

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění
Alternativní a loutková tvorba a její teorie

DISERTAČNÍ PRÁCE

DIVADELNÍ PRAXE S LIDMI S MENTÁLNÍM POSTIŽENÍM

MgA. Markéta Ptáčnicková

Vedoucí práce: prof. Mgr. Miloslav Klíma

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Alternative and Puppet Theatre and Theory

DOCTORAL THESIS

THEATRE PRAXIS WITH MENTALLY HANDICAPED PEOPLE

MgA. Markéta Ptáčníková

Adviser: prof. Mgr. Miloslav Klíma

Requirement for the degree: Ph.D.

Praha, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem

Divadelní praxe s lidmi s mentálním postižením

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne Markéta Ptáčnicková

Upozornění

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

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

| Jméno | Instituce | Datum | Podpis |
|-------|-----------|-------|--------|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

Anotace

Tato práce je zaměřena na divadelní tvorbu ve specifické skupině lidí s mentálním postižením. Jedná se o praktický úvod do každodenních záležitostí spojených s tímto tématem - komunikace s ústavy, vznik inscenace od začátku do konce nebo například žádání o finanční podporu. Nechybí ani teoretická část s vymezením základních pojmů jako jsou dramaterapie, arteterapie, sociální divadlo a jejich konfrontace.

V další části mapují nejvýznamnější divadelní skupiny této oblasti, které dokládám rozhovory s jejich členy. Jejich prostřednictvím je možno nahlédnout do vnitřní struktury divadla, poznat jejich praktická doporučení jak toto divadlo vést, jak se posouvat k novým cílům a jak být svobodný a nezávislý.

Následuje zevrubný popis mé několikaleté praxe a doporučená sesbíraná cvičení, která je možno využívat v další divadelní praxi.

Abstract

This thesis is focused on theatre creation in a specific group of people with mental retardation. Actually this is a practical introduction in everyday issues connected with this topic – communication with institutions and asylums, creation of a performance from the beginning till the end or for example applying for financial support.

Also a theoretical part with definitions of basic terms is included in the thesis, e.g. drama therapy, art therapy, social theatre and their mutual confrontation.

In the next part I have conducted a survey of the most important theatre groups in this field and I have documented their activities in interviews with their representatives. By means of them it is possible to look into the internal structure of the theatre, to get to know their practical recommendations how to lead this theatre, how to step forward to the new goals and how to be free and independent.

A detailed description of my theatre praxis follows in the next chapter and finally I have introduced recommended collected exercises that can be used in the theatre praxis.

Poděkování

Poděkování patří Vladimíru Novákovi, který mne touto cestou provedl, panu Miloslavu Klímovi za vřelou nápomocnou ruku, mému muži a mamince.

Motto:

„Umění je doménou každého. Všichni lidé, všichni herci mají v sobě příběh, který mohou vyprávět. Nezajímá mě pouze pohled na příběhy a myšlenky lidí, kteří mají skvělé postavy a mysl, která se chová vždy přesně tak, jak má. Představení, která dělají lidé s handicapem, jsou podle mě daleko vrstevnatější, spontánnější a pokrokovější než divadlo s běžnými herci.“

K. Gaab

Osnova

I. DÍL - TEORETICKÁ ČÁST

| | |
|---|----|
| 1. ÚVOD | 12 |
| 2. SPECIFIČNOST SKUPINY | 14 |
| 2.1 Definice mentální retardace..... | 14 |
| 3. SPOLEČNOST..... | 17 |
| 4. INTEGRACE SKRZE DIVADLO..... | 20 |
| 5. VÝVOJ DIVADLA S LIDMI S MENTÁLNÍM POSTIŽENÍM..... | 22 |
| 6. PARADIVADELNÍ SYSTÉMY..... | 23 |
| 6.1 Systémy edukační..... | 23 |
| 6.1.1 Divadlo ve výchově..... | 23 |
| 6.1.2 Participační divadlo, divadlo Forum, divadlo utlačovaných..... | 23 |
| 6.1.3 Dramatická výchova..... | 24 |
| 6.2 Systémy terapeutické..... | 24 |
| 6.2.1 Psychodrama a sociodrama..... | 24 |
| 6.2.2 Dramaterapie..... | 25 |
| 6.2.3 Teatroterapie..... | 26 |
| 6.2.4 Sociální divadlo..... | 27 |
| 7. ÚVAHY | 29 |
| 7.1 Proč hrát..... | 29 |
| 7.2 Tvořivost..... | 30 |
| 7.3 Spontaneita..... | 31 |
| 7.4 Hra | 32 |
| 7.5 Improvizace..... | 33 |
| 7.6 Rituál..... | 34 |
| 7.7 Komunikace..... | 36 |
| 7.8 Děti v dospělém těle?..... | 38 |
| 7.9 Osobní rovina..... | 38 |
| 7.10 Divadelní distance..... | 40 |

| | |
|---|----|
| 8. FÝZIS..... | 41 |
| 8.1. Tělo..... | 41 |
| 8.2. Tvář/maska..... | 42 |
| 8.3. Řeč..... | 42 |
| 8.4. Prostředí | 43 |
| 8.5. Aktivita a lenost | 43 |
| 8.6. Tréma..... | 44 |
| 9. PROCES TVORBY..... | 46 |
| 9.1. Divadelní složky..... | 46 |
| 9.1.1. Hudba..... | 46 |
| 9.1.2. Hudba jako divadelní složka..... | 47 |
| 9.2. Pohyb | 48 |
| 9.2.1. Terapie tancem..... | 48 |
| 9.3. Scénografie | 50 |
| 9.3.1. Artefiletika..... | 51 |
| 9.3.2. Arteterapie..... | 51 |
| 9.4. Premiéra..... | 53 |
| 9.5 Závěrečná reflexe..... | 53 |

II. DÍL - PRAKTICKÁ ČÁST

| | |
|--|----|
| 1. ÚVOD DO PRAKTICKÝCH ZÁLEŽITOSTÍ..... | 55 |
| 1.1. Jak začít?..... | 55 |
| 1.2. Provoz a financování..... | 58 |
| 1.3. Divadlo versus terapie..... | 61 |
| 2. PŘÍSTUPY HERECTVÍ A REŽIE VE SPECIFICKÉ TVORBĚ..... | 67 |
| 2.1. Kooperace na jevišti..... | 67 |
| 2.1.1. Herec/vodič/duch..... | 71 |
| 2.1.2. Neviditelný herec..... | 73 |
| 2.1.3. Herec/asistent..... | 75 |
| 3. POZNATKY Z PRAXE..... | 79 |
| 3.1. Popis projektu Punkový syndrom..... | 79 |

| | |
|---|------------|
| 3.2. Kdo způsobuje vše..... | 86 |
| 4. NEJVÝZNAMNĚJŠÍ ČESKOSLOVENSKÁ DIVADLA Z OBORU A KONFRONTACE S NIMI..... | 86 |
| 4.1. Divadlo Z Pasáže..... | 86 |
| 4.1.1. Rozhovor s Evou Ogurčákovou..... | 87 |
| 4.1.2. Rozhovor s Monikou Kováčovou..... | 96 |
| 4.1.3. Debata se studenty v Divadle Z Pasáže..... | 111 |
| 4.2. Divadlo vzhůru nohama..... | 112 |
| 4.3. DAMU a specifická tvorba..... | 113 |
| 4.4. Rynholecký festiválek..... | 115 |
| 4.4.1. Rozhovor s Vladimírem Novákem..... | 115 |
| 4.5. Jiné jeviště..... | 124 |
| 4.6. Festival Mentetrál..... | 124 |
| 4.6.1. Rozhovor s Tomsou..... | 126 |
| 4.6.2. Rozhovor s Terezou Sléhovou..... | 130 |
| 4.6.3. Mentallica..... | 135 |
| 4.7. Divadlo UJETO..... | 135 |
| 4.8. Divadlo Al dente..... | 135 |
| 5. CVIČENÍ..... | 136 |
| 5.1. Pozdrav..... | 136 |
| 5.2. Rozcvička..... | 137 |
| 5.3. Hry na stmelení..... | 138 |
| 5.4. Divadelní cvičení..... | 140 |
| 5.5. Podpora důvěry ve skupině..... | 142 |
| 5.6. Zakončení hodiny..... | 143 |
| 6. ZÁVĚR..... | 144 |
| 7. SEZNAM LITERATURY | 145 |

1. ÚVOD

“U osob s duševní poruchou se často rozvíjí originalita invence, neboť dochází k vzestupu tvořivosti, pomocí níž může chladně kalkuluující mysl uniknout strachu z nelogického a absurdního. Fantazie se vymezuje z pout omezení. ”

Cesare Ombroso, italský psychiatr, forenzní lékař a antropolog, r. 1888

Tomuto divadlu se věnuji již od začátku studia na DAMU, kde jsem byla příležitostně oslovována, abych se zúčastnila divadelních projektů, které mají sociální přesah a věnují se práci se specifickou skupinou. Později jsem je začala sama vyhledávat, vymýšlet a spoluorganizovat. Následně jsem si našla k tomuto tématu silnou osobní vazbu a vidím v této práci smysl.

Spolupracuji s o. s. Divadlo vzhůru nohama, které má působiště v Kladenském ústavu Zahrada, mimo to organizuji různé projekty s vlastním týmem, se kterým jsme nazkoušeli jak divadelní představení, tak jsme natočili audioknihy či videoklip. Dále jsem členkou o. s. Divadelta, které metodou divadla Forum zpracovává problematická témata pro mladistvé na základních školách, převážně pro speciální třídy a dětské domovy.

Tuto již minimálně desetiletou zkušenost se pokouším popsat slovy a díky kontaktům, které jsem během této cesty nasbírala, shrnuji různé možné přístupy k tvorbě se specifickou skupinou.

Neexistuje totiž žádný návod ani příručka, jakým způsobem se má v této praxi postupovat. Na konferencích, které se věnují této tématice, se lidé shodují, že učebnice a poučky, které byly na toto téma napsány, často neodpovídají realitě, při které se vždy hodí spíše improvizace a osobní přístup. Až poté, co poznáme specifické potřeby každého jednotlivého člověka, se kterým spolupracujeme, jsme schopni s ním pravdivě komunikovat.

Já však z vlastní zkušenosti cítím potřebu podat jakousi pomocnou ruku v podobě této publikace. Zásadních otázek, na které jsem během své praxe hledala a dosud hledám odpovědi, bylo mnoho - od morálních, přes dramaturgické, až po existenciální. Odpověď musí každý najít sám v sobě.

Tato práce by však mohla sloužit jako inspirační kanál, jako ukázka možných přístupů jednotlivých skupin, divadel, osobností. Jako popis cesty, kterou jsem ušla já společně s dalšími divadelními týmy, které jsem potkala, a které mi ukázaly, jakým směrem se dále vydávají. Je opravdu potěšující zaznamenat, kolik cest je možných, a že každá z nich je originální.

Během doktorandského studia jsem se zabývala zapojením různých skupin do divadelního prostředí, což může obohatit jak diváka, tak všechny spolutvůrce divadelní inscenace. Pracovala jsem nejen s lidmi s mentálním postižením, ale také se seniory nebo se zrakově postiženými lidmi.

Ač je toto divadlo vnímáno jako sociální, nešlo mi primárně o zkoumání sociálního rozměru tvorby ve specifické skupině, i když ho vnímám jako jeho podstatnou a nedílnou součást. Má snaha byla vytvořit moderní divadlo s integrací specifických skupin a seznámit s nimi naši společnost.

Zkoumala jsem možnosti současného herectví, hledala a nadále hledám společnou divadelní řeč herců s neherci. Důležitost svobodného uměleckého vyjádření se týká každého člověka na zemi.

Ráda bych, aby se tento alternativní divadelní proud dostal více do povědomí lidí, tak jak je tomu v jiných zemích, a aby dostal možnost být vnímán jako plnohodnotné dílo.

2. SPECIFIČNOST SKUPINY

Synonyma ke slovu specifický jsou ***zvláštní, speciální, individualita, osobitý***. A přesně takoví mí divadelní kolegové jsou. Co však jejich specifičnost znamená teoreticky, popíši následovně.

2.1 Definice mentální retardace

“Každý člověk s mentálním postižením je svébytný subjekt s charakteristickými osobními rysy. Přesto se však u většiny z nich projevují (ve větší či menší míře) společné znaky, jejichž individuální modifikace závisí na hloubce a rozsahu mentální retardace, na míře postižení jednotlivých psychických funkcí a na rovnoměrnosti psychického vývoje v rámci mentální retardace.”¹

Termín mentální retardace je odvozený z latinských slov „mens” – mysl, rozum a „retardatio” – zaostávat, zdržet, opožďovat a můžeme ho volně interpretovat jako zpoždění, zaostávání intelektového vývoje. Tento termín se začal užívat v roce 1959 po konferenci WHO v Miláně a postupně nahradil pojmy jako duševní zaostalost, slabomyslnost, slaboduchost, debilita, imbecilita, idioimbecilita a idiocie atp., které nabývaly pejorativního významu.

“Mezinárodní klasifikace nemocí vymezuje mentální retardaci jako stav zastavení, či neúplného duševního vývoje, který je zvláště charakterizován narušením dovedností, projevujících se během vývojových období, přispívajících ke zhoršení úrovně inteligence, tj. poznávacích, řečových, pohybových a sociálních schopností. Mentální retardaci můžeme charakterizovat tedy jako stav, při němž dochází k celkovému snížení intelektových schopností. Ty zahrnují hlavně schopnost učit se a myslet. Díky tomu je snížena i schopnost adaptace na běžné životní podmínky.”²

¹ Iva Švarcová, *Mentální retardace*. 3. Vydání. Portál, Praha:2006, str. 28

² Vladimír Novák, *Objevování vnitřní krajiny (Disertační práce)*, Praha: DAMU, 2012, str. 32

V oblasti speciální pedagogiky je snad nejčastěji používaná definice mentální retardace od M. Dolejšího, která do popředí klade sníženou schopnost poznávání a učení se: „Mentální retardace je vývojová porucha integrace psychických funkcí postihující jedince ve všech složkách jeho osobnosti – duševní, tělesné i sociální. Nejvýraznějším rysem je trvale porušená poznávací schopnost, která se projevuje nejnápadněji především v procesu učení.“³ Dle stupně postižení může být ovlivněna možnost výchovy a vzdělávání.

Není jednoduché popsat na několika stranách celou tuto problematiku, budu tedy zmiňovat ty informace, které považuji z hlediska mé práce za relevantní, a které mohou čtenářům pomoci o ní získat základní přehled.

Naše divadelní spolupráce vzniká ve většině případů s lidmi s lehkou a středně těžkou mentální retardací.

Lehká mentální retardace

Lidé s lehkou retardací dovedou běžně komunikovat, jsou schopni se o sebe postarat - co se týče oblékání, jídla, hygieny, zvládají praktické domácí dovednosti.

Potíže se u nich projevují při teoretické práci ve škole, často mají problémy se čtením a psaním, ale mnoho dospělých jedinců se zařadí do pracovního procesu a úspěšně udržuje sociální vztahy.

Lehká mentální retardace je charakterizována hodnotou inteligenčního kvocientu od 50 do 69 bodů. U dospělého tato hodnota IQ odpovídá mentálnímu věku 9-12 let.

Konkrétně se projevuje zpomaleným chápáním, těkavou pozorností, nedostatečnou slovní zásobou, horší pohybovou koordinací, poruchami ve vztazích a komunikaci, opožděným psychosexuálním vývojem atd...

³ Jarmila Pipeková *Kapitoly ze speciální pedagogiky*. 3. vydání. Brno: Paido Brno, 2010, str. 401

Středně těžká mentální retardace

Takto postižení lidé mají omezené schopnosti v komunikaci, užívání řeči, v rozvoji chápání. Nejsou schopni se o sebe v plné míře postarat, mají omezenou zručnost. Čtení a psaní je pro ně komplikované, někteří jedinci se to však mohou naučit. V dospělosti mohou vykonávat jednoduchou práci pod odborným dohledem, nemohou však většinou žít samostatně, potřebují péči a pomoc.

Vyznačují se podobnými znaky jako při lehké mentální retardaci, avšak ve vyšší míře.

Dalším stupněm je těžká mentální retardace a hluboká mentální retardace. Tito lidé se neobejdou bez neustálé pomoci asistentů, proto se s těmito jedinci během naší práce zřídka potkáme.

Jistý však je fakt, který dodává Iva Švarcová ve své knize *Mentální retardace*:

„Lidé s lehkou mentální retardací by měli mít nezpochybnitelné právo na samostatný život, jsou-li samostatného života schopni, a lidé s hlubokým postižením by měli mít stejně nezadatelné právo na všestrannou ochranu a pomoc, pokud je vzhledem k závažnosti svého postižení potřebují.“⁴

S výše uvedeným souvisí následující kapitola.

⁴ Iva Švarcová, *Mentální retardace*. 3. Vydání. Portál, Praha: 2006, str. 14.

3. SPOLEČNOST

"Kvalita společnosti se může měřit podle způsobu, jak se stará o své nejzranitelnější a nezávislejší členy. Společnost, která se o ně stará nedostatečně, je pochybená."

Adrian D. Ward

Lidé s mentálním postižením jsou jednou z nejpočetnějších skupin mezi zdravotně postiženými občany, přesto se toho o nich ví poměrně málo. Nejspíše kvůli jejich izolovanosti, která byla v minulosti, za komunistického režimu, tak vyžadována. "Normální" lidé mají někdy o těchto lidech zkreslené představy, někdy se jich i dokonce bojí, z čehož vyplývá jejich ostražitý až nepřátelský postoj k nim. Proto ještě pořád panuje u některých lidí přesvědčení, že postižení by měli být uzavřeni v ústavech, aby nebyli na očích a na obtíž běžnému světu.

Společenské nastavení však naštěstí dospívá postupně k názoru, že určitá část populace vybočuje z normálu, ať už mimořádným nadáním nebo různými formami postižení.

Společnost se učí s těmito lidmi komunikovat a žít a přijmout je mezi sebe, nestavit je na okraj společnosti, jak tomu bylo v minulosti. To označujeme pojmem **integrace**.

Dalším trendem objevujícím se ve společnosti ve vztahu k lidem s mentálním postižením je **normalizace**. Tedy snaha o to, aby žili "normální" život, spolu se svými blízkými, bez ústavní péče, s rodinou, kde mají dostatek lásky a pozornosti.

S oběma těmito pojmy souvisí pojem další, **humanizace**. Humanizace celé společnosti, která jedná s postiženými lidmi jako sobě rovnými, a pokouší se vytvořit jim adekvátní podmínky pro život. S tím souvisí i jejich výchova a funkční vzdělávací systém.

“Prubířským kamenem úrovně demokracie a humanity každé společnosti je úroveň jejího zájmu o občany, kteří jsou na její péči nejvíce závislí, to znamená o nemocné, postižené a staré lidi.”⁵

Dále upozorňuje Švarcová na to, že **Listina základních práv a svobod** se vztahuje na všechny lidi, tedy i na děti a dospělé s mentálním postižením. V civilizované společnosti tedy není možné vychovávat nehumánně, pomocí tělesných trestů, omezování osobní svobody či zesměšňování.

Dle Švarcové humánní smýšlení a snahu o vzdělávání všech lidí dokazují slova J.A. Komenského, která ač jsou stará, platí dodnes:

“Má-li se člověk státi člověkem, musí být vzděláván... Řekneš: nicméně jsou lidé velmi tupého ducha, do nichž se nemůže vpraviti nic. Odpovídám: Sotva může být tak zašpiněné zrcadlo, aby aspoň nějakým způsobem nezachycovalo obraz, sotva může být tak drsná tabule, aby se přece něco a nějak nemohlo na ni napsat. Ostatně, je-li zrcadlo znečištěno prachem nebo skvrnami, má se dříve otřít, a je-li tabule drsná, má se uhladit, tak jich bude možné užívat. Tak i mladí lidé, jen když budou hlazeni a broušeni, budou vybroušeni a uhlazeni jedni od druhých, takže konečně všichni budou chápat všechno.”⁶

Normálnost, postižení či zdraví jsou stejně relativní pojmy. Dříve společnost razila názor, že mentální retardace je postižení trvalé, a že úroveň inteligence zůstává v průběhu života neměnná od dětství až po stáří. Vzdělávání lidí s mentálním postižením bylo tedy vzhledem k tomuto postoji poněkud v pozadí pozornosti. Novější výzkumy však dokazují, že mnohdy lze správným pedagogickým a psychologickým vedením u retardovaných dětí dosáhnout zlepšení jejich rozumových schopností.

⁵ Iva Švarcová, *Mentální retardace*. 3. Vydání. Portál, Praha: 2006, str. 13.

⁶ Iva Švarcová, *Mentální retardace*. 3. Vydání. Portál, Praha: 2006, str. 15.

“Navíc se ukazuje, že kvalita života závisí nejen na inteligenci, ale i na mnoha dalších faktorech, zejména na jeho emocionalitě, a sociabilitě, na míře rozvoje jeho volných vlastností, na úrovni komunikačních dovedností, na rozvinutosti motoriky, na jeho samostatnosti a schopnosti sebeobsluhy a na řadě dalších praktických dovedností.”⁷

Nejedná se tedy v žádném případě o “nevzdělatelné” děti. Toto bych ještě malinko rozvedl. Naopak, hledání nejen školních, ale také dalších prostředků, které rozvíjejí děti a osoby s mentálním postižením, je přirozenou starostí „zdravých“ a společnosti, ve které žijí a do níž se v reálných podmínkách integrují.

⁷ Iva Švarcová, *Mentální retardace*. 3. Vydání. Portál, Praha: 2006, str. 15.

4. INTEGRACE SKRZE DIVADLO

„Přínos vidím v tom, že zpochybňují divadlo klasické, akademické.“

P. Flahaut

Profesionální divadelní soubory tohoto typu vznikají po celém světě a dokazují tak, že jsou schopny velmi dobře fungovat, jsou podporovány státem a mají své publikum. Díky nim můžeme i my věřit, že tato možnost profesionalizace může vzniknout i u nás, a že divadlo může být přínosem pro integraci osob s mentálním postižením do společnosti.

Integraci lidí s mentálním postižením je možno vnímat více směry:

a) Integrace specifických skupin do profesionálních divadelních projektů

Toto divadlo se vyznačuje tím, že režisér obsadí do stálého souboru kamenného divadla člověka s mentálním postižením nebo uprchlíka či člověka jiného etnika. Dramaturgicky je vhodně použit v divadelní hře a nehraje jinou postavu. Je na jevišti sám za sebe či jako zástupce jeho specifické skupiny. Divák vnímá jeho originalitu, seznamuje se s ním skrze divadlo, nahlíží na něj z různých úhlů. Toto divadlo mívá často apelativní, sociální, či politický význam.

b) Integrace specifických skupin do „našeho světa“

V tomto případě se jedná o velmi kvalitní divadla (například Divadlo Ujeto, Divadlo Z Pasáže, DVN), tedy soubory, které sestávají z herců s mentálním postižením a snaží se svou uměleckou tvorbu dostat ven mimo ústavy. Hrají ve svém divadle, či hostují v jiných městech, zemích, na mezinárodních festivalech, kooperují s dalšími soubory. To vše k rozšíření publika, k osvětě publika, k „promísení“ všech lidí navzájem bez rozdílu, k poznávání ostatních bez předsudků a zášti.

Důležitým aspektem je postavit toto umění vedle umění majoritní společnosti a vystavit ho konfrontaci s ní. Jen tak může dokázat, že je plnohodnotnou součástí lidské kultury, že ho přijala, nikoliv že ho pouze toleruje z charitativních důvodů.

V této cestě bez plotů a zábran vidím nejvyšší smysl mé práce. Mám mnoho zážitků, když jsem s herci z kladenského ústavu zkoušela inscenaci v pražském divadle a vozila jsem je hromadnou dopravou. Herci se tam chovali bezprostředně, jak je jim vlastní a lidé na ně reagovali různě - byli jimi zaujati, překvapeni, smáli se na nás, komunikovali s námi, děti si s nimi hráli, zajímalo je, čím jsou jedineční a zvláštní a čím to, že jsou tak otevření.

Tato integrace - tedy začleňování člověka do společnosti, by měla být fenoménem naší doby, neboť nás učí toleranci, učí nás zpracovávat vlastní strach. Věřím, že i divadlo jako komunikační prostředek může v integraci všem minoritním a specifickým skupinám pomoci.

5. VÝVOJ DIVADLA S LIDMI S MENTÁLNÍM POSTIŽENÍM

„První zmínky o divadle lidí s postižením bychom našli již v samých počátcích divadla jakožto svébytném druhu umění. Již v antickém divadle Dromokaiton v řeckých Athénách se každoročně pořádala představení duševně postižených. Na druhou stranu však byli v antické době běžné rituály vyobcování šílence.“⁸ Podobně tomu bylo i ve středověku, kdy si lidé mentálně postižené démonizovali a považovali je za ďábly.

V renesanci byli „blázni“ a „šílenci“ předváděni a lidé za tyto exhibice platili vstupné. Rovněž markýz de Sade, nejslavnější pacient ústavu Charenton, zde organizoval divadelní performance.

Diváci jen těžko navštěvovali tato představení z altruistických či charitativních důvodů. Publikum bylo motivováno touhou po zábavě a poznání, stejně jako je tomu u běžných představení profesionálních či ochotnických souborů.

Zásadní posun v péči o postižené a nemocné nastal v devatenáctém a dvacátém století. Tito lidé se dostali do zorného pole lékařů a psychiatrů, ale také do merku moderních umělců. Jedním z prvních a zásadních revolucionářů v této oblasti byl francouzský lékař a psychiatr Phillipe Pinel (mnohými považovaný za „otce“ moderní psychiatrie), který se na začátku devatenáctého století zasadil o zvýšení zájmu o postižené a nemocné a jejich „rehabilitaci“ v očích veřejnosti.

Koncem 70. let 20. století se v Evropě objevuje nový typ divadla, ve kterém hrají pouze herci s tělesným, mentálním či psychickým postižením. Tento fenomén odstartoval film „Stepping out“, který dokumentuje přípravu a odehrání představení *Madame Butterfly* v opeře v Sydney, ve které hráli pouze herci s mentálním postižením.

„S tím se objevil nový přístup emancipace a integrace postižených v různých zemích, vznikaly nové spolky, některé se začaly profesionalizovat. Nám je známý například holandský divadelní soubor Maatwerk, který má svou stálou scénu, ale účastní se i světových festivalů „Very Special Arts“ a pořádá turné po celém světě.“⁹

⁸ Milan Valenta, *Outsider art a umělci s mentálním postižením*. In *Speciální pedagogika*, 1. Vydání, 2005, roč. 15, č. 4

⁹ Milan Valenta, *Dramaterapie*. 1. Vydání. Praha: Grada, 2007, str.15

Postupně se toto divadlo zviditelňovalo a začaly vznikat další mezinárodně uznávané soubory; mezi nejznámější patří: Teater 21- Polsko, Back to Back - Austrálie, Baltazár Theatre - Maďarsko, Teatr Troche Inny - Polsko, Upset Theater - Chorvatsko, Ramba Zamba - Německo a mnoho dalších.

Dále vznikaly festivaly a mezinárodní přehlídky divadel, ve kterých hrají herci s mentálním postižením, jako je například International Bienale (Therapy and Theatre) organizované univerzitou v Lodži a polským uměleckým centrem, nebo německý nejstarší festival Grenzenlos Kultur.

6. PARADIVADELNÍ SYSTÉMY

M. Valenta vymezuje paradivadelní systémy jako použití divadla k jinému než divadelnímu účelu, který nesleduje prvotně estetický zážitek ani uměleckou hodnotu. Jeho cílem je praktičtější využití dramatu. Rozděluje je na „Paradivadelní systémy edukační a terapeutické povahy“. „Jejich účelem není tvarování estetizované divadelní zprávy, ale využití prvků divadelnosti k dosažení určitých žádoucích pozitivních změn ve struktuře osobnosti člověka. Fixovaný divadelní tvar či produkt může být v tomto případě prostředkem, leč zřídka cílem. Rozhodující je sám proces vesměs improvizované hry.“¹⁰

Pod paradivadelní systémy spadají mnohá odvětví, která zde zmiňuji, primárně se však budu věnovat těm, která jsou pro práci s lidmi s mentálním postižením relevantní a prakticky využitelná.

6.1. Systémy edukační:

6.1.1. Divadlo ve výchově

Podstatou je divadelní představení hrané většinou profesionálními herci, které je zaměřeno na vzdělávací a výchovné (u ohrožené skupiny mládeže i sociálně preventivní) cíle. Diváci představení sledují, následně mají šanci na něm participovat a řešit s tvůrci témata představení.

¹⁰ Milan Valenta, *Dramaterapie*. 1. Vydání. Praha: Grada, 2007, str.13-15

6.1.2. Participační divadlo, divadlo Forum, divadlo utlačovaných

Základem těchto praktik je fakt, že diváci nezůstávají pouze diváky, ale stávají se aktivními herci. Například v divadle Forum, jehož zakladatelem je Augusto Boal, se divákům odehraje jednoduchý příběh, který poukazuje na chybné chování, postoje a mezilidské vztahy. Moderátor posléze rozebírá příběh, který má jasné téma s diváky, a poté se ten příběh hraje znovu. Diváci se nyní aktivně zapojují, mají možnost děj zastavit a navrhnout jednotlivým postavám, jak změnit své chování, aby příběh dopadl lépe. V ideálním případě převezmou roli a svůj nápad zahrají v dané situaci.

Podobně fungují principy v divadle utlačovaných, které také pochází z jižní Ameriky od Augusto Boala. Toto divadlo pracuje přímo se skupinou lidí, kteří zažili nějakou formu útlaku. Mohou to být neherci. Jejich příběh se divadelně zpracuje a dále mají opět diváci možnost do něj vstupovat, sdílet s ostatními svůj názor a pokusit se tak řešit daný problém.

6.1.3. Dramatická výchova

„Dramatická výchova může být zájmovou činností, vedoucí většinou k veřejné produkci (divadelní, loutkářské, přednesové), nebo samostatným školním předmětem s esteticko-výchovným a uměleckým akcentem.“¹¹

Dramatická výchova může být používána jako metoda při výuce předmětů, a tím rozvíjet osobnost dětí i mladých lidí. V práci se specifickou skupinou může pomoci k osvojení obecně lidských dovedností. Může být i psychoterapií nebo socioterapií a v našem případě může dopomoci k rozvoji lidí s mentálním postižením, v rozvoji jejich sociální inteligence, vztahů, komunikace atd.

Dramatická výchova je systémem sociálně uměleckého učení, který je zacílený jak k rozvoji osobnosti a prosociálního chování, tak k uměleckému rozvoji. Jedná se o specifickou výchovnou koncepci, která se opírá o prvky dramatu a divadla. Podstatný tedy není výsledný produkt (divadelní představení), ale proces práce.

¹¹ Eva Machková, Metodika dramatické výchovy. 7. Vydání. Praha: Artama. 1992. str. 9

6.2. Systémy terapeutické:

6.2.1. Psychodrama a sociodrama

Tato dvě odvětví mají shodné terapeutické přístupy.

Jak uvádí J. Valenta (1995, s. 25) „**Psychodrama** je především terapeutický nástroj, při jehož užití pacient hraje sebe samého, případně druhé osoby, zvl. ty, s nimiž jej pojí určitý vztah, a tím přispívá k poznání kořenů svých obtíží a nacvičuje adaptivní chování.“¹²

Týká-li se téma širších skupin (krize moderního člověka, rasové rozpory apod.), hovoříme o **sociodramatu**. Sociodrama tlumočí psychodramatickou cestou obecnější (případně „obecně lidskou“) problematiku. Psychodrama i sociodrama se objevuje ve stále nových kombinacích a úpravách.

Psychodramatu a sociodramatu jako léčebné metody se začíná využívat ve výchově, ve věznicích, v průmyslu, při výuce psychologie a psychiatrie, v přípravě budoucích matek atd.

6.2.2. Dramaterapie

„Již staří Řekové věděli, že můžeme něčemu lépe porozumět, když to vidíme přehrané na scéně; a dokonce vnímali divadlo nejen jako zábavu, ale i jako způsob léčby.“

Sue Jennings

Divadlo je možno vnímat nejen jako umění, ale jako edukační prostředek a v tomto případě jako léčbu, terapii, která je také hojně využívaná v práci s lidmi s mentální retardací.

¹² J. Valenta, *Kapitoly z teorie výchovné dramatiky: hraní rolí ve výchově a vyučování: dramatická výchova a rozvoj sebevědomí*. Praha: ISV, 1995. Str. 25

Dle Asociace dramaterapeutů České republiky lze definovat dramaterapii jako „...psychoterapeutický přístup využívající divadelních prostředků pro nalezení příznivé rovnováhy v oblasti duševní a tělesné nebo ve vztazích či se záměrem osobního rozvoje. Těžištěm dramaterapie je proces spojený s prožitky tvorby založené na metafoře, fantazii, projekci, interakcích a skupinové dynamice, prostřednictvím něhož dochází k propojení rovin emocionální, racionální, smyslové a somatické. Tím se řadí mezi tzv. expresivní terapie.“¹³

M. Valenta a kol. uvádějí, že „dramaterapie je léčebně-výchovná (terapeuticko-formativní) disciplína, v níž převažují skupinové aktivity využívající ve skupinové dynamice divadelních a dramatických prostředků k dosažení symptomatické úlevy, ke zmírnění důsledků psychických poruch i sociálních problémů a k dosažení personálně-sociálního růstu a integrace osobnosti.“¹⁴

Dramaterapie je samostatný terapeutický obor, který spadá do expresivně kreativní terapie, do této skupiny patří ještě teatroterapie, muzikoterapie, taneční terapie a arteterapie.

Od dramatické výchovy, se kterou využívá velmi podobné techniky a metody práce, se pak odlišuje především svým terapeutickým a léčebným zaměřením a směřováním ke klientům se specifickými potřebami. To by mělo dopomoci porozumět divadlu jakožto léčivému zážitku.

Naopak ve srovnání s herectvím Sue Jennings ve svém Úvodu do dramaterapie dodává, že „výhodou dramaterapeutického výcviku ve srovnání s výukou herectví je, že nabízí větší porozumění probíhajícímu procesu, než jen pouhé techniky a dovednosti“¹⁵.

A následně dodává, že „dramaterapie je terapií optimizmu, terapií současnosti a budoucnosti, umožňuje lidem jít dál, než aby se zbytečně a dokola hrabali

¹³ www.adcr.cz/dramaterapie

¹⁴ Milan Valenta a kol. *Dramatika pro speciální pedagogii*. 1.vydání. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1998. str 7.

¹⁵ Sue Jennings, *Úvod do dramaterapie*. 1 vydání. Praha: Jalna. 2014. Str. 33

v minulosti.“¹⁶.

6.2.3. Teatroterapie

Teatroterapie je také jednou z tzv. expresivních terapií – léčebných metod využívajících jako prostředku uměleckých postupů. Základní metodou teatroterapie je realizace divadelního představení a jeho interpretace před diváky. V tomto ohledu se liší od ostatních expresivních terapií, které sledují pouze terapeutické cíle, a konečný výstup zde nebývá tak důležitý. Cílem teatroterapie je dosažení terapeutických účinků prostřednictvím přípravy a realizace divadelního představení. Tímto se nejvíce blíží umění ve srovnání s ostatními expresivními terapiemi.

6.2.4. Sociální divadlo

“Záměrem sociálního divadla je informovat, objasňovat, sjednocovat, směřovat a zvyšovat povědomí, zlepšovat život jednotlivců a vytvářet lepší společnost. Jeho hlavní myšlenkou je obnovit chybějící dialog mezi lidmi skrze uměleckou formu, kterou nám propůjčuje divadlo; takový dialog, který představuje demokracii.“¹⁷

Na tvorbě sociálního divadla se přímo podílí sami zástupci určité komunity. Ti do procesu vnášejí určitý sociální problém jejich komunity, který je dále díky tomuto divadlu komunikován a řešen.

Na sociální divadlo můžeme nahlížet jako na interdisciplinární oblast spojenou s uměním, filosofií a společenskými vědami.

“Sociální divadlo nevede pouze k tvorbě produktu, ale je zaměřeno na proces, tedy na dramatickou činnost, kterou můžeme používat jako prostředek za účelem

¹⁶ Sue Jennings, *Úvod do dramaterapie*. 1 vydání. Praha: Jalna. 2014. Str. 33

¹⁷ Lenka Remsová, *Divadlo pro sociální začleňování*,

https://www.maskazk.cz/e_download.php?file=data/editor/120cs_6.docx&original=Soci%C3%A1ln%C3%AD_divadlo.docx

zvýšit povědomí o složitých a důležitých otázkách, které se nás dotýkají; povzbudit lidi k projevení vlastního názoru; podpořit lidi k aktivním změnám v jejich životech - postavit se za to, co považují za pravdivé a morální; nahlížet na otázky z více perspektiv. Sociální divadlo tedy můžeme vnímat jako zastřešující pojem pro práci s divadelními prostředky, metodami a technikami v komunitním prostředí.”¹⁸

Osobně si myslím, že sociální divadlo v případě s lidmi s mentálním postižením může být vnímáno skrze snahu jejich integrace. Pokusit se prolomit reálné i abstraktní hranice mezi naším světem a světem za branami ústavů pro lidi s mentálním postižením. Snažit se hrát toto specifické divadlo v běžných kamenných divadlech jako host, profesionalizovat se, komunikovat s lidmi, už tento krok je velmi podstatný.

Není tedy nutné s těmito lidmi hrát o jejich problémech, i když je to možnost a v mnoha divadlech častá praxe. Sociální téma se i přesto v podprahové rovině do divadla dostane.

¹⁸ Lenka Remsová, Divadlo pro sociální začleňování, https://www.maskazk.cz/e_download.php?file=data/editor/120cs_6.docx&original=Soci%C3%A1ln%C3%AD_divadlo.docx

7. Úvahy

Po základním rozdělení pojmů se věnuji filozofickým tématům a úvahám, které mne potkávaly během spolupráce s lidmi s mentálním postižením. Úvahy by měly čtenáři pomoci se do dané problematiky doslova vžít. Pokusím se oživit teoretickou část myšlenkami divadelních filozofů, které využívám při polemizování nad tvorbou s lidmi s mentálním postižením.

7.1. Proč hrát

*"Divadlo je výzvou k onomu tady a nyní. V jádře každé divadlo, ať se odehrává na scéně jakéhokoli jazyka, na scéně viditelných, slyšitelných nebo hmatatelných znaků, které jsou - ať chceme nebo nechceme - vždycky součástí toho Calderónova "velkého divadla světa"."*¹⁹

Proč by se měli lidé s mentálním postižením zabývat divadlem? Proč jim plést hlavy uměním? Neměli by radši zůstat v klidu ve svém pokoji?

S takovými otázkami se můžeme setkat v zařízeních pro mentálně postižené lidi i mimo ně.

Odpovědi nám dávají přímo klienti těchto ústavů. Jsou vděčni za to, když se mohou něčím zabývat a věnovat se sami sobě. Oplatí vám trojnásob zájem, který jim dáte. Divadlo je pro ně nový komunikační prostředek, díky divadelnímu kroužku se mohou setkávat se stejnými lidmi každý týden, těší se na sebe, těší se na to, že se mohou rozvíjet, učit nové věci, v neposlední řadě je divadlo ideálním vytržením z každodenní rutinní reality.

Tito lidé, ostatně stejně tak jako každý z nás, někdy potřebují dostat impuls, aby získali chuť učit se novým věcem a pokud se tak nestane, mohou se ve vlastní realitě zacyklit a trávit svůj volný čas činnostmi, které se pořád opakují.

Proto je divadlo může obohatit, rozveselit, rozvinout. Je to magický čas, který uznává pouze tady a teď.

"Ve všech úvahách o herectví od počátku století se stále vrací otázka přítomnosti. Onoho tady a nyní. Být uchvácen a uchvátit, zažehnout jiskrou své přítomnosti

¹⁹ Vladimír Mikeš, *Proč hrát*. 1.vydání. Praha: Pražská scéna 2017, str. 15

*přítomnost druhých, vyvolat ten zážeh elektrického rejnoka, jímž bylo setkání Platona se Sokratem.*²⁰

7.2. Tvořivost

“Kdyby se mě někdo zeptal, jaký je hlavní atribut člověka, asi bych mu odpověděl: tvořivost. Pravda, těch tvořivých sil je u každého jedince jiná míra, jeden je těmito silami hnán a puzen celý život, druhý je postupně umrtví pohodlností a leností. Někomu vydrží až do vysokého stáří, jiný je ztratí nebo lépe řečeno utratí už v mládí.”²¹

Co to je vlastně tvořivost?

Wikipedie říká, že „**Tvořivost** neboli **kreativita** (z lat. *creo* = tvořím), také **invence** (z lat. *invenio* = nalézám, objevuji), je zvláštní soubor schopností, které umožňují uměleckou, vědeckou nebo jinou tvůrčí činnost. Ta se projevuje jako vynalézavost, jako vznik nového, originálního díla nebo myšlenky, popř. tvůrčím řešením problémů.”²²

Je to schopnost něco měnit, přetvářet k lepšímu, je to zároveň vůle nespokojovat se s daným stavem, hledat možnosti ke zdokonalování věcí nových. Tvořivost není omezena na jednu oblast lidské činnosti, jí vděčíme za pokroky v materiální kultuře, v uspořádání společnosti, v nejrůznějších vědeckých disciplínách, v umění. A hlavně: bez touhy po tvoření by se přestalo vyvíjet naše myšlení, ztráta tvořivých sil by vedla k duševnímu ustrnutí společnosti.

„Lidé s mentálním postižením jsou, jako my všichni, tvořiví, pokud je nám dovoleno tuto tvořivost rozvíjet a cítit se svobodně. Nesmí být tedy v zárodku ušlápnuta. Lidé s mentálním postižením jsou podobni umělcům ve své urputnosti, zaměřením se na cíl, například pouze na jeden obraz, který musí domalovat, do té

²⁰ Vladimír Mikeš, *Proč hrát*. 1.vydání. Praha: Pražská scéna 2017, str. 3

²¹ Milan Jelínek, *Tvořím, tvoříš, tvoří*. In: *O tvořivosti ve vědě, politice a umění*, sv. 2. Brno: Nadace Universitas Masarykiana. 1993, s. 35

²² <https://cs.wikipedia.org/wiki/Tvořivost>

doby pro ně neexistuje okolní svět. Jsou schopni vyšívat plátna či stříhat obrazce celé dny. Také emocionální senzibilita, impulzivnost či vzrušivost bývají charakteristiky připisované lidem mentálně postiženým i lidem kreativním.²³

„Člověk, jakmile něco uvidí, hned to také zkoumá, a navíc jako snad jediný živočich na světě má touhu a schopnost stále hledat, objevovat a vytvářet něco nového.“²⁴

Jan Beneš popisuje důležitost tvořivého myšlení: „Tvořivé myšlení je však něco zgruntu nového a jiného. Nestraní opakovatelnosti a už vůbec ne poslušnosti. Řekl bych, že obojí násilnosti přímo nesnáší. Protiví se mu povely typu levá pravá, a už vůbec se mu nedaří v umlčeném šiku bezchybně se sunoucích těl a tvrdě dopadajících nohou. Jsem si jist, že pokud by se tvořivá myšlenka zrodila v takovém seskupení rytmicky se otřásajících mozků, vždy by nabádala ke změně kroku. A změna kroku v mlčenlivém či hlasitě zpívajícím nebo dupajícím šiku s tvořivou myšlenkou v pozadí je něco, jako když vítr foukne do osení. Přinese svěží vůni, křehkost zrození a občas i poznání se špetkou moudrosti.“²⁵

Tvořivé myšlení je třeba rozvíjet v nás všech, bez rozdílu.
Základem tvořivosti je spontaneita a hravost.

7.3. Spontaneita

Právě až dětskou bezprostředností jsou lidé s mentálním postižením tak výrazní a jedineční. Díky tomu, že nedokáží důsledně dodržovat společenské chování a manýry, jsou často tak neomezeně přirození. Když mají radost, obejmou vás, hned by si chtěli s lidmi tykat, být s nimi kamarádi. Na druhou stranu, když jsou na někoho rozčilení, dokáží to dát velmi otevřeně najevo. Někteří z nich jsou schopni mluvit o svých niterných pocitech a touhách velmi expresivně. Tato spontánnost je

²³ Lada Furmaníková, *Mentální postižení a tvořivost In Speciální pedagogika : časopis pro teorii a praxi speciální pedagogiky* Roč. 16, č. 2 (2006), str.89

²⁴ Jaroslav Malina, *Australopitek In O tvořivosti ve vědě, politice a umění*, sv. 2. Brno: Nadace Universitas Masarykiana. 1993, str. 35

²⁵ Jan Beneš, *O tvořivém myšlení In O tvořivosti ve vědě, politice a umění*, sv. 2. Brno: Nadace Universitas Masarykiana. 1993, str. 32

jednou z hlavních předností i při jejich tvorbě a je potřeba vycítit její vlnu a nechat ji plout. Vždyť být na jevišti přirozený, sám sebou, to je přece sen každého z nás.

Jejich spontánnost je také častá při představeních, kdy herci vystupují z rolí a komunikují přímo s diváky, ptají se jich, jak se jim představení líbí. Je to rozpolcenost, se kterou je třeba počítat a naučit se s ní pracovat.

Herci při představení často sledují reakce diváků, potřebují vystoupit z postavy a komentovat celé dění, potřebují se s nimi kontaktovat tváří v tvář a slyšet jejich názor, což bývá často velmi svěží vsuvka.

7.4. Hra

„Hra je živý organizmus, a ne mechanická konstrukce... Zápletka je zkáza příběhu, a proto i zkáza hry, která je především příběh... Hra nikdy nemá zápletku, protože, má-li v sobě přirozený život, bude se konstruovat sama, jako rostlina když kvete, a to mnohem krásněji, než by ji dokázal vědomě konstruovat autor.“

George Bernard Shaw

Pojem hra z hlediska tvorby ve specifických skupinách je tak široký, že jej lze jen těžko definovat.

Fenomén hry přesahuje divadelní i paradivadelní formy, protože do hry spadá i hra na hudební nástroj, hraní si - například s panenkou, hrají si i dospělí se svými dospělými hračkami. Ti si často také hrají na někoho jiného, než kým opravdu jsou atd.

Podstatné je, že hra může být svobodná, improvizáční, časově neomezená, může si vytvářet své vlastní nové fantaskní světy, propojuje vědomé procesy s nevědomými.

Hra je nezbytnou součástí divadelní tvorby. Celý divadelní proces je založený na hraní si, hraní si na, hraní si s někým či sám se sebou.

Hra je důležitá pro naladění se na skupinu, na komunikaci s partnerem, na oživení toho, co se dělo minulé setkání, na pochopení příběhu, který chceme dále využívat, možnosti hry jsou opravdu nekonečné. Především v nás podněcují hravost, tvořivost a radost.

Při tvorbě s lidmi s mentálním postižením využívám hry každou hodinu, a to především v první polovině. Hry je možné rozdělit si podle toho, čeho jimi chcete dosáhnout - hry na seznámení, na rozcvičení, na koncentraci, na rozmluvení, na paměť, na důvěru ve skupině atd.

Konkrétní hry a cvičení jsou podrobně popsány na konci druhého dílu.

„Až později jsem pochopil, že taková hra může mít i širší výchovný smysl, protože hledá tvůrčí přístup člověka ke světu i k sobě samému. Může se v jistém smyslu a za jistých okolností stát účinným prostředkem kultivace a humanizace osobnosti. Taková hra a hravost může sloužit jako model procesu formování osobní identity člověka. Hledáním souvislostí, pochopením nebo vcítěním se a částečným ztotožněním se s jinou osobou, tvorem nebo jevem dochází nejen k jistému druhu poznávání světa, ale i k procesu hledání a sebeobjevování sama sebe.“²⁶

7.5. Improvizace

„Improvizace lépe než strukturovaná hra odráží vnitřní stav klienta, jeho konflikty, volné asociace, umožňuje expresi aktuálního stavu a citění, rozvíjí spontaneitu, je zcela svobodná v experimentování s různými rolemi, podporuje vnitřní vhled do modelových situací a jejich dynamiky, buduje schopnost okamžité reakce a zapojení do spolupráce v societě a v neposlední řadě - má improvizace blíž ke skutečnému životu nežli jakýkoliv strukturovaný tvar.“²⁷

Improvizace může být plánovaná - má předem daná pravidla, konkrétní situaci a postavy - víme například, jak má děj začít a skončit.

Může být strukturovaná - má pevnou kostru, kam se má děj ubírat.

A v posledním případě existuje naprosto svobodná neplánovaná improvizace, kdy mají herci čistou hlavu a tvoří, co je napadne tady a teď. Asociují, vnímají ostatní a komunikují s nimi. Neplánovaná improvizace někomu vyhovuje, cítí se v ní nejsvobodněji, někdo ji musí pečlivě trénovat - začínat od kratičkových

²⁶ Josef Karlík, *Základem tvořivosti je hravost In O tvořivosti ve vědě, politice a umění*, sv. 2. Brno: Nadace Universitas Masarykiana. 1993, str. 39

²⁷ Milan Valenta, *Dramaterapie*. 1. Vydání. Praha: Grada, 2007, str.33

naplánovaných scének a postupně se uvolňovat, nechat pracovat mysl i tělo samostatně. Záleží na povaze herce, obecně je neplánovaná improvizace vyšší stadiem hereckého umění, proto je dobré začínat s improvizací plánovanou a strukturovanou.

Hra a improvizace představuje už od dětství příležitost k vyzkoušení si určité role, v tomto smyslu souvisí s rituálem.

7.6. Rituál

Rituál je vnímán jako obřad, provází lidstvo od jeho počátků.

„Jednou jsem se zeptal velkého čejenského medicinmana George Elkshouldera (jeho jméno by se dalo přeložit Losí hřbet), co bychom mohli učinit my, Evropané, kteří jsme již ztratili prakticky všechny ústně předávané přírodní rituály a posvátné písně a mnozí z nás již dokonce nejsou schopni vnímat spiritualitu přírody. Řekl stručně: "Nic jsme neztratili. Máte všechno, co potřebujete, máte hory a stromy, skály a řeky, ptáky a ostatní zvěř. Zeptejte se jich, oni vás ty rituály naučí.“

Wolf Dieter Storl

“Původně byl rituál prostředkem realizace mýtů, jež v nejstarších civilizacích plnily světonázorovou funkci society - orientovaly v hledání a nacházení odpovědí na principiální otázky ohledně stvoření univerza a pozemského světa, o původu člověka a bohů, živlů, lidského společenství a jeho hrdinů.

Postupem času se rituály dostaly i do profánní sféry života a staly se tak neodmyslitelnou částí našich životních událostí - jako je svatba, maturita, pohřeb.”²⁸

²⁸ Milan Valenta, *Dramaterapie*. 1. Vydání. Praha: Grada, 2007, str. 53

Protože každý rituál má v sobě dramatičnost a symboliku, je spojen i s divadelním uměním, čemuž se výrazně věnovali hlavně Antonín Artaud a Jerzy Grotowski.

„Artaud chtěl dosáhnout svým divadlem - rituálem rozšířeného vědomí, které zbavuje odcizující depersonalizace a naopak působí reintegraci“²⁹

„Grotowski zašel ještě dále - jeho divadla (Divadlo spoluúčasti, zdrojů atd.) se zaměřují na archetypální zdroje divadla a na jeho ritualizaci, Grotowski rozpoznává nadčasový smysl rituálu a hledá možnosti jeho reintegrace do technického světa dvacátého století.“³⁰

„Divadlo jako rituál je vnímáno také v sociální a dramaterapeutické divadelní sféře. Model „dramaterapeutického rituálního divadla“ využívá například britský dramaterapeut Steve Mitchell a vnímá jej jako léčivou metodu.

Divadlo tedy lidem umožňuje, aby si vytvořili svůj vlastní rituál.“³¹

Jde o utváření symbolické výpovědi dramatickou formou, která je srozumitelná všem zúčastněným, které něco spojuje. Spojujícím článkem mohou být např. oslavy, víra, atd.

Takové divadlo jsem zažila v Domově svaté rodiny, kde jsme se dohodli s vedením ústavu, že naše závěrečné představení bude mít rituální význam - bude to oslava jara, kterou pořádají každý rok, a tentokrát to bude v divadelní formě.

V rituálním divadle je podstatná jeho duchovní složka, lidé s mentálním postižením ocení také vnější atributy rituálu, které jsou společné s denními zvyky, a sice repetitivnost, stejnost a pravidelnost, kterou většinou vyžadují. Díky rituálu jsou také ve spojení s přírodou, s její cykličností a poznávají cykly přírody i lidského života.

²⁹ Jan Hyvnar, *Herec v moderním divadle*. 1.vydání.Praha: Pražská scéna, 2000.str.248

³⁰ Jan Hyvnar, *Herec v moderním divadle*. 1.vydání.Praha: Pražská scéna, 2000.str.248

³¹ Milan Valenta, *Dramaterapie*. 1. Vydání. Praha: Grada, 2007.str77

Rituál je pro nás všechny příležitostí k nalézání a prožívání životních rolí. Lidé s mentálním postižením prožívají své životní role velmi intenzivně – roli sourozence, kamaráda, možnou roli snoubenky nebo matky. K prožívání reálných či fiktivních rolí jim dopomáhá právě dramatická výchova a divadlo.

7.7. Komunikace

Je třeba s lidmi s mentálním postižením zacházet specificky? Je možné s nimi mluvit "normálně"?

Mí kolegové, kteří mají mnoholeté praktické zkušenosti s touto specifickou skupinou, se shodují na tom, že je potřeba se všemi jednat jako s rovnocennými partnery.

Člověk by měl být v komunikaci otevřený, empatický, citlivý, a mít velikou trpělivost. Tito lidé poznají velmi dobře, zda chcete být jejich kamarád a nebo jen někdo, kdo jim chce zadávat nějaké úkoly, či chce na spolupráci dokonce těžit a využívat svého postavení.

Zároveň však, i když je váš záměr dobrý, vaši herečtí kolegové z vás mohou vycítit i váš strach, nejistotu, když nevíte, jak se k nim chovat, nebo když si nejste jistí, jak ve společné spolupráci pokračovat dále, či jak překonat například fyzický blok z kontaktu s nimi.

Proto je důležité komunikovat otevřeně, tím si budovat důvěru ve skupině a vždy vyžadovat jejich zpětnou vazbu, abychom se ujistili, že naše komunikační kanály jsou propojeny. Někdy totiž můžeme situaci vysvětlovat tak, že ji kolega nepochopí - můžeme používat moc dlouhé, obširné věty, možná popisujeme situaci z jiného úhlu pohledu, než ji vidí on. Proto je dobré se vždy ujistit, zda si v dialogu rozumíte a až poté je možné pokračovat dále.

Pro relativní jednoduchost pochopení verbální komunikace zde uvádím „**Desatero komunikace s osobami s MP**“, publikované Olomouckým krajem³²:

1. Udržujte se svým partnerem v komunikaci oční kontakt (umožněte mu i kontakt přerušit), věnujte mu pozornost, buďte k sobě vzájemně natočeni. Dáváte mu tím najevo svůj zájem a připravenost ke kontaktu. To, jak člověka s mentálním postižením vnímáte a jak přijímáte jeho sdělení, se výrazně odráží v jeho ochotě něco vám sdělovat, být s vámi v kontaktu.
2. Používejte jednoduchou řeč, krátká slova, krátké věty. Jasně vyjadřujte své myšlenky. Nepoužívejte cizí slova, vyhněte se žargonu a zkratkám. Vyhýbejte se abstraktním pojmům. Není-li to možné, objasňujte je pomocí konkrétních příkladů nebo srovnání (např. místo „Jakou máš náladu?“ se můžete zeptat „Jsi dnes veselý nebo smutný?“; pochvalu „Michale, jsi moc šikovný“ můžete doplnit formulací „Moc mi chutnala svačina, kterou jsi připravil.“)
3. Mluvte pomalu. Snažte se, aby tempo vaší řeči toho druhého nezahlcovalo. Buďte trpěliví a dopřejte partnerovi dostatek času na odpověď, zvláště mluvíte-li s člověkem, který má vadu řeči a užívá alternativní způsoby dorozumívání.
4. Dbejte, aby vaší řeč také srozumitelně doprovázela mimika a řeč těla.
5. Ověřujte si, zda vám člověk s postižením rozumí a jestli s tím, co říkáte, souhlasí, či nikoli. Někdy se stačí zeptat. Pomáhá také to, že se na sebe vzájemně díváte, shrnujete, co ten druhý řekl. Dáváte tím najevo svůj zájem o vzájemné porozumění. Mluvte jen o jedné hlavní myšlence. K další přejděte až po ujištění, že vám partner porozuměl.
6. Mějte na paměti, že lidé s mentálním postižením jsou zpravidla velmi sugestibilní, (tzn., že nekriticky přejímají myšlenky druhých (např. místo „Marku, nechceš zajít do kavárny, kde mají ten dort, co ti tolik chutná?“ se můžete zeptat „Marku, chceš jít do kavárny?“). Sugestibilními otázkami je možné velmi snadno člověka s mentálním postižením ovlivnit, manipulovat jím.)
7. Při kontaktu s lidmi s velmi těžkým mentálním postižením je třeba si uvědomit fakt existence jejich závislosti na druhých lidech. Proto s nimi jednejte s velkou mírou empatie, trpělivosti a respektu k jejich osobnosti. Jednejte s nimi tak, jak byste si přáli, aby jiný jednal s vámi.
8. Dospělého člověka s postižením oslovujte přímo. Pokud má sebou asistenta či

³²<http://www.kr-olomoucky.cz/clanky/dokumenty/117/desatero-kontaktu-s-osobami-se-zdravotnim-postizenim.pdf>

doprovod (vychovatele, rodiče atd.), obraťte se na jeho průvodce, jen je-li to nutné.

Vlastní zkušenost mi říká, že jedinečnost osobního kontaktu není možné zařkatulkovat do pravidel. Než si však člověk vytvoří svůj osobní komunikační kanál, mohou nám všem velice pomoci.

7.8. Děti v dospělém těle?

Toto tvrzení, že lidé s mentálním postižením jsou stejní jako děti, často slýchám, ale nikdy jsem s ním nesouzněla. Ano, jejich rozumové schopnosti jsou někdy ve stadiu předškolních dětí, ze světa se dokáží radovat krásně čistě jako děti, mají například své oblíbené plyšáky na spaní a milují pohádky. Přemýšlí však také jako dospělí.

Kolikrát mi vyprávěli mi o tom, že by chtěli mít děti, nebo o svých erotických touhách a snech, o vulgaritách a o své frustraci, že se nemohou vdávat.

Uvědomují si, že nejsou děti, i když mají rádi pohádky a hračky, vždyť to my přece také.

Zažila jsem například situaci, kdy herečka odmítala hrát loutkové divadlo, protože to je pro malé děti. Stranila se jakýmkoli aktivitám, kdy by mohla malé dítě připomínat. Snažila se hrát divadlo tak, čemu odpovídala její představa o dospělém herci. Loutkové divadlo přijala až poté, co jsme si vysvětlily, že s ním můžeme hrát i divadlo pro dospělého diváka.

“Specifický divadelník vědomě hraje tak, aby nebyl považován za neadekvátního. Hraje, jak nejlépe dovede. Nechce svůj výstup odbýt, nechce svého diváka podvést. Existuje na jevišti tělem i hlasem, obrací se na diváka, otevřeně s ním komunikuje, ptá se ho na názor - to vše zcela přirozeně, bez vypočítavosti. Komunikace s divákem a následná zpětná vazba jsou pro herce s mentální retardací nezbytné.”³³

³³ Kateřina Špíchalová Mocová, O radosti ze hry a přijetí divákem, In Specifické divadlo, Praha 2014, DAMU.str.66

7.9. Osobní rovina

Může se stát, že vzhledem k otevřenému přístupu ke svým kolegům se pro ně staneme nejen kamarády, ale také „vrbou“. Zpovědníci, které se mohou svěřit se vším - s problémy v práci, s intimními problémy, osobními vztahy mezi dalšími klienty z ústavu, kdo má koho rád a na koho je kdo zrovna teď rozzlobený. Jsou to pocity a zážitky stejné, jaké prožívá každý z nás, v této podobě však mohou být poněkud zhuštěnější, intenzivní, vyprávěné bez studu a bez skrupulí.

Na jednu stranu může člověka tato důvěra potěšit, je ale důležité nastavit mantinely všem hercům stejné, aby tyto osobní zážitky nezasahovaly do divadelní práce. Je tedy potřeba oddělit čas, kdy se povídá a probírají se jednotlivé zážitky - to může být například deset minut na začátku. Je dobré k tomu využít nějakou hru, například volání osobních prožitků do hluboké studny - více popisují v části Cvičení. Popovídáním je také možné uzavřít hodinu a popřípadě dále rozpustit kroužek a ještě si popovídat s někým, u koho cítím, že to potřebuje.

Z vlastní zkušenosti ale vím, že jsou klienti vždy při našem setkání tak plní nových informací a emocí, že je vhodné říct si vše hned, jakmile se uvidíme. Poté je třeba jasně oddělit hranici, kdy se dělá divadlo.

Pokud by tomu tak nebylo, může to značně zkomplikovat práci nejen vám, ale může to obtěžovat i ostatní herecké kolegy, kteří například historku slyšeli již několikrát, a chtějí se posunout dále v divadelním tvoření.

Prolínání osobních životů s divadelní realitou je tedy vhodné pouze vedeným způsobem, když například chceme v autorském představení vycházet z příběhů herců. Když tomu tak není, mohou se jim oba světy - tedy divadelní s tím reálným míchat. Záměr by měl být spíše opačný, aby herci uměli co nejlépe a s nadhledem oddělit realitu od reality divadelní.

Jde tedy o jasné vymezení hranic a pravidel.

Pokud nám ale lidé s mentálním postižením dají důvěru a svěří nám své osobní prožitky, měli bychom k nim být upřímní, neměli bychom zlehčovat jejich prožitky a touhy, ač se nám někdy mohou jevit banální, dětinské, nereálné.

Když se zaposloucháte do jejich radostí a strastí, mají často velkou radost z hudby, z cédéčka s oblíbeným zpěvákem, z výletů, na které je paní ošetřovatelky vzaly. Těší se na všechny akce, a to nejen divadelní. Jsou smutní, když je někdo nemá rád, anebo je na ně rozzlobený, touží po lásce, manželství, dětech, vlastním bydlení, touží po krásném normálním životě.

Komplikací přitom je, že většinou nemají občanský průkaz, což závisí na tom, zda jsou zbaveni svéprávnosti. Pak si nemohou vzít svého partnera, navíc kromě dalších prášků berou hormonální antikoncepci proti otěhotnění.

Vlastní bydlení s partnerem se jim podařit může, pokud tedy tuto šanci dostanou a jsou schopni se o sebe postarat, protože i v ústavech existují soukromé buňky, které jsou zařízené jako byt.

Různá omezení pak vyplývají z jejich diagnózy a nad tím je vždy dobré se zamyslet a pokusit se jejich problémům porozumět a vyslechnout je.

7.10. Divadelní distance

V každém jednotlivém případě je potřeba si uvědomit, zda je herec dostatečně schopen vnímat divadelní distanci. Tedy, zda si uvědomuje rozdíl mezi divadelní realitou a realitou opravdového světa.

Dopomoci k tomu mohou jednoduché rituály, které využívám také jako herečka v profesionálních divadlech a doporučuji je každému člověku, který vstoupí na jeviště.

Před vstupem na scénu si řeknu floskuli "vstupuji do role - Julie nebo krále Leara", apod. Po odehrání představení: "vystupuji z role".

Můžeme to podpořit jednoduchým gestem, kdy na sebe roli opravdu oblékáme a svlékáme. Odhazujeme s ní posléze všechny strasti, které ta která role mohla prožít, také například chyby, které se nám v roli tentokrát staly.

K vymezení dvou realit můžeme pomoci už při zkoušení. Častěji opakujeme, že hrajeme divadlo, kde improvizujeme, hrajeme si, hrajeme si na... Když hrajeme etudy, vymezíme je časem, určíme jejich začátek a konec, můžeme si pomoci tlesknutím či jiným zvukem, když etuda začíná a končí. Jak jsem se již zmínila, se sdružením Divadelta o.s. hrajeme divadlo Forum po školách a dětských domovech. Divadlo Forum je interaktivní a jeho podstata je v tom, že si mohou v krátkých

šablonovitých situacích / scénkách zahrát samotní studenti, tedy neherci. Velmi jim pomáhá pro lepší orientaci, když na začátku znovu popíše situaci, která se bude hrát. Oni se v ní zorientují, poté jim dáme jednoduchý kostým, aby se "oblékli" do role a nehráli za sebe. Vždy si vysvětlíme, co to je charakter, aby bylo jasné, že každý se chováme jinak, máme jinou povahu. Poté tlesknu a začíná se hrát. Když se situace odehraje, opět tlesknu, ukončím hraní a svléknu s herce kostým. Tím mu dám jasně najevo, že už může mluvit sám za sebe a společně reflektujeme, co se stalo, jak se mu hrálo, jak se cítil atd.

Myslím, že podobný postup si každý může přizpůsobit a vymyslet dle svého uvážení i v této specifické skupině, každopádně, divadlo je rituál, proto mu jakékoli drobné cyklické prvky sluší a jsou mnohdy potřebné.

Divadlo s herci s mentálním postižením často pracuje formou *devised theatre*, kdy se pracuje s osobními příběhy herců. U této metody je nutno ještě více dbát na to, zda skupina vnímá rozdílnost reality od divadelního světa. Pokud vidíme, že nějaký herec do svého příběhu vkládá příliš mnoho emocí a nedělá mu to dobře, či se začíná chovat ve skupině agresivně, je dobré zkusit jiný přístup a vynechat osobní rovinu na čas úplně. Doporučuji vrátit se k přístupu Hrát si na ...a zdůrazňovat, že se nejedná o nás, a že naše osobní záležitosti si vyřešíme poté, co to dohrajeme.

8. FÝZIS

Po úvahách nad tématy proč a jak hrát, se zaměřit na tělesnou hereckou stránku. Tu je třeba také vnímat a rozvíjet, na druhé straně je dobré uvědomit si možné limity každého herce, které je dobré cítit a zároveň je lehce posouvat.

8.1. Tělo

„Říká se, že hercovo tělo je středem divadelní umělecké práce, samo je nositelem četných významů. Je to primární výrazový prostředek.“³⁴

Tělo i ducha je třeba rozvíjet, posilovat a cvičit, avšak je také důležité uvědomit si u každého jedince limity jeho těla - stupeň postižení a jeho specifikace. Snažit se limity cítit a nenutit tělo do násilných póz a předejít nepříjemným situacím. Při rozcvičkách myslet na schopnost pohybu a další výrazové limity - například záklony, předklony, otočky, prudké pohyby, veliké rozsahy, které nebývají vhodné.

8.2. Tvář/maska

„Tvář a role, tvář a maska. Ty pojmy se proplétají. Role tváře v životě a na jevišti. Odhalování tváře - zakrývání tváře. To všechno patří do dějin tváře. Tvář, která odhaluje a stejně tolik skrývá.“³⁵

Maska je spojena s vystupováním na scénu. O jejím užití a tajemství promluvili nesčetní herci. „Maska vás zaštiťuje, můžete se za ni schovat,“³⁶ říká Peter Brook. Proto může být herci s mentálním postižením maska velmi blízká. Cítí se v ní

³⁴ Kateřina Šplíchalová Mocová, *Divadlo jako estetická komunikace In Divadelní tvorba ve specifických skupinách*. 1.vyd. Praha: NAMU, 2013, s. 81

³⁵ Vladimír Mikeš, *Proč hrát*. 1.vydání. Praha: Pražská scéna 2017, str. 42

³⁶ Peter Brook. ve sborníku *Maska: od rituálu k divadlu*, Paříž 1985, str. 201.

bezpečný, a to hlavně v případech, kdy nemá ještě dostatek zkušeností před publikem. Stydí se a nechce prezentovat pouze sám sebe, maska mu však dává možnost další identity, je zábavná, hravá, dává zbytku těla možnost pohybovat se jinak, než je obvyklé.

Pohled do očí je velmi intenzivní, je to pohled do oken duše. Takhle osobní setkání nemusí být příjemné každému herci, proto mu opět maska dává pocit bezpečí. Po výtvarné stránce skýtá maska veliké možnosti. Nejen že ji herci mohou s pomocí scénografa sami vyrobit, pomalovat a považovat ji za osobní výtvar, se kterým se díky tomu lépe identifikují, ale rázem je možné přejít z činoherního divadla do jiných žánrů, které těmto hercům většinou sluší víc. Vhodná je například Commedia de'Il Arte, ve které jsou tak konkrétní a výrazné postavy, že se s nimi dá velmi dobře pracovat jak v improvizacích cvičeních, hrách, tak při sestavení jednoduchého příběhu.

8.3. Řeč

Divadlo skýtá různé možnosti, jak si poradit s možnými řečovými vadami, se zapamatováním replik a dalšími komunikačními problémy.

Některé divadelní soubory, pracující s touto specifickou skupinou, nekladou na slovo důraz, v ideálním případě ho nepoužívají a upřednostňují jiné inscenační prvky, jako je výtvarná, hudební a pohybová složka.

Jiné soubory používají řeč normálně, neupozorňují na řečové vady, nechávají vše přirozeně plynout, a pokud si herci dokážou zapamatovat nějaký text, použijí ho. Některé soubory se snaží herecké kolegy profesionalizovat i v této oblasti, trénují je tedy jak ve vyslovování, tak ve zlepšování paměti. Snaží se neustále posouvat jejich hranice. Všechny přístupy jsou osvědčené, ideální je si najít svůj přístup, který bude vyhovovat jak tvůrcům, tak hercům.

8.4. Prostředí

“Prostředí, ve kterém žijeme, nás nepochybně určuje, formuje. At' už se v našem případě jedná o vesničku téměř odříznutou od okolního světa (Neratov), sociální

zařízení, či rodiny, ze kterých pocházejí děti."³⁷

Hedvika Řezáčová popisuje vlastní zkušenosti, kdy zkoušela s klienty sociálního zařízení na Kladně a srovnává jejich tvorbu s herci z malé vesničky Neratov v Orlických horách. Herce z Kladna prý "nenapadne vytvořit například postavu zahradníka, jelikož nemají přímou zkušenost s touto profesí, nesetkávají se s ní denně. Naproti tomu v Neratově je to jedna z pracovních činností, které tamější klienti vykonávají sami."³⁸ Prostředí je tedy ovlivňuje natolik, že podle svých zkušeností mohou dále tvořit. Kladenští herci jsou inspirováni spíše postavami fiktivními, ze seriálů či oblíbených filmů. O své práci tolik nemluví, není to pro ně inspirační zdroj.

8.5. Aktivita a lenost

Někdy se stane, že je venku „zamračené“ počasí, prší a všichni herci jsou unavení a zamračení úplně stejně. Většinou jsou totiž velmi senzitivní ohledně změn počasí, což je dobré vnímat.

Jak ale zařídit, aby se vzchopili, když cítí únavu? Někdy dokonce říkají, že se jim nechce nic dělat, a žádný důvod není viditelný.

V těchto chvílích je důležité nepodlehnout energii, která je nastolená, a jít do zkoušky naplno. Nabídnout jim svou energii, kterou mohou přijmout, a vézt se na této mnohem příjemnější vlně. Postupně totiž herci zjistí, že držet se své negativní nálady by bylo mnohem náročnější, než se nechat strhnout vlnou radosti a nadšení, kterou většina s radostí přijímá a začíná tvořit.

Sedavý styl, únava a lenost je lidem s mentálním postižením blízký. To může být způsobeno nejen jejich postižením, ale i léky, které užívají, životním stylem, který mají v ústavu nastavený atd. Je nutné počítat s otázkami typu: Kdy už bude konec? Kolik je hodin? Proč zase rozcvička?

Herci také mohou být roztěkaní, těžko se soustředí delší dobu na jednu aktivitu,

³⁷ Řezáčová, H., Herecká tvorba ve specifické skupině, In *Specifické divadlo*. Praha: DAMU, 2014, str. 26

³⁸ Řezáčová, H., Herecká tvorba ve specifické skupině, In *Specifické divadlo*. Praha: DAMU, 2014, str.26

rychleji se unaví.

Je také třeba si uvědomit, že situaci v jejich věku nelze srovnávat s aktivitou v našem věku. Zjednodušeně řečeno, stárnou rychleji.

8.6. Tréma

Na některých hercích není tréma vidět, ač ji mají. Jiní se zase projevují velmi afektovaně, až je těžké jejich citům uvěřit. Člověk neví, zda je jejich emoce pravdivá, nebo ji jen zveličují. Ze zkušenosti vím, že emoce pravdivá bývá a oni jen nevědí, jak s ní pracovat.

Na premiéru zkoušené inscenace se herci těší s velkým předstihem, směřují k ní svou mysl, je to pro ně největší motivace při hereckých zkouškách. Zároveň mohou mít z toho dne strach, že neobstojí.

Je dobré počítat s tím, že se může stát, že představitel hlavní role prostě na premiéru nedorazí anebo dorazí, ale odmítne hrát. Může to být tím, že má velikou trému, protože nemá zkušenost před publikem, bojí se, že udělá chybu, nebo že se ztrapní, že na něco zapomene. Herec také může být tak nervózní, že ho vyvede z konceptu nějaká maličkost, například se mu tak třesou ruce, že mu nejde obléci kostým a najednou se rozhodne, že hrát nechce.

Takové situace je třeba řešit s klidem, například odložit o deset minut začátek představení, promluvit si s hercem, zkusit ho uklidnit a ukázat mu, že mu důvěřuje celý tým, a že by všichni byli moc rádi, kdyby s nimi „do toho šel“. Pokud se to nepodaří, nedá se nic dělat, v tu chvíli je dobré improvizovat a pokusit se zahrát představení i bez něj, pokud je to reálné.

9. PROCES TVORBY

Nyní se zaměříme na samotný akt tvoření s lidmi s mentálním postižením. Podstatou této spolupráce není premiéra představení, tedy výsledek, ale celkový proces, který je na celé práci nejzajímavější a oboustranně přínosný.

9.1. Divadelní složky

9.1.1. Hudba

„Již pravěké národy přisuzovaly hudbě a jejímu vlivu magickou moc. Mohla léčit, působit na zlé démony, udobřovat si bohy.“³⁹

Při specifické tvorbě se hojně využívá muzikoterapie.

„Muzikoterapie je tradičně aplikována jako součást pomáhajících profesí, nejčastěji psychoterapie nebo celkové péče ve zdravotnických, školských a sociálních zařízeních. Často se využívá u klientů s psychiatrickým onemocněním, mentální retardací a tělesným postižením, autismem, poruchami chování.“⁴⁰

„Muzikoterapie v České republice se teprve v posledních letech vyvíjí v samostatný obor. Proto bude nezbytná legislativní úprava a intenzivnější komunikace s muzikoterapeutickými organizacemi a instituty v zahraničí. Pro domácí muzikoterapeuty je tato situace velkou výzvou – česká muzikoterapie prochází obdobím velkého rozvoje a v horizontu několika let může být seriózním partnerem ostatních evropských zemí.“⁴¹

³⁹ Matěj Hilský, Hudební aktivity u lidí s mentálním postižením (bakalářská práce), 2010, str.21

⁴⁰ <http://cs.wikipedia.org/wiki/Muzikoterapie>

⁴¹ Kantor J. a kol., Základy muzikoterapie, 1.vydání. Praha: Grada, 2009, str. 83 - 84

9.1.2. Hudba jako divadelní složka

“Vědci dokázali, že poslech hudby rozvíjí nejen citlivost a tvůrčí činnost, ale i schopnost analytického myšlení. Hudba rozvíjí poznávací schopnosti, takže dítě, které umí hrát na klavír, se lépe učí matematiku či další vědy než dítě, které se hudbou nezabývá. Rozvíjí se u něj časově prostorové vnímání potřebné pro poznávání, srovnávání a nacházení spojitostí. Toto vše v menší míře probíhá i u mentálně retardovaných – pochopitelně se jejich vnímání pohybuje v dimenzích jejich schopností.”⁴²

Hudba působí výborně na naši představivost, rozvíjí mezilidskou komunikaci, rozvíjí kreativitu. Je vynikající formou emocionální aktivizace a relaxace. Také pozitivně ovlivňuje psychiku a uvolňuje endorfiny - hormony štěstí. Základní rytmy, které lze velmi dobře nacvičovat, připomínají rytmus srdce - proto může hudba srdce uklidnit nebo rozdivočít, podle toho, jaký je záměr lektora. Lidé s mentálním postižením mohou mít problém udržet rytmus kvůli zhoršené motorice, je však možné to trénovat.

Další dobrou volbou pro hudební tvořivost jsou Orffovy nástroje, které rozvíjejí všechny předem zmíněné aspekty, jako je motorika, rytmus, vnímání. Jedná se o soubor hudebních nástrojů, které jsou lehce ovladatelné, dětské. Orffovo jméno se v jejich souvislosti uvádí proto, že tento skladatel upravil dříve existující hudební nástroje pro snazší používání a určil jim funkci učební pomůcky. Orffovy nástroje jsou např.: triangel, prstové činelky, bubínek, tamburína, dřívka, chřestidlo, drhlo, rolničky atd...

Improvizace je velmi vhodná při hudebních aktivitách, hudba je totiž velmi svobodné medium, je možno improvizovat se zvuky, s tóny, s rytmem, melodiemi. V hudbě je podstatná neverbální komunikace, nelimituje nikoho s vadami řeči, naopak dopomáhá k uvolnění tenze, a tím k uvolnění celého těla i mysli.

V ústavech jsem se setkala s více klienty, kteří byli podporováni ve své lásce k hudbě, a měli možnost hrát na nástroj. Jejich hra je velmi specifická, jedná se o

⁴² Matěj Hilský, Hudební aktivity u lidí s mentálním postižením (bakalářská práce), 2010, str.26

improvizace, které nejsou svázané žádnými pravidly, tóninami a rytmy a to je na tom úžasné.

Na klavír například hraje jeden herec z Divadla Z Pasáže - koncertuje nejen na Slovensku, já jsem ho například slyšela v pražském divadle Archa, kde improvizoval s Danem Bártou, a byl to nezapomenutelný zážitek.

Konkrétní příklady improvizací na hudbu, her a experimentování s novými technologiemi uvádím v praktické části.

9.2. Pohyb

Prožitek z pohybu chtějí zažívat lidé s postižením stejně jako lidé zdraví. K tomu jim dopomáhá například psychomotorika.

Psychomotorika je forma zábavného cvičení, a to nejen v tělesné výchově, ale i v dalších alternativních formách tělovýchovného procesu ve výchově a vzdělávání dětí, žáků a studentů. Psychomotorika se dále využívá i v jiných tělovýchovných aktivitách dětí, ale i dospělých osob např. v zájmových kroužcích, akcích pro širokou veřejnost apod.

Vše je spojováno s rozvojem jemné motoriky, která je důležitá právě pro osoby s mentálním postižením, a umožňuje jim alespoň částečné osamostatňování se, a tím i částečně ulehčí práci rodiny, školy i asistentů mentálně či jinak zdravotně postižených osob.

9.2.1. Terapie tancem

Tanec je ve všeobecném hledisku pohyb, kterým můžeme vyjadřovat své vlastní emoce, komunikovat s okolním světem i vyjádřit názor na určité téma.

„Rituální tance byly nedílnou součástí přípravy na lov, narození dítěte, sňatku a jiných významných událostí. Skrze rituály spojené s pohybem a tancem měly

primitivní společnosti možnost vyrovnat se s neuchopitelnými skutečnostmi.“⁴³

Vznik taneční terapie je spojen s rozvojem moderního tance na přelomu 19. a 20. století. Liší se tím, že upřednostňuje výraz emocí, autentičnost a spontaneitu projevu. Taneční terapie v sobě spojuje tyto prvky s poznatky z psychologie a psychoterapie.

„První využití tance jako terapeutického prostředku je spojováno s obdobím po 2. světové válce, kdy se používal jako možnost komunikace s pacienty v psychiatrických léčebnách, kteří nebyli ochotni a schopni komunikovat verbálně.“⁴⁴

Taneční terapie je využívána předně u pacientů, kteří mají problém s verbální komunikací a vyjádřením vlastních pocitů. Také jim pomáhá v poznávání vlastního těla a pohybových projevů spojených s emočním stavem.

Při taneční terapii je důležité pojmenování akce, která bude probíhat, a propojení pohybu s prostředím a emocemi - vychází tedy vždy z konkrétního prostředí a situace, v jaké se pacient nachází.

Pohyb je při terapii vytvářen improvizací, která dovoluje člověku objevovat nové způsoby pohybu těla. Taneční terapie se snaží taktéž dosáhnout obohacení pohybového projevu klienta, pomoci při kontrole napětí v těle a impulsivního chování.

„V České republice je s pojmem taneční terapie spojována především psychogymnastika, která slučuje prvky tance, pantomimy a gymnastiky. Psychogymnastikou se u nás zabývala zejména PhDr. Hana Junová. V letech 1996–1999 proběhl v Pražském Duncan Centre výcvik taneční terapie pod vedením terapeutů z ADTA. Dále se můžeme setkat s kurzy zaměřenými na primitivní expresy. V roce 2002 byla založena České asociace taneční a pohybové terapie.“⁴⁵

⁴³ https://www.wikiskripta.eu/w/Tanečn%C3%AD_terapie

⁴⁴ https://www.wikiskripta.eu/w/Tanečn%C3%AD_terapie

⁴⁵ https://www.wikiskripta.eu/w/Tanečn%C3%AD_terapie

Konkrétní pohybová cvičení také popisují v poslední části této práce, kde jsou podrobně rozepsána.

9.3. Scénografie

*"Scénografie je tu blízka něčemu, co by se dalo nazvat scénografií běžného života. Scénograf nemusí vyprodukovat vůbec nic, musí jen vytvořit prostor pro tvorbu. Pomoci vzniknout té správné atmosféře, ve které se věci začnou utvářet."*⁴⁶
Je to tedy svým způsobem jiná práce než v běžném divadelním provozu. Scénograf se stává se tvůrcem.

Výtvarnice Zuzana Hliská se věnuje práci s touto specifickou skupinou již mnoho let. Naše tvůrčí cesty se spojily v kladenském ústavu Zahrada, proto zde popíši ve zkratce její postupy. Zuzana pracovala například s maskami, které nakonec splnily i funkci kostýmu. Vznikly podle kreseb, které vytvořili herci, podle nich výtvarnice ušila obří hlavové masky, byly veliké, maximalizované, zakrývaly i polovinu trupu. Když se spojilo více lidí dohromady, kteří nosili masku, vytvořil se zvláštní veliký objekt.

Hliská poukazuje na spojitost s art brutem: „**Art brut** neboli *syrové umění* (anglicky *Outsider art*) je označení pro umělecká díla (především výtvarná), která vytvářejí lidé s duševní poruchou nebo jinak společensky marginalizovaní. Jako art brut bývá označována také tvorba mediumní, vytvářená ve spiritistickém transu. Termín poprvé použil v roce 1945 Jean Dubuffet, který viděl v této rozumem nekorigované, spontánní tvorbě zdroj inspirace a nové impulsy.“⁴⁷

Hliská při této specifické tvorbě vychází často i z artefiletiky a arteterapie.

⁴⁶ Zuzana Nováková Hliská, Lidé s handicapem nastavují zrcadlo In Specifické divadlo, DAMU, Praha, 2014, str.62

⁴⁷ https://cs.wikipedia.org/wiki/Art_brut

9.3.1. Artefiletika

„Artefiletika je reflexivní, tvořivé a zážitkové pojetí vzdělávání a výchovy, které vychází z vizuální kultury nebo jiných expresivních kulturních projevů (dramatických, hudebních, tanečních). Vizuální kulturou zde rozumíme výtvarné umění, vizuální stránky médií a estetické stránky hmotné kultury a přírody. Cílem artefiletiky je obohacování kulturního kapitálu žáků, rozvíjení jejich sociálních kompetencí a prevence psycho-sociálních selhávání prostřednictvím uměleckých aktivit reflektovaných v žákovské skupině.“⁴⁸

Tato vzdělávací psychologická metoda se začala vyvíjet v devadesátých letech. Jedná se o jakousi kombinaci arteterapie a moderního pojetí výtvarné výchovy. Využívá výtvarné činnosti k léčbě psychických a sociálních problémů. Zdůrazňuje fakt, že výchova uměním je stejně důležitá jako ostatní vzdělávací obory. Snaží se o rozvíjení kreativity jednotlivce, jeho motivace, originality a spontánního prožívání. Vybízí žáka k aktivnímu vztahu ke světu prostřednictvím představivosti. Vyzdvihuje nezbytnost komunikace mezi lidmi při vzdělávání. Skupina například dostane za úkol namalovat společně na velký papír abstraktní kompozici. Cílem je, aby studenti vytvořili dílo společně, přesto by však při tom neměli ztratit vlastní osobitost. Poté se společně baví o tom, jak kdo dílo pojal. Učí se tedy zároveň i vzájemnému porozumění a respektu.

⁴⁸ https://wiki.rvp.cz/Knihovna/1.Pedagogick%C3%BD_lexikon/A/Artefiletika

9.3.2. Arteterapie

"Arteterapie využívá výtvarné umění jako prostředek k osobnímu vyjádření v rámci komunikace, spíše než aby se snažila o esteticky uspokojivé výsledné produkty, posuzované vnějšími měřítky. Tento druh činnosti získal název „arteterapie“ zejména proto, že se nejvíce rozvinul v oblasti duševního zdraví a převážně v zařízení pro duševně nemocné."

Dr. Marian Liebmann

„Arteterapie je léčebný postup, který využívá výtvarného projevu jako hlavního prostředku poznání a ovlivnění lidské psychiky a mezilidských vztahů. Někdy bývá přiřazována k psychoterapii a jejím jednotlivým směrům, jindy je pojímána jako samostatný obor. V učebnicích psychoterapie se s ní setkáme jako s jednou z psychoterapeutických metod.“⁴⁹

Obvykle se rozlišují dva základní proudy, a to terapie uměním, v níž se klade důraz na léčebný potenciál tvůrčí činnosti samotné a artpsychoterapie, kde výtvary a prožitky z procesu tvorby jsou dále psychoterapeuticky zpracovávány.

Hana Stehlíková Babyrádová ve své knize *Z hloubi duše* popisuje výtvarné techniky, které během své praxe zkoušela použít v těchto specifických skupinách. Spoluvytvářeli například objekty a instalace - materiálem jim byl plast, textil, přírodniny. "Tvorba objektů v rámci arteterapie je založena na volné hře asociací. Předměty nalezené a přinesené do ateliéru ožívají novými příběhy právě tehdy, jsou-li znovu používány k volné tvorbě objektů, v průběhu níž mohou být rozloženy na části, pomalovány nebo "obléknuty" do kousků hadříků."⁵⁰

Dle Babyrádové je možno při tomto stylu práce vystopovat důležité psychické obsahy. "Výtvarně "instalovat" lze cokoliv - materiály, věci, osoby, fotografie... Pro psychologická zkoumání jedinečných způsobů tvorby instalace je dobré vybírat si buď předměty, které pocházejí přímo z osobního života tvůrců, nebo jsou s

⁴⁹ Kratochvíl, S., *Základy psychoterapie*, Portál, Praha, 2006, s. 248

⁵⁰ Hana Stehlíková Babyrádová, *Z hloubi duše*, Praha: Dokořán, 2017, str.104

osobním prostředím nějak spojeny.”⁵¹

Během mé praxe se také osvědčily loutky jako velmi vhodné. Maňásci slouží nejlépe pro začátečníky, zkušenější herci zvládají postupně i práci s manekýnem a složitějšími loutkami.

Vypichuji Artaudův termín *Longer-than-life images*, protože tyto loutky jsou také velmi vhodné. Tedy L-L-I, což jsou sochy-loutky v nadživotní velikosti. Bývají vyrobeny z papírů, kartonu, látek. Vedeny jsou většinou dvěma osobami.

Tyto sochy-loutky jsou veliké, výrazné, při vodění nevyžadují detailní práci rukou, ale spíše jasná gesta, což lidem s mentálním postižením vyhovuje. Rozvíjí to jejich kreativitu i zručnost. Tyto loutky jsme často využívali při tvorbě s Vladimírem Novákem a Divadlem vzhůru nohama, proto doporučuji prohlédnout si fotogalerii na jejich webových stránkách www.dvn.cz.

9.4. Premiéra

Pro herce s mentálním postižením je jejich těšení se na premiéru velmi zásadní. Konkrétní vidina něčeho smysluplného, kdy budou moci stát na jevišti a mít své diváky, lidi, kteří se přišli podívat na ně, přišli si je vyslechnout, zatleskat jim, je pro herce hlavní motivací a motorem při společné práci.

Herci se neustále při zkouškách ptají, kdy už to budeme hrát před diváky, vždyť to už umíme, opakujeme to pořád dokola. Nemohou se dočkat opravdového autentického kontaktu s diváky.

Proto je dobré sebe i je na tento den dobře připravit, aby si premiéru mohli užít jak tvůrci, tak diváci a na druhou stranu neustále počítat s tím, že se může v den premiéry cokoli změnit. Někdo nepřijde, nebo přijde, ale bude mít velkou trému, někdo se bude chovat před publikem jinak, než jste očekávali a třeba introvert naopak zazáří. Vše je možné a je třeba ukázat hercům, že i takto velkou událost je dobré vnímat z nadhledu.

⁵¹ Hana Stehlíková Babyrádová, *Z hloubi duše*, Praha: Dokořán, 2017, str.104

9.5. Závěrečná reflexe

Toto je velmi důležitá součást procesu, která bývá v některých divadlech opomíjená, a to jak specifických, tak klasických.

Tím myslím důležitost zpětné vazby po každé zkoušce, kdy vedoucí reflektuje své vedení i konání herců. Dále je možné popovídání si s herci po zkoušení, když pro ně byla nějaká aktivita náročná nebo když jsme cítili, že nejsou ve své kůži.

Popremiérová reflexe, pochvala, jednotlivé popovídání si s herci, hodnocení projektu s kolegy, jak se vydařila naše společná práce, jaké bylo představení, jak se jim hrálo, co se podařilo, co méně, na čem je dobré zapracovat příště, je přímo nutná.

Efektivita pochvaly spočívá v tom, že si účastník uvědomí, že něco zvládne.

Podpoříte tak jeho sebevědomí. Dochází zároveň k silnému upoutání pozornosti a lepšímu zapamatování situace. Účastník bude mít tendenci zvládnutou situaci opakovat. Zde se dá využít i metoda natáčení herců na video - můžeme jim snadno ukázat a případně připomenout, co všechno umí.

Na druhou stranu nelze očekávat, že herci budou představení reflektovat sami, to se stává výjimečně - impuls by měl přijít od vedoucího.

Popremiérový smutek může padnout na každého, proto je pro herce dobré, aby si uvědomili, že nějaká etapa končí proto, aby mohla začít etapa nová. Může se začít zkoušet nové představení!

II. DÍL - PRAKTICKÁ ČÁST

1. ÚVOD DO PRAKTICKÝCH ZÁLEŽITOSTÍ

1.1. Jak začít?

Nyní dle vlastních zkušeností popíši, jaké kroky bylo nutno podniknout, abych mohla začít zkoušet specifické divadlo. Cesta před tím, než se člověk postaví před své herce, může být poměrně dlouhá a klikatá, plná překážek. Proto je dobré být trpělivý, otevřený, komunikativní a myslet na to, že co si člověk nedomluví sám, to nemá.

Výběr a oslovení ústavu

Je dobré vybrat si ústav, kde znáte někoho, kdo vám pomůže komunikovat s příslušnými osobami, které vám mohou povolit vstup a další komunikaci s nimi. Lokace ústavu je také důležitá, vzhledem k tomu, že ideální spolupráce s nimi je dlouhodobá, je dobré si uvědomit, že budete dojíždět například jednou týdně, rok až několik let.

Když jsem se odhodlala k tomu, že zkusím vést dramatický kroužek sama za sebe, v úplně novém ústavu, nikoho jsem nikde neznala. Naštěstí jsem dostala doporučení na jednoho chlapce, který lektoruje v pražském Domově svaté rodiny muzikoterapii. Měla jsem s ním několik schůzek, seznámili jsme se, probrali jsme spolu, jaké jsou možnosti při otevření nového dramatického kroužku. On mi popsal konkrétní situaci v ústavu a poté jsme společně předložili návrh řediteli ústavu, který ho vřele přijal. Dohoda zněla, že jednou týdně bude probíhat muzikoterapie, druhý týden bude dramatický kroužek s tím, že muzikoterapeut, který zná všechny klienty osobně, mi bude asistentem na všech mých divadelních hodinách.

Sestavení skupiny

V souladu s podmínkami a pravidly ústavu je třeba sestavit tým. To závisí na několika kritériích - odpovědná osoba se domluví s lidmi, které by divadlo lákalo. Poté tato osoba zváží jejich zdravotní stav, zda je pro ně další aktivita vhodná, a zda ji budou moci vykonávat. Dále je třeba sestavit jejich a váš časový

harmonogram a vygenerovat z něj možnosti setkávání.

V mém případě byla volba jasná - měli jsme možnost pracovat se stejnou skupinou lidí, kteří chodí na muzikoterapii. V první hodině jsem je seznámila s tím, jak budou probíhat naše setkání a oni se mohli sami rozhodnout, zda se chtějí vídat i se mnou a hrát společně divadlo.

Domluva praktických záležitostí

Když je skupina sestavena, domlouvají se již konkrétní věci, jako je časový rozvrh a plán například na půl roku. Synchronizace s prací herců, brigádou, volným časem, víkendy - pokud jezdí domů atd.

My jsme se domluvili na setkání jednou za 14 dní s tím, že až se budeme blížit na konci roku k premiéře inscenace, kterou nazkoušíme, zkoušky se zintenzivní.

Smlouva

Ústav s vámi s největší pravděpodobností sepíše smlouvu jako s dobrovolníkem, který u nich pracuje, což souvisí s finančními podmínkami, na kterých je třeba se dohodnout. Většinou je to tak, že pokud vás nepožádá samotný ústav o spolupráci, s žádnými finančními zdroji nelze počítat. Proto je potřeba si již předem najít financování z jiných zdrojů a ústav informovat o tom, že jste soběstační. (Oblasti financí se budu věnovat později).

Je však možné se domluvit na spoluúčasti ohledně materiálů, výtvarných potřeb atd. Alternativou je také nechat se zaměstnat v ústavu (například na poloviční úvazek) a v rámci toho se domluvit na vedení divadelního kroužku.

Domluva náplně kurzu s pracovníky ústavu a s klienty

Je vhodné mít připravený návrh, jakým směrem se budou hodiny strávené s klienty ubírat. Je důležité popsat plán zkoušek a cíl, kam budete se skupinou směřovat.

Debata o individuálním stavu účastníků, jejich osobních potřebách

Jaké jsou stupně postižení jednotlivců, jaká jsou jejich specifika a zdravotní rizika. Kdo je schopen psát, opakovat věty po druhém, kdo se umí naučit text, kdo má nějakou zkušenost s divadlem.

Spoluúčast na divadelních hodinách

V ideálním případě se účastní lektor, který zná každého klienta osobně. Rozhodně je nutné, aby s vámi někdo na hodinách byl, například sociální pracovník, který má zkušenosti s touto skupinou. Všichni mí kolegové se shodují na tom, že je velmi náročné a nefunkční vést divadlo sám, o to více v tomto prostředí. Při této práci je stěžejní poznat každého člena osobně, poznat jeho omezení, jeho přednosti a k tomu je velmi vhodné mít nějakou osobu, která se s klienty již zná, někoho, komu oni důvěřují, nebojí se před ním komunikovat a v neposlední řadě mu věří také vedení ústavu. Pak je komunikace ve všech směrech jednodušší.

Debata o důležitých tématech skupiny

Je důležité diskutovat o jejich vztazích, problémech, specifikách – je ve skupině nějaký vedoucí? Tvoří nějaká dvojice pár? Jsou ve skupině nějaké vyostřené konflikty?

Zaměření a cíl kurzu

Je třeba se předem dohodnout na tom, zda bude kurz zakončen představením, na kterém se bude pracovat či se jedná pouze o dramatický kroužek bez závěrečného vystoupení. Pokud je představení cílem skupiny, je vhodné domluvit se předem na přibližném datu premiéry.

Možnosti být v terénu

Je dobré zodpovědět si dopředu tyto otázky: Má ústav nějakou zahradu, kde se můžete s klienty pohybovat? Je možné jít s nimi mimo ústav? Je možno jít například na procházku nebo si zahrát nějakou venkovní hru? Pokud s nimi například chcete natáčet film - je možné využívat venkovní lokace?

Možnosti hrát představení mimo ústav

Je podstatné mít v sobě jasno, zda chcete inscenaci vytvořit pro prostředí, které vám poskytuje ústav, nebo máte na mysli konkrétní kamenné divadlo, kde se bude představení konat - chcete tedy otevřít představení veřejnosti. V tom případě je potřeba mít praktické záležitosti ohledně zkoušení a repríz domluvené s produkcí divadla a dohodnout následně vše s vedením ústavu. Časová koordinace obou subjektů není jednoduchá, transport herců z místa na místo může být také náročný, proto pro začátek doporučuji kombinovanou variantu - představení se

zkouší v ústavu, kde se odehraje také premiéra, na kterou se soustředí veškerá energie. Až po jejím uskutečnění je možné oslovit festivaly a divadla, kde by bylo možné inscenaci reprízovat. K tomu je však potřeba získat povolení od ústavu ideálně již na začátku.

Dohoda s účastníky o pravidlech

Dohoda o pravidlech není nutností, ale pokud vám tento přístup vyhovuje, může to usnadnit další společnou cestu a eliminovat možná nedorozumění.

Je vhodné popsat klientům v rámci pravidel průběh hodiny - kdy je možnost popovídat si, kdy se zkouší, kdy je přestávka, odpočinková fáze a ujasnit si, jak je to s pozdními příchody, odcházením pryč, voděním jiných lidí na zkoušku, apod. Pak je dobré také objasnit, co by se stalo, kdyby pravidla někdo nedodržel.

Pokud se chce divadlo profesionalizovat, tak jako u jiných běžných divadel jsou tyto domluvy potřebné.

Pro začátečníky je možná nejdříve dobré vyčkat, poznávat skupinu a postupně si pravidla spoluvytvářet: to je například možné pojmout jako závěr každé hodiny - přidat jedno pravidlo, které vyplyne z hodiny nebo které si lektor připraví předem.

1.2. Provoz a financování

V roce 2017 jsem se zúčastnila v rámci festivalu Mentetrál debaty na téma možností financování podobných sociálně divadelních projektů. Debata se zúčastnilo okolo deseti zástupců skupin, tvořících divadlo s mentálně postiženými herci, kteří nabízeli své zkušenosti, jež se zde pokusím konkrétně shrnout s vírou v to, že to čtenářům může dopomoci k uspořádání podobného festivalu či založení nového divadelního spolku.

Festival Mentetrál

Nezisková organizace **Jiné jeviště** již pátým rokem organizuje festival Mentetrál. Byla založena proto, aby organizátoři mohli na festivalu bydlet, jíst, aby vůbec mohl projekt vzniknout.

Vznikl třídní festival, který je plný specifických divadel z Čech i zahraničí, koncertů, přednášek a debat.

Tým organizátorů čítá 12 lidí, kteří se v létě soustředí na tento projekt. V průběhu roku se představení, které vznikne v rámci festivalových příprav, hraje na jiných místech.

Jiné jeviště zmínilo grantové programy a nadace, které jsou nakloněny této umělecké práci: skupina žádala o granty komunitního typu u nadace, jakou zřizuje například Vodafone, který podporuje lidi toužící dělat smysluplné věci. Dále skupina žádala o podporu Ministerstvo kultury, odbor regionální a národnostní kultury, v programu pro podporu kulturních aktivit zdravotně postižených a seniorů.

Podpora pokryje organizátorům ubytování, jídlo a provoz festivalu a zaplatí účastníky festivalu. Veškerá aktivita organizátorů je již pátým rokem na dobrovolnické bázi.

Organizátoři Mentetrálu zkusí být více soběstační, aby se nemuseli bát, zda dostanou grant či ne. Proto delší dobu řeší, zda zavést na festivalu vstupné nebo alespoň vstupné dobrovolné. Debata rozvířila otázky, jak volný vstup na divadla působí na lidi zvenčí - nedegraduje jistou kvalitu festivalu, který je na profesionální úrovni? Většina debatujících se shodla na tom, že celý festival je finančně náročný, platí se pronájem prostor, proto je dobré si diváka vychovávat a nechat ho zaplatit normální vstupné. Věřím, že to udělá rád.

Ještě je třeba zmínit, že pokud by festival nastavil vstupné, mělo by to být oficiálně nahlášeno v příjmech, které budou následně zdanitelné.

Divadlo Ujeto, které se debaty účastnilo, hraje představení za vstupné a díky tomu může zaplatit honorář i hercům, tedy se profesionalizuje. Herci najednou vnímají divadlo jako práci, která je honorovaná, tudíž musejí dodržovat nastavená pravidla. Pokud se tak nestane, bude určitá částka stržena z platu. Dále Ujeto uvedlo příklad, že jeden herec ztratil boty, ve kterých měl hrát, a tak si musel koupit nové ze svého platu.

Vedoucí divadla Ujeto však pracují neustále na bázi dobrovolné, neberou si žádný honorář, pouze ve výjimečných případech. Peníze, které jim zbydou, šetří na nájem, na scénografii atd.

Další účastník plodné debaty, **Slovenské Divadlo Z Pasáže**, je profesionální kamenné divadlo, jehož zakladatelé jsou financováni a také herci dostávají honorář, je to jejich zaměstnání.

Díky tomuto případu je vidět, že po určité době fungování je opravdu možné provozovat profesionální kamenné divadlo.

Další možnosti financování, které v debatě zazněly, uvádím níže:

Mezinárodní fondy:

Vyšegrad fond - tento evropský grant je možné získat i na víceletou činnost. U větších grantů může být problém, že minimální částka finanční podpory je příliš velká na to, aby tyto soubory zvládly její doložení financí, účetnictví atd.

Objem práce při psaní takto velkých grantů je tak rozsáhlý, že žádosti často píše profesionálové, kteří s tím mají zkušenost. Debatující soubory totiž nemají kapacitu a možnost žádat o grant, který má například 80 stran, a kritéria jsou velmi přísná.

Divadla se shodla, že využití mezinárodních projektů je úžasné, protože se potkají divadla podobného zaměření, předají si zkušenosti a herci mají možnost vycestovat.

Možností žádostí o finanční podporu a kooperace různých států stále přibývá po celém světě, proto je dobré se na tuto sféru zaměřit a investovat do ní svou energii nebo si nechat poradit od profesionálů.

Státní fondy:

Ministerstvo kultury

Při žádosti o tuto podporu bývá problém divadelního zaměření na lidi s hendikepem, což prý patří do sociální sféry. Tam naopak mohou argumentovat tím, že divadlo je kulturní počin. Vladimír Novák však prosadil, že při žádosti o podporu od Ministerstva kultury jsou tyto výstupy brány jako profesionální divadlo

a možnost se snad v tomto směru otevírá.

Státní fond kultury – uzávěrky vícekrát do roka, první kolo je podání písemné žádosti, v druhém kole obhajuje žadatel svůj projekt před vícečlennou porotou.

Nadace život umělce – možnost podání žádosti je také vícekrát do roka. Nejedná se o velikou finanční podporu, avšak díky této nadaci mohlo vzniknout opravdu mnoho zajímavých, převážně alternativních projektů.

AMU, JAMU - grantové SGS výzkumy v rámci doktorandského studia

Podpora těchto škol je velmi cenná. Doktorand při svém výzkumu může zrealizovat specifické divadlo, jehož výstup musí být odsouhlasen jako odborná práce. Jedná se o projekt, ve kterém něco zkoumá, předem v žádosti popíše, čím se zabývá a co je předmětem výzkumu.

Po zrealizování projektu napíše student závěrečný výstup o svém výzkumu, který bývá publikován. Konkrétně na DAMU se vydává Divadlo a interakce - odborná monografie o mnoha autorech, kde jsou shrnuty všechny doktorandské projekty.

Sponzorské dary - například jedna nejmenovaná automobilka zapůjčila divadlu na deset dní automobil a účinkující mohli dojet na zmíněný festival Mentetrál.

Záštitu primátora - jednalo se o kombinovaný večer s diskuzemi a divadlem, skupina posléze dostala dar od primátora.

Crowdfunding - v českém překladu skupinové financování nebo davové financování je způsob financování, při kterém větší počet jednotlivců přispívá menším obnosem k cílové částce požadované pro realizaci předmětu financování. Nejrozšířenější platformou je Hithit.

Díky této plodné debatě je vidět, že situace okolo divadel se specifickou skupinou není jednoduchá, možnosti podpory však existují a je třeba vytrvat a inspirovat se západními zeměmi, kde profesionální soubory existují.

1.3. Divadlo versus terapie

„Vztah mezi uměním a terapií je jednostranný. Zatímco úroveň uměleckého zážitku je zcela nezávislá na terapii, (arte)terapie je přímo úměrná hloubce estetického zážitku.“⁵²

Další inspirativní debatu na festivalu **Menteatrál** vedl **Štěpán Smolík**, režisér a dramaturg z divadla Ujeto, člen Asociace dramaterapie České republiky, který se dlouho zabývá jak dramaterapií, tak divadlem a pomáhal nám se v této problematice orientovat.

Podle jeho názoru mnoho lidí mixuje více pojmů dohromady: ti, kteří dělají divadlo a pracují se znevýhodněnou skupinou, nedělají rovnou terapii a naopak.

Co je dramaterapie a její definice, jsem již výše zmiňovala.

Zde se pokusím popsat, jaké jsou rozdíly mezi divadlem a terapií, jaké jsou jejich přednosti a možnosti, jaké jsou rozpory a spojnice mezi dramaterapeutickým přístupem a uměleckou ambicí:

„Terapie má za výsledek klienta uzdravit, je to primárně léčba. Divadlo je umění. Léčí bezpochyby také, ale není to jeho prvotní cíl.

V terapii nejde o výsledný produkt, ale o dlouhodobý proces, kdy si vytvoří klient s terapeutem vztah. Divadlo myslí na proces i na výsledný tvar pro diváka.

Terapie je intimní proces, na rozdíl od divadla, které je otevřené lidem.“

Jak je tedy možné tyto dva rozdílné směry spojit?

Je to možné díky teatroterapii, dramaterapii, i když v každém divadle, potažmo v každém umění probíhá terapeutický podprahový proces.

Štěpán Smolík popisuje terapeutický proces v divadle ze své praxe.

Jako dramaterapeut vychází z divadla a využívá principů divadla. V tomto procesu však nejde o to, aby v rámci dramaterapie vzniklo představení, které bude

⁵² Milan Valenta, *Dramaterapie*. 1. Vydání. Praha: Grada, 2007.str 13.

prezentováno před diváky, ale podstatou je to, co se odehrává v průběhu práce. Se svou skupinou většinou ani nepracuje na systematické tvorbě představení, to může vyniknout v rámci sekundárního procesu.

Při setkáních využívá mnoho přístupů, technik - například improvizální techniky, pracuje s tím, co je tady a teď. Využívá i divadelní přístupy, které pracují s rolí, s textem atd.

Neustále zdůrazňuje, že jde o proces. Podstatou terapie je to, co se děje mezi člověkem, který prochází terapií, ať už je to jednotlivec nebo skupina, a terapeutem. Během divadelní terapie dochází k terapeutickému vztahu, který má léčebný potenciál. Smolík tvrdí, že z pohledu zvnějšku to může vypadat, že si se svou skupinou pouze hrají. Chvíli si malují, pak zkouší masku, poté jsou v nějaké roli. Nejdůležitější však je, aby terapeut sám věděl, že se skupinou podstupuje terapeutický proces, nikdo jiný to poznat nemusí. Terapeut však musí být kvalifikovaný a znát veškeré terapeutické postupy, které využívá. Musí znát stav klienta, být zodpovědný a vědět, s jakým záměrem používá určitou techniku a postup, který volí.

To se odvíjí od individuálního přístupu, s jakým klientem se potká.

Někdy může vzniknout i cíleně divadelní představení, ale je to v rámci celého plánu.

Jindy se jedná o divadelní kroužek, neformální nezávislé vzdělávání.

Lektor například nacvičuje s klienty vztahové etudy, které si oni později osvojí, a jsou pak schopni je uplatnit ve svém životě. Herci jsou následně více resistantní vůči stresovým situacím, které je potkávají v osobním životě.

Smyslem či cílem dramaterapie nemusí být klienta vyléčit, ale třeba jen zlepšit jeho zdravotní stav, i jeho sociální situaci. Měla by pomoci být kompetentní v řešení běžných životních situací a umět komunikovat.

Tento rozpor je věčný. Dle mého názoru je důležité umět se v jednotlivých rozlišeních orientovat a ctít specializaci, kterou jsme vystudovali. Tou je v mém případě divadelní tvorba, proto se ani s herci s mentálním postižením nepouštím do terapie, ale pokoušíme se o divadelní vyjádření.

Reflexe

Pokud se uskuteční představení před diváky, velký rozdíl mezi divadlem a terapií je v ošetření herců.

Při dramaterapii je nutné s herci pokračovat dále, protože představením to zdaleka nekončí. Tréma či nadšení opadne a může přijít smutek. Dramaterapeutka Sew Jennings mluví o tom, že pro terapii divadelní katarze není v podstatě šťastná, protože po ní přichází deprese.

Terapie je ukončená tehdy, když se člověk dostane zpět z role k sobě.

Pokud se jedná o divadlo, nemáme po představení ambici každého ošetřit a léčit ho. Samozřejmě, že smutek může padnout na každého, terapii je však dobré nechat na odbornících.

Pokud děláme divadlo s lidmi s mentálním postižením, je určitě dobré si po představení s každým popovídat, zeptat se ho, jak se cítí, zkusit od něj dostat zpětnou vazbu, a pokud by se cítil opravdu špatně, zkontaktovat odborníky, kteří znají jeho zdravotní stav, popřípadě medikaci, kterou užívá, a předat jej opět do rukou odborníků.

Divadlo samo o sobě samozřejmě má veliký léčebný potenciál a je ozdravné si tím procesem jen projít. V praxi všichni vidíme, jak tento proces lidem pomáhá, jak rostou, co vše se v nich otevírá, ale to je jakási přidaná hodnota. Je v každém případě dobré si na začátku uvědomit, zda chci dělat s touto specifickou skupinou divadlo, nebo chci lidi léčit a dle toho i zvolit svou odbornou způsobilost.

Podle Smolíka lidé často dělají dramaterapii a přitom nemají oprávnění, nejsou vystudovaní, neznají potřebnou teorii, jen například tři roky docházeli na dialogické jednání a myslí si, že jsou oprávněni to provozovat; a to je chyba.

Vývoj skupiny Ujeto

Na závěr debaty nás Štěpán Smolík provedl vývojem divadla Ujeto a předal nám své dlouholeté zkušenosti.

Na začátku pracoval s rozmanitou skupinou herců s mentálním postižením, ale s kolegyní časem zjistili, že ne každý herec je schopen podat výkon tady a teď a tak se rozhodli, že budou pracovat s těmi takzvaně talentovanějšími, kteří divadlo dělat chtějí a jsou schopni ho dělat. Popisoval, jak pro ně tento výběr nebyl

snadný. Ve skupině byl například expresivně velmi zajímavý kluk, ten však měl každých dvacet minut blackout a nešlo s tím nic dělat. Proto skupinu herců zúžili a s některými z nich tvoří až dodnes.

Na začátku zkoušeli v nové skupině pracovat s textem. Jako předlohu si vybrali Malého prince, spolupráce však vůbec nefungovala. Jeden herec se naučil text, ale zároveň nedokázal hrát. Druhý zase hrál, ale neříkal text, nemohl si vzpomenout. Smolík tedy změnil přístup a prvního půl roku nacvičovali s herci jen improvizace, pracovali na tvorbě výrazu a pohybovém rozvoji a vymezovali si divadelní prostor jeviště versus hlediště. Asi po půl roce herci vyrostli, byli pohotovější a Ujeto hledali zase novou formu spolupráce. Začali inscenovat osobní příběhy herců a takto pracují pořád. Je to neustálé hledání nových forem a nových postupů, aby se všichni zúčastnění neustále posouvali dále.

Postupem času se začala proměňovat i důvěra v režiséra. Herci začali chápat a věřit, že režisér ví, proč po nich určité věci požaduje.

Zkoušky a představení Smolík se svou kolegyní natáčí a ukazují hercům, jak hrají, kdy se například otáčejí zády k publiku, kdy jim není rozumět atd. Tato reflexe jim pomáhá.

Dále společně studují různé divadelní směry, dívali se například na komedii dell'arte, jak jednotlivé postavy chodí a jednají, jak vypadají atd.

Nácvik představení s prvky komedie dell'arte

Dle principů komedie dell'arte se rozhodli Smolík a jeho svěřenci nazkoušet představení. Na počátku zkoušeli hrát všichni herci všechny role, postupem času však vykrystalizovalo, jaká role je vhodná pro kterého herce. Toto rozdělení záleželo na jejich schopnostech, které odpovídaly jednotlivým rolím - kdo se umí naučit text, kdo je na tom pohybově dobře, nebo kdo rád zpívá. Nebylo nutné tlačit herce někam, kde to pro ně nebylo komfortní.

Dále zkoušky pokračovaly jen se dvěma či třemi herci, dle dramatických situací ve scénáři. To fungovalo lépe, než kdyby se ostatní nudili na lavičce a čekali, kdy přijde řada na jejich výstup. V závěru zkoušení spojil režisér všechny scény dohromady a zkoušeli intenzivně. Také se jim osvědčilo napnout síly při intenzivní práci na vícedenních soustředěních mimo zkušebnu, na kterých inscenaci dotáhli

do zdárného konce. Herci si totiž při intenzivní práci všechny scény dobře osvojili, nemohli zapomenout texty, jak se tomu například stává, když mají zkoušku jednou týdně.

Rozvoj osobností v ústavní péči

Dramaterapie může dopomáhat i v rámci rozvoje osobnosti. Najednou uvidíte, že lidé v ústavu nejsou tak pasivní a tato jejich nově probuzená aktivita může být mnohem víc zatěžující pro jeho okolí. Jde o to, jak tu aktivitu kladně využít. O to víc nás může kontakt s klienty těšit, nehrozí profesní vyhoření pracovníků, protože živý kontakt je najednou intenzivnější. Klienti nejsou jen pasivní postavy, které plní úkoly a je jim také lépe.

Spolupráce s ústavu je v tomto ohledu náročná, protože někteří vedoucí nerozumí tomu, proč jsou jejich klienti najednou tak aktivní a dožadují se komunikace a je třeba se o ně více starat, je to tedy práce navíc.

Je třeba věřit v osvědčené vedení ústavů, které bude tuto bohužel činnost podporovat, a výsledky budou jistě prokazatelné.

Rozdíl mezi divadlem a terapií považuji tímto za objasněný.

Socializaci a komunikaci se učíme celý život, k tomu nám dopomáhá divadelní umění, ale nemusíme to nazývat terapií. Není dobré, když se vše nazývá terapií, je třeba si uvědomit, že terapie je opravdu léčba.

2. PŘÍSTUPY HERECTVÍ A REŽIE VE SPECIFICKÉ TVORBĚ

Možnostem hereckého přístupu v divadelní tvorbě s lidmi s mentálním postižením a otázkou manipulovatelnosti jsem se zabývala celé doktorandské studium, proto je zde detailně rozepíši.

Při své praxi jsem se setkala s mnoha přístupy herectví a většinu z nich jsem díky výzkumu při doktorandském studiu měla možnost v různých inscenacích vyzkoušet. Díky tomu, že jsem spolupracovala s více divadelními skupinami, seznámila jsem se s různými přístupy, jak herce s mentálním postižením vést ke zdárnému odehrání inscenace. Tyto přístupy lze jednoduše rozdělit na dvě základní skupiny:

1.) herci s mentálním postižením hrají na jevišti sami

2.) v inscenaci hrají herci s mentálním postižením i profesionální herci.

S těmito fakty lze dále experimentovat, zkoumat varianty, které jsou dobré nejen pro proces a výsledný tvar, ale také pro všechny herce i režiséra.

Pokud je skupina herců složená pouze z herců s mentálním postižením, je jejich role i role režiséra jasná. Pokud však zasahují do inscenace i profesionální herci, je dobré do tohoto tématu hlouběji zabřednout a prozkoumat možné přístupy k herectví profesionálnímu v této specifické situaci i k herectví lidí s mentálním postižením. Otázkou je, zda potřebují na jevišti pomoc, a pokud ano, co je potřeba, aby byla tato kooperace funkční?

2.1. Kooperace na jevišti

„Základní podmínkou profesionálů v herecké práci ve specifické skupině je především zodpovědnost za herce. Jsme pro ně záchytným bodem, kterého se drží, následují také naše sebemenší výkyvy.“⁵³

Zabývám-li se **kooperací** herce-profesionála a herce s mentálním postižením, vyvstávají mi na mysl další otázky:

Jak může profesionál komunikovat s hercem s postižením na jevišti, aniž by jím

⁵³ Hedvika Řezáčová, Herecká tvorba ve specifické skupině In Specifické divadlo, DAMU, Praha, 2014, str. 33

manipuloval? Je profesionál spíše asistent či herec? Měl by profesionál ctít hereckou úroveň herce s postižením? Jak tato kooperace může působit vyváženě?

Pokud si herec-profesionál vybere tuto interaktivní cestu, je dobré uvědomit si základní principy, které popisuje herec a režisér Divadla vzhůru nohama a zakladatel festivalu Menteatrál Jan Čtvrtník ve sborníku *Specifické divadlo*: „Pokud herec navenek zveřejní nejistotu, pokud zveřejní to, že jeho spoluhráč je na tom hůř, pokud zveřejní to, že mu pomáhá, pokud obhajuje to, že nehraje se sobě rovným hereckým kolegou, dává divákovi silný pocit nejistoty a degraduje částečně výkon svůj i výkon herce s postižením.“⁵⁴

Jde o zvládnutí situace a nezveřejňování nejistoty vlastní. V těchto představeních vzniká při každé repríze mnoho situací nových, nenazkoušených, improvizovaných, což je na tom to krásné, ta opravdová autenticita. Může se stát, že někdo zapomene text nebo si vymyslí svůj vlastní, nebo se v polovině hry obrátí se na diváka a začne s ním komunikovat buď v roli anebo za sebe a pak se zase do role vrátí. Jedním z úkolů profesionálního herce je tyto situace zvládnout, urýdit. Nechat zaznít vše důležité, nechat herce prožít a zažít si danou situaci, ale vědět, kdy má skončit a také podat herci pomocnou ruku, když ji potřebuje. V neposlední řadě je dobré umět zasáhnout také proto, aby představení dospělo do zdárného konce.

Herečka Hedvika Řezáčová, dlouhodobě spolupracující s Divadlem vzhůru nohama v téže publikaci *Specifické divadlo* pojmenovala úlohu profesionála jako „**periferní herectví**“ - herec se částečně zabývá sám sebou, svým projevem, ale je stále ve střehu a vnímá, jak jeho jevištní konání zapůsobí na jeho specifické herecké partnery, a zda je ovlivní.

Ve své praxi jsem experimentovala s různými režijními i hereckými přístupy, jak s touto specifickou skupinou pracovat, a ty zde popíši. Nejdříve se však chci věnovat již zmíněné otázce **manipulovatelnosti**, která s touto specifickou tvorbou úzce souvisí.

⁵⁴ Jan Čtvrtník, *Menteatrál in Specifické divadlo*, DAMU, Praha, 2014, Str. 19

Tvorba značí svobodu vyjádření, kreativitu, originalitu, kterou nám nikdo nemůže vzít. Kdo chce tvořit, může. Tvořit chce člověk sám od sebe a také by při své tvorbě měl vycházet ze sebe.

Lidé s mentálním postižením však mohou mít tuto představu posunutou. Dle mých zkušeností je někdy těžké poznat, zda tito lidé opravdu chtějí hrát divadlo, a zda chtějí něco spoluvytvářet. Často totiž chtějí dělat úplně všechno anebo vůbec nic. Dle výzkumů těmto lidem často chybí volní vlastnosti: *„Volní vlastnosti jsou vlastnosti podmíněné vůlí člověka. Vyjadřují záměrné, cílevědomé úsilí směřující k dosažení vědomě vytčeného cíle, které je vlastní jen člověku. Volní vlastnosti se formují v průběhu života zejména pod vlivem výchovy. Mezi volní vlastnosti řadíme například: odpovědnost, vytrvalost, rozvážnost, spolehlivost, sebeovládání, zásadovost, svědomitost, sebehodnocení, sebeřízení, sebekázeň, sebekritičnost, cílevědomost, samostatnost, iniciativnost a další.“*⁵⁵

Jiné výzkumy však dokázaly, že divadelní práce může lidem pomoci jejich skrytý potenciál odkrývat a rozvíjet. Celkově je skvělé podpořit jejich individuální rozvoj tvořivou prací.

U několika jedinců je naopak jejich potřeba kreativní práce oslňující. Někteří mají neustálou potřebu malovat na obrovské plochy papíru, jiní zase vytvářejí celé dny koláže. Zde hraje velkou roli již zmíněná výchova a přístup, který volí vychovatelé v ústavní péči. Zda podporují individuální rozvoj klientů tvořivou prací a učí je uvědomovat si možnost svobodného vyjádření.

Citlivý přístup a vnímavost k hercům s postižením je tedy nutný a my se můžeme pouze snažit v nich roznítit touhu hrát divadlo a vyjádřit se. Je dobré neustále přemýšlet nad tím, jak je vést k herectví, ale zároveň je nemanipulovat. Je velmi těžké najít onu tenkou hranici, aby si člověk při tvorbě představení udržel kázeň, ale aby herce nenutil do uměleckých aktivit, když vidí, že není myslí přítomný. To může být způsobeno sedativy, změnou počasí nebo nějakým

⁵⁵ https://cs.wikipedia.org/wiki/Voln%C3%AD_vlastnosti

problémem, který je pro něj těžko řešitelný.

Některá divadla jsou na herce s postižením přísná, připomínají jim, že jsou profesionálové, neustále se musí koncentrovat a plnit svou úlohu herce. K tomuto přístupu je však nutné se dopracovat dlouhodobou soustavnou činností a na výsledcích je to pak vidět.

S tímto přístupem souvisí úcta k jejich věku. Existují stovky divadelních cvičení, která je možné upravit podle situace a zjednodušit je. Jsem zastáncem toho, že nikdy není nutné hrát s padesátiletými lidmi dětské hry a zpívat jen dětské písně.

Otázka manipulovatelnosti souvisí i s použitím hereckých principů a přístupů, jak sdílet jevištní prostor s lidmi s mentálním postižením, jak s nimi na jevišti komunikovat, vést je a přitom jim ponechat volnost a svobodu.

Ve skupině integrované může fungovat větší aktivita z obou skupin, obě se vzájemně inspirují, energizují.

Profesionální herec má temporytmus, hereckou techniku, nadhled, ale právě tato zkušenost mu může způsobit profesní bloky. Herecké škatulky, lenost improvizovat za své herecké hranice, to vše musí neustále překonávat i profesionál, jinak si tělo i mysl zvyknou na zaběhlé formy, o kterých ví, že fungují a vyhovují mu a jeho rozvoj může stagnovat.

Herec s postižením tomu může pomoci. Se svou spontaneitou, nadšením a odvahou dělá věci, které by jiným hercům mohly připadat trapné. Nepostupuje podle zavedených klišé a známých vzorců, ale je vždy jen sám za sebe.

Na druhou stranu někdy potřebuje posunout k nové situaci nebo ukázat, o čem nová situace je, ale i podat nápomocnou ruku při improvizování, vymýšlení scének atd.

Díky této symbióze mnoho lidí upřednostňuje propojenou skupinu profesionálních herců s herci s mentálním postižením.

Nyní se tedy budu věnovat čtyřem divadelním projektům, na nichž jsem se spolupodílela nebo jsem byla jejich iniciátorkou, a každý z nich zvolil jiný herecký přístup.

2.1.1. Herec/vodič/duch

Herec je nejen osoba, ale i náповěda v integrované skupině, záchrana, když se hroutí celek

Eliade - Šamanka

Režie: David Pizinger

Hrají: Tamča Gejza Skalkošová, Michal Urban, Markéta Dvořáková

Tato inscenace vznikla ve spolupráci s Eliadeho knihovnou Divadla Na zábradlí.

Celý projekt sestával ze čtyř samostatných částí tvořených čtyřmi inscenačními týmy. Každá skupina se věnovala jiné části díla Mircea Eliade.

S režisérem Davidem Pizingerem jsme vymysleli koncept třetí části nazvané Šamanka. Pokusili jsme se najít paralelu ve vnímání šamanů a mentálně postižených jako bytostí s jiným vnímáním. Bytostí, které mají schopnost nahlédnout do jiných světů. Bytostí, které umí zažít extázi.

Já jsem v inscenaci vystupovala jako Dívka-duch-anděl, který šamany lehce ovládá, udává jim směr. Prakticky jsem byla asistentem a vodičem pro mentálně postižené herce, který jim pomáhal a radil, co mají dělat přímo v rámci inscenace, což mělo zcizovací efekt. Během představení jsem jim připomněla, kam mají jít, což většinou působilo na diváky spíše vtipně než manipulativně.

Herci měli říkat složité texty, které by se nazpaměť učili velmi těžko, tak jsme vymysleli, že budou texty opakovat po mně. Tato metoda fungovala, protože herci například opakovali jen některá slova z textu, který jsem jim říkala, a tím vznikaly jeho další významy.

Při tvorbě tohoto kusu jsme se pokoušeli o to, abychom hráli v inscenaci všichni tři, protože však režisér nepřišel na to, jak naše herectví skloubit do sebe, nakonec jsme našli cestu vodič-herci.

Zajímavá zkušenost pro mne v této inscenaci byla, že jsem chtěla mít pocit, že

nehraji, dokonce že na scéně nejsem. Neupoutávala jsem na sebe ničím pozornost, ale přitom jsem tam byla, naprosto přítomna a koncentrovaná a diváky vnímaná stejně intenzivně, jako další dva herci.

Koncentrace byla nutná, protože herci často improvizovali a komunikovali naprosto otevřeně s divákem a inscenace se tak často proměňovala. Bylo tedy třeba herce hlídat a korigovat, aby si neustále uvědomovali, že jsou na jevišti a že hrají divadlo. Někdy totiž dokázali těžko rozpoznat rozdíl mezi realitou a divadlem, například právě v komunikaci s divákem.



2.1.2. Neviditelný herec

Herec jako skrytá pomoc

Vítání léta

režie: Markéta Dvořáková a kolektiv

asistent: Matěj Hliský

scénografie: Františka Králíková

hráli: všichni účastníci dramatického kroužku z Domova svaté rodiny

Tento počín vznikl jako výsledný výstup dramatického kroužku v Domově svaté rodiny. Měl se uskutečnit na jejich akci Vítání léta, téma tedy bylo jasné. Má ambice byla taková, aby si každý zahrál, a abychom si sesumarizovali to, co jsme se za půl roku naučili.

Vidina divadelního představení, ve kterém budou herci hrát, většinu motivovala, proto si myslím, že je dobrý záměr zakončit dlouhodobější práci konkrétním výstupem.

Na „dramaťáku“ jsem herce seznamovala s jednotlivými složkami divadla (režie, hudba, scénografie) a možnostmi divadelního přístupu (loutkový, pohybový, hudební). Každou hodinu jsme zkoušeli něco nového a postupně se nám tato mozaika začala skládat. Herci si uvědomovali, co je baví, co se jim nelíbí. Nebáli se nepoznaných zážitků, naučili se složit píseň s pomocí looperu a kaossilatoru, místo loutek animovali drátěnky na mytí nádobí a své každodenní zážitky a pocity volali do studny. Začali jsme tedy řešit téma – léto a rituál jeho přivítání.

Představení bylo tvořeno metodou Devised theatre, ve smyslu kolektivního díla, vzniklého bez předem daného textu či scénáře.

Neřešitelný problém vznikl, když jsme fixovali krátké po sobě jdoucí scénky. Někteří herci si nedokázali zapamatovat, kdy přichází jejich výstup a někteří nedokázali udržet koncentraci tak dlouho, než se na ně dostala řada. Bylo jich celkem dvanáct. Pokoušeli jsme se jim ukazovat různá znamení, že teď je jejich chvíle, byli z toho však nervózní. Tak jsme nakonec den před premiérou do představení zařadili profesionální herečku, která měla za úkol jako číšnice

každému nalít sklenku šťávy, když měl přijít jeho výstup. Herečka na sebe nestrhávala pozornost, její role byla malá, skoro neviditelná, ale ve výsledku působilo příjemně, že nikomu neukazovala, že má jít na řadu a divák si tohoto domluveného znamení ani nemusel všimnout.



2.1.3. Herec/asistent

Vyvážené herecké síly

Divadlo Vzhůru Nohama - Cesta kolem světa

režie: Vladimír Novák a kolektiv

dramaturgie: Kateřina Šplíchalová

hrají: herci z kladenského ústavu Zahrada

Zakladatel Divadla vzhůru nohama volí přístup maximální spolupráce: *„Velkou pomocí při zkoušení je část profesionálních herců – jsou oporou hercům s postižením, pomáhají držet strukturu, temporytmus. Pomáhají jim nemalou měrou se uvolnit a rozvíjet. A naopak herci s postižením dokáží přivést svou spontánnost a upřímnost studenty na řešení, která by je třeba nikdy nenapadla nebo by si je nepřipustili. Jsou si rovnocennými partnery.“*⁵⁶

Při zkoušení představení v tomto divadelním seskupení mi vždy byl sympatický lidský přístup, který Vladimír Novák i Kateřina Šplíchalová upřednostňovali. Ač jsou oba divadelní profesionálové, uvědomují si křehkost práce s herci s postižením a snaží se o jejich pozitivní rozvoj, nikoli pouze o skvělé divadelní představení.

Jako herečka jsem vždy řešila, jak využít své herecké schopnosti a přitom dávat dostatečný prostor hercům s postižením. Jak tyto dva styly herectví sladit dohromady?

Vladimír Novák se tímto tématem zabývá ve své disertační práci: *„V prvních čtyřech letech hráli v představeních pouze herci s mentální retardací, což je jedna z možností integračního divadla. Ale pak jsem chtěl pokročit dál a oslovil několik spolužáků z DAMU, jestli by neměli chuť se do projektu zapojit. Přidali se k nám tři.*

⁵⁶ Vladimír Novák, *Objevování vnitřní krajiny*, Praha, DAMU, 2009 (disertační práce)

Začala nová etapa práce. Nové zkoumání a hledání. Ze začátku se nám zcela nedařilo eliminovat propastné rozdíly mezi skupinami: v hereckých technikách, v průběžném jednání, v práci s loutkou. Postupem času jsme přišli na to, jak k těmto nedostatkům přistupovat a zcela se jich zbavit. Například tím, že se všichni autorsky podílí na tvorbě a „výstavbě“ představení, jsou stále v interaktivním dění a tímto intenzivním procesem se hranice smývají a mizí. Každý si najde svůj osobitý výraz a postoj, který je pouze jeho a kterým působí na ostatní.“⁵⁷

Tak tomu bylo i v inscenaci „Cesta kolem světa“, kdy jsme hercům pomáhali vodit loutky, hlídali jsme temporytmus, scénosled a hráli jsme všechny situace společně s nimi. Herecky je poměrně obtížné přizpůsobit se hercům s postižením a zanechat si přitom svou osobitost, aby se člověk cítil stejně tak jako asistent i jako herec, ale celková spolupráce je vnímaná pozitivně z obou stran.



⁵⁷ Vladimír Novák *Objevování vnitřní krajiny*, Praha, DAMU, 2009 (disertační práce)

2.1.4. Herec a herec

Každý tvoří sám za sebe

Ze života hmyzu

režie: Petr Krušelnický a kolektiv

dramaturgie, produkce: Markéta Dvořáková

scénografie: Pavel Ptáčník

kostýmy: Lucie Sedláková

Herci: Ivanka, Míša, Honzík, Peťa a Norbert

Tento divadelní experiment byl inspirován finským dokumentem o punkové kapele „Pertti Kurikan Nimipäivät“, jejíž členové jsou lidé s mentálním postižením žijící v místních ústavech.

Divadlo mělo být vytvořeno od scénáře až po režii pouze lidmi s mentálním postižením s tím, že náš tým profesionálů jim k tomu bude dopomáhat.

Z kolektivu byl vybrán režisér, scénárista-dramaturg, scénograf a herci a společně jsme na tomto představení s předlohou Ze života hmyzu pracovali.

Takto jsme pracovali se všemi divadelními složkami, které jsme hercům nejdříve popsali, vysvětlili jim jejich funkci v divadle a pak jsme se s nimi snažili vše vytvořit kolektivně. Všichni jsme byli režiséry, hudebníky, výtvarníky. Byla to velmi komunitní práce.

Profesionální herec měl hrát jediného člověka v dané hře, ostatní herci hráli hmyz. Tímto dramaturgickým rozdělením se specifictí herci s hercem profesionálním na jevišti nepotkávali často. Profesionál textem odděloval jednotlivé scény a komentoval situace, které odehráli herci. Tak je tomu i v Čapkově originále. Pokud by ostatní herci potřebovali jakkoli pomoci, profesionál jim samozřejmě byl k dispozici, prvotním záměrem však byla snaha neasistovat hercům, pokud to není nutné.

Všichni herci hráli nejlépe, jak uměli, a každý měl vystupovat na jevišti sám za sebe. Na druhou stranu byla převážná většina situací kolektivních, herci se tedy

učili souhře a kolegialitě.

Všichni herci se vše krásně naučili, a když vznikly na scéně nějaké nesrovnalosti, byly to nakonec ty nejpůsobivější okamžiky. Příště tedy věřím v ještě větší improvizaci.

Díky těmto zkušenostem vím, že jsou tito lidé naprosto skvělí, přirození a originální herci a mohou hrát představení jak sami, tak s profesionály a tato přirozenost je nakonec tak silná, že si právě „profík“ musí dávat pozor, aby ho herci s postižením nepřehráli.



3. POZNATKY Z PRAXE

Během doktorandského studia jsem cítila potřebu dát život divadelnímu projektu se specifickou skupinou, který budu vést od začátku do konce, a tím se naučím nejvíc. Díky AMU byl můj projekt podpořen a já jsem s podporou konzultanta Vladimíra Nováka a vedoucího projektu pana prof. Miloslava Klímy mohla na vlastní kůži zakusit, jaké to je, začít od začátku.

3.1. Popis projektu Punkový syndrom

Již v prvním ročníku studia jsem si vysnila již zmíněný projekt Punkový syndrom, který zde popíši dopodrobna.

Punkový syndrom

Jedná se o divadelní experiment s jasnou vizí. Název i téma projektu jsou inspirovány finským dokumentem o punkové kapele „Pertti Kurikan Nimipäivät“, jejíž členové jsou lidé s mentálním postižením žijící v místních ústavech. Sami si však píšou texty a skládají hudbu. Jsou podporováni profesionály, kteří jim radí s hrou na hudební nástroje, s nahráváním desky, s produkcí koncertů atd. Bez těchto nadšenců by takto skvělý projekt nikdy nevznikl. Protože však tyto profesionálové nechávají svým svěřencům značně volné pole působnosti v jejich uměleckém vyjádření, hudba a texty, které skládají, jsou naprosto jedinečné, divoké, je to opravdový punk. Tito lidé si na nic nehrají a své emoce a myšlenky vkládají s ohromnou silou do své kapely.

Tento model pomoci někomu umělecky se vyjádřit jsme chtěli použít při tvorbě divadelního představení, které bude tvořeno od scénáře až po režii lidmi s mentálním postižením.

Vize byla taková, že z jejich kolektivu bude vybrán režisér, scénárista-dramaturg, scénograf, light-designer, choreograf, zvukař, hudebník/ci a herci.

Všichni budou mít po celou dobu trvání projektu své pomocníky-profesionály. Ti však budou plnit pouze rádcovskou a řemeslnou funkci, například jako asistenti při výrobě scény, což znamená, že nebudou do této tvorby projektovat své umělecké vize, ale budou poslušni vizí druhých.

Projekt bude náležet k proudu tzv. *devised theatre*, ve smyslu kolektivního díla. Toto divadlo je tedy založené na procesu svého vzniku, který je nejdůležitější. Budeme využívat divadelní cvičení, která pomohou jedinci se otevřít.

Domov sv. Rodiny

Poté, co jsem v Domově svaté rodiny nazkoušela inscenaci Vítání léta, dostala jsem možnost další spolupráce.

Domluvila jsem se s paní vychovatelkou, že vyberu čtyři herce, se kterými nazkoušíme divadelní představení do profesionálního pražského divadla D21. Ostatním hercům z kroužku to nebylo líto, protože všichni dohromady jsme nazkoušeli Vítání léta.

Ze života hmyzu



Výběr

Vybrat si herce bylo pro mne velmi náročné, co se lidské stránky i praktických záležitostí týče.

Vzhledem k tomu, že jsme měli naplánované zkoušky 4x týdně a víkendy

nepřipadaly v úvahu (někteří klienti jezdí domů), museli mít herci dostatek energie, času a chuti, aby vše zvládli. Protože většina z nich chodí do práce a navštěvují i další kroužky, nebylo vůbec jednoduché vše zkoordinovat. Nakonec jsme vybrali čtyři herce, kteří jsou velmi šikovní, a měli opravdu chuť se zapojit. Přidala se k nám ještě jedna dívka mimo ústav. Již dlouhý čas touží být herečkou Vinohradského divadla, ve kterém viděla všechny inscenace na repertoáru alespoň pětkrát. Věří, že si tam jednou zahraje, tak chtěla získat zkušenosti u nás. Je po mozkové obrně.

Přípravy

S režisérem jsme si ujasnili dramaturgický plán; chceme vycházet z pevného textu, chceme mít jasné téma, to však budeme dotvářet podle osobních zážitků a invence herců. Vybrali jsme si klasickou divadelní hru „Ze života hmyzu“, a to díky jasné dramaturgické vizi. Herci s mentálním postižením hrají hmyz, profesionální herec hraje člověka/poutníka, který diváky provází celým příběhem.

Byli jsme si vědomi, že tento striktní až banální záměr může působit na diváky kontroverzně, my jsme ho však považovali za dobrý a promyšlený, a proto jsme se toho nezalekli.

Dlouho jsme totiž řešili otázku, zda se má toto specifické divadlo tematicky věnovat tomu, že se na něm podílejí lidé s mentálním postižením. Toto téma je vždy velmi složité a nám se v tomto projektu líbilo, že svým způsobem vykládáme klasický text. Jinakost herců tedy zohledňujeme, ale vyhýbáme se jejich osobním výpovědím.

Profesionální herec

Při výběru profesionálního herce byla hlavní podmínkou sociální vnímavost, schopnost improvizace a lidskost. Chtěli jsme však, aby herec svou profesionální deformací nevybočoval. Vybrali jsme takového, který hraje často blázně, a jeho chování na jevišti je někdy nepředvídatelné. Chtěli jsme, aby lidé, kteří ho neznají, nejdříve museli pochybovat, zda také není lehce retardovaný.

Šlo nám primárně o autenticitu daného okamžiku. Žádný deklamovaný text, ale vnímání situace, která se může každou vteřinou naprosto změnit oproti zrežirované představě.

Dramaturgický záměr a text hry jej odděloval od ostatních herců, což bylo od začátku naším cílem. Chtěli jsme, aby se na jevišti skoro nepotkali, pouze v několika společných scénách nebo v případě, že by herci s postižením potřebovali pomoc.

Záměrem bylo, aby byli všichni na stejné úrovni, každý hraje tak, jak umí, herci nepotřebují vodiče, profesionální herec hraje ve svých sólových výstupech. Herec nemusí využívat jednodušší výrazové prostředky. Herci nemají šanci ho napodobovat a sami si musí vzpomenout na to, co bylo nazkoušené a nebo mohou začít improvizovat.

Příprava textu

Věděli jsme, že každý má jiné možnosti vzhledem k učení textu. Proto jsme se tím nechtěli nechat vůbec svazovat. Text jsme chtěli použít pouze jako inspiraci a dále vycházet z představ a improvizací, které přinesli naši herci.

Škrtili jsme text čím dál tím víc, až nám z každé kapitoly zbylo jen pár nejzákladnějších vět, se kterými mohli herci pracovat.

Performance

Zadání od režiséra znělo jasně: Chci dělat experiment, chci zkusit nové věci, nechci dělat klasické divadlo, ale spíše projekt na pomezí divadla a performance. Herci budou civilní, nebudou mít žádné kostýmy, protože jsou to lidé - hmyz je pouhá metafora – celá hra je satirou na nás lidi.

Herci budou na scéně v průběhu celého představení, budou naprosto přirození, a i když nebudou hrát a budou sedět na svých židlích, budou součástí scény.

Zkoušení

Experiment

Věděli jsme, že je nutné objevit svou metodu práce s těmito lidmi. Dlouho jsme přemýšleli nad jasnými pravidly, která by nám i jim ujasnila pohyb a jednání na jevišti.

Zkoušeli jsme uplatnit barevné čáry na zemi jako ve filmu Dogville. Ty mohly fungovat tak, že by každý měl svou barvu, po které by chodil, a tím se mohl orientovat v prostoru.

Dále jsme si představovali, že kdyby jeden technicky zručný herec ovládal bodové

světlo, a tím určoval pohyb ostatních, byl by zároveň i osvětlovačem. Možnosti byly i zvukové, tuto metodu jsme nazvali „hra na Avatary“. Hodila se nám do části, kdy herci měli hrát mravence. Na hlavách by měli sluchátka, která vypadala jako tykadla. Na scéně by mravencům herec-diktátor přiznaně říkal, co mají dělat a oni by vykonávali pohyby, které by od něj slyšeli ve svých sluchátkách.

Podobnou zvukovou možností je telepatie: herec zahraje, že vysílá signál ke druhému a synchronně se z reproduktorů ozve věta, kterou mu ten první říká. Takto bylo možné vyřešit textově náročnější party.

Většinou však pro nás bylo těžké vymyslet pravidla k jednotlivým nápadům, o to víc učit je ostatní herce. Když jsme některé možnosti zkoušeli, technika herce spíše omezovala, než jim pomáhala. Když měli například na uších sluchátka, byli uzavřeni do sebe a nedokázali hrát pro diváky. Hlas z reproduktorů fungoval, ale nedalo se moc improvizovat.

Zjistili jsme, že je dobré mít připraveno hodně možností, ale nesvazovat jimi sebe ani herce. Strávili jsme experimentováním dost času a blížila se fáze zkoušení v divadelním prostoru.

Došli jsme tedy k metodě řízené improvizace, kterou jsme postupně během celého zkoušení vnímali jako nejfunkčnější metodu.

Řízená improvizace

Nejdříve jsme nechali herce improvizovat a zapojovat jejich imaginaci ve všech směrech a bez jakýchkoli mantinelů.

Vyprávěli jsme jim příběhy ze života hmyzu, dívali se s nimi na videa, jak funguje mikrosvět brouků, hledali různé metafory a odkazy, jak jim tento svět přiblížit.

Nechali jsme je malovat, jak si představují svého motýla, jak by měl vypadat domeček, ve kterém bydlí jejich brouk, z jakého materiálu by měl být a jakou funkcí by měl disponovat.

Řešili jsme s nimi základní témata divadelní hry „Ze života hmyzu“: lásku, malichernost, chamtivost, touhu po moci. Během rozhovorů jsme zjišťovali, jak tato témata každý z nich vnímá.

Konkrétní postup improvizace, z níž se stával řízený tvar, uvedu na první kapitole, která vypráví o motýlech.

Nechali jsme herce, ať si každý vyrobí a namaluje svého motýla. Mohli kreslit různé tvary, druhy, velikosti, použít různé barvy. Pak si svého motýla pojmenovali. Nakonec jsme vyrobili jednoho velikého motýla, kterého bylo možno použít jako kostým, jeden chlapec se do něj oblékl a začali jsme volně improvizovat v prostoru na různá témata, o kterých jsme si předtím povídali. Nejdříve jsme zkoušeli pohyb na hudbu: jak motýli létají a co při tom dělají, jak tančí kolem květiny, která jim voní, laskají ji, mají ji rády, pak se z ní napijí atd..

Všechny tyto nápady jsem na herce volala během akce, když byli na jevišti, podle toho, kam se jejich příběh ubíral. Vznikaly nádherné situace, protože všichni dokázali mou jednoduchou větu krásně rozvinout a každý improvizoval podle svého. Když jsem však chvíli nic neříkala, herci většinou neměli další nápad a šli si pomalu sednout. Měli možnost improvizovat, ale najednou se jim nechtělo, nebyli na to zvyklí. Pomáhalo jim, když je někdo jednoduchým nápadem směřoval dále a řídil tak jejich improvizaci.

Tímto způsobem jsme improvizovali i na další témata: láska mezi motýly, něha, marnivost, ... rozvíjeli jsme dějovou linku. Situace, které fungovaly, a které jsme ocenili smíchem či potleskem, si většina herců zafixovala a opakovala je i další dny. Neustále jsem však říkala hercům, že při premiéře na ně již žádné nápady volat nebudu. Že si v rámci situace, kterou hrají, mohou dělat, co chtějí, ale že to musí dělat sami, po svém. Všichni herci přikyvovali, protože však byli divadlem naprosto nedotčeni, vůbec jsme nevěděli, jak toto dopadne.

Další fázi jsem zahájila bez slovních podnětů. Herci vše dělali výborně, ale každá scéna trvala jen pár vteřin. Nevěděli, co mají dělat dál, jak situaci dále rozvinout. Opakovat stejné pohyby pořád dokola je nebavilo a tak po chvíli přešli na další scénu. Scéna přitom mohla trvat například i deset minut.

V tento moment jsme nevěděli, jak si s tím poradit. Co jsme však věděli, bylo, že nechceme, aby jim musel jakkoli pomáhat profesionální herec, který by hercům například předehrál, co je ještě možné s květinou udělat. A tak jsme zkoušeli dál a dál a s neustálým rozvíjením scén se výsledné tvary prodloužily, ale jen o chvíli.

Proto jsem si uvědomila zásadní věc: to **my** musíme být nápomocni všemi možnými prostředky, které máme, abychom tuto improvizaci mohli alespoň zčásti řídit a dát jí mantinely, které hercům pomohou se více orientovat v časoprostoru. Režie, dramaturgie, scéna, hudba, vše mělo sloužit hercům.

Řízená improvizace s jasnými znameními

Každá část scény byla ohraničena buď výrazným zvukem, rekvizitou, úplnou změnou světelných nebo zapnutím televize, která sloužila na scéně jako audiovizuální prvek.

Herci věděli, že dokud neuslyší v reproduktorech hlasitý zvuk tramvaje, tak mají improvizovaně tančit okolo květiny. Když se tramvaj ozve, ví jeden motýl, že jde druhé motýlici vyznat lásku. A opět to může udělat jakýmkoli způsobem, je to jeho volné pole působnosti.

Podání mikrofonu, zahrnutí opony, změna hudby a světelných, pro nejlepší orientaci jsme vždy použili úplně jiné výrazové prostředky.

Každá scéna začínala nějakým impulzem od nás. Následující scéna se nám podařila nejvíce, protože byla nejživější: Cvrčci aneb tanec s kaossilátorem. Tento hudební nástroj má tak specifický zvuk, že jakmile ho herci zaslechli, věděli, že začíná scéna s cvrčky. Každý cvrček imaginárně hrál na svůj vymyšlený nástroj a náš hudebník, který hrál na kaossilátor, se řídil podle jejich pohybů, které animoval zvukem. I pro herce to byla nejoblíbenější scéna.

Co se hudební složky týče, herce jsme s jejich povolením nahrávali a jejich výroky ze zkoušek jsme použili do scénické hudby, z čehož vznikly „broučí písně“, do nichž herci při představení navíc zpívali naživo.

Takto jsme pracovali se všemi divadelními složkami, které jsme hercům nejdříve popsali, vysvětlili jim jejich funkci a pak jsme se s nimi snažili vše vytvořit kolektivně. Všichni jsme byli režiséry, hudebníky, kostyméry... Scénografové využili od herců návrhy na „broučí domečky“ a podle jejich architektonických návrhů každému herci vytvořili na scéně svůj prostor, kam se mohli vždy vrátit a sednout si a odpočinout, jako doma.

Premiéra

My herci bychom si z této zkušenosti měli vzít příklad: když jsme dohráli premiéru, všichni si náramně užili potlesk, ani nechtěli odejít z jeviště, jakmile však spadla poslední opona, udělali naprostý stříh a ptali se mne, jestli si můžou jít koupit párek a kde jsou ty slíbené chlebičky a laskominy. Později se mne jedna herečka s plnou pusou ptala „Byla jsem výborná herečka, vid?“. To byla jediná reakce na představení, kterou jsem od nich slyšela. Klasická „deprese“, kterou po nazkoušení inscenace prožíváme my herci, se v tomto případě nikomu z nich nedostavila. A to je velmi dobře.

Poté, co jsem se spoluúčastnila tvorby několika divadel a jednoho filmu s herci s mentálním postižením, můj zájem výzkumu se přesunul na jiné médium, k jehož uskutečnění jsem opět dostala podporu AMU - SGS. Mohla tedy vzniknout audiokniha.

3.2. Popis projektu Kdo způsobuje vše?

O tvorbě poetické zvukové koláže zpracované herci z kladenského ústavu pro lidi s mentálním postižením.

Projekt, ve kterém jsme zkoušeli experimentálním způsobem nahrávat herce při recitaci básní, vedených promluvách i při spontánních akcích, staví na originálním projevu jednotlivce. Rozvíjí muzikalitu, hravost, kreativitu.

Hudba a zvuk jako takový má pro tyto lidi v jejich životě veliký význam. Neustále chtějí, abych jim vypalovala nová CD s hudbou, z jejich pokojů se linou písničky celé dny, rádi si je zpívají a tančí na ně, poslouchají mluvené slovo, mají rádi například pohádky, rozumí si také s technikou. Mají mobilní telefony, které používají i jako přehrávače hudby, nahrávají si na ně stále nové kousky z rádia. Většinou mají rádi písně „rychlé“, na které se dá tančit.

Protože jsem se s kladenskými herci setkávala průběžně již několik let a znala jsem jejich zálibu v poslouchání kompakt disků, již dlouho mi v hlavě klíčila myšlenka na vytvoření audionahrávky. Jako herečka mám s audioknihami zkušenosti, věnuji se dabingu a umím pracovat se zvukařskými programy, proto je mi toto odvětví velmi blízké a chtěla jsem vyzkoušet s herci opět něco jiného než klasické divadlo. Chtěla jsem provést další experiment.

Nejdříve jsme s naším týmem, který se skládal z dramaturgyně Apoleny Vanišové, Pavla Ptáčníka - hudebního dramaturga a zvukaře a mne - režisérky, chtěli nahrát zvukovou pohádku. Pohádky, jak jsem již zmínila, naši herci milují. Vymýšleli jsme autorskou pohádku, ve které je hlavním hrdinou chlapec s Downovým syndromem. Později jsme upřednostnili horor, protože v tomto žánru je velká možnost využití různých vtipných zvuků, ruchů, písní. Nejvíce mne však lákalo nahrát s těmito herci něco vážného, silného. Něco, co nebude dětinské a bude vyžadovat méně režijního vkladu. Chtěla jsem nechat interpretaci i celkový výsledek CD čistě na hercích.

Dostala jsem se tedy k básním a povídkám od autorů s mentálním postižením. Těchto knih není mnoho a není jednoduché je sehnat, ale opravdu stojí za přečtení. Z českých autorů je to například spisovatelka Denisa Střihavková a její kniha Denisa: povídková knížka mladé ženy s DS, či kniha Na tom záleží. Ze zahraničních autorů například Nigel Hunt a jeho kniha přeložená do češtiny Svět Nigela Hunta: deník.

Básně však u nás vydal jen jeden autor, na kterého jsem narazila, a to Jiří Šedý, který je opravdu výkonný. Napsal již mnoho básnických sbírek, výborné jsou například tituly Hledání nebo Citlivost barevného slunce.

Povídky však byly pro naše herce na přečtení příliš zdlouhavé. Básně jsme našli pouze od tohoto autora a naši herci zrovna žádné básně nepíší. Dostali jsme se tedy do slepé uličky, s jakým materiálem pracovat.

Proto jsem zvolila volnou interpretaci básní českých autorů, kteří tvořili převážně v první polovině dvacátého století. Výběr se striktně neřídil obdobím tvorby, šlo mi spíše o výběr kvalitní poezie známých českých autorů. Některá jejich díla jsou opravdu známá, patří do takzvané povinné četby a učí se je recitovat i děti na základních školách. Klasika je prokládána poezií méně známou. Celkový koncept audioknihy je však širší. Básnické pásmo je proloženo dialogy s herci, improvizací vlastních básní, recitací jejich oblíbených básní. Je to opravdu autentická koláž.

Kdykoli jsem se o tomto projektu zmínila, vzbudil údiv a překvapení, někdo mne od něj i zrazoval. Lidé s mentálním postižením prý mají všelijaké řečové vady, nejsou schopni koncentrace, vůbec nebudou rozumět tomu, co říkají, natož celkovému obsahu básně. Vždyť audiokniha je založena na krásném přednesu. Ale já jsem věřila, že i jejich přednes bude krásný, i když nebude dokonalý. Možná herci nebudou vědět přesně, o čem báseň je, určitě na ně ale nějakým způsobem bude působit a to mne zajímalo.

Také jsem chtěla svému okolí dokázat, že tito lidé jsou koncentrovaní a disciplinovaní, když je tvořivá práce baví a tak tomu naštěstí bylo.

Věděla jsem, že nejdříve musím teoreticky obsáhnout základy problematiky řeči lidí s mentálním postižením.

Teoretická část

Čerpala jsem především z bakalářských prací Řeč a řečový vývoj mentálně postižených dětí, kterou napsala V. Vranová a prací Vady řeči v souvislosti s mentálním postižením od Věry Šimánkové.

Zjistila jsem, že myšlení mentálně postižených lidí se vyznačuje velkou konkrétností a slabou schopností zobecňování, tedy schopností abstrakce, což je u vnímání básní důležitý fakt.

Myšlení těchto lidí je dále charakterizované:

- nedůsledností v myšlení – výkyvy v pozornosti, mají oslabenou soustředěnost - slabou řídicí úlohou myšlení – tzn. neschopnost použít v případě potřeby již osvojené rozumové operace
- nekritičností myšlení – neschopnost srovnávat své myšlenky a činy s požadavky objektivní reality.

Dále jsem se zabývala pamětí: schopnost zapamatování a znovuvybavení si konkrétní věci je u lidí s mentálním postižením slabší. Osvojují si vše nové velmi pomalu, potřebují častější opakování, rychle zapomínají a nedokáží využít získaných vědomostí a dovedností v praxi. Proto se například hůře učí texty či si těžko zapamatují jevištní kompozici z minulé zkoušky.

Většina slov, která mentálně retardovaní lidé znají, patří do jejich pasivního slovníku, aktivně je nevyužívají. Tento jev je velmi častý – celkem dobře rozumí

základním pojmům a běžným sociálním situacím, ale vysvětlit význam slov a popsat slovně určité skutečnosti je pro ně velmi obtížné.

Slovní zásoba u mentálně postižených dětí roste velmi pomalu, často se nedostávají ke generalizaci (zevšeobecnění významů) a diferenciaci (rozlišovací odstínění pojmu).

Výrazné rozdíly jsou ve stadiu postižení. My divadelníci pracujeme s herci s lehkou až střední retardací a komunikace s nimi je možná. Někteří mají výrazné řečové vady, schopnost vyjádření mají menší, ale většinou je možné se domluvit.

Avšak lidé s hlubokou mentální retardací vydávají neartikulované zvuky, které podle svého rozpoložení modulují. I někteří jedinci s hlubokou mentální retardací si dokáží osvojit několik napodobenin slov, většinou značně zkomolených.

Dyslalie

Obvykle jde o nesprávnou artikulaci sykavek a hlásky R, často bývá porušena výslovnost také tzv. lehčích hlásek (P, F, V,...). Dyslalie bývá často kombinovaná s dysgramatismy, huhňavostí nebo dysfonií.

Huhňavost a brebtavost

Koktavost

Koktavost patří mezi poruchy plynulosti řeči. Koktavost se vyskytuje velmi často u lidí s Downovým syndromem. Můžeme ji sledovat u dětí s lehkou mentální retardací, s úbytkem rozumových schopností je její výskyt vzácnější.

Dysartrie

Pokud je mentální retardace spojena s poruchou motoriky, projeví se různé formy dysartrie. Je to zejména u lidí s dětskou mozkovou obrnou. Péče je velmi obtížná, většinou není příliš pozitivní ani logopedická prognóza.

Další specifika a projevy řeči lidí s mentálním postižením

Velmi časté jsou **echolálie**, což je mechanické opakování právě nebo dříve slyšeného (zvuků, slov, vět, apod.), jde o opakování bez pochopení smyslu. Řeč bývá monotónní, pomalá, tichá, nebo naopak zrychlená, vzrušená.

Dále zevrubně nastíním, jak je možné s lidmi s mentálním postižením pracovat, jak jim pomoci rozvíjet řeč již v dětském věku.

Odborníci navrhnou uplatnit metodu lákavých situací – knížek, obrázků, maňásků. Všechny hry s dítětem komentujeme, vyjadřujeme jejich přání za ně. Také můžeme řeč zachytit a rozvést – pokud dítě řekne něco nedokonale, opakujeme to po něm správně; můžeme přidat ještě další slova. Stimulujeme řečový vývoj pomocí hudby, zpěvu, rytmu a pohybu, rozvíjíme motoriku, sluchové vnímání, fonemický sluch.

Můžeme využít například těchto cvičení:

- prohřátí a masírování obličejového svalstva
- navozování fyziologického dýchání, stimulace vůní, atd.
- upevnění broukání, přibližování broukání jednotlivým hláskám – vokály můžeme emocionálně podbarvovat, zpívat, šeptat, měnit výšky hlasu (např. hra na „indiána“: AAAA, houkání: UUU, pištění: IIII)
- využití jednoduchých slabik (ba, ma, pa,...) - vytváření duplicit (ma-ma, pá-pá,...) – postupně je můžeme spojovat s jednoduchou činností - rozvíjení porozumění řeči – spojení konkrétního předmětu (symbolu) s danou činností, pojmenováváme dané věci opakováním jednoduchých říkánek – zapojujeme dítě jednoduchými pohyby („paci-paci“, „melu-melu“, „houpy-houpy) navození souhlasy a nesouhlasy (neverbální i verbálně).

Pokud se jedná jako v mém případě již o zkušené herce, používáme složitější slovní cvičení, které jsem se naučila na DAMU, a používala jsem je s herci před každým nahráváním: základní jazykolamy jako *máma mele maso, to je ta toyota, má máma má malou zahrádku, má máma má málo máku, lupíneček, ouvej, ouzko, crrrrr frrrrr brrrr*, kroužení jazykem, kroužení celou hlavou pro uvolnění krční svalstva a jazyku, házení imaginárním míčkem na druhou stranu místnosti a snaha s ním hodit i náš hlas - křičíme daleko slovo HOP, kutálíme imaginární kuličkou a říkáme kutulululuuuuuuu a hlasem ji také následujeme a další.

Využití augmentativní a alternativní komunikace

„Augmentativní a alternativní komunikace (AAK) je oblast klinické praxe, která se pokouší kompenzovat (po určitou dobu nebo trvale) projevy poruchy a postižení u osob se závažnými expresivními komunikačními poruchami.“⁵⁸

⁵⁸ Laudová in Jedlička a kol., *Klinická logopedie*, Praha: Portál. 2003

Augmentativní systémy (z lat. augmentare = rozšiřovat) mají podporovat již existující, avšak nedostatečné komunikační schopnosti. Alternativní systémy se pak používají jako náhrada mluvené řeči.

Zmíním zde některé systémy využívané u dětí s mentálním postižením.

Makaton - Jde o jazykový program, který využívá manuální znaky doplněné mluvenou řečí a obrázkovými symboly. Tvoří jej přibližně 350 znaků vycházejících z pojmů denního života. Manuální znaky mohou pocházet ze znakového jazyka komunity neslyšících, znaky jsou vybírány, případně zjednodušovány.

Piktogramy - jsou zjednodušená zobrazení předmětů, činností, vlastností, atd. Bývají černobílé, zjednodušeně zobrazené, aby redukovaly obtíže s diskriminací figury a pozadí. Spojením a řazením piktogramů je možné skládat jednoduché věty.

Praktická část tvorby audioknihy

Při prvních setkáních s kladenskými herci pro nás bylo zásadní všechny dobře poznat a domluvit se s nimi, s kým budeme dále spolupracovat. Někteří z nich umí mluvit velmi dobře, jiní se vyjadřují těžko, neumí číst, ale také nejsou schopni po mě zopakovat holou větu. Opakují například pouze poslední slabiku, kterou slyší. Z širšího okruhu jsem tedy vybrala jednu dívku a jednoho chlapce, kteří umí číst, a jsou schopni po mě zopakovat jednotlivá slova, někdy i kratší větu.

Každou návštěvu jsme měli individuální hodiny, a to maximálně jednu hodinu s každým hercem. Déle již nejsou schopni koncentrace a také ztrácejí o práci zájem a chtějí si malovat, tančit atd. Proto jsem musela být dobře připravená, protože herce nebaví opakovat stejné věty dokola. Koncentrace je pro lidi s mentálním postižením náročná, proto se někdy stane, že během nahrávání si všimnou jiného impulsu, který začnou komentovat. Snažila jsem se je jim vysvětlit, že nyní pracujeme, ať se soustředí na jednu činnost. Že jejich recitaci nahrávám a pokud začnou mluvit o něčem jiném, o to delší dobu budeme spolu pracovat.

Nejdříve chtěli herci básně číst, jejich přednes byl však strohý, bez emoce, protože se maximálně soustředili na to, co čtou. Slova slabikovali, a když jsem se s nimi bavila o tom, co četli, nerozuměli tomu.

Dohodli jsme se tedy na tom, že jim vždy báseň zarecituji. Posléze jsme se o ní bavili a domluvili jsme se na tom, zda se jim báseň líbí, zda ji chtějí recitovat a začali jsme s nahráváním. Nahrávala jsem na profesionální příruční rekordér. Počátky však byly krušné. Herci po mě opět opakovali vše stejným tónem, mluvili jako roboti, bez emoce, bez nálady. Začali jsme tedy pracovat na hereckém výrazu.

Zkoušeli jsme věty šeptat, křičet, zabarvovali jsme jednotlivá slova do různých emocí smutku, radosti, vášně, nenávisti a to herce začalo velmi bavit.

Při každé návštěvě na Kladně jsem cítila obrovský posun, který je také znát na jednotlivých nahrávkách.

V další fázi jsem se s herci bavila o tom, jak básně vnímají a zda jim rozumí. Zda ví, co říkají. Většinou mi říkali, že vůbec neví, o čem to je, a když jsem se jim pokoušela báseň popisovat, nezajímalo je to. Ale zajímavé je, že někdy se jim báseň velmi líbila, zapůsobila na ně jinak než rozumově. Pak říkali, že ví, že je báseň o lásce, nebo je zaujal jakýsi výkřik, intenzita emoce, se kterou se poté snažili báseň interpretovat.

Postupně začali do básní profilovat své osobní zkušenosti a vztahy, které se jim tak intenzivně vyjevily při recitaci, že například najednou začal jeden herec křičet na svou partnerku. Báseň poté partnerce věnoval a říkal, že ho úplně pohltila.

Když jsem cítila, že již mají herci s nahráváním určitou zkušenost, začali jsme si hrát s formou. Někdy říkali oba herci báseň společně, jindy se střídali v dialogu a tato vzájemná komunikace je nejen velmi bavila a vzájemně se v práci podporovali, ale také přinesla další novou kvalitu pro audionahrávku.

Když se jednomu podařilo říct verš, druhý to cítil a prožíval velmi intenzivně.

Dále hercům pomáhala ve výrazu gesta. Nejdříve napodobovali ta, která jsem dělala já, pak již začali sami využívat celé své tělo k sebevyjádření.

Při jedné návštěvě se stala nádherná věc. Předčítala jsem báseň od Václava Hraběte, která je velmi rytmická, společně s herci jsme ji až skoro rapovali, měli jsme takzvané flow, když se herec Standa do recitování tak zabral, že pokračoval v jejím rytmu. Improvizoval a složil výborné rýmy. Pak se přidala i herečka Tamča, herci se střídali, bylo to opravdu jako rappový battle.

Další část této básnické koláže se neskládá pouze z básní od známých autorů, ale také z básní našich herců, z jejich dialogů, písniček a komentování celého našeho tvoření, s čímž souvisí dramaturgie projektu.

Dramaturgie audioknihy

Vrátím-li se k počátečnímu výběru básní, dle zkušenosti při prvních natáčeních jsme se museli prakticky uchýlit k básním, které jsou krátké, a neobsahují příliš složitých slov. Také jsme narazili na problém s archaizmy, které herci neznali, tudíž jim nerozuměli a nebyli schopni je vyslovit.

Po čase jsem si uvědomila, že herce opravdu baví známé básně, dalo by se říct výběr z perel české poezie. Nějakým způsobem jim rozuměli, rezonovali s nimi a díky jejich známosti mi ani tolik nemuselo záležet na výslovnosti. Aby bylo slovu rozumět, na tom bylo vždy nejvíce práce, protože oba herci mají řečové vady a tato práce ani není vděčná, protože je nebaví neustále po sobě opakovat jedno slovo. Také se stydí, že nevyslovují správně, nepřipadají si v těchto situacích komfortně. Nelpěla jsem tedy striktně na výslovnosti každého písmenka a byla jsem ráda, že je recitování baví, a že má náboj.

Vznikalo pásmo básní, písní, povídaní, autorských improvizací, tvar se začínal postupně zabarvovat a měnil se po každém našem setkání díky kreativitě herců. Nahrávali jsme herce i v jejich přirozeném prostředí, v pokojíčku, poslouchali jsme s nimi hudbu, malovali s nimi, tančili. To vše je zaznamenáno pro autenticitu jejich projevu, který se kombinoval s jejich recitací.

Kombinaci herce s mentálním postižením s profesionálním hercem jsme vyzkoušeli a pro tentokrát zavrhlí. Učesaný projev profesionálního herce nezapadal do dramaturgického plánu. Mohlo by vznikat srovnávání ve výslovnosti, které vlastně vůbec není na místě a není důležité. Velmi nás potěšilo, že tento tvar může být svébytný a kvalitně poslouchatelný tak, jak je. Bez profesionálů.

Dramaturgyně Apolena Vanišová mi napsala v naší korespondenci během projektu tato slova:

„Proto mě nesmírně zajímají místa, na kterých se pozastavují moji spolučtenáři. Zaráží je stejné momenty? Mají podobné asociace? Interpretují básně, nebo je jen mechanicky předčítají? To bych se jako posluchač vznikající audioknihy chtěla dozvědět. Nechci slyšet jen samotnou báseň. Jako posluchač bych chtěla

nahlédnout i do procesu jejího nahrávání. Zajímal by mě především první kontakt interpreta s textem a také jeho vlastní rozbor. Domnívám se totiž, že pohled mentálně postižených bude nadmíru inspirativní. Očekávala bych jednoduchá a přímočará řešení, která by možná i mě navedla zpět k poezii.”

Pokoušela jsem se vysvětlit si s herci postupně celé znění básně a její význam - u interpretace básně jsem moc neuspěla. Rozbor je nebvail a i poté neustále říkali, že básni nerozumí, ale líbí se jim. Došla jsem tedy k názoru, že si vystačíme spíše s emotivním působením básní na herce a zaměříme se na jejich výraz.

Zvuková práce

Jak je již zřejmé, po pár schůzkách nám bylo jasné, že práce ve zvukovém studiu by tento projekt neobohatila, ale právě naopak. Zvuková stopa by asi byla kvalitnější, avšak strohé prostředí a diskomfort zvukového studia by hercům spíše vadil. Proto jsem si pořídila kvalitní rekordér a mohli jsme zůstat v jejich domově, v ústavu, kde jsme měli k dispozici relativně klidnou místnost a také jsme mohli putovat po celé budově a navštěvovat pokojíček herečky Tamči.

Hrubý střih vyžadoval hodiny strávené vystřiháváním mého předříkávání básní. Mnohdy jsme stříhali slovo od slova, nezůstalo více než půl věty vcelku. Práce zvukaře vyžaduje opravdu trpělivost.

Hledání výsledného tvaru bylo náročné, protože básně byly často přerušovány různými vtipnými komentáři a odbočkami. Do jaké míry mohou zůstat básně narušeny, jak tomu doopravdy při jejich recitaci bylo, abychom zachovali autenticitu, ale aby poslech básně byl celistvý, a aby byl dostatečně vnímatelný její obsah? To byl také režijní oříšek.

Pavel Ptáčník, který tvořil hudbu, se inspiroval písněmi, které mají herci rádi a každý den je poslouchají. Dále zpracoval nahrávky geniálního pianisty, Honzíka z Domova svaté rodiny, se kterým jsem spolupracovala při minulých projektech. Hudba je směsicí elektroniky, písní od herců, využívá jejich přetvořené dialogy a celkově odpovídá výslednému kolážovitému tvaru.

Vizuál CD vytvořil Jiří Dvořák, který použil na jeho přední stranu fotografii výšivek,

které herečka Tamča každý den vyrábí, a kterých má ve svém pokojíčku opravdu hodně. Tuto výšivku mi věnovala.

Nosič je volně ke stažení pro nevidomé lidi. Podobně jsme oslovili mnohé společnosti, které podporují lidi s mentálním postižením a jejich rodiny a nabídli jim tento nosič. CD je v knihovně DAMU a v ústavech pro mentálně postižené.

tým:

školitel: Prof. Mgr. Miloslav Klíma

hrají, zpívají a spoluvytvářejí: herci z kladenského ústavu

hudba: Honzík z Domova svaté rodiny, Pavel Ptáčník

zvuk, mix: Pavel Ptáčník

režie: Markéta Dvořáková, Pavel Ptáčník

dramaturgie: Apolena Vanišová

konzultace: Vladimír Novák

vizuál: Jiří Dvořák

PR, propagace: Magda Juránková

4. NEJVÝZNAMNĚJŠÍ ČESKOSLOVENSKÁ DIVADLA Z OBORU A KONFRONTACE S NIMI

4.1. Divadlo Z Pasáže

<http://www.divadlozpasaze.sk/divadlo/>

Divadlo Z Pasáže je profesionální komunitní divadlo, které jako jediné svého druhu na Slovensku pracuje s lidmi s mentálním postižením. Ve své činnosti propojuje kulturní, uměleckou a sociální oblast. V Banské Bystrici působí už od roku 1995. V Divadle Z Pasáže, v Denním centru divadla a v Chráněném bydlení v současnosti pracuje 9 zaměstnanců a 14 herců. Tyto tři organizace jsou navzájem propojené a ani jedna by nemohla bez dalších dvou existovat.

Od svého vzniku nastudovali 28 inscenací, natočili dva celovečerní filmy, hraný film „Z denníka jedného vagóna“ a dokumentární film z turné po USA „Chránené územia“, natočili 4 televizní dokumenty, zorganizovali 6 ročníků mezinárodního „Divadelního festivalu komunitného umenia“ a 1. ročník festivalu

Akcent, zúčastnili se mezinárodních festivalů, divadelních přehlídek a workshopů v Dánsku, Finsku, Litvě, Lotyšsku, Německu, Portugalsku, Francii. V roce 2009 se na pozvání amerického režiséra uskutečnilo 3 týdenní turné po USA (Iowa, Texas, New York), kde se odehrálo 6 představení a realizovalo 10 workshopů. V roce 2011 nazkoušeli na pozvání divadla Jump Start v San Antoni (USA) inscenaci Cizinec/Stranger v kooperaci s americkými herci a herci Divadla Z Pasáže.

Tvůrci Divadla Z Pasáže vytvořili vlastní systém uměleckého vzdělávání pro lidi s mentálním postižením. Podíleli se na vzniku neziskové organizace DOM, jejímž posláním je vytvoření chráněného bydlení pro tyto lidi. V roce 2009 získali ocenění Euro občan jako jediná organizace ze Slovenska a v lednu 2010 se stali Městským divadlem.

V roce 2017 jsem díky podpoře AMU měla možnost zúčastnit se zahraniční stáže v tomto divadle, kde právě probíhalo zkoušení nové inscenace Neprobuděný.

Umělecká šéfkyně divadla Eva Ogurčáková mne přijala velmi vřele a podělila se se

mnou o veškeré zkušenosti, které během tolika let fungování divadla nasbírala. Proto zde uvádím jedinečný rozhovor o celkovém vývoji Divadla Z Pasáže, který určitě inspiruje mnoho čtenářů.

4.1.1. Rozhovor s Evou Ogurčákovou

Eva Ogurčáková je umělecká vedoucí Divadla Z Pasáže, rozhovor se uskutečnil 3. 4. 2017 v Divadle Z Pasáže.

Mohla bys prosím popsat, jakou hereckou metodou pracuješ se svými herci? Jistě jsi během své dlouholeté praxe našla funkční postupy a divadelní principy, které používáš, a rozvíjíš.

Jistým způsobem jsme si vytvořili svou metodu, jak přistupujeme k hercům. Ale vždy to závisí ve veliké míře na režisérovi, kterého ke konkrétní inscenaci přizveme. Já funguji jako dramaturgyně, asistent režie a pracuji s herci.

Nejdřív ale musím začít u **celkového vývoje našeho divadla**: herci žili v ústavech, pak jsme si je vzali k sobě. Prakticky to je tak, že někteří nyní bydlí u rodičů, některým jsme zařídili chráněné bydlení.

Již 15 let provozujeme **samostatný systém vzdělávání**. Herci mají hodiny zpěvu, tance, pohybu, teorii divadla a hodiny herectví.

Teď ti musím vysvětlit, proč vlastně vzniklo to celkové vzdělávání, protože to velmi posunulo herce i nás.

Na prvních zájezdech, které jsme s týmem podnikli, jsme si uvědomili, jak moc hercům chybí základní společenské chování. Například: nevrhám se na člověka, kterého neznám, nechci po něm telefonní číslo, netykám mu hned. Také jsme začali řešit základy stolování. Přicházeli jsme na to, že jim chybí hodně základních věcí. Já říkám, že veliká část postižení našich herců je sociální postižení. A tím, že dostali nálepku nevzdělavatelní, neměli ani možnost se cokoli naučit. Rodiče okolo nich vytvořili takovou bezpečnou bublinu, aby se jim něco nestalo. A další kapitolou jsou domy sociálních služeb; to vše vede k sociální izolaci.

Dlouhé měsíce jsme řešili společenské chování, bonton, podávání rukou při zdravení. Vše jsme dost striktně dodržovali, každé ráno jsme se při zkoušce pozdravili a podali si ruku. Snažili jsme se k sobě chovat rovnocenně. Velmi jsme také diskutovali o tom, co to znamená být dospělý člověk. Často bylo hercům třeba

v jejich čtyřiceti letech vštěpováno, že jsou děti. Já jsem jim říkala, vy nejste děti, vy jste dospělí lidé, což obnáší určitou svobodu, ale i zodpovědnost.

Po čase jsme zjistili, že tato výuka už potřebná není a v současnosti to vypadá tak, že k nám chodí lektoři výtvarného projevu, hudby, dějin divadla, herectví, aby na sobě herci neustále pracovali. Takže když se nezkouší nová inscenace, herci mají tyto hodiny.

A teď konečně o **herecké metodě**, která s tím souvisí.

Začali jsme tvorbou autorských inscenací, které vycházely přímo z herců. Herci se vyjadřovali ke svým pocitům, touhám, představám. Zajímalo nás, jak se dívají na svět, jaké mají představy o svém životě a o životě všeobecně. Tam vzdělávání pokračovalo, i přes tvorbu divadelních inscenací. A díky takovým inscenacím bylo vzděláváno i publikum, které přicházelo na to, že sny a představy, které mají naši herci, jsou úplně stejné, jako má každý.

Herci improvizovali a my jsme s režisérem vytahovali dobré momenty. Někdy se u zkoušení stane, že se taková situace podaří jen v improvizaci a nejde to již podruhé zahrát. Nevadí, jdeme dál. Některé situace jdou naštěstí zafixovat a těch se držíme.

Vývoj vašich inscenací se tedy také posunul. Nejprve jste pracovali na autorských představeních a nyní zpracováváte klasickou předlohu Neprobudený?

Ano, dříve jsme pracovali s autenticitou herce, postupně jsme začali pociťovat potřebu se posunout i ve výběru témat. Další věcí bylo, že málo režisérů si troufá na autorské inscenace.

Jeden režisér, Šimon Spišák nám navrhl, že by rád s naším divadlem nazkoušel největší divadelní klasiku, Romeo a Julie, a že to v našem kontextu vlastně bude experiment.

A tak se herci poprvé setkali s již hotovými postavami. Museli jsme jim vysvětlit, že postava Julie už existuje, a že pokud se jim na ní něco nelíbí, musí si stěžovat Shakespeareovi, že její charakter se nedá jen tak změnit. I v této klasice přesto prosáklo téma našich herců. Zřejmě je tomu tak i v Čechách - na Slovensku lidé s mentálním postižením nesmí být ženatí. Není jim to dovoleno, jako Romeovi a Julii.

Díky už napsaným hrám se také herci posunuli při učení textů. Například scénář

hry Čekání na Godota měl 17 stran. Navíc jde o velmi náročný absurdní text a já jsem ho hercům vybrala jako výzvu. Vždy se snažím, aby je představení posunulo, aby se něco naučili, a aby to vše dohromady dávalo nějaký smysl.

Často tedy máme jasnou vizi, kterou se během zkoušení snažíme hercům povědět. Vysvětlujeme jim, jakou emoci z nich chceme dostat, jaký pohyb, jak mají říct daný text. A když to herec neumí uchopit, když vidíme, že se v tom ztrácí, tak mu pomůžeme tím, že mu to předejeme, protože on to stejně zopakuje po svém. Nenapodobuje nás.

S tím jde ruku v ruce i vývoj dramaturgie?

Ano. Dříve jsme řešili hlavně otázku lidí s mentálním postižením - jejich společenské statusy, jejich sny a touhy, jejich integraci. Tím se zabýváme stále, ale nyní je pro mne podstatná i linie většinové společnosti a jejich předsudků. Pojdme si ji vychovat.

Co se diváků týče, máte rozličné publikum, že?

Ano, mimo představení pro dospělé nazkoušíme také každý rok pohádku pro děti, se kterou objíždíme místní mateřské školky a hrajeme pro děti. Dříve jsme také hrávali na sídlištích mezi paneláky.

To je úžasné. Vráťím se nyní k učení se rolí. Mají herci problém s rozlišením reality od divadla? Tedy od divadelní reality?

To se hercům občas stává. Většinou to odstraníme vždy na čtených, když se herci zosobňují s postavou. Mám dobrý příklad při zkoušení Dobrého člověka ze Sečuanu, protože hlavní postava Šen-te je prostitutka. S tím měla herečka problém. Zjistili jsme, že herci mají předsudky; ptali jsme se jich: kdo je zlý? Odpověděli, že Šen-te. Tak jsme debatovali o tom, že to nemusí být tak jednoduché škatulkování, a že může být i Šen-te dobrá, o čemž právě tato hra je. Ale neustále to chce ošetřovat a vysvětlovat jim, že hrajeme divadlo.

Pracujete s lidmi se středně těžkou mentální retardací?

V naší skupině patnácti herců jsou lidé s různými úrovněmi. I lidi, kteří nemluví, hůř se učí, a je pro ně těžký pohyb. U nás nejsou důležité diagnózy. Samozřejmě o nich víme, vnímáme specifika jednotlivců, někdy je musíme nějak ošetřit, ale jinak nepracujeme konkrétně s jejich diagnózami. Bereme všechny stejně.

Mohla bys uvést konkrétní divadelní cvičení, která praktikujete na hereckých hodinách?

Lektoři pracují například na temporytmu: herci se rozdělí na dvě skupiny, jedna chodí pomalu a druhá rychle a zkoumají, jak co působí. Zkouší spolu kooperovat, ale přitom se nenakazit rytmem druhé skupiny.

Také pracují s tělem - jak dýchání ovlivňuje postoj těla, vymýšlejí různé herecké etudy, improvizují na dané téma. Hrají si s textem - jde například o hru s emocemi, kdy herci mají vtipné texty povídat smutně a naopak. Vytvářejí kontrapunktů. Při cvičeních využíváme texty z našich inscenací. Také proto, aby se učili je lépe vyslovovat. Texty se učí herci tak, že pokud umí číst, dostanou to jako domácí úlohu. Ti, co neumí číst, s námi mají individuální hodiny, na kterých jim text přečteme, oni zopakují, přečteme, oni zopakují. A stále dokola. Pak text zkouší v pohybu, v emoci atd.

Jeden čas jsme se pokoušeli o **umělecké vzdělávání a osvětu v ústavech**.

Vzdělávali jsme jak klienty, tak pracovníky, ale bohužel se to nesešlo s velkým zájmem především od pracovníků ústavu, byla to pro ně práce navíc a zbytečně náročná.

S tím jsme tedy skončili a zaměřili jsme se na **přicházející mladou generaci**, na studenty. Nyní máme veřejné zkoušky, diskuze, protože mladí lidé budou profesionálové také v jiných oborech, budou medicí, právníci atd. a pro nás je důležité, aby k postiženým přistupovali jinak, až se s nimi setkají ve svých oborech.

Co říkáš lektorovi, který ve vašem divadle začíná?

Říkám mu, ať se chová normálně. Že má před sebou skupinu patnácti lidí, patnácti dospělých lidí, kteří samozřejmě mají svá specifika. Ty mu podrobně popíšu. Třeba: toto je Mareček, který, když na něj budeš mluvit přímo, bude se dívat jinam, nebude s tebou komunikovat a uzavře se. Anebo: tento člověk se nezapojí do vašich aktivit, ale bude jen tak kroužit okolo, ale najednou si sedne a zapojí se; ty toho využij a začni s ním pracovat. Samozřejmě funguju jako supervizor a snažím se lektorům pomáhat a vše spolu diskutujeme. Ale hlavně vysvětlujeme našim lektorům, že nám nejde o to, aby se herci naučili konkrétní hereckou metodu. Cílem je, aby na sobě každý den pracovali, aby jim fungoval mozek, aby se rozvíjeli.

Proto máme každý den před představením zkoušku-projízďčku. I když herci znají inscenaci úplně nazpaměť, pořád se mohou učit. I když posun někdy není vidět, ono se to někde ukládá a malinko se to posouvá.

Váš soubor je neuvěřitelně profesionální. Jak jste toho dosáhli?

22 let dřiny.

Reflektuješ teoreticky svou tvorbu? Zapisuješ nějak své poznatky z praxe?

Nepíšu. Kolikrát jsme si říkali, že je to škoda, ale bohužel na to nemáme čas. Když jsme se o to pokoušeli, zjistili jsme, že jsme opravdu spíše praktici, a že sepsání naší mnohaleté práce je složené z tolika detailů, že bychom toho asi ani nebyli schopni. Je velmi náročné takové množství pohledů nějak popsat. Jak? Máme patnáct herců a s každým z nich pracujeme trochu jiným způsobem a hledáme si ke každému osobní cestu. Někdy to zafunguje, někdy ne, zkusíme pořád dokola. S tím souvisí i zkušební proces. I když máme konkrétní kostru dané inscenace, které se držíme, celé zkoušení je také výsostně individuální.

Vnímáš vaši tvorbu jako sociální divadlo? Je pro tebe důležitým prvkem arteterapeutický účinek či bereš vaši tvorbu čistě jako umění?

Neřešíme arteterapii. Je to spíše takové slovíčkaření, ale sami říkáme, že děláme komunitní divadlo, protože jsou i jiná divadla, pro neslyšící, divadlo s prostitutkami v Praze atd. Beru nás jako komunitu lidí, kteří mají společná specifika. Pracujeme individuálně a prioritou je pro nás divadelní výstup, nikoli terapie.

Jak vnímáš propojení herců s mentálním postižením s herci bez postižení v jedné inscenaci?

Intenzivně jsme se tím zabývali jen jednou, když jsme byli v Americe. Byli jsme v USA na turné a díky tomu jsme pak spolupracovali s jedním profesionálním souborem v Texasu, který nás oslovil ke spolupráci. Tam hrálo 6 našich herců a 7 Američanů, tedy tam byla ještě náročná jazyková bariéra.

Přistupovali jste herecky ke všem stejně?

Přistupovali jsme k oběma skupinám úplně stejně. S malou výjimkou, že jsme hercům přeložili, když se mluvilo anglicky. Ale velké rozdíly v tom nebyly.

Vnímala jsi někdy práci s touto specifickou skupinou negativně? Že jsou například využíváni jako ozvláštnění inscenace nebo že jsou manipulováni někam, kam nechtějí atd.

Ano, je to velice tenká hranice. Právě když vidím u jiných skupin, ve kterých hrají nejen herci s mentálním postižením, ale i profesionální herci, nebo dokonce jejich sociální pracovníci z ústavu, často se může stát, že se k hercům s mentálním postižením chovají jako k asistentům, že ta energie není vyrovnaná. Někdy to bije do očí, tam je polovina zdravých, tam polovina nemocných. Vždy to chtít nechtít sklouzne k porovnávání, dělá to nepříjemné rozdíly. Je to podle mne kontraproduktivní.

Co se týče manipulovatelnosti, vnímáš tenkou hranici mezi tím, jak moc nechat herce tvořit svobodně a do jaké míry jim říkat, co mají dělat?

Také řešíme, či dávat a nedávat do úst hercům slova, a co mají dělat. Je to i otázka uměleckého vkusu, jeden režisér například chtěl dělat s herci kontroverzní věci jako mluvit sprostě, či ukázat divákům holý zadek, což nepovažuji za nutné, raději se to snažím opsat jinak. Ale pokud by to bylo nevyhnutelně nutné, určitě bych to nejdříve řešila s našimi herci, zda s tím mají problém.

Co se týče divadla, když jsme dělali Godota, nebyly to jejich myšlenky, ale jsou to profesionální herci, tak hráli postavy. Je to spíše o divadelním vkusu. I teď dáváme do úst hercům strašné věty, jako "zabijeme ho", ale mají tam svůj význam a je to potřeba a herci jsou s tím srozuměni.

Máte v divadle nějaké rituály? Například před představením?

Klasický rituál kopání do zadku dodržujeme. Dříve jsme měli i rituál čajovničky, vařili jsme si čaj a kouřili vodní dýmku, řešili jsme problémy ve skupině. Ted' už to nemáme tak zritualizované, ale vždy si vytvoříme atmosféru příjemnou a debatujeme.

Jak vnímáš po tolika letech vývoj vašich hereckých kolegů? Vnímáš u nich nějaké limity?

Pokud nějaké limity mají, tak je záměrně ignoruju. Samozřejmě že nebudu chtít po herci, který měl doted' v inscenaci 6 vět, aby se naučil dvě A4 textu. Ale povím mu, budeme frajeři, a dáme ti deset vět. Jsou to malé kroky. Hodně režisérů se mnou kooperuje při vybírání herců a já jim říkám, co zvládnou a vždy se snažíme jim dát o level výš.

Takže herci nestagnují?

Ne, ale máme herečku, které je 52 let a ta už stárne, za chvíli půjde do hereckého důchodu, protože už nestihá. Ač je to pro nás ještě dobrý věk, ona trpí od malička epilepsií a tím pádem se u ní už projevuje únava. Již nebude hrát v Divadle Z Pasáže, už to neumožňuje její fyzická průprava.

V tomto případě má herečka rodinu, takže se vrátí domů.

Sdělují ti herci po odehraném představení nějaké reflexe?

Ne, oni jsou těžcí profesionálové. Vlastně až po letech jsem viděla herce, který se tvářil zvláště před představením, a já jsem pochopila, že má trému. Ta přišla jako vedlejší efekt jeho práce a zodpovědnosti.

Když skončíme, tak se herci svléknou z kostýmů a „frčí“ domů.

A ještě jeden rituál máme, spíše takové pravidlo, že před představením se nepije. Herci, kteří nemají léky, si rádi po představení dají pivo. Ale smí až po představení. Často se nám stane, že herci nejsou sebekritičtí. Já trpím celé představení a oni pak řeknou, to bylo skvělé. Někdy naopak sami přijdou a řeknou, já jsem to v té části neřekl dobře.

To je také určitým vývojem?

To funguje od té doby, kdy jsme jim začali dávat kritiku. A to celkem neomaleně. Neřešíme to tedy hned bezprostředně po představení, na to není ani čas ani energie, protože máme zkoušku od devíti hodin, hrajeme v sedm a pak jdou všichni ven. Ale druhý den si vše povíme. Samozřejmě že se může stát, že mají herci „okno“, za to nikomu nenadávám, ale pokud jsou to věci, které herci mohli ovlivnit, tak jim to řeknu. Děláním to různými způsoby, někdy jim to povím z očí do očí a někdy jim to řeknu před kolektivem veřejně.

Vnímáš posun ohledně jejich profesní zodpovědnosti?

Ano, dřív se třeba stalo, že se herci pohádali před představením kvůli nějaké hlouposti a jeden řekl, že prostě hrát nebude. Zaseknul se. Když jsem viděla, že je to jen z rozmaru, tak jsem zasáhla dost přísně. Všechny jsem seřvala, že nejde jen o ně, že když to odřekne jeden, zkazí divadlo i ostatním. Je zodpovědný za sebe i za divadlo, ve kterém hraje. Začali jsme na tom pracovat a od té doby se to už nestalo. Ale samozřejmě to zase byla systematická práce. Zázrak se nekonal.

Herci jsou neuvěřitelně pracovití, mají morálku, vnímají vás, snaží se nezívat, nenarušovat chod zkoušky, která dnes trvala od 9 ráno do 16 odpoledne. Jak je to vůbec možné?

Za tím jsou dlouhé roky práce a drilu. Na začátku jsme měli zkoušky jen dopolední a to se herci byli schopni soustředit třeba jen půl hodinu. Pořád někde pobíhali, jejich pozornost byla úplně rozptýlená. To se herci tak vypracovali. I teď jdou domu úplně maximálně unavení, ale víme, že to zvládnou. Člověk, který přijde nový do divadla, například za někoho, kdo už je v hereckém důchodu, tak se to musí naučit.

Jak pracuješ při tak náročné práci s energií, aby ses úplně nevyčerpala? Kde energii přijímáš?

Já jsem dřív vyhořívala na obyčejných zkouškách. To bylo v začátcích. Rozdávala jsem tolik energie a nezvládala jsem to. Pro mne byl základ, že jsem si to uvědomila, že si energii musím šetřit, nevyčerpat ji úplně všechnu.

Když se zkouší, tak se zkouší, a když člověk nemá specifický problém, tak křičím na herce, musí se prostě pracovat a oni energii také musí vydávat.

Velmi mi pomohlo nesklouzávat do lítosti. Například máme herečku, kterou bolí noha, tak já vymyslím, aby většinou seděla, ale taky se někdy musí překonat. Vždyť nám se taky často stává, že musíme překonat bolesti, které máme, zní to trochu sadisticky, ale funguje to.

Tím pádem se to stalo jednodušší i pro mne, že je nelituju a nepodbízím se jim. Umím si více energii uchránit.

Máme velmi vyčerpávající práci, jsme úzký kolektiv a prožíváme velmi citlivě všechny změny, které se u nás dějí. Jsme emocionálně propletení a musíme si vybudovat způsob očisty. Vždy se tě dotýkají osobní věci, když pracuješ se specifickou skupinou.

Snažím se o psychohygienu, mám psa, chodím do přírody. Je to těžké, protože jsme zahlceni prací, i osobní život je s ní těžké skloubit.

Máte svého psychoterapeuta?

To bychom moc rádi, ale to je moc drahé, takže si ho suplujeme sami navzájem.

Děkuji pěkně za rozhovor a především za možnost vhlédnout do divadla, ve kterém je doslova cítit profesionalita, energie, tisíce hodin kvalitní práce a hlavně jsou zde skvělí herci.

4.1.2. Rozhovor s Monikou Kováčovou

Zúčastnila jsem se zkoušení inscenace *Neprebudení*, jejíž proces jsem reflektovala s režisérkou Monikou Kováčovou. Rozhovor se odehrál 4. 4. 2017 v Divadle Z Pasáže

Neprebudení, premiéra 27.4.2017



Kdo je autorem tohoto titulu?

Povídku *Neprebudení* napsal Martin Kukučín, je to slovenský realistický autor, který psal formou psychologického realizmu.

Postřehla jsem, že chcete pozměnit název díla?

Ano. Slovo *Neprebudení* je myšleno na hlavní postavu Ondráše Machuly, což je

člověk, který má mentální i fyzické postižení. My jsme s Evou dospěly k tomu, že tato povídka není jen o něm, ale i o ostatních lidech z té malé vesničky, ve které všichni žijí. Proto měníme tvrdé y na měkké a název zní Neprebudení.

Dramaturgicky jste si tedy vybrali tento titul, protože se zabývá tématem člověka s mentálním postižením?

Ano. Bavily jsme se, zda to nebude nakonec působit provokativně. Když v klasickém divadle hraje herec člověka s mentálním postižením, tak to všichni berou normálně. Když tuto postavu hraje herec s mentálním postižením, tak to na lidi může působit jinak, provokativně, ale to právě chceme vyzkoušet.

Další linkou v této inscenaci jsou tedy neprebudení vesničané?

Ano, taková linka je i v Kukučínově povídce, tedy že ti neprebudení jsme my všichni okolo.

Já jsem se před zkoušením dost bavila s Evou, jaké problémy řeší oni přímo v divadle a s čím se herci setkávají. Často se prý lidé chovají k hercům se soucitem a lítostí, což je podle nás spíše špatně, protože s nimi neřeší opravdové problémy a jejich pocity. Také o tom je tato inscenace. My se snažíme chovat se k těmto lidem normálně. To děláme ostatně i při zkoušení této inscenace, jak můžeš vidět. Vždy si řekneme, když někdo udělá hloupost a pokusíme se ji napravit, komunikujeme s herci o jejich potřebách.

Další věci jsou takové ty floskule, které si lidé spojují s lidmi s mentálním postižením, například že je živí stát, že tito lidé nic nedělají a nic ani dělat neumí, a že jsou škaredí.

I toto se snažíme dostat do inscenace. V její první části jsou tyto věty napsané z knihy Neprebuděný, ale také přímo od herců, kteří nám vyprávěli, co zažili a s jakými předsudky se musí potýkat.

Počítáte tedy s tím, že tato inscenace může působit kontroverzně?

Počítáme s tím, že to někoho může vyprovokovat nebo se to může někoho přímo dotknout. Ty věty a osočování pocházejí přímo od lidí. Proto také herci sedí v kruhu společně s diváky a kontakt herce s divákem je přímý.

Některých lidí se samozřejmě tyto situace netýkají, ale když si nějaký divák něco takového uvědomí, tak je to jediné dobře. Nejde přece jen o věty vyslovené, ale i o věty, které se nám vynořují v hlavě. A divadlo by vždy mělo nastavovat zrcadlo. Divadlo Z Pasáže tak vždy pracovalo a velmi často vytvářelo autorské inscenace, kdy herci mohli projevit svůj názor. I my jsme dali do této inscenace takovou rovinu, kdy herci vycházejí přímo ze sebe, nemluví za postavy. Konkrétně je to tak, že každý herec řekne, jak by si představoval, aby tento příběh skončil.

Tvořila jsi i text?

Ano, povídku jsem velmi zjednodušila a do centra našeho zájmu se dostává Ondra Machula a jeho svět reálný a snový.

Jak jsi postupovala při psaní textu? Myslela jsi při tom na herce, kolik textu se budou schopni naučit?

Nejdříve jsem si vybrala herce a věděla jsem, že to jsou herci, kteří jsou schopni mluvit, umí číst, mají zkušenosti s inscenacemi, s textem, tedy jsem věděla, že na ně můžu mít vysoké textové nároky, a že se nemusím nijak omezovat.

Měla jsi jasnou představu o podobě inscenace předtím, než jste začali zkoušet? Mění se tato představa během zkoušení a proč?

Měla jsem relativně pevnou představu, díky textu, scénografce i mým vizím. Ale je pravda, že si i často беру nápady od herců, kteří improvizují při zkouškách na dané téma. My jsme před zkoušením měli přípravnou fázi, kdy jsme se dívali na film, přečetli jsme si povídku a poslouchali jsme rozhlasovou hru Neprebuděný. Pak jsem hercům přečetla mou verzi scénáře, ke které mohli něco také povídat, a tím se už tehdy text měnil.

Někdy mi také obraz, který jsem si představovala, nefunguje, a tak ho s herci postupně upravuji. Mám tedy svou představu, do které mohou herci vstupovat.

Jak dlouho zkoušíte tuto inscenaci?

Začali jsme koncem ledna a premiéru máme koncem dubna.

Jak je možné, že jsou herci tak motivovaní?

Protože je to baví. Prošli jsme dlouhou cestu a v každé fázi jsme si na vše dali dlouhou dobu, aby se herci ve všem vyznali, a teď už je to na mě jako na režiséra, aby je to bavilo. Ano, oni jsou zvyklí zkoušet a dělat divadlo, ale to, zda je ten zkušební proces baví, či ne, záleží na tom, jak přijde režisér připravený a co během zkoušky s herci řeší. Sama jsi viděla, že neřešíme jen zkoušku, ale i věci okolo, které nás baví.

Já se například zeptám ráno herců, jak se cítí, co minulý den zažili a podle toho už vím, jakou mají náladu, jak se k nim mám chovat. Když někdo řekne, že se necítí dobře, tak se mu snažím věnovat více energie, aby se nastartoval.

Taky se snažím vsouvat do zkoušení pasáže, které je baví.

Můžeš uvést příklad?

Velmi funguje práce s humorem. Další příklad: Ačkoli jsem měla jeden konkrétní výstup připravený jinak, při zkoušení jsem viděla, že jednu herečku velmi baví tančit lidovky. Tak jsem výstup předělala, aby v něm herečka mohla tančit a viděla jsi sama, jak moc jí to těší. To je ten klíč, vědět, co lidi baví a co je bude bavit dělat na scéně. O dalším herci například vím, že bere silné léky a někdy na přednášce z dějin divadla, kterou vedu, usne. Proto jsem mu dala hlavní roli Neprebuděného a vidím, že si to moc užívá. Někdy dokonce při zkoušce usne, ale vlastně je v roli.

Jak pracuješ se svou energií? Jsi schopna ji přijímat od herců, nebo ji přijímáš jinde?

Ano, už jsem schopna, ale před třemi roky, kdy jsem zde vedla přednášky z dějin divadla, jsem chodila domu tak unavená, že jsem nemohla dělat zbytek dne už nic. Tito specifičtí herci to mají tak, že si energii od vás berou.

Já jsem se naučila nevyčerpat se úplně, беру si energii nazpět. Mně osobně pomáhá, když jsem naplno v tom momentě, který dělám, a tím se mi energie

neztrácí. Když se vyhodím z toho toku, třeba se podívám na mobil, tak začínám energii ztrácet. Když má člověk to správné flow, tak ho práce baví a nevyčerpává ho. Když jsem se nechala herci unést, tak i oni začali dávat energii mně.

Zmínila ses o vyučování dějin divadla? Jak taková výuka probíhá?

Každý rok řešíme jedno období. Antika, středověk, renesance, teď jsme skončili u romantizmu. Lekci máme jednou za týden. Probíráme historický kontext dané doby, jak herci hráli, jak vypadalo divadlo a úplně nejradši mají herci, když čteme a rozebíráme divadelní hry, které byly v daném období napsané.

Hodina probíhá se všemi patnácti herci dohromady? I s těmi, kteří neumí číst nebo mají problém s vyjadřováním?

Ano, všichni jsou schopni se nějakým způsobem zapojit, protože je skupina strhne. Samozřejmě záleží na okolnostech. Například jaké je počasí, protože máme zkušenosti s tím, že když prší a je špatný tlak, tak se všichni koncentrují hůř. Což je normální, já to tak mám taky. Také jsem zjistila, že je lepší mít přednášku dopoledne, kdy mají herci více energie.

Ale hlavně je to o tom, jak dané téma podám. Velmi funguje, když mluvím o látce zábavnou formou, s humorem, i když třeba rozebíráme tragédii. Také funguje, když téma analyzujeme skrz jejich vlastní život. Díky tomu, že herce poznám, vlastně tímto způsobem jsem je postupně poznávala, tak vím, co je zajímavá, jaký mají život, a skrze to jim danou látku popíši.

Nepoužívám jen slova, ale velmi se mi osvědčily powerpointové prezentace.

Používám obrázky i videa, tedy vizuální i zvukové vjemy, které fungují na kohokoli. Je jedno, že někdo neumí číst, úryvek z divadelní hry přečtou ti, kteří to umí. Ale obrázek umí rozšifrovat každý, takže si víc povídáme o obrázcích. Díky této vizuální pomůcce si herci pamatují na to, o čem jsem s nimi minulý týden mluvila, což nikdo nepředpokládal. Když rozebíráme divadelní hru, děláme to zábavnou hrou. Popíšeme si postavy, které tam vystupují, a herce potom nechám vybrat si na internetu obrázky postav, které se jim k jednotlivým postavám ze hry hodí. Tak si pak i dobře zapamatují jejich složitá jména. Když vidím, že je nějaká část inscenace baví více, tak se u toho zdržím. Například si pamatují, že jsme rozebírali Zkrocení zlé ženy, kde se připravovala hostina. U toho obrázku jsme se zdrželi asi

patnáct minut, protože někdo chtěl dát na stůl pečené prasátko a někdo zase koláč.

Moniko, děkuji za rozhovor a za možnost být při vašich zkouškách a držím Vám palce, ať se dílo vydaří.

4.1.3. Debata se studenty v Divadle Z Pasáže

Umělecká vedoucí Eva Ogurčáková pořádá představení pro školy, po kterém následuje edukativní debata, které jsem se mohla zúčastnit. Nastíním zde, jakým způsobem se pokouší přiblížit tuto specifickou skupinu mladým lidem a snaží se v nich vzbudit zájem.

Eva popisovala, že lidé často neví, jak se chovat s lidmi s mentálním postižením a druhým dechem studentům radila:

- Chovej se k nim jako ke každému jinému
- Základem je samozřejmě slušnost
- Nedělej to, co by vadilo i tobě
- Jednej s respektem

Dále studentům vysvětlovala, že i lítost může velmi ublížit:

„Máme traumatizovaného herce, který je frustrovaný tím, že byl opuštěný rodinou. Velmi potřebuje kontakt od lidí, často jej vyžaduje. Lidé s ním jsou spíše z lítosti, neumí ho odmítnout, je jim to hloupé. Někdy mu pomáhají, ale protože pomoc od nich není upřímná, tito lidé brzy z jeho života odcházejí, přestanou reagovat na maily, na facebooku a zmíněný herec opět ztrácí blízkou osobu, o které si myslel, že ho má opravdu ráda. Proto je dobré pomáhat, když to opravdu cítíte a ne jen z lítosti. Pomáhejte, pokud cítíte, že chcete, a že na to máte energii.“

Eva vysvětlovala studentům, jak to fungovalo za minulého režimu, kdy za komunismu fungovala „dokonalá společnost“, kde všichni pracovali, mentálně postižení dostali nálepku, že jsou nevzdělavatelní a v ústavech v podstatě jen čekali na svůj konec.

Poté se to přehouplo opět do lítosti, o těchto lidech se začalo mluvit jako o věčných dětech, které jsou stále šťastné, spokojené atd. To ji velmi irituje, protože ví, že je trápí stejné věci jako nás, dokonce politická situace, konflikty, které se na světě dějí, problémy v rodině a vše prožívají a věčně šťastným dětem jsou velmi daleko.

„V ústavu je vodili za ruce, kontrolovali je na toaletě, zatímco my jsme s nimi zkoušeli divadlo, byli jejich partneři, dokonce jsme jim jeden čas i podávali ruce a vykali jsme si s nimi, abychom jim dodali potřebnou vážnost a oni se začali ptát: Proč mě vychovatelka drží za ruku? Proč mne pořád hlídá?“

Najednou si Eva se svými kolegy uvědomili, že se dostali mezi mlýnské kameny, a že jsou v konfliktu. Věděli, že buď nechají herce v ústavu, anebo si je vezmou na stálo. To nebylo jednoduché rozhodnutí, protože neměli žádný stálý příjem, peníze sháněli jen přes projekty, někdy byli 4 měsíce bez výplaty.

Nakonec opravdu vzali herce z ústavu a díky tomu divadlo fungovalo další roky.

Eva dodává: „Co vám tímto chci říct, je, když uvidíte člověka, který je podle vás jiný, dělá věci, které vám přijdou zvláštní, zkuste si najít čas ho poznat a možná vás tento člověk něco v životě naučí anebo třeba jen zvládnete komunikaci s ním jako vzdělaný dospělý člověk.“

4.2. Divadlo Vzhůru nohama

www.dvn.cz

Profesionální uskupení, které již od roku 2001 vytváří v České republice divadelní projekt **Divadelní tvorba ve specifické skupině** (dříve *Divadlo jako socializační možnost*). Jedná se o integrovaná představení s herci s mentálním znevýhodněním. Na divadelních prknech tedy společně vystupují herci s postižením i herci profesionální.

Zaměřují se na kreativní divadelní práci s lidmi s mentálním postižením tak, aby se mohli realizovat a osobnostně vyvíjet v profesionálních divadelních podmínkách. Principálem divadla je Vladimír Novák, který mimo jiné vyučuje na DAMU, pořádá autorská loutková i neloutková představení s profesionálními herci nebo studenty DAMU, site-specific projekty a založil dnes již tradiční Rynholecký divadelní festival.

Dlouhodobě spolupracuje se Zahradou, poskytovatelem sociálních služeb na Kladně a nově také se sociálním zařízením Koniklec Suchomasty.

Velikou výhodou rozšíření spolupráce je možnost srovnávat dvě skupiny divadelníků s postižením. V kladenské skupině jsou již zkušení divadelníci, zatímco skupina v Suchomastech jsou divadelní nováčci.

Divadlo Vzhůru nohama má na svém kontě mnoho inscenací, z nich uvádím Labyrint, Don Quijote vzhůru nohama, Skrz tenkou tětívu snů, Kam padají hvězdy a mnoho dalších. Na některých jsem měla možnost spolupracovat.

Pro více informací o tomto spolku doporučuji vydařený dokument České televize: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1096060107-klic/206562221700015>

4.3. DAMU a specifická tvorba

Vladimír Novák nejenže spolupracuje s herci s mentálním postižením mnoho let, ale také podporuje s profesorem Miloslavem Klímou mladé studenty DAMU, kteří mají o toto téma zájem. Specializace specifických skupin má na DAMU dlouhodobě místo a díky její podpoře vzniklo již mnoho kvalitních projektů. Novák dodává:

“Specializace je zaměřena na vzdělávání divadelních profesionálů, kteří budou schopni pracovat ve specifických skupinách lidí s různým znevýhodněním, např. s mentální retardací, s pohybovým handicapem, s duševními poruchami, s chronicky nemocnými dětmi v nemocnicích, se seniory, bezdomovci apod.

Projekt specializace je rozvíjejícím mezioborovým studiem divadelní tvorby - komplexním systémem hereckých přístupů, dramaturgie, režie, výtvarné tvorby, hudební nauky a psychopatologie se zaměřením na práci s herci-divadelníky se specifickými potřebami v oblasti alternativního a loutkového divadla. Důraz je kladen na profesionální charakter studia a tvorby s výsledným divadelním představením integrujícím lidi se specifickými potřebami s profesionálními

divadelníky v přímém a recipročním kontaktu s diváky.”⁵⁹

Veškeré výsledky workshopů i vzniklé artefakty (obrazy, loutky, masky) byly prezentovány v rámci symposia *Výzkum umělecké tvorby ve specifických skupinách* (24. 10. 2018) na Divadelní fakultě AMU v Praze, na *Rynholeckém festiválu* (16. 6. 2018, Rynholec) a festivalu *Menteatrál* (27. – 29. 7. 2018, Neratov v Orlických horách).

S nadšením sledujeme, jak roste zájem studentů (doktorandů i studentů z nižších ročníků studia) o tuto problematiku a divadelní práci v integrované skupině.

Studenti se například podílejí na těchto projektech a z vlastní zkušenosti vím, že se jedná o projekty kvalitní a dlouhodobé.

Příklady projektů:

- Divadelní tvorba ve specifické skupině v Zahradě, poskytovateli sociálních služeb, Kladno.
- Neratov - divadlo má (s)mysl! v Neratově v Orlických horách,
- Monica Kaššaiová - práce se schizofreniky v organizaci Eset-Help a s divadelním souborem Psyche Che-che-che
- Tereza Kolářková - Klub Pohoda
- Byl natočen film *Záporno* a dokument o objevování vnitřní krajiny mapující práci ve specifické skupině na Kladně.

S Vladimírem Novákem a studenty DAMU je neodmyslitelně spjatý tento festival.

4.4. Rynholecký festiválek

Každoročně probíhající festiválek, jehož první ročník se uskutečnil v roce 2009. V pestré nabídce vždy divák nalezne loutková představení (zejména studentů DAMU), pravidelné premiéry představení, ve kterých hrají herci s mentálním postižením společně s profesionálními herci, výtvarné a divadelní dílny pro děti i

⁵⁹ <http://www.specifickedivadlo.cz/onas.php>

dospělé a večerní hudební zakončení. Festival je podporován Divadelní fakultou AMU a kulturní komisí obce Rynholec.

Vladimír Novák má v tomto oboru široké pole působnosti a jsem velmi ráda, že zde mohu uvést naši diskuzi nad zmíněnými tématy.

4.4.1. Rozhovor s Vladimírem Novákem

Vladimír Novák je principál Divadla Vzhůru nohama, pedagog na DAMU a zakladatel Rynholeckého festivalku. Rozhovor se uskutečnil 15.2.2019 na DAMU.

Poradil bys, jak se máme chovat k lidem s mentálním postižením?

Jako k rovnocenným partnerům. To je ten dialog, který pořád zdůrazňuji. Při setkání s člověkem je nutné vést s ním dialog, až sokratovský dialog - nikoho neuzurpovat, brát ho jako rovnocenného partnera a hledat společné téma, o které nám může jít.

Když si představím konkrétní situaci: pozdravím člověka s mentálním postižením a on mi neodpoví. Mám se snažit, aby se choval stejně jako my? Mám ho vychovávat, mentorovat?

To ani moc nejde. Míra socializace záleží na tom, kde ten člověk žije, v jakém prostředí se nachází, což vidíme v různých typech zařízení. Dříve bylo kladenské centrum Zahrada uprostřed Poldovky, tedy uzavřeného areálu Poldi Kladno, klienti byli naprosto izolovaní. Teď mají ústav v centru města a lidé z města chodí okolo. Klienti s nimi komunikují, někteří z nich chodí do práce a na brigády do města, někteří můžou chodit i sami, na procházky, na nákupy, na zmrzlinu. Baví se s lidmi a tím se nejlépe socializují. Míra socializace je na lepší úrovni než dříve. Ale stále fungují ústavy, které jsou například kvalitní z architektonického hlediska, ale jsou odříznuté od okolního světa, od lidí, tam socializace nemůže přirozeně probíhat. Je na špatné úrovni.

Osobně si takový příklad tedy nelze brát. Upřímně řečeno kolikrát nás nepozdraví ani ti v uvozovkách zdraví lidé, nad tímto příkladem bych se tedy vůbec

nepozastavoval.

Snažíš se tyto lidi cíleně socializovat a vychovávat je během vašich divadelních setkávání?

To vyplývá přirozeně z naší spolupráce, je to její součástí, ale nijak na to neklademe důraz.

Socializace vzniká přirozeně, protože divadelníci s mentálním postižením se setkávají s lidmi z různých sociálních vrstev během festiválků, které pořádáme a během vystoupení, kterých se účastní.

Setkáváš se během své praxe s chováním, kdy onen zmíněný dialog nefunguje? Kdy se lidé chovají k této specifické skupině nadřazeně?

Ano, ale to se opět děje i v běžném životě, kdy se lidé vymezují vůči různým sociálním skupinám atd. Samozřejmě pokud je v nějakém zařízení klient, který je těžko zvladatelný, někdy je vůči němu potřeba razantnějšího zásahu, ale je fakt, že někdy je to zneužíváno pro pocit vyšší moci.

Podle mne vždy funguje dialog a přímé chování.

Když jsem pracoval v ústavu, abych poznal jeho fungování zevnitř, tak jsem byl na nejtěžším oddělení. Tam se agrese objevovala, ale ze zkušenosti vím, že spousta problémů se dala vyřešit klidným rozhovorem. Když to nefungovalo, řekl jsem klientům, ať se jdou vybouřit někam jinam.

Až když někoho někdo napadl, muselo se to řešit jinými způsoby.

Jak je důležité vyznat se ve zdravotním stavu lidí, se kterými spolupracujeme a v míře a stavu jejich postižení?

Nad tím se často zamýšlím, protože se mne na to ptá hodně lidí.

V mém případě se jedná o jinou situaci, protože v podobném prostředí jsem vyrůstal od mala díky sestře, která je mentálně postižená. Dále jsem se touto pro mne osobní problematikou zabýval v rámci studia psychologie.

Postupem času jsem však došel k názoru, že fakt, že znám nějakou diagnózu, člověku stejně k ničemu nepomůže.

Když jsme začínali pracovat minulý rok na novém projektu, tak jsem se ptal, jak

jsou na tom jednotliví herci, ale od té doby více informací nezjišťuji. Mám divadelní skupinu a vím, jaké mají postižení, to většinou člověk vidí a pozná. Poznává také postupem času jejich limity anebo dovednosti, které mají navíc na rozdíl od nás. Vše ostatní zjišťujeme během procesu práce.

Čím dál tím více zjišťuji, že příručka o tom, jaký je člověk s mentálním postižením, je prakticky nepoužitelná, protože tyto publikace většinou píšou lidé, kteří praxi neznají.

Jaké je tvé doporučení pro lidi, kteří v tomto specifickém divadle začínají a chtějí prakticky tvořit?

Pokud je to člověk, který opravdu začíná, tak je důležité mít okolo sebe tým, ve kterém jsou lidé zkušenější a také lidé s teoretickými znalostmi, ideálně vystudovaný psycholog. Je velkou výhodou, když je v týmu člověk, který konkrétní lidi zná, například vychovatel nebo výchovný poradce ze zařízení.

Vždy je potřeba komunikovat s lidmi z konkrétního zařízení. Mít jejich oporu je v další spolupráci obrovská výhoda.

Já jsem měl tu výhodu, že má sestra je právě v kladenském ústavu Zahrada, znal jsem tedy osobně celý personál.

Mezioborový přesah jednotlivých osob může přinášet pozitivní poznatky při tvorbě ale i při následném výzkumu. Čím pestřejší je tým, tím větší má výhody.

Nejdůležitější je tedy poznat jednotlivce během práce, že má někdo Downův syndrom nebo je nějakým způsobem retardovaný, je stále velmi obecná informace.

K osobnímu poznávání nám nejlépe slouží výtvarná tvorba, kterou začínáme jakoukoli spoluprací.

Při výtvarné práci má člověk s postižením větší potřebu a možnost se otevřít skrze to, co namaluje, má možnost dojít ke společné úrovni komunikace. Jejich tvorba nám pomáhá k nim najít cestu a nemusíme od nich vyzvídat osobní informace. Skrze tvorbu docházíme ke společným zájmům a příběhům.

Když jim člověk například zadá téma - zkusit si namalovat své místo na světě nebo ve vesmíru - skrze tento výtvar se dostáváte do nitra člověka, on vám umožní nahlédnout do jeho světa. Je to na vzájemné dohodě.

Osobně se tedy herců neptáte: Jaký jsi, co máš rád?

Na takovou otázku ti někdo neodpoví, někdo ti dá strohou vyhýbavou odpověď. Mým cílem není, zjišťovat o nich informace z podstaty, ale skrze jejich dílo nebo artefakt, který posouvá každého jednotlivce dál. Můžeš s nimi dále pokračovat ve společně nalezeném tématu, který dále rozvíjíte. Toto dílo se později může stát odrazovým můstkem pro vznik nového divadelního představení.

Vnímáš tuto práci jako umění nebo dramaterapii?

Pro mne to je divadelní práce jako každá jiná. Využívám při ní stejných principů a postupů jako v běžném divadle, jen je to za určitých specifických podmínek, které se odlišují od běžného provozu.

Že má divadelní práce terapeutický dopad, je jisté, tak je tomu ovšem u každé umělecké praxe. Nejedná se tedy a priori o terapii nebo teatroterapii.

Co se tohoto pojmosloví týče, narážím na vnitřní úskalí - cílem terapie je uzdravovat, já však člověka s mentálním postižením neuzdravím.

My se snažíme o divadelní práci, která má estetickou hodnotu, to že tvoříme ve specifické skupině, je náš boj.

Jak jste s vaším Divadlem Vzhůru nohama začínali? Jaké jsou vaše nejdůležitější poznatky?

Pro mne je zajímavý fakt, že jsme se teď po dvaceti letech vrátili na začátek. Začali jsme pracovat v novém zařízení Suchomasty v Konikleci, kde jsou lidé, kteří divadlo nikdy nedělali, nemají s ním žádnou zkušenost. Najednou se opět ocitám před nepopsanými listy a musím si vybavovat věci, které jsme dříve dělali.

Jak jsem již popisoval, vždy začínáme výtvarnou tvorbou, vyrábíme loutky a masky, které se mohou dále použít v plánovaném představení. Vždy pořádáme několik přípravných workshopů, které slouží k tomu, aby se skupina stmelila, abychom zjistili, jak spolu můžeme komunikovat a jednat. Opět se jedná o integrovanou skupinu, sestávající i ze studentů z DAMU, kteří mají o tuto spolupráci zájem.

Jedno z těchto poznávacích cvičení se nám vloudilo i do představení Dona Quijota

a já ho nazývám stroj času. Každý herec si má vymyslet nástroj nebo přístroj, který běžně používá. Má ho ztvárnit tělem.

Poté se snažím, aby mezi herci došlo k dialogu, nástroje tedy předvádějí v kruhu, který se zmenšuje a zvětšuje a herci spolu mohou komunikovat. Když tlesknu, tak se zastaví. Když tlesknu dvakrát, rozejdou se. Intervaly postupně zrychlují.

Podobných cvičení je mnoho, jejich cílem je, aby se herci zkoncentrovali, aby věděli, kde jsou a co dělají.

Je pro ně totiž důležité uzemnit se a zkoncentrovat, když jsou na hodinu mimo zavedený stereotyp sociálního zařízení a je třeba naladit se na podobnou vlnu.

Využíváte nějaká komunikační cvičení, když herci nechtějí nic říct? Rozmlouváte se společně?

Tato cvičení nepoužíváme, protože se snažíme slovo co nejvíce eliminovat z naší společné tvorby. Ze zkušenosti víme, že se dá vše vyjádřit tělem, hudbou, maskou a lidé nemusí mluvit. Text pro nás není podstatný, když však někdo tuto dovednost má, využijeme ji. Není to ale stěžejní prvek pro naši práci.

Rozumím tomu správně, že je to i proto, že někdo tuto schopnost má a někdo ne, tudíž nechcete mezi nimi dělat rozdíly?

Ano, je to tak. Může se však stát, že nějaký herec po pěti letech práce začne mluvit, rozmluví se a je schopný komunikovat tak, že běžný divák ani nepozná, že je to člověk s nějakým omezením, to je však ojedinělý případ. Ale stává se. My se snažíme limity herců posouvat, ale nechceme je zneužívat anebo vystavovat jejich nedostatky na odiv.

Naopak hledáme, kdo má jaký talent a jak ho může využít v celkovém uspořádání inscenace. Když někoho baví tanec, vymyslíme pohybovou etudu.

Někdo za námi dokonce přijde sám, že chce zpívat, tak se snažíme v představení najít místo, kde by se mohl projevit. Někdy se stane, že takové místo nenajdeme, ale sama jsi zažila na Rynholeckém festiválku situace, kdy herečka Tamča při představení vše přerušila, stoupla si doprostřed a zazpívala. Pak řekla:

„Pokračujeme dál“ a pokračovalo se. Ta si tedy místo pro svou píseň našla sama.

Často využíváte loutky. Jaké typy jsou dle vašich zkušeností funkční?

Velmi dobře fungují manekýni. Využívali jsme také maňásky, ale vzhledem k tomu, že většina z herců neovládá dostatečně jemnou motoriku, která je pro tento typ loutky potřebná, vrátili jsme se opět k manekýnům. Tato loutka je veliká, dobře ovladatelná také je hercům nejbližší, protože vypadá jako člověk a oni se za ni můžou tak trochu schovat.

Dále skvěle fungují loutky, které si herci vyrábí sami. Nelze je tedy zařadit do určitého typu loutek.

Oni sami si loutku vymyslí, navrhnu a vyrobí. Je jejich a oni přesně vědí, co má dělat, jak funguje a jak se má pohybovat.

Dáváte jim v tomto případě nějaké mantinely? Například: Vyroba si manekýna?

Ne, herci dostanou materiál - molitan, karton, látky, barvy, kousky dřívěk, špalíky, balicí papír atd. Jakou loutku si za naší pomoci vyrobí, je na nich. Většinou se jedná o totemovou loutku, někdo si ji dále například naváže jako marionetu.

Využíváte pohybová cvičení?

Často děláme improvizální cvičení, která se pojí s tématem konkrétní inscenace, na které zrovna pracujeme.

Dále fungují pohybová cvičení na zklidnění a na odtržení se od reálného života, aby se herci lépe koncentrovali na hereckou práci, která je jiná.

Dříve jsem také zkoušel koncentrační cvičení, ty však herce nebavily. Více se osvědčilo cvičení dynamické, i když má vést k tomu, že se lidé zastaví a vnímají sami sebe.

Tím koncentračním cvičením myslím například, že jsem herce položil na zem a říkal jim, ať soustředěně dýchají. Někdo si za chvíli začal stěžovat, někdo další usnul. V tom jsou totiž velcí odborníci.

Herecký i lidský vývoj na hercích ve tvém divadelním týmu je vidět po mnoho let. Ty však s jednou skupinou pracuješ tak dlouho, že jsi zažil i stagnaci. Je tomu tak?

Jejich rozvoj a naopak stagnaci ovlivňuje několik faktorů. Nejmarkantnější z nich je však stárnutí. My jsme na Kladně začínali, když bylo hercům okolo dvaceti,

stejně jako nám. Jejich stárnutí je však v určitém věku razantní. Po dvaceti letech již nemají tolik energie a někdy nechtějí pracovat. Také někdy zažívají krize ve skupině, mají se navzájem doslova plné zuby, ale to je normální průběh všech dlouhotrvajících uskupení. Rozdíl je však ten, že jejich stárnutí přichází okolo 40 let, kdy jsou již na prahu stáří, někdy i senility a různých daleko dramatictějších příznaků.

Jak jsem již zmínil, jde také o celkové fungování skupiny, ve které jsou spolu lidi deset nebo patnáct let. Někdy si už nemají co říct a jsou na sebe nepřátelští. Naši herci už dokonce mají i hvězdné manýry. Stejně jako my, i lidé s mentálním postižením dosahují manýrů hvězd a to působí velké nešvary ve skupině. Tím spíše, pokud je v tom někdo z jejich okolí utvrzuje, kdo do celkového procesu nevidí. Když jejich ego takto vyrostě, je těžké s tím pracovat, ostatně jako ve všech divadelních skupinách.

Má představa byla taková, že tito lidé mají určité limity, kterých dosáhnou, a už je nemohou posunout. Tak tomu podle tebe není?

O tom právě píší různé příručky, které se snaží popsat tyto limity, které myslím v praxi vůbec nefungují. Teprve v praxi člověk zjišťuje, jaké má kdo hranice a všechny hranice se mohou překročit a o kus dál zase posunout.

Osvědčilo se ti zkoušení ve skupině nebo raději zkoušíš s jednotlivci? Když zkoušíš ve skupině, zvládáš pracovat s jedním hercem? Co v tomto případě dělají ostatní? Z vlastní zkušenosti vím, jak je náročné, aby se nenudili, neusnuli, nerušili.

Individuální zkoušky jsou dost ojedinělé, snažíme se pracovat ve skupině. Na druhou stranu díky tomu, že je nás víc v realizačním týmu, je možné skupinu rozdělit na více skupin a každý lektor zkouší s jednou. Toto je ideální forma individuálního zkoušení, a proto vždy doporučuji pracovat v týmu.

Jak často by měly být zkoušky a jaké by měly mít trvání? Jak dlouho se herci vydrží soustředit a jak dlouho si pamatují náplň minulé zkoušky?

Když jsme začínali v kladenské Zahradě, zkoušeli jsme jednou týdně a zkouška

trvala dvacet minut. To byl úplný začátek. Čas se samozřejmě postupně prodlužoval na hodinu, dvě hodiny a po třech letech byli herci schopni mít čtyřhodinové zkoušky. To však myslím, že není podstatou této práce.

Nyní máme dvouhodinové zkoušky, ale podstatná je souvislá činnost. Máme princip zkoušení, který skloubil naše dvě zkušenosti z Kladna a z Neratova. Půl roku zkusíme průběžně jednou za týden a před premiérou máme týden intenzivních zkoušek. Tedy kromě víkendu, kdy jsou někteří s rodinou nebo odpočívají. Tyto intenzivní zkoušky jsou praktické právě proto, aby si všichni dobře zapamatovali scénosled.

Kdybychom zkoušeli měsíc v kuse každý den, jako je praxe v jiných divadlech, byl by to pro naše herce obrovský záprah a přestali by na zkoušky chodit.

Jak si poradit s jejich osobními problémy, které s námi chtějí během zkoušek řešit?

To je individuální a každý z nás má tu hranici jinde.

První rok se nám trochu vymstilo, že jsme si nechali herce přijít k tělu blízko. Sdělovali nám svoje osobní problémy, rodinné záležitosti, na čemž není nic špatného, ale narušovalo to naši práci. Důležité je vymezit si čas práce a tvoření a čas na povídání.

Jak odpočíváš? Kde bereš energii na zkoušení?

Vezmu děti a jdeme se psy do lesa. Ideální pro odpočinek je si najít čas jen pro sebe. Vymezit si aspoň půlden, kdy člověk jde do přírody a vypne telefon. V dnešní době jsou lidé vlastně pořád online, já o víkendu zahazuju telefon a neřeším žádnou práci. Ve všední den po sedmé hodině vypínám vše. Učím se to a je to náročné.

Někdy je těžké umět energii od lidí s mentálním postižením přijímat. Umíš to? Vadí ti, když například nedostaneš zpětnou vazbu po představení?

Já tohle neřeším, já to vnímám vnitřně. Energii cítím, ale hlavně další práci.

Tito herci nepřijdou po představení a neřeknou, že to bylo skvělé, ale satisfakce se postupně objevuje v další spolupráci.

A jsou i výjimky - herec Martin, který nazkoušel představení s režisérem a hercem Honzou Čtvrtníkem, svou roli po každém představení vždy reflektoval a uvědomoval si, co bylo jinak než minule. Myslím, že to bylo zapříčiněné tím, že spolu hráli v tomto představení jen oni dva, tudíž jejich komunikace fungovala jinak než ve větší skupině.

Jaké je tvé další směřování?

Nyní chystáme loutkové představení s marionetami. Uchýlil jsem se ke komornější variantě. V představení budou hrát jen dva kluci, protože jeden z nich prohlásil, že je emancipovaný, a že s holkami dělat už nebude. Inscenace vychází z textu Herakles od Kopeckého a je to klasická řachanda, rakvičkárna a divočina. Jedna studentka scénografie toto představení pojala jako svou ročníkovou práci. Obrovskou výhodou je, že nás alma mater zaštití, a že nás neustále podporuje a podpoří také studenty, kteří o tuto práci mají zájem. Nyní máme asi 10-12 studentů, kteří se mnou spolupracují.

Děkuji ti za rozhovor a přeji mnoho úspěchů v další činnosti.

4.5. Jiné jeviště

www.jinejeviste.cz

Jiné jeviště z.s. je spolek zabývající se od roku 2011 divadelní tvorbou ve specifických skupinách, a to především profesionální divadelní tvorbou s lidmi s mentálním postižením. Startovacím bodem pro vznik spolku byla úspěšná realizace projektu Neratov 2011 – divadlo má (s)mysl v Neratově v Orlických horách, který propojoval skupinu studentů uměleckých škol s klienty místního chráněného bydlení při tvorbě.

Jde jim o rovnocenné spojení profesionálních divadelníků a herců s mentálním postižením. A to v ideálním rozdělení půl na půl, bez jakékoli převahy.

Jiné jeviště nadále spolupracuje s klienty z Neratova při divadelní tvorbě, členové a spolupracovníci spolku se aktivně podílejí na praktické i výzkumné činnosti

týkající se specifického divadla na DAMU, kde působí jako studenti či odborní asistenti. Pokračuje ve spolupráci s Divadlem Vzhůru nohama a snaží se najít pevné místo pro divadlo ve specifických skupinách na české profesionální umělecké scéně.

4.6. Festival Menteatrál

www.menteatral.cz

Tento nápad vznikl v roce 2011 v Neratově v Orlických horách, kde sdružení Neratov o.s. provozuje chráněné dílny a bydlení pro lidi s lehkým mentálním postižením. Studenti DAMU začali do této malé sudetské vesničky s obrovských geniem loci, s nádherným renovovaným kostelem jezdit a s místními klienty 14 dnů pořádali divadelní workshopy a nazkoušeli s nimi nové představení. Tito lidé byli bez větší herecké zkušenosti, po třech letech však zkušenost nabírali jak oni, tak i sdružení studentů, kteří se pojmenovali jako již zmíněné Jiné jeviště a v roce 2014 byl první ročník festivalu Menteatrál.

Tato akce si kladla za cíl setkání souborů, které se zaměřují na divadelní práci s lidmi s mentálním postižením. Spočívá nejen v prezentaci jejich inscenací, ale konají se různé workshopy, debaty a předávání informací.

Více než rok jezdili studenti do Neratova vést workshopy, z nichž střádali materiál, který využili na letním intenzivním soustředění, ze kterého vznikl pevnější tvar zakončený premiérou.

V tomto roce organizátoři do programu zvolili soubory, které se dlouhodobě touto prací zabývají, jsou součástí české divadelní scény a mají ambice se profesionalizovat: Divadlo Ujeto, Divadlo Vzhůru nohama, Divadlo Aldente, DS Jindřich, divadelní spolek DR.amAS a další.

V minulých ročnících se představili také: Divadlo Inventura, Studio Citadela (Bohnická divadelní společnost), Divadlo Z Pasáže, CSS Pomněnka ze Šumperka a další.

Společné debaty a workshopy poskytly prostor pro povídání o nejnovějších

tendencích, progresi a experimentech Specifického divadla.

Každoroční neformální setkávání tvůrců, herců, kamarádů, studentů, profesionálních divadelníků a diváků je velmi přínosné a doporučuji jeho návštěvu v příštích letech.

Během návštěvy festivalu v roce 2018 jsem měla možnost prodiskutovat různá témata s jeho zakladateli a lektory. V tomto případě jsem si nevybrala režiséra, ale tanečníka a lektora Tomsu Legierskyho, který se již mnoho let zaměřuje na pohybovou stránku inscenace.

4.6.1. Rozhovor s Tomsou Legierskym

Tomsa je členem Jiného jeviště, DVN a je stálý pohybový lektor na Festivalu Mentetrál. Rozhovor se uskutečnil 20.7.2018 na festivalu Mentetrál.

Jak ses dostal k divadelní práci s mentálně postiženými herci?

Přes doktorandské studium na DAMU, Vladimíra Nováka a Divadlo Vzhůru nohama. A také spolupracuji s týmem Neratov.

Zaměřuješ se vždy na pohybovou práci?

Ano. Dělán pohybové divadlo se specifickou skupinou. Dřív jsem tuto skupinu pojímal v širším měřítku, pracoval jsem například s teenagery, aby nefetovali. Ted' se však zaměřuji na práci s mentálně postiženými lidmi.

Když jsi začínal, z čeho jsi vycházel? Co pro tebe bylo inspirací?

Inspiraci jsem získal od kolegů, kteří mají s podobnou prací zkušenosti. Předtím jsem byl asi čtyřicetkrát v Irsku, kde jsem pomáhal dětem z alkoholických rodin, a

celé naše tvoření začalo různými hrami, které funguje až doteď i v této specifické skupině. Měl jsem tedy hodně praktických zkušeností.

Lidé si hrají a vlastně neví, že přitom zkouší divadlo. Až hra skončí, pak jim řekneme, podívejte, toto je přesně ta scéna z divadelního kusu, kterou jsme s vámi chtěli nazkoušet, a povedlo se to skrze tuto hru. Tak jsem pracoval s dětmi, teenagery a začal jsem i s lidmi s mentálním postižením.

Takže práci s lidmi s mentálním postižením jsi schopen srovnat s těmito dvěma skupinami?

Práce mi připadá stejná jak s nimi, tak s dětmi, nebo s teenagery. Nevím, zda by podobný přístup fungoval i na dospělé, ale vím, že v profesionálním divadle nefunguje. Profesionální herci chtějí vědět, co, proč, jak, hodně se ptají. Mají vysokou sebekontrolu na rozdíl od lidí s mentálním postižením. Ti také pociťují stud, ale nekorigují se tolik, tím pádem jsou schopni na jevišti udělat cokoli. Jsou mnohem odvážnější a zároveň nad akcí moc nepřemýšlí. Tím pádem je musím ke hře přivést, musím jim pomáhat, aby vše pochopili a začali být aktivní. Na druhou stranu profesionální herec má zmíněnou sebekontrolu, velmi nad sebou a svou rolí přemýšlí a díky tomu má zase možnost jít dál a hlouběji, protože má velikou zkušenost.

Jaké hry tedy konkrétně používáte?

Je to padesát procent improvizace a padesát procent klasické hry. Na známou hru se našroubuje konkrétní téma, které se řeší při zkoušení představení. Hra může být úplně jednoduchá, ale důležité je, jak ji umíš hercům popsat a jak ji naplníš. Když například hrajete na slepou bábu, tak to znamená buď běhání před někým, kdo nevidí, anebo je to soustředění se na to, že jsem v kolektivu, jsem potichu a musím se soustředit na prostor a na vnímání ostatních lidí a napojuji se na sebe. Z tohoto popisu může vzniknout mnoho dramatických situací, které můžeme využít. Když hraješ na klasickou bábu a jeden druhého chytí, tak mezi nimi hned vzniká nějaká interakce, která se dá vysvětlit divadelně, vztahově.

Já něco chci, a proto musím něco udělat - chci jít z bodu A do bodu B, ale je tam nějaká překážka. Bud' mám svázané ruce nebo nevidím, nebo mi někdo brání v cestě atd. A v tom se podle mne již zračí základ celého dramatu.

Využíváš také nějaká cvičení, která ses naučil na DAMU a HAMU, kde jsi studoval?

Pořád. Obě školy mi daly obrovský základ. Myslím si, že podstata těchto škol je, že potkáš zajímavé lidi a naučíš se různé divadelní principy.

Jaké principy konkrétně můžeš využívat i při práci s lidmi s mentálním postižením?

Využívám úplně základní principy, jako je třeba oční kontakt. Nebo public - vnímání diváků, schopnost herce podívat se směrem do diváků. Nebo princip stronzo - zastavení, pomalý a rychlý pohyb. Když pracuji s herci takto pohybově, používám 4 fáze - stronzo, pomalu, normálně a rychle. Zdá se to být jednoduché, ale i pro profesionálního herce se často jedná o dost náročný úkol.

Na čem jste pracovali v tomto roce v Neratově?

Tentokrát jsme nepracovali na autorské tvorbě jako minulý ročník, ale máme text současné americké pohádky Warren VIII. Během zkoušení jsme narazili na jeden zajímavý problém. Doposud jsme s herci dělali známé příběhy, jako např. Romeo a Julie, Frankenstein, Vinnetou a letos jsme zvolili něco nového. Bylo dost náročné hercům celý příběh jen odvykládat, byl pro ně úplně nový a oni se v něm těžko orientovali. Proto jsme ho museli velmi zjednodušit.

Minulý rok jsme dělali autorské představení - Stalkování. Rozdělili jsme si herce do více skupin a vycházeli jsme z toho, co každého z nich zajímá. Přijít na to nám zabralo celý týden. Bylo dost těžké zjišťovat, zda je baví tancovat, zpívat, nebo vyprávět. Byl tu třeba Jirka, který celý týden neudělal nic, pak jsme mu dali mikrofon a on začal mluvit a zpívat. Kdykoli jsme mu dali mikrofon, tak se jakoby zapnul. U Luboše zase zafungoval kostým. Jakmile jsme mu dali kostým, hned ho začalo bavit hrát. V civilu neudělal nic.

Založili jsme celý dvacetiminutový příběh na nich samotných.

Renča nám vyprávěla svůj životní příběh. Jak ji sociálka vzala z domu, jak byli u soudu, jak jim umřel táta, přišel jiný táta, pak šli do děcáku a z děcáku do stacionáře. Nakonec přišla do Neratova, tady měla průšvih, který se řešil.

Vyprávěla, jak se stěhovala z pokoje na pokoj a tak dále. Používala přitom loutky, kreslila, psala. Bylo to velmi sugestivní.

Když se jednalo o takto osobní vyprávění, vnímala pořád, že hraje divadlo? Měla nad příběhem nadhled?

Co to vůbec je divadelní nadhled? Já si myslím, že herci vědí, že hrají divadlo v momentě, kdy jsou tam diváci. Když se zkouší, tak je to takové hraní a povídání. Když přijde divák, tak ho vnímají, ale myslím si, že je to pro ně pořád hra.

Takže tuto práci vnímáš spíše jako hru?

Já ji vnímám jako divadlo, ale oni jako hru a tam musí proběhnout nějaký průnik. Herci vědí, co to je divadlo. Ale teď jsme pracovali s Lubošem, který nikdy nehrál divadlo, nikdy v divadle nebyl a vlastně neví, co to divadlo je. Pracovat s ním byl veliký rozdíl oproti ostatním, kteří mají několikaletou zkušenost. Nejde o tu zkušenost s divadlem, ale s divákem, když herec stojí před lidmi. Luboš se teprve v průběhu zkoušení ptal - to budeme dělat před lidmi? Nevěděl, co to znamená prezentace. Začali jsme mu opět jednoduše vysvětlovat principy divadla. Že je dobré teď zkusit, abychom potom věděli, co před diváky budeme rámcově dělat. Půl hodiny před představením ale stejně přišla herečka, která měla trému a řekla, že hrát nebude. To se nám už několikrát stalo.

Co jste jí řekli?

Rozhodni se. Byli jsme připraveni, že když hrát nebude, profesionální herci si s touto situací poradí a zahrají její part. Řekli jsme jí, že má 30 minut do výstupu, a že je to na ní. Nakonec šla hrát.

Tady v Neratově pracujeme s lidmi s lehkou a střední mentální retardací, takže s nimi můžeme komunikovat a já mám naštěstí tu výhodu, že mám šestileté děti. Většina těchto lidí je právě na úrovni mých dětí, proto s nimi komunikuji podobně jednoduše a funguje nám to.

Propojujete profesionální herce s herci s mentálním postižením při představeních?

Ano. Všichni zkouší a dělají vše stejně. Nechceme, aby profesionál vodil herce, kteří by byli jako nějaké ovce. Všichni dělají vše bez rozdílu. I když se někdy neratovským hercům nechce dělat nic, říkáme jim, že pokud chtějí dělat divadlo, musí makat. Když běháme, tak běhají taky, zapamatují si i nějaký text atd. Mají své limity, to je jasné, ale často si ty limity dávají mnohem níž, než jsou ve skutečnosti. My už je známe a snažíme se z nich dostat maximum.

V čem vidíš specifikum této práce?

Když pracuji s profesionály, jde nám předně o snahu vytvořit srozumitelnou věc pro diváka a vnímáme to jako svou práci, za kterou dostaneme honorář. Při práci s mentálně postiženými herci se také snažíme vytvořit srozumitelnou inscenaci pro diváka, ale předně vytvořit zážitek pro všechny herce a nedostaneme za to zapláceno. Nejde primárně o výsledek, ale o proces. Při zkoušení na Mentetrálu se s nimi po čtrnáct dnů potkáváme a oni tím žijí od rána do večera. To je velmi specifická situace. Není to tak, že jdete na zkoušku a pak jdete domu, kde myslíte na své věci, máte svůj život. My všichni žijeme tímto divadlem 14 dnů až do začátku festivalu.

Jak probíhá zkoušení?

Na druhou stranu samozřejmě míříme k nějakému výsledku.

Struktura je podobná každý den - vždy začínáme nějakou hrou, která má herce přivést ke koncentraci, protože oni jsou jinak schopni mluvit třeba hodinu o tom, jak se měli špatně v práci. Nechceme upadnout do rutiny, proto hry měníme, začátek a konec zkoušení by měl být vždy jiný. Hry vždy zasazujeme do kontextu divadla, které zkoušíme. Když jsme hráli vybíjenou, tak čarodějnice čarovala balonem, když jsme hráli bowling, také jsme vymysleli něco podobného.

Děkuji ti za rozhovor a přeji hodně úspěchů v další nejen specifické tvorbě.

4.6.2. Rozhovor s Terezou Sléhou

Tereza Sléhová je scénografkou Jiného jeviště a spolupořádá festival Mentetrál. Rozhovor se uskutečnil právě na tomto festivalu roku 2018.

Vystudovala DAMU obor alternativní scénografie a k tomu se současně věnovala divadelní práci ve specifických skupinách. Po škole pracovala jako asistentka pedagoga dvou autistů. V současné chvíli se věnuje scénografii a ráda svou práci rozšiřuje o témata a divadelní práci s lidmi s mentálním postižením. Již sedmým létem jezdí tvořit do Neratova divadelní festival Mentetrál.

Jak ses dostala k práci s lidmi s mentálním postižením?

Začala jsem spolupracovat s lidmi z Mentetrálu a spustilo to ve mě další zájem o děti s mentálním postižením a o jejich integraci do škol. Později jsem začala hlídat holčičku s rettovým syndromem a dělala jsem asistentku pro dvě autistické děti ve druhé třídě.

Velmi mě zaujalo, že to jsou velmi specifictí lidé. Tak jako mne baví na všech lidech, že je každý jiný, stejně tak mě to baví i na těchto lidech, kteří svou jinakost ani nedokážou skrývat. Mají svůj výrazný vnitřní svět, který nepotlačují. S tím mne baví pracovat a lehce je nějakým způsobem směřovat tam, kam chci, aby popustily uzdu své fantazii.

Jaké byly pro tebe úplné začátky v této skupině? Jakou máš zkušenost z prvního ročníku Mentetrálu?

Naučila jsem se tam věc, kterou všichni považujeme za zásadní pro práci s těmito lidmi.

Již od začátku, ještě dříve než bychom se nějak více poznali, nás všichni neratovští objímali, byli moc rádi, že tam s nimi jsme, a že jsme mladé holky, ale na takový blízký kontakt já moc nejsem. Naučila jsem se s nimi mluvit narovinu. Když mi něco nebylo příjemné, řekla jsem jim, že pro nás není normální, že se objímáme s lidmi, se kterými se moc neznáme, nebo že si hned nevyměňujeme telefonní číslo a nedáváme si pusy.

Někdy jsme s nimi mluvili opravdu přímo, až ostře, ale opravdu to bylo potřeba. Například jsem řekla: „Tamčo, pojď teď dělat, zavři už tu pusku. Teď pracujeme, a jestli tě to nebaví, jdi od toho.“

Bylo potřeba říct vše přímo, protože náznak moc u těchto lidí nefunguje. Nevnímají ho. To se mi velmi osvědčilo.

Když jsi začínala, vycházela jsi z nějaké literatury? Nebo ze zkušeností z DAMU?

Nejsem čtivý tip, hodně jsem vycházela ze zkušeností z DAMU, ale nejvíce mi pomohly zkušenosti z workshopů s dětmi, protože v tom se někdy práce s těmito lidmi shoduje.

Vše hlavní jsem se naučila improvizací až při samotné činnosti s lidmi s mentálním postižením, protože to člověk musí zažít. Schopnost improvizace je v tomto ohledu nejdůležitější, protože si například připravíš nějakou výtvarnou techniku, nějak si rozvrhneš hodinu, kterou s těmito lidmi chceš pracovat a máš dojem, že konkrétní úkol zvládnou udělat během pěti minut. V realu zjistíš, že oni ho udělají třeba za dvacet minut a najednou si uvědomuješ, že vzniká úplně jiná hodina, než sis představovala. Ale to je právě dobře, jen musíš umět rychle zareagovat a nevázat se na své plány.

Jaké výtvarné techniky a cvičení jsi používala konkrétně?

Se sestrou jsme zjistily, že fungují polotovary, které jsou námi již předvyrobené, ale i tak mají herci velkou šanci být při jejich dotváření invenční.

Vyrobily jsme jim například písmenková razítka, která mohou dokreslovat, což velmi fungovalo. Když jim dáš prázdný papír, většinou malují konkrétní věci jako srdíčka, kytičky, s čímž se dá pracovat, ale nedostaneš se tam, kam potřebuješ. Také jim nechci říkat konkrétní úkoly, jako třeba: nakreslete všichni indiány. Je tedy lepší jim dát výchozí bod a s ním poté společně pracovat.

Když jsem s nimi dělala celé představení, které bylo založené na výtvarné složce, nedělala jsem pouze výtvarnou stránku, ale i režii, zvuk a pohyb... to zkoušení bylo pro mne stylem pokus omyl, opravdu jsem si musela vše zažít na vlastní kůži. Vycházela jsem čistě z jejich výtvarné tvorby. Ukázala jsem jim známý obraz od Moneta "Bar ve Folies" a oni ho měli překreslit. Mohli si vybrat jakoukoli část obrazu.

Pak jsme zkoušeli mnoho technik, mnoho z nich ale také nefungovalo. Nakreslili jsme si hrníčky z obrazu a vystřihli a já si představovala, že s nimi budou hrát jako s rekvizitou, ale tak se nedělo, protože to pro ně byla jen kresba na papíře a ne předmět.

Co naopak fungovalo velmi, když jsem je nechala, aby si nakreslili oči a pusy a dali si je na sebe jako masku. Tato osobní maska o nich také dost vypovídala a hrála opravdu silně. Říká se totiž, že to, co malíři nakreslí, spojují si se svou osobou a je jim to podobné; i když kreslí portrét někoho jiného, stejně do něj vkreslí sebe. Tato zkušenost byla fascinující a herci s touto maskou velmi dobře fungovali a ztotožnili se s ní.

Zkoušela jsi s nimi nějaké abstraktní výtvarné techniky?

Ne, spíše jsem dělala konkrétní obrazy.

Pracujete i s loutkami?

Ano, jeden ročník festivalu Metneatrál jsem chtěla, aby se herci naučili pracovat s loutkou jako s jedním předmětem a pak všechny části spojit do jedné obří loutky, aby celá skupina pochopila nutnost spolupráce.

Ušili jsme z látky jednotlivé části těla, vycpali je molitanem a herci si je pomalovali. Každý animoval jednu část, například ruku nebo hlavu a představoval si, že je to jiný předmět či tvor. Vymýšleli si, že je to žížala, loď atd. Na domluvené znamení se všichni spojili a museli vytvořit jednoho člověka, který funguje jako celek.

Uvědomili si, že je nutné se této loutce podřídit a že je loutka důležitější než herci na jevišti.

Fungovalo to?

Ano, oni to opravdu chápali. Práce s maskami je také bavila, opět se osvědčilo, když jsme základ předvyrobili a oni si je sami dotvořili.

Dále jsou velmi funkční záležitostí koláže.

Vystřihněte si jakýkoli objekt z časopisu a kolážovitě obrázky lepíte na papír a vytváříte tak kostým, zvíře, loutku...

Říkala jsi, že při tvorbě představení jsi pracovala nejen jako výtvarník, ale i jako režisér, pohybář, zvukař. Fungovalo to?

Určitě je dobré na zkoušení představení nebýt sám a mít po ruce někoho, kdo se specializuje na pohyb, na hudbu atd.

Zároveň je dobré vycházet z toho, kdo z herců jakou složku upřednostňuje. Když někdo není nadaný na výtvarné umění, nenutit ho do toho, ale dát mu prostor například v tanečním čísle, na které se bude těšit, a bude pak zvládat i pár dalších jednoduchých věcí, které v představení budou.

Zajímá mne srovnání práce na workshopech pro děti, které pořádáš, s prací s lidmi s mentálním postižením. Často slyším, že je to podobné. Témata jsou stejná, výtvarné techniky také, ale podle mého názoru je v tom přesto zásadní rozdíl. Umělas bys ho popsat?

Dětské workshopy jsou uhlazenější, s dětmi se dá vést workshop jako celek, mají totiž nějakou společnou výchovu, podobné sociální vnímání, společné vědomí, tušíš, jak tvůj úkol děti zpracují.

S lidmi s postižením je práce specifitější, detailnější, velmi individuální.

Pro začátek je určitě dobré mít po ruce někoho, kdo je zná, ideálně asistenta.

Určitě je třeba nebýt na to sama. Jak jsem již říkala, těmto lidem zadáš nějaký úkol a často vznikne něco odlišného. Společné vědomí u nich není tak silné, musíš k nim přistupovat mnohem individuálněji.

Celkově je jejich komunikace jiná, nejsou děti, i když se tak často chovají. Mají stejné tužby jako my, dospělí.

Také se často stane, že se někdo z nich úplně zasekne, a když máš kolegu, domluvíš se s ním, aby se postaral o ostatní, a ty motivuješ toho pomalejšího a nemusí na něj celá skupina čekat. Tito lidé brzy ztratí pozornost a pak se velmi obtížně zase začínají koncentrovat.

Vaše skupina okolo festivalu Mentetrál vždy propojuje profesionální herce s herci s mentálním postižením na jevišti. Proč vám vyhovuje tento styl?

Profesionální herci, kteří jsou zároveň i spolutvůrci představení, dělají od začátku zkoušení s herci s mentálním postižením různá cvičení, jsou s nimi pořád na jevišti. Nechtějí z tohoto procesu ke konci vystoupit a najednou říct, že teď je to představení pro diváky a už tu budou hrát jen oni. Proces je tak propojený od začátku do konce, že našemu týmu Mentetrál připadá nejlepší být na jevišti všichni spolu. Představa integrovaného světa, kde se mají všichni rádi, se mi líbí i na jevišti.

S tím však souvisí další věc, kterou jsem si uvědomila. Je velmi důležité, když se vždy jeden režisér dívá na inscenaci zvenčí a není uvnitř, nehraje se zbytkem skupiny. Oko zvenčí je opravdu potřeba.

Kde si dobíjíš baterky? Vyčerpává tě tato práce?

Zatím jsem nemusela cíleně dobíjet energii, nevěnuji se této práci zas tak intenzivně. Dlouhodobě jsem dělala asistentku pedagoga pro dva autisty, ale každý den jsem končila ve 13 hodin a pak jsem si dělala své věci, chodila ven, kreslila jsem si, spala jsem.

Zatím mám v sobě potřebnou kapacitu, abych to zvládala. Ale nejlepší je jít do lesa.

Děkuji ti za rozhovor a budu se těšit na další ročníky Mentetrálu.

4.6.3. Mentallica

S neratovskými herci a skupinou Jiné jeviště ještě souvisí velmi dobrá hudební kapela Mentallica.

Zakladatelem je herec a režisér Jan Čtvrtník, který hraje v kapele na kytaru a baskytaru. Dále se kapela skládá z lidí Neratova, kteří hrají na nástroje, jako jsou bicí, housle, klávesy atd. a zpívají a rapují. Své texty si sami píšou a názvy jejich písní jsou například Hoří les, Sexy a další.

Velmi doporučuji zajít na koncert.

4.7. Divadlo UJETO

www.ujeto.cz

Toto divadlo je velmi profesionální a snaží se v našich podmínkách neustále svou profesionalitu posouvat. Využívá velmi specifický potenciál talentovaných a školených lidí s hendikepem.

Svoji činnost soubor zahájil v prosinci 2014 a navázal tak na předchozí pětiletou práci stejného souboru pod hlavičkou Divadla Inventura. Již sedm let je jejich domovskou scénou pražské divadlo Kampa.

Hlavou i srdcem jsou vedoucí Ilona Labuťová a Štěpán Smolík.

Vyzdvihnou zde oblíbená představení jako *Dášo, vstávej!* nebo *Požíračka mrtvol a jiné příšernosti*, které jsou na jejich repertoáru již několik let. Velmi doporučuji jejich zhlédnutí, protože se jedná o nezapomenutelný zážitek.

4.8. Divadlo Al dente

www.divadloaldente.cz

Kvůli osobním záležitostem se divadlo začalo zaměřovat na práci s lidmi s mentálním postižením, převážně s Downovým syndromem. Toto směřování označují tvůrci jak **actor — specific**, jako vyústění předchozího dramaturgického smýšlení. Jejich divadelní projekty vycházejí z neotřelého pohybového, mluvního či chceme-li hereckého projevu lidí s Downovým syndromem, popř. využívají přímo jejich vlastních textů. V projektech se lidé s Downovým syndromem setkávají na jevišti s herci bez syndromu — mimo jiné i se studenty ateliéru Divadlo a výchova Divadelní fakulty JAMU.

Osobně mne zaujalo představení **Maminko, jsi důležitá jako šraňky v tunelu!**, které vzniklo jako divadelní oslava maminek z textů autorů s Downovým syndromem.

K závěru zmíním ještě známé soubory jako je **Bohnická divadelní společnost**, **DS Jindřich z Janských lázní**, **Divadelní spolek Dr.amAS z Prahy** a věřím, že mnoho dalších souborů vzniká.

5. CVIČENÍ

5.1. Pozdrav a úvodní cvičení

Hra na jména - cvičení je pro všechny zúčastněné a odehrává se v kruhu. Sezení či stání v kruhu je symbolem jednoty.

Hra spočívá v házení míčkem, nebo podávání klubka či jiného předmětu.

Kdo jej má, řekne své jméno, může dále doplnit něco o sobě, co má nebo nemá rád, jak se dnes cítí atd. Může z toho vzniknout rituál, který se zavede vždy při každém setkání.

Volání do studny

Stoupněte si do kruhu a jako byste se dívali do studny, nahněte se všichni dolů. Můžete se přitom držet za ruce.

Postupně jeden po druhém zavolá do studny to, co má právě na jazyku, co studně, tedy vám, potřebuje svěřit. Jak se dnes cítí, či co už za ten den zažil.

Toto cvičení je velmi osobní a je potřeba při něm nic neočekávat. V našich začátcích, když jsme se všichni teprve navzájem poznávali, někdo do studny jen zavolal, někdo houknul a čekal, zda se mu vrátí odpověď. Postupem času však herci získávají odvahu a jistotu a začnou do studny volat, jak se cítí, jestli jim chutnal dnešní oběd atd.

Toto cvičení je možné využít nejen jako zábavné rituální kolečko, které je může být velmi přínosné, když se lektor chce dozvědět, jak na tom klienti zrovna jsou nebo zda se jim udála nějaká novinka, ale je možno jej využít také jako **hlasové cvičení**.

Do studny voláme a snažíme se hlasově napodobit akustiku studny a ozvěnu, která se ztrácí v její hloubce a slova zanikají někde do neznáma.

Cvičíme tím jak intenzitu hlasu - od nejhlasitějšího po nejtenčí, zároveň také rozmlouváme mluvidla, protože se snažíme artikulovat přesně, aby nám bylo ve studně rozumět.

5.2. Rozcvička

"Správná rozcvička by měla upravit rovnováhu přílišnou a malou distancí - osoba s velkou distancí by měla mít možnost dostat se více do tempa a jedinec s malou distancí by zase dostal příležitost odreagovat svoji impulzivnost a zklidnit se."⁶⁰

Do rozcvičky je dobré zařadit jednoduchá zahřívací cvičení, která aktivizují svaly, a poté je naopak uvolní. Můžeme uvolňovat jednotlivé části těla, tím uvolníme i naši mysl a herci budou v dobré kondici.

Cvičíme koncentraci, zaměření se na cíl.

Cvičíme hluboké dýchání.

Hluboké dýchání

Skupina dýchá stejně, poté se zaměřuje na prodýchání jednotlivých částí těla, pak se k pohybu může přidat zvuk.

Rozcvičku je dobré opět vést v kruhu, kdy lektor předcvičuje anebo každý v kruhu ukáže jeden cvik a ostatní ho opakují.

Po zahřátí je vhodné dát prostor imaginaci a kreativě jednotlivců - pustí se hudba a ideálně se zavřenýma očima tančí každý na hudbu tanec svého těla.

S otevřenýma očima mohou herci předvádět své volné asociace na hudbu či na zvuky.

Lektor může dále improvizaci vést hesly: rostoucí strom, zapadající slunce, atd. - herci pohybově ztvárňují své představy.

Improvizace může dále pokračovat při pohybových představách, které rozcvičí tělo: lektor udává představu, že jdou davem, brodí se v blátě, houpají se na rozbouřeném moři atd.

Rostoucí strom

Z podřepu pomalu vstáváte a rostete ke slunci jako strom. Při této hře můžete vydávat jakékoliv zvuky rostoucího stromu. Snažte se představovat např. strom, který se chce svojí korunou dotknout nebe, strom pevný ve svých kořenech, který

⁶⁰ Milan Valenta, *Dramaterapie*. 1. Vydání. Praha: Grada, 2007. str 139

nic nezlomí. Poté, co jste vzrostlé stromy, se zase pomalu spouštíte do podřepu.

5.3. Hry na stmelení

Takové aktivity podporují vzájemnou spolupráci a naladění účastníků. Slouží k poznávání účastníků mezi sebou, k prolomení počátečních bariér, ke zvykání si na nový prostor a na lektora, k uvolnění atmosféry. Hodí se jako úvod do nového divadelního tématu, ale také k lepší koncentraci a zaujetí tématem účastníků.

Řetězec pohybů a zvuků

Sedněte si do kruhu - jeden udělá pohyb a vydá nějaký zvuk - ostatní to po něm opakují. Postupně se v kruhu vystřídají všichni.

Vytleskávání jmen do kruhu

Vytleskejte své jméno rozdělené do slabik.

Princip hry spočívá v tom, že musíte z jedné strany jméno přijmout a svoje poslat na druhou stranu.

Tichá pošta

Posadte se vedle sebe do řady. První vymyslí slovo či větu a pošeptá ji spoluhráči, který sedí vedle něj. Ten zprávu předá dalšímu tak, jak ji slyšel.

Poslední hráč ji řekne nahlas. Cílem je, aby zpráva došla do konce v původním znění.

Podávání rukou

Chodíte po místnosti, a jakmile se potkáte se svým kolegou, potřeste si s ním rukou a podívejte se do očí, můžete se i usmát. Poté se může chůze a gesta zrychlovat a zpomalovat.

Vyplnění prostoru

Pohybujte se po prostoru a snažte se ho obsáhnout celý. Když je někde skulina, místo, hned tam někdo vyrazí. Přitom je třeba být obezřetný, aby do nikoho

nevrazil. Všechny mezery mezi lidmi by měly být stejné, proto je třeba neustále mapovat celý prostor. Opět je možno dále pracovat s rychlostí chůze. Je to velmi dobré cvičení na rozehrání i na koncentraci.

Hlasová aktivita

Rozdělte se na dvě skupiny, které jsou proti sobě, a snažte se být hlasitější než ta druhá, pak co nejtíší.

Hravé zpívání

Vyberte si nějakou známou lidovou písničku (např. Anička dušička) a zpívejte ji různými způsoby. Zpomalujte, zrychlujte, zpívejte falešně, smutně, vesele apod.

Zrcadlo

Rozdělte se do dvojic a postavte se naproti sobě.

Jeden z dvojice vede, druhý opakuje jako v zrcadle jeho pohyby - nejdříve pohyby rukou, poté napodobuje jakékoli pohyby celého těla, grimasy v obličeji atd.

Zrcadlo zvukové

Páry mohou sedět čelem k sobě i zády k sobě.

Jedná se o stejný princip, ale jde o opakování zvuků, melodií, hlásek.

Siamská dvojčata

Rozdělte se do páru a jednotlivé páry se domluví, jaký bod je bude spojovat - zda srostou rameny, bokem, zadnicí či hlavou atd.

Páry se pohybují se po prostoru, nejdřív rychle, dále je možno pohyb zrychlovat, či stopovat, nebo si hrát s tím, zda pohyb vede jeden z páru, či druhý nebo oba dva. Můžete zkusit chodit příkrčeně, hopsat atd. Je to zábavné cvičení, které může být doprovázeno hudbou.

5.4. Divadelní cvičení

Přetahování lana - pantomima

Rozdělte se na dvě skupiny a nejdříve si nacvičte pantomimicky úchop a tahání za imaginární lano. Poté si hrajte na to, že se o ně dvě skupiny přetlačují. Cvičení opravdu vyžaduje tělesnou aktivitu, i když tam ve skutečnosti žádné lano není.

Sochy

Pohybujte se po místnosti, a až vedoucí zakřičí stronzo, stop, či tleskne, v ten okamžik se zastavte.

Varianta: Hraje hudba a všichni tančí do rytmu hudby; když přestane hudba hrát, musí se zastavit. Cvičení je dobré pro soustředění se na poslech.

Vytváření soch

Rozdělte se do párů a jeden je sochař, druhý je socha. První utváří sochu, tvaruje ji, dotýká se jí a ukazuje jí, jak se má tvářit či jak má stát. Druhý se snaží vyplnit představu sochaře.

Živé obrazy

Vyberte si jakýkoliv děj nebo známou situaci a pokuste se ji ukázat živým obrazem, do kterého se postupně mohou se přidávat jednotlivé postavy.

Aktivity

Pantomimicky předvádějte aktivity a ostatní je poznávají např. povolání, známé osobnosti atd.

Hádání

Jeden odejde za dveře a ostatní se dohodnou, co budou hrát; jsou různé varianty - jde o hranou emoci, například zlost, radost, smutek; nebo jde o situaci - například oslava narozenin.

Když jsou všichni dohodnutí, zavolají toho, který byl za dveřmi a musí uhodnout, co mu ukazují.

Tuto hádankovou hru můžete hrát jako pantomimu nebo si pomoci slovy.

Interview s hvězdou

Jeden herec si představí svého idola, hereckou hvězdu, hrdinu a pokusí se do něj vcítit. Hraje si na něj a může ostatním říct, o koho se jedná.

Dělá podobné pohyby, může modifikovat hlas atd.

Začíná interview s hvězdou - někdo z týmu natáčí hvězdu na kameru nebo na telefon, ideálně, pokud má při sobě také mikrofon. Když může použít divadelní světla, bude efekt dokonalý. Každý může ovládat jiné zařízení.

Čím více efektů okolo, tím více to herce baví a dokáží se vžít do role.

Moderátor klade vtipné otázky z osobního života či se snaží dostat z hvězdy nějaké vtipné historky.

Pak se hvězdou stane další herec.

Klauniáda - hra o upoutání pozornosti

Herci si nasadí klaunské nosy a předstoupí před diváky ve dvojici. Každý z nich se snaží upozornit na sebe jakýmkoli způsobem. Diváci ukazují na toho klauna, který jej v dané chvíli zaujímá. Tím si herec uvědomí, kdy je vtipný či zajímavý, překvapivě to může být i tehdy, když třeba dlouhou dobu nic nedělá.

Temporytmus

Rozdělte se na dvě skupiny. Jedna chodí pomalu a druhá rychle a zkoumáte, jak co působí. Zkoušejte spolu kooperovat, ale přitom se nenakazíte rytmem druhé skupiny.

Herecké etudy s textem

Je to hra s emocemi. Zkuste vtipné texty povídat smutně a naopak.

Při cvičeních můžete využít texty z plánované inscenace. Tím se je brzy naučí nazpaměť a budou je umět dobře vyslovovat.

Nácvik na alternativní divadlo

Jako studentka KALD DAMU jsem využila své znalosti a jednoho dne jsem přinesla do naší hodiny různé nástroje, které používáme v kuchyni na mytí nádobí.

Houbičky, drátěnky, štětky na mytí lahví. Klienti na mě koukali dost nejistě, co že tady dnes budeme umývat. Já jsem jim však dala za úkol dnešního cvičení použít drátěnku nebo houbičku jako loutku. Ukázala jsem jim nějaké možnosti, vysvětlila jsem jim, že *loutka předmětová* může být v podstatě jakýkoli předmět, který

animujeme.

Postavila jsem před ně stůl a herci začali animovat.

Po chvíli se z houbičky stala babička, která pořád usíná, a drátěnku najednou nikdo nevnímal jako drátěnku, ale jako rozlíceného kocoura, který skákal po celé místnosti.

Je samozřejmě dobré, když vyberete nějakou kompaktní skupinu nástrojů, ať už to je kuchyňské náčiní, náradí nebo výtvarné potřeby.

Láhev

Při podobném cvičení, které klade důraz na rozvoj fantazie a kreativity, je možno použít pouze jeden předmět, který skýtá více možností.

Všichni stojíte v kruhu, anebo sedíte na židlích a předstoupí jeden, který má láhev a má zahrát, že to je něco jiného. Opět můžeme hercům na začátku ukázat pár možností například s jiným předmětem, aby porozuměli nelehkému zadání. Nyní se nejedná o loutky, ale o předmět. Někdo s láhví zatelefonuje, někdo do ní kouká jako do dalekohledu, jiný na ni zahraje jako na hudební nástroj.

Toto cvičení poté můžeme využívat dále například v etudách ve dvojicích, kdy jeden člověk má například láhev a druhý deštník, každý má předmět použít jiným než obvyklým způsobem a mají spolu u toho komunikovat. Vznikají opravdu povedené interakce, které jsou divácky oceněné smíchem, protože je vtipné se dívat na herce, který telefonuje láhví a druhý má na vodítku houbu na nádobí.

Loutky

Pokud máte možnost využít loutky, pro seznámení s nimi jsou dobrou volbou loutky jednoduché - maňásek, později manekýn. Na nácvik dokonce může posloužit plyšák, třeba oblíbený.

5.5. Podpora důvěry ve skupině

Vodění slepců

Rozdělte se do dvojic. Jeden má zavřené oči a snaží se důvěřovat tomu, který ho vodí po místnosti a neotevřít oči. Poté se vystřídejte. Pokud někomu nevyhovuje mít zavřené oči, může chodit s otevřenými. Někdo může mít problém s orientací v prostoru.

Důvěrná relaxace

Rozdělte se do dvojic a jeden se položí zády na zem. Druhý klečí na kolenou za hlavou a hlavu uchopí jemně do dlaní, pomalými jemnými pohyby ji v dlaních otáčí z jedné strany na druhou, poté ji pomalu položí. Toto cvičení je vhodné provozovat u každé dvojice za asistence vedoucích.

Masáž

Vedoucí ukazuje na jednom herci vedenou relaxační masáž, ostatní ji ve dvojicích opakují, poté se vystřídají.

5.6. Zakončení hodiny

Zde může být prostor pro uklidnění, reflexi.

Herci mohou vyjádřit své pocity nebo náladu z hodiny pohybem, zvukem, kresbou, slovem.

6. ZÁVĚR

Během výzkumu divadelní sféry mezi lidmi s mentálním postižením jsem se zabývala teoretickou částí, abych nejen já porozuměla všem důležitým pojmům, ale také aby prostřednictvím této práce mohli do problematiky nahlédnout lidé, kteří o tuto činnost mají zájem.

Vzhledem ke svým zkušenostem a výzkumům mých kolegů jsem se zde mohla podělit o témata, nad kterými uvažuje snad každý člověk, který se pohybuje v umělecko-sociální oblasti. Společně jsme zkoumali, zda se v tomto případě jedná více o umění, tedy divadlo, nebo o terapii. Hledali jsme odpovědi na otázky - jak se chovat k lidem s mentálním postižením, jak s nimi hrát, jak vnímat jejich specifika atd.

V druhé části jsem zevrubně zkoumala svou divadelní praxi v tomto oboru. Popsala jsem jednotlivé kroky při zkoušení inscenace, vyzdvihla jsem možné komplikace a nesnadná řešení, k nimž jsem se pro potenciální čtenáře snažila najít východiska.

Dále jsem v práci popsala své návštěvy nejvýznamnějších českých a slovenských divadel, která pracují s lidmi s mentálním postižením, abych zachytila jejich dlouholeté zkušenosti a s pokorou je předala dále.

Výsledek výzkumu

Ve své práci jsem dospěla k závěru, že divadlo s lidmi s mentálním postižením je především druhem umění, který by měl být jednoznačně podporován a doveden až ke své profesionalizaci, protože má mnoho pozitivních účinků.

Z hlediska sociálního pomáhá integraci a asimilaci této skupiny lidí do běžné populace, tito lidé jsou pak společností lépe vnímáni a přijímáni. I z hlediska terapeutického byl dokázán pozitivní dopad divadelní praxe na uvedenou skupinu lidí.

Osobní zkušenost je těžko zprostředkovatelná. Mou snaha bylo nabídnout pomoc těm, kteří se chtějí přiblížit hendikepovaným lidem, kteří by měli být přirozenou součástí naší společnosti, avšak stále je mezi sebou vídáme málokdy. Také proto se jich možná někdy bojíme, nechceme se s nimi kontaktovat. Proč? Přirozeně se bojíme neznámého, jinakého. Kdybychom však od malička lidi s mentálním postižením znali, nebyli by nám cizí a mohli bychom se přesvědčit, že mají kladné i stinnější stránky stejně jako my.

Obdivuji práci všech lidí, kteří pracují v ústavech pro mentálně postižené lidi, protože jsem měla možnost zakusit, jak náročné a nedostatečně ohodnocené povolání to je. Obdivuji jejich trpělivost a cit.

Stejně tak obdivuji umělce, kteří se umělecké spolupráci s lidmi s mentálním postižením dlouhodobě ba i celoživotně věnují. Aspektů, proč to vzdát, totiž není málo.

Jedná se o okrajový žánr, který není v centru pozornosti naší společnosti. Není tedy finančně doceněn. Nebudeme si malovat svět na růžovo - spolupráce s lidmi s mentálním postižením je také někdy velmi náročná a může být vysilující.

Přesto však jsou lidé, kteří ve svém konání spatřují značný smysl a přes všechny překážky se snaží posouvat hranice jak sobě, tak svým hereckým kolegům s mentálním postižením a tím i hranice vnímání naší společnosti. Pojdme se tedy pokusit nebát se jiných lidí, jiných etnických kultur či náboženství, zkusme překonat zvířecí pudý strachu z neznámého a vědomě pojdme poznat vše potřebné, co nám náš svět nabízí.

Na závěr mohu jen vřele doporučit všem čtenářům, aby se pokusili proniknout do tohoto speciálního světa plného překvapení, humoru a pravdivých reakcí. Doporučuji sledovat akce, které se dějí nejen v Praze (Festival integrace slunce, Festival Mentalpower, Festival akcent) a přeji vám, aby vaše umělecké spoluputování s těmito specifickými lidmi bylo přínosné pro obě strany.

7. SEZNAM LITERATURY

BABYRÁDOVÁ, Hana Stehlíková, Z hloubi duše. Dokořán, 2017, Praha, ISBN 978-80-210-8688-5

BROOK, Peter. ve sborníku Maska: Od rituálu k divadlu, Paříž 1985, str. 201.

FURMANÍKOVÁ, Lada. *Mentální postižení a tvořivost In Speciální pedagogika : časopis pro teorii a praxi speciální pedagogiky* Roč. 16, č. 2 (2006), str. 1. s. 89-96 1211-2720

HILSKÝ, M. bakalářská práce,

HYVNAR, J. Herec v moderním divadle. Praha: Pražská scéna, 2000.

JENNINGS, Sue Úvod do dramaterapie. 1. vydání. Praha: Jalna. 2014. ISBN 978-80-86396-79-8

KANTOR J. a kol., Základy muzikoterapie, 1. vydání. Praha: Grada, 2009, ISBN 978-802-4735-207

KLENKOVÁ, J.: Kapitoly z logopedie I. Brno: Paido, 2000. ISBN 80-85931-88-5

KRATOCHVÍL, S., Základy psychoterapie, Portál, Praha, 2006,

LAUDOVÁ in Jedlička a kol., *Klinická logopedie*, Praha: Portál. 2003

MACHKOVÁ, E. Metodika dramatické výchovy. 7. Vydání. Praha: Artama. 1992.

MALINA, J. et al. O tvořivosti ve vědě, politice a umění II. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1993. ISBN: 80-85834-00-6.

MIKEŠ, Vladimír. Proč hrát. 1.vydání.Praha:Pražská scéna 2017, ISBN: 978-80-88217-01-5

MOCOVÁ, Kateřina Šplíchalová, *Divadlo jako estetická komunikace In Divadelní tvorba ve specifických skupinách*. 1.vyd. Praha: NAMU, 2013, s. 81

NOVÁK, Vladimír a Kateřina Šplíchalová MOCOVÁ (eds.) *Specifické divadlo*, 1. vydání, Praha 2014: Studio Press Pardubice ve spolupráci s katedrou alternativního a loutkového divadla DAMU

NOVÁK, Vladimír, *Objevování vnitřní krajiny*, Praha, DAMU, 2009 (disertační práce)

NOVÁK, Vladimír, *Divadlo jako socializační prostředek*. DAMU, 2003. (Diplomová práce).

- NOVÁKOVÁ HILSKÁ, Zuzana. Skrz tenkou tětívu snů. DAMU, 2008. (Diplomová práce).
- PIPEKOVÁ, Jarmila et al. Kapitoly ze speciální pedagogiky. 1. vyd. Brno: Paido, 1998. ISBN: 80-85931-65-6.
- ŠIMÁNKOVÁ, V., Vady řeči v souvislosti s mentálním postižením, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2013
- ŠKODOVÁ, E., JEDLICKA, I. A kol.: Klinická logopedie. Praha: Portál, 2003. 612 s. ISBN 80- 7178-456-6
- ŠPÍCHALOVÁ, Kateřina. Divadlo jako estetická nabídka mezilidské komunikace. Praha, DAMU, 2009. (Disertační práce).
- ŠVARCOVÁ, I., *Mentální retardace*. 3. Vydání. Portál, Praha:2006,
- VALENTA, M. Dramaterapie. 1. Vydání. Praha: Grada, 2007. ISBN 978-80-247-1819-4
- VALENTA, J. Kapitoly z teorie výchovné dramatiky: hraní rolí ve výchově a vyučování: dramatická výchova a rozvoj sebevědomí. Praha: ISV, [ca. 1995], 200 s. ISBN:80-85 866-06-4
- VALENTA, M. a kol. Dramatika pro speciální pedagogy. 1 vydání. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1998. ISBN 80-7067-799-6.
- VALENTA, M. Outsider art a umělci s mentálním postižením. In Speciální pedagogika, 1. Vydání, 2005, roč. 15, č. 4
- VRANOVÁ, V., Řeč a řečový vývoj mentálně postižených dětí, Masarykova universita, 2006

Webové zdroje

www.adcr.cz/dramaterapie

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Punk_Syndrome"http://en.wikipedia.org/wiki/The_Punk_Syndrome

<http://www.specifickedivadlo.cz/onas.php>

[http https://www.wikiskripta.eu/w/Tanečn%C3%AD_terapie](http://www.wikiskripta.eu/w/Tanečn%C3%AD_terapie)

[://cs.wikipedia.org/wiki/Muzikoterapie](https://cs.wikipedia.org/wiki/Muzikoterapie)

https://cs.wikipedia.org/wiki/Voln%C3%AD_vlastnosti

https://cs.wikipedia.org/wiki/Art_brut

https://wiki.rvp.cz/Knihovna/1.Pedagogick%C3%BD_lexikon/A/Artefiletika

<http://www.kr-olomoucky.cz/clanky/dokumenty/117/desatero-kontaktu-s-osobami-se-zdravotnim-postizenim.pdf>

https://www.maskazk.cz/e_download.php?file=data/editor/120cs_6.docx&original=Soci%C3%A1ln%C3%AD_divadlo.docx