

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut sociologických studií

Katedra sociologie

**Bakalářská práce**

**2023**

**Monika Drozdová**

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut sociologických studií

Katedra sociologie

**Uprchlická situace na divadelních prknech**

Bakalářská práce

Autor práce: Monika Drozdová

Studijní program: Sociologie a sociální politika

Vedoucí práce: Mgr. Barbora Spalová, Ph.D.

Rok obhajoby: 2023

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 1. 8. 2023

Monika Drozdová

## **Bibliografický záznam**

DROZDOVÁ, Monika. *Uprchlická situace na divadelních prknech*. Praha, 2023. 61 s. Bakalářská práce práce (Bc). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut sociologických studií, Katedra sociologie. Vedoucí bakalářské práce Mgr. Barbora Spalová, Ph.D.

**Rozsah práce: 81 897 znaků s mezerami**

## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce se zabývá zejména poznáním narativu o ukrajinské migraci v prostředí dokumentárního divadla. Za tímto účelem je zvolena metoda etnografického pozorování a provedena narativní analýza scénáře dokumentární inscenace vytvořené uprchlíky a uprchlicemi z Ukrajiny. Pomocí dokumentárního divadla jsou komunikovány skutečné příběhy uprchlíků. Dokumentární divadlo je zde proto pouze terénem, ve kterém sociální herci vytváří narativ. V narativní analýze autorka vychází z práce Paula Ricoeura. Cílem této práce je také odpovědět na otázku, jak divadelní prostředí a nástroje ovlivnily podobu narativu a způsob jeho vyprávění. Výsledný narativ je tak kolektivním produktem tvůrčí skupiny. Je nositelem příběhu o cestě uprchlictva z Ukrajiny do Česka a životem v novém světě. Vypravěči jsou především režisér a netrénovaní herci z řad uprchlictva a posluchači pak zase diváci v podobě publika. Podoba vyprávění je ovlivněná metodami dokumentárního divadla a scénickými divadelními prvky, které ovlivnily i část způsobu vyprávění.

## **Abstract**

This bachelor's thesis is mainly concerned with exploring the narrative of Ukrainian migration in the environment of documentary theatre. For this purpose, the method of ethnographic observation and narrative analysis of a script of a documentary production created by refugees (both male and female) from Ukraine is chosen. Through documentary theatre, the real stories of refugees are communicated. Therefore, documentary theatre is here only a terrain in which social actors create a narrative. In her narrative analysis, the author draws on the work of Paul Ricoeur. The aim of this thesis is, among other things, to answer the question of how the theatrical environment and tools have influenced the form of the narrative and the way it is told. The resulting narrative is thus the collective product of a creative group. It carries the story of a refugee's journey from Ukraine to the Czech Republic and their life in the new world. The narrators are primarily the director and untrained actors from the ranks of the refugees, and listeners are the audience representing the spectators. The form of the narration is influenced by the methods of documentary theatre and stage theatre elements, which have partly influenced the way the narration is told.

## **Klíčová slova**

migrace, dokumentární divadlo, narativ, uprchlíci, Ukrajina

## **Keywords**

migration, documentary theatre, narrative, refugees, Ukraine

## **Title**

The Refugee Situation on the Theatre Stage

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala v první řadě tvůrcům z HaDivadla, že mě pustili mezi sebe. Děkuji také paní Mgr. Barboře Spalové, Ph.D., jako vedoucí mé práce, za nesmírnou trpělivost, podporu a cenné rady. Taktéž děkuji panu doc. Mgr. Jakubu Grygarovi, Ph.D. za vedení a připomínky v průběhu semináře. Za velkou podporu děkuji i své rodině a přátelům. V neposlední řadě patří díky mým přítelkyním Yulii Prystai a Aleně Kolesnikové za pomoc s ukrajinským jazykem.

# Obsah

<b>ÚVOD .....</b>	<b>2</b>
<b>1 TEORETICKÁ ČÁST.....</b>	<b>4</b>
1.1 DOKUMENTÁRNÍ DIVADLO.....	4
1.2 NARATIV .....	6
1.2.1 Vyprávět v divadle .....	6
<b>2 METODOLOGIE .....</b>	<b>7</b>
2.1 CÍLE VÝZKUMU .....	7
2.2 VÝZKUMNÉ OTÁZKY .....	8
2.3 VYTVÁŘENÍ DAT.....	8
2.4 ETIKA VÝZKUMU .....	9
2.5 METODY ANALÝZY DAT.....	10
2.5.1 Analýza pozorování tvorby inscenace.....	10
2.5.2 Narativní analýza.....	11
2.6 LIMITY VÝZKUMU .....	14
<b>3 ANALYTICKÁ ČÁST .....</b>	<b>14</b>
3.1 TVORBA INSCENACE .....	15
3.2 NARATIV INSCENACE .....	20
3.2.1 Mimesis I.....	21
3.2.2 Mimesis II: Děj a časová posloupnost příběhu .....	22
3.2.3 Mimesis II: Události a zápletka příběhu .....	24
3.2.4 Mimesis II: Motivy.....	28
3.2.5 Mimesis III.....	34
3.2.6 Prostředky dokumentárního divadla.....	34
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>37</b>
<b>SUMMARY .....</b>	<b>39</b>
<b>POUŽITÁ LITERATURA .....</b>	<b>41</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH .....</b>	<b>51</b>



# Úvod

Cílem mé bakalářské práce bylo zkoumáním dokumentárního divadla přispět k poznání migrace vynucené válkou a konkrétně zjistit, jak ji prožívají sami migranti. Za tímto účelem jsem se rozhodla sledovat inscenaci *Než skončí válka*, která byla realizována pod brněnským HaDivadlem s ukrajinským uprchlictvem. Dokumentární divadlo se nakonec stalo terénem, v kterém jsem se rozhodla zaměřit na narativ. Jaké je tedy vyprávění uprchlictva o cestě do Česka a životu v něm?

Téma mé bakalářské práce jsem si vybrala, neboť ho považuji za důležité k prozkoumání z důvodu stále probíhající ruské agrese na Ukrajině, která má za následek příchod mnoho Ukrajinců a Ukrajinek do České republiky. Ukrajinská menšina má nicméně v Česku svou dlouhou historii. Na začátku dvacátého století docházelo k migraci Ukrajinců a také Rusínů do českých zemí ze Zakarpatské Ukrajiny. Nicméně povaha této migrace byla pracovní s cílem zajistit si lepší životní podmínky, což přetrvávalo i později. (UHEREK, KOPECKÁ, POJAROVÁ, 2008) Na přelomu milénia byli lidé z Ukrajiny vedle příchozích z Vietnamu, Moldavska či Slovenska nejčastějšími žadateli o azyl (UHEREK, 2003). A ještě před ruskou agresí byla Ukrajina nejčastější zdrojovou zemí migrantů v Česku<sup>1</sup> (ČSÚ, 2020). Výzkum tak může přispět k poznání aktuální ukrajinské migrace vyvolané válkou.

Dle Hájka (2012, s. 200) jsou narativy se sociologií neodlučitelně spojené tím, že je na nich postavena každá společnost. Přístupujeme-li k jedinci jako k aktérovi sociálního dění, který je navíc jeho aktivně konající součástí, potom vyprávění získávají oprávnění být daty hodny k sociologickému zkoumání. Tento přístup můžeme vidět ve zkoumání auto/biografií jako v případě *Polského sedláka* od autorů F. Znanieckého a W. Thomase. Hájek dále odkazuje na případové studie subkultur, kdy se výzkumníci snažili přijít na klíč, podle kterého se rozvíjely například imigrantské či jiné komunity a také pravidla, podle kterých fungovaly.

V mém výzkumu jsem k narativu přistoupila hermeneuticky a vycházím tak z modelu trojí mimésis Paula Ricoeura, jehož hlavní výhodu vidím v jeho komplexnosti, což by mělo zajistit lepší půdu pro pochopení a výklad narativu (HÁJEK, 2014). Výsledný narativ byl

---

<sup>1</sup> Český statistický úřad, data k 31.12. 2019. Převzato z Ředitelství služby cizinecké policie. Údaje nezahrnují cizince s platným azylem na území ČR.

ovšem tvořen z vícero příběhů jednotlivých uprchlíků v dílně dokumentárního divadla. Proto bylo mým dalším cílem zjistit, jak toto specifické prostředí ovlivnilo tvorbu narativu, případně způsob jeho vyprávění. Práce tudíž začíná představením dokumentárního divadla, narativu a jejich vztahu. K uchopení a poznání terénu dokumentárního divadla mi pomohla především metodická příručka Jany Svobodové *Sociálně specifické divadlo v praxi*. V druhé, metodologické části je podrobně rozebrán výzkum a krom cílů, výzkumných otázek a zvolených metod, je uvedena i etika práce a limity výzkumu, v kterých se nachází také odkazy na další možná zkoumání a přístupy v tématu. Poslední část představuje analýzy a závěry mého zkoumání.

# 1 Teoretická část

## 1.1 Dokumentární divadlo

Vymežit dokumentární divadlo je komplikované už jen pro jeho nejasnou terminologii. Svobodová (2022) ve své metodické příručce o dokumentárním divadle *Sociálně-specifické divadlo v praxi* hned na začátku nabízí dvě odborná pojmenování tohoto druhu divadla a to dokumentární či sociálně specifické divadlo.<sup>2</sup> Důležité pro pochopení dokumentárního divadla je vyjasnit, že divadlo samo o sobě nemusí být pouze uměleckým ztvárněním, ale také společenským projevem určitého stanoviska tvůrců, kteří se při tomto procesu mohou vnímat více jako aktéři sociálního dění než umělci. (HANÁČKOVÁ, 2013)

Dokumentární divadlo se odklání od fikce prací se skutečnými událostmi. Nicméně může mít více podob a způsobů prezentace závislých na míře práce s fiktivními prvky. Odklon od fikce se totiž nemusí týkat pouze děje, ale i způsobu prezentace. Můžeme se pak dostat k rozličným formám a přístupům. (LEHMANN, 2007) Například *“dílo polského umělce Tadeusze Kantora je velmi vzdálené od dramatického divadla: tvoří ho rozsáhlá škála uměleckých forem mezi divadlem, happeningem, performací, malířstvím, sochou, objektovým a prostorovým uměním a v poslední řadě kontinuální reflexe v teoretických textech, poetických spisech a manifestech.”*<sup>3</sup> (ibid., s. 82).

Dawson (1999) ve své definici dokumentárního divadla zdůrazňuje právě práci s historií a texty. Dle něj hovoříme o dokumentárním divadle v momentě, kdy se sama historie stane příběhem. Za vynálezce dokumentárního divadla považuje německého dramatika George Büchnera. Na příkladu jeho her ilustruje i klíčový rys tohoto druhu divadla a to práci s původním textem, které Büchner ve svých hrách přímo používal za účelem přiblížení se skutečnosti.

---

<sup>2</sup> “After a long search, my journey led me to a theatrical format, which is professionally called “documentary”, sometimes “social-specific” theatre.” (Svobodová, 2022, s. 7, vlastní překlad)

<sup>3</sup> Lehmann, 2007, kap. Panorama postdramatického divadla, vlastní překlad.

V neposlední řadě bychom neměli zapomenout uvést, že pro dokumentární divadlo je dnes typická práce s původci příběhů, což znamená, že ho nehrají profesionální herci. I přes náročnost umělecké činnosti vystupování a opakovaného zprostředkovávání zážitku divákovi, je síla netrénovaného umělce v jeho autenticitě. (Svobodová, 2022)

Pro lepší obrázek o tom, co všechno je a jak funguje dokumentární divadlo, uvádím v následujícím odstavci pár konkrétních příkladů z metodologické příručky *Sociálně-specifické divadlo v praxi* od Svobodové (2022). Projekt s názvem *V 11:20 tě opustím*, se odehrál s uprchlíky z tábora na severu Čech a pracoval s jejich osobními příběhy. Profesionální tvůrci z řad různých umělců s nimi přitom pobývali celou dobu v uprchlickém táboře, kde se i odehrála premiéra. Dalším příkladem může být tvůrčí proces s poněkud odlišným charakterem, který si vzal námět ze života Hanse Christiana Andersena, ten chtěl být původně zpěvákem a tanečníkem. S touto metaforou pak pracovala inscenace tvořená se spisovateli, rappery a beatboxery, kteří reflektovali své životní příběhy s Andersenovým. Poslední projekt, který zmíním, nese název *Obyčejní lidé*. Přijde mi zajímavý zejména z hlediska jeho práce s časem. Čínská a česká umělkyně, které se narodily téměř ve stejnou dobu, vidí jako sdílenou zkušenost to, že vyrůstaly v komunismu. Postupně zjišťují, že i přes velké rozdíly v kultuře a historickém vývoji Číny a Česka nachází ve svých životech velmi mnoho podobností z běžného života jako například rady rodičů. Vytvoří tak historickou časovou osu důležitých milníků v jejich zemích i osobním životě, které jsou základem pro rozhovory mezi Čechy a Číňany, kteří vypráví o tom, co se v danou dobu dělo v jejich životech a dle tohoto klíče shromažďují osobní příběhy.

V práci se budu držet označení „dokumentární divadlo“. A neboť výsledný produkt tohoto divadla byl nazkoušen a inscenován za pomoci divadelních prvků, budu používat pojem „inscenace“, jelikož pouhé „projekt“ nebo „happening“ v tomto případě nevystihují přesně povahu tvůrčího procesu. Sami tvůrci označují svůj počín na webových stránkách HaDivadla za „dokumentární inscenaci“.<sup>4</sup> V práci také budu mluvit o uprchlictvu, které se do inscenace zapojilo jako o „hercích“, „sociálních hercích“ či „účastnících“, i když profesionálními herci nejsou.

---

<sup>4</sup> <https://www.hadivadlo.cz/hra/nez-skonci-valka/>

## 1.2 Narativ

Narativ lze jednoduše definovat jako příběh či vyprávění, které je vyprávěno vypravěčem a adresováno určitému typu příjemce (HÁJEK et al., 2012). Narativy jsou přítomny v každé společnosti a kultuře a pomáhají nám chápat lidské jednání (ČERMÁK, 2006). Diskurz jde ruku v ruce s pojmem narativ, jakožto představitel způsobu vyprávění. Studium diskurzu má interdisciplinární povahu, mohou v něm být tak zkombinovány přístupy od sociologie přes lingvistiku po například etnologii. Diskurzivní analýza pak hledá způsoby, které se opakují při konstruování vyprávění a jsou pro něj charakteristické (ŘIHÁČEK et al., 2013).

U narativů však nejde pouze o chápání příběhu jako prostého popisu dění. Na sklonku dvacátého století přispěli filozof Ludwig Wittgenstein se svou teorií o jazykových hrách a Michel Foucault s novým chápáním funkce diskurzu jako nástrojem sociální organizace k vnímání narativu nejen jako příběhu, který dokáže artikulovat děj, nicméně také k jako aktivní složce dění ve společnosti (HÁJEK et al., 2012).

S narativy se můžeme setkat v rozličných podobách. Mohou být obsaženy také ve snech a proroctvích, v odvětvích jako je malířství nebo film. Události ovšem musí mít své příčiny a musí být propojené, jinak dostáváme pouze dílčí obrazy či sekvence. Narativ proto musí komunikovat určitý příběh, jehož události jsou kontinuálně členěny tak, že mezi nimi najdeme souvislosti (RICHARDSON, 2000).<sup>5</sup> Příběh taktéž spěje k určitému rozuzlení, díky čemuž spojitosti mezi jednotlivými událostmi lze někdy vytušit a doplnit, proto nutně nemusí být napřímo uvedené (HÁJEK, 2014).

### 1.2.1 Vyprávět v divadle

Neboť divadlo není předmětem mého výzkumu, nýbrž terénem, nebudu se zaměřovat na sociologické a antropologické zkoumání divadla samotného, ale v následujících řádcích se pokusím osvětlit vztah divadla a narativu.

Hanáčková (2013) řadí divadlo mezi média podobně jako například noviny, rozhlas nebo film. Mediální charakter divadla vidí v tom, že jeho prostřednictvím lze vyprávět a

---

<sup>5</sup> Richardson, 2000, s. 170, vlastní překlad.

komunikovat určitá sdělení. Kořeny definice vyprávění můžeme nalézt u Aristotela. Ten *“chápe vyprávění jako reprezentaci řady po sobě jdoucích událostí. Základem tragédie je podle něj děj (mythos), který je napodobením (mimésis) činů nějakých jednajících osob. Podle těchto činů pak činí čtenář/ posluchač úsudky o povaze jednajících osob. Děj musí mít určitý rozsah a určitou strukturaci (začátek, prostředek, konec), musí být úplný a ucelený. Dobře sestavený děj nezačíná a nekončí kdekoli, ale jeho jednotlivé části mají respektovat princip pravděpodobnosti nebo nutnosti výskytu v realitě.”* (HÁJEK, 2014, s. 154). Lehmann ve své knize *Postdramatické divadlo* pokládá uspořádaný děj za podmínku dramatického divadla. Při vymezování funkce děje v divadle se taktéž opírá o Aristotela. Jelikož Aristoteles chápal mythos jako jádro tragédie, drama je poté produktem tvoření příběhu děje uměleckou cestou. Zároveň Lehmann varuje, že některé druhy postdramatického divadla nemusí pracovat s dějem, rozvádět ho a členit události, namísto toho se objevuje pouhý stav. Stavby nicméně mohou být také řazeny a rozvíjeny, čímž vytváří vlastní dynamiku. Distinktivně také pracuje s pojmem mimésis, který chápe jako ztvárnění napodobující realitu, protože podle původního *“mimeisthai”* má nést význam *“tanečního ztvárnění”*, nikoli pouhého *“napodobování”*. (LEHMANN, 2007, s. 80)<sup>6</sup>

## 2 Metodologie

### 2.1 Cíle výzkumu

Cílem této práce bylo zjistit, jak prožívají migraci vyvolanou rusko-ukrajinským konfliktem uprchlíci a uprchlice z Ukrajiny, kteří přišli do Česka, abych přispěla k porozumění dosud neznámých aspektů tématu vnímání a prožívání migrace a války příchozími Ukrajinci a Ukrajinkami. Za tímto účelem jsem provedla pozorování dokumentární divadelní inscenace *Než skončí válka*, v které účinkuje ukrajinské uprchlictvo. Výsledná inscenace pracuje s jejich životními příběhy týkajícími se úseku války a migrace do České republiky. Zajímal mě proto narativ výsledné inscenace. Z toho důvodu je zde divadlo chápáno pouze jako terén a nástroj, skrze který může být komunikován sociální jev. Dalším cílem bylo zjistit, jak prostředí dokumentárního divadla ovlivnilo proces tvorby narativu a způsob jeho vyprávění.

---

<sup>6</sup> Lehmann, 2007, kap. Panorama postdramatického divadla, vlastní překlad.

## 2.2 Výzkumné otázky

V návaznosti na cíle výzkumu byly mé výzkumné otázky následující. Jaký narativ vytváří uprchlíci z Ukrajiny o své migraci? Jak ovlivnilo podobu narativu a způsob jeho vyprávění prostředí dokumentárního divadla?

## 2.3 Vytváření dat

Data jsem začala sbírat pomocí etnografického pozorování, kdy jsem pozorovala zkoušení inscenace, z nichž jsem dělala terénní zápisy. Pozorování probíhalo v prostorách HaDivadla v Brně, kde se inscenace zkoušela i odehrála. První dvě pozorování se týkala zkoušek režiséra s jednotlivci a třetí je už pozorováním z první společné zkoušky. Pro analýzu jsem ovšem z důvodu relevance použila pouze dvě z nich a to pozorování společné zkoušky a první pozorování zkoušky režiséra s účastníky jednotlivě. Zápis z druhého takového pozorování nebylo možno použít z důvodu trvání zkoušky, která byla velmi krátká, její průběh a zkoušení bylo silně ovlivněno přítomností dítěte účastnice a také poprvé přišla komplikace v podobě jazykové bariéry, jelikož komunikace probíhala drtivou většinu času v ukrajinštině. Terénní zápisy jsem přepisovala, následně kódovala a analyzovala.

Průběh zkoušek mi ovšem neumožňoval celistvě poznat příběh zúčastněných, jelikož z povahy zkoušení se skákalo z tématu na téma, byl čas zkoušet jen některé části, nebo se příběh díky zkoušení teprve začal vyprávět a tvořila se jeho podoba například v podobě stanovení začátku, konce, důležitých událostí. A to nejen v případě finálního příběhu inscenace jako kolektivního produktu, ale tomuto vývoji podléhaly i jednotlivé příběhy zúčastněných. V pozici výzkumníka by člověk měl data průběžně pročítat, analyzovat, reflektovat a činit si poznámky také z toho důvodu, aby poznával k jakým novým zjištěním ho to vede, případně jaké další otázky z toho vyplývají, a mohl se tak dostat k dalším datům (HENDL, 2005). Uvědomila jsem si, že proces zkoušení ovlivňuje podobu narativu a terénní poznámky odkazují k procesu jeho tvorby. Dále jsem proto pracovala se scénářem inscenace, který byl tedy postupně volně tvořen během zkoušení. Ten jsem doplnila o poznámky z pozorování premiéry. Z analýzy byla vyřazena krátká scéna v podobě video vzkazu Juliany, jejíž možné zapojení, obsah či forma nebyla do poslední chvíle jasná. Zachycení jejího výstupu také bylo velmi obtížné. Zároveň Juliana

neinteragovala s dalšími účastníky během procesu zkoušení, ani se nezúčastnila finální inscenace.

Provádět participativní pozorování nebylo přímo mým záměrem. Dle Hendla (2006, s. 8) participativní pozorování lze použít k hlubšímu poznání procesů či interakcím odehrávajících se ve sledované skupině, a proto se někdy může stát výzkumník její součástí. Já jsem jednoduše nemohla účinkovat v inscenaci a být tak součástí sledované skupiny, nicméně na zkouškách jsem byla párkrát zapojena do procesu zkoušení režisérem a například hrála diváka, kdy si herec potřeboval vyzkoušet možnou interakci s publikem, což mi na druhou stranu pomohlo lépe pochopit procesy odehrávající se během zkoušení.

Vstup do terénu byl poměrně jednoduchý díky vřelému přístupu tvůrců. Nejdříve jsem dostala od vedení divadla kontakt na režiséra, který mě následně pozval a informoval o datech zkoušek. Člena z vedení divadla, který mi poskytl kontakt na režiséra a v první řadě samotnou vědomost, že se taková inscenace tvoří, můžeme označit za gatekeepera jakožto člověka, který výzkumníka vpouští do terénu. Gatekeeper je totiž klíčový pro výzkumníkův vstup do terénu, pokud je těžce dosažitelný a výzkumník nemá jeho hlubší poznání. (CORRA, WILLER, 2002)

Náročné bylo pouze organizování času a doprava z Prahy do Brna, protože účastníci projektu se na zkouškách domlouvali vesměs na poslední chvíli, jelikož nejsou profesionálními herci a inscenaci tvořili ve svém volném čase. Také nutno dodat, že na vytvoření inscenace měli malé množství času. Zkoušení, které neprobíhalo od začátku a vždy za přítomnosti všech účastníků, celkově trvalo pouze necelých šest týdnů, kdy se zkoušelo průměrně jednou za týden, někdy jen například hodinu s jedním účastníkem.

## **2.4 Etika výzkumu**

K této inscenaci a do prostředí tvůrčí skupiny jsem se dostala přes tip od vedení HaDivadla a následně po kontaktu s režisérem a jeho souhlasu jsem mohla začít navštěvovat zkoušení. S účastníky jsem se seznámila, byl jim vysvětlen důvod mé přítomnosti na zkouškách, s čímž souhlasili. Také jsem účastníkům komunikovala, že kdyby se cítili omezování ve zkoušení kvůli mé přítomnosti z důvodu, že se mohou dostat do citlivých situací, jsem připravena odejít. Což se nikdy nestalo, nicméně některé situace za citlivé



nebo nekomfortní považují, a tak jsou jména všech účastníků anonymizována a situace popsány tak, aby nebylo možné zpětně dohledat, kdo konkrétně jak jednal. Takto jsem učinila pouze u zápisů z pozorování, nikoli u scénáře, který veřejně odehráli. Zároveň jsem pro zachování integrity a také jednodušší čtenářské percepce namísto jmen členů profesionální části tvůrčí skupiny použila v analýze názvy profesí. Tyto členy nepovažuji za důležité více anonymizovat, jelikož jsem je nezaznamenala v žádném profesním pochybení či jiné citlivé situaci. Scénu jedné účastnice, která měla podobu pouze video vzkazu až v závěrečné inscenaci, jsem z analýzy úplně vynechala, jelikož jsem se s ní nikdy osobně nesetkala a neparticipovala ani přímo na společných zkouškách. Ke všem výše zmíněným krokům mě vedl především respekt k soukromí a důstojnosti zúčastněných, jak je podrobně rozebráno v Etických směrnících České asociace pro sociální antropologii, které jsem po celou dobu výzkumu následovala (ČASA, 2020). V souladu s tímto jsem se taktéž ujistěovala o tom, co mohu a nemohu ve své práci použít, jelikož v některých situacích jsem cítila, že se blížím k hranicím velmi citlivých a osobních záležitostí.

## **2.5 Metody analýzy dat**

### **2.5.1 Analýza pozorování tvorby inscenace**

Za účelem poznání, jak výslednou podobu narativu a způsob vyprávění ovlivnilo prostředí dokumentárního divadla jsem provedla analýzu zápisů dvou pozorování zkoušek inscenace, kterých jsem se zúčastnila. K tomu jsem využila kódování, které představuje proces, díky kterému rozebíráme data tak, abychom je mohli interpretovat. Zápisy z terénu je dobré průběžně reflektovat, začít se segmentací dat, což může pomoci upravovat metody, tvořit budoucí povahu kódů, nebo přidávat nová data do analýzy. Přistoupila jsem k otevřenému kódování, které dává zejména na začátku prostor pro větší explorační různé témat v textu. (HENDL, 2005) Kódy jsem nestanovila dopředu, nicméně postupně kódovala data dle relevance k mým výzkumným otázkám. Moje kódování mělo referenční povahu, kódy tedy odkazují na úryvek, ale přesně jej nevystihují. Proto je při tomto kódování, které tvoří spíše mapu textu, důležité vytvořit také kategorie. Následně se nepracuje s kódem samotným, ale úryvkem, na který kód odkazuje. (HÁJEK, 2014) Zvolila jsem tak, protože mě zde nezajímalo přímo obsah a význam celých úryvků, ale způsoby komunikace a tvorby. Tedy například ne to, co je předmětem zkoušení, nýbrž

jakým způsobem proces zkoušení probíhá. Zvolila jsem induktivní postup, jak je popsán Sloukovou v textu *Základní metody vědecké práce*. Miles a Huberman (1994; HENDL, 2005, s. 233) navrhnou také v procesu analýzy a interpretace k vyjadřování některých vztahů číselně tak, že počítáme četnosti, nebo k hledání literatury, která je opakem našich výsledků.

Pasáže z textu označené pomocí referenčních kódů jsem skládala do následujících kategorií: režisér, účastník 1, účastník 2, dramaturg, scénografka, spolupráce profesionálních tvůrců divadla (režisér, dramaturg, scénografka), spolupráce profesionálních tvůrců divadla (režisér, dramaturg, scénografka) s účastníky, vztahy.<sup>7</sup>

Zaměřila jsem se na způsob komunikace především režiséra a dramaturga s herci, ale také mě zajímalo, jak pracuje režisér s danými příběhy. Přitom mi byly nápomocny následující podotázky. Jak jsou utvářeny scény z příběhů? Jaký mají herci prostor k práci se svým příběhem a scénou? Jaké mají účastníci vztahy mezi sebou navzájem a s profesionálními tvůrci? Jaký styl komunikace mezi sebou zvolili? Zda se vyskytuje určitá hierarchie a dodržování rolí, například dramaturg, herec, scénograf. Jinými slovy, jak se zapojil do procesu tvorby scénáře a scény režisér, dramaturg, scénografka a další profesionální tvůrci. Jaké jsou zde mocenské vztahy a hierarchie, zda se jejich pracovní role prohazují či odkloňují od svých povah.

### 2.5.2 Narativní analýza

Hermeneutika v sociologii chápe narativ jako způsob vyjádření sociální akce s pomocí symboliky a v mnoha formách od jazyka přes papír po film (ALAN, 1994). Vedle strukturalistického a interakcionistického přístupu je hermeneutický ten, do kterého spadá práce Paula Ricoeura, z níž v analýze vycházím z důvodu celistvosti jeho modelu, který dle mě může lépe postihnout vyprávění v literárním druhu drama. Ricoeur používá tzv. hermeneutický oblouk sestávající ze tří mimésis. Mimesis se objevuje už u Platóna nebo Aristotela, který později rozšiřuje význam tohoto konceptu a definuje ho jako nápodobu přírody uměním více způsoby a ve více směrech (KAIPR, 2005). Ricoeur si půjčuje pojem mimésis právě od Aristotela, nicméně jak napovídá pojmenování hermeneutický oblouk, v Ricoeurově chápání mimésis není časově omezená a uzavřená, proto má celý model spíše procesuální charakter (HÁJEK et al., 2012).

---

<sup>7</sup> Tabulky s tímto postupem lze nalézt v Přílohách 1 a 2.

V první mimésis se nalézá vše, co předurčuje vypravěčovo jednání, následně pomáhá vytvořit zápletku děje, tedy *“vypravěčovo porozumění světu, které existovalo ještě předtím, než vyprávění jakožto verbální událost začalo”* (HÁJEK et al., 2012, s. 211). Další pojem, který Ricoeur od Aristotela přejímá je mythos, neboli příběh, který je to hlavní, na co se zaměřuje mimésis II. Ta tedy obsahuje členění příběhu v podobě řazení dění do událostí nesoucí témata v příběhu a klíčovou zápletku, ve kterém se i nejlépe vyloupne vztah času k vyprávění (RICOEUR, 2000). *“Nepřekvapí tedy, že k dvojici mimesis — mythos Ricoeur přistupuje prostřednictvím termínu poiesis, resp. poietiké (básnické umění). Termínu, který mu umožňuje mimetické působení dávat do souvislosti s uměleckou kreativní činností.”* (SLÁDEK, 2007, s. 18). Ricoeur v souvislosti se zápletkou taktéž upozorňuje na to, že podmínkou vyprávění je projití daného jednání třemi stádii. Proto nejdříve musí nastat moment, který dává příležitost dalšímu dění, následně může dojít buďto k obrození nebo neobrození jednání a nakonec k jeho ukončení, kdy dojde k naplnění či nenaplnění cíle. (RICOEUR, 2002) Třetí mimésis pak ukončuje proces u adresáta, který příběh nějakým způsobem vnímá. Podobu refigurace příběhu posluchačem ovlivňuje jeho vnitřní svět, znalosti a chápání tématu (HÁJEK et al., 2012).

Popsání tohoto procesu bychom tak mohli shrnout jako: *“mimesis II vyjadřuje konfiguraci událostí, tzn. děj vyprávění, mimesis I lze rozumět jako jeho prefiguraci a mimesis III jako jeho refiguraci čtenáři”* (SLÁDEK, 2007, s. 19). Ve vyprávění existuje i vztah mezi časem vyprávění a časem vyprávěného, které ale působí simultánně. Čas vyprávění totiž pomáhá formovat celý specifický svět vyprávění. V momentě, kdy dojde k pomyslnému oddělování těchto dvou časů a srovnávání světa vyprávění se světem čtenáře, dostaneme se do procesu refigurace. V této oblasti proto přechází mimesis II, konfigurace, do mimesis III, refigurace. (RICOEUR, 2002, s. 14)

K narativní analýze jsem použila scénář inscenace doplněný o mé poznatky z pozorování premiéry. Přistoupila jsem opět k referenčnímu otevřenému kódování, kdy jsem výsledné kódy seskupila do kategorií odpovídajícím jednotlivým mimesis a prostředkům dokumentárního divadla.

Slouková ve svém textu *Základní metody vědecké práce* popisuje analýzu a přístupy k ní následovně. Analýza je postup rozebírání a rozčleňování dat, která je spolu s interpretací

provázaným procesem. Jakmile uvádíme dané části poznatků do vzájemného vztahu, docházíme k syntéze. Induktivní přístup v procesu analyzování vede k zevšeobecnění na základě opakujících se jednotlivostí. Na počátku deduktivního uvažování zase stojí určité předpoklady. Můj přístup při práci s daty byl především induktivní, ale pohyboval se také na rozhraní indukce a dedukce. Abdukci jsem aplikovala při hledání vztahů mezi částmi dat, reflexi s odbornou literaturou nebo jejich teoretickému zasazení.

Ricoeurův model je poněkud komplikovaný, jelikož se snaží provázat všechny mimesis a ne analyticky třídit dílčí momenty vyprávění (HÁJEK, 2014). Pro lepší porozumění jsem proto vytvořila i schéma prefigurace, konfigurace a refigurace. (viz kap. Narativ inscenace) Dílčí mimesis jsou dále rozčleněny a podrobně popsány v samostatných kapitolách.

V následující tabulce je zachycen způsob kódování scénáře. Mé kódování bylo opravdu referenční, proto kódy nenesou interpretační sdělení, ale odkazují na část textu relevantní pro danou kategorii.

Tabulka 1: Kódování scénáře

KATEGORIE	KÓDY
<b>Mimesis I</b>	předporozumění, prolog
<b>Mimesis II</b>	prolog: Poslední večírek, Valerie začátek cesty: Mobilizace, Ilja komplikace děje: Příchod, Anna zápletka: Riemannova hypotéza, Artem nový svět: Volejbal, Ilja nový svět: Smart and casual, Valerie rozuzlení: Prezentace, Artem epilog: Příběh z Márqueze, Max a Jasja
<b>Mimesis III</b>	Riemannova hypotéza
<b>Prostředky dokumentárního divadla</b>	usazení diváků titulky podoba scény kostýmy využívání audiovizuálních prvků používání metafor komunikace s publikem zapojení publika

zdroj: autorka

## 2.6 Limity výzkumu

Důležité je zmínit výzkumníkovu postavení, kterého nelze definovat jako výzkumníka, „který zaujímá objektivní, nestrannou a neutrální pozici jedince, který ví o zkoumaném problému více než zkoumaná osoba” (ČERMÁK, 2002, s. 2). Limitem tohoto výzkumu je zajisté skutečnost, že jsem byla přítomna pouze na třech zkouškách, premiéře inscenace a získala přístup k scénáři hry. Výsledné závěry jsou tak limitovány pouze těmito sesbíranými daty. Taktéž nebyly podrobněji zkoumány reakce publika, což limituje závěry v části narativní analýzy *mimésis III*, kde dochází k rekonfiguraci narativu příjemcem vyprávění. Nabízelo by se také zvolit jiný přístup a udělat biografické rozhovory s jednotlivými ukrajinskými uprchlíky a zkoumat narativ na takto vytvořených datech. Nakonec by šlo obrátit pozornost k divadlu a udělat z něj předmět zkoumání namísto terénu.

Tato práce se také nezaměřuje na analýzu diskurzu, která by se v případě zkoumání narativu nabízela doplnit. Scénář inscenace byl vytvořen specifickým procesem, který je níže popsán, ovšem taková výsledná podoba vyprávění, které je navíc komunikováno skrz divadlo, staví před otázkou, co tedy diskurz v tomto případě je, a co není. Prvky, které ale také ovlivnily část způsobu vyprávění, zde nicméně chápu jako prostředky dokumentárního divadla, neboť divadlo je samo o sobě druhem média.

Tématem dalších výzkumů by mohly být mimo jiné transnacionální identity a zkušenosti migrantů, kteří se nacházejí, jak Szaló ve své knize *Transnacionální migrace* popisuje, v takzvaném „mezi-stavu“. (SZALÓ, 2007, s. 127) Podobně by šlo zkoumat migrační tok z Ukrajiny do Česka. Uherek v knize *Cizinecké komunity z antropologické perspektivy: vybrané případy významných imigračních skupin v České republice* popisuje různé migrační teorie a koncepty uchopující migrační síť. Ve výzkumu lze přistoupit k migračním sítím také „jako k systémům sociálních vztahů, jež ovlivňují postmigrační chování“. Záhodno by poté bylo zkoumat procesy jako adaptaci, integraci či asimilaci ukrajinské menšiny v Česku. (UHEREK, KORECKÁ, POJAROVÁ, 2008, s. 78)

## 3 Analytická část

### 3.1 Tvorba inscenace

V teoretické části již bylo představeno, jak pracuje dokumentární divadlo a byl vysvětlen klíčový princip práce s reálnými příběhy a zkušenostmi zúčastněných herců. Není tedy divu, že na počátku této inscenace stály sepsané příběhy zúčastněných, s kterými přímo pracuje i výsledný scénář hry. Samotná inscenace dále používá i prvky jako dopisy či videa publikovaná na YouTube nesoucí charakter deníkového záznamu. I z tohoto důvodu chápou vyprávění jednotlivých uprchlíků jako biografická a faktuální, tedy ty, které se považují za pravdivé ve vztahu ke skutečnostem mimo dané vyprávění. (HÁJEK, 2014) Inscenaci tedy nelze obvinít z fiktivního tvoření příběhu o uprchlících, nicméně pokládám za důležitý krok na cestě zkoumání narativu zodpovědět otázku, jak jeho výslednou podobu ovlivnilo prostředí dokumentárního divadla.

Zkoušení se vždy odehrávalo v prostorách HaDivadla v Brně. První zkoušení mělo být provedeno s jednotlivci za účelem rozvíjení jejich příběhů. Nejdříve se tak sešel režisér s Účastníkem 1, který zůstal i na druhou část zkoušení s Účastníkem 2. Během toho se připojili i dramaturg a scénografka. Druhé zkoušení se odehrálo se všemi vystupujícími, režisérem, dramaturgem, hudebníci a scénografkou přítomnými od začátku. Postupně se zkoušely scény jednotlivých účastníků. V následujícím textu jsou také použity některé pasáže z Přílohy 1 a 2, v kterých je podoba shlukování kódů do kategorií a uvedeno plné znění pasáží, na něž odkazují kódy.

Při zkoušení šlo najít určitou hierarchii rolí, kdy režisér naplňoval svou roli a byl hlavním, který celý proces zkoušení řídil. Povahu hierarchie zde vytvářela spíše míra aktivity jednotlivých lidí v procesu než nějaká rigidní pravidla. Herci totiž měli možnost zasáhnout jak do podoby příběhu tak scény. Míra jejich zapojení byla ovšem různá. Účastník 1 byl například velmi pasivní na rozdíl od Účastníka 2. Nicméně účastníci byli zapojeni do konzultování scény, také do vzájemného konzultování svých příběhů a jejich prezentace. *“Režisér a dramaturg se přidají do kolečka k ní, ale až po chvíli jen dramaturg vyzve Účastníka 1, ať se jde na to taky podívat, který je jinak po celou dobu na mobilu a píše si s někým na messengeru.” “Všichni sedí na gauči a přemýšlejí s Účastníkem 2 nad tím, jak může vypadat ten jeho příběh. Je tam i ta scénografka a dramaturg..”* (Příloha 1)

*“..režisér se chce přesunout ke scéně Účastníka 3 a chce, aby se do ní zapojil i Účastník 2. Režisér prezentuje svůj nápad a chce vědět, co na něj ostatní. Chce, aby při výstupu*

*jednoho člověka měl nějaký druhý na tom podíl a nějak se do toho zapojil. Dohodnou se s Účastníkem 3, že to nějak zkusí, ostatní taky nic nemají proti.” “Režisér: ‘Pro ostatní účastníky, teď poslouchejte a společně můžete najít část, kde se budete chtít zapojit do účastníkovy vystoupení.’” (Příloha 2)*

Pohyblivé nastavení rolí lze vidět i ze společné spolupráce profesionálů, či jejich spolupráce s neherci, kdy jednou scénu řídil například režisér, podruhé dramaturg. *“Takže to všichni budou na stagi?” zvedá hlavu a ptá se (Účastník 3). Dramaturg odpovídá: “Ne, ale budete vše vnímat.” - “Takže se mám teď zapojit?” chce vědět Účastník 3. Dramaturg na to jen krátce: “Mentálně ano.” (Příloha 2)* Nápady jednotlivců a jejich diskuze jsou tak zde důležitější než původní role jednotlivce, kterou má při tvoření zastávat.

V souboru se nacházelo více typů herců. Někteří se nechali většinu času vést režisérem, kdy protireakcí byly pouze doplňující dotazy. Jiní byli více aktivní a zasahovali do scény i příběhu. Tyto momenty můžeme označit jako prohození rolí, kdy se z účastníků stali režiséři. *“Druhá část - dle něj můžeme přeskočit do války.” “Na YouTube natočil video o tom, jak své dilema vyřešil.” (Příloha 1)*

Nejvýraznějšími osobami během zkoušení byli režisér s dramaturgem. Výrazně zasahovali do podoby scény, která vycházela z nápadů scénografky, čímž spoluvytvářeli část způsobu komunikování narativu inscenace. *“Dramaturg, scénografka a režisér pak řeší, kde dát plátno s titulky. stojí uprostřed jeviště v kolečku. Řeší, jestli je možné nad vchod scény dát screen s titulky; ty dle dramaturga musí být v simple češtině.” (Příloha 1)* Herci taktéž měli prostor k vyjádření a zasahovali do podoby scény. *“Účastník 3 je ale silně proti a říká, že je to nevhodné a špatný vtíp. Scénografka nakonec donese takové kancelářské sako, to si Účastník 3 nechá.” (Příloha 2)*

Scénografka představila během prvního zkoušení s Účastníkem 1 a 2 svůj nápad na scénu, ovšem četnost zásahů v podobě nových nápadů či připomínek byla následně stejná jako u dramaturga a režiséra. Režisér s dramaturgem spolu taktéž nejvíce spolupracovali v rámci skupiny profesionálních tvůrců. Na pozdějším zkoušení již dokonce dominovala spolupráce dramaturga a režiséra v poměru k zapojení scénografky šest ku jedné. V podstatě vůbec se nekonzultovalo s hudebníci. Zaznamenány nebyly ani žádné připomínky od účastníků směrem k hudebníci. Hudba je nicméně také prostředkem dokumentárního divadla. Považuji ji za jedinou součást představení, která má pouze

jednoho tvůrce v podobě hudebnice, která inscenaci doprovázela. *“Hudebnice pozoruje a ladí hudbu, spontánně podle toho, jak se jí to zdá, proto je i přítomná na zkouškách.”* (Příloha 2)

Režisérův zásadní vliv na podobu narativu vidím v tom, že určitým způsobem sesbíral účastníky a tudíž jejich příběhy pro inscenaci. Celý proces ovšem začal diskuzí nad těmito příběhy, kdy zasáhl do podoby jejich vyprávění rozvíjením a selekcí událostí, které se v nich odehrávají. Dělo se tak prostřednictvím dialogu s účastníky, diskuzí nad jejich příběhy, kladením otázek, taktéž nasloucháním a děláním si poznámek během vyprávění. *“Dnes se sešli ve fázi, kdy režisér vybral příběhy..” ..a zve si jednotlivě lidi na zkoušky.”* *“Režisér: ‘Proč jsi přemýšlel, že bys šel do války?’” “..se ptá na jeho příběh,..” “Odjel ještě někdo z tvých kamarádů?” pokračuje režisér. “Režisér extrémně naslouchá.” “..si z celého vyprávění dělá poznámky.”* (Příloha 1) *“Ano, to jsem taky využíval při přemýšlení a tvoření a taky mě potom napadlo to použít, a proto se ptám, jestli je to v pořádku.”* (Příloha 2)

Sekundoval mu v tom dramaturg, který se jako druhý nejvíce zapojil do práce s účastníky obdobnými metodami jako režisér. Finální scénář inscenace je tak tvořen úseky příběhů, které vznikaly diskuzí především režiséra a dramaturga s herci. Na počátku by se tak mohlo zdát, že nástroje divadla ovlivnily pouze část způsobu vyprávění spojenou s divadelním prostředím, nicméně především režiséra a dramaturga je nutno chápat jako spoluvypravěče příběhu.

Pokyny především režiséra, ale i dramaturga k hercům jsou dvojího typu. Jedny rozvíjí příběh a vážou se tak k tvorbě narativu. *“Zaměřil bych se na tu část,..”* (Příloha 1) Druhé můžeme chápat jako nástroj ovlivnění způsobu vyprávění, jelikož se pojí se zapojením publika a projevem herců. *“Režisér: “Můžeš zapojit publikum tak, že se jich zeptáš ‘Co je smart casual?’” “..znova říká Účastníkovi 1, že musí ty lidi více oslovit, přijít k nim blíže nebo se jim dívat do očí.” “Režisér: ‘Můžeš se zeptat a v čem je řešení?’” “..ale režisér ho přerušil: ‘Chci aby ses opravdu zamyslel, ne ukázal, že přemýšlíš, ale opravdu se nad tím zamyslel na chvíli.’”* (Příloha 2)

Nejvíce pokynů hercům uděloval režisér. Během prvního zkoušení naprosto dominoval. Později je počet udělených pokynů režisérem samostatně stejný jako jím počet udělených pokynů na základě spolupráce s dramaturgem. Kategorie *pokyny režiséra účastníkům* a



*jeho práce s nimi* mezi sebou mají vztah. Objevuje se vzorec, kdy nejdříve neříká účastníkům přesně, co mají dělat, nechává je například improvizovat. Nicméně jakmile chce režisér něco konkrétnějšího, snaží se, aby účastník danou věc provedl. Tento vzorec se objevuje také v druhém pozorování, kde se režisér také už více zaměřuje na konkrétnější pokyny spojené s projevem herce, komunikací s publikem, což může být přirozeně vysvětleno pokročilým stavem zkoušení.

Přítomnost a zapojení určitých jednotlivců do procesu zkoušení ovlivňovala i to, jakým jazykem se zrovna hovořilo. *“Je tam i ta scénografka a dramaturg - díky němu Účastník 2 mluví česky.”* (Příloha 1) Ve vztahu ke způsobu vyprávění výsledné inscenace stojí za zmínku jazykový vývoj scén na základě zkoušení ve více jazycích, jelikož tím herci předvedli své jazykové schopnosti a to mělo vliv na výsledný jazyk, v kterém se daná scéna odehrála. *“Dramaturg do toho skočí: “Dostal jsem teď nápad, celou tvou druhou část by bylo dobré, kdybys měl\* česky.” Režisér: “Ano, docela dobře mluvíš, takže to by bylo dobré. ...”* (Příloha 2)

Nejméně se do procesu tvorby zapojily hudebnice a scénografka. Hudebnice funguje spíše jako tichý doprovod a na chování scénografky můžeme vidět i menší odstup a větší formálnost narozdíl od dramaturga nebo režiséra. *“Chladná slečna si sedla úplně na kraj první řady, je celá v černém a celkem přísně tam sedí daleko od všech.”* (Příloha 1)

Při tvorbě inscenace mezi sebou jednotlivci udržovali přátelské vztahy a volili neformální styl komunikace i projevu během zkoušení. *“Dramaturg sedí na zemi.” “Účastník 1 vytáhne čokoládu a nabídne všem i mně.”* (Příloha 1) *“Účastník 1 s Účastníkem 2 mezitím dělají nějaké opice, dělají, že se mlátí, pak se chvíli Účastník 1 opírá o rameno Účastníka 2, sledují diskuzi nad pokračováním scény..”* (Příloha 2) Zkoušení inscenace se také prolínalo i hovory na témata související i úplně jiná. *“Dramaturg se ptá Účastníka 1 na to, jaký byl středěční workshop, má položenou ruku na opěradle židle mezi nimi, dost gestikuluje, Účastník 1 se s ním i obejmul,..”* (Příloha 1)

Komunikace mezi všemi jednotlivci v procesu měla většinu času bezkonfliktní, silně neformální charakter a můžeme říct, že její proces neselhával. Taktéž se v ní neprojevil žádný mocenský postoj, který by mohl plynout z rozdělení rolí. Je tak z důvodu reakcí na pokyny režiséra, které i přes větší či menší nadšení neměly rys nekonsenzuálně vynuceného chování. V komunikaci se objevuje i protireakce v podobě otázek. Nejednalo

se tak o prázdné plnění pokynů režiséra nebo dramaturga. *“Účastník 1 se drží za krk a nesměle se směje,..” “Účastník 1 na to reaguje nervózním smíchem, doptává se.” “..po čtyřech minutách se Účastník 1 zvedne ze židle.” “Účastník 1 to jde zkusit,..”*

Zároveň komunikaci můžeme označit na fungující, jelikož v momentě, kdy došlo ke konfliktní situaci, nepřišel rozkol, ale klidné vyřešení v podobě diskuze, ve které nedominoval žádný mluvčí na základě své pozice, všichni měli právo a možnost se vyjádřit. Přístupy účastníků k etice se tak neliší od standardů definovaných Svobodovou (2022), která zdůrazňuje respekt k lidské důstojnosti a tudíž ponechání rozhodnutí na účastníkovi o tom, co chce, nebo nechce sdílet. *“Účastník 3 oponuje: “Ale když někdo řekne ne, tak je to ne a je přece pochopitelné, že se stydí. Navíc ty jsi nám říkal, nebo aspoň když jsi se mnou dělal taky tuto nahrávku, že je to jen pro tvé režijní účely, že to nebudeš nikde publikovat a používat.” Režisér na to odpovídá: “Ano, to jsem taky využíval při přemýšlení a tvoření a taky mě potom napadlo to použít, a proto se ptám, jestli je to v pořádku.” “Účastník 2: “Můžu taky něco říct? Já naprosto chápu jako režiséra, ale i Účastníka 1, nicméně chtěl bych říct, že podle mě doopravdy v publiku nikoho nezajímá, kdo doopravdy jsme.””* (Příloha 2)

Svobodová (2022) v případové studii své inscenace *Ti, kdo mluví sami za sebe* nicméně ukazuje i jiné přístupy. V práci s herci podobně akcentuje důležitost naslouchání a pracování s příběhem herce za pomoci dotazování se. Ovšem proces u ní začíná hraním her, které mají účastníkům pomoc jak s pohybováním se na pódiu, tak se společnou tvorbou příběhu a scény účastníků navzájem například prací v párech a reflektováním svých příběhů. Jí rozebíraná inscenace byla nicméně zkoušena rok a půl, i když do procesu zasáhly covidové pauzy.<sup>8</sup> Rozdílnost v přístupech, kdy se u inscenace zkoumané v této práci pracuje především pomocí pokynů či pobídek k zapojení, může být vysvětlena omezeným časem necelých šesti týdnů, který tvůrci v Brně měli.

Shrnuto, proces tvorby inscenace ukazuje vzorec, dle jakého se vytvořil kolektivní narativ o uprchlíky sdílené zkušenosti s migrací. Na začátku je třeba zamyslet se nad autenticitou vyprávění, které prošlo reflexí osobou režiséra a dramaturga. A to v podobě diskuze vyprávění. Z jednotlivých vyprávění se vyčlenily určité části a momenty, které byly následně řazeny za sebou, čímž byla i vytvořena časová osa příběhu. Nedomnívám se, že

---

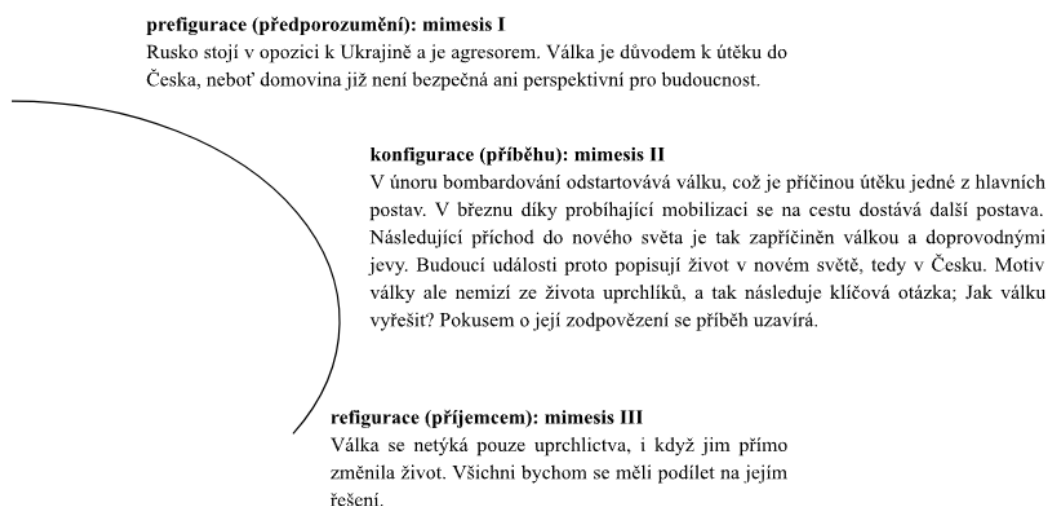
<sup>8</sup> Svobodová, 2022, kap. *Ti, kdo mluví sami za sebe* jako případová studie, vlastní překlad.

by byla nakonec ohrožena autenticita výpovědí uprchlíků, ale v momentě, kdy je uslyšíme vyprávět jejich příběhy na divadelních prknech, musíme považovat zejména režiséra, ale i dramaturga za spoluvypravěče. Nebo také převlékače kabátů, jelikož spoluvypravěči se stali až po jejich vlastní refiguraci příběhů, kdy vysvlékli kabát výzkumníků, kteří vedli rozhovory s uprchlictvem. Svobodová (2022) ve svém přístupu k dokumentárnímu divadlu uvádí interview jako vhodný nástroj ke genezi textu.<sup>9</sup> Vyprávění dále bylo rozvíjeno a prozkoumáváno kontinuálním doptáváním. I když většina scén pracuje s úseky sepsaných příběhů a jejich původními formulacemi, dalším momentem, kdy režisér či dramaturg vstupují do vyprávění, jsou malé zásahy například v podobě formulací otázek k publiku.

### 3.2 Narativ inscenace

V následujícím schématu jsem se pokusila vytáhnout narativ do podoby procesu trojí mimesis. Narativ má také svou časovou osu a události jsou kauzálně propojeny. Na začátku se otevírá příběh především sdělením příčiny následujících událostí, což by celé šlo shrnout jako válka zapříčinila cestu do nového světa, kterým se rozumí Česko. Vyprávění se odvíjí od začátku války v únoru 2022 a končí v roce 2023 momentem, kdy uprchlictvo pobývá v Česku.

Schéma 1: Hermeneutický oblouk



zdroj: autorka

<sup>9</sup> Svobodová, 2022, kap. Práce na textu, vlastní překlad.

Sledujeme tak příběh o cestě do nového světa z důvodu útěku před válkou. Vypravěči se zaměřují především na překonávání překážek, pro jejichž zdolání a pokračování v životě uvádějí různé motivace. Nejsilnějšími jsou ovšem rodina a blízcí, dále pak práce a činnosti týkající se jejich osobního rozvoje, které jim pomáhají překonávat překážky a pro které se zároveň vyplatí žít. Zmiňují se také úzkosti, strachy a stesk po domově. Ústředním problémem v jejich příběhu je vyřešení válečné situace, které by řešilo i otázku jejich migrace. Do tohoto momentu vstupuje momentální stav, kdy válka stále není u konce, v této pozici také uprchlíci svůj příběh vyprávějí. Nenabízí ale žádné konkrétní řešení. O řešení víme pouze to, že ho považují za velmi složité a chápou ho jako záležitost celého světa, ne pouze Ukrajiny, neboť na jeho artikulaci používají metaforu Riemannovy hypotézy, což je složitý matematický koncept, který se dodnes nikomu nepodařilo vyřešit, ale k jeho řešení apelují na zapojení všech lidí. Jednotlivé mimesis jsou podrobně popsány v dílčích kapitolách, kde jsou také použity některé pasáže ze scénáře.

### **3.2.1 Mimesis I**

Hlavními aktéry příběhu je uprchlictvo z Ukrajiny včetně režiséra, který už ale vazby na Česko měl před vypuknutím války. Není to ovšem skupina lidí, která by se předem znala, ale poznali se spolu potom, co je různě potkal a pro představení sesbíral režisér. Každý konflikt má dvě strany. Jejich společnou sdílenou hodnotou je to, že ve válce stojí při Ukrajině. V narativu proto nenajdeme pohled člověka, který by stál na straně Ruska, ospravedlňoval by ruskou agresi, nebo se chtěl vrátit na Ukrajinu, která by byla územím Ruska a utekl by pouze z bezpečnostních důvodů. A to i přes to, že toto uprchlictvo pochází z Kyjeva či východních oblastí Ukrajiny. Například v Doněcku je vlivem historického vývoje stále silná ruská menšina a ruskojazyčné obyvatelstvo (ABIBOK, 2022). Dle sčítání lidu z roku 2001 zde žilo 38,2 procenta etnických Rusů (STATE STATISTICS COMMITTEE OF UKRAINE, 2004). Není pak velkým překvapením, že jeden z herců v inscenaci pocházející z Doněcka, mluví rusky. Čím více se také dostáváme na východ země, tím roste podpora pro připojení k Rusku. Na východě je to zhruba 18 procent obyvatelstva. Na Ukrajině je také stále 21 procent obyvatel, kteří by se raději připojili k Celní unii s Ruskem, než kdyby měli zvolit vstup do Evropské unie. (IRI, 2021) I když se většina Ukrajiny k Rusku připojit nechce, nelze automaticky předpokládat, že v těchto východních oblastech budou lidé stát automaticky na straně Ukrajiny, i když prchají před válkou do bezpečí.

V jejich příbězích jsou důležití z hlediska jednání i vedlejší aktéři jako rodina a blízcí, matka, snoubenec, rodiče, dítě. Ve výsledném narativu spolu postavy neinteragují přímo, protože jejich osobní příběhy nezahrnují ostatní účastníky, jelikož jednoduše nebyli součástí jejich života na Ukrajině, potkali se až v Česku. To, že jsou relevantními vypravěči jednoho příběhu o uprchlictví a válce je tak založeno na jejich zkušenosti se stejným jevem a stejnému porozumění situace. Ukrajina je tedy okupována, jejich emigrace je nucená a válka si vybírá oběti v podobě odloučení od rodiny, přátel, zanechání nebo změny zaměstnání, nebo i úmrtí přátel. Hlavním motivem je emigrace, činitelem, který ji způsobil je válka. Dozvídáme se, proč a jak museli opustit svou zemi a i když válku identifikují jako příčinu jejich emigrace a objevuje se polemika nad jejím řešením, explicitně ani implicitně nezaznívá odpověď na to, proč se válka stala. S tímto vůbec nepracují, naopak vypráví o tom, co to pro ně znamená a jaké je řešení. Pro doplnění tohoto aspektu vyprávění je nezbytné uvést, v jaké situaci se vyprávění odehrává. Válka ještě neskončila, není znám výsledek a všechny následky. Zároveň to pro vypravěče znamená, že situaci hodnotí v prostředí emigrace a sami se ještě nemohou dobrat jasného konce.

### **3.2.2 Mimesis II: Děj a časová posloupnost příběhu**

Výsledný narativ této inscenace se skládá z více osobních příběhů, které jsou ovšem rozděleny tak, že tvoří jeden příběh, jehož děj má chronologickou časovou posloupnost, přičemž jsou přítomny kauzální vztahy mezi jednotlivými událostmi. Jednotlivé příběhy uprchlíků jsou rozkouskovány do scén, které tvoří hlavní dějovou linii v podobě útěku a jeho důvodů, zápletka přichází v podobě Riemannovy hypotézy, která funguje jako symbolika v otázce řešení války. Následuje příjezd a život v Česku, který prochází peripetemi s hledáním bydlení, kontaktem s úřady, nalezením nové práce, školy a přátel. Rozuzlení příběhu má přijít v podobě zodpovězení Riemannovy hypotézy, tedy otázky, jak vyřešit válku. Tím musíme rozumět ovšem i pobyt v Česku a vše, co do této chvíle uprchlíky potkalo. Dynamika příběhu je jako bič, který na začátku mrskne a pak už jen bolí rána. Na začátku je spouštěčem celé akce válka a od té doby příběh prochází peripetemi, ale neobjeví se v něm žádná zlomová událost, která by najednou změnila tempo vyprávění. Nakonec ani nedochází k zodpovězení otázky, jak válku vyřešit. Stejně jak pomalu tahle otázka splyne s prostorem a otevře další dveře místo jasného vývodu, tak zdánlivě klidně

se odvíjí děje v celém příběhu. Vyprávěný příběh nevyžaduje u diváka žádné detailní ani odborné znalosti o válce či migraci, pouze momentální znalost napadení Ukrajiny Ruskem.

Nejdříve je důležité se seznámit s hlavními postavami, kterými jsou Ilja, Anna, Valerie a Artem a také režisér Max, který se do vyprávění zapojil i fyzicky při inscenaci. Scénář je rozdělen na dva velké celky *Cestování* a *Nový svět*. Časová posloupnost příběhu je nicméně rozvinutější než pouhá linka “přicestovali jsme do nového světa a jsme tu”. Na začátku bychom mohli říct, že kopíruje vývoj války od jejího začátku přes mobilizaci a uprchlictvo v podstatě vypráví své reakce na tyto děje. Posléze v *Novém světě* je řazení stále chronologické, nicméně už se odvíjí dle událostí, které je potkaly v Česku.

Sled událostí otevírá již prolog, za který považuji první scénu *Poslední večírek*, v kterém je zaznamenána úzkost a napětí z blížící se války v podobě strachu o rodiče, kteří žijí v pohraniční oblasti. Tato úzkost, napětí a strach se zhmotňuje do Valeriina požádání rodičů o příjezd do Kyjeva a jejich odmítavá reakce je vysvětlována dlouhodobostí konfliktu mezi Ruskem a Ukrajinou. “*Pro ně to všechno začalo už v roce 2014, takže si na válku už dávno zvykli.*” Sděluje tak, že válka nepřišla z nenadání, což taktéž odkazuje k mimésis I, která je zde interně obsažena a je prefigurací vyprávění. Světem vypravěčů, vnímáním kontextů, s kterými operují při vyprávění. I z tohoto důvodu můžeme scénu považovat za dobře fungující prolog, v kterém jsou nařknuty téměř všechny hlavní témata příběhu od úzkosti z přicházející války, nutnosti se přesunu do bezpečí, interakce s rodinou a přáteli, ale také velmi jemně a jednoduše nastiňuje pozadí toho, co bylo a proč se stalo ono cestování do nového světa. Dále se dostáváme přímo k momentu bombardování, který v podstatě na konci scény teprve otevírá proces cestování. Valerie opouští Kyjev, protože ráno po večíрку zjistí, že začalo bombardování.

Z února 2022 se poté přesouváme do března téhož roku k mobilizaci, díky níž opouští svůj domov další uprchlík, Ilja. Anna následně spojuje úsek cesty uprchlíků s životem v Česku, novém světě, scénou *Příchod*. Zároveň tím otevírá dveře druhé části vyprávění o životě v Česku od hledání bydlení přes kontakt s úřady po začlenění se do společnosti, trávení volného času, vypořádávání se souběžně se situací na Ukrajině a kontaktem s rodinou a přáteli. Časovou osu těchto událostí nabourává pouze zápletka v podobě Artemova řešení

Riemmanovy hypotézy, která se snaží dojít na konci rozuzlení. Spíše se dívá na problém shora než skrze postupné vyprávění uprchlickovy cesty do Česka. Epilog v podobě básně přednášené režisérem a hudebníci pak doslova shrnuje všechna hlavní identifikovaná sdělení jako nutnost utéct, život v nové zemi, stesk po domově, sílu žít dál.

### **3.2.3 Mimesis II: Události a zápletka příběhu**

Tato kapitola je podrobnějším rozvinutím jednotlivých událostí. Na světlo tak přináší jednotlivé linie a zápletku přítomné v příběhu. Specifikem tohoto narativu tedy je, že jeho jednotlivé dějové úseky se vždy dozvídáme optikou jednoho člověka, nicméně ne vždy se dozvíme, jak postava jednala v jiném úseku, protože ten je vytvořen člověkem druhým. Příkladem Anna popisuje, co je třeba vše zařídit po příjezdu a kontakt s úřady, ale už nevíme, co dělala a jak reagovala na mobilizaci, o které se ovšem dozvídáme od Ilji.

Ve výsledném narativu ale můžeme najít vzorec, podle kterého na sebe jednotlivé příběhy navazují a reagují. Opakující se momenty a náměty, které jsou důležité pro vysvětlení nejen pro svou povahu, ale i proto, že zrovna na tyto věci se zaměřila pozornost, takže je herci považují za relevantní k vyprávění. Rozklíčování tohoto vzorce nás dovádí ke sdělení, které pak dále žije svým životem především v mimesis III, kdy ho má možnost vnímat čtenář v podobě výzkumníka a diváči. Cílem je především odhalit, jak spolu jednotlivé příběhy fungují, přes jaké události komunikují a jaká sdělení vytváří pro diváka.

Hlavní členění událostí již bylo nastíněno v kapitole Mimesis II: Děj a časová posloupnost příběhu, nicméně tento popis lze rozvinout a nalézt také více menších linií, které nemusí vždy odpovídat zkušenosti všech účastníků a tak mají rozdílnou návaznost. Rozvinutější popis událostí by tak mohl být následující: Odehrálo se bombardování, začala válka, což je chápáno jako nutnost opustit domov. Po odstartování akce pohybu, je to Iljova scéna, která následuje a je o nutnosti se přesunout do bezpečí. Odehrává se však později v momentě mobilizace a rozvíjí motiv opuštění domova a blízkých. Následně se seznamujeme s tím, co obnáší příchod do Česka. Hledání bydlení, pohled Čechů na uprchlíky a jejich přístup k nim. Kontakt s úřady, hledání práce, ale také popis pracovních podmínek. V tomto momentě vstupuje do příběhu zápletka, která se zabývá řešením situace uprchlíků. Předestírá otázku, jak vyřešit jejich současnou situaci a vypůjčuje si k tomu Riemannovu hypotézu. Nezabývá se ovšem řešením problémů, které emigrace přináší jako je práce,

vzdělání, úřady, nýbrž příčinou samotné emigrace. Následuje rozvinutí děje v podobě nového života v Česku, nalézání nových přátel, komplikací při snaze pokračovat ve svém povolání či si nalézt nové. Taktéž nalézání nového bydlení, udržování kontaktu s rodinou a blízkými na Ukrajině. K rozuzlení zápletky a závěrem zodpovězení, jak z tohoto všeho ven má dojít v poslední scéně, ovšem nic takového nepřichází. Nezodpovězení této otázky může být chápáno jako interakce s divákem, kterému je zde ponechán prostor k vlastnímu řešení, ale zároveň to samo o sobě nese výpovědní hodnotu, jelikož nám tím vypravěči sdělují, že příběh ještě není uzavřen.

První vetkaná linie je příběhem o ztrátě blízkých. Jako jediná kontinuálně prostupuje všemi scénami. Začíná u Valerie telefonátem, který popisuje její snahu přemluvit rodiče, aby za ní přijeli do Kyjeva v momentě zlé předzvěsti válečného konfliktu. Pokračuje Iljovou scénou, v které se setkáváme s nechtutí opustit svou rodinu a kamarády. V Annině případě začíná komplikace v podobě zanechání manžela na Ukrajině, zároveň to byl on, kdo chtěl, aby jeho žena a dítě odjeli do bezpečí. Artemova scéna je vyvrcholením tohoto zanechání blízkého člověka v zemi zmítané válkou, jelikož nás hned po tom, co se dozvídáme, že uprchlíci zanechali své blízké doma, varuje, že mohou zemřít jako Artemova kamarádka. Což i vysvětluje závažnost celé situace. Iljova scéna pokračuje smířením s jeho matkou, které nejdříve oponoval a myslel si, že jeho život v Česku bude smutný především díky absenci jeho kamarádů. Nicméně rozkopává dveře naději a jakémusi budoucímu rozuzlení tím, že popisuje své nové přátele a život v Česku. Valeria v další scéně odkazuje na své blízké a snoubence a dochází k polemice, kdy by raději byla ve zničeném městě bez elektřiny a vody, ale se svým snoubencem a rodinou. Anna nakonec může mít koncert a hrát v tomto představení za přítomnosti svého manžela a dcery, který dostal povolenku na omezenou dobu přijet do Česka. Opětovnou celistvost své rodiny hodnotí jako konečné naplnění její touhy. Artem závěrem akcentuje potřebu vyřešení Riemannovy hypotézy i na počest všech padlých Ukrajinců včetně jeho přátel.

Další linie, na kterou je zaměřeno hodně pozornosti a která má určitý vývoj, by šla pojmenovat jako existenční aspekty emigrace. Týká se především práce a bydlení. Vytvořena je skrz scény Valerie a Anny. Valeria tuto linku otevírá ve své první scéně výčtem věcí, které musela doma zanechat jako například oblečení nebo lednici plnou jídla a její byt. Anna ve své scéně *Příchod* ihned informuje o neexistenci bydlení, z čehož jí



pomáhá kamarád, následně si nalézá dočasné bydlení u Slovenky, které má být na tři měsíce. Bronislava po ní chce ovšem pas jí a její dcery, obává se, že by Anna mohla být ruskou agentkou, nebo být v Česku nelegálně. Anna odmítá pasy vydat v obavě o jejich odebrání, jelikož o tomto dříve slyšela, což následně jedou řešit s třetí stranou, ale na základě toho Anna může zůstat pouze měsíc, protože Bronislava se jí rozhodne nevěřit. Valerie na svou překážku naráží v podobě hledání zaměstnání, kdy nemůže v Česku vykonávat své původní povolání lékařky, jelikož nostrifikace lékařského diplomu trvá rok a je nutno prokázat znalost češtiny na úrovni B1. Začala chodit na IT kurzy a má jít na pracovní pohovor, nicméně naráží na další překážku v podobě nedostatku oblečení typu “smart and casual”. *“Co dělat, když jsem nechala všechny věci doma? Z čeho vybírat?”* K ilustraci komplikovanosti své situace používá svou zkušenost s českým byrokratickým systémem. Měla práci s výdělkem pouze 2500 Kč v charitativní organizaci, ale díky tomu, že pracovala, neměla dle úřednice nárok na příspěvek pro uprchlíky ve výši 5000 Kč. Práce se tak vzdala. Později zjišťuje, že úřednice jednala protizákonně a příspěvek jí měla schválit. Za pokoj platí 7500 Kč a stát jí přispívá 4500 Kč, což uvádí závěrem. Anna následně pokračuje tím, jak ze dne na den ještě týden a půl před dohodnutým koncem přichází o své dočasné ubytování u Slovenky Bronislavy. Ze situace jí nakonec pomáhá pár, který potká na koncertě a nalézá trvalé bydlení, čímž se tato linka uzavírá.

Tato linie tak vypráví především o “zdolávání překážek” a taky postoji Čechů k uprchlíkům, kdy nastává institucionální selhání v podobě chování úřednice a nedůvěra ze strany ženy, která poskytuje dočasné bydlení Anně. Naopak vřelý vztah a pomoc je vždy zmíněna od přátel, tedy lidí, kteří daného uprchlíka znají déle a mají s ním osobnější vztah.

Zápletka v podobě vyřešení a zodpovězení Riemannovy hypotézy je nejdříve představena jako cíl, ke kterému se Artem upnul po prodělané nehodě. Díky čemuž se z ní nejdříve stává nástroj motivace a smysl žití. Artem v této části Riemannovu hypotézu nahlíží pouze v souvislosti se svým životem. I krok publikování jeho zjištěných výsledků o Riemannově hypotéze na YouTube vnímá jako úlevu pro sebe.

*“Několik dní před začátkem války všichni Ukrajinci cítili, že se blíží něco velkého. Tehdy jsem si uvědomoval, že v případě války jsou mé šance na přežití malé. Neměl jsem strach*

*umřít, ale bál jsem se nenechat nic z úkolu, který jsem řešil posledních 6,5 roku. Proto jsem před válkou nahrál video, kde jsem prezentoval svou verzi důkazu. (VIDEO DŮKAZU) Zbavilo mě to tehdy strachu ze smrti. Konečně jsem si mohl „odpočinout“ od života, který mi působil tolik bolesti. Myslel jsem si, že smrt na bojišti bude krásným zakončením mého příběhu.”*

Posléze Artem dochází k závěru, že jeho život má vyšší cenu než jeho smrt a odjíždí do Česka. Tato scéna ovšem končí otázkou, o čem Riemannova hypotéza je. Toto se zodpovídá až na konci příběhu v rozuzlení, kde přestává být Riemannova hypotéza řešena pouze v kontextu Artemova života. *“Existuje určitá rovnice a tady je třeba dokázat, že její řešení jsou všechny na přesně definované přímce, nikam se odchýlit nemohou. Vypadá to jednoduše, ale lidé s tím bojují od 19. století. Faktem je, že pokud řešení této rovnice mají takovou vlastnost, posune to téměř všechny vědy daleko dopředu: od teorie čísel až po kvantovou mechaniku. Zdá se, že odpověď je zde téměř zřejmá, všichni to chápou, ale nikdo si tím není stoprocentně jistý. (Pauza) Možná se mě ptáte, jak to souvisí s běžným životem. Svým způsobem během života každý člověk „dokazuje svou Riemannovu hypotézu“. Pro nás všechny je těžké si vybrat. Ale abyste se někam posunuli, musíte se zbavit pochybností, že vaše volba je správná. Podobné je to s válkou na Ukrajině, řešení se zdá být jasné...”*

Artemovo objevení existence Riemannovy hypotézy, která dosud není vyřešená, dalo vzniknout budoucímu vývoji jednání, kdy se jí pokouší řešit. A toto jednání se završuje apelem na zapojení všech lidí do jejího řešení. Hypotéza je tak použita jako metafora pro řešení války. Je představena jako nesmírně obtížný a dosud nevyřešený úkol. Což je důležité, protože následně Artem přenáší tuto hypotézu ze svého osobního života do života celého lidstva, nejen uprchlíků. Válku na Ukrajině tak chápe jako něco, co se týká nás všech. Zároveň lze dle rozboru Riemannovy hypotézy chápat překonání války jako něco, co může lidstvo posunout dále, je zde tak vyjádřený i hodnotový postoj.

Tato scéna se nachází na konci a nabízí rozuzlení, při vnímání příběhu je tak třeba mít na paměti, že vyřešení války by také zakončilo příběh uprchlíků. Artem dosud není schopen odpovědět na otázku *“A jaké je řešení?”*. Namísto odpovědi přichází ovšem apel na společné vyřešení hypotézy, skrze což je také komunikováno určité sdílení jejich problému

s celým světem. *“Chápu, proč lidé nechtějí rozpoutat globální válku. Stále mají co ztratit. Takže teď nevím. To není ta „Riemannova hypotéza“, kterou znám jako řešení. Ale je to úkol, za jehož řešení jsme zodpovědní my všichni, v sázce je celý náš svět. Je nutné, aby tentokrát každý vynaložil úsilí k vyřešení této „Riemannovy hypotézy“...”* Sdělení v podobě apelu na společné úsilí při řešení válečného konfliktu nepovažuji za samozřejmé zjištění, ale za jejich specifické vnímání války jako globální záležitosti v momentě, kdy válka ovšem do žádného globálního konfliktu stále nepřerostla.

Události ve vyprávění se taktéž dějí v souvislosti s kapitály, kterými uprchlíci a uprchlice disponují. Pomoci si zde můžeme teoretickým uchopením konceptu kapitálu Pierra Bourdieuho, který za nejvýznamnější považoval kulturní kapitál. Ten je tvořen od počátku života jedince v rodině, kdy rodiče přenáší svá schémata kulturního kapitálu na potomky. Roli v našem příběhu hrají i kapitál ekonomický a sociální. Zkráceně ekonomický kapitál můžeme vnímat jako finance a sociální kapitál jako kontakty, které nám v životě mohou někdy pomoci více, než prostá existence kapitálu ekonomického. (BOURDIEU, 1998) Ilja mi během pozorování první zkoušky prozradil, že rodiny jeho přátel z Doněcku odjet nemohly kvůli nedostatku financí (*pozn. autorky: poznámky z terénního deníku*). Iljova cesta by se tak nekonala, kdyby tímto druhem kapitálu jeho rodina nedisponovala. Obdobně můžeme vidět sled událostí v Annině případě ovlivněný jejími kapitály. Její sociální kapitál v podobě známých v Česku jí pomohl přečkat první noci v Brně. Do situace, která jí pomohla najít bydlení, se nakonec dostala díky svému kulturnímu kapitálu, kdy na koncertě potkala lidi, kteří jí dlouhodobé bydlení nabídli. V Artemově případě byl také důležitý kulturní kapitál v podobě vzdělání, díky čemuž ho oslovila česká univerzita. Tento kapitál lze specifikovat jako institucionalizovaný kulturní, jelikož právě ten nese podobu dosaženého vzdělání (*ibid.*).

### **3.2.4 Mimesis II: Motivy**

V následujících podkapitolách jsou rozebrány a pojmenovány motivy, které jsem v příběhu identifikovala.

#### **3.2.4.1 Úzkosti a ztráty**

Na začátku Valeriina příběhu ve své scéně, která je v analýze chápána jako prolog, nejen začíná vyprávění příběhu od určitého bodu, nicméně udává i tón celého příběhu a nabízí

několik klíčů ke čtení příběhu. Předzvěst blížícího se klíčového bodu zlomu, války, je zde artikulovaná skrz její pracovní příhodu: *“Co se stane, když pacienti budou žádat o léky na půl roku? Protože se bojí, že vypukne válka. -Tak jim to napiš. -Dobře, ale na vaši zodpovědnost. -Dobře, pak si o tom promluvíme.”* Úzkost, frustrace a strach o blízké jako jedny z hlavních motivů, které se opakují a rozvíjí i později, jsou nastíněny hovorem s její matkou, po které chce, aby s otcem přijeli za ní do Kyjeva.

Úzkost a frustrace je dále rozvinuta v podobě pořádání večírku s přáteli, jehož konání uprostřed týdne je ospravedlňováno tak, že *“do víkendu ještě musíme dožít”*. Sděluje nám tedy, že večírek je reakcí na mimořádný stav, což dokresluje i jeho doba konání.

Dalším výrazným motivem, který bude následně v dalších scénách rozvinut je ztráta. Valeriina úvodní scéna po tom, co se odehraje jediný výrazný bod zlomu, bombardování, které zde odstartovává pohyb, popisuje, co vše musela doma zanechat a nabízí klíč ke čtení jejích pocitů v podobě přisuzování hodnoty věcem, o které přichází. *“Všechny moje přátele a kolegy, což mě mrzí. Své pacienty. Místa, která už nikdy nebudou jako dřív. To mě mrzí. Malý hrneček na espresso, který jsem si přivezla z Itálie a který mě mrzí. Protože ten samý jsem přivezla mámě. Moji sestřenici, což mě mrzí.”*

Dle tohoto klíče později přisuzují hodnotu věcem i ostatní, kdy se opakuje vzorec vnímání ztráty či odloučení od rodiny, blízkých a přátel jako nejbolestivější. Ilja: *“- Nemůžu se jen tak sebrat a odjet! Chci se tu dostat na vysokou školu, chci se tu bavit se svými kamarády, kteří jsou pro mě důležití. Nechci opouštět ani příbuzné, ani přátele, ani město. -Pochop, že přátelé nejsou to nejdůležitější v životě. Najdeš si nové kamarády. -A jak si je najdu? Nikdo nás tam nepotřebuje. A nechci opouštět staré přátele. Nechci nové kamarády.”* Artem: *“Pak jsem cítil zuřivý vztek, když jsem se dozvěděl, že na nepřátelskou raketu zemřela moje kamarádka Julia Zdanovská...”* ... *“Za Julii Zdanovskou, která zemřela v Charkově při raketovém ostřelování. Zdá se, že jsem s ní ještě včera pil kávu po celoukrajinské matematické olympiádě. Za Ilju Halkina, mého nejlepšího přítele, který seděl ve svém Záporoží v době pokusů rašistů (pozn.: rašist - další hanlivé označení Rusů) o jaderné vydírání na ZAES.”* Valeria: *“Když jsem těmto známým řekla, že můj snoubenec je už dva dny bez světla v Kyjevě, podivili se: „Jak to, že nebylo světlo? Stalo se něco?“ ... “Poslední dobou stále častěji přemýšlím, že bych se chtěla vrátit zpět do Kyjeva. Žít tam*

*bez světla, s poplachy, se zákazem vycházení, ale být blízko svým blízkým, být spolu.”*  
Anna: *“To bylo to, po čem jsem tolik toužila. A ano, moje malička, zpívala jsem si s tvým tátou na pódiu a ty jsi byla vedle nás.”*

### **3.2.4.2 Domov**

Děj ohledně blízkých a rodiny vede k otázkám ohledně domova a také se dotýká i jejich budoucnosti. Zda o sobě uprchlíci mluví jako o cizincích, kteří jen čekají v přestupní stanici a plánují se vrátit domů, nebo zůstat. Před očima se nám také otevírá proces, kdy si budují nový domov v Česku, jelikož je k tomu dlouhodobější povaha jejich pobytu přirozeně vede v podobě nalézání práce, přátel nebo volnočasových aktivit. Souběžně s tím, ale stále vnímají svůj domov na Ukrajině. Anna tam zanechala manžela, Valerie rodiče a snoubence, dokonce s ním touží být i na úkor bezpečnosti. Ilja pak zdůrazňuje především odloučení od přátel. Se všemi těmito lidmi stále udržují kontakty.

V souvislosti s těmito vazbami uprchlíků na domov můžeme představit pojem transnacionální migrace. Existuje celá řada teorií, které pracují s tímto konceptem. Základní vývod je ten, že vznikají transnacionální sociální pole, díky nimž migranti v novém prostoru stále udržují kontakt s tím starým, to taktéž vede k udržování si své původní identity. Tento stav ovšem nelze chápat jednoduše představou, že se daný migrant izoluje v novém prostředí, interaguje a udržuje sociální vazby pouze ve starém prostoru. Na poli sociálních věd tak můžeme dále zkoumat vývoj začlenění se, různé faktory a postupy simultánně existující a ovlivňující toto zapojení se do nové společnosti. Když totiž migrant spolu s budováním nového domova udržuje kontakt s původním, je poté výsledkem protnutí nového a starého prostoru specifické transnacionální sociální pole (SZALÓ, 2007).

Potřebu vyjádřit, že toto pole je nový svět, ve kterém teď uprchlíci žijí a je rozdílný od původního světa i přijímací společnosti, ve které se ocitli, nejsilněji vyjadřuje Valerie: *“Před pár týdny jsem seděla v kavárně s českými známými. Byli velmi milí a ptali se mě, jak se mám. Řekla jsem, že dokončuji IT kurzy a na poslední večer potřebuji oblečení ve stylu smart casual. Co dělat, když jsem nechala všechny věci doma? Z čeho vybírat? ... Ptali se mě, jestli teď pracuji. Řekla jsem, že zatím ne a oni odpověděli: „Super, máš víc času na učení.“ Zajímá vás, z čeho se skládá můj den? Ze zpráv „V noci se*

*střílelo...Pracují záchranné složky...Informace o mrtvých se upřesňují...Letecký poplach na území celé země“. Ospravedlňuji se jim, že jsem hned po příjezdu našla práci v jedné charitativní organizaci. Ale tam mi mohli platit jen 2 500 korun měsíčně a nedávali mi dostatek pracovních hodin. Protože nostrifikace mého lékařského diplomu bude trvat rok a půl.” Valerie popisuje, jak žije v Česku, kde se schází s přáteli, musí si najít práci, ale zároveň v momentě, kdy mluví o skladbě jejího dne, je součástí dění doma na Ukrajině. V pokračování jasně můžeme vidět, jak odděluje sebe od společnosti v Česku, kdy chápe to, co se děje v jejím původním domově jako něco, co nezajímá lidi a odlišuje jejich jednání od jejího v novém domově. “Když jsem těmto známým řekla, že můj snoubenec je už dva dny bez světla v Kyjevě, podivili se: „Jak to, že nebylo světlo? Stalo se něco?“ A já se divila, že mimo mou bublinu nikdo neví o ostřelování infrastruktury. Chápu, že lidé zde již ustoupili od prvního šoku a nesledují zprávy. Že má každý svůj život... Poslední dobou stále častěji přemýšlím, že bych se chtěla vrátit zpět do Kyjeva. Žít tam bez světla, s poplarchy, se zákazem vycházení, ale být blízko svým blízkým, být spolu.”*

### **3.2.4.3 Bojovníci**

Bojovníci. Tak by mohlo znít pojmenování dalšího motivu, který se nachází ve vyprávění. Odkazuje k motivaci překonat všechny nástrahy emigrace a žít dál. Artikuluje i důvod, kterým je nejčastěji rodina a blízcí, ale i práce a osobní rozvoj.

Ve Valeriině případě je silnou motivací její snoubenec, s kterým by si přála být. U Artema je to Riemannova hypotéza hnací silou pro jeho existenci, v které neviděl smysl poté, co skončil po nehodě v kómatu. “Otevřelo mi to oči pro to, jak se znovu stanu člověkem ve svých očích. Přisahal jsem, že ji rozhodně vyřeším nebo vyvrátím.” Riemannova hypotéza, ztráta blízkého člověka a možnost kariéry a studia v Česku pro něj posléze opět fungují jako nástroje motivace k překonání války a emigrování. “Pak jsem cítil zuřivý vztek, když jsem se dozvěděl, že na nepřátelskou raketu zemřela moje kamarádka Julia Zdanovská... Tehdy jsem se hodně hádal s rodiči, chtěl jsem zabít ty hajzly a sám zemřít. Ale všimli si mě tady v Čechách. Učinil jsem předpoklad, že můj život má větší cenu než moje smrt. Proto jsem tady.”

Blízcí, zde konkrétně jejich ztráta je hnacím důvodem k vyřešení Riemannovy hypotézy, díky které se rozhodl dál žít. Artem ale jako jediný vychází z osobní zkušenosti a

pokračuje ve své motivace a zmiňuje ztracené životy všech Ukrajinců. *“Za Julii Zdanovskou, která zemřela v Charkově při raketovém ostřelování. Zdá se, že jsem s ní ještě včera pil kávu po celoukrajinské matematické olympiádě. Za Ilju Halkina, mého nejlepšího přítele, který seděl ve svém Záporoží v době pokusů rašistů (pozn.: rašist - další hanlivé označení Rusů) o jaderné vydírání na ZAES. Za mnoho prolitých slz a ztracených životů obyčejných Ukrajinců.”*

Anna to, co ji drželo nad vodou, jasně vyjádřila jako svou rodinu a hudbu: *“Nedaleko leželo ukulele a rozhodla jsem se ho vzít a něco zahrát. (Hraje.) Hudba vždy udržovala můj psychický stav ve stabilitě. Začali se mnou zpívat dobrovolníci. Brontosauři mi nabídli, abych byla sólistkou na jejich koncertě, který bude věnován 45. výročí jejich organizace. Měla jsem obrovskou radost! Protože jsem chtěla zpívat.”... “Líbilo se mi zase zpívat, jako bych se probudila a věděla, že chci ještě. Ale teď s mojí kapelou, kde hraje i můj manžel. Pro mě to byla dvojitá motivace: zpívat a aby Anička měla tatínka.”* Dovršuje se nakonec ve scéně, kdy zpívá s svým manželem a všichni jsou i s dcerou pohromadě a ona to hodnotí jako splnění své touhy.

Ilja v rekonstruovaném rozhovoru se svou matkou: *“Mysli na svoji budoucnost! Pochop, že Doněck je teď díra. I když je to naše město, naše vlast, ale tady je prostě nejsou žádné možnosti.- A jak mi pomůže odjet?- Máš šanci získat diplom v Evropě. A s kamarády z Doněcku si můžeš volat. Říkala jsem ti, že to budeme mít těžké, a tak se připrav.”*

Jeho matka apeluje na lepší budoucnost a později se Ilja přiznává k pochopení jejího jednání a těší se z nových přátel v Česku. Konkrétně pak divadlo považuje za záchranu, která mu pomáhá a motivuje pokračovat v životě, jelikož nastiňuje svou touhu věnovat se divadlu v budoucnu. *“Učení je jedná z věcí, ze kterých se skládá můj nový život. Už jsem osm měsíců v Čechách. Mohu říct jedno: když jsem změnil místo pobytu, mentalitu a celou kulturu - mělo to na mě obrovský vliv. Chci vzít zpět svoje slova mým rodičům ohledně stěhování. Nakonec měli pravdu a teď tomu rozumím. Nevěřím tomu, že jsem za tak krátkou dobu byl schopný poznat tolik lidí, mám z toho radost. I přesto bych se chtěl vrátit domů aspoň na chvíli, abych se viděl se svými příbuznými a přáteli. Ale teď to není možné. V tuto chvíli hraju v divadle a mám to rád. A víte, jak jsem se k tomu dostal? Byla to šťastná náhoda. Byl jsem v parku a jedna herečka z JAMU se se mnou seznámila a řekla*

*mi, že Max připravuje nový projekt. Potkali jsme se a teď je Max můj přítel. Až skončí tento projekt, chtěl bych se divadlu věnovat dál. Divadlo se pro mě stalo určitou záchranou. (Česky) Nemáte někdo pro mě nějakou nabídku?”*

#### **3.2.4.4 Válka jako katalyzátor událostí**

V teoriích migrace se můžeme setkat s teorií “push and pull”. Výchozí a cílový prostor, přitažlivé a odpuzující faktory a překážky, které nastávají vlivem migrování jsou schématem, jež v rámci této teorie vytvořili Clifford Jansen a Everett S. Lee. (UHEREK, 2005) Tato pojmovologie může posloužit jako jeden z klíčů ke čtení příběhu.

Push v názvu teorie odkazuje na vytlačující a pull na přitahující vlivy v procesu migrace. Dle Jansena a Lee nicméně musí push a pull faktory migrace nabýt určité síly, než se proces migrování odstartuje. Intenzita těchto faktorů se nadále pak vyvíjí a je ovlivněna vnitřními faktory a situací každého migrujícího. V migraci funguje i princip selekce, tudíž migrují jen některé osoby či skupiny ve společnosti. Ovšem čím větší je push faktor, tím míra selekce v migraci klesá. Což můžeme ilustrovat například tak, že před přírodní katastrofou má tendenci utéct více lidí než emigrovat do jiné země pouze za účelem lepších pracovních podmínek. V poslední řadě je třeba se zabývat zmíněnými překážkami na cestách migrantů, protože ty spolu s charakterem cílové země a její situací ovlivňují, kolik lidí migruje. Na těchto podmínkách pak proces funguje i naopak, tudíž intenzita migračního proudu zpět do země původu může být velká, pokud cesta obnáší menší překážky a podmínky v této zemi jsou vhodné (ibid.).

Základním push faktorem je v příběhu uprchlíků válka a největším pull faktorem v Česku je bezpečí. Nejexplicitněji je to vyjádřeno v titulcích k jinak klidnému hudebnímu doprovodu mezi předělem scén odkazujících na cestu a nový svět. *„Nechtěla jsem utíkat před válkou, válka mě strhla, vytlačila ze země. Vyhodila do světa.“* Zároveň můžeme válku chápat jako katalyzátor dalších procesů, jelikož v apelu Iljovy matky na jeho lepší budoucnost v Česku i na poli studia a práce, je zřejmé, že pracovní a studijní podmínky jsou dalším silným pull faktorem jako vedlejším produktem války, který udělal například z Iljovy domoviny “díru”, kde tyto možnosti už nejsou. Vidíme, že tento motiv se objevuje i v případě Artema, kterého si všimli na české univerzitě, což v jeho rozhodnutí emigrovat hrálo taktéž významnou roli. Podobně Anna toužila zpívat a koncertovat, což by v Kyjevě



nemohla. S tím se pojí i intenzita push faktoru, víme, že například Valerie opouští Kyjev hned v momentě bezprostředního nebezpečí bombardování, ovšem Artem se tak rozhoduje na základě více subjektivních faktorů. Ovšem v momentě, kdy vidí lepší budoucnost v podobě úkolu, který má vyřešit a možnosti studia v Česku. Obdobně Iljova rodina nemigruje hned v únoru, ale na konci března, kdy dochází k závěru, že krom fyzického nebezpečí mobilizace, válka taktéž učinila z jejich domova díru bez možností a příležitostí do budoucna.

### **3.2.5 Mimesis III**

K třetí mimésis dochází v momentě vnímání a rekonstrukce příběhu diváky. Proces třetí mimésis je v tomto případě specifický v tom, že se zde nachází více typů rozdílných posluchačů a čtenářů. Jako čtenáře lze identifikovat osobu výzkumníka, který provádí narativní analýzu. Dalším typem příjemce bylo publikum jako diváci a posluchači, pro které byla divadelní inscenace vytvořena. Nicméně už v procesu tvorby byl prvotním posluchačem režisér, který započal proces tvorby tím, že nechal uprchlíky sepsat jejich válečný příběh na papír jako základ, nechal si příběh také vyprávět a vedl s uprchlíky o něm rozhovor. V tomto bodě se z režiséra stává spoluvypravěč a přidává se k němu i dramaturg, kteří refigurují příběhy uprchlíků a tím zasahují do finální podoby příběhu, který je vyprávěn publiku. Aspekt, který považuji za důležité zmínit, je národnost režiséra, neboť je sám Ukrajinec, což považuji za zásadní vliv v jeho refiguraci příběhu. Narozdíl tak od českého publika nebo českého výzkumníka, kteří si díky příběhu mohou utvořit obrázek o tom, jaké je to být uprchlík, je režisérovo postavení jako posluchače jiné v tom, že sdílí jazyk, národnost, zkušenost a znalost prostoru, země nebo určitých událostí s uprchlíky, tak srovnává příběh v hlavě s jinými zkušenostmi a znalostmi, než české publikum. V souladu s tímto je také nutné zmínit, že na představení přišli i další Ukrajinci žijící v Česku, takže publikum nebylo čistě české. Sdělením, s nímž má být posluchač příběhu obeznámen, je příběh o cestě do nového světa se všemi jejími překážkami a příčinou. Namísto odpovědi na vyřešení zapříčinění problému dochází k interakci s posluchačem v podobě pobídky k zapojení se do procesu řešení a zodpovězení této otázky.

### **3.2.6 Prostředky dokumentárního divadla**

V této kapitole se chci zaměřit na několik nástrojů divadla jako je například scéna, které odkazují ke způsobu vyprávění.

Publikum bylo usazeno na dvou pódiiích o několika řadách naproti sobě. Nad každým takovým pódiiem bylo umístěno plátno s titulky. Vypravěči totiž zvolili jak jazyk ukrajinský, tak český. Bylo tak učiněno i přes to, že všichni byli schopni komunikovat v češtině. Tato situace dle mě poukazuje na jejich stálé vnímání propojení s domovinou. Adresáty svého vyprávění nevnímali pouze jako Čechy, ale také Ukrajince. Na přítomnost ukrajinského publika odkazují i titulky v ukrajinštině, které se objevovaly vždy, kdy se mluvilo v češtině. Nakonec tohle chování v podobě “mluvení ke všem” vnímám jako způsob podpory významu zápletky, z níž na konci vyplývá sdělení, že válka na Ukrajině není pouze jejím problémem.

Inscenace se tak odehrávala mezi dvěma pódii a scéna byla vystavěna z prostého dřevěného, lehce vyvýšeného pódia, na kterém stála dřevěná židle s vysokými opěradly. Hudba byla po celou dobu velmi nevýrazná, spíše jen podpůrná. Herci na sobě taktéž neměli žádné výrazné kostýmy nebo make-up, pouze denní vlastní oblečení. Lze říct, že udržení těchto prvků jako je hudba, aranžmá scény a kostýmů v nevýrazné rovině, přenáší pozornost na samotný příběh a jeho výraz se snaží udělat skutečnějším.

Způsob komunikace s publikem a případně jeho zapojení odhaluje, jakou roli si vypravěč v danou dobu přisuzuje. Ilja ve své první scéně vypráví o tom, jak se loučil s kamarády pomocí dopisů, které jim napsal. Z publika si následně vybírá lidi, kterým dopisy předává. Dopisy mu pomáhají sdělovat posluchačům, že ho máme vnímat způsobem, kdy je ještě cizincem, který nechce do Česka. V další scéně *Volejbal*, už ale mění způsob vyprávění, kdy se vnímá jako součást české společnosti. K vyjádření tohoto stavu volí způsob zapojení publika do jeho příběhu. Vyzývá je k hraní házení s míčem s ním přímo na pódiu. Dostává se tak nejen blíže k nim, ale přímo mezi ně stejně jako v příběhu.

Audiovizuální prvky v podobě plátna s prezentací v Artemově případě poslední scény, kdy má prezentovat závěry Riemmanovy hypotézy, jsou nástroji, které mu mají pomoci získat určitý způsob vystupování a komunikování. Artem tak mluví jako přednášející vědec, tu a tam rukou odkazuje na poznámky v prezentaci, jeho intonování a způsob mluvení se přizpůsobuje události, která připomíná přednášku ve škole.

Z jazykového hlediska byly ve vyjadřování hojně používány metafory. Na příkladu Ilji můžeme vidět, jak je používá jako způsob vyjádření pro popis jeho pocitů z děje. *“Začal jsem si myslet, že budu jako ryba, kterou přemístili do jiného akvária, ale bez vody, až se přestěhuju do Česka.”* U Artema je Riemannova hypotéza použita jako způsob komunikace obtížné řešitelnosti války, jelikož na ni ještě nikdo nenašel odpověď.

## Závěr

Tato bakalářská práce si vzala za cíl přispět k poznání prožívání migrace vynucené válkou uprchlictvem z Ukrajiny pomocí zkoumání dokumentárního divadla. Z toho důvodu proběhlo pozorování inscenace *Než skončí válka*, kterou realizovalo brněnské HaDivadlo společně s ukrajinským uprchlictvem. V prostředí dokumentárního divadla se posléze autorka zaměřila na zkoumání narativu. Narativní analýza byla provedena na scénáři inscenace za pomoci modelu trojí mimesis Paula Ricoeura.

Výsledný narativ inscenace byl vyprávěním o cestě do Česka a životu v něm. Skrze tento příběh došlo k poznání, co vše s sebou migrace přináší. Vypravěči vedle jednotlivých událostí komunikovali i svoje postavení a vnímání sebe sama, domova a nového okolí. Rozklíčováním těchto motivů jsme došli k hlubšímu poznání prožívání migrace. Uprchlíci a uprchlice se nachází ve specifickém prostoru, který Szaló (2007) pojmenovává jako transnacionální sociální pole, kdy si lidé budují nové vazby a domov, ale současně udržují kontakt s tím starým, čímž dochází k jejich prolnutí. Události a jednání postav v příběhu jsou taktéž ovlivňovány druhy kapitálů, kterými vypravěči disponují. Povahu této migrace lze pochopit i skrz teorii „*push and pull*”, jak o ní hovoří například Uherek (2005) v knize *Migrace a formy soužití v cílových prostorech*. Díky tomu přichází i lepší porozumění k postavení uprchlictva, které vnímá emigraci jako vynucenou především z důvodu bezpečnosti. Válka je pak zápornou postavou, vypuzujícím faktorem zapříčiňující odchod. Ukrajina je chápána jako domovina, o kterou přichází. Ústřední zápletkou jejich příběhu je vyřešení války, čímž by se vyřešila i jejich situace. Závěrečné sdělení je poté apelem na to, aby se každý zapojil do řešení války, což zároveň odkazuje na jejich vnímání války jako společného problému všech lidí, ne pouze ukrajinského národa.

Dalším cílem práce bylo zodpovědět otázku, jak prostředí dokumentárního divadla ovlivnilo proces tvorby narativu. Za tímto účelem byla provedena analýza pomocí referenčního kódování na dvou zápisech získaných z pozorování zkoušení inscenace. Autentické vyprávěné příběhy byly nabourány prací režiséra a dramaturga v průběhu procesu tvorby scénáře. A to především jejich rozčleněním a zaměřením se pouze na určité pasáže. Zejména režisér a také dramaturg pracovali s příběhy pomocí rozhovorů s herci, což je jedna z klíčových metod při tvorbě textu v dokumentárním divadle.

(SVOBODOVÁ, 2022) Tím se ovšem ve vyprávění stali jeho spoluvypravěči. Způsob vyprávění byl také z části ovlivněn prostředky dokumentárního divadla, které se ale snažily ustoupit obsahu vyprávění a spíše podpořit skutečnou povahu výpovědí, nikoliv je fiktivně stylizovat. Divadelní profesionálové ovlivnili zejména výstavbu scény nebo hudbu. K ovlivnění těchto prvků měli přístup i herci, nicméně nejaktivnější v tomto směru byli opět režisér s dramaturgem. Zároveň také ovlivnili projev herců a způsob komunikace s publikem.

## Summary

This bachelor's thesis aims to contribute to the understanding of the experience of war-forced migration by refugees from Ukraine through an exploration of documentary theater. For this reason, an observation of the production “Before the War Ends”, which was realized by Brno's HaDivadlo together with Ukrainian refugees, was conducted. In the environment of documentary theater, the author focused on the exploration of narrative. The narrative analysis was carried out on the script of the production using Paul Ricoeur's model of triple mimesis.

The resulting narrative of the production was a narrative of a journey to the Czech Republic and life there. Through this narrative there was a recognition of all that migration entails. Alongside the individual events, the narrators communicated their position and perception of themselves, their home and their new surroundings. By unpacking these themes, we came to a deeper understanding of the experience of migration. Refugees (both male and female) are situated in a specific space, which Szaló (2007) names as a transnational social field, where people build new ties and a home, but at the same time maintain contact with the old one, thus blending the two. The events and actions of the characters in the story are also influenced by the kinds of capitals the narrators possess. The nature of this migration can also be understood through push and pull theory, as discussed, for example, by Uherek (2005) in “Migration and Forms of Coexistence in Destination Spaces”. With this also comes a better understanding of the refugee position, which sees emigration as forced primarily for security reasons. War, then, is a negative figure, an ousting factor causing departure. Ukraine is seen as a homeland that is being lost. The central plot of their story is the resolution of the war, which would also resolve their situation. The final message is then an appeal for everyone to get involved in solving the war, which also refers to their perception of the war as a common problem for all people, not just the Ukrainian nation.

Another aim of the thesis was to answer the question of how the environment of documentary theater influenced the process of narrative creation. To this end, an analysis

using reference coding was conducted on two transcripts obtained from observations of rehearsals of the production. Authentic narrated stories were hacked by the work of the director and dramaturg during the script development process. This was mainly by breaking them down and focusing only on certain passages. In particular, the director and also the dramaturg worked with the stories through interviews with the actors, one of the key methods of text creation in documentary theater. (SVOBODOVÁ, 2022) This, however, made them co-narrators in the narrative. The mode of narration was also partly influenced by the devices of documentary theater, but these attempted to take a back seat to the content of the narrative and to support the real nature of the accounts rather than to fictionalize them. Theatrical professionals particularly influenced the construction of the set or the music. The actors also had access to influencing these elements, but the director and dramaturg were again the most active in this regard. They also influenced the actors' speech and the way they communicated with the audience.

## Použitá literatura

ABIBOK, Yulia, 2022. IWMpost 129: European Boundaries and Divides. Reflections On Ukraine. "Russian Minority in Donbas" and the History of the Majority. Publishing house: Institut für die Wissenschaften vom Menschen (dostupné z: <https://www.iwm.at/publication/iwmpost-article/the-russian-minority-in-donbas-and-the-history-of-the-majority>, cit. 23.7. 2023)

ALAN, Josef, 1994. *Narativní a analytické paradigma v soudobé sociologii/The Analytical and the Narrative Paradigm in current Sociology*. Sociologický časopis/Czech Sociological Review, Roč. 30, Čís. 1. p. 11-19 (dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/41111053>, cit. 15.7. 2023)

BOURDIEU, Pierre, 1998. *Teorie jednání*. Praha: Karolinum. ISBN 80-7184-518-3.

CORRA, Mamadi; WILLER, David, 2002. The Gatekeeper. *Sociological Theory*, 20(2), 180–207 (dostupné z: <https://doi.org/10.1111/1467-9558.00158>, cit. 21. 7. 2023)

ČASA, 2020. *Etické směrnice České asociace pro sociální antropologii* (dostupné z: [http://www.casaonline.cz/?page\\_id=9](http://www.casaonline.cz/?page_id=9), cit. 10.7. 2023)

ČERMÁK, Ivo, 2002. *Myslet narativně (kvalitativní výzkum 'on the road') (Thinking narratively: qualitative research 'on the road')*. In *Sborník z konference Kvalitativní výzkum ve vědách o člověku na prahu třetího tisíciletí*. Brno: Psychologický ústav AV ČR, Nakladatelství Albert. p. 11-25. ISBN 80-86620-03-4 (dostupné z: <https://cas-cz.academia.edu/Ivo%C4%8Cerm%C3%A1k>, 13.7. 2023)

ČERMÁK, Ivo, 2006. *Narativně orientovaná analýza*. In M. Blatný (ed.), *Metodologie psychologického výzkumu: Konsilience v rozmanitosti*. Praha: Academia, 85-109 (dostupné z: [https://www.academia.edu/74200448/Narativn%C4%9B\\_orientovan%C3%A1\\_anal%C3%BDza](https://www.academia.edu/74200448/Narativn%C4%9B_orientovan%C3%A1_anal%C3%BDza), cit. 12. 7. 2023)

ČESKÝ STATISTICKÝ ÚŘAD, 2020. *Cizinci v ČR. Demografické aspekty života cizinců. Cizinci celkem podle státního občanství. 31. 12.* (dostupné z: <https://www.czso.cz/csu/czso/1-demograficke-aspekty-zivota-cizincu-62rvjsnvqi>, cit. 24. 7. 2023)

DAWSON, Gary F., 1999. *Documentary theatre in the United States: An historical survey and analysis of its content, form, and stagecraft*. Greenwood Publishing Group (dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=u7C6hvrsJpAC&lpg=PR9&dq=documentary%20theatre>



[%20definitions&lr&hl=cs&pg=PR9#v=onepage&q=documentary%20theatre%20definitions&f=false](#), cit. 23.7. 2023)

HÁJEK, Martin, et al., 2012. *Narativní analýza v sociologickém výzkumu: přístupy a jednotící rámeček*. Sociologický časopis/Czech Sociological Review, 48.2: 199-223 (dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/23535537>, cit. 11. 7. 2023)

HÁJEK, Martin, 2014. *Čtenář a stroj: vybrané metody sociálněvědní analýzy textů*. Praha: Sociologické nakladatelství SLON. Studie (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-161-9.

HANÁČKOVÁ, Andrea, 2013. *Základy teorie divadla: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. ISBN 978-80-244-3641-8 (dostupné z: [file:///C:/Users/U%C5%BEivatel/OneDrive/Plocha/adoc.pub\\_zaklady-teorie-divadla.pdf](file:///C:/Users/U%C5%BEivatel/OneDrive/Plocha/adoc.pub_zaklady-teorie-divadla.pdf), cit. 22.7. 2023)

HENDL, Jan, 2005. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál. ISBN 80-7367-040-2.

HENDL, Jan, 2006. *Kvalitativní výzkum v pedagogice*. In: *Současné metodologické přístupy a strategie pedagogického výzkumu. Sborník 14. konference České asociace pedagogického výzkumu* (dostupné z: <https://capv.cz/wp-content/uploads/2020/05/Hendl.pdf>, cit. 14.7. 2023)

IRI, 2021. Resources. Polls and qualitative research, Euroasia. “*IRI Ukraine Poll Shows Support for EU/NATO Membership, Concerns over Economy and Vaccines for COVID-19*”. International Republican Institute, December 17 (dostupné z: <https://www.iri.org/resources/iri-ukraine-poll-shows-support-for-eu-nato-membership-concerns-over-economy-and-vaccines-for-covid-19/>, cit. 23.7. 2023)

KAIPR, Jiří, 2005. *Mihai Spariosu: Mimesis v současné tradici: interdisciplinární přístup* (dostupné z: <https://otik.uk.zcu.cz/bitstream/11025/15691/1/Kaipr.pdf>, cit. 14.7. 2023)

LEHMANN, Hans-Thies, 2007. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9 (dostupné z: [https://monoskop.org/images/e/e0/Lehmann\\_Hans-Thies\\_Postdramaticke\\_divadlo.pdf](https://monoskop.org/images/e/e0/Lehmann_Hans-Thies_Postdramaticke_divadlo.pdf), cit. 23. 7. 2023)

RICOEUR, Paul, 2000. *Čas a vyprávění*. Praha: Oikoymenh. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-7298-017-3.

RICOEUR, Paul, 2002. *Čas a vyprávění II*. Praha: Oikoymenh. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-7298-051-3.

RICHARDSON, Brian, 2000. *Recent concepts of narrative and the narratives of narrative theory*. Style, 34.2: 168-175 (dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.34.2.168>, cit. 22. 7. 2023)

ŘIHÁČEK, Tomáš, et al., 2013. *Kvalitativní analýza textů: čtyři přístupy*. Brno: Masarykova univerzita. ISBN 978-80-210-6382-2 (dostupné z: [https://www.academia.edu/24622551/Kvalitativn%C3%AD\\_anal%C3%BDza\\_text%C5%AF\\_%C4%8Dty%C5%99i\\_p%C5%99%C3%ADstupy](https://www.academia.edu/24622551/Kvalitativn%C3%AD_anal%C3%BDza_text%C5%AF_%C4%8Dty%C5%99i_p%C5%99%C3%ADstupy), cit. 21.7. 2023)

SLÁDEK, Ondřej, 2007. *Tři typy mimesis*. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. V, Řada literárněvědná bohemistická, 56.V10: [11]-22 (dostupné z: <https://hdl.handle.net/11222.digilib/104851>, cit. 17. 7. 2023)

SLOUKOVÁ, Danica. *Základní metody vědecké práce* (dostupné z: [http://filosofia.cz/files/filosofie\\_jinak/zakladni\\_metody.pdf](http://filosofia.cz/files/filosofie_jinak/zakladni_metody.pdf), cit. 19.7. 2023)

STATE STATISTICS COMMITTEE OF UKRAINE, 2004. National composition of population. *About number and composition population of UKRAINE by data All-Ukrainian population census'2001 data* (dostupné z: <http://2001.ukrcensus.gov.ua/eng/results/general/nationality/>, cit. 23.7. 2023)

SVOBODOVÁ, Jana, 2022. *Social-Specific Theatre in Practice: Involving “Real People” in the Process of Theatre Creation*. Divadlo Archa—o. p. s., Prague, Czech Republic, 1. Electronic Edition, ISBN: 978-80-908576-1-2 (dostupné z: [www.janasvobodova.art](http://www.janasvobodova.art), cit. 23. 7. 2023)

SZALÓ, Csaba, 2007. *Transnacionální migrace. Proměny identit, hranic a vědění o nich*. CDK, Sociologická řada; sv. 5. ISBN 978-80-7325-136-9 (dostupné z: [https://www.researchgate.net/publication/47061194\\_Transnacionalni\\_migrace\\_promeny\\_i\\_dentit\\_hranic\\_a\\_vedeni\\_o\\_nich](https://www.researchgate.net/publication/47061194_Transnacionalni_migrace_promeny_i_dentit_hranic_a_vedeni_o_nich), cit. 15. 7. 2023)

UHEREK, Zdeněk, 2003. *Some Aspects of Transformation Processes in the Czech Republic: International Migration and Integration of Foreigners*. Anthropological Journal on European Cultures, 12, 87–101 (dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/43235396>, cit. 23. 7. 2023)

UHEREK, Zdeněk, 2005. *Migrace a formy soužití v cílových prostorech*. In *Soudobé spory o multikulturalismus a politiku identit*. ISBN 80-86473-83-X (dostupné z: [https://www.researchgate.net/profile/Petr-Lozoviuk/publication/268212855\\_Etnicka\\_indiference\\_a\\_jeji\\_reflexe\\_v\\_etnologii/links/5dd296f3a6fdcc7e138bab5b/Etnicka-indiference-a-jeji-reflexe-v-etnologii.pdf#page=130](https://www.researchgate.net/profile/Petr-Lozoviuk/publication/268212855_Etnicka_indiference_a_jeji_reflexe_v_etnologii/links/5dd296f3a6fdcc7e138bab5b/Etnicka-indiference-a-jeji-reflexe-v-etnologii.pdf#page=130), cit. 22. 7. 2023)

UHEREK, Zdeněk; KORECKÁ, Zuzana; POJAROVÁ, Tereza, 2008. *Cizinecké komunity z antropologické perspektivy: vybrané případy významných imigračních skupin v České republice*. Etnologický ústav AV ČR (dostupné z: [https://cloud.inkluzivniskola.cz/sites/default/files/uploaded/Uherek\\_Cizinecke\\_komunity\\_z\\_antropologicke\\_perspektivy.pdf#page=76](https://cloud.inkluzivniskola.cz/sites/default/files/uploaded/Uherek_Cizinecke_komunity_z_antropologicke_perspektivy.pdf#page=76), cit. 23. 7. 2023)

## Teze

### Projekt bakalářské práce

**Jméno a příjmení studujícího:** Monika Drozdová

**Studijní program:** Sociologie a sociální politika

**Předpokládaný název práce:** Divadlo a realita

**Předpokládaný název práce v angličtině:** Theater and reality

**Klíčová slova:** sociální divadlo, kvalitativní obsahová analýza, romská menšina, ukrajinská migrace

**Klíčová slova v angličtině:** social theater, qualitative content analysis, Roma minority, Ukrainian migration

**Vedoucí práce:** Mgr. Barbora Spalová, PhD.

#### Námět práce

Sociologie divadla obecně zkoumá, jak divadelní představení vyjadřují a zpracovávají sociální realitu a také funkce divadla právě v oné sociální realitě. Konkrétně se může zabývat divadlem jako společenskou institucí, samotným dramatickým dílem daných tvůrců, herci a soubory nebo diváky a publikem. (Maydl, 1978) Podle francouzského sociologa G. Gurvitche, podobně jako výše definováno, je třeba, co se sociálních funkcí divadla týče, zkoumat divadlo v následujících oblastech: “studium divadelního publika, analýzu představení, studium hereckého souboru jako společenské a profesionální skupiny, funkční vztahy mezi obsahem divadelní hry a společenskou skutečností.” (Hanáčková, s. 51, 2013)

V mé bakalářské práci bych se tedy chtěla zaměřit především na funkční vztahy mezi obsahem divadelní hry a společenskou skutečností a analyzovat přímo daná představení. Již jsem navštívila inscenaci A jestli neumřela, pracuje tam dodnes souboru CO ČUMIŠ v divadle Venuše ve Švehlovce, která reflektovala náš dnešní postoj k práci, konkrétněji různé formy diskriminace žen v pracovním prostředí, kde jsem se seznámila s tímto

druhem divadla, které chci nadále zkoumat. V práci bych chtěla pracovat se dvěma konkrétními inscenacemi, Gádžové jdou do nebe a připravovaným představením s Ukrajinci a Ukrajinkami.

Cílem by tedy bylo analyzovat obsah hry, také formu sdělení a užití divadelní metody, protože předpokládám, že volba způsobu vyprávění dané skutečnosti ovlivňuje dopad sdělení, divákův pocit i celý pohled na sociální problematiku, s kterou hra pracovala, což zároveň považuji za atraktivní věc pro výzkumníka. Zároveň ale prožitky a pohled neprofesionálních herců z řad lidí, kterých se daný sociální jev přímo týká, mohou lišit od představ většinové společnosti, zákonů a norem. Proto mě zajímá, jak divadlo s daným sociálním problémem pracuje. Pomocí analýz obsahu her můžu zjistit, jak se vztahují ke společenské skutečnosti. Získané informace bych chtěla dále komparovat s vědomostmi, které zatím o daném sociálním problému máme. Zde bych pracovala především se sekundárními daty a odbornou literaturou o jednotlivých sociálních problémech. Následně bych byla schopna říci na co přesně divadlo reagovalo, jestli a jaká místa dané sociální problematiky akcentuje.

Nicméně podle výše zmíněného sociologa Gurvitche je v neposlední řadě namístě zkoumat i herecký soubor jako společenskou a profesionální skupinu. (Hanáčková, 2013) Tady je ovšem třeba využít znalosti a metody divadelní antropologie.

Divadelní antropologie zkoumá herecké projevy během představení. Zaměřuje se především na průběh daného představení a na jejich fyziologický projev. Kulturní antropologie pracuje narozdíl od té divadelní více s herními projevy v různých kulturách. Nicméně i divadelní antropologii zajímají také herecké sociokulturní projevy. (Hanáčková, 2013)

Jelikož v mnou vybraných inscenacích účinkují ukrajinští a česko romští herci, jedná se o interkulturální divadlo, což přímo spadá právě pod divadelní antropologii. Tento druh divadla většinou reagoval na významné politické a sociální události. Zahrnuje divadlo hrané v původním jazyce nebo inscenace, kde herci hovoří zároveň více jazyky, dále například právě divadlo menšin nebo komunitní divadlo. Lze na něm pozorovat také výhody nebo omezení multikulturality přítomné v divadle a to, jak za takových podmínek předává určité sdělení. (ibid.)

Na připravovaném představení pod záštitou Ha Divadla v Brně, které bude pracovat s uprchlíky a uprchlicemi z Ukrajiny, bych chtěla provést také studii hereckého souboru jako společenské a profesionální skupiny. Téma této chystané inscenace je neméně hodnotné než téma rasismu a romské menšiny v Česku, ovšem zároveň v dnešních dnech velmi aktuální vzhledem k ruské agresi na Ukrajině a tím vyvolané ukrajinské migraci směrem i do České republiky. O to více považuji za vhodné, aby na toto společenské téma momentálně reagoval i sociologický a antropologický výzkum. Výhodou u tohoto představení je také fakt, že mi bude umožněno provádět pozorování na jejich zkouškách, tudíž nebudu omezena pouze shlédnutím konečného představení jako u předešlé hry Gádžové jdou do nebe, ale budu zde moci být i u procesu tvorby představení a zachytit tak lépe hereckou práci.

Jako studentku sociologie a sociální politiky mě zajímají různé sociální problémy ve společnosti a považuji za přínosné zkoumat v podstatě kreativní a svéráznou práci s těmito jevy, která navíc v podobě divadelního představení předává divákům, tedy především lajkům z řad veřejnosti, své vlastní sdělení a určitý pohled na danou sociální problematiku. Domnívám se, že pro jak sociologii tak antropologii je příhodné zjistit, jak sami aktéři různých sociálních problémů, komunity a menšiny v České republice reagují a sami reflektují svou žitou realitu tímto uměleckým způsobem v prostředí divadel, jelikož divadlo je významným nositelem kultury už od dob antického Řecka a Říma.

Můžeme nalézt bakalářské i diplomové práce na téma sociálního divadla například ve vztahu k sociální péči, celkově představující fenomén sociologie divadla nebo konkrétně o Divadle utlačovaných. Svou práci navážu na techniky výzkumu divadla sociologů jako byli Gurvitch nebo Duvignaud. Hlavní přínos a důležitost této práce vidím ovšem v bezprostřední reakci na aktuální situaci, ukrajinskou migraci, kterou by výzkumníci neměli nechat bez povšimnutí a také prohloubení zkoumání romské menšiny v Česku.

### **Předpokládané metody zpracování**

Mými výzkumnými otázkami zde jsou, jak sociální divadlo zprostředkovává sociální skutečnost a jaké jsou vztahy mezi divadlem a touto realitou. Jak jsem již předeslala, zajímají mě dva jevy a to konkrétně romská menšina a ukrajinská migrace do Česka. Data budou kvalitativní, krom přímých textů divadelních her budou vytvořena na základě mého etnografického pozorování představení a zkoušek ukrajinského souboru. Získám je tedy z

inscenací Gádžové jdou do nebe a připravované inscenace s Ukrajinci a Ukrajinkami. Budu se tedy pohybovat a pozorovat v prostředí brněnských divadel. Na hře Gádžové jdou do nebe a budoucí připravované s ukrajinským souborem bych chtěla provést analýzu obsahu a dramaturgickou analýzu. Pouze na připravované ukrajinské inscenaci bych pak chtěla provést ještě analýzu hereckého souboru.

### **Obsahová analýza**

K obsahové analýze mi poslouží texty divadelních her. Zjistím tak nejen obsah, ale i formou jakou obsah hra sděluje, určím kdo a proč daný obsah sděluje a mnou předpokládané dopady sdělení. Obsahová analýza může ale také odkrývat například i obsah symbolů nebo různá podprahová sdělení či zkreslení. (Buriánek, 2018)

Jelikož mě zajímá, co a jak daná sociální divadla zpracovávající určitý společenský jev reprodukují, stanovím kategorie s dimenzemi a obsah her budu porovnávat s odbornými texty a poznatky, které již o dané sociální problematice máme.

### **Dramaturgická analýza**

Obsahovou analýzu bych chtěla doplnit o analýzu dramaturgickou, jelikož se domnívám, že dramaturgická sociologie mi dokáže více prozradit o postoji daných inscenací a herců k sociální realitě. Divadlo se při takové analýze využívá metaforicky proto, že lidé přijímají určité role, podle kterých hrají, aby dosáhli vyvolání určitého dojmu. Domnívám se, že u opravdového divadla se sociálním charakterem, které pracuje s “neherci”, si tuto metodu mohu vypůjčit. Na základě odborné literatury reflektující sociální jevy, které mě zajímají, lze nalézt a předpokládat určité vzorce, a kterými budou herci pracovat a přejímat je. Budu tak pracovat s fakty o daném sociálním jevu a posléze sledovat, jaké role, týmy, regiony a fasády herci nasadili. Navíc lépe zjistím, jaký dojem chtějí herci vyvolat a potom budu moct posoudit, jak se tento jejich projev slučuje s fakty o daném sociálním jevu.

### **Analýza hereckého souboru**

Výše zmíněné bych chtěla doplnit o analýzu hereckého souboru, což mi bude umožněno díky pozorování zkoušek připravované hry s Ukrajinci a Ukrajinkami v Brně. Při zkoumání hereckých projevů by mi měl pomoci Slovník divadelní antropologie. Jsou zde komparovány asijské a evropské herecké techniky, přičemž popisuje procesy a práce jako

je dramaturgie, ruce, trénink nebo rovnováha. (Barba, Savarese, 2000) Právě důležitým momentem je zde pro mě také zapojení neprofesionálních herců do procesu tvorby sociálně specifického divadla a jejich umělecké vyjádření, které bych chtěla analyzovat.

Herecké projevy během představení a také sociokulturní druhy projevů, kterými se antropologie divadla zabývá, budou tedy i předmětem mého zájmu. Herecké vyjádření každého člověka posléze ovlivňuje strukturu představení především v těchto směrech, na které bych se zaměřila; “osobnosti herců, zcela individuální aspekt; – zvláštnosti tradic a společensko-historických souvislostí, díky nimž se tato osobnost herce projevuje – tento aspekt zahrnuje pouze herce ve stejném divadelním okruhu; – užití fyziologie podle nekaždodenních tělesných technik – tento třetí aspekt se na rozdíl od předchozích dvou týká všech herců vždy a všude.” (Hanáčková, 2013, s. 54)

Díky pozorování zkoušek ukrajinského souboru bych chtěla pomocí etnografického pozorování zachytit už proces, jak se herecké vyjádření herců tvořilo a případně jak bylo ovlivňováno. Předpokládám, že má přítomnost už na zkouškách mi více pomůže sledovat zmíněné zvláštnosti tradic a společensko historické souvislosti, díky kterým se osobnost herce projevuje.

### **Etické souvislosti zvažovaného projektu**

Při pozorování ukrajinského souboru bude podán účastníkům informovaný souhlas také pro případ, že by mi poskytli v rámci pozorování rozhovor. Taktéž je to potřeba z toho důvodu, že bych chtěla pořídit i fotky. V případě hry Gádzové jdou nebe pořídím dopředu souhlas s focením při představení, jelikož i zde bych chtěla mít hru zdokumentovanou i pomocí fotografií.

### **Použitá literatura**

HANÁČKOVÁ, Andrea, 2013. *Základy teorie divadla: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. ISBN 978-80-244-3641-8.

MAYDL, Přemysl, 1978. *Psychologie a sociologie divadla (nástin problematiky)*. UK.

BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE, 2000. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Institut umění - Divadelní ústav NLN - Nakladatelství Lidové noviny, s. 52-188, Praha. ISBN: 80-7106-369-X (dostupné na: [https://is.muni.cz/el/phil/podzim2014/DVQ005K/Barba-Slovník\\_divadelni\\_antropologie.pdf](https://is.muni.cz/el/phil/podzim2014/DVQ005K/Barba-Slovník_divadelni_antropologie.pdf), cit. 21. 6. 2022)



BURIÁNEK, Jiří. 2018. Sociologická encyklopedie. Sociologický ústav AV ČR, v.v.i. analýza obsahová (dostupné na: [https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Anal%C3%BDza\\_obsahov%C3%A1](https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Anal%C3%BDza_obsahov%C3%A1), cit. 29.6. 2022)

### Orientační seznam literatury

1. Adorno, T. W. 1964. „O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu“. Divadlo 15
2. 13. Bab, J. 1931. Das Theater im Lichte der Soziologie. Leipzig: C. L. Hirschfeld.
3. BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců* (2000). Institut umění - Divadelní ústav NLN - Nakladatelství Lidové noviny, s. 52-188, Praha. ISBN: 80-7106-369-X (dostupné na: [https://is.muni.cz/el/phil/podzim2014/DVQ005K/Barba-Slovník\\_divadelni\\_antropologie.pdf](https://is.muni.cz/el/phil/podzim2014/DVQ005K/Barba-Slovník_divadelni_antropologie.pdf), cit. 21. 6. 2022)
4. Cigánek, J. 1972. Úvod do sociologie umění. Praha: Obelisk
5. Duvignaud, J. 1965. L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien. Paris: Gallimard.
6. Duvignaud, J. 1965a. Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives. Paris: Presses Universitaires de France.
7. Giddens, A. 1999. Sociologie. Praha: Argo.
8. Goffman, E. 1999. Všichni hrajeme divadlo. Sebe prezentace v každodenním životě. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon.
9. HANÁČKOVÁ, Andrea. *Základy teorie divadla: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3641-8.
10. MAYDL, Přemysl. *Psychologie a sociologie divadla (nástin problematiky)*. UK, 1978.
11. Osolsobě, I. 1974. Divadlo, které mluví, zpívá a tančí. Teorie jedné komunikační formy. Praha: Supraphon.
12. Pavis, P. 2003. Divadelní slovník. Praha: Divadelní ústav.
13. ROSENTHAL, G. 2004. Biographical research. In: Seale, Clive (Ed.) ; Gobo, G. (Ed.); Gubrium, Jaber F. (Ed.); Silverman, David (Ed.): *Qualitative Research Practice*. London: Sage. 2004, s. 48-64.
14. Schechner, R. 2003. *Performance Studies. An introduction*. London and New York: Routledge.
15. Svobodová, Jana. 2022. *Social-Specific Theatre in Practice: Involving “Real People” in the Process of Theatre Creation*. Divadlo Archa–o. p. s., Prague, Czech Republic, 1. Electronic Edition, ISBN: 978-80-908576-1-2 (available at: [www.janasvobodova.art](http://www.janasvobodova.art))
16. VODÁKOVÁ, A. (ed.). 1994. Sociologické školy, směry, paradigmaty. Praha: SLON.

# Seznam příloh

## Příloha č. 1: Pozorování 1 (tabulka)

kategorie: režisér, dramaturg, účastník 1, účastník 2, spolupráce profesionálních tvůrců divadla (režisér, dramaturg, scénografka), spolupráce profesionálních tvůrců divadla (režisér, dramaturg, scénografka) s účastníky, vztahy

režisér

<b>Kód: výběr příběhů</b>
---------------------------

“Dnes se sešli ve fázi, kdy režisér vybral příběhy..”
---

<b>Kód: počátek práce</b>
---------------------------

..a zve si jednotlivě lidi na zkoušky.”
---

<b>Kód: diskuze nad příběhem herce s režisérem</b>
--

“Sedí s Účastníkem 1, jen se s ním baví o jeho příběhu, který napsal do přihlášky a snaží se ten příběh rozvést.”
---

*z mých poznámek: později zjistí, že nebyl přímo koncept přihlášek, to byla miskomunikace, režisér účastníky různě potkal a tak sesbíral pro představení, akorát na začátku měli sepsat každý svůj příběh
---

“..se ptá na jeho příběh,..”
------------------------------

“Odjel ještě někdo z tvých kamarádů?” pokračuje režisér.”
---

“..si dělá poznámky, nebo se doptává.”
--

“Řeší, jak jeho text převedou do scény,..”
--

“Režisér: ‘Proč jsi přemýšlel, že bys šel do války?’”
---

“Režisér extrémně naslouchá.”
-------------------------------

“..si z celého vyprávění dělá poznámky.”
--

“...metafora - chce příběh Účastníka 2 spojit s tím, že uběhlo 10 měsíců a svět neví, jak se s válkou na Ukrajině vypořádat. Chce na to použít nějakou metaforu.”
---

<b>Kód: pokyny pro herce od režiséra</b>
--

“Režisér po hercích nechce něco, co vymyslel. Neříká jim nutně, jak se mají pohybovat, ale také ani to, co přesně mají říkat. Právě v této fázi, kdy diskutují a rozvíjí osobní příběhy zúčastněných lidí v představení, teprve tvoří scénář i představy o tom, jak bude vypadat scéna, který všechen materiál i od herců k ní použijí, jak a kde se budou herci pohybovat apod.”
---

“Zaměřil bych se na tu část,..”
---------------------------------

“Chtěl bych, abys mi přečetl znovu celý ten příběh, co jsi napsal, pak to půjdeme vyzkoušet a já budu hrát tvoji mámu.” dodává režisér.”

“..chce s ním ten text improvizovat.”

“režisér vysvětluje Účastníkovi 1, že to začíná monologem, kdy bude mluvit o tom, jak začala mobilizace,..”

“Má se držet instrukcí režiséra, kdy vstoupí na scénu zpoza rohu a začne jen odříkávat svůj příběh, může klidně číst z mobilu.”

“Účastník to jde zkusit, ale režisérovi se něco nelíbí: “když přicházíš, podívej se na publikum, vyprávíš to těm lidem, jim chceš něco sdělit. Zkus to ještě jednou a víc nahlas.”

“Zkouší dál scénu, režisér ho vede.”

“Režisér vždycky řekne část příběhu, který chce přehrát, ale pokaždé nechá Účastníka improvizovat v pohybu i ve všem ostatním.”

“Neříká mu předem přesně, co by měl dělat, jak co říkat apod. Řekne: “Zamysli se, jdi to říct a můžeš cokoliv improvizovat, použít rekvizity, jestli chceš.”

“Účastník 1 dostává úkol od Maxe si napsat text o tom,..”

“Otázkami se snaží rozvést a prozkoumat jejich příběhy. Nejdřív se ptá jich, jak oni to vidí, co si představují, než sám dá nějaký návrh.”

#### Kód: práce režiséra s hercem

“Režisér musí déle vysvětlovat a taky přemlouvat,..”

“..i režisér úplně ztichne, pozoruje ho více soustředěně a nechá ho mluvit déle než kdykoliv předtím.”

“Režisér ho udržel v “safespace gauče”, na kterém teď sedí ... takže nevstali a nevěšimali si jich a Účastník 1 dál vyprávěl,..”

#### Kód: zásahy režiséra do podoby scény

“Při Účastníkovi 1 tam režisér chce promítat něco jako video game - různé fotky a jeho vzpomínky, kamarády apod.”

Účastník 1

#### Kód: projev Účastníka 1 během zkoušení

“Když mluví s režisérem, tak si buď podpírá bradu, drží ruce před pusou nebo se drží za krk a je neustále trochu přihrbný.”

“Účastník 1 na to krátce s rukou před pusou: “Ok.”

“Účastník 1 některé odpovědi, hlavně o Doněcku, maskuje smíchem, je takový nesmělý.”

“Do zkoušení přišli další 2 lidi. Kluk v červené košili a chladná holka celá v černém. Účastníka 1 to trochu rozhodilo.”

“Režisér ho udržel v “safespaceu gauče”, na kterém teď sedí ... takže nevstali a nevěšili si jich a Účastník 1 dál vyprávěl, ale když se měl začít hýbat, tak už byl nesmělejší.”

“ale až po chvíli jen dramaturg vyzve Účastníka 1, ať se jde na to taky podívat, který je jinak po celou dobu na mobilu a píše si s někým na messengeru.”

“Cítil prý, že něco velkého přijde a pak přišla za pár dní invaze. A navíc měl potřebu něco publikovat - musel, protože cítil, že brzy skončí život. Účastník 1 se do té doby opíral se zakloněnou hlavou o gauč a téměř spal. Teď sedí, podpírá si hlavu rukama a poslouchá.”

**Kód: reakce Účastníka 1 na pokyny režiséra**

“Účastník 1 se drží za krk a nesměle se směje,..”

“Účastník 1 na to reaguje nervózním smíchem, doptává se.”

“..po čtyřech minutách se Účastník 1 zvedne ze židle.”

“Účastník 1 to jde zkusit,..”

“Účastník 1 vstupuje na scénu znovu, úplně všemu, co říká nerozumím, ale chápu, co říká. Je velmi přesvědčivý, má hlubší hlas a začíná tím, že jen odříkává, proč a jak utekli. Přímý popis jeho cesty hlasem nezabarveným vzrušením těžce dopadá na člověka v tichu divadla a cílí přesně,..”

scénografka

**Kód: projev scénografky během zkoušení**

“Chladná slečna si sedla úplně na kraj první řady, je celá v černém a celkem přísně tam sedí daleko od všech.”

“Scénografka vedle režiséra je v klidu,..”

dramaturg

**Kód: projev dramaturga během zkoušky**

“..sedl si ke stolečku mezi jevištěm a hledištěm, kde předtím zkoušel text režisér s Účastníkem 1, s kávou, kterou si přinesl a v klidu ji dopíjí dál.”

“Dramaturg sedí na zemi.”

**Kód: zásahy dramaturga do podoby scény**

“Řeší, jestli je možné nad vchod scény dát screen s titulky; ty dle dramaturga musí být v simple češtině. Dramaturg vidí a poukazuje na všechny technické překážky v umístění titulků.”

**Kód: diskuze dramaturga nad příběhem s hercem**

“...se ho na to ptá, proč to udělal.”

“Dramaturg sedí na zemi, sem tam se ptá.”

“...se ptá, kdy nastal ten zlom a rozhodl se, že neumře romanticky ve válce a odjede do Česka.”

spolupráce profesionálních tvůrců divadla (režisér, dramaturg, scénografka) s účastníky

**Kód: spolupráce profesionálů s nehercem**

“Následuje debata s dramaturgem (přešli do angličtiny), dramaturg sedí vedle Účastníka 1, režisér před nimi divoce gestikuluje a vysvětluje. Dramaturgovi vysvětlují, co zkoušeli, jaké scény si představují, počet dopisů a pak scény rozebírají.”

“Režisér a dramaturg se přidají do kolečka k ní, ale až po chvíli jen dramaturg vyzve Účastníka 1, ať se jde na to taky podívat, který je jinak po celou dobu na mobilu a píše si s někým na messengeru.”

“Všichni sedí na gauči a přemýšlejí s Účastníkem 2 nad tím, jak může vypadat ten jeho příběh. Je tam i ta scénografka a dramaturg..”

vztahy

**Kód: vztah herců s profesionály**

“Dramaturg se ptá Účastníka 1 na to, jaký byl střední workshop, má položenou ruku na opěradle židle mezi nimi, dost gestikuluje, Účastník 1 se s ním i obejmul..”

“Dramaturg během toho začne mluvit na Účastníka 1 česky, ukazuje mu na boty, poté ho správně učí skloňovat jméno obchodu Cropp.”

“Dramaturg se ze zákulisí vynoří s květináčem s umělými muškáty a říká Účastníkovi 1, ať si čichne. Potom dodává, že to není realita, že tady je v divadle.”

“Účastník 1 vytáhne čokoládu a nabídne všem i mně.”

“Sedli si na gauč a dramaturg rozvedl diskuzi s Účastníkem 2 o tom, jaký je Putin č\*rák, že on měl život a úspěchy a najednou se to muselo přerušit kvůli jeho válce.”

“Je tam i ta scénografka a dramaturg - díky němu Účastník 2 mluví česky.”

spolupráce profesionálních tvůrců divadla (režisér, dramaturg, scénografka)

**Kód: scéna v pojetí profesionálů**

“Scénografka vysvětluje, co vymyslela pro Účastníka 1, v podstatě si zůstane povídat jen ona s režisérem.”

“Mezitím režisér se scénografkou odchází přímo doprostřed jeviště a řeší scénu.”

“Dramaturg, scénografka a režisér pak řeší, kde dát plátno s titulky. stojí uprostřed jeviště v kolečku. Řeší, jestli je možné nad vchod scény dát screen s titulky; ty dle dramaturga musí být v simple češtině.”

“Potom se přesouvá scénografka na zem jeviště, kde rozloží své nákresy scény. Režisér a dramaturg se přidají do kolečka k ní, ale až po chvíli jen dramaturg vyzve Účastníka 1, ať se jde na to taky podívat, který je jinak po celou dobu na mobilu a píše si s někým na messengeru.”

Účastník 2

**Kód: práce s příběhem Účastníka 2**

“Druhá část - dle něj můžeme přeskočit do války.”

“Na youtube natočil video o tom, jak své dilema vyřešil.”

**Kód: projev Účastníka 2 během zkoušky**

“Účastník 2 mluvil jako filozof, má přesně projev studenta matematiky. Češtinou mluví fakt lámaně, ale dobře narozdíl od Účastníka 1, hodně rozumí. Spíš mu dlouho trvá poskládat věty, ale pořád chce mluvit v češtině a preferuje ji. Urgoval i dramaturga a ostatní, že nemusí mluvit anglicky, že čeština je ok (i když z nich má sám angličtinu nejlepší).”

zdroj: autorka

## Příloha č. 2: Pozorování 2 (tabulka)

kategorie: režisér, dramaturg, účastník 1, účastník 3, hudební doprovod, spolupráce profesionálních tvůrců divadla (režisér, dramaturg, scénografka), spolupráce profesionálních tvůrců divadla (režisér, dramaturg, scénografka) s účastníky, vztahy

hudební doprovod

**Kód: projev hudebnice během zkoušení**

“..která dělá hudbu, sedí nahoře na takovém podiu u pultu, kde mixuje a pouští hudbu.”

**Kód: práce hudebnice s hudbou**

“..se bude pohybovat, že se opře o židli, začne vyprávět, během toho si sedá. Její řeč je o tom, jak se jí kamarádi ptají na práci. Hudebnice jí začne pouštět do toho velmi pomalou tichou plíživou hudbu.”

“V kuchyňce jsem se hudebnice ptala, jak se k představení dostala, s jakou hudbou pracuje, jak ji tvoří. Řekla mi, že hudbu takto pro představení dělá poprvé. ‘Já se snažím tu hudbu udělat tak, aby byla podpůrná pro herce, ne to hlavní výrazné.’”

“Hudebnice pozoruje a ladí hudbu, spontánně podle toho, jak se jí to zdá, proto je i přítomná na zkouškách.”

režisér

**Kód: diskuze režiséra nad příběhem herce**

“..reaguje na text, který Účastník 1 napsal a na své poznámky, dle nich vypichuje věci, co by mohl taky zmínit..”

“..prezentuje návrh jiného scénáře.”

**Kód: pokyny režiséra pro herce**

“..vysvětluje, že bude říkat tak, jak to psal ve svém textu, co začal dělat v Česku. Že potkal nové lidi z divadla, z volejbalu: ‘A pak řekneš, že dnes budu hrát volejbal s vámi.’ Režisér tím myslí publikum,..”

“..mu říká, ať to říká publiku. ‘Můžeš se dívat do publika, i na lidi dozadu, jim to vyprávíš.’”

“..taky říká, že když dostanou míč, ať řeknou své jméno při odehrání.”

“..znova říká Účastníkovi 1, že musí ty lidi více oslovit, přijít k nim blíže nebo se jim dívat do očí.”

“Režisér: ‘Můžeš se zeptat a v čem je řešení?’”

“..ale režisér ho přeruší: ‘Chci aby ses opravdu zamyslel, ne ukázal, že přemýšlíš, ale opravdu se nad tím zamyslel na chvíli.’”

“Režisér: ‘Dumaj.’ Účastník teda přemýšlí, ale režisér na to: ‘znova dumaj.’”

**Kód: práce režiséra s hercem**

“.. se ptá Účastníka, jestli tu nahrávku můžou použít během představení? Že by to právě za ním takto hrálo.”

“Režisér se ptá, jestli ta holka bude na představení. Účastník říká, že asi ne, že ani do žádné konkrétní holky teď zamilovaný není. Režisér potom říká, že nevidí, v čem je problém, protože v té nahrávce není nic přímo osobního. Že je normální, že si hledá holku, říká: “Myslíš, že ti diváci tě nevidí i jako mladého kluka? Jim je jasné, že máš zájem o to, mít přítelkyni, nic nového jim nepovíš.”

“Režisér: “Můžeš zapojit publikum tak, že se jich zeptáš ‘Co je smart casual?’”

**Kód: zásahy do podoby scény**

“..který říká, že si není jistý, kam umístit síť před tím, než ji budou potřebovat a taky kam přesně, až přes ni budou házet míčem.”

Účastník 1

**Kód: projev Účastníka 1 během zkoušení**

“..si pořád hraje s míčem, trochu nevnímá režiséra..”

“..mlčí, kýve a hraje si s balónem.”

“..jde k míči a hraje si s ním.”

“..se ostýchá, střídavě vrtí hlavou a pak kouká do země. Říká, že se stydí.”

“..se ale pořád netváří na to, že by se nahrávka použila, ale je takový nejistý, tváří se vyhýbavě a taky něco vyhýbavě mumlá.”

“Při svém monologu chodí a kouká do země,..”

“..sedí na židli a vesměs vše pozoruje, někdy koukne od mobilu.”

dramaturg

**Kód: pokyny účastníkům**

“Dramaturg Účastníkovi 1 zdůrazňuje při roztahování sítě kontakt s publikem: ‘Řekni jim, ať ti pomůžou to dát na bok a utáhnout.’”

**Kód: práce dramaturga s hercem**

“..se do toho přidá: “Nic osobního v tom není.” Podle něj je konflikt mezi ním a režisérem, který to chce použít, ale ne že by byl problém v té nahrávce.”

“..dodává k jejímu monologu,..”

“..ještě řeší tu jeho část, kde mluví o ... a co tam má říkat: ... ‘Nebo druhá varianta je, že se ho na to někdo zeptá.’”



**Kód: spolupráce profesionálů s hercem**

“Dramaturg s režisérem pokračují tím, jak tedy scéna začne a co se bude dít.”

“Dramaturg přerušuje a říká Účastníkovi 3: “Teď chci říct něco vám všem, druhá část není jen individuálně o vás a monologích, ale budete si pomáhat dohromady. Třeba Účastníkovi 1 můžete pomoci oslovit publikum, když to bude třeba.”

“Takže to všichni budou na stagi?” zvedá hlavu a ptá se (Účastník 3). Dramaturg jí odpovídá: “Ne, ale budete vše vnímat.” - “Takže se mám teď zapojit?” chce vědět Účastník 3. Dramaturg na to jen krátce: “Mentálně ano.”

“Dobře, to stačí, teď jdeš k té síti” utíná to režisér. Účastník 1 jde k síti, opřené u zdi na začátku, dramaturg mu hraje diváka, Účastník 1 ho vyzývá: “pomůžete mi?” Bere síť do ruky. Společně rozmotávají plážovou síť a na pomoc si pozvou ještě Účastníka 3.”

“Režisér podotknul: “Tu síť budeme muset před představením nachystat.” Jde jim pomoci, všichni 4 rozmotávají síť a přitom se baví o vývoji scény Účastníka 1. Režisér totiž přichází s diskuzí o zapojení jeho monologu, který zkusili nahrát. Dramaturg na to prosí zvukaře ... můžeš to tam pustit?” Dramaturg: “Můžeme s tím nějak pracovat, zastavovat to a hledat to místo, které potřebujeme?” Zvukař souhlasně zabručí z balkonu.”

“Nahrávka se rozezní, síť mají rozmotanou a přitom ji natahují přes jeviště. Účastník 1 ji drží na jednom konci, dramaturg s Účastníkem 3 na druhém.” Poté se stopne, režisér začne dávat pokyny Illiovi, kam si stoupnout, všichni pouští síť na zem a Účastník 1 vstává. Jen stojí před sítí. Režisér naproti němu a nahrávka do toho hraje. Účastník 1 tedy stojí, nemluví a nahrávka mluví za něho.”

“Účastník 3 oponuje: “Ale když někdo řekne ne, tak je to ne a je přece pochopitelné, že se stydí. Navíc ty jsi nám říkal, nebo aspoň když jsi se mnou dělal taky tuto nahrávku, že je to jen pro tvé režijní účely, že to nebudeš nikde publikovat a používat.” Režisér na to odpovídá: “Ano, to jsem taky využíval při přemýšlení a tvoření a taky mě potom napadlo to použít, a proto se ptám, jestli je to v pořádku.”

“Účastník 2: “Můžu taky něco říct? Já naprosto chápu jako režiséra, ale i Účastníka 1, nicméně chtěl bych říct, že podle mě doopravdy v publiku nikoho nezajímá, kdo doopravdy jsme.”

“Účastník 3 začne zase oponovat s argumentem nucení, že to onomu přijde ovšem jako nátlak. Hudebnice se zdá být spíše v týmu režiséra a dramaturga a ptá se rukou podírajíc si hlavu ze svého stupínku ostře Účastníka 3: “A jak bys to teda udělal\* ty?” Účastník 3 jí odpovídá, že neuděl\*, že by to tam nedal\*, když Účastník 1 nechce. Dramaturg začne zase přemlouvavě mumlat na Účastníka 1 a vysvětlovat poté i s režisérem své stanovisko, že v tom problému nevidí. Účastník 3 reaguje: “Můžeme toto nechat a probrat po pauze? Evidentně jsme se zasekli, nikam to nevede a neměli bychom na nikoho tlačit.” Režisér s dramaturgem souhlasí, že to můžou probrat během nebo po pauze a rozhodnout pak.”

“Dramaturg prosí, ať se ztlumí světla a Účastník 1 pokračuje. Osvětlený je v podstatě jen prostředek jeviště, kde Účastník 1 chodí a pokračuje v monologu už opět s míčem v ruce. Předě mnou je scénografka a na kraji zvukař. Při tom všem hudebnice pouští hudbu. Sedí na pódiu u světel.”

“Režisér vyzývá Účastníky 2 a 3, ať mu jdou pomoci na scénu. “Můžeš hodit třeba Účastníkovi 3 balón.” Účastník 1 hodí balón po Účastníkovi 3, ale ten ho nechytí. Směje se: “Nemůžeš.” Účastník 1 pokračuje rozděláním sítě tak, jak to předtím zkoušeli. Využívá zase publikum - zvukaře, scénografku. Roztáhnou síť a Účastník 1 přizve publikum, aby taky hrálo, kdy publikum je dnes Účastník 2 a 3 a moderátorka debaty před představením. Všichni ochotně jdou a vypadají, že se dobře baví. Hrají, režisér s dramaturgem dodávají, ať nedělají profesionální volejbalové pohyby, protože to pořád všem padá.”

“Moderátorka a Účastník 2 to udělají. Moc jim to nejde, tak režisér říká, ať to jen říkají. Teď si s nimi přihrává i režisér a dramaturg a jen ten míč hází a chytají a říkají svá jména.”

“Vyzve (režisér) Účastníka 1, ať osloví mě, protože zatím jsem s nimi nehrála. Já, dramaturg, zvukař, scénografka a Účastník 2 jdeme hrát volejbal. Účastník 1 má vysvětlit publiku, co se bude dít, jak se domluvili a dle režiséra se může ptát i na jiné věci než na jména při přihrávce, třeba filmy jména, města narození.”

“..režisér se chce přesunout ke scéně Účastníka 3 a chce, aby se do ní zapojil i Účastník 2. Režisér prezentuje svůj nápad a chce vědět, co na něj ostatní. Chce, aby při výstupu jednoho člověka měl nějaký druhý na tom podíl a nějak se do toho zapojil. Dohodnou se s Účastníkem 3, že to nějak zkusí, ostatní taky nic nemají proti.”

“Režisér: ‘Chtěl bych probrat tvůj text, než začneš říkat svůj text, mohl\* bys vyjít s cigaretou, tu típneš o zem, půjdeš k židli, dohodnou se, v kterém prostoru - malý čtverec okolo židle..’”

“Režisér a dramaturg stojí u dveří u kuchyňky, během toho, co vypráví o smart casual jí nosí oblečení, Účastník 1 byl na druhé straně s Účastníkem 3, nosí jí oblečení..”

“Pak vyjde režisér s dramaturgem, režisér má na sobě vojenské sako, pak přijdou na to, že má na sobě nacistické znaky. Nejdřív si z toho všichni dělají srandu, ale pak režisér vážně zvažuje použití saka ve hře, protože v tom vidí paralelu s tím, že Ukrajinci jsou označeni ruským režimem za nacisty. Prý to bude vtipné. Účastník 3 je ale silně proti a říká, že je to nevhodné a špatný vtip. Scénografka nakonec donese takové kancelářské sako, to si Účastník 3 nechá.”

“Režisér, dramaturg a Účastník 3 diskutují sako, podle Účastníka 3 je to špatný vtip. Prý účastníkovi někteří lidé v ČR řekli, že Ukrajinci jsou nacisti, nechce to použít.”

“Pokračuje se tedy diskuzí nad tou scénou, režisér se otáčí k Účastníkovi 2: “bavili jsme se o tom, jak propojit tebe a Účastníka 3. Dramaturg: ‘Small part tam budeš mít.’”

“Režisér: ‘Pro ostatní účastníky, teď poslouchejte a společně můžete najít část, kde se budete chtít zapojit do účastníkovy vystoupení.’”

“Režisér: ‘Líbí se mi, jak dramaturg řekl, že ...’ Dramaturg: “Ale je to hodně o tom, jak vy to cítíte.” Účastník 3: “Jo, to je scéna Účastníka 2..” Dramaturg: “To nevádí. Zamyslet se můžeme všichni.”

vztahy

#### Kód: **projev tvůrčí skupiny**

“Účastník sedí vedle Účastníka 1, Max s Matějem před nimi uprostřed jeviště.”

“Účastník 2 sedí přede mnou, dramaturg si sedne kousek od nás, režisér naproti nám a tak jsme rozmístění všude, děláme publikum pro Účastníka 1, aby si to mohl lépe zkusit.”

“Sít’ je velmi zamotaná, dramaturg se lehce usměje a povídá “Je to trochu komplikované jako tvůj život.” Účastník 1 se směje: ‘Ale ne.’”

“Všichni se smějí, protože v nahrávce se režisér ptá, jestli už má Účastník 1 holku. Vypráví režisérovi, jaké kamarády potkal. Režisér se ho ptá, jestli má i holku. Účastník 1 se směje, že jakoby ještě ne, ale hledá, ale že dál nemůže povídat, protože by se styděl.”

“Můžeš hodit třeba Účastníkovi 3 balón.” Účastník 1 hodí balón po Účastníkovi 3, ale ten ho nechytí. Směje se: ‘Nemůžeš.’”

“Režisér se fotí v nazi kabátu s Účastníkem 1, 2 a dramaturgem. Vypadá to, že je to skutečně pobavilo.”

“Účastník 1 s Účastníkem 2 mezitím dělají nějaké opice, dělají, že se mlátí, pak se chvíli Účastník 1 opírá o rameno Účastníka 2, sledují diskuzi nad pokračováním scény..”

“Režisér: ‘Dumaj.’ Účastník 2 teda přemýšlí, ale režisér na to: ‘znova dumaj.’” ... Během části u přemýšlení přestala hrát hudba. Účastník 1 sedí natažený na židličce se sluchátky kolem krku, kouká do země a hraje si s tkaničkami od mikiny.”

spolupráce profesionálních tvůrců divadla (režisér, dramaturg, scénografka)

#### Kód: pokyny profesionálů hercům

“Dramaturg s režisérem po něm chtějí, ať zkusí tu svou část říct česky.”

“Dramaturg s režisérem se oba zároveň brání, že rozhodně netlačí a nikoho tlačit do ničeho nechtějí. Režisérovi přijde škoda to nepoužít, když v tom dle něj není nějaká přímá osobní zmínka.”

“Režisér s dramaturgem mění taktiku a domlouvají se, že míč se bude jen házet a přihrávat, hrát volejbal je složitě.”

“Scénografka souhlasí s režisérem, že lepší je jen míč házet, ale možná bez jmen. Tak režisér říká, že to můžou vyřešit třeba tím, že Účastník 1 řekne ... režisér říká, že roztahování sítě bude trvat čas a dramaturg říká, že to ale není špatně. Ti dva spolu dnes nejvíc konzultují scénu.”

“Dramaturg do toho skočí: ‘Dostal jsem teď nápad, celou tvou druhou část by bylo dobré, kdybys měl\* česky.’”

Režisér: “Ano, docela dobře mluvíš, takže to by bylo dobré.” Dramaturg: Ano, že se docela rychle naučil\* mluvit česky, což je taky součástí toho příběhu, že ses tak rychle naučila\* mluvit česky. Ani nemusíš říkat, že jsi chodil\* na kurzy.”

Režisér: “Já teď nevím, jaké je to pořadí, ale já bych ty kurzy zmínil. Něco teď asi zkusíme, pak to můžeme změnit, ale teď bych zkusil to, jak..”

“Pak vyjde režisér s dramaturgem, režisér má na sobě vojenské sako, pak přijdou na to, že má na sobě nacistické znaky. Nejdřív si z toho všichni dělají srandu, ale pak režisér vážně zvažuje použití saka ve hře, protože v tom vidí paralelu s tím, že Ukrajinci jsou označeni ruským režimem za nacisty. Prý to bude vtipné.”

“Režisér soustředěně popíjí čaj, řeší pasáž se zvukařem, mluví na hudebníci. Řeší dvojjazyčnost debaty, která má být před představením. Moderátorky oně debaty sdílí své zkušenosti z podobné debaty, který proběhla v Centru experimentálního divadla, z čehož jim vylezlo, že předkladatel/ka je dobrá věc.”

#### Kód: práce profesionálů s herci

“Potom, co Účastníka 1 slyší, chtějí to změnit na ... Dramaturg hází nápad, ať řekne, že během dne představení připravoval taky polévku, kterou pak může publikum ochutnat, nebo: “můžete zkusit po představení.” Pokračuje: “A pak tam dáme fotku, ty na ni ukážeš a řekneš ‘brambory’ a všechno, co tam je.” “Já bych tam dal ale jako fotku polívky z internetu, to bude vtipnější.” Reaguje na to režisér se smíchem.”

“Hledají (režisér s dramaturgem), jak mu to vysvětlit a snaží se ho přemlouvat.”

“Režisér: “A myslíš, že by v té druhé variantě přemýšlel nad tou odpovědí jako?”

Dramaturg: “Že by na to řekl ‘A pak jsem jen na to dokázal mlčet, že by tím mlčením spojil minulost se současností.’” Režisér teď představuje obě dvě varianty účastníkovi a překládá, co mu Matěj řekl, ale říká, že by to zkusil ještě jednou a pak se uvidí.”

“Teď to zase zkusí, pak režisér: “Přemýšlím, jak zapojit Účastníky 1 a 3.” To oni by mohli pokládat otázky. Dramaturg přichází s dalším nápadem, jak by účastník mohl uchopit ...”

“Režisér navazuje na to, jak si představoval, kde bude Artem stát. Ukazuje mu na místo pod plátem, že bude Artem jakože prezentovat. Dramaturg komentuje: ‘Valeryja a Ilja můžou zkusit reakce zítra, co si ale

nepřipraví, jen co zrovna budou cítit.' Režisér: 'Jo, můžete dělat co chcete, reagovat jak chcete, jak to budete cítit, nevím, udělat něco.' Dramaturg: '...řít něco.'"

Účastník 3

**Kód: projev Účastníka 3 během zkoušky**

"..sedí na židli v hledišti na kraji v řadě vytvořené naproti řadě, kde sedím já, odpovídá na mailly a dělá nějakou práci na notebooku, který má na kolenou. Od začátku něco soustředěně cvaká do počítače."

"..to celé poslouchá, přestala cvakat do počítače, vloží se do debaty: "Ted' si trochu zahraju na právníka, protože vy ho do toho tlačíte a to byste neměli."

"..lépe vnímá prostor i publikum, kouká totiž nejen na režiséra, dramaturga a mě (ti sedí pode mnou),.."

"..se otáčí i na moderátorky úplně na druhé straně hlediště, kouká před sebe, mluví nahlas. Zvukař si z kraje přesedne vedle Matěje, soustředěně poslouchá."

"..hodně gestikuluje, vypráví příběh opravdu nám, dívá se na všechny, střídavě vstává sedí a opírá se o židli."

"Účastník 3 je ale silně proti a říká, že je to nevhodné a špatný vtip. Scénografka nakonec donese takové kancelářské sako, to si Účastník 3 nechá."

"..podle Účastníka 3 je to špatný vtip. Prý účastníkovi někteří lidé v ČR řekli, že Ukrajinci jsou nacisti, nechce to použít."

"Niméně Účastník 3 celou dobu pracuje na počítači. Řekl\* mi, že chodí na kurzy ... a potřebuje udělat nějakou prezentaci. Velmi bedlivě ovšem přitom stíhá sledovat vývoj představení, komentuje, zapojuje se, ale s notebookem na klíně."

zdroj: autorka