

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví alternativního a loutkového divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**AUTENTICITA HERECKÉHO PROJEVU HERCŮ
S MENTÁLNÍM POSTIŽENÍM**

Alžběta Nováková

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

Oponent práce: MgA. Kateřina Šplíchalová, Ph.D.

Datum odevzdání práce: 17. května 2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Performing Arts

Acting of alternative and puppet theatre

DIPLOMA THESIS

**AUTENTIC ACTING OF ACTORS WITH MENTAL
DISORDERS**

Alžběta Nováková

Thesis advisor: MgA. Vladimír Novák, Ph. D.

Examinor: MgA. Kateřina Šplíchalová, Ph.D.

Date of submission of the thesis: 17th of May 2021

Academic title granted: BcA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci věnující se autenticitě hereckého projevu herců s mentálním postižením, vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 17. května 2021

Alžběta Nováková

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.

Poděkování

Děkuji Vladimíru Novákovi za vedení a konzultace k mé práci, děkuji Anně Strnadové za možnost se podílet na projektu Apropolis, který mi slouží jako výzkumný materiál pro tuto práci a děkuji hercům s mentálním postižením za velké množství inspirace.

Abstrakt

V této bakalářské práci autorka zkoumá autenticitu hereckého projevu lidí s mentálním postižením. Podklady pro výzkum této práce tvoří několikaletá zkušenost s lidmi s mentálním postižením, praxe na poli divadelní improvizace, spolupráce na projektu Apropolis a videozáznam z představení. Teoretická část práce se zabývá divadelní improvizací, u které autorka našla paralely a principy, které jí pomáhají autenticitu hereckého projevu definovat a srovnat s autenticitou hereckého projevu profesionálních herců. Také zde autorka nastiňuje autenticitu jako psychologický fenomén, jemuž se věnuje odvětví tzv. pozitivní psychologie, které vnímá autenticitu jako cestu k upřímnějšímu životu ve vztahu k sobě samému.

Cílem je nejenom zjistit, jaké faktory přispívají k vytvoření dojmu autentického zážitku, ale také popsat přínosy spolupráce profesionálních herců a herců s mentálním postižením.

Klíčová slova

Autenticita, mentální postižení, divadlo, divadelní tvorba ve specifických skupinách, sociální divadlo, divadelní antropologie, interakce

Abstract

In this bachelor's thesis the author analyses the authenticity of acting performed by people with mental disorders. The research material and resources analysed in this thesis include observations from several years of the author's experience of working with people with mental disabilities; her practice of theatre improvisation; and collaboration on the Apropolis project analysed through a video recording of the performance. The theoretical section of this thesis focuses on theatre improvisation. The author finds parallels and principles which help define the authenticity of an acting performance by comparing it to the authenticity of the performance of professional actors. Additionally, the author approaches authenticity as a psychological phenomenon reflected in the field known as positive psychology, which perceives authenticity as a journey towards more authentic forms of living and a better relationship with the self. Through her analysis, the author wants to find out what factors contribute to creating the impression of an authentic experience. Most importantly, she also attempts to describe the positive effects of cooperation between professional actors and actors with mental disorders.

Key words

Authenticity, mental disorders, theatre, theatre with special needs group, theatre anthropology, interaction

Obsah

ÚVOD	9
1. CHARAKTERISTIKA OSOB S MENTÁLNÍM POSTIŽENÍM	10
1. 1. KLASIFIKACE MENTÁLNÍ RETARDACE	11
1. 2. CHOVÁNÍ OSOB S MENTÁLNÍM POSTIŽENÍM	12
1. 3. ROZDÍL MEZI HRANÍM A CHOVÁNÍM	13
2. CO JE TO AUTENTICITA A JAK JI DEFINOVAT?	14
2. 1. MŮJ POHLED NA AUTENTICITU	16
2. 2. VĚDOMÁ AUTENTICITA	17
2. 3. NEVĚDOMÁ AUTENTICITA.....	18
3. DIVADELNÍ IMPROVIZACE JAKO PROSTOR PRO AUTENTICKÉ JEDNÁNÍ	20
3. 1. BEZPEČNÉ PROSTŘEDÍ.....	22
3. 2. KONTAKT S PUBLIKEM	24
3. 3. DIVADELNÍ RÁMCE.....	26
3. 4. ÉMPATIE A AKCEPTACE	28
3. 5. PRÁCE S CHYBOU.....	31
3. 6. HRANICE MEZI HERCEM A ROLÍ	32
3. 7. HRA A HRAVOST.....	34
3. 8. VLIV PROSTŘEDÍ NA HERECKOU PRÁCI	35
3. 9. EMOCE.....	36
3. 10. VLIV PSYCHICKÉHO ROZPOLOŽENÍ HERCE PŘI IMPROVIZACI	39
3. 11. AUTORSKÝ VKLAD	42
4. VNÍMÁNÍ AUTENTICITY V KONTEXTU POZITIVNÍ PSYCHOLOGIE	43
4. 1. PŘEKÁŽKA A PROBLÉM JAKO CESTA K SEBEPOZNÁNÍ	44
4. 2. POSTIŽENÍ JAKO ZDROJ INSPIRACE	45
5. PROJEKT APROPOLIS	46
5. 1. ZAČÁTKY ZKOUŠENÍ.....	47
5. 2. VÝTVARNÝ WORKSHOP A CESTA DO DIVADLA DRÁK	49
5. 3. MYŠLENÍ A ABSTRAKCE	50
5. 4. VÝBĚR FORMÁTU.....	51
5. 5. EXPERTI VŠEDNÍHO DNE	52
5. 6. FIXOVÁNÍ TEXTU.....	53
5. 7. HRANICE A STEREOTYP	54
6. CO MŮŽE SPOLUPRÁCE PŘINÉST PROFESIONÁLNÍM HERCŮM?	55
ZÁVĚR	58
SEZNAM PŘÍLOH	60
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	63

Úvod

„Wabi sabi je stav srdce. Je to hluboký nádech a pomalý výdech. Lze je pocítit v okamžiku skutečného ocenění – dokonalém okamžiku v nedokonalém světě.“

Beth Kempton

Často slýchám věty typu: „Ten herec hrál autenticky. Opravdu jsem mu to věřila.“ Nebo: „Představení se zakládalo na autentických zážitcích, film působil autenticky.“ I já sama ráda používám označení autentický, hlavně ve vztahu k lidem, jejichž emoce jsou pro mě transparentní, kterým rozumím a dokážu jim uvěřit. Co ale vlastně slovo autentický znamená a proč ho považujeme za validní recenzi uměleckého díla? Snažím se ve své práci autenticitu prozkoumat z několika úhlů pohledu. Tím stěžejním je pro tuto práci zkušenost s prací s lidmi s mentálním a kombinovaným postižením, u kterých jsem si tohoto fenoménu, jemuž zde říkám autentické chování, všimla. Snažím se nastínit, z čeho autentické chování pramení a jakou roli v něm hraje samotné postižení. Pro velkou část práce jsem zvolila jako výzkumný materiál pole divadelní improvizace, které se už několik let věnuji a ve které jsem za ty roky vysledovala principy a paralely, které mají s autenticitou a hlavně s autenticitou herců s mentálním postižením mnoho společného. Divadelní improvizace mi zde slouží jako nástroj, jakým do daného tématu snadněji proniknout a porozumět mu. Cílem této práce není jen snaha o pojmenování toho, co se pod velice širokým a nejednoznačným termínem autenticita skrývá, snažím se zde také nastínit, čím může spolupráce s herci s mentálním postižením obohatit hereckou práci profesionálních herců.

Autenticitu umělce vytváří schopnost být autentický nejen ve vztahu k umělecké tvorbě, ale hlavně ve vztahu k životu. Krátce ve své práci nastiňuji autenticitu jako psychologický fenomén, kterým se zabývá tzv. pozitivní psychologie. Autenticitu chápe jako cestu ke šťastnějšímu životu, ve kterém člověk přijímá svůj vrozený potenciál s jeho přednostmi i limity.

1. Charakteristika osob s mentálním postižením

Jako cílovou skupinu jsem si zvolila lidi s mentálním postižením, u kterých se snažím pojmenovat, z čeho pramení to, co zde pojmenovávám jako autenticita hereckého projevu. Nejprve je ale důležité udělat alespoň základní teoretický exkurs do této problematiky.

Charakterizovat lidi s mentálním postižením jako celek je velmi náročné, jelikož se od sebe jednotlivé typy mentálního postižení hodně odlišují. Různorodost mentálního postižení implikuje i různorodost chování, které dané postižení doprovází a zároveň se každé postižení proměňuje v závislosti na jednotlivci. Jsou ale určité podobnosti, které se dají u lidí s mentálním postižením vysledovat.

Během své několikaleté praxe jsem pracovala s lidmi se všemi stupni mentální retardace, s lidmi s Downovým syndromem či poruchami autistického spektra. Ve světě se Downův syndrom a poruchy autistického spektra neklasifikují jako typ mentální retardace, v České republice se toto řazení stále ještě používá. Já preferuji první přístup, který zohledňuje rozdílnost jednotlivých typů postižení. Skupina, se kterou jsem pracovala na projektu Apropolis, který je hlavním výzkumným materiálem této práce, byla složena především z herců s lehkou mentální retardací, s lehkými poruchami autistického spektra nebo s kombinovaným postižením.

K pojmu „herec s mentálním postižením“

Pro zjednodušení používám ve své práci označení *herec s postižením*, myšlen je tím vždy herec s *mentálním postižením*.

1. 1. Klasifikace mentální retardace

„Mentální retardace je odstupňována do 4 skupin. Podmínkou diagnózy je, že jedinec musí mít: 1) IQ pod hranicí 70; 2) potíže při adaptaci na běžné nároky života, k nimž patří především sebeobsluha a sociální kontakt.“¹

Stupeň	Procentuální zastoupení v dané skupině	Rozsah skóre IQ	Adaptace na nároky života
Lehká	85%	50-70	Intelektuální rozvoj je možný na úroveň šesté třídy. Dospělí mohou za supervize bydlet sami a vykonávat jednoduchou práci.
Středně těžká	10%	35-49	Intelektuální rozvoj je možný na úroveň druhé třídy. Dospělí mohou pracovat v chráněných dílnách.
Těžká	4%	20-34	Naučí se mluvit, pod pozorným dohledem vykonávají jednoduché úkony, avšak intelektuální vzdělávání nenachází odezvu.
Hluboká	1%	pod 20	Je nutná trvalá pomoc a neustálý dohled

2

¹ KASSIN, S. *Psychologie*. 2. vyd. Přeložila Dagmar BREJLOVÁ, Veronika SOBOTKOVÁ, Helena ŠOLCOVÁ. Brno: CPress, 2012, s. 397.

² KASSIN, S. *Psychologie*. 2. vyd. Přeložila Dagmar BREJLOVÁ, Veronika SOBOTKOVÁ, Helena ŠOLCOVÁ. Brno: CPress, 2012, s. 397.

1. 2. Chování osob s mentálním postižením

Ve své práci s názvem *Osobnost jedince s mentálním postižením* uvádí Jana Srbková tyto podobnosti v chování, které se často vyskytují u lidí s podobným stupněm mentální retardace. Samozřejmě, že se toto chování proměňuje v závislosti na zkušenostech a dovednostech jedince.

- zvýšenou závislostí na rodičích a druhých,
- infantilností osobnosti, zvýšenou pohotovostí k úzkosti, k neurotickým dětským reakcím a pasivitě chování,
- konformní se skupinou,
- sugestibilitou a rigiditou chování,
- nedostatky v osobní identifikaci a ve vývoji svého „já“,
- v opožděném psychosexuálním vývoji,
- v nerovnováze aspirací a výkonů,
- ve zvýšené potřebě uspokojení a jistoty,
- poruchami v meziosobních vztazích a komunikaci,
- sníženou přizpůsobivostí k sociálním a školním požadavkům,
- impulsivností, hyperaktivitou nebo celkovou zpomaleností chování,
- citovou vzrušivostí a labilitou nálad,
- poruchami poznávacích procesů, primitivností a konkrétností úsudků,
- ulpíváním na detailech, s
- sníženou mechanickou a logickou pamětí,
- poruchami vizuomotoriky a pohybové koordinace.

(dle Srbkové)³

³ SRBKOVÁ, J. *Osobnost jedince s mentálním postižením*. [online]. [cit. dne: 17. 4. 2021] Dostupné na <https://is.muni.cz/el/1441/podzim2010/SP4BP_SPP1/um/osobnos_jedince_s_MP.pdf>

1. 3. Rozdíl mezi hraním a chováním

Jako podstatné vnímám vymezení dvou pojmů, *chování a hraní*. Mohlo by se to zdát jako banální myšlenka, pro účely této práce je však důležité uvědomit si, že umět se chovat autenticky v běžném životě, automaticky neznamena, umět se autenticky vyjadřovat na jevišti, umět hrát autenticky. To platí nejen pro profesionální herce, ale také pro herce s mentálním postižením, jejichž autentický projev je při hraní stejně tak ovlivněn nervozitou, přítomností diváka a touhou před divákem obstát. Důležitým faktorem, který přispívá k tomu, aby se herec na jevišti dokázal uvolnit, jsou jeho zkušenosti.

2. Co je to autenticita a jak ji definovat?

Autenticita je něco, co považuji za ryzí, upřímný projev lidského chování. Autenticitu uměleckého díla považuji za faktor, který ve mně jako v divákovi dovede posílit emoce, které při jeho recepci prožívám. Samozřejmě se jedná o pojem, který je velmi komplikovaný a jeho jednoznačná definice neexistuje. Také je nutno podotknout, že dobré dílo není jen to, které je autentické.

Americký psycholog, psychoterapeut, jeden z představitelů tzv. *pozitivní psychologie* a autor *Teorie zaměřené na člověka* Carl Rogers považuje za autenticitu, schopnost člověka být autorem svého vlastního života. Jako taková podle něho vyžaduje autenticita od každého, aby porozuměl sám sobě, aby si byl vědom svých vnitřních emočních stavů a měl schopnost tyto stavy vyjádřit někomu jinému.⁴

Za klíčové faktory, které dojem autentického zážitku vytváří, považuji schopnost herce být přítomný v daném okamžiku, jeho odvahu jít s kůží na trh, odhalit se před divákem, být upřímný sám k sobě, schopnost nechat realitu prostoupit do vědomě připraveného hereckého projevu, umět pracovat s chybou, umět se nadchnout, hrát si, umět vědomě pracovat se svými emocemi a hledat tenzi mezi sémiotickým tělem postavy a vlastním fyzickým. Zajímavě pro mě pojmenoval paradox, který v sobě pojem autenticita skrývá, německý filosof a teoretik Theodor W. Adorno, který se ve své knize *Žargon authenticity* vyjádřil k herecké práci s textem: „Kdo si stojí za svými slovy tak, jak to ona slova předstírají, vyhýbá se podezření, že dělá to, co v tom okamžiku právě dělá: že mluví pro druhé a proto, aby jim něco namluvil. Jeho alibi obstarává slovo *výpověď*, zejména když se k ní přidá přívlastek *pravá*.“⁵ Tím naprosto přesně vyjadřuje, že i vědomá práce herce s fikcí, se lží, může ve výsledku působit velice autenticky v případě, že si za tím herec vědomě stojí.

⁴ JOSEPH, S. *Autenticita. Jak být sám sebou a proč na tom záleží*. Praha: Portál, s. r. o., 2018, s. 9.

⁵ HERZ, B. Inscenovaná autenticita. Od mimetické iluze k bezprostřední přítomnosti. A2 [online]. 2016, č. 10 [cit. dne: 25. 4. 2021]. Dostupné z <<https://www.advojka.cz/archiv/2016/10/inscenovana-autenticita>>

Několikrát jsem v textu zmínila slovo vědomý, jak u Carla Rogerse, tak u Theodora W. Adorna, tím narážím na zásadní téma své práce. V průběhu zkoumání jsem si uvědomila, že vnímám podstatný rozdíl mezi autenticitou, která vzniká vědomě a která vzniká nevědomě. Práci s tzv. *vědomou autenticitou* zde připisuji hlavně hereckému projevu profesionálních herců, zatímco tu *nevědomou* hercům s mentálním postižením.

Dle mého názoru je ještě důležité zdůraznit, že slovo autentický není to stejné jako přirozený, ač se významy těchto slov v mnoha ohledech protínají. V hereckém projevu můžeme stejně tak označit za autentické jak herectví stylizované, tak civilní. Jak konstatuje příhodně dramaturg Florian Malzacher v souvislosti s tvorbou souboru Rimini Protokoll: „Autenticita je fiktivní stejně tak, jako je fikce často vtažena do reality.“⁶ Pocit autenticity v divadelní inscenaci nevytváří jen herec svým projevem, ale také kontext, ve kterém se nachází.

Slovníková definice

Ve slovníku spisovné češtiny najdeme slovo autentický vysvětlené jako *pravý, původní* či *hodnověrný*.⁷ Podle etymologického slovníku vychází slovo autentický z řeckého *autos* (sám) a *einai* (bytí). „Řecký výraz *authentés*, znamená v doslovném překladu vlastní rukou konající, latinský ekvivalent *authenticus* je vykládán jako hodnověrný, původní (Holub & Lyer, 1978; Rejzek, 2012).“⁸

⁶ HERZ, B. Inscenovaná autenticita. Od mimetické iluze k bezprostřední přítomnosti. A2 [online]. 2016, č. 10 [cit. dne: 25. 4. 2021]. Dostupné z <<https://www.advojka.cz/archiv/2016/10/inscenovana-autenticita>>

⁷ Slovník spisovného jazyka českého. *Ústav pro jazyk český* [online]. 2011, [cit. dne: 15. 5. 2021]. Dostupné z < <https://ssjc.ujc.cas.cz/> >

⁸ AMBROŽOVÁ, T. *Autenticita jako faktor spokojenosti v partnerském vztahu*. Olomouc, 2018. 104 s. Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci na Katedře psychologie. Vedoucí diplomové práce Marek Kolařík.

2. 1. Můj pohled na autenticitu

Autenticitu samozřejmě vnímám na několika úrovních, nelze ji dogmaticky definovat, každý z nás hranice autenticity vnímá odlišně. To co je pro mě autentické, vnímám mnohdy spíše intuitivně nežli racionálně, tím se samo definování stává ještě obtížnějším. V hereckém projevu, který vnímám jako autentický, je pro mě klíčová hercova schopnost sebereflexe a upřímosti sám k sobě. V dobrém hereckém projevu podle mě nestačí dobře ovládat hereckou techniku, umět text, ovládat své tělo, je potřeba být přítomný v daném okamžiku a být schopen uvědomovat si svoje emoce, i ty, které v daný okamžik herec zažívat nechce. Role ztvárňují živí herci, kteří zažívají reálné emoce, logicky jsou tedy emoce součástí herecké práce. Cestou k upřímnému herectví je tedy dle mého názoru svoboda, kterou herec sám sobě nabídne, svoboda zvědomení si svých emocí, které můžeme následně na jevišti buď přetavit do hereckého projevu, nebo je naopak vědomě potlačit a nedovolit jim do hereckého projevu proniknout, podstatné je zde slovo *vědomě*. Důležité je také zdůraznit, že je rozdíl mezi vědomou hereckou prací a mezi neustálou sebekontrolou, která nás může naopak v uměleckém projevu blokovat.

No a nyní se dostáváme do problematičtějšího bodu, právě ona vědomá práce s emocemi mě přivedla na rozcestí, kde se pro mě dost výrazně začíná autentický projev profesionálních herců a herců s mentálním postižením odlišovat. Pro snazší porozumění jsem si pojmenovala dvě kategorie, *vědomá autenticita* a *nevědomá autenticita*. Pro účely tohoto tématu se budu věnovat především autenticitě nevědomé.

2. 2. Vědomá autenticita

Zajímá mě moment necenzurované přirozenosti. Ivan Vyskočil rekontextualizoval Stanislavského pojem *veřejné samoty*, veřejná samota pro něho funguje jako jakési hřiště, na kterém si dokáže herec i za přítomnosti diváků svobodně hrát se svým vnitřním partnerem, svým alter egem, se svým imaginárním kolegou. Zkušenost s disciplínou zvanou dialogické jednání mi ukázalo, že čím víc se dokáže herec zabydlet v principu zmíněné *veřejné samoty*, tím blíže se dokáže přiblížit tomu, co označuji jako vědomou autenticitu. Ivan Vyskočil popisuje *veřejnou samotu* jako místo, kde je člověk v centru pozornosti ostatních lidí, ale snaží se prožívat, chovat, jednat, jako by tam nikdo nebyl, jako by byl sám a díky tomu byl sám sebou.⁹ Schopnost umět se zabydlet v pocitu veřejné samoty, může herci pomoci zvědomit si rozdíl mezi hraním si, ve smyslu dětského hraní, a hraní pro lidi. Autentické hraní je syntézou obojího, herec si zároveň hraje a zároveň hraje pro lidi. O hře a hravosti se více rozepisují ve stejnojmenné kapitole.

⁹ VYSKOČIL, I. a kol. Kap. Rozprava o dialogickém jednání. In *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: JAMU, 2004, s. 17.

2. 3. Nevědomá autenticita

Bylo by směšné domnívat se, že autentické je jen to, co je děláno vědomě. Uvědomila jsem si, že spoustu momentů, které níže popisuji jako autentické zážitky, jsem projevy nevědomého chování. Uvědomila jsem si, že přirozenost, s níž herci s mentálním postižením dokážou hrát, je mnohdy nevědomá, tím nechci říci, že nedovedou vědomě pracovat na svém hereckém projevu nebo že by jejich herectví neprocházelo stejnými krizemi jako u profesionálních herců, trémou, nervozitou, atd. Fascinuje mě však, jak ryzí a opravdová umí jejich „*nevědomá přirozenost*“ být. Profesionální herec je samozřejmě takoveto „*nevědomé přirozenosti*“ také schopen, podle mě ale hlavně v běžných životních situacích, které se neodehrávají na jevišti, v situacích, ve kterých člověk není sledován divákem. Když na nás někdo namíří fotoaparát, automaticky se začneme upravovat a kontrolovat. Přítomnost diváka je pocit mířícího fotoaparátu, schopnost na diváka zapomenout, ale zároveň pro něho hrát, je alfou a omegou autentického projevu.

U lidí s mentálním postižením jsem se setkala se schopností naprosto přirozené existence na jevišti, kterou bych přirovnala k pocitu veřejné samoty. Rozdíl je jen v tom, že u lidí s mentálním postižením vnímám tuto schopnost jako nevědomou, ono nevědomí jim umožňuje i před divákem vystupovat přirozeně, dovoluje jim si veřejně hrát. To neznamená, že by toho herci s postižením byli schopni pořád, své existence na jevišti jsou si samozřejmě vědomi, stejně prožívají nervozitu, stejně se perou s chybami, stejně touží po uznání publika. Když uvedu příklad nevědomé autenticity, tak si vzpomínám na jeden zážitek z letního tábora, který pořádáme s organizací Sestry v sukni pro lidi s mentálním a kombinovaným postižením. Součástí programu bylo, že jsme společně zkoušeli krátká 5-10 minutová představení, která jsme si pak navzájem zahráli. Během hraní svedla jedna z hereček s mentálním postižením jedním dechem říci svoji repliku a zároveň se zeptat, co bude k obědu nebo pochválit někomu jinému kostým. Jiná zase zapoměla, kde má stát a co má říkat, a tak se zeptala v průběhu hraní ostatních. A tak si pokládám několik otázek, které jsou spíše řečnického charakteru a na které nehledám jednoznačnou odpověď. Proč by herec

nemohl v průběhu hraní artikulovat své reálné pocity? Když se přiznaně zeptám někoho jiného, co mám říkat v následující situaci, je to chyba nebo odvaha? A může takováto práce s chybou nést estetickou funkci?

3. Divadelní improvizace jako prostor pro autentické jednání

Divadelní improvizaci můžeme definovat jako divadelní projev bez přípravy, který vzniká v daný moment. Samozřejmou součástí kvalitní improvizace je, že má improvizátor jisté schopnosti a dovednosti, jejichž kultivací dovede vytvářet nové nástroje, které umí při hraní zužitkovat. Sledování něčeho, co se rodí přímo před očima, je z velké části důvodem, proč se k improvizaci neustále vrací mnoho tvůrců. Koneckonců kouzlem divadla je, že sledujeme něco, co vzniká „ted' a tady“, při sledování divadelní improvizace by se tedy dalo říci, že sledujeme něco, co se rodí „ted' a tady“ v jeden moment dvakrát.

Pro ukotvení toho, co já pojmenovávám jako autenticitu herců s mentálním postižením, jsem si vybrala právě pole divadelní improvizace, jejíž principy považuji za dobrý nástroj, na kterém mohu zkoumat, v čem herecká autenticita tkví. Hlavním z důvodů, proč jsem si za nástroj vybrala právě divadelní improvizaci je, že tím, že v improvizaci nevzniká fixovaný tvar, tak je o to více potřeba mít definované principy, na kterých divadelní tvorba stojí, aby se celé představení neztrácelo v nepřeborném množství náhodně se generujícího materiálu. Divadelní improvizace nutně potřebuje určité hranice, které vznikají buď v průběhu hraní, nebo si je herci stanoví dopředu. Principy na kterých stojí divadelní improvizace, jsou povětšinou platné i v nazkoušeném tvaru, v kontextu divadelní improvizace je mám lépe definované a ozkoušené, proto jsem se k tomuto rozhodnutí uchýlila. Navíc cítím, že se mi často téma autenticity v souvislosti s improvizací spojuje. Vybrala jsem si několik principů, které budu podrobněji zkoumat, vycházím zde ze své 10leté zkušenosti s divadelní improvizací, především ze zkušenosti, kterou jsem získala při společné tvorbě se skupinou 20 000 židů pod mořem, se kterou hledáme nové formáty divadelní improvizace. Také zde budu využívat zkušenosti ze své lektorské praxe, ve které využívám principy improvizace i v mimodivadelním kontextu.

Principy divadelní improvizace

Intuitivně jsem vybrala tyto principy, na kterých se podle mého názoru improvizace zakládá, některé z nich si propůjčím k hlubšímu zkoumání:

Náhoda, práce s chybou, spontaneita, hravost, upřímnost, otevřenost, schopnost pohotově reagovat, umět se prosadit i umět ustoupit, umět se navzájem poslouchat, schopnost empatie, komunikace, umět nechat jiného zazářit, umět ukočírovat svoje vlastní herecké ego, risk, nejistota, okamžitý kontakt s publikem, vliv prostoru a aktuálního rozpoložení na kvalitu hereckého projevu, bezpečné prostředí, autorský vklad.

3. 1. Bezpečné prostředí

Nejdůležitějším faktorem pro divadelní improvizaci i pro divadelní práci s herci s mentálním postižením je vytvoření bezpečného prostředí, jak ve skupině, tak na jevišti. Co si vlastně představit pod pojmem bezpečné prostředí v kontextu divadelní práce? Jedná se o prostředí, ve kterém se nebojím vyjádřit svůj názor, nebojím se věci si vyzkoušet, prostředí, v kterém mohu hledat a dělat chyby. Bezpečné prostředí je o důvěře a upřímnosti. V bezpečném prostředí se lépe přijímá konstruktivní kritika, protože herec ví, že mu ostatní dávají zpětnou vazbu, aby ho obohatili, ne aby ho shodili.

V bezpečném prostředí se hlavně lépe hraje, herec se dokáže lépe uvolnit, zbavit se trémy a dovolí si vyjít ze své komfortní zóny. V bezpečném prostředí se může herec odhalit, otevřít se a stát se zranitelným, opravdovým, autentickým.

Pracovně jsem si rozdělila dva druhy bezpečí, *bezpečí vnitřní a bezpečí vnější*.

Bezpečí vnitřní

Za *vnitřní bezpečí* považuji to, co vzniká na úrovni skupiny. Jedná se o bezpečí, které se vytváří kontinuální prací v dané skupině, vytváří se postupně a je postavené na důvěře jednotlivých členů mezi sebou.

Bezpečné prostředí je místo, kde si člověk může dovolit jít do konfliktu, protože ví, že to ostatní unesou a že konflikt automaticky neimplikuje pocit, že mě kvůli tomu někdo opustí. V bezpečném prostředí může být člověk sám sebou. V této souvislosti mě napadá, že takovéto vnitřní bezpečí si podle mého názoru může člověk umět také vytvořit ve vztahu k sobě samému a to pomocí zabydlování se v principu výše zmíněné *veřejné samoty*.

Bezpečí vnější

Za *vnější bezpečí* považuji vztah herce a diváka. Myslím si, že i diváci mohou ke svému diváctví přistupovat z různých hledisek. Buď mohou do divadla přijít s nastavením, kdy přistupují k představení a hercům rezervovaně a nezúčastněně a čekají, co herec předvede, nebo mohou dát herci najevo, že jsou tady, obrazně řečeno, jenom pro něho. Možná to působí příliš didakticky, mým cílem však není říkat divákovi, jak se má v divadle

chovat a co má cítit, ale z vlastní zkušenosti herečky, lektorky a divačky mohou říci, že divácká vstřícná pozornost je dárek, který diváci hercům dávají a tím jim vytváří svobodné a bezpečné prostředí k tvorbě, prostředí ve kterém není herec v pozici cvičené opičky a díky tomu může být jeho herecký výkon lepší. Důvod, proč se o tom zmiňuji, je, že když jsem byla na několika představeních, ve kterých hráli herci s mentálním postižením, tak bylo publikum neuvěřitelně semknuté a připravené poskytnout hercům okamžitou zpětnou vazbu, a to je prostředí, ve kterém by si přál hrát snad každý herec. I to může být problematické. U díla, které má sociální přesah, chceme dosáhnout jak etické, tak estetické výpovědní hodnoty, může se však stát, že publikum tenduje k podporování herců ze specifických skupin ani ne tak z vlastní potřeby, ani z nadšení nad vytvořeným dílem, ale z pocitu, že je potřeba podpořit „slabší“. Je tento přístup správný? Nechávám toto téma otevřené, neznám na tuto otázku odpověď a nemám na to rezolutní názor.

3. 2. Kontakt s publikem

„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 a tvůrčím kontaktu. Tento kontakt je nutno brát jako koncepční faktor při přípravě i zkoušení inscenace s lidmi s mentální retardací. Je dobré s ním počítat, když hledáme se specifickými divadelníky téma, stavíme příběh, budujeme konkrétní scénář.“¹⁰

Z vlastní zkušenosti jsem pochopila, že při zkoušení inscenace s herci s postižením se musí dopředu počítat s divákem. Vytvářet inscenaci, ve které je mezi jevištěm a hledištěm tzv. čtvrtá stěna, podle mě není správnou cestou. Divadlo je místem, kde mají herci s postižením možnost se realizovat, vyslovit svá přání, názory a myšlenky, je místem svobodného projevu a nových sociálních kontaktů, kterých má většina z nich nedostatek, proto když se jim naskytne možnost, být s divákem v kontaktu, tak s ním v kontaktu být chtějí.

Myslím si, že velice příhodně pojmenoval situaci ředitel pražské organizace Asistence o.p.s. Erik Čipera, který v rozhovoru pro řekl, že situace v lockdownu není pro spoustu lidí s těžším postižením nic nového, protože žijí v lockdownu celý život.¹¹ Co tím chci říct je, že potřeba herců s mentálním postižením navazovat nové kontakty, je logicky veliká, a tak je pro ně vystupování před diváky možností, jak být viděn, slyšen a doceněn.

Nejednou jsem vysledovala situaci, ve které se během představení herci zeptali diváků na jejich názor, jak se jim představení líbí, zeptali se jich, jak se mají nebo třeba jak se jmenují. Je to pro ně cesta, jak se s publikem sblížit a získat jejich okamžitou zpětnou vazbu. Když to ve zkratce uvedu do kontextu divadelní improvizace, tak ta je velice úzce spjata s publikem, jeviště je mimetickým odrazem hlediště a to zase platí naopak. Improvizace umožňuje reakce diváků zakomponovat do představení, umožňuje s divákem

¹⁰ ŠPLÍCHALOVÁ, K. Kap. Divadelní tvorba jako principy hry a hravosti. In *Problematika režie a dramaturgie ve specifické divadelní skupině*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Pražská scéna a Výzkumné pracoviště KALD DAMU, 2016, s. 11.

¹¹ NAJMAN, P. Erik Čipera: Postižení jsou v lockdownu celý život. *Dopoledne s Proglasem* [online]. 2021, [cit. dne: 13. 3. 2021]. Dostupné z < <https://slovo.proglas.cz/kultura-a-vzdelavani/dopoledne-s-proglasem/erik-cipera-postizeni-jsou-v-lockdownu-cely-zivot/> >

spolupracovat, komunikovat s ním a reagovat na něho. Když improvizace mezi herci nefunguje, s jistotou to publikum vycítí. To samozřejmě platí i naopak, když je například publikum nesoustředěné, přenáší se atmosféra na jeviště a herci musí velice citlivě na situaci reagovat.

3. 3. Divadelní rámce

Vladimír Novák v jedné ze svých publikací popisuje funkci tzv. divadelních rámců v kontextu divadla herců s mentálním postižením:

„Jako velmi vhodný princip se mi ukázala metoda tzv. rámců. V divadelní praxi nic neobvyklého, ale při práci ve specifické skupině tento přístup získává další rozměr či význam, a to z toho důvodu, že pro herce s postižením je dost často obtížné přijít na jeviště a okamžitě hrát. Déle jim trvá, než se dostanou do dění na jevišti, a proto „vnější rámec“, který je většinou jakýmsi divadlem na divadle, tedy spíš civilní, jim dává potřebný čas k aktivizaci na jevišti.“¹²

Nechala jsem se touto myšlenkou inspirovat během zkoušení inscenace *Apropolis*, podrobněji tento projekt rozebírám v páté kapitole. Ještě nežli mělo samotné představení začít, tak jsme vymysleli, že se bude odehrávat jakási úvodní „předscéna“, ve které budou herci s postižením společně s muzikanty a s profesionálními herci rozprostřeni všude po sále mezi diváky. Tato scéna měla za cíl vytvořit atmosféru tržiště ve městě *Apropolis*, ponořit diváka do atmosféry představení a dát možnost hercům s postižením adaptovat se, zbavit se trémy a pozvolna je připravit na plynulý přechod do samotného představení. Jelikož se inscenace měla odehrávat v obrovském sále, tak nám přišlo dobré začínat nejprve v hledišti a až poté se přesunout na jeviště, ze kterého měla většina herců s postižením respekt.

Takovéto rámce, jak předem domluvené, tak spontánní, se využívají i v divadelní improvizaci. Ve skupině 20000židů pod mořem často pracujeme s pomalým začátkem a to zejména v představeních, která začínáme hrát z „bodu nula“, bez jakékoli přípravy. Dalo by se to nazvat jakýmsi rámcem, ve kterém máme možnost se na sebe naladit jak my herci mezi sebou, tak s divákem a s daným prostředím. Většinou se jedná o scénu, která není koherentní se zbytkem představení, je to první obraz, který má mnohdy jinou funkci nežli narativní.

Také si takové rámce občas dopředu domlouváme, v divadelní improvizaci se díky tomu dá vyhnout rozvleklému, nekonkrétnímu začátku.

¹² NOVÁK, V. Kap. Metoda rámců. In *Problematika režie a dramaturgie ve specifické divadelní skupině*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Pražská scéna a Výzkumné pracoviště KALD DAMU, 2016, s. 32.

Také jsou takovéto domluvené rámce (začátky představení) vhodné kupříkladu pro venkovní scény, které nemají umělé osvětlení, a tak není snadné určit přesný začátek představení a upoutat divákovu pozornost. Jako takový improvizací rámec může být například: první scéna je jen pohybová s hudbou, začíná se písní, v první scéně je jen jeden herec, který udělá úvod.

3. 4. Empatie a akceptace

„Empatie (řec. *empathia* = spoluprožívaná silná emoce, vášeň) – schopnost intenzivně vnímat subjektivní prožitky jiného člověka, která má podobu natolik intenzivního a otevřeného „naslouchání“ druhému, že dochází k vnímání jakoby smysly toho druhého člověka.“¹³

Být autentický není jen o tom, umět být upřímný sám k sobě, ale být vnímavý ke svému okolí, být schopen empatie. K autenticitě neoddělitelně patří akceptace druhou stranou. V divadle je druhou stranou divák.

„A nejen to. Jeho autenticita má v sobě rovněž prvek přirozené spontánní akceptace druhou stranou, projevující se jejím uznáním, respektem, důvěrou a úctou. S osobní autenticitou člověka souvisí rovněž jeho empatie jako schopnost naslouchání, porozumění a vcítění se do prožívání druhého. Autentizace tedy obecně znamená ověřování pravosti, být autentický pak potažmo znamená být původní, opravdový, hodnověrný, ryzí, nefalšovaný, svůj, mít svůj vlastní upřímný výraz, osobní vyjádření a originalitu. Přitom být empatický a být akceptován druhou stranou (tedy např. i diváky či posluchači).“¹⁴

V divadelní improvizaci je schopnost empatie jednou z klíčových vlastností improvizátora. Díky empatii dokáže herec vytvořit s divákem důvěrný vztah a dokáže na něho pružně reagovat. Empatie pomáhá herci fungovat ve skupině, díky empatii se dokáží herci doplňovat a dávat si na jevišti prostor. Nedostatečná schopnost empatie může způsobovat to, že se herci nedokážou poslouchat, nedokážou na sebe přirozeně reagovat a navazovat. Přílišná empatie však může být také na škodu. V divadelní improvizaci to většinou způsobuje, že si dávají herci přílišný prostor a nikdo není schopen chopit se iniciativy, představení poté působí utahaně, nemá v sobě přirozený náboj soutěživosti, hravosti a výbojnosti. Přílišná empatie

¹³ PERNICA, A. Kap. Nahlédnutí zvenku přihlízejícího v šesti zastaveních na dialogické jednání a tři antropologické paralely na závěr. In *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: JAMU, 2004, s. 109.

¹⁴ MÁCHA, R. *Autentičnost hercova mluvního projevu*. Brno, 2012. s. 22. Diplomová práce na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně v Ateliéru činoherního herectví Oxany Smilkové. Vedoucí diplomové práce Jana Hlaváčková.

ve vztahu k publiku může způsobit, že se herec příliš orientuje podle nálady a názoru publika a svůj herecký projev upravuje podle toho. To působí podmanivě a nepřirozeně. V divadelní improvizaci se tomu také říká „zachranitelský komplex“. Když uvedu konkrétní příklad. Herec na jevišti rozvíjí pomalou situaci, během ní má pocit, že se publikum dostatečně nebaví, a tak situaci v průběhu opouští, aniž by nějak její opuštění „osmyslnil“, a vymýšlí nové způsoby, jak diváka pobavit. To vede k tomu, že se ztrácí napojení mezi herci na jevišti, mizí bezpečné prostředí a ze skupiny se stávají vedle sebe existující jednotlivci, sólisti.

Empatie lidí s postižením

Domnívám se, že u herců s postižením se schopnost empatie trochu liší. Souvisí to s odlišným vývojem emoční inteligence, o které se zmiňuji v kapitole o emocích. Uvedu dva příklady z praxe, které budou možná působit protichůdně, ale podle mého názoru dokazují, že empatie je zároveň schopnost i dovednost, s empatií se člověk narodí, ale zároveň se v průběhu života na základě zkušeností zdokonaluje.

Již několik let spoluorganizuji letní tábory pro lidi s mentálním a kombinovaným postižením. Tam jsem si všimla, že lidé s mentálním postižením umí být v některých situacích hodně empatičtí a citliví. Uvědomila jsem si, že mě mnohdy někdo z nich upozornil na krizové situace dříve, než jsem si jich sama všimnula. Konkrétním příkladem je situace, kdy mě jedna naše klientka, která vlivem svého postižení téměř vůbec nemluví, opakovaně gestikulací dovedla k tomu, že se jiný z našich klientů necítí dobře, a tak jsem zjistila, že má teplotu a je nemocný. Jak to vycítila, nevím, ale musím říct, že v situacích, kdy se jedná o tzv. nižší emoce, jako je radost, vztek, smutek, umí být lidi s mentálním postižením hodně empatičtí.

Pokud se jedná o schopnost empatie související s tzv. vyššími emocemi, které mají jakýsi základní morální a normativní význam (vina, stud, pýcha, apod.) a jsou součástí nepsaného společenského úzu, se lidé s mentálním postižením liší. Pro upřesnění uvedu opět příklad z praxe. V rámci letního tábora jsme pozvali kapelu, aby pro nás zahrála koncert. Jedna z našich klientek s Downovým syndromem, která je od povahy hodně

společenská a komunikativní, během koncert vylezla na pódium a začala zpívat s frontmanem kapely do mikrofonu. Pro ni to neznámá, že překračuje hranice společenského kodexu, je to způsob jak může vyjádřit obrovskou radost z prožívaného koncertu a zároveň ukázat ostatním svoji odvahu se k něčemu takovému odhodlat. Rozdílnost ve vnímání empatie se samozřejmě odráží i v hereckém projevu lidí s postižením.

3. 5. Práce s chybou

O práci s chybou se již zmiňuji v kapitole o nevědomé autenticitě. Umět pracovat s chybou je jedním z předpokladů k učení se. Chyba nám otevírá nové obzory a nabízí nové možnosti, o kterých bychom možná ani nevěděli. Umět přijmout chybu a vytvořit z ní svého jevištního partnera, je základem dobré divadelní improvizace. Díky chybám vybíháme ze svého naučeného rámce, chyby nás nutí ke koncentraci a hlavně, díky chybě není herec jen pouhým jevištním robotem. Skrze chyby proniká do hereckého projevu lidskost a autenticita. Samozřejmě, že chyby nejsou něco, co cíleně vyhledáváme, jen na chybách člověk představení nepostaví. Chyba v sobě už ze své podstaty skrývá dualitu, chyba může v jeden moment všechno pokazit a zároveň nás obohatit. Záleží na tom, jakého charakteru ta chyba je.

Při práci s chybou se dají volit různé strategie, chybu je možné ignorovat, vzít do hry, vytvořit z ní téma. Když se herec v první větě přeřekne, může buď chybu přejít, může vytvořit postavu, pro kterou jsou přeřeknutí charakteristickým znakem, může vytvořit z přeřeknutí situaci nebo může chybu veřejně přiznat a zkrátka začít od začátku. Poslední příklad je strategie, kterou nevědomky volí herci s postižením. Když se spletou, zveřejní svůj pocit buď divákovi, nebo svým kolegům. Práce s chybou je jedním z faktorů přispívajících k autentickému hereckému projevu.

3. 6. Hranice mezi hercem a rolí

Co považujeme za autentické herectví je velice subjektivní. Často se však otázka autenticity vztahuje k roli, kterou herec ztvárňuje. Buď za autentický zážitek považujeme hercovu schopnost proniknout k postavě tak blízko, že na hercovu přítomnost zapomínáme a máme pocit, že vidíme někoho jiného. Nebo za autentické můžeme považovat hercovu schopnost si od role udržovat vědomý odstup, jako autentickou pak můžeme vnímat hercovu přiznanou cestu od postavy k sobě a zase zpátky. Aby však oba tyto způsoby, jak přistupovat k roli, mohly působit autenticky, je třeba v sobě probudit hravost a koncentraci. Když herec hraje, musí si být vědom svého záměru, proč na jevišti existuje. Role do jisté míry funguje jako jakýsi prostředník, skrze kterého herec může vyjádřit myšlenky a emoce, ke kterým by se za normálních okolností neodvážil nebo nedostal. Pokud se herec za roli pouze schovává, je jisté, že divák jeho „skrýš“ brzy odhalí.

„Co je největším problémem specifického herce? Přijít na to, jaké role v sobě má. Pokud své role neodhalí, pouze na jevišti demonstruje. V tomto případě s tím souvisí i jeho častá obava, že bude na scéně překážet, že zapomene, co má dělat.“¹⁵

Nejdůležitější složkou práce s herci s postižením je, aby se na jevišti cítili bezpečně a uvolněně, poté jsou schopni svoji hravost a kreativitu probudit naplno.

V divadelní improvizaci se často stává, že si po čase herec najde rejstřík postav, ve kterých se cítí bezpečně a které má ověřené, že u publika fungují, a nemá pak puzení tvořit stále nové postavy. To vede k tvorbě stereotypů a karikatur, za které herec schovává své reálné já. Schopnost vystupovat jak sám za sebe, tak být naprosto ponořen do postavy, vyžaduje velký zápal a chuť si hrát, to poté podmiňuje dojem autentického hereckého projevu.

¹⁵ ŠPLÍCHALOVÁ, K. Kap. Specifika dramaturgie v práci s lidmi s mentálním znevýhodněním. In *Tětivou snů: metodicko-etické principy divadelní tvorby ve specifických skupinách*. Praha: Nakladatelství KANT a Ústav pro výzkum a studium divadla alternativního a loutkového a divadelní tvorby ve specifických skupinách, 2020, s. 93.

Pokud herec během hraní cítí nějakou frustraci a neumí ji zpracovat, může se stát, že se frustrace projeví v roli, nejedná se však například o vztek, který cítí postava, ale o vztek, který cítí herec. Role pak slouží jenom jako jakási maska, za kterou se skrývají reálné emoce. Jak jsem již zmínila výše, diváci jsou mimetickým odrazem jeviště, takže je dost pravděpodobné, že reálné emoce herce divák prokoukne. Schovávání se za roli může být nebezpečné pro vztahy ve skupině, jelikož se může hra na jevišti zvrhnout ve veřejnou terapii, ke které se však nedošlo společným konsenzem.

Improvizace je do jisté míry kráčením na tenkém ledě. Samozřejmě, že je jen jedním z mnoha a mnoha nástrojů, jak v divadle pracovat. Ve všech situacích improvizovat nestačí. Nejistota, nepřipravenost a neopakovatelnost s sebou nesou riziko sklouzávání ke karikaturám a stereotypům, což může blokovat chuť jít v postavách a příběhu do hloubky. Okamžité reakce publika vystavují herce napětí a nutí ho mnohdy domnívat se, že musí kvalitu představení podřídit náladě publika, které se přišlo do divadla bavit. Čím víc se však herec zná a čím bezpečnější prostředí je skupina schopná na jevišti vytvořit, tím odvážněji může herec zkoumat hranice divadelních rolí a sebe samého.

3. 7. Hra a hravost

„Kdo se hodlá zabývat funkcí hry – tak, jak se projevuje nikoli v životě zvířat a dětí, nýbrž v kultuře – má právo uchopit pojem hry tam, kde s ním biologie a psychologie skončily. Shledá, že v kultuře je danou veličinou, která tu byla už před kulturou a která kulturu doprovází a prostupuje od počátku až po fázi, kterou on sám prožívá. Všude se setká s hrou jako s určitou kvalitou jednání, která se odlišuje od „obyčejného“ života.“¹⁶

Hravost je možná nejdůležitější vlastností, kterou musí tvůrce mít. Hravost je chuť a puzení, které nás nutí tvořit. Myslím si, že pod slovy hravost, hravý či hra si často představujeme něco zábavného. Souhlasím s tím, že když herec hraje, tak je základem jeho autentického projevu skutečnost, zdali ho to baví nebo nebaví hrát. Neznamená to však, že se musí jednat o něco zábavného, naopak, bavit nás může i něco, co je pro nás bytostně závažné. Paní profesorka Jana Pilátová mi jednou řekla: „Na jevišti chce člověk vidět to, co by nikdy nechtěl zažít v životě.“ Domnívám se, že lidi, co se věnují divadlu, ho dělají, protože ho potřebují. Divadlo nám dává možnost být hravý. Divadlo dělají lidé, kteří mají potenci k hravosti. Domnívám se, že pro některé diváky je sledování divadla přínosné právě proto, že možná sami takové hravosti už schopni nejsou. Hravost v lidech probouzí obrovský pocit svobody a stimuluje fantazii.

Hravost a hru často spojujeme s dětmi. Děti si hrají, protože to chtějí a protože to potřebují, nikdo je do toho nenutí. Ve hře je možné vyzkoušet si prakticky jakékoli nápady. Hra je místem, kde si můžeme splnit všechny své představy a touhy. Domnívám se, že pro herce s postižením může být divadlo přínosné mimo jiné pro to, že je to místo, kde si mohou plnit všechno, co v běžném životě není možné. Herci s postižením v sobě díky svému postižení dovedou probudit stejnou hravost jako děti, umí se do hry ponořit naplno, umí ji brát vážně a přikládat jí patřičnou důležitost.

¹⁶ HUIZINGA, J. *Homo ludens*. 1. vyd. Praha: Ypsilon, 1971, s. 11.

3. 8. Vliv prostředí na hereckou práci

Když jsem spolu s divadelní skupinou 20 000 židů pod mořem, která se zaměřuje čistě na divadelní improvizaci, pracovala na zkoumání vlivu prostoru na výsledný improvizovaný tvar, uvědomila jsem si, že daný prostor nemá jen obrovský vliv na samotný vzniklý divadelní tvar, ale také na psychiku herce. U lidí s mentálním postižením je znalost prostoru, ve kterém mají následně hrát, klíčová. Pocit nejistoty z nového prostoru vytváří i pocit nejistoty na jevišti, proto nestačí do nového prostoru přijít v den hraní, ale ideálně mít prostor k dispozici i na nějaké zkoušky před premiérou, aby se herci stihli na prostor adaptovat a mohli se tak při hraní uvolnit.

3. 9. Emoce

„Na některých univerzitách se studenti podvědomě učí kopírovat fyzické postoje svých profesorů, odklánějí se od divadelní hry nebo filmu, který sledují, kříží před sebou paže a zaklánějí hlavu. Tyto pozice jim umožňují pocit, že jsou méně „zapojení“, a tím i méně „subjektivní“. Reakce lidí bez vzdělání jsou mnohem lepší.“¹⁷

Tato myšlenka mě přiměla k hlubšímu zamyšlení nad prožíváním emocí lidí s postižením.

Psychologie klasifikuje emoce do základních dvou kategorií:¹⁸

- **nižší** (podněty z vitální oblasti, uspokojení základních potřeb)
- **vyšší** (společenské, specificky lidské)
 - *city intelektuální* (spojené s intelektuální činností)
 - *city estetické*
 - *city morální*
 - *city etické*

Nižší emoce jsou chápány jako základní emoce, které jsou stejné pro každého člověka nezávisle na vzdělání, kultuře, výchově nebo intelektu. Jedná se o emoce jako je smutek, vztek či radost. Vyšší emoce, jinak také označované jako společenské, jsou součástí sociálního konstruktů a v jejich ovládnutí a vnímání hraje intelekt svou roli. Americká psycholožka Susan Shott emoce rozděluje na rolové (role-taking feelings) a nerolové (non-role taking feelings).¹⁹ Rolové emoce by se na základě první klasifikace daly popsat jako emoce vyšší, související s naší rolí ve společnosti a s rolí, které na sebe přebíráme ve vztahu k jiným osobám. Emoce rolové také dále dělí na reflexivní (vina, stud, pýcha, hrdost, ješitnost) a empatické, které vznikají tím, že se vcítíme do situace druhého. Rolové emoce mají

¹⁷ JOHNSTONE, K. *Impro: Improvizace a divadlo*. 1. vyd. Praha: nakladatelství AMU, 2014, s. 23.

¹⁸ BENEŠ, Jiří. Emoce. *Studijní materiály, Wikiskripta* [online]. 2015 [cit. dne: 30. 4. 2021]. Dostupné na < <https://www.wikiskripta.eu/w/Emoce> >

¹⁹ Emoce. *Wikipedie* [online]. [cit. dne: 30. 4. 2021]. Dostupné na < <https://cs.wikipedia.org/wiki/Emoce> >

zásadní morální a normativní význam, který nejen že zavazuje jedince k určitému jednání, ale zároveň slouží jako sankce pro jednání, které není v souladu s tím považovaným za správné. Emoce nerolové by se daly přirovnat k emocím nižším a řadí se mezi ně základní emoce, jako jsou vztek, radost či smutek. U lidí s mentálním postižením se vývoj emoční inteligence právě vlivem onoho postižení výrazně odlišuje jiných lidí.

„Ve své většině jsou děti s mentálním postižením emočně nevyspělé a chovají se jako děti nižší věkové úrovně (infantilita). City jsou dlouhou dobu nedostatečně diferencovány – buď pociťují spokojenost, nebo nespokojenost. Prožitky jsou primitivnější a protikladné. Často také bývají neadekvátní podnětům vnějšího světa a svojí dynamikou jsou neproporcionální. Charakteristické jsou přechody od jedné nálady ke druhé. Nedostatečné řízení citů intelektem se může projevit například tím, že nemohou najít uklidnění po nějaké křivdě, nebo se nedovedou spokojit s věcí, kterou dostali náhradou za věc podobnou. Nízká úroveň řízení citů intelektem vede i k obtížnému vytváření morálních citů, jako je svědomí, pocit odpovědnosti, povinnosti apod.“²⁰

Když toto uvedu do kontextu autenticity hereckého projevu, domnívám se, že odlišné vnímání a práce s emocemi je jedním z faktorů oné autenticity, o které zde píšu. Jejich emoce pronikají organicky do procesu práce, a jelikož je mnohdy nedovedou racionálně usměrnit, je proto smutek vztek nebo radost běžnou součástí jejich hereckého projevu. Profesionální herci s emocemi, které pro ně v ten moment na jevišti nepatří, pracují vědomě, toho herci s mentálním postižením schopni nejsou, a tak když se zrovna stydí, tak se stydí, když jsou smutní, tak klidně pláčou před divákem, když mají radost, sdílí ji plnými doušky. To je podle mého základní faktor autentického hereckého projevu lidí s mentálním postižením. Přítomnost diváka je nenutí k autocenzuře, jejich emoce jsou ryzí a hranice mezi postavou a realitou je hodně fluidní, někdy je téměř neznatelná, jindy naprosto jasná.

²⁰ SRBKOVÁ, J. *Osobnost jedince s mentálním postižením*. [online]. [cit. dne: 27. 4.]. Dostupné na <https://is.muni.cz/el/1441/podzim2010/SP4BP_SPP1/um/osobnos_jedince_s_MP.pdf>

Aby nedošlo k omylu, lidé s mentálním postižením samozřejměji prožívají i jiné než nižší nebo nerolové emoce, záleží na životní zkušenosti a typu postižení. Kateřina Šplíchalová v knize *Tětivou snů* píše o hercích s postižením: „Přeje si získat divákovu přízeň. Touží se mu zavděčit. Dalším důvodem, proč vystupuje na divadle, je potřeba nebýt přehlížen. Touha vyniknout a prosadit se. Vedle základních lidských potřeb, neboť i lidé s mentální retardací jsou bytostmi společenskými, se specifickí herci snaží dovědět více. Jejich dalším rozměrem je touha po práci, rodině, lásce, hře jakožto komunikaci s druhými.“²¹

²¹ ŠPLÍHALOVÁ, K. Kap. Potřeba pohodlí i bezpečí. In *Tětivou snů: metodicko-etické principy divadelní tvorby ve specifických skupinách*. Praha: Nakladatelství KANT a Ústav pro výzkum a studium divadla alternativního a loutkového a divadelní tvorby ve specifických skupinách, 2020, s. 92.

3. 10. Vliv psychického rozpoložení herce při improvizaci

Vliv aktuálního psychického rozpoložení herce na jeho herecký výkon se samozřejmě odráží v jakémkoli typu herectví. Improvizace v sobě nese spoustu specifíků. Do určité míry se hercovy podmínky v improvizovaném představení ztěžují, jelikož herec nemá jistotu, že by se mohl opřít o strukturu nazkoušeného představení.

Jednou z možností je, že herec svůj aktuální stav vezme do hry, takzvaně jej zveřejní a ten se mu tak stane výchozí inspirací, výchozím tématem, herec reflektuje tonus svého těla a přetváří jej v roli, stav pojmenovává.

Druhou možností je, že herec dovede svůj aktuální stav vědomě potlačit a zkoncentrovat se v daný moment pouze na hraní. Třetí možností je, že herce jeho stav myslí pohltí, herec se od publika a dění na jevišti odpojuje a propadá se do svých emocí a myšlenek, to většinou na výsledek hraní dobrý vliv nemá, neboť to zabraňuje hercům se na sebe navzájem takzvaně „nacítit“. Logicky i publikum, které je vlastně mimetickým odrazem dění na jevišti, se od herců odpojuje.

Třetí příklad je příkladem, na kterém bych ráda demonstrovala specifika práce s herci s mentálním postižením. Během své několikaleté praxe jsem si všimla, že vnímání vlastních emocí je u lidí s mentálním postižením odlišné, to nastiňuji v předchozí kapitole. Pokud se lidé s mentálním postižením cítí v psychické či fyzické nepohodě, nebo cítí, že je tíží nějaká myšlenka či touha něco udělat, a pakliže je tento stav v dané chvíli silnější nežli ostatní podněty, dostává se na seznamu aktuálních priorit na první místo.

„Herec s mentální retardací potřebuje tělesné pohodlí. Musí se cítit bezpečně. Nesmí být unavený a ospalý. Nesnese pocit hladu, zimy či velkého tepla. Přeje si uniknout zlému. Nechce zklamat. Nechce, aby se mu něco nepodařilo. Často se do hry vůbec obává vstoupit.“²² To může být v procesu tvorby jak překážkou, tak výbuchem hravosti a spontaneity.

V organizaci Sestry v sukni pracuji s několika klienty s Downovým syndromem, mnohdy si všímám, že vlivem jejich postižení reagují v některých situacích emotivněji nežli zdravý člověk, například v situacích jako jsou únava, pocit hladu a žízně, přepracování, pocit neúspěchu, nebo pocit fyzické bolesti. Často tyto stavy vedou k náhlým pocitům vzteku, úzkosti, lítosti, někdy až k pláči. V ten moment musí jít jakákoli jiná činnost stranou a opravdu zřídka se povede přesunout řešení osobního problému na později. Naopak když se cítí dobře, svoje emoce neskrývají, nebojí se být středem pozornosti, svoji radost necenzurují, pocit úspěchu a radosti sdílejí naplno a se všemi. Tyto protipóly se samozřejmě odráží i v hereckém výkonu a do jisté míry je považuji za něco ryzího, autentického, lidského, za něco, co mě jako herce a autora zajímá, něco, co bych ráda také v této necenzurované podobě dokázala.

Jako diváka mě tato autenticita opět vrací k uvědomění si, že je divadlo místem, kam se herec odvážně vydává s kůží na trh. Zajímavé je, že když jsem divákem na představení herců s mentálním postižením, tak mnohem upřímněji dávám hercům najevo, že jsem se svou stoprocentní pozorností v publiku jenom pro ně, a jako herečka si uvědomuji, že hrát pro lidi, kteří vám dávají svoji upřímnou pozornost, je něco jiného, než si muset u publika pozornost pracně získávat. Mám dojem, že díky těmto zkušenostem jsem i pozornějším divákem profesionálních umělců.

Vzpomněla jsem si na dva velice zásadní zážitky. V roce 2018 jsem shlédla na Jatkách 78 představení od skupiny Cirkus Sonnenstich s názvem WABI SABI. „Wabi sabi je pojem z japonské estetiky, který je zaměřen na přijetí krásy věcí v jejich pomíjivosti a nedokonalosti. Od toho se odvíjí

²² ŠPLÍCHALOVÁ, K. kap. Potřeba pohodlí i bezpečí. In *Tětvou snů: metodicko-etické principy divadelní tvorby ve specifických skupinách*. Praha: Nakladatelství KANT a Ústav pro výzkum a studium divadla alternativního a loutkového a divadelní tvorby ve specifických skupinách, 2020, s. 92.

světonázor nabádající žít současností, akceptovat nedokonalost a oceňovat jednoduchost."²³ Tento příhodný název skvěle korespondoval s představením ve stylu nového cirkusu, se kterým přijela německá divadelní skupina Circus Sonnenstich, která je složená z herců s Downovým syndromem a s mentální retardací. V představení také vystupovali dva profesionální akrobati a tři profesionální muzikanti. Proč ale o tomto zážitku vyprávím? Nejednou jsem v průběhu představení vysledovala momenty, kdy do skvěle nazkoušeného představení vstoupila realita. Herečce se například povolila gumička v účesu, a tak se bez ostychu zastavila uprostřed svého čísla, vlasy si upravila a poté pokračovala. Jiný herec zase zapomněl, co má v dané scéně udělat, a tak se otevřeně zeptal svých kolegů a ti mu rádi poradili. Netvrdím, že se tento princip dá použít v každém představení, zde ale zcela organicky zcizoval herecké jednání a zbavoval ho iluze, že je herec bytostí, která si nemůže dovolit chybovat. Chci poukázat na to, že mě jakási nefalšovaná svoboda, se kterou herci s mentálním postižením, ať už vědomě či nevědomě, hráli, neskutečně fascinovala a fascinuje.

Druhou vzpomínkou, kterou bych ráda uvedla, bylo představení, které jsem shlédla v roce 2020 v Neratově v rámci festivalu Menteatrál. Představení, které společně nazkoušela skupina profesionálních herců, studentů DAMU a herců s mentálním postižením, se jmenovalo *Legenda o semínku*. Klíčovým momentem byla situace, ve které jedna herečka neprovedla svoji hereckou akci podle svých představ, a tak se rozplakala, utekla a diváci slyšeli ze zákulisí, jak otevřeně komentuje svůj výkon. Efekt této situace na publikum byl, že se všichni diváci, aniž by si něco navzájem řekli, tak nějak přirozeně semknuli. Po další scéně, ve které herečka vystupovala, jejímu výkonu diváci bouřlivě zatleskali, to herečku podpořilo, namotivovalo a atmosféra v sále se tak krásně pozvedla.

Psychický stav herce má nesmazatelný vliv na herecký projev, to co však s jistotou spojuje profesionální herce a herce s postižením, je fakt, že čím více zkušeností herec má, tím větší klid si na jevišti umí najít a čím větší klid umí najít, tím náročnější situace zvládne ustát.

²³ Wabi sabi. *Wikipedie* [online]. [cit. dne: 27. 4. 2021]. Dostupné na <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Wabi-sabi>>

3. 11. Autorský vklad

Improvizace je činnost, která se koná bez náležité přípravy. Improvizátor musí mít určité dovednosti a schopnosti, které jsou nástrojem pro samotnou improvizaci. Na rozdíl od nazkoušeného představení, čerpá herec při improvizaci jen ze své zkušenosti, ze svých znalostí, ze svých emocí, popřípadě rozvíjí a reaguje na nabídky spoluhráčů, nemá předepsaný text, a tak může vymyslet jen to, co už někdy viděl, slyšel nebo zažil. Ať už vědomě či nevědomě, stává se hercova životní zkušenost nositelem obsahu jeho tvorby. Keith Johnstone o improvizaci napsal: „Nesnažte se zvítězit, protože o to nejde; nesnažte se být lepší, protože se vám to stejně nepodaří. Nic se vám nepodaří, když nebudete dělat chyby. Jděte na jeviště a navazujte vztahy – alespoň nebudete na scéně sami.“²⁴ Co tím chci říct je, že schopnost herce pracovat v improvizaci se svými vlastními zkušenostmi a zážitky a přetvářet je do uměleckého jazyka, vytváří dojem autentického, opravdového a upřímného projevu. Toto svoje sledování jsem se proto snažila co nejvíce využívat při práci s herci s postižením.

Specifikem práce s herci s postižením je, že v sobě nese jen estetickou, ale také etickou rovinu. Divadlo je pro herce s postižením místem svobodného vyjádření a místem pro seberealizaci. Divadlo pracující se specifickými skupinami nese také funkci integrační, proto jsem se snažila, aby herci mohli jak přispět do společné tvorby svými vlastními nápady a zážitky, tak se něco během zkoušení naučit. Základem pro společnou práci pro mě bylo vytvořit bezpečné prostředí, ve kterém se herci nemuseli bát popustit uzdu svojí fantazii.

²⁴ JOHNSTONE, K. *Impro: Improvizace a divadlo*. 1. vyd. Praha: nakladatelství AMU, 2014, s. 4.

4. Vnímání autenticity v kontextu pozitivní psychologie

Relativně do nedávné doby se v psychologii za stav tzv. *osobní pohody* (*well-being*) považoval stav, postrádající psychologická onemocnění, jako jsou například deprese, chronická úzkost, schizofrenie a další.²⁵ Stav nula, absentující duševní onemocnění, byl tak jakýmsi ideálem vyvážené osobnosti a nebyl proto ohniskem psychologického zkoumání, které se zaměřovalo spíše na temné stránky lidské mysli, na duševní onemocnění. V pozdější době se do hledáčku tzv. *pozitivní psychologie* dostalo právě toto téma. Pozitivní psychologie vnímá výše zmíněný stav *osobní pohody* absentující problémy za počáteční bod, ze kterého člověk vyráží na dlouhou a nelehkou cestou za sebezpoznáním, na dlouhou cestu za hledáním autentického já, za hledáním šťastného života. Psychoterapeut Stephen Joseph uvedl ve své publikaci *Autenticita*: „Snaha o autenticitu neznamena život bez bolesti, strachu, smutku a truchlení, ale dovoluje nám žít cílevědoměji a smysluplněji zejména tehdy, jsme-li konfrontováni s utrpením.“²⁶ Je proces hledání vlastní autenticity cesta ke šťastnějšímu životu? Je autenticita cestou, jak se naučit využívat naše limity jako přednosti?

²⁵ JOSEPH, S. *Autenticita. Jak být sám sebou a proč na tom záleží*. Praha: Portál, s. r. o., 2018, s. 10.

²⁶ JOSEPH, S. *Autenticita. Jak být sám sebou a proč na tom záleží*. Praha: Portál, s. r. o., 2018, s. 12.

4. 1. Překážka a problém jako cesta k sebepoznání

Neoddělitelnou součástí práce ve specifické skupině je, že nesestává jen z práce na samotném díle, ale její přirozenou součástí je řešení každodenních činností, jako jsou například: hygiena, toaleta, stravování, sociální vztahy ve skupině, osobní problémy herců s postižením, jejich aktuální psychické a emocionální rozpoložení a únava. Přijde mi, že při práci ve specifické skupině se mnohem více stírá rozdíl mezi tím, kdy tvořím a kdy řeším nějakou životně důležitou situaci.

Domnívám se, že hledat život bez problémů, znamená udržovat svůj život „in statu quo“. Život bez problémů považuji za oxymóron nebo dokonce za utopii. Hledat život bez problémů znamená, že zamrzneme na nultém bodě a nejsme schopni hlubšího sebepoznání.

Při mé práci jsem si uvědomila, že nemá smysl vymýšlet, jak se svého postižení zbavit. Co má smysl, je prozkoumat jej do hloubky a nechat se jím inspirovat. To je koneckonců něco, co lidi s postižením i bez něho spojuje. Problémy ze světa nezmizí, ty tady budou pořád, dá se s nimi ale zacházet jako s něčím, co nám dává určité omezení, určité hranice, klíč k sebepoznání.

4. 2. Postižení jako zdroj inspirace

Domnívám se, že termín *postižení* je stigma, co s sebou nese trochu pejorativní konotace. Obecně se domnívám, že si pod slovem postižení téměř každý představí jakýkoli druh omezení, který nám zabraňuje dělat něco, co bychom za normálních okolností mohli. Co když ale toto omezení vnímáme jako hranici, která nám konkretizuje pole, na kterém se můžeme realizovat. Divadelní improvizaci vnímám jako dětské hřiště, jehož hranice si staví sami herci. Když si ale hranice neurčí dostatečně konkrétně, stává se hraní bezcílným hledáním, ve kterém se ztrácí jak sami herci, tak diváci. Když uvedu konkrétní příklad z praxe:

První herec přichází na jeviště a ptá se svého kolegy: „A vy jste jako kdo?“ Místo, aby svého spoluhráče pojmenoval, zkonkretizoval, vzal na sebe zodpovědnost a nasměroval scénu jasným směrem, přenechává zodpovědnost na druhém herci. Druhý herec odpovídá: „Co vás to zajímá?“ Tímto se situace komplikuje, není jasné, kde se postavy nachází, jaký mají mezi sebou vztah a v jakém jsou prostředí, a tak herci musí projít několika minutami nejistého kráčení na tenkém ledě, dokud někdo z nich nevytvoří pro danou situaci jasné hranice tím, že ji pojmenuje. Postižení se tedy do jisté míry dá vnímat jako naprosto konkrétní hranice, která dává herci jasný směr, kterým se může ubírat. Limity, které se tím vytváří, se dají chápat jako zdroj inspirace.

5. Projekt Apropolis

Odkaz na film:

<https://www.youtube.com/watch?v=Gey75gzGORo&t=894s>

Tento divadelní projekt, do kterého jsem byla přizvána, byl plánován v rámci každoroční benefice denního stacionáře Apropo, který sídlí v Jičíně. Tématem tohoto ročníku byla pohádka. V plánu bylo společně s klienty stacionáře vymyslet a nazkoušet autorskou pohádku, která měla být hlavním programem benefičního večera. Původně bylo zamýšleno vytvořit syntézu divadelního představení proloženého promítáním dokumentárních záběrů pořízených v průběhu zkoušení. Bohužel se však nemohl z důvodů pandemických opatření projekt uskutečnit v podobě, kterou jsme nejprve zamýšleli, a tak přišla autorka celého projektu, Anna Strnadová, s nápadem, abychom místo představení natočili krátký dokumentární film, jehož hlavní linkou by měl zůstat děj naší pohádky. Převádění divadelního formátu do filmu s sebou samozřejmě neslo spoustu těžkostí, ale nakonec se úspěšně podařilo natočit krátký 25 minutový film.

5. 1. Začátky zkoušení

Mojí úlohou bylo zahájit celý proces jednodenním workshopem, v rámci kterého jsme měli vymyslet, o čem naše autorská pohádka bude. Jelikož jsem věděla, že základ celého konceptu musíme vymyslet v rámci jednodenního workshopu, což není mnoho, a navíc jsem věděla, že budu pracovat se skupinou, kterou jsem do té doby neznala a o které jsem věděla, že je složena z herců s různými typy mentálního a kombinovaného postižení, rozhodla jsem se nezačínat z úplného bodu nula, ale přijít s rámcem, který společně zkusíme naplnit. Nechaly jsme se s Annou Strnadovou inspirovat samotným stacionářem, který připomíná malé městečko, s vlastní zahradou, kavárnou, dílnami, atd. a rozhodly jsme se zasadit příběh naší pohádky do fiktivního města s názvem Apropolis, pro který jsme pro snazší pochopení a prezentaci projektu, vymyslely krátkou legendu. Jedním z důvodů, proč jsme si vybraly právě toto prostředí, bylo, aby se mohli herci s příběhem jednoduše ztotožnit a vyjádřit skrze něho své skutečné touhy pojící se s jejich vlastním životem. Rozhodla jsem se rozdělit první workshop do dvou bloků. Dopolední část jsme věnovali seznamovacím hrám a jednoduchým improvizacním cvičením, která souvisela s tvorbou postavy. Poté jsem požádala všechny herce, aby si vymysleli jednu postavu, kterou by si přáli zahrát a která žije v městě Apropolis a ať si k ní rovnou vyberou nějaký kostým z menšího fundusu, který jsme na zkoušku donesli. Po dopolední části workshopu jsme měli připravený dobrý základ pro vymýšlení hlavní zápletky, v tuto chvíli jsme věděli, že náš děj začíná ve fiktivním městečku Apropolis a měli jsme i postavy, které se v městě nacházejí.

Abychom nezačínali s vymýšlením příběhu jen tak z bodu nula, rozhodly jsme se s Annou Strnadovou připravit trochu netradiční způsob, jak naši odpolední část workshopu zahájit. Předem jsme si v nedaleké jičínské Lodžii propůjčili prostory lektorské místnosti, kde jsme připravily scénografii pro setkání městské rady a požádaly jednoho kamaráda, herce Adama Hoška, aby se zhostil role starosty města Apropolis. Odpolední část workshopu jsme prezentovaly jako setkání městské rady, tzn. setkání postav, které si během dopoledne herci s postižením vymysleli. Vydali jsme se pěšky do Valdštejnské Lodžie, kde herci nejprve shlédli inscenovanou část příběhu, během které jim

Adam Hošek v roli starosta přečetl předem napsaný dopis, ve kterém se dozvěděli, že se ve městě stalo nějaké neštěstí a oni jej, jakožto občani města Apropolis, musí spolu se mnou rozkrýt a vyřešit. Od tohoto momentu se odvíjelo vymýšlení příběhu naší autorské pohádky. Vymýšlení probíhalo formou improvizace, kdy jsem zadávala hercům různé úkoly a otázky, popřípadě jsem je nechávala některé dílčí úkoly zpracovat výtvarnou formou. Obecně jsem si uvědomila, že možnost vyjádřit svůj nápad a názor jinak nežli mluvenou formou, je cesta, jak dát možnost těm hercům, pro které je mluvený projev obtížný, prostor se vyjádřit. Navíc vyjadřovat své nápady nahlas může být pro spoustu z nich veliký stres, proto jsem je spoustu věcí nechala nakreslit a poté jsme vybírali variantu, která byla pro příběh nejnositelnější. Často jsme také o nápadech nechávali hlasovat, aby byla hlavní dějová rozhodnutí opravdu na nich a aby byla vybírána spravedlivě. Tímto způsobem jsme dospěli k hlavní dějové linii, kterou jsme poté mohli rozpracovat.

5. 2. Výtvarný workshop a cesta do divadla Drak

Ještě nežli se začalo zkoušet, následoval druhý víkendový workshop, jehož součástí byl výlet do Hradce Králové a exkurze do divadla drak. Cílem bylo, aby se herci podívali do skutečného profesionálního divadla a seznámili se s procesem, který předchází vzniku představení. Také bylo v plánu zpracovat jednu část příběhu pomocí loutek, a tak si herci mohli v Draku prohlédnout dílny a nechat se inspirovat k vlastní výtvarné tvorbě. Druhý den následoval výtvarný workshop, který si připravili scénografové a výtvarníci Jan a Vendula Tomšů. Každý z herců si vytvořil svoji loutku ryby vedenou ze spodu. Nyní bylo vše nachystáno pro to, aby se mohlo začít zkoušet.

5. 3. Myšlení a abstrakce

U lidí s mentálním postižením je mnohdy omezená schopnost abstrakce, proto je při společné práci potřeba věci zobecňovat a zkonkrétnovat. Neznamená to, že nejsou abstraktního myšlení schopni, ale z vlastní zkušenosti vím, že je dobré při společné práci postupovat od konkrétních příkladů k těm abstraktním a ne naopak. V divadelní improvizaci se mnohdy stává, že se snaží být herci co nejvíce originální a tím tak nevědomky zablokují celý průběh improvizace. Pro diváka i pro hráče je důležité se v situaci orientovat a až poté je možné situaci rozvést do abstraktních rovin, nejdříve je potřeba si vystavět konkrétní platformu, ze které se poté může herec bezpečně vydávat na cestu abstrakce.

Při vymýšlení naší autorské pohádky jsem se proto rozhodla, že nejprve vytvoříme dostatečně konkrétní prostředí, ve kterém se bude pohádka odehrávat, aby si herci s postižením dovedli udělat dostatečně konkrétní představu. Jak jsem zmínila výše, herci se velice rychle ztotožnili s prostředím města Apropolis, jelikož to bylo místo, které vycházelo z reality a které svoji fiktivní rovinu stavělo nedaleko od reálného prostředí stacionáře, který znají jako vlastní boty.

5. 4. Výběr formátu

Inscenace s názvem Apropolis měla od začátku jasný cíl, měla se stát součástí hlavního programu každoročního benefičního večera, který pořádá jičínský denní stacionář Apropo, a o které se podrobněji rozepisují výše. Jako formát jsme zvolili syntézu dokumentárního filmu, mapujícího průběh půlročního zkoušení a nazkoušeného divadelního tvaru, v našem případě autorské pohádky. Obě tato rozhodnutí sledovala svůj přesný záměr.

Filmový dokument nám nabízel možnost nahlédnout do reálného života lidí s postižením, dovolil nám sledovat vývoj zkoušení v průběhu roku a možnost si díky tomu všimnout progresu, který herci udělali. Dokumentární film měl v tomto projektu zastávat i funkci v divadelním představení. Filmové plátno se mělo stát součástí divadelní scénografie a jednotlivé záběry měly být součástí dramaturgie představení. Nakonec se formát tohoto projektu z důvodu pandemických opatření změnil a z představení se stal film, o tom se zmiňuji níže.

5. 5. Experti všedního dne

V dokumentárním divadle se užívá termínu *experti všedního dne* nebo také *svědci všedního dne*. Jedná se o obsazení neherců, lidí ze specifické skupiny, do inscenace, která jejich skupinu tematizuje. Do jisté míry naši herci s mentálním postižením oscilovali mezi hereckou prací – v části divadelní, a v částech dokumentárních se z nich stávali experti všedního dne, nezastupovali žádnou postavu, ale sami sebe. Rozhodli jsme se pro tento formát z jednoho jednoduchého důvodu. Inscenace neměla jen zajišťovat zábavnou část benefičního večera, ale také měla veřejnosti přiblížit život lidí s mentálním postižením a jejich fungování v rámci stacionáře.

Když se vrátím k tématu autenticity, tak mě velice zaujalo, co v souvislosti s autenticitou a dokumentárním divadlem napsala německá kritička Erika Fischer-Lichte: „U forem dokumentárního divadla, které v různé podobě pracují s konceptem expertů všedního dne, se performerovo „bytí ve světě“ a jeho fenomenální tělo v rámci divácké recepce akcentují do té míry, že divák snadno nabývá zdání, že tělo sémiotické, tedy uměle vytvořená jevištní postava, vůbec neexistuje. Tím, že divák nevnímá znakový charakter jevištní přítomnosti, zesiluje se u něj pocit autenticity.“²⁷

²⁷ HERZ, B. Inscenovaná autenticita. Od mimetické iluze k bezprostřední přítomnosti. A2 [online]. 2016, č. 10 [cit. dne: 25. 4. 2021]. Dostupné z <https://www.advojka.cz/archiv/2016/10/inscenovana-autenticita>

5. 6. Fixování textu

Ještě mě v souvislosti s tímto tématem napadlo, že jsem si u herců s mentálním postižením občas všimla nevole neustále dokola opakovat naučený text, s tím je samozřejmě spojený stres z případného pokažení naučené scény. Obecně mi přijde dobré pracovat s autorským vkladem samotných herců, kteří si tak vytvoří k textu osobnější vztah a tím pádem i větší chuť k jeho opakování. Fixování a opakování je součástí tréninku každého herce a vede ke zlepšení herecké kondice, proto je dobré se snažit přicházet s novými způsoby, jak herce s postižením pro opakování scén nadchnout, ale neupouštět od nich.

„Je praktické, aby herci měli možnost své pokusy zopakovat a vylepšovat. Přibližovat se zadání či chtěnému výsledku. Opakováním a fixováním se přirozeně učí. Osvědčilo se mi po nich požadovat, aby s každým opakováním přidali – vymysleli – něco nového, aby se nespokojili s dávno objeveným, dosaženým. Takže loutce, na kterou jsou zvyklí a kterou si sami vyrobili, přidáme například koně. Ne jako schválnost, ale jako nápad, který vzešel ze společné domluvy v dané divadelní situaci.“²⁸

²⁸ ŠPLÍCHALOVÁ, K. Kap. Opakování, fixování. In *Tětivou snů: metodicko-etické principy divadelní tvorby ve specifických skupinách*. Praha: Nakladatelství KANT a Ústav pro výzkum a studium divadla alternativního a loutkového a divadelní tvorby ve specifických skupinách, 2020, s. 88.

5. 7. Hranice a stereotyp

Co jsou to hranice v umění, hranice v divadle, hranice v postavě? Toto téma ve své práci zkoumám z několika úhlů. V předchozích kapitolách popisují hranici ve vztahu herce k roli, také tematizují postižení jako určitou hranici, která profiluje hercovy psychické a fyzické možnosti. V této kapitole se zabývám hranicí ve vztahu k hereckému stereotypu.

Hranice si v umění vytváříme, abychom neztráceli bezpečnou půdu pod nohama. Co se ale stane, když se z hranice stane stereotyp? V divadelní improvizaci se často stává, že si herec najde osvědčený projev, ve kterém mu je dobře, ví jak v něm jednat a ví, že tento projev funguje na diváka. Takto se herec velmi snadno dostane do vlastního stereotypu, ze kterého ho nic nenutí vystupovat. Stereotyp může být například to, že improvizátor volí ve všech situacích postavy se stejně vysokým statusem. To bohužel vede k tomu, že se blokuje hercova variabilita a odvaha pouštět se do hledání nových neprobádaných končin. Aby herec neusnul na vavřínech, musí se neustále udržovat v jisté tenzi mezi osvědčeným a neznámým. Tato teze do jisté míry možná problematizuje moji předchozí úvahu o hranicích postižení jako přednostech herce s mentálním postižením, proto mi přijde nutné opět zdůraznit, že pouštět se do neprobádaných končin herecké práce mohou jak profesionální herci, tak herci s mentálním postižením, pro každého z nich se však výzva schovává někde jinde a jinak se k ní směřuje.

Také je nutné zdůraznit, že není třeba neustále ze svého vlastního hereckého projevu vystupovat, naopak je důležité vědět, k čemu mám jako herec blízko, co mi jde a co mě baví a tyto kvality kultivovat, je ale také důležité si neustále uvědomovat, že ve svém osvědčeném nastavení zůstávám ze svého vlastního rozhodnutí.

6. Co může spolupráce přinést profesionálním hercům?

Po několika letech spolupráce s lidmi s mentálním a kombinovaným postižením jsem si uvědomila, že mě práce posunula nejen na osobnostní úrovni, ale také na té herecké. V této kapitole se snažím pojmenovat, v čem může být spolupráce přínosná pro profesionální herce a zahrnout zde poznatky z předešlých kapitol, na kterých se snažím demonstrovat základní specifika herecké práce lidí s mentálním postižením.

Přítomnost v okamžiku

Jak popisuji na začátku, schopnost profesionálního herce být na jevišti maximálně koncentrovaný a přítomný, vytváří podle mého názoru dojem autentického chování a hraní. U herců s mentálním postižením jsem si všimla, že naprosto organicky přepínají mezi nastavením, kdy jsou plně koncentrovaní na svoji akci a berou ji smrtelně vážně, a mezi chvílkami, kdy něco jiného upoutá jejich pozornost, a tak se nezdráhají si uprostřed akce zavázat rozvázanou tkaničku, jelikož ta je v daný moment důležitější, nežli nedořečená věta. Ani jednu z akcí však nemají potřebu maskovat, není důvod, proč by si nemohli nejprve zavázat tkaničku a poté se stejným nasazením pokračovat ve hraní.

Tento zvláštní vnitřní klid, tato absence autocenzury, která nám profesionálním hercům mnohdy radí, chyby raději maskovat nebo nás mnohdy vykolejí, je něco, co bych si ráda zachovala. Dovolit si přiznaně pracovat s chybou, je přínosné nejenom pro herce, ale také pro diváky.

Setření rozdílů ve skupině

V profesionálním uměleckém prostředí je práce mnohdy motivována konkurencí a honbou za úspěchem. I já se často setkávám s nedůvěrou ve své vlastní schopnosti. Domnívám se, že tomu hodně přispívá neutuchající lidská tendence sledovat cizí úspěchy a srovnávat se s nimi. Spolupráce v prostředí lidí s mentálním postižením v tomto směru dost otevírá oči. Je to prostředí, ve kterém není prostor pro krizi osobnosti a pochybnosti nad sebou

samým. Lidi s mentálním postižením do nás vkládají svojí důvěru a spoléhají na nás, že jim zajistíme bezpečné prostředí, ve kterém se mohou realizovat. Je to jedno z mála prostředí, ve kterém cítím, že mě nikdo nesoudí ani nehodnotí. Jedná se o prostředí přímočaré, k tomu přispívá i fakt, že je součástí této práce jak řešení základních fyziologických potřeb, tak práce nad uměleckým tvarem. Ze své vlastní zkušenosti mohu říct, že se většina lidí ráda vrací k práci s lidmi s mentálním postižením právě proto, že cítí, že jsou v prostředí, ve kterém je nikdo nesoudí, ve kterém mají svůj úkol, důležitost a jejich práce má smysl.

Transparentnost

„Lidé s mentální retardací jsou – z mého pohledu výtvarnice – děti v dospělém těle. A podobně jako děti prožívají svůj čas. Nejsou v časovém presu, nejsou ve stresu z toho, že musí něco stihnout v nějakém termínu apod. Žijí přítomným okamžikem. O své minulosti a budoucnosti rádi vypráví. Mají strach, ale umějí se i radovat. Žijí tady a teď.“²⁹

Běžně na sebe ve společnosti přebíráme různé sociální role, někdy s nimi přebíráme i různé masky, za které se snažíme schovat svoji pravou identitu. Lidi s mentálním postižením takto nejednají, necítí potřebu něco ukrývat, díky tomu jsou jejich emoce ryzí, transparentní, autentické.

Atmosféra při procesu tvorby

Během natáčení projektu *Apropolis* se ukázalo, jaký vliv mají výše zmíněné faktory na atmosféru, která po celou dobu natáčení panovala. Jak zmiňuji výše, prostředí lidí s postižením je jedno z mála míst, kde cítím, že nikdo nikoho nesoudí. Jedna z věcí, která často lidi stmeluje, je překonávání společných překážek, tady je tato vstupní podmínka zastoupena již v podstatě samotného postižení. Od samého začátku spolupráce se hledá společná komunikace mezi dvěma odlišnými skupinami, výsledkem je přístup k práci, ve kterém všichni hledají řešení problémů, než že by hledali chyby a problémy a poukazovali na ně. Díky tomu vzniká bezpečné prostředí, ve

²⁹ NOVÁKOVÁ HILSKÁ, Z. Kap. Nastavení zrcadla. In *Specifické divadlo*. 1. vyd. Praha: Studio Press ve spolupráci s Katedrou alternativního a loutkového divadla AMU v Praze, 2014, s. 62.

kterém jsou chyby považovány za další výzvy hodné vyřešení. Náš natáčecí štáb byl složen z herců s postižením, z profesionálních herců, profesionálních muzikantů a profesionálního kameramana, režiséra a střiháče. I když se občas stalo, že natáčení mělo zpoždění, něco se rozbilo nebo zapomnělo, nikdy se nestalo, že by někdo někoho osočoval nebo hledal viníka, ale hledalo se společné řešení. Samozřejmě, že to nemá cenu porovnávat s velkým filmovým natáčením, kde hrají velkou roli peníze, i tak si z toho vždycky odnáším pocit, že se příjemná atmosféra dá vytvořit všude a vždycky, jenom musí lidi chtít.

Radost ze života

Jedná se o čistě existenciální pocit, který jsem opakovaně v souvislosti s touto specifickou skupinou zažila. Zvláštní uvědomění si, že je pro zdravého člověka v mnoha ohledech život mnohem snazší než pro lidi s postižením, probouzí chuť jim pomoci, žít co nejsvobodnější život. To vede k zažití nejčistší radosti z bytí. K tomuto hlubokému pocitu se pak můžeme vracet, když hledáme klid v životě i na jevišti.

Závěr

Cílem mé práce bylo přijít na to, co se skrývá pod velice komplikovaným pojmem autenticita. Také jsem se snažila uchopit a pojmenovat, jaké faktory podmiňují dojem autentického hereckého projevu herců s mentálním postižením v porovnání s projevem herců profesionálních. Dospěla jsem k zásadnímu rozdílu, který na některých rovinách herce s mentálním postižením od herců profesionálních odlišuje. Je to vědomá a nevědomá autenticita. Autentičnost u herců s postižením je podle mého názoru mnohdy spíše nevědomou záležitostí. Díky tomu dokáží být na jevišti přirození, upřímní a otevření k divákovi. Jejich projev se neohýbá pod návaly sebekontroly a autocenzury. Toto tvrzení ale neplatí dogmaticky, i herci s mentálním postižením si uvědomují své bytí na jevišti, a tak i oni musí pracovat na vědomé herecké práci, vedoucí k vědomé autenticitě, kterou zde pro účely rozlišení, přisuzuji profesionálním hercům. V obecné rovině je autenticita na jevišti kombinací mnoha faktorů, schopností a dovedností. Herci se musí naučit být přítomní v daném okamžiku na daném místě, umět v sobě probudit hravost, umět zpracovávat a uvědomovat si svoje emoce, umět najít hranici mezi svým tělem a tělem postavy, být schopen empatie, naučit se pracovat s chybou, udržovat kontakt s divákem a hlavně, naučit se být upřímný sám k sobě.

To mě přivádí k dalšímu tématu, tématu autenticity jako psychologického fenoménu, které jsem ve své práci jen ve zkratce nastínila. Pozitivní psychologie chápe autenticitu jako cestu k sobě samému, cestu k upřímnějšímu a tudíž i šťastnějšímu životu. K tomu je však potřeba, aby se člověk uměl přijmout takový, jaký je, když se mu to podaří, postaví si pevné základy, na kterých se může dál vyvíjet a růst. Domnívám se, že pro spoustu lidí je představa, že se přijmou i se všemi svými špatnými vlastnostmi a chybami, nemyslitelná. Myslím si, že pro zdravého člověka může být kontakt a spolupráce s lidmi s postižením zlomovým bodem, vedoucím k přehodnocení svých životních hodnot. U mě to tak bylo. Domnívám se, že v určitých ohledech prostředí, které je složené z lidí z rozdílných sociálních, kulturních, intelektuálních či zdravotních skupin, akcentuje potřebu najít společný komunikační kód, tudíž se upozadňuje potřeba se srovnávat. Když

pracuji s lidmi s mentálním postižením, cítím, že mě ani nesoudí ani nepodezírají, spoléhají na to, že já k nim upřímná jsem a vkládají do mě veškerou důvěru. Umět přijmout svoje tělo a mysl, je obrovsky náročné, vidět, že to někteří z nich dokážou, může být ohromně inspirativní, zvláště v dobách sociálních sítí, kdy se podvědomě s někým srovnáváme neustále.

Posledním tématem, co bych ráda zreflektovala, jsou limity projektu Apropolis. Ve své práci jsem popsala, jak projekt vznikala, jak probíhalo zkoušení, výběr tématu a formy, ale nikde jsem nereflektovala fakt, že se původně jednalo o divadelní představení, které se muselo z důvodu pandemických opatření předělat na film. I když jsem samozřejmě velice ráda, že natáčení proběhlo a jsem s výsledkem velice spokojená, tak mám dojem, že to má své rezervy v oblasti herectví. Původním záměrem bylo, aby herci s postižením v co nejvíce scénách sami hráli. I v původním plánu jsme počítali, že společně s nimi budou hrát tři profesionální herci, kteří měli v některých scénách zastat roli vypravěče nebo se přidat do sborových scén. Z časových důvodů však nebyla možnost všechny scény nazkoušet, a tak jsme se rozhodli pro filmové zpracování zachovat spíše vizuálně zajímavé obrazy a většinu textu jsme nechali na vypravěči. To bohužel vede k mírně ilustrativnímu přístupu k práci a k nedostatku akce, která zůstává zachována pouze ve slovech. Na druhou stranu natáčení v prostředí Valdštejnské lodžie vytvořilo nádhernou vizuální stránku filmu, kterou bychom na jevišti nikdy vytvořit nemohli.

Seznam příloh

Odkaz na film:

<https://www.youtube.com/watch?v=Gey75gzGORo&t=894s>

Obr. č. 1. První zkouška v parku jičínské lodžie



Obr. č. 2. Zkoušení na zahradě Apropa



Obr. č. 3. Zkoušení na zahradě Apropa



Obr. č. 4. První natáčecí den, scéna setkání městské rady



Obr. č. 5. Cesta do divadla Drak



Obr. č. 6. Nahrávání muziky



Seznam použitých zdrojů

Literatura:

HUIZINGA, J. *Homo ludens*. 1. vyd. Praha: Ypsilon, 1971.

JOHNSTONE, K. *Impro: Improvizace a divadlo*. 1. vyd. Praha: nakladatelství AMU, 2014, ISBN 978-80-7331-266-4.

JOSEPH, S. *Autenticita. Jak být sám sebou a proč na tom záleží*. 1. vyd. Praha: Portál, s. r. o., 2018. ISBN 978-80-262-1410-6.

KASSIN, S. *Psychologie*. 2. vyd. Brno: CPress, 2012, ISBN 978-80-264-0074-5.

KEMPTON, B. *Wabi sabi*. 1. vyd. Brno: Nakladatelství Jota, s. r. o., 2020, ISBN 978-80-7565-757-2

KLÍMA, M.; NOVÁK, V.; ŠPLÍCHALOVÁ, K. a kol. *Tětivou snů: metodicko-etické principy divadelní tvorby ve specifických skupinách*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství KANT a Ústav pro výzkum a studium divadla alternativního a loutkového a divadelní tvorby ve specifických skupinách, 2020. ISBN: 978-80-7331-547-4 (AMU), 978-80-7437-332-9 (KANT).

NOVÁK, V.; ŠPLÍCHALOVÁ MOCOVARÁ, K. *Problematika režie a dramaturgie ve specifické divadelní skupině*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Pražská scéna a Výzkumné pracoviště KALD DAMU, 2016. ISBN 978-80-86102-99-3 (Pražská scéna), ISBN 978-80-7331-397-5 (AMU).

NOVÁK, V., ŠPLÍCHALOVÁ MOCOVARÁ, K. a kol. *Specifické divadlo*. 1. vyd. Praha: Studio Press ve spolupráci s Katedrou alternativního a loutkového divadla AMU v Praze, 2014. ISBN 978-807331-330-2.

VYSKOČIL, I. a kol. *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. 1. vyd. Brno: JAMU, 2004, ISBN 80-86928-02-0

Diplomové práce:

AMBROŽOVÁ, T. *Autenticita jako faktor spokojenosti v partnerském vztahu*. Olomouc, 2018. 104 s. Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci na Katedře psychologie. Vedoucí diplomové práce Marek Kolařík.

MÁCHA, R. *Autentičnost hercova mluvního projevu*. Brno, 2012. 92 s. Diplomová práce na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně v Ateliéru činoherního herectví Oxany Smilkové. Vedoucí diplomové práce Jana Hlaváčková.

Internetové zdroje:

BENEŠ, Jiří. Emoce. *Studijní materiály, Wikiskripta* [online]. 2015 [cit. dne: 30. 4. 2021]. Dostupné na < <https://www.wikiskripta.eu/w/Emoce>>

Emoce. *Wikipedie* [online]. [cit. dne: 30. 4. 2021]. Dostupné na <https://cs.wikipedia.org/wiki/Emoce>

HERZ, B. Inscenovaná autenticita. Od mimetické iluze k bezprostřední přítomnosti. *A2* [online]. 2016, č. 10 [cit. dne: 25. 4. 2021]. Dostupné z <https://www.advojka.cz/archiv/2016/10/inscenovana-autenticita>

NAJMAN, P. Erik Čipera: Postižení jsou v lockdownu celý život. *Dopoledne s Proglasem* [online]. 2021, [cit. dne: 13. 3. 2021]. Dostupné z < <https://slovo.proglas.cz/kultura-a-vzdelavani/dopoledne-s-proglasem/erik-cipera-postizeni-jsou-v-lockdownu-cely-zivot/>>

Slovník spisovného jazyka českého. *Ústav pro jazyk český* [online]. 2011, [cit. dne: 15. 5. 2021]. Dostupné z < <https://ssjc.ujc.cas.cz/>>

SRBKOVÁ, J. *Osobnost jedince s mentálním postižením*. [online]. [cit. dne: 27. 4. 2021] Dostupné na <https://is.muni.cz/el/1441/podzim2010/SP4BP_SPP1/um/osobnos_jedince_s_MP.pdf>

Wabi sabi. *Wikipedie* [online]. [cit. dne: 27. 4. 2021]. Dostupné na <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Wabi-sabi>>