

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví se zaměřením na autorskou tvorbu a pedagogiku

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Koncepce a vnímání autorského představení - prezentace reakci v
komunitě bez divadelního povědomí**

Olga Mikulská

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jana Pilátová

Oponent práce: MgA. Eva Čechová

Datum obhajoby: 26.9.2017

Academic title granted: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Acting with Authorial Creativity and Pedagogy

MASTER'S THESIS

**The concept and reception of an authorial performance –
presentation of reactions in a community without theatre
awareness**

Olga Mikulska

Thesis advisor: prof. PhDr. Jana Pilátová

Examiner: MgA. Eva Čechová

Date of thesis defense: 26.9.2017

Academic title granted: MgA.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Koncepce a vnímání autorského představení - prezentace reakci v komunitě bez divadelního povědomí

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

Tato práce se zaměřuje na definici pojmu „skupinové autorské představení“ na základě autorčiných zkušeností získaných během uvádění a rozboru autorského představení *Caza casasueños* v rámci uměleckého projektu *Autorské divadlo v komunitě bez divadelního povědomí*, který proběhl v červenci a srpnu 2016 na území Kolumbie. Práce popisuje zrod a vývoj nápadu a zdůrazňuje při tom procesualnost vzniku autorského představení, jehož podoba je průběžně modifikována na základě specifického vztahu mezi autory-herci a diváky.

V hlavní části práce autorka popisuje reakce a zpětnou vazbu, kterou představení a jeho tvůrci obdrželi od účastníků divadelních dílen, jež pořádali v kolumbijském Guadalupe. Prostřednictvím jejich konfrontace se zkušenostmi s obecnstvem z jiných míst v Kolumbii autorka ukazuje, jak se představení měnilo, a podtrhává při tom zejména vliv kultury na obecnější způsob, jímž lidé vnímají realitu.

V závěru práce autorka reflektuje příběh vzniku a vývoje skupinového autorského představení ve vztahu k dílům a myšlenkám velkých divadelních tvůrců 20. století – Augustu Boalovi, Eugeniu Barbovi a Jerzemu Grotowskému.

ABSTRACT

This thesis focuses on defining the term „group authorial performance“ based on author's experiences gained while performing and discussing an authorial play *Caza casasueños* during the artistic project *Authorial Theatre in a community without theatre awareness* that took place in Colombia, in July and August 2016. It shows the origins of the idea and emphasizes the continuous process of creating authorial performance achieved through specific relation between authors-actors and spectators.

In the main part author describes the reactions and feedback received from the Guadalupean participants of the project. By adducing experiences with audience from other places in Colombia, the author shows how the performance was changing and underlines the influence of culture on a general human way of perceiving reality.

At the end, the author reflects on the manner of forming a group authorial performance in relation to the works and thoughts of great theatre creators: Augusto Boal, Eugenio Barba and Jerzy Grotowski.

Ráda bych na tomto místě poděkovala paní profesorce Janě Pilátové za čas, který věnovala opakované četbě mé diplomové práce, cenné poznámky a komentáře a také za nesmírnou trpělivost. Zvláštní poděkování náleží skupině Mravenci/Mravenčení: Isabel Cristině Mendozé, Václavu Wortnerovi, Oskaru Bábkovi, Tamaře Allině a Petře Oswaldové, bez nichž by tato práce nikdy nevznikla. Za pomoc děkuji rovněž Martinu Veselkovi a za projevy podpory, jakož i dostatek optimismu v nejtěžších okamžicích Borisu Milovanovovi.

OBSAH

ÚVOD.....	7
KAPITOLA I	
Projekt Hormigas en Colombia – vznik představení – výsledný účinek	
Proč Guadalupe?.....	12
Začátek „procesu“.....	16
Nápad(y).....	21
Definitivní podoba.....	25
Shrnutí.....	28
KAPITOLA II	
Premiéra <i>Caza casasueños</i> v Guadalupe – první reakce a změny	
Ještě jednou o „kultuře“.....	32
Kolumbijská verze.....	36
První reakce.....	39
Diskuse o představení <i>Caza casasueños</i> s účastníky workshopů.....	42
Olžin „zvláštní“ sen.....	49
Zůstat, či odjet?.....	53
Závěry a páté představení.....	55
KAPITOLA III	
Reprízy <i>Caza casasueños</i> v Kolumbii – další změny – česká premiéra	
Floridablanca a Bucaramanga.....	60
Konzervativismus a svoboda názorů.....	62
San Gil – Barichara – Bogotá.....	66
Česká premiéra.....	71
Závěrečné úvahy.....	75

SEZNAM PŘÍLOH

- 1) Dotazníkové šetření (anketa) realizované mezi členy skupiny Mravenci/Mravenčení v období mezi listopadem 2016 a červnem 2017.
- 2) Nahrávka rozhovoru s účastníky dílen v Guadalupe ze dne 27. srpna 2016.

SEZNAM POUŽITÉHO OZNAČOVÁNÍ ZKRATEK

KATaP

Katedra autorské tvorby a pedagogiky

ÚVOD

Divadlo v Kolumbii

Cílem mé práce je prozkoumat otázku percepce autorského představení *Caza casaseños*, jehož autory jsou čtyři studenti Katedry autorské tvorby a pedagogiky – Isabel Cristina Mendoza, Václav Wortner, Oskar Bábek a Olga Mikulska (autorka této práce). Společně jsme vytvořili skupinu Mravenci/Mravenčení, jež působila v rámci projektu Autorské divadlo v komunitě bez divadelního povědomí v červenci a srpnu 2016 v departamentu Santander v Kolumbii. Součástí projektu byly jak divadelní dílny završené prezentací, tak již předtím připravené autorské představení.

Svůj výzkum omezím pouze na autorské představení skupiny Mravenci/Mravenčení – na proces jeho vzniku a formy jeho recepce ze strany průběžně se měnícího obecnstva, především pak toho, která není součástí evropské kultury. Otázka příslušnosti k jiné kultuře, než je ta evropská, je nesmírně důležitá, chceme-li pochopit fenomén českého divadelního představení v Santanderu. Ráda bych se proto v úvodu své práce pokusila přiblížit „divadlo“ v Kolumbii jakožto instituci i jako abstraktní pojem.

Odborníci nejsou jednotní, pokud jde o dějiny divadla v Latinské Americe v předkolonizačních dobách. Zdroje současného kolumbijského divadla je nutno hledat v období španělské kolonizace, jež probíhala v rozmezí od 16. do 19. století. Společně s Evropany se na novém světadíle začala šířit evropská kultura, a to včetně divadelního žánru zvaného *zarzuela*.¹ Podobně jako v jiných částech Latinské Ameriky se i na území dnešní Kolumbie šířil také žánr zvaný *autos sacramentales*.² Zdůrazněme, že koloniální divadlo v zásadě nebylo nijak ovlivněno místními, předkolumbijskými divadelními formami. Historikové proto zpravidla začínají hovořit o současném kolumbijském divadle až pro období od 16.

¹ Španělský lyricko-dramatický žánr vznikl v 17. století na dvoře krále Filipa IV. Obsahuje scény mluvené a zpívané. Díky tomuto žánru si hudební složka vydobyla svou pozici v divadle.

² Typ španělského divadla z 16.–17. století s náboženskou tematikou. Je pro něj typický výskyt alegorických postav a symbolů z antické mytologie a bájí.

století. Tradice importovaná ze Starého kontinentu se přirozeně začala měnit a přetvářet na základě potřeb nového publika.

V kolumbijském divadle 19. století lze vymezit čtyři hlavní fáze:

- novoklasickou, jenž se vyznačovala tragédiemi, komediemi a lyrickými dramaty s tematikou života Kolumbijců a jejich každodenních problémů;
- období stagnace, kdy se v divadle opět prosazovala představení koloniálního a zábavného rázu;
- vznik národní divadelní organizace, jež se vymezovala proti náboženskému a politickému iracionalismu, který v Kolumbii vládl;
- návrat dominantního postavení eskapistického divadla s lehkou a frivolní tematikou.

Ve 20. století se divadlo začalo více zaměřovat na sociální otázky a problémy – na člověka a jeho psychiku, rodinu a kulturní prostředí. Pro dané období se rozlišují dva typy divadla – první typ je vyhraněně politický (ideologický, antiburžoazní), druhý pak zaměřený na problémy mezilidské komunikace a smyslu existence. Bylo to nepochybně období divadla, které kritizovalo pohodlný a materiálně zajištěný život měšťáckých vrstev a logiku kapitalistického světa, jež usilovala o status nejvyšší pravdy.

Obrovský vliv na podobu kulturního života vždy měla a stále má politická situace. V první polovině 20. století probíhal v Kolumbii boj o moc. Toto období se označuje jako La Violencia („Násilí“). V 60. letech pak zemi pohlcuje občanská válka, která oficiálně končí měsíc po završení našeho projektu – v září 2016. Divadlo je v Kolumbii považováno za mimořádně citlivé vůči různým sociálním, politickým a filozofickým změnám a dokonce i vůči vědeckému pokroku. Polovina 20. století přirozeně byla obdobím, kdy se téměř ve všech státech Jižní Ameriky vytvořil v divadelním umění proud, jenž navazoval na aktuální politické a sociální dění. Připomeňme však, že kolumbijské divadlo nemělo tak revoluční ráz jako třeba v Chile nebo Argentině. Vyplývalo to z rozdílného pojetí levicové ideologie, o čemž se ještě zmíním níže. Přesto v Kolumbii v té době vznikají důležitá divadelní centra – La Candelaria (1966), založená Santiagem Garcíou a fungující dodnes, a Teatro Experimental de Cali (1955), jehož zakladatelem byl Enrique Buenaventura.

Koncem 20. a začátkem 21. století zájem o divadelní umění dynamicky vzrostl a drama rozšířilo svůj vliv na různé sféry života jednotlivců. Divadlo začalo být využíváno ve školách a začalo se prezentovat v rámci různorodých festivalů a dílen. Stalo se součástí mezinárodní kulturní výměny.

K městům, která lze považovat za kolumbijská divadelní střediska (divadlo se v nich rozvíjelo pod silným vlivem italského dramatu), řadíme Cali, Medellín a Popayán, ale také řadu dalších míst, která přispěla k rozvoji a rozšíření divadelních souborů a dramatického umění. Nejdůležitějším střediskem ovšem zůstává Bogotá. V současné době je kolumbijské hlavní město místem konání jednoho z nejprestižnějších mezinárodních divadelních festivalů – Iberoamerican Theater Festival. Jeho počátky sahají do 80. let minulého století. Každé dva roky sem míří umělci z různých koutů světa, aby prostřednictvím umění podpořili a rozvíjeli vzájemné pochopení a toleranci. Festival má obrovský význam pro umělecký rozvoj v Kolumbii a silně jej ovlivňuje.

Kolumbijské divadlo se rozvíjí především ve velkých městských střediscích, z čehož lze vyvozovat, že právě tam se utváří názory a vzorce myšlení o „divadle“. Navíc – uvědomíme-li si, že divadlo jako instituce se netěší pouze podpoře ministerstva kultury, nýbrž řady dalších soukromých i státních organizací – je přirozené, že se jedná o „produkt“ financovaný toužou skupinou lidí, které je také určen, a sice bohatými obyvateli měst s vyšším společenským postavením. Ostatně právě v tomto duchu o něm hovořila Isabel Mendoza během prezentace našeho projektu na vyučování dne 30. listopadu 2016. Průměrný Kolumbijec tedy chápe divadlo jako produkt pro elity. Divadlo pro takového člověka znamená místo – speciální budovu se zvláštním prostorem pro vystupující herce (scénou). Divadlo znamená také kostýmy, rekvizity a dlouhý, těžko srozumitelný text, jež herci odříkávají z paměti. Takto Kolumbijci vidí a chápou divadlo. Jedna žákyně v Guadalupe popsala divadlo jako „jednu z forem zprostředkovávání příběhů nebo vyprávění v podobě divadelního představení, v němž hrají herci.“³ Tento způsob myšlení se nám potvrdil i během realizace projektu, kdy jsme na začátku našich dílen kladli žákům a učitelům otázku, zda se někdy osobně setkali s divadlem. Většina z nich nám odpověděla negativně,

³ Španělský originál: Una forma de dar o conocer historias relatos, en una representación dramatical donde actuan varios actores.

pouze několik málo nám sdělilo, že se vypravili do Bogoty, aby zhlédli představení v divadle.

Hovoříme zde o divadle chápaném dvojitým způsobem – jako fyzický prostor a jako divadelní představení. Je to ovšem pojem spojitý a nedílný. Podle slovníkové definice pochází slovo „divadlo“ z řeckého „theaomai“ s významem „dívám se, hledím“, z něhož je odvozeno slovo „theatron“ s významem „podium“ v kontextu starořeckého divadla. Pojem „divadlo“ pak označuje druh performativního umění, v němž herec nebo skupina herců naživo hraje představení před diváky. Zároveň však i toto: budova, sál nebo otevřený prostor vystavěný spolu s řadami sedadel (tradičně bývá každá další řada umístěna výše než ta předchozí), z nichž mohou diváci sledovat divadelní představení.⁴ Přestože jsou obě tyto definice správné, slovník o jejich vzájemné závislosti neříká nic. V současnosti se divadlo hraje i na ulicích, v klubech, hostincích či domech, žádná prostorová omezení neexistují, ačkoli ještě donedávna – tedy ještě v průběhu 20. století – byla divadelní představení nerozlučně spjata s budovou divadla.⁵ Právě tato myšlenka se velice podobá tomu, s čím jsme se setkali v Guadalupe. „Není divadla bez divadla“ (tzn. bez divadelních prostor) a „skutečné divadlo je jen pro bohaté.“ Na druhé straně je třeba poznamenat, že tento názor se během dvou týdnů našich divadelních workshopů změnil, což dobře dokládá následující citát z dotazníku, který jsme účastníkům rozdali po završení našich dílen: „[Divadlo] je umění vyprávět příběh prostřednictvím tělesné exprese, užití hlasu, představitivosti, tvořivosti, improvizace a prostoru.“⁶

Podle mého názoru měly na tuto změnu ve způsobu myšlení vliv nejen naše divadelní dílny, nýbrž i autorské představení *Caza casaeños*. Představili jsme divákům a účastníkům alternativní podobu divadla bez kostýmů a početných rekvizit, podobu nezávislou na prostoru. Navíc jsme se opírali o vlastní texty, bez odkazů na velká slova a obtížně srozumitelné znaky,⁷ a to se sdělením,

⁴ Srov. PAVIS, P.: *Divadelní slovník*, Divadelní ústav, Praha, 2003, s. 73, 82–83.

⁵ Srov. DUVIGNAUD, J.: Nouvelle fonction sociale du théâtre. In *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre*, Presses Universitaires de France, Paříž, 1973, s. 517–541.

⁶ Španělský originál: (...) El arte de narrar historias a través de la expresión corporal, el uso de la voz, la imaginación, la creatividad, a improvisación y el espacio.

⁷ Pojem „znaky“ používám v duchu textu: TAVIANI, F.: Dvě vize" vize herce/ tanečnicka, vize diváka. In BARBA, E.: *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Přel.

keré pro naše publikum bylo jasně a dobře srozumitelné. Autorská tvorba divadelního představení, kterou známe z našeho studia na KATaPu, nám nepochybně pomohla vytvořit příběh inspirovaný vlastními zkušenostmi členů skupiny Mravenci/Mravenčení, který byl věrohodný pro nás samotné a usnadnil nám ztotožnění s postavami hry.

V této své práci jsem se rozhodla používat dvojí název naší skupiny – Mravenci/Mravenčení. Hlavním důvodem bylo rozhodnutí jejích členů samotných. Mravenci se pojmenovali podle hmyzího druhu *hormigas culonas*, který je hojně rozšířen na území departamentu Santander a je charakteristickou součástí místní fauny. Pro obyvatele regionu má rovněž symbolický význam – mravenci jsou symbolem pracovitosti, svědomitosti, kázně, vytrvalosti a schopnosti spolupracovat v rámci kolektivu. Tím, že jsme naši skupinu pojmenovali Mravenci, jsme se snažili odkázat na tradice Kolumbijců z departamentu Santander.

Naopak jméno Mravenčení jsme začali používat po svém návratu z Kolumbie. První – výše zmíněné – jméno by totiž pro Čechy (Evropany) neneslo takové konotace, jaké mělo v Kolumbii, a nepochybně by vyžadovalo časté vysvětlování. Mravenčení v sobě navíc spojuje určitý obraz naší skupiny před odjezdem do Kolumbie a po návratu odtamtud s veškerými zkušenostmi, které v nás, v našich hlavách, smyslech a tělech, zůstaly. Pod tímto novým názvem jsme dne 15. listopadu 2016 zahráli divákům v Praze své autorské představení, které jsme hráli v Kolumbii, a také krátký dokument o našem projektu včetně následující diskuze s publikem.

Byla to premiéra *Caza casasueños* v Praze – inscenace stejně důležitá jako předchozích devět na území Kolumbie. Ještě se k tomu vrátím v závěru této práce, abych názorněji ukázala kulturní rozdíly v recepci autorského představení ze strany evropského a jihoamerického obecnstva.

KAPITOLA I

Projekt Hormigas en Colombia⁸ – vznik představení – výsledný účinek

Proč Guadalupe?

Projekt Autorské divadlo v komunitě bez divadelního povědomí se rozvinul z popudu Isabel Mendozy – Kolumbijky, která studuje česky obor autorské tvorby a pedagogiky na DAMU. Od samého počátku bylo jejím hlavním cílem zorganizovat sérii divadelních dílen pro mladé lidi v Guadalupe. Guadalupe je malé město (má zhruba 4780 obyvatel), které se nachází v jižní části departamentu Santander. Isabelina rodina je s tímto místem silně spjata, neboť její předkové se podíleli na založení města. Guadalupe nemá vlastní divadlo a – jak jsem již zmínila – jen málo místních obyvatel mělo příležitost zhlédnout nějaké divadelní představení naživo. Právě z tohoto důvodu byli obyvatelé městečka ideálním příkladem komunity bez divadelní zkušenosti a bez povědomí o tom, čím je nebo může být „divadlo“.

Připomeňme, že hlavním cílem projektu nebylo představení, nýbrž divadelní dílny. Isabel dobře znala životní úroveň a možnosti, jaké Guadalupe skýtá mladým lidem. Věděla, že tamní realita není v žádném případě tak barvitá a exotická, jak by se nám – Evropanům z velkých měst – mohlo zdát.

Guadalupe je typické malé město, v němž život probíhá v kolejičích každodenní rutiny. Každý zná svou roli v rámci místního společenství, přičemž centrem tohoto společenství je – kostel a církev. Nejenže je totiž zdejší kostel – coby monumentální stavba na hlavním náměstí – dominantou celého městečka, ale také církev coby instituce dalekosáhle ovlivňuje život místních. Uvědomit si aspekty křesťanské víry a náboženství je pro pochopení mentality zdejších lidí nesmírně důležité. Tradiční křesťanský model rodiny připisuje muži úlohu živitele a rozhodujícího činitele, ženě pak přenechává úlohu matky a služky. Tento evropský model přišel do Jižní Ameriky společně s křesťanstvím. Jezuitské misie v 17. století položily základ existence katolické církve v tomto světadíle. V

⁸ Čes. Mravenci v Kolumbii

Kolumbii jsme se ovšem museli vyrovnat s důsledky silné pozice katolické církve ve 20. století.

Díky latinskoamerickému plenárnímu sněmu v roce 1899 posílil katolicismus své postavení na území Jižní Ameriky a prostřednictvím různých hnutí a spolků pro mladé lidi začal mít vliv na jejich výchovu. Zdůrazněme zde, že v církevním jazyce Evropy i Latinské Ameriky se víceméně současně objevil pojem společenství, který se pro latinskoamerické katolíky postupně stal jedním z klíčových pojmů. Vznikající katolické elity usilovaly o intelektuální renesanci v celostátním měřítku (výsledkem těchto snah bylo mj. založení Universidad Javierana v Bogotě). Začaly rovněž pociťovat potřebu „křesťanského ducha v politice“. Křesťanská víra a náboženství tedy v Latinské Americe dodnes prostupují všechny vrstvy a aspekty společenského života. Guadalupe je kolumbijským příkladem úspěchu tzv. „šance pro chudé“ z roku 1970, projektu, jehož cílem bylo působení zdola, které solidarizovalo s lidmi v obtížné sociální a ekonomické situaci. Tyto snahy směřovaly k tomu, aby bylo těmto lidem navráceno jejich místo ve společnosti i v církevním společenství. Zdůrazňovala se přitom spásná úloha víry v Krista.⁹ Úsilí padlo na úrodnou půdu a katolická tradice v departamentu Santander nejen přetrvala, ale zjevně i dost silně zakořenila, takže je tento region považován za obzvlášť konzervativní.

Náboženský aspekt je podle mého názoru důležitý, neboť je prvkem spojujícím tradice našich třech zemí – Polska, České republiky a Kolumbie. Osudy církve v jednotlivých zemích – a tím pádem i katolický model vnímání skutečnosti – se od sebe přirozeně dosti odlišují. Důležitou úlohu zde sehrály dějiny Evropy ve 20. století. V případě států socialistického bloku došlo k ochlazení vztahů mezi státní mocí a církví, což přispělo ke stagnaci ve vývoji a rozvoji náboženských institucí. V Polské lidové republice (PLR) bojovala církev o přežití. Náboženství bylo – slovy Karla Marxe – považováno za „opium lidu“, tedy za soubor klamů, které lidem brání v dosažení štěstí. V Polsku, kde byl katolicismus odedávna součástí domácí historie a tradic, se komunistická moc navíc pokoušela očernit obraz církve v očích běžných lidí. S ohledem na odmítání spolupráce a otevřeně nepřátelské postoje ze strany politické moci se katolická církev dostala do

⁹ Srov. PIETRZAK, A.: Kościół katolicki. In GAWRYCKI, M. F.(ed.). *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Varšava, 2009, s. 224–228.

opozice. Do roku 1989 podporovala veškeré protikomunistické občanské aktivity a hnutí vznikající zdola, proto se v očích mnoha Poláků církev stala spojencem v boji za svobodu a nedílnou složkou toho, co lze označit jako „polskost“. Není tedy divu, že různá církevní hnutí a spolky se v postkomunistickém Polsku těší značné oblibě.

Podobné osudy sdílela také církev v Československu. Organizace, náboženská hnutí a dokonce i řády byly během období vlády komunismu likvidovány. Naděje vkládané do pražského jara, pokud jde o obrození křesťanské víry a náboženství, byly nakonec zadušeny již v zárodku v souvislosti s nástupem normalizace. Komunistická moc kněžím účinně bránila ve výkonu duchovní činnosti, přičemž nové příležitosti se otevřely až po pádu komunismu. V té době se však církev soustředila na své vnitřní záležitosti, zvláště pak na majetkové restituční, rozvoj církevních organizací a komunit lze proto na území současné České republiky sledovat teprve v poslední době.

Ve srovnání s výše uvedenými zeměmi mělo působení církve v Kolumbii stabilnější ráz. V důsledku dlouhodobého a z hlediska společnosti kladně hodnoceného působení náboženství se některé departamenty – mezi něž patří i Santander – podřídily církvi v téměř všech aspektech každodenního fungování.

V malém městě, které mladým lidem po dokončení gymnaziálního studia nenabízí žádné perspektivy, je tradičním a až znepokojivě rozšířeným východiskem následování příkladu rodičů a prarodičů. Týká se to jak děvčat, tak chlapců. Dívky mají na výběr buď kariéru, nebo rodinu – kariéra znamená pracovat jako učitelka v některé z okolních vesnic a po určitém čase tak jako tak založit vlastní rodinu. Možnost volby tedy spočívá výhradně v tom, že tyto dívky své působení v úloze matky odloží na později. Časté jsou případy, kdy dívky otěhotní ještě dříve, než vůbec stačí dokončit školu. Chlapci pak nemají na výběr nic jiného než náročnou fyzickou práci v zemědělství a velice brzy pociťují tlak a tíhu odpovědnosti, kterou na ně společnost klade. Často se s tím nedokážou adekvátně vyrovnat a vede to u nich k alkoholismu nebo k ventilaci vlastní frustrace v podobě domácího násilí.

Tyto problémy jsou určitým tabu, o němž sice všichni vědí, ale nikdo o něm nahlas nehovoří – to, co se děje za zavřenými dveřmi domů a bytů, se ven na ulici, do veřejného prostoru, nedostane. Zmiňuji to, protože se domnívám, že povědomí o tomto stavu je nesmírně důležité pro pochopení Isabeliny motivace a míry zájmu obyvatel Guadalupe o náš projekt. Navíc se to projeví jako důležitý prvek, který podmiňuje podoby reakce publika na naše představení.

Přirozeně si nikdo z nás nemyslel, že se nám podaří zcela nebo alespoň zčásti zlepšit životní podmínky v Guadalupe. Jaký jsme tedy měli cíl? Odpověď zní – vzdělávací.

Když Isabel začala hledat zájemce o účast v našem projektu, popisovala nám mladé obyvatele Guadalupe, kteří prahli po poznání a chtěli něco víc, než jim toto malé město mohlo nabídnout. Žákyně školy Escuela Normal Superior María Auxiliadora v Guadalupe, spojující druhý stupeň české základní školy se školou střední a dvouletou nástavbou pro budoucí učitele, se na Isabel obrátily s dotazem, jaké možnosti jim může poskytnout svět mimo rodné město a region. Bály se totiž, že je potká stejný osud jako jejich vrstevnice a spolužačky – těhotenství ve věku patnácti let. Odpověď nebyla snadná a Isabel jim vlastně ani žádné řešení nabídnout nemohla, téměř každá možnost lepšího života mimo Guadalupe narážela na překážku v podobě nedostatku financí.

Náš úkol však měl spočívat v něčem jiném. Na začátku jsme si položili otázku, co reálně jsme schopni udělat pro lidi, kteří pravděpodobně celý svůj život stráví v jediném malém městě? Chceme-li se zaměřit na jejich vzdělávání, musíme najít vhodné prostředky, které budou ku prospěchu kolumbijským žákům i budoucím učitelům z Guadalupe.

Isabela na základě toho vytvořila koncepci bloku paradivadelních workshopů, které měly napomoci při zlepšování výukových metod v guadalupské škole. Mělo to ještě jeden hlubší význam – od počátku totiž nechtěla, aby náš projekt spočíval pouze v tom, že do Guadalupe přijedou evropští „gringos“¹⁰,

¹⁰ čes. světlovlasý – původně se výraz užíval v Latinské Americe i Španělsku pro označení cizinců a lidí, kteří nehovořili španělsky. V současnosti je to na území Jižní Ameriky

kteří tam zorganizují divadelní dílny, z nichž nic výraznějšího nevyplyne, a poté zase odjedou. Jejím hlavním cílem bylo inspirovat místní prostřednictvím workshopů k samostatné aktivitě, tedy k tomu, aby nástroje a prostředky, s nimiž se seznámí, využili pro svou vlastní potřebu a pro potřeby místních žáků. Právě v tom začali ti, kteří se rozhodli projektu zúčastnit, spatřovat jeho hlavní cíl a smysl.

Začátek „procesu“

K úplnému pochopení procesu vzniku skupinového autorského představení *Caza casaseños* je nutno mít na paměti, že na počátku jsme svou pozornost nezaměřovali přímo na něj. Vyplývalo to z jednoduchého předpokladu, že dílny jsou důležitější a jsou hlavním cílem našeho projektu. Zároveň je to jeden z důvodů, proč naše spolupráce dlouho neposkytovala výsledek v podobě hotového představení.

V říjnu 2015 přizvala Isabel šest studentů uměleckých škol ke spolupráci na autorském projektu, který hodlala realizovat ve své rodné zemi. Uvedenou šestici studentů tvořili Oskar Bábek a Dorota Tichá, absolventi bakalářského studia oboru autorská tvorba a pedagogika (KATaP), kteří pokračovali v navazujícím magisterském studiu, Tereza Koláčková, absolventka KATaPu, hudebnice a skladatelka, Olga Mikulska, absolventka kulturologie na Varšavské univerzitě, Václav Wortner, absolvent psychologie a doktorand KATaPu, a studentka taneční konzervatoře Alžběta Tichá. Později se ke skupině připojily další tři osoby: Honza Búrik, který měl na starosti produkci, Dominika Lippertová, jejímž úkolem byla scénografie, a Tamara Allina, absolventka mezioborových humanistických studií na Varšavské univerzitě, která zodpovídala za filmovou dokumentaci. Isabel sama je absolventka antropologie a v době realizace projektu – podobně jako Oskar, Václav, Dorota, Tereza i autorka této práce – studovala na KATaPu. Členové projektového týmu spolu ovšem nikdy předtím nespolupracovali a dokonce se navzájem ani příliš dobře neznali. To je druhý důležitý důvod, na který nesmíme zapomenout. Četné problémy, na které naše skupina během vzniku představení narážela, totiž často vyplývaly právě z

hovorové označení pro turisty, které místní obyvatelé rozpoznávají hlavně podle barvy vlasů, pleti a očí.

různých vzájemných nedorozumění a nedostatku zkušenosti se společnou prací, proto pro nás bylo nesmírně důležité naučit se účinně komunikovat mezi sebou. Řadě dalších problémů se tudíž podařilo předejít díky otevřeným diskuzím a rozhovorům. Umožňovaly uvolnit napětí, které se v rámci skupiny vytvořilo, a formulovat, co je v daném okamžiku nezbytné.

Kritéria, jimiž se Isabel řídila při vytváření naší workshopové skupiny, vycházela především z našich individuálních schopností a zájmů, s nimiž se mohla seznámit během uměleckého studia na KATaPu. Každý z nás navíc měl již určitou zkušenost s prací lektora, který vede výuku nebo dílny. Již na samém začátku se nás Isabel zeptala, jak si představujeme organizaci workshopů, o co bychom se s kolumbijskou mládeží chtěli podělit a co z toho by pro tamní mladé mohlo být v připravovaných dílnách užitečné. Poté, co jsme na tyto otázky odpověděli ostatním a především sobě samým, byla naše skupina kompletní a připravená ke společné práci. Každý z nás vytvořil program workshopu, který se zaměřoval na určitou oblast, jež se pokrývala s oblastí našich zájmů. Tak vznikly dílny zaměřené na improvizaci (Václav), dramaturgii (Oskar), pantomimu (Dorota), pohyb (Isabel, Alžběta), vydávání hlasu (Tereza) a poslech zvuků – soundscape (Olga). Poté co každý člen právě vznikající skupiny Mravenci/Mravenčení představil ostatním ukázkovou hodinu svého workshopu, jsme získali jasnou představu o obsahu našich dílen a formě jejich realizace. Skupina naplnila očekávání inspirátorky celého projektu, pokud jde o jeho cíle, zároveň se však vynořil jiný problém – vždyť v Guadalupe nikdo o žádné skupině Mravenci/Mravenčení neslyšel.

Nápad vytvořit a secvičit divadelní představení se zrodil v okamžiku, kdy jsme si položili otázku: proč vlastně by se žáci školy Escuela Normal Superior María Auxiliadora měli chtít účastnit našich dílen? Odkud se dozvědí, čím se zabýváme, a kde si ověří, zda jsme v tom, co děláme, vůbec dobří? Vytvořili jsme sice krátký propagační materiál se základními informacemi o projektu, naší skupině (včetně biografických medailonků), který Isabel zaslala ředitelce výše zmíněné školy. Zůstávalo však otázkou, zda pouhé přečtení popisu dílen bude stačit k tomu, aby nalákalo žáky ke spolupráci s námi. Došli jsme k tomu, že nejlepším řešením bude, představíme-li sebe i své umění v podobě krátkého představení, které sehraje ještě před zahájením workshopů. K tomuto nápadu

se brzy připojil další, a sice abychom prostřednictvím tohoto představení propagovali náš projekt i na jiných místech v Kolumbii a abychom ještě předtím ukázali představení v České republice a ověřili si, jak bude přijato evropským publikem. Ne všichni členové měli zkušenost s putovním divadlem, proto se nápad vytvořit představení a odehrát jeho premiéru ještě před odjezdem všem zamlouval a uspokojoval i naše tvůrčí ambice.

Shodli jsme se, že by naše dílo mělo mít charakter autorského představení, protože většina členů skupiny včetně Isabel samotné studuje či studovalo na KATaPu, kde má každý student šanci prozkoumat a v praxi ozkoušet různé projevy autorství.¹¹ Byly náplní následujících předmětů, které se na katedře vyučují: Dialogické jednání, Autorské čtení, Jednání k řeči, Hlas a Pohyb.¹² Během prvního ročníku se student zaměřuje především na rozvoj vlastních schopností a v následujících ročnících na propojování vlastní tvorby s tvorbou ostatních studentů mj. právě formou autorského představení. Autorská prezentace, jež podle mého názoru tvoří základ autorského představení, spočívá v individuálním, zhruba desetiminutovém vystoupení studenta-autora, které v sobě spojuje prvky vyprávění textu, předvádění skutečných nebo smyšlených situací, a to takovou formou, že se jich student-autor i publikum mohou aktivně účastnit. Takto formulovaná definice se zakládá především na znalostech, které jsem získala na hodinách docentky Jaroslavy Pokorné (mj. jak vystavět situaci a jednat v jejím rámci) a o předpoklad probíraný v rámci předmětu profesora Přemysla Ruta Proměny autorství, že proměny autorské tvorby se týkají mj. uvažování o této tvorbě jakožto o procesu, nikoli jako o výsledku.¹³ „Proces“ je něčím neukončeným, předpokládá neustávající práci, v tomto případě – tvoření. V takové chvíli mohou být jak autor, tak diváci svědky dění „tady a teď“, účastnit se něčeho, co se v každém okamžiku aktualizuje díky stálé a aktivní přítomnosti autora. Autorské představení se tedy blíží pojetí „zkoušky“ ve smyslu slov zakladatele katedry – profesora Ivana Vyskočila: „...mám z divadla vůbec nejraději zkoušky, [...] moment, kdy najednou se něco stane a herci, režisér i ti,

¹¹ Srov. PILÁTOVÁ, J.: *Vyjasnění záměrů doktorského studijního oboru Autorské herectví a teorie autorské tvorby a pedagogiky na DAMU*, Praha, 19. května 2016 [cit. 2017-06-15]. Dostupné z:

¹² Srov. FRYNTOVÁ, V.: Propedeutika? In ČUNDERLE, M. (ed.). *Herecká propedeutika: proč, pro koho a jak?*, Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, Praha, 2006, s. 15-16.

¹³ Srov. ibidem

kteří se dívají, jsou najednou účastni dění, které se děje s nimi, které je přesahuje [...]. Mně se ohromně líbí divadlo ve stavu zrodu".¹⁴ Připojíme-li k tomu základ (autorská prezentace), získáváme syntézu různorodých, zdánlivě navzájem nezávislých fragmentů jednoho, popřípadě několika příběhů s účastí jejich autorů. Díky přítomnosti několika různých autorů se jednotlivé prvky příběhu, respektive příběhů stávají určitějšími a zjevnějšími jak pro diváky, tak i pro tvůrce představení, a spojí-li se do jediného celku, získávají nový význam.

Když jsme začali pracovat na společném autorském představení, téměř každý z nás se nacházel v jiné fázi vzdělávání na dané téma. Tereza, Oskar a Dorota již měli v oblasti společné tvorby určité zkušenosti díky tomu, že absolvovali předmět Herecká tvorba v autorském tvaru, zatímco Isabel a já jsme měly dokončený první rok tohoto kurzu a Václav jej teprve navštěvoval. Navzdory tomu, že mezi námi byli starší a zkušenější, nebylo snadné učinit některá zásadní rozhodnutí – například jakým způsobem budou probíhat zkoušky, kdo je povede nebo zda má naše představení vzniknout na základě textové předlohy. Ukázalo se, že nikdo ze skupiny se nechtěl zhostit úlohy režiséra ani scénáristy. Příčin nastalé situace bylo více, mj. i to, že jsme všichni měli mnoho práce při studiu i mimo ně a mimo to jsme se báli převzít zodpovědnost za tak velký úkol. Navíc se nám pozice „režiséra“ jevila jako něco, co je v rozporu s koncepcí autorské tvorby, jak jsme se s ní dotud setkávali. Chtěli jsme se vyhnout situaci, v níž by osoba, kterou určíme jako režiséra, začala vnucovat své vlastní nápady ostatním a změnila se v režiséra-ředitele. Zásady naší práce dlouho nebyly přesně stanoveny, Isabel však zároveň diskrétně převzala iniciativu a stala se – ať už chtěla nebo ne – neformální vedoucí, která řídila zkoušky naší skupiny. Taková situace, jakkoli byla pro zbývající členy pohodlná, nebyla ideální pro Isabel, na jejíchž bedrech spočívala prakticky veškerá organizační činnost. Abychom eliminovali zbytečný stres, který se začal objevovat během zkoušek, podařilo se nám následně stanovit si pracovní postup. Díky tomu jsme začali lépe chápat, co v dané chvíli skupina potřebuje, a ve funkci vedoucího skupiny jsme se střídali. Skupina Mravenci/Mravenčení se nicméně až do konce projektu snažila fungovat bez oficiálního režiséra.

¹⁴ Cit. dle PILÁTOVÁ, J.: Století zkoušek, In ROSTAIN, M.: *Deník zkoušek. Tragédie Carmen Petera Brooka*, NAMU, Praha, 2013, s. 91.

Nepochybně nejobtížnějším a časově nejnáročnějším úkolem během příprav představení bylo najít vhodné téma. Nevěděli jsme, co v něm chceme znázornit ani co chceme sdělit. O realitách života obyvatel Guadalupe a o tom, jaké představení by rádi zhlédli, bude-li to jejich první divadelní představení v životě, jsme věděli jen málo. Od Isabel jsme se dozvěděli, že fenomén „bílých“ Evropanů bude pro místní obyvatele tak či onak velká událost a dozajista si ji nenechá ujít žádný z guadalupských občanů. Snad právě díky tomu se zrodil nápad připravit podívanou, posléze změněnou na český cirkus, tedy idea, že Kolumbijka do své země přivádí český cirkus...

Než jsme zahájili práci na nápadu samotném, stanovili jsme si obecné zásady. Naše autorské představení mělo být relativně krátké, byli jsme totiž přesvědčeni, že se nám jej podaří rychle dokončit a vrátit se k práci na přípravě dílen. Navíc mělo být srozumitelné pro cizojazyčné publikum a také – coby vedlejší produkt projektu – nepříliš nákladné, pokud jde o produkci. Ne všichni jsme se učili španělsky a ne všichni jsme měli zkušenost s vytvářením autorského představení, proto jsme uznali, že forma pohybového divadla spolu se zapojováním jednotlivých hesel v našich mateřštinách nejlépe odpovídá schopnostem skupiny. Otázka nákladů na představení také byla důležitá, neboť teprve v té době jsme se snažili najít možnost finanční podpory našeho projektu a nebyli jsme si jisti, zda vůbec máme šanci nějaký grant získat. Rozhodli jsme se tedy, že představení nebude vyžadovat pořízení složitých kostýmů a rekvizit. Toto rozhodnutí bylo podpořeno i ohledy na cestu do zámoří s co nejmenším počtem zavazadel. Jestliže jsme totiž skutečně chtěli zakusit fenomén „putovního divadla“ na vlastní kůži, museli jsme omezit obsah našich zavazadel na minimum. S výše zmíněnou divadelní formou se pojí rovněž určitá prostorová univerzalita – museli jsme být připraveni na hraní v různých místech, v interiéru i exteriéru. Toto stanovení rámce budoucího představení nám pomohlo postoupit dále. Začínali jsme bez určitějšího nápadu a textu, avšak s přesvědčením, že se nám podaří vytvořit mimořádné představení. Představení, které bude plodem spolupráce tolika talentovaných lidí, že se stane skutečnou událostí nejen v Kolumbii, ale i v České republice. Vzájemně jsme se předháněli ve vidinách nadšené reakce diváků, závažných a moudrých myšlenek, které do představení zapojíme, to vše s ohledem na svobodu a individualitu tvorby, mezilidskou

toleranci a lásku. Podobné kýčovitě vize podporovaly na samém počátku naší kreativitu a optimismus.

Isabel navrhla, aby se naší inspirací a východiskem pro konkretizaci obsahu představení staly tradiční kolumbijské písně z území departamentu Santander.

Nápad(y)

Isabelin návrh se ukázal jako vhodný podnět, díky němuž se rozvinuly diskuze a úvahy o tradičním folklóru Čechů, Poláků a Kolumbijců. Zamýšleli jsme se, co vlastně může naše národy spojovat, kolik lidovosti v nás ještě vůbec zbylo, co z toho je pro nás i nadále důležité a jakou část kulturního dědictví tvoří tzv. stereotypy. Při vědomí těchto pozoruhodných otázek jsme se rozhodli pro dosti jednoduché dramaturgické řešení: prostorem mezinárodního dorozumění se měly stát písně. Ke kolumbijským jsme hodlali přidat české a polské s podobným obsahem. Byl to jediný určitější nápad, který jsme tehdy měli, a zároveň jediný společný kulturní fenomén, jež se nám podařilo najít. V jistém smyslu nás potkal osud antropologů – když jsme hledali shody, našli jsme množství rozdílů. A podobně jako kulturologové jsme nechtěli hodnotit ani odmítat žádný z nich, začali jsme se tedy přiklánět k relativismu. Stále ještě jsme neměli žádný text, který bychom chtěli adaptovat, avšak věděli jsme již, že specifika týkající se našich rodných zemí nás zajímají natolik, že se mohou stát nosným tématem celého představení. Mezitím se objevila koncepce již zmíněného cirkusu – ideálního prostoru, kde mohou být exponovány vzájemné odlišnosti.

Cirkus měl být pouhou formou, podkladem pro situace, které jsme hledali prostřednictvím improvizace. Postupně se vyprofilovaly i postavy, které, jak jsme předpokládali, měly být v určité souhře s vedoucími jednotlivých workshopů, takže například Tereza měla být zpěvačka, Václav kouzelník, impresárió. Dohled nad průběhem zkoušek jsme svěřili Oskarovi s ohledem na jeho režisérské zkušenosti. Tak skupina Mravenci/Mravenčení dočasně získala svého režiséra. Dočasně proto, že jsme se stále řídili tím, že si vzájemně nebudeme vnucovat nápady. Přirozeně to nijak neuspíšilo tvůrčí proces, ale poskytovalo nám to alespoň pocit, že máme někoho, kdo dohlíží na celek práce.

První z mnoha krizí nastala, když naše práce nečekaně začala směřovat jiným než původně stanoveným směrem. Věnovali jsme totiž příliš mnoho pozornosti postavám a jejich cirkusové úloze a naopak příliš málo pozornosti situacím, v nichž jsme mohli navázat na kulturní specifika jednotlivých zemí. Náladu ve skupině navíc zhoršil i odchod Alžběty. Ta totiž byla díky své zkušenosti s cirkusovými technikami těsně spjatá s koncepcí cirkusu a byla to právě ona, kdo nás v jistém smyslu bez ustání poháněl do práce. Po jejím odchodu, navzdory usilovným snahám Isabel a Oskara, zájem o rozvíjení tohoto nápadu klesal, což se odrazilo i na dynamice skupiny. Nechuť a nedostatek energie nakonec vedly k rezignaci na hlavní motiv. Je zde dobře vidět, jak obrovský význam měl osobní postoj každého člena skupiny k tématu a konkretizace dějiště. Bez nich jsme ztratili půdu pod nohama a měli pocit, že se pohybujeme v kruhu. Základem představení měly být i nadále kulturní odlišnosti, ale vše ostatní jsme chtěli změnit.

Jako další inspirační zdroj posloužila informační schůzka, kterou uspořádala Isabel. Týkala se potenciálních rizik a pravidel bezpečného chování v Kolumbii. Ve výsledku to vedlo ke dvěma věcem. Simulace chování na ulici nebo během zemětřesení na jedné straně rozjitřily naši představitivost, díky čemuž se zrodil další nápad týkající se dějiště, na druhé straně jsme si teprve díky této schůzce uvědomili množství reálných hrozeb, které nás v Kolumbii mohou potkat, zvláště pokud jde o různá zdravotní rizika. Způsobilo to, že někteří členové skupiny začali o své účasti v projektu vážně pochybovat. O několik dní později opustila naše řady další osoba. Postupně se nám zmocňoval neklid, cítili jsme, že nás tlačí čas. Vidina realizace workshopů bez předchozího uvedení představení sice také byla možná, ale neuspokojovala nás, protože pro některé členy bylo právě představení podmínkou jejich účasti v projektu. Cílem představení navíc přece bylo prezentovat nás coby vedoucí workshopů. Na začátku nového roku se naděje, že se nám představení podaří dokončit a sehrát ještě v České republice, tedy před jeho premiérou v Kolumbii, pomalu rozplývala.

Přes to všechno jsme se pokoušeli opětovně nabýt ztracenou energii a zužitkovat ji při rozvíjení nového nápadu: letiště. Toto nové dějiště našeho představení – třebaže nepochybně méně ambiciózní než cirkus – nám především

poskytovalo možnost být sebou samými. Rezignovali jsme na určitější postavy ve prospěch skupinky obyčejných lidí, kteří se náhodou setkávají na letišti, protože odlet jejich letadla do Kolumbie se zpozdil.¹⁵ Díky těmto jednoduchým a realitě blízkým okolnostem jsme měli možnost pracovat s tím, co jsme měli, a zužitkovat mezinárodní ráz naší skupiny. Podle mého názoru to byl zároveň návrat k přemýšlení o sobě jakožto o autorech a o vůli tvořit prizmatem vlastních zkušeností. Cirkus pro nás byl – jak se zdá – příliš absorbující formou.

Během improvizace „na letišti“ jsme se bavili a mísili jsme při tom jazyky – polštinu s češtinou a španělštinou. Vyskytly se příležitosti, kdy jsme mohli zdůraznit odlišnosti mezi kulturami, a navíc se náhle otevřel prostor, v němž jsme si mohli navzájem povyprávět o svých očekáváních a obavách souvisejících s cestou do Kolumbie, aniž bychom přitom ztráceli čas soukromými rozhovory. S ohledem na pochyby a potíže, s nimiž se skupina potýkala, vyvstal tento prostor v nejvhodnější chvíli. Pomohlo nám to pročistit atmosféru a opět postoupit dál.

Tvorba našeho představení pokračovala na principu improvizace. Oskar rezignoval na svou úlohu vedoucího a skupina Mravenci/Mravenčení se tím definitivně zbavila režiséra. Výměnou za to jsme stanovili novou funkci, v níž jsme se navzájem střídali. Nebylo to vlastně nic nového, dobře jsme ji totiž znali z výuky na KATaPu. Jeden z nás byl vždy divákem¹⁶ a jeho úkolem bylo pozorně sledovat, co se děje, a následně se s ostatními podělit o své postřehy, vysvětlit jim, co bylo srozumitelné a co naopak vyžaduje určitější ztvárnění. Srovnáme-li jeho úlohu s pozicí tzv. *vlivného diváka*,¹⁷ tedy někoho, kdo má s tvorbou zkušenosti a představuje určitou *záruku pro diváky*, lze si povšimnout, že tato pozice souvisí s pozicí režiséra a hranice mezi nimi není ostrá.

Během improvizace jsme se nečekaně dostali do mrtvého bodu, kdy se už nedělo nic než čekání na letišti, nebo jsme naopak skončili v nějaké nesouvisející situaci – například svatba na letišti. Postupem času však zkoušky nabraly dynamiku a skupina si vypracovala strukturu svých setkání. Připomeňme, že naše práce postupně začala připomínat autorskou tvorbu, tak jak jsme ji znali ze

¹⁵ Realita nakonec napodobila fikci: Náš původní let do Kolumbie byl totiž kvůli pokusu o vojenský puč v Istanbulu, kde jsme měli přestupovat, zrušen. Letěli jsme tedy až následující den.

¹⁶ Podle toho, co jsme se naučili na Herecké propedeutice s doc. Jaroslavou Pokornou, potřebujeme během tvorby autorského představení, aby byl přítomen druhý pár očí, někdo, kdo nám posléze sdělí, zda to, o čem vyprávíme, je nebo není srozumitelné.

¹⁷ Srov. TAVIANI, cit. 7, s. 262.

studia. Jeden z posledních prvků, který nám chyběl, byla tvorba vlastních textů. Ta přišla ve chvíli, kdy jsme přemýšleli o rekvizitách. Jakožto lidé před delší cestou jsme si připravili batohy, které si každý z nás hodlal vzít do Kolumbie. Impulzem pro vyprávění příběhu se staly předměty, které v nich máme. Začali jsme si klást otázky – co jsme si zabalili, jaké věci jsou nutné, jaké věci máme vždy u sebe a jaký pro nás mají význam? Abychom si je zodpověděli, začali jsme psát texty. Tak jsme dospěli k definitivní podobě práce na našem představení. Ještě předtím jsme však narazili na další potíž – grant, o který jsme se ucházeli, jsme nedostali.

Finanční stránka projektu pro nás stále představovala značný problém, pokoušeli jsme se proto získat nějaký příspěvek nebo podporu, které by alespoň zčásti pokryly náklady na uskutečnění projektu. Poté, co jsme neobdrželi zmíněný grant, jsme stanuli tváří v tvář situaci, kdy bychom si vše museli platit sami. Nálada se opět zhoršila. V důsledku tohoto krizového okamžiku opustila naši skupinu Tereza a již předtím rezignoval také Honza. Zůstalo nás pět, kdo jsme se rozhodli v projektu pokračovat.

Povšimněme si, že odchod někoho ze skupiny se pokaždé pojil s určitou změnou koncepce představení. Domnívám se, že to byla skupinová reakce na něčí odchod – pokoušeli jsme se vytvořit sehraný celek tak usilovně, že jsme prázdné místo po ztraceném členovi zkrátka nedokázali vyplnit. Snad to také souviselo s nedostatečnou důvěrou v to, co jsme předtím vytvořili. A přestože v této chvíli shledávám potenciál v každém z našich výše uvedených nápadů, v době přípravy projektu pro nás nebylo snadné přijmout některý z nich a setrvat u něj, zvláště snižoval-li se počet členů skupiny.

Tedy i v tomto případě jsme se rozhodli pro změnu. Chyběla nám motivace k tomu, abychom rozvíjeli dosavadní nápady, proto jsme začali tvořit vlastně znovu od začátku s tím, že jsme zachovali pouze to, s čím jsme pracovali nejlépe – tedy autorské texty. V této fázi nás konkretizace dějiště omezovala, Isabel tudíž navrhla, abychom se soustředili na sebe samotné, na vlastní potřeby, touhy a sny. Od cestování a obsahu cestovatelského batohu jsme se dostali k otázce týkající se domova: co pro nás domov znamená a proč bychom jej měli opouštět? Jakožto mladí lidé, kteří své místo ve světě stále ještě hledají a téměř každý den

zahajují nebo naopak končí určitou kapitolu svého života, jsme se pokoušeli odpovídat si na výše uvedené otázky. Skupina Mravenci/Mravenčení se v té době nacházela právě v takové situaci; prakticky nikdo ze skupiny nebyl z Prahy (takže vlastně žil „mimo domov“), Isabela a autorka této práce měly během následujícího roku dokončit studium, zatímco Dorota se měla před prázdninami vdávat. Blížící se změny našich dosavadních životů tedy aktuálnost a důležitost otázek po domově – pokud jde o nás samotné – ještě zdůraznily. Později jsme se dozvěděli, že jsme získali grant. Finanční otázka díky tomu přestala být problémem.

Tvůrčí proces se začal plně zakládat na autorských prezentacích, na nichž jsme pracovali částečně sami. Pokud jde o inspiraci a přenos psaného textu do prostoru, využívali jsme techniku tvoření partitur. S touto technikou jsme se seznámili na dílnách v rámci předmětu Divadelně antropologický seminář, který vyučovala profesorka Jana Pilátová. Díky tomu jsme na začátku dokázali omezit počet vyslovovaných slov, jichž jsme v důsledku divadelní improvizace používali příliš. Samostatná práce však byla časově náročná a navzdory společnému motivu se rozdílily mezi našimi prezentacemi jevily čím dál zřetelněji. Věděli jsme, že budeme-li pokračovat touto formou i nadále, nepodaří se nám spojit naše autorské prezentace v jeden celek. Téměř coby předzvěst další krize se navíc vynořily nové otázky, tentokrát skutečně zásadní: jsme vůbec jakožto skupina připraveni realizovat workshopy v Kolumbii? Podaří se nám zakončit je veřejným představením výsledků dílny, jestliže jsme za celý rok nedokázali společně vytvořit ani své vlastní představení?

Definitivní podoba

Byli jsme unaveni a bylo to paradoxní – projekt přece ještě ani nezačal, avšak my už jsme pociťovali nedostatek sil a chuti, abychom jej realizovali. Nervózní atmosféra, která nás od doby první krize neopouštěla, nám ztěžovala práci a připravovala nás i o uspokojení nad tím, co se nám už společně podařilo vykonat. Odmítání jednoho nápadu za druhým naši frustraci jen umocňovalo a oslabovalo naši kreativitu. Do odletu zbývaly necelé dva měsíce, my jsme však nedokázali najít uspokojivé odpovědi na výše uvedené otázky. Víceméně v tutéž dobu Isabel onemocněla a my jsme se rozhodli práci na čas přerušit.

Konečnou podobu získalo naše představení vlastně náhodou, když jsme pracovali už jen ve čtyřčlenné skupině¹⁸ a konečně jsme se shodli na definitivním dějišti. Bude to tábořiště. Následně jsme sestavili seznam činností pro toto místo typických: rozdělávání ohně, stavění stanu apod. Mohli bychom to též označit jako stanovení výchozí situace, která sestává z většího počtu různých menších situací. Konečně jsme začali využívat nástroje, které jsme si osvojili na hodinách Herecké propedeutiky. Shodli jsme se také na postavách – dva páry, které společně cestují po kolumbijské džungli. Problém spočíval v tom, jakým způsobem do toho zapojit naše již dříve napsané autorské texty. Potřebovali jsme prostor, který by nebyl závislý na dohodnutém dějišti, prostor, kde by bylo všechno dovoleno a možné. Jako nejvhodnější se nám jevil sen. Když se jednomu z nás zdál sen, tedy když jeden z nás prezentoval svůj text, zbylí členové mohli plnit úlohu diváků. Byl to rovněž důvod, proč v představení je pokaždé během snu minimálně jeden člověk ve stanu.¹⁹

Příběh, který jsme vyprávěli, je možné shrnout následovně: Dvě dvojice jsou přesvědčeny, že jejich členové vzájemně našli štěstí po boku svého partnera, prostřednictvím snů si však uvědomují, že ve skutečnosti čekají od života něco jiného. Václav zpočátku nebyl manželství nakloněn, ale pak získal jistotu, že nadešel čas usadit, Oskar si – jak se zdá – neuvědomuje neustálou kritiku ze strany Isabel, ale nakonec dobře chápe, že se k sobě nehodí. Isabel chce, aby se Oskar stal jejím ideálním partnerem, ale uvědomuje si, že se jí zároveň stýská po rodné zemi a kolumbijské kultuře, jejichž součástí Oskar není. Naproti tomu Olga, jejímž jediným snem je – jak se může jevit – svatba, zjišťuje, že ve skutečnosti potřebuje více času, aby poznala sebe sama. Tím se vyjevily i různé vnitřní konflikty, které nutí postavy jednat. Například ve scéně, kdy Václav Olgu požádá o ruku, se Olga musí rozhodnout, zda vůbec chce s Václavem zůstat.

Zachování našich skutečných jmen vyplynulo spíše ze zvyku než z nějakého určitějšího záměru. Během výuky na KATaPu jsme ve většině úkolů vystupovali sami za sebe, dokonce i když na sebe bereme podobu nějaké jiné

¹⁸ Isabel, Oskar, Václav a autorka této práce. Nepočítám zde Tamaru, která se k nám připojila až v Kolumbii.

¹⁹ Minimálně jedna, protože snových scén se krom snícího člověka samotného účastní i jiné osoby.

postavy, činíme tak stále jakožto my osobně. Příčinou je hledání pravdy. Říká se – a na katedře autorské tvorby je to zvláště oblíbené úsloví –, že „tělo to ví vždycky jako první“, proto jako první v různých situacích reaguje. Reakce, které vycházejí od těla, zvláště pak ty, které jsou mimo dosah naší kontroly, jsou pravdivé, protože přirozené. Jestliže hledáme pravdu, pokoušíme se užívat vlastní (protože čí jiné) tělo, psát vlastní texty, neboť jedině pak jsme jakožto autoři autentičtí jak pro sebe, tak pro diváky.

Práce na konečné podobě našeho představení skončily teprve v Bogotě. Její poslední část tvořil překlad textu do španělštiny a výběr vhodného názvu. *Caza casaseños* je slovní hra, sestávající ze slov *caza* (lov), *casa* (dům) a *sueño* (sen). Podle toho, jak vše nakombinujeme, to může znamenat „lov na sny o domově“ nebo „domov lovců snů“. Tento název se nám jevil jako vhodný odkaz k významům, jaké měly snové scény ve vztahu k celku. Rekvizity jsme omezili na čtyři umělohmotné přepravky na lahve, provázek a lepicí pásku. Toto řešení nám umožnilo velkou prostorovou elasticitu. Jediné, co jsme potřebovali, byl kus zdi, abychom na ni mohli vyznačit stan. Jako kostýmy posloužilo naše běžné oblečení.

Během týdne intenzivního zkoušení v Bogotě, které předcházelo našemu odjezdu do departamentu Santander, jsme pracovali v Isabelině domě a naše snažení sledovala coby divačka doktorka Petra Oswaldová, absolventka Katedry neverbálního divadla a autorské tvorby, učitelka Feldenkraisovy metody a pohybových předmětů na KATaPu. Jako šestý člen skupiny Mravenci/Mravenčení se k nám připojila pouze na dobu workshopů na Guadalupe. Po několika týdnech zkoušení v našem kruhu jsme velmi potřebovali znát názor diváka „zvenku“. „První dojmy, když jsem viděla představení v Bogotě, byly rozporuplné. Ač nemluvím španělsky, rozuměla jsem téměř všemu, co se odehrávalo prostřednictvím textu [...] Nejasné však byly některé situace, které měly být (a později byly) pro řetězení děje klíčové. Představení potřebovalo v tu dobu jednoznačně dramaturgický zásah, aby bylo přesněji artikulováno.“ Ukázalo se, že Petra je ideální poučený divák, který prostřednictvím výstižných otázek poukazuje na možná zlepšení, díky nimž bylo možné naše představení lépe strukturovat a zpřehlednit jednotlivé situace. Představení ovšem doznávalo – z obsahového hlediska – neustálých změn během zkoušek i vystoupení v

Guadalupe a dalších městech departamentu Santander, v nichž jsme jeho prostřednictvím propagovali náš projekt. O modifikacích a vývoji našeho představení ještě pojednám v další části této práce.

Shrnutí

Na základě výše popsaného popisu vzniku našeho představení do chvíle zahájení projektu lze vyvodit, že výsledné dílo nebylo autorské představení sensu stricto. Je to pravda, jestliže vezmeme plně a nekriticky v potaz definici autorského představení, jak ji formulovala autorka této práce.²⁰ Autorská tvorba je ovšem specifická disciplína, protože není nijak konkretizovaná. Nabádá studenty k samostatnému objevování toho, co pro ně znamená autorství a jak vypadají formy vyjádření vlastní tvorby. Má definice je tedy pouze jednou z mnoha a může být pravdivá stejně dobře jako různé jiné definice.

V listopadu 2016 jsem mezi členy skupiny Mravenci/Mravenčení podnikla malé dotazníkové šetření. Týkalo se práce na představení *Caza casaeños* před zahájením a v průběhu našeho projektu. Jedna z odpovědí na mou prosbu, aby dotazovaný popsal, co je pro něj „skupinové autorské představení“ a jak se význam tohoto pojmu změnil v průběhu naší spolupráce, zněla následovně:

„Před zahájením projektu a v průběhu jeho realizace v České republice:

- neobyčejné představení, vytvořené společně [členy skupiny], které se všem bude líbit a které ukáže schopnosti a rysy každého herce
- představení vytvořené společně, které se všem bude líbit
- představení vytvořené společně, proti němuž nikdo nebude nic mít
- představení vytvořené jen některými členy
- bude stačit libovolné představení

V Kolumbii:

- představení, které obsahuje nápady, fantazii, emoce a příběhy ze života členů skupiny, s obecným posláním, které chce skupina divákům sdělit.“

²⁰ Srov. s. 9.

Lze si snadno povšimnout nejen toho, jak naše názory ovlivnil průběh tvůrčího procesu, jež jsem vylíčila v této kapitole, ale i proměny samotného uvažování o myšlence skupinového autorského představení. Od idylické představy díla, v němž se žádný nápad neodmítá a každý autor má pro sebe dostatek prostoru, přes odhodlání přijmout jakýkoli nápad až k formulování úplné definice na základě individuálních postřehů a poznámek. Odkaz k osobním zkušenostem autora, tvoření prizmatem sebe sama – to všechno jsou prvky, které odpovídají definici autorky této práce a zároveň nezbytné při demonstrování autorství.

Skupina Mravenci/Mravenčení coby tvůrci mnohokrát změnila systém práce, strukturu zkoušek, hlavní téma představení i konvence, avšak při tom všem se snažila pracovat na základě vlastních textů, úvah a nápadů. *Caza casaseños* je autorské představení z hlediska obsahu. Pochybnosti může vzbuzovat pouze jeho realizace, zvláště pak otázka stálé a aktivní přítomnosti autora, plynoucí ze zpřítomňování příběhu. Je pravda, že při práci na snových scénách jsme se odchýlili od partitur, své autorské texty jsme neustále pozměňovali a jejich přenosu do prostoru jsme nevěnovali mnoho času. Vinou toho zůstaly v podobě blízké monologu. Tuto formu ovšem považuji v rámci autorské tvorby za důležitou, a to s ohledem na použití hlasu a jazyka.

Podle profesora Ivana Vyskočila jsme nejkreativnější tehdy, když používáme svůj mateřský jazyk, proto se studentům, jejichž mateřštinou není čeština, doporučuje tvořit první autorské prezentace s užitím rodného jazyka. Autor tím získává větší svobodu a nezávislost na omezujících myšlenkách, neboť se nemusí soustřeďovat na překlad slov. Umožňuje mu to navíc zůstat na úrovni tvoření, „procesu“, v němž objevuje, aktualizuje a mění. V případě našeho představení byly v důsledku užívání cizího jazyka tvůrčí možnosti „tady a teď“ velmi omezeny. Přirozeně jsme mohli zapojit i české a polské promluvy, ale do značné míry jsme se museli přizpůsobit kolumbijským divákům, kteří nebyli na recepci autorského představení připraveni. O jazykové bariéře jako činiteli, jenž má podstatný vliv na vzájemný vztah herců-autorů a publika, podrobněji pojednám v následující kapitole.

Posledním tématem k diskusi je úloha režiséra, které jsme se teoreticky chtěli vyhnout, avšak v praxi jsme celou dobu hledali nějaký její ekvivalent – vedoucího nebo koordinátora zkoušek. Mám dojem, že potíže netkvěla v povinnostech a úkolech, nýbrž v samotném pojmenování „režisér“, které odkazuje ke dramatickému divadlu. Podíváme-li se ovšem na definici ve slovníku, lze si povšimnout určitých podobností: „[Režisér je] osoba pověřená inscenací hry, která nese odpovědnost za estetickou a organizační stránku inscenace, protože vybírá herce a interpretuje text, s využitím scénických možností, které má k dispozici.²¹ Často se osoba režiséra může překrývat s osobou autora námětu díla, na kterém pracuje.²² Znamenalo by to tedy například, že každý z nás byl režisérem, neboť každý z nás byl autorem. K podobnému závěru dospěl Oskar, když uvedl, že úlohy režiséra jsme se střídavě zhošťovali všichni, jakkoli spočívala především na sledování ostatních a poskytování zpětné vazby. Podle Isabel může režisér řídit práci na autorském představení, avšak je nutno předem stanovit rozsah jeho působnosti a formu, jakou bude čerpat z tvorby ostatních členů skupiny coby spolutvůrců. Naproti tomu podle Václavova mínění nešlo o režiséra, nýbrž o jakéhosi moderátora, jenž díky své zkušenosti dokáže skupinu vést a dovést ji k úspěšnému dosažení stanoveného cíle. Autorka této práce se rozhodla užívat pojem poučeného, respektive – budeme-li opět citovat Ferdinanda Tavianiho – vlivného diváka. Toto pojmenování totiž zohledňuje jak aspekt pozorného sledování, tak kompetentnost při práci na autorském představení. Zdůrazněme ještě, že v souladu s koncepcí autorské tvorby není možné odmítnout žádnou z výše uvedených definic jako chybnou, neboť se zakládají na individuálních přístupech a zkušenostech. Všechny ovšem spojuje to, že hovoří o pozici, která umožňuje komentovat vznikající představení z určitého odstupů.

Režisér je mimo to člověkem, který má určitou vizi a určuje směřování a záměr celku. V případě našeho představení byly vize a cíl utvářeny všemi členy skupiny. S ohledem na to a také s ohledem na fakt, že jsme si vzájemně přenechávali úlohu diváka, lze v našem případě hovořit o adaptaci režiséřské funkce (v chápání dramatického divadla) pro potřeby autorské tvorby. Jinak

²¹ PAVIS, cit. 4. s. 352-353.

²² V řeckém divadle by didaskalem (didaskalos - instruktor) nejčastěji sám autor, který plnil funkci organizátora. (Ibidem, s. 352)

řečeno, poučený divák je v kontextu skupinového autorského představení funkce, která se nejvíce blíží tradičnímu divadelnímu režisérovi, jakkoli nejsou totožné.

Kromě výše uvedených tvůrčích postupů a nástrojů, které jsme si osvojili na hodinách Jaroslavy Pokorné, je nutno zmínit další, které jsme se pokoušeli využívat nevědomky a které jsme se naučili v akademickém roce 2016/17 na hodinách docenta Jana Hančila. Nejdůležitější z těchto dovedností byla tvorba autorských textů. Nalezení aktuálního tématu, které se nás bezprostředně dotýkalo („domov“), nám pomohlo zvolit si určitý směr a zůstat u něj. Texty jsme psali s osobním zaujetím a bez ohledu na objektivismus, tedy přesně tak, jak nám to doporučoval docent Hančil. Jejich pozdější krácení bylo hledáním esence toho, co v nich bylo nejpodstatnější. Díky těmto postupům je zjevná naše vazba na KATaP. Když jsme během práce objevovali a experimentovali, vždy jsme měli k dispozici to, co jsme se na katedře naučili, zároveň jsme se celou dobu ubírali cestou autorské tvorby, a to dokonce i ve chvílích, kdy jsme si toho nebyli vědomi. Právě proto lze naše představení jakožto skupinovou práci studentů KATaPu založenou na jejich znalostech a zkušenostech označit jako skupinové autorské představení.

KAPITOLA II

Premiéra *Caza casaseños* v Guadalupe – první reakce a změny

*Divadlo je schopnost pozorovat sebe sama
při jednání a je charakteristická pouze pro člověka,
neboť u ostatních živočichů chybí.
(Boal 2014: 26)*

Ještě jednou o „kultuře“

Recepce umění prezentovaného mimo domácí kulturní kontext vždy souvisí s kulturním setkáváním. Reakce na naše představení byla výsledkem setkání dvou kultur – evropské a latinskoamerické. Přestože snad toto prohlášení zní – dokonce i vztáhneme-li jej na kontext celého našeho projektu – dosti vznešeně, je zcela namístě, neboť česká a polská kultura náležejí k té evropské a kolumbijská k té jihoamerické. Jestliže některé pro nás plně srozumitelné části našeho představení nepochopili kolumbijští diváci stejným způsobem,²³ potvrzuje to jen, že existují určité percepční rozdíly, které jsou domácí kulturou silně ovlivněny. Používám-li zde výraz „percepce“, míním tím celek působení na lidské smysly. Mezi nimi je ovšem nutno zdůraznit zrakovou percepci, která umožňuje vizuální recepci mj. právě divadelního představení. Je natolik důležitá, že německý teoretik umění a filmu Rudolf Arnheim na jejím základě vypracoval kategorizaci reakcí, v jejímž rámci je dělí na okamžité reakce, které předcházejí kulturně podmíněným interpretacím (preinterpretacím), a reakce kulturně ovlivněné.²⁴ Ty první zmíněné jsme zaznamenávali již v průběhu představení v podobě smíchu, výkřiků a povzdechů, tedy spontánních tělesných reakcí. Zprávu o těch druhých zmíněných jsme dostávali prostřednictvím komentářů a poznámek, diskuzí a soukromých rozhovorů s diváky.

Před příletem do Kolumbie proběhly v rámci skupiny Mravenci/Mravenčení minimálně tři informační schůzky. Isabel nás během nich učila nejen, jak se chovat v případě nějakého nebezpečí, nýbrž i ve zcela běžných každodenních situacích. V tomto ohledu postupující globalizace ještě nepřekročila hranice

²³ A myslím tuto formulaci zejména s ohledem na reakce evropského publika, jež jsme měli možnost pozorovat mj. během listopadové inscenace našeho představení v Praze.

²⁴ SAVARESE, N.: *Předinterpretace diváka*. In BARBA, cit. 7. s. 190.

cílového regionu. Pozdravit každého obyvatele města nebo bez jakýchkoli vytáček přijmout pozvání na jídlo, to jsou jen některá z pravidel, která jsme se museli naučit respektovat. Navzdory veškerým přípravám jsme se ovšem nemohli vyhnout tomu, že budeme vnímáni v kategorii „cizích“. Je to další pojem, který bych zde chtěla upřesnit, neboť může odkazovat k řadě různých sociologických a antropologických kontextů.

Základem existence kategorie „cizího“ je její závislost na kategorii „vlastního, domácího“.²⁵ Jestliže jako „vlastní“ označíme pouze tu skupinu, s níž se plně ztotožňujeme, „cizí“ pak bude každá jiná skupina. Toto dělení může zohledňovat sociální, psychologická, fyzická, politická, geografická a mnohá další kritéria. „[...] Teprve přítomnost cizího nám umožňuje sebeurčení, k čemuž dochází v důsledku kritického pozorování cizího, pojmání cizího v kategoriích vlastních kulturních hodnot, tedy díky jeho hodnocení, čili vytváření jeho etnického stereotypu“.²⁶ „Cizost“ je podstatným faktorem při vzájemném sebeurčování. Výše uvedený citát přirozeně obsahuje i odkaz k tématu vzájemného hodnocení se prizmatem vlastní, domácí kultury. Existuje řada možných kritérií takového hodnocení eurocentrismem počínaje a relativismem konče. Tato otázka však není předmětem mé práce, proto úvahy na toto téma shrnu následovně: objektivismus, podobně jako pokusy nahlížet cizí kulturu z její vlastní perspektivy, jsou pro cizince nemožné.²⁷

Kategorie „cizího“ se v našem případě vztahuje především k výrazu *gringo*. Většina členů skupiny Mravenci/Mravenčení byli cizinci z Evropy a otázka jejich národnosti (polské nebo české) nebo vzájemných jazykových rozdílů nehrála významnější roli. Jako skupina jsme podléhali zjednodušujícímu zobecnění, obsaženému v souborném označení *gringos*. Již pouhý náš vzhled vylučoval naši

²⁵ Srov. DĄBROWSKI, M.: *Swój / Obcy / Inny : z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Świat Literacki, Izabelin, 2001, s. 219. O koncepci „cizosti“ psali mj. Florian Znaniecki (*Sociologie výchovy*, 1930), Zygmunt Bauman (*Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, 1991) nebo Edward Said (*Orientalism*, 1978).

²⁶ ZAJĄCZKOWSKI, A.(ed.). *Obrazy świata białych*, PIW, Varšava, 1973, s. 284.

²⁷ Na jednu stranu jsme si osvojili universalismus, jenž nám brání vynášet soudy hodnotící různé civilizace a hlásá jejich principiální rovnost; na druhou stranu právě tím, že tuto rovnost uznáváme, uznáváme zároveň výlučnost a netoleranci vůči každé kultuře zvlášť, uznáváme tím něco, co jsme samotným aktem téhož uznávání, jak se chvástáme, údajně právě překonali. (KOŁAKOWSKI, L.: *Szukanie barbarzyńcy. Złudzenia uniwersalizmu kulturowego*. In *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Znak, Krakov, 2012, s. 10–24.)

příslušnost k latinskoamerické kultuře, předpokládala se tedy i její nedostatečná znalost. Probouzeli jsme ovšem velký zájem nejen jako obvyklí cizinci. Byli jsme totiž první uměleckou skupinou, která se do Guadalupe vypravila. Vedle obvyklých „cizinců“ jsme tedy navíc byli „umělci, kteří sem přijeli dělat divadlo“. V důsledku toho jsme dosáhli určitého cirkusového postavení, které jsme zpočátku hodlali využít jako konvenci v našem představení. Ta se ovšem nyní netýkala scény, nýbrž reality. Česko-polský cirkus, který přivezla Kolumbijka Isabel coby impresáριο do městečka Guadalupe. My jsme však nepřijeli předvádět místním žonglérské kousky. Obyvatelé se brzy přesvědčili, že mimo školu, kde jsme uvedli naše představení a realizovali workshopy, se ničím zvláštním nevyznačujeme. Zdravíme je a pokoušíme se hovořit s nimi španělsky. Z tohoto důvodu pozornost, kterou nám věnovali, aniž bychom byli obvyklí turisté, přerostla v přízeň, ba dokonce určitou starostlivost.

Po několika dnech od našeho příjezdu do Guadalupe jsme si povšimli jiného aspektu tohoto zájmu o nás. Kontakt či přátelství s námi se v očích obyvatel jevílo jako něco prestižního, bylo to důvodem k hrdosti. Podle mého názoru tato forma vnímání naší skupiny dobře odrážela obecnější latinskoamerickou tendenci, přežívající zde již od dob války španělských kolonií. Jedná se o přesvědčení, že evropská kultura, kterou jsme reprezentovali, je něco vyššího.

Zdroje tohoto přesvědčení sahají do první poloviny 19. století, tedy do časů, kdy Latinská Amerika získala nezávislost a psaly se počátky její státnosti. Řada států, které v té době vznikaly, si brala za vzor Evropu, konkrétně francouzský model státního zřízení. Inspirace tím, co bylo evropské nebo severoamerické, byla pro latinskoamerické elity symbolem civilizace. Naopak všechno domácí – včetně indiánské kultury a Indiánů samých – bylo symbolem zaostalosti. Žil-li někdo po evropsku, znamenalo to, že žije na vysoké úrovni. Dokonce i dnes je evropské vzdělání považováno za kvalitnější.²⁸ Například Isabel (jejíž rodina patří ke kolumbijským elitám) musela jako malá dívenka navštěvovat hodiny baletu, neboť výuka tohoto klasického evropského tance se v

²⁸ ŁACIŃSKI, P.: Kompleks Europy. In GAWRYCKI, cit. 9, s. 320.

Kolumbii považuje za součást elitní výchovy. Také Isabel tedy vyrůstala ve své rodné zemi s určitým „komplexem Evropy“.

U příležitosti projektu *Hormigas en Colombia* měla možnost povšimnout si – pokud jde o chování svých krajanů – jisté změny. Už pro ně totiž nebyla příliš zajímavá dokonce ani skutečnost, že se vzdělávala v Evropě, jelikož obyvatelé Guadalupe i jiných měst v departamentu Santander, která jsme navštívili, povětšinou měli příležitost potkat skutečné Evropany. Isabel byla v jejich očích zkrátka Kolumbijka, která do jejich země přivezla gringos. Tím ji od naší projektové skupiny jaksi oddělili, neboť pozornost patřila nám a také úspěchy projektu byly připisovány nám, zástupcům „vyšší“ kultury. Isabel to později označila jako „fenomén gringos“. Bez ohledu na nedostatky a nepříhodnost zájmu, který o nás obyvatelstvo jevilo, to ovšem přispívalo k propagaci našeho projektu.

Výše uvedené poznámky o našich snahách osvojit si místní zvyklosti a o „cizosti“ se mohou lišit v závislosti na konkrétní kultuře, neboť každá má svůj vlastní kánon. Abychom mohli pohovořit o recepci našeho představení kolumbijskými diváky, měli bychom se k této otázce ještě vrátit. Právě kultura totiž utváří způsob, jakým vnímáme svět a jiné kultury mimo kulturu vlastní.

Samotný pojem „kultura“ je poněkud problematický, neboť existuje velké množství jeho definic. Vždy je ovšem dáván do spojitosti s jedincem jakožto členem určité společnosti. Pro potřeby této práce použiji definici amerického filozofa Warda Goodenougha, podle něhož se kultura společnosti „[...] skládá ze všeho, co by měl určitý jedinec vědět nebo v co by měl věřit, aby jeho jednání v rámci dané společnosti bylo přijatelné pro její ostatní členy, přičemž tak činí v každé úloze, kterou daná společnost každému ze svých členů připisuje.“²⁹ Tato definice zdůrazňuje rámec, v němž je uchopeno fungování jedince, a zároveň usnadňuje pochopení intenzivních reakcí na některé motivy a témata v našem představení obsažené.

²⁹ GOODENOUGH, W.: *Cultural Anthropology and Linguistics*. In HYMES, D. (ed.). *Language in Culture and Society*, Harper and Row, New York, 1964, s. 36.

Všechny tři pojmy, které jsem definovala výše, tedy „percepce“, „cizost“ a „kultura“, nám pomohou pochopit průběh diskuzí o našem představení i různorodost názorů kolumbijských diváků. Usnadní taktéž jejich následnou konfrontaci s recepcí představení *Caza casasueños* v Evropě.

Kolumbijská verze

Poté, co jsme se shodli na obecné formě a obsahu celku, jsme chtěli uzpůsobit koncepci svého představení guadalupským divákům. Isabel především korigovala naši španělskou výslovnost a zapojovala všeobecně známé a srozumitelné vtipy, například označení nemoci „dengue“ v Oskarově partu změnila na podobně znějící jméno tance „merengue“, čímž odkázala k typickým jazykovým chybám cizinců. Museli jsme zohlednit i rozdíly mezi životní úrovní našich zemí. V prvním Oskarově monologu jsme doplnili vysvětlení, co je to lego. Oproti řadě evropských zemí totiž dánská umělohmotná stavebnice nepatřila k typickým dětským hračkám obyvatel Guadalupe a coby evropský výrobek by zde nejspíš byla symbolem luxusu. Isabel se snažila vyrovnat i s tímto aspektem vlastní kultury – totiž s latinskoamerickou posedlostí vším, co je evropské. Ve svém prvním snu popisuje kulturní stereotyp – vysněného partnera každé Kolumbijky: „Es Europeo, rubio, más alto que yo, blanco, tiene los ojos azules.“³⁰ Avšak již ve druhém snu je tento ideál rozbořen, když Oskar prohlašuje: „Estás conmigo sólo para recibir el pasaporte europeo.“³¹

Od okamžiku, kdy jsme objevili motiv „domova“ a spolu s ním aktuální odkazy na naše soukromé životy, pro nás představení nabylo důležitosti a přestalo fungovat jako pouhá reklama, propagační vystoupení, které bude předcházet našim workshopům. Isabel navrhla, aby se nejen jednotlivé prvky představení, ale i jeho obecnější poslání bezprostředně týkaly Guadalupe a výše popsaných reálií ze života jeho mladých obyvatel. Příkladem pro to může být písnička, kterou společně s Isabel zpíváme ve druhém Olžině snu. Je to někdejší rozhlasový hit ve venkovských oblastech Kolumbie, Guadalupe nevyjímaje. Jiná písnička, kterou jsme použili, má větší význam pro celek a je úzce spjata s druhým Isabeliným snem i monologem, jímž naše představení končí. Ve snové

³⁰ čes. Evropan, světlolasý, vyšší než já, s bílou pletí a modrýma očima.

³¹ čes. Jsi se mnou jenom proto, abys získala evropský pas.

scéně chtěla Isabel konfrontovat kolumbijskou vizi o lepším životě v Evropě s reálnými reakcemi, s nimiž se setkala, aby tím „diváky vyprovokovala k náhledu na tento fenomén z druhé strany mince.“ V závěrečném monologu již otevřeně říká, že život v zahraničí není ideální, protože si žádá řadu obětí, proto je nesmírně důležité uvědomovat si pozitivní stránky života v Kolumbii a pochopit, že možnosti neskýtá pouze život mimo tuto zemi. Po jejích slovech začínáme zpívat *Pueblito viejo*.³² Jedná se o lidovou píseň z departamentu Santander, která pojednává o pocitu sepětí s určitým místem, zpívá o stesku po rodné zemi. Kolumbijci z regionu Santander ji znají z paměti, proto se k nám diváci (nejen v Guadalupe) často připojili, když jsme ji zpívali. Jak se však ukázalo v rozhovorech s žáky školy Escuela Normal Superior María Auxiliadora, dokonce ani tyto intenzivní reakce jednoznačně neznamenaly, že naše sdělení bylo pochopeno správně. O zmíněném rozhovoru pojednám v další části této kapitoly.

Premiéra představení *Caza casaseños* se odehrála 23. července 2016 ve škole Escuela Normal Superior María Auxiliadora v Guadalupe. Během dvou dní jsme tam tuto inscenaci sehráli celkem čtyřikrát. Obecenstvo netvořili pouze potenciální účastníci dílen, ale také běžní obyvatelé města Guadalupe včetně řádových sester, které zmíněnou školu řídily. Jejich přítomnost i to, co zastupují jakožto společenství, měly pro průběh celého projektu velký význam.

Ve škole Escuela Normal Superior María Auxiliadora sice pracovali i lidé, kteří nebyli členy řádu, běžní učitelé, avšak ředitelkou školy byla matka představená. Právě s ní musela Isabel probírat veškeré detaily projektu – časy našich workshopů a občerstvení.³³ Každý den jsme v Guadalupe začínali snídání v jídelně, v níž se stravovaly také jeptišky. Během workshopů byla v každé skupině přítomná minimálně jedna řádová sestra, která se našich dílen účastnila podle stejných pravidel jako jejich ostatní účastníci. Dvě z těch, které se připojily ke skupinkám žákům, – řádové sestry Rubi a Maira – patřily k nejmladším v celém řádu. Snad právě věk ovlivnil míru jejich osobního zaujetí a nadšení, s nímž prováděly zadané úkoly. Oproti ostatním jeptiškám dokonce v jedné chvíli sundaly řádový oděv a během dílen cvičily ve sportovním oblečení. Díky tomu se

³² čes. Staré městečko

³³ Jakožto vedoucí divadelních dílen a hosté školy jsme měli zajištěno stravování na místě.

svým vzhledem přestaly lišit od zbytku skupiny. Zmenšilo to i odstup a jistý nepříjemný pocit při jednání s nimi.

Neustálá přítomnost řádových sester bylo pro většinu z nás novou zkušeností. V České republice nebo v Polsku se jen málokdy setkáváme s tím, aby se jeptišky aktivně účastnily i světských událostí a činností. Kultura a náboženská tradice zde mají rozhodující význam. V Polsku se k náboženským otázkám přistupuje s velkou vážností a odstupem, v České republice jde naopak o diskrétní součást soukromého života, o níž se příliš často nehovoří. Naše reakce na způsob života řeholnic v Guadalupe byla příkladem kulturního šoku. Nahlíželi jsme je prizmatem evropského stereotypu, jenž v nás byl zakořeněn.

Přítomnost řádových sester nás nejen udivovala, nýbrž i uváděla do rozpaků, neboť působila dojmem, že jak naše dílny, tak my sami jsme neustále sledováni a – kontrolováni. Koneckonců bývají to cizinci, kdo s sebou vždy přináší nějaké nové, doposud neznámé informace a témata s potenciálním negativním vlivem na společnost. Strážci guadalupské společnosti byly bezpochyby právě jeptišky. Díky své autoritě (duchovních osob) se těšily úctě místních obyvatel a měly nad nimi velkou moc. Žáci i učitelé na to byli – jak se nám zdálo – zcela zvyklí, avšak pro nás to byla další zvláštnost, na níž jsme si museli zvykat. Řádové sestry rychle akceptovaly naši přítomnost a brzy nás začaly žádat o další služby, jako byly například dodatečné hodiny dílen pro další žáky z jejich školy. Isabel odmítala, neboť to nebylo součástí původní dohody, navíc jsme měli každý den tolik hodin, že se nám na to zkrátka nedostávalo času. Tak se rodily první konflikty mezi námi a nimi. V Guadalupe se totiž řádovým sestrám neodmítá. Vždyť zastupují vyšší instanci, jakou je církev a spolu s ní Bůh. Přivyklé tomu, že to, o co požádají, pokaždé získají, považovaly každé takové odmítnutí za cílený odpor, ba přímo za urážku. Na oplátku se nám čas od času vyhýbaly nebo „zapomínaly“ na vegetariánské jídlo pro jednoho ze členů naší skupiny – Václava. Podobné tresty však neměly za následek změnu našeho postoje a souhlas s pořádáním dodatečných workshopů, proto po určité době sestry ustoupily. Lze říci, že dominovala-li v městském prostoru Guadalupe budova kostela na náměstí, byly řádové sestry procházející se po ulici dominantním prvkem sociálního prostoru tohoto města.

Doplňme ještě, že když jsme během prvního víkendu našeho pobytu sehráli v místní škole čtyřikrát naše představení *Caza casasesueños*, přišly jej zhlédnout pouze některé jeptišky. Proč tomu tak bylo? Jak nám vysvětlila Isabel, v kolumbijské kultuře se nepodporuje nic, k čemu člověka nepojí osobní vztah. A řeholnice nás v té době, přestože byly slíbeným workshopům nakloněny příznivě, ještě jakožto lidi neznaly, proto neměly důvod zajít na naše představení. Teprve po dvou týdnech průběhu dílen, když jsme popáté a v Guadalupe naposledy hráli naše představení, se v obecenstvu objevily všechny jeptišky, které ve škole pracovaly. Jejich nepřítomnost na prvních inscenacích tedy nebyla příznakem nedostatečné úcty nebo xenofobie, jak by se to z hlediska evropské kultury nejspíš mohlo jevit.

První reakce

O prvních reakcích publika na naše představení nelze psát, aniž bychom se zároveň zmínili o prvních dojmech jeho tvůrců. Jak jsem již uvedla, jazyková bariéra sehrála v recepci představení významnou úlohu. Často nám samozřejmě ztěžovala udržení aktivního vztahu mezi hercem-autorem a divákem. Slyšeli jsme komentáře, ale nerozuměli jsme jim nebo jsme na ně nedokázali reagovat ve španělštině. Neznamená to však, že by komunikace mezi oběma stranami vůbec neprobíhala. Ba právě naopak – chybějící společný jazyk způsobil, že se u nás vyostřila citlivost na neverbální sdělení ze strany diváků. Pokoušeli jsme se jej zachytit, interpretovat ho a průběžně na něj reagovat. Pomohlo nám to stát se nezávislejšími na textu scénáře a aktivizovat svou tělesnou a hlasovou expresi. Navíc to podporovalo i myšlenku skupinového autorského představení, podle níž má mít takové představení dynamický, stále se měnící tvar, mj. právě prostřednictvím vztahu herce a publika. Díky diskuzím a diváckým komentářům, které nám překládala Isabel, jsme s každým dalším vystoupením rozuměli čím dál lépe a povědomí o naší scénické aktivitě a jejích dopadech proporcionálně rostlo. Dokonce jsme již byli schopni některé reakce publika předvídat. Objevili jsme tak, že Oskarův gag, kdy se nedokáže vyškrábat na břeh řeky kvůli své neohrabanosti, pokaždé vyvolá salvy smíchu, zatímco Václav, když pokleká před Olgou, vyvolá vzdechy a dojetí. Zároveň jsme však měli na paměti, abychom těmito formám reakce publika příliš nepřivykli a nepřemýšleli o nich jako o trvalých doprovodných prvcích našeho představení. Dobře jsme věděli, že

neblahým následkem toho by mohlo být snížení osobního zaujetí ve prospěch hraní pro pouhé vyvolání efektu.

Po několika vystoupeních jsme již byli schopni určitěji pojmenovat hlavní rysy chování guadalupského publika. Nedostatečná zkušenost, pokud jde o návštěvy a sledování divadelních představení, způsobovala, že diváci reagovali impulsivně a hlasitě, docela tak, jako by se před nimi odehrávala televizní soap opera. Jejich soustředění nebylo stálé, jako tomu je v případě publika evropského. Občas ztratili zájem, aby se následně opětovně aktivně zapojili do sledování prezentovaného příběhu. Petra popsala jejich zaujetí představením jako „těkavé, staccatové, na druhou stranu však nesmírně upřímné, dětské.“

Výkřiky údivu nebo strachu byly spontánní a patřily do preinterpretační části recepce,³⁴ zatímco komentáře, jež zpravidla vyjadřovaly hodnocení toho, jak jednotlivé postavy jednaly, verbálně filtrovaly a konkretizovaly sdělení v rámci kulturních norem. Je namístě zmínit, že určitou obtíž, jež se nepochybně pojí s výše uvedenou „dětskou naivitou“ publika, nám působila neschopnost diváků odlišit realitu od fikce. Je ovšem nutno přiznat, že nedostatečný odstup mezi herci a postavami, způsobený zachováním jejich skutečných jmen i v představení, mohl být v tomto ohledu matoucí. Výsledkem toho bylo přesvědčení, že Isabel a Oskar, jakož i já a Václav jsme partnery nejen na scéně, ale i v soukromí. Isabel, která ve snu svádí „Olžina“ Václava, byla proto hodnocena negativně, zatímco Olga – autorka této práce – musela po představení zodpovídat vážně míněné otázky, proč nechce přijmout Václavovu žádost o ruku.

K reakcím, které měly konkrétní souvislost se sociální realitou Guadalupe a nakonec ovlivnily i podobu představení, patřily ohlasy na scénu ranní hádky mezi postavami. V jisté chvíli Václav křičí na Olgu a prohlašuje, že nepotřebuje její pomoc a dokáže si poradit sám. Typickou reakcí diváctva byli tiché komentáře, které ovšem nerušily děj představení. Během jedné reprízy v Guadalupe Václav do Olgy v daném okamžiku trochu strčil. Diváci se prudce nadechli a následně

³⁴ Na druhou stranu expresivní vyjadřování emocí a temperament nejsou charakteristické pouze pro obyvatele Latinské Ameriky, avšak jsou součástí jejich kultury. V této situaci tedy máme co do činění s preinterpretační reakcí (pravděpodobně) podmíněnou kulturně.

bylo slyšet hučení a pískot. Taková reakce nás překvapila. Nepředpokládali jsme, že si diváci to lehké postrčení spojí s domácím násilím na ženách.

Isabel nám vysvětlila, že guadalupská společnost si je vědoma toho, jak obrovský problém toto násilí je a oficiálně jej odsuzuje. Veškeré pokusy veřejně narušit fyzickou sféru určité ženy proti její vůli se setkávají s okamžitou negativní reakcí. Obsah představení byl realistický a připojíme-li k tomu určitou naivitu, která je pro publikum v Guadalupe typická, reakce byly tak intenzivní proto, že odpovídaly reakcím skutečným.

Podle statistických údajů z roku 2016 patří departament Santander ke špičce kolumbijských regionů, v nichž je zaznamenáno nejvíce případů domácího násilí na ženách.³⁵ Příčiny tohoto stavu lze mj. spatřovat ve stereotypním, patriarchálním modelu společnosti. Muž je zde stále považován za ochránce a nejdůležitější osobu v rodině. Panuje všeobecné přesvědčení, že žena sama není schopna udržet majetek, neboť pouze přítomnost muže v domácnosti zajišťuje její ochranu před velkými hrozbami, mezi něž patří i přepadení. Když je však zdrojem přímého ohrožení v domácnosti muž, žena je zbavena základní ochrany. Uvědomíme-li, jak silnou pozici má v latinskoamerické kultuře instituce manželství a rodinné hodnoty, ženy, které se stávají oběťmi domácího násilí, jsou vlastně vězenkyněmi vztahu se svým katem.

Po diskuzi s Isabel se mě Václav zeptal, zda jsem jeho postrčení vnímala ofenzívně. Odpověď zněla negativně a potvrdila dojem ostatních členů skupiny, že Václav se svým ukazovákem mého ramene sotva dotkl. Pro diváky to však bylo nepřijatelné. Dostalo se nám tím jasného sdělení o hranici, kterou bychom během improvizace neměli překračovat. Pozoruhodné ovšem je – jak si povšimla Isabel –, že publikum nebylo v hodnocení obdobných situací spravedlivé. Scéna, v níž Václav na Olgu křičí, diváci nechápali jako slovní násilí (přestože by mohli), nýbrž reagovali na ni lhostejně. Reakce nastala teprve po náznaku agrese fyzické.

³⁵ MANCERA, N. R.(ed.). Violencia de Género en Colombia. Análisis comparativo de las cifras de los años 2014, 2015 y 2016. [online]. Colombia, 2014-2016, s.16 [cit. 2017-06-30]. Dostupný z WWW: <<http://www.medicinalegal.gov.co/documents/88730/4023454/genero.pdf/8b306a85-352b-4efa-bbd6-ba5ffde384b9>>.

V této souvislosti vyvstává otázka, jak zde definovat násilí na ženách, jestliže existuje společenská akceptace verbální agrese.

Podle informačních stránek střediska pro pomoc obětem domácího násilí se násilí dělí na čtyři hlavní typy – fyzické, psychické, sexuální a ekonomické. Verbální útoky patří do oblasti psychického násilí. Častěji se lze setkat s označením „verbální agrese“ než „verbální násilí“. Podle mého názoru již samotné zařazení tohoto fenoménu do jiné kategorie způsobuje, že o něm nepřemýšlíme jako o něčem stejně škodlivém, jako je fyzické násilí. Vulgarismy a urážky chápeme jako příznak nedostatečné nebo nízké osobní kultury. Na ostrý tón hlasu jsme navíc zvyklí již od dob povinné školní docházky – učitelé totiž často ventilují své emoce právě tímto způsobem. Postupně si tedy vypěstujeme vůči verbálnímu násilí jistou lhostejnost a nadávky či urážky si nespojujeme s újmou na druhém člověku v takové míře jako fyzický útok.

Diskuse o představení *Caza casaseños* s účastníky workshopů

Diskuse o představení *Caza casaseños* se odehrála brzy po zahájení dílen, před pátou reprízou naší inscenace v Guadalupe. Z organizačních důvodů proběhla pouze v rámci účastníků našich workshopů. Ukázalo se, že ne všichni z nich měli možnost zhlédnout představení ještě před zahájením dílen. V jedné skupině viděli naši inscenaci pouze čtyři účastníci z celkových dvanácti, diskuse se tedy zpravidla stočila na převyprávění jeho děje ostatním spoluúčastníkům. V obou workshopových skupinách jsme kladli tytéž otázky týkající se dojmů, obsahu a obecnějšího sdělení představení, avšak diskuse nabíraly různý směr. Přesto však můžeme reakce a komentáře kategorizovat do dvou skupin – jednak jsou to ty, které se týkají technických aspektů představení, jednak ty, které souvisejí s jeho obsahem a sdělením.

Připomeňme zde, že naše představení bylo pro guadalupské žáky novou formou divadla. Ačkoli totiž většina z nich nikdy neměla možnost zhlédnout profesionální divadlo naživo, měli o divadle určité povědomí díky internetu i díky tomu, s čím se seznámili během školní výuky. Jak jsme zjistili, někteří žáci tvoří společně s učiteli krátká „představení“, která inscenují u příležitosti různých školních oslav a oficialit. Na otázku, jak taková představení vypadají, jsme se

dozvěděli, že „žáci se nejprve učí text a posléze jej odříkávají z paměti.“ Pro nás to vše bylo první setkání s publikem představení *Caza casaseños* a také první příležitost, kdy jsme si mohli vyslechnout dojmy a komentáře lidí, kteří s naším představením ani s autorským divadlem nebyli nikterak spjati.

Na začátku bych chtěla pojednat o vizuálních a zvukových technických prvcích představení, o nichž se žáci zmiňovali. Tyto prvky totiž tvoří základní podněty, které na diváky působí bezprostředně a reakce na ně nezřídka předchází interpretaci obsahu představení samotného. První reakcí, kterou zdůrazňovali téměř všichni dotázaní, bylo překvapení. Jeho zdrojem byl vstup autorů do prostoru scény. Diváci totiž byli přesvědčeni, že v okamžiku zahájení inscenace již budou herci na scéně připraveni. Ti však přišli z úplně jiné strany, než obecenstvo čekalo, vyšli totiž zezadu hlediště, od diváků. Tento krok pokaždé – i mimo Guadalupe – zapůsobil stejně: Ihned na sebe soustředil pozornost publika. Údiv budily také chybějící kulisy a kostýmy (v případě Kolumbijců by to byly bohaté a pestré oděvy, které se běžně nenosí), ale také malý počet rekvizit. Pro ty, kdo naše představení ještě neviděli, bylo obtížné představit si jeho průběh při takovém množství imaginárních scénických prostředků. Střet reality s očekáváními byl mnohdy natolik silný, že jedna dívka přiznala: „[...] Přišla jsem pozdě, zhruba pět minut po zahájení představení, a když jsem vešla dovnitř, říkala jsem si, jestli už vůbec začali hrát? Vždyť na sobě neměli žádné kostýmy!“ Řada účastníků hovořila i o našem přirozeném chování na scéně. Někteří se domnívali, že improvizujeme, což jsme pokládali za kompliment, zvláště dostalo-li se nám jej od publika, které nikdy předtím žádné představení naživo nevidělo. Byl to zároveň určitý osobní úspěch nás, studentů autorské tvorby, neboť autenticita a věrohodnost na scéně je jedna z nejdůležitějších zásad této disciplíny.

Navzdory počátečnímu percepčnímu šoku se publikum v nové situaci rychle zorientovalo. Jak přirozenost hereckého výstupu, tak imaginárnost dějiště usnadnily divákům pochopení odkazů na realitu a umožnily jim zapojit vlastní představivost. Žáci dokázali vyjmenovat místa i jiné prvky, které viděli, přestože nic z toho na scéně reálně nebylo – řeka, hory, les, táborový oheň. Byli fascinováni rozmanitostí způsobů využití přepravek na lahve – jako batohů, kostek stavebnice lego, kuchyňského stolu, pódia nebo automobilové sedačky.

Když hovořili o stanu vytvořeném z lepicí pásky, v němž postavy spaly ve svislé poloze, tematizovali současně problematiku tělesné exprese a práce s pohybem. Díky tomu mohli diváci přesně vyčíst záměry postav a situace, i když bylo slovní vyjádření neúplné. Překvapivé pro guadalupské publikum bylo i to, že všichni herci hovořili španělsky. „Myslela jsem si, že budete hrát beze slov, jen pomocí těla, protože cizinci přeci nedokážou recitovat [dlouhé] texty ve španělštině... Ukázalo se však, že představení bylo vytvořeno velmi jednoduše a srozumitelně a žádný problém nenastal. A pokud jsme něco nepochopili ze slov, mimika tváře a pohyb nám pomáhaly [...] Dokázali jsme si představit pánev, nádobí, řeku, prostě všechno. [...] Kulisy vůbec nebyly potřeba.“ Obě workshopové skupiny si povšimly řeky, jež měla fungovat jako hranice mezi hledištěm a jeviště i jako dějiště koupele Olgy a Václava. Když při vyprávění děje představení spoluúčastníkům jedna dívka zmínila, že „Václav se svlékl“, ti, kdo inscenaci neviděli, vykřikli údivem. Ostatní jim však záhy vysvětlili, že Václav ve skutečnosti pouze učinil pohyb, kterým naznačil, že se svléká ze svých šatů. Možnost vidět to, co nebylo na scéně přímo ukázáno, kterou měli diváci i tvůrci sami, svědčí o aktivní přítomnosti obou stran v inscenaci.

Zapojení obecnstva podporovala taktéž interakce s ním. Žáci nadšeně ocenili scénu rozhovoru Václava s Oskarem, v níž se herci obracejí na diváky sedící v hledišti. Zmínili rovněž druhý Oskarův sen, v němž Oskar před zaspíváním písničky pozdraví přítomné. V tomto kontextu byly tematizovány i zvukové aspekty představení. Žáci hovořili o zdroji zvuků, které se v naší inscenaci objevovaly. Vždy to totiž byla scéna. Neměli jsme žádné externí zvukové zdroje, nahrávky ani zesilovače. Chrápání, zpěv i déšť – všechny zvuky vytvářeli herci bezprostředně při představení.

Právě zmíněný déšť bychom mohli označit jako určitý fenomén mezi našimi scénickými výkony. Během vzniku představení Václav prohlásil, že to je dětinská a primitivní forma interakce s publikem. Připouštěl sice, že mladší část obecnstva to může pobavit, avšak při pomyšlení, že tuto scénu budeme hrát i před staršími diváky, se cítil trapně. Jak se ovšem ukázalo, scéna budila veskrze pozitivní reakce, protože byla pro publikum dodatečným oživením a umožnila mu zapojit se do společné hry. Právě ludický aspekt zde má podle mého názoru rozhodující význam a právě díky němu můžeme vysvětlit úspěch našeho deště.

Podle nizozemského historika, esejisty a jazykovědce Johana Huizingy patří hra k nejprvotnějším projevům lidského jednání a je v tomto ohledu předchůdcem kultury.³⁶ Budeme-li pokládat vytváření deště pomocí tleskání obecnstva našeho představení za určitý druh hry ve výše uvedeném smyslu, můžeme zároveň přijmout tezi, že jsme tímto postupem odkázali k přirozeným, základním lidským touhám spoluúčastnit se jednání. A připojíme-li k tomu nedostatečnou obeznámenost a styčnost s divadelním uměním, reakce zbavené kritičnosti a odstupu, tedy vlastností, jichž se obával Václav, jsou plně pochopitelné. Jedna z guadalupských jeptišek – sestra Maira – přiznala: „Bylo až neuvěřitelné, jak Václav dokázal ovládnout publikum. Když řekl ‚dost‘, diváci přestali tleskat.“ Jestliže hra plní svou úlohu, účastníci dodržují pravidla.

Jiným technickým prvkem inscenace, jehož si žáci školy Escuela Normal Superior María Auxiliadora povšimli, bylo rozdělení scény na dvě části. Hovoříme zde především o pasážích s monology jednotlivých hrdinů a jejich sny. V každém případě děj, který se odehrával v přední části scény, doprovázelo pozadí v podobě postav pohybujících se kolem táborového ohně nebo spících ve stanu. Jestliže bychom užíli jazyk filmu, mohli bychom zde uplatnit rozdělení na první a druhý plán. „Před vaším představením jsem byla přesvědčená, že pokud je scéna rozdělená na dvě části a v každé z nich se děje něco jiného, obecnstvo se v tom ztratí a nepochopí smysl žádné z nich, vám se to však podařilo spojit a stačila jsem sledovat oba děje.“ Diskutující účastníci dílen dále zdůrazňovali význam propracovaných detailů a rytmu, bez nichž by se pozornost diváků skutečně mohla roztrástit. Naše soustředění a vzájemná podpora na scéně přinesly plody v podobě technicky přehledného představení. „Divadelní představení se dá udělat i bez použití řady různých materiálů a stále to může být znamenité představení – jako bylo to vaše. [...] Prostředky, které jste použili, byly omezené, zbytek byl imaginární, ale nic víc potřeba nebylo.“

Obdivuhodné je, jak účastníci dílen konstruovali své komentáře. Uvědomíme-li si, že jde o společnost, která doposud neměla styčnost s

³⁶ Hra je dobrovolná činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic, podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má svůj cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomím "jiného bytí", než je "všední život". (HUIZINGA, J.: *Homo ludens. O původu kultury ve hře*, Mladá fronta, Praha, 1985, s. 33).

profesionálním divadlem, udiví nás, že z hlediska obsahu ani výstižnosti si jejich poznámky s výpověďmi evropského publika nijak nezadají. A není to otázka našich zásahů do komentářů žáků či snad toho, že bychom Guadalupské učili nějakému vzorci, jak se má hovořit o divadle. Je to důsledek vnímavosti a citlivosti, jimiž se kolumbijští diváci vyznačují. Během diskusí o představení žáci intuitivně hledali nejvhodnější formulace svých myšlenek a dojmů o stavbě naší inscenace. Jejich postřehy jsou o to cennější, uvědomíme-li si, že nepodléhají žádným předchozím vnějším vlivům evropské kultury. Jsou originální a upřímné, neboť jsou výsledkem prvního setkání s divadlem naživo.

Diskuse o obsahu představení se točila především kolem tématu Václavovy žádosti o ruku a Olžina následného odmítnutí a také nejasností, pokud jde o vztah Oskara a Isabel. Pozoruhodné je, že teprve poté, co jsme se výslovně zeptali na obecnější sdělení našeho představení, poukázali někteří žáci na postavu Isabel a její dilema, ačkoli nám se zdálo, že se pro Kolumbijce stane samozřejmým a zároveň nejústřednějším nositelem tohoto obecnějšího sdělení. Byli jsme ohromeni, že se očekávané reakce v tomto ohledu nedostavily, avšak současně jsme si uvědomili několik zásadních skutečností. Zaprvé jsme hovořili s lidmi, kteří viděli živé divadelní představení poprvé v životě. Snad i my jsme se dostali do pastí nihilistického postoje k otázce souladu mezi hercem a divákem, o němž píše Ferdinando Taviani³⁷, ovšem s tím, že se u nás projevila ještě větší nevědomost, pokud jde o přístup k nepoučenému publiku. Zadruhé jsme pochopili, že právě začíná další etapa práce na našem představení, a to etapa nejdůležitější, jež se zakládá na zkušenostech získaných během jednotlivých repríz našeho díla. Uvědomili jsme si, kolik toho ještě musíme dopracovat a zpřesnit, abychom zvýraznili významy, které chceme divákům sdělit. Shodli jsme se i na tom, že nebudeme obecenstvo za každou cenu nutit, aby přijalo naši verzi sdělení. Možností interpretace může být tolik, kolik je v sále diváků, zůstali jsme proto otevření různým názorům. Jediné, na čem nám záleželo, byla jasnost a pochopitelnost jednání na scéně, jakož i srozumitelnost předváděného příběhu.

Začnu nyní otázkou vztahu Oskara a Isabel. Problém s pochopením jejich vztahu se objevil již v kontextu monologů o úloze jídla v kolumbijské

³⁷ Srov. TAVIANI, cit. 7, s. 266.

kultuře (Isabel) a o ztrátě zájmu o vlastní tvorbu (Oskar). Během této scény se oba hrdinové připravují na společnou večeři. Když se Oskar dozvídá, že budou jíst čočku, vyvolává to v něm vzpomínky z dětství. Isabel mu střídavě odpovídá jako jeho partnerka a matka, a to v závislosti na tom, jestli Oskar zrovna odříkává monolog jako dítě, nebo jako dospělý. Proměna jejich vztahu se odehrává pouze v této části představení. Díky poznámkám žáků jsme pochopili, že tato část není dostatečně srozumitelná. Přejít z reality představení do světa přednášených monologů, na uvedené realitě nezávislém, zůstal z pohledu obecnosti nepovšimnut, o složitých proměnách rolí (Oskar-dítě, Isabel-Oskarova matka), které přicházely příliš rychle, než aby je publikum vůbec stačilo zaregistrovat, ani nemluvě. Teprve po důkladném rozboru dané scény a dodatečných Isabeliných otázkách (např. Kým byla moje postava v té a té chvíli?) byli účastníci diskuse schopni vylíčit správný průběh událostí a definovat vztah postav Isabel a Oskara. Byl to jeden z řady postřehů vnějších pozorovatelů, který měl vliv na další vývoj našeho představení.

I přes výše uvedenou nejasnost bylo obecnostvo jednotné, pokud jde o průběh děje. Objevily se sice drobnější potíže s chronologií událostí, leč pro pochopení celku neměly větší význam. Esence popisů, tak jak vyplynula z diskuse s žáky, v zásadě odpovídala našemu chápání příběhu díla a bylo by možné shrnout ji do jediné věty: Dvě dvojice jedou tábořit do hor, kde si prostřednictvím snů uvědomují své skutečné životní touhy a očekávání. Chtěla bych nyní poukázat na scénu, v níž Olga odříkává monolog o svém čekání na to, až ji Václav požádá o ruku, zatímco Isabel a Václav, kteří sedí v pozadí scény, spolu začínají flirtovat. Problematika diskuse o této scéně spočívala v otázce volby slov. V jedné skupině kdosi řekl, že „Isabel a Václav chtěli své přátelství prohloubit“, zatímco ve druhé skupině, že „Isabel upoutala Václavovu pozornost.“ Přemýšleli jsme, proč se žáci vyhýbali slovu „flirt“. Jak nám Isabel později vysvětlila, souviselo to především s kolumbijskými zvyklostmi. Žáci nechtěli obviňovat Isabel z „flirtování“ s Václavem, jenž byl v představení partnerem Olgy, neboť řekne-li se v Kolumbii někomu přímo, že flirtuje s někým zadaným, je to urážka. Účastníci dílen sice už věděli, že Isabel ve skutečnosti není Oskarovou partnerkou ani já partnerkou Václava, avšak tím, že naše jména byla totožná se jmény postav v inscenaci, jsme žákům znesnadnili konstruování komentáře týkajícího se uvedené scény. Nikdo nechtěl obvinít Isabel, jednu z

lektorek dílen, z toho, že flirtuje s cizím partnerem. Teprve Isabel sama to musela upřesnit a ujistit se, zda žáci míní flirt. Všichni přitakali.

Řada komentářů se týkala i Olžina konečného rozhodnutí. Má postava v představení netrpělivě čeká, až ji Václav požádá o ruku, ale nakonec jeho žádost odmítne. „Pak se Olga rozhodla, že si Václava nevezme... Jak je to možné?! Všichni jsme byli přesvědčeni, že řekne ‚ano‘.“ Překvapilo mě zaujetí, s nímž se žáci dožadovali jednoznačného vysvětlení tohoto Olžina rozhodnutí. Podle jejich názoru jsme měli na konci představení uvést konkrétní důvod. Vzpomínám si, že se mi jejich zvědavost spojila s reakcí na latinskoamerické soap opery, jejichž obsah se přece povětšinou zaměřuje na milostnou tematiku. Emoce, které vyvolávaly Olžiny vdavkové rozmary a nemožnost dopátrat se jednoznačné odpovědi v předchozích scénách představení – zdá se – poněkud upozadily diskuse o ostatních tématech našeho představení. Přimělo mě to zamyslet se nad mechanismem filtrování informací v percepci obyvatel Guadalupe a jejich hodnocení na základě kultury společnosti, v níž žijí a k níž náleží. Zájem o manželství nepochybně souvisí s jejich výchovou v křesťanském duchu a směřováním k tradičnímu modelu života guadalupské ženy. Olžin příběh pro ně byl důležitý, protože souvisel s realitou: Olga žila téměř pět let ve vztahu s mužem, jehož milovala, jemuž odpouštěla chyby (dokonce navzdory tomu, že z jeho strany zakoušela ponižování nebo násilí), za něhož se chtěla vdát a založit s ním rodinu. Něco jí však v realizaci tohoto snu zabránilo. Takové znázornění osudů mé postavy naše diváky oslovilo zcela ideálně, neboť svým schématem odkazovalo k jim dobře známé formě – soap opeře – a svým obsahem odráželo životní realie.

V televizi i v divadle je příjemné sledovat happy end. Jestliže něco nekončí šťastně, publikum si žádá vysvětlení. Stejně tomu bylo i v případě obecnstva *Caza casaseños*. Olžino konečné rozhodnutí – podobně jako rozhodnutí zbývajících postav – se odvíjely od zkušeností z druhého snu. Během diskusí žáci hovořili o Olžině druhém snu jako o „nesrozumitelném“ či „divném“ a pokoušeli se mu v popisu představení vyhnout. Isabel se jich však zeptala přímo, proč podle jejich názoru Olga nepřijala Václavovu žádost o ruku? Tím také zahájila

rozhovor o kontroverzní pasáži našeho představení, kterou jsme označili jako *gay scene*.³⁸

Olžin „zvláštní“ sen

V průběhu práce nad přípravou představení v Praze jsme mnoho času věnovali přemýšlení, o čem by měl pojednávat druhý Olžin sen. Věděli jsme, že stejně jako v případě zbývajících postav se musí přímo týkat jejich životních rozhodnutí a zahrnovat důvod jejich změny, vzbudit v ní vnitřní konflikt. Pochybnosti o Olžině heterosexuality se ukázaly jako nápad, který nejenže korespondoval s obsahem představení, ale mohl být podnětem k zahájení zajímavé diskuse s diváky ze Santander, pro něž jde o tabuizované téma. O otázce konzervatismu oblasti Santander a konfliktu mezi tradičním modelem rodiny a partnerským modelem píšu ve třetí kapitole při příležitosti odehrání představení *Caza casaseños* v jiných městech tohoto regionu. Zde pojednání omezím na obsah scény a její proměny pod vlivem reakcí obecnosti v Guadalupe.

Akce druhého Olžina snu se rozehrává v autě řízeném Isabel, která veze svou partnerku (Olgu) na setkání s rodiči. Kromě scény, v níž Václav ve svém monologu oznamuje Oskarovi, že se ožení s Olgou, jde o další fragment, který prošel největšími přeměnami a působil nejvíce obtížně. O těchto scénách jsem v předchozí kapitole nepsala, poněvadž v obou případech byly změny provedeny především v Kolumbii, z představení na představení, přičemž Václav na tomto monologu pracoval většinou sám.

Můj sen se v původní verzi zakládal na Olžině zaskočení a dezorientaci. Ze začátku neměla vědět, že je řidičem Isabel, nikoli Václav. Z tohoto důvodu si sedne na zadní sedadlo a věnuje se make-upu. Probíhající dialog nenaznačuje pohlaví osoby řídící vozidlo. Teprve v okamžiku, v němž Isabel po slovech *Dame un besito?*³⁹ otáčí hlavu směrem k Olze, Olga zjistí, že hovoří se ženou. Následuje Isabelina replika, v níž prohlašuje, že je dobře, že Olga není muž, že má radost, že jsou spolu. V té době si šokovaná Olga postupně uvědomuje, že ji pohled na

³⁸ čes. homosexuální scéna

³⁹ čes. Dáš mi pusu?

Isabel vůbec neudivil a že se s ní cítí šťastná. Proto po zastavení auta na otázku Vamos? směle odpovídá: Vamos.⁴⁰

První problém, jemuž jsme čelili, se týkal vyjádření výše zmíněných pocitů mou postavou. Ukázalo se, že bez dodatečných verbálních vysvětlení nejsou srozumitelná, přestože ve stejném okamžiku pronášela Isabel stejně důležitý monolog. Oskar a Václav, které jsme využili jako poučené diváky, došli k závěru, že zajímavější než šok by bylo ukázání přirozenosti našeho vztahu. Upustili jsme tedy od prvku překvapení, přičemž jsme zachovali původní dialogy. Tehdy se objevilo další dilema – když už Olgu nepřekvapuje vztah s Isabel, neměly by se ženy po slovech dame un besito políbit? Diskuse na toto téma započaly v Praze a dále pokračovaly v Kolumbii. Isabel nám vysvětlila, že v Guadalupe se vůbec nemluví o lásce mezi osobami stejného pohlaví a lze jen stěží odhadnout reakce obyvatel na tuto naši scénu. To byl samozřejmě dobrý důvod pro to, ji odehrát. Abychom však nevyvolali případný skandál, pro všechny případy jsme polibek do představení nezahrnuli. Namísto toho Olga přeruší Isabel prohlášením Verde!⁴¹ Tuto verzi druhého Olžina snu měli příležitost zhlédnout obyvatelé Guadalupe před pátou reprízu představení.

O kontroverznosti této pasáže svědčí již sama nechuť k jeho zohlednění ve shrnutí během probíhajících diskusí. Když se Isabel zeptala na důvod Olžina konečného rozhodnutí, nejodvážnější, přesto stále ještě zdrženlivou odpovědí bylo: „Olga snila o Isabel, a potom se Václav Olze vyslovil. Ale ona odpověděla ne, protože se cítila ztracená.“ Na žádost o upřesnění jedna z žákyň odpověděla, že před žádostí o ruku má Olga sen, v němž se jede seznámit s Isabelinými rodiči. Její odpověď zněla spíše jako prosba o potvrzení z naší strany. Isabel však nechtěla úkoly zjednodušit. Zeptala se, co z té scény pochopili, a když opět obdržela vyhýbavou odpověď, dodala: „Nerozumíte, nebo se stydíte říct, co jste z toho pochopili?“ „Ano, stydíme se,“ dostalo se nám odpovědi. Nakonec se Isabel přímo zeptala, zda v tomto snu hrály ona a Olga lesbičky. První reakcí byl hluboký nádech, jako by všichni náhle pochopili, kam míříme. Potom se však hrnula vysvětlení, že scéna byla mnohoznačná, a někteří ji

⁴⁰ čes. Jdeme.

⁴¹ čes. Zelená! (Auto, v němž obě dívky jedou, se předtím zastavuje na semaforu, proto se Olžina otázka za následek, že se Isabel vrátí k řízení vozidla).

interpretovali jinak. Podněcovali jsme žáky k tomu, aby se podělili o své vlastní názory a úvahy. Bylo jich několik. Byla vyslovena teorie, že je Isabel Václavova sestra, a proto jsou její rodiče rovněž Václavovými rodiči. Ozvaly se rovněž hlasy, že Olga začala Isabel nenávidět, poněvadž flirtovala s Václavem. Někdo jiný zase prohlásil, že se „Isabel chtěla Olgy zbavit – jela s ní autem, aby ji zabila nebo alespoň odvezla daleko od Václava.“ Někteří tento sen chápali jako pokračování předchozího, v němž si má postava bere Václava, a domnívali se, že Isabel prokazuje Olze službu tím, že ji veze k tchyni a tchánovi.

Hledání silných emocí, jako je láska či nenávisť, spjatých se spleťnými vztahy mezi postavami se mi opětovně spojilo s latinskoamerickými televizními seriály. Připomínalo to shrnutí telenovely. Spolu s dalšími členy skupiny Mravenci/Mravenčení jsme se nestačili divit takto četným a bujným interpretacím jedné scény. Obzvláště když jsme jak my, tak i sami komentující věděli, že dialogy obsažené v druhém Olžině snu odporovaly většině navrhovaných verzí. Dovolím si zde uvést jednu odpověď, která zohledňuje tento interpretační rozpor a odkazuje na naše vysvětlení: „Mysleli jsme, že v tom okamžiku Isabel hraje mužskou roli, jelikož řídila automobil. V této scéně hrála Václava, jelikož Olze říkala *mi amor*⁴², ale žádost o make-up, to, aby se Václav nezeptal, nesesedlo, a už vůbec ne, když požádala o polibek! (...) Právě to jsem v tu chvíli nepochopil, ale teď už to začíná dávat smysl.“ Dramatizace událostí tedy není záležitostí nepochopení poselství scény, ale pouze pokusem o přijetí obtížného tématu či opětovné vyhnutí se rozhovoru. Zaujala mne přitom poslední citovaná odpověď. Omluvení se neznalostí a uznání naší verze za možnou.

Jestliže z rozhovoru mezi postavami Olgy a Isabel jasně vyplývalo, že jsou homosexuální pár, je obtížné uvěřit tomu, že to diváci nepochopili. Pohoršení vzbuzovalo téma, jež jsme zpracovali, avšak manifestace nevědomí či neznalosti tvořila pouze naivní zástěrku, obranu před možnou diskusí. Mám dojem, že obdobně fungoval souhlas s naší interpretační verzí – žáci se pokoušeli o to, ukončit nepříjemné téma co nejrychleji. Spatřuji zde dva druhy naivity žáků (naděje, že se vyhnou diskusi) a naivity ve vztahu k naší skupině (očekávání, že ukončíme diskusi, jakmile přistoupí na naši verzi). Naivita je jednou z vlastností

⁴² čes. Má lásko

společnosti Guadalupe, o níž jsem se již zmínila při citování Petřiny odpovědi při sdělování přímých reakcí na představení. Interpretace, jež jsme slyšeli, rovněž potvrzují přítomnost této vlastnosti ve způsobu myšlení a rekonstrukce událostí. Dle mého názoru může být naivita důležitou součástí tamější kultury podmiňující percepci skutečnosti. Je třeba dodat, že naivita může být jedním ze základních nástrojů sebeobrany kultury před „cizím“ – nositelem možného ohrožení domácího prostředí.

Ve chvíli, kdy žáci pochopili, že téma neuzavřeme, dokud se konkrétně nevyjádří ve věci pojednávané scény, přestali se postupně stydět. Na jejich opatrné a vyhýbavé odpovědi a reakce měla zajisté vliv přítomnost jeptišek. I přes pociťovaný diskomfort nikdo rozhovor neukončil. Isabel se tedy ptala dále a tehdy jeden z žáků odpověděl: „Nyní, když se objevují různé možnosti definování sebe sama, se stává pochopitelným, co jste chtěli v této scéně ukázat – homosexuální pár jako možný příklad vztahu mezi lidmi.“ Bylo to prosté konstatování faktu zbavené subjektivního názoru, proto se Isabel žáka zeptala, zda je dle něj takovýto vztah v současné chvíli jednou z možností. Odpověď zněla: „Ano, nyní je to možnost.“ Odpověď znovu zněla poněkud enigmaticky. Na jednu stranu nás mohla těšit otevřenost a tolerance skrývající se v těchto slovech, na druhou stranu absence jasně formulovaného, subjektivního názoru způsobil, že jsme nemohli vyhodnotit, jaký má mladší generace obyvatel Guadalupe vlastně vztah k tématu, jež jsme zpracovali. Uznání homosexuálního vztahu za *možnost* mohlo znamenat otevřenost dialogu, ale mohlo být rovněž prostým výrazem zdvořilosti vůči nám, Evropanům, kteří reprezentují kulturu, která se staví k této problematice otevřeněji.

V diskusi na toto téma jsme dále nepokračovali, jelikož zkoumání soukromých postojů a názorů nebylo naším hlavním cílem. Chtěli jsme, aby žáci v rámci shrnutí upřímně řekli, co viděli a jak zhlédnuté představení pochopili. Jak dříve uvedené dialogy ve snové scéně, tak i krátká výměna replik mezi Olgou a Václavem odporovaly většině verzí navrhovaných účastníky diskuse. Z tohoto důvodu nám velmi záleželo na odbourání studu a na otevřeném definování situace. Stejně jako v průběhu seminářů Dialogického jednání se lépe slyšíme a chápeme, když vyslovujeme slova nahlas, ne pouze v hlavě. Mluvení nahlas umožňuje získat svobodu a odvahu, co se obsahu výpovědi týče. Stalo se tak i v

průběhu diskuse v Guadalupe. Když pominul první šok vyvolaný otevřeně podaným tématem, začali účastníci diskuse hovořit o problematické scéně jistěji a konkrétněji. Již nepotřebovali podněcovat.

Po konstatování, že já a Isabel jsme hrály lesbičky, se nám dostalo takového vysvětlení, proč Olga odmítla Václavovu žádost o ruku: „Olga byla dezorientovaná, jelikož nevěděla, zda chce ženu, či muže – a to bylo divné. (...) Nakonec se rozhodla pro ženu.“ Na tato slova zareagovala jiná osoba a dodala: „Nerohodla. Tahle linka zůstala otevřená, je to jako: *příště uvidíte.*“

Zůstat, či odjet?

Diskusi jsme zakončili dotazy, jaké dojmy zanechal obsah představení a zda má někdo nějaké poznámky k vyznění celku. Součástí diskuse, jež je nepochybně hodna zmínky, byly snahy žáků nalézt v přestavení symbolické významy. Jeden z budoucích pedagogů navázal na Václavův monolog a zdůraznil metaforu batohu jako místa, v němž shromažďujeme své životní zkušenosti a nosíme je s sebou. Jde právě o fragment onoho dialogu, který byl při zkoušení a jednotlivých představeních hry neustále měněn. Václav vysvětluje Oskarovi, co ho vede k rozhodnutí oženit se s Olgou. Hledání dobrých důvodů, jež by se zakomponovaly do původního autorského Václavova textu, se ukázalo být obtížným úkolem a nedosahovalo očekávaných výsledků. Z tohoto důvodu Václav velmi často zcela přetvořil svůj monolog, vypustil z něj věty a přidal nové. Takto došlo k tomu, že metafora batohu se vůbec neobjevila v reprízách představení odehraných v České republice.

„[Je třeba] radovat se z každého okamžiku a příliš nemyslet.“ Tyto odpovědi jsme slyšeli na začátku, když jsme se zeptali na to, co představení sděluje. Byla to zjevná zevšeobecnění, z nichž šlo jen velmi obtížně vyčíst myšlenku autora výpovědi a jež nebylo možné vztáhnout na představení. Z tohoto důvodu jsme opětovně požádali o konkrétní odpověď: „[Je třeba] bojovat za své sny, protože jste mluvili o opuštění země. Stojí za to bojovat, i když to [v zahraničí] není snadné, ale nic není nemožné.“ Přestože to zní značně chaoticky, výše uvedené vyjádření se týká druhého Isabelina snu, v němž ukazuje rozdíly mezi očekáváními od života v Evropě a skutečností. Isabel při práci na druhém

snu a závěrečným monologem pečlivě volila slova, aby zdůraznila, že život v Kolumbii rovněž nabízí řadu možností a není třeba hledat je v zahraničí. Co je zajímavé, stejně jako v případě *gay scene* i zde se percepce diváků zdála být selektivní – publikum přetvářelo ty fragmenty představení, které neodpovídaly jeho názorovému nastavení. „[Budeš čelit] řadě obtíží, pokud opustíš svou zemi a někdy se budeš chtít vrátit – právě to potkalo Isabel. Vezmeme-li to kolem a kolem, je lepší odjet [z Kolumbie].“ Proč navzdory vynaloženému úsilí a naléhavým slovům v Isabeliných monolozích v nich žáci stále spatřovali podněcování k odjezdu z rodné země?

Možná to má spojitost nejen s dříve zmiňovanou evropskou kulturou a jejím komplexem, ale rovněž s osobními sny diváků, kteří v této kultuře dospívají. Je třeba mít na paměti realie života v Guadalupe – fyzická práce, rodina, mizivé šance na vyšší vzdělání. Při těchto perspektivách se veškeré možnosti nacházející se za hranicemi městečka zdají lepší – nemluvě o těch, jež nabízí Evropa. Dovolím si předestřít tezi, že z tohoto důvodu se žáci mimořádně snažili nevyčíst skutečný smysl Isabeliných monologů. V opačném případě by minimálně část životní vize, v níž byli vychováváni, byla zpochybněna. Současně to však neznamená, že tento význam nezaznamenali. Postavili se k němu stejně jako k otázce homosexuality – zaznamenali ho, ale nechtěli jej komentovat.

Naší skupině i v tomto případě záleželo na tom, aby veškeré úvahy a závěry, i ty nepohodlné, byly vyřčeny nahlas. Jako autoři jsme rovněž chtěli získat zpětnou vazbu – v jaké míře je to, co ukazujeme, pochopitelné a co je ještě potřeba, aby bylo vyznění představení jasnější.

Isabel se zeptala na odkazy na skutečný život obsažené v představení. Přirozeně postavou, s níž se mohli účastníci debaty především identifikovat, byla sama Isabel. „[Fragment], kdy Isabel mluví o odjezdu ze země a o tom, co jí říkají lidé, s nimiž se setkala, jsem brala jako [její] skutečné zkušenosti.“ Autorka této výpovědi měla pravdu. Stejně jako zbývající členové skupiny Mravenci/Mravenčení, čerpala Isabel z vlastních zkušeností a díky formě našeho představení byl tento tvůrčí, osobní prvek viditelný a srozumitelný i pro diváky. Jiná osoba rozvíjející myšlenku své předchůdkyně prohlásila: „Rodina [postavy Isabel] těžce pracovala, aby jí umožnila odcestovat do zahraničí, proto

když uvažuje o návratu, ví, že bude brán jako porážka – k tomuto se my, Kolumbijci, můžeme vztáhnout (...).“ Tato výpověď jasně ukazuje, že mladí obyvatelé Guadalupe dobře chápou osudy a intence kolumbijské hrdinky *Caza casaseños*. Nesouhlasí však s tvrzením vyřčeném v jejím závěrečném monologu – vědí, že rozšiřování možností je vykoupeno těžkou prací, proto se nesmí těchto možností vzdát. „Musíme přesně vědět, co v životě chceme, a vědět, kam směřujeme, a z obtíží a problémů musíme vyvodit závěry, z nichž se budeme učit vytvořit takovou budoucnost, jakou chceme.“ Způsob, jímž rozumím výše uvedeným slovům, je spjat s dříve popsanou specifičností prostředí účastníků workshopu. Jako osoby ve většině pocházející z chudých rodin spatřují a vždy budou spatřovat lepší život za hranicemi Guadalupe. Postava Isabel, jež cestuje po světě, je ve vztahu s Evropanem, ale chce se vrátit do Kolumbie, je pro ně osobou, která nedokáže využít velké možnosti, jež jí život nabídl, a neodnáší si ponaučení z překážek, jimž čelila. Pokud chtěla zůstat v zemi, musí se rozhodnout brzy, stejně jako Václav se musí vyslovit Olze dřív, než začne mít pochybnosti. Není zde čas zamyslet se nad změnou rozhodnutí poté, co bylo přijato, na hledání toho, co potřebujeme, abychom se cítili v životě naplněni. A kdo tento čas má, žije v luxusu, ve světě cizím reáliím malého městečka v oblasti Santander.

Z výpovědí týkajících se scén Isabel nelze okamžitě vyvodit závěr, že její volba byla publikem negativně ohodnocena. Žáci konstatovali, že „je potřeba být velmi otevřeným a svobodně myslícím člověkem, abyste přijali to, co se nám děje.“ Lze tedy uznat, že se její řízení snažili shrnout co nejobektivněji – bez ohledu na to, zda postava Isabel bude v zahraničí, zda se vrátí do země, se musí počítat s důsledky, jež ovlivní její budoucnost.

Závěry a páté představení

Některé z citovaných komentářů dokládají, že se mezi žáky objevily dost nekompromisní názory týkající se osobních voleb a plánování budoucnosti. Avšak z každé strany, pokaždé, kdy jedna odpověď zněla ostřeji, padala slova zmírňující její význam. Další výpovědi již takto definitivně nezněly. Možná to bude proto, že se bezprostředně netýkaly Isabeliny postavy a života v Kolumbii. Jedním z příkladů může být komentář navazující na celkový význam snových

scén: „Někdy, pokud se to, na co jsme tak dlouho čekali, skutečně stane, myslíme si – teď už ani nevím, zda to teď chci, nebo ne (...), na cestě k tomuto cíli se stane spousta věcí, které změní naše touhy a cíle.“ Většina diváků, již se zúčastnili diskuse, s tímto tvrzením souhlasila a uznala, že to vlastně byla hlavní myšlenka představení.

Pokud uvažuji nad průběhem diskuse, poněkud mě zaráží mechanismus poskytovaných odpovědí a dvojnásobný způsob vnímání komplikovanějších částí představení. Ať už jde o diskusi o Olžině sexualitě, nebo otázku cesty za vlastními sny v případě Isabel – pomocí vyhýbavých odpovědí se publikum snažilo nalézt rovnováhu a zůstat v hodnocení voleb jednotlivých postav nestranné. Současně se však v rámci tohoto usilování o objektivitu objevily v tvrzeních jisté rozpory. Z diskuse například vyplývá, že máme svolení měnit své cíle a touhy pod podmínkou, že to není vykoupeno úsilím jiných osob. Od snů, jejichž splnění nám bylo někým umožněno, by se nemělo upouštět, neměly by se měnit. Jak je tedy možné svobodně žít, když volba, jak žít, je omezena? Odpovědi žáků Escuela Normal Superior María Auxiliadora pravděpodobně vůbec neměly za cíl si vzájemně odporovat ani začínat filozofickou diskusi o podobě lidského života. K čemu tedy byly?

Pokud přijmeme východisko, že minimálně jistá část výpovědí žáků byla projevem obrany, stanou se principy, na nichž byly formulovány jejich myšlenky, a příčiny jejich rozporu srozumitelnějšími. Navazuje zde na „obranu“, o níž jsem dříve psala v kontextu úvah o naivitě kolumbijské společnosti. Je to obrana před tím, co reprezentujeme my. V tomto případě to není dobré, neboť je to evropské, a především cizí. V diskusi jsme se věnovali tabuizovanému tématu (sexuální orientace) a modelu života (zavržení možnosti života v zahraničí), stejně tak jsme pozornost věnovali kulturním vzorcům⁴³ v Guadalupe. Načukli jsme je, ale ne „narušili“, poněvadž jsme je nezamýšleli měnit. Jak představované scény, tak i pozdější diskuse se týkaly pouze představení, tedy událostí, jež se odehrávaly ve fiktivním světě. Tato diskuse byla potřeba, poněvadž tvořila komentář k následujícímu jevu: setkání dvou kultur. Situace, jež byla vyhodnocena jako ohrožení jedné z nich, vyvolala obrannou reakci – odmítnutí akceptovat

⁴³ Pojem kulturní vzorec používám v duchu Ruth Benedictové jako více či méně ustálený způsob jednání a uvažování v rámci určitého kolektivu.

představený obsah z důvodu, že neodpovídá vlastní kultuře. Takto se prohloubilo rozdělení na nás a na ně. Obrana však předpokládala zmírnění reakcí prostřednictvím pokusů o objektivizaci komentářů. Dle mého názoru to byl projev zdvořilosti a tolerance vůči nám, hostům. Nebyli jsme přece „cizí“ ve smyslu vetřelců či turistů. Naše vztahy s obyvateli v Guadalupe a jiných měst oblasti Santander, která jsme navštívili, především upravovaly zásady pohostinnosti. Přitom jsme se mezi účastníky workshopů těšili zvýšené vážnosti, jako učitelé. Vynechání slova „flirt“, aby se Isabel neurazila, bylo dle mě způsobeno právě úctou.

Obranná reakce je klíčová pro udržení stability vlastní kultury. Nelze opomenout, že v návaznosti na definici kultury společnosti uvedené na začátku kapitoly⁴⁴ znamená vymezení se vůči obecnému modelu myšlení odpor proti uznávaným hodnotám dané společnosti a může vést k vyloučení jednotlivce z této společnosti. Naše představení samozřejmě nebylo žádným postulátem, nesnažili jsme se přimět obyvatele Guadalupe ke změně názorů, nebyli jsme tedy reálnou hrozbou pro jejich kulturní stabilitu.

Problematika odlišných kultur, vztahů utvořených mezi námi a skupinou a nadšení ze všeho, co je evropské – toto všechno přispělo ke komplikovanému způsobu vnímání našeho představení účastníky diskuse. Jakožto učitelé a autoři-herci jsme se pokoušeli přimět je k reflexi, k vyjádření vlastního názoru. Pro nás byl nejdůležitější otevřený dialog a alespoň částečné zaujetí postoje vůči všem zmíněným tématům – čili obecné potvrzení o jejich existence. Dle mého názoru to lze pokládat za první krok ve směru uvědomění si, že vůbec nemusí usilovat o stanovený způsob uvažování a percepci skutečnosti, v níž žijou, poněvadž tato skutečnost prošla potřebnými změnami bez ohledu na to, zda žijí ve velké metropoli, nebo pouze v malém městečku. Nakonec spočívá právě na nich, jakožto mladé generaci, vytvoření budoucnosti „takové, jakou chtějí“.

Jak samotná debata, tak i místo pro představení měly obrovský význam pro utváření našeho představení. Při páté repríze, která se konala před církevní stavbou, a tedy v samém srdci Guadalupe, se sešla velká divácká základna.

⁴⁴ Srov. s. 25.

Změna místa ze sálu v budově školy na kamenné schody a ulici současně znamenala nové možnosti. Nové místo od nás vyžadovalo technickou reorganizaci, mimo jiné vynechání světelných efektů, jež jsme využívali během snových scén, či podání žádosti o uzavření ulice po dobu konání našeho představení. Přestože jsme žádost na policii podali se značným časovým předstihem, bylo ohrazení přivezeno a postaveno až v okamžiku, kdy představení probíhalo. Přinášelo to s sebou chaos a hluk, které divákům ztěžovaly percepci. Obdobné to bylo s pravidelně projíždějícími motocykly. Podařilo se nám však tyto a další překážky využít v představení. Zátaras postavený policií posloužil jako symbolická hranice, již ve snu překračuje Václav a snaží se políbit Isabel, a kolem projíždějící vozidla byla označena za „ryby v řece“.

Páté a poslední představení *Caza casaseños* v Guadalupe rovněž znamenala, že jsme již nabyli jisté zkušenosti s tamějším obecnstvím (reprízy a diskuse) a na tomto základě jsme mohli provést dílčí změny v samotném představení. Ve většině se týkaly úpravy expresivity, zpřesnění obsahu či vyrovnání tempa. Na základě četných komentářů o tom, jak chladně působí vztah postav Olgy a Václava, jsem se snažili rozvinout vztahy našich hrdinů, což rovněž napomohlo zesílit Olžinu motivaci uzavřít sňatek a prohloubit její dezorientaci vyvolanou druhým snem. Oskar a Václav se skvěle naučili využít momenty, v nichž scénické žerty fungovaly nejlépe, zatímco Isabel a já jsme se rozhodly přidat další prvek do scény druhého Olžina snu. Po vyslechnutí tolika interpretačních verzí naší scény jsme doplnily polibek. Tato variace měla posloužit jako experiment – chtěli jsme zjistit reakce diváků, a to především těch, kteří už představení dříve zhlédli. Polibek byl natolik diskrétní, že přestože jsme zaslechli tlumené projevy překvapení, nezbudil u obyvatel Guadalupe pohoršení. Tak, jak jsme očekávali, účastníci workshopů patřili k té části publika, jež tuto změnu zaznamenala. A pouze tato část měla později odvahu se později zeptat, zda se polibek skutečně odehrál, nebo se jim to pouze zdálo. Bezprostřednost této otázky nás potěšila, neboť to znamenalo, že diskuse splnila svůj účel a žáky trochu osmělila. Reakce jeptišek nás rovněž neudivila – tuto dějovou linku mlčky přešly. To, že se k tomuto nijak nevyjádřily, bylo pravděpodobně motivováno i tím, že jsme představení hráli naposledy a další den jsme z městečka měli odjet. Jakékoli pokárání ze strany místních autorit by již nemělo žádný smysl a kontroverzní moment bylo možné pokládat za přelud.

Guadalupe bylo nejenom místem, v němž byla odehrána premiéra našeho autorského představení *Caza casaseños*, ale rovněž místem, v němž jsme díky divákům mohli přejít na další úroveň tvůrčího procesu. Zpracování celku nám zabralo velké množství času a dle Petry získalo svou průlomovou formu právě při páté repríze před kostelem v Guadalupe.

Při příležitosti této reprízy jsme si potvrdili, že pro vytvoření představení není potřeba spousty dekorací ani rekvizit, ale dokonce ani samotné budovy, která v chápání Kolumbijců není nedílnou součástí pojetí divadla.

KAPITOLA III

Reprízy Caza casaseños v Kolumbii – další změny – česká premiéra

Musíme pojímat jednotlivce tak, jak žije ve své kultuře, kulturu jako prožitek jednotlivce.

(Boas 2001; 3)

Floridablanca a Bucaramanga

Po skončení workshopů jsme odjeli z Guadalupe a zahájili týdenní cestu po Santander s cílem prezentovat a propagovat projekt *Autorské divadlo v komunitě bez divadelního povědomí*. Celkem jsme navštívili tři města: Bucaramangu – hlavní město oblasti, San Gil a Baricharu. S každou další reprízou byly do našeho představení vnášeny další a další změny. Týkaly se především intenzity jednotlivých scén, dynamiky celku a rozvoje postav. Opakování stejných situací a intencí od nás vyžadovalo neustále hledat motivaci jednání postav a jejich voleb. Chtěli jsme zachovat tvůrčí a autorský charakter našeho představení – v opačném případě by se totiž změnilo v obyčejné představení dramatického divadla.

Spoustu času jsme věnovali vnitřním konfliktům, jejich aktuálnost podmínila naši angažovanost a aktivní přítomnost na scéně. Přitom jsme stále lépe poznávali samotné postavy. Jakožto herečka-autorka jsem poprvé zaznamenala drastickou proměnu mé postavy během představení pro žáky Colegio Santa Isabel De Hungría ve Floridablance, nacházející se na okraji Bucaramangy. Došlo k tomu zcela neočekávaně: z romantické a naivní dívky snící o svatbě – na jejíž osobnost jsem si zvykla v Guadalupe – jsem se náhle proměnila v ženu stíženou obsesí, jež udělá vše pro to, aby dosáhla svého cíle. V důsledku: má dezorientace po druhém snu měla takřka komický charakter. Tuto proměnu považuji za automatickou reakci vyvolanou přizpůsobením se novým podmínkám, v nichž dosavadní forma exprese postavy přestala fungovat.

Klíčovou roli v tvůrčím procesu sehráli samozřejmě diváci. Ve Floridablance jsme zaznamenali, nakolik zásadní význam mají nejen reakce diváků, ale také jejich množství, věk a energie. V Colegio Santa Isabel De Hungría jsme dvakrát

odehráli představení ve školení aule, ale byly zde jiné prostorové a akustické podmínky než v Guadalupe. Aula měla vysoké stropy a její rozloha byla větší. Dalším ztížením bylo umístění sálu přímo pod střechou budovy. S chybějící klimatizací a při otevřených oknech ve více než třicetistupňovém vedru bylo představení výzvou jak pro herce, tak i pro samotné diváky.

Většinu diváků tvořili teenageři a děti ve věku 9–10 let, od nichž nebylo možné očekávat ticho a soustředění po dobu 50 minut. Fyzické úsilí, jež jsme vynaložili při představení ve Floridablance bylo nesrovnatelné s předchozími představeními. Museli jsme mluvit hlasitěji a důrazněji, nadsazovat veškerá gesta a současně hlídat rytmus představení. Nyní jsme již nemohli využít pomoc zkušené divačky Petry Osvaldové, která nám v Guadalupe ochotně sdělovala dojmy z jednotlivých repríz. Po jejím odjezdu jsme se mohli spolehnout pouze na vzájemné postřehy, které vycházely zejména z pozorování diváků⁴⁵.

Reakce diváků byly podobné těm, které jsme znali z Guadalupe, přestože vykazovaly známky větší odvahy a bezprostřednosti. Nejednou jsme museli dlouho čekat, než utichne smích a hlasité komentáře. Diváci vyžadovali interakci a vůbec se nepokoušeli své poznámky sdělovat diskrétně. Když v závěrečné scéně Václav poklekl před Olgou a požádal ji o ruku, bylo slyšet výkřiky ženské části publika: „Si!“⁴⁶ Na druhou stranu, když se tempo představení zpomalilo, například při přechodu mezi snovými scénami, dávali nám diváci rychle najevo, že se začínají nudit. Příčiny podobných reakcí lze spatřovat ve věku diváků. Mladí lidé rychleji ztrácí zájem, přičemž mají tendence provokovat a upozorňovat na sebe okolí – odsud tedy hlasité komentáře, které nejednou přehlušily naše repliky. Na rozdíl od dospělých však mají také odvahu, podívat se nad skutečností a bez přílišných omezení reagovat na neočekávané situace. Děje se tak proto, že si ještě nestihli osvojit modely chování v konkrétních situacích (zde: sledování představení) přijatých vlastní kulturou.

⁴⁵ Tamara, která v představení neúčinkovala, měla na starosti pořizování filmové dokumentace, a to i během představení. Proto v jejím případě nelze hovořit o úloze zkušeného diváka, neboť její pozornost byla rozdělena a navíc díky kameře určitým způsobem oddálena.

⁴⁶ čes. Ano!

Odkaz na problematiku kultury a jejího vlivu na formování mladé generace zde není náhodný, protože právě kulturní rámce zde sehrály podstatnou roli při vnášení změn do představení hraných v Bucaramandze. Výše zmíněná škola Colegio Santa Isabel De Hungría byla vedena jeptiškou – sestrou Glorií Marií Arbeláez Hoyos⁴⁷. Navzdory očekávání nepřipomínala žádnou ze sester, které jsme poznali v Guadalupe. Nenosila hábit, pouze kalhoty a na kontroverzní obsah našeho představení reagovala návrhem ne jednoho, ale dvou dalších možných představení pro školní mládež. Jak k našemu projektu, tak i k samotnému představení přistupovala mimořádně entuziasticky a nic neměla proti vyznění druhého Olžina snu. Vyvodili jsme z toho, že musela být zkušená a vlivná jeptiška, když si jako ředitelka katolické školy mohla dovolit nosit světské oblečení a přerušit výuku kvůli představení. Tvořila výjimku mezi církevními představiteli, s nimiž jsme se setkali. Ve srovnání s ní tleskal kněz, který byl rovněž mezi diváky, podstatně zdrženlivěji. Nezaslechli jsme však ani jedno kritické slovo ke *Caza casaseños*.

Je třeba zde uvést, že po páté repríze v Guadalupe a absenci jednoznačně negativních hodnocení výše uvedené verze *gay scene* jsme se rozhodli ponechat i ji v nové formě. Reakce na tuto scénu byly ve Floridablance silné. Při polibku bylo ze všech koutů auly slyšet, jak diváci zadrželi dech, a výkřiky překvapení. Mládež přesně nevěděla, jak má reagovat. Rozhlíželi se kolem, rozpačitě se usmívali, šeptali si mezi sebou – byl to asi jediný moment, kdy jsme neslyšeli jejich komentáře. Nikdo však, včetně přítomných učitelů, na tuto scénu výrazněji nezareagoval. Nikdo neprotestoval ani neopustil aulu. Jako autoři jsme neočekávali extrémní reakce, ale předpokládali jsme větší potíže s tolerantním přístupem vzhledem k silně katolickému rázu oblasti Santander. Naše předpoklady se naplnily, avšak ne v místě, kde jsme to očekávali.

Konzervativismus a svoboda názorů

Vysvětlení výše zmíněných, poměrně mírných reakcí publika lze samozřejmě nalézt již v uvedených zásadách pohostinnosti či samotném schválení představení ředitelkou školy. Dle mého názoru však absence zjevných

⁴⁷ Díky doporučení matky představené jeptišek z Guadalupe jsme dostali nabídku uvést naše představení a uspořádat ukázkovou hodinu dílen ve spřízněné škole ve Floridablance.

protestů pro představovanému obsahu neznamena, že neexistují ve vědomí diváků. Teprve v hlavním městě oblasti, Bucaramandze, jsme se setkali s vlivem konzervativního modelu myšlení.

Konzervativismus chápu jako ideologii, jež předpokládá evoluční (nikoli revoluční) charakter kulturně-spoločenských změn a zakládá se na udržení kontinuity tradice a hodnot dané země. Silný konservativismus v Santander má své základy v historii Kolumbie 20. století. V polovině minulého století začal vnitřní ozbrojený konflikt mezi liberální a konzervativní stranou. Toto období je nazýváno La Violencia⁴⁸ a v jeho důsledku se v 60. letech utvořily skupiny zvané *guerillas*⁴⁹, které jsou dodnes reálnou hrozbou pro mír v Kolumbii. Rozšířily se v opozici k příměří zakončujícímu La Violencii a oficiálně hlásaly socialistická, marxistická a komunistická hesla. Za obět jejich konání však padli nevinní civilisté (obvykle obyvatelé venkovských oblastí). *Guerillas* existují dodnes a jsou známé vražděním, unášením, násilím či loupením. Z tohoto důvodu se veškerá revoluční hnutí v Kolumbii začala spojovat především s bezohledností a ukrutností gueril. Stejně tak levicová hnutí a ideologie liberalismu⁵⁰ nabyly pejorativní význam, což umožnilo rozšíření jiných koncepcí, jako je například právě konzervativismus. Santander, jakožto region osídlený zejména venkovským obyvatelstvem, byl častým cílem útoků *guerillas*, proto je zde stupeň odporu vůči liberálním ideím mimořádně vysoký.

Ve Floridablance jsme díky zdvořilosti a vlivu sestry Glorie na základní škole dvakrát odehráli *Caza casaqueños*. Během našeho pobytu jsme byli pozváni na setkání s doktorkou Anou Fernandou Uribe Rodríguez, zástupkyní děkana katolické fakulty na Universidad Pontificia Bolivariana v Bucaramandze⁵¹. Setkání se týkalo projektu naší skupiny a možnosti uskutečnění cyklu paradivadelních workshopů pro studenty. Bohužel jsme z časových důvodů byli nuceni tuto nabídku odmítnout. Uribe Rodríguez se však velmi zajímala o naši činnost v Guadalupe a takřka okamžitě navrhla, abychom alespoň odehráli představení i

⁴⁸ čes. Násilí

⁴⁹ Jde především o maoistickou Ejército Popular de Liberación (EPL), Ejército de Liberación Nacional (ELN) a o Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC).

⁵⁰ V tomto případě chápu tímto pojmem ideologii, jež propaguje demokratické hodnoty, lidská práva, soukromé vlastnictví a volný trh.

⁵¹ Toto setkání nám díky institucionálním vazbám umožnila sestra Gloria.

zde. Pro tyto účely nám byla zpřístupněna aula Auditorium Maximum, kde jsme měli následující den vystoupit.

Před koncem setkání se na nás paní doktorka obrátila se žádostí o shrnutí děje představení a ukázání jeho části. Vysvětlili jsme jí tedy, o čem hra pojednává, načež jí Tamara na fotoaparátu přehrála úsek reprízy natočené ve Floridablance. Jednalo se právě o scénu druhého Olžina snu. Reakce nás překvapila – byli jsme požádáni vynechat v této scéně onen polibek. Ana Fernanda Uribe Rodríguez nám vysvětlila, že ona osobně nemá nic proti zobrazovanému obsahu, ale další vedoucí fakulty by s ním nemuseli souhlasit. Nacházeli jsme se přece na katolické univerzitě, jež zajišťovala kontinuitu tradice a křesťanských hodnot, jimž forma gay scene, jež byla součástí tohoto představení, neodpovídala.

Po opuštění univerzity jsem zahájili skupinovou diskusi nad opětovnou změnou uvedené scény. Náš údiv se nevztahoval na předmět žádosti – i tak byl polibek přidán až po páté repríze hry, jeho vynechání tedy nebyl problém. Udivila nás cenzura. Ovšem, jednalo se vlastně o jasně stanovené hranice, jež jsme nesměli překročit, ale došlo k tomu na místě, na němž jsme to nejméně čekali. Na vysoké škole, která formuje mladé, ale přece jen už dospělé lidi. Sama jsem tuto situaci očekávala po odehrání prvního představení v Colegio Santa Isabel De Hungriá. Pro mne osobně by bylo pochopitelnější, kdyby požádali o cenzurní zásah učitelé základní školy, aby liberální ideje nebyly šířeny mezi vnímavými dětmi. Neporozuměla jsem tedy potřebě upravit obsah odporující katolické doktríně v případě dospělých osob. Isabel můj názor sdílela. Uvažovali jsme o funkci univerzity jako prostoru nejen intelektuálního, ale i světonázorového rozvoje. Cenzura představení, i takto nepatrná, by se rovnala souhlasu s podporou idejí, jež se vedení Universidad Pontificia Bolivariana snažilo vštípit svým studentům.

Nabízí se zde otázka na toleranci a otevřenosti dialogu mezi tradicí a modernitou. Především se však nabízí otázka vhodného místa, kde by měl být takovýto dialog uskutečněn, když vysoká škola odmítá tuto roli převzít.

Druhý Olžin sen byl opět předmětem diskuse. Dříve prosazovali doplnění polibku do scény Oskar a Václav s tím, že bez něj nebude scéna čitelná a přesná. Možná měli pravdu, jelikož zástupkyni děkana stačilo pouze vynechání tohoto prvku, aby pro ni tato scéna ztratila kontroverzní charakter. Byli to rovněž Oskar

a Václav, kdo protestovali, když jsme se spolu s Isabel zamýšleli na tím, zda přistoupíme na požadavek univerzity. Oskar tvrdil, že náš projekt neměl ani nemá za cíl manifestaci konkrétních hesel, jež by byla v opozici ke kulturně a nábožensky podmíněným hodnotám vyznávaným v Santander. Nechtěl rovněž nést odpovědnost za důsledky volby, s níž nesouhlasil.

Nakonec jsme se rozhodli přistoupit na univerzitní požadavek. Ve snové scéně namísto polibku jakožto reakce na Isabelinu otázku Dame un besito? Olga odpoví „Aqui?“, přičemž se rozhlédne po aule. „No podemos“⁵².

Provedená změna nebyla návratem k verzi před pátou reprízou v Guadalupe, nýbrž variací utvořenou speciálně pro potřeby představení v Bucaramandze. Svou formou vytvářela kompromis mezi požadavky mužské části skupiny Mravenci/Mravenčení a naší (mojí a Isabelinou) potřebou svobody vyjádření názorů. Je možné, že by byl náš hlas důležitý z hlediska nezávislého rozvoje liberální myšlenky, obzvláště, pokud ve stejný den, kdy jsme vystoupili v univerzitní aule Auditorium Maximum, se ve městě konal pochod na obranu tradičního modelu rodiny a proti propagaci genderové ideologie⁵³. Manifestace byla namířena zejména proti změnám v sexuální výchově, již navrhla kolumbijská ministryně pro vzdělání, jež otevřeně přiznala, že je lesbička. Za nastalých okolností by téma, jež jsme zpracovali, ideálně zapadlo do aktuální situace světonázorového konfliktu v Santander, avšak kvůli cenzurním zásahům nebylo pojednané téma natolik zjevné.

Oskar měl pravdu, když říkal, že se nesmíme zapojovat do vnitřních sporů obyvatel Santander, jelikož to není součástí našeho projektu. Jako členka skupiny a spoluautorka projektu s ním musím souhlasit, ale soukromě nedokážu skrýt pohoršení nad netolerancí a omezením přístupu k poznatkům – protože jak jinak nazvat cenzurní zásahy na vysoké školy, kde jsou vzdělávání dospělí lidé a kde by měla být názorová svoboda bez předsudků prioritou?

⁵² čes. Tady? Nemůžeme.

⁵³ Srov. REDACCIÓN VANGUARDIA.COM (ed.) Así transcurrió la marcha en Bucaramanga tras polémica de educación sexual [online]. 10. srpna 2016, [cit. 2017-07-05]. Dostupný z WWW <<http://www.vanguardia.com/area-metropolitana/bucaramanga/369028-siga-en-directo-marcha-en-bucaramanga-tras-polemica-de-educaci>>.

San Gil – Barichara – Bogotá

Další představení již nebyla organizována katolickými institucemi, což jsme přijali s pocitem úlevy. Pobyt v blízkosti osob, jejichž životy definuje především náboženství, nás nejenže zavazovalo k tomu, chovat se náležitým způsobem, ale vyžadovalo rovněž opatrnost a dodržování pravidel, s nimiž – jako v případě univerzity v Bucaramandze – jsme se ne vždy dokázali ztotožnit. S o to větší chutí jsme přijali pozvání od Casa de la Cultura v San Gil – kulturního centra nacházejícího se v historické budově s malým atriiovým hledištěm. Organizace pobytu se chopila paní Elluz Tatiana Pinilla. To díky ní byl náš projekt vysílán místní televizí a rádiem a v Casa de la Cultura jsme odehráli představení a připravili divadelní workshopy.

San Gil je mimořádně důležité, pokud hovoříme o podobě divadla v Kolumbii. Nelze přirozeně předpokládat, že níže uvedené subjektivní postřehy se vztahují ke stavu divadelnictví jakožto celku a jeho rozvoji. Jsou to pouze vysledované jednotlivosti, jež napomáhají přiblížit rozdíly mezi evropským a latinskoamerickým způsobem pojmání tohoto termínu.

Mnou vedených lekcí hlasové pedagogiky se účastnilo několik herců z místních divadelních skupin. Mé představy o kolumbijském divadle byly tehdy blízké, pokud ne přímé totožné s tím, co jsem znala z vlastní kultury. Teprve později, při prohlížení fotografií z vystoupení uměleckých skupin, jež v San Gil fungovaly jako „divadelní“, jsem došla k závěru, že v evropském jazyce by je bylo možné nazvat žongléry či cirkusovými umělci. Silný, barevný make-up, pestré oblečení připomínající klaunský kostým a pouliční žonglování a chůze na chůdách jsou nepochybně charakteristické pro výše uvedené kategorie umělců. Nelze samozřejmě těmto skupinám upřít nádhernou vizualitu, jež spojuje všechna performativní umění, ale označení „divadelní skupiny“ dle mě vyžaduje upřesnění, jaký druh divadla vytvářejí.

Z hlediska historie rozšíření cirkusů v Evropě je spojitost s divadlem chápáném jako scénické umění nesporná – ať už jde například o olympijské hry ve starověkém Římě, postavy commedia dell'arte, či Franconiho novodobé

cirkusové divadlo, jež bylo plné přepychu a pantomimy o Napoleonově hrdinství⁵⁴. Avšak v obecném chápání je cirkus spojován především se zábavou založenou na překonávání lidských možností.

V Jižní Americe bylo evropské cirkusové umění přizpůsobeno vlastní tradici rituálů a pouličních představení. Jejich bohatství a vliv zahraničních divadelních umělců 20. století, jimiž byli např. Eugenio Barba a domácí – Augusto Boal, vyvolaly nárůst popularity představení konaných na uzavřených nedivadelních místech (ve školách, na úřadech, ve vězeních) či pouličních divadel – představení odehrávaných v prostoru otevřených náměstí a ulic, prostorách nejvíce proniknutých každodenností. Je přitom třeba věnovat pozornost rozdílům ve vztahu k dříve citované kolumbijské definici, jež se týká „místa“ – divadlo mělo být spojováno s konkrétní budovou, v níž se nachází scéna. Tato definice odkazuje na zmíněné divadlo tvořené elitami pro elity, nabízelo by se tedy, že samotný pojem byl rovněž byl navržen elitami. V oblastech se menšími městy a obcemi pokračuje vývoj divadelního umění dále, neboť pouliční představení jsou stále řazena k „divadlu“⁵⁵. Na druhou stranu, stále lze pozorovat prvek, jenž odpovídá kolumbijské definici, jež převládala rovněž mezi obyvateli Guadalupe – nutnost výrazné absence známek každodennosti⁵⁶, tedy výrazné kostýmy a charakteristika usnadňující oddělení fikčního světa od skutečnosti.

Se soustředěnými, v tichu sedícími diváky připomínala hra *Caza casaseños* obvyklé dramatické představení. Poučená z předchozích repríz jsem se přizpůsobila změnám rytmu během představení, byla jsem rovněž citlivější na reakce diváků, proto pro mě nebylo vystoupení v San Gil z nejsnazších. Před hledištěm, které již byl společné divadlu, pro mě bylo paradoxně obtížné udržet energii a koncentraci. Vzpomínám si, že po většinu představení jsem bojovala sama se sebou a nemohla jsem se adaptovat na nové podmínky. Pocítila jsem,

⁵⁴ Aktuálními českými příklady tzv. nového cirkusu, jenž je určitou syntézou divadla, tance a cirkusového umění, mohou být kupříkladu projekty Ctibora Turby nebo Bolka Polívky.

⁵⁵ To, že v místech, jako bylo Guadalupe, stále přetrvávalo, že v rámci pojmu divadlo je spojováno představení s budovou, neznamená, že stejně tomu je i ve všech ostatních venkovských oblastech Kolumbie.

⁵⁶ O východiscích rozdělení času a sakrální a profánní psal Mircea Eliade. Sakrální čas – respektive jeho interval (čas sváteční) – se vyznačuje mimo jiné určitou výjimečností, nekaždodenností (srov. ELIADE, M.: *Posvátné a profánní*, Oikomenh, Praha, 2006).

jak snadno se lze přizpůsobit neustálým výzvám a vytvořit si rutinu, již se je později obtížné zbavit. Potkalo to i mě. Zbavena očekávané přítomnosti náročného diváka se Olžina postava vrátila k subtilnosti, já to však považovala za regresi v jejím vývoji. Chybějící aktivita mé postavy, již jsem zažila ve Floridablance, způsobila, že tempo celku mi připadalo pomalejší. Vyvodila jsem z toho závěr, že představení je dlouhé i pro diváky, kteří dávají tichem najevo, že se nudí. Nebyla to pravda, šlo pouze o důsledek rychlého proměňování skupin recipientů. Všichni jsme museli poněkud šetřit výrazovými prostředky, mluvit tišeji, a to nejen z důvodu přizpůsobení se velikosti sálu, ale rovněž s ohledem na samotné diváky v San Gil. Jejich znalost divadelních forem se týkala rovněž interakce. Fragmenty, v nichž se Oskar a Václav přímo obraceli na diváky, proběhly obdobně jako v dřívějších představeních, přestože dle mého názoru byli diváci touto podobou připraveni o ono zaskočení, momentu učinění rozhodnutí účastnit se navrhované hry. V San Gil se zdálo, že diváci přesně věděli, jak se mají chovat a jak mají reagovat.

Na druhou stranu, nové podmínky měly rovněž pozitivní vliv na podobu představení, které poprvé mělo komorní charakter. Atmosféra malého, polootevřeného sálu sousedícího se zahradou se šumící fontánou zapůsobila jak na herce, tak i na diváky. Zvuky fontány se ideálně zakomponovaly do představení, jehož děj se přece odehrával na břehu řeky. Poprvé zněly naše monology jako intimní sdělení hlavních postav. To, co mi připadalo jako ztráta energie a rytmu, bylo ve skutečnosti nutným zásahem harmonizujícím naše představení s dynamikou konkrétních diváků a místa. Zpomalení akce nahrávalo jasněmu vnímání jednotlivých scén a smyslu celku.

Repríza v La Casa de la Cultura v San Gil nám objasnila rozdíl v předání a percepci autorského představení v závislosti na dřívějších divadelních zkušenostech diváků.

Barichara byla posledním místem v Santander, kde jsme v rámci propagace našeho projektu odehráli *Caza casaseños*. Představení se konalo na vnitřním nádvoří hotelu La Nube Posada v centru Barichary. K dispozici jsme měli maličký, zastřešený prostor, do nějž se nevešlo více než 25 osob. Za nastalých podmínek jsme věděli, že propagace projektu nebude mít silný ohlas mezi obyvateli, obzvláště když jsme představení hráli pouze jednou. Navíc, v turistické

vsi, jakou je Barichara, jsme mohli počítat především s diváky, kteří sem přijeli na dovolenou (a skutečně tomu tak bylo – mezi diváky se rovněž nacházeli turisté z Evropy). Současně měla díky přítomnosti diváků z různých koutů světa šanci uslyšet o projektu široká skupina lidí, zejména pokud preferovala zábavu. Je třeba rovněž zmínit, že mezi diváky chyběla osoba mladší dvaceti let, což byl hlavní rozdíl mezi tímto a předchozími představeními – doposud jsme hráli pro mladší diváky.

Dle mě bylo autorské představení v Barichaře vnímáno jako „prázdninové trávení času“, poněvadž diváci je zhlédli bez znalosti kontextu. Cíle a průběh projektu byly Isabelou představeny teprve na konci představení. Byla to část, již jsme k vystoupení připojili po odjezdu z Guadalupe, aby každý divák věděl, že představení existuje v rámci většího projektu. Diváci v hotelu projeví živý zájem a ve scénách, kde byla potřeba interakce, postupovala dle Václavova návodu. Ten se v přítomnosti samých dospělých poněkud ostýchal. Avšak nejnadšenější tímto projektem byla Olga Marín, která plnila rovněž roli naší hostitelky v Barichaře. To ona nás provedla po vsi a pomohla nám najít vhodné místo pro odehrání představení. Jako sociální aktivistka a novinářka spatřovala v činnosti naší skupiny velký potenciál. Navrhla nám tedy možnost odehrát představení a uskutečnit workshopy s dětmi, které by to jistě ocenily – konkrétně s obyvateli jednoho z uzavřených předměstských slumů.

Na tomto místě je třeba upřesnit, co znamená „návrh“ v kolumbijské kultuře každodennosti. „Návrhy“ jsou prosby o laskavost, již nelze odmítnout, a nejsou předkládány pouze, jak jsem se dříve domnívala, jeptiškami. Z praktického hlediska je přijetí laskavosti především snazší a trvá kratší dobu. Kolumbijci se totiž vyznačují sklonem k složitým a enigmatickým větám a nedořečenosti. Otevřený, přímý přechod k meritu věci je považován za nezdvořilost, proto se odmítnutí laskavosti pojí s dlouhým rozhovorem plným zdvořilostních frází, a v důsledku i tak končí nespokojeností osoby, jež podala „návrh“. Tak tomu také bylo v případě Olgy, jejíž návrh Isabel odmítla s poukázáním na naši únavu, omezený rozpočet projektu a vysoké riziko, že dojde k potyčkám mezi gringos v dané oblasti. Zbývající část skupiny Mravenci/Mravenčení nápad paní Olgy lákal. Využití její nabídky by nejenže rozšířilo rozsah činnosti v rámci vzdělávacího programu, ale bylo by pro naši

skupinu další důležitou zkušeností, jež by navíc mohla mít podstatný společenský význam.

Po prodiskutování možností jsme se nakonec přiklonili k Isabelinu názoru. Projekt oficiálně skončil a my jsme nebyli připraveni ani na jeho pokračování, ani na případná nebezpečí, jejichž pravděpodobnost značně převyšovala pravděpodobnost nebezpečí, s nimiž jsme se mohli setkat v Guadalupe. A toto nakonec rozhodlo o odmítnutí návrhu.

Než jsme se vrátili do Prahy, kde mělo *Caza casaseños* o několik měsíců později svou českou premiéru, odehráli jsme poslední představení kolumbijským divákům v Bogotě. Bylo soukromé představení pro Isabelinu rodinu a známé. Opět tvořili většinu našich diváků dospělí, ale tentokrát nás to pro nás nebylo překvapením ani důvodem k nervozitě. Diváci v Bogotě byli nepochybně nejvstřícnější a nejméně objektivní z těch, pro něž jsme měli příležitost hrát. Na jejich percepci a interpretaci měly výrazný vliv vztahy, které byly mezi nimi a Isabel. Představení se hrálo snadněji, když jsme věděli, že se nám dostává ze strany publika podpory, současně však existovala jistá hrozba, že v takto milé atmosféře vládnoucí ještě před začátkem samotného představení přeceníme své schopnosti a nebude schopni se koncentrovat. Mám však dojem, že jsme si na představení v Bogotě donesli plný „batoh“ zkušeností, nabytých při předchozích deseti reprízách, a dobře jsme věděli, že se za jakýchkoli podmínek musíme snažit, aby se publikum stalo aktivním účastníkem sehrávaného příběhu.

Hra v Bogotě byla jedenáctým a posledním představením, jímž byl zakončen náš pobyt v Kolumbii.

Před pojednáním o podobě našeho představení v Praze bych chtěla zdůraznit, že se v oné části nesoustředím na důkladnou analýzu reakcí českého publika. Mé rozhodnutí není motivováno záměrem snížit jejich význam, ale pouze prostým omezením předmětem této práce, tj. na reakce společnosti bez divadelního povědomí. České publikum, které do této společnosti nepatří, tedy není předmětem mých reflexí.

Česká premiéra

Když jsme podávali žádost o finanční podporu našeho projektu, uvedli jsme, že projekt *Autorské divadlo v komunitě bez divadelního povědomí* bude završen prezentací v Praze. Pouhých pár dní po návratu z Kolumbie jsme stanovili termín tohoto zakončení – 15. listopadu 2016. Součástí programu měly být následující tři body:

- představení *Caza casaseños* jakožto jediná část naší práce, kterou jsme realizovali v Kolumbii a mohli ji v Praze v úplnosti prezentovat živě;
- promítání dokumentu, jejž natočila Tamara a jenž představuje ukázky našich workshopů v Guadalupe a jejich účastníky;
- otevřená diskuze s pražskými diváky.

V říjnu jsme opětovně začali pracovat na divadelním představení. Velice brzy se ukázalo, že jej nemůžeme uvést v podobě, kterou jsme vytvořili v Kolumbii. Byl to přirozený důsledek pokusu přenést naše představení z kontextu latinskoamerické kultury do prostředí kultury evropské. Významnou úlohu v tvůrčím procesu opět sehrály percepční rozdíly. Byla-li o několik měsíců dříve srozumitelnost našeho představení založena na jeho provedení ve španělštině, čelili jsme nyní situaci zcela opačné, avšak podobně problematické. Obtíž spočívala v tom, jaké množství textu musíme nutně přeložit do češtiny. Museli jsme si dávat pozor, abychom při tom zcela nezměnili původní podobu a obsah představení. Dohodli jsme se tedy na tom, že přeložíme pouze věty, které jsou pro pochopení určité situace klíčové, a také pasáže, které souvisejí s typicky kolumbijským humorem. Oskar a Václav díky tomu získali *svobodu a nezávislost na omezujících myšlenkách*, o nichž jsem psala v první kapitole. Svě scény proto mohli rozvinout a kolumbijské vtipy nahradit českými, jako je tomu například ve chvíli, kdy Oskar flirtuje s ženskou částí publika a říká: „Jak se máte, slečno? Přišla jste na divadlo?“ Víte, já tady hraju. Pomohli rovněž autorce této práce i Isabel. Osobně jsem se do značné míry cítila jistěji, když jsem mohla mluvit česky. Jinak tomu bylo v případě Isabel.

Během práce nad jednotlivými scénami představení jsme se přesvědčili o tom, že některé pasáže – jako byla třeba Olžina druhá snová scéna – opět vyžadují určité úpravy a jiné dokonce výrazné změny s ohledem na českého

recipienta. Mezi takové patřil především Isabelin závěrečný monolog, který vznikl až v Bogotě a původně pojednával o Kolumbii jakožto zemi, kam se Isabel vrací kvůli svému stesku a s cílem nalézt tam podobné možnosti lepšího života jako v Evropě. Tato varianta sice mohla být uvedena i v České republice, ale Isabel měla své důvody, proč jej chtěla změnit. Výše uvedené sdělení pro ni totiž přestalo být nejdůležitější. Neznamená to přirozeně, že by přestala souhlasit s obsahem původní verze svého monologu, avšak ve fázi opětovného zkoušení našeho představení si uvědomila, že diváci, kteří nejsou součástí kolumbijské kultury, jej nepochopí stejně jako publikum kolumbijské. Svůj monolog proto změnila tak, že ve své nové, české podobě pojednával o těžkostech života v Kolumbii, které často přimějí obyvatele této země k tomu, aby se vydali hledat štěstí za hranice. V poslední větě ovšem Isabel prohlásila, že navzdory jejímu vycestování z rodné země a současného života v Evropě si nedovede představit, že by měla zemřít někde jinde než v Kolumbii. Přizpůsobila tedy sdělení svého monologu novému publiku a aktualizovala svou autorskou myšlenku.

Na pražské zkoušky našeho představení jsme čas od času pozvali někoho, kdo nebyl s naším projektem nijak spjatý, a požádali jsme jej, aby se pokusil vtělit do úlohy nezávislého, poučeného diváka, od něhož jsme očekávali komentáře a eventuální rady. Toto řešení bylo zcela nezbytné, protože již nikdo ze členů skupiny včetně Petry, která nám stále pomáhala, nedokázal „nezávislým okem“ posoudit naše představení. Všichni diváci, kteří navštívili a sledovali naše zkoušky, byli Češi, což nám usnadnilo proces příprav české premiéry představení a urychlilo jej to. Ke scénám, které vyžadovaly jisté úpravy, patřila dle jejich mínění i již zmíněná Olžina druhá snová scéna.

Nyní se ukázalo, že nepřeložíme-li dialog mezi Olgou a Isabel, dokonce i s polibkem, do češtiny, nebude scéna srozumitelná. Práce na její adaptaci tedy začala nanovo. Hlavní rozdíl mezi kolumbijskou a českou verzí byla účast Václava. Měl-li dotud Olžin sen dost statický charakter a zaměřoval-li se především na rozhovor mezi dvěma ženami, v jeho modifikované verzi jsme přidali více akce a – vypustili jsme polibek. Když Olga a Isabel zaslechnou v rozhlase písničku a začínají společně zpívat, Olga se nechává unést romantickou vidinou, v níž se – zahleděna do své milované – pomalu k Isabel přibližuje, aby ji políbila. Mezitím se ve snu objeví Václav, který se pokouší upoutat pozornost své dívky a stojí

před imaginárním automobilem. Když si jej Olga povšimne, panicky křičí na Isabel: „Máš zelenou! Jed!“⁵⁷ Ta vyjíždí na zelenou a přeje Václava. Na konci scény se česky ptá Olgy: „Co to bylo?“ Jako odpověď uslyší: „Nic.“ S takto pozměněnou scénou byli všichni spokojeni. Nabrala na dynamice, což podpořilo udržení tempa celé hry, obsahovala humorný prvek a mimo to se neodchýlila od původní tematiky homosexuálního vztahu.

Podle mého názoru tím získala doposud nejvhodnější podobu. V této podobě by mohla být uvedena i před kolumbijským publikem – neobsahovala polibek, přestože její výpovědní hodnota byla stále zřejmá a jednoznačná. Navíc může sloužit jako ideální příklad procesu, v jehož důsledku naše představení postupně dozrávalo – snad kdybychom se shodli nad podobou celku již dříve a pracovali s externími diváky již v době před odletem do Kolumbie, dosáhli bychom podobného výsledku a mohli bychom uvést naše představení v předpremiéře už v Praze (jak to bylo původně v plánu). To se ovšem nestalo a naše představení se vyvíjelo svým vlastním, pomalejším tempem. Domnívám se však, že i to je jeden z kladných aspektů naší práce, neboť jsme díky tomu měli možnost vědomě pozorovat proměny představení a na základě toho získávat znalosti a zkušenosti do budoucna.

Po překladu mnoha pasáží našeho představení do češtiny a provedení výše uvedených úprav a změn jsme se shodli, že nadešel čas jeho pražské premiéry. Nebyla to tatáž verze *Caza casaseños*, jakou jsme uváděli v Santanderu, ale nejspíš to jinak ani nešlo, jestliže jsme chtěli zohlednit změnu kulturního prostředí a rozdíly v divácké percepci, které s ní souvisejí. Domnívám se však, že to bylo dobré rozhodnutí, neboť znamenalo pokračování tvůrčího procesu, v jehož důsledku se naše skupinové autorské představení mohlo dále vyvíjet a jeho témata aktualizovat za aktivního přispění tvůrců i diváků, v tomto případě chápaných jako osoby pozvané na naše zkoušky.

Pražská premiéra díla se setkala s příznivým ohlasem. České obecnost – coby součást evropského kulturního kontextu, kde divadelní povědomí nechybí – reagovalo o poznání méně živelně než diváci v Guadalupe, jakkoli podobně jako

⁵⁷ Španělský originál: Verde! Ven!

diváci ze San Gil dobře znalo formu a pravidla interakce s publikem. Mimo to zůstávalo v tichosti a sledovalo představení soustředěně, jak je to pro pochopení celku nezbytné. Ta část publika, která neuměla španělsky, se snažila pochopit smysl příběhů prostřednictvím českých vsuvek a týchž (ve většině případů) neverbálních vyjadřovacích prostředků, které využívali autoři-herci už během kolumbijských repríz díla. Podle poznámek a komentářů, které nám diváci sdělili po skončení našeho představení, byla tato forma komunikace s publikem pro bezproblémovou recepci díla plně dostačující. V inscenaci sice zůstaly pasáže, které jsme ponechali v originálním znění, pro českého diváka však neměly velký význam. K těmto částem patří například závěrečná písnička *Pueblito viejo*, jež u Kolumbijců vyvolala nejednou dokonce slzy dojetí, zatímco pro Evropany, kteří neznali španělsky, to byla zkrátka píseň na závěr inscenace.

Těžiště našeho představení spočívalo z hlediska evropského publika v jiném místě. Tematická linka Olgy, která čeká na to, až ji Václav požádá o ruku, nebyla důležitější než jiné. „Flirtující“ Isabel ani homosexuální scéna již nebyly předmětem kontroverzí. Žádné z prezentovaných témat nepředstavovalo tabu ani ohrožení tradiční společenské morálky proto, že jako takové v rámci naší, evropské, kultury již poněkud ztratily na aktuálnosti. Naše představení bylo vytvořeno s ohledem na kolumbijské recipienty a právě jejich reakce pro nás byla nejdůležitější.

Během veřejné diskuze, jež následovala po projekci Tamařina dokumentu, nejčastěji zaznívaly otázky týkající se procesu vzniku představení a jeho proměn v závislosti na místě a publiku. Na tyto otázky jsem se pokusila odpovědět v této své práci.

Závěrečné úvahy

Když jsem přemýšlela o tom, zda bude název *Koncepce a vnímání autorského představení - prezentace reakci v komunitě bez divadelního povědomí* pro mou magisterskou práci vhodný, kdosi mi k tomu řekl: „Společnost bez divadelního povědomí? Něco takového ještě existuje?“ V té chvíli jsem trochu znejistěla, ale nyní vím, že má odpověď měla znít: Ano, existuje, přestože se takové komunity nepochybně liší od těch, které bychom mohli pojmenovat stejnými slovy ještě před několika desetiletími. V dobách všeobecně rozšířeného internetu se neznalost omezuje na chybějící přímou styčnost s určitým fenoménem, například právě divadlem. Přestože diváci z Guadalupe mohli znát divadlo z vyprávění, popisů nebo záznamů umístěných na internetu, žádný z nich nedokázal upřímně zodpovědět otázku, čím je pro něj divadlo, dokud jej sám nezažil. A nemám nyní na mysli pouze diváckou účast na našem skupinovém autorském představení, nýbrž také dílny, díky nimž se někteří diváci mohli aktivně zapojit do tvorby divadla. Spolupráce mezi tvůrci a sledujícími vždy přináší prospěch oběma stranám.

Prostřednictvím workshopů jsme měli možnost působit v jiném kulturním kontextu, učit v jazyce odlišném než naše mateřština a stát se svědky toho, jak se u mladých lidí probouzelo divadelní povědomí. Naproti tomu oni nám svou prací a osobním zaujetím pro ni dokázali, že každý v sobě má umělecký potenciál. Díky jejich poznámkám a komentářům se nám představení *Caza casaseños* vyvíjelo před očima. Jak už jsem uvedla výše, od okamžiku premiéry představení v Guadalupe nám bylo jasné, že tvůrčí proces neskončil, nýbrž postoupil do další fáze. Lze říci, že tato fáze trvá dodnes. Forma skupinového autorského představení totiž předpokládá, že představení ke konečné podobě nikdy nedospěje. Dílo se aktualizuje prostřednictvím nepřetržitého tvůrčího procesu založeného na modifikacích obsahu v závislosti na měnících se autorských zkušenostech a potřebách jeho tvůrců, přičemž vliv na to má i publikum. Právě v tom spočívá základní rozdíl ve vztahu k dramatickému divadlu⁵⁸. Hledisko recipienta je v celém procesu nesmírně důležité. Na příkladu repríz našeho představení je dobře patrné, které scény byly slabším článkem celku a vyžadovaly určitou modifikaci. Nesmíme přitom zapomínat na úlohu, kterou při

⁵⁸ Srov. TAVIANI, cit. 7, s. 289.

utváření vnímání skutečnosti sehrává kultura, tradice a zvyklosti. Zohlednit je a ctít je pro udržení dialogu mezi tvůrce a divákem nezbytně nutné.

„Měli bychom být tvůrci, ale zároveň také učit tvorbě své diváky [...]“⁵⁹ Právě v duchu této myšlenky se nesla celá naše spolupráce se žáky školy Escuela Normal Superior María Auxiliadora v Guadalupe. Autor uvedeného citátu – když zaznamenával tento svůj postřeh – taktéž čerpal z vlastních zkušeností. Podobně i my – mnoho let po něm – v jistém smyslu opakujeme proces uvědomování, opakujeme cesty a diskuze, které proběhly již mnohokrát před námi. Proč se to děje? Nejspíš proto, že fascinace odlišností v termínech „percepce“, „cizosti“ a především „kultury“ je v lidech přítomna odedávna. Navíc nejspíš neexistuje lepší způsob poznávání jiné kultury – a zároveň obohacování kultury vlastní – než prožít společnou uměleckou zkušenost, tedy než společně zakusit umění.

Brazilský režisér, spisovatel a politik Augusto Boal, citovaný v předchozím odstavci, pracoval podobně jako my s lidmi, kteří nebyli s divadlem nijak spjati (s vězni, psychology, zemědělci). Navíc svými aktivitami a díly⁶⁰ často veřejně tematizoval problémy a kontroverze lokální společnosti, aby v rámci fikčního světa poskytl účastníkům prostor k otevřené diskuzi. Lze říci, že skupina Mravenci/Mravenčení se vydala stejnou cestou, znázornila-li v podobě Olžina snu některá kontroverzní témata, o nichž se následně pojednávalo i v dalším kontextu představení. Nepředpokládali jsme sice, že by náš projekt měl být v něčem převratný. Nepředpokládali jsme to, neboť již na počátku jsme si povšimli řady podobností s pracovními postupy jiných divadelníků, kteří se putovnímu divadlu začali věnovat dlouho před námi. Italský režisér a tvůrce Odin Teatret – Eugenio Barba – nebo jeho mentor – vynikající polský režisér Jerzy Grotowski – patřili k osobnostem, na jejichž aktivity a myšlenky nezřídka odkazujeme v tvůrčím procesu i my, studenti autorské tvorby.

Již na samém začátku, během prvního ročníku, kdy jsme se učili kompozici autorské prezentace, nám jako východisko radili využít sebe sama – vlastní zážitky, pocity a emoce. Grotowski by tuto inspiraci označil jako „osobní

⁵⁹ BOAL, A.: Gry dla aktorów i nieaktorów, Cyklady a Drama Way, Varšava, 2014, s. 31.

⁶⁰ Srov. Divadlo fórum, Divadlo utlačovaných.

asociace" (osobiste asocjacje), s nimiž souvisí „organický tvůrčí proces“⁶¹. Americký odborník na tvorbu Eugenia Barby – profesor Ian Watson z Fakulty umění, kultury a médií Rutgers University v Newarku – napsal, že „[v Odin Teatretu] jsou herci zároveň autory i realizátory jednotlivých scénických aktivit. Právě oni dodávají materiál, z něhož vzniká představení [...]“⁶² Podle mého názoru lze tato slova vztáhnout i na studenty KATaPu. Další fází jejich práce je totiž spojování individuálních prezentací do podoby skupinového představení. Je to schéma, které se nám osvědčilo rovněž během tvorby představení *Caza casaseños*. Přirozeně ovšem můžeme najít řadu dílčích rozdílů, jako je třeba nepřítomnost režiséra – naše spolupráce totiž měla partnerský ráz, podobně je tomu i u Barbova divadla. Pokud bychom se však pokusili nalézt u výše citovaných tvůrců text pojednávající o něčem, co by se podobalo nebo blížilo funkci poučeného diváka, kterou považuji za určitý ekvivalent režiséra, stačí si vzpomenout, že Grotowski píše o funkci pomocníka, jehož úkolem je sledovat průběh zkoušek a pomáhat hercům k větší věrohodnosti a intenzivnějšímu zapojení do jednání.⁶³ Jednání a pravda, jak jsem již psala, jsou v autorské tvorbě klíčové. Na určité shody můžeme narazit, i pokud jde o technická řešení v rámci putovního divadla: „Návrh plánu představení zůstává velice jednoduchý [...] Jednoduché kostýmy a rekvizity umožňují hercům, aby si scénu vždy samostatně postavili a aby mohli s veškerým vybavením cestovat, ukáže-li se to jako nezbytné.“⁶⁴ Naše omezení rekvizit na přepravky na lahve, kus provázku a lepicí pásku a nevyužívání složitých kostýmů tento koncept jedině potvrzuje.

⁶¹ J. Grotowski chápal pojem „osobní asociace“ jako „vazbu k něčemu, s čím jsme se setkali v minulosti, popřípadě k něčemu, co se stát mohlo, nebo také k něčemu, co se stát mělo, vazbu k něčemu, co je v našem životě hluboce zakořeněno.“ (MAGNAT, V.: *Conducting Embodied Research at the Intersection of Performance Studies. Experimental Ethnography and Indigenous Methodologies*, *Anthropologica*, 2011, č. 2, no. 53, s. 22–23).

⁶² WATSON, I.: *Eugenio Barba i Odin Teatret. Etos zbiorowy*. Přel. Anna Krzeczowska-Ślusarczyk In: *Grotowski.net: Instytut im. Jerzego Grotowskiego* [online]. 18. června 2014, 23. června 2014 [cit. 2017-07-30]. Dostupný z WWW <http://www.grotowski.net/performer/performer-8/eugenio-barba-i-odin-teatret-etos-zbiorowy#footnote6_3beqt80>

⁶³ GROTOWSKI, J.: Co było. In Agata Adamiecka-Sitek; Mario Biagini; Dariusz Kosiński; Carla Pollastrelli; Thomas Richards; Igor Stokfiszewski (ed.). *Teksty zebrane*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego; Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego a Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław, 2013, s. 489-501.

⁶⁴ Cit. dle WATSON, cit. 62.

Výše uvedené citáty a komparace mají za cíl zařadit projekt skupiny Mravenci/Mravenčení do kontextu divadelní tradice 20. století. Zároveň umožňují vyslovit závěr, že dosažené úspěchy a objevy zmíněných divadelních tvůrců, kteří zahájili své aktivity řadu let před námi, nepřestaly být aktuální, neboť nacházejí své pokračovatele i mezi současnými mladými umělci.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:

BARBA, Eugenio. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Přel. Jan Hančil; Dana Kalvodová; Jitka Sloupová; Nina Vangeli. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 2000, s. 190, 256-266. Přel. z: A dictionary of theatre anthropology.

ČERNÁ, Martina. Revoluce je fiesta. Co se děje na kolumbijských pódíích? A2 [online] . 2014, č. 13 [cit. 2017-07-12]. Dostupný z WWW: <<https://www.advojka.cz/archiv/2014/13/revoluce-je-fiesta>>

ČUNDERLE, Michal. (ed.). *Herecká propedeutika: proč, pro koho a jak?*, vyd. Praha, Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, 2006, s. 15-21.

BENEDICT, Ruth. *Wzory kultury*. Přel. Antonina Kłoskowska. vyd. Varšava: MUZA, 2008. Přel. z: Patterns of Culture.

DĄBROWSKI, Mieczysław: *In Swój / Obcy / Inny : z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, vyd. Izabelin: Świat Literacki, 2001, s. 219.

DUVIGNAUD, Jean. *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre*, vyd. Paříž: Presses Universitaires de France, 1973, s. 517-541.

GAWRYCKI, Marcin F. (ed.). *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, vyd. Varšava: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009, s. 224–228, 320.

GROTOWSKI, Jerzy. Co było. In ADAMIECKA-SITEK, A., BIAGINI, M., KOSIŃSKI, D., POLLASTRELLI, C., RICHARDS, T., STOKFISZEWSK, I. (ed.). *Teksty zebrane*, vyd. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego; Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego a Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013, s. 489-501.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens. O původu kultury ve hře*. Přel. Jaroslav Vácha. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. Přel. z: Homo ludens. A study of the play element in culture.

MAGNAT, Virginie. Conducting Embodied Research at the Intersection of Performance Studies. *Experimental Ethnography and Indigenous Methodologies, Anthropologica*, 2011, č. 2, no. 53, s. 22–23.

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

PILÁTOVÁ, Jana. *Vyjasnění záměrů doktorského studijního oboru Autorské herectví a teorie autorské tvorby a pedagogiky na DAMU*, Praha, 19. května 2016.

PILÁTOVÁ, Jana. Století zkoušek, In ROSTAIN, M. (ed.). *Deník zkoušek. Tragédie Carmen Petera Brooka*. Přel. Jiří Adámek. vyd. Praha: NAMU, 2013, s. 91-120. Přel. z: *Journal de répétitions de La Tragédie de Carmen*.

WATSON, Ian. Eugenio Barba i Odin Teatret. Etos zbiorowy. Přel. Anna Krzeczowska-Ślusarczyk In: *Grotowski.net: Instytut im. Jerzego Grotowskiego*. [online]. 18. června 2014-23. června 2014 [cit. 2017-07-30]. Dostupný z WWW <http://www.grotowski.net/performer/performer-8/eugenio-barba-i-odin-teatret-etos-zbiorowy#footnote6_3beqt80>

ZELENÝ, Mníslav. *Proč je Kolumbie baštou pravice?* In *Hospodářské noviny* [online]. 2012, (cit. 2017-07-15) Dostupný z WWW: <<https://zeleny.blog.ihned.cz/c1-58047570-proc-je-kolumbie-bastou-pravice>>.

ZAJĄCZKOWSKI, Andrzej. *Obrazy świata białych*. In *Obrazy świata białych*, vyd. Varšava: PIW, 1973, s. 284.

PŘÍLOHY

1) Dotazníkové šetření (anketa) realizované mezi členy skupiny Mravenci/Mravenčení v období mezi listopadem 2016 a červnem 2017.

Questions:

1. How would you define the 'group authorial performance' according to the image you had in mind before and during the process of creating Caza casausenos and according to your experiences with performing it in Colombia?. (You can write two definitions - before and after Colombia, if they changed)

2. According to your answer for the 1. question - do you think it is possible to have a director in a group authorial performance?

3. Name 3-4 things/aspects that you saw changing in a Caza casausenos while performing in Colombia.

4. If you had the moment of crisis connected with creating group authorial performance, please describe it. (point out the stage of work we were in and the reason of crisis)

5. How would you describe your impressions about the community of nuns in Guadalupe and their presence during our workshops?

Answers: Václav Wortner

1. During preparation:

- awesome piece created together all the actors will love and where they will be able to show their personal skills and qualities
- a piece created together all the actors will like
- a piece created together all the actors will be fine with
- a piece created by some of us
- any piece would do

In Colombia:

- A piece that contain the ideas, fantasies, feelings and life stories of the actors, with an overall message that the group wants to transmit

2. Yes, maybe he could be named "facilitator", someone that would guide the group through the process with the desired outcome. Someone who sees it from the outside and with more overview. Someone with the trust in the process: I have already gone through such things and dont worry guys, we will make it!

3. - accent on more circus / more intelectual part according to the audience:
children: Oskar crossing the river, Václav peeing on the fire

- university students, adults and their reacion to Isabel´s emigration story

- lesbian scene - how to make it more clear and understandable

- more physical closeness between Václav and Olga (on stage - in the tent)

- change of Isabel´s final monologue for playing in Prague

4. Anytime we got to a point where the current approach seemed to stop working or not leading any further, I felt a crisis and low energy - it means, that happened several times. Anytime somebody left the group (especially Bětka, Terka, Dorka), I felt a crisis.

5. Překvapilo mě, jak byly jeptišky během dílen otevřené, ochotné zkoušet, beze strachu o to, jak budou vypadat. Před dílnou se převlékly z hábitu, který kryl i jejich vlasy, do civilního oblečení, a hned po dílně se převlékaly zase zpátky. Jako by tím opět přecházely ze "svobodné" role zpátky do role jeptišky.

Během dílny byly jeptišky naší oporou, vrhaly se do všech aktivit příkladně, podporovaly zapojení ostatních účastníků.

Jedno improvizační cvičení - společné stleskávání v kruhu - dokonce zkoušely samy, před modlením u jídla, což svědčí o tom, že je to bavilo, měly chuť v tom pokračovat i po dílně a ukázat to kolegyním.

Answers: Oskar Bábek

1. and **2.** The image before going to Colombia was very unclear. However, I was very surprised we were able to create something as a group, something that even worked. We use to say we did not have any director, but i think that role of a director was "jumping" from one to another; I think there always was one (or

two) of us watching and "directing" the others. This is my feeling after the project ended.

3. Reactions from spectators depending on the crowd (age, social group, tourists/Colombians...), our communication with the crowd (it was more and more active), constatnt improving of certain scenes e.g. Václav explaining to me how he is going to marry Olga, simplifying of our acting. Also, we were later able to predict the reactions of the people.

4. For a moment I was the "director" and Isabel suddenly demanded a change in our way of rehearsing, thus canceling the little we already had. That felt uncomfortable, I must admit and I felt little like "ok, let her do whatever she wants, I don't care anymore.

5. Nedostal jsem se s nimi do takového kontaktu, abych mohl hodnotit celou komunitu. Měl jsem ale dojem, že funguje téměř harmonicky, i když si myslím, že pokud bych více nahlédl do struktury a hierarchie jejich společenství, tento názor bych změnil. Příjmeně mě překvapilo, jakým způsobem komunikovaly jeptišky se studenty, některé z nich k nim měly vyloženě blízký vztah.

Answers: Isabel Cristina Mendoza

1. I feel those are 2 different things: one thing is a "group authorial performance" and another thing is the process of creation of "Caza casaseños". So I don't know if you are inquiring the process of creation of a theatrical piece or the performance of the piece itself.

To be fairly honest, I did not have a particular image of how the creation of a group authorial theatrical piece should be, so I how I perceived it, what we did was an exploration of ideas of anything we thought that might be helpful for creating the play.

How to define the process of creation of Caza casaseños? Well, I feel that we used some principles we've learned in KATaP (Oskar and Dora - I know Dora left a bit before, but she also suggested that we could do what they've done with doc. Hancil: writing small texts about a specific question/subject, in order to have

some material to start building. Another “tool” we took from KATaP was what we did during Herecká propedeutika: looking for a dramatic situation. And our “knowledge” and experience in creating our personal authorial presentations) and we capitalized what was useful during the whole process of exploration that occurred before the creation of this concrete play. For me, the most meaningful thing of the process was that we found the way to keep the “personal themes” that we “discovered” in a moment of crisis: at a point where the circus and plane themes weren’t working, we briefly discussed what were our “themes” at the moment and when creating the characters for our play, we managed to include them and make them structural part of the characters.

The process of creation of the play demanded that we were open and alert to the “games” that each one of us brought to the rehearsal, also required that we all accepted that it was “uncertain” and that we believed that somehow we’ll find a way to “discover” what we could create. I feel that none of us had a real image of how the play would look like: we agreed that the couples started together and that they’d suffered a change during the play, but what change? We did not know until we were “improvising” in the scenes and seeing what might make sense for the character and the message we wanted to give. I know we did not really talk about the message that we’ll transmit about the other characters, but I do remember talking about the message that would send to the viewers if my character would say “Colombia is too dangerous, Europe is safe and cool... let’s live there!

I don’t know if my definition changed before and after Colombia, because as I said, I really did not have an idea of how it should be and I guess I would need to go through the process some more times to really say if there are some constant events or rules that would create like a definition of the process. For me it was a process of discovering the play that we could put up together having some specific guidelines (the personal themes and the “needs” of the target viewers “Colombian students from a small town with little to no possibilities to emigrate, with high possibility of becoming parents before the age of 20”).

2. I think that it might be possible. I believe that what we did with doc. Hančil and MgA Malaníková this year (2016/2017) is an example of that. Nevertheless I

would not compare that experience to *Caza casaseños*, because those teachers were not part of the performance nor of the process of creation of the texts nor of the improvisations and I believe that it impacts a lot on the way you see and “feel” the play. From my point of view, being completely outside as a director, makes you give suggestions / directions from the rational point of view or a “thought logic” and never from the impulses of the body.

In *Caza casaseños*, I see that it was really helpful that we found a way to have some characters playing and at least one of us watching, writing and pointing out what was useful. So for me, the fact that we all “directed” a few the scenes liberates the responsibility in just one person and allowed us to say “why don’t you try this or that” instead of saying “do this, look more serious, feel this”, and then if the play didn’t go well, we all were committed to move it somehow, because it was a group issue, not the director’s issue. Take for example my huge difficulty to seduce Václav: all of you, even Petra and Tamara went on the stage with me, you all showed me different ways of doing it, and started to see what was my way of doing it and supported me when I was able to connect with what I needed to connect to do it.

Again: I believe it is possible to have a director in an authorial performance, but the question for me would be: up to what extent he would want/accept the authorial input of the others. I believe it is a matter of being clear and establishing how’s he/she going to direct and how to integrate the input of the others as co-creators of the piece.

3. I am answering to that question in an answer to question 6.

4. I would say that for me the moment of real crisis was when Tereza Kolářková left the group. It was March, we did not have a play, we have spent a lot of months working and we were not moving towards a concrete story. The reason of my crisis was that I could see that we were able to start building on a subject and after a few rehearsals the story did not move forward and we were not able to create a real story line where we could include all the characters and the relationships between them, besides, none of us wanted to sit down and write a play... personally, the play was not my worry, because I was in charge of finding

the money, arranging everything with the school in Colombia, applying to the scholarships and dealing with the planning that the administration involved, so as I said it on a meeting: I couldn't take the play as my worry, somebody else needed to take it, or we could go to Colombia without a play and we'd find the way to do the project without a play.. and I somehow made my peace with the fact that maybe we would have to show old "adapted" authorial performances, even if I never said that to the group, I really thought that it would be one resource we could use. I really felt that the play was a responsibility of the rest of the team and not really mine, I had a lot to take care of.

5. At the beginning they were super happy to have us, but not all of them went to see our performance at first, the principal haven't seen the play in the whole, After the workshops, all of the nuns went to see the performance in front of the church. The difference: they didn't know us, so they didn't care, but with time they'd started.

The relationships: 1. administrative nuns, happy at the beginning but changed because they started asking about more things and we were saying no, so they were upset.

2. nuns who were the participants (5 of them) – excited; Václav's food – problem with giving him the veggie food;

3. the nun who was supposed to help with everything, her mum got sick and other nun had to replace her and wasn't happy about it.

Additional question:

6. Which parts of our performance was made 'specially' for Colombian audience (parts that would correspond with Colombian sense of humour, tradition, mentality etc.) and what message you expects them to read from the performance?

From my point of view Caza casaseños was created for a specific Colombian town audience, that magically also worked when played in other cities and in Prague for international audience. But from the beginning we tried to include in the scenes things that would be relatable to the spectators of Guadalupe, not even for spectators of a larger city.

-In the scene of *lentejas*, the monologue I say speak about the relationship of the maternal love and food and the big loss that means to emigrate and not having it.

-“chikungunya, dengue... merengue” from Oski very related to the foreigner’s flaws in language and the tropical diseases of this time in Colombia.

-the whole second dream of my character and being pushed to live to have better opportunities in Europe and the real reactions I’ve found, as an invitation to look the other side of the coin.

-“Isabel tenemos que hablar... no eres tu, soy yo” de Oski al final as a way to break up with me, typical manner to end up the things when there’s a reason they don’t want to address.

-Vaclav and Oskar’s flirting for making the most of “all the other possibilities” before getting married “mira a la señorita... estudia o trabaja? Yo estoy actuando, pero ahorita acabo”.

-My description of the perfect man in my first dream: blond, white, European... that I can present to my family- that’s like a social cliché, like the stereotype of what we all Colombian women should find in a man to create a family.

-The song we sing when in the car is a music not elegant (the music genre of that singer is more popular in the rural areas or in the poor sectors of the large cities), but it is very popular in Guadalupe. I knew the song was a hit in the town and therefore I thought it would be a great idea to use something they were hearing at the moment.

-The kiss/ no kiss in the car... what is daring or too much on the stage in a town where homosexuality is not even a subject to be commented on.

-The comment on “Oskar, change your shirt, please, you smell like blanket”. We say that Europeans don’t shower and when someone doesn’t shower even if they don’t smell like sweat, they smell like blanket (you don’t smell nice after sleeping,

but it's different than how you smell after doing exercise, that's the blanket smell).

-The big deal of how physical can a fight between a couple can be: it's somewhat ok if Vaclav screams at Olga and absolutely not ok if he pushes her... it would be like socially perceived as violent as hitting her and that is unacceptable.

-Signing a traditional song (folk song) of Santander, the department where Guadalupe is located, that has the theme of belonging and wishing to come back to the land where you were born – people sang it with us and commented that they felt moved when heard it. A girl in Bucaramanga told us that it reminded her when she was living in Europe and she also listened to that song and cried.

Answers: Petra Oswaldová

1. How would you describe what you've seen, when you saw Caza casausenos for the very first time in Colombia (Bogota)?

První dojmy, když jsem viděla představení v Bogotě, byly rozporuplné. Ač nemluvím španělsky, rozuměla jsem téměř všemu, co se odehrávalo prostřednictvím textu, protože všichni herci byli již v tu dobu ve struktuře představení víceméně " vtělení". Nejasné však byly některé situace, které měly být (a později byly) pro řetězení děje klíčové (např. scéna "lego", "čočka", "lesbická" scéna, závěrečné Isabelino "putování"). Představení potřebovalo v tu dobu jednoznačně dramaturgický zásah, aby bylo přesněji artikulováno.

2. Please, name 3-4 things that you saw changing in Caza casausenos while performing in Colombia. (according to you and to your observations of the audience)

Ona artikulace ale nakonec vznikala postupně- opakováním představení v Guadalupe a společným reflektováním reakcí publika a obdivuhodnou flexibilitou herců. Z mého pohledu nastala největší změna tvaru, již zmíněné artikulace, výrazovosti, temporytmu a dynamiky představení poslední reprízou představení před guadalupským kostelem. To, že se představení dostalo prostorově zevnitř ven, mu pomohlo k vnitřnímu tahu- krystalizovalo. Dějová linka i linky situační

začaly být v tu chvíli srozumitelné. To jsem sledovala především na reakcích publika- obzvláště těch, kteří přicházeli v různých fázích představení a tudíž neměli kontext od začátku. Přesto reagovali jasným porozuměním. Situace byly přímé, sdělující z podstaty. Artikulací reagující na změnu prostoru začal vznikat "divadelní komiks"- což byl najednou formát, který kolumbijskému publiku seděl, protože soustředění se je, na rozdíl od evropského publika, těkavé, staccatové, na druhou stranu však nesmírně upřímné, dětské.

2) Nahrávka rozhovoru s účastníky dílen v Guadalupe ze dne 27. srpna 2016.