

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE**

**DIVADELNÍ FAKULTA**

**Dramatická umění**

Herectví alternativního a loutkového divadla

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Skrze vrstvy**

(Reflexe zkušeností z práce s různými sociálními skupinami)

**Lenka Nahodilová**

Vedoucí práce: MgA. Jiří Adámek, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Vladimír Novák, Ph.D.

Datum obhajoby: červen 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

**ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE**

**THEATRE FACULTY**

**Dramatic arts**

Acting of Alternative and Puppet Theatre

**BACHELOR THESIS**

**Through stratum**

(Reflection of experience in working with different social groups)

**Lenka Nahodilová**

Supervisor: MgA. Jiří Adámek, Ph.D.

Opponent: MgA. Vladimír Novák, Ph.D.

Date of presentation: červen 2020

Academic degree to be obtained: BcA.

Prague, 2020

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**Skrze vrstvy**

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

Praha, dne

podpis diplomanta

### **Upozornění**

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

### Evidenční list

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

<b>Jméno</b>	<b>Instituce</b>	<b>Datum</b>	<b>Podpis</b>

## **Abstrakt**

V této bakalářské práci autorka shrnuje své dosavadní poznatky o práci s různými sociálními vrstvami, konkrétně práci s dětmi a práci s mentálně postiženými lidmi. Popisuje tyto zážitky na základě osobních, praktických zkušeností s dětským souborem a se souborem mentálně znevýhodněných lidí. Popisuje, jakým způsobem jsou si tyto různé skupiny podobné, v čem jsou rozdílné a jaký přínos tato práce má.

## **Abstrakt**

In this bachelor's thesis the author summarizes her current knowledge about working with different social classes, specifically working with children and working with mentally handicapped people. She describes this experience on the basis of personal, practical experience with a group of children and a group of mentally disadvantaged people. She describes how these different groups are similar / different and what are the benefits of this work.

# OBSAH

ÚVOD	8
ČÁST 1. DIVADELNÍ PRÁCE S DĚTMI	10
1. O PRÁCI S DĚTMI	11
2. DĚTI A DIVADLO	13
2. 1. Děti, divadlo a „téma pro dospělé“	13
3. TANEČNÍ STUDIO LIGHT	16
3. 1. Specifičnost Tanečního studia Light a pedagogický přístup Lenky Tretiagové	16
3. 2. Eva Blažíčková a její přístup k pedagogice	18
4. O PROJEKTU „MODLITBA“	20
ČÁST 2. DIVADELNÍ PRÁCE VE SPECIFICKÉ SKUPINĚ	23
5. OSOBNÍ PŘÍBĚHY HERCŮ S MENTÁLNÍM POSTIŽENÍM (Z PŘEDSTAVENÍ ZÓNA-M)	24
6. PRÁCE VE SPECIFICKÝCH SKUPINÁCH	29
6. 1. Prostředí vzájemné podpory	29
6. 2. Práce s energií a koncentrací	30
6.3. Autenticita ve specifických skupinách	31
6.4. Obohacení pro nás jako pro okolí	33
6. 5. Obohacení pro herce s mentální retardací	33
6.6. Prostor pro herce se znevýhodněním	34
7. MENTEATRÁL	35
7.1. ZÓNA-M	35
8. O PROJEKTU ZÓNA-M	36
8. 1. Průběh zkoušení pohybové části inscenace	37
8.2. Shrnutí projektu	40
ZÁVĚR	43
SEZNAM PŘÍLOH	45
PŘÍLOHY	46
Pohled dětskýma očima	46
Ukázka her a pohybových cvičení při procesu ZÓNY-M	49
Autorský text písně	51
ZDROJE	52

## ÚVOD

V této bakalářské práci bych se ráda zabývala zachycením rozdílů, podobností, výhod a nedostatků dvou sociálních skupin: práce s dětmi a práce s mentálně postiženými lidmi. Každá část obsahuje popis a průběh zkoušení konkrétních inscenací a postřehy ze samotné práce.

Vzhledem k tomu, že nejsem teoretik a jako herec pracuji především prakticky, vydala jsem se cestou, která reflektuje mé konkrétní dosavadní zkušenosti.

Od roku 2000 jsem členkou Tanečního studia Light, kde jsem měla možnost působit jako interpret v mnoha dětských a posléze i profesionálních tanečně-divadelních inscenacích. Z těch dětských se jedná například o: Ronja dcera loupežníka, Tátové a mámy, musí tu být s námi, Děti Lví srdce, Jola, Modlitba (zatím work in progres) a další. Z profesionálních inscenací je to například Putování ve větvích, Krabat, Hodně malá čarodějnice, a další. Vyzkoušela jsem si práci s dětmi jako dětský herec a nakonec i jako pedagog tanečních lekcí a workshopů v rámci Tanečního studia Light. Druhá skupina, se kterou jsem měla možnost pracovat, byla skupina mentálně postižených lidí z chráněného bydlení v Neratově, na festivalu Mentetrál. Byla jsem spoluvůrcem inscenace ZONA-M a Matisse se souborem Jiné jeviště. Na stejném festivalu jsem si vyzkoušela vedení workshopů pro členy divadelních, amatérských souborů jako např.: Jiné jeviště z.s., Divadlo Ujeto, Divadlo Aldente, DS Jindřich a další. Nahlédla jsem i do procesu zkoušení Tanečního studia Light se souborem Ujeto.

Téma „divadelní tvorba s mentálně postiženými lidmi“ není něčím zcela novým a množství informací a reflexí je již zachycena v některých studiích jako jsou 1.) *„Divadelní tvorba ve specifických skupinách“*<sup>1</sup> - zabývající se problematikou lidí s postižením v kontextu divadelní tvorby (s přesahem k výtvarnému umění a divadelní antropologii). Popisuje a analyzuje průběh vybraných lekcí, inscenací a výzkumné projekty zaměřené na edukační aktivity. Věnuje se také

---

<sup>1</sup> MIKEŠ, Vladimír, NOVÁK, Vladimír, ed. *Divadelní tvorba ve specifických skupinách*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. ISBN 978-80-7331-289-3.



otázkám rozvoje komunikace mezi rodiči a dětmi se sluchovým postižením. 2.) *„Problematika režie a dramaturgie ve specifické divadelní skupině“<sup>2</sup>* - zabývající se divadelní prací s lidmi se znevýhodněním, především z pohledu dramaturgie. Popisuje průběhy divadelní tvorby a konkrétních inscenací a také hledání jazyka. Zasahuje do mnoha oborů - od divadelních přes sociální až po lékařské a kulturně-antropologické.

Při práci s mentálně postiženými lidmi, a to konkrétně se souborem Jiné jeviště z.s., je nazýváme „kamarádi“ (abychom o nich nemuseli mluvit zdlouhavým výrazem). V této práci toto slovo nahradím a budu je nazývat „herci“.

---

<sup>2</sup> ŠPLÍCHALOVÁ MOCOŤVÁ, Kateřina a Vladimír NOVÁK. *Problematika režie a dramaturgie ve specifické divadelní skupině: (s divadelníky s mentálním znevýhodněním)*. V Praze: Výzkumné pracoviště katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2016. ISBN 978-80-86102-99-3.

## **ČÁST 1. DIVADELNÍ PRÁCE S DĚTMI**

# 1. O PRÁCI S DĚTMI

*"Když jste dítě, tak máte tendenci se ze všeho radovat. Ale pak přijde učitel, mohli byste se zase radovat - z poznávání něčeho, co jste ještě nevěděli. Jenomže právě tohle učitelé od dětí neberou."*<sup>3</sup> Práce s dětmi je velmi blízká činnosti s mentálně postiženými. Je stejně náročné zaujmout mentálně postižené jako děti, především udržet je v koncentraci, neponičit jejich radost ze hry, všimnout si jejich hranic a omezení. Děti ale snesou více psychické i fyzické zátěže. Pokud je dokážete nabít vlastní energií, vrátí se vám dvojnásobně. Když vedu lekci s dětmi z tanečního studia Light (kterému se budu věnovat později), někdy přijdu a nemám moc energie. Děti naběhnou do sálu a naplní místnost hravou a pozitivní energií, ze které mohu čerpat v průběhu celé lekce. Funguje to na principu vzájemného předávání. Kolik jsem ze sebe vydala energie, si většinou uvědomím až na konci hodiny. To, co na dětech obdivuji, je jejich upřímnost a nutková potřeba si hrát, kdykoliv se jim zrovna zachce. Naopak když se nudí, dají vám to bez zdráhání najevo.

Píšu tedy jeden příklad zmíněné upřímnosti: Jednou měla Lenka Tretiagová (pedagožka a vedoucí Tanečního studia Light) hodinu s dětmi (dětem bylo kolem 7 let). Přišla k ní holčička a začala jí obcházet, prohlížet si jí a povídá *„Lenko, ty máš tak krásné dlouhé vlasy, úplně jako princezna. Škoda jen, že ti to kazí ten starý obličej.“* Myslím si, že bezprostřednost, s kterou děti jednájí, je cennost kterou bychom měli hýčkat a pracovat s ní.

Co ale dětem chybí a tím se nejvíce liší od dospělých, jsou zkušenosti ze kterých dospělý herec čerpá a díky nimž ztvárňuje role, vytváří situace atd. Jedná se o životní i pracovní zkušenosti, které se v divadelní práci promítají. Připodobnila bych to k jedné mé vzpomínce. Když jsme měli na DAMU hodiny tance, někteří z mých spolužáků se nikdy dříve pohybu nevěnovali. Neměli zkušenosti, neměli cvičená těla, a proto často postrádali citlivost nebo provázanost pohybu. Když se například dívám na workshopech Dory Hoštové

---

<sup>3</sup> JOHNSTONE, Keith. IMPRO: improvizace a divadlo. V Praze: Akademie múzických umění, 2014. s. 14. ISBN 978-80-7331-266-4.

(tanečnice a pedagožka v Duncan Centre) na její práci s tělem, nemůžu od ní odtrhnout zrak. Fascinuje mě její strhující energie, rychlost a provázanost těla. Jako by cítila každou buňku v těle. Když se však dívám na někoho, například na mého spolužáka, jsem naopak fascinovaná jeho syrovostí, neopracovaností pohybu a zároveň originalitou. I přesto, že v tu dobu neměl moc praxe, které by mohl využít, vždy mě dokázal překvapit, protože pro mě bylo těžké odhadnout, jak se jeho tělo zachová a jaký bude jeho další krok.

Co se týče divadelní práce, děti dokážou v dospělého vkládat celou svou důvěru. Vidím to třeba při tvorbě v Tanečním studiu Light, nebo v práci Dismanova souboru (rozhlasový dětský soubor), kde jsem měla možnost nahlédnout do jejich tvorby. Děti udělají (pokud je to v jejich silách) co se jim řekne a neptají se "proč", neprotestují, nehádají se jestli je to dobře nebo špatně.

## 2. DĚTI A DIVADLO

*"Když se dítě narodí, neočekává jenom 'matku a jazyk'; rodí se také s předtuchou "hraní" je geneticky připraveno napodobovat typy chování, jichž se stane svědkem. Takové dítě zažije své první divadelní představení, když maminka vykukuje a schovává se za polštářem." Ted' mě vidíš, ted' zas ne" Dítě vrní blahem, a přitom se učí, že na tuto nejbolestivější událost života, na odloučení od matky, se lze připravit a že se s ní lze vyrovnat komediálně, divadelním způsobem."*<sup>4</sup>

Ve většině divadelních studiích, jako například IMPRO-improvizace a divadlo, Herec a jeho cíl a další, se píše o divadle jako o hravosti, pozorování neboli dívání, dívat se - od tohoto slova vzniklo slovo divadlo a hravost, ta je úzce spojována s dětstvím. *"Divadlo přežije, i kdyby někdo zlikvidoval všechna hlediště světa, protože naše touha hrát a touha, aby se nám hrálo, je dědičná. Tento intenzivní hlad přesahuje i do spánku. Večer co večer režírujeme, hraje a sledujeme vlastní představení - divadlo nezemře dříve, než budou "odesněny" všechny sny."*<sup>5</sup> Divadlo a herectví není jen o řemeslu a umu. Je o živosti, prosté přítomnosti, pomíjivém okamžiku a někdy je "neum" možná právě ta živost, která nás vtáhne svou autentičností.

### 2. 1. Děti, divadlo a „téma pro dospělé“

Rozdělila jsem si formy dětského divadla na tři části a to: "děti dětem", "dospělí dětem" a poslední dobou také začalo být aktuální "děti dospělým". Ve vzduchu stále visí otázka, zda je vhodné, aby děti dělaly divadlo pro dospělé. Zvláště ty představení, jejichž témata jsou politická, či nějakým způsobem „drsná“. Pro mě není důležitá otázka, jsou-li tato témata vhodná pro děti, ale spíše jak o nich s dětmi mluvit, a jakými principy na daných tématech pracovat, aby je pochopily.

---

<sup>4</sup> DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. 12. s. ISBN 978-80-903842-1-7.

<sup>5</sup> DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. s. 12. ISBN 978-80-903842-1-7.

Připomíná mi to jednu myšlenku v knize od Briana Waye - Rozvoj osobnosti dramatickou improvizací, kde píše: *"Odpověď na jakoukoli otázku může mít dvojí formu - buď informace, anebo přímé zkušenosti. První odpověď patří do kategorie akademického vzdělání, druhá do dramatu. Například odpověď na otázku "Kdo je slepec?" může znít: "Slepec je člověk, který nevidí". Jiná možná odpověď je: "Zavřete oči a zkuste najít východ z místnosti."*<sup>6</sup>

Ráda bych zmínila inscenaci "Five Easy Pieces"<sup>7</sup> od švýcarského divadelníka Mila Raua, který se zabývá dokumentárním divadlem. Toto představení jsem měla možnost vidět na Pražském divadelním festivalu německého jazyka.

Režisér zde pracuje právě z dětskými interprety od 8 do 13 let. Snaží se ztvárnit životopis vraha dětí Marca Dutrouxe. Představení vychází z očitých svědectví a rekonstrukcí skutečných událostí.

Tato inscenace mě zaujala díky čistotě projevu dětských herců a díky výběru divadelních a filmových prostředků. Co se týče námětu, tj. vrah dětí, měla jsem pocit, že zvolit dětské interprety nebylo zcestné. Byla jsem schopná přistoupit na hru, kde děti zastupovaly dospělé osoby v přiznaných rekonstrukcích. Během představení jsem začala přemýšlet o tom, zda herci skutečně chápou, co jejich konání na jevišti znamená. Děti na mě působily tak, že mají dostatek informací ke ztvárnění svých rolí. Avšak temné stránky tohoto tématu byly schovány v podtextu, které dítě ještě nemůže pochopit tak jako je může pochopit dospělý. Tím pádem se stalo, že dětské performeré divákovi předávali více, než si sami dokázali uvědomit. Nazvala bych to manipulací, kdy dospělý (režisér) posílá zakódovanou zprávu dospělému (divákovi) skrze dítě (herce) a dítě neví, co skutečně předává. Není tohle celé metafora onoho tématu, kterým se inscenace zabývá? Otázkou je, zdali se jedná o dobrý nebo špatný přístup k práci s dětmi.

---

<sup>6</sup> WAY, Brian. *Výchova dramatickou improvizací*. Praha: ISV, 1996. s. 7. Dramatická výchova. ISBN 80-85866-16-1.

<sup>7</sup> CAMPO / Milo Rau / IIPM – Five Easy Pieces, premiéra 14.5. 2016 Kunstenfestival desarts v Belgii. Pražské uvedení 24.11. 2018 Festival Akcent spolu s Pražským divadelním festivalem německého jazyka v divadle Archa.

Zde je vidět rozdíl mezi režisérem, který pracuje s dětmi příležitostně a pedagožkou (režisérkou), která se práci s dětmi věnuje celoživotně. Skrze pozorování Lenky Tretiagové, vedoucí Tanečního studia Light, a spolupráci s ní, jsem měla možnost zažít její přístup k práci s dětmi. Na rozdíl od již zmiňované inscenace "Five Easy Pieces" se Lenka Tretiagová snaží o to, aby děti chápaly téma inscenace a využívá jejich přirozených charakterů, které jí dětské interpretaci nabízejí. Přirozená energie, bezprostřednost, roztomilost, která často způsobuje, že si dětský performer může dovolit něco, co u dospělého nefunguje. Například v projektu Modlitba (zatím work in progress) zaznívá: "Jak je tohle moře hluboké, jak je obrovské, jak bezmocný jsem, když tě před ním musím ochránit. " Právě tato replika byla jednou z věcí, které mě při zkoušení překvapily. Když jsem se seznámila s první verzí scénáře, obávala jsem se, že tato věta a některé další budou znít pateticky. Nakonec tomu tak nebylo. Dovolila bych si tvrdit, že kdyby se tento text vložil do úst dospělého člověka, těžko by zněl stejně čistě, jako z úst dětských. Rozvíjet přirozenou energii těchto mladých bytostí je pro mě jedna z nejdůležitějších věcí při práci s dětmi.

### 3. TANEČNÍ STUDIO LIGHT

Taneční studio Light je zapsaný spolek působící na poli současného tance a divadla. *"Ověřuje a hledá alternativní pedagogické metody využívající umění jako prostředku výchovy a vzdělávání dětí a mládeže"*<sup>8</sup> Tento spolek byl založen v roce 1997 a jeho hlavní zakládající osobností je MgA. Lenka Tretiagová, pedagožka, režisérka a choreografka, vedoucí Tanečního studia Light. Soubor se zabývá tvorbou dětských a studentských tanečně-divadelních inscenací a profesionálních interaktivních tanečně-divadelních inscenací.

#### 3. 1. Specifičnost Tanečního studia Light a pedagogický přístup Lenky Tretiagové

Často se můžeme setkat s tvrzením, že jsou děti z Tanečního studia Light na profesionální úrovni. Tato profesionalita nevychází z přístupu, který by byl stejný jako k hercům, nýbrž z odborného pedagogického přístupu.

Lenka Tretiagová respektuje dětské přednosti a limity a při práci vychází z toho, co jí děti nabízejí. Podporuje jejich představivost a učí je přemýšlet jak hlavou, tak i tělem. Zároveň děti vždy učí pokoře, trpělivosti, slušnosti a oddanosti k tvorbě.

Při zkoušení jakýchkoliv dětských rolí, jak sama Lenka říká, *"šije role na míru"* a proto se často stává, že se role těžko alternují. Vychází z podstaty konkrétního člověka a proto je potom obtížné roli přezkoušet se stejnými motivacemi. Jednou jsem měla příležitost být na zkoušce Dismanova dětského rozhlasového souboru, kam byla Lenka Tretiagová přizvána vedoucí souboru Janou Frankovou ke spolupráci. Dvojice, chlapec a dívka, vytvářeli situaci: Dívka fouká chlapci na různé části těla a chlapec s nimi podle impulzu od dívky minimálně pohybuje. Jakmile se dvojice dětí vyměnila, situace přestala fungovat a ztratila něžnost a cit, který byl pro situaci podstatný.

---

<sup>8</sup> TRETIAGOVÁ, L. *O nás* [online]. Praha: Taneční studio Light 2018 [cit. 15.3. 2020]. Praha: URL <<https://tanecnistudiolight.cz/o-nas>>.



Bylo velmi zajímavé porovnávat práci dětí z Dismanova souboru s prací dětí z Tanečního studia Light. Když přišly děti z rozhlasového souboru na zkoušku, byly naprosto koncentrované a připravené. Každý měl štos textů, bez povídání se shromáždily na jevišti a začaly pracovat. V průběhu zkoušení pracovaly na dialogu vždy dvě postavy a ostatní tiše seděli po stranách a ani nedutali. Všichni své texty uměli nazpaměť. Bylo to pro mě neskutečně překvapující a nepochopitelné. Postupem času si děti začaly mezi sebou špitat, a když odcházely ze zkoušky, bylo vidět, že teď je ten okamžik, kdy se mohou rozeběhnou a pošťouchnout kamaráda vedle sebe. Až tehdy jsem uviděla skutečné děti a jejich přirozenou potřebu si hrát.

Zatímco v Tanečním studiu Light to funguje úplně opačně. Děti s trvajícím potřebou si hrát přijdou do sálu. Nejprve zlobí, ale když začne práce, umí být stejně koncentrované jako děti z divadelního rozhlasového souboru, s tím rozdílem, že si stále drží energii, s kterou přišly. Tu potom vkládají do fyzických úkolů a postupně se vyčerpávají, až odcházejí zcela unavené, ale spokojené a se stejně pozitivní energií, kterou si přinesly.

Taneční studio Light je specifické právě ve využívání pohybu k vytváření situací. Na dětských divadelních přehlídkách často vznikají u jiných souborů momenty: Dva mají dialog a třetí jen pozoruje. Málokdy se stává, že ten třetí udrží napětí během dialogu zbylých dvou. Proč se toto dětem v tanečním studiu Light ve většině případu nestává? Právě díky využití fyzických úkonů, které jim Lenka Tretiagová zadává. Příklad: dva mají dialog a za nimi stojí skupina. Aby skupina udržela napětí, říká Lenka: „Vy všichni ostatní je pozorujte celým tělem.“ To znamená: Představte si, že vaše oči jsou celé vaše tělo. Proto, když se někam chcete podívat, nepohnete jen očima ale celým tělem. Stačí jen takový minimální úkol, a děti jsou koncentrované na to, co právě dělají. Tím pádem má dítě fyzický úkol a je pro něj jednodušší být na jevišti pořád přítomný, než kdybychom mu řekli "pozoruj ty dva". Je to právě zaktivizované tělo, co pomáhá dětem ustát situaci, která se odehrává na jevišti. V souvislosti s tím, jak funguje práce s dětmi v tanečním souboru a jak využít pohyb při tvoření divadelních situací, bych zde ráda zmínila, jak k pedagogice přistupuje Eva Blažíčková, zakladatelka taneční Konzervatoře Duncan Centre, a na jakém principu zmíněnou školu založila.

### 3. 2. Eva Blažíčková a její přístup k pedagogice

Duncan Centre je taneční konzervatoř založena v roce 1992 v Praze. Vychovává studenty na rozhraní dětství a dospělosti.

Škola byla založena v duchu, který hlásal posílit autonomii každého jednotlivce zprostředkováním nástroje k taneční profesi, nikoli nabízet hotovou formu. Takto popisuje myšlenku založení sama Eva Blažíčková ve své „Filozofii školy“: *„Vzdělání chápeme jako probouzení člověka pro nacházení cesty k jeho vlastním pramenům.*

*Konzervatoř Duncan Centre vychází z přesvědčení, že rozhodující okamžiky v lidském životě se přes veškeré změny životních okolností i nadále odehrávají na konkrétním a specifickém místě. Takovým místem chce KDC být. Místem, kde se učí s neodolatelnou potřebou předat svým žákům to, co je vzácné a co se pak stává vzácným i těm, kdo se učí. Každému jinak, jeho vlastním způsobem.*

*Naší výukou se chceme vyvarovat toho, abychom studentům zprostředkovali určitý druh tance, ať už ve smyslu metodiky, žánru, trendu, nebo stylu. Zprostředkovat chceme nástroje pro zvládnutí taneční profese v celé šíři – nikoliv nabízet hotová řešení, hotovou formu.*

*Naším hlavním cílem je posílit autonomii každého jednotlivého žáka. Autonomní člověk je sebevědomý, sebekritický, nezříká se solidarity a v jednotlivých etapách svého života dokáže být svou profesí užitečný.“<sup>9</sup>*

Není přirozenější pohyb, než dětský. *„Aby dítě rozumělo tanci, musí být jeho energie řízena cestou přirozených vlastností a schopností jeho mladé bytosti. Vůbec není nutné, žádat po něm veliké úsilí, stačí, necháme-li je dýchat a radostně žít a pečujeme-li jediné o harmonii jeho těla.“<sup>10</sup>*

Dítě se raduje ze života, skáče, hopsá, leze po zemi, má zkrátka přirozenou energii. Myslím, že problémem dnešní doby je, že děti ztrácí moc brzo spojení

---

<sup>9</sup> BLAŽÍČKOVÁ, E. *Filozofie školy* [online]. Praha: Konzervatoř Duncan centre 2018 [cit. 30.4. 2020]. URL <<https://www.duncancentre.cz/o-nas/filozofie-skoly/>>.

<sup>10</sup> PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. s. 36. ISBN 80-239-6412-7.

se zemí a stejně tak jsou brzo potlačeny jejich přirozené pohyby. Je to kvůli ovlivnění a tlaku vnějšího sociálního světa.

Vidím to především tehdy, když děti sama učím. Když přijde na tancování dítě ve čtyřech letech, má ještě spojení se zemí. Je pro něj přirozené lézt po čtyřech, běhat, skákat, padat a válet se po zemi. Čím je dítě starší, tím spíš přestává používat bosá chodidla jako přirozené spojení s přírodou. Je navlečeno do bot a lezení a válení po zemi je mu najednou podáváno jako něco, co se dělat nemá. Je tedy potom těžší naučit sedmileté dítě vracet se k přirozenosti lidského těla a dostávat je z jakéhosi modulu, který je mu dnešním světem diktován. A samozřejmě čím je dítě starší, tím je to těžší.

## 4. O PROJEKTU „MODLITBA“

Projekt se zabývá osudy dětí uprchlíků (zejména těch, které se musely odpojit od svých příbuzných nebo jsou již na prahu dospělosti a Evropa se jich obává). Jak probíhá jejich cesta za šťastným životem, který si vysnily.

Na projektu jsme začali pracovat v lednu 2020. Nejprve jsme začali sbírat materiál a inspiraci. Prvním impulsem ke zpracování tohoto tématu se stala kniha *Mořská modlitba* od spisovatele Khaleda Hosseina, se kterou jako s předlohou přišla vedoucí Tanečního studia Light, Lenka Tretiagová. Tato kniha je koncipována jako krátký vzkaz otce svému malému synovi. Otec syna posílá přes moře a vypráví mu o svých vzpomínkách na domov a o tom, jak vypadal, než začala válka. *"Když jsme se vzbudili, v olivových hájích šuměl vítr. Do toho mečela koza, řinčely kastroly, vzduch byl chladný a slunce vypadalo jako bledá dužina rozkrojeného kaki."*<sup>11</sup> Kniha je převážně tvořena ilustracemi Dana Williamse.

V rámci tvorby jsme měli pravidelné lekce, na kterých jsme téma zkoumali a během kterých jsme absolvovali spoustu akcí např. diskusi a přednášku vedenou novinářkou z Deníku N, Petrou Procházkovou. S pomocí dokumentárních materiálů vyprávěla o své osobní zkušenosti – o sledování uprchlíků překonávajících moře mezi Tureckem a Řeckem. Zhlédli jsme dokumentární film kameramana a režiséra Tomáše Kratochvíla. Jednalo se o dokument, který vyprávěl o osobní zkušenosti kameramana a režiséra, který byl účastníkem plavby na člunu spolu s uprchlickou skupinou. Promítali jsme si film *Bacheha-Ye aseman „Božské děti“*.<sup>12</sup> Setkali jsme se s afgánskými dětmi uprchlíků – Kawsar a Narges. Afgánské dívky nám přinesly ukázat tradiční oděvy, a protože jsme se hodně zajímali o jejich zvyky a kulturu, ukazovaly nám, jak se tančí a zpívá u nich.

---

<sup>11</sup> HOSSEINI, Khaled. *Mořská modlitba*. Ilustroval Dan WILLIAMS, přeložil Rani TOLIMAT. Praha: Argo, 2018. s. 5. ISBN 978-80-257-2659-4.

<sup>12</sup> BACHEHA-YE ASEMAN. *Božské děti*. Irán: 1997

K tvorbě jsme se rozhodli používat několik různě velkých, nafouklých, černých duší z pneumatik, které vytvářejí rozmanité metafory a zároveň znázorňují nestabilní člun na kterém se uprchlíci přes moře plaví. Čluny jsou jim hozeny "převozníky" na pláž a nechají uprchlíky svému osudu napospas. Do projektu Lenka Tretiagová zapojila přibližně 40 interpretů, napříč věkovými skupinami. Taneční studio Light se snaží využívat energii 40 lidí na jevišti. Práce s tak velkou skupinou dětí a dospívajících je sice náročná na organizaci, ale děti v tomto souboru mají s prací v tolika lidech zkušenosti, a proto jako skupina dobře fungují. Zároveň často pracujeme rozdělení na skupiny a děti často dostávají samostatná zadání. *"Ve výchově je životně důležité pomáhat každému dítěti rozvinout jeho obrazotvornost a důvěru v ni. K tomu však nedojde, jestliže vychovatel omezí uznávání obrazotvornosti na poměrně úzké pole umění a soudí pak kvalitu obrazotvornosti podle zájmu o ně, podle schopnosti je ocenit a podle dovednosti v tom či onom druhu umění a všechno srovnává s uměním profesionálním."*<sup>13</sup> Záměrem Tanečního studia Light nebo našeho není předávat divákům názory, nýbrž jde o snahu přiblížení aktuální situace nejen dospělým, ale i dětským divákům formou nějaké pohádkovosti a přáním všem uprchlickým dětem, aby nemusely prchat a měly se ve své zemi dobře a bezpečně.

---

<sup>13</sup> WAY, Brian. *Výchova dramatickou improvizací*. Praha: ISV, 1996. s. 36. Dramatická výchova. ISBN 80-85866-16-1.



Inscenace: Modlitba (work in progress)

Fotografie: Jakub Souček



Inscenace: Modlitba (work in progress)

Fotografie: Jakub Souček

## **ČÁST 2. DIVADELNÍ PRÁCE VE SPECIFICKÉ SKUPINĚ**

## 5. OSOBNÍ PŘÍBĚHY HERCŮ S MENTÁLNÍM POSTIŽENÍM

### (z představení ZÓNA-M)

*„Specifická divadelní tvorba zásadně počítá s autorským přístupem, s osobním zaujetím, i s osobní výpovědí lidí, kteří spolu pracují na kolektivním divadelním vystoupení.“<sup>14</sup>*

Abych v této části práce trochu nastínila svůj zájem o problematiku a důvod, proč jsem si vybrala toto téma, ráda bych vám nejprve umožnila nahlédnout do autorských textů herců s mentálním znevýhodněním.

Jedná se o zápisky, které vznikaly v průběhu zkoušení představení ZÓNA-M. Herci sepsaly své příběhy na papír a společně s pomocí Tomsí Legierského to později přepsali do elektronické podoby. Příběhy potom sami jako stand-upy vyprávěli v rámci představení. Snažila jsem se, aby byl text v co nejpůvodnější podobě.

#### **David**

Budu vám vyprávět příběh o mém životě, co mě potkalo a nepotkalo. Jmenuje se to **65mg Tisercinu**. Víte co je to Tisercin?

Narodil jsem se v Karlových Varech, Ostrov nad Ohří. Máma mě učila, abych pomáhal starším lidem, když mám nějakou věc, tak se musím rozdělit, nesmím být sobec, nesmím být chamtivej. Prostě mám dělat dobrý skutky. Když mi bylo sedm let, tak se stala strašná tragédie, můj malej bráška Jaroušek byl na koupališti, sjel tu skluzavku a já jsem viděl, jak se nevynořuje. Pak jsem zavolal plavčíky, tátu, mámu a oni ho našli zaklíněnýho pod skluzavkou. Pak jsem chytil záchvat u mámy. Máma se bála, abych ji třeba neuhodil, a tak mě poslala do děcáku.

---

<sup>14</sup> ŠPLÍCHALOVÁ MOCO VÁ, Kateřina a Vladimír NOVÁK. *Problematika režie a dramaturgie ve specifické divadelní skupině: (s divadelníky s mentálním znevýhodněním)*. V Praze: Výzkumné pracoviště katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2016. s. 16. ISBN 978-80-86102-99-3.



V děcáku se mi moc nelíbilo, protože kluci mi tam říkali: „Ty tlustoprde!! Ty seš tlustoprde! Seš bečka sádla!!“ „Já se hejbu.“ Málo makáš, málo makáš, musíš zhubnout!“ Vychovatel mi řekl na zahradnictví: „Makej ty kurvo tlustá!“ Tak jsem se naštvál a dal jsem mu pěstí. Pak přijela záchranka, tam mi píchli 65mg Tisercinu. V převozu jsem usnul, pak jsem se probudil na lůžku na psychiatrii, v Opařanech.

Pak mě poslali do pastáku. Tam byli přísní vychovatelé, bachaři. Popral jsem se s ředitelem, protože mi říkal: „Ty se neumíš chovat normálně?!“ A já mu říkám: „Chovejte se normálně!“ Dostal jsem záchvat a porvali jsme se. Přeskočil jsem kancelářský stůl a napadl jsem ho a von spadl z křesla. Pak mě zavřeli na samotku. Tam jsem byl 14 dní. Bylo to jako cela.

V Brtníkách jsem byl v DOZP, Domov pro osoby se zdravotním postižením, tam jsem konečně potkal kamarády. Chodili jsme na brigády. Já, Radek, Olda. Chodili jsme na borůvky, na houby, rybařili jsme.

A z Brtníku jsem se dostal do Rumburku, v samostatném bydlení, kde byla volnost, tam je nezajímalo, kdy jdeme spát. Tam byla svoboda, prostě svoboda.

Stalo se to večer, mezi osmou a devátou. Kdy se stal ten záchvat. Nechtěli mě tam, říkali mi debile, kreténe, tak já jsem měl mobil, kterej jsem zmáčkl a rozbil. Rozmlatil jsem pokoj a skříně. Spolykal jsem prášky a pořezal jsem se. Pak na mě museli zavolat vychovatele. Pak tam přišla sanitka a tam mě odvezli do Rumburka na JIPku. A dostal jsem nabídku do Neratova.

Přivítali mě tady dost slušně, teďka tady mám kamarády, takže je to tu trošku jiný. Kdybych to měl porovnávat, Neratov s Rumburkem, tak v Rumburku se mi líbilo víc. Tam jsme chodili každý den na výlety, nemusel jsem pracovníkovi říkat, kam jdeme. Tam to byla svoboda. Měl jsem práci. Pracoval jsem ve fabrice, firma Holtex, výroba kobereců.

Ale tady jsem taky rád. Drží mě tady jedna věc, život a kostel. Pan farář. Mám prostě rád víru a víru jsem poznal právě tady, v kostele.

I přes všechno peklo jsem na světě šťastnej.

## **Luboš**

Chtěl bych vám vyprávět příběh o zemědělství.

Narodil jsem v Ústí nad Orlicí v roce 1972. V osmi letech mě táta učil s traktorem. Povídá, aťsi to zkusím. „Lubo, pod' sem, pojď si to zkusit jezdit s traktorem“.

*Luboš ukáže, jak řídí traktor. Spojka, plyn, a jak s ním zkouše jezdit s traktorem. Tady je řadicí páka. Světla.*

A potom mě učil jezdit pro krmení. Vozili jsme trávu, potom mě učil vozit seno. Měli jsme tři krávy. Když se jednalo vo dřevo, tak si vzal dědu. Jenže děda zase povídal, ať to zkusím já, ale já unesl jen klacek, tak jsem šel ke klukům.

A u kluků jsme nejdříve začali jezdit na kole, potom jsme si vymysleli chytání ryb v potoce, jenže mně to moc nešlo a začali jsme se dohadovat, a začaly tam padat sprostý slova. Pak nám začali kola házet do potoka, a tak se to řeklo rodičům. A oni se ptali za co? A my že za sprostý slova. A tak rodiče začli bzink bzink bzink, až jsme s kamarádem šli měsíc od sebe. A když jsme byli měsíc od sebe, tak já pomáhal na statku. Na statku jsme sušili seno a vozil jsem trávu. Vod června až do října.

Nejdřív jsme škrabali, vláčili, vobraceli jsme seno, sekali, sklízeli. Orali, ale až na podzim. Seli jsme obilí a ječmen. Potom se to v zimě mlátilo mlátičkou. Obilí jsme dávali krávám. Šrotovalo se u nás v dědině. Pak se stalo to, že umřel táta, pak jsem byl s mámou sám, a to už k nám chodili sousedi, oni chodili už dřív, než táta zemřel, když byl ještě živ. Oni to prakticky byli sousedi celý život.

Byli jsme na všechno sami. Máma uvažovala jak to udělat, a tak nám pomáhal strejc. Pak mámu odvezli do nemocnice. Dostala jakousi mrtvičku. Tak mě povídali, ať to povolím, že ji odvezou do nemocnice a oni jí tam pomůžou. Máma byla v nemocnici a sousedi mě přemlouvali, ať jdu do Neratova.

A teď jsem tu. Přišel jsem sem 2016 teď je 2018, to jsou dva roky. No, život je jako zemědělství, někdy je těžkej, někdy lehkej.

## **Pavína**

Teď vám budu vyprávět můj příběh O nabroušený cyklistce

V osmi letech jsem nastoupila do děcáku, do dolního Lánova, ale všichni jsme tomu říkali kriminál Las Vegas. Byl to sportovní děcák. Můj sport byly běžky, atletika, hnusný kolo a triatlon. Kolo jsem opravdu nenáviděla a nenávidím ho

do teď. Všechna kola bych hodila do potoka. Bála jsem se jezdit na kole, po silnici a z kopečka dolů. Jednou jsme byli na lyžáku a ředitel nás tam nutil jezdit na kole po sněhu. Já se nasrala a třískla s tím kolem o zem. Ředitel mě totálně až extrémně nutil, abych jezdila závody na kole. V Portugalsku na cyklistických závodech mě srazilo auto. Díky sportu jsem byla v Japonsku, v Americe, v Římě, na Kanárských ostrovech, ale to ježdění na kole jsem fakt nenáviděla.

Jednou byla schůze chovanců. Řekla jsem ředitelovi do očí: „Na tom kole jezdit už nechci! Já s tím chci skoncovat. Nebaví mě to kolo a mám z něho strach!“

Ale on mě pořád nutil a říkal: „Mě to nezajímá, ty černá krávo, budeš jezdit!“

Ředitel na mě shodil krádež peněz. Já jsem ale fakt nekradla.

\*písnička

2x refrén- sloka – 2x refrén

Už jsem toho děcáku měla plný zuby, a tak jsem to řešila tím, že jsem snědla plato prášků. Vychovatelka to zjistila, a odvezla mě do špitálu. Do Vrchlabí. Byla jsem tam na kapačkách. A doktor za mnou přišel a ptal se: „Pájo, proč jsi to udělala? Jakej si k tomu měla důvod?“

Jenže důvod jsem mu nemohla říct. Protože jsem se bála ředitele a Poláčkovy, zástupkyně ředitele, protože byli kámoši. Přímo na schůzi jsem já s Evou něco řekla a on nás vzal a dal nám čelíčko. Taky jsem se začala řezat.

Až jsem potom začala jezdit na kurzy k Seleziánům do Pardubic, na víkendy. A ti se mi snažili pomoci od tady těch problémů. Až mě zařídili Neratov. Tady se mám dobře. Můžu mít zvířátka, který miluju nadevše. Mám dva králíky, Lízinku a Mikeška a morčátko Misonka.

Jsem ráda, že tu můžu být.

## **Vendy**

Chtěla bych vám vyprávět svůj život, co jsem prožila v dětství. Narodila jsem se na Moravě, kde začal můj život dítěte. Jmenuji se Vendy, protože sestřička v porodnici mi dala jméno Vendula. Netušila jsem co mě čeká. Rodiče mě odložili do kojeňáku, a tak začal můj život.

Když mi bylo 6 let, šla jsem do dětského domova, kde probíhal další můj život, až do 19 let. Když děcka o prázdninách odjížděli z dětského domova, ptala jsem se vychovatelky kam jedou. Řekla mi, že jedou domů, a já se ptala, proč nemůžu jet já domů? Řekla mi, že nemám povolení. Tak mi jedna sociální pracovnice začala pomáhat s povolení, abych mohla jet taky domů.

Paní vychovatelka se ptala sociální, jestli neznají moje rodiče, ta nic nevěděla, ale zjistila, že je tam někdo s příjmením Sivák, jako já. A pro něj tam jezdila jeho máma, moje babička. Paní vychovatelka se ptala babičky, jestli mě nezná a ona, řekla, že jo. A tak jsem poznala svoji babičku. Babička mě vzala k sobě s mým strejdou, jeho brácha byl můj táta. A u babičky byl pes, děda, starý barák, dvůr. Taky tam jezdili bratřenci a strejdové, a jednou tam přijela DANA, to byla moje matka. A tak jsem poznala svoji matku. Matka se mě ptala, jestli nechci k ní a já se zeptala babičky, a ta řekla, že jo, ale že mě musí vrátit do děčáku. Docházelo mi na osm.

Matka bydlela na sídlišti, kde bylo plno cigánů. Byli tam i sourozenci, o které jsem se starala, protože matka chodila do hospody a vracela se pozdě večer. Bylo tam taky náměstí, kde cigáni postávali a čekali na poštačku, až jim donese nebo nedonese přídavky nebo podporu. Když někomu nepřinesli, tak nadávali hrozně sprostě cigánsky. „Džandre bul, andre minč, chas bul.“ Těm co přišli peníze, ti to propili a naházeli do automatů.

Matka, když dostala peníze, tak šla taky hnedka do hospody, a všechno propila a prohrála na automatech. A vracela se pozdě v noci, budila mě, já jsem ji nosila lavor, aby do něj mohla blít a třískala mě.

A proto jsem se vždycky těšila, až skončí prázdniny. A já pojedu zpátky do děčáku, kde jsem mohla být sama. A kde byla i hodná paní vychovatelka Marková, která si mě brávala domů.

Tedka jsem v Neratově, a za to jsem moc vděčná. Mám zde tetu Marušku a tetu Stáňu, které se o mě staraj, a mám je ráda.

Víte, rodinu si nevybíráme, ale já jsem aspoň zjistila, jací jsou a poznala tak, jaké jsou doopravdy a co jsou zač.

## 6. PRÁCE VE SPECIFICKÝCH SKUPINÁCH

*"Naše divadelní práce ve specifické skupině je pomyslným krokem, který nás zavádí k úvahám o divadle (víře v něj), o člověku a jeho vystupování na scéně jak divadelní, tak životní, o světě postižených a jinakosti, o naději, o nedobytné nutnosti hledat odpovědi a klást si stále další a další otázky. Náš život by měl být odpovědí co na té scéně světa a života dělám, kam jdu a co chci, jaký mám vztah ke světu, k druhým, k sobě samému."<sup>15</sup>*

### 6. 1. Prostředí vzájemné podpory

*„Při zkoušení je velmi důležité za odvedení dobré práce herce s postižením oceňovat a podporovat, snažit se je navést na pro ně schůdné řešení, kvůli tomu, aby nepropadali skepsi a nechotě dále pracovat.“<sup>16</sup>*

Práce ve specifických skupinách by měla probíhat s citlivostí a vytvářením prostředí vzájemné podpory. Koneckonců tak by to mělo fungovat při jakékoliv tvůrčí práci nejen ve specifické skupině. Dávat prostor kreativitě, nesoudit, neshazovat, snažit se nevytvářet v lidech bloky, pracovat s tím, co je.

To znamená, že dám zadání - například " vyber si jednu z barev a zkus ji ztvárnit pouze pohybem. Ostatní se pokusí podle tvého pohybu uhodnout, kterou barvu sis vybral" (vysvětlení: protože ztvárnit barvu je zcela nemožné, většina lidí při této hře ztvárňuje spíše něco, co se jim s barvou spojuje a nejčastěji je to právě emoce). Jeden z herců ale začne během cvičení používat slovní popis barvy místo pohybového vyjádření, tak musím zasáhnout. Buď mu znovu vysvětlím, že v pravidlech hry je jen pohyb, a povzbudím ho, aby to zkusil znovu bez hlasu, nebo se rozhodnu, že přijmu nabídku změny zadání, a budu s tím pracovat = přidám možnost: "můžeš použít hlas ale jen jedno slovo nebo jeden zvuk". Proto je při práci s mentálně postiženými pro mě důležitá

---

<sup>15</sup> MIKEŠ, Vladimír, NOVÁK, Vladimír, ed. *Divadelní tvorba ve specifických skupinách*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. s. 16. ISBN 978-80-7331-289-3.

<sup>16</sup> ŠPLÍCHALOVÁ MOCO VÁ, Kateřina a Vladimír NOVÁK. *Problematika režie a dramaturgie ve specifické divadelní skupině: (s divadelníky s mentálním znevýhodněním)*. V Praze: Výzkumné pracoviště katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2016. s. 29. ISBN 978-80-86102-99-3.

především trpělivost. Nic v jejich případě nejde hned a často musíme něco vysvětlovat vícekrát, nebo jinak. Např.: měli jsme výtvarnou dílnu a "herci" dostali zadání "pustíme vám hudbu a můžete si vybírat barvy, které vám hudba evokuje (připomíná), a zkuste jet štětcem podle toho, co slyšíte". A jeden z herců začal kreslit hákové kříže. Neměli jsme sílu mu vysvětlovat, proč tohle není úplně cesta, kterou jsme ho směřovali. Nakonec jsme plátna s malbami vystavili v areálu festivalu Mentetrál (o kterém budu mluvit v této práci později) až na to s hákovými kříži, to jsme schovali.

## **6. 2. Práce s energií a koncentrací**

Stejně jako u práce s dětmi je nezbytné udržovat herce s postižením v neustálé koncentraci. Aby toho člověk dosáhl, musí vydávat dvakrát více energie a být neustále ve střehu. Musí pozorovat a vnímat jestli není potřeba změnit tempo, kdy je potřeba ubrat na nárocích a kdy na nich naopak přidat. Např.: Při aktivní pohybové hře Mrazík (jeden z hráčů má babu když, někoho chytne, chycený se zastaví, udělá tzv. štronzo a čeká, až ho někdo vysvobodí podlezením) je třeba pozorovat, jestli už hráči nejsou (bráno z fyzického hlediska) příliš unavení. Naopak při hře, u které je důležité soustředění, např.: hra Na vraha (všichni hráči stojí v kruhu a mají sklopenou hlavu, když se tleskne, musí se rychle podívat na jednoho člověka v kruhu, jakmile se dva setkají pohledem, pateticky umírají, padají k zemi). Po chvíli se herci začínají bavit, "zlobit". Proto se musí začít hrát jiná hra, nebo zkusit jiné cvičení. Je tedy nezbytné mít připraveno hodně materiálu ke zkoušení.

Při zkoušení divadelních situací je třeba hledat správné hranice, protože častým opakováním herec se znevýhodněním ztrácí pozornost (začíná se nudit, ztrácí chuť ke hraní), na druhou stranu časté opakování napomáhá tomu, aby se herec na jevišti cítil komfortně a jistě.

Když po hercích chceme, aby při procesu zkoušení řekli text, nefunguje po nich chtít doslovnou interpretaci. Spíše funguje jim ukázat konkrétní příklad a vyjádřit se hovorovým jazykem. Jako třeba: Přiběhneš tam, a „vynadáš“ jim, co tam dělají, a vyženeš je. Důležité je jen to, aby byli správně motivovaní. Když se připravuje představení, je skoro nemožné ho nazkoušet dopodrobna. Ne/funkčnost zjistíte až při prvním hraní před diváky.

### 6.3. Autenticita ve specifických skupinách

Co pro mě nejvíce funguje a nejvíce mě baví na lidech s mentálním znevýhodněním, je jejich autentičnost na jevišti. Zjistila jsem to během mého osobního pozorování. Je to především díky jejich specifickým znakům a projevům chování. Působí bezprostředně bez uměleckých ambicí. Například Janička (jedna z hereček) nedokázala moc dobře komunikovat, ale dokázala vnímat. Při pohybovém nebo výtvarném cvičení se dokázala neskutečně koncentrovat na pohyb nebo malbu a všechno dělala s ohromným citem i přes její disfunkce. Jakoby se skrz umění dokázala soustředit na každý detail.

*"Přitažlivost spočívá v čistotě vnímání a projevu nedotčeném a neotupěném akademičností, společenskými konvencemi a jednotlivými styly. Z děl sálá tajemství a nsvázaná svoboda, syrovost a spontánnost. Umění outsiderů společně, s uměním primitivních národů a naivními malbami dětí ovlivnily spoustu moderních umělců 20. století právě pro svou ryzost, výmluvnost a autentičnost."<sup>17</sup>*

Je to v podstatě takové Art brut na divadle. (Art brut, umění outsiderů nebo také syrové umění, je výraz který označuje umělecká díla, a to především výtvarná. Tato díla byla vytvořena lidmi s mentální poruchou nebo s lidmi jinak duševně narušenými. Tento výraz poprvé použil v roce 1945 Jean Dubuffeta. Nazval tak svou sbírku výtvarných děl od lidí nedotčených akademičností.)

Nebo další z příkladů - jeden herec na vozíčku, ze souboru DS Jindřich, účinkoval na festivalu Mentatrál jako ježibaba v představení o perníkové chaloupce. Při vstupu na jeviště se mu zasekl vozík. Naprosto bezprostředně začal komentovat situaci (zveřejňování vlastních myšlenek v reakci na chybu) a tím dokázal bavit diváky, než se problém vyřešil.

*„Komunikace a přímý vztah s divákem jsou hlavním smyslem i cílem vystupování divadelníka s mentálním znevýhodněním na scéně. Specifický herec potřebuje být s divákem v přímém kontaktu. Tento kontakt je nutno brát jako koncepční faktor při přípravě i zkoušení inscenace s lidmi s mentální*

---

<sup>17</sup> MIKEŠ, Vladimír, NOVÁK, Vladimír, ed. *Divadelní tvorba ve specifických skupinách*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. s. 25. ISBN 978-80-7331-289-3.

*retardací. Je dobré s ním počítat, když hledáme se specifickými divadelníky téma, stavíme příběh, budujeme konkrétní scénář. Proto jako dramaturgyně nedoporučuji uzavírat specifické divadlo jako inscenaci tzv. do čtyř stěn, kde se nepočítá s divákovou účastí, kde se herec na diváka neobrací, nekontaktuje ho. A kde herec nevystupuje ze své role, aby hru okomentoval, nahlédl na ni. Naopak! To vše jsou totiž momenty, které specifický herec potřebuje, aby se na jevišti cítil dobře, svobodně, aby mohl tvořit, radovat se, hrát.*<sup>18</sup>

Tito herci na rozdíl od "normálního" herce nemůžou být nuceni do předem připravených postav, ale naopak bychom měli podporovat a vyzdvihovat jejich živost. Jejich role by měly vycházet z charakteru jejich osobností. To znamená, že pokud má inscenace dané postavy, musí se herci vybrat role, která je mu blízká. Když normálnímu herci dáte roli, měl by umět zahrát cokoliv, ale v případě herce s postižením nemůžete dát roli zlé zákeřné tetičky (tato postava byla konkrétně v inscenaci HOTEL WARREN<sup>19</sup>) někomu kdo nemůže, či neumí komunikovat. Proto přidělím tuto roli prostořekému Davidovi, který si v postavě najde sám sebe.

A aby byla divadelní práce s lidmi se znevýhodněním autentická, měli bychom znát limity herců a respektovat je. Proto také často jako diváci hercům s mentálním postižením, odpouštíme spoustu věcí, co bychom normálním hercům neodpustili. Třeba patetičnost a nedokonalost - pokud je autentická, a vychází přímo z nich samých. Pamatuju si skvělý příklad. Herci ze souboru Ujeto hráli komedii dell'arte a v podstatě všechny postavy byly tvořeny z herců samotných. Například archetyp hloupé a zmatené postavy měl Martin, který tak působí i ve skutečnosti. Pobíhal po jevišti a zapomínal, co má dělat. Postavu komandující "tetky", která všechno ví a je chamtivá a sobecká, hrála Dáša. Skutečně opravovala Martina na jevišti, když něco zkazil. Nebo jiný příklad, když si při zkoušení ZONY-M (již budu zmiňovat později) Vendy napsala text písně, kterou si potom sama nazpívala. Hudbu jí k tomu složil hudebník a herec Jan Čtvrtník. (Ukázka v příloze.)

---

<sup>18</sup> ŠPLÍCHALOVÁ MOCOVI, Kateřina a Vladimír NOVÁK. *Problematika režie a dramaturgie ve specifické divadelní skupině: (s divadelníky s mentálním znevýhodněním)*. V Praze: Výzkumné pracoviště katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2016. s. 11. ISBN 978-80-86102-99-3.

<sup>19</sup> Jiné jeviště- HOTEL WARREN, premiéra 28.7.2017. na festivalu Mentetrál. Neratov v Orlických horách.



Díky této specifické divadelní tvorbě mají možnost obrátit své nedostatky v plusy a vytváří se tak také možnost využít jejich jedinečný potenciál. Zároveň je práce s divadelníky s mentální retardací edukativní. Možná bych to nazvala spíše obohacující. Nejen pro ně ale i pro jejich okolí.

#### **6.4. Obohacení pro nás jako pro okolí**

Pro mě osobně jsou obohacující především otázky, které si v průběhu pozorování kladu a na které se snažím nalézt odpovědi. Tyto otázky se týkají převážně psychologie člověka. Je to pro mě sebepoznávání skrze pozorování druhých. Jak přemýšlíme, jak se chovají naše těla, co máme společné a co ne, jak různí můžeme být a jak funguje lidský mozek. Například já mám problémy s pamětí. Mám poruchu pozornosti, takže když mám vnímat, co mi druhý říká, je pro mě někdy problém se neustále kontrolovat. Často se přistihuji při strátě pozornosti a když si to uvědomím, musím pak vynaložit velké úsilí, abych pozornost udržela. Když jsem tedy při procesu zkoušení zpozorovala, že někdo nedával pozor, viděla jsem odraz sebe. Uvědomila jsem si, že je pro okolí těžké člověku stále připomínat jeho mentální nepřítomnost. Zároveň jsem pro to měla pochopení, protože vím, že když člověk nevnímá, nemůže si ani uvědomit že nevnímá. Proto si myslím, že jediná možnost jak si mohu svou pozornost procvičovat je **ta**, že mi okolí bude připomínat, že jsem myšlenkami jinde.

#### **6. 5. Obohacení pro herce s mentální retardací**

Největší obohacení pro herce s mentální retardací je, že mají možnost se potkávat a pracovat s umělci. Už jen tak, že vnímají náš umělecký přístup k práci, vnímají, že se dá vyjadřovat i jinak než pouze skrz jazyk. Třeba řečí těla, výtvarnou složkou, hudbou, atd. Pomocí těchto uměleckých forem se mohou dozvědět i něco o sobě. Kupříkladu když si Vendy ke tvorbě ZONY-M napsala vlastní text, myslím, že pro ni bylo mnohem jednodušší nám zazpívat, než kdyby o tom musela jen mluvit. Další je samozřejmě probírané téma, které je obohatí o vědomosti. Když jsme s nimi dělali představení inspirované výtvarníkem Henri Matissem, tak jim zůstává alespoň minimální povědomí o nějakém malíři, který kvůli nemoci maloval z postele se štětcem na dlouhé tyči. Co je ale nejdůležitější a co nás spojuje je radost, kterou nám společný čas přináší.

## 6.6. Prostor pro herce se znevýhodněním

Nejdůležitější je, že v bezpečném, uměleckém prostředí mají prostor na vlastní tvorbu obrazů, rekvizit, a dokonce i zvuku. Jsou zapojeni do celého procesu a mají možnost otevřít se vlastní fantazii a imaginaci. Jak už jsem zmiňovala v několika příkladech (a k dalším se ještě později dostanu), při procesu tvoření zkoušeli malovat, pracovat s přírodninami a různými materiály, jako jsou třeba látky, korálky a potraviny. Psali vlastní texty a básně, které se potom zhudebnily, tvořili si také sami zvuk a choreografie. Každý si mohl vyzkoušet, co je v jeho silách.

Tvorbou se jim otvírá možnost integrovat se do společnosti něčím, co jim dává prostor pro jejich pohled na svět a samozřejmě i na sebe sama.

Připomíná mi to hodiny dialogického jednání, které jsem během studia na DAMU párkrát absolvovala a které pro mě jako pro studenta herectví byly očišťující. Byla to pro nás možnost být sám se sebou ve veřejném prostoru. Někdy mám pocit, že pomocí divadelní tvorby i já sama sebe stále hledám a snažím se přijít na to, kdo jsem a proč tu jsem. Pamatuju si moment, který mi utkvěl v hlavě v podobě jakéhosi obrazu. Bylo to právě na festivalu Mentetrál. Zrovna se v šapitó odehrávalo představení a venku pršelo. Stála jsem s deštníkem v poslední řadě diváků, napůl uvnitř a napůl venku. Rekvizity na jevišti byly stříbrné paravány a herci měli batikovaná trička a čepičky. Celá scéna na mě působila jako surrealistické obrazy. Připadalo mi, jako bych byla napůl v hlavě někoho s mentálním postižením (prostor uvnitř šapitó a zároveň v reálném deštivém světě (venkovní prostor) s uvědoměním, že se oba světy odehrávají na stejném místě a že záleží jen na úhlu pohledu. Už si asi nevzpomenu, co to bylo za soubor, nicméně mi tato vzpomínka otevřela celou řadu nových poznatků k zamyšlení. Není mentálně postižený člověk na jevišti spontánnější než my, přetvoření společností do podoby který je od lidské přirozenosti vzdálená? Máme strach z něčeho, co nám není přirozené. Ale co když jsme my tím nepřirozeným?

## 7. MENTEATRÁL

Menteatrál je divadelní festival, kde se každoročně potkávají umělci a soubory pracující s herci s mentálním hendikepem. Nechybí ani dobrovolníci, kteří mají chuť se podílet na fungování festivalu včetně vděčných diváků a sponzorů.

Členové sdružení Jiné jeviště z.s. jsou hlavními organizátory festivalu. Ten se již od roku 2014 koná v obci Neratov v Orlických horách, ve které žijí a pracují mentálně znevýhodnění klienti místního chráněného bydlení, které je organizované Sdružením Neratov z.s. S těmi členové sdružení Jiné jeviště z.s. spolupracují na uměleckých projektech a divadelní tvorbě už od roku 2011.

Festivalu Mentetrál se pravidelně účastním od roku 2015 jako divák a pozorovatel z venku. V roce 2018 jsem měla poprvé možnost spolupracovat se souborem Jiné jeviště z.s. Já osobně vidím hodnotu festivalu v tom, že se jednou za rok můžeme sejít a strávit společný čas předáváním si zkušeností nejen v oboru divadelním, ale také v osobním životě. Také zde máme prostor pro sdílení našich rozdílných pohledů na svět.

### 7.1. ZÓNA-M

ZÓNA-M je projekt, který jsme uskutečnili v červnu 2018 na festivalu Mentetrál v rámci působení Jiného jeviště z.s. Jedni z hlavních členů, kteří tento projekt realizovali, byli Tomsa Legiersky a Jan Čtvrtník. Projekt byl zaměřený na osobní příběhy lidí s mentálním postižením, kteří v Neratově v Orlických horách žijí.

Do projektu bylo zapojeno okolo 15 herců se znevýhodněním s různorodou vážností diagnózy a schopností komunikace. Byli zapojeni všichni, kteří se zapojit chtěli. Několik z nich se však po začátku projektu rozhodlo nepokračovat, proto jich v závěru zůstalo přibližně 12. Samozřejmě jsme potom vybírali role podle jejich diagnózy tak, aby jim seděly na míru. Proto v konečné fázi byly vstupy herců od jednoduchého vybírání hudby až po sedmiminutové výstupy.

## 8. O PROJEKTU ZÓNA-M

Při zkoušení bylo naším prvním krokem seznámení - jak všech účastníků, tak i seznámení se samotným tématem (zmíním později). Pokračovali jsme průzkumem, který spočíval ve zjišťování jaký kdo je a k čemu má největší předpoklady, kdo je sólový hráč a komu více vyhovuje práce ve skupině a komu práce individuální. Protože Jiné jeviště se spolkem Neratov pracuje již delší dobu, bylo možné tuto fázi zkrátit.

Naše práce probíhala 2 týdny, a to přibližně 5 hodin denně. Samozřejmě s ohledem na povinnosti herců se znevýhodněním v sociálním zařízení. Někteří z chráněného spolku Neratov pracovali v kantýně, jiní v zahradnictví a dalších službách. Proto bylo třeba se dohodnout s pečovateli, kdy a v kolik se herci budou věnovat své práci a kdy budou mít čas s námi zkoušet. Někteří z nich si museli chodit brát léky v konkrétní čas. Tomu jsme se museli také přizpůsobit.

15.7. Příjezd a první setkání s „herci“

16.7. (15 "kamarádů") Započali jsme proces tvorby tím, že jsme si pustili animovaný film "V hlavě". Film pojednává o tom, že máme všichni v hlavě 5 základních emocí. Každá z emocí měla svou barvu: vztek - červená, radost - žlutá, nechuť - zelená, strach - fialová a smutek - modrá. Tyhle emoce nás ovládají podle toho, jak se střídají u "ovladače", který sídlí v centru hlavy. S emocemi jsme potom dál pracovali.

17.7. (12 "herců") Zahájili jsme práci společným 20 minutovým warm-upem, potom jsme pokračovali 45 minutovou pohybovou dílnou a 45 minutovou výtvarnou dílnou. Tyto dílny vedl vždy člen tvůrčího týmu, složeného z profesionálních herců anebo studentů uměleckých škol.

18.7.(14 "kamarádů") Začali jsme vypravěčskou dílnou trvající asi 60 min. Rozdělili jsme se do skupin. Každá si měla vybrat nějakou pohádku, kterou znají všichni její členové. Pak jsme dělali cvičení od Roie Gal Ora s názvem smysly. Herci měli za úkol vyprávět vybranou pohádku jen pomocí zvuků, které se v pohádce objevují. Následovalo vyjádření čichem a hmatem. Nakonec měla každá skupina za úkol vybrat si jeden z daných přístupů a ostatním pohádku převyprávět. Zbytek měl uhodnout, o jakou pohádku jde.

Ve stejný den jsme si herce rozdělili podle předpokladů do 3 základních skupin: storytelling, pohybová, zvuková a výtvarná.

Původní téma bylo emoce. Jak se u nás projevují a kdy jsme jakou emoci cítili. S tímto tématem přišli hlavní členové týmu Tomsa Legierski a Jan Čtvrtník. Každá emoce měla svou barvu, inspiraci jsme si vzali z filmu "V hlavě". Potom jsme tuto inspiraci využívali jako vizuální prvek při tvorbě a zároveň jako pomůcku při sdělování emocí, což je často těžké i pro nás - lidi bez znevýhodnění. Například u skupiny, která pracovala na svých příbězích storytellingovou formou: Zadali jsme členům, ať napíše 10 slov, nebo sousloví z příběhu jejich života. Za úkol měli vybrat si barevnou pastelku podle toho, s jakou emoci se jim slovo spojuje. Například Pavlína měla slovo „učitelka“ červenou barvou, čili jsme věděli, že se jí slovo učitelka pojí se vztekem (se špatnou zkušeností).

Výhodou rozdělení do skupin bylo, že herci oproti nám neměli početní převahu a bylo snadnější se koncentrovat na práci, která už byla směřována na konkrétní jazyk, pohyb, zvuk atd. Nevýhodou však bylo, že po rozdělení jsme se už těžko dávali dohromady a spojení těchto výrazových jazyků se nám v závěru už nepovedlo. Vznikly z toho 3 fáze výsledné inscenace:

-Storytelling (Tomsa Legierski a Radka Caldová)

-Výtvarná (Viktorie Drdová)

-Pohybová (Honza Čtvrtník, Lenka Nahodilová a David Králík)

Vzhledem k tomu, že jsem byla přítomná pouze na pohybové tvorbě, budu zde hovořit jen o třetí části.

## **8. 1. Průběh zkoušení pohybové části inscenace**

Při vybírání cvičení jsem vycházela ze svých zkušeností z práce s dětmi, volila jsem ověřené metody, u kterých vím, že fungují u dětí - jsou nenáročné, ale zároveň zábavné a vybízejí ke kreativitě. Právě díky tomu faktů většina her fungovala. Co například nefungovalo, byla hra "Samuraj". Hlavním principem této hry je soustředění a kumulování energie. Právě díky nedostatečnému soustředění hra neprobíhala v tempu, chyběla pořádná dávka energie, hráči se nesoustředili, vypadávali ze hry a začínali si povídat.

Při pohybových rozcvičkách jsem si připadala, jako bych pracovala s dospívajícími jedinci. Bylo to úplně stejné jako se staršími dětmi (okolo 13 a 14 let), protože zprvu si stěžují na náročnost, ale posléze cítíte zalíbení a přínos práce.

Při procesu jsme se snažili vytvořit rutinu. Rutinu jako kupříkladu každý den stejně dlouhá rozcvička, aby si herci zvykli na každodenní zkoušení. Ale co se týče výběru rozcvičovacích prvků a her, tak jsme se spíše snažili je překvapovat novými věcmi, aby to bylo zábavné - jak pro ně, tak pro nás.

Lékaři určují diagnózu mentálně hendikepovaných lidí podle toho, v jakém roku věku se člověk mentálně zastavil. V průběhu práce s těmito lidmi zjistíte - pokud máte zkušenosti i s dětským hercem - jak je toto přirovnání výstižné. Ve skupině jsme se potýkali s rozmanitostí všech možných diagnóz.

Třeba Jirka, jeden z herců, kterému mohlo být tak třicet, se choval asi jako pětileté dítě. Většinu času jen pozoroval, a když už mluvil, tak se tázal jednoduchými větami a desetkrát se ptal na to samé. Například jestli budeme dneska dělat to divadlo, anebo jestli byl dobrý v té jaké hře. Po přikývnutí se obrátil a zase jen zíral do prázdna.

Další příklad byla Eva, které v té době bylo asi dvacet pět let. Chovala se jako patnáctiletý jedinec v období puberty. Nic jí nebavilo a často dělala scény, že už nemůže, ale bylo vidět, že nás jen zkouší.

Často se také stávalo, že měli herci jeden společný svět, co se týče humoru. Většinou je pobavilo přesně to, co by pobavilo děti do 10 let. Jako třeba, že někomu teče nudle, když se něco hraje. Popravdě mě to často potěšilo, trávit s nimi čas a vidět, že se bez jakýchkoliv předsudků zasmějí upřímně něčemu, co je pro nás banální. Dávají mi prostor pro uvědomění si, že můžeme mít radost z něčeho malého a obyčejného. V tomto ohledu vidím velkou podobnost s dětmi.

V pohybové skupině jsme nakonec měli jen dva herce - Květu a Davida. Další dva herci se s Honzou Čtvrtníkem starali o hudební část představení. Dělali jsme různá cvičení tak, aby souvisela s tématem „emoce“. Seznam cvičení je uveden v příloze.

Další část procesu spočívala v tom, že si Květa s Davidem, měli vybavit nějakou vzpomínku nebo část života. S tou jsme potom pohybově pracovali.

Nejprve si oba napsali strukturu příběhu o kterém budou nonverbálně vyprávět a poté jsme po částech zkoušeli improvizovat. Měli k dispozici hudbu, kterou si mohli vybírat a na kterou se posléze hýbali.

Vzpomínám si na jeden záznam představení Disabled Theater - Jérôme Bel / Theater Hora<sup>20</sup>, které jsem viděla. Herci s mentálním postižením sedí v půlkruhu na židlích a začne hrát píseň od Michaela Jacksona- They Don't Care About Us. Jedna z hereček za písničky nastoupí doprostřed půl kruhu a ostatní drží rytmus plácáním do stehů a podporují interpretku tančící uprostřed. Prvky choreografie jsou převzaté z klipu této písně. Díky její vášni, radosti a prožitku z tance jsem jako divák měla chuť vstát a přidat se k ní. Dojímal mě i ostatní, (+ čárka) kteří seděli na židlích a byli na sebe navzájem napojeni. V jeden moment se herečka roztočila tak, že ztratila rovnováhu a spadla. V té energii hned vstala a pokračovala dál. Přesně jak to dělají děti, když radostně skáčou a spadnou, pak se oklepou a pokračují v hopsání.

V tanci je vášně jedna z nejdůležitějších věcí. Proto je pro mě mnohdy více inspirující člověk, který nemá vystudovaný taneční obor ale tančí se zápallem a radostí, než člověk, který má perfektně naučené choreografie ale je bez vášně a bez víry v to, co právě dělá.

*„Nobody cares if you can't dance well. Just get up and dance. Great dancers are not great because of their technique, they are great because of their passion.”<sup>21</sup>*

Princip v tomto představení je velmi podobný principu, který jsme aplikovali při zkoušení ZÓNY-M s herci Davidem a Květou.

**David** - David vyprávěl část ze svého života ve které bydlel s kamarády. Situaci, kterou popsal jako složitou v tom, že se o sebe musel starat sám, ale zároveň jí popsal jako volnost, kterou cítil po odstěhování se od rodičů. David měl pro tuto část vybranou hiphopovou hudbu, na kterou dělal hiphopové prvky. Tyto prvky zdůrazňovaly volnost ve smyslu žánru, který si mohl vybrat a který mu byl blízký, ale zároveň urputnou snahu o to, aby se mu hiphopové

---

<sup>20</sup> Jérôme Bel /Divadlo HORA, *Disablet theater*. 2012. <<https://www.youtube.com/watch?v=afXzOyECw24>>

<sup>21</sup> GRAHAM, M. *Citáty* [online]. <<https://citaty.net/citaty/844955-martha-graham-great-dancers-are-not-great-because-of-their-techn/>>

triky dařily. Ze začátku se trochu styděl, ale když viděl, že ho podporujeme a naopak oceňujeme, že se snaží (i když to někdy nejde), tak se otevřel a přestal se stydět. Viděl, že některé části jsou dokonce komické, začal to podporovat, a pochopil, že se nesmějeme jemu, nýbrž tomu, co v danou chvíli představuje. V konečné fázi před diváky se samozřejmě trochu studu vrátilo.

**Květa**- Pamatuji si, že Květa měla přání tančit v šatech. A to protože má šaty ráda, protože jí připomínají maminku a připadá si v nich jako víla. Rozhodli jsme se tedy, že jí uděláme radost a zajeli jsme do sekáče, abychom jí vybrali kostým snů. Našla jsem kytičkované šaty, z kterých jedna z našich scénografek udělala sukni, aby bylo snazší kostým na jevišti obléknout. Květa měla velkou radost a sukni potom využila v části svého příběhu. Část jejího příběhu byla o tom, jak se dostala z ulice do Neratova, kde začala její šťastnější část života. Závěrečná forma byla potom improvizovaná s lehkou strukturou - jako například: „představuješ si tu špatnou část života. Jsi na ulici, nemáš kde bydlet a protloukáš se životem. Pak si nasadíš sukni, kterou ti přineseme a tančíš tu hezkou část života, kdy ses dostala do Neratova.“ Květy pohyb byl trochu omezený a i přesto, že s pohybem trochu bojovala (protože měla horší hrubou motoriku), pracovala hodně s pažemi a byla vidět její naprostá koncentrace na část těla, kterou právě hýbala. Když si však nasadila sukni, která zakryla trochu té nemotornosti, sukně dotvářela každý pohyb, který udělala, a Květa pak působila, že se tak vznáší po prostoru. Květa neměla specifické přání hudby - jen zmínila, že by si přála, abychom něco vybrali **my**. Proto nakonec hudbu tvořil Honza Čtvrtník naživo na elektrické klávesy. Když už byl tvar hotový, Květa vždy improvizovala s danou strukturou, ale držela se svého stylu. Proto pohyby udržela většinou stejné nebo spíše podobné. Na rozdíl od Davida, měla v celém výstupu pohybovou jemnost, ladnost a během zkoušení se nestyděla. Před diváky pak ale bylo vidět, že je trochu nesvá, stejně jako byl David.

## **8.2. Shrnutí projektu**

Výsledná forma Davida a Květy, fungoval na principu improvizace (neměli pevnou choreografii). Tato improvizace fungovala ve struktuře, kterou jsme jim poskládali **my**, avšak z obrazů, které si vytvořili sami podle jejich životních příběhů. Jako celek to pro mě fungovalo a myslím, že právě proto, že jsme skutečně vycházeli přímo z nich a z toho, co nabízeli. Nenutili jsme je



zobrazovat naše představy, ale nechali jsme je tvořit s trochou naší pomoci. Jediné, co vadilo na jevišti, byl malý stud, který sice při zkoušení postupně odpadl, ale který se potom při prvním výstupu před publikem vrátil.

Na rozdíl od jiného projektu, kde jsme pracovali jako jedna velká skupina (například u procesu inscenace „Matisse“) bylo výhodou rozdělení do skupin. Především v tom, že jsme se mohli v rámci každé skupiny soustředit konkrétním směrem a také na danou divadelní formu (story-telling, tanec atd.) Nevýhodou však bylo, že jsme se už v konečné fázi nedokázali sejít všichni dohromady. Proto naše výsledná forma měla několik částí a působila jako koláž z procesu, což nebylo původním záměrem. Vybrala jsem si tento projekt do své práce z toho důvodu, že díky životním příběhům bylo pro mě toto představení a hlavně celý proces zkoušení velmi silný. U jiného zkoušení jsme my (část týmu bez znevýhodnění) často zapojeni do příběhu, hlavně proto, abychom byli pro herce na jevišti oporou a pomocníky, kdyby se něco pokazilo. V ZÓNĚ-M to ale bylo jiné. Každý herec byl na jevišti sám se svým příběhem a já jsem obdivovala jejich kuráž, s kterou vystoupili před lidmi, aby jim převyprávěli svůj příběh. Vybrat si jako téma osobní příběhy je zčásti riskantní, protože ze začátku jsme nevěděli, jestli se do toho hercům bude chtít. Když to závěrem porovnám se zkoušením inscenace, která se netýkala jejich osobních vyprávění, řekla bych, že u osobních vyprávění byli herci mnohem více zapojeni a koncentrovaní. My jsme jen naslouchali a modelovali tvar do výsledné formy.



Inscenace: ZÓNA-M  
Fotografie: Vladimír Novák



Inscenace: Ondra Matisse  
Fotografie: Jiří Kottas

## ZÁVĚR

Díky osobní zkušenosti jsem se pokusila shrnout a porovnat své poznatky o práci s dětmi, a o práci ve specifické skupině. V první části jsem se snažila popsat, jak při divadelní tvorbě pracovat s dětmi a jak využít jejich potenciálních vlastností. Dále jsem se pokusila představit metodiku Tanečního studia light a přiblížit pedagogický přístup Mg.A. Lenky Tretiagové, vedoucí souboru, (ohraničit čárkami - přístavek) a porovnat její přístup s přístupem nepedagogickým, pouze divadelním režiséra Milo Raua. Také jsem do své práce zahrнула popis procesu konkrétní inscenace.

V druhé části jsem se zabývala porovnáváním práce ve specifické skupině s prací s dětmi. Podobnosti a rozdíly jsem se snažila popsat na konkrétních situacích. Měla jsem také snahu vysvětlit, v čem pro mě spočívá přínos této práce, a popsat divadelní tvorbu ve specifických skupinách přímo na zkoušení konkrétní inscenace.

Do budoucna bych ráda zjistila, zda se dá propojit například práce se specifickou skupinou ve specifickém prostoru. Jestli se jednou specifičností nezastíní druhá specifičnost? Dále si myslím, že by bylo přínosné pokračovat v osobních příbězích herců z představení ZÓNA-M a pokusit se je zpracovat i jinak než formou vyprávění a nalézt více divadelních prostředků. Možná propojit tyto dvě vize a zasadit osobní příběhy herců do specifického prostoru. Co se týče práce s dětmi, ráda bych se pokusila vytvořit projekt s adolescenty z Tanečního studia Light na téma manipulace. Protože v této fázi dětství má člověk největší touhu vytvářet si vlastní identitu. V této fázi si děti začínají uvědomovat působení manipulace z vnějšího světa, a proto se jí často pokouší vymezit.

Věřím, že práce v těchto specifických skupinách má svůj smysl, otevírá mnoha lidem možnosti k pochopení sebe sama a k rozvoji osobnosti. Na divadle mě zajímá a fascinuje prostý okamžik, který se nedá zopakovat, živost, spontánnost a jedinečnost bytostí. Proto mě do budoucna zajímá podílení se na divadelních inscenacích mimo jiné i se specifickými skupinami.

Téma divadelní tvorba s dětmi a mentálně postiženými má přesah do různých kategorií, jako je pedagogika, sociologie, psychologie, divadelní antropologie a

dalších. Ty jsou však pro mě zatím velkým oříškem. Doufám, že do budoucna budu mít možnost do nich alespoň z malé části nahlédnout. Obohatit se tak o zkušenosti, které mi umožní nastítnit nové otázky, ke kterým budu moci hledat odpovědi.

## **SEZNAM PŘÍLOH**

Příloha č. 1: Pohled dětskýma očima

Příloha č. 2: Ukázka her a pohybových cvičení při procesu ZÓNY-M

Příloha č. 3: Autorský text písně

## **PŘÍLOHY**

### **Pohled dětskýma očima**

**Je pro tebe rozdíl mezi tím, když si hraješ anebo, když hraješ na jevišti? Jestli ano, napiš v čem.**

J: *"Jde o to, že když hraju na jevišti, mám pocit, že začnu fungovat jako stroj soustředící se jen na naučenou jednu věc."*

E: *"Já hraju divadlo ráda, takže to pro mě není zas tak velký rozdíl."*

A: *"Na jevišti se více soustředím a (většinou) myslím pouze na hraní, zatímco normálně mám hlavu plnou myšlenek o něčem jiném."*

### **Co pro tebe divadlo znamená?**

J: *"Přesně nevím"*

E: *"Divadlo je pro mě hodně důležité a nějak si to bez něj nedokážu představit, takže pro mě znamená hodně."*

A: *"Zábavu, kamarády, možnost odpočinout si a nemyslet na ostatní věci, a možnost pohybu."*

### **Máš rád/a divadlo? Proč děláš divadlo?**

J: *"Divadlo mám rád a v těchto dobách mi dost chybí. A proč dělám divadlo, upřímně ani nevím prostě mě to baví."*

E: *"Divadlo dělám úplně od malinka, mám ho hodně ráda a dělám ho, protože mě baví a mám tam spoustu přátel."*

A: *"Dělám ho, protože mě baví, mám tam kamarády a sestru, a celkově mě baví pohyb a činnosti spojené s ním."*

### **Kdyby sis mohl/a vybrat téma nebo nějaký vzkaz který by si chtěl/a lidem předat (na něco upozornit) co by to bylo?**

J: *"Nevím, problémů je mnoho, ale myslím si, že je nemožné je divadelně ztvárnit. Pokud bych si měl nějaký vybrat, byl by to pravděpodobně dopis z čínské ambasády (posílá odkaz na reportáž z deníku N)"*

E: *"Asi uprchlíci, ale to by chtěl asi každý."*

A: "Na současné světové problémy, jako například znečišťování planety atd."

### **Máš někdy trému? (jestli ano, jak se projevuje?)**

J: "Dřív jsem ji měl často, většinou my bylo trochu špatně, ale dnes už skoro ne, pouze při premiérách, při nich jsem tak trochu napjatý."

E: "Trému jsem dřív měla, ale už nemám. Měla jsem takový divný pocit, chtělo se mi křičet a skákat."

A: "Potřebuju na záchod."

### **Přijde ti, že má téma o uprchlících smysl? Jestli ano napiš proč?**

J: "Ano smysl určitě má, spousta lidí si myslí, že toto téma je pryč, ale není, momentálně sice nemá takovou pozornost, neměli bysme na něj ale zapomínat."

E: "Určitě ano, podle mě se nad tím lidi a děti víc zamyslí, když se jim to řekne formou divadla."

A: "Možnost jak ostatní lidi upozornit, na to, co se tam děje a ostatní věci kolem toho."

### **Baví tě tohle téma? Jestli ano napiš co tě na tom baví?**

J: "Baví mě hodně. Je to zase nová zkušenost a baví mě taky, jak jsme to ztvárnili."

E: "Téma mě baví, baví mě na tom úplně všechno, asi nemám nic, co se mi na tom líbí víc nebo míň."

A: "Baví mě na tom to, že si můžu (alespoň částečně) hraním vyzkoušet situace, do kterých se oni dostávají každý den."

### **Kdyby bylo na tobě, co by si tímto tématem chtěl/a lidem (divákům) vzkázat?**

J: "Nevím"

E: "Aby se nad tím zamysleli, aby nedělali, že tady nejsou, protože jsou tak aby o nich aspoň věděli."

A: "Okolnosti ohledně té situace a to, jak se ohledně té situace chová vláda."

**Máš pocit, že tohle téma není pro děti? ano /ne napiš proč?**

J: *"Svět není růžový a v dnešní době se stejně těžko něco tají, děti by měly poznávat realitu. Naše generace bude čelit spoustu problémů, měli bysme se začít připravovat."*

E: *"Podle mě určitě je, všichni by o tom měli vědět."*

A: *"Myslím, že je dobré, když se to dozví i děti, ale zároveň bych jim to úplně necpal, aby si o tom mohly vytvořit svůj vlastní názor."*

**Napadá tě něco, čím bys ty osobně mohl/a této situaci s uprchlíky pomoci? Jestli ano, napiš jak?**

J: *"Jediná možnost, která je pro mě reálná, je finanční podpora organizací, které se o uprchlíky starají."*

E: *"Myslím, že já můžu pomoci tak, že o tom budu hrát a mluvit s lidmi."*

A: *"Myslím, že jako jednotlivec toho moc nemůžu, ale když se o tom dozví dostatek lidí, tak už by to nějaký účinek mít mělo."*



## **Ukázka her a pohybových cvičení při procesu ZÓNY-M**

Cvičení vždy vedl jeden z našeho "Menteatrálského" týmu profesionálních herců anebo studentů herectví, scénografie nebo tance. Některá cvičení jsme dělali v rámci studia na DAMU, některá jsme čerpali z dlouholeté účasti v Tanečním studiu Light a některá jsme vymýšleli až v Neratově na základě inspirace tématem "emoce".

**Agenti:** Vyberou se dva "agenti", kteří se hýbou, jak se jim zachce. Ostatní si musí vybrat buď jednoho, nebo druhého agenta a následují jeho pohyb. V průběhu mohou střídat koho chtějí následovat. Na konci hry vyhrává agent, který má více lidí.

**Smrt:** Všichni stojí v kruhu a mají sklopenou hlavu. Když se tleskne, prudce ji zvednou a musejí se podívat na jednoho člověka. Pokud se dva potkají očima a koukají na sebe, pateticky s křikem umírají a vypadávají ze hry. Takto se vše opakuje, dokud ve hře nezůstanou poslední dva hráči.

**Elektrika tleskání:** Všichni stojí v kruhu. Jeden z nich začíná, udělá dřep a dva stojící vedle něj si spolu oběma rukama nad jeho hlavou tlesknou. Když dodělá dřep, dřepne si ten, kdo je vedle po směru hodinových ručiček, a zase hráči kolem něj si spolu tlesknou. Takhle to pokračuje dál po kruhu. Když už všichni hru chápou, dá se zrychlovat tempo anebo posílat více vln po sobě stejným směrem i v protisměru.

**Cvičení na babušku (cukr, káva, limonáda, čaj, rum, bum):** Jeden ze skupiny stojí na konci ateliéru a na druhé straně stojí skupina, ta se dívá směrem k jednotlivci, který je zády ke skupině. Skupina má za úkol se dotknout „babušky“. Ten se ale může libovolně otáčet a když vidí kohokoli ze skupiny se pohnout, odvolá jej zase na začátek. Tato hra se pak komplikuje o další úkoly (cestou k babušce je třeba si sednou na židli, obléknout si kostým...) a jde přes soustředění se na sebe jako na osobu, která musím mít

*své tělo pod kontrolou, až k celé skupině a „kolektivní vině“ když „babuška“ vidí kohokoli se hnout, musí celá skupina na začátek).<sup>22</sup>*

**Cvičení samuraj:** Skupina stojí v kruhu. Jeden ze skupiny začíná tak, že spojí obě ruce a vzpaží je nad hlavu. S hlasitým „haa!“ prudce pažemi ukáže na kohokoliv v kruhu. Partner, na něhož bylo ukázáno, spojí dlaně a s hlasitým „haa!“ výzvu přijímá. Jeho partneři po stranách, vlevo i vpravo, spojí dlaně a s hlasitým „hoo!“ jej „přeseknou“ v pase. Poté může dál posílat výzvu na další partnery. Cvičení se zaměřuje na rytmus, soustředění a koordinaci. Výměny se zrychlují a skupina se snaží docílit co nejrychlejší, ale zároveň co nejpřesnější výměny. Když někdo udělá chybu, může být vyřazen, tím se kruh zmenšuje a hra nabývá na obtížnosti.<sup>23</sup>

**Mrazík:** Jeden z hráčů má babu. Jeho úkolem je všechny ostatní hráče chytit. Když se baba někoho dotkne, musí se dotyčný člověk zastavit a takzvaně zmrznout s rozkročenýma nohama. Ostatní hráči kromě baby ho můžou vysvobodit tak, že ho podlezou, čímž ho rozmrazí. Když jeden hráč podlézá druhého, v tu chvíli nesmí baba ani jednoho ze dvojice chytat. Hra končí, když baba pochytá všechny hráče.

**Hýbám se jako emoce:** Všichni se pohybují po prostoru jako konkrétní emoce, kterou jsme jim zvenčí určovaly (vztek, radost, smutek, strach, nechuť).

**Pohybová improvizace podle hudby:** Herci se hýbají podle hudby, která je tvořená naživo a mění se.

**Hádání barev:** Hercům jsme každému na čelo nalepili papírek s barevným puntíkem. Jeden z nich si vždy stoupl jako divák na kraj místnosti a měl uhodnout, co má za barvu na papírku. Ostatní stáli v prostoru a dostali za úkol pohybem beze slov předat informaci, jakou barvu má na čele ten určený. Postupně se takhle vystřídali všichni. V souvislosti s inspiračním materiálem

---

<sup>22</sup> LEGIERSKI, T. *Osobní Gestický slovník*. disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2019.

<sup>23</sup> LEGIERSKI, T. *Osobní Gestický slovník*. disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2019.

(filmu "V hlavě") se barva rovná emoci, protože barva je velmi abstraktní pojem, který se popisuje těžce.

**Fotka:** Když hraje hudba, herci běhají v prostoru, když hudba přestane, "zmrznou" v sochu nějaké emoce. Na stejném principu potom na zastavení hudby vytvářeli skupinovou "fotku" - společný obraz v prostoru ale už ne jako socha emoce ale jako socha konkrétní vzpomínky.

**Pohybová improvizace - emoce v částech těla:** Ze začátku jsem emoci a část těla určovala já z venku. Př.: hlava-radost, zadek-vztek, ruka-smutek...atd. Posléze si určovali sami, ve které části mají jakou emoci. Když začaly chápat princip hry, přidávali jsme obtížnost - více částí více emocí najednou. Př.. hlava-radost ale ruka-smutek...atd.

## **Autorský text písně**

### **Vendy:**

Ref:

Pane, proč to všechno muselo být?

Pane, jen ty znáš náš příběh.

Pane, proč to všechno všechno muselo být?

Pane, jen ty znáš náš život.

Když jsem přišla na svět,

začala jsem zkoumat,

dobro, zlo, přátele

Ref:

Pane, proč to všechno muselo být?

Pane, jen ty znáš náš příběh.

Pane, proč to všechno všechno muselo být?

Pane, jen ty znáš náš život.

## ZDROJE

1. MIKEŠ, Vladimír, NOVÁK, Vladimír, ed. *Divadelní tvorba ve specifických skupinách*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. ISBN 978-80-7331-289-3. <sup>[1]</sup>
2. ŠPLÍCHALOVÁ MOCOVAR, Kateřina a Vladimír NOVÁK. *Problematika režie a dramaturgie ve specifické divadelní skupině: (s divadelníky s mentálním znevýhodněním)*. V Praze: Výzkumné pracoviště katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2016. ISBN 978-80-86102-99-3.
3. JOHNSTONE, Keith. *IMPRO: improvizace a divadlo*. V Praze: Akademie múzických umění, 2014. s. 14. ISBN 978-80-7331-266-4.
4. DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007.12 . ISBN 978-80-903842-1-7.
5. WAY, Brian. *Výchova dramatickou improvizací*. Praha: ISV, 1996. s. 7. Dramatická výchova. ISBN 80-85866-16-1.
6. PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. ISBN 80-239-6412-7.
7. HOSSEINI, Khaled. *Mořská modlitba*. Ilustroval Dan WILLIAMS, přeložil Rani TOLIMAT. Praha: Argo, 2018. s. ISBN 978-80-257-2659-4.
8. LEGIERSKI, T. *Osobní Gestický slovník*. disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2019.

## Elektronické zdroje

1. TRETIAGOVÁ, L. *O nás* [online]. Praha: Taneční studio Light 2018 [cit. 15.3. 2020]. Praha: URL <<https://tanecnistudiolight.cz/o-nas>>.
2. BLAŽÍČKOVÁ, E. *Filozofie školy* [online]. Praha: Konzervatoř Duncan centre 2018 [cit. 30.4. 2020]. URL <<https://www.duncancentre.cz/o-nas/filozofie-skoly/>>.
3. GRAHAM, M. *Citáty* [online]. < <https://citaty.net/citaty/844955-martha-graham-great-dancers-are-not-great-because-of-their-techn/>>
4. Jérôme Bel /Divadlo HORA, *Disablet theater*. 2012. < <https://www.youtube.com/watch?v=afXzOyECw24>>