

**Anotace:**

Studie reflektuje výzkumný divadelní projekt *KočéBRování 2015: Tisíc a jedna noc*, který ohledával univerzálie divadelní komunikace prostřednictvím inscenace hrané před jazykově, kulturně a sociálně odlišným publikem nezatíženým běžnou (evropskou) divadelní konvencí (inscenace *Tisíc a jedna noc* byla hrána v Maroku a v jižním Španělsku). V druhém plánu je ve studii přítomné i porovnání tohoto ročníku projektu s ročníkem předchozím, při kterém byl výzkum prováděn ve vsích ve východním Turecku (byla mu věnována předchozí studie). Autor v závěrečné části studie rovněž uvádí výpovědi hereckých účastníků výzkumného projektu, které jsou věnovány celému projektovému cyklu *KočéBRování*, který probíhal v letech 2010-2015.

**Klíčová slova:**

Antropologické divadlo, pouliční divadlo, site specific, lidové divadlo

**Abstract:**

The study reflects theater research project *KočéBRování 2015: One Thousand and One Nights (Theatrical Journey)*, which researched the universal theatrical communication through the performance played for linguistically, culturally and socially different audience. This audience did not possess normal (European) theatrical conventions - performance was played in Morocco and in southern Spain. The study also compares this year's project with the previous year, in which the research was organised in villages in eastern Turkey (previous study was dedicated to that research). The author in the final part of the study also presents answers of the actors and participants, who were included in described theater research project. These answers are also connected to the whole project cycle *KočéBRování* (theatrical journey), which ran from 2010-2015.

**Key words:**

Anthropological theater, street theater, site specific, folk theater

Vítězslav Větrovec

## *KočéBRování 2015: Tisíc a jedna noc* aneb Divadlo je lidská zkušenost

Reflexe výzkumného divadelního projektu zahrnujícího divadelní kočování po Maroku a jižním Španělsku

V předchozí studii,<sup>1</sup> věnované projektu *KočěBRování 2014: Cykly*, jsem se snažil pojmenovat jeho hlavní inspirační zdroje a zároveň jsem se pokusil definovat divadelní jazyk divadla KočěBR, který bývá uplatňován v obou projektových cyklech, kterým se důkladně věnuji v právě dokončované disertační práci – totiž právě divadelně-kočovacímu (*KočěBRování*) a tzv. velkolhoteckému.<sup>2</sup>

V této studii se zaměřuji na projekt *KočěBRování 2015: Tisíc a jedna noc*, který navazoval na předchozí projekty cyklu (zejména na loňský projekt spočívající v divadelním kočování po vsích ve východním Turecku), byť se od nich ve svém průběhu značně lišil. Právě tyto rozdílnosti mám při uvedení této studie na zřeteli a budu se je snažit na následujících stranách analyzovat.

V úvodu přiblížím východiska a historii projektového cyklu včetně reflexe letošního ročníku (první a druhá část studie) a dále se budu věnovat především rozdílnostem oproti předchozím ročníkům (2010, 2011, 2012, 2013 a 2014). Právě tyto rozdílnosti umožnily nahlédnout (snad paradoxně) podstatu celého projektového cyklu a jeho nejvýznačnější rysy v novém světle. Právě díky těmto odlišnostem se nám (tvůrcům a účastníkům projektu) vyjevoval celý smysl divadelního kočování (jak jsme je praktikovali během zmíněných let), hledání univerzálií divadelní komunikace, chápání divadla jako události a výjimečného (lidského) setkání. V této části budu vycházet především z reflexí hereckých účastníků *KočěBRování 2015: Tisíc a jedna noc*.

Domnívám se, že přínos obdobného projektu nespočívá pouze v nabytí výjimečné profesionální (divadelní) zkušenosti, ale rovněž zkušenosti lidské. Byť jsem v předchozí studii uváděl, že tuto zkušenost lze pravděpodobně předat či sdělit někomu „zvenčí“ jen stěží, opětovně se o to ve čtvrté části této studie pokusím. Dokumentovat budu toto tvrzení vyplněnými dotazníky, které účastníci projektu po jeho zakončení vyplnili, a rovněž úryvky z deníků, které si v Maroku a na jihu Španělska někteří herci vedli.

V závěru studie uvedu některé nezbytné informace organizačního a produkčního rázu, které by případný zájemce o podniknutí obdobného typu projektu mohl využít. Jsou poznamenány i tím faktem, že skupina, která od roku 2010 každoročně kočovala po vsích v Čechách, na Moravě, ve východním Turecku, Maroku a jižním Španělsku, se postupně profesionalizovala (z mnohých dřívějších studentů jsou již divadelní profesionálky), zestárla (v tom nejprostším slova smyslu) a projekt, který zprvu byl především projektem nadšenců (kdo jiný by po uplynulé divadelní sezóně vyrazil na několik týdnů kočovat s divadlem?), bylo nutné profesionalizovat rovněž (už ho zkrátka nebylo možné organizovat „na pankáče“). Zároveň tedy tímto přehledem vytvořím i jakýsi „manuál“, který může umožnit projektu pokračovat i v dalších letech.

<sup>1</sup> VĚTROVEC, Vítězslav. *KočěBRování 2014: Cykly aneb Divadlo je setkání*. Akademické studie DIFA JAMU [online], 3. září 2015 [cit. 27. prosince 2015]. Dostupné na internetu:

<<http://akademickestudiedifa.jamu.cz/studie/studie/archiv-clanku/vitezslav-vetrovec-kocebrovani-2014-cykly-aneb-divadlo-je-setkani.html>>

<sup>2</sup> Další informace o jednotlivých projektech např. zde:

Vítejte na stránkách divadla *KočěBR*. *KočěBR* [online]. 11. listopadu 2014 [cit. 30. prosince 2015]. Dostupné na internetu: <<http://kocebr.webnode.cz/>>, odkazy na studie pojednávající o obou projektech zde:

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 2015]. 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. 28. prosince 2015]. 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>>

VĚTROVEC, Vítězslav. *Velkolhotečtí pěvci aneb Hledání zapomenutého*. Akademické studie DIFA JAMU [online], 22. června 2015 [cit. 28. prosince 2015]. Dostupné na internetu:

<<http://akademickestudiedifa.jamu.cz/studie/studie/archiv-clanku/22-6-2015-vitezslav-vetrovec-velkolhotecti-pevci-aneb-hledani-zapomenuteho.html>>

Mnohé předkládané informace o projektu *KočěBRování 2015: Tisíc a jedna noc* nejsou zcela odborného či vědeckého charakteru. Podporu pro tento přístup můžeme nalézt i v textu věnujícím se Brookově africké cestě, která byla jednou z důležitých inspirací mého (našeho) počínání.<sup>3</sup>

## 1. Výchozí záměry a předpoklady

Jedním z prvotních východisek projektu *KočěBRování 2015: Tisíc a jedna noc* bylo navázání na kočování po vsích ve východním Turecku v roce 2014 (*KočěBRování 2014: Cykly*), v němž jsem úročil a zkoumal přesah teoretických i praktických poznatků, které jsem nabyt svou předchozí divadelní činností zejména ve vsi Velká Lhota na Českomoravské vrchovině (nedaleko Telče či Dačic; projekt byl započat v roce 2008 a více informací o něm lze nalézt ve studiích „velkolhoteckému divadelně“ věnovaných)<sup>4</sup> a během uplynulých ročníků divadelně-kočovacího projektu *KočěBRování* (od roku 2010).

V obou zmíněných projektových cyklech byl (vedle jiných) zkoumán divadelní jazyk působící na publikum divadlu nenavyklé, pro něž ještě stále může divadlo být výjimečnou událostí či svátkem. Turecká pouť v roce 2014 pak mohla být pomyslným vrcholem tohoto zkoumání (několikrát jsme hráli pro diváky, kteří divadlo spatřili poprvé v životě), ale nakonec tomu v mých očích zabránilo následující uvědomění.

Divadelní putování po východotureckých vsích bylo prvním „výjezdem“ KočěBRu do zahraničí. Byť na naší cestě nastalo nemálo problémů (organizačního, ale i řemeslného, potažmo uměleckého, charakteru), výjimečnost tohoto prvního kočování v cizině tyto nesnáze ustavičně „přebíjela“. Naprosto nové okolnosti a zkušenosti, které jsme museli během tureckého putování řešit (a „hltali“ jsme je s nadšením a plnými doušky), paradoxně bránily jasnějšímu pojmenování, analýze či závěrům plynoucím z toho, co jsme každodenně během jednotlivých repríz inscenace *Cykly* zažívali. Při psaní studie věnované tureckému kočování mne tedy napadlo, zda jsme opravdu během naší cesty přišli na něco základního či podstatného z hereckého řemesla a univerzálií divadelní komunikace. Právě z tohoto mého tázání vzešla potřeba si předpokládané (či pouze představované?) poznatky ověřit ještě jednou obdobným způsobem.

Vedle dalšího (a navazujícího) ohledávání univerzálií divadelní komunikace bylo naším záměrem rovněž navázání a prohlubování dialogu mezi tradicemi křesťanského (představovaného využívaným divadelním jazykem)<sup>5</sup> a islámského kulturního okruhu. Tento záměr se však organicky zrodil až po ustanovení lokality, kterou jsme v roce 2015 hodlali navštívit.

### 1.1. Volba lokality

Oblast jižního Španělska (Andalusie) a severního Maroka je naznačeným mezináboženským (a interkulturním) dialogem notně poznamenána. Andalusie byla od 8. do 15. století zemí islámskou (období Córdobašského emirátu, později Córdobašského chalífátu). Po zakončení reconquisty v roce 1492, kdy byla křesťany podrobena Granada, byli však muslimové z této oblasti násilně vyháněni. Pozůstatky islámské kultury v Andalusii dodnes představují četné stavby (palácový komplex Alhambra, město Alcalá la Real, maorský hrad Castillo de Santa Catalina aj.) i osobitě lidové tradice v některých místech dodnes udržované.

Maroko bylo muslimské od 7. - 8. století a zůstalo jím dodnes. V 16. a 17. století bylo pod tlakem Osmanské říše i evropských mocností (Francie, Španělsko, Portugalsko). Křížení křesťanských a islámských vlivů lze dodnes spatřit v okolí měst Tétouan či Meknes - tedy spíše na severu Maroka.

Mezi tradiční a starší dramatické formy patří v arabském světě zejména vypravěčství a různé typy loutkového a stínového divadla. „Západní“, potažmo evropská, divadelní konvence se zde uplatňuje teprve od 19. století. Divadlo v těchto oblastech nikdy nebylo příliš populární z náboženských či politických důvodů.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> HEILPERN, John. *Conference of the Birds*. Oxon: Routledge. Abingdon: 2013.

<sup>4</sup> Op. cit. s. 2.

<sup>5</sup> VĚTROVEC, Vítězslav. *KočěBRování 2014: Cykly aneb Divadlo je setkání*. Akademické studie DIFA JAMU [online], 3. září 2015 [cit. 27. prosince 2015], s. 8-9. Dostupné na internetu:

<<http://akademickestudiedifa.jamu.cz/studie/studie/archiv-clanku/vitezslav-vetrovec-kocebrovani-2014-cykly-aneb-divadlo-je-setkani.html>>

<sup>6</sup> Volně dle: Arab theatre. *Al-bab.com: An open door to the Arab world* [online]. 1. ledna 2016 [cit. 24. července 2016]. Dostupné na internetu: <<http://al-bab.com/arts-and-culture/arab-theatre>>

Pro vesnice v horských oblastech (v nichž jsme převážně chtěli účinkovat) je navíc příznačná odlehlost od větších kulturních center.

Obě ve vsi stručnosti popsané oblasti jsou přitom natolik odlišné (geograficky, sociálně i kulturně) od nám známého prostředí, že plně vyhovovaly našim již zmíněným záměrům. Bylo naprosto jasné, že natrefíme jak na publikum, které bude výrazně odlišné od toho, pro které bychom hráli v České republice, tak i na odlišnou tradici (kulturní, potažmo divadelní) a s ní spojené konvence.

## 1.2. Volba tématu inscenace a jejího zpracování

Mým záměrem bylo vybrat takové téma či literární předlohu, v níž by si herci mohli pod mým vedením prověřit základy svého hereckého řemesla – záměrně neuvádím umění, neb se nedomnívám, že bychom byli divadlem umělecky progresivním, spíše se navracíme k základům a kořenům řemesla. V našem případě bychom tedy snad mohli používat označení „regresivní divadlo“.

Zcela jsem opustil myšlenku učinit z českých a moravských lidových tradic nositele příběhu, jako tomu bylo v případě inscenace *Cykly*, která byla uváděna ve východním Turecku. Rovněž jsem před nás postavil výzvu odvyprávět příběh, který by nebyl tak „okaté“ obecně srozumitelný, jako tomu bylo u *Cyklů* (příběh lidského života od narození po smrt). Hledal jsem předlohu s velkou mírou dějovosti, ryze epické vyprávění s mnoha zákrutami, které by na herce kladlo velké nároky na srozumitelnost a konkrétnost hereckých akcí a výstavbu situací. Děj příběhu v předloze měl zároveň umožňovat herecká ztvárnění mnoha typizovaných postav (ideálně tolik, aby každý z herců měl šanci alespoň jednu pořádně propracovat nejen během zkoušení, ale i před publikem a v komunikaci s ním). Také jsem hledal mezi tituly a předlohami, které by v prostředí, které jsme hodlali v roce 2015 navštívit, byly dostatečně známé. Jelikož bylo jasné, že náš způsob jejich scénování bude v těchto prostředích nový, vnímal jsem tento záměr jako další výzvu – zda naše publikum své známé příběhy či příběh pozná, i když je (jsou) inscenován(y) stylovými prostředky vycházejícími z jiné divadelní tradice. Rovněž jsem si byl vědom, že odklonem od lidových tradic samozřejmě inscenace ztratí na bohatství různých symbolů a metafor (které se v lidových tradicích hojně vyskytují), jež mohou být klíčem k její bezprostřední srozumitelnosti.<sup>7</sup> Chtěl jsem, aby se herci mohli spolehnout jen sami na sebe a na své dovednosti. Režijně jsem jim nechtěl nic ulehčovat.

Předlohou se na základě právě uvedených faktorů stala sbírka lidových pohádek a bajek *Tisíc a jedna noc*,<sup>8</sup> v níž se arabským (či islámským) pohledem převypravují mnohé mezopotámské, řecké, byzantské i židovské (!) náměty. Předpokládal jsem, že právě takový „kulturní mix“ může v určených oblastech mezi diváky zarezonovat a poskytnout mi tak vhodnou platformu pro výzkum, který se týká jak univerzální divadelní komunikace, tak i koncepce divadla jako setkání (minimálně) dvou skupin lidí (herců a jejich diváků), jejichž komunikace by v jiné situaci (jiné než divadelní) nebyla pravděpodobně možná či byla možná jen stěží.

## 1.3. Volby organizační

Projekt byl již od počátku rozdělen do tří fází (nepočítaje v to zkoušení a rozličné přípravy). První fáze zahrnovala několik úvodních repríz inscenace (která byla premiérována již v Brně) v jižním Španělsku, během kterých měla být do nazkoušeného tvaru zahrnuta španělská herečka Rebeca Izquierdo a rovněž český herec Vojtěch Johaník, který se vzhledem ke svému časovému možностям nemohl účastnit zkoušení *Tisíce a jedné noci* v Brně.

Druhá, desetidenní, fáze představovala odehrání deseti repríz inscenace v Maroku. Na poslední chvíli před odjezdem se podařilo zajistit uvedení inscenace na mezinárodním divadelním festivalu *Festival International de Théâtre Universitaire de Casablanca* (zkráceně *FITUC*)<sup>9</sup> v Casablance, která se tím stala

<sup>7</sup> Lze samozřejmě namítnout, že symboly i metafory v *Cyklech* mohly být vnímány různě – v inscenaci se však i díky jednoduchému příběhu lidského života samy „dovysvětlovaly“.

<sup>8</sup> Při přípravě inscenace jsme vycházeli z tohoto vydání:

*Knihy Tisíce a jedné noci*. Podle kalkutského vydání Macnaghtenova z let 1839-1842 se zřením k tisku búlác-kému z r. 1279 h. z arabského originálu přeložil Felix Tauer, Aventinum, Praha: 1928.

<sup>9</sup> Festival International de Théâtre Universitaire de Casablanca. *Festival International de Théâtre Universitaire de Casablanca: La dimension psychosociologique du Théâtre* [online], 2. února 2015 [cit. 30. prosince 2015]. Dostupné na internetu: <<http://fituc.ma/>>

jednou z našich předpokládaných „štací“. V této fázi měl být do projektu a inscenace zahrnut turecký herec Ibrahim Volga Mengü (účastnil se kvůli problémům se získáním víza do Španělska pouze této „africké“ části projektu).

Třetí fáze, trvající jeden týden, měla proběhnout opět v jižním Španělsku, kde bylo v plánu uvádět *Tisíc a jednu noc* ve verzi obohacené o zkušenosti a poznatky z dosavadního průběhu našeho putování.

Původním záměrem bylo hrát (s výjimkou festivalové reprízy) pouze v odlehlých vsích či osadách s malým počtem obyvatel, byť bylo jasné, že situace ve Španělsku bude pravděpodobně odlišná od té v Maroku.

Projektu se účastnili tito herci: Tereza Koláčková (herečka a autorka hudby, studentka Katedry autorské tvorby a pedagogiky na pražské DAMU), Veronika Lazorčáková (herečka a absolventka DIFA JAMU, nyní v angažmá v Divadle v Dlouhé, dříve v Národním divadle moravskoslezském), Tereza Slámová (herečka a studentka DIFA JAMU), Natálie Pelcová (herečka a absolventka DIFA JAMU, obor Divadlo a výchova), Jan Neugebauer (herec a absolvent DIFA JAMU, obor Divadlo a výchova), Vojtěch Johaník (herec a absolvent DIFA JAMU, obor Divadlo a výchova, v současnosti v hereckém angažmá v Městském divadle Zlín), Robert Milkluš (herec a absolvent DIFA JAMU, nyní na volné noze, dříve člen souboru ...divadlo Husa na provázku), Rebeca Izquierdo (španělská herečka, která se v předchozích dvou letech účastnila velkolhoteckého projektu, zakladatelka a členka nezávislého divadelního souboru Cáustica Teatro) a Ibrahim Volga Mengü (turecký herec, v současnosti na volné noze, se zkušenostmi z řady divadelních hostování a drobných filmových a seriálových rolí v tureckých televizích). Jako dokumentaristé byli do projektu přizváni Marek Hlavica (který fotograficky dokumentuje takřka veškeré projekty KočěBRu od roku 2013) a Daniela Boková (studentka DIFA JAMU, obor Rozhlasová a televizní dramaturgie a scenáristika, nahradila Lucii Harapátovou na pozici filmové dokumentaristky).<sup>10</sup>

## 2. Inscenace *Tisíc a jedna noc* v průběhu projektu

Zkoušení probíhalo formou čtrnáctidenního soustředění před odletem do Španělska v Divadelním studiu Paradox v Brně a jeho součástí byla i krátká dílna pod vedením „fyzického básníka“ Petra Váši, který k hercům rovněž promluvil o sufismu (mystická forma islámu) a svých zkušenostech s ním a který rovněž přečetl kapitolu ze svého povídkového románu *Tomatom*,<sup>11</sup> v níž stručně a výstižně analyzuje celkový rámc sbírky *Tisíc a jedna noc*, tj. příběh Šehrazády a krále Šahrijára.<sup>12</sup>

První dny zkoušení byly věnovány čtení – několikrát dochází k tomu, že uprostřed příběhu je započat příběh jiný, v něm zase další atd. Struktura *Tisíce a jedné noci* a její budoucí divadelní adaptace tak v našich hlavách dostávala obrysy jakési matřošky, kdy se uvnitř jednoho rámcového příběhu skrývá několik příběhů dalších.

Nakonec jsme vybrali příběhy přibližně na následujících řádcích studie – jedná se „pracovní názvy“, jelikož s příběhy původními obsaženými v arabské sbírce měly po našich úpravách již málo společného. Výběr byl omezen jak již zmíněnou „dějovostí“ vyprávění a zároveň také četností příznačných motivů, které se ve sbírce objevují (viz níže – motiv potrestané nevěrné či zákeřné ženy, záchrana Džinem na poslední chvíli, přeměna postav do zvířecí podoby, velká četnost postav kupců apod.). Popis jednotlivých příběhů se pokouším co nejvíce zjednodušit, stejně jako jsme tomu činili při zkoušení. Z příběhů tak zbyly pouze jakési orientační scénáře či seznamy jednotlivých akcí, které herci postupně vykonávali. Po výčtu kompletních příběhů uvádím rovněž scénář inscenace napsaný v obdobném duchu.

<sup>10</sup> V soupisu účastníků chybí oproti původnímu plánu jméno studentky DIFA JAMU Adély Marešové, která se ze závažných osobních důvodů nemohla projektu účastnit.

<sup>11</sup> VÁŠA, Petr. *Tomatom*. Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno: 2014.

<sup>12</sup> Váša ve své knize na několika stránkách rozvádí (psychoanalytickou?) myšlenku, že Šahrijár se posloucháním jednotlivých Šehrazádiných příběhů zbavuje postupně všech svých strachů a stává se z něj celistvý, úplný člověk. Tuto informaci zde uvádím pouze pro úplnost, neb se v našem výkladu příběhu ve výsledné podobě inscenace nevyskytovala (Šehrazádin a Šahrijárův příběh nám v inscenaci posloužil jako pouhý rámc a předěl mezi jednotlivými příběhy, které jsme postupně uváděli na scénu).



1) Šahrijár a Šehrazáda (v originále *Příběh krále Šahrijára a jeho bratra Šáhzemána*)<sup>13</sup>

Obecně známý příběh v inscenaci fungoval jako prolog a rovněž vytvářel její rámec. Šáhzemána podvede jeho manželka a vypraví se tedy se smutkem za svým bratrem sultánem Šáhzemánem. Ten se mu zprvu i se svou ženou vysmívá a snaží se ho všelijak rozptýlit. Avšak když s ním vyrazí na lov, je i on podveden svou manželkou. Šahrijár se proto rozhodne oženit každý den znovu, pokaždé s jinou pannou, které však za rozbřesku vždy nechává setnout hlavu. Když narazí na Šehrazádu (která se za něj provdá dobrovolně, aby ochránila ostatní dívky), je uchvácen jejím vyprávěním, kterým se ona snaží oddálit svou popravu.

## 2) Kupec a Džin

Kupec si po cestě se svým zbožím chce odpočinout. Usedne tedy pod palmu a pojídá datle. Když vyplivne pecku, nedopatřením zabije Džinova syna. Když se mu zjeví hrozivý Džin, který chce vraha svého syna zabít. Kupce však zachrání další tři kupci, kteří zrovna procházejí kolem a svému „kolegovi“ chtějí pomoci. Činí tak vyprávěním příběhů, které se Džinovi natolik zalíbí a natolik ho dojmou, že svého zajatce propustí.

## 3) Kráva a tele

Spokojený kupec vyrazí na obchodní cestu. Jeho manželka a syn zůstávají doma, čehož využije manželčina sokyně (a čarodějnice v jedné osobě) a promění ji v krávu a jejího syna v tele. Když kupec dojde domů, během truchlení a smuteční hostiny ho čarodějnice přesvědčí, že by měl porazit krávu. On tak učiní i přes naříkavé bučení jeho zakleté manželky/krávy. Následně ho čarodějnice přesvědčuje i o poražení telete, ale v posledním okamžiku se zjevuje dobrý Džin, který čarodějnici v kouzelnickém souboji porazí a promění ji v osla, zatímco syna vrátí zpět do lidské podoby.

## 4) Africký příběh

Staříkova manželka podvádí svého muže s černým otrokem, který ji zároveň učí černé magii. Když na to stařík přijde, promění ho oba společnými silami v kozla. Proměněný stařík v zoufalství prchá z domova a narazí na dobrého Džina, který ho promění zpět do lidské podoby. Když mu stařík vypoví, co se přihodilo, rozhodne se mu Džin pomoci. V kouzelnickém souboji porazí černého otroka i staříkovu manželku, kterou promění v osla.

## 5) Tři sestry

Umírající kupec stihne před smrtí svým třem dcerám rozdat dědictví a poučit je o tom, jak je spravovat. První dvě dcery dědictví velmi rychle utratí, zatímco třetí dcera jej začne na tržišti rozmnožovat. Když za ní přijdou s žádostí o almužnu v podobě žebraček, jejich sestra je pozná a rozhodne se jim pomoci. Snaží se je naučit, jak nakládat s penězi. Dvě sestry to však příliš nebaví a rozhodnou se odjet na výlet lodí. Svou sestru přesvědčí, aby plula s nimi. Ve vzdálené zemi narazí na švarného chlapce, který najde zalíbení v nejmladší a nejpilnější sestře. Když se již všichni společně plaví zpět, dvě starší sestry shodí svou nejmladší i s jejím chlapcem přes palubu. Zachrání je Džin, který je následně chce sníst. Nejmladší sestra s přítelem se zachrání tím, že mu vyprávějí poutavý příběh. Džin se jím nechá obměkčit a rozhodne se starším sestrám pomstít. Přestrojí se za zámožného kupce a vyrazí na trh, kde obě prodávají. Obě se ho snaží svést, on se jim v tu chvíli odhalí a obě promění ve dvě vyjící feny.

## 6) Nosičův příběh

Nosiče zavazadel osloví podivně se tvářící žena. Pod slibem mnoha vydělaných peněz (a možná i něčeho navíc) se jí nosič zaváže pomoci. Po zdoluhavých nákupech přicházejí společně do ženina domu, kde na ně již netrpělivě čeká ženina společnice. Po společném jídle a pití, které je několikrát přerušeno nebezpečně znějícím zavýtím neznámého původu, přichází do domu dva jednoocí poutníci. Opět následuje společné veselí se a koupání v bazénu, když v tom vpustí obě ženy do místnosti obřího vlka, který chce všechny hosty sežrat. Následuje vyprávění dvou poutníků, které obě společnice samozřejmě obměkčí. Na oplátku vyprávějí hostům své dva příběhy. Příběh je zakončen společnými radovánkami a popíjením až do rána.

## 7) Hrobka

Při společné hře dvou sourozenců (bratra a sestry) dojde k jejich milostnému sblížení. Jejich matka okamžitě zasáhne a rozežene je od sebe, avšak bratr a sestra k sobě nadále chovají více než sourozeneckou lásku. Bratr si za nějaký čas najímá pomocníka, s nímž vyrazí na hřbitov, kde má splnit jakýsi tajuplný úkol. Zde, v jedné z tajemných kobek plných netopýrů společně odsunou poklop do sklepa, kde na bratra již čeká jeho „nevěsta“ – vlastní sestra. S tou se nechá svým pomocníkem v hrobce uzavřít, aby tam spolu spočinuli navždy. Tímto zážitkem otřesený pomocník se rozhodne utéci kam nejdál to půjde. Při svém útěku je přepaden, oloupen, připraven o jedno oko a přivázan ke stromu loupežníkem. Zachraňuje ho až matka obou sourozenců, které své děti hledá všude v okolních krajích. Pomocník jí poví, že možná ví, kde se nacházejí a zavede ji na hřbitov. Zde matka v hrobce poznává obě své děti, které tam navždy spočinuly v náručí smrti. Připojuje se k nim.

## 8) O opičákovi

Mladý astrolog je ve svém sídle přepaden lupiči. Pomocí Isti se mu podaří jim utéct a na útěku nalezne v jeskyni, kde se chce ukrýt, krásnou dívku. Dívka v něm nachází zalíbení, avšak varuje ho, že za chvíli přijde zlý Džin, který zde astrologa nesmí spatřit. Naneštěstí se tak stane a dívka je Džinem roztrhána na kusy, zatímco astrolog je proměněn v opici. Avšak i v opičí podobě stále oplývá svou moudrostí a inteligencí, čehož si všimne opilý kapitán zámožské lodi a přijme ho coby člena posádky, který může z hvězd určit směr, kudy plout. V přístavním městě, kam kapitán s opičákem dorazí, si jich všimne královna. Opičák jí učaruje, a tak se ho rozhodne od kapitána koupit a věnovat své dceři. Dcera v opičákovi rozpozná člověka a pokouší se jej odčarovat. Na poslední chvíli se však opět zjevuje zlý Džin a s dcerou se utkájí v kouzelnickém zápase. Dcera vítězí a Džina zabíjí, sama však podléhá smrtelnému zranění. Ještě předtím však navrátí astrologa zpět z opičí do lidské podoby. Zoufalá matka, která právě přihlížela smrti své dcery, nechá astrologovi vypíchnout jedno oko.

## 9) Mama, ožeň ma!

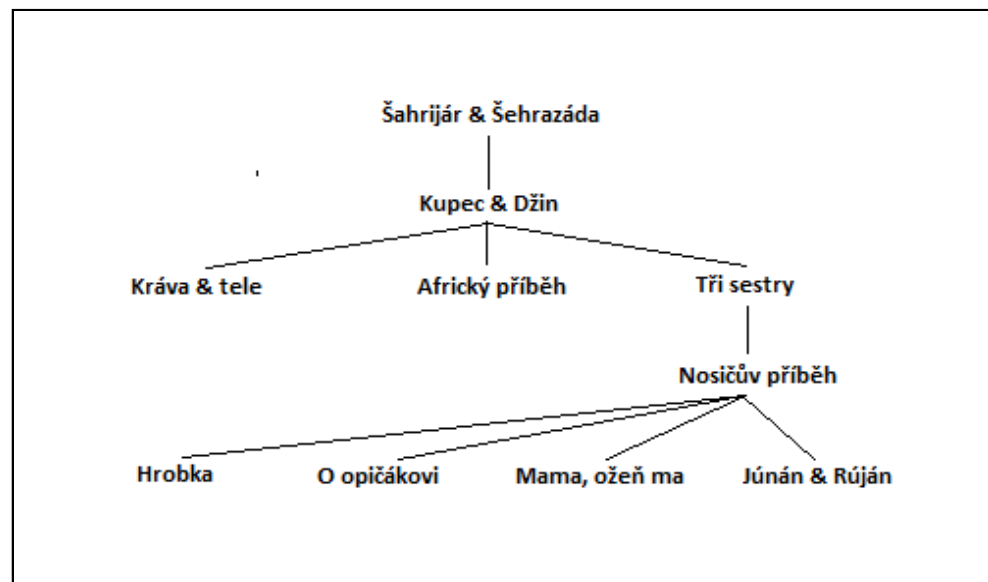
Matka shání nevěstu pro svého líného syna. Jedna je pro něj moc ošklivá, na druhé mu zase vadí její zápach atd. Nakonec mu vybere nevěstu podobně založenou, jako je on sám. Když s ní jde na trh koupit slavnostní šátek, budoucí nevěstě se nejvíce líbí zrovna ten, který není na prodej. Prodávač jej vymění leda za polibek. Dceři ani matce se takovou cenu podstupovat nechce, ale nakonec svolují a budoucí nevěsta a prodávač se ukryti snaží políbit. Prodávač však nevěstu namísto políbení kousne do tváře. Obě ženy se hrozí při pomyslení na to, jak zareaguje ženich na toto znamení hanby, a tak nevěstu zamaskují šátkem. Když se její budoucí manžel ptá, co se jí stalo, manželka odpovídá, že jí bolí zub. Ženich se jí snaží od bolesti vypomoci tak, že jí postupně vytrhá z úst všechny zuby. Teprve až poté mu obě ženy vyjevují, co se ve skutečnosti stalo. Naštvaný manžel hodí obě na jednu hromadu a holí je řádně vytestá.

## 10) Júnán &amp; Rúján

Král Júnán trpí neznámou chorobou a nikdo ho nemůže vyléčit. Na pomoc mu dobrovolně přichází mudrc Rúján i se svou dcerou. Krále se jim podaří vyléčit a oplátkou obdrží nejvyšší státní vyznamenání. Z Júnána a Rújana se stávají velmi blízcí přátelé. To však vadí žárlivé královně, která Júnánovi napovídá lži o jeho příteli a donutí ho Rújana popravít před zraky jeho dcery. Rúján ještě před setnutím hlavy pošeptá jakési tajemství do uší dcery. Ta po jeho popravě připraví zaklínadlo, díky kterému se král Júnán opět roznemocní. Když si ji zavolá na pomoc, dcera ožíví hlavu svého otce. Tato magie tak zapůsobí na krále i jeho manželku, že se rozstojí ještě více a dceru prosí o odpuštění. Ta však odmítne a ponechá je jejich osudu.

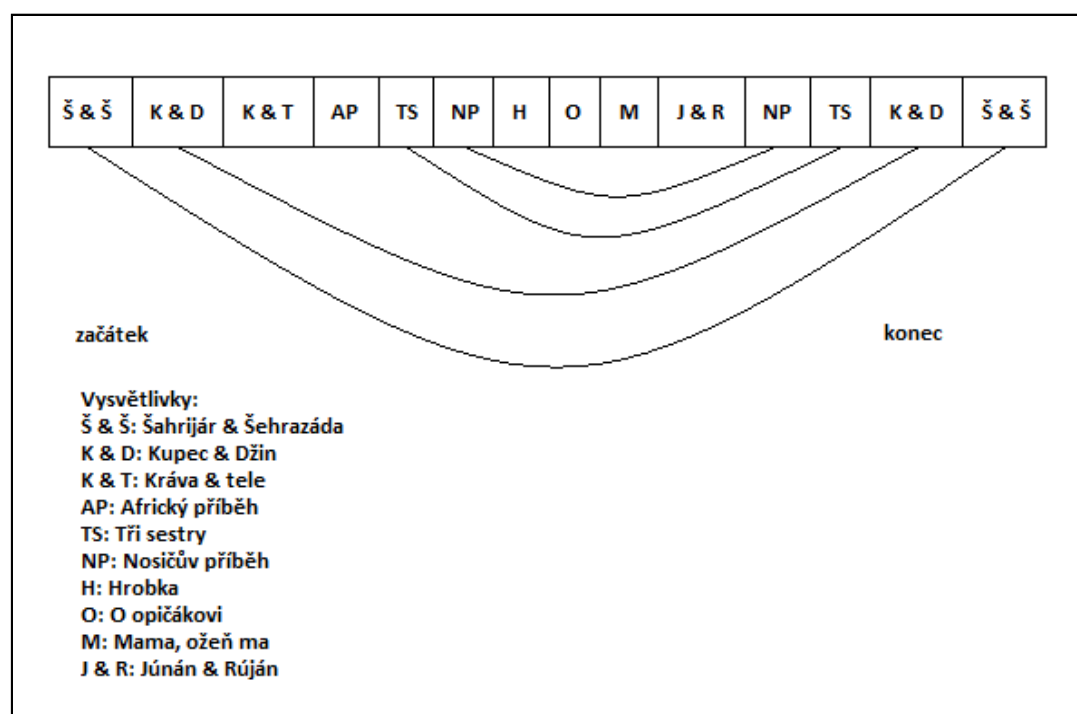
Jednotlivé příběhy pak byly zasazeny do následující „matrjoškové“ struktury, kterou osvětluji následujícím obrázkem.

<sup>13</sup> Názvy příběhů v tomto seznamu uvádím bez uvozovek, na následujících řádcích pak budou tyto pracovní názvy umístěny v uvozovkách.



Obrázek 1: "Matrjošková" struktura původního tvaru inscenace *Tisíc a jedna noc* podle jednotlivých příběhů

Aby byl zachován dojem, kterého čtenář *Tisíce a jedné noci* může nabývat, když se jednotlivé příběhy ve svých koncích propojují (díky odvyprávění jednoho příběhu je zakončen také příběh, uvnitř kterého se ten první odehrával), byly v této první verzi inscenace konce jednotlivých „rámcových“ příběhů odehrávány v následujícím pořadí, tedy až před samotným závěrem inscenace:



Obrázek 2: Umístění konců jednotlivých příběhů a několik dílčích rámců původní verze inscenace *Tisíc a jedna noc*

V inscenaci bylo zapotřebí tuto složitou strukturu předat a divákovi ozřejmit tak, aby jí plně porozuměl a konce jednotlivých příběhů si dovedl pospojovat s předchozími událostmi. V okamžicích, kdy byl jeden z příběhů přerušen vyprávěním příběhu dalšího, se herci za zpěvu ústředního hudebního motivu inscenace rozprchli z hracího prostoru a začali poté vyprávět příběh nový (a opět tedy zaplňovat scénu).

Složitější situace nastávala v poslední třetině inscenace, kdy se zakončovalo příběhů rovnou několik (viz Obrázek 2 a navrácení jednotlivých příběhů do struktury inscenace). Jelikož se nám způsob, jakým jsme jednotlivé situace scénovali, zdál srozumitelný, rozhodli jsme se inscenaci zakončit v jakémsi „víru konců“, kdy (opět za zpěvu ústředního hudebního motivu) herci postupně dohrávali všechny rozehrané příběhy („Nosičův příběh“, „Tři sestry“, „Kupec & Džin“), až skončili u hlavního příběhu a rámce inscenace, tj. u příběhu Šahrijára a Šehrazády, která byla dřívějším tyranem v závěru představení požádána o ruku a konala se svatba. Při těchto návratech se divákům před očima vždy znovu zjevil přesně týž obraz, kterým byl před několika chvílemi jednotlivý příběh přerušen.

Vzhledem k okolnosti, že soubor v tuto chvíli (stále se pohybujeme ve fázi zkoušení před odletem do Španělska) stále nebyl kompletní a namísto devíti herců byl základní inscenační tvar nazkoušen s pouhými šesti, bylo nutné jednotlivé postavy, které herci ztvárňovali, od sebe odlišit výrazným znakem. K tomu napomohla volba kostýmů a vůbec vnější podoba inscenace.

Během zkoušení jsme pomýšleli na zpracování různých arabských hudebních rytmů, které jsme zaznamenali již v Turecku.<sup>14</sup> Domnívali jsme se zprvu, že bychom se tak našemu budoucímu publiku mohli více přiblížit.

Záhy jsme si však uvědomili, že jde o nesmysl. Na to, abychom ovládli arabskou rytmiku a melodiku, jednak nezbýval čas, a jednak by i tak naše naivní snaha přiblížit se arabské kultuře (byť pouze hudební) vyšla naprázdno – a to i (čistě prozaicky) díky našemu „evropskému“ vzhledu. Snad bychom působili jako někdo, kdo si chce hrát na Araby, což jsme rozhodně nechtěli a navíc jsme se domnívali, že by toto „předstírání“ mohlo působit až urážlivě.

Logickou možností, kterou jsme nakonec využili, byl pravý opak – otevřeně přiznat, odkud jsme, s čím umíme pracovat a chopit se (byť cizokrajné látky) zcela „po svém“. Co to znamenalo?

Především promlouvat naším divadelním jazykem, který jsme si během uplynulých ročníků *KočéBRování* a velkolhoteckého projektu vypěstovali. Přiznat se k naší „lidovosti“ – ostatně lidové a pouliční divadlo je jedním z našich dlouhodobých inspiračních zdrojů.<sup>15</sup> Kostýmy byly zvoleny „univerzálně“ – ženská část souboru měla dlouhé sukně a bílé haleny, mužská část dlouhé kalhoty a košile (s případnými šlemi). Jednotlivé postavy se od sebe odlišovaly různým využíváním šátku, nasazením zástěry, úprav pánských košil etc. Hudební motivy v inscenaci zaznívající byly úpravami lidových písní (českých a moravských, na rozdíl od inscenace *Cykly* tedy nejen z Velké Lhoty a jejího okolí). Červené líčení nosů všech herců upomínalo v první řadě na inspiraci pouličním divadlem či klauniádou, v řadě druhé mělo i praktickou funkci – ve španělském i marockém davu, při hraní na násvi či v ulicích mělo k hercům přitáhnout pozornost, umožnit jim odlišit se od davu.

Vzhledem ke zkrácení a úpravě začaly jednotlivé příběhy působit až anekdoticky a nutily nás ke ztvárnění přesným a vypointovaným způsobem, přičemž postavy v nich vystupující byly výrazně typizovány. Častým využíváním vypointovaných gagů, opakujících se vtipů („running joke“), hereckých střihů a přesně odliš-

<sup>14</sup> Mnohé o hudební stránce tohoto, ale i velkolhoteckého projektu takřka od jeho počátku, nalezne čtenář ve vznikající diplomové práci Terezy Koláčkové *Píseň jako setkání*, kterou dokončuje na Katedře autorské tvorby a pedagogiky na DAMU. Poměrně vyčerpávající informace o arabské hudbě (vzhledem k zaměření této studie) může čtenář i s audio ukázkami nalézt na následujícím odkazu:

*Arabsko-islámský okruh (Irák)*. www.etnomuzikologie.eu [online], 1. 6. 2013 [cit. 3. ledna 2016]. Dostupné na internetu:

<<http://www.etnomuzikologie.eu/enc/Arabskoisl%C3%A1msk%C3%BD%20okruh%20lr%C3%A1k.htm>>

<sup>15</sup> VĚTROVEC, Vítězslav. *KočéBRování 2014: Cykly aneb Divadlo je setkání*. Akademické studie DIFA JAMU [online], 3. září 2015 [cit. 27. prosince 2015]. Dostupné na internetu:

<<http://akademickestudiedifa.jamu.cz/studie/studie/archiv-clanku/vitezslav-vetrovec-kocebrovani-2014-cykly-aneb-divadlo-je-setkani.html>>

nými typy postav (kupec, Džin, dívka, manželka, čarodějnice aj.) jsme se nemalou měrou rovněž přibližovali k žánru *commedia dell'arte* (byť naše příběhy a jednotlivé epizody neutvářely jednotlivý lineární celek).

Takový způsob uchopení se nám jevil výhodný z několika důvodů. Přiznávali jsme jím svou vlastní tradici, kterou jsme chtěli v zahraničí konfrontovat s tradicí odlišnou a díky tomuto střetu snad nahlédnout ony „univerzálie divadelní komunikace“ zmiňované v záměrech projektu. Zároveň nám zvolený přístup umožnil vhodnou cestou „znesnadnit“ srozumitelnost inscenovaných příběhů – kladli jsme si otázku, zda naši budoucí diváci „své“ příběhy poznají i navzdory námi vystavěné bariéře, zda divadlo, které praktikujeme, je opravdu obecně srozumitelné, nehledě na kulturní kontexty. A v poslední řadě – nemuseli jsme si na nic „hrát“ a předstírat, že jsme někdo jiný, než doopravdy jsme. Koneckonců, diváci divadla neznají mnohdy nevnímají hereckou postavu, ale herce na scéně, je to on, kdo něco vytváří, ne postava. Herci jsou tedy před takovýmto publikem postaveni do situace, kdy vystupují víceméně sami za sebe, předvedená jednání jsou jejich, oni bezprostředně a přímo komunikují s divákem.<sup>16</sup>

Premiéra, či spíše veřejná generální zkouška inscenace (neb ještě stále nebyla plně obsazena) se uskutečnila den před odletem do Španělska, tj. 16. července 2015 na České ulici v Brně a umožnila nám udělat si z téměř finálního tvaru několik závěrů.

Předně bylo do budoucna zapotřebí zpřesnit veškeré herecké akce tak, aby byly pozorovatelné z veškerých stran (vzhledem ke kruhovému tvaru koberce diváci během představení obklopovali herce ze všech myslitelných úhlů). Rovněž bylo nutné „vyčistit“ přechody mezi jednotlivými příběhy tak, aby bylo jasné, uprostřed kterého rámce se ve vyprávění právě nacházíme. Bylo také zřejmé, že zapojení zbylých účastníků projektu (Rebecy Izquierdo, Ibrahima Volgy Mengü a Vojtěcha Johaníka) inscenaci pozmění nemalou měrou. Nicméně – proces zkoušení byl víceméně završen, inscenační tvar byl vystaven. Další den nás již čekal přesun do španělské Malagy.

### 2.1. Fáze první: Španělsko

První fáze projektu se ukázala jako nejproblematictější, zejména kvůli organizačním záležitostem. Španělská herečka Rebeca Izquierdo měla původně fungovat nejen jako herečka, ale rovněž naše „spojka“ ve Španělsku, která měla dopředu zajistit účinkování ve třech vsích ihned po našem příletu. Kvůli rozličným komunikačním potížím však k žádné domluvě nedošlo, a tak byli všichni účastníci projektu „vhozeni“ do neznámého prostředí bez jakýchkoliv možností, kde první noc přespat, kde v následujících dnech hrát apod. Situace byla ještě ztížena o to, že ve Španělsku je zákonem zakázáno kempování a rozdělávání ohně na místech, která pro tuto činnost nejsou určena. Rovněž není možné kamkoliv přijet a začít hrát – jsou vyžadována různá povolení a formální žádosti.

Nelehkou situaci se naštěstí podařilo vyřešit hned druhý den našeho pobytu ve Španělsku. Díky vstřícnosti správce koupaliště v městečku Casares<sup>17</sup> jsme se mohli na obecním pozemku přímo u bazénu „ubytovat“ a pokračovat v „dozkušování“ inscenace, kterou Rebeca Izquierdo spatřila poprvé a bez toho, že by o ní dopředu věděla jakékoliv podrobnější informace.

Z konfrontace *Tisíce a jedné noci* s Rebeciným pohledem (tedy s pohledem nezainteresovaného diváka) vzrostlo několik úprav, které jsme v inscenaci učinili: bylo nutno opustit od „matrjoškové“ struktury inscenace, neb bez dalšího dovysvětlování se pro zahraniční publikum (spolu s Rebecou zhlédlo inscenaci několik přítomných dětí) ukázala zcela nesrozumitelnou, zjednodušit všechny příběhy na nezbytné minimum, „zlineárnit“ strukturu celé inscenace a spolu s Vojtěchem Johaníkem a Rebecou přijít na takové obsazení jednotlivých postav, které by nemátlo diváka (ze zhlédnutého nebylo zřejmé, kdo jakou postavu právě hraje).

<sup>16</sup> Více o tomto poznatku viz rozhovor s Terezou Slámovou v dokumentu Lucie Harapátové *KočéBRování 2014: Cykly. KočéBRování 2014: Cykly*. Youtube [online], 4. března 2015 [cit. 29. prosince 2015]. Dostupné na internetu: <[https://www.youtube.com/watch?v=uiU79\\_6QSFc](https://www.youtube.com/watch?v=uiU79_6QSFc)>

<sup>17</sup> Městečko Casares se může směle zařadit mezi další „pueblos blancos“, tedy „bílá města“ nacházející se v Andalusii, jejichž označení pramení z jejich bílé architektury – veškeré domy a jejich zdi zde bývají natřeny bílou barvou. Casares je rovněž rodištěm Blase Infanteho (1885-1936), významného andaluského patriota, spisovatele, muzikologa a patriota.

Dalším zkoušením doznala struktura inscenace následujících změn – rámcovým zůstal pouze příběh Šahrijára a Šehrazády, uvnitř kterého se odehrály příběhy „Kráva & tele“, „Africký příběh“, „Tři sestry“, „Hrobka“, „Mama, ožeň ma“ a příběh „O opičákovi“. Zbylé příběhy byly vyškrtuty. Poslední dva příběhy byly rovněž prohozeny kvůli temporytmu inscenace.

Struktura nové verze byla již pouze lineární – jednotlivé příběhy byly vždy odehrány až do svého konce (nebyly tedy přerušovány dalším vyprávěním uvnitř vyprávění) a mezi nimi divák sledoval příběh postupného sblížení Šahrijára a Šehrazády. Tento tvar již byl patrně nejbližší finální verzi inscenace, která vznikla až v Maroku zapojením tureckého herce Ibrahima Volgy Mengü. Svou strukturou připomínala spíše než pevný tvar jakousi divadelní „show“, kterou Šehrazáda s Šahrijárem „moderovali“, když uváděli jednotlivé příběhy. Tato struktura nám rovněž umožňovala každý z příběhů odehrát v jiné atmosféře a temporytmu, příběhy se tímto lineárním uspořádáním od sebe lépe odlišily a každý byl nositelem pozměněné nálady. Tato různost umožňovala rovněž lepší práci s publikem, ale o tomto poznatku (a jiných) až v dalších částech studie.

Premiérové zahraniční uvedení *Tisíce a jedné noci* proběhlo 20. července na náměstí v Casares během městských slavností pořádaných při příležitosti uzavření centra města projíždějícím automobilům. Hned dalšího dne jsme se měli přeplavit na trajektu do marockého Tangeru, kde jsme se měli setkat s Volgou.

### 2.2. Fáze druhá: Maroko

Po hladkém přesunu do Tangeru 21. července, setkání s Volgou a zapůjčení tří osobních automobilů, které se na příštích deset dní staly vedle dopravních prostředků i našimi mobilními domovy, jsme se na noc přemístili do kempu v městečku Assilah na pobřeží Atlantiku. Dalšího dne dopoledne jsme zde opět zkoušeli a vpojovali do inscenace Volgu, který ztvárnil postavu Šahrijára a spolu s Rebecou tedy bylo hlavní náplní jeho práce posouvat vztah mezi Šehrazádou a Šahrijárem a uvádět jednotlivé příběhy. Spolu s Rebecou pak byl Volga vpojován rovněž do dalších kolektivních akcí, které se v inscenaci vyskytovaly (útok lupičů na astrologa, různé hudební či rytmické pasáže apod.). Večer 22. července jsme chtěli inscenaci v Maroku uvést poprvé.

S nabídkou hraní jsme dorazili do vsi Souk-El-Had-El-Gharbia nedaleko Assilah. Po delším dotazování se po starostovi či jakémisi „náměstkovi přes kulturu“ (caid) ve španělštině a francouzštině se nám s oběma podařilo spojit. Přitom jsme narazili na obtíže, které nás provázely po celou dobu setrvávání v Maroku.

Kvůli různým (převážně byrokratickým) záležitostem je zde nutné jakékoliv veřejné vystoupení dopředu oznámit místním úřadům, podat si žádost a teprve po kladné odpovědi je možné vystupovat. Vyřízení žádosti může trvat až několik dnů.

V našem případě se jednalo o špatné zprávy – plánovali jsme v Maroku pobýt pouhé dva týdny a odehrát zde deset repríz *Tisíce a jedné noci*. Kdybychom čekali na všelijaká byrokratická usnesení, zahráli bychom si maximálně dvakrát či třikrát (pokud by byly naše žádosti – podávané v této vsi ve francouzštině – vyřízeny kladně). Žádost jsme nicméně podali a poté jsme se rozhodli odjet do hor v pohorí Rif a nalézt zde nějakou malou, opuštěnou ves, kde by snad obdobné problémy nenastaly. Bohužel jsme se zde i dalšího dne setkali s obdobným problémem.

Herci byli v tuto chvíli již zoufalí. Po mnoha dnech zkoušení několika verzí inscenace a pracném a postupném zapojování dalších herců (Vojtěch Johaník, Rebeca Izquierdo, Ibrahim Volga Mengü) se nám stále nedařilo najít vhodnou „štaci“. První dny v Maroku tedy byly ve znamení několika domluv se starosty či dalšími představiteli rozličných úřadů, kde jsme se pokaždé setkávali s neúspěchem. Náročná přesuny ve vysokých teplotách spolu s výše uvedeným postupně všechny účastníky projektu demotivovaly.

23. července (po dalším odmítnutí ze stran marockých úřadů) jsme učinili následující rozhodnutí. V Maroku jsme byli kvůli tomu, abychom zde hráli, a proto jsme se rozhodli hrát i přes nepřítel úřadů, resp. bez jejich povolení. Představení jsme měli nachystané za několik minut, sbalené rovněž. Odhodlali jsme se tedy pro svéráznou formu *guerilla theatre*:<sup>18</sup> přijet, odehrát a hned zase odjet. Chtěli jsme vyzkou-

<sup>18</sup> Hovořím pouze o vnější podobě našeho hraní, kdy jsme hodlali spontánně vystoupit na neočekávaném místě a téměř okamžitě po odehrání z něj opět zmizet. Obsahově nebyla *Tisíc a jedna noc* nikterak „záškod-



šet jedno z prostranství před benzinovými pumpami, kde se Arabové (v drtivé většině pouze muži) scházeli na čaj, dálniční odpočívadla či restaurace, na které jsme po cestě pravidelně naráželi a kde bylo lidí vždy dostatek. Čas uvedení inscenace jsme chtěli přizpůsobit pravidelným denním náboženským bohoslužbám a rovněž počasí – přes den se teploty pohybovaly tak vysoko, že by hraní představovalo až neúměrný energetický výdej. Ideální čas pro nás tedy představovala devátá hodina večerní, čas těsně před západem slunce. Herce tento nápad nadchl.

První hraní v Maroku proběhlo týž den v restauraci nedaleko hlavního tahu na Fás. Majitele restaurace jsme požádali, zda bychom zde nemohli provést generální zkoušku našeho představení. Souhlasil. *Tisíc a jedna noc* tak byla poprvé odehrána na africkém kontinentu.

První repríza v Maroku jakoby prolomila smůlu, kterou jsme doposud měli. Téměř každý další den se podařilo *Tisíc a jednu noc* někde odehrát. Díky radám místních obyvatel, které nám mnohdy umožnily obejít úřady, jsme nakonec nehráli pouze ve vsích, ale rovněž v centrech velkých měst (Fás, Meknes, Marrákéš), přičemž každé z těchto hracích míst bylo naprosto odlišné (počítejme v to i hraní na festivalu v Casablance). Níže uvádím jejich základní charakteristiky (závěry z nich vyvozené nalezneme čtenář v dalším oddílu studie).

### 2.2.1. Halka

Slovo „halka“ je v Maroku (ale i v jiných arabských zemích, kde bývá újeji spojováno například pouze s lidovou hudbou) souhrnné označení pro lidovou vypravěčskou a hudební tradici, která bývá představována zejména na místech k tomu určených a označovaných stejným názvem. Většinou jde o náměstí před hradbami starých medin větších měst, kde člověk vedle lidových vypravěčů (viz dále) a hudebníků (převážně bubeníků) nalezneme i vykladačky karet, krotitele hadů, pouliční prodavače, ale i kolotočáře aj.

V tomto prostředí jsme *Tisíc a jednu noc* několikrát uvedli v „konkurenci“ všech zmíněných atrakcí. Hraní na halkách se natolik odlišovalo od našich předchozích zkušeností, že je nutné o něm pojednat důkladněji.

První „halkové“ hraní proběhlo ve Fásu po doporučení dvou stopařů, které jsme do téhož města vezli ze vsi Mehkour, kde jsme v Maroku zahráli poprvé (před zmíněnou restaurací).

Představení nedopadlo dobře. Ihned po rozložení koberce a několika úvodních tónech ústředního hudebního motivu, kterým jsme inscenaci zahajovali, obklopilo náš hrací prostor (červený kruhový koberec) několik desítek až stovek diváků. Atmosféra typu „tak něco předvedte, ukažte se“ herce naprosto ochromila. Na tak soustředěnou pozornost od samého počátku představení jsme nebyli doposud zvyklí – sice jsme si vždy museli diváky získat hned od počátku inscenace, v několika prvních okamžicích, ale zde se jednalo doslova o první vteřinu představení, která byla pro jeho další vývoj rozhodující. Situace, kdy je divákova pozornost soustavně narušována halasnými kolotočářskými melodiemi (které se příliš nelišily od těch, které můžeme zaslechnout i v našem prostředí), vyvoláváním okolních prodejců, hudebníků a kejklířů, byla neúprosná. Buď zaujmeme ihned, nebo ne.

Nebyli jsme připraveni na takový divácký (ná)tlak, který mj. spočíval i v tom, že zejména děti, které pozornost neudržely, se postupně k našemu hracímu prostoru stále více a více přibližovaly, až hercům zasahovaly do jejich jednání. V několika případech docházelo i k tomu, že děti díky faktu, že je představení dostatečně nezaujalo (resp. herci je nezaujali), začaly „osahávat“ okolo koberce nachystané rekvizity (převážně šátky, zástěry, květinové věnce aj.) či přímo oslovovat herce hrající na akordeon (v inscenaci se ve hře na něj střídala Tereza Koláčková s Terezou Slámovou a Veronikou Lazorčákovou) s tím, že by si naň chtěly zkusit zahrát.

Tyto události pak vyprovokovaly další, pravděpodobně ještě horšího charakteru, když herci, kteří si snad připadali „utiskovaní“ – kruh diváků se okolo nás neustále zužoval, až diváci stáli na samém okraji koberce a hercům neumožňovali pohyb okolo hracího prostoru – začali diváky přímo oslovovat a „umravňovat“ je. Netřeba dodávat, že marně, neb jazyková bariéra byla stejně neúprosná jako nastalá situace, navíc ono nevhodné oslovování publika vedlo k dalšímu snížení pozornosti, když rodiče dětí, které představení

nická“ či šokující, nevyjadřovala se záměrně k politickým tématům, nebyla prohlášením či manifestem ani ničím podobným.

narušovaly, jim začali domlouvat a tahat je z diváckého prostoru někam jinam (snad aby je „umravnil“ rovněž).

Rovněž jsme během hraní na náměstí ve Fásu poprvé narazili na specifitější kulturní odlišnosti, jejichž ohledávání stálo již v záměru celého projektu. Diváci v některých momentech inscenace nahlas projevovali nesouhlas s tím, co se na scéně odehrávalo. Šlo zejména o momenty, kdy se dvě z postav inscenace na scéně políbily (ať už v rámci přivítání se nebo i v případě políbení milostného). Některé z žen v publiku (na halkách jich nebyvalo mnoho) dokonce v těchto chvílích pohoršeně odcházely. Přihlízející muži situaci doprovázeli nesouhlasným bručením. Veškeré publikum se vždy v těchto chvílích nervózně pohnulo. O několik dní později nás jeden Maročan upozornil na fakt, že veřejné polibky jsou považovány v Maroku za neslušnost. V příběhu „Hrobka“ (kdy dojde k milostnému sblížení bratra a sestry) tedy rozčilení publika muselo být nemalé.

Z nepodařeného představení (které jsme po jeho zakončení přirovnávali z hlediska energetického výdeje k hokejovému zápasu) jsme tedy vyvodili několik závěrů. Předně bylo zapotřebí náš hrací prostor (kruhový koberec a přibližně dvoumetrový pás kolem něj) „uhájit“, nedovolit divákům, aby nám jej narušovali, vstupovali do něj a přerušovali tak průběh představení. Zároveň nám bylo jasné, že nemůžeme dopustit takovou situaci, kdy divákům začneme domlouvat – jejich pozornost tím rozhodně neupoutáme, navíc se představení v takovém případě postupně rozpadá, jeho temporytmus je narušen etc. „Uhájení“ prostoru muselo být vykonáno pouze prostřednictvím hereckého jednání – herci se měli snažit o hraní bez jakýchkoliv „hluchých“ míst, měli se zaměřit na pozornost diváků, neustále ji vnímat a vést ji, kudy bylo potřeba. Z jejich jednání mělo být jasné, který prostor je výsostně „náš“ a který je určen pro publikum – z toho vyplývalo, že byť spolu s odchodem z koberce v závěru jednotlivých příběhů odkládali i postavy, které v daném příběhu hráli, stále se však přímo představení účastnili a dotvářeli je zvuky, zpěvy či drobnými rytmickými akcemi. Zároveň v těchto chvílích ještě napomáhali srozumitelnosti představení tím, že na vše na koberci předváděné živě reagovali a svým výrazem komentovali (slovy ne) – divákům tak v některých případech dávali nepřímo najevo, jak mají kterou situaci vnímat.

Vedle tohoto „uhájení“ prostoru a získávání a udržování divácké pozornosti jsme považovali za nutné publikum do představení „vtáhnout“, aktivizovat je a tím pádem jaksi „zabavit“ i jiným způsobem, než pouze víceméně pasivním pozorováním předloženého divadelního tvaru. Vedle předkládání odpovídajících reakcí na předváděné tak byli diváci ve vybraných momentech představení rozezpívávání či roztleskávání. Jak se ukázalo později při dalších reprízách, zejména pro dětskou část publika tento záměr funkčně zapůsobil a zafungoval.

Výrazného zpřesnění jsme museli dosáhnout kvůli zvýšení viditelnosti a srozumitelnosti jednotlivých hereckých akcí. Pro zvýšení expresivity musela být každá akce doprovázena stejně výrazným zvukem, který k ní měl přitáhnout pozornost diváků. Ostatní herci si zároveň museli být vědomi toho, že je právě tato konkrétní akce v tuto chvíli prováděna a svým jednáním ji ještě více „vypíchnout“ – herci, jehož jednání mělo být v daném okamžiku středem pozornosti, ostatní spoluhráči vytvářeli prostor, svá průběžná jednání na několik sekund či momentů pozastavili, aby diváci svou pozornost zaměřili zamýšleným směrem.

S těmito poznatky tedy byla *Tisíc a jedna noc* odehrána na halkách v Meknesu a Marrákéši. Inscenace se v obou městech setkala s úspěchem a její představení v obou městech jsme považovali za svůj úspěch – všeho kýženého se podařilo dosáhnout. Poněkud odlišný způsob hraní jsme však volili při uvádění inscenace v malých městech a na vesnicích.

### 2.2.2. Vesnice

Pravděpodobně díky naší zkušenosti z kočování po vsích ve východním Turecku jsme se při hraní ve vesnicích neseťkali s výraznějšími problémy. Reprízy mohly být nakonec uskutečnány i přes neustálé byrokratické obtíže – mnohdy napomohlo, když jsme místní požádali o to, zda bychom si nemohli u nich ve vsi udělat zkoušku naší inscenace. Proti zkoušce nic nenamítali, zatímco u oficiálního představení by požadovali povolení.

S inscenací se po zkušenostech z „halkového“ hraní dále moc npracovalo, resp. byli jsme prožitou zkušeností natolik „vycepovaní“, že toho nebylo zapotřebí. Vzhledem k malému počtu publika (na vesnicích čítalo pravidelně kolem šedesáti či sedmdesáti diváků) se však nějaké uplatňované principy přece jenom lišily od těch využívaných na halkách.

Předně jsme si zde mohli dovolit oslovit a zatáhnout do hry i jednoho konkrétního diváka. Při hraní ve městech by se nám ho buď nepodařilo získat, či bychom ztratili pozornost většiny publika. Na vesnicích bývalo takové ozvláštnění vítané. Jednak to hru, která mohla být rovněž hrána v pomalejším, ne tak překotném a snad i koncentrovanějším temporytmu, přibližovalo ke svému publiku, a jednak jsme si tak místní „získávali“ na naši stranu, když viděli, že s nimi dovedeme zábavně komunikovat. Zapojení místních je na vesnicích rovněž odlišné od měst. Ve městě si herec vytáhne anonymního diváka z davu, na vesnici si vybere člověka, kterého většina (či všichni) ostatní diváci znají.

Pro hraní na vsích bylo rovněž příznačné, že spíše než na samotný „produkt“ (inscenaci) jsme se my a spolu s námi i diváci pokoušeli soustředit ne na zdárné odehrání všech akcí ve správném temporytmu, rychlosti a souslednosti, ale více na samotnou komunikaci. Jednotlivá gesta byla kvůli menšímu publiku stále dobře viditelná, mohla se tedy ozvlášťovat, hrát pro jednoho konkrétního diváka, diváci se snáze zapojovali do již zmíněných akcí (zvuky, rytmy, melodie). Pakliže jsme hraní na halkách přirovnávali ke sportovnímu utkání (hokejový zápas), hraní na vsích se blížilo spíše posezení v kruhu lidí, kteří se o sebe vzájemně zajímají a chtějí se lépe poznat („pobesedování“). Rovněž po takovýchto představeních často následovalo pozvání do domácností místních, posezení nad šálkem čaje apod., tak jako tomu bylo v roce 2014 v Turecku.

Zvláštním případem těchto představení byly dvě reprízy *Tisíce a jedné noci* v městečku Merzouga na jihovýchodě Maroka. Merzouga je posledním městem před Saharou. Ihned za ním se již rozkládají písečné duny, které se rozkládají po několik stovek dalších kilometrů. Jelikož jsme nechtěli narážet na další problémy s povolením, snažili jsme se vždy v místě, kde jsme chtěli inscenaci uvést, získat na svou stranu jednoho z místních, který by nám s reprízou napomohl. V Merzouze to byl majitel hotelu na samotném okraji města (a tím pádem i Sahary). Když jsme mu vyložili, proč v Maroku jsme a co svým hraním sledujeme, s uvedením inscenace souhlasil a pomohl nám s propagací inscenace (vytištění letáků a jejich roznos ve městě). Velmi se nám zamlouvalo, že nám umožnil hrát přímo v prostorách hotelu (na jeho dvoře s bazénem) jak pro hosty, tak i pro diváky, které si budeme schopni ve zbývajícím čase (odpoledne) sehnat.

Herci tedy ve městě spolu s roznosem letáků ve francouzštině vyhledávali čas a místo uvedení inscenace (rovněž ve francouzském jazyce). Podařilo se nám přesvědčit několik málo desítek místních trhovců či pouštních průvodců, aby se na *Tisíc a jednu noc* přišli podívat. Začátek představení jsme vždy směřovali na takovou hodinu, aby se stihla odehrát ještě před západem slunce – jakmile slunce zapadlo, nastala naprostá tma, v níž bylo zbytečné dále hrát (na halkách tento problém nebyl, protože na nich většinou fungovalo pouliční elektrické osvětlení).

V okamžiku, kdy jsme do hotelu přivedli několik desítek lidí „z ulice“, nastal problém. Majitel na svém pozemku náhle cizí lidi nechtěl, požadoval po nás, abychom zahráli pouze pro jeho zákazníky a hosty. Na tomto místě je rovněž nutné uvést, že ceny v hotelu byly nemalé, přítomní hosté tedy jistě pocházeli spíše z vyšších sociálních vrstev, než s jakými jsme se na naší cestě většinou setkávali.

Nevěděli jsme, co dělat. Nastalou situaci vyřešil Robert Mikluš, který majiteli po chvíli rozmýšlení oznámil, že tedy zahrajeme dvakrát. Jednou před hotelem pro lidi, které jsme si sami přivedli, podruhé v hotelu pro jeho hosty. Proti tomu již majitel nic nenamítal.

Kvůli blížícímu se západu slunce jsme se rozhodli obě představení zkrátit – vybrali jsme jen čtyři příběhy rámované příběhem Šahrijára a Šehrazády. Obě reprízy jsme odehráli ihned po sobě. V okamžiku, kdy jsme před hotelem na okraji Sahary hráli pro sezvané diváky, začalo pršet...

Hraní pro hosty ubytované v hotelu bylo v leccčems podobné repríze *Tisíce a jedné noci*, kterou jsme odehráli (jako poslední v Maroku) v přímořském městě Assilah. Na obou místech jsme hráli převážně pro turisty, pro které jsme představovali jakýsi „zábavní kulturní program“ či pouze zvláštnost, která se náhodně přihodila. Dalo by se říci, že v případě těchto dvou repríz (pro hotelové hosty na okraji Sahary a v Assilah) jsme se zcela minuli se záměrem projektu – nehráli jsme pro publikum divadlu nenavyklé, v žádném případě nebylo možno nazvat takového hraní vzájemným setkáním se, šlo spíše o zcela běžnou reprízu inscenace, kterou bychom mohli uvést i v České republice a pravděpodobně by proběhla a byla vnímána obvyklým způsobem – diváci by představení zhlédli a vzápětí by se rozešli do svých domovů (či hotelových pokojů). Navázat přímější a bezprostřednější komunikaci se v těchto případech nezadařilo. V leccčems se tak obě tyto reprízy blížily našemu budoucímu účinkování ve Španělsku, kterému se věnuji o několik stran dále.

### 2.2.3. Festivalové uvedení inscenace v Casablance

Pro úplnost se ještě zmíním o repríze *Tisíce a jedné noci* na vysokoškolském divadelním festivalu v Casablance. I ta byla poznamenána byrokratickými obtížemi. Byť nám zde bylo umožněno hrát pro kulturně značně pestré publikum (diváci a účastníci festivalu pocházeli například z Egypta, Saúdské Arábie, Súdánu, Německa, Rumunska, Chorvatska či Mexika) přistupovali jsme k tomuto hraní s určitými výhradami – spektrum složení publika bylo sice pestré, ale stále šlo o divadelníky a festivalové publikum. Opět se tedy nejednalo o publikum divadlu nenavyklé či je zažívající jen zřídka, pro nás tedy publikum „nevhodné“, jak jsme si zprvu mysleli.

Hrát jsme měli v univerzitním areálu, vůči čemuž jsme se zprvu ohrazovali s návrhem, že bychom byli radši, kdybychom mohli inscenaci uvést na nějakém veřejně přístupném prostranství, ale kvůli bezpečnosti (prý naší) nám to nebylo umožněno. Zprvu nám bylo alespoň povoleno před univerzitním areálem zvát okolo procházející lidi. Ale po několika dalších rozhovorech s organizátory festivalu nám bylo zakázáno i toto, pro naše vystupování na rozličných „štacích“ typické, zvaní.

Nicméně, hraní na festivalu v Casablance dopadlo více než dobře soudě dle živých reakcí diváků a následné diskuse, kterou vedli hlavní organizátoři festivalu. Na diskusi zaznívaly zmínky o naší suverenitě a sebevědomí, vysvětlovali jsme zde i naši tradici lidového a pouličního (příp. kočovného) divadla (s nímž jde právě ona suverenita a sebevědomí ruku v ruce). Rovněž padla otázka, zda se v naší tvorbě zaměřujeme spíše na komunikaci s divákem či na vedení příběhu. Odpověděli jsme, že nám jde o obojí, v případě hraní na místech, kde hráváme, tomu mnohdy nelze jinak. Domnívám se, že kdybychom se zaměřili na „pouhou“ komunikaci s divákem, neudrželi bychom pevný tvar našeho vystoupení – kvůli živelnosti a bezprostřednosti publika, které by nám zkrátka nedovolilo odejít. Potřeba příběhu s jasným koncem nám umožňuje zachovávat si patřičný odstup a událost časově zřetelně ohraničit.

O několik dní později jsme se dozvěděli, že jsme vyhráli hlavní cenu festivalu. Tento fakt zde uvádím spíše jako vtipnou historku – oznámení nám přišlo formou SMS zprávy v okamžiku, kdy jsme dorazili na okraj Sahary. Když jsme se chtěli dozvědět více (a zda je to vůbec pravda), nezadařilo se nám získat jakékoliv podrobnější informace.

### 2.3. Fáze třetí: Návrat do Španělska

Po deseti reprízách *Tisíce a jedné noci* v Maroku náš čekala poslední fáze projektu, obnášející šest repríz ve Španělsku. Jelikož jsme očekávali další souboje s úřady, již dopředu jsme se snažili jednotlivá hraní zajistit (především prostřednictvím Rebecy Izquierdo). V této poslední fázi projektu jsme rovněž uváděli poslední verzi inscenace – do Španělska se s námi již nevracel Ibrahim Volga Mengü, s nímž jsme se rozešli v Tangeru před odplutím na evropský kontinent.

Nejvýraznější posun spočíval ve změně charakteru rámcového příběhu. „Ztratili“ jsme Šahrijára a obsazení některého ze zbylých herců do jeho role by v inscenaci a jejím vnímání pravděpodobně působilo zmatečně. Opět jsme se vrátili k myšlence jakési divadelní „show“ či pořadu a rozhodli jsme se znovu inspirovat u žánru pouličního divadla. Rebeca Izquierdo ztvárnující Šehrazádu tak nyní byla moderátorem (vyvolávačem) celého představení (i kvůli svému rodnému jazyku), vyvolávala začátky jednotlivých příběhů, zakončovala je a příležitostně je i okomentovala. Inscenace tímto ještě více pozbyla ze svého lineárního charakteru, ale zato jasné Rebeciny předěly a mezihry umožňovaly ostatním více se zaměřit na různost předváděných příběhů, jejichž nálada a temporytmus se mohly od sebe ještě více odlišit.

Další změny pak již byly vynuceny lokalitou, v níž jsme účinkovali (myslím tím samotné Španělsko). Jelikož ve většině příběhů ženské postavy končily špatně (smrt, potrestání, zakletí – viz soupis příběhů na předcházejících stranách) a mnohdy byly scénovány s groteskní nadsázkou (zejména příběh „Mama, ožeň ma“), působily ve Španělsku, kde je jedním z palčivých společenských témat domácí násilí páchané v drtivé většině na ženách, nechtěně provokujícím dojmem, v případě reakcí některých diváků vyložené pobuřujícím.

Namísto toho, abychom tyto scény vypouštěli (což jsme si však beztak vzhledem k narůstající únavě nemohli dovolit nehledě na fakt, že bychom museli změnit v podstatě celou inscenaci), rozhodli jsme se jejich případnou nadsázkou ještě více zdůraznit („Mama, ožeň ma“, „Kráva a tele“) a v případě např. tragického konce příběhu „Hrobka“ pochmurnou a zároveň dojemnou atmosféru situace ještě více zvýraznit (hudba, zpěv, herecké jednání). Domnívali jsme se, že v případě ještě zřetelnější stylizace, kterou divák



pochozí jako zcela záměrnou, nastalé problémy odpadnou. Z rozhovorů s diváky (které mohly ve Španělsku probíhat plynuleji díky Rebečinu překladu) následně vyšlo najevo, že naše volba byla správná.

Ve Španělsku jsme se však setkali opět s naprosto jinak reagujícím, jinak divadlo zažívajícím (a pravděpodobně i smýšlejícím) publikem. Z jakých důvodů, je zřejmé. Nešlo o publikum divadlu nenavyklé ani divadla neznalé, ba co víc – šlo o publikum, jehož divadelní tradice je té naší přece jenom blízká, resp. konvence náležející této tradici jsou takřka totožné jako naše.

Diváci přišli na představení, pokud se někde v blízkosti nacházely lavice na sezení, posadili se zde, i když byli tím pádem natolik vzdáleni od hracího prostoru, že nemohli ani pořádně slyšet. Byť jinak poměrně emotivní, Španělé během repríz reagovali pramálo, byť vždy adekvátně – ocenili každý jednotlivý gag, zareagovali na každou atmosféru či situaci „správně“, ale takovým způsobem (čti tak potichu či tak „naučeně“), že do představení málokdy přinášeli nějaké nové impulsy. (Nutno však říci, že když se okolo hracího prostoru shromáždily děti, situace byla o mnoho příznivější, živější a bezprostřednější).

Divadelní událost, která umožní setkání lidí, kteří by se jinak nepoznali, a kterou jsme se v průběhu projektu snažili zprostředkovat rozličným typům publika, zde působila vždy jaksi „nepřehledně“, jelikož komunikace probíhala většinou pouze jedním směrem (od nás). Oproti Turecku či vesnicím v Maroku, kdy v rámci jednotlivých „stací“ přiřídili za místními cizí lidé, ve Španělsku přiřídilo „pouze“ divadlo.

### 3. Divadelní kočování ve světle afrických odlišností

Tuto část studie jsem se rozhodl rozdělit na dvě části. Důvody jsou praktické – odlišný pohled na projekt a jeho průběh měli herci (první část) a odlišný pohled mám samozřejmě i já coby autor celého projektu a režisér inscenace *Tisíc a jedna noc* (druhá část). Byť ve vnímání herců i mém nalezneme mnoho společných rysů, pro větší přehlednost (a také proto, abych nechal o projektu mluvit herce samotné) jsem zvolil následující rozdělení.

#### 3.1. Výpovědi herců

Patrně nejautentičtější o zkušenostech z hraní pro kulturně odlišné publikum hovoří herečtí účastníci projektu, kteří po jeho zakončení odpovídali na následující dotazník, jímž jsem je oslovil. Odpovídali na něj herci účastníci se projektu od jeho založení v roce 2010 (Veronika Lazorčáková, Vojtěch Johaník) i ti, kteří se ho začali účastnit později (Tereza Koláčková v roce 2011, Jan Neugebauer, Robert Mikluš, Tereza Slámová v roce 2014 a Natálie Pelcová v roce 2015) – tomu i byly uzpůsobeny otázky (viz níže). Zahraniční účastníci z časových důvodů na dotazník neodpovídali.

- 1) V čem vnímáš přínosy tohoto projektu (zejména ročníky 2014 i 2015, popř. předchozí) pro své „řemeslo“, tj. pro svou profesionální (hereckou, pedagogickou, hudební etc.) práci?
- 2) Jaké jsou mimodivadelní aspekty tohoto projektu? Resp. obohatil či „potrápil“ tě tento projekt ještě něčím jiným než pouze zkušenostmi divadelními?
- 3) S jakými konkrétními a nejvýraznějšími problémy jsi se musel/musela potýkat v době trvání projektu (od začátku zkoušení po příjezd zpět do České republiky)? Co považuješ za nejvýraznější problémy projektu v celé době jeho trvání (2010-2015)?
- 4) V čem vnímáš (obecně) hlavní přínos tohoto projektu (2014, 2015, popř. 2010-2015)?
- 5) Jak bys popsal/popsala hraní pro kulturně odlišné publikum? (V čem se liší hraní pro toto publikum od hraní „normálního“, v našich zeměpisných šířkách?)
- 6) Proč v projektu nadále setrváváš (od roku 2010, 2011 či 2014)?
- 7) Jak vnímáš složení souboru (v letech 2014 a 2015)? Co mezinárodní složení souboru do projektu přineslo?
- 8) Jak vnímáš vývoj projektu od roku 2010 do současnosti? (pro Terezu Koláčkovou, Vojtěcha Johaníka a Veroniku Lazorčákovou)
- 9) Porovnej účinkování v projektu v letech 2014 a 2015.

Na dotazník zareagovalo pět herců ze sedmi – Natálie Pelcová se zdráhala o projektu pojednat, neb se ho účastnila teprve prvním rokem, Vojtěch Johaník dotazník nevyplnil bez udání přesného důvodu. Někteří z

herců ve svých odpovědích promlouvají spíše o dojmech, které jim divadelní kočování zprostředkovalo, jiní se pouštějí více „do hloubky“. Z dostupných odpovědí na všechny mnou položené otázky se však před čtenářem vynořuje pohled snad komplexnější než pouze pocitový. Na následujících řádcích uvádím výňatky z těch odpovědí, které považuji za nejvíce o projektu vypovídající, kompletní znění odpovědí čtenář nalezne v příloze studie.

První dotaz spočíval v popisu hraní pro kulturně odlišné publikum a rozdílům mezi takovým hraním a hraním v pro nás známých podmínkách:

*„Víc vysvětlujeme. Nutí nás to vyjadřovat se srozumitelně. Víc lákáme do interakce. Musíme být přesní a přesvědčiví. Musíme si je získat, musíme být natolik atraktivní, aby se zastavili a byli zaujati.“*

*Máme výhodu exotičnosti. Máme výhodu, že po nich nic nechceme – jen něco přinášíme. Ber, nebo nech bejt.“*

*Je dobrodružné všimnout si reakcí na určité scény nebo akce a z nich odhadovat, jak se stavějí k podobné situaci v reálném životě. Prostřednictvím mimesis se s nimi tedy taky seznamujeme.“<sup>19</sup>*

Z odpovědi herce Roberta Mikluše na totožnou otázku je patrné, jak důležitou roli představuje v obdobném typu projektu setkání či setkávání se (o lidské rovině projektu viz další část studie; tomuto tématu byla věnována i předchozí studie věnovaná kočování po Turecku). Svou odpověď rovněž spojil s odpovědí na otázku, proč v projektu nadále setrvává.

*„Podomní dárci radosti a poznání. Divadlo, které vám zazvoní u dveří a herec říká: Dobry den, nás nikdo nezval, ale můžeme pro vás zahrát divadlo? A nepozval byste i sousedy? A nevádí vám, že po vás nic nebudeme chtít?“*

*Také proto, že člověk je obklopený rozmanitostí a různorodostí. Pro Alžírku, která mě za svitu měsíce a se zavřenými očima zpívala písně v zapomenutém jazyce. Byli jsme pro ni s Honzou první Evropani, se kterými mluvila. Kvůli té kráse. Kdy potkáte duši, která je v našich končinách spatřitelná pouze v dětských očích. Tolik mladické radosti při koupání v jezeře pro pitnou vodu.“*

*Kvůli tomu, že po pár dýmkách hašiše s místními usedlíky člověk rozumí arabsky a oni vám dají arabské jméno podle prvního muezzina. Kvůli otci dvou dcer, kterého převážíte z pole na pole jiné, kde je představení, a on se převléká do slušných šatů. Kvůli písku a prachu, který setřepávám po ulicích Prahy, aby ochutnala. Pro hradby opuštěných měst, kde si člověk přijde jako král, aby pak zjistil, že vše je z papíru. Proto, že jsem dosud neznal turecký styl parkování čumákem dolů. A hlavně pro krajinu, která se střídá jako pohlednice na poště a taky, že to tam můžu sdílet s lidmi, kteří mi v tom porozumí.“<sup>20</sup>*

V odpovědích dalších účastníků se na rozdíl od již uvedených protikladně vyjevuje, že hraní pro zahraniční a kulturně jinak založené publikum je obdobné, jako hraní pro publikum „naše“, tj. na které jsme zvyklí: „Řeší se jazyková a kulturní bariéra, ale myslím, že kromě toho není jiný zásadní rozdíl; spíš je rozdíl hrát pro různé vrstvy obyvatel a to je, myslím, podobné i v Evropě.“<sup>21</sup> Rozdílům mezi sociálními vrstvami obyvatelstva se stručně věnuje i materiál zaslaný Janem Neugebauerem:

*„Stejně je do toho třeba jít na plno. Myslím si, že jsem spíš herec těla než slova. Samozřejmě absence společného jazyka bývá určující, ale když už jsme dělali představení s tímto zadáním, tak to není nic nečekaného.“*

*Po představení si nemůžete o špilu popovídat. To jsem občas cítil silně, jak jazyk chybí.“*

<sup>19</sup> Z odpovědí Terezy Koláčkové.

<sup>20</sup> Z odpovědí Roberta Mikluše.

<sup>21</sup> Z odpovědí Terezy Slámové.

Rozdíly v sociálních skupinách diváků v rámci Maroka (divadelníci x halky x vesnice x restaurace) mi přišly výraznější než rozdíly ‚naše kultura‘ x ‚marocká kultura‘.“<sup>22</sup>

Patrně nejdůležitější svou odpověď zpracovala herečka Veronika Lazorčáková a zohlednila v ní všechna dosud zaznamenaná témata:

„Myslím, že rozdíl je v reakcích a samotné přítomnosti publika. Reakce publika na rozehraná témata jsou spontánnější a živelnější, než na co jsme zvyklí u nás. Tím pádem je potřeba neustále si získávat jejich pozornost, zaměstnávat je, vtahovat je do hry, protože jsou méně ukázněni a soustředění (zvláště v případech, kdy na divadlo nejsou zvyklí). Člověk tedy musí do hraní vložit mnohem víc energie, ale zase mi přijde, že se mu ta investice dvojnásobně vrátí, a tedy ho to nabije a nabudí do dalšího výkonu. Často se také stane, že diváci nerozumí gestu, které herec použije, protože v jejich kultuře neexistuje nebo znamená něco jiného (v takovém případě pak dochází ke vzájemnému obohacování jednotlivých kultur a ke zpětné vazbě od publika – např. dotaz na symbol vajec v rámci velikonoce). Mnohem více reagují na zobrazování projevů lásky mezi mužem a ženou (např. polibek – věc pro nás naprosto běžná), které se u nich neodehrávají nikdy na veřejnosti, pouze v soukromí. Myslím také, že je publikum vděčné, když herec použije slovo nebo výraz v jejich jazyce – tím si totiž získá také jejich pozornost. Přítomnost publika tedy člověk vnímá mnohem silněji a intenzivněji. Díky tomu jsem si také všimla, že ženy ve většině případů na takové události nechodí – publikum je složeno především z dětí a mužů – což jsem vnímala už v Turecku (nebylo to však pravidlem), ale v Maroku to bylo ještě citelnější.“

Dalším rozdílem jsou extrémnější klimatické podmínky a odlišná krajina. Takže člověk nehraje na měkkém trávníku, ale na hrbolatém, kamenitém či písčitém podloží (někde je sice tráva, ale uschlá a plná bodláků, prostě zrovna tam, kde je a dá se tam hrát. A nehraje v 25 °C, ale ve 40 °C a někdy i více (někdy i v písečné bouři nebo jemném dešti, záleží na počasí). S terénem se dá ještě vyrovnat, ale úmorné mohou být především vysoké teploty (samozřejmě nejen pro herce, ale i pro diváky – ti jsou na to však víceméně zvyklí, rozhodně více než my).“<sup>23</sup>

Zcela nepopíratelným přínosem pro herecké účastníky je obohacení jejich řemesla. Hraním v natolik rozdílných podmínkách se prověřuje již zažitá, objevují nové cesty a inspirace):

„Myslím si, že pro mou profesi je to téměř nepostradatelné. Komunikovat, hledat cesty k člověku, k jeho pozornosti, k porozumění. Znovu a znovu. Jakmile tuto schopnost herec ztratí, stává se z něj postupem času fosílie, exponát minulého utkvělého času, zatímco všichni jej pozorují, možná uznale kývnou hlavou, ale neví, co si s ním říct a jak. Morous, utěkář, žába na prameni... Stud člověka, co vzdá závod před cílem a jde zpátky ke startu, aby ho neviděli. To bych nechtěl. Na kočování to nejde.“

Dále je to nenahraditelná empirická zkušenost, která je pro ostatní kolegy z oboru lákavá a nepředstavitelná.

Proměnlivost je dalším z aspektů kočování. Prvotní záměr byl pro nás pro všechny výzvou, uchopit nejen příběhovou linku, ale také zkusit v divadelním tvaru obsáhnout i způsob vyprávění. Až později jsme si uvědomili, že diváci zřejmě náš pokus neocení – naopak, s každou další zkušeností (když tvar zhlédl někdo jiný) jsme se pouze utvrzovali v tom, že naše ambice byly zbytečné (ocenili by to pravděpodobně pouze teatrologové), a tak jsme postupem času představení upravovali k větší srozumitelnosti. Příběhy se do sebe nevpíjely a nepřekrývaly, ale byly seřazeny za sebou.

Dalším důležitým aspektem byl pro mě herecký kontakt s publikem. A to obousměrného rázu. V profesionálním divadle má většinou herec ten luxus, že jej od diváků dělí malá bariéra a hlavně si lidé zaplatí a pak čekají, co se bude dít. Při pouličním představení diváka zlákáte náhodně a pak musí herec počítat i s následky. Možnost obejít si diváka a v nestřežených

okamžik ho přímo konfrontovat s hereckou akcí je lákavá, ale zpočátku herec nemůže předvídat, co nastane. Ve většině případů se divák stáhl do jakési ulity ostychu, ale pro odvážnějšího diváka a děti je to nepřímá výzva k souboji. Mnohokrát se mi stalo, že diváci upravovali můj herecký projev (např. bečení ovce) k obrazu svému, často mě začali krmit nebo dělali drobné naschvály, aby mi hru ztížili.

Vzácně se diváci v Maroku sami vkládali do děje a vstupovali nám do hracího prostoru červeného koberce. Jindy nám hlasitě pomáhali tím, že interpretovali v arabštině, co sami pochopili z příběhu, a fungovali tak jako vypravěč. Jindy dává divák najevo svůj názor a vlastní suverenitou a postojem vám brání v dokončení herecké akce (např. při odchodu ze scény). Zajímavé zjištění bylo, že si nevystačím s gestickou výbavou a knihovnou, neboť Arabové vyjadřují činnosti a emoce jinými gesty. Když se obrazně říká ‚domluvil jsem se rukama a nohama‘, tak najednou to nefunguje. Jiný rozdíl od našeho publika je jiný práh tolerance. Polibek na jevišti ztropí malý skandál a všechny muže v publiku trochu rozvrkočí (jako kdyby se dívali na erotický film). Lidé v Maroku jsou také velmi reagující, dávají najevo o dost víc své emoce podle toho, jak se příběh odvíjí.“<sup>24</sup>

Herečka Veronika Lazorčáková byla spolu s Vojtěchem Johaníkem v projektu od jeho prvního ročníku v roce 2010 (kočovalo se s inscenací *Tele*).<sup>25</sup> Ve své odpovědi tak přehlédla všechny dosavadní ročníky *KočéBRování* a pojmenovala přínosy, které se objevovaly i v ostatních odpovědích:

„Projekt *KočéBRování* (všechny ročníky) vnímám jako možnost vyzkoušet si jiný druh divadla, než je klasická činohra, se kterou se přes divadelní sezónu většinou setkávám. Z osobních zkušeností vím, že hrát divadlo na ulici je velmi rozdílné než v divadelním sále – především co se týče komunikace s divákem. Herec je totiž v případě pouličního divadla konfrontován s divákem (a divák s hercem) přímo. Na klasické činohře se zhasne hlediště a herec diváky vidí až při děkovačce. Samozřejmě to není pravidlem, což se projevuje například v mém současném angažmá v Divadle v Dlouhé, kde se pracuje i s kabaretním tvarem představení, jenž tuto přímou konfrontaci vyžaduje a využívá. A právě i díky účasti v projektu *KočéBRování* se v profesionální činnosti cítím ‚univerzálnější‘ – připravena i na takové případy, kdy se hledání tvaru představení odlišuje (již předem herec ví, že je představení založeno na přímé komunikaci s divákem) a ve výsledku herec vidí divákům do tváře, je jim blízko, je hned konfrontován s jejich reakcí a mluví s nimi a měl by být schopen s tím umět pracovat.“

Nemalý přínos projektu vnímám v rámci svých hereckých výrazových prostředků. Například v oblasti mluveného slova a hlasu, protože při pouličním divadle je hlasitost a srozumitelnost neustále atakována okolními vlivy; a sice jde o jakýsi trénink, který pak herci může pomoci zvládnout svým hlasovým projevem prostor velkého jeviště – u mě osobně obě velké scény Národního divadla moravskoslezského v Ostravě. To samé platí i v případě práce s gestem a pohybem, především v momentě, kdy mluvený projev ustupuje do pozadí – gesto a pohybový projev musí být také ‚hlasitější‘, větší, ostřejší, jasnější, konkrétnější...“

Dalším aspektem přínosu tohoto projektu je pro mě inspirace, která je pro rozvoj profesionálního herce velice důležitá. Inspirace v tom smyslu, že při cestách dochází k rozbíjení zažitého stereotypu divadla jako provozu (angažmá) i budovy, kde to vypadá stále téměř stejně a potkáváte dennodenně tytéž lidi etc. Při cestování (a hraní představení každý den na jiném místě) se člověku otevírají smysly a vnímá skrze nově země a kraje také nová témata, ze

<sup>24</sup> Z odpovědí Roberta Mikluše.

<sup>25</sup> *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*

<sup>22</sup> Z odpovědí Jana Neugebauera.

<sup>23</sup> Z odpovědí Veroniky Lazorčákové.

*kterých při své profesionální práci může vycházet a která jej mohou obohacovat a inspirovat v profesi samotné a také v jeho přístupu k ní.*<sup>26</sup>

Výraznou složkou všech inscenací a projektů KočěBRu je hudba Terezy Koláčkové. Její odpověď, v níž přehlíží všechny ročníky *KočěBRování* (v prvním roce se projektu účastnila nepřímo jako divačka, v jednotlivých inscenacích účinkovala od roku 2011), se věnuje právě hudebním aspektům, s nimiž se potýkala:

*„Budu teď mluvit o všech ročnících kočování. Co se týče hudebního řemesla – je to několik dílčích věcí, ve kterých se díky kočování vyvíjím.*

*Jednak hraní na akordeon – nikdy předtím jsem na harmoniku nehrála tolik jako u divadla, a to tak zůstalo. Vzhledem k tomu, že jsem samouk, objevuji tím nové možnosti nástroje a jednoduše se zlepšuji ve hře.*

*To, že hraju na akordeon, ovlivnilo na několik let dopředu moje ‚angažmá‘ v jednotlivých divadelních projektech.*

*Potom skládání hudby. Hudba k prvnímu představení (Kytice)<sup>27</sup> byla ještě vytvořena hodně na základě prvních asociací, využití již hotových motivů (s tím, že počítám, že to publikum zná) a skládání jednoduchých motivů vlastních. Díky tomu, že text je veršovaný a divadlo, které děláme, pouliční, mohla jsem si dovolit z jednotlivých balad (či jejich částí) udělat hudební čísla.*

*Postupně jsem se učila, co pouliční divadlo snese, co mu prospívá (přesné střihy, výrazná rytmizace, srozumitelnost, akcenty, hravost). Navíc tohle představení mělo rysy jakési pohřební grotesky, tedy přímo vyžadovalo jistý nadhled, recesi, ironii.*

*V Iliadě<sup>28</sup> jsme už pracovali i s vícehlasým zpěvem, celá hudební struktura byla složitější a propracovanější. V Tyjátrmachers!<sup>29</sup> jsem jen převzala, co složil nebo vymyslel Tomáš David.*

*No a pak přišly Cykly.*

<sup>26</sup> Z odpovědí Veroniky Lazorčákové.

<sup>27</sup> *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*.

<sup>28</sup> *Ilias*

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*.

<sup>29</sup> *Tyjátrmachers! (hovada herecká...)*

Scénář: kolektiv

Režie: Vítězslav Větrovec

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*.

*Vytvořit hudbu do představení pro publikum, které nerozumí řeči, v níž se zpívá, byl nový úkol. Nutilo mě to víc přemýšlet o tom, jakou emoci s sebou hudba nese, protože ta emoce je ta prvotní zpráva, kterou divák a posluchač vnímá i podvědomě.*

*Nemůžu počítat s nějakým společným kulturním základem. Na druhou stranu je to uvolňující – divák nerozumí slovům, přitom je ale sluchem vnímá. Slova jsou ponořená v melodii a skrze ni může situaci na jevišti (v našem případě na koberci) číst.*

*Chtělo by se mi říct, že hudba je univerzální a univerzálně srozumitelná. To první podle mých zkušeností platí. Je to univerzální jazyk, podobně jako tanec. Všechny tyhle způsoby vyjádření mají svoje ‚kódování‘. Dřív jsem si ale myslela, že když kdekoliv zahraju melodii, která mi přijde jednoznačně veselá, ‚durová‘, budou ji tak všichni vnímat. Po zkušenostech z Turecka a z nehlubokého průzkumu arabských stupnic se tahle představa poněkud pozměnila. Naše evropské vnímání dur a moll je zkrátka něco jiného než arabské stupnice (některé se také jmenují dur nebo moll, ale pro mě už znějí všechny orientálně a nedokážu zodpovědět, která by mi přišla víc veselá nebo smutná). Jsem si vědomá toho, že je to jen velmi hrubý rozdíl, že tahle otázka je vhodná k etnomuzikologickému rozboru. Je dobré to vědět a ještě lepší, když to můžeme zažít.*

*Co se týče hudby k letošnímu představení Tisíce a jedné noci, drobné motivy vznikaly z improvizací a pak jsme použili lidové písně (moravské z Blanenska a tureckou popovou píseň o tureckém kovbojovi).*

*Tedy co se týče skládání hudby, naučila jsem se vnímat potřeby pouličního představení, uvažovat v kontextu (nejen textu, s nímž pracujeme, ale i místa a prostoru, publika, pro které hrajeme).*

*Důležité pro mě také bylo pochopení role hudebnice a zároveň herečky. (Poprvé jsem to snad zažila u Velkolhotecké lípy, výrazněji u Operety.)<sup>30</sup>*

*Ze začátku nebylo úplně snadné tyhle dvě pozice (ne snad ani role) skloubit.*

*Prožívala jsem to různě. Od počátečního studu (já nejsem herečka, tak co tady dělám), přes pocit křivdy (všichni ostatní se můžou u představení pohybovat, vyjadřovat se celým tělem a já jenom někde trčím s nástrojem – nejsem právoplatná herečka) až k pochopení výsostného postavení. Je to zkrátka úloha jiná – jsem tam zejména jako muzikant a jsem ráda, že můžu tvorbu a interpretaci postav přenechat jiným. Sama úplně nevím, jak na to,*

<sup>30</sup> *Velkolhotecká lípa aneb Divadelní ztvárnění příběhů, pověstí, písní, zvyků a obyčejů z Velké Lhoty a okolí podle zápisů Jana Karla Zamazala, Roberta Smetany a dalších*

Scénář a režie: Vítězslav Větrovec (na základě prací Roberta Smetany a Jana Karla Zamazala)

Dramaturgie: Josef Kovalčuk

Hudba: Josef Čudlý, Jitka Čudlá, Tereza Koláčková

Účinkovali: studenti 1. - 3. ročníku Ateliéru Divadlo a výchova DIFA JAMU

Premiéra: 26. června 2010 na návsi ve Velké Lhotě,

*Opereta*

Autor: Witold Gombrowicz

Překlad: Jaroslav Simonides

Režie: Vítězslav Větrovec

Dramaturgie: Michal Ridzoň

Scénografie: Katarína Kováčiková

Hudba: Tereza Koláčková, Jakub Vašica

Produkce: Jan Bernášek

Hráli: Petra Lorencová, Ladislav Odrazil, Veronika Lazorčáková, Lucie Schneiderová, Tomáš David, Darina Kovářová, Zuzana Velichová, Petr Pavlas, Tomáš Majláth, Zdeňka Kučerová, Vojtěch Johaník, Jakub Cír, Tereza Koláčková a Jaromír Ryšavý

Premiéra: 12. prosince 2010, Studio Marta, Brno



nikdy jsem se to neučila, takže se v tom necítím komfortně. Zároveň můžu fungovat v představení, aniž bych hrála nějakou roli (Tjyátrmachers!, Kytice). Buď to vůbec není potřeba řešit, protože hrají (ve smyslu herectví) i hrají (na nástroje) všichni (jako tomu bylo v Cyklech), nebo je mi přisouzena role z party těch nadpřirozených (Smrt, Bůh, Anděl...). A ať je tomu více tak, nebo tak, už to nevnímám osobně, ale chápu to jako svoji úlohu, místo, kam patřím.

Co se pak týká řemesla hereckého, naučila jsem se vnímat prostor a diváky jako spoluhráče. Učím se hledat srozumitelná gesta a víc pracovat s tělem. Vzpomínám si na okamžik u zkoušení Cyklů, kde mi Víta poprvé řekl, ať si sundám harmoniku, že na ni bude hrát někdo jiný (učí se to postupně Verča i Terka). Najednou jsem měla možnost využít celé tělo a nevěděla jsem, co s ním. S harmonikou na břiše je člověk prostě omezený – jednak je těžká a jednak prostě překáží. To se mi myslím stává doteď, že během představení se víc soustředím na hudební vrstvu (začít na narážku, skončit přesně, akcentovat jednání, začít ve správné tónině a tempu) a někdy potom v té herecké zůstanu tak napůl – že tam jsem, udělám tu akci, ale cítím, že to není ono. Je to i tím, že nemám tolik zkušeností s herectvím jako takovým – nedaří se mi třeba vypočítat gag, nemám tak vytrénovaný cit pro partnerinu, nemám nápady, co se týče zpracování nějaké akce...

Obecně ale věřím tomu, že člověk roste s úkoly. Tedy každá nová výzva, před kterou jsem postavena, mi upevňuje sebevědomí v tom, co dělám.

A pak ještě poznámka k pedagogické práci. Jednak je kočování zdrojem zkušeností, na kterých můžu stavět (např. tvorba autorské inscenace, práce s prostorem). Komunikace s tureckými dětmi mě zase naučila, že nejdůležitější je skutečně to, co dělám a jakým způsobem mluvím, než to, co říkám.<sup>31</sup>

Vývoj projektu, který jsem popisoval ve své předchozí studii, se pokusili pojmenovat Robert Mikluš i Veronika Lazorčáková. U Roberta Mikluše se pak jedná o odpověď a pokus o pojmenování o to cennější, že se projektu začal účastnit až v roce 2014 s inscenací *Cykly* – v předešlých ročnících se projektu účastnil pouze příležitostně coby divák. Jedná se tedy o cenný pohled zvenčí (byť by jistě mohl být obsáhlejší), kterého já kvůli své zainteresovanosti v projektu nejsem plně schopný:

„Vzhledem k tomu, že jsem byl u projektu od prvních krůčků jako pozorovatel, pokusím se to hodnotit z vlastní perspektivy. Od začátku byl projekt pozoruhodný. Koncept kočování byl neuvěřitelně dobrodružný už při přesunech v ČR. Nepředvídatelný co se týče návštěvnosti (někdy se hraní rušilo, jindy bylo přecpáno). Velkou devizou byla přítomnost herce Tomáše Davida, který byl vedle Terezy Koláčkové dalším múzickým lídrem, stejně jako dříčem představení. Vojtěch Johaník, elév a prakticky do té doby spíše ochotník, byl plný talentu kombinovaného s neumětelstvím, což je základní hnací motor humoru (postava roste a zároveň se rozpadá). Tereza Koláčková se podílela na představení autorsky (hudební plochy a atmosféry) a zároveň v nich zpočátku nesměle a později již s větším sebevědomím hrála. A skupinu doplňovala herečka Veronika Lazorčáková, která fungovala jednak jako opora Tereze a herecký partner ostatním, ale uměla ovládat i nějaký ten hudební nástroj. Dohromady skupina dávala fungující organismus sympatických mladých lidí. Svého času se mi zdálo, že je jedno, s čím je režisér Větrovec osloví, protože to bude určitě skvělé. Dnes vím, že to je pravda.

Když se projekt divadelního kočování přesunul za hranice ČR, změnil se v mnoha ohledech. Dříve byla místa pro odehrání divadelního kusu z větší části předem domluvená. Teď se skupina vydávala do míst tisíce kilometrů vzdálených a místa nebyla domluvená žádná. Herecká i realizační skupina se zvětšila, stejně jako rozpočet, který byl najednou nutný. Po zvláštních šumech zmizel Tomáš David. Do projektu vstoupili cizinci. Což trochu projekt zkomplikovalo v komunikaci. Zároveň dovnitř přineslo dvě úplně jiné perspektivy vnímání a vyzařování. Cesta od trenažeru v ČR k výletu na orbitu v Turecku a Maroku.<sup>32</sup>

Veronika Lazorčáková pak oproti svému hereckému kolegovi podává pohled zasvěcenější, „zevnitř“:

„Od úplného začátku, kdy to pro nás byl spontánní nápad a (dalo by se říct) experiment, prošel projekt KočéBRování velkým vývojem. Uvědomila jsem si už po prvním ročníku (2010), že mi to přináší něco, co jsem tehdy nebyla schopná pojmenovat nebo vyjádřit, ale hodnotila jsem to kladně, protože mě to bavilo. A nikdy bych na startu nevěřila, že se dostaneme tak daleko. V průběhu let jsme před sebe vždy stavěli výzvu (Kytice, Ílias) a myslím, že jsme si díky poslednímu představení hranému po ČR, Tjyátrmachers!, kde jsme byli nuceni zformulovat svůj vlastní vývoj a vztah ke kočování, zároveň zformulovali naše myšlenky a pocity a uvědomili si, jaký to má pro nás doopravdy smysl. To byl obrovský zlom, myslím. Pojmenovali jsme si, co od toho čekáme a chceme a pochopili jsme, že z věci, která nás na začátku prostě bavila, se postupně vyvinul mimořádný divadelní projekt, který by nás mohl zajímat i v zahraničním měřítku než jen po ČR – a tak přišel návrh jet do Turecka. Pro naše tvrdé jádro to byla výzva (další výzva!), jakoby začít zase od nuly, zase překonat to ‚poprvé‘. To, že ten návrh padl, považuji za velice důležitý a zásadní krok, který udal směr k dalšímu vývoji a rozvoji projektu KočéBRování. Došlo také k rozšíření, tudíž obohacení souboru, a zkušenosti z posledních dvou let mě přesvědčily, že jsem (bez toho, abych nad tím zpočátku přemýšlela nebo bych s tím kalkulovala) stála u zrodu a stala se součástí něčeho výjimečného a jedinečného v kontextu divadelním a lidským.“<sup>33</sup>

### 3.2. Výpověď režiséra

Leckteré poznatky přítomné v této části studie budou již jen pouhým opakováním faktů, která zazněla na předcházejících místech buď v mnou psaném textu, či ve výpovědích herců, kteří se projektu účastnili. Tři tematické okruhy, kterým se v této části věnuji, jsou následující: přínos projektu pro mé divadelní řemeslo, vývoj projektu od jeho počátku v roce 2010 a naplnění (či nenaplnění) záměrů projektu v roce 2015, kdy jsme kočovali s inscenací *Tisíc a jedna noc* v jižním Španělsku a Maroku.

Největším přínosem pro mne či pro mou budoucí divadelní práci je paradoxně uvědomění si ohromné šíře nedivadelních aspektů a přesahů, které jsou však vždy organickou součástí divadla, případně divadelní události. Estetické stránce inscenace jsme se na našich cestách takřka nevěnovali – prvotní pro nás vždy byla dovednost pracovat s diváčkou pozorností, komunikovat bezprostředně a přímo (přijímat impulsy zvenčí, být schopni zareagovat na nečekané podmínky), srozumitelně. Budu opakovat závěr z předchozí studie, že divadlo je pro mne díky popisovaným zkušenostem hlavně setkáním dvou skupin lidí, během kterého se „něco stane“ a obě skupiny si jsou schopné porozumět. Může oplývat charakterem skutečné, reálné události, která dovede v místě svého uskutečnění zanechat otisk, který na onom místě setrvá po nějaký (?) čas – bylo by ostatně zajímavé některé turecké či marocké vsi znovu navštívit a toto pozorovat.

Z ryze divadelního hlediska bych mohl psát o výstavbě divadelního gagu, „cítění“ a ctění právě odehrávané situace (nezasahování do ní, v pouličních podmínkách její výraznost a srozumitelnost podporovat všemi možnými hereckými prostředky) a o dalších aspektech výstavby takového divadelního tvaru, s nímž jsme v roce 2014 (*Cykly*) a 2015 (*Tisíc a jedna noc*) kočovali v rozličných oblastech a hráli ho pro rozdílné publikum, než na které jsme byli v minulých letech zvyklí – domnívám se však, že jsou již popsány ve studii předchozí. Jestli bych jeden z těchto aspektů měl na tomto místě zvýraznit, byla by to hudebnost obou inscenací KočéBRu, kterou měla z velké části na starosti herečka Tereza Koláčková.

Jak je patrné již z jedné z jejích odpovědí uvedených výše, hudební stránka byla vždy velmi výraznou součástí inscenace. Hudba v nich fungovala jako nositel nálady, atmosféry rovněž jako „pojítka“ mezi diváky a herci (když byli diváci zapojováni do zvukových či rytmických akcí). Díky tomu, že jsme ani v jedné ze zmíněných inscenací nepracovali s textem, ale pouze se zvukem, melodiemi či rytmy, stala se jejich struktura vlastně strukturou hudební a vedle scénáře v podobě pouhého soupisu jednotlivých akcí tak jedinou výraznou oporou herců při zkoušení, ale i v procesu účinkování.

Hlavním těžištěm práce s hudbou v *Cyklech* i v *Tisíci a jedné noci* tak nebyl její estetický účinek (i když i ten byl nepochybně přítomen), ale i jakýsi komunikační účel, kdy byla díky použitým hudebním motivům daná situace divákům „vysvětlována“ a ozřejmována. Jednalo se o divadlo, které nekomunikovalo po textové rovině, ale zejména a právě po té hudební (zvukové, rytmické), která pomáhala divákům pochopit

<sup>31</sup> Z odpovědí Terezy Koláčkové.

<sup>32</sup> Z odpovědí Roberta Mikluše.

<sup>33</sup> Z odpovědí Veroniky Lazorčákové.

příběh a jednotlivé významy v něm přítomné (zejména u *Cyklů*, v případě *Tisíce a jedné noci* díky tomu, že jsme vědomě nepracovali s lidovými zvyklostmi a jejich symbolikou, se významy vyjevily již přímo hereckými akcemi, resp. herecké akce těmito významy byly samy o sobě).

Jako další přínos vnímám možnost podílet se na tvorbě souboru s mezinárodním složením – byť jsem si vědom, že je takové označení přinejmenším sporné, jelikož se zahraniční herci (Rebeca Izquierdo a Ibrahim Volga Mengü) projektu účastnili vždy až od fáze, kdy byl inscenační tvar víceméně nazkoušen. V mezinárodně složené skupině si člověk uvědomí různá specifika svého vlastního (již zaběhnutého) způsobu práce, je nucen jej konfrontovat s odlišnými postupy či zvyklostmi. Zkušenost s odlišným temperamen-tem a naturelem je rovněž neocenitelná, nutí k aktivitě, k nalezení společného „modu“ bytí – zejména pak na cestách, kdy je člověk donucen setrvat se stejnými lidmi 24 hodin denně po dobu několika týdnů. V neposlední řadě je režisér nucen vyjadřovat se v cizím jazyce přesněji a konkrétněji, jelikož se vzhledem k jazykové bariéře nemůže „rozkecat“ a zamaskovat tím tak svou nevědomost či rozpaky.

Když si v paměti přehrávám jednotlivé ročníky projektu, nalézám několik jejich společných jmenovatelů, které se však postupem času vyvíjely. Především je to neustálá přítomnost záměru hrát divadlo před publikem, které na něj není bezprostředně zvyklé, nemá možnost jej pravidelně navštěvovat (či zažívat) či jej nezná vůbec. Tato linie je od počátku projektu zcela zřejmá (od kočování po Vysočině přes hraní ve vsích ve východním Turecku až po hraní v marockých vsích a městech).

V souladu s jednou odpovědí Roberta Mikluše se rovněž domnívám, že touha před sebe neustále klást nové výzvy a překážky je nezbytností, pokud se někdo chce ve svém řemesle posouvat dál. Nové výzvy stály před začátkem každého dalšího ročníku *KočéBRování* (viz předchozí studie).

Pakliže mám pojmenovat, jak a proč se záměru letošního divadelního kočování podařilo dosáhnout, musím již dopředu uznat, že záměr týkající se započetí či navázání interkulturního dialogu byl naplněn jen zčásti. Vzhledem k několikrát zmiňovaným byrokratickým obtížím (jak ve Španělsku, tak zejména v Maroku), k faktu, že jsme v Maroku zahráli ve vesnicích jen v několika případech a ve městech jsme se k místním po skončení představení dostali jen zřídka (a byli jsme po svléknutí kostýmů považováni za pouhé turisty), ve Španělsku jsme představovali spíše víceméně konvencionalizovanou „kulturní akci“, nebylo možné oba navštívené kulturní okruhy blíže poznat. Nejbliže jsme se dostali v několika málo marockých vsích v komunikaci s místními, kteří se nás rozhodli hostit, či (paradoxně?) při návštěvě vysokoškolského divadelního festivalu v Casablance, repríze, která na něm byla prezentována, a následné diskusi.

I přesto však považuji projekt za úspěšný. Ač jsme se o navštívených kulturách dozvěděli spíše málo, jejich návštěva a několikadenní (intenzivní) pobyt v nich nám dovedl ledacos vypovědět o nás samých. Obsah tohoto přínosu je však již součástí další části studie.

#### 4. Bytí spolu: O lidské stránce projektu

Jak bylo patrné již z uvedených odpovědí herců na otázky týkající se divadelních aspektů divadelního kočování v zahraničí, má toto i netušené rozměry lidské. Zprvu opět ponechávám promluvit herecké účastníky projektu. Tereza Koláčková mimodivadelní aspekty shrnuje spíše heslovitě:

*„Intenzivní soužití ve skupině. Soužití v mezinárodní skupině. Skupinová dynamika. Organizace vs. neorganizace projektu. Informovanost vs. její nedostatek. Intenzita divadla a potřeba sdílení vs. potřeba ticha a soukromí. Druzí mimo svou komfortní zónu. Já mimo svou komfortní zónu. Mezikulturní dialog. Komunikace beze slov, komunikace se slovy, komunikace divadlem. Moje potřeby vs. potřeby druhých. Cestování a s ním spojené poznávání všeho nového.*

*Hraní v zahraničí na místech, kam bych se ani nepodívala, natož tam hrála divadlo. Zkoumání divadelní komunikace v jiném kulturním prostředí. Dobrodružo. Intenzivní zážitky. Zkušenost profesionální, která je spojená s cestováním. Seberozvoj a sebepoznávání prostřednictvím situací, které bych doma nezažila. Kontakty ve světě.“<sup>34</sup>*

Stručně tyto aspekty pojmenovává i Tereza Slámová: „Komunikace – tři týdny jsem 24 hodin denně s lidmi, kteří mají odlišné potřeby, nálady, nároky a požadavky: anglická versus česká komunikace ve skupině i na zkouškách; možnost nahlédnutí do života kulturně odlišných lidí.“<sup>35</sup>

Důkladněji se úkolu zodpovědět naznačené otázky zhostila opět Veronika Lazorčáková, které se pečlivě věnuje i problematikým aspektům projektu, které byly zmíněny již výše. Její odpověď zde uvádím nejen pro úplnost, ale rovněž proto, že jde rovněž o cenný pohled „zevnitř“ projektu:

*„Jde o několikátýdenní soužití a fungování celkem úzkého kruhu lidí za účelem nazkoušet a odehrát divadelní představení několikrát, na nejrůznějších místech a v jiných zemích. Pokud člověk není včerejší, tak ví, že to není nic jednoduchého. Ale všechna trápení, která člověk v průběhu projektu zažívá – samotným cestováním počínaje přes drobné nedostatky či komplikace v potřebách spánku, jídla, hygieny, soukromí atd. až po obrovskou únavu a vyčerpání – jsou vždycky vyvážena mimořádnými lidskými zkušenostmi, které prožívá. Vše je intenzivnější jak v negativním, tak ale i v pozitivním slova smyslu a hlavní je, že tu intenzitu člověk pocítuje a vnímá, takže to doopravdy prožije.*

*Myslím, že nejvýraznějším problémem pro mě byla letos únava, která byla jednak důsledkem počasí (extrémní vedra nejen v době zkoušení, ale i v průběhu hraní a celého pobytu ve Španělsku a Maroku), ale také náročným zkoušením letošního projektu. To bylo zapříčiněno nejdříve intenzivním hledáním tvaru představení v ČR v průběhu dvou týdnů, přičemž skupina nebyla kompletní. Po příjezdu do Španělska došlo k dalšímu třídennímu náročnému pře- zkoušování (došlo totiž ke změně celého konceptu představení), protože bylo nutné doplnit skupinu o dva členy, kteří se k nám přidali. To samé se pak událo po příjezdu do Maroka, kde se k nám přidal poslední člen a bylo nutné ho do představení zakomponovat. Pro ty z nás, kteří jsme zkoušeli od začátku, může být takové fázování kontraproduktivní (člověk ztrácí odstup, energii, soustředění) a velice vyčerpávající, protože zároveň šlo o pohybově náročný tvar (téměř bez mluveného slova).*

*V posledních dnech pobytu v Maroku to pak byl i stres spojený s pohybem z místa na místo vypůjčeným autem.*

*Co se týče nejvýraznějších problémů v průběhu celého projektu, nenapadá mě teď nic. Snad jen ten fakt, že v posledních letech, kdy jsme vyjeli do zahraničí, by se nám opravdu hodil schopný, jazykově vybavený a talentovaný manažer, který by se staral o pečlivou přípravu projektu předem, jeho následnou organizaci přímo na místě a pak také jeho prezentaci po příjezdu do ČR (například sestavit pro režiséra tabulku, ze které vzejdou data, kdy je kompletní skupina schopná odehrát představení v rámci prezentace v ČR). Přijde mi, že by to pomohlo v mnoha směrech a zpřehlednilo roli Vítězslava Větrovce (popř. Marka Hlavici), který by se tak mohli soustředit a více věnovat svým hlavním důvodům účasti v projektu.*

*[...] Konkrétně pro mě je hlavním přínosem už jen samotná zkušenost účastnit se podobného projektu. Jde totiž o zkušenosti a zážitky nejen divadelní, ale také lidské, které člověk nezažije běžně. A taky už vám je nikdy nikdo nevezme. Jedná se o komplexní zážitek, který člověka obohatí nejen profesionálně, ale i duševně, právě díky všem kladům či záporům, se kterými se v průběhu projektu potýká. Je to v podstatě nesdělitelná zkušenost, kterou musí člověk PROŽÍT, aby ji získal a pochopil – a to, že ji prožije, je přínos nejen pro něj, ale i pro všechny ty, kteří se s takovým projektem setkají (ať už jako diváci nebo jako účinkující). Dojde tak k momentálnímu společnému zážitku a spojení, ve kterém nehraje roli rasová příslušnost, národnost, jazyková bariéra, odlišná kultura nebo náboženství atd., v tom vidím obrovský smysl a přínos tohoto projektu.“<sup>36</sup>*

Obdobným způsobem pojmul svou odpověď i Jan Neugebauer. Právě z Lazorčákové a Neugebauerovy odpovědi se lidská stránka projektu stává nezřejmější:

<sup>34</sup> Z odpovědí Terezy Koláčkové.

<sup>35</sup> Z odpovědí Terezy Slámové.

<sup>36</sup> Z odpovědí Veroniky Lazorčákové.



„*Mimodivadelní aspekty jsou důležitější než ty divadelní (možná jsou taky divadelní, nevím).*“

*Hlavním cílem tohoto projektu pro mě osobně je mezikulturní obohacování (cizí herci, já – místňáci). Vzájemně se sobě předvádíme, my divadlem, oni pohoštěním v jejich domácím prostředí (myslím dům i okolí vesnice). Barter (v míru a bez peněz). Obě strany dělají něco prastarého. A přitom obě strany mimochodem používají mobily, foťáky, kamery. Pro mě je důležité okusit exotickou chudobu, abych v našem kontextu byl spokojený s tím, co mám. Taky proto, abych se nenechal civilizací zaměřit na výdělek a techniku. Stává se mi, že některá setkání jsou více o technice a o systému než o lidech, kteří se setkali. To si více uvědomuji zejména díky zkušenosti s KočěBRováním.*

*Jazyk. Naučil jsem se trošičku turecky. Později jsem to vícekrát různě po Evropě využil při stopování a návštěvách pouličního občerstvení. Často pomůže jen první fráze, jednou jsme srovnávali evangelium a Korán.*

*Řízení auta. Zažít si večerní dopravu v Casablance je síla. Zdejší nerespektují jízdní pruhy, blinkry používají zřídka, za to akcentují klaksony. Díry ve vozovce či stádo ovcí vás mimo město donutí zpomalit ze 120 na 40. Zasahovali jsme u (možná fatální) nehody a další jsme viděli v protipruhu ve stejný den. Řídil jsem bezmála 3000 km. V Maroku jsem dvakrát tūknul auto a v Turecku jsem byl naopak jediný, kdo ne. In Šalláh. Je to fajn zkušenost.*

*Zážitek vedra. Na teplo jsem si tam postupně zvykl. Podobně v Lotyšsku jsem zažíval mráz – 20 °C a od té doby mi v ČR nepřijde chladno. Zůstalo ve mně trochu nehybného vedra, smíření, siesty i fatalismu.*

*[...] Hlavní přínos je pro mě, že jsem viděl cizí kraje a mám tu zkušenost v sobě. Věřím, že jsme potěšili dost lidí (diváků), někteří mi píšou na Facebooku (dnes Ajoub) nebo volají (ve čtvrtek Ali). Myslím, že pro univerzitu je to důležité. Tedy – možná to tak profesori nevnímají, ale já považuji za užitečné, že DIFA podpořila takhle výrazný projekt, o kterém se ví, jehož fotky na FB lajkují stovky lidí, dokument zhlédly desítky či stovky lidí, je to reklama pro školu a správný krok mimo barokní jeviště a psychologické herectví.*

*Nemyslím, že bychom vyzkoumali či našli něco výrazně nového, přelomového. Snad to není třeba.*

*[...] Je to v něčem naplnění mého nevysloveného snu – hrát divadlo v exotické zemi pro cizí lidi. Můžu tak cestovat, bavit sebe i další lidi, předvádět se a učit se.“<sup>37</sup>*

Ve svých odpovědích bych odpovídal víceméně totožně. Lidské aspekty se přitom (jak vidno na předchozích řádcích) neustále prolínají s těmi profesními. Počínaje uvědoměním si své vlastní role v situaci, kdy herci dennodenně hrají představení, po jehož počátku jim již nemůžu nikterak napomoci, organizační stránkou projektu (viz závěrečná část studie), díky níž jsem bohužel nucen ze své pozice režiséra neustále ustupovat do role manažera či produkčního skupiny, starostmi před odjezdem do zahraničí (vyřizování zabezpečení rodinám herců, že se nám opravdu i přes nepříznivou politickou a společenskou situaci v islámské zemi nic nestane) i po návratu (organizování prezentací projektu i přes nepříliš velkou časovou flexibilitu všech hereckých účastníků) etc.

Díky prožitě zkušenosti jsem však obohacen o poznání, že divadlo může být opravdu skutečnou událostí, která má „význam“ a je naprosto reálnou **lidskou** zkušeností, na což leckdy v běžné praxi (ať už divadelní či v současné době divadelně-pedagogické) člověk snadno zapomene díky zažívaným stereotypům. Projekt divadelního kočování tedy vnímám především jako možnost, která může člověku zprostředkovat jak profesní, tak i osobnostní růst v komunikaci s odlišným kulturním prostředím, geografickými, sociálními i náboženskými podmínkami, lidmi, které by jindy potkat a setkat se s nimi nemohl, a lidmi, kteří jej na jeho cestě doprovázejí. Domnívám se, že – nehledě na odborné a výzkumné aspekty projektu – to není málo.

## 5. Závěrem: Organizační aspekty projektu v budoucnu

V případě, že by na projekt bylo navázáno i v dalších letech, leccos z jeho organizace by se zajisté mělo pozměnit. Finanční rozvaha projektu by měla zahrnovat zajisté více položek, aby projekt byl finančně na-

prosto soběstačný a nemusel být částečně dotován z finančních prostředků svých účastníků (zejména co se týká stravného) – přece jenom už vzhledem k faktu, že většina účastníků nejsou studenti, ale divadelní profesionálové, nemůže být projekt organizován stejně „punkově“ jako tomu bylo doposud v předchozích letech.

S tím souvisí i otázka produkčního či manažera, který by se o celý projekt zejména v jeho přípravné fázi staral. V Maroku jsme si díky nastalým byrokratickým obtížím uvědomili, jaké štěstí jsme měli v Turecku, když nám bývalo umožněno hrát takřka na každém místě, na jakém jsme si to umanuli (až na jedinou výjimku, kdy nás ve „své“ vsi zdejší muhtar nechtěl kvůli absenci jakéhokoliv úředního povolení). Neobnáší to jen domluvu budoucích „štací“ (jestli by vůbec byla možná a představitelé jednotlivých vesnic byli dosažitelní telefonicky či mailem), ale důkladné obeznámení se s politickou situací v zemi, zajištění oficiálního povolení (a přitom zachování ducha projektu, kdy hráváme po co nejmenších a pokud možno i izolovaných lokalitách, pokud to jde), zajištění alespoň několika zastávek na místech, kde by herci mohli opětovně načerpat energii (a např. se pořádně osprchovat) etc. Po dvou letech, kdy jsme kočovali v zahraničí, se domnívám, že příprava obdobného typu projektu může být prací na plný úvazek.

Přítomnost manažera by rovněž usnadnila mou pozici v projektu, jak bylo naznačeno již v předchozí části studie. Vzhledem ke zdvojení mé role v projektu (režisér/produkční) je nesnadné v obtížných podmínkách během cesty mezi těmito rolemi soustavně „přepínat“ a důstojně pak obstát v každé z nich.

Zároveň by mělo jít o člověka, který dovede v těchto obtížných podmínkách fungovat zcela zodpovědně a beze zbytku. Během přípravy letošního ročníku *KočěBRování* jsem oslovoval adeptů/adeptek rovnou několik. Po prvotním nadšení („Juchů, pojedu do zahraničí s divadlem!“) spolehlivost zpravidla upadá při zjišťování, kolik práce si obdobný typ projektu na svých účastnících vyžaduje.

Jako problematické vnímám i složení souboru – ne však kvůli kvalitám a dovednostem jeho členů. Nesnáz je v tom, že se o soubor v podstatě ani nejedná. Všichni účastníci v divadelní sezóně pracují na svých projektech či jsou v angažmá v různých divadlech a schází se až ku příležitosti každoročního divadelního kočování. Jakási kontinuita projektu je samozřejmě zachována, ale kontinuita práce již méně (jako kdybychom do projektu každým rokem vstupovali nanovo, znovu...). Jako možnou cestu vidím obměnu skupiny lidí, kteří se projektu účastní. Nepochybnými pozitivy by v takovém případě byla změna způsobu práce (myslím si, že se se stálou skupinou při zkoušení pohybujeme leckdy v rámci zažitých stereotypů namísto toho, abychom se snažili dopátrat něčeho „nového“ a překvapivého), možnost reprízovat „kočovně“ inscenace i během divadelní sezóny (v případě promyšlenějšího výběru spolupracovníků s přihlédnutím k místu jejich zaměstnání a časovým možnostem) či vytvářet během divadelní sezóny projekty nové.

V současnosti však netuším, zda bude na projekt obdobně navázáno i v dalším roce. Domnívám se, že by se celá skupina (či její část či skupina nová) opět potřebovala postavit před novou odvážnou výzvu – obdobně jako se tomu stalo v případě velkolhoteckého projektu, do jehož organizace se v roce 2015 zapojili obyvatelé Velké Lhoty a účinkovali v několika inscenacích zde uvedených. Potřebný posun by se měl opět týkat změny směřování projektu, jako tomu bylo, když jsme se po čtyřech letech kočování po Českomoravské vrchovině rozhodli odjet s *Cykly* do východního Turecka. Bohužel zatím nevím, kudy se projekt bude v roce 2016 ubírat. Změna je však, domnívám se, nutná, zejména ze dvou následujících důvodů.

„Ubývá nám zahraničních štací“ – během dvou posledních let si herci pod mým vedením zakusili, jaké je to hrát pro kulturně odlišné publikum či pro publikum, které divadlo spatřovalo leckdy poprvé v životě. A zjistili jsme, že před takovým publikem dokážeme obstát. Další hraní v obdobném prostředí již nepředstavuje patřičnou výzvu. Otázkou tedy je, zda se máme pokusit navštívit další „exotickou“ oblast (např. Indii) či spíše nevyzkoušet jakýsi opak toho, co jsme dělali ve dvou předchozích letech – hrát opět v České republice. V takovém případě by, myslím si, stálo za úvahu oslovení zahraniční skupiny herců, která by kočovala na našem území. V průzkumu divadelních univerzálií by se tímto pokračovalo, zároveň by takový projekt byl natolik odlišný, že změna směru by byla naprosto viditelná. V obou případech však by však hrály rozhodující roli finanční možnosti zúčastněných (či divadla KočěBR) a případná obměna souboru.

Ubývá nám „mladické nadšení“ – mnozí z dosavadních účastníků projektu zakládají rodiny či vzhledem k pracovní vytíženosti oplývají jen velmi omezeným množstvím času. Je zároveň zapotřebí si uvědomit, že projekt *KočěBRování* je nevýdělečný a byl dosud uskutečňován zejména díky takřka neomezenému nadšení, kterým jeho účastníci disponovali. I to se však vzhledem ke zmíněným okolnostem mění. Nabízejí se

<sup>37</sup> Z odpovědí Jana Neugebauera.



dvě východiska – prostřednictvím grantů projekt finančně zabezpečit tak, aby do něj nikdo ze zúčastněných nemusel investovat ani minimum svých finančních prostředků, či (opět) obměnit soubor.

Jako velmi pozitivní spatřuji (paradoxně) okolnost, že někteří z účastníků *KočéBRování* projekt v roce 2016 opouštějí z vlastního rozhodnutí, neb je inspiroval pro jejich další samostatnější práci. Tak např. Tereza Koláčková v létě 2016 vyrazí zkoušet divadelní inscenaci s dětmi z brazilských slumů v Jižní Americe a Tereza Slámová s Janem Neugebauerem hodlají vyrazit hrát pro děti v pákistánských nemocnicích. Tento aspekt vnímám jako velmi cenný a pozitivní, byť má samozřejmě vliv na mé přemýšlení o tom, jak bude projekt v budoucnu vypadat.

Pokud bych projekt *KočéBRování* prostřednictvím této studie měl v jejím závěru nějak uzavřít a nezůstat čtenáři, který o projektu chce vědět více, nic dlužen, tak bych rozhodně neměl opomenout ještě jeden z aspektů projektu, který v něm byl přítomen již v prvním ročníku v roce 2010. Je jím aspekt pedagogický.

Poznatky, které nebyly v době založení projektu dosažitelné ve školní výuce na půdě DIFA JAMU (jak funguje každé jednotlivé představení během svých repríz, jak vůbec funguje pouliční divadlo, hraní před „nepoučeným“ publikem aj.) byly účastníky projektu nabývány právě prostřednictvím projektu *KočéBRování*. I v současnosti se domnívám, že obdobným projektem (byť samozřejmě v o dost menším měřítku) by studenti herectví v době svých studií snad měli projít.

Každopádně však projektový cyklus *KočéBRování* umožnil svým účastníkům během všech svých ročníků (a zejména pak během posledních dvou v Turecku, Maroku a Španělsku) zažít divadlo především jako setkávání a čistou a bezprostřední komunikaci. Pro své účastníky se *KočéBRování* v šesti letech (pro některé méně) rovněž stalo neodmyslitelnou zkušeností lidskou, jak snad bylo patrné z výše napsaných řádků a celé předložené studie. ■

## 6. Seznam příloh

Příloha č. 1: *KočéBRování 2015: Tisíc a jedna noc* (fotografie)

Příloha č. 2: Dotazník

Příloha č. 3: Odpovědi (Veronika Lazorčáková)

Příloha č. 4: Odpovědi (Tereza Koláčková)

Příloha č. 5: Odpovědi (Tereza Slámová)

Příloha č. 6: Odpovědi (Jan Neugebauer)

Příloha č. 7: Odpovědi (Robert Mikluš)

Příloha č. 1: *KočéBRování 2015: Tisíc a jedna noc* (fotografie)



Obrázek 3: Premiérové uvedení *Tisíce a jedné noci* ve španělském Casares...



Obrázek 4: ... a první hraní *Tisíce a jedné noci* v Maroku





Obrázek 5: Hraní ve Fásu před několika desítkami až stovkami diváků mezi kolotoči a dalšími atrakcemi



Obrázek 7: Někteří diváci do představení v jeho průběhu vstupovali (děti se snaží hrát na akordeon spolu s Veronikou Lazorčákovou)



Obrázek 6: Pro *Tisíc a jednu noc* byla (stejně jako pro *Cykly*) příznačná bezprostřední komunikace s publikem



Obrázek 8: Jako „deus ex machina“ do jednotlivých příběhů mnohdy vstupoval Džin (vlevo Natálie Pelcová a vpravo Veronika Lazorčáková jako Džin)





Obrázek 9: Hraní na halkách díky velkému množství publika oplývalo výjimečnou atmosférou...



Obrázek 11: Mnoho z přihlížejících diváků si představení natáčelo na mobilní telefony



Obrázek 10: ... zatímco hraní na vsích bývalo o mnoho komornější a intimnější (na koberci Rebeca Izquierdo a Ibrahim Volga Mengü jako Šehrazáda a Šahrijár)



Obrázek 12: Zejména Robert Mikluš (vpravo) využíval výrazné expresivity...





Obrázek 13: ... čímž soustavně bavil většinu publika



Obrázek 15: Pro hraní ve Španělsku pak byla příznačná „opatrnost“ publika, které si usazovalo či postávalo dále od hracího prostoru, než tomu bylo v Maroku



Obrázek 14: Při posledním hraní v Maroku (ve městě Assilah) si již herci dovedli svůj prostor patřičně „uhájit“



Obrázek 16: Ze svolávání diváků před začátkem inscenace (zleva Rebeca Izquierdo a Tereza Koláčková)

## Příloha č. 2: Dotazník

- 1) V čem vnímáš přínosy tohoto projektu (zejména ročníky 2014 i 2015, popř. předchozí) pro své „řemeslo“, tj. pro svou profesionální (hereckou, pedagogickou, hudební etc.) práci?
- 2) Jaké jsou mimodivadelní aspekty tohoto projektu? Resp. obohatil či „potrápil“ tě tento projekt ještě něčím jiným než pouze zkušenostmi divadelními?
- 3) S jakými konkrétními a nejvýraznějšími problémy jsi se musel/musela potýkat v době trvání projektu (od začátku zkoušení po příjezd zpět do České republiky)? Co považuješ za nejvýraznější problémy projektu v celé době jeho trvání (2010-2015)?
- 4) V čem vnímáš (obecně) hlavní přínos tohoto projektu (2014, 2015, popř. 2010-2015)?
- 5) Jak bys popsal/popsala hraní pro kulturně odlišné publikum? (V čem se liší hraní pro toto publikum od hraní „normálního“, v našich zeměpisných šířkách?)
- 6) Proč v projektu nadále setrváváš (od roku 2010, 2011 či 2014)?
- 7) Jak vnímáš složení souboru (v letech 2014 a 2015)? Co mezinárodní složení souboru do projektu přineslo?
- 8) Jak vnímáš vývoj projektu od roku 2010 do současnosti? (pro Terezu Koláčkovou, Vojtěcha Johánka a Veroniku Lazorčákovou)
- 9) Porovnej účinkování v projektu v letech 2014 a 2015.

## Příloha č. 3: Odpovědi (Veronika Lazorčáková)

**Ad 1)**

Projekt *KočéBRování* (všechny ročníky) vnímám jako možnost vyzkoušet si jiný druh divadla, než je klasická činohra, se kterou se přes divadelní sezónu většinou setkávám. Z osobních zkušeností vím, že hrát divadlo na ulici je velmi rozdílné než v divadelním sále - především co se týče komunikace s divákem. Herec je totiž v případě pouličního divadla konfrontován s divákem (a divák s hercem) přímo. Na klasické činohře se zhasne hlediště a herec diváky vidí až při děkovačce. Samozřejmě to není pravidlem, což se projevuje například v mém současném angažmá v Divadle v Dlouhé, kde se pracuje i s kabaretním tvarem představení, jenž tuto přímou konfrontaci vyžaduje a využívá. A právě i díky účasti v projektu *KočéBRování* se v profesionální činnosti cítím „univerzálnější“ - připravena i na takové případy, kdy se hledání tvaru představení odlišuje (již předem herec ví, že je představení založeno na přímé komunikaci s divákem) a ve výsledku herec vidí divákům do tváře, je jim blízko, je hned konfrontován s jejich reakcí a mluví s nimi a měl by být schopen s tím umět pracovat.

Nemalý přínos projektu vnímám v rámci svých hereckých výrazových prostředků. Například v oblasti mluveného slova a hlasu, protože při pouličním divadle je hlasitost a srozumitelnost neustále atakována okolními vlivy; a sice jde o jakýsi trénink, který pak herci může pomoci zvládnout svým hlasovým projevem prostor velkého jeviště - u mě osobně obě velké scény Národního divadla moravskoslezského v Ostravě. To samé platí i v případě práce s gestem a pohybem, především v momentě, kdy mluvený projev ustupuje do pozadí - gesto a pohybový projev musí být také „hlasitější“, větší, ostřejší, jasnější, konkrétnější...

Dalším aspektem přínosu tohoto projektu je pro mě inspirace, která je pro rozvoj profesionálního herce velice důležitá. Inspirace v tom smyslu, že při cestách dochází k rozbíjení zažitého stereotypu divadla jako provozu (angažmá) i budovy, kde to vypadá stále téměř stejně a potkáváte dennodenně tytéž lidi etc. Při cestování (a hraní představení každý den na jiném místě) se člověku otevírají smysly a vnímá skrze nové země a kraje také nová témata, ze kterých při své profesionální práci může vycházet a která jej mohou obohacovat a inspirovat v profesi samotné a také v jeho přístupu k ní.

**Ad 2)**

Rozhodně! Jde o několikátýdenní soužití a fungování celkem úzkého kruhu lidí za účelem nazkoušet a odehrát divadelní představení několikrát, na nejrůznějších místech a v jiných zemích. Pokud člověk není včerejší, tak ví, že to není nic jednoduchého. Ale všechna trápení, která člověk v průběhu projektu zažívá - samotným cestováním počínaje přes drobné nedostatky či komplikace v potřebách spánku, jídla, hygieny, soukromí atd. až po obrovskou únavu a vyčerpání - jsou vždycky vyvážena mimořádnými lidskými zkušenostmi, které prožívá. Vše je intenzivnější jak v negativním, tak ale i v pozitivním slova smyslu a hlavní je, že tu intenzitu člověk pociťuje a vnímá, takže to doopravdy prožije.

**Ad 3)**

Myslím, že nejvýraznějším problémem pro mě byla letos únava, která byla jednak důsledkem počasí (extrémní vedra nejen v době zkoušení, ale i v průběhu hraní a celého pobytu ve Španělsku a Maroku), ale také náročným zkoušením letošního projektu. To bylo zapříčiněno nejdříve intenzivním hledáním tvaru představení v ČR v průběhu dvou týdnů, přičemž skupina nebyla kompletní. Po příjezdu do Španělska došlo k dalšímu třídennímu náročnému přezkušování (došlo totiž ke změně celého konceptu představení), protože bylo nutné doplnit skupinu o dva členy, kteří se k nám přidali. To samé se pak událo po příjezdu do Maroka, kde se k nám přidal poslední člen a bylo nutné ho do představení zakomponovat. Pro ty z nás, kteří jsme zkoušeli od začátku, může být takové fáze kontraproductivní (člověk ztrácí odstup, energii, soustředění) a velice vyčerpávající, protože zároveň šlo o pohybově náročný tvar (téměř bez mluveného slova).

V posledních dnech pobytu v Maroku to pak byl i stres spojený s pohybem z místa na místo vypůjčeným autem.

Co se týče nejvýraznějších problémů v průběhu celého projektu, nenapadá mě teď nic. Snad jen ten fakt, že v posledních letech, kdy jsme vyjeli do zahraničí, by se nám opravdu hodil schopný, jazykově vybavený a talentovaný manažer, který by se staral o pečlivou přípravu projektu předem, jeho následnou organizaci přímo na místě a pak také jeho prezentaci po příjezdu do ČR (například sestavit pro režiséra tabulku, ze



kteří vzejdou data, kdy je kompletní skupina schopná odehrát představení v rámci prezentace v ČR). Přijde mi, že by to pomohlo v mnoha směrech a zpřehlednilo roli Vítězslava Větrovce (popř. Marka Hlavici), který by se tak mohli soustředit a více věnovat svým hlavním důvodům účasti v projektu.

#### Ad 4)

Odpovědi na tuto otázku jsou naznačeny již v odpovědích předchozích. Konkrétně pro mě je hlavním přínosem už jen samotná zkušenost účastnit se podobného projektu. Jde totiž o zkušenosti a zážitky nejen divadelní, ale také lidské, které člověk nezažije běžně. A taky už vám je nikdy nikdo nevezme. Jedná se o komplexní zážitek, který člověka obohatí nejen profesionálně, ale i duševně, právě díky všem kladům či záporům, se kterými se v průběhu projektu potýká. Je to v podstatě nesdílitelná zkušenost, kterou musí člověk PROŽÍT, aby ji získal a pochopil - a to, že ji prožije, je přínos nejen pro něj, ale i pro všechny ty, kteří se s takovým projektem setkají (ať už jako diváci nebo jako účinkující). Dojde tak k momentálnímu společnému zážitku a spojení, ve kterém nehraje roli rasová příslušnost, národnost, jazyková bariéra, odlišná kultura nebo náboženství atd., v tom vidím obrovský smysl a přínos tohoto projektu.

#### Ad 5)

Myslím, že rozdíl je v reakcích a samotné přítomnosti publika. Reakce publika na rozehraná témata jsou spontánnější a živelnější, než na co jsme zvyklí u nás. Tím pádem je potřeba neustále si získávat jejich pozornost, zaměstnávat je, vtahovat je do hry, protože jsou méně ukázněni a soustředění (zvláště v případech, kdy na divadlo nejsou zvyklí). Člověk tedy musí do hraní vložit mnohem víc energie, ale zase mi přijde, že se mu ta investice dvojnásobně vrátí, a tedy ho to nabije a nabudí do dalšího výkonu. Často se také stane, že diváci nerozumí gestu, které herec použije, protože v jejich kultuře neexistuje nebo znamená něco jiného (v takovém případě pak dochází ke vzájemnému obohacování jednotlivých kultur a ke zpětné vazbě od publika - např. dotaz na symbol vajec v rámci Velikonoc). Mnohem více reagují na zobrazování projevů lásky mezi mužem a ženou (např. polibek - věc pro nás naprosto běžná), které se u nich neodehrávají nikdy na veřejnosti, pouze v soukromí. Myslím také, že je publikum vděčné, když herec použije slovo nebo výraz v jejich jazyce - tím si totiž získá také jejich pozornost. Přítomnost publika tedy člověk vnímá mnohem silněji a intenzivněji. Díky tomu jsem si také všimla, že ženy ve většině případů na takové události nechodí - publikum je složeno především z dětí a mužů - což jsem vnímala už v Turecku (nebylo to však pravidlem), ale v Maroku to bylo ještě citelnější. Myslím také, že je publikum vděčné, když herec použije slovo nebo výraz v jejich jazyce - tím si totiž získá také jejich pozornost.

Dalším rozdílem jsou extrémnější klimatické podmínky a odlišná krajina. Takže člověk nehraje na měkkém trávníku, ale na hrbolatém, kamenitém či písčitém podloží (někde je sice tráva, ale uschlá a plná bodláků, prostě zrovna tam, kde je a dá se tam hrát. A nehraje v 25-ti stupních, ale ve 40-ti a někdy i více (někdy i v písečné bouři nebo jemném dešti, záleží na počasí). S terénem se dá ještě vyrovnat, ale úmorné mohou být především vysoké teploty (samozřejmě nejen pro herce, ale i pro diváky - ti jsou na to však víceméně zvyklí, rozhodně více než my).

#### Ad 6)

Protože to, co děláme, má podle mě smysl!

#### Ad 7)

Myslím, že rozšíření souboru pomohlo, zároveň se tím ale zkomplikovaly záležitosti organizace. Pracovat ve větší skupině je samozřejmě mnohem náročnější na časovou koordinaci zkoušení, na finanční aspekt cesty nebo na samotný pobyt v zahraničí. I přesto jsem velice ráda, že je skupina větší a mezinárodní, a sice rozmanitější. Myslím, že se tak učíme od sebe navzájem nejen v kontextu divadelním, ale i lidském, kulturním, dokonce i jazykovém.

#### Ad 8)

Od úplného začátku, kdy to pro nás byl spontánní nápad a (dalo by se říct) experiment, prošel projekt *KočěBRování* velkým vývojem. Uvědomila jsem si už po prvním ročníku (2010), že mi to přináší něco, co jsem tehdy nebyla schopná pojmenovat nebo vyjádřit, ale hodnotila jsem to kladně, protože mě to bavilo. A nikdy bych na startu nevěřila, že se dostaneme tak daleko. V průběhu let jsme před sebe vždy stavěli výzvu (*Kytice*, *Illias*) a myslím, že jsme si díky poslednímu představení hranému po ČR, *Tyjátrmachers!*, kde jsme byli nuceni zformulovat svůj vlastní vývoj a vztah ke kočování, zároveň zformulovali naše myš-

lenky a pocity a uvědomili si, jaký to má pro nás doopravdy smysl. To byl obrovský zlom, myslím. Pojmenovali jsme si, co od toho čekáme a chceme a pochopili jsme, že z věci, která nás na začátku prostě bavila, se postupně vyvinul mimořádný divadelní projekt, který by nás mohl zajímat i v zahraničním měřítku než jen po ČR - a tak přišel návrh Turecka. Pro naše tvrdé jádro to byla výzva (další výzva!), jakoby začít zase od nuly, zase překonat to „poprvé“. To, že ten návrh padl, považuji za velice důležitý a zásadní krok, který udal směr k dalšímu vývoji a rozvoji projektu *KočěBRování*. Došlo také k rozšíření, tudíž obohacení souboru a zkušenosti z posledních dvou let mě přesvědčily, že jsem (bez toho, abych nad tím zpočátku přemýšlela nebo bych s tím kalkulovala) stála u zrodu a stala se součástí něčeho výjimečného a jedinečného v kontextu divadelním a lidském.

#### Ad 9)

Myslím, že základní rozdíl je v samotném konceptu představení.

Pro Turecko jsme vytvářeli, dalo by se říct, autorské představení s jakýmsi všeobecným, univerzálním tématem cyklu lidského života, které jsme propojovali s lidovými tradicemi, jež se k němu pojí. Na začátku byla jednoduchá kostra a my jsme dle základních bodů improvizovali, až vznikaly situace, které se upravovaly a v představení se použily. Zkoušení bylo náročné, ale lépe časově rozfázované, hlavně v začátcích (scházeli jsme se v různých kombinacích, ale v delším časovém rozmezí). Poslední týden se intenzivně pilovalo za přítomnosti všech kromě mezinárodních členů. Ale mám pocit, že jsme byli předem připravenější a dobře jsme téma uchopili.

Pro Maroko to bylo mnohem náročnější, protože se jednalo o příběh z *Tisíce a jedné noci*, což je svým žánrem vyprávění, ač jsme věděli, že je potřeba udělat představení s minimem mluveného slova (výzva!). Navíc koncept vyprávění má v této knize formu nelineární - tedy se rozvíjí (příběh v příběhu, v němž začíná jiný etc.). Myslím, že zkoušení bylo od počátku složitější - už jen samotné seznámení s materiálem, výběr jednotlivých příběhů, vytvoření jasné struktury... V průběhu intenzivního zkoušení jsme taky ztratili odstup a často jsme se sami zamotávali do detailů jednotlivých příběhů, které jsme považovali za důležitější, dokud jsme se nepropracovali k tomu, o čem hrajeme a proč.

V Turecku došlo k tomu, že představení neprošlo zásadními změnami, ale zkoušením a reprízami se zpřesňovalo, až dosáhlo konečné podoby, se kterou jsme byli spokojeni.

Letos byly proměny představení zásadnější - myslím, že je to i tím, jak se k nám přidávali a odpojovali lidi, tudíž bylo nutné dělat úpravy, přerozdělit role atd. - a proto pro nás bylo těžší fixovat a zpřesňovat, a já osobně už jsem byla v některých momentech „uzkoušená“.

V Turecku se nám povedlo představení odprezentovat téměř ve všech místech, kam jsme přijeli, a šlo ve většině případů o malé vesnice (takové velikosti, jaké jsme navštěvovali i v ČR).

V Maroku jsme bohužel narazili na problém s povolením hrát, a hledání vhodného místa k hraní se tak zkomplikovalo. Byli jsme tedy nuceni využívat veřejná prostranství velkých měst, kde toto povolení nevyžadují.

Myslím, že loňské kočování po Turecku nasadilo vysokou laťku, co se týče určité lehkosti a „čistoty“ v naplnění záměru a smyslu. A logicky tedy člověk očekával něco podobného i letos. Bylo to mnohem náročnější, díky fázím Španělsko - Maroko - Španělsko, ale také vinou určité marocké „vysystémovanosti“, která nám kladla odpor v tom, co jsme chtěli dělat. Považuji to však za dobrou zkušenost. Vyzkoušeli jsme si něco úplně nového - hrát na starodávných náměstích mezi krotiči hadů a prodavači zázračných krémů a masťů na mužskou potenci - a přesvědčili jsme se o tom, že naše představení lze hrát i pro 200 lidí.

Příloha č. 4: Odpovědi (Tereza Kolářková)

### Ad 1)

Budu teď mluvit o všech ročnících kočování. Co se týče hudebního řemesla - je to několik dílčích věcí, ve kterých se díky kočování vyvíjím.

Jednak hraní na akordeon - nikdy předtím jsem na harmoniku nehrála tolik jako u divadla, a to tak zůstalo. Vzhledem k tomu, že jsem samouk, objevuji tím nové možnosti nástroje a jednoduše se zlepšuji ve hře.

To, že hraju na akordeon, ovlivnilo na několik let dopředu moje „angažmá“ v jednotlivých divadelních projektech.

Potom skládání hudby. Hudba k prvnímu představení (*Kytice*) byla ještě vytvořena hodně na základě prvních asociací, využití již hotových motivů (s tím, že počítám, že to publikum zná) a skládání jednoduchých motivů vlastních. Díky tomu, že text je veršovaný a divadlo, které děláme, pouliční, mohla jsem si dovolit z jednotlivých balad (či jejich částí) udělat hudební čísla.

Postupně jsem se učila, co pouliční divadlo snese, co mu prospívá (přesné stříhy, výrazná rytmizace, srozumitelnost, akcenty, hravost). Navíc tohle představení mělo rysy jakési pohřební grotesky, tedy přímo vyžadovalo jistý nadhled, recesi, ironii.

V liadě jsme už pracovali i s vícehlasým zpěvem, celá hudební struktura byla složitější a propracovanější. V *Tyjátrmachers!* jsem jen převzala, co složil nebo vymyslel Tomáš David.

No a pak přišly *Cykly*.

Vytvořit hudbu do představení pro publikum, které nerozumí řeči, v níž se zpívá, byl nový úkol. Nutilo mě to víc přemýšlet o tom, jakou emoci s sebou hudba nese, protože ta emoce je ta prvotní zpráva, kterou divák a posluchač vnímá i podvědomě.

Nemůžu počítat s nějakým společným kulturním základem. Na druhou stranu je to uvolňující - divák nerozumí slovům, přitom je ale sluchem vnímá. Slova jsou ponořena v melodii a skrze ni může situaci na jevišti (v našem případě na koberci) číst.

Chtělo by se mi říct, že hudba je univerzální a univerzálně srozumitelná. To první podle mých zkušeností platí. Je to univerzální jazyk, podobně jako tanec. Všechny tyto způsoby vyjádření mají svoje „kódování“. Dřív jsem si ale myslela, že když kdekoliv zahraju melodii, která mi přijde jednoznačně veselá, „durová“, budou ji tak všichni vnímat. Po zkušenostech z Turecka a z nehlubokého průzkumu arabských stupnic se takhle představa poněkud změnila. Naše evropské vnímání dur a moll je zkrátka něco jiného než arabské stupnice (některé se také jmenují dur nebo moll, ale pro mě už znějí všechny orientálně a nedokážu zodpovědět, která by mi přišla víc „veselá“, nebo „smutná“). Jsem si vědomá toho, že je to jen velmi hrubý rozdíl, že takhle otázka je vhodná k etnomuzikologickému rozboru. Je dobré to vědět a ještě lepší, když to můžeme zažít.

Co se týče hudby k letošnímu představení *Tisíce a jedné noci*, drobné motivy vznikaly z improvizací a pak jsme použili lidové písně (moravské z Blanenska a tureckou popovou píseň o tureckém kovbojovi).

Tedy co se týče skládání hudby, naučila jsem se vnímat potřeby pouličního představení, uvažovat v kontextu (nejen textu, s nímž pracujeme, ale i místa a prostoru, publika, pro které hrajeme).

Důležité pro mě také bylo pochopení role hudebnice a zároveň herečky. (Poprvé jsem to snad zažila u *Velkolhotecké lípy*, výrazněji u *Operety*.)

Ze začátku nebylo úplně snadné tyto dvě pozice (ne snad ani role) skloubit.

Prožívala jsem to různě. Od počátečního studu (já nejsem herečka, tak co tady dělám), přes pocit křivdy (všichni ostatní se můžou u představení pohybovat, vyjadřovat se celým tělem a já jenom někde trčím s nástrojem - nejsem právoplatná herečka) až k pochopení výsostného postavení. Je to zkrátka úloha jiná - jsem tam zejména jako muzikant a jsem ráda, že můžu tvorbu a interpretaci postav přenechat jiným. Sama úplně nevím, jak na to, nikdy jsem se to neučila, takže se v tom necítím komfortně. Zároveň můžu fungovat v představení, aniž bych hrála nějakou roli (*Tyjátrmachers!*, *Kytice*). Buď to vůbec není potřeba řešit, protože hrají (ve smyslu herectví) i hrají (na nástroje) všichni (jako tomu bylo v *Cyklech*), nebo je mi

přisouzena role z party těch nadpřirozených (Smrt, Bůh, Anděl...). A ať je tomu více tak, nebo tak, už to nevnímám osobně, ale chápu to jako svoji úlohu, místo, kam patřím.

Co se pak týká řemesla hereckého, naučila jsem se vnímat prostor a diváky jako spoluhráče. Učím se hledat srozumitelná gesta a víc pracovat s tělem. Vzpomínám si na okamžik u zkoušení *Cyklů*, kde mi Vířa poprvé řekl, ať si sundám harmoniku, že na ni bude hrát někdo jiný (učí se to postupně Verča i Terka). Najednou jsem měla možnost využít celé tělo a nevěděla jsem, co s ním. S harmonikou na břicho je člověk prostě omezený - jednak je těžká a jednak prostě překáží. To se mi myslím stává doteď, že během představení se víc soustředím na hudební vrstvu (začít na narážku, skončit přesně, akcentovat jednání, začít ve správné tónině a tempu) a někdy potom v té herecké zůstanu tak napůl - že tam jsem, udělám tu akci, ale cítím, že to není ono. Je to i tím, že nemám tolik zkušeností s herectvím jako takovým - nedaří se mi třeba vypointovat gag, nemám tak vytrénovaný cit pro partnerinu, nemám nápady, co se týče „zpracování“ nějaké akce...

Obecně ale věřím tomu, že člověk roste s úkoly. Tedy každá nová výzva, před kterou jsem postavena, mi upevňuje sebevědomí v tom, co dělám.

A pak ještě poznámka k pedagogické práci. Jednak je kočování zdrojem zkušeností, na kterých můžu stavět (např. tvorba autorské inscenace, práce s prostorem). Komunikace s tureckými dětmi mě zase naučila, že nejpodstatnější je skutečně to, co dělám a jakým způsobem mluvím, než to, co říkám.

### Ad 2)

No já je, těch je.

Intenzivní soužití ve skupině. Soužití v mezinárodní skupině. Skupinová dynamika. Organizace vs. neorganizace projektu. Informovanost vs. její nedostatek. Intenzita divadla a potřeba sdílení vs. potřeba ticha a soukromí. Druzí mimo svou komfortní zónu. Já mimo svou komfortní zónu. Mezikulturní dialog. Komunikace beze slov, komunikace se slovy, komunikace divadlem. Moje potřeby vs. potřeby druhých. Cestování a s ním spojené poznávání všeho nového.

Každá z těch věcí by se dala široce rozepsat.

### Ad 3)

Peníze - bylo by super projekt zabezpečit finančně tak, aby ho pak nemusel nikdo splácet. Byla bych i pro větší informovanost. Nebo bylo by fajn mít někoho, kdo se o peníze stará (skvěle v tom z mého pohledu fungoval na začátku projektu Honza Bernášek - vnímala jsem ho jako schopného manažera).

Komunikace (zejména co se týče Rebecy a celkové nevyváženosti souboru - většina Čechů - tedy komunikujme anglicky, ať se nikdo necítí znevýhodněný nebo cizí, nebo si zahraniční herce domluvíme jen jako „delegáty“). Komunikace i v tom smyslu, že nevím, jestli je možné při už poměrně organizačně náročném projektu udržet způsob - všichni tak nějak rozhoduju o všem, ale o něčem taky jen Vířa s Márou. Tedy neříkám, že všichni musí mluvit do všeho. Naopak. Jsem ale ráda, když vím, kdo o čem rozhoduje. Dá se to podle mě vyřešit jednoduše - založit společnou konverzaci, kam se budou dávat všechny podstatné informace (pokud budeme nadále mezinárodní, tak v angličtině) a ujasnit si, o čem bude rozhodovat jen někdo a o čem všichni - vznikají tam zbytečná nedorozumění. Průhlednost, zpřístupnění informací. Dají se taky v rámci skupiny rozdělit nějaké úkoly, aby to všechno neviselo na Vířovi s Márou.

### Ad 4)

Hraní v zahraničí na místech, kam bych se ani nepodívala, natož tam hrála divadlo. Zkoumání divadelní komunikace v jiném kulturním prostředí. Dobrodružo. Intenzivní zážitky. Zkušenost profesionální, která je spojená s cestováním. Seberozvoj a sebepoznávání prostřednictvím situací, které bych doma nezažila. Kontakty ve světě.

V počátcích projektu hlavně „divadelní trénink“ - tedy intenzivní práce spojená s nabýváním zkušeností s pouličním divadlem na vesnici spojená s cestováním.

### Ad 5)

Víc vysvětlujeme. Nutí nás to vyjadřovat se srozumitelně. Víc lákáme do interakce. Musíme být přesní a přesvědčiví. Musíme si je získat, musíme být natolik atraktivní, aby se zastavili a byli zaujati.

Máme výhodu exotičnosti. Máme výhodu, že po nich nic nechceme - jen něco přinášíme. Ber, nebo nech bejt.

Je dobrodružné všimnout si reakcí na určité scény nebo akce a z nich odhadovat, jak se stavějí k podobné situaci v reálném životě. Prostřednictvím mimesis se s nimi tedy taky seznamujeme.

#### Ad 6)

Protože se tím učím. Profesně i osobně.

#### Ad 7)

Přineslo to podle mě otevření se věcem, místům, kontaktům. Možnost konfrontovat svůj pohled, uvědomění si specifík naší práce (zjistili jsme, co je pro nás - jako český soubor dejme tomu - normální). Interkulturní dialog - opět jak ohledně divadla, tak celkového bytí ve světě.

Hledání a nacházení toho, v čem jsou naše kultury podobné (pro mě zejména skrze tradice a hudbu). Zkušenost s odlišným naturelem. Zázitek toho, že společně můžeme vyprávět jeden příběh.

#### Ad 8)

Myslím, že se teď ocitáme na takové křižovatce. Něco se dovršilo. Už víme, že můžeme hrát někde v zahraničí (a poznáváním nových zemí a jejich kultur je jistě možno strávit celý život) a pokaždé to bude jiné. Víme, že mezinárodní složení souboru je obohacující - otevírá nám to nové obzory a kontexty. Zároveň víme, že to s sebou nese určité nároky - komunikace v angličtině, potřeba definovat, jakou úlohu v projektu herec ze zahraničí má. Je mi nepříjemné, když slyším, že se s námi Volga nebo Rebeca necítí dobře, ať už z důvodu špatné komunikace (viz výše), nebo protože nemají stejnou výchozí pozici - my to v ČR nazkoušíme a oni jsou do toho pak už „jenom“ vtaženi. Chápu jejich rozladění (viz Rebecino „*To jsem tady jenom kvůli tomu, abych uváděla příběhy?*“). Jsou to herci, chtějí hrát. Můžeme se domluvit s někým jiným, aby nám pomohl s domlouváním představení, aby fungoval jako delegát bez pocitu hořkosti.

Je tedy varianta zkoušet od začátku se všemi (kdo zaplatí letenky do ČR?), zkoušet až na místě (budeme skutečně chtít být měsíc spolu?), nebo na to jít zase odjinud.

Kočování začalo jako hec, vzniklo z romantické představy, snu o kočovnicích, potřeby něco zažít a užít si léto, z touhy nehrát pro městské kulturní publikum, ale pro „lidi na vesnici“.

Chci být v projektu kvůli tomu, že jedu s kamarády cestovat?

Ne - kdybych měla jet na dovolenou, asi bych jela s jinými lidmi - jsme přátelé, ale víc jsme kolegové, spolupracovníci (zní to divně, ale zkrátka je to profesionální vztah). Jak říkal Bob, každý ze skupiny je nahraditelný. Už jsme si našli určitý způsob práce, který je možné nového člena naučit.

Myslím, že je třeba si na začátku říct nějaký záměr a mluvit o něm se všemi. U kočování v Čechách mi to bylo jasné - zkrátka se zkoušela nová inscenace, kladli jsme si překážky a výzvy v rovině textu. Před cestou do Turecka to bylo taky jasné - je možné to, co jsme dělali tady, dělat v odlišném kulturním prostředí? Co bude stejné? Co bude jiné?

Před cestou do Maroka mi ta nitka nějak unikla. Věděla jsem, že hrajeme *Tisíc a jednu noc* pro lidi, kteří by ji mohli znát (to byla změna oproti loňsku, kdy jsme hráli montáž stavěnou na českých tradicích), že se opět budeme střetávat s jinou kulturou (jakkoli banálně to může znít).

Změna byla, že jsme letěli, že jsme byli v Africe. Ale když si pročítám anotaci k letošnímu kočování, nevím, jestli cíle, nebo nějaké záměry, nezůstaly víc na papíře.

Zkoumání divadelní komunikace v kulturně odlišném prostředí - tady se to zdvojovalo s tím, co jsme zažili v Turecku.

Rozdílnost křesťanské a islámské kultury - to už jsme také v Turecku zažili.

Křížení těchto dvou kultur - bylo v tomhle směru nově hrát přibližně stejné představení (v průběhu jsme představení upravovali) v jižním Španělsku - zkoušet na plovárně, hrát na maloměstských slavnostech - a pak v Maroku. Na rozdíl od loňských cest, kde jsme pro Turky a Kurdy hráli na místech, která si byla velmi podobná - zjednodušeně chudá východoturecká vesnice - letos těch rozdílů bylo víc. Hráli jsme večer u

„benzíny“ - restaurace u cesty (motel?), hráli jsme na hlučných tržištích velkých měst (Fes, Meknes, Marrakeš), hráli jsme na ulici ve městě (Asillah), hráli jsme na festivalu psycho-sociologických dimenzí divadla, kde jsme získali Grand Prix (Casablanca) a konečně hráli jsme i na vesnicích podobných těm Tureckým.

V tom byla podle mě velká devíza letošních cest. Rozbouralo, zrelativizovalo nám to naše „jistoty“ získané v Turecku (ať už ohledně míst k hraní, nebo ohledně domlouvání představení, což výrazně ovlivnilo ráz celého cestování).

Jestli jsme se dotkli osobité kultury, která vznikla směřováním křesťanské a islámské, nevím.

Vím, že velká část toho, co se stane na cestě, se nedá předpovídat, nedá se na to připravit, zkrátka je žijeme tak, jak umíme.

Možná je ale teď pro mě důležité si odpovědět na to, s jakým výzkumným cílem pojedeme na další kočování a jestli je nutné/dobré/chceme na to navázat hned příští rok.

Nechtěla bych navazovat jen z nějaké setrvačnosti. Chce to nový záměr, nový rozměr. Na ten můžeme přijít ptáním se KDO, KAM, PROČ... má jet.

Určitý punkový ráz těch cest (pojedme do Afriky!) je fajn, myslím, že bez něho bychom se nikam nedostali. Na druhou stranu už je asi potřeba uvažovat v nových kontextech.

Ještě pro mě byla cenná zkušenost zkoušení v Brně. Pokoušeli jsme se divadelním jazykem vyprávět příběh bez použití slov. Zjistili jsme, že nemá smysl pokoušet se o jakoukoliv arabskou stylizaci (harém, arabský tanec, hudba atd.) - nikdo z nás to nijak nestudoval a všechny pokusy vypadaly více či méně trapně. Divadelní kroužek. Když jsme pak převedli příběh do našeho prostředí, začali jsme se cítit jistěji (když dva herci zkoušeli tančit „po arabsku“, vypadalo to směšně, pak jsme tenhle tanec nahradili polkou a bylo to uvěřitelné).

Nevím, jestli je možné tímhle způsobem dělat všechno. Asi bychom se nikam neposunuli. Myslím, že to, jak funguje soubor (tzn. během roku spolu nic nepřipravujeme, sejdeme se jen za účelem nazkoušení téhle jedné inscenace, nevyvíjíme se jako soubor, ale individuálně - každý podle svého zaměření) nám neumožňuje společný růst prostřednictvím nějakých metod, nebo technik, které všichni absolvujeme. Naopak, naší výhodou je, že každý jdeme odjinud, každý se během roku zase naučíme něco nového individuálně, a pak je možnost to v té inscenaci zúročit. Nefungujeme tedy pro tuhle chvíli jako mezinárodní soubor, ale jako účastníci projektu.

Podle mě je tedy čas se sejít a promluvit si společně o tom, jestli a jak to udělat příští rok.

#### Ad 9)<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Na devátou otázku je zodpovězeno již výše v textu.



Příloha č. 5: Odpovědi (Tereza Slámová)

**Ad 1)**

Nové obzory - jedna z prvních zkušeností s pouličním divadlem, rozvíjení schopnosti komunikace s divákem, schopnost hrát v nekomfortních podmínkách a umět za chodu přizpůsobovat průběh představení.

**Ad 2)**

Komunikace - tři týdny jsem 24 hodin denně s lidmi, kteří mají odlišné potřeby, nálady, nároky a požadavky: anglická versus česká komunikace ve skupině i na zkouškách; možnost nahlédnutí do života kulturně odlišných lidí.

**Ad 3)**

Komunikace ohledně organizace na místě; rozplánování financí (nevadí, že si něco zaplatíme sami, ale myslím, že právě kvůli nerozplánování často vznikaly problémy jiné, které plynuly z tohoto základu); byla škoda, že na *Tisíc a jednu noc* nebyl připravený scénář a vybíralo se jen z toho, co jsme přečetli; nezajištění povolení pro hraní.

**Ad 4)**

Poznání jiné kultury; ročník 2014, myslím, fungoval velmi dobře včetně obohacování i z druhé strany.

**Ad 5)**

Řeší se jazyková a kulturní bariéra, ale myslím, že kromě toho není jiný zásadní rozdíl; spíš je rozdíl hrát pro různé vrstvy obyvatel a to je, myslím, podobné i v Evropě.

**Ad 6)**

Možnost poznat jiné životní možnosti a podmínky, různorodá setkání, hledání hranic svých, druhých a diváků, cestování...

**Ad 7)**

Tak vzhledem k tomu, že nemluví anglicky, tak nevím. Přináší jiný temperament, ale myslím si, že by skupina lépe fungovala s více cizinci nebo s žádným.

**Ad 8)**

/nezodpovězeno/

**Ad 9)**

2014 pro mě splnil očekávání, další rok jsme bohužel narazili na různá povolení a zákazy; bylo zajímavé hrát i na halkách, ale myslím, že kdybychom měli povolení, tak tam hrát nebudeme. V závěru mi přišlo, že se spolu lidé přestávali bavit a celý den jsme jen čekali, až teda někde odehrajeme.

Příloha č. 6: Odpovědi (Jan Neugebauer)

**Ad 1)**

Díky kočování rozumím pouličnímu divadlu, jeho základním zákonitostem a nárokům, obtížím. Učím se, jak pracovat s hlasem a tělem při hraní, životní energií při hraní i mimo ně (cestování). Tato zkušenost ovlivňuje moji výuku v dramatickém kroužku - s dětmi jsme inscenovali představení pro exteriér.

*KočéBRováním* se lze chlubit v CV, při diskuzi o mých platových podmínkách či jen tak u ohně.

**Ad 2)**

Mimodivadelní aspekty jsou důležitější než ty divadelní (možná jsou taky divadelní, nevím).

Hlavním cílem tohoto projektu pro mě osobně je mezikulturní obohacování (cizí herci, já - místňáci). Vzájemně se sobě předvádíme, my divadlem, oni pohoštěním v jejich domácím prostředí (myslím dům i okolí vesnice). Barter (v míru a bez peněz). Obě strany dělají něco prastarého. A přitom obě strany mimochodem používají mobily, foťáky, kamery. Pro mě je důležité okusit exotickou chudobu, abych v našem kontextu byl spokojený s tím, co mám. Taky proto, abych se nenechal civilizací zaměřit na výdělek a techniku. Stává se mi, že některá setkání jsou více o technice a o systému než o lidech, kteří se setkali. To si více uvědomuju zejména díky zkušenosti s *KočéBRováním*.

Jazyk. Naučil jsem se trošičku turecky. Později jsem to vícekrát různě po Evropě využil při stopování a návštěvách pouličního občerstvení. Často pomůže jen první fráze, jednou jsme srovnávali evangelium a korán.

Řízení auta. Zažít si večerní dopravu v Casablance je síla. Zdejší nerespektují jízdní pruhy, blinkry používají zřídka, za to akcentují klaksony. Díry ve vozovce či stádo ovcí vás mimo město donutí zpomalit ze 120 na 40. Zasahovali jsme u (možná fatální) nehody a další jsme viděli v protipruhu ve stejný den. Řídil jsem bezmála 3000 km. V Maroku jsem dvakrát ťuknul auto a v Turecku jsem byl naopak jediný, kdo ne. In Šalláh. Je to fajn zkušenost.

Zážitek vedra. Na teplo jsem si tam postupně zvykl. Podobně v Lotyšsku jsem zažíval mráz -20°C a od té doby mi v ČR nepříjde chladno. Zůstalo ve mně trochu nehybného vedra, smíření, siesty i fatalismu.

**Ad 3)**

(Jsem v projektu od roku 2014 a hodnotím tedy jen kočování v Turecku a Maroku.)

Prachy. Na jejich získání přes granty je třeba hodně času a práce před a po výjezdu. Jejich nedostatek na cestě znamená šetření na půjčování a pojištění aut, někdy i na jídle. Jsem rád, že se nešetří na benzín a jede se tak, abychom měli správný cíl a ne levnou cestu. Jak ale seženeme peníze na další výjezd?

Já mám peněz málo, jsem šetřivý, takže absenci peněz vnímám. Věřím, že pro jiné to problém být nemusel.

Během kočování je znát únava, lidi můžou mít sračku, či mít strach ze zdejších poměrů. Ale to nějak zvládnám. Stresující je vrácení aut, příště snad budeme mít pojištění proti škodě na půjčeném autě.

**Ad 4)**

Hlavní přínos je pro mě, že jsem viděl cizí kraje a mám tu zkušenost v sobě. Věřím, že jsme potěšili dost lidí (diváků), někteří mi píšou na Facebooku (dnes Ajoub) nebo volají (ve čtvrtek Ali). Myslím, že pro univerzitu je to důležité. Tedy - možná to tak profesori nevnímají, ale já považuji za užitečné, že DiFa podpořila takhle výrazný projekt, o kterém se ví, jehož fotky na FB lajkují stovky lidí, dokument zhlédly desítky či stovky lidí, je to reklama pro školu a správný krok mimo barokní jeviště a psychologické herectví.

Nemyslím, že bychom vyzkoumali či našli něco výrazně nového, přelomového. Snad to není třeba.

**Ad 5)**

Moc ne. Stejně je do toho třeba jít na plno. Myslím si, že jsem spíš herec těla než slova. Samozřejmě absence společného jazyka bývá určující, ale když už jsme dělali představení s tímto zadáním, tak to není nic nečekaného.

Po představení si nemůžete o špílu popovídat. To jsem občas cítil silně, jak jazyk chybí.

Rozdíly v sociálních skupinách diváků v rámci Maroka (divadelníci x halky x vesnice x restaurace) mi přišly výraznější než rozdíly „naše kultura“ x „marocká kultura“.

#### Ad 6)

Je to v něčem naplnění mého nevysoveného snu - hrát divadlo v exotické zemi pro cizí lidi. Můžu tak cestovat, bavit sebe i další lidi, předvádět se a učit se.

#### Ad 7)

Jsem za Rebeku a Volgu moc rád a jsem za to, abychom přijali dalšího cizince - třeba někoho ze Starej Lubovni.

U Rebecy vnímám problém v jazykovosti skupiny - jsme Češi, mluvíme a bavíme se česky, cítila se nepatřičně („disempowered“), vyžádala si zkoušení v angličtině. I když si myslím, jak mluví anglicky, tak jsem se vícekrát přistihl, že jsem něco mohl říct anglicky, ale použil jsem ze zvyku češtinu. Ještě jednoho cizince by to chtělo (kdyby někdo ze staré party nejel).

Minulý rok pro mě byl největší problém Volga. Řídil jsem auto a on byl můj spolujezdec, trpěl jsem jeho potřebou neustále dokazovat, že on je ten nejlepší. Tento rok Volga řídil jiné auto, jiní si s ním užili, a já ho vnímal jako velmi zábavného společníka, bylo mi s ním dobře. Trochu jsem vyspěl a hodně děkuju Bohu či prozřetelnosti, že to takhle bylo.

Zejména s Verčou, Bobem a Vojtou mi bylo jen dobře a doufám, že se další rok sejdem. Esenciální součástí je Terčina hudebnost a Větrovcova verva (i nervy). Veskrze mi to složení souboru sedí. Víťo, co Mari-ka jako dramaturgyně?

#### Ad 8)

Jakoby to byly různé projekty - čtveřice z *Kytice* a *KočěBanda* v zahraničí.

#### Ad 9)

Nevím.

2014 – účinkovali Izquierdo, Koláčková, Lazorčáková, Slámová, Johaník, Mengü, Mikluš, Neugebauer; mimo jeviště též Harapátová, Hlavica a Větrovec.

2015 – účinkovali Izquierdo, Koláčková, Lazorčáková, Pelcová, Slámová, Johaník, Mengü, Mikluš, Neugebauer; mimo jeviště též Boková, Hlavica a Větrovec.

První rok byl lepší, bo to bylo poprvé. A měli jsme lepší představení.

Je to super projekt, moc mě baví.

Příloha č. 7: Odpovědi (Robert Mikluš)

#### Ad 1), 2), 3) a 6)

Myslím si, že pro mou profesi je to téměř nepostradatelné. Komunikovat, hledat cesty k člověku, k jeho pozornosti, k porozumění. Znovu a znovu. Jakmile tuto schopnost herec ztratí, stává se z něj postupem času fosílie, exponát minulého utkvělého času, zatímco všichni jej pozorují, možná uznale kývnou hlavou, ale neví, co si sním říct a jak. Morous, utěkář, žába na prameni... Stud člověka, co vzdá závod před cílem a jde zpátky ke startu, aby ho neviděli. To bych nechtěl. Na kočování to nejde.

Dále je to nenahraditelná empirická zkušenost, která je pro ostatní kolegy z oboru lákavá a nepředstavitelná.

Proměnlivost je dalším z aspektů kočování. Prvotní záměr byl pro nás pro všechny výzvou, uchopit nejen příběhovou linku, ale také zkoušet v divadelním tvaru obsáhnout i způsob vyprávění. Až později jsme si uvědomili, že diváci zřejmě náš pokus neocení - naopak, s každou další zkušeností (když tvar zhlédl někdo jiný) jsme se pouze utvrzovali v tom, že naše ambice byly zbytečné (ocenili by to pravděpodobně pouze teatrologové), a tak jsme postupem času představení upravovali k větší srozumitelnosti. Příběhy se do sebe nevpíjely a nepřekrývaly, ale byly seřazeny za sebou.

Dalším důležitým aspektem byl pro mě herecký kontakt s publikem. A to obousměrného rázu. V profesionálním divadle má většinou herec ten luxus, že jej od diváků dělí malá bariéra a hlavně si lidé zaplatí a pak čekají, co se bude dít. Při pouličním představení diváká zlákáte náhodně a pak musí herec počítat i s následky. Možnost obejít si diváká a v nestřežený okamžik ho přímo konfrontovat s hereckou akcí je lákavá, ale zpočátku herec nemůže předvídat, co nastane. Ve většině případů se divák stáhl do jakési ulity ostychu, ale pro odvážnějšího diváká a děti je to nepřímá výzva k souboji. Mnohokrát se mi stalo, že diváci upravovali můj herecký projev (např. bečení ovce) k obrazu svému, často mě začali krmit nebo dělali drobné naschvály, aby mi hru ztížili.

Vzácně se diváci v Maroku sami vkládali do děje a vstupovali nám do hracího prostoru červeného koberce. Jindy nám hlasitě pomáhali tím, že interpretovali v arabštině, co sami pochopili z příběhu, a fungovali tak jako vypravěč. Jindy dává divák najevo svůj názor a vlastní suverenitou a postojem vám brání v dokončení herecké akce (např. při odchodu ze scény). Zajímavé zjištění bylo, že si nevystačím s gestickou výbavou a knihovnou, neboť arabové vyjadřují činnosti a emoce jinými gesty. Když se obrazně říká „domluvil jsem se rukama a nohama“, tak najednou to nefunguje. Jiný rozdíl od našeho publika je jiný práh tolerance. Polibek na jevišti ztropí malý skandál a všechny muže v publiku trochu rozvrkočí (jako kdyby se dívali na erotický film). Lidé v Maroku jsou také velmi reaktivní, dávají najevo o dost víc svoje emoce podle toho, jak se příběh odvíjí.

#### Ad 4)

Především bych chtěl napsat, že se projektu účastním rád a jsem velmi vděčný, že na něm můžu participovat. Když už bych měl hledat nějaké mouchy, napíšu věci, které mě občas naštvaly nebo rozmrzely. Dvanáct osobností - žádný vůdce. Myslím si, že by ve skupině měl být někdo, kdo má rozhodující slovo a po vyslechnutí všech učiní rozhodnutí. Člověk, který by měl fungovat jako komunikátor - chtě nechtě, když jsou lidi rozděleni do skupinek podle aut či sympatií nebo jazykové bariéry, dochází pak k úniku informací, desinformacím, nejednoznačným informacím apod.

Bylo by dobré jasněji určit funkce lidí. Nějak to rozdělit, vymyslet. Roztříštěnost funkcí je matoucí. Každý dělá všechno a zároveň nic. Nejen pro divadlo, ale i pro provoz. Dále si myslím, že by to chtělo víc předpřipravít. Ztracenost, jako v případě lehkého selhání Rebecy ve Španělsku, nám moc neprospěla. Určitě by pomohly přeložené materiály a podklady pro starosty. Snažit se sehnat oficiální povolení od státu pro vykonávání této bohubilé činnosti. Mít možná i nějaké záchytné body. Osvědčilo se nám, a to ve všech letech kočování, mít základnu, ze které jsme podnikali zuřivě divadelní nájezdy na okolí. Trochu předejít neustálému přezkušování. Zkusit tým sestavit tak, abychom se potkali všichni nebo to nazkoušeli tam, kam odjedeme a potkáme se. Systematičtěji řešit hledání místa na spaní - je to vyčerpávající. Předcházet pasivitě některých členů, která náhle vybuchá v nasrání. Myslím si, že tohle jsou všechno věci, o kterých víme a o kterých jsme si říkali. Jo a velkej můj problém, co jsem furt řešil, bylo psaní deníku. To, že jsem neměl ten sešit ok, to jsem si mohl pořídit někde v obchodě, ale kdy to jako psát, když jsem měl furt co dělat, v autě s Volgou to nešlo a když na to byl čas ve Španělsku, tak bylo takové vedro, že to zase nešlo.



**Ad 8)**

Tato otázka sice nebyla směřována ke mně, ale vzhledem k tomu, že jsem byl u projektu od prvních krůčků jako pozorovatel, pokusím se to zhodnotit z vlastní perspektivy. Od začátku byl projekt pozoruhodný. Koncept kočování byl neuvěřitelně dobrodružný už při přesunech v ČR. Nepředvídatelný co se týče návštěvnosti (někdy se hraní rušilo, jindy bylo přecpáno). Velkou devizou byla přítomnost herce Tomáše Davida, který byl vedle Terezy Kolářkové dalším muzickým lídrem, stejně jako dřičem představení. Vojtěch Johaník, elév a prakticky do té doby spíše ochotník, byl plný talentu kombinovaného s neumětelstvím, což je základní hnací motor humoru (postava roste a zároveň se rozpadá). Tereza Kolářková se podílela na představení autorsky (hudební plochy a atmosféry) a zároveň v nich zpočátku nesměle a později již s větším sebevědomím hrála. A skupinu doplňovala herečka Veronika Lazorčáková, která fungovala jednak jako opora Tereze a herecký partner ostatním, ale uměla ovládat i nějaký ten hudební nástroj. Dohromady skupina dávala fungující organismus sympatických mladých lidí. Svého času se mi zdálo, že je jedno, s čím je režisér Větrovec osloví, protože to bude určitě skvělé. Dnes vím, že to je pravda.

Když se projekt divadelního kočování přesunul za hranice ČR, změnil se v mnoha ohledech. Dříve byly místa pro odehrání divadelního kusu z větší části předem domluvená. Teď se skupina vydávala do míst tisíce kilometrů vzdálených a místa nebyla domluvená žádná. Herecká i realizační skupina se zvětšila, stejně jako rozpočet, který byl najednou nutný. Po zvláštních šumech zmizel Tomáš David. Do projektu vstoupili cizinci. Což trochu projekt zkomplikovalo v komunikaci. Zároveň dovnitř přineslo dvě úplně jiné perspektivy vnímání a vyzařování. Cesta od trenažeru v ČR k výletu na orbitu v Turecku a Maroku.

**Ad 5) a 7)**

V projektu zůstávám, protože se mi zdá smysluplný. Podomní dárce radosti a poznání. Divadlo, které vám zazvoní u dveří a herec říká: dobrý den, nás nikdo nezval, ale můžeme pro vás zahrát divadlo? A nepozval byste i sousedy? A nevádí vám, že po vás nic nebudeme chtít?

Také proto, že člověk je obklopený rozmanitostí a různorodostí. Pro Alžírku, která mě za svitu měsíce a se zavřenými očima zpívala písně v zapomenutém jazyce. Byli jsme pro ni s Honzou první Evropani, se kterými mluvila. Kvůli té kráse. Kdy potkáte duši, která je v našich končinách spatřitelná pouze v dětských očích. Tolik mladické radosti při koupání v jezeře pro pitnou vodu.

Kvůli tomu, že po pár dýmkách hašiše s místními usedlíky člověk rozumí arabsky a oni vám dají arabské jméno podle prvního muezzína. Kvůli otci dvou dcer, kterého převážíte z pole na pole jiné, kde je představení, a on se převléká do slušných šatů. Kvůli písku a prachu, který setřepávám po ulicích Prahy, aby ochutnala. Pro hradby opuštěných měst, kde si člověk přijde jako král, aby pak zjistil, že vše je z papíru. Proto, že jsem dosud neznal turecký styl parkování čumákem dolů. A hlavně pro krajinu, která se střídá jako pohlednice na poště a taky, že to tam můžu sdílet s lidmi, kteří mi v tom porozumí.

**Ad 9)**

V roce 2014 jsme navštívili východ Turecka a hraní mi přišlo více konzistentní, vzorek lidí, které jsme potkávali (především Kurdové) byl podobný a podobná byla i jejich percepce a způsob vnímání. Věděli jsme, proč tam jsme a dělali jsme to výborně.

V roce 2015 jsme navštívili Maroko a hraní pro mě bylo víc zmatečné. Překvapily nás překážky, které jsme museli řešit za pochodu, to vím. Ale stejně si myslím, že se nám náš záměr povedl tak z poloviny. Hráli jsme i ve větších městech, čemuž jsme se dřív vyhýbali. Často se u mě v těchto situacích dostavoval pocit „co tady sakra děláme“ místo obvyklého „tohle má smysl“. Jakkoliv se to dá ospravedlnit nově získanou zkušeností apod., stejně si myslím, že náš záměr a cíl leží někde jinde.

**7. Seznam obrazových příloh**

Obrázek 17:

"Matrjošková" struktura původního tvaru inscenace *Tisíc a jedna noc* podle jednotlivých příběhů, z režijního deníku Vítězslava Větrovce

Obrázek 18:

Umístění konců jednotlivých příběhů a několik dílčích rámců původní verze inscenace *Tisíc a jedna noc*, z režijního deníku Vítězslava Větrovce

Obrázek 19:

Premiérové uvedení *Tisíce a jedné noci* ve španělském Casares..., Casares, 20. červenec 2015, foto Marek Hlavica

Obrázek 20:

... a první hraní *Tisíce a jedné noci* v Maroku, Mekhour, 23. červenec 2015, foto Marek Hlavica

Obrázek 21:

Hraní ve Fásu před několika desítkami až stovkami diváků mezi kolotoči a dalšími atrakcemi, Fás, 24. červenec 2015, foto Marek Hlavica

Obrázek 22:

Pro *Tisíc a jednu noc* byla (stejně jako pro *Cykly*) příznačná bezprostřední komunikace s publikem, Fás, 24. červenec 2015, foto Marek Hlavica

Obrázek 23:

Někteří diváci do představení v jeho průběhu vstupovali (děti se snaží hrát na akordeon spolu s Veronikou Lazorčákovou), Meknes, 25. červenec 2015, foto Marek Hlavica

Obrázek 24:

Jako „deus ex machina“ do jednotlivých příběhů mnohdy vstupoval Džin (vlevo Natálie Pelcová a vpravo Veronika Lazorčáková jako Džin), Assilah, 2. srpen 2015, foto Marek Hlavica

Obrázek 25:

Hraní na halkách díky velkému množství publika oplývalo výjimečnou atmosférou..., Marrákéš, 28. červenec 2015, foto Marek Hlavica

Obrázek 26:

... zatímco hraní na vsích bývalo o mnoho komornější a intimnější (na koberci Rebeca Izquierdo a Ibrahim Volga Mengü jako Šehrazáda a Šahrijár), Chefchauen, 31. červenec 2015, foto Marek Hlavica

Obrázek 27:

Mnoho z přihlížejících diváků si představení natáčelo na mobilní telefony, Bojoul, 1. srpen 2015, foto Marek Hlavica

Obrázek 28:

Zejména Robert Mikluš (vpravo) využíval výrazné expresivity..., Bojoul, 1. srpen 2015, foto Marek Hlavica

Obrázek 29:

... čímž soustavně bavil většinu publika, Assilah, 2. srpen 2015, foto Marek Hlavica

Obrázek 30:

Při posledním hraní v Maroku (ve městě Assihah) si již herci dovedli svůj prostor patřičně „uhájit“, Assilah, 2. srpen 2015, foto Marek Hlavica

## Obrázek 31:

Pro hraní ve Španělsku pak byla příznačná „opatrnost“ publika, které si usazovalo či postávalo dále od hracího prostoru, než tomu bylo v Maroku, Castellar de la Frontera, 6. srpen 2015, foto Marek Hlavica

## Obrázek 32:

Ze svolávání diváků před začátkem inscenace (zleva Rebeca Izquierdo a Tereza Kolářková), Castellar de la Frontera, 6. srpen 2015, foto Marek Hlavica

## 8. Použité prameny

## Literatura:

HEILPERN, John. *Conference of the Birds*. Oxon: Routledge. Abingdon: 2013.

*Kniha Tisíce a jedné noci*. Podle kalkutského vydání Macnaghtenova z let 1839-1842 se zřením k tisku búláckému z r. 1279 h. z arabského originálu přeložil Felix Tauer, Aventinum, Praha: 1928

VÁŠA, Petr. *Tomatom*. Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno: 2014.

## Online zdroje:

Arab theatre. *Al-bab.com: An open door to the Arab world* [online]. 1. ledna 2016 [cit. 24. července 2016]. Dostupné na internetu: <<http://al-bab.com/arts-and-culture/arab-theatre>>

Arabsko-islámský okruh (Irák). *www.etnomuzikologie.eu* [online], 1. 6. 2013 [cit. 3. ledna 2016]. Dostupné na internetu: <<http://www.etnomuzikologie.eu/enc/Arabskoisl%C3%A1msk%C3%BD%20okruh%20Ir%C3%A1k.htm>>

Cykly. *KočéBRování 2014: Cykly*. Youtube [online], 4. března 2015 [cit. 29. prosince 2015]. Dostupné na internetu: <[https://www.youtube.com/watch?v=uiU79\\_6QSFc](https://www.youtube.com/watch?v=uiU79_6QSFc)>

Festival International de Théâtre Universitaire de Casablanca. *Festival International de Théâtre Universitaire de Casablanca: La dimension psychosociologique du Théâtre* [online], 2. února 2015 [cit. 30. prosince 2015]. Dostupné na internetu: <<http://fituc.ma/>>

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 2015]. Dostupné na internetu: <<http://akademickestudiedifa.jamu.cz/studie/studie/archiv-clanku/vitezslav-vetrovec-divadelni-festival-velkolhotecka-skola.html>>

VĚTROVEC, Vítězslav. *KočéBRování 2014: Cykly aneb Divadlo je setkání*. Akademické studie DIFA JAMU [online], 3. září 2015 [cit. 27. prosince 2015], s. 8-9. Dostupné na internetu: <<http://akademickestudiedifa.jamu.cz/studie/studie/archiv-clanku/vitezslav-vetrovec-kocebrovani-2014-cykly-aneb-divadlo-je-setkani.html>>

VĚTROVEC, Vítězslav. *Obnova paměti vesnice – Inscenační činnost ve Velké Lhotě v letech 2008-2012*. Akademické studie DiFa JAMU [online], 5. srpna 2013 [cit. 28. prosince 2015]. 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>>

VĚTROVEC, Vítězslav. *Velkolhotečtí pěvci aneb Hledání zapomenutého*. Akademické studie DIFA JAMU [online], 22. června 2015 [cit. 28. prosince 2015]. Dostupné na internetu: <<http://akademickestudiedifa.jamu.cz/studie/studie/archiv-clanku/22-6-2015-vitezslav-vetrovec-velkolhotecti-pevci-aneb-hledani-zapomenuteho.html>>

Vítejte na stránkách divadla *KočéBR*. *KočéBR* [online]. 11. listopadu 2014 [cit. 30. prosince 2015]. Dostupné na internetu: <<http://kocebr.webnode.cz/>>