

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění, alternativní a loutková tvorba a její teorie

DISERTAČNÍ PRÁCE

DIVADLO JAKO ESTETICKÁ NABÍDKA MEZILIDSKÉ KOMUNIKACE

**(divadelní aktivity s herci s mentální retardací
a profesionálními herci)**

Kateřina Šplíchalová

Vedoucí práce: Prof. Miloslav Klíma

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2009

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts, Alternative and Puppet Theatre and Theory

DOCTORAL THESIS

**THEATRE AS AN INVITATION TO INTERPERSONAL AESTHETIC
COMMUNICATION**

**(theatre activities with actors with mental diseases and professionals
actors)**

Kateřina Šplíchalová

Adviser: Prof. Miloslav Klíma

Requirement for the degree: Ph.D. programme

Prague, 2009

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem *Divadlo jako estetická nabídka mezilidské komunikace* vypracovala samostatně, pouze na základě uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne

Kateřina Šplíchalová

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.

Annotation

THEATRE AS AN INVITATION TO INTERPERSONAL AESTHETIC COMMUNICATION

**(theatre activities with actors with mental diseases and professionals
actors)**

In this dissertation, I will start by offering a framework for understanding „theatre in a specific theatre group“ - with actors with mental diseases living in the mental home in general. I will then discuss possible variations of this theme in social interactions (arttherapy, drama education...). After laying these foundations, I will present several lines of research in this area that illustrate how special theatre work with mentally retarded can influence the professional and practical theatre research (interviews with theatre directors, dramaturgists, scenographers and actors). I will also describe a series of pilot performances that focus on principles of activities demonstrating collective theatre searching of mentally disabled persons.

My findings demonstrate that theatre representations have a dramatic impact on fantasy, inner life and behaviors of all participants.

I attempted to clarify the underlying process that leads actors with mental disease to play with puppets, to make an alternative theatre.

I am engaged in a large artistic movement which would like to accomplish an integration of puppet theatre in asylums – hospitals for mentally disabled people. I have been working with mentally disabled actors for eight years already. I have always wanted to enter their imagination and to be able to understand how they think and why.

We try to find different ways to come up with a concrete stage solution.

It becomes important to understand the rehearsing processes underlying the self-representation of an actor with mental disease – in terms of how it may impact one's own attitudes and behavior, as well as how it may influence his interactions with others.

Poděkování

Doc. PhDr. Evě Vyskočilové, CSc. za letitou, nekonečnou a moudrou trpělivost při objasňování psychologické terminologie (a nejen té).

Prof. Miloslavu Klímovi za maximální podporu s vírou, že i sebemenší tvůrčí pokusy ve specifických divadelních podmínkách mají smysl a přinášejí své ovoce.

Motto

Karel Ivanický,

herec, od roku 2003 hrál ve všech specifických představeních.

Kájo, co divadlo?

Už několik let hraju divadlo – a tak nějak mě to baví.

A nejsi z toho někdy nervózní?

Ne, to vůbec. Jsem v pohodě.

Dáváš přednost loutkám, nebo jsi raději na jevišti sám?

No, jak bych ti to tak řekl. Když je potřeba, abych hrál s loutkama, tak hraju s loutkama. Není žádný problém. A když mám hrát sám, no, tak si řeknu, že tady asi mám bejt sám, a hraju sám.

Úvod.....	11
<u>1 INTEGROVANÉ, KOMUNIKATIVNÍ, OTEVŘENÉ DIVADLO.....</u>	12
1.1 DRAMATICKÁ SITUACE.....	14
1.2 JINAKOST HERCŮ S MENTÁLNÍ RETARDACÍ	15
1.3 KVALITATIVNÍ VÝZKUM NOVÝCH POZNATKŮ	15
1.3.1 KVALITATIVNÍ VÝZKUM VE SPECIFICKÉ DIVADELNÍ SKUPINĚ	17
1.4 DIVADLO HRANÉ HERCI S MENTÁLNÍ RETARDACÍ A INTEGROVANÉ DIVADLO.....	19
1.4.1 DIVADLO HRANÉ VÝLUČNĚ HERCI S MENTÁLNÍ RETARDACÍ	20
1.4.2 INTEGROVANÉ DIVADLO.....	20
1.5 PŘEDPOKLADY DIVADELNÍ PRÁCE S HERCI S MENTÁLNÍ RETARDACÍ.....	21
1.5.1 KOMUNIKACE, MYŠLENÍ PŘÍBĚHEM A VZTAHOVÁNÍ SE K PUBLIKU	21
1.5.2 LOUTKY JAKO DIVADELNÍ VÝCHODISKO.....	23
1.5.3 HRA	24
1.5.4 PRVNÍ KROKY NA JEVIŠTI	25
1.5.5 POTŘEBA MALÉHO DIVADELNÍHO PROSTORU.....	25
1.6 DIVÁK SPECIFICKÉHO PŘEDSTAVENÍ	27
1.6.1 HEREC JAKO NÁSTROJ KOMUNIKACE S DIVÁKEM	28
<u>2 DIVADLO NA POLI SOCIÁLNÍM, VÝCHOVNĚ-VZDĚLÁVACÍM A LÉKAŘSKÉM..</u>	30
2.1 ANTROPOLOGIE A JEJÍ ETICKÁ FUNKCE	30
2.2 ARTETERAPIE, JEJÍ VZNIK A KONTINUÁLNÍ ZMĚNY	31
2.2.1 Z HISTORIE ARTETERAPIE.....	32
2.2.2. ARTETERAPIE V ČESKÉ REPUBLICĚ A FRANCII.....	33
2.2.3 V ČEM SE ARTETERAPIE LIŠÍ OD NAŠÍ PRAXE SE SPECIFICKÝMI DIVADELNÍKY?.....	34
2.3 ESTETIKA KOMUNIKACE	35
2.4 PROXEMIKA.....	36
2.5 VÝCHOVNĚ-VZDĚLÁVACÍ A TERAPEUTICKÉ PROCESY (STRUČNÝ PŘEHLED).....	37
2.5.1 SPECIÁLNÍ PEDAGOGIKA.....	37
2.5.2 DRAMATICKÁ VÝCHOVA	38
2.5.3 DRAMATERAPIE.....	38
2.5.4 ARTEFILETIKA	39
2.5.5 PARADIVADELNÍ SYSTÉMY EDUKAČNÍ A TERAPEUTICKÉ VÝCHOVY.....	39
2.6 PROFESIONÁLNÍ WORKSHOPY A STÁŽE, JEJICH TÉMATA	40
2.7 ROLAND BARTHES A JEHO ROZKOŠ Z TEXTU (LE PLAISIR DU TEXTE)	41
2.8 ZÁVĚR.....	41
<u>3 ROZHOVORY S HERCI S MENTÁLNÍ RETARDACÍ O DIVADELNÍ PRÁCI.....</u>	43
3.1 KAREL IVANICKÝ.....	43
3.2 MARTINA	43
3.3 KAREL, MARTINA, STANISLAV (S ČASOVÝM ODSUPEM).....	44
<u>4 ROZHOVORY S DIVADELNÍMI PROFESIONÁLY, KTEŘÍ PRACOVALI V RŮZNÝCH SPECIFICKÝCH SKUPINÁCH.....</u>	47
4.1 ILONA SMEJKALOVÁ O DIVADELNÍ PRÁCI S BEZDOMOVCI.....	47

4.2 VLADIMÍR NOVÁK.....	50
4.3 ONDŘEJ LÁŽNOVSKÝ.....	52
4.4 ZUZANA NOVÁKOVÁ HILSKÁ.....	53
4.5 JAKUB HUBERT.....	56
4.6 LUBOR ŠPLÍCHAL.....	58

5 REALIZACE PŘEDSTAVENÍ SKRZ TENKOU TĚTIVU SNŮ A SKRZ TENKOU TĚTIVU SNŮ II. 60

5.1 ZKUŠENOSTI Z PŘÍPRAVY A REALIZACE PLENÉRU SKRZ TENKOU TĚTIVU SNŮ.....	60
5.1.1 TĚLO HERCE S MENTÁLNÍ RETARDACÍ ANEB CO JSME UŽ VĚDĚLI.....	60
5.1.2 PRINCIPY PRÁCE SE SPECIFICKÝMI DIVADELNÍKY.....	61
5.1.3 OD ČINOHERNÍHO JEDNÁNÍ KE HŘE S LOUTKOU.....	62
5.1.4 OD VYPRAVĚNÍ K DIALOGU (INTERAKCE JEVIŠTĚ A HLEDIŠTĚ).....	63
5.2 REALIZAČNÍ FÁZE PŘEDSTAVENÍ SKRZ TENKOU TĚTIVU SNŮ II.	73
5.2.1 NOVÉ ZKUŠENOSTI HERCŮ S MENTÁLNÍ RETARDACÍ.....	73
5.2.3 ELEMENTARIZACE SITUACÍ A PŘÍBĚHU.....	76
5.2.4 SLUŽBA CELKU.....	77

6 ODHALENÁ METODA ZKOUŠENÍ..... 79

6.1 NOVÁ REALITA.....	80
6.2 TÉMA PŘEDSTAVENÍ.....	81
6.3 VZTAH HERCE S MENTÁLNÍ RETARDACÍ A LOUTKY – POPRVÉ.....	82
6.4 HEREC A DIVÁK V KŘEHKÉM VZTAHU PRVNÍHO KONTAKTU.....	82
6.4.1 KDO JSOU NAŠI DIVÁCI?.....	84
6.5 PŘEDCHÁZENÍ PROBLÉMOVÝM FÁZÍ ZKOUŠENÍ.....	86
6.5.1 FYZICKÉ TECHNIKY PODLE CLAIRE HEGGEN.....	86
6.5.2 USMĚRNĚNÍ EMOCIONÁLNÍ ENERGIE HERCŮ.....	88
6.5.3 TYPY HERCŮ.....	88
6.5.4 NEVÝHODNOST HERECKÝCH PROTIÚKOLŮ.....	89
6.6 DETAIL HERECKÉ PRÁCE.....	89
6.6.1 DIALOG JEVIŠTĚ A HLEDIŠTĚ.....	90
6.6.2 Z HERCE SE STÁVÁ DIVADELNÍK.....	90
6.6.3 DIALOG HERCE S MENTÁLNÍ RETARDACÍ A LOUTKY.....	91
6.6.4 TOUHA NAJÍT DIVÁKA.....	91
6.6.5 ZÁVĚR.....	92

7 ANALÝZY INTEGROVANÝCH PŘEDSTAVENÍ..... 93

7.1 HASTRMANÍ PRINCEZNIČKA.....	93
7.1.1 HLEDÁNÍ SPOLEČNÉHO POROZUMĚNÍ A KOMUNIKACE MEZI HERCI A DIVÁKY.....	94
7.1.2 HERECKÁ SVOBODA S LOUTKOU.....	95
(LOUTKA DÁVÁ HERECKOU SVOBODU).....	95
7.1.3 TEXT VZNIKAJÍCÍ KOLEKTIVNĚ.....	95
7.1.4 HRA A SOUHRA.....	96
7.1.5 HERECKÉ VYZAŘOVÁNÍ.....	97
7.1.6 ZÁVĚR.....	98
7.2 KAM PADAJÍ HVĚZDY (2003).....	99
7.2.1 ELEMENTÁRNÍ DIVADELNÍ SITUACE.....	99

7.3 DIVADLO JAKO VTIPNÁ PODÍVANÁ	102
7.4 SPOJENÍ SPECIFICKÝCH HERCŮ S HERCI PROFESIONÁLNÍMI.....	102
7.5 ČERNÉ DIVADLO A MASKY.....	103
7.6 BUDOVÁNÍ SITUACÍ JAKO UZAVŘENÝCH CELKŮ.....	104
7.6.1 FÁZOVÁNÍ SITUACE	106
7.7 HERCI NASÁVAJÍ ATMOSFÉRU SITUACE	108
7.8 ZÁVĚR.....	109

8 DIVADLO LIDÍ S MENTÁLNÍ RETARDACÍ A JEHO ÚHLY POHLEDU 110

8.1 STAROST SPECIFICKÉ DIVADELNÍ SKUPINY.....	110
8.2 DIVADLEM PROTI NUDĚ A DIAGNÓZE MENTÁLNÍ RETARDACE	111
8.3 CO NABÍZÍME?	112
8.3.1 ALTERNATIVNÍ PŘÍSTUP A ZPĚTNÁ VAZBA	112
8.3.2 PŘÍSTUP DIVÁCKÝ, KONTAKTNÍ.....	113
8.3.3 DIVADLO JAKO PŘIROZENÁ INTEGRACE	114

9 METODOLOGIE 115

9.1 DOVEDNOST ZÁKLADNÍCH ANIMAČNÍCH TECHNIK, PRINCIPŮ VYSTUPOVÁNÍ NA JEVIŠTI A MOTIVACE KE HŘE	115
9.2 S JAKÝMI MOŽNOSTMI JSME DOPOSUD PRACOVALI?	116
9.3 DALŠÍ MOŽNOSTI.....	117
9.4 STÍNOVÉ DIVADLO.....	119
9.5 JAPONSKÝ KJÓGEN	119
9.6 POTŘEBA POHYBU	120
9.6.1 NAHRAZOVÁNÍM SLOV GESTY K ROZHODNOSTI.....	120
9.6.2 HERECKÁ KONDICE A LIMITY	121
9.7 ZKUŠEBNÍ PROCES, JEHO ÚČASTNÍCI A KOMPONENTY.....	122
9.7.1 ZAČÁTEK ZKOUŠENÍ (PRVNÍ SETKÁNÍ S HERCI ŽIJÍCÍMI V ÚSTAVU).....	122
9.7.2 JE KVALITA NAŠEHO JAZYKA KVALITOU NAŠÍ SOCIÁLNÍ INTEGRACE?	123
(JAZYK, ŘEČ, SLOVA, DRAMATICKÝ TEXT).....	123
9.7.3 LOUTKY POPÍRAJÍ DEKLAMACI A STATICOU HRU	125
9.7.4 ELEMENTÁRNÍ, KALEIDOSKOPICKÉ SITUACE	127
9.7.5 POTŘEBY HERCŮ S MENTÁLNÍ RETARDACÍ.....	132
9.7.6 DIVADLO JAKO PŘESAH	133
9.7.7 PRÁVĚ SE ZAČALO ZKOUŠET PŘEDSTAVENÍ	136
9.7.8 ROZVOJ PROCESU MYŠLENÍ (DIVADLEM)	142
9.7.9 ZÁVISLOST AFEKTIVNÍ DIMENZE, MOTIVACE A INTERAKCE SPECIFICKÉHO HERCE	143
9.7.10 INTERAKCE	144
9.7.11 ZÁVĚR.....	146

10 PŘENOSNÉ ZKUŠENOSTI Z PROFESIONÁLNÍHO PROVOZU A SPECIFICKÉ DIVADELNÍ SKUPINY 147

10.1 STYLIZAČNÍ ZÁMĚR	148
10.1.1 AUTOSTYLIZACE.....	149
10.2 HLEDÁNÍ TÉMAT A VOLBA TITULŮ	149
10.2.1 SHRNUTÍ	150

10.3 ROZDÍL V HERECKÉ STYLIZAČNÍ PRÁCI PROFESIONÁLŮ A HERCŮ S MENTÁLNÍ RETARDACÍ?	150
<u>11 ZÁVĚR.....</u>	152
11.1 A CO DÁL?.....	153
<u>PŘÍLOHY</u>	155
MALÝ PRINC	155
DIVADELNÍ ČINNOST VÁŽÍCÍ SE K TÉMATU DISERTAČNÍ PRÁCE.....	165
SEZNAM DVD UKÁZEK ZE SPECIFICKÝCH A INTEGROVANÝCH PŘEDSTAVENÍ	168
FOTOGRAFIE DOKUMENTUJÍCÍ INTEGROVANÁ PŘEDSTAVENÍ.....	169
SKRZ TENKOU TĚTIVU SNŮ I.....	169
SKRZ TENKOU TĚTIVU SNŮ II	171
ZDROJE INFORMACÍ NA INTERNETU	172
SEZNAM LITERATURY.....	174

Úvod

Ve své disertační práci *Divadlo jako estetická nabídka mezilidské komunikace* se budu zabývat principy divadelní práce s lidmi s mentální retardací, jejich talentem pro ožívování loutek, jejich psychofyzickými předpoklady a limity, a především potřebou komunikovat s divákem – být s ním v tvůrčím a recipročním kontaktu v divadelních projektech, které převážně tvoří sami. Budu též reflektovat perspektivy integrovaného divadla – herců s mentální retardací a herců profesionálů (případně vysokoškolských studentů herectví). V další části disertace zanalyzuji realizační fázi konkrétních specifických představení. Také se dotknu problematiky divadla na poli sociálním, výchovně-vzdělávacím a lékařském. Kvalitativně výzkumnou hodnotu mají rozhovory se specifickými herci a divadelními profesionály, kteří se zabývají „jinakými“ skupinami. Objasním metodu zkoušení specifických divadelníků, která se mi ozřejmila téměř osmiletou praxí. V závěrečné části práce zhodnotím zkušenosti z naplňování stylizačního záměru platné v obou hereckých provozech – ve specifickém i profesionálním.

1 INTEGROVANÉ, KOMUNIKATIVNÍ, OTEVŘENÉ DIVADLO

(s herci s mentální retardací, ale také ve standardním divadelním provozu)

Osm let se systematicky věnuji divadelní práci s herci s mentální retardací, kteří žijí trvale v uzavřeném prostoru ústavu sociální péče (ÚSP)¹. Volný čas věnují divadelnímu hledání a zkoušení. A následné realizaci představení na jevišti před diváky.

Je to dlouhý a složitý proces od hledání tématu po výběr výrazových prostředků – hereckých, výtvarných, pohybových a zvukových – až se z jednotlivých komponentů, drobných součástí, konečně zrodí představení, jež je svědectvím imaginativního života lidí dané specifické divadelní skupiny.

V některých státech se tomuto divadlu říká sociální, či se mluví o divadle na sociálním poli. Ať už se „to“ jmenuje jakkoli, **jde mi o plnohodnotnou divadelní praxi, která akcentuje zejména herecký pohyb a hru s loutkou.**

Vstupujeme do světa představ a fantazie divadelníků s mentální retardací. Divadlem nám tak odhalují, co si myslí, co cítí a co si přejí.

Hrou a hraním pak společně hledáme cesty, které vedou ke scénickému východisku a tvaru.

A na cestě – díky divadlu – nacházíme témata, která korespondují s celou tvůrčí skupinou. Takto nalezená témata – vnitřní témata – si přejeme tlumočit divákům. Přejeme si vybudit jejich zájem a zvědavost. Ptáme se jich přímo z jeviště, na co myslí. Z takto excitovaných otázek vznikají otázky další, z těch pak dialog. Ve finále dialog mezi jevištěm a hledištěm.

¹

V současné době se upouští od označení ústav. Preferuje se centrum či domov.

I. DVD ukázka z magazínu Klíč pro Českou televizi (2006). Nabídka různých typů loutek.



Herec s mentální retardací má bytostnou potřebu svého diváka oslovovat – ať už: „paní, pane, kluku“, nebo třeba jeho křestním jménem, zná-

li ho. A nezná-li ho, vyzví ho. Často by se diváka i rád dotknul, poplácal ho přátelsky po rameni. Nebo se alespoň zeptal, jak se má a jak se mu představení líbí...

Smyslem vystupování divadelníka s mentální retardací na scéně je tedy komunikovat s divákem – být s ním v přímém a tvůrčím kontaktu. Možnost kontaktu je nutno brát jako **koncepční** faktor při přípravě i zkoušení představení s lidmi s mentální retardací. Současně je také nezbytná maximální otevřenost.

Co pro nás znamená komunikativní a otevřené divadlo? Hrou vytvořený prostor, který zprostředkuje komunikaci mentálně retardovaných herců s jejich diváky. Prostor, který je výrazem mezilidské komunikace, divadelního umění, expresivity i estetiky. Prostor, který umožňuje herci vystupovat z role tak, aby se necítil spoután či dokonce paralyzován – což se stává při pokusech o dramatickou postavu a činoherní jednání. V tomto okamžiku herec s mentální retardací memoruje text, který mu ale často vypadává, a pak i fyzické jednání zamrzá. Herec na jevišti znehybní, což je obranný mechanismus proti nadřilovanému a málo zafixovanému psychologizujícímu jednání. Činoherním jednáním sice prožívá život v dané situaci, ale pouze v jeho schematické podobě. Zkušeností divadelníků s mentální retardací je, bohužel, právě jen schéma. Není to jejich vlastní život. Z tohoto důvodu jsou pak jejich herecké výkony nevěrohodné, přibližné, imitační. Herce proto vedeme **ke stylizaci**, a to stylizaci věrohodné pro diváky. I z tohoto důvodu

jsou na jevišti často s herci také loutky. Samozřejmě nejsou animovány dokonale, jsme mimo hranice akademického divadla, mimo četná kritéria. Herci s mentální retardací však prokazují talent, jak neživé materii vdechnout život. Nacházejí nečekané momenty, kdy je jim loutka rovnocenným a zároveň nezastupitelným partnerem. (Pokud se ale pokoušejí o činoherní jednání, sami sebe obvykle vmanipulují do šablon realistických postav, které mají „nastudované“ např. z televizních seriálů – a pak působí velmi nevěrohodně.)

1.1 Dramatická situace

Dává vzniknout svébytnému časoprostoru, ve kterém lidé s mentální retardací mohou o sobě něco svým divákům sdělit, mohou s nimi navázat přímý kontakt.

Herec s mentální retardací ale na druhou stranu velmi rád vypravuje. Vlastně celý život vypravuje. O své minulosti – a především o ní, či o budoucnosti. O přítomnosti se nic nedovíme. V tom vidím hlavní problém. Vyprávění je minulostí nebo budoucností. Není prožívané teď a tady, není aktivní, není dramatické. Takové vyprávění lidí s mentální retardací se vždy stane lyrickým, až usne zcela a definitivně. Z celého vyprávění zůstane jen několik povzdechů. Epickým prvkem, který by mohl být koncepcí představení, specifický divadelník ztrácí svou hereckou energii.

Dramatickou situaci (naopak) jedná, jde mu o něco, chce něčeho dosáhnout. Nejlépe okamžitě. Dramatická situace mu energii dodává. (Energie je důležitý pojem, neboť herci z ÚSP jsou rychle znavitelní právě pro diagnózu „mentální retardace“.) Dramatickou situaci budujeme jako totalitu informací (nemyslím tím verbální, ale divadelní), kterou je herec schopen chápat, absorbovat a posléze přenést jako vzkaz – transmisi divákovi. Ani herecké jednání, ani text jeho jevištní postavy nesmějí být pleonasmem nebo parazitujícím elementem této dramatické situace.

Dramatická situace se vždy dobře osvědčila u diváků jako jasná, srozumitelná a významotvorná, pokud byla opisem či konotací našeho

akcentovaného tématu dané dramatické situace, či dokonce tématu celého představení.

Dramatická situace se v divadle se specifickou skupinou stává estetickou nabídkou mezilidské komunikace.

1.2 Jinakost herců s mentální retardací

Divadelní nadšení je zřejmé na straně jedné. A na té druhé je nutno vzít v úvahu fakt, že jsou to lidé diskvalifikovaní z plného společenského života. Proto, že žijí v uzavřeném prostoru ústavu. Mají mentální, fyzické i psychické deformace. Permanentně čelí své vykořeněnosti z rodiny a celé společnosti, každý den musejí odolávat své jinakosti, které jsou si dobře vědomi, každý den musejí bojovat za svá práva. I když ústavní péče jim velmi pomáhá žít pokus o naplněný život, usnadňuje kontakty a sociální interakce, skutečný život jim nahradit nemůže.

Podstatou jejich divadla je hra, seberealizace a sebeověření se na malém prostoru jeviště, což jim dává alespoň částečný pocit smysluplné seberealizace v životě.

1.3 Kvalitativní výzkum nových poznatků

Cílem této disertační práce není věda ve smyslu systému pojmů a tvrzení, který představuje abstrahující vysvětlení vybraných problémů a fenoménů. Ani generování poznatků podle určitých pravidel. Nejde o uznání vědeckosti a kvality teorie divadelní práce s lidmi s mentální retardací na základě akademických kritérií. Základem mé disertační práce nejsou koncepty, vědecké pojmy či definice.

Divadlo jako estetická nabídka mezilidské komunikace je výzkum.
Výzkum jako proces vytváření nových poznatků snažící se otevřít a následně zodpovědět problémové otázky v konkrétním segmentu oboru. Tím oborem je specifická divadelní skupina – integrovaná skupina divadelníků složená z herců s mentální retardací a jejich kolegů – studentů či

absolventů alternativního a loutkového herectví pražské Divadelní fakulty AMU (Katedry alternativního a loutkového divadla – KALD). Výzkum také zohledňuje pro porovnání i standardní „kamenný“ provoz. Reflektuje přenosné zkušenosti z profesionální dramaturgické, režijní a herecké divadelní práce do aktivit se specifickou skupinou.

Jde mi o divadelní empirický výzkum konkrétních divadelních skupin – skupiny specifické s lidmi s mentální retardací a dvou odlišných činoherních souborů. Budu se věnovat Středočeskému divadlu Kladno (SDK) a poměrně mladému, od roku 2005 fungujícímu, nezávislému Divadlu AQUALUNG, jehož podstatná část dříve formovala dnes již neexistující Divadlo NABLÍZKO. Ve zmíněných uskupeních jsem participovala jako dramaturgyně.

Divadlo se specifickou hereckou skupinou integrující lidi s mentální retardací a profesionální divadelníky je obor, který v České republice není systematicky teoreticky zmapován. Zmapován na praktických základech. Svou práci tedy vymezuji jako **základní výzkum, kterému jde o vytváření elementárních poznatků a následného praktického i teoretického porozumění**. Ve své magisterské práci jsem se věnovala dramaturgii ve specifické divadelní skupině. Na základě intenzivní dvouleté praxe v ústavu sociální péče jsem došla k závěru, že je třeba hledat právě taková témata, kterým budou rozumět všichni aktéři integrovaných divadelních představení. **Téma a jeho hledání je tedy ústředním zájmem divadelní práce se specifickými divadelníky** (z hlediska dramaturgie). Pro herce samotné je nejdůležitějším okamžikem **vystoupení na scéně před diváky**.

Svou disertaci v tomto bodě začínám.

Je nezbytné nejdříve poznat jednotlivé lidi s mentální retardací. To může zabrat i poměrně dlouhý čas, třeba několik měsíců či rok. Poté společnými hrami, cvičeními, etudami a animačními technikami nacházet a artikulovat téma rezonující s celým souborem. Z takovéto hry obvykle zcela přirozeně vyjdou najevo i jevištní prostředky, které novému představení vévodí. Nastává pravá chvíle, kdy se může začít zkoušet „divadlo“ – a divadlo dá zase vzniknout „představení“, jež může mít podobu happeningu, improvizace či opravdového „zafixovaného představení“. **Všechny formy specifických divadelních aktivit by měly počítat s účastí diváků**. Poznávání lidí, tedy

herců a jejich hereckých možností, a hledání tématu uskutečňujeme – realizujeme – jako co možná nejširší nabídku z celého spektra alternativních a loutkových prostředků. Konkrétně to znamená, že s kolegy na jednotlivé zkoušky vozíme různé materiály, různé druhy loutek, nabízíme etudy, situace... (Této tematice jsem se podrobně věnovala ve své výše zmíněné magisterské práci.)

Divadlo je pro lidi s mentální retardací jejich svobodnou volbou, jak trávit volný čas aktivním a tvůrčím způsobem. Rozhodnout se, čím se budou zabývat, je pro ně nově otevřená dimenze. Jsou zvyklí na organizovaný program, jehož se chtě nechtě musejí účastnit. Organizace ve smyslu animace lidí je v prostoru ústavu bezpochyby nutná, nechci se k ní vyjadřovat pejorativně. Není dostatek personálu, aby bylo možné vyhovět přání volnočasových aktivit například 150 klientům žijícím v ÚSP.

1.3.1 Kvalitativní výzkum ve specifické divadelní skupině

„Kvalitativní výzkum se provádí pomocí delšího a intenzivního kontaktu s terénem nebo situací jedince či skupiny jedinců...” Jan Hendl

Díky dlouhodobému a systematickému výzkumu v terénu ÚSP a také blízkému vztahu s celou hereckou skupinou jsem se snažila získat **integrováný pohled** na divadelně-sociální problematiku – divadla s lidmi s mentální retardací.

V sociálních vědách pojem kvalitativní výzkum označuje výzkum, který se zaměřuje na to, jak jednotlivci a skupiny nahlízejí, chápou a interpretují svět. Podle jiných kritérií může být jako kvalitativní výzkum označován takový výzkum, který neutilizuje statistických metod a technik. V tomto pojetí je v opozici k výzkumu kvantitativnímu.

Kvalitativní výzkum se snaží interpretovat pohledy subjektů na zkoumaný předmět tím, že výzkumník přejímá jejich perspektivu. **Využívá se podrobný popis každodenních situací.** Jde o porozumění akcím a významům v jejich sociálním kontextu. Při kvalitativním výzkumu se neredukuje počet proměnných ani vztahy mezi nimi, o jejich redukci rozhodují samy zkoumané subjekty. Jsou upřednostňovány otevřené a nestrukturované

výzkumné plány, analýza vychází z velkého množství informací o malém počtu jedinců. **Převažuje zájem o reálné celky, interakce mezi aktéry a individuální osudy. Úkolem kvalitativního výzkumu je vytvoření celostního obrazu zkoumaného předmětu, zachycení toho, jak účastníci procesů situace interpretují a zachycení interpretací těchto interpretací.**

Cílem našeho výzkumu je divadelní představení. Je to ale též proces jeho vzniku – zkoušení A v neposlední řadě je naším cílem i dosažení konkrétních změn – zdokonalení hereckých schopností herců s mentální retardací. Primární není ani kvalita konkrétního výsledku v podobě dokonalejšího představení – jakožto cílového stavu, ani nabídka a následné „dokonalé“ naučení se animačním technikám. Ani vytváření znalostí v oboru divadelním. Primární je setkání, společně a smysluplně strávený čas naplněný hrou, jejíž tvořivá energie dává vzniknout (a někdy také nedává vzniknout, například jsou-li herci příliš často nemocní) divadelnímu představení, které bylo završeno komunikací s diváky.

Integrovaným pohledem myslím získání odpovědí na následující otázky:

- Jaký je význam a kontext takového divadla?
- Jaké má souvislosti a návaznosti?
- Co přináší dobrého (může pozitivně zpevňovat specifické herce)?
- Může být naopak pro herce i negativně formující?
- Existují (explicitní a implicitní) pravidla divadelní aktivity této skupiny?
- A mohou fungovat i v jiném specifickém prostoru?

Kvalitativní výzkum mi nabízí přepisy terénních poznámek z pozorování a rozhovorů, fotografie a videozáznamy, deník práce, osobní komentáře, protože také já nabízím poznámky, reflexe, fotografie, videozáznamy a podobný materiál.

I když se může zdát tento způsob práce jako soubor subjektivních dojmů, je to výzkum konstruovaný pružně – bez předem vytyčené struktury. Ta vzniká vždy v průběhu zkoušení. Protože pracuji s určitým počtem jedinců

na jednom místě, nedopustím se zobecňování. Nikdy nedocílím statistické analýzy.

Čtvrtým rokem pracuji ve skupině, která si nově říká Divadlo vzhůru nohama. Mojí prací je dramaturgie. Iniciátorem a zakladatelem našeho souboru je Vladimír Novák, který se pravidelně ujímá režie představení. A kmenovou výtvarnicí je Zuzana Nováková Hilská. Obvykle zveme tři až čtyři profesionální herce k aktivní spolupráci (aby představení byla opravdu integrovaná), ti se pravidelně, projekt od projektu, mění. Projdou touto specifickou divadelní zkušeností a pokračují ve vlastních aktivitách. I když, po pravdě řečeno, určitě bychom potřebovali kolegu herce, který by se s námi specifickým hercům věnoval. Herci s mentální retardací jsou ustálení. Pracujeme v poměrně nepravidelných intervalech, podřizujeme se chodu ústavu, jsme finančně závislí na grantech, ale především na dobré zdravotní kondici herců.

Mým cílem je získat reflektující popis poznatků z téměř osmiletého divadelního zkoušení s lidmi s mentální retardací. Což umožňuje právě kvalitativní přístup, který navíc zohledňuje působení kontextu, konkrétní situace a okolních podmínek.

Divadelní výzkum ve specifické skupině je hloubkové studium divadelní práce – celého procesu zkoušení – v přirozeném prostředí lidí s mentální retardací. V praxi jsem prošla dvěma skupinami, dvěma odlišnými ústavy sociální péče. V obou chodili „hrát divadlo“ dobrovolně. Jinak by to ani nešlo. Ústavy jsou od sebe vzdálené 110 kilometrů. Herci se navzájem neznají. Přesto se jisté procesy, fenomény, problémy a zvláštnosti opakovaly zcela pravidelně. Odvažuji se tedy podat výslednou studii dramaturgické, herecké, výtvarné i režijní práce o lidech s mentální retardací žijících permanentně v ústavním zařízení. Neboť si přejí být aktivními herci a divadelníky.

1.4 Divadlo hrané herci s mentální retardací a integrované divadlo

Mám zkušenost se dvěma typy divadelní práce z uzavřeného prostředí ústavů sociální péče.

1.4.1 Divadlo hrané výlučně herci s mentální retardací

Je to jedna z možností divadelní práce ve specifické skupině. Je však možností nejobtížnější. A ve výsledné fázi přijdou na představení zase jen lidé trvale žijící v ÚSP. K žádné komunikační výměně a integraci nedochází. Herci jsou i tak rádi za divadelní aktivitu, ale rozhodně jim přinese větší zážitek a zkušenost z práce, jsou-li zapojeni do hry i herci profesionální. Ti si pak logicky přivedou i své diváky – zvenku, mimo ústav. Právě oni nám pak nabídnou zpětnou vazbu a celé zkoušení dostane smysl. Herci s mentální retardací si po odehrání představení chtějí o hře promluvit s novým publikem. Nejen se svými kamarády z ústavu.

1.4.2 Integrované divadlo

Nechce ani vyzdvihovat, ani zastiňovat. Profesionální herci i herci s mentální retardací musejí společně a jako rovnocenní partneři existovat na jevišti. Naším cílem není zpříjemnit divákům pohled na herce s mentální retardací – tak, aby „to“ divácky „prošlo“. Nechceme se vydat cestou kompromisu. Nepřejeme si ani demonstrovat, jak „postižení“ pěkně hrají divadlo. Naši velkou touhou je spojovat světy tzv. normálních lidí se světem těch, kteří neměli takové štěstí a narodili se méně geneticky vybavení. Setkat se při společné práci. Nabízíme tedy to, co studujeme, co máme rádi a co určitým způsobem ovládáme. **Nabízíme divadelní zkoušení jako cestu.**

Vše záleží na zadání a tématu – hledáme nejsprávnější – opodstatněná scénická řešení – a na těch závisí také obsazení jednotlivých představení. Představení je dohodou mezi herci a diváky. Je dohodou mnohočetného respektu.

Zavazujeme se zahrát opravdové divadelní představení a vy nás, prosím, berte jako herce – divadelníky.

To je naše krédo, ideální předpoklad i náš cíl. Vytvořit představení, se kterým se divák může ztotožnit, nebo má samozřejmé právo nesouhlasit.

Čeká nás dlouhá cesta, během které se snad publikum odhodlá zbavit předsudků a nechá se unášet představeními s loutkami a poetikou lidí s mentální retardací. Přejeme si otevřít „ústavní ghetto“ lidem, kterým konvenuje alternativní divadlo. Alternativní se vším všudy – jako protiváha akademickému – kamennému – činohernímu divadlu.

1.5 Předpoklady divadelní práce s herci s mentální retardací

Divadlem se lidé s mentální retardací učí něčemu novému – různým technikám animačním, herecké i výtvarné práci, přemýšlení opisem a metaforou. Právě opis a metafora, samozřejmě v jistém rozsahu – podle zkušeností jednotlivých participantů, jsou divadelníkům s mentální retardací blízké. Žádným problémem pro ně není představit si velké jezero jako jimi samotnými rozpohybovaný kus igelitu. V uvažování rozhodně nepodléhají konvencím. Jejich duše je hravá a fantazijní. Vždy vás překvapí „jinou realitou“.

Citace části dialogu z jedné herecké etudy:

Tamara: Podívej, ta obluda spí...

Karel: Ne, ani náhodou. Je mrtvá.

Tamara: Ticho, ať se neprobudí.

Karel: Když je mrtvá, neprobudí se.

Tamara: Jen si nemysli, ta se klidně probudí.

Karel: Nestraš. Fakt?

Tamara: Pojd' radši pryč...

1.5.1 Komunikace, myšlení příběhem a vztahování se k publiku

Divadlo jim přináší nové společenské a estetické interakce. Zintenzivňuje vzájemnou komunikaci herců, ale i herců a jejich diváků. Přináší jim společenské obohacení.

Díky divadelnímu zkoušení se naučili, někdo po roce, jiný po dvou či pěti letech, je to opravdu individuální, **jak myslet příběhem**, nikoli jen hesly či útržkovitými vzpomínkami na něco pěkného, příjemného a zábavného. Stále se učí myslet v divadelních situacích. Dokonce se sami začali režírovat, a to i navzájem samozřejmě.

Divadlo jako estetická sociabilita jim nabízí možnost podělit se s diváky o představy, citovost a emocionalitu. Divák je pro ně hlavní motivací. Divák, který rozhoduje o představení, bylo-li dobré, či špatné. Herce s mentální retardací zajímá divákův verdikt. Konkrétně se ptají:

- *Líbilo se ti představení? (A nepřejí si slyšet, že se představení nelíbilo).*
- *Líbil/a sem se ti já jako herec/herečka?*
- *Jak se ti líbila moje loutka? Že sem s ní pěkně hrál/a, když loutka lítala vzduchem jako čarodějnice, vid?*
- *A co bys mi řekl/na naší písničku?*

1.5.1.2 Dialog s divákem

Pro herce s mentální retardací je **dialog s diváky** nesmírně důležitý. Je to pro ně opravdový závěr představení. Dohrají nazkoušené pasáže a vydají se „na lov“. Loví diváky, kterých se ptají na výše uvedené a jim podobné otázky. Touží po pozitivní zpětné vazbě. Diskuze s diváky je pro ně katarzí, plným uspokojením a také smyslem jejich divadelní práce. **Tím smyslem je permanentní vztahování se k publiku.** Během hry samotné, po – a dokonce i před – ní. Divadlo se specifickou hereckou skupinou je neustálé komunikování do všech světových stran. Komunikování a rozmlouvání, která se nedají naplánovat, stavět na předpokladu a do detailu nazkoušet. Je to specifické setkání s jinakým světem fantazie, humoru a životní zkušenosti.

Na druhou stranu mají specifičtí herci i velkou obavu, jež pro ně bývá někdy až paralyzující – aby byl divák s jejich představením spokojen. Aby se mu vše líbilo a aby odcházel s úsměvem. Jejich strach přirozeně potvrzuje

divadelně-antropologický předpoklad – ušetřit diváka násilí, krutosti, nemorálnosti či jiné abnormality. Nabízejí divadlo, které sází na vlastní pravidla hry a systém kódů. Specifičtí herci si volí kódy. Volí často loutky.

1.5.2 Loutky jako divadelní východisko

Vztahy herců s mentální retardací s loutkami jsou složité, proměnlivé a mají nepopíratelný sémiotický a estetický význam.

Věřím, že se nám podaří zformulovat a zrealizovat divadelní sdělení, které metaforou podá elementární zprávu o nás samotných. Věřím v uznání specifického a integrovaného divadla jako estetické funkce. Já jsem o této možnosti pobývání na jevišti přesvědčená.

Herci nabízejí upřímná sdělení, která vznikají jevištními pokusy ze vztahů: herec – loutka, loutka – loutka (herci nejsou diváky spatřeni, což ale pro ně není uspokojující divadelní aktivita, touží být viděni), herec – herec (pokusy o činoherní jednání, obvykle nevěrohodné), herec s loutkou – herec s loutkou (interakce dvou jevištních postav).

Ze všeho nejlépe nám vycházejí dvě následující možnosti: přítomnost herce a loutky a přítomnost dvou jevištních postav na scéně. Interakce herec – vnější napětí například hudby či prostoru v zásadě nefunguje. Herec s mentální retardací potřebuje dvě konkrétní – aktivní, jednající či ovlivňující postavy. Nejvhodněji herce-animátora a loutku, kterou bude moci animovat. Potřebuje vědět, kdo dává impuls k jednání a kdo impuls vykonává. Potřebuje se orientovat v této hře „vlivu“.

Naší společnou snahou je ukázat, co díky hercům s mentální retardací umí alternativní divadlo a divadlo s loutkami.

Chodíme do divadla, abychom viděli herce, kteří nám ukazují, kdo jsme a odkud pocházíme. Netoužíme na jevišti vidět sami sebe. Přejeme si vidět to neznámé v nás. **Loutky dovolují hovořit o člověku, aniž by mu přímo ubližovaly či ho haněly. Loutky vypravují o člověku metaforou. Herec zase loutky oživuje. To je druh poezie, výraz estetiky, kdy na jevišti probíhá němý dialog mezi loutkou a hercem. Pohyb loutky a pohyb herce. To je hercovo umění a tajemství.**

1.5.3 Hra

„Hra stojí proti životní vážnosti, starosti a práci, stojí proti péči o duševní spásu – jeví se jako ‚nevážnost‘, ‚nezávaznost‘, jako dočasné uvolnění životního napětí, jako ‚prodleva‘ a ‚zotavení‘, jako kratochvíle určené pro chvíle prázdň, jako titěrnost a veselá nepřístojnost.“²

Hra podněcující lidskou vnímavost, citlivost a celistvost. Hrajeme ne proto, že máme přebytek energie, ale proto, že chceme s druhými vstoupit do dialogu a následné interakce. Jsme podmětem i předmětem hry. Vystupujeme sami ze sebe. Hra není ani technika, ani metoda. Je to komplementární fenomén, autonomní aktivita tolik vhodná pro otevření herecké duše i těla. Hrou se přizpůsobujeme světu. Tak mluví o hře profesor Ivan Vyskočil.

U dětí je hra akceptována jako jedna z nejdůležitějších aktivit, někdy dokonce stojí ve středu jejich života, záleží také na rodičích. S dospíváním hry obvykle ubývá, až téměř zmizí. Někteří lidé si uvědomují, že hra je jejich základní bytostnou potřebou. Někteří se proto rozhodnou studovat divadelní fakultu. Lidé s mentální retardací žijící trvale v ústavu se nemohou rozhodnout pro nic. Byli do této péče odloženi rodiči a musejí se adaptovat a zvyknout si. A protože velmi často hru nepoznali vůbec, a to ani jako zmiňované děti, nabídli jsme jim tuto možnost skrz divadelní zkoušení. Divadelní hraní je založené na komunikaci a interakci, všech a všeho. Je to zážitek ze společně strávené divadelní události v jediném časoprostoru, kde je herec nositelem energie sloužící k dorozumívání jeviště a hlediště.

Nesnažíme se o minimální divadlo, bez scény, kostýmů, dekorací, ponořené do tmy. Specifický herec všechny tyto pomocníky včetně světla potřebuje. Herec by se ale v jevištním prostoru měl objevit jako tělo, které si nese všechny informace s sebou. Proto podstupuje trénink hrou.

Divadlo je pro herce s mentální retardací také jistým procesem uzdravování vlastní identity a osobní jistoty. Divadlem si vymezují své opodstatněné místo v lidském světě. I přes to, že se narodili „jinací“, odlišní,

²

FINK, E. *Hra jako symbol světa*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 21.

čehož si jsou navíc více či méně vědomi, a žijí bez rodiny, „jen s tetičkami“, které po každé službě odcházejí za vlastními rodinami.

1.5.4 První kroky na jevišti

Co musí herec s mentální retardací zvládnout, aby vkročil na jeviště?

V první řadě musí chtít hrát divadlo, být viděn. Velkým úkolem je pochopit – a vzápětí přijmout, jak se v daném divadelním prostoru a situaci orientovat. Musí chápat, co se děje, proč se to děje a proč jednat určitým způsobem. Hledání (divadlem) je snahou pochopit aktuální jevištní dění a situace. Musí zvládnout soustředění, aby byl schopen nahlédnout, co se odehrává mezi herci navzájem a jak na to reaguje divák. V této chvíli se dostávám již k interakci s kolegy i diváky, a o této problematice se zmíním později.

Na cestě – díky divadlu – **nacházíme témata**, která korespondují s celou tvůrčí skupinou. Takto nalezená témata – vnitřní témata – si přejeme tlumočit divákům. Přejeme si vybudit jejich zájem a zvědavost. Ptáme se jich přímo z jeviště, na co myslí. Z takto excitovaných otázek vznikají otázky další, z těch pak dialog. Dialog mezi jevištěm a hledištěm.

Někomu mohou tyto úvahy připadat příliš subjektivní, ale na druhou stranu jde především o jasný popis koncepčních úvah a následných poznatků v procesu zkoušení divadelního představení.

Zkoušíme představení, nedemonstrujeme melodram hendikepu. Herci s mentální retardací z ÚSP jsou lidé spíše schovaní před běžnými událostmi a situacemi života, ale jejich přání, sny i touhy jsou tolik podobné těm našim.

1.5.5 Potřeba malého divadelního prostoru

Herec s mentální retardací potřebuje, pokud má komunikovat s diváky, spíše divadlo intimnějších rozměrů. Ve velkém prostoru se ztrácí, jeho gesta jsou buď příliš malá, nebo příliš velká. Herec sám i jeho hra působí ve velkém prostoru neadekvátně. Mluví buď příliš nahlas – aby překřičel vzdálenost kolegů, nebo příliš potichu – neboť se velkého jeviště bojí. Pokud se nebojí,

má z něj takový respekt, že se stává paralyzovaným – přestává se po scéně pohybovat tak, jak dlouhodobě zkoušel, nebo se přestane hýbat zcela. Najde si jedno místo, opět extrémní – buď co nejbližší divákům (pro důvěrnost hry a jejího sdělení), nebo co možná nejdále (aby se schoval).

Herec s mentální retardací se tedy neobvyklým a rozhodně nekonvenčním způsobem zmocňuje **divadelního prostoru**. Musí mít však možnost scénu ovládnout. Nikdy ne naopak – ani prostor, ani téma a text, loutky či výtvarné řešení nesmějí specifického herce „převálcovat“. Herec je pak spoutaný, zneužitý a nesvobodný.

Herec žijící v ÚSP má talent i schopnost vytvořit na jevišti tajemství. Také tím, že zvládne krásně mlčet a upřeně se dívat. Vytváří intimní divadelní prostor, ve kterém i beze slov komunikuje s diváky. Mluvím o specifickém divadle, jež dokáže být zajímavé, naivní, upřímné, vstřícné, hravé, obyčejné, dynamické, pravdivé a navazující kontakt. Ne kontaktní, ale komunikativní. Citlivé a emotivní. Pro citlivé diváky, kteří projevují potěšení ze spoluúčasti na představení herců s mentální retardací, kteří emočně participují na jejich osobnostním herectví a jsou spřízněni s jejich divadelním vyprávěním, sdělením.

Je nutné rozbít portálové omezení jevištního prostoru. Herec je oprávněn vstoupit do hry tam, kde je to potřeba. Záleží jen na situaci. Představení je zbavené iluzivních prvků. To je můj objev po osmileté praxi a současný záměr, který organicky vyvstal ze zkoušení se specifickými divadelníky. Energií celého zkoušení je potřeba konkrétního sdělení.

Jan Grossman se takto dotýká problematiky profesionality: *„Otázka profesionality, domnívám se, ukazuje zvláště výrazně nejenom výboje malých divadel, ale i jejich meze. Amatérská neoficiálnost a ‚příležitostnost‘ má vždycky zvláštní kouzlo. Je zdrojem osobitého estetického: estetického naivity, mladosti, improvizací lehkosti a jisté bohémské ledabylosti a velkorysosti, která v plném zaujetí myšlenkou a potřebou sdělení okázale pohrdá vnějšími prostředky a je prostá perfekcionalismu“.*³

I to jsou atributy divadla s lidmi s mentální retardací. Podtrhla bych amatérskou příležitostnost, kterou trpí většina premiér, neboť reprízovost

³

GROSSMAN, J. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 294.

představení je minimální. Obvykle se odehrají přibližně tři představení, herci pak znovu vplouvají do jejich klidného stereotypního života. I rytmus ústavu se musí „uklidnit“, neboť herci vystupováním na jevišti pravidelně způsobují velký rozruch u svých kamarádů a kolegů. Z hektického očekávání premiéry se vše musí vrátit do klidných a zajetých kolejí.

Naše představení jsou dílnami, ve kterých je divák blízko herců a může nahlédnout do procesu divadelní práce. A měl by odpustit četné nedostatky. *„Malá divadla umožňují větší sociabilitu, protože nejsou strnule vážná a oficiální. Divák zde dokonce souhlasí s tím, že místo divadla získává dojem hry na divadlo...“*.⁴ S tím rozdílem, že divadlo s postiženými herci nebude řešit otázku profesionalizace, tak jako většina malých divadel s mladými divadelníky. Protože naši herci nezvládnou „zahrát“ profesionální herce.

1.6 Divák specifického představení

Je to divák jako jakýkoli jiný?

Je to jistě člověk, který rozumí „divadelnímu rituálu“ – na jevišti se něco odehrává a divák tomu přisuzuje smysl a hodnotu. Teprve s divákem se představení stává skutečným divadlem. Naštěstí již nejsme omezováni klasicistním kánonem tří jednot. Naštěstí nám všem již Victor Hugo v *Předmluvě ke Cromwellovi* vybojoval, že dramatická kvalita představení neleží na dodržování technických požadavků, nýbrž na komplexnosti hry jako takové. Žádal míšení žánrů, svobodu tvorby, ... hledal nové aspekty reality.

Pro herce s mentální retardací je zásadním aspektem jeho divadelní reality vztah k divákovi. Je to i jeho potřeba.

Divák tedy musí být ochoten experimentovat se svými smysly i intelektem. Obojí je nástrojem toho, jak se představení líbí, jak diváka představení zajímá. Divák je svědek a indikátor kvality divadelního představení. Jeho funkce je dvojí – stvrzuje estetickou hodnotu představení a zároveň svým tělem slouží ke stvrzování. Většinou se kontroluje. Snaží se obvykle tleskat v pravou chvíli, může svou přítomnost na představení

⁴

GROSSMAN, J. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 295.

pociťovat jako důstojnou, nebo naopak nepatřičnou. Jako každý jiný divák běžného divadelního počínu...

Čeho se divákovi ve specifickém představení dostane? Hry s nadhledem a humorem. Zjištění, že se herec s mentální retardací rád baví a směje. Že nesympatizuje s agresivitou a krutostí. Že přežívá ústavní život právě hraním na jevišti.

Dbáme o to, aby i citlivý divák nevnímal specifickou hereckou skupinu jako abnormální, aby se nestyděl hledět na scénu přímo a bez ostychu.

1.6.1 Herec jako nástroj komunikace s divákem

Etickým rozměrem představení s herci s mentální retardací není to, že divák sympatizuje s „hendikepovaným hercem“. S jeho stigmatizovaným tělem a jeho jinakou mentální úrovní. **Jde především o společenskou nápravu identity specifických divadelníků.** Neboť divadlo je projevem a svědectvím jejich lidskosti.

Rozhodně si nepřejeme probouzet slitování, i když je pro některé herce život v ústavu opravdu trpkým a hluboce vědomým údělem. Sázíme na lidskou zkušenost, ne na osobní traumata. Herci s mentální retardací se veřejně vyjadřují divadlem ke svým názorům, žebříčkům hodnot. Chtějí divadelními prostředky zainteresovat diváka. Díky společně dosaženému porozumění tématu představení pak mohou dojít k důkazu vlastní humanity – a to obě skupiny – diváci i herci. To je podle mého názoru etická i estetická funkce specifické divadelní skupiny.

Nejen dokonalá znalost řemesla zaručuje, že bude představení dobré, zajímavé a zábavné (ne ve smyslu zábavných pořadů).

Co tedy nabízíme?

Nabízíme novou divadelní zkušenost pro diváka. Herec s mentální retardací nabízí sám sebe jako nástroj ke komunikaci. Vzniká tak tělová paměť sdílená s ostatními diváky. Je to nová estetická událost a tělesná i intelektuální explorace diváka – nebo možnost tělesné i intelektuální explorace. Na základě blízkosti herce s mentální retardací s jeho divákem. Máme možnost odhalit vnitřní obsah tohoto setkání.

Specifický herec čelí svému divákovi a čeká, jestli bude přijat takový, jaký je. Někdy jsou diváci velmi přísní a nároční, nedojde k odezvě, odpovědi a ani interakci mezi jevištěm a hledištěm.

Každý herec dodává představení, byť sebemenší, osobní variaci, dává představení smysl – jeho pobývání na jevišti je nezbytné, opodstatněné, má význam. Na druhé straně je to pro herce samotné jakýsi druh potěšení a radosti. Snaží se diváka zaujmout, chtějí být bráni vážně jako herci a divadelníci.

Herci byli na začátku zkoušení – přijímali nabízené hry, slova, věty, texty, situace, které posléze vykonávali. **Divadelníky se stali o něco později.** Začali participovat na scénografickém řešení představení, ať už výrobou loutek, které se staly součástí jejich herectví, nebo prostě výrobou dekorací a rekvizit. Začali si sami vymýšlet jednotlivé repliky, gagy, etudy... Začali se sami nahlížet, došli tedy k autokorekci vlastní herecké práce, začali se vyjadřovat k režii. Touto kapitolou se jistým krokem přibližují k divadelní antropologii.

2 DIVADLO NA POLI SOCIÁLNÍM, VÝCHOVNĚ- VZDĚLÁVACÍM A LÉKAŘSKÉM

2.1 Antropologie a její etická funkce

Divadlo nabízí člověku možnost přesahu. A duchovní přesah člověka je bezesporu antropologickou kategorií.

Divadlo je pak dále uměleckou sociabilitou umožňující setkání, během kterého se podělíte o společný pocit, emoci. Francouzský antropolog Jean-Marc Leveratto říká, že: *„... představení je společně strávený volný čas mezi individuem a společenstvím. Setkání pozorných lidí, jehož mediátorem je umělecké dílo. Potěšení, kam jdu pro zážitek – podělit se o stejné emoce s ostatními, prožít s nimi stejnou estetickou zkušenost a prokázat existenci společné citlivosti. Objev, že cizí lidé mají identické estetické reakce přináší sympatie tím spíš, že jsou to osoby nám společensky cizí a vzdálené (věkem, pohlavím, statusem i rasou).“⁵*

Dále píše o současném fenoménu v oblasti umění – konfrontaci diváků s „vyhnanci“. „Zvláštní kvalitou tohoto kontaktu je **fyzická interakce** lidí, společensky odlišných, kteří jsou navíc i lokálně separovaní. A děje se tak **skrz divadelní představení**. Tím, že jako divák akceptuji tento typ představení, dávám najevo svou osobní účast. Děje se umělecká i estetická interakce nemající nic společného s charitou. Jde o svědectví etické funkce představení jakožto zvláště uznávané antropologické konstanty. Měřítkem uměleckosti a profesionality není to, že je představení realizováno experty. Obyčejný člověk je stejnou autoritou jako expert pokud jde o „um“ divadelního představení. Jen se to musí prakticky dokázat.

Mezi „vulgate“ a vědou není nijaká propast.⁶

⁵ LEVERRATO, J.-M. *Introduction à l'anthropologie du spectacle*. Paris: La Dispute/SNÉDIT, s. 190.

⁶ LEVERRATO, J.-M. *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris: La Dispute/SNÉDIT, s. 186.

2.2 Arteterapie, její vznik a kontinuální změny

Jsem přesvědčená, že zmínka o oboru arteterapie patří do práce zabývající se divadelně-estetickou komunikací lidí s mentální retardací.

Arteterapie se vztahuje k humanistické definici zdraví. „Zdraví je nejlepší stav dobrého fyzického, mentálního a společenského bytí.“ To je definice Světové zdravotnické organizace (WHO). Je to obor kurativní, založený na vědecké etiologii (nauce o vnějších a vnitřních příčinách nemocí) a diagnostice. Její úspěch je ale také v prevenci. Umění je prostředkem k dobrému psychickému zdraví člověka. Arteterapii jde o rovnováhu těla a duše v aktuálním společenském kontextu.

Stejně tak jako metody lékařské, vyvíjí se i disciplíny umělecké, neboť arteterapie má kromě své hodnoty terapeutické i hodnotu uměleckou. A divadlo je bezesporu druhem umění, i když arteterapie začala s níže jmenovanými výtvarnými experimenty.

Funkce arteterapie (především světové)

„Arteterapie jako objevování skrze umění s humánní a terapeutickou vizí. Arteterapie obracejí se na lidi, kteří trpí problémy s vyjadřováním, komunikací a mezilidskými vztahy.“⁷

Art-thérapie je ozdravující proces pro lidi, kteří mají různé deficity.

Proces uzdravování, dostávání se do kondice se děje díky prostředkům hudby, malování, kresby, sochařství, kaligrafie, tance, divadla či pantomimy. Umělecká kompetence je povinná.

Arteterapeutická škola v Tours je založena na modelu prací francouzské asociace výzkumu a aplikace uměleckých technik a pedagogiky. Je to organizace na mezinárodní úrovni založená jako iniciativa prvního francouzského univerzitního vzdělání (diplomovaného).

Jaká je definice arteterapeuta této školy? „Arteterapeut je specialista v pluridisciplinárním oboru arteterapie, v oboru alternativní medicíny a v oblasti umění.“ Spolupracuje i s jinými zdravotnickými odborníky a profesionály z oblasti umění.

⁷

FORESTIER, R. *Tout savoir sur l'Art-thérapie*. Lausanne: Favre Edition, 2000, s. 10.

Lidé vyhledávající arteterapii jsou např. lidé s Alzheimerovou chorobou, osoby ve vysokém věku, postižení s poruchami motoriky, psychicky labilní (např. s anorexií), osoby se špatnými školními výsledky, s poruchami chování nebo osoby s narušenými sociálními vazbami jako např. bezdomovci...

Arteterapeuti pracují v institucích veřejných i soukromých. Ve školách, sociálních službách, jako je např. opatrovnictví, v lékařských vzdělávacích institutech, v nemocnicích a na klinikách.

2.2.1 Z historie arteterapie

Podle J. Sporcqa, belgického lékaře a antropologa a prezidenta Vysoké školy arteterapie v Tours:⁸

- 1872 André Tardieu se zajímá o obrazy „bláznů“, a tím otvírá prostor novému zájmu – umění viděné a pocíťované mentálně nemocnými.
- 1922 Hans Prinzhorn v Německu publikuje významné dílo o „expresi bláznovství“, které mělo enormní vliv na umělecký svět.
- Od roku 1944 je do vizuálního umění integrována ergoterapie.
- V roce 1946 je arteterapie oficiálně založena ve Spojených státech amerických Margaretou Naumburgovou (spolu s Editou Kramerovou a Marií Pétriovou).
- André Breton, poté Dubuffet, tvůrci Compagnie de l'art brut, vystavují díla slabomyslných a duševně nemocných lidí.
- 1950 v Paříži se uskutečnil první světový psychiatrický kongres s první výstavou umění lidí s psychickými problémy. Ve stejném roce se v USA otevírají vzdělávací programy v oboru arteterapie.
- 1969 vznik americké AATA – American and Art Therapy Association.
- Od roku 1970 se otvírá arteterapeutické vzdělání i v Anglii.
- 1975 D. W. Winnicot, uznávaný psychoanalytik a pediatr, publikuje svá díla na téma dětské psychologie.⁹
- 1976 vznik 1. oficiální školy arteterapie na evropském kontinentu – Exile d'Art-thérapie de Tours (Afratapem).

8

9

www.art-therapie-tours.net
en.wikipedia.org/wiki/Donald-Winnicot

- Poté se arteterapie rozvíjí po celé světě. V různých podobách a etapách.

2.2.2. Arteterapie v České republice a Francii

V naší zemi se arteterapie soustředí především na výtvarnou tvorbu. Na webových stránkách www.artetrapie.cz se lze dovědět následující:

„Arteterapie je léčebný postup, který využívá výtvarného projevu jako hlavního prostředku poznání a ovlivnění lidské psychiky a mezilidských vztahů. Někdy bývá přiřazována k psychoterapii a jejím jednotlivým směrům, jindy je pojímána jako svébytný obor. Obvykle se rozlišují dva základní proudy, a to terapie uměním, v níž se klade důraz na léčebný potenciál tvůrčí činnosti samotné, a artpsychoterapie, kde výtvořky a prožitky z procesu tvorby jsou dále psychoterapeuticky zpracovávány.“

„Arteterapie u nás dosud nemá jasně vyhraněný profesní statut, zřetelné vymezení ani pravidla. V rolích arteterapeutů působí absolventi široké škály oborů – speciální a výtvarní pedagogové, psychologové, lékaři, střední zdravotnický personál. Je možné ji studovat na Jihočeské univerzitě formou bakalářského studia, je součástí výuky na fakultách pedagogických, ale i některých filozofických a lékařských. Pokud jde o postgraduální studium, ČAA pořádá od r. 1998 pětiletý sebezkušenostní komunitní výcvik a krátkodobé kurzy a dílny, zaměřené na seznámení s arteterapeutickými technikami.“

Díky semestrální stáži v Mezinárodním institutu loutky ve francouzském Charleville-Mézières jsem měla možnost poznat odborníky, především režiséry, kteří pracovali s lidmi s různými druhy mentálních i psychických potíží (François Lazzara, Jean-Pierre Kleina – ten praktikuje muzikoterapii; tvůrčí psaní, jehož tématem je „mít volný čas a mít nápad“ – je to forma osvobození a očištění života); divadelní improvizaci; tanec; klaunérii; malbu (říká, že jsou věci, které se neříkají, nepíší, nehrají; jsou momenty, kdy se mlčí... maluje se).

Z toho důvodu cituji francouzské a belgické arteterapeuty.

Umění mělo na člověka vždy velký vliv. Interakce mezi uměním a terapií jsou známy už od dob antických. Od 20. a 21. století se spojuje umění s medicínou (uměním lékařským), aby pomohlo lidem, kteří trpí například komunikačními potížemi, kteří se těžce vyjadřují či trpí různými zpožděními jejich osobnosti. Ještě jednou zpět k arteterapeutům, lidem lékařsky

vzdělaným, kteří za pomoci umělců pomáhají lidem k rozvoji jejich osobnosti. Jako například Richard Forestier, lékař, hudebník a ředitel Francouzské asociace výzkumu a aplikačních uměleckých technik v pedagogice a lékařství, napsal knihy *Umění nebo právo být* (L'art ou le droit d'être, Cantigas, 1979) a *Evaluaace arteterapie. Mezinárodní techniky*. (Evaluation en art-thérapie. Pratiques internationales. Elsevier Mason SAS, 2007). Věnuje se mimo jiné základním principům „probouzení umění“ hudbou a zvuky.

U lidí s mentální retardací dochází k odlišnému vývoji některých psychických vlastností a k poruchám v adaptačním chování v důsledku organického poškození mozku. **Jinakost** je prostě jedním z mnoha rysů jejich osobnosti. Tedy i jejich duševní vývoj bývá jiný. A arteterapie je určena všem, kteří jsou jinací než průměrní, jinací v řeči a komunikaci s ostatními, jejich city a vůle jsou jinaké i jejich neuropsychický vývoj je jinaký. Navíc se k mentální retardaci připojují i psychotické problémy a psychózy. Proto se stále obracím k francouzské arteterapii, která především pracuje s lidmi žijícími dlouhodobě v psychiatrických klinikách.

2.2.3 V čem se arteterapie liší od naší praxe se specifickými divadelníky?

Upřednostňujeme divadelní práci nad terapeutickými účinky také proto, že nejsme vystudovaní psychologové a lékaři, ale praktičtí divadelníci. Arteterapeut (v zahraničí) se nikdy nesnaží interpretovat jakékoli umělecké dílo. My se naopak vždy snažíme o originální a svébytný divadelní tvar.

Situace české arteterapie je složitá a není cílem této práce, abych hodnotila, z jakého důvodu u nás nefunguje vysokoškolské vzdělání v tomto pluridisciplinárním oboru. Mohu říci jen, bohužel, že nefunguje dobře. Arteterapeut používá různé druhy umění, aby vybudil či reorganizoval proces vyjadřování, vzájemné komunikace a vztahů.

Prostředkem nám je divadelní umění jako základní dorozumivací jazyk, abychom po dvouleté praxi zjistili, že se např. některý náš herec zapojil do civilního pracovního procesu, protože mu právě vystupování na jevišti dodalo odvalu. Odvalu hovořit s jinými lidmi, představit se jako člověk schopný práce...

Arteterapeut má naopak předem hotové metody práce odpovídající přesným terapeutickým záměrům a vědeckému duchu.

Před každým arteterapeutickým případem etabluje pracovní hypotézy a protokoly založené na pozorování a analýze.

My jsme schopni metodologii zkoušení popsat vždy až zpětně. Každé zkoušení přináší nové postupy v řetězení jednotlivých jevištních komponentů. Proces divadelní práce je tedy pokaždé odlišný. Záleží na zvoleném tématu a zvolených divadelních výrazových prostředcích. A ty jsou samozřejmě s každou hrou odlišné.

2.3 Estetika komunikace

V italském Salernu v roce 1983 vznikla Mezinárodní skupina výzkumu estetiky komunikace. Zakladateli jsou Fred Forest a Mario Costa. Tato umělecká a také analytická praxe je pokračováním – návazností – na Kolektiv sociologického umění. Je publikován *Manifest estetiky komunikace*. Je to aktivita označovaná jako praktika současného umění, spojeného s uměleckým hnutím sociologie divadla (divadelní sociologie).

Mezi další umělce a teoretiky oboru estetiky komunikace patří Roy Ascott, Jean-Claude Anglade, Roberto Barbanti, Stéphan Barron, Bure Soh, Marc Denjean, Eric Gidney, Jean-Pierre Giovanelli, Philippe Hélyary, Nathan Karczmar, Derrick de Kerckhove, Tom Klikowstein, Jean-Marc Philippe, Wolfgang Ziemer-Chrobatzek.

Cílem oboru estetiky komunikace je ukázat, jak se naše společnost v době zvané dobou komunikace zmocnila fenoménu výrazu – expresivity. Expresivita, která materializuje mechanismus vnímání dosahujícího citlivosti a samozřejmě percepce osobní sféry každého člověka.

Nové technologie v dnešní společnosti přetvářejí náš vztah k realitě, času, prostoru a aktivitám. I když je umění stále obdařeno estetickou a symbolickou mocí, vyvstávají otázky problematiky našeho vnímání časoprostoru. Akcent je směřován na pojmy jako: všudypřítomnost, bezodkladnost – okamžitost, skutečný čas. Jean Caune, profesor Stendhalovy univerzity v Grenoblu, píše o divadelní „reprezentaci“ a estetice komunikace. Tvrdí, že „to místo, které zabírají vnímání a subjektivita ve veřejném prostoru, je naše schopnost vytvářet společenské kontakty. Jazyk umění, spojení

postoje a ducha (intuice, názoru, vize) a rozhodnutí se pro materiál, se stále rozšiřují v lidském světě. ... Nejsou to už jen různé druhy umění, které doprovázejí fantazijní a psychický svět člověka. V dnešní době vzbuzují emoce také reklama, vzdělání, způsob trávení volného času a veřejné vztahy, které si vypůjčili ‚uměleckou zkušenost‘, aby ovlivnili naše vnímání, naši představivost, probudili emoce a afektivní zapojení.“¹⁰

Jde o působení krásy na naše duše. Estetická funkce a potenciál uměleckého díla mají navazovat vztahy. Umění je proces tvorby, který dává do vztahu emoce umělce a jejich exteriorizaci konkrétní formou. Sociální estetika se zabývá vztahy umění a společenským prostředím, ve kterém se dílo teprve rodí. Zkoumá, jak se umělecké dílo stává procesem komunikace.

2.4 Proxemika

I naše divadlo využívá *proxemiky*, oboru o fyzické vzdálenosti, která vzniká mezi osobami vstupujícími do interakcí. Byla pojmenovaná americkým antropologem Edwardem T. Hallem v roce 1963.

Proxemika je způsob „neverbální komunikace, spočívající ve vyjádření vztahu mezi lidmi prostřednictvím vzdálenosti, kterou k sobě komunikující subjekty zaujmají. Většinou se mluví především o vzdálenosti horizontální, ale také vertikální vzdálenost subjektů je předmětem zkoumání proxemiky“.¹¹

Z teorie proxemiky v našich zeměpisných šířkách vyplývá dělení na čtyři základní zóny: *intimní zóna* – vzdálenost komunikujících je do 60 cm; *osobní zóna* – vzdálenost komunikujících je od 60 cm do 1,2 m; *společenská zóna* – vzdálenost komunikujících je od 1,2 m do 2 m; *veřejná zóna* – vzdálenost komunikujících je od 2 m dále.

V zemích Latinské Ameriky jsou hranice jednotlivých sfér poněkud posunuté: *intimní zóna* je od 15 do 45 cm; *osobní zóna* od 45 cm do 1,2 m; *společenská zóna* od 1,2 m do 3,6 m a *veřejná zóna* od 3,6 m dále.¹²

Specifičtí herci mají jiné hranice společenské, osobní i intimní sféry. Veřejnou zónu znají minimálně. Pro některé je fyzický kontakt nemyslitelný, pro jiné je zase blízkost nezbytná – neumí komunikovat jinak

¹⁰ CAUNE, J. *Esthétique de la communication*. Presses Universitaires de France, 1997, s. 4.

¹¹ cs.wikipedia.org/wiki/Proxemika

¹² www.bulletins-electroniques.com/actualites/40196.htm

než zblízka, někteří dokonce komunikují pouze tehdy, když je necháte dotknout se vás. I z tohoto hlediska je pro ně třeba vybírat role a patřičně budovat situace. Nikdo z herců by neměl dojít do problémových momentů, kdy se má například dotknout kolegy a je mu to osobně velmi nepříjemné. Je důležité naučit se znát a respektovat bezpečnou zónu jednoho každého herce s mentální retardací. A vzápětí pro něj vytvořit konstruktivní a mobilizující přítomnost na scéně. Třeba právě s loutkou, protože plaší herci stejně po loutkách instinktivně sáhnou a vyberou si je pro divadelní hru.¹³

2.5 Výchovně-vzdělávací a terapeutické procesy (stručný přehled)

Na úvod bych ráda zmínila práci Doc. MUDr. Vladimíra Komárka, předního dětského neurologa a epileptologa, který se například na webových stránkách www.drama.cz/periodika/mz/mz.html věnuje mozkovým činnostem při dramatické výchově a dramaterapii. **Píše o tvořivosti, dramatické hře, vývoji mozku...** Vzhledem k tomu, že se jedná o odkaz katedry výchovné dramatiky zvaný *Mozkové zákulisí* na stránkách www.damu.cz a o vysoce odborný, lékařsky zpracovaný materiál, nechám na každém čtenáři, aby se o poznatcích výzkumu docenta Vladimíra Komárka přesvědčil sám.

2.5.1 Speciální pedagogika

„Předmětem zájmu speciální pedagogiky je především edukačně zaměřená enkulturace osob, které jsou z důvodu subnormální funkčnosti či organického poškození vlastního organismu, nebo z důvodů významných kulturních či sociálně-adaptačních odlišností znevýhodněny ve společenském životě.

¹³ Zajímavé jsou studie společenského chování lidí v „cyberprostoru“ – internet, multimédia a virtuální realita, což jsou interaktivní technologie. Zjistilo se totiž, že i hráči videoher mají své hranice proxemiky. Virtuální svět má také „osobní zónu“. Specialisti v oboru komunikace se delší dobu zabývají rolí fyzického prostoru v mezilidské komunikaci. Jde stále o proxemiku. Konkrétně o hru *Second Life* (Druhý život), kde se hráči vtělují do postav videohry a kde jsou hranice osobní zóny respektovány. Studii zrealizoval Nick Yee, který obhájil disertační práci *Změny lidského chování přes proměnu digitální sebereprezentací* v červnu 2007 na Katedře komunikace Stanfordské univerzity. Jeho vedoucím školitelem byl Jeremy N. Bailenson. Na stránkách www.nickyee.com/cv.html je možné se s celou prací seznámit. Velmi stručně jde o to, jak se jedinými kliknutím počítačové myši stanete zcela jiným člověkem. Nemusíte už složitivně budovat fyzickou realitu vlastní identity. Jen kliknete a máte jinou váhu, výšku, jiný charakter, barvu pleti, jste jiného pohlaví. Na jevišti to tak rychle nelze. Procesem hledání a zkoušení se sice můžete stát jinou postavou, nebo se můžete zformovat jako jiná osoba, či jste složenou jevištní postavou, ale musíte to zkoušením najít.

*Důležitou součástí oné enkulturace jsou pak mimo jiné terapeutické přístupy k výše zmíněným osobám.*¹⁴

Terapeuticky-formativní přístupy ve speciální pedagogice vycházejí z uměleckých terapií a jejich principy úzce korespondují s principy edukace.

2.5.2 Dramatická výchova

*„Dramatická výchova je systém řízeného, aktivního sociálně-uměleckého učení dětí či dospělých založený na využití základních principů a postupů dramatu a divadla, limitovaných primárně výchovnými či formativními a sekundárně specificky uměleckými požadavky na straně jedné a individuálními i společnými možnostmi dalšího rozvoje zúčastněných osobností na straně druhé.*¹⁵

Dramatická výchova vychází z principů, které jsou jednak společné pro různé obory vzdělávání a jednak z principů specifických pro tento obor. Do první skupiny patří tyto principy: zkušenost, prožívání, hra a tvořivost. Mostem mezi obecným vzděláváním a dramatickou výchovou je princip partnerství. Principiálním specifikem v dramatické výchově je psychosomatická jednota člověka, fikce, hra v roli, zkoumání a experimentace a improvizace.

2.5.3 Dramaterapie

Britská asociace dramaterapeutů (The British Association for Dramatherapist) definuje dramaterapii takto (1979): „Dramaterapie pomáhá uchopit a zmírnit sociální a psychologické problémy, mentální onemocnění i postižení a stává se nástrojem zjednodušeného symbolického vyjadřování, díky němuž jedinec poznává sám sebe, a to prostřednictvím tvořivosti zahrnující verbální i neverbální složku komunikace.“

Barbora Vokáčová, speciální pedagožka se zaměřením na arteterapii, ve své magisterské práci velmi přehledně shrnuje výhody dramaticko-výchovného působení při práci s dospělými lidmi s mentálním postižením. Poukazuje na efektivnost využití loutky v rámci výchovně-vzdělávacího procesu a možnosti

¹⁴ MÜLLER, O. *Terapie ve speciální pedagogice*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005, s. 13.

¹⁵ VALENTA, J. *Metody a techniky dramatické výchovy*. Praha: Agentura STROM, 1997, s. 27.

rozvoje jednotlivých složek osobnosti lidí s mentálním postižením. Aktivně spolupracovala na procesu zkoušení představení *Kam padají hvězdy* (2003) v ÚSP Zahrada¹⁶ na Kladně. Její diplomová práce nese název *Efektivnost využití loutky ve výuce dramatické výchovy u dospělých osob s mentální retardací*.

Uvádí, že dramaterapie je více skupinovou aktivitou, neproniká do individuálních traumat minulosti za účelem jejich přenosu. Dramaterapie pracuje se znaky a metaforami, akceptuje stylizaci a kreativitu. Obhazuje práci s loutkou – především s manekýny, jako „... vhodným prostředkem pro rozvíjení osobnosti i pro rozvoj sociálně-komunikativních dovedností a schopností dospělých lidí s mentální retardací.“

2.5.4 Artefiletika

Mostem mezi dramatickou výchovou a arteterapií je tzv. *artefiletika* jako obor „odkazující k umění a filetickému přístupu ve výchově, v němž je intelektový rozvoj úzce spjatý s rozvojem emočním a sociálním“.¹⁷ Artefiletika je reflektivní, tvořivé a zážitkové pojetí vzdělávání a výchovy, které vychází z vizuální kultury nebo jiných expresivních kulturních projevů (dramatických, hudebních, tanečních). Vizuální kulturou zde rozumíme výtvarné umění, vizuální stránky médií a estetické stránky hmotné kultury a přírody.

Cílem artefiletiky je obohacování kulturního kapitálu žáků, rozvíjení jejich sociálních kompetencí a prevence psycho-sociálních selhávání prostřednictvím uměleckých aktivit reflektovaných v žákovské skupině.¹⁸ Jinými slovy jde o to, jak ve výchově hledat cesty k porozumění umění.

2.5.5 Paradivadelní systémy edukační a terapeutické výchovy

Vedle dramatické výchovy je dalším důležitým pojmem **divadlo ve výchově** – jehož podstatou je divadelní představení hrané profesionálními herci zaměřené na vzdělávací a výchovné cíle. Žáci mohou někdy vstupovat do připravených rolí. Po představení obvykle následuje rozbor obsahu hry a reflexe.

¹⁶ V roce 2009 se ÚSP Zahrada, kde jsem se věnovala divadelnímu výzkumu se specifickou hereckou skupinou, přejmenoval na Zahrada, poskytovatel sociálních služeb.

¹⁷ SLAVÍK, J. *Umění zážitku, zážitek umění (teorie a praxe artefiletiky 1. díl)*. Praha: Pedagogická fakulta UK, 2001, s. 12.

¹⁸

www.artefiletika.cz

- *Terapie hrou* je zaměřena na využití terapeutického potenciálu her v individuální práci především s dětmi nemocnými, sexuálně zneužitými, citově deprivovanými, traumatizovanými, s problémy v pěstounské péči...
- *Herní specialista* je kvalifikovaný pracovník dětských oddělení nemocnic. Jeho hlavním úkolem je udržet přirozený vývoj dětí, motivovat je ke hře, snižovat míru jejich úzkosti a strachu, humanizovat prostředí nemocnice.
- *Psychodrama* je dramatická improvizace zaměřená na terapeutické účely, kdy „klient“ dramatizuje svoje zážitky, přání a postoje.
- *Sociodrama* je zaměřeno více na hraní rolí v situacích obsahujících odlišné socionormy a hodnoty, sociopolitické problémy, které se bezprostředně týkají „klientů“.
- *Psychogymnastika* má podstatu nonverbálního vyjadřování situací a vztahů především prostředky pantomimy.
- *Teatroterapie* je divadlem hraným výlučně postiženými „klienty“.

2.6 Profesionální workshopy a stáže, jejich témata

Francouzští, němečtí a kanadští divadelníci organizují workshopy a stáže zvané např. „Kultura a hendikep“, které se konají v letních měsících, takže se jich zúčastňují profesionálové múzických umění. Cílem je nabídnout lidem „nacházejícím se v situaci hendikepu“ rozličná „přiblížení se divadlu a různé cesty k reflexi a sebereflexi“.

Jsou nabízeny ateliéry choreografie, tance, hudby, herectví, režie či klaunérie. Program ateliérů nabízí setkání a diskuze participantů a diváků, ale především praxi a praktické zkušenosti s uměleckými obory.

I na světoznámém divadelním a tanečním festivalu v Avignonu můžeme pravidelně vidět představení divadelníků s mentálním postižením. Mimo program nabízí produkci s mezinárodní účastí různých divadelních osobností s hendikepem.¹⁹

¹⁹ Na www.handinaute.org/festavignon2000.html je možné najít podrobné informace a fotografie avignonské události.

Těším se, až organizátoři oficiálních festivalů pozvou k účasti také české divadelníky s postižením. To bude náš velký krok v rozběhlém světovém procesu integrace minorit v demokratických zemích.

2.7 Roland Barthes a jeho Rozkoš z textu (Le plaisir du texte)

„Představme si někoho, kdo bude stát vně veškerých bariér, kdo v sobě potlačí třídy a kategorie, kdo vyloučí samu možnost vyloučení, nikoli snad synkrezí, nýbrž prostě tím, že se zbaví onoho starého přízraku, logické kontradikce. Kdo sloučí všechny mluvy, všechny řeči, jakkoli neslučitelné, kdo přijme mlčky každé obvinění z nelogičnosti, ze zpronevěry, kdo bude čelit bez hnutí brvy sokratovské ironii i nátlaku legality. Takový člověk by byl mravním vyvrhelem společnosti: soud, škola, blázinec, pouhá konverzace by vyjevily jeho cizost: kdo může beze studu žít v kontradikci? Nuže, tento antihrdina existuje: je to čtenář textu ve chvíli, kdy v něm nalézá rozkoš. Tehdy se starý biblický mýtus zvrátí, zmatení jazyků už není trestem, subjekt dosahuje slasti díky součinnosti řečí, které pracují bok po boku: text rozkoše, Babylón blaha.“²⁰

„Jestliže čtu s rozkoší tuto větu, tento příběh nebo toto slovo, znamená to, že byly napsány v rozkoši (což není v rozporu s bédováním spisovatele). Ale naopak? Budu-li psát v rozkoši, zaručuje to – mně spisovateli – rozkoš čtenáře? Vůbec ne. Se čtenářem musím ‚navázat známost‘, musím ho svést, musím ho ulovit, sbalit, aniž vím, kde je: vzniká tedy prostor pro slast.“²¹

2.8 Závěr

Oblast specializující se na „uzdravování“ člověka a jeho duše uměním je naštěstí velmi rozsáhlá a v dnešní době dokonce považována za správnou a užitečnou. Přestože se v této práci nemohu věnovat všem jejím jednotlivým větvím a odnožím, považuju ji za nesmírně důležitou nejen proto, že nabízí stále nové zdroje informací a poznatků, ale především pro její prokazatelnou pomoc lidem, kteří si přejí „uzdravit se“. Je to specifický obor pro lidi se specifickými problémy. Obor permanentně rozšiřující své možnosti, aby

20

BARTHES, R.: *Rozkoš z textu*. Praha: Triáda, 2008, s. 7.

21

BARTHES, R.: *Rozkoš z textu*. Praha: Triáda, 2008, s. 8.

tvůrčím potenciálem (ať už hudbou, tancem, výtvarným uměním...) pomáhal lidem, kteří prožívají složité životní fáze.

3 ROZHOVORY S HERCI S MENTÁLNÍ RETARDACÍ O DIVADELNÍ PRÁCI

3.1 Karel Ivanický

- Herec, od roku 2003 hrál ve všech specifických představeních.

Kájo, co divadlo?

Už několik let hraju divadlo – a tak nějak mě to baví.

A nejsi z toho někdy nervózní?

Ne, to vůbec. Jsem v pohodě.

Dáváš přednost loutkám, nebo jsi raději na jevišti sám?

No, jak bych ti to tak řek'. Když je potřeba, abych hrál s loutkama, tak hraju s loutkama. Není žádný problém. A když mám hrát sám, no, tak si řeknu, že tady asi mám bejt sám, a hraju sám.

A co je složitější – loutky, nebo být sám na jevišti?

No, složitější... to nevím... asi hrát sám. S loutkou se to líp naučím, musím se to naučit, a pak je to v pohodě, si myslím. Není žádný problém. Sám... to je horší...

Kájo, ty i sám a rád vymýšlíš texty do představení, vid'?

No, to jo. To si vymyslím.

Je to lepší, než když ti text napíše někdo jiný?

To teda jo. Ale zajímá mě, co mi třeba režisér napíše.

3.2 Martina

- Herečka, *Skrz tenkou tětívu snů*

Martino, tak co ty, baví tě divadlo?

Baví? Baví!

A proč? Jaký máš důvody?

Aby si lidi mohli vážít, že jim hrajeme divadlo.

Takže máš ráda diváky?

No mám. A mám trochu trému, když je premiéra, klepou se mi kolena, ruce. A když to dohrajeme, tak jsem moc ráda a začnu brečet. Jsem šťastná, že se nám to povedlo.

A co děláš jiného, když zrovna nezkoušíš představení?

Třeba uklízím, s Hankou, chodím do práce, vytírám na oddělení. Taky máme kapelu, zpívám.

Co tě baví víc – hra s loutkami, nebo když máš hrát sama?

Mně se líbí ten kocour, mňau. (naprosto výstižně zahráno)

A jsi ráda, když si text hry vymyslíš sama, nebo když ti ho někdo napíše?

Hmm..., obojí.

3.3 Karel, Martina, Stanislav (s časovým odstupem)

Karel

Kájo, tak proč děláš divadlo, navíc, když máš volno?

No, prostě mě to baví?

A co tě konkrétně baví?

To zkoušení. A vlastně i to hraní.

Co je zábavnější? Loutky, nebo když hraješ sám?

Je vlastně lepší, když hraju sám.

A proč? Je to s loutkami složitější?

Není to složitější.

Do hovoru vstupuje Standa:

Já to radši zkusim bez loutky. Jako opravdu. Pravdu.

Martina: Já už si to nepamatuju. Ale mě to baví. Zajedno – nebudu se nudit.

Standa: Mě baví hrát a zkoušet. To lítám, a to si klidně i hlavu rozbiju.

(A opravdu si ji rozbil, musel do nemocnice na šití.)

To nemusíš. Kdo je tvůj hrdina ?

Standa: Kdo? Bojovník, ne?! Rocky!

Balboa?

Jo, Balboa.

Co děláte, když už jste při zkoušení unavení?

Martina: Zapálím si, chvíli si zdřímnu.

Standa: Nic.

Karel: Já nejsem v divadle nikdy unavenej.

Co byste chtěli zkoušet a hrát?

Martina: Princ a Večernice, tu pohádku.

Standa: To radši ne, to nemůžu hrát. Radši Pána prstenů. To sme ještě nikdy nehráli.

Martina: Hlavně nás nebaví nuda. Jsme nervózní z nudy. Musim si udělat kafe. Ležení mě nebaví. Nic. Já radši zkouším.

Karel: Kdybych neměl tu práci, chodit na poštu, tak bych se unudil. A taky vim, že s loutkou potřebuju hrát, tak se s ní musim skamarádit.

Standa: Já chci hrát Iráčany, krváky. Hrát sám je dobrý. A krváky vždycky musíš hrát sám, to se tak hraje.

Martina: Hrát s loutkou? To už si nepamatuju, je to dlouho. Ale když mám loutku, nejsem nervózní. Takže mi pomáhá. Jsem na ní zvyklá.

Martina pokračuje: Viděla jsem Kubu Gottwalda v seriálu, v tý Ordinaci... Ten je dobrej!

Karel: Já bych taky chtěl hrát v seriálu. Půlka světa by mě viděla.

Chceš být slavný?

Karel: Zrovna nemusím bejt slavnej. Prostě bych to chtěl zkusit. Třeba bych jim tam pomáhal, byl bych jim k ruce. Nebo bych moh' hrát obsluhu v tom bufetu tý nemocnice. To by mě bavilo.

Martina: Já bych to nezvládla. Na mě by toho bylo moc.

Standa: Já bych se na seriál vybod. Leda na nějakej vojenskej...

(Karel vypadá, že má o vystupování v seriálu skutečný zájem. Tak jsem se zeptala.) Kájo, to bys i dojížděl každý den brzy ráno do Prahy na natáčení?

Jasně. Tím, že sem svéprávnej, jezdil bych sám. A ráno vstávám stejně brzo.

(Dál se vyptával, jak se dá do takového seriálu dostat. Řekla jsem mu o konkurzech, o focení v castingových agenturách. Nic ho neodradilo, naopak, zajímal se čím dál víc.)

4 ROZHOVORY S DIVADELNÍMI PROFESIONÁLY, KTEŘÍ PRACOVALI V RŮZNÝCH SPECIFICKÝCH SKUPINÁCH

4.1 Ilona Smejkalová o divadelní práci s bezdomovci

- V současné době dramaturgyně Středočeského divadla Kladno (SDK)

Jak jste se k této práci dostala?

Společně s režisérem Mirkem Drábkem jsme založili divadelní spolek pražských bezdomovců (sdružených kolem časopisu *Nový prostor*), který jsme na počest našeho oblíbeného prozaiika Daniila Charmse (jehož hrou jsme činnost zahajovali) pojmenovali *Ježek a čížek*.

Proč jste ji přijala?

Bylo to, samozřejmě, z části romantické gesto, z části nás k tomu vedla i přirozená touha pomáhat, z části jsme si tak tenkrát oba dva kompenzovali nemožnost pracovat a působit ve skutečném profesionálním divadle.

Jak jste ji vnímala zkoušení na začátku, uprostřed a v závěru?

Ze začátku jsem toto zkoušení vnímala jako něco nového, dá se dokonce říci jako jedno velké dobrodružství. Práce mi přinášela uspokojení, těšilo mě, když jsem viděla, jak někteří svěřenci „rozkvétají“, jak je zkoušení a hraní baví, jak díky divadlu nacházejí cestu k sobě samým i k sobě navzájem.

Postupem času jsem ale narazila na určité limity, které jsem nebyla schopna překročit. To, co mi ze začátku tolik nevadilo (asocialita, agresivita i lhavost některých svěřenců), se stávalo hlavní překážkou v mé práci.

Odešla jsem v momentě, kdy mně začali „ježci i čížci“ příliš razantně vstupovat do života a nabourávat soukromí. V takové situaci je někdy těžké udržet si profesionální odstup a distanc a brát terapii skutečně „jen“ jako službu, pomoc a péči, a nedovolit „pacientům“ vytvořit si na vás skutečnou a nebezpečnou závislost.

Byly nějaké peripetie?

Naši svěřenci stáli na jevišti poprvé v životě a neměli nejmenší zkušenost s divadelní formou ani iluzí. A tak všechno a za každých okolností brali naprosto smrtelně vážně. Pamatuji si, jak se jeden z bezdomovců, velký a silný muž, rozplakal, když měl v rámci zkoušení kopnout do svého ležícího spoluhráče. Nedokázal pochopit, že je to jen „jako“, a bránil se, seč mu síly stačily. Zdánlivě nevinné gesto v něm probudilo vzpomínky na tutéž situaci, kterou zažíval dnes a denně v reálu, bohužel téměř vždy v té ležící pozici.

Prožili jsme ovšem i historky veselejší a pikantnější. Naše svěřence jsme lovili po nádražních halách, jezdili s nimi na divadelní zájezdy i na lékařskou pohotovost, jednoho z leaderů souboru jsme ztratili těsně před plánovanou premiérou, neboť skončil, přiznávám, ne zcela dobrovolně, v jistém nápravném zařízení. Fluktuace našich „herců“ byla obrovská, ale každý měsíc přicházeli noví a noví adepti.

Byly nějaké radosti? Poznání?

Vydržela jsem pracovat ve spolku pouhé dva roky. Dodnes ale na toto období nostalgicky vzpomínám, protože tolik různých osudů, absurdních příběhů i podivných existencí jsem v žádném jiném profesionálním angažmá nepotkala a už asi ani nepotkám. Nejenže mě tato práce vyléčila z poněkud naivní představy, že na ulici se člověk většinou ocitne vlastním přičiněním a vinou, ale ukázala mi i nové „podoby a tváře“ divadelního procesu, většinou profesionálů zcela ukryté.

Co bylo hlavní motivací pro vaši divadelní skupinu?

Naší hlavní motivací byla snaha začlenit lidi na okraji společnosti zpátky do života, dát jejich životu smysl i řád, zvýšit jejich sebevědomí, vyplnit jejich volný čas (který mají prakticky neustále) nějakou zábavnou a „povznášející“ činností... Terapie jako taková nebyla naším primárním cílem.

Postupem času začali být naši svěřenci motivováni i finančně, část výtěžku ze vstupného za odehraná představení se vždy rozdělovala mezi účinkující.

Jaký byl proces práce?

Ze začátku jsme se všichni navzájem oťukávali, bezdomovci vyprávěli své životní příběhy, popisovali svoji cestu na dno. Pomocí Charmsových hříček

jsme je zbavovali ostychu, trémy, rozebírali jednotlivé dramatické situace, které během zkoušení nastaly.

Po čase jsme přešli k regulární práci a zkoušení, které vyvrcholilo premiérou v klubu Roxy. Výsledná inscenace se pak stala zárodkem inscenací dalších (vesměs autorských pokusů), na nichž se naši svěřenci podíleli větší měrou.

Snažili jsme se dodržovat pevný režim zkoušek a stanovili jsme jasná pravidla – na zkoušku museli všichni přijít střízliví a (pokud možno) čistí a upravení. To se nám, i přes naši nekompromisnost, nepodařilo vždy dodržet. Na některých zkouškách byli přítomni i streetworkeři a terapeuti *Nového prostoru*.

Jaký byl výsledek?

Z hlediska divadelního jsme byli víceméně úspěšní. Za dva roky jsme nazkoušeli asi čtyři inscenace, které jsme s úspěchem hráli v Praze i na zájezdech mimo hlavní město. Účastnili jsme se různých divadelních a kulturních festivalů a happeningů.

Soubor fungoval a funguje i po odchodu Miroslava Drábka. Šéfredisér a hlavním autorem se pak stal jeden z bývalých členů komunity (ne bezdomovec, ale streetworker, který s těmito lidmi pracoval). Postupem času začal soubor uvádět i autorské pokusy svých členů, často inspirované konkrétními bezdomoveckými zážitky.

Z hlediska sociálního a terapeutického byla úspěšnost relativní. Někteří členové pouze souborem „prošuměli“, jiní zůstali déle, někteří se dokonce vypracovali na skutečné leadery. Jeden z našich členů se dokonce mohl pochlubit (snad i vážně míněnou) nabídkou na hostování v profesionálním divadle!

Jako nejpozitivnější výsledek vnímám fakt, že díky odehraným představením se prudce zvýšila i „popularita“ některých bezdomovců (prodejců *Nového prostoru*). Někteří pak dokonce dostali od konkrétních lidí, diváků a fanoušků našich představení, nabídku na práci či bydlení. Pár šťastlivcům pomohla tato nabídka „odrazit se ode dna“ a vrátit se zpátky do normálního života. Nezasťírám ovšem, že takových „happyendů“ bylo (vzhledem k počtu lidí, kteří souborem prošli) jen mizivé procento.

Šla byste do toho znovu? A proč?

Do práce a zkoušení s bezdomovci už asi ne. Ale do něčeho podobného, do nějaké jiné dramaterapeutické práce, asi ano. Mám totiž další konkrétní zkušenost.

Po odchodu z *Ježka a čížka* jsem se ocitla coby pedagog na Osmiletém gymnáziu Budáňka. Šlo bezesporu o moji nejzajímavější pedagogickou zkušenost, tato specifická střední škola byla totiž založena pro vysoce nadané děti, které si však často – spolu se svým talentem a nadáním – nesou ve svém životě různé poruchy, které ztěžují jejich zařazení do „normální“, většinové a zprůměrované společnosti. Kromě jiných předmětů jsem vyučovala i dramatickou výchovu a dramatickou terapii.

Byla jsem v tomto oboru naprostý laik, divadelní ani filmová věda mě praktickými terapeutickými znalostmi nevybavily, a já se tak učila věci zcela za pochodu. Dělat divadlo s dětmi, které často nemluví (či mluví stále a příliš) a nereagují (či reagují stále a příliš), byl možná ještě větší a silnější adrenalinový zážitek než dva roky u bezdomovců... Ale nebýt mého působení v *Ježkovi a čížkovi*, byl by celý proces mé „terapeutické iniciace“ bolestivější a pomalejší. V něčem byla tato zkušenost opravdu jedinečná. Poprvé jsem na vlastní oči poznala, že divadlo může nejen zázračně léčit a uzdravovat, ale i odemykat pevně zamčené komnaty.

4.2 Vladimír Novák

- Dramaturg a režisér, zakladatel Divadla 4XPĚT a Divadla Vzhůru nohama

Jak jste se k práci s herci s mentální retardací dostal?

Díky své sestře, která je klientkou Zahrady, poskytovatele sociální péče. Dlouholetou myšlenku na tuto práci se mi podařilo uskutečnit při studiu na DAMU v roce 2000. Od té doby se jí kontinuálně věnuji.

U své sestry jsem si často všímal specifických znaků chování, projevu atd., a již od mala jsem se zajímal o to, jsou-li tito jedinci schopni se rozvíjet a naučit se více, než umí a než si myslíme.

Proč jste tuto práci přijal?

Spíše jsem byl sám iniciátorem spolupráce a setkal se i s kladnou odezvou paní ředitelky ústavu.

Jak jste ji vnímal zkoušení na začátku, uprostřed a v závěru?

Nejprve bylo těžší vypořádat se s nesourodostí skupiny. Postupem času se nám ale podařilo vytvořit skupinu, která je schopna spolupráce, vnitřní podpory a soudržnosti. Vždy je to vstup do tajemných míst lidské duše.

Byly nějaké peripetie?

Samozřejmě, jako při každé divadelní práci. Rušení zkoušek, nemoci herců apod.

Byly nějaké radosti? Poznání?

Radost je vždy, když za vámi někdo přijde a řekne, že ho práce s vámi baví, těší se na další zkoušení, přichází s nápady.

Co bylo hlavní motivací pro vaši divadelní skupinu?

Radost z práce...

Jaký byl proces práce?

Vždy závislý na zvoleném tématu a způsobu zkoušení. Proces je většinou dlouhodobější, přibližně 14 dní před premiérou je zkoušení intenzivní.

Lidé s mentální retardací jsou velmi snadno unavitelní, špatně se koncentrují, mají poruchy pozornosti. Při zkoušení je obzvlášť významná vhodná volba přístupu a, vyžaduje-li to situace, jeho bezprostřední změny. Na začátku naší práce herci vydrželi maximálně třicet minut spolupráce a soustředění. Nehledě na to, že tato půlhodina musela být velmi dynamická a rozličná, co se náplně týče. Dnes, postupem času a delší spoluprací (tréninkem), jsou schopni zkoušet i několik hodin. Koncentrace herců vzhledem k době zkoušení nepatrně klesá, přesto je zde patrný nesmírný posun a vývoj.

Jaký byl výsledek?

Přestože každé zkoušení zákonitě směřuje k premiéře, mnohem důležitější je především proces tvorby.

Šel byste do toho znovu? A proč?

Tuto činnost pokládám za jednu z nejsmyslnějších ve své divadelní praxi.

4.3 Ondřej Lážnovský

- Herec, režisér, bývalý umělecký šéf Divadla Lampion a současný umělecký šéf Středočeského divadla Kladno

Jak jste se dostal k divadelní práci s lidmi s mentální retardací?

Z existenciální krize. Měl jsem pocit, že vše, co v životě dělám, dělám jen sám pro sebe. Věřím, že život je služba. Věřím, že to, že jsem zdravý na těle i na duchu, je štěstí. A jsem přesvědčen o tom, že se to změní, jen nevím kdy. Myslím, že bych si ten pomíjivý čas plný „spokojeného a zdravého života“ měl zasloužit.

Proč jste ji přijal?

Vlastně ze sobectví. Nebylo mi dobře na duši.

Jak jste ji vnímal zkoušení na začátku, uprostřed a v závěru?

Celou dobu převládalo nadšení a přesvědčení, že to má pro herce z ústavní péče smysl.

Byly nějaké peripetie?

Ano, občas se u některých herců dostavily lehčí záchvaty nebo větší výpadky paměti, ale tvůrčí krize nepřišla.

Byly i radosti? Poznání?

Radost byla permanentní. Přirovnal bych jí k lehkému úsměvu na tváři, jako když sleduji divadelní představení, které se mi líbí, nebo své syny, jak si spolu hrají.

Poznání přišlo dvojí. První je, že vlastně sám sebe úplně neznám a tím, že podléhám všudypřítomné pomíjivosti, nebude můj vývoj nikdy ukončen. Jen se přeruší v určitém stadiu. Druhé poznání je divadelní. Během zkoušení jsem

si vzpomněl na Brooka a jeho divadelní experimentování mezi africkými domorodci. Moji herci byli také „nepopsaní“. Neznali zákonitosti divadelního prostoru, které jsem měl zažité jako platné axiomy, o kterých se nemusí diskutovat. Přinutili mě znovu přemýšlet o divadle. Jaká je jeho funkce? Co pro mě osobně divadlo znamená?

Co bylo hlavní motivací pro vaši divadelní skupinu?

Odehrát premiéru. A to bylo dost. To mi můžete věřit.

Jaký byl proces práce?

Řekl bych – experimentální... Vzájemně jsme se při práci pozorovali, podvědomě i vědomě. Přirovnal bych to k improvizaci s poznáním na konci.

Jaký byl výsledek?

To se těžko hodnotí. Společně jsme pokračovali další tři roky.

Šel byste do toho znovu? A proč?

Šel bych do toho znovu. A hlavní téma mé práce by bylo začlenění mentálně i jinak postižených dětí do běžné „zdravé populace“. Ani ne tak kvůli těm postiženým, ale kvůli zdravým dětem, kteří by přišli v rolích diváků. Aby v nich takové divadlo zasel semínko pochybnosti o důležitosti vlastního ega. Aby z nich nebyli sociální mrzáci.

4.4 Zuzana Nováková Hilská

- Scénografka na volné noze

II. DVD ukázka z procesu tvorby výtvarné podoby plenéru Skrz tenkou tětívu snů. Jak Zuzana Nováková Hilská pracuje se specifickými herci? (Z magazínu Klíč pro Českou televizi z roku 2006)



Jakou cestou jsi k této práci přišla?

Vladimír Novák (manžel) mi nabídl spolupráci na jeho projektu, v rámci kterého už několik let spolupracuje s lidmi s mentálním postižením v Zahradě, poskytovateli sociálních služeb.

Proč jsi ji přijala?

Vždy mě zajímaly spíš alternativní způsoby divadla. Ta práce mi připadá zajímavější a smysluplnější.

Jak jsi vnímala zkoušení na začátku, uprostřed a v závěru? Jaký byl proces práce?

Ze začátku jsem měla trochu strach z komunikace s těmito lidmi. Neznala jsem je, nevěděla jsem, co si můžu dovolit.

Způsob práce je odlišný od toho, který známe z divadelního provozu. Zkouší se a hledá většinou déle. Je tu důležitější proces, než výsledný produkt – představení. Na to jsem si musela také zvyknout.

Byly nějaké peripetie?

Spolupráce s těmito lidmi je těžší v tom, že je celkově volnější. Pokud s námi zkouší, nemají takovou zodpovědnost jako herci v divadle. Mohou kdykoliv ze zkoušení odejít. Nikdo je nedrží. Necítí povinnost něco do určitého termínu splnit. Ještě se nám ale nestalo, že by někdo z procesu zkoušení odešel. Máme jen takové ty fluktuanty, kteří občas nakouknou a na tři týdny zase zmizí. V posledním představení jsme z důvodu zhoršeného zdravotního stavu přišli o jednu herečku (s mentálním postižením).

Byly nějaké radosti a poznání?

Radost je, když vidíme, že je zkoušení baví a že je činí šťastnými. Největší radostí a poznáním bylo zjištění, že tato spolupráce a tvorba jim skutečně pomáhá v jejich vývoji. Asi před rokem jsem dělala interview s jedním klientem ústavu – hercem, který s námi spolupracuje. Velice mě překvapilo a měla jsem radost z toho, že sám dokázal tuto spolupráci ohodnotit jako pozitivní. Řekl mi, že mu to pomáhá fungovat ve společnosti „zdravých lidí“. Díky hraní se dostává mezi lidi a nestydí se za to, že je jiný, za své postižení.

Dalo by se říct, že divadlo je pro ně mostem ke společnosti, v komunikaci s okolním světem. Což bylo a je i naším záměrem, dostat tyto lidi z izolace.

Myslím, že dnes jsou dva extrémy, buď je schovávat, nebo ukazovat jako cvičené opice. Spousta hvězd si na tom, dalo by se říct, staví kariéru, ale kdo z nich jim skutečně pomáhá...?

Za tu dobu, co s nimi spolupracuji a co se touto problematikou zabývám, jsem se setkala s různými přístupy, ať už v přístupu klient – tvůrce nebo klient – asistent. Ne vždy jsem z toho měla dobrý pocit. Málokdo dokáže brát tyto lidi jako sobě rovné. Bud z nich dělají „blbečky“, nebo je berou jako malé děti, což je absurdní, když je jim třeba čtyřicet. V horším případě s nimi navíc manipulují.

Co bylo hlavní motivací pro vaši divadelní skupinu?

Nemůžu odpovídat za celou skupinu, ale řekla bych, že motivací jsou právě tyto radosti, poznání, že práce, kterou děláme, má pro konkrétní lidi smysl.

Jaký byl výsledek?

Jak už jsem říkala. Nejde tu o výsledek, ale o proces. Výsledkem jsou pokroky ve vyjadřování, v komunikaci, v životě této skupiny herců – lidí s mentálním postižením. A když to jde, tak vznikne i zajímavé divadelní představení.

Toto divadlo samozřejmě hraničí s určitou terapeutickou prací. Divadlo je pro spoustu lidí terapií, aniž by si to uvědomovali. Umění má zkrátka tento potenciál. Pro mě divadlo úzce souvisí se společností, mělo by jí nastavovat zrcadlo, reagovat, reflektovat skutečnost. Ne jen bavit.

Scénografie a člověk s mentálním postižením

Působím jako lektor kresby a malby v jednom ateliéru. Mám kurzy pro lidi různých věkových kategorií, od těch nejmenších až po ty nejstarší. U jakékoliv výtvarné činnosti se člověk uvolní, otevře, odpoutá od každodenních starostí. Stejně tak to funguje i u lidí s mentálním postižením. Proto se snažíme zkoušení kombinovat s výtvarnými workshopy – dílničkami, kde zpracováváme téma představení různými materiály. Výtvarník se tu stává tvůrcem v prostoru a čase. Nabízí materiál, vytváří atmosféru, ve které věci vznikají. Hotové malby, objekty, loutky jsou pro nás zásadním zdrojem k vytvoření koncepce

představení. Některé objekty jsou nakonec použity i do jeho finální scénografie.

Budeš pokračovat?

Budu. V současné době zakládáme občanské sdružení – divadlo, které má za cíl experimentovat a rozvíjet tento projekt dál.

4.5 Jakub Hubert

- Herec Divadla Lampion, který hrál v integrovaném představení *Skrz tenkou tětívu snů II*.

Jak ses k práci s mentálně retardovanými lidmi dostal?

Dostal jsem se k ní přes Vladimíra Nováka, kolegu ze studií na DAMU. V této divadelní skupině pracuje jako režisér.

Proč jsi ji přijal?

Přijal jsem ji ze zvědavosti. Zajímalo mě, jaké to je pracovat s lidmi s mentální retardací na divadelním představení. A také jsem se chtěl s nimi naučit lépe komunikovat. Většina lidí se jich bojí, má zábrany a je jim nepříjemné vůbec se s nimi bavit. Já byl někde mezi. Neměl jsem zábrany, ale abych byl upřímný, byl jsem nesvůj.

Jak jsi vnímal zkoušení na začátku, uprostřed a v závěru?

Začátek byl dost vyčerpávající, sice se zkoušelo asi jen dvě hodiny, protože klienti ústavu déle nevydrží se soustředěním. Já jsem byl ale dost unaven z předešlého zkoušení v Divadle Lampion, a tak mi většinu mé energie zabralo právě hledání cesty k nim. Po pár zkouškách jsem si tu cestu našel. Jak jednoduché. Stačí jen odhodit zábrany a komunikovat s nimi naprosto normálně. Kdo je normálnější? Ten, kdo je postižený, ale baví se bez předsudků, nebo ten, kdo je zdravý, ale nedokáže komunikovat s někým odlišným? Klienti mě svým způsobem začali energeticky „dobíjet“. Byli velice zábavní a bezprostřední. Začal jsem se na zkoušky těšit.

Co jsi objevil, na co jste přišel, co je jiné z hlediska vaší profese – herecké?

Jejich hraní bych charakterizoval třemi slovy: bezprostřednost, přirozenost a fantazie. Oni na jevišti prostě „jsou“. Dokáží si hrát a nezajímá je, jestli náhodou nejsou trapní. Co je napadne, to prostě udělají. A to je krásné. Vzpomínám si, jak jsme s Drahošem Mrázem (kolegou, který v tomto projektu byl také) několikrát dostali záchvat smíchu. Nebylo to vysmívání, ale naprosto srdečné pobavení. Říkali jsme si, že takových geniálních asociací a nápadů nejsme schopni.

Byly nějaké peripetie?

Na žádné si nevzpomínám. Snad jen s naším divadelním fermanem.

Dostavily se i radosti? Poznání?

Radosti jsou popsány výše. Poznání – nehrát, ale hrát si.

Co bylo hlavní motivací pro vaši divadelní skupinu?

Nevím, jestli můžu mluvit za celou skupinu, ale domnívám se, že motivací bylo několik. Pobavit se, tvořit, předvést se kamarádům z ústavu, dokázat, že jsme schopní nazkoušet představení a jen z mého hlediska – nepokazit jim to.

Jaký byl proces práce?

Inscenace měla mít název *Skrz tenkou tětivu snů II*. Navazovala na předchozí plenér, kde jsem ale nehrál. Název tedy zajímavý, ale bylo zapotřebí ho také (pokud možno) zajímavě naplnit. Ze začátku jsme se jen bavili o snech, snění, nočních můrách. Když jsme si pojmenovali, co to pro každého znamená, jaké má vzpomínky apod., začali jsme zkoušet. Přesněji řečeno improvizovat. Což byla jistě ta nejlepší cesta k výsledku. Každý do toho mohl dát sám sebe a nebylo to jen plnění představ režiséra. Výprava byla jednoduchá. Velký hadr, sešitý z různých druhů a barev látek. Pár loutek. Hráli jsme si v duchu toho, o čem jsme se na začátku bavili. Režisér to pak korigoval, spojoval a posunoval.

Jaký byl výsledek?

To upřímně řečeno nevím. Někdy si říkám, jestli to opravdu nebyl jen sen. Zvláštní sen. Stojím na jevišti, pořádně ani nevím, jak jdou scény po sobě. Tu a tam vysílám herce na výstupy, tu a tam se pokouším něco hrát, ale všichni do toho jdou naplno a s radostí. Docela by mě zajímalo, jak to zvenčí

vypadalo. Myslím, že to bylo takové halucinogenní představení. Jeden kamarád, který to viděl, po představení řekl, že to bylo lepší než cigareta marihuany. Zdárně jsme to odehráli, ale myslím, že výsledek nebyl vůbec důležitý. Důležitá je integrace takto postižených lidí, komunikace s nimi a snaha jim porozumět. Další výsledek je ten, že jsem včera, asi rok po zkoušení a odehrání, potkal na zastávce jednoho z klientů a dokázal jsem se s ním upřímně, bez zábran, bez trapného pocitu, normálně bavit a mít radost z toho, že jsem ho potkal a bavím se s ním, co je v jeho životě nového.

Šel bys do toho znovu? A proč?

Z časových důvodů by to zřejmě nebylo moc reálné a také jsem to už musel jednou odmítnout, ale pokud bude na práci s nimi více času, tak se tomu určitě bránit nebudu.

Integraci zdar a lidské přehlíživosti zmar!

4.6 Lubor Šplíchal

- Herec a principál Divadla AQUALUNG

Jak ses dostal k práci s Bohnickou divadelní společností?

V rámci své diplomové práce *Terapeutické aspekty divadla* na KATaP DAMU jsem se rozhodl oslovit Martina Učíka, který Bohnickou divadelní společnost založil a byl v té době ředitelem Studia Citadela, které poskytovalo zázemí psychicky nemocným lidem a divadelní práci s nimi se zabývalo. Účastnil jsem se jako asistent projektu *Věra, Marie tančí*. Na základě této spolupráce jsem byl Martinem osloven a rozhodl jsem se s BDS „udělat“ vlastní projekt *Sen noci svatojánské*.

Z jakého důvodu jsi práci přijal?

V době zkoušení *Věra, Marie* mě lidi kolem Studia Citadela okouzlili svou bezprostředností a samozřejmě jsme si s mnohými vybudovali osobní vztah. Pak mi přišlo líto se s nimi už nikdy při práci ani v životě neseťkat.

Jak jsi zkoušení vnímal na začátku, uprostřed a v závěru?

Začátky byly krušné. Ale období koktání na zkouškách brzy přešlo – určitě i s velkým přispěním a respektem „mých“ herců. A i díky podpoře herců Divadla NABLÍZKO, kteří v představení také hráli, jsme se společně pozvolna probíjeli k cíli. Den před premiérou generálka trvala pět hodin. Nicméně před publikem se stal zázrak. Všichni vstupovali na scénu, kdy měli, a dokonce říkali i texty, které měli. Zkrátka jsme nakonec stvořili krásné představení trvající 80 minut.

Co jsi objevil, na co jsi přišel, co je jiné z hlediska tvé profese – herecké a režisérské?

Bezprostřednost, bezprostřednost a bezprostřednost. Můžu si vzpomenout na svého pedagoga profesora Vyskočila, který často mluvil o tom, co znamená na jevišti být skutečně přítomen. To bylo něco, s čím neměli absolutně žádné problémy.

Byly nějaké peripetie?

Jen dát je někdy všechny dohromady.

A co radosti? Poznání?

Celé zkoušení.

Co bylo hlavní motivací pro vaši divadelní skupinu?

Stát jako profesionálové na skutečném jevišti před skutečnými diváky.

Jaký byl proces práce?

Víceméně standardní činoherní postupy obohacené o oživé obrazy a pohybové divadlo.

Jaký byl výsledek?

Nádherné představení. Myslím, že se energie vložená všemi zúčastněnými všem zúčastněným mnohonásobně vrátila.

Šel bys do toho znovu? A proč?

ANO! Pro všechny výše jmenované klady této práce.

5 REALIZACE PŘEDSTAVENÍ SKRZ TENKOU TĚTIVU SNŮ A SKRZ TENKOU TĚTIVU SNŮ II.

5.1 Zkušenosti z přípravy a realizace plenéru *Skrz tenkou tětivu snů*

V ÚSP Zahrada (nyní Zahrada, poskytovatel sociálních služeb)

S premiérou v červnu 2006, režie: kolektivní pod vedením V. Nováka, scénografie: Z. Nováková Hilská, herecká spoluúčast studentů KALD: Barbara Humel, Kateřina Štolcpartová, Jakub Gottwald a Ondřej Bauer jako vystupující hudebník, scénář: kolektiv a Kateřina Mocová

5.1.1 Tělo herce s mentální retardací aneb co jsme už věděli

Přestože pracujeme na představeních alternativních a hrajeme s loutkami, naši herci nejsou schovaní za paravány. Jsou vidět, protože to je jejich základní potřeba – být viděn.

Mají tělo „zapomenuté“, zanedbané, rodiči odložené do rukou ústavní péče. Dotýkám se problematiky **estetizace hercova těla** jako idealizovaného umělce. V našich podmínkách divák opravdu nenajde krásné (až dokonalé, s vypracovaným tělem a oslnivou tváří) herce a herečky. Ty může najít jako spektakulární objekty v četných televizních seriálech, nikoli na jevišti s herci s mentální retardací. **Herec s mentální retardací však vkládá velkou citovou investici do své hry i svého těla.** Musí se celý nutit do práce, aby se naučil po scéně třeba jen kráčet nebo tančit. A pokud je vytrvalý, stane se pro diváka zajímavý. Herec s mentální retardací zná svůj tělesný osud, je si vědom vlastního stigmatizovaného těla, které se pohybuje v prostoru jeho biologické komunity – v prostoru ÚSP. Potřebuje diváka citlivého, trpělivého, který jeho hru podpoří, protože herec žijící v ústavu má limity, které prostě nepřekročí. Ale i my, všichni ostatní, máme své nepřekročitelné hranice.

„Choroba dělá člověka poctivým a nemilosrdně odhaluje zákoutí duše. Tato (nechtěná) poctivost je také základem pro sympatii a náklonnost, kterou pociťujeme k nemocnému. Poctivost jej činí sympatickým, protože v nemoci se člověk projevuje takový, jaký je. Nemoc kompenzuje všechny jednostrannosti

a vrací nás do středu krajnosti. Náhle zmizí řada mocenských požadavků a rozmarů zbytnělého ega, rázem se rozbije plno iluzí a je zpochybněněn zaběhaný způsob života. Poctivost má jistou krásu, z níž se v nemoci něco zviditelní.“²²

Půjčila jsem si citaci z knihy *Nemoc jako cesta*. „Chorobu“ bych nahradila mentální retardací. Ta také dělá člověka poctivým a nemilosrdně odhaluje zákoutí duše. Herci s mentální retardací se projevují takoví, jací jsou. Poctiví a upřímní. Proto se s nimi dobře pracuje. Rozbije vám iluze o životě a samozřejmě i o divadle. S nimi mám šanci navracet se k primární – myslím tím pravdivé – divadelní tvorbě. S nimi vidím svou i lidskou polaritu. Vidím i oba póly divadelních situací. Vidím elementární principy, bez kterých si divadelní práci nedovedu představit.

5.1.2 Principy práce se specifickými divadelníky

- Prvním z principů je **apel k divákovi**, který jsem již dříve jmenovala. Je to ona touha specifických divadelníků **být v přímém kontaktu s publikem** (více na str. 13).
- Druhým principem je **potřeba loutek na jevišti. Potřeba odhalit jejich talent, jak neživé materií vdechnout život** (více v úvodu na str. 13 a v kapitole 1.5.2).
- Třetím principem je pokus o **budování dramatické situace** (více na str. 14) jakožto momentu aktivního jednání herce.
- Motivací čtvrtého principu je **touha stát na jevišti a sklidit potlesk**.

Základní motivací je skutečná touha hrát divadlo, stát na jevišti před publikem, rozesmát ho a sklidit potlesk. Je to práce – cesta bez konce – jejímž motorem je výkřik herců: „Budeme hrát divadlo!“

Život v ústavu je jistě jiný než ten, který považujeme za normální či standardní a možná dokonce plnohodnotný. Vnitřní potřeby lidí s mentální retardací jsou stejné jako moje, naše. Víím to nejen díky svým bratrům, které znám celý svůj život, tedy 32 let, ale také díky dalším přátelům z ÚSP, se kterými osmým rokem pracuji.

²²

DETHLEFSEN, T., DAHLKE, R.: *Nemoc jako cesta*. Praha: Aquamarin, 1995, s. 51.

Není to ani drama, ani melodram jinakosti – hendikepu – postižení – problému. Je to divadlo – představení – plné života, radosti ze hry, chyb ve výslovnosti i animaci loutek. Ale pokud se oprostíme od představy ideálního herce, můžeme **vstoupit do fantazijního světa bez falešných slov a dialogů, bez falešných gest a předstírání citů**. Vstoupíme do světa, kde se na jevišti nevyrábí, nepřehrává, kde se v žádném případě dopředu nekalkuluje například s reakcemi diváka. To označuji za pátý princip.

Divadlo s lidmi s mentální retardací je něco jako vzpomínka na láskou a hrou nenaplněné dětství, je to **probouzení** jejich vlastních **představ o životě**. Těžko o tom mluví, hrají to. Hrají svá témata, a to je princip šestý.

Shrnutí

Jde nám o radost ze setkání a radost ze zkoušení.

Jakub Gottwald, herec: „Je to radost jezdit do ústavu za herci do Zahrady.“

1. Přímý kontakt s diváky.
2. Oživení matérie.
3. Budování jednoduché a smysluplné divadelní i dramatické situace.
4. Rozesmát diváka a sklidit potlesk.
5. Bez falše dialogů a kalkulu na diváka.
6. Hrát své téma.

Za těchto předpokladů lze začít zkoušet představení s divadelníky s mentální retardací. Divadlo, která má na obou březích toleranci, empatii, citlivost i citovost. Divadlo, které neposuzuje, kdo z herců je urostlejší či technicky vybavenější.

Herec s mentální retardací nás zve na hru o životě, který ho obklopuje a baví, ze kterého se dokonce raduje. Na hru o životě, kterou chce představit svým vystupováním na jevišti.

5.1.3 Od činoherního jednání ke hře s loutkou

Herec K. má úkol – zahrát probouzejícího se muže, který potřebuje vzbudit také svého kolegu ležícího hned vedle. Chopí-li se etudy činoherně, začne se

okatě protahovat, přehnaně zívát a velkým gestem štouchat do druhého spáče na jevišti. Celé jednání je pak spíše groteskní (nechtěně groteskní) a těžko uvěřitelné. Úkol číslo 2 zní jinak – spi, probud' se a rozhybej i toho, který spí opodál. Můžeš použít cokoli či se s kýmkoli domluvit na spolupráci. Herc K. si ze své iniciativy, však je už několik let trénován v duchu divadla s loutkami, vyrobil z molitanu jednoduchého mužíka a koně. Kůň je jeho spící spoluhráč. Najednou má herec K. příliš práce s „oživováním“ neživé měkké hmoty, než aby se zabýval přehnanými a okoukanými gesty, které ho jen usvědčují z herecké manýry (i když nevědomé). Herec K. začne nejdříve pracovat s loutkou hlasitě chrápajícího muže. Druhou rukou dává divákům na vědomí, že zde odpočívá i někdo další – koníček, který se ze spánku otrásá. Muž je konečně probuzen, herec se soustředí na hru s loutkou, která se díky němu protahuje a zívá – teď už však vtipně. Najednou diváka baví pozorovat, jak se loutce daří ranní rozcvička, baví ho i herec K., který má plné ruce práce, aby vše obstaral. Herec nic nepředstírá, hra ho plně zaměstnává a zajímá. Sám si vymyslel koníka, kterému teď musí dát život přímo před očima diváků. Zvíře, ač nerado, stojí na všech čtyřech. Ale člověk vedle si ho chce podmanit a osedlat. To se koni nelíbí. Pána shodí, a hned třikrát. Ale jak už to v životě bývá, člověk zvíře přemůže, kůň je osedlán a muž odjíždí s velkým potleskem přihlížejících do zákulisí daleko za paraván.

Otevřel se prostor, který díky této minidramatické situaci dal vzniknout gagu. Herec se ani gagu, ani klauniádě neučil. Jasně prokázal herecký cit – podle reakcí diváků situaci dovedl úspěšně k vrcholu. Sama jsem představení sledovala, byla jsem tedy divákem (i když připraveným zasáhnout a pomoci v případě potřeby). A zároveň svědkem jistého divadelního fenoménu. Ze vztahu **herec – loutka** vznikl vztah **herec s loutkou – diváci**, a to právě na základě estetické komunikace, kterou divadlo bezpochyby je.

5.1.4 Od vyprávění k dialogu (interakce jeviště a hlediště)

Pokud jako dramaturgyně představení nechci, aby herec s mentální retardací vzpomínal, ale jednal, musím mu dát jasné podklady pro hru s loutkou. Zasadit ho do kontextu elementární dramatické situace. Elementární proto, aby mohla být součástí jeho životní zkušenosti. Neboť není schopen zahrát situace, které sám nezažil.

Jiná situace vznikla tehdy, když se herečka M. ptala přicházejících diváků, jak se mají, jakou měli cestu do ústavu a jestli se těší na představení. Někteří se styděli odpovídat, jiní se trochu osmělili a jednoslovně odpověděli. Pár se jich dalo do skutečného dialogu. Herečka M. tak získala prostor pro improvizaci, zcela zaslouženě, naladila lidi na svou strunu a také si je sama usadila ke sledování představení. Měla zájem, aby se jim dobře a pohodlně „dívalo“. Aby „všechno viděli“.

Tady se pro změnu otevřel prostor „herecké improvizaci“ ve smyslu rozmlouvání herců s mentální retardací s jejich diváky. Prostor pro **dialog herce a diváka na forbíně**. To je další prerekvizita, se kterou je nutno počítat v koncepci představení ve specifické divadelní skupině.

Během těchto svobodně vzniklých dialogů vyvstávají rozličné otázky. Otázky, které jsou komunikací herců s mentální retardací s jejich máločetnými diváky. Vznikají i překvapivé situace. Z těch se následně artikuluje téma dialogu a interakce jeviště s hledištěm.

Není to jen obyčejné povídání herců s mentální retardací a jejich diváků. Obnažují se příběhy a jejich dramatické situace. Nikoli katastrofické, jak by se mohlo zdát, když je herečka intelektově nezralá, rodiče ji nenavštěvují a matka ji navíc v dětství poranila páteř sekerou. **Jsou to situace hrané s nadhledem a smyslem pro humor.**

5.1.4.1 Nevedený dialog herců, v tu dobu studentů KALD, a herců s mentální retardací

Barbara Humel o zkoušení představení: „Je to pro mě regenerace, vyprání mozku.“

Jakub Gottwald: „Pro mě je to únik ze zrychlený Prahy. Vždycky je to příjemný setkání. Herci ze Zahrady jsou spontánní a energický bytosti. A taky je příjemný, že se na mě někdo těší.“

III. DVD ukázka. Zpověď Barbary Humel a Jakuba Gottwalda během zkoušení plenéru Skrz tenkou tětívu snů. (Ukázka je z magazínu Klíč pro Českou televizi z roku 2006)



Martina: To se tedy těšíme. A já chci zkoušet, abych se nenudila.

Veronika: (rychle navazuje na Martinu) Já se taky nechci nudit. Nesnáším to. Divadlo mě baví.

Milenka: No, mám divadlo ráda. (Milena není příliš hovorná, zato je velmi spolehlivá herečka.)

Tamara: Já si vždycky najdu slovo, nebo něco, co mě baví, a pak to hraju pořád dokola. (V Malém princí, když hrála s manekýnem Písaře, objevila slovíčko „opisy“, které ji udrželo v přítomném čase ve hře. Repliky prokládala „opisy, opisy“ a vždy ji hra začala znovu bavit. Tím pádem ožil i divák. „Opisy“ se stalo zdrojem humoru během repríz loutkového představení Kam padají hvězdy.)

5.1.4.2 Bodový scénář Skrz tenkou tětívu snů

Divadelní setkání, které si s nadsázkou dovoluji označit za multižánrový happening. Happening proto, abychom ukázali co nejvíce ze situací, které herci z ústavu doopravdy prožívají a žijí, nebo třeba abychom divákům naznačili, jak tráví volný čas.

Mohou se pohybovat volně po městě Kladně, a tak si na autobusovém nádraží vyzvedli pár diváků, kteří za nimi přijeli z Prahy. Tato cesta už je pro ně událostí. A naopak – diváci se mohli něco dovědět o hráčích chystaného divadelního představení.

O čem vypovídají divadelní situace herců specifické skupiny? Divadelní situace vypovídají o životě, vztazích, přáních a o nás samotných.

Na scéně se ptáme: kdo a jací jsme?, co se nám líbí?, co bychom chtěli změnit?, koho si vážíme i považujeme? „Považuju si tě“, to je oblíbená věta většiny lidí s mentální retardací.

Práce ve specifické herecké skupině je přemýšlením o divadle jako o celistvém organismu. O aktu naplněném fantazií, skutečnými příběhy lidí, ale i metaforou. Přemýšlením, jak být bytostí společenskou, nikoli izolovanou. **Divadlo jako tvůrčí akt bytosti společenské, ne izolované, je mottem celé práce s divadelníky s mentální retardací.**

1. Cesta diváků z nádraží v bujných hovorech s hereckým doprovodem. Následuje vstup do areálu ÚSP, kde klienti ústavu hrají jako obvykle při pěkném počasí fotbal, dívky zase pokuřují zdravotní cigaretky, jak samy říkají, a popíjejí kávu.

(Chtěli jsme demonstrovat všední den lidí žijících v ÚSP Zahrada).

2. Jedna z vůdčích hereček bubnuje a všechny vítá, přeje pěkný den a pěknou podívanou. Ukazuje všemi směry, kde se co v zahradě nachází. Lidé se rozhlížejí a odpovídají na otázky herečky.

(Šlo to až příliš rychle, což je významný herecký i režijní problém. Diváci neměli dostatek času, aby se patřičně zorientovali v prostoru, což bylo záměrem happeningu).

3. Studenti herectví KALD DAMU stojí ve skupince, povídají si mezi sebou a také s příchozími, i oni pokuřují; sami diváky vyhledávají.

(Částečně uklidňovali hektický rozruch způsobený herci s mentální retardací).

4. Nabízí se drobné občerstvení. Diváci jsou dovedeni k prvnímu místu představení.

Herečka velí: *Ticho, začínáme! Uvidíte naše obrazy!*

A stranou se ptala: *Sedíte pohodlně?*

(Přestože byla již v roli, nenechala si ujít repliku stranou – starostlivost o diváka jí je vlastní a přirozená. Stejně jako ostatním hercům s mentální retardací).

IV. DVD ukázka z plenéru
Skrz tenkou tětívu snů –
vernisaž obrázků
specifických herců.



5. Moderátorského postu se ujímá student herectví KALD. Baví se a zároveň je na něm vidět nejistota, kam až může dojít s improvizací, aby nenarušil soustředění

kolegů. Je na jevišti s herci z ústavu poprvé. Oficiálně ohlašuje vernisaž výtvarných dílek herců.

6. Rozestavení obrázků galerie. Herečka T. má pronést úvodní slovo, které pilně zkoušela několik dní.

Těsně před vypuknutím happeningu nám ale ohlásila, že je nervózní a že si nic nepamatuje. Když na ni o něco později přišla řada, upozadila se a nemluvila. Její text převzala odvážnější kolegyně, také z ÚSP. Pozvala všechny zúčastněné na výlet do „vesmírné zahrady“.

(I toto je důležitá zkušenost v procesu zkoušení se specifickými divadelníky. Nestavět představení na hlavních rolích, ale zásadně na kolektivní práci, aby mohl být kdokoli kdykoli zastoupen. Výpadky z nervozity jsou časté, a zkoušíte-li například rok s hercem, který se týden před premiérou zhrouť nebo onemocní, musíte zrušit celé představení. Přeobsazovat nazkoušené a hlavně dlouho zkoušené není možné. Mají-li být herci věrohodní, situace musejí objevovat a odhalovat sami a pro sebe).

7. Hráči jednotlivě mluví o svých obrázcích. Zmíním tři popisy.

a/ „Chtěla jsem namalovat měsíc, ale vypadá to jako... banán. Takže se mi to moc nepovedlo. A okolo jsou hvězdy – žluté, černé. Prostě vesmír, no.“

(Herečka měla opět prostor pro improvizaci a volnost slova i pohybu. Určovala si sama svůj temporytmus. Její vyprávění o obrázku vyšlo dobře, hlídala si pozornost diváků a sledovala jejich reakce. Ani nespíchala, ani se nezapovídala).

b/ „Mám tady slunce. Žlutá je barva naděje. A červená, říká se, že je láska.“

(Výklad herce K. měl být hlubší, ale neřekl vše, co chtěl. Sám nebyl ze svého prvního výstupu spokojený. Chybělo mu opakování – tedy fixování. Neměli jsme, bohužel, možnost generální zkoušky před lidmi. Před publikem znejistěl).

c/ „Milí diváci, vidíte výtvar, co vytvořila Tamča!“

To byla slova herečky, která si konečně dodala odvalu po úvodní nejistotě a výpadku textu, kdy ji musela zastoupit kolegyně z ústavu. A tři minuty vychvalovala, co vše namalovala.

(Je to typický klaun. Největší šašek skupiny, který leccos zachrání svým humorným postojem k životu i divadlu, ale zároveň leccos zničí kvůli touze být nejvtipnější).

Všechnu iniciativu měli stále herci z ÚSP. Studenti KALD zatím jen přihlíželi a přihrávali. Diváci, myslím, vypadali spokojeně. Čekali na to, co se chystalo ze paravánem. Dosud vše probíhalo „ před oponou“.

8. Moderátor akce Jakub posouvá představení k jeho další části. Oznamuje, že budou odhaleny loutky, které si herci sami vyrobili. Jejich autoři s nimi zahrají za paravánem drobné etudy a skeče.

9. Spáč a jeho nezkrocený a ospalý kůň.

(Sem patří výše zmíněný text o herci K., autorovi jevištních postav spáče a ospalého koně).

10. Následuje etuda o oživení kohouta, který nakonec raději odchází za slepicemi, než aby se předváděl před diváky. „Jdu za slepicema, nashle.“

(Herec S. si ji také zpracoval sám. My ostatní během zkoušení jen napovídali, ať tolik nespěchá. S. byl sice velmi rychlý, ale výstižný a vtipný).

11. Herečka M. si vyrobila hada, kterého jí pomohla animovat kolegyně Barbara.

(Byla to prezentace animace dvou loutkovodičů).

12. Loutka čarodějnice.

Herečka T., které už odvalu nikdo nesebral, předvedla podívanou s loutkou čarodějnice. Sama si vymyslela krátký text o tom, kde čarodějnice bydlí a co vše má na zahrádce.

(I když byla etuda „podehraná“ - špatné postavení za paravánem, mluva příliš tichá, všichni diváci ocenili slovní situační invenci herečky a tleskali s nadšením).

13. Náhodně vzniklá situace – najednou přiběhl herec Š., ovšem s jiným textem.

(Změnil by scénosled představení, ale moderátor Jakub vše uvedl na pravou míru. Herec Š. na to řekl: „To sem nevěděl, to sem splet. To se stává.“

A všichni, diváci i herci, si oddychli, že se nestalo nic vážného. Představení se naopak, jak už to omyly bývá, odlehčilo).

14. Diváci jsou pozváni na třetí, závěrečnou část představení. A to dovnitř zatím utajeného prostoru, který je ohraničen barevnými igelitovými fóliemi a vytváří jakýsi skleník. Je to interiér – ale bez střechy. Je to bizarní zahrada s barevně obalenými stromy a křesly pro hosty. Diváci se usazují. V prvním plánu scény sedí i dva živí hudebníci, výtvarnice Zuzana a herec Ondřej. Mají harmoniku, plastové lahve, dřívka, kastrůlek... hru doprovázejí před publikem zvuky a melodiemi.

15. Herec Š. hlásí: *„Poletíme do kosmu na planetu Venuše!“*

16. Diváci netrpělivě čekají, herci se totiž převlékají do bílých celotělových kombinéz.

A někteří u toho šaškují...

17. Na scénu vstupuje člověk v bílé kombinéze a s maskou vlka na hlavě.

(Herec S. si splnil svůj životní sen a zahrál si před publikem vlka. Dovolili jsme si zcizovací efekt, který našemu happeningu rozhodně neublížil).

Herec S.: (probíhá mezi lidmi a vrčí na ně, pak přestává a latexovou masku zahazuje) *„Hlídám tu zahradu. A jestli jste byli hodný, nesežeru vás.“*

(Konec situace).

18. Objevuje se velká barevná maska, které má šest nohou a dvě křídla.

Hra začíná. Maska se stylizovaně pohybuje, její kroky rytmizuje i hudba. Maska, snad zvířete, vrazí do stromu. Zvíře zařve a roztáhne obrovská křídla. Mezi diváky se ozve slovo – pták. Diváci se nehodě smějí. Šest lidí v bílých kombinézách se schovává na druhé straně scény, právě v blízkosti diváků.

Maska pokračuje v cestě chůzí po všech šesti. Nečekaně se rozdělí na tři i nadále maskované části. Bloudí prostorem.

Postupně se všichni z lidí odhodlají přiblížit masce – zvířeti.

Osmělí se první odvážlivec, ale před velkým ptákem nakonec raději uteče.

Jde druhý. Všechna tři zvířata si na něj políčí. Ale člověk jim uteče.

V. DVD ukázka ze závěrečné fáze premiéry plenéru Skrz tenkou tětívu snů

Třetí je ještě troufalejší. Dojde těsně k jedné z masek a říká: „Ty máš tak krásný oči.“ Líbí se mu totiž. Ale maska se rozzlobí a vyžene ho pryč. Na řadě je další průzkumník. Je



opatrný a citlivý. Předvede s maskou zrcadlový tanec – na dva metry od sebe. Je to tanec poznávání a přijmutí. Hraje jemná hudba. Maska zvířete a člověk v bílém se obejmou. Kýžený klid naruší další osoba v bílém – ta necitlivě vtrhne mezi zvířata a ukradne jim část těla. Zvířata se rozzuří a honí všechny lidi. Až je naženou do podivného černého hnízda uprostřed jeviště. Lidé se bojí.

(Tady se situace i podle videozáznamu úspěchala. Strach „bílých kosmonautů“ měl trvat déle, aby pak mohla nastat drobná katarze a osvobozující uvolnění).

Zvířata si masky sundala – jsou to studenti KALD a na herce v bílých kombinézách se smějí se slovy: „To jsme přece my. Nebojte se.“

(Chybu zde udělali herci z KALD, odhalili se příliš brzy. Herečka T. sotva stačila říct, že se bojí).

19. A aby hra byla přiznaná a ukončená, všichni herci začínají podle plánu zpívat píseň Krásně je na světě.

20. Neplánovaný závěr – iniciativní herečka T., celá spokojená, že je divadlo u konce vykřikuje: „Teď vás čeká díza a pohoštění. Zveme vás.“

(Herci z ÚSP na své diváky opravdu myslí, chtějí jim dát vše, co oni sami mají rádi.)

5.1.4.3 Výtvarně vizuální jevištní komponent

Pokud jde o výtvarně vizuální jevištní komponent, nepředpokládáme, že by herci scénu sami vyráběli, ale na elementárních detailech jistě participovat mohou. To se praxí osvědčilo.

Například během zkoušení plenéru *Skrz tenkou tětívu snů* všichni malovali obraz s místem, kde by mohli žít masky vyrobené Zuzanou Novákovou Hilskou. Samozřejmě jsme již předtím došli k debatě o možnosti létání do vesmíru, o mimozemských civilizacích. Toto téma ve všech zakořenilo.

Například Stanislav namaloval červeno-žlutou kouli (viz DVD ukázka v kapitole 5.1.4.2, str. 65), jež vzbuzovala dojem pohybu. Jeho komentář zněl: „Je to vesmír, když bouřka uhoří. Vesmír dostane šok. Blesk – konec světa. Jiskry. I ústav vyletí do vzduchu.“

Já, jako divák a posluchač, nevěděla, jestli se mám smát, nebo plakat. Ale Stanislav dal vzápětí vědět, že se nijak netrápí a ani nehodlá založit požár. Karel ztvárnil červenou postavičku pod sluncem a dvěma mraky. Řekl krátce: „Mimozemšťan z planety Neptun.“

Veronika: „Tady na zahradě je kytička, jak kvete. Dál – skřítkové ze zahrady, opalují se, někdy zlobí, někdy neposlouchají, někdy dělají bordel.“ Myslím, že není třeba obraz více popisovat.

Milena: „Smutná duha a já.“ Obrázek opravdu smutně působil. Byla na něm dívka v modrém triku s jedním rukávem. Něco jí chybělo...

Abychom specifického herce zbytečně nezatěžovali, vyplatila se vždy jednoduchá scénografická řešení. Herci mají opravdu dost práce s tím, aby si zafixovali, kdo, s čím, jak a v jakém pořadí nastoupí na scénu. Rozhodně to však neznamená, že by scéna měla zůstat neměnná. Naopak. Herec si však sám musí umět vytvořit nové prostředí, a to tak, aby proměna dějiště byla významotvorná pro celou divadelní situaci a hereckou akci. Na specifickém herci nemůžu požadovat příliš rychlé či komplikované přechody, hru se scénografií, která by prezentovala její multifunkčnost.

Scéna a kostýmy, pokud chtějí sloužit specifickým divadelníkům, podporují jevištní akci. Není nutná ani názornost, ani realismus. Měly by vystihovat téma a smysl celého představení, aniž by byly symbolickým „doslovem“ tématu hry; měly by hercům pomáhat.

Je-li výtvarník příliš ambiciózní, preferuje-li vlastní ideu nad zajímavou nabídkou sloužící všem a především celku představení, scénografie ve výsledku herce tzv. převálcuje. A nezůstane ani divákův dojem z krásné scény. Výsledek v takovýchto případech bývá smutný až deprimující. Dezorientovaný herec s mentální retardací, který pobíhá po jevišti a neví, kam

se uchýlit... V tento moment mu jistě vypadne nejen text, ale i ponětí o celém představení, o návaznostech, o radosti ze hry... Pohled opravdu beznadějný, nepříjemný, pro diváka absolutně odstrašující.

Úkolem dramaturgie je hlídat rovnováhu vzájemného působení všech zastoupených jevištních komponentů, usměrňovat jednotlivé tvůrce a především pomáhat hercům, aby se rozhodli, jak odvážně hrát.

Specifičtí divadelníci si navíc nedělají starosti s časoprostorovými proporcemi. Přecházejí z konkrétní situace do minulosti, snu, kamkoli. Musejí však chápat smysl těchto změn, musí jim rozumět. Specifický herec půjde kamkoli a vždy vás svým směřováním překvapí. Jedinou jistotou jsou jeho kroky z jeviště ven – směrem k divákovi. Překračuje rampu, zvětšuje si hrací prostor. Bytostně jde proti iluzivnosti scény. Úkolem dramaturgie tedy je tyto přechody hlídat, dávat jim smysl a celkově zdůrazňovat divadelnost divadla s herci s mentální retardací.

*VI. DVD ukázka z plenéru
Skrz tenkou tětivu snů.
Herci sami vyráběli loutky,
s kterými vystoupili před
diváky.*

5.1.4.4 Cirkulace informací a interakcí



Jak jsem se snažila v těchto devatenácti bodech naznačit, herci z ÚSP se spolu s kolegy z divadelní fakulty odvážili nekonvenčního divadelního výrazu, který odhalil soubor vztahů a interakcí, spustil cirkulaci informací. Vznikl tak proces kontaktování a kontaktů – mezi herci navzájem a mezi herci a diváky. Mezi všemi, kteří se účastnili estetického výrazového aktu – divadelního představení, jehož základem byla divadelní situace. Divadelní situace jako funkce navázat dialog jeviště a hlediště. A hercům specifické skupiny nejlépe svědčí situace komické.

5.2 Realizační fáze představení *Skrz tenkou tětívu snů II.*

Je to volné pokračováním happeningu *Skrz tenkou tětívu snů*. Tentokrát na profesionálním jevišti s premiérou v dubnu roku 2008. Opět se stalo to, co už bývá pravidlem. Plán zkoušek byl narušen, jeden z hlavních herců musel odjet nečekaně z vážných zdravotních důvodů do lázní. Abychom nemuseli vracet grant, který jsme na integrované představení v rámci projektu režiséra a dramaturga Vladimíra Nováka *Divadlo jako socializační prostředek získali*, byli jsme nuceni nazkoušet představení právě za pouhých pět zkoušek. Já se pro mateřské povinnosti zapojila jen do dvou.

Byl to divadelní úprk. Z plenéru – zahrady ústavu – se přešlo do interiéru Divadla Lampion. Šlo o úmyslný posun z neformálního prostoru ústavní zahrady, kterou všichni herci dobře znají, do oficiálního, profesionálního loutkového divadla. Herci se nijak nelekli, byli motivováni uspět. Dokonce se již odhodlali hrát s maskami. V plenéru, o dva roky dříve, totiž masky odívali studenti herectví KALD.

5.2.1 Nové zkušenosti herců s mentální retardací

Začátek představení je rozehráním improvizovaných etud herců přímo mezi diváky. Herci už nevystupují sami za sebe, jak tomu bylo v první verzi happeningu *Skrz tenkou tětívu snů*. Od začátku se stylizují do rozličných rolí – hereckých a jevištních postav. Karel se stylizoval do prodavače novin. Stanislav do hráče fotbalu. Tamara zkoušela prodávat imaginární párky v rohlíku. Jakub Hubert pobíhal v hledišti jako dáma hledající svého psíka jménem Abigail. Drahomír Mráz svou drobnokresbou rozveseloval jako japonská gejša.

Někteří specifictí herci si hru užili, někteří se spíše zalekli, jiní z nervozity vystupovali až agresivně.

5.2.1.1 Improvizace

Improvizace je disciplína, kterou je nutné s mentálně retardovanými herci dlouho trénovat. Nejsou totiž na bezprostřední kontakt publika zvyklí, nejsou

vůbec zvyklí na bezprostřední komunikaci s lidmi, kteří s nimi nesdílejí bydlení a život v ÚSP. Jsem tedy ponaučená. Pokud bude vhodné zařadit improvizální hru do představení, nesmí se na ni při zkoušení spěchat. Specifičtí herci musejí improvizaci pečlivě trénovat, získávat zkušenosti, zabydlovat se v ní. Přestože mají hodně zajímavých nápadů, jejich improvizované situace bývají bez pointy. Takže naše „předscéna“ neměla velký význam. Stala se pouhou exhibicí herců a jejich nápadů.

VII. DVD ukázka z premiéry představení Skrz tenkou tětivu snů II. (2008)

Najednou se ozývá ptačí „krá“. Představení pokračuje. V sále je tma.



Jeviště je lehce nasvícené. Mnohobarevná patchworková látka (sešitá z různých kousků) zakrývá celé jeviště. Snad je to tráva, půda... Pod látkou se začínají ozývat zvuky. Zaslechneme další hlasy. Vidíme, jak se látka rozpohybovává.

Jako divák začínám mít pocit, že jsem v lese na opuštěném palouku, který ožívá – rozkvétají květiny, objevují se zvířata.

Znenadání si téměř všichni v hledišti (i já se svou čtyřletou dcerou; a opravdu jsme s lidmi kolem měli pocit sounáležitosti, byli jsme příjemně překvapovaní) všimnou spícího Člověka. Nevíme, byl-li tam od začátku, nebo jestli se objevil později. Zvířata jako by chtěla spáče omámit. I divák je téměř omámen tajemnou až čarovnou atmosférou. Had (látkový rukáv) se po něm plazí, aniž by ho vzbudil. Objeví se šnek, pes a chobotnice.

VIII. DVD ukázka z představení Skrz tenkou tětivu snů II. v Divadle Lampion



5.2.1.2 Problematické momenty představení

Jakmile se herec s mentální retardací objeví na jevišti s loutkou, aniž by měl předtím možnost přímého hereckého kontaktu s diváky, má tendence od loutky „utíkat“. Nejen očima, ale celou svou pozorností. Jako herec pak působí roztěkaně, nejistě. Nevědomými pohledy do diváků kontroluje svou situaci. Zajímá ho, je-li středem pozornosti, dívají-li se na něj. Ti odvážnější loutkovodiči jako by svým výrazem říkali: „Podívej, jak dobře hraju.“

Spáč se konečně probouzí a zvědavě volá: „Je tady někdo?“ Lesní bytosti se před ním ale schovávají. Látku animují zespoda, jen se Člověku ozývají. Hrají si s ním „na schovávanou“. Radostná hra se proměňuje v bouři. Člověk se bojí. Objevuje se chobotnice vedená Tamarou, pes animovaný Karlem a Drahomírův vtipný, stále zvuky vyluzující šnek. Vstoupí i podivná maska připomínající rybu-ptáka. Spáč je obklopen tajemnou lesní atmosférou. Specifičtí herci dobře zacházejí s loutkami, po smyslu situací. Zásadní potíž je ta, že **necítí konec a pointy situací, ani jejich fáze**. To se dá přičítat také krátké době zkoušení. Dlouhodobější fixací by se jistě ukončování situací naučili.

V této chvíli již divákům jistě došlo, že představení je „surrealistickou“ podívanou založenou na asociacích hry s loutkami. Výchozím bodem je osamění uprostřed přírody. Tok nápadů a jevištních atmosférických kreseb hercům sice bytostně vyhovuje, ale nepomáhá jim udržet **temporytmus** představení.

Barevná podívaná pokračuje. Člověk, samotář, který rád spí, by se do her ostatních rád zapojil. Oblíbil si pejska. Dokonce od kolegy Karla tuto loutku přebírá, což je režijní záměr – **předat loutku jinému herci** k pokračování ve hře. Jsme u další nesnadné fáze.

Karel má za úkol na jevišti nechat loutku psa. On ji ale považuje za nedílnou součást své jevištní postavy. Takže s tím má potíže. Je na loutku vnitřně napojen. (Minimálně pro tuto divadelní situaci. Nemyslím tím, že by každý specifický herec musel mít po celou dobu představení jedinou loutku.) Nechává ji ležet na scéně, protože to má nazkoušené. Odejít od ní se mu však nechce. Sám a nerad zachází do portálu.

IX. DVD ukázka z představení Skrz tenkou tětivu snů II. Opuštění loutky hercem na jevišti.



Pro herce s mentální retardací je příliš

komplikované, má-li v jedné chvíli hrát s loutkou integrovanou jevištní postavu a ve chvíli druhé od ní odstoupit. Proto musí být pro něj právě „opuštění“ loutky opravdu jasné, srozumitelné a především ve správném čase – tak, aby se mohl s loutkou sám za sebe rozloučit a zanechat ji opodstatněně na jevišti. Správný čas tedy určuje herec s mentální retardací. Během zkoušek a poctivým hledáním mohou s režisérem dojít ke kompromisu.

5.2.3 Elementarizace situací a příběhu

Člověk spící, probouzející se, člověk udivený, ustrašený, rozveselený, člověk, který se touží k někomu připojit, někam patřit. Našeho spáče hrál Michal Džula, člověk zdravý a radostný, bez mentálního znevýhodnění.

Člověk získal svého jevištního partnera – loutku psa a je spokojený. Tak spokojený, že opět sám usíná na sluníčku a pobrukuje si: „To se to válí, když sluníčko pálí. Za to mě nikdo moc nepochválí.“

Na jeviště vstoupí dvě téměř strašidelné masky. (Světla v divadle jim dodávají onu strašidelnost. Během plenéru, který se hrál v 15 hodin odpoledne, masky hrozivě nepůsobily. Spíš naopak.) Člověk se jich po probuzení nejdříve bojí, pak se osmělí a začne si hrát i s nimi.

Je to skutečně elementární princip. Stejně jako u postav z představení *Jé! Kdo to je?* Hradeckého DRAKU. **Jakoby dětské objevování, zpočátku ostýchavé, pak nadšené a ve finále třeba zase znuděné.** A to s každou novou věcí, situací, rekvizitou i loutkou. Tento proces jsem si uvědomila v červnu roku 2009.

Podivný sen o lese pokračuje. Bizarní masky jsou hrozbou Člověka. Až najednou se jeden z herců demaskuje – jediným pohybem sundá molitanovou „hlavu“ se slovy ke spáči: „Odkud jsi?“ Člověk bez váhání odpovídá: „Odsud. Odjakživa.“

Celá hra se uzavírá a obloukem vrací na začátek. Herci obnovují své improvizální jevištní postavy a stylizované charaktery. Veronika například vystoupí s loutkou chobotnice, Milena se šnekem. Mluví jeden přes druhého. Nastává cílený zmatek. Diváci tleskají.

X. DVD ukázka z finální scény. Odměnou herců je potlesk diváků.



5.2.4 Služba celku

Herci s mentální retardací v představení *Skrz tenkou tětívu snů II.* absolutně sloužili celku. Dominantní byla výprava – látka pokrývala jeviště, loutky ušila Zuzana Nováková Hilská z neobvyklých materiálů. Byly i tvarově nezvyklé. Diváci jsou v tajemné lesní atmosféře citliví i na sebemenší zvuky a pohyby, což je pro hereckou práci obtížné. Herci, profesionálové i s mentální retardací, to společnými silami ale zvládli.

Neměli prostor a čas pro exhibování a šaškování, což jim obvykle vyhovuje. Usměřili se, aby byli součástí celého představení. Byli velmi disciplinovaní, což pro mě bylo, popravdě řečeno, překvapující. Divadlo s lidmi s mentální retardací je snad ještě rizikovější, než v běžném divadelním provozu. Do poslední chvíle nevíte, jak představení dopadne, jaký bude výsledek. Jak herci odehrají, co jsme dlouho zkoušeli. Ve specifické divadelní skupině jsou herci ještě emotivnější, roztržitější, méně zkušení ve vystupování před diváky...

Jejich přístup k divadlu je autentický, lidský, vypovídající, apelující, znepokojující až burcuující, dráždivý a někomu určitě nepříjemný... Také může působit amatérsky.

Divadelní práce je pro herce s mentální retardací potěšením, mohla by tedy těšit i diváky. To je naše přání a vytyčený (celoživotní) cíl.

Jak uspokojit diváka, který přišel na integrované představení? Zatím se nám daří následující: herci ovládají úměrně svému postižení různé animační techniky, pohyb loutek jakožto živých bytostí je zaručen, je uvěřitelný. Loutky a předměty před očima diváků ožívají. Samozřejmě ne vše je bezchybné. Je-li

herec s mentální retardací přistižen při chybě, divák by měl projevit citlivost a necítit se podveden uměním jako takovým. Divák, který chápe divadlo jako dokonalou technickou souhru, bude na integrovaném představení zklamán.

Hercům s mentální retardací je potřeba nabízet situace postupně, s pomalu vzrůstající náročností. Osvědčilo se začínat se základními a všem dobře známými pocity a emocemi, jako jsou veselost, strach, radost... Happening *Skrz tenkou tětivu snů* nabídl hercům následující možnost prezentace: 1. představili se jako osobnosti – sami za sebe; 2. poté jako již zformované herecké osoby chystající se na další fázi; 3. stali se z nich jevištní postavy – a to vztahováním se k loutkám. Tedy i princip prezentace herců byl postupný. V představení *Skrz tenkou tětivu snů II.* se jejich funkce prolínaly, což pro ně byla nová cenná zkušenost. Hlavní problém byl v přílišném spěchu při práci s loutkami. Jistě i proto, že na zkoušení bylo opravdu minimum času.

6 ODHALENÁ METODA ZKOUŠENÍ

Všechna představení realizovaná v prostorách ústavu během odkrývání a formulování tématu odhalují také půdorys celého zkoušení – ze kterého obvykle asociativně vzniká řetězec situací, vtipů i gagů. Tímto způsobem stavíme **koncept představení**. Zapisujeme osvědčené situace do bodového scénáře, odkrýváme motivace herců – až se začíná konkrétně rýsovat akcent tématu a jeho scénická řešení.

Nabízíme materiál a prostředky loutkového a alternativního divadla, **začínáme hereckými etudami, z kterých vyrostou situace** – ať už divadelní, komické či dokonce dramatické. Pak začínáme třídit a organizovat vzniklý materiál do vybraných jevištních prostředků a postupů. Rodí se detailní scénář třeba i s textem, byť minimálním. Rodí se divadlo – vizuálně-zvukové. To je metodologie naší divadelní zkušenosti s mentálně retardovanými herci.

Dále pracujeme na rytmu pohybu, rytmu a intonaci zvuku a slov, citovém zabarvení promluv, zabydlujeme prostor – domlouváme se na mizanscéně. A vše vzniklé si dovoluji jako dramaturgyně představení vyložit, zastavit se u jistých detailů, záměrně akcentuji konkrétní situace. Zabývám se výstavbou kolektivní autorské hry.

S loutkami hrajeme proto, abychom se vyhnuli nápodobě činohry, její přibližnosti a konverzačnímu „žvanění“. Díky loutce se herec s mentální retardací zbavuje strachu a nabízí jen pozitivní emoční dění, ze kterého je možné krásně vybírat to, čemu pak všichni společně porozumíme. Tedy chceme porozumět. Začíná se vytvářet koncept a dokonce i divadelní koncepce. Ta by měla být jednoduchá a jasná.

Abstrahovaná skutečnost a životní zkušenost herce s mentální retardací jsou pro mě zajímavé, inspirující a poučné. Naše hodnoty jsou – respekt každého individua, privilegace takových forem kontaktu, které umožňují mezilidskou komunikaci na jevišti a přes jeviště do diváků – nejlépe není-li rampa.

Poznávat divadelní umění loutek a jejich oživování, předávat naše scénické -divadelní vidění a osvojovat si (adoptovat) současné techniky. Musíme přiznat naše zalíbení v práci s loutkami, maňásky, osobními hračkami. Baví nás divadlo materiálu (papír, látky); hry klaunů (Gaullier). Vyrábíme si

vlastní loutky. Zkusili jsme divadlo objektů, černé divadlo, které se neosvědčilo, protože specifický herec chce být viděn, chce být sám za sebe, být s loutkou jako jevištní postava. Stejně tak i stínové divadlo je příliš komplikované, technické, herci nemají přímou diváckou odezvu, jsou-li za projekčním plátnem.

V této souvislosti znovu připomínám, že se nenacházíme na půdě akademického divadla. Jde o divadelní práci s lidmi s mentálním, fyzickým i sociálním problémem. Jde o lidi, kteří žijí celoročně v uzavřeném prostoru ústavu. Ať mají péči sebelepší, nesou si své *stigma*, jak píše E. Goffman²³. Goffman navíc termín používá u lidí, kteří své *stigma* nesou a pociťují jako hanbu. Stejně jako lidé s mentální retardací cítí, že s nimi jako jedinci není něco v pořádku.

6.1 Nová realita

Díky divadelním aktivitám hledáme způsoby, jak se znovu narodit. Jak vytvořit novou realitu, která nás rozesměje a která nás učiní spokojenými či dokonce šťastnými. Nehledáme problémy a osobní deprivace. Hrajeme, abychom vyšli ze stereotypu (nebo na něj na chvíli zapomněli zcela). Hrajeme, abychom nacházeli zásadní otázky našich životů. Hrajeme, abychom vytvořili dobré představení.

Jan Grossman ve svých *Analýzách* píše o malém divadle, o výhodách malých forem, které nejsou jen v **elektrizující sdělnosti a lapidárnosti**, ale především v jisté „nevázanosti, neoficiálnosti“.²⁴

Malá divadla předvedla obecnstvu divadlo, které bychom mohli nazvat divadlem ve stavu zrodu.²⁵ Grossman sice míní Osvobozené divadlo či Divadlo E. F. Buriana, ale i práce s lidmi s mentální retardací má výše uvedené kvality.

„Elektrizující sdělnost“ jsou přímé apely k divákovi a stručnost divadelních situací. Navazuje „lapidárnost“ jakožto hutná zkratka (někdy až schéma) hereckého projevu i divadelních výrazových prostředků. „Nevázanost a neoficiálnost“ jsou nezbytné, jsme na jevišti s lidmi s mentální retardací.

²³ GOFFMAN, E.: *Stigma*. New York: Touchestone Book, 1986.

²⁴ GROSSMAN, J.: *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 292.

²⁵ GROSSMAN, J.: *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 292.

I našimi dramaturgickými východisky, stejně jako v malých divadlech, jsou vyprávění, písničky, hry, výtvarné montáže. Snažíme se nacházet v neformálních divadelních formách zdroj energie, který by nesl celé představení specifických divadelníků.

Divadlo se specifickými herci nevyužívá konvenčního jazyka. Herci dobře vědí, kde se situace odehrávají, znají svůj kostým, repliky (což jsou obvykle slovní spojení, která důvěrně znají – tedy i nespisovné výrazy a neologismy...). Téma, text, děj představení se tedy absolutně odvíjejí od konkrétní skupiny herců s mentální retardací. Představení se jim podřizuje, ve všem. Ve výběru jevištních prostředků, aby je herci dobře ovládli a aby je představení nepřeválcovalo. Jde o to, abychom diváky zaujali, rozhýbali jeho citlivost. Zkoušením vznikají situace, fantazijní situace, založené ovšem na osobním emočním základě.

Divadlo je pro herce s mentální retardací vstupenkou do světa tzv. normálních lidí. Ale každý vstup někam má své od – do, své otvírací hodiny. Divadlo je pro ně návštěvou světa normálně žijících lidí.

6.2 Téma představení

Střet s odlišným sociokulturním prostředím a jeho mentalitou nemusí být příjemný, bývá však zásadní. To se stává, když shlédnete dobré představení specifické divadelní skupiny. Mně samotné se to přihodilo v roce 2003, když jsem v Divadle Ponec shlédla představení neslyšících lidí *Dům hluchého*, (Quinta del Sordo, pohybové představení inspirované dílem Francisca Goyi) pod režijním vedením Zoji Mikotové. Byl to pro mne skutečný divadelní a osobní zážitek.

Zásadním tématem lidí s mentální retardací je hledání přítele. Potkat – poznat – skamarádit se – přijmout za přítele. Tematicky jsme tedy navazovali na první verzi plenérovém happeningu.

Téma nově vznikajícího přátelství se opakuje vlastně ve všech představeních naší specifické skupiny (od *Malého prince*, přes *Hastrmaní princezničku*, *Bleděmodrého Petra* i *Skrz tenkou tětivu snů*). Na jedné straně stojí člověk toužící po přátelství, na druhé straně někdo, kdo nestojí o nic a nikoho – osoba možná zatrpklá, možná zklamaná. Před dvěma lety jsem si napsala poznámku, že bychom mohli příště pokračovat s tématem smíření,

dorozumění se, spříznění, vznikající komunikace. A v současné době jsme všichni dospěli k začátku zkoušení *Dona Quijota* na motivy Cervantesova románu.

Máme dva protihráče na jednom jevišti – a každá dvojice se dorozumívá jiným způsobem. Mezi mužem a ženou vznikne motiv lásky, mezi dvěma nepřáteli přátelství, mezi kamarády svár.

6.3 Vztah herce s mentální retardací a loutky – poprvé

Vidí-li specifický herec loutku poprvé v životě, má z ní velký respekt. Tím víc, pokud má lidskou podobu. Zpočátku si s ní neví rady. Je tak podobná člověku a přitom nedýchá. Nemá zkušenost s tímto paradoxem loutky. Zná jen své hračky, které jsou prostě jen hračkami. V loutce herec cítí jiskru života.

Herec a loutka jsou **spoluhráči**. Necítí loutku jako vědomé alter ego. Cítí však možnost, že jednající loutka dá divákům na vědomí, co je opravdu trápí, rozesmává a po čem touží. Zapomenou sami na sebe, na svůj stud, hendikep a uzavřenost. **Loutka v těsné blízkosti jejich těla artikuluje jejich osobní téma. Tímto jedinečným materiálem experimentálně hledáme takový svět, který je dostatečně divadelní, poetický, fantazijní i pohádkový.**

Díky loutce divadelníci s mentální retardací otevrou a nabídnou svůj divadelní talent a rozehrají spontánní hru, která se pak stává východiskem našeho divadelního zkoušení. Loutka je rozptýlí, pobaví, dá jim zapomenout na stud. Loutka jim pomáhá k nalézání a uvědomování si vlastní identity a jistoty. Divadlo si vybrali dobrovolně. Jako způsob komunikace s vnějším světem.

Divadlo je způsob, jak se realizují a identifikují – sami před sebou, před svými kamarády a hereckými kolegy, před diváky, před celým světem.

6.4 Herec a divák v křehkém vztahu prvního kontaktu

Herec je entita, kterou pozoruje divák. Herec se stává jeho zájmem, nebo někdy středem nezájmu.

Umění nám dává potěšení z estetické zkušenosti – nezáleží na tom, jestli něco vyrobíme či nazkoušíme divadelní představení. Umění záleží také na

ekonomické, technické a společenské vyspělosti dané kultury. Záleží také na jejím žebříčku hodnot.

Co herce s mentální retardací baví?

Herce Standu baví představovat si, jak zahrát například vlka, protože je to pro něj fascinující zvíře. Veronika si velmi přeje zahrát princeznu – pyšnou, se zlatou hvězdou na čele... jakoukoli. Standa Š. chce hrát bojovníka do všech možných detailů. Václav chtěl hrát čerta, protože se ho vždy bál. Potřebuje se s ním „poprat“.

Divadlo je umění přítomnosti. Herci na jevišti a diváci v hledišti.

Prolnutí herců s diváky či diváky na jevišti – to jsou samozřejmé možnosti, ze kterých se může představení odehrát. Většina divadelní produkce se však odehrává za divákovy „imobilizace“, divák je usazen na svém křesle. Vrtí se a šeptá sousedovi, že je představení příliš dlouhé. Co to znamená? Intelekt říká: „Sed' a dívej se“, ale vaše tělo je neposlušné, neposedné a možná by i rádo odešlo. Dospělý divák umí zvládnout takovou situaci, dítě těžko.

Dítě nepřemýšlí o intelektuálním dopadu inscenace. Potřebuje se bavit, smát, divit. Potřebuje objevovat... komunikovat s představením, herci, ostatními diváky, kteří se také účastní podívané zvané divadlo.

Dovolím si přirovnat lidi s mentální retardací, jen na chvíli a pro konkrétní situaci, k dětem. Ať už v představení hrají nebo se na něj dívají. Co je pro herce specifické divadelní skupiny důležité? Potlesk diváka v pravou chvíli. Je to důkaz, že herec a jeho tělo, celá hra v podobě představení diváka zajímá a baví. Vyprovokuje ho k emoci. K emoci vyvolané představením. Divák si navíc může klást různé otázky, také vyvolané představením. **Především specifický divák, který většinově našim představením přihlíží, musí být afektivně zaujat. Spoután, chycen hrou...**

Tělo herce je prostředkem zkoušení, prostorem, ve kterém lze zjišťovat, jakou cenu tělo má, co umí, co by mohlo umět. Tělo zkoumá reakce diváka – především divákovu zálibu – potěšení z hereckého pohybu. Tělo jako prostředek smyslové explorační, divák pak může hercovo tělo nahlížet jako prostor intelektuálního objevování. V tomto případě hlavně divák přicházející zvenku.

6.4.1 Kdo jsou naši diváci?

(Nové časoprostorové pásmo, ve kterém se herci Bohnické divadelní společnosti stali specifickými diváky.)

Dostali jsme se náhodně do jiného časoprostorového pásma. Stalo se něco, co nikdo nepředpokládal. Začínala premiéra scénického čtení textu *La Grottesqua*, na motivy novely Kurta Vonneguta *Groteska*. *La Grottesqua* se původně chystala jako regulérní představení s herci Divadla AQUALUNG do Studia Švandova divadla na Smíchově.

(Hráli: Vilmu Perla Kotmelová; Richarda Lubor Šplíchal; Zpěvačku a Manželku Anna Synková; Matku Vivienne Zuzana Dřízhalová/Barbora Valentová; Doktora, Psychologa a Velvyslance z Číny Jiří Panzner; Otce, Reportéra a Sluhu Pavel Batěk. Kostýmy: Marcela Jeřábková; scéna: Hynek Dřízhal, pohybová spolupráce: Michal Hecht, hudba: Jakub Dvořáček, scénář a režie: Kateřina Mocová).

Pro nevyřešená autorská práva s agentem autora se však uskutečnilo pouze jediné veřejné čtení 15. prosince 2006 ve Studiu Citadela. Byla to alespoň důstojná premiérová derniéra v rámci projektu „Právo první noci“, kdy různé soubory prezentovaly premiérové texty, samozřejmě i autorské.

„*La Grottesqua* je apokalyptická story pout a svobody jedné životní cesty obludných sourozenců – dvojčat.“ Tak zněla naše anotace. Pracovali jsme na představení, které se mělo hrát s profesionálními herci ve standardním divadelním provozu. Mělo se tedy hrát pro „standardní“ – nespecifické – běžné diváky.

Stalo se ale něco zcela jiného. Stalo se, že profesionální herci Divadla AQUALUNG vystoupili před výhradně specifickým publikem. Byli jím lidé z Bohnické divadelní společnosti – a byli téměř jedinými diváky na našem veřejném čtení. Kromě nich přišlo v předvánoční době roku 2006 jen šest našich přátel.

Základním tématem scénického čtení (lehce inscenovaného), které herci odehráli vsedě za jedním stolem, je fyzická i mentální odlišnost sourozenců – dvojčat, jejichž rodiče se pokusili o jejich integraci do tzv. normálního světa „úspěšných“ lidí. Hra končí jak jinak než tragicky.

Lidé z Bohnické divadelní společnosti se **naprosto ztotožnili s ústřední dvojicí Vilmy a Richarda**. Ti, protože jejich fyzický vzhled odpuzoval nejen rodiče, ale i všechny ostatní, jež je kdy potkali, od dětství do třiceti let věku předstírali debilitu.

Diváci se absolutně sžili s novou divadelní realitou, kdy dva lidé, jinací než průměrní, musejí dokazovat, že jsou ve skutečnosti inteligentní bytosti. Každý den, každou větou, každíčkým pohybem musejí dokazovat, že mohou žít normální život. Je to přesně každodenní realita, kterou překonávají i lidé pracující v Bohnické divadelní společnosti, jak nám později vysvětlil Martin Učík, jejich leader. A nám se ji podařilo, neúmyslně, vystihnout a zkonkretizovat.

Zásadní interakce zmiňovaného představení v opravdu komorním sklepním prostoru Citadely **se tedy odehrávala mezi herci a diváky**. Zcela spontánně. Diváci se bavili tak dobře, že herce AQUALUNGu zpočátku vyděsili. Po chvíli byli reakcemi spíše zaskočení, pak příjemně překvapeni, jejich hra se stala odlehčenější a svobodnější pro pozitivní reakce publika. A diváci zase pozorně sledovali veškeré pohyby, situace a vztahy mezi jednotlivými aktéry na scéně.

Největším zdrojem humoru se ukázal vztah dvojčata – rodiče. Je to vztah důvěrně známý většině lidí. V *La Grottesqua* jsme vsadili na čistou divadelnost, stylizaci, zkratku a pohybové gagy siamských dvojčat.

I když se jednalo o „autorské čtení“, na jevišti byl náznak scénografie a herci byli oblečeni do kostýmů určených pro živě realizované představení. Také své texty uměli zpaměti, nečetli je. Snad i proto se naši specifictí diváci mohli tak upřímně projektovat do celého jevištního dění. Naši diváci byli citliví, zaujatí hrou, viděli – potkali na jevišti sami sebe a svůj nejednoduchý život plný výjimek a potíží v mezilidských vztazích a komunikaci.

Tato neplánovaná inverzní zkušenost byla pro mne zásadním zjištěním. To, co prožívali profesionální herci na jevišti Citadely v kontaktu se specifickým publikem, odpovídá stejnému procesu vystupování herců s mentální retardací před normálními diváky. Herci si prožili počáteční zděšení, pak lehčí formu – zaskočení, a když jim došlo, že mají s diváky přímý kontakt, hru odlehčili, začali se cítit svobodně, odvážili se částečné improvizace a představení je začalo bavit. Došlo k nepřetržitému toku informací a interakcí po celých šedesát minut „scénického čtení.“

6.5 Předcházení problémovým fází zkoušení

Problémy ve specifické skupině nastanou vždy. Tomu se nedá zabránit. Je ale možné předcházet určitým nepříjemnostem, které zpomalují zkoušení, nebo ho dokonce znemožňují. Důležité je, aby měl každý ze specifických herců roli nebo funkci ve zkoušení představení. Zaměstnaný herec „nezlobí.“ Možnostmi, jak „zaneprázdnit“ specifického herce jsem se zabývala v magisterské práci. Jde o výčet průpravných, tréninkových i uvolňujících cvičení, které herce s mentální retardací baví. Poznatkem vyplývajícím z hereckého tréninku bylo, že i obyčejnými fyzickými cvičeními lze najít vhodná jevištní řešení a scénická východiska představení dané divadelní skupiny.

6.5.1 Fyzické techniky podle Claire Heggen

V posledních třech letech jsem se více věnovala tzv. fyzickému divadlu. Podle vzoru francouzské divadelnice Claire Heggen, jejíhož čtyřměsíčního workshopu v Charleville-Mézières jsem se ~~čas~~ účastnila, jsme se ve specifické skupině věnovali tělesným technikám. Claire Heggen v roce 1975, spolu s Yvesem Marcem, založila světoznámé Divadlo pohybu (Le Théâtre du Mouvement). Zabývá se výzkumem „tělesného mimu“ a různých tělesných, estetických technik. **Její koncepce divadla je založena na teatralitě pohybu a gest.** Kombinuje pantomimu, výrazový tanec, divadlo předmětu (théâtre d'objet), ale i divadlo interpretační, kde má však tělo velký význam. Říká, že hercovo tělo je středem divadelní umělecké práce, samo je nositelem četných významů. Je to primární výrazový prostředek. Stejně jako Etienne Decroux, její učitel, i ona trénuje své herce tak, aby jim pomohla objevit způsob „performování“, který jim vyhovuje nejlépe.

Charakteristikou jejích fyzických cvičení je donekonečna opakovaný pohyb. My jsme s ní během workshopu trénovali chůzi. Toto cvičení jsem později použila v práci se specifickými herci. Opakováním kroku si totiž najdete svůj krok bytostný, a s ním pak můžete začít neobvyklou tvůrčí práci. Pouhý lidský krok se stává materiálem pro celé divadelní představení.

I specifičtí herci zkoušeli, zkoušeli a znovu zkoušeli chůzi. Díky kroku se jim, většinou, podařilo **vycházet ze sebe a svých stereotypních pohybů.**

6.5.1.1 Co nového herci pro sebe objevili?

Obrovskou až překvapující chuť pro cvičení tohoto typu. Byli jsme všichni zaskočeni, protože herci s mentální retardací jsou bytosti spíše lenivější. Pořád žádají pauzy na svačinu, odpočinek kvůli bolavým zádům nebo jsou prostě unavení. Někteří dokonce sami přiznají, že jsou líní. Ale do „výzkumu chůze“ se vrhli s neobyčejnou chutí.

Kráčeli tělocvičnou tam a zpět, a pokaždé jiným způsobem. Velmi se u toho bavili. Dokonce se osvobodili od všudypřítomného denního stresu. Překvapilo mě, jakých formací jsou schopní. Jakých typů chůze. **Následně pak vytvářeli mnohé stylizované herecké charaktery.**

Chůzi jsme trénovali v rámci nového zkoušení na motivy Cervantesova *Dona Quijota*. Mluvili jsme o rytíři, o Sanchovi, o krásné Dulcinee. Herci hned věděli, koho budou hrát. Nebo koho chtějí hrát. Problém je v tom, **jak hrát Quijota, Sanchu nebo Dulcineu.** Společnými diskuzemi jsme připodobňovali Cervantesovy postavy životům a zkušenostem specifických herců.

Dulcinea je pro herečku Veroniku krásná princezna, jak jinak. Quijote je pro Karla „zachránce“. Nesnese, aby se komukoli děla jakákoli špatnost. A pro Tamaru je Sancha neposedná osoba, která by se jen ráda bavila – nejlépe po hospodách při pití piva.

To byl úplný začátek zkoušení. Všichni tři herci začali s představami o jejich postavách chodit, kráčet, hopsat, pobíhat. A všichni si během dvou desetiminutových pokusů našli vlastní, pravý způsob pohyb pro jejich postavu. Takový, který jim vyhovuje a **který divák vnímá jako nepředstíraný, nenatrérovaný a uvěřitelný.** Krok dal i temporytmus celému pohybu postavy. V současné době plánujeme ještě tak dvě zkoušky bez loutek, které však brzy hercům do jejich pohybu nabídneme. Uvidíme, jak loutky přijmou a zakomponují do hry.

Loutku přidáme tehdy, až se samotný herec nebude ostýchat na jevišti zpomalit či zrychlit, nebude ani zakopávat, ani cupitat.

Dalším vhodným cvičením jsou například klauniády a jiné cirkusové výstupy.

6.5.2 Usměrnění emocionální energie herců

V práci s herci s mentální retardací potřebujeme umět zacházet se společnou emocionální energií. Tu je třeba permanentně vyladovat. Režisér ji musí zvládnout regulovat. Obracet v tvůrčí energii.

Je to zkušenost, myslím, nepřenosná. Je dobré mít v záloze při zkouškách další a další techniky, loutky, cvičení, hry. Jde o to strefit se do nálady většiny herců a ostatní tak strhnout právě k většině. Vyladěnost je nezbytná. Jde nám přece o proces zkoušení, o poznání ze společného hledání a tvořivé divadelní selekce. Nemůžeme si dovolit nepříjemnou atmosféru zkoušek. O výsledek jde jistě také, klienti ÚSP jsou chtiví divadelní aktivity, protože touží po uspokojivé realizaci představení.

6.5.3 Typy herců

Ve skupině obvykle najdu následující typy herců, kteří se intenzivně, na úkor ostatních, snaží upozorňovat na svou osobu. Ze zkušenosti vím, že musejí být opět zaměstnáni, zabaveni. Jedině tak se jich pozitivně „zbavíte“ a můžete je zapojit do tvůrčího procesu. Nakonec jsou sami rádi, že něco uskutečnili, na něco přišli. Jsou to:

Šašek, hypochondr, oběť (často se bez problémů rozpláče, přeje si vzbudit soucit), frajer, pohodář (až takový, že vás nenechá pracovat – vyžaduje, abyste si s ním dali kávu, nebo se šli projít a zkoušení nechali na příště...), mazel (sympatií a láskou vás téměř udusí – doslova) a stěžovač.

Nejlépe pomáhá otočit rozpoložení herce o 180 stupňů. Jinak se stáváte součástí vydírání okolí a především vás samotných. Například větou: „Jsem na tebe pyšný, když jsi statečný a nepláčeš.“ „Je z tebe dobrý herec, když nešaškuješ. A loutku vedeš výborně.“

Nesmíme se nechat „převálcovat“ náladami herců s mentální retardací. Jinak bychom nikdy nic nedozkoušeli. Musíme se ale vyhnout tomu, aby se herec naší reakcí urazil, rozzlobil a následně demotivoval od divadelní práce.

6.5.4 Nevýhodnost hereckých protiúkolů

Herecké protiúkoly přinášejí obvykle problémy. **Je výhodnější vycházet z hercova naturelu.** Veselým lidem se mi osvědčilo nedávat negativní postavy. Činí jim to potíže, psychické potíže. Jsou evidentně citově destabilizovaní. I jejich chování se může stát negativním.

Dlouhým tréninkem je sice možné dosáhnout zlepšení takovéhoto protiúkolů, ale jsem přesvědčena, že to není smyslem specifické divadelní práce. Permanentně dobře naladěný herec je schopen dlouhodobým tréninkem zvládnout loutku, která je třeba zloduchem. (Ale stejně se ve finále bude při hraní usmívat.) Má od ní velký osobní i herecký odstup, nikoli nadhled. Musí objevit, že nemusí být zlý, aby mohl zlého hrát.

Jakýkoli princip hry na divadle, je podle mého názoru velmi vhodný. Psychologické herectví je pak nevěrohodné a nedostatečné. Nejsou v herectví rutinně zaběhlí jako jejich kolegové – herci profesionálové. U těch může být naopak herecká protiúloha zajímavým experimentem s nečekaně dobrým výsledkem.

Specifický herec prostě potřebuje prostor pro autentický projev a spontaneitu. Nezná divadelní klišé – to je jeho velká výhoda. Naopak má ale tendence upadat do pohodlnosti. Dostávám se k detailům herecké práce lidí s mentální retardací.

6.6 Detail herecké práce

Herci s mentální retardací dávají primární zážitek někdy do slov, někdy do hereckého pohybu. Někdy zůstávají v obecné rovině. Tréninkem si vylepšují vlastní hereckou vybavenost a schopnosti pro rozličné jevištní výrazové prostředky. Musejí chtít experimentovat, dovídat se, co je hra, hraní, divadlo, bytí na scéně. Začínají tušit, jakou valenci má divadlo. Divadlo jako komunikace jeviště a hlediště. Proto si začínají sami **vymýšlet, improvizovat, komponovat. Stávají se divadelníky s autorským přístupem.** Poznali princip zkoušení představení, zažili, jaké to je, když hrají skutečné divadlo před opravdovými diváky. Pokaždé se odvažují jít o kus dál. **Přijímají nabídky, navazují, vytvářejí si k publiku vstřícný postoj.** Utíkají realismu, vedou s hledištěm dialog.

6.6.1 Dialog jeviště a hlediště

Zásadní předpoklad specifické práce je dialogická výměna mezi herci navzájem. Pokud jí dosáhnou, může dojít k interakci herce a diváka.

To znamená, že vypadne-li jim dialog s kolegou na jevišti, zapomenou-li repliku či se ve svém výstupu vůbec neukáží, nijak je to nerozladí. Klidně se rozhovoří s někým z publika. Někdy si vyberou konkrétní osobu, samozřejmě jim sympatickou, se kterou začnou vést dialog. Jindy „rozmlouvají“ s davem. Často o tom, jak pěkně hrají a jak výborné jejich představení je. Zpět do hry je navrácí buď někdo ze spoluhráčů, nebo prostě sama situace, ze které neplánovaně vystoupili. Již v začátku práce jsem možnost – svobodu vystoupit ze hry označila jako nezbytnou pro koncepci celého představení s divadelníky s mentální retardací. Ze zkušenosti vím, že pokud jsme budovali představení jako uzavřený tvar, ze kterého herec nesmí vystupovat a do kterého divák nemá možnost vstupovat, zmíněné herecké „výpadky“ působily tragikomicky, a to bez úmyslu.

Dialog herců s mentální retardací a diváků je ze strany herců záměrný. Herci vám však nikdy dopředu neřeknou, jakých témat se odváží. Tyto dialogy dokonce mění dosavadní jednání herce. Je to hraní pro a před diváky, je to jakási improvizovaná mezihra, která dává vzniknout originálnímu divadelnímu představení.

Divák představení nejen spoluvytváří, ale dodává mu právě takový význam, který vznikne organicky, a také autorsky, z dialogu herce a diváka.

6.6.2 Z herce se stává divadelník

Divadlo je pro ně nejen seberealizací, ale také silnou estetickou emocí, která pomáhá překonávat stereotypy a monotónnost všedního ústavního života. Divadlo a jeho estetické emoce vybízejí herce s mentální retardací k další chuti a potřebě zkoušet. Má radost z nového poznání, i když bylo zkoušení zdlouhavé a celkově náročné, po jeho zvládnutí zavládne radost i hrdost. Je to motiv pro další divadelní učení a poznávání.

Nejsou to už jen herci, jsou to divadelníci. Nejdříve plnili herecké úkoly, teď **dokáží přemýšlet o divadelním tvaru jako o celku**. Jsou schopni

přemýšlet o scénografii i kostýmech; o tom, jakou jevištní postavou by mohli být... Jsou schopni si vyrobit své loutky.

Posouvám tedy označení z herce s mentální retardací na **divadelníka s mentální retardací**.

6.6.3 Dialog herce s mentální retardací a loutky

Loutka jakožto divadelní funkce nezbytně náleží herci. A specifickému herci je absolutním a rovnocenným partnerem. Konkrétními problémy tohoto vztahu jsem se zabývala u konkrétních představení v průběhu práce. Nedojde-li ke dialogu herce a loutky, komunikace není navázána. Loutka je jen mechanicky rozpohybovaným – manipulovaným předmětem. Tudíž ani k divákovi se žádná zpráva nedonese. K transmisi nedojde.

Loutky jsou podle mého názoru východiskem divadelní práce s herci s mentální retardací. Ale pouze za předpokladu, že je herci bezpodmínečně přijmou. Čímž nemyslím, že by se s nimi museli vždy ztotožnit. Ve specifické divadelní skupině existují dva druhy hereckého talentu. Některým hráčům je „splnutí“ s loutkou přirozené, jiní zase vyžadují od loutky odstup – jejich talent naopak spočívá ve schopnosti nadhledu hry s loutkou. Těchto hereckých předpokladů se režiséři a dramaturgové musejí chopit, musejí jich využít. Mállokterý specifický herec má v moci obojí – být s loutkou jedna duše a jedno tělo, a pak od ní odstoupit, odejít, nechat ji jednat samu za sebe s tím, že situaci okomentuje. Tréninkem se jistě docílí částečných změn, ale návratnost k přirozenému způsobu hry a vnímání loutky bývá u specifických herců většinová až zdrcující. Během zkoušek vám herec splní daný úkol, ale před diváky se vrací do svých přirozených kolejí. Výhodou pro dobré přijetí loutky bývá fakt, že si herec sám loutku vyrobí nebo se na ní z významné části podílí. V tuto chvíli má k loutce osobní vztah, přístup a i jeho jednání je osobní – tedy konkrétní, nikoli obecné.

6.6.4 Touha najít diváka

Stále se střetáváme s velkým problémem. Přestože se nám podaří představení dozkoušet, máme nouzi o tzv. normálního diváka. Diváka, který není přítelem našich herců. Diváka, který žije plnohodnotný život. Jeho zájem, pokud vůbec

je, je plný obav. Obav, zda uvidí na jevišti chudáky, kteří mají například zkroucené ruce a ještě k tomu slintají. Úmyslně volím tato slova. Odrážejí skutečnost. Tradice divadla s mentálně postiženými je v českém kulturním životě mizivá, a to i přes to, že se v současnosti hodně umělců této aktivitě věnuje. Dokonce i úřady divadlo s herci s mentální retardací podporují, profesionální herci se věnují svým kolegům s mentální indispozicí.

Jak motivovat českého diváka, aby přišel na divadelní představení se specifickou – integrovanou hereckou skupinou, která se vyjadřuje alternativními a loutkovými výrazovými prostředky?

6.6.5 Závěr

Zkoušením a různými přístupy k divadlu mě specifictví herci utvrdili v poznání, že divadlo je symbol lidské existence a autonomie, což natisíckrát platí právě v ústavních divadelních skupinách. Stačí přijít na představení a vidět divadelníky s mentální retardací, jak se hrdě nesou po jevišti, jak mají rozzářené tváře a jak příznivě je jejich diváci, byť v minimálním počtu, odměňují potleskem.

Došli jsem k závěru, že není rozumné stavět představení na výrazné herecké osobnosti s mentální retardací. Třikrát ze čtyř realizací nám právě tato vybraná persona onemocněla a premiéra se nekonala. Nevím, je-li to shoda náhod, smůla, nebo pocit přílišné zodpovědnosti hlavního herce, který se ze strachu roznemůže, ale osvědčilo se nám stavět představení na kolektivní práci, kdy jsou role rovnoměrně rozložené a v případě potřeby může jeden zastoupit druhého.

I přes to všechno má smysl a význam překonávat potíže, problémy a nedostatečnosti zkoušení ve specifické divadelní skupině.

7 ANALÝZY INTEGROVANÝCH PŘEDSTAVENÍ

„Pozoruješ-li samotného jednotlivce, spatříš z člověka asi tolik, co spatříme z Měsíce; teprve člověk s člověkem dává ucelený obraz. Pozoruješ-li samotný celek, spatříš z člověka asi tolik, co vidíme z Mléčné dráhy; teprve člověk s člověkem dává konkrétní formu. Pozoruj člověka s člověkem, a vždy uvidíš onu dynamickou podvojnost, jež vyznačuje lidskou podstatu: zde dávající a tam přijímající, zde útočící a tam odvracející sílu, zde přirozenost zkoumání a tam přirozenost výsledku, a pokaždé oboje najednou, vzájemně se doplňující ve střídavém nasazení, společně ukazující, co je člověk. Nyní se můžeš obrátit k jednotlivci a poznáš jej jako člověka podle jeho schopnosti vztahu; můžeš se obrátit k celku a poznáš ho jako člověka podle jeho plnosti vztahu. Otázce ‚co je člověk‘ se přiblížíme tehdy, naučíme-li se chápat člověka jako bytost, v jejíž dialogičnosti a oboustranně přítomném, podvojném bytí uskutečňujeme a poznáváme setkání jednoho s druhým.“²⁶

7.1 Hastrmaní princeznička

Je divadelní prezentací specifické skupiny herců s mentální retardací a studentů DAMU Katedry alternativního a loutkového divadla. Premiéra se odehrála 25. května 2005 v kladenském Lampionu. Vybranými divadelními situacemi, herecky uchopitelnými oběma skupinami „integrovaného souboru“, vznikla dramaturgie pohádky Aloise Mikulky v režii a úpravě Vladimíra Nováka. Studenti herectví DAMU KALD a klienti ÚSP Zahrada na Kladně se představili veřejnosti třicetiminutovým pohádkovým příběhem s loutkami ještě ve dvou reprízách ve Studiu Řetízek v Praze.

Divadlo 4XPĚT, jak si herecky částečně proměnlivá divadelní skupina říká, se práci se specifickou divadelní skupinou věnuje již pět let pod stálým vedením dramaturga a režiséra V. Nováka. Představení tohoto souboru mají kontinuitu, vývoj hereckého i režijního rukopisu a především otevřenost inspirace – textových zdrojů i prostorů pro hru a hraní si. Vystupují na jevišti divadla, v plenéru, s loutkami i bez nich, s maskami a vždy se všichni podílejí na vytváření scénáře. V divadle se zkouší obvykle pouze v den premiéry, což

²⁶

BUBER, M. *Názory*. Jihlava: Nakladatelství Franze Kafky, 1996, s. 63.

s sebou nese hlavní nevýhodu – „neosahanost“ jevištního prostoru herci. Na změně zmíněného praktického problému se pracuje.

7.1.1 Hledání společného porozumění a komunikace mezi herci a diváky

Práce na divadelním představení za účasti herců s mentální retardací je jako pokus dát dohromady velkou dětskou skládačku. Je to specifická disciplína, která rezignuje na normy a dokonalost hereckého projevu. **Je to disciplína, při které se vytváří pro divadlo méně obvyklá vztahová struktura jednotlivých spoluúčastníků, a to tak aby oni – mezi sebou – i diváci dobře rozpoznali smysl celého dění.** Tím je ovlivněna i interakce jednotlivých komponentů jevištního díla. Velkou odměnou této práce je divák přející a vstřícný, který se zajímá o obě herecké skupiny a jejich souhru. Právě hledání takového vnímavého diváka je dalším důležitým úkolem integračního divadla. Na jevišti evidentně nebudou předváděny standardní situace s konvenčními významy. Vždy se hledá cesta společné zkušenosti herců a diváků, která je manifestována energií a vnitřní silou herců s mentálním postižením. Hledá se tedy divák s velkou zásobou lidskosti a solidarity, který je ochoten přijmout „neprofesionální“ hráče. Ti mu na oplátku mohou nabídnout nečekaný pohled na svět plný objevů, humoru a nadsázky.

Divadlu 4XPĚT nejde o terapeutický aspekt divadla, ale o společnou divadelní tvorbu integrující méně obvyklou hereckou skupinu. **Je to právě divadelní jazyk, který umožňuje propojení její aktivity, citlivosti, tvorby a vzájemné komunikace jeviště a hlediště.**

XI. DVD ukázka z reprízy představení Hastrmaní princezničky ve Studiu Řetízek na DAMU.



7.1.2 Herecká svoboda s loutkou (loutka dává hereckou svobodu)

Loutka i předmět dovolují plně rozvíjet často omezené možnosti herce s mentální retardací. Jsou mu zdrojem energie a motivace. Herec trvale žijící v ústavu loutku či předmět bytostně potřebuje pro svou hru. Jako činoherec bývá jen přibližný a těžko uvěřitelný. Dopouští se obecné konverzace a klišé, upozorňuje nápodobou na svou jinakost.

Pro diváka je herec s mentální retardací zajímavý tehdy, má-li možnost být autentický a spontánní. To mu dovoluje právě loutka. Pak je srozumitelný a s dostatkem herecké energie – hereckého vyzařování. Dokáže strhnout a bavit zároveň. Herec s mentální retardací nesmí dostat úkol – „hrát divadlo“. Musí na jevišti být. Pobývá na jevišti hrou – je zajímavý pro diváka ochotného přimhouřit oko nad zvládnutím hereckých disciplín. Pak je to herec probuzený, zvědavý, sebevědomý a schopný komunikovat. Například herec, který byl tak plachý a stydlivý, že nedokázal zformulovat sám za sebe souvislou, byť jednoduchou větu, vzal do ruky loutku a stal se z něj sebevědomý, vtipný a celostátně hledaný zločinec – Kocour – z pohádky *Hastrmaní princeznička*. (I když v závěru zkoušení onemocněl a roli za něj přezkoušel student herectví DAMU, protože zbýval pouhý den do premiéry.)

7.1.3 Text vznikající kolektivně

Postavy literární předlohy byly zredukovány na ty hlavní. Při převodu na jeviště však zůstaly věrně zachovány jejich charaktery. A protože je Mikulkova pohádka velmi literární a nedramatická, dialogy musely být rozšířeny. Společně vznikající scénář – slova, dialogy i situační jednání – se zdařil. Nezasáhla ho ani upovídánost, ani nepřirozenost. Byl ovšem upraven tak, aby mu rozuměli všichni aktéři a nemuseli se prát se slovy (jejichž významy nemusí herec s mentální retardací chápat). To znamená, že herci měli právo veta nad svými replikami. Pracovali s nimi během celého zkoušení tak, aby finální podoba zněla co nejdůvěhodněji. Sami navrhovali takové změny, aby jim byla používaná slovní zásoba vlastní. **Nové repliky vznikaly na základě hereckých etud, kdy režisér zadal téma divadelní situace a hlídal její**

srozumitelnost. Tak vzniklo například Detektivovo zamilování do Princezničky – nemluvil, jen si ji pozorně obhlížel až uznal, že je dobře, když takovou „hmmm“ vypátral.

Z obou hereckých skupin jsou to především herci s mentální retardací, kteří vnímají a úzkostlivě hlídají vlastní schopnost uspět. Vnímají také účinnost svého jednání. Cítí za text neobyčejnou zodpovědnost, která je někdy v hereckém projevu „svazovala“.

7.1.4 Hra a souhra

Základním problémem při samotné premiéře každého představení, které integruje zmíněné herecké skupiny, je fakt, že herec s mentální retardací díky nervozitě a tušení zodpovědnosti dané situace často zapomíná text i jednání a bývá „nepřítomen“. Je to obrana proti hrozícímu nebezpečí ze selhání. Každé veřejné vystoupení se v tomto případě stává horším než jakákoli předcházející zkouška. I při premiéře *Hastrmaní princezničky* byli herci s mentální retardací chvílemi nepřítomni a jakoby ochromeni. Ale protože znám svět a pestré vidění lidí s mentální retardací, vím, jak by své role „rozžili“, kdyby nebyli ve stresu z této první prezentace. Při repríze ve studiovém prostoru DAMU Řetízek už byli suverénní a potvrdili tak svou schopnost divadelní existence. Hrou s loutkami ukázali a ozřejmili své vidění světa. Mluví se o abstrahované realitě lidí s mentální retardací, což na jevišti znamená přímou až věcnou jednatelství. Nedokážou skutečnost „opovídat“ mnoha způsoby, proto i jejich jevištní postavy musí být adresně a stručně se vyjadřující. Libí-li se Kocourovi Princeznička, nechodí kolem horké kaše, rovnou se vysloví a odvede si ji domů. Představení v malém prostoru Řetízku bylo uvolněné, radostné a hravé. V premiérovém *Lampionu* tomu bylo naopak.

Studenti herectví KALD DAMU všímavě vplouvali do naznačených situací svých kolegů. Někdy je ale příliš „dohrávali“, a to když herci s mentální retardací tzv. vypínali. V *Hastrmaní princezničce* nevypadávali přímo z role. Ale najednou jako kdyby na jevišti nebyli nebo nechtěli být. Stávalo se tak hlavně při hře nesmělé Princezničky. Ta se často upozadovala tak, až se zdálo, že představení chybí hlavní představitelka. Jak by potom Detektiv mohl vzplanout láskou na první pohled k vodní panně? Jak by ji mohl vypátrat, když ji unesl zlý kriminální Kocour?

Publikum s mentální retardací bylo svými kamarády nadšeno. Přibližnost hereckého výrazu nevnímalo negativně. Bylo dokonce jisté, že neúplným a nedotaženým situacím rozumělo. Také svou spokojenost stvrzovalo výkřiky obdivu a pochopení. Druhá část diváků však zmíněnou nevyrovnanost v hereckém nasazení okamžitě postřehla.

Jak tedy uspokojit „konvenčního“ i „specifického“ diváka? Jak vytvořit na jevišti spolupřítomnost, spoluakci a partnerství herců, které by nevybočovalo z kompozice představení? **Jak nenarušit křehkou hereckou rovnováhu obou skupin?** Integrační divadlo by rozhodně nemělo vstupovat do kontextu činoherně-konvenčního divadla. Tedy ve chvíli, kdy kdokoli z herců naznačí vágní význam situace či se dopustí vágního gesta, musí být zkoušení přerušeno. Právě takové „klišé“ ještě více upozorní na zmíněnou nedokonalost hereckého projevu. Specifická divadelní skupina umí a tedy musí nabídnou divákovi překvapivé jevištní panoráma, které odhaluje a formuje kolektivní hru a její schopnost vytvářet kontakt s publikem. Takováto interakce je základním předpokladem pro zdařilé představení specifické divadelní skupiny.

7.1.5 Herecké vyzařování

Herci s mentální retardací a herci-studenti DAMU vyzařovali z jeviště odlišnou energii. Ti první hráli jako kdyby nikdy nezkoušeli. Ne že by nevěděli, co dělat. To jen chvílemi. Ti druzí byli příjemně sebraní a sebejistí. Je škoda, že režisér tento fakt nezakomponoval do celého představení. **Odhalily se dva přístupy k herecké aktivitě.** Stačilo by jen opodstatnit nadšení a hereckou naivitu herců s mentální retardací, která je pro diváka ostříleného zkušenými herci úplným balzámem nejen pro oči.

V *Hastrmaní princezničce* byly situace uchopeny co nejjednodušeji. I děj byl jasně a postupně odhalován jednotlivými výstupy herců a loutek, ale především konverzačně. Ilustrace pak byla cílená a dokreslovala konkrétní divadelní situace.

Znovu jsem si uvědomila, že herec s mentální retardací touží po tématu, kterému dobře rozumí a které mu je osobně příjemné. Uvědomuje si svou jinakost. Snad i proto má takovou touhu po zkoušení představení a hraní divadla. Snaží se překročit sám sebe. **Je stále polovinou své bytosti na**

straně diváka, vždyť na něj tak často a potají pokukuje. Chce jeho obdiv. Touží po otevřené komunikaci s ním. Má obrovskou emocionální energii. Nezajímá ho herecká preciznost či současná společenská situace, ale nová sugestivita sdílená z jeviště. Není to herec věcný, ale citový. Umí být však dynamický i epický. Chce ukázat svůj vnitřní svět. Zveřejní to, co sám je, a herecké protiúkony zvládá velmi těžko. Jeho herecké nasazení bývá výrazně ovlivněno momentálním stavem, především nervozitou. Tak tomu bylo i v neutrálním jevištním prostoru *Hastrmaní princezničky*. Na holé jeviště si herci sami nosili jen několik vhodně vybraných loutek – manekýnů a potvrzovali tak společnou existenci a schopnost hry.

7.1.6 Závěr

Hastrmaní princeznička nabídla vyrovnanou podívanou, kde jsme se mohli pobavit díky temperamentnímu Kocourovi v podání Richarda Fialy a zároveň zasnít díky něžné a nesmělé Princezně Veroniky Valchařové. Právě Kocour se stal odlehčujícím momentem celého představení. Při každém jeho výstupu se publikum rozesmálo. Zpíval tak energicky, že i když byl zápornou postavou, diváci ho povýšili na miláčka hry. Detektiv Karel Ivanický, postava absolutně kladná, přesvědčil jako šarmantní džentlmen, který měl místo policejního psa na vodítku žábu. A. Mikulkou předepsaná stopařka mu zpočátku komplikovala hru, ale po chvíli se stala zdrojem humoru pro něj samotného i diváky. K. Ivanický svou loutkářskou „neobratnost“ vzal do hry, takže se zdálo, že ho jeho žabka prostě neposlouchá. Anna Bubníková a Josef Wiesner sloužili celému představení jako pokorní loutkovodiči a dodávali odvalu ostatním kolegům. Bez nich by se mohla inscenace rozpadnout, ale byli si vědomi, že fungují jako spojovatelé jednotlivých scén. Míra jejich herecké aktivity a improvizace, to když zachraňovali drobná pozapomnění ostatních, byla naprosto přesná. Herci měli svobodu. Střihem přecházeli z jevištních postav Královny a Krále do personifikovaných Růží, které buď dotvářely lyrickou atmosféru pohádky, nebo byly nadány mocí jednat. Například když s Princeznou vyprávěly nebo ji chránily proti zlému únosci Kocourovi.

7.2 Kam padají hvězdy (2003)

Je prvním větším titulem z dílny herců s mentální retardací v režii Vladimíra Nováka. Loutky navrhla a zrealizovala scénografka Andrea Dobrovská. Hrál se v kladenském Divadle Lampion na prázdném jevišti na motivy Exupéryho *Malého prince*.

Je to pečlivě nazkoušené představení, kdy se herci z ÚSP Zahrada poprvé setkali s manekýny, velkými hlavovými maskami a animací ve dvou. Právě z tohoto představení je možné vystopovat konkrétní herecké elementy, z kterých se dokonce staly některé charakteristiky herecké práce divadelníků s mentální retardací.

Představení začíná – připlazí se Had, animován dvěma loutkovodiči. Přiletí Pilot, samozřejmě bez letadla, uléhá k zemi a promlouvá k divákům: „Všude samá poušť“. Následuje pantomimická hra – láhev na pitnou vodu je prázdná. Říká: „Flaška je prázdná“. A chvíli čeká, až dokonce usne, sám uprostřed prázdného jeviště. To jsou fáze elementární situace, kterým rozumí herci s mentální retardací, a tím pádem jim mohou rozumět i diváci. Člověk se ocitl na neznámém místě, bez možnosti skrýt se, utéci, odjet, odletět a bez možnosti napít se. Jako první je divákovi dána informace o tom, že se nacházíme v pustině, kde žijí hadi. Kdyby nebylo další situace, kdy na scénu přiskotačí drobná osůbka představující Malého prince, celá mizanscéna by působila velmi existenciálně, snad jako Beckettovo *Čekání na Gogota*. Ztracená osoba čekající na něco, co není jednoduché pojmenovat. A závažnost je o to větší, že ona osoba je bez domova, bez přátel a mluví co nejméně.

7.2.1 Elementární divadelní situace

Na jeviště vběhne Malý princ, drobná dívka s rezavými vlasy a loutkou manekýna v rukách, prohlíží si Letce.

Malý princ: Dobrý den.

Pilot: Kde to jsem? – Dobrý den. – Kdo jste?

Malý princ: Malý princ.

Pilot: Já jsem pilot. Spadl jsem a mám rozbité letadlo.

V tuto chvíli máme již nezbytné informace (kdybychom neznali Exupéryho slavnou novelu *Malý princ*), **o čem** bude divadelní představení, **kdo jsou** hlavní interpreti a **jakými prostředky** bude *Malý princ* převeden do jevištního tvaru.

Pilot pokračuje.

Pilot: Odkud jsi?

Malý princ: Táhle z malé planety.

Pilot: Aha. (*Opravdu chápe, že existují i jiné světy než jen planeta Země.*)

Během zkoušení, kdy vznikají promluvy jednotlivých herců a následně finální text představení, je nutné s divadelníky s mentální retardací o všem mluvit, vysvětlovat příběh a jeho dění. Herec, například Malý princ, musí rozumět, že přichází z jiné planety než Pilot, a že se setkávají na poušti, kde se těžko shání voda. Herec, který by tomuto nerozuměl, a i přesto byl nadaný loutkář, by Malého prince jen nevěrohodně předstíral.

Jednotlivé výstupy systematicky uzavírala tma. S novými světly vstupovaly na scénu nové jevištní postavy, vždy s přiznaným animátorem.

Dále se divákům představila Růže, dívka v růžových šatech, která jen minimalistickými pohyby paží, jako větrem ovívaná, demonstrovala krásu a pýchu růže. Malý princ jí poslušně sloužil.

7.2.1.2 Splňování úkolu

Tady můžeme vidět první z hereckých problémů herců s mentální retardací. **Mechanické splňování úkolu.** Herečka Veronika přechází kolem Růže a poněkud bez výrazu splňuje, co by asi na jevišti měla hrát – a to pečovat o květinu, která jí – tedy Malého prince – svými požadavky peskuje.

Veronika se necítí v situaci dobře, příliš pospíchá, ani její chůze, ani její hra s loutkou **nesou (žádný) význam, nemají smysl v kontextu předváděné divadelní situace** o rozmařilé růži. Její tělo si špatně zapamatovalo, nebo dokonce vůbec nepochopilo, jaký účel má mít její konání. Co z něj má vyrozumět divák? Divák jen vidí uspěchaný pohyb herečky, která v ruce nosí loutku Malého prince a herečku představující Růži, které se nedostává chtěné péče, protože si jí představitelka Malého prince jen velmi

málo všímá. Kdyby ji přehlížel Malý princ, bylo by to úplně něco jiného. **Nedošlo tedy k interakci mezi Veronikou a jejím manekýnem Malým princem, tedy implicitně nedošlo k interakci mezi Malým princem a Růží a v neposlední řadě nedošlo ani k interakci mezi jevištěm a hledištěm.** Divák si musí domyslet, o čem situace byla, a je na něm, jestli odpustí hercům jejich „nepřítomnost“ a mechaničnost pohybování se po scéně. Divákovi význam výstupu samozřejmě dojde, už i proto, že na závěr nepříliš smysluplného pobíhání kolem Růže Malý princ pronese větu: „Ona už mě nemá ráda.“ A opět zhasnou světla, je tma.

Co teď? Divákovi s mentální retardací, který špatně rozumí významům slov, obsah nedojde. Potřeboval by jednoznačný a významotvorný herecký pohyb a jednání. To by mu zcela stačilo. Slova jsou už navíc – třeba pro ty, kteří rádi slyší slovo z jeviště.

Nastupuje další loutkoherečka. Tentokrát s manekýnem Písaře. Posadí se a píše. Písař opakovaně pronáší větu: „Opisy, opisy.“

Je to teritorium Písaře. A protože do jeho prostoru přicházejí různí návštěvníci, kteří mu přinášejí materiál k opisování a tváří se velmi závažně, i situace působí závažně. Divák se zdráhá reagovat, nechce nepatřičnou reakcí ovlivnit průběh hry.

Písař: Dobrý den.

Návštěvník: Dobrý den.

Písař: Co si přejete?

Návštěvník: Nesu zprávy z jiné galaxie.

Písař: Hod' to sem.

Tato neformální odpověď najednou diváky rozesměje, uvolní je, už se nebojí reagovat. Představitelka Písaře dala publiku najevo, že svůj výstup nebere tak vážně, jak se na začátku zdálo. „Hod' to sem.“ je spontánně vzniklá replika, která vznikla během zkoušení. Je to signál, že se můžeme bavit a smát. Celá situace se jako zázrakem transformuje v odlehčenou, vtipnou etudu.

Přicházejí jiní návštěvníci, nesou třeba zprávy z „opuštěného ostrova“. Písař na to neměnným způsobem. „Písy, písy, hod' to sem!“ A všichni se

zájmem sledují, jak píše a s jakou radostí říká citoslovce písy, písy. **V tuto chvíli začalo představení žít.**

7.3 Divadlo jako vtipná podívaná

Humor, nadsázka a zkratka jako nezbytné předpoklady, které činí z představení s herci s mentální retardací nebo s integrovanou hereckou skupinou zábavnou podívanou. Sama herečka o průběhu celého zkoušení řekla: „Nejvíc se mi na představení líbilo, že jsem říkala opisy – opisy.“ A velmi se rozesmála.

Karel se k představení vyjádřil: „Já tam hraju vlastně pilota.“ A udělal gesto, které vždy použil, když jako Pilot vstoupil na scénu.

Herci s mentální retardací potřebují najít cokoli charakteristického pro svou roli či jevištní postavu v daném divadelním představení. Ať už jde o slovo, gesto, pohyb, zvuk... To „něco“ jim roli připomíná, díky „něčemu“ vstupují do role a tím pádem i do hry. „Něco“ je muselo zaujmout, museli to sami najít či vymyslet.

7.4 Spojení specifických herců s herci profesionálními

Malý princ ukončí návštěvu Písaře se slovy: „Vy jste ale divnej člověk.“ A odchází ze scény. Malý princ opět příliš pospíchá (viz ukázka) – málo si Písaře obhlíží, málo se mu podivuje – z tohoto důvodu zní výše uvedená replika znovu mechanicky, není odehraná v přítomném čase, herečka se soustředí na další výstup. Nesmí na nic zapomenout. Tento spěch je velkým problémem herců s mentální retardací. Mají tendence zpomalovat představení tak, že se buď nedostane na druhý výstup, nebo vše uspíší takovou rychlostí, že si divák nevšimne důležitých momentů. To je jeden z nejdůležitější argumentů, proč do představení s herci s mentální retardací integrovat také profesionální či zkušené herce. Ti dodávají svou hrou kolegům z ústavu klid. Jsou jistotou, oporou, akci na jevišti by zachránili, kdyby se přihodil jakýkoli výpadek. Ale zažili jsme i opačnou situaci – herec z KALD ohlašoval jinou situaci, než měla přijít, a kolega z ÚSP svým vstupem hru vrátil na původní místo – tam, kde se mělo pokračovat.

7.5 Černé divadlo a masky

Představení pokračuje. Tři černě oblečení vodiči přinášejí tři obrazy, které sami namalovali. Vstupuje herec s velkou molitanovou maskou. Je to malíř. Maluje celýma rukama – představuje právě profesi malíře. Je zády otočený k divákům, pohyby paží jsou příliš malé a nevýrazné. I když na zkoušce byl jeho výkon podstatně lepší (je tu představení a opět nastupuje zbrkllost a nervozita, chybí jim vyhranost, zkušenost, různorodé publikum – jsou zvyklí především na své přátele z ústavu).

Je evidentní, že atributy černého divadla a divadla masek nejsou pro herce s mentální retardací výhodné. Těžko se, mají-li být diváky nevidění, nahlíží a kontrolují. Je to pro ně další důvod k hereckému spěchu a tudíž nabídnou divákovi situaci málo přehlednou. Málo si sami sebe, v černém obleku a ve velké tmě, a pobývání na scéně užívají. Forma černého divadla a masek jim nedává takový prostor pro sebevyjádření. Což ale nemusí platit, vedou-li loutku schování třeba za paravánem – oživení loutky jim radost ze hry dovolí. I tak se ale nejraději ukáží na jevišti fyzicky jako přiznání animátoři. Je to jejich osobité i osobní vyjádření. Herci s mentální retardací reagují na masky zpočátku stejně jako děti. Líbí se jim jako objekty či hračka, ale ostýchají se nasadit si je. Je jim bytostně nepříjemné dát si na hlavu malý či velký artefakt, s kterým by se měli navíc pohybovat na jevišti? Snad právě jako děti i specifictí herci tuší posvátnou sílu masky. V masce se stávají nepoznatelným. Masky vždy něco symbolizuje. Herec musí bezpodmínečně vědět, co symbolizuje. Loutku ovládá tak, jak on sám potřebuje. Kdežto masku si nasazuje na svůj vlastní obličej nebo se do ní obléká. Bojí se, že ho maska „pohltní.“ S maskou (v masce) se necítí svobodný při hře na jevišti. Masky vyhovuje těm hercům s mentální retardací, kteří mají lepší psycho-fyzickou kondici. Například Karel Ivanický.

Malíř si nechce s Malým princem povídat. Neodpovídá na jeho otázku: „Kdo jsi?“ Otočí se k němu zády a dál si maluje obrázky. Bohužel je ale jeho pohyb těla málo výrazný. Nevypovídá o neochotě komunikovat – prostě se jen otočí. Herec s mentální retardací potřebuje dlouhou hereckou přípravu pro hru s maskami. Těžko si uvědomuje rozsah svých gest a pohybu jako takového. Zaujal mě jistý detail – Malíř měl u sebe hračku – jezdícího panáčka na

provázku... Jako divák²⁷ se ptám – je to jeho hračka z dětství? – všimnete-li si této drobnosti, jste prostě zasaženi – emočně. A právě pozitivní emoce, stejně jako například Pagnolovy romány, umí vyvolávat představení (lidí s mentální retardací). Dovolí vám vrátit se do dětství, zavzpomínat na prázdniny u babičky, připomenou vám vaši oblíbenou a skoro zapomenutou hračku či dokonce kamaráda. **„Byt zasažen“ – être touché – představením je jistým fenoménem integrovaného divadla.**

7.6 Budování situací jako uzavřených celků

Diváci tleskají po každém výstupu. Pro herce je to dobré a okamžité zadostiučinění. Nevím, je-li to výhodné, protože si potlesk nemohou užít, odcházejí se připravit na další výstup. Forma regulérního kabaretu by jim dovolila počkat na potlesk na scéně. Evidentně není třeba snažit se o souvislosti mezi situacemi, je lepší **budovat situace jako uzavřené celky**.

Představení pokračuje. Vstupuje Král, oděný do dlouhého pláště, a přináší si s sebou trůn. Podobně jako Malíř, má na hlavě naddimenzovanou molitanovou masku s královskou korunou. Zkoušel s vědomím, že je vládce celého světa a všichni plní jeho příkazy. Herci, který představoval Krále, bylo zadání jasné. Svůj pohyb zveličil, zpomalil, rozložil, celou akci si užil. Divák ihned poznal, že je to autoritativní král. A takovéto přehrávání pomohlo i herečce ztvárňující Malého prince. Ani herečka, ani Princ se neodvážili promluvit dříve, než k tomu byli vyzváni.

Malý princ: Kdo jsi?

Král: Jsem král. Vládnu všemu. Všichni musí plnit mé příkazy. – Pojď blíž, ať si tě můžu prohlídnout.

Malý princ: Dobrý den. (*Oba se navzájem prohlíží.*)

A výše uvedené repliky jsou dostačující, aby byla situace jasná – hercům i divákům. To je další případ elementární divadelní situace. Mohli by ji rozšířit herci – studenti KALD, pak by divák dostal podrobnější zprávu o dění.

²⁷ Představení jsem se účastnila jen jako divák, divadelní adaptaci *Malého prince* jsem psala později pro skupinu herců složenou výlučně ze studentů KALD, kteří měli text hrát jako pohádku pro nejmenší děti a pro diváky s mentální retardací – ne že bych tyto dvě skupiny slučovala, ale v jistých aspektech mají mnoho společného.

Ale ve chvíli, kdy se Král seznamuje s Malým princem, není žádných dalších slov třeba. Ani dalšího hereckého pohybu. Herec s mentální retardací vstoupí na jeviště. Má hrát Krále. Chápe, že k tomu potřebuje jisté atributy – přijme tedy korunu, přijme i trůn. Trůn postaví na zem, sedne si na něj a chvíli se vzpřímeně rozhlíží kolem. Ví, že kraluje. I diváci to vědí.

Ve druhém plánu se objeví jevištní postava Malého prince. Vše je jasné – hercům i divákům. Princ se také rozhlédne. Spatří Krále. Přibližuje se k němu. Ale Král je ten, jenž je oprávněn promluvit první. Chce si návštěvníka prohlédnout. Princ mu odpoví svou obvyklou větou, díky které též získává čas.

Král: Přikazuji ti, aby sis sedl. Přikazuji ti, abys vstal. (Malý princ vše uposlechně.)

Malý princ: Tomu nerozumím.

Král: Nesmíš odejít. Přikazuji ti, abys odešel.

(Malý princ udiveně odchází. Král zůstává na jevišti sám, prohlíží si své roucho.)

Takovéto základní situace jsou pro herce s mentální retardací dobře zafixovatelné. Tím spíš, jsou-li ukončené tmou, neprolíná-li se do nich situace následující. Právě hlídání kontinuity, které s sebou nese herecké navazování, hercům z ÚSP přináší problémy. Protože bývají roztržití, jsou schopni dorazit na vlastní výstup dříve, později či vůbec ne.

Proto specifickým divadelním skupinám vyhovují stylizované žánry, pro které je charakteristická **zkratka**. Může to být revue, kabaret, strohé etudy pospojované například písničkami nebo syntetizující útvary jako například happeningové divadelní události. I z těchto důvodů našim aktérům vyhovují loutky.

Objeví se Počtář. Opět manekýn. A kolem jsou hvězdy. Černě odění loutkoherci zaplňují hrací prostor hvězdami, které vodí zespoda. Majetnický Počtář počítá hvězdy na nebi.

Počtář: Dvě ště. Što. Dvěště deset. Tisíč.

(Herec Standa má vedu řeči, špatně vyslovuje es, eš... Nedokonalé vyslovování před očima diváků hendikepují herce samotného i celé představení.)

Vstoupí Malý princ.

Malý princ: Dobrý den. Kdo jsi?

Počtář: Byznyšmen.

(A herec se baví, když říká slovo pocházející z angličtiny, kterému ale evidentně rozumí. V tuto chvíli se diváci přestanou stydět, že herci špatně vyslovují. Šišlání pro ně přestává být překážkou a začínají se bavit. Herec Standa začal žít svůj vlastní život na scéně. Diváky jeho hra přesvědčí. Herec i diváky představení zase na chvíli zajímá a baví).

Malý princ: Co děláš?

Byznysmen – Počtář: Počítám hvězdičky. Nikomu je nedám. Jsou všechny moje.

Malý princ: Ty jsi ale divnej člověk.

(V tuto chvíli je replika jen automatickým textem. Herečce Malého prince ani Malému princovi není divné, že Byznysmen chce hvězdičky pro sebe. Je to dětské přemýšlení herečky s mentální retardací. Je na úrovni pětiletého dítěte, které se nerado dělí... proto jí není uvedena divadelní situace k podivu.)

Na scénu vstoupí Opilec.

Opilec: To je hrozný. Mám žízeň. Musím se napít. – Flašky! – Jé. – Prázdna.

7.6.1 Fázování situace

Je to vlastně jednoduchý monolog. Ale **pro herce s mentální retardací je obtížné, jak si slova či minivěty rozdělit – nafázovat**. Spíš než na jeden nádech, což působí zautomatizovaně, je měl říci v dialogu, potřebuje velkou režisérovu pomoc.

Malý princ: Dobrý den. Kdo jsi?

Opilec: Chci na všechno zapomenout.

(Nejsem si jistá, že herec žijící v ústavní péči zná problém s alkoholem a touhu, která je s ní spojena, po nebytí. Mohl se najít nějaký ekvivalent. Situace je herecky i divácky nejistá, nerozhodnutá. Nikdo neví, co si přesně myslet. Na čí straně být. – Do toho ale překvapí Malý princ nečekanou replikou).

Malý princ: Ty jsi ale nalejvaná pumpa.

(Diváci se rozesmějí a někteří dokonce zatleskají, což animátorku Malého prince potěší. Je zřejmé, že si větu fungující jako vtip sama vymyslela.)

Přichází finální a obligátní: „Ty jsi ale divnej člověk.“

A Malý princ odchází. Opilec na jevišti osaměl. Je mu líto, že nemá co pít. Diváci významu hraného rozumí. Herec příliš ne.

Není třeba za každou cenu dodržet autorovu představu o postavě, je uvěřitelnější, najde-li se společné řešení, kterému rozumí všichni hráči, kteří jednají v konkrétní divadelní situaci.

Je tu Lampář, který rozsvěcí a zhasíná co jiného než lampy. Opět velká molitanová hlavová maska. Tuto situaci bych chtěla pochválit. Jednotlivé lampy, téměř ve tmě, pouze oznamují: „Dobrý den.“ Po chvíli zase: „Dobrou noc.“ Takováto zkratka funguje – obě strany – jeviště i hlediště – rozumí. Obě strany to baví. Dochází k interakci. Zhasnutí a rozsvícení se mělo opakovat magicky potřikrát. Opakovalo se ale desetkrát, což je příliš.

Tentokrát z jeviště zmizel Lampář, Malý princ zůstal. Připlazil se i had opět vedený dvěma vodiči.

Malý princ: Dobrý den. Kde to jsem?

Had: Na Zemi. Odkud přicházíš?

Malý princ: Táhle z malé planetky. (Ukazuje do dálky.)

Had: Když se ti bude stýskat, mohu ti pomoci. Koho se dotknu, ten zmizí.

(Dialog je velmi statický, diváci nevidí do obličeje Malého prince, Had je ve druhém plánu jeviště, také skoro neviděn. Herci si říkají text sami pro sebe – nejsou zkušení, aby nahlédli, že jejich dialog je příliš intimní.)

Malý princ Hadovu nabídku nevyužije, uteče od pokušitele.

A je tu Liška, jež na prince bafne. Liška je dominantní, situaci vede.

Liška: Dobrý den.

Malý princ: Dobrý den.

Liška: Co se ti stalo?

Malý princ: Odešel jsem od Kytičky a je mi smutno.

Liška se směje, rozhodla se pro stylizované: Hahahaha. A pokračuje. Slova, slova, slova. Měl by ses k ní vrátit, protože ta Kytička tě měla opravdu ráda. Hahahaha. Malý princ sedí a rozmýšlí. Zdá se, že by představení mohlo skončit. Ale pokračuje. V pozadí tři herci hrají stromy. Malý princ si přes ně radostně poskočí: Hoplá. Jako divák usuzuji, že někam jde.

Ve tmě se na jeviště připlazil Had. Leží v klidu a vyčkává.

Objeví se i Letec.

Letec: Letadlo mám už skoro spravený. A mám velkou žízeň.

Malý princ dělá Letci společnost, v tuto chvíli už bez loutky. Na scéně jsou tedy dva herci, kteří spoléhají jen sami na sebe. Chodí pouští a hledají vodu.

Letec: Hele, studna.

Malý princ: Pojdme se napít.

Had leží v písku, jeho vodiči ho oživí. Malý princ si Hada všimne a jde k němu.

Had: Tak ses vrátil.

Malý princ by Hada rád pohladil, ale v poslední chvíli si to rozmyslí.

Představení začíná být napínavé. Vrací se k letci.

Letec: Vrátime se k letadlu.

Malý princ: Tak jo.

7.7 Herci nasávají atmosféru situace

Nálada představení je pochmurná, smutní jsou i herci. Vypadají, jako by neměli energii představení dohrát. Jako by se teskně ploužili po jevišti.

Lidi s mentální retardací můžete velmi rychle uvést do dobré i špatné nálady. Záleží jen na tom, v jakém jste rozpoložení vy sami. Jsou náchylní k častým změnám nálad a jsou tak velmi ovlivnitelní. Jsem přesvědčená, že představení, ve kterém převládají smutné pasáže, je činí smutnými až melancholickými. Je tedy výrazně nevýhodné, hrají-li takovouto hru jen herci z ústavu. Potřebovali by získat „tělový drive“ – energii – profesionálních herců. Sami jevištní stesk neutáhnou, naopak – propadnou mu. A jste-li divák vnímavý, je vám jich jednoduše líto. Dobrým pomocníkem pro dobře odehrávající se představení je žánr spíše komický, nechci říkat komediální. Či stačí představení dobře „prošpikované“ komickými situacemi.

Každopádně by se měly jednotlivé nálady na sebe navazujících výstupů střídat, aby nám herci s mentální retardací nevyпустили svou hereckou energii. Humorem se dobíjí.

Letec: Zítra už budu moct odletět. *(Usne.)*

Malý princ zůstává vzhůru. Napotřetí je rozhodnut. Jde naproti Hadovi a nechá se jím obejmout. Vše v zadní části jeviště. Ale obraz, ve kterém se nemluví, a

*ani nemusí, je smysluplný. Malý princ si přeje zmizet, nebýt. Je smutný k neunesení. Had prince obtočí a společně zmizí v portálu.
Konec představení.*

7.8 Závěr

Divadelníci s mentální retardací mají zájem o jevištní dění. Začínají zkoušet, aby se stali součástí něčeho – v našem případě součástí skupiny divadelníků, kteří mají společný cíl. Dobře odvedené a pochopené představení. Potřebují se především sami zasmát, rozptýlit, pobavit – a to nejen během zkoušení. Potřebují to i během hraní veřejného vystoupení. Humor, díky kterému se i diváci v přímém kontaktu radují, smějí a tleskají, jim dodává odvahu. Přestávají se stydět. Je nezbytné, aby je práce bavila. Musí je zajímat a bavit veškeré jevištní dění, musí je zajímat i jejich text, který se učí kvůli roli. Proces učení se animaci, učení se textu – je na nich pokaždé znát zájem. A zájem nesmí ztratit během hraní – představení pak působí mechanicky.

8 DIVADLO LIDÍ S MENTÁLNÍ RETARDACÍ A JEHO ÚHLÝ POHLEDU

Nabídli jsme aktivitu – divadlo jako proces a které si zároveň přeje, i když po dlouhé přípravě a zkoušení, vyvrcholení práce v podobě divadelního představení. Představení hraného před lidmi, kteří přicházejí z různých koutů, prostředí. Kteří přicházejí z vlastního rozhodnutí a svobodné vůle. Divadlo je náš společný zájem.

8.1 Starost specifické divadelní skupiny

Není divadelního představení bez diváka. Divadlo se specifickou hereckou skupinou není ani technicky dokonalé, není ani obchodním artiklem, je spíše diváckým postrachem. Naše společnost díky komunistickému systému dlouho vyčleňovala lidi s hendikepem na okraj společnosti. Ústavní zařízení byla opravdu uzavřená. Klienti jen zřídka vycházeli mezi volně se pohybující lidi. Jezdili třeba na Matějskou pouť na přelomu února a března, kdy je ještě velmi chladno a venku mnoho lidí nepotkáte. Nebo se ústavy družily mezi sebou. Lidé prostě nebyli zvyklí potkávat své spoluobčany s hendikepem. Nevědí, jak ne ně najednou reagovat. Lidé s jinakostí zřídka chodili s rodiči na oběd do restaurací, na dětská hřiště, nejezdili metrem nebo tramvají... Prostě byli zavíraní v ústavech sociální péče. Dnes už nás nikdo nehubuje, že můj bratr příliš nahlas mluví v městské hromadné dopravě, už se totiž ví, že hlučnější projev nemusí být nutně projevem nevychovanosti, ale třeba právě projevem mentální retardace.

Jak se v takovéto společenské situaci přimět k aktivitě – jít na divadlo, kde na scéně budou „retardovaní“ herci? Mnoho z nás jednoduše nechce vidět obličej herce, který není úplně symetrický, nebo herce, který se obtížně vyjadřuje. Ke studiu jsem si vybrala obor dramaturgie na KALD DAMU. Loutky a alternativní divadelní prostředky jsou mi blízké. Mám k nim vztah. Mám vztah také k lidem s mentální retardací, kteří mají poměrně hodně volného času. Nehoní je civilizační stres. A tak kolem 15. hodiny odpoledne začnou odpočívat, v 18 hodin se navečeří, v 18.20 hodin jsou vykoupání a v 18.25 jsou v nočních úborech. Někteří chodí spát kolem 19. hodiny. Spánek je pro ně

příjemným způsobem, jak „zabíjet“ čas. Jiní se dívají třeba na televizní seriály, ve kterých hledají své vzory. Třeba být policistou jako Komisař Rex, i když někteří, a nechci být cynická, mají za vzor zase ovčáckého psa Rexe. Dívky milují příběhy červené knihovny, cítí se být Popelkami různých jihoamerických produkcí nebo jsou zamilované do lékařů z *Ordinace v Růžové zahradě*. Dívky nás totiž pravidelně žádají, jestli bychom mohli zkoušet pohádky – třeba právě *Tři oříšky pro Popelku* nebo *Zlatovláska*...

I naše skupina potřebuje odborníky na propagaci specifických představení. Rodí se zajímavé divadelní projekty.

8.2 Divadlem proti nudě a diagnóze mentální retardace

Všichni svorně mluví o tom, že se „hrozně nudí.“ **Nechtějí se nudit, jsou nudou unaveni. Divadlem boují proti nudě.** Divadlo se specifickými divadelníky má **zájem etický**. Stejný zájem musí mít i divák, který se rozhodne – odváží shlédnout představení s herci, kteří žijí ústavním životem. Vracím se k divákovi věřícímu v humanitu. Tomu nabídneme divadelně-lidský zážitek plný technických nedokonalostí, chyb v animaci i hereckém projevu.

Je to pokus o uměleckou aktivitu lidí, kteří neměli štěstí žít v úplné nebo alespoň neúplné rodině a nebyli obdarováni ani průměrnou inteligencí. Většina herců, s kterými jsem pracovala, má následující diagnózu – středně těžká mentální retardace s uváděným inteligenčním kvocientem 35–49. Neuropsychický vývoj klasifikován jako omezený, výrazně opožděný. Ze somatických potíží se například často vyskytují epileptické záchvaty. S výraznými poruchami motoriky. S celkově omezenou a nízkou schopností koncentrace. Verbální projev chudý, agramatický a špatně artikulovaný. S poruchami citů a vůle. Nestálost nálady, impulzivita a zkratovitost jednání. Tak takový je podle tabulek průměrný herec s mentální retardací. Samozřejmě každý člověk je individualita a je hrozné ho tímto způsobem klasifikovat, zařazovat do určitého proudu.

Přes všechna fakta jsou to lidé, kteří chtějí dělat divadlo. Touží po tvůrčím procesu. Aktivní zkoušení je zbavuje strachu z nečinnosti a lenošení. Nečinností upadají do letargie a postupně „odumírávají“. Oni sami si přináší na zkoušky myšlenku společenského aktu, myšlenku kompaktního divadla, jehož jsou spolutvůrci.

8.3 Co nabízíme?

Setkání se zajímavými lidskými bytosti. Poznání fundamentálních aspektů jejich života, jejich snů, přání a obav. Můžeme se dovědět něco o jejich stále překvapujícím obrazivém vidění světa. Neznají obvyklá společenská a umělecká klišé, protože nevyrostli a nežijí v obvyklých (ve smyslu standardních) podmínkách. Neprodukují masovou kulturu, která si přeje zalíbit se co největšímu počtu diváků.

Divadlo s lidmi s mentální retardací je prezentací určité uzavřené kulturní skupiny. Úmyslně se vyhýbám pojmu sociální skupiny, také proto, že je to obor patřící do sociologie. Naší ambicí není vstupovat na pole sociologie. Ani nechceme vytvářet novou sociálně-divadelní historii či dokonce teorii. Věnujeme se jednoduše divadelní práci, jež je pro nás múzickým konáním.

8.3.1 Alternativní přístup a zpětná vazba

Divadlo ve specifické skupině je myšlenka a mise zároveň. **Snažíme se pomoci otevřít bránu ústavu lidem – divákům – kteří žijí s plnými společensko-kulturními právy a povinnostmi.**

Naší jedinou možností pro reflexi je právě vystoupení před diváky. Ti nám nastaví zrcadlo, dají nám zpětnou vazbu. A pro mne jako dramaturgyni této divadelní skupiny je vystoupení před diváky prostor umožňující hledání odpovědí na četné otázky. Je to jedinečná příležitost, jak po konci představení reflektovat, analyzovat naše aktivity a jejich smysl. Přejeme si nabídnout možnosti divadelního zkoušení, a to především možnosti alternativního a loutkového divadla lidem s mentální retardací, kteří se rozhodli trávit volný čas zkoušením představení hraného živě před živými diváky.

Jako všude jinde, i v ÚSP žijí lidé nadaní různými druhy talentu – tolik potřebného k odvaze vystoupit na jevišti. Samozřejmě, opět jako my všichni, jsou to herci limitovaní svými fyzickými, mentálními i psychickými zvláštnostmi. A na oplátku jim divadlo nabízí myšlenkovou svobodu, místo pro vystupování na jevišti, (následné sebejistější vystupování i v jejich běžném životě) a hlavně odvahu k smysluplně prožitému času a tedy i bytí.

8.3.2 Přístup divácký, kontaktní

Divák může mít fobii z divadla, které není založené – vystavěné – na akademickém půdorysu. Divadlo ve specifické skupině takový základ zcela jistě nemá. Herci jsou amatéři, a to v tom smyslu, že neabsolvovali žádnou z oficiálních hereckých škol či alespoň průprav. Techničnost jejich hereckého vystupování je ryze neprofesionální. Učí se hrát během zkoušení konkrétního divadelního představení. Přesto můžeme vytvořit kvalitní divadelní projekt a docílit uspokojivého diváckého potěšení. Divák se netěší z podívané na svého populárního herce, naopak potkává někoho, koho jistě v žádných médiích nikdy neviděl. **Specifické divadlo nese myšlenku kontaktování se, setkání s novou zkušeností.** Divadelní i lidskou. Divák musí přispět svou vědomou, svobodnou přítomností a především svým porozuměním. Stává se, že např. sportovní zápas bývá zrušen právě pro špatný vliv diváků, kteří třeba agresivitou celé utkání zničí. Stává se to i u hudebních produkcí a koncertů. Vracím se ke specifickým divadelníkům – ti potřebují diváka jako např. amatérští herci. Diváka, který je vstřícný, neagresivní, neodsuzující, naopak podporující všechny hráče, kteří dali těla a duše do hry divadla.

Divadlo není výstava obrazů složená z lidských těl, divadlo je živý obraz, kde se těla pohybují v konkrétním čase, prostoru a situaci. Divák nesmí zůstat u televizní obrazovky, aby takovéto představení spatřil. Ani na internetu takovéto divadlo nenajde (ukázky z něj ano).

Samozřejmě i specifické divadlo má své normy, když vynechám zmíněné akademické předpoklady o úrovni hereckého projevu. **„Divák má nepopiratelné právo na jistotu, že nebude fyzicky a psychicky vydírán či dokonce ohrožován.“**²⁸ Že mu nebude předváděno nic patologického, morbidního a krutého. Jako když například Gina Pane²⁹ praktikovala před diváky krvavé sebepoškozování. A pokud by měl někdo ze specifických herců takovéto tendence, a občas se někdo objeví, je dobré mu hned na začátku

²⁸ LEVERRATO, J.-M. *Introduction a l'anthropologie du spectacle*. France: Sagim-Canale, 2006, s. 183.

²⁹ Gina Pane, italská umělkyně narozená v roce 1939 ve francouzském Biarritzu. Vystudovala v šedesátých letech v Paříži École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, kde se začala věnovat oboru s příznačným názvem – body art. Stala se performerkou používající, ale také zneužívající, vlastní tělo. Tělo jdoucí na hranici „utrpení“. V roce 1973 zrealizovala projekt *Azione sentimentale*, který ilustruje katolické umučení. Prostředkem jí je automutilace – sebezrazení. Oděná do bílého s kyticí čajových růží, strhává ze stonku každý trn a zasazuje si ho do paže. Poté trny z kůže vyndává a zanechává teatrálně proužek krve stékat. Z bílých růží se stávají rudé. A v této chvíli si nařízne dlaň žiletkou.

rezolutně říct, že jsou situace, které se na jevišti nepředvádějí. Není dobré se takovému nápadu smát či ho přecházet. Herce by to mohlo začít skutečně zajímat.

8.3.3 Divadlo jako přirozená integrace

Kritizovala jsem komunistický režim, který se snažil lidi s mentální retardací odklidit do ústraní, aby nebyli příliš vidět a na obtíž. Současná doba jim umožňuje více, snaží se o jejich integraci do běžného života, což by mělo být zcela přirozené. Divadlo jim právě tuto přirozenou integraci dovoluje. Jak? Tím, že něco umí a chtějí to předvést lidem, posiluje se nejen jejich sebevědomí, ale také jejich osobní svoboda. **Divadlo je znovuoobením osobní svobody lidí s mentální retardací.** Bez divadla propadají nudě, posléze se stávají apatickými, až jen dožívají díky stereotypu, na který si zvykli třeba už jako děti v ústavu sociální péče. **Divadlo jako boj proti „zapomenutí člověka – herce, který žije v uzavřeném prostoru ústavu“**, jako mnohočetné setkání, které dovolí herci i divákovi, aby si ověřili, jestli náhodou nesdílejí stejné hodnoty. Tak to si potvrzujeme interakcí hlediště a jeviště, hledáme divákovo porozumění v momentě, kdy se odehrává divadlo, a má-li toto divadlo svou lidskou hodnotu.

9 METODOLOGIE

Dostávám se k metodě práce s divadelníky s mentální retardací, která se opakovaným zkoušením obnažuje. Vzniká **metodologie zkoušení konkrétního představení, jeho celého tvůrčího procesu – od hledání tématu, práce dramaturgické, přes herecké etudy po hledání scénografických prostředků, až vznikne finální scénické východisko.**

Neprezentujeme představy režiséra, ty by „zamaskovaly“ podstatu specifické divadelnosti. Převádíme na jeviště vnitřní představy divadelníků s mentální retardací.

A jakými způsoby představy evokujeme? – Metaforou, opisem a loutkami. Musíme opustit akademická kritéria, ale za to se nám dostane množství překvapivých estetických impulzů.

9.1 Dovednost základních animačních technik, principů vystupování na jevišti a motivace ke hře

Na začátku se musejí specifičtí herci naučit základním animačním technikám a principům vystupování na jevišti. Jejich výčtu jsem se věnovala ve své magisterské práci. Během doktorského programu naši herci nebyli už začátečníky, takže jsme v divadelní práci navázali na jistý základ.

Komunikace lidí se znevýhodněním je afektivní, nikoli intelektuální, musejí být permanentně motivováni **ke hře a svobodnému hereckému projevu.** Tak zapomínají na svou vykořeněnost, samotu a naučené mechanismy jednání. Může začít proces tvůrčího zkoušení.

Již během učení nebo zdokonalování elementárním hereckým i animačním technikám **hledáme téma představení. Téma vycházející z jejich životních zkušeností a subjektivity.** Důležitým úkolem je ohlídat, aby se herec neschoval za postavu. Pokud přistupuje k představení autorsky, jeho divadelní projev je nápaditý, originální, zábavný. A výsostně stylizovaný, přesto založený na jeho osobnosti.

Za těchto podmínek může náš divadelní výzkum dosáhnout progresu.

9.2 S jakými možnostmi jsme doposud pracovali?

1. Kompletní hledání tématu a scénických východisek.

Přímo se specifickými herci v prostoru ústavu. Vychází se z průběžné práce a zkoušení specifických herců. Dramaturg a režisér sami selektují východiska. Výsledkem bylo představení *Bleděmodrý Petr* v magisterském programu v ÚSP Roudný. Dvouletá procesuální zkušenost.

2. Připravená nabídka dané scénografie

Tedy i základních motivů pro herce, režiséra a dramaturga. Zkušenost realizovaná jako plenér *Skrz tenkou tětívu snů*, popsána v kapitole 5.1. Společně nalezené téma: setkání dvou odlišných lidských společenství. Pokus o jejich integraci.

3. Zbavování se – osvobození od daného tématu

Premiéra představení *Skrz tenkou tětívu snů II.* v Divadle Lampion, kapitola 5.2. Zkušenost s tím, když máte hotovou výpravu, název představení a již jste se ve zvoleném výtvarném řešení realizovali. Úkolem bylo naplnit daný výtvarný stylizační záměr a rozvinout již společnými silami nalezené téma. Cílem dramaturgie bylo opodstatnit veškeré jevištní dění, najít smysl společného hledání – zkoušení. I když se mi tato varianta jako východisko příliš nezamlouvala, neboť tak hercům již „podsouvám“ jisté řešení, muselo se v práci pokročit. Při premiéře ale došlo k zásadnímu – k setkání herců s mentální retardací s diváky. Herci přes vše, co já považovala za překážky, **byli v součinnosti s diváky, oslovovali je, vztahovali se k nim.** Stejná zkušenost vyplynula i z plenérového happeningu, který byl první verzí představení. Zpočátku jsem se ošívala – nebylo mi vhod „lepít“ scénografii s již vyrobenými maskami (tedy to, co jsem nazvala „podsouváním“) s hledáním tématu, který považuji za ideální prvopočátek procesu zkoušení. Ale záhy jsem stejně přišla na to, že celé téma musíme najít společně. Že pro mne již vyrobené masky znamenají něco jiného než pro herce, že vytyčený prostor má pro specifické herce jiné asociace než pro mne... Dostali jsme se na úplný začátek, podle mne ten pravý – správný, a to ke hledání společného

tématu. S tím rozdílem, že jsme loutky nemuseli vyrábět. Ty už prostě byly. Mohla bych říci, že nás na straně jedné limitovaly, na straně druhé ale směřovaly a inspirovaly.

4. Kolektivní tvorba

Lidé s mentální retardací ve zkoumaných souborech jsou již zkušenými divadelníky. V současné době pracujeme jako celý kolektiv spolutvůrci tématu, textu, scénografie i režie. Hereckými etudami vzniká scénář, postupně, v další fázi zkoušení i text představení, jeho výtvarná podoba i režijní rukpis. Inspirací nám je Cervantesův *Don Quijote*. Premiéra je naplánovaná na 19. září 2009.

9.3 Další možnosti

1. Zkoušení pevného textu

Jeví se mi jako nejméně vhodné. Herci s mentální retardací nejsou vybaveni na tento „profesionální“ způsob práce. Vznikne, jak jsem opakovaně zmiňovala, nevěrohodná nápodoba činoherního divadla.

2. Zkoušení a hledání výsledného tvaru etudami

Je to práce tvůrčí a velmi vhodná pro divadelníky s mentální retardací. Tomuto způsobu zkoušení se věnujeme nejčastěji.

3. Výroba vlastních loutek a rekvizit jako začátek zkoušení

Považuji to za další výsostně vhodný způsob procesu zkoušení. Pokud si herci spontánně vyrobí loutky, začnete se jich ptát proč. Začnete hledat ústřední téma. Vše začíná zase od začátku.

4. Hra s maskami

Té jsme se v poslední době věnovali důkladněji. Je možnou volbou, která výrazně ovlivní hereckou i výtvarnou podobu představení.

Naším cílem bylo seznámit herce s mentální retardací s touto divadelní disciplínou. Hru s maskami musejí přijmout, pochopit, osvojit si ji, naučit se jí. Je to pro ně především technika, snad až příliš **založená na redukci a stylizaci pohybu**. Zjistila jsem,³⁰ že z tak koncentrované hry a hraní nemají specifičtí herci plnou satisfakci. **Technika hry s maskou je náročná nejen fyzicky, ale i na představivost.**

Dobrá příprava je názornost, což znamená předvést hercům, jak se s maskami hraje. Jak to vypadá a posléze, co musí sami dělat, aby divák herce s maskou vnímal jako jednu bytost. Nebo jak se naopak z masky „vysvléci.“

V první řadě bylo třeba dát hercům čas, aby se s maskami „spřátelili“, měli tendenci bát se jich. Maska je intimní proměnou – musíte schovat vlastní obličej. Stejně jako děti, i specifičtí herci měli strach „obléci“ se do masky. Báli se, co z pod masky uvidí. Netušili, co je čeká, což je znejistělo. Lze je bezpochyby v tomto divadelním oboru vytrénovat, chce to však velkou trpělivost, péči, vysvětlování, předvádění navzájem.

A některé prvky divadla s maskami, stejně jako černého a stínového divadla, herec s mentální retardací nepřijme vůbec, protože jim prostě nerozumí. Pak nemá žádný smysl takovýto divadelní prostředek brát do hry. Režisér by v opačném případě herce využil. Potřebuje-li režisér pracující ve specifické skupině stíny, masky a černé divadlo, musí si dát práci, aby našel takový způsob, který by hercům nebyl nepříjemný a nepřírozený.

a/ Chór masek

Herci se dobře se cítili jako skupina masek. Získali jistotu v kolektivní anonymitě. Vznikl zcela spontánně **chór**. Hráli jsme hry i situace, které pak daly základ představení *Skrz tenkou tětivu snů*.

Vyzkoušeli jsem **základní druhy exprese**, které jsou hercům s mentální retardací naprosto jasné. Jsou to smích, pláč, radost a vztek. **Velmi se touto stylizací bavili.**

³⁰ Mluvím opravdu jen sama za sebe, je totiž možné, že V. Novák ve své chystané disertaci přinese jiný závěr.

b/ Shrnutí

Masky jsme s herci nevyrobili. Je to práce pro výtvarně vzdělaného a zkušeného arteterapeuta, neboť maska je odedávna prostředkem rituálním, religiózním i léčivým.

Základy hry s maskou se dále vyvinuly v důkladnější práci a techniky. Ale specifický herec touží především po seberealizaci a za maskou si připadá příliš schovaný. Do detailů a hlubin masek jsme se z výše uvedených důvodů nepouštěli. **Maska je i přes svou stylizovanost pro hereckou práci lidí s mentální retardací příliš naturalistická.** Mnohem lépe funguje hra s loutkami, například s manekýny, ti jsou zcela přirozenou metaforou převleku člověka jako lidské bytosti. Tomu specifičtí herci dobře rozumí a dobře se orientují.

9.4 Stínové divadlo

Ačkoli jde o obdobu loutkového divadla, je pro specifické herce příliš konturovitě, výtvarně stylizované a technicky náročné. Herci nedokáží docenit a domyslet vazbu stínu jakožto jevištní postavy. A ztrácí přímý kontakt s divákem. (Loutky jim tento kontakt naopak umožňují).

Nejen ke stínovému divadlu patří zpěv, hudba, zvuky. **Muzikoterapii** jsme zatím bohužel nepraktikovali. Musíme najít vhodnou osobu, která by v sobě spojila profesionalitu muzikanta a ochotu pracovat s lidmi s mentální retardací.

9.5 Japonský kjógen

Se specifickými herci jsme zkoušeli i absolutně stylizované formy divadla. Rádi napodobí cokoli, oč je požádáte, protože se vám chtějí zavděčit. Ale pro výsledný tvar představení nápodoba ztrácí smysl. Je vidět nadřilovanost. Herci ztrácí svou spontaneitu. Kjógeny jsou vhodné jako cvičení, zdokonalování se – především v technickém projevu herce pro přesné pohybové vzorce této divadelní formy. Jinak samozřejmě postavám a dramatickým situacím dějů kjógeny specifický herec příliš nerozumí.

9.6 Potřeba pohybu

„Tanec je skrytý jazyk duše.“ (Martha Graham)

Vesměs všechny **fyzické techniky specifickým hercům prospívají, těší je.** Ať už ve specifických podmínkách s herci cvičíte dynamickou jógu, nebo hrajete volejbal, tancujete... (i my jsme zkusili vše a vybrali si z každého pohybu a sportu, co nejlépe vyhovovalo většině lidí ze skupiny), nemůžete se zmýlit. **Pohyb herce dynamizuje a velmi účinně zlepšuje jejich pohybové vzorce.** Dokonce si díky „sportování“ najdou vlastní pohybový výraz, tak potřebný ke schopnosti herecké stylizace. Důležité je dodržet postup od pohybu základního přes složený až k pohybu komplexnímu. Tak mohou herci nalézt vlastní tělesnost. Sžijí se s vlastním tělem.

Pohybem začínáme hru, probouzíme hravost herců s mentální retardací. **Člověku je vlastní potřeba hýbat se.** Pohybem vrůstáme do světa. Lidé z ústavu obvykle ustrnoují ve stereotypech každodenního života. Pohybem, který je předpokladem hry, ožívají. Aktivizují se. Objevují radost ze zdravé exhibice. Ve hře mohou uspět a být veselí – pokud se hýbají, hrají a žijí v čase přítomném. Důležité je, aby herec s mentální retardací při divadelním zkoušení **jednal.** Aby věděl, o co mu v dané situaci jde. Jedná-li, je jeho temporytmus adekvátní situaci – rozfázovaný a vědomý. Na konci jednání stojí poznání – hercům i divákům dojde, čeho bylo v situaci dosaženo. Herec je spokojený, že něčeho dosáhl. Pokud se jen **chová**, není si vědom ani svého pohybu, ani své hry.

9.6.1 Nahrazováním slov gesty k rozhodnosti

Herci s mentální retardací si velmi oblíbili komunikaci gesty. Není od věci požadovat po hercích, aby zahráli **jedno slovo třeba dvaceti gesty.** Těmito „**pohybovými synonymy**“ získávají zkušenosti, stávají se **rozhodnějšími a zodpovědnějšími za své jednání na jevišti.** Herec s mentální retardací, který se obvykle snaží splňovat požadavky, zraje v herce autonomního. Jeho obvyklý požadavek: „Pomoz mi, prosím, s tou loutkou, sám ji nezvládnou,“ se mění v asertivní: „Udělám to sám, nepomáhej mi.“ Proto vždy herce podporuji v jeho osobním názoru, sám si pak rozhodne, co a jak

bude dál hrát. Což znamená, že je autorem divadelních situací, ve kterých vystupuje. Tím pádem si je i lépe pamatuje, než kdyby mu byly narežirovány. Myšlení specifického herce je v první řadě originální, obvykle kreativní a vždy plné příjemných překvapení.

Vždy se mi vyplatilo připomínat si jistou podmínku: základ divadelní situace má být reálný. A nemyslím tím realistický. Ani absurdní. Absurdita nám obvykle vychází až z reálné situace. Herec s mentální retardací má být vědoucí, měl by si být vědom svého pobývání na jevišti. Pak se nezaplétá, jak bývá poměrně časté, do nevěrohodných replik a jednání, či těžkých výpadků paměti a prostorové orientace.

Leccos se nám nepodaří. Celé zkoušení probíhá metodou „pokus – omyl“, jak říká profesor Miloslav Klíma. I etapa omylu pozitivně formuje naši práci. Z omylů vycházíme dál, hledáme nová řešení situací. Pak i nová scénická (i scénografická) východiska.

9.6.2 Herecká kondice a limity

V divadelním výzkumu specifické herecké skupiny se mé poznatky začaly řetězit, navazovat a prolínat. Věřím v uznání specifického a integrovaného divadla jako estetické funkce.

Herci s mentální retardací předvádějí, co si přejí, jaký život by si zařídili, kdyby... všechno bylo jinak... **Je to jedinečný divadelní experiment.**

Během divadelního zkoušení jsme vystavováni **vlastním limitům**. Beru sama sebe jako součást herecké skupiny, i když na jevišti v současné době nestojím. V *Bleděmodrém Petrovi* tomu tak bylo, protože jsem neměla dostatek profesionálních herců, kteří by s námi vystupovali. (Jedinou hereckou oporou nám tehdy byla Perla Kotmelová – praxe v ÚSP 2001–2003.)

Musíme být odvážní. Zkoušíme, opakujeme, fixujeme a zase zapomínáme. Hlavně hodně zapomínáme. Provokujeme se navzájem.

Co jsme se museli naučit? – Poznat se, odhadnout reakce jednotlivých členů skupiny i odhadnout sami sebe. Musela jsem se naučit vést rozhovor se všemi divadelníky v jediném okamžiku. A všichni jsme se museli vyladit do jediného, společného chtění.

Zaznamenávám divadelní praxi s lidmi s mentální retardací z posledních čtyř let, kterému předcházely další tři roky průpravy ve stejném oboru –

dramaturgie ve specifické divadelní skupině. Stále je to **výzkum základní**, čeká nás ještě skutečně dlouhý běh se spoustou překážek a dlouhé čekání na ty, kteří během zkoušení onemocní nebo se necítí jakkoli dobře a svobodně, aby mohli v práci pokračovat. Poslední tři roky je naše zkoušení sice velmi pomalé, zato s konstantní kondicí i výsledky nás všech. Pracujeme v týmu do třinácti osob. Pravidelně zkoušíme se šesti herci s mentální retardací, s Vladimírem Novákem jakožto režisérem, Zuzanou Novákovou Hilskou coby výtvarnicí a Kateřinou Štolcpartovou jako výtvarnicí a herečkou a vždy přibližně se třemi dalšími herci – studenty KALD DAMU či naposledy se členy souboru Divadla Lampion. Samozřejmě nám pomáhají produkční, ti se obvykle po roce střídají. Máme také svého fotografa Vojtěcha Svobodu. Já pracuji jako dramaturgyně a obvykle se s herci podílím na textu scénářů a hříček.

Dále se budu věnovat kondici herců, která již nevede ke zvládnutí hereckých disciplín, ale která vede ke společně vytvořenému představení.

Svůj výzkum ve specifické divadelní skupině jsem založila na potřebách specifického herce, jeho profesionálních kolegů a ochotě citlivého diváka, jež souhlasí s dialogem a komunikací jeviště a hlediště.

Je třeba přizpůsobit roli nebo funkci v představení specifice herce s mentální retardací. Dobře adaptovaný herec je trénovaný herec. A herecký trénink je založen na fyzické přípravě. V první řadě je dobré vyrovnat jejich největší svalové disbalance. Cílem je, aby každý specifický herec, který touží veřejně vystoupit v roli herce, mohl animovat loutku. Vhodnou loutku pro něj pak společně vyrobíme.

Myslím, že neexistují globální metody, které by vybavili specifického herce, aby mohl uspokojivě odehrát divadelní představení s jakoukoli loutkou. **Naše divadelní aktivita je založená na individuální divadelní praxi.** Ale samozřejmě jsme vyzkoušeli některé podpůrné metody a cvičení, které vyhovují většině herců s mentální retardací v ÚSP Zahrada na Kladně. Podrobně jsem o cvičeních a metodách psala i ve své magisterské práci, kdy jsem dojížděla do ÚSP Odlochovice³¹ a Roudný, kde žijí i moji dva bratři Václav a Ondřej.

³¹ V posledním roce se ÚSP Odlochovice, kde jsem se také věnovala divadelnímu výzkumu se specifickou hereckou skupinou, přejmenoval na Integrované centrum sociálních služeb Odlochovice.

9.7 Zkušební proces, jeho účastníci a komponenty

V této kapitole se budu věnovat především kondici a limitům herců s mentální retardací, průběhu procesu zkoušení a jednotlivým komponentům specifického jevištního tvaru.

9.7.1 Začátek zkoušení (první setkání s herci žijícími v ústavu)

Je to, jako kdybyste přijeli do země, jejíž jazyk neovládáte, vůbec mu nerozumíte. Ocitnete se limitováni, hledáte rozličné způsoby, jak se dorozumět. Jak vůbec komunikovat.

Jsme civilizací založenou právě na slově a slovním jednání. Vstoupíte-li do uzavřeného prostoru, kde není jazyk hlavním dorozumívacím prostředkem, nemožnost komunikace a jazykový deficit se ještě zvětší. ÚSP takovým prostorem rozhodně je.

Je nesporně dokázané, že i velmi zanedbaní lidé s mentální retardací se mohou rozvíjet po všech stránkách těla i duše. V dětství i dospělosti. Claude Della-Courtiade, francouzský foniatr věnující se výchově „hendikepovaných dětí“, je rozhodně proti tvrzení, že překročí-li člověk určitou věkovou hranici, nic nového se již nenaučí. Je to myšlenka velmi nebezpečná. Každý den, který strávíte v ústavu, můžete vidět, jak se nejen herci vaší skupiny, ale i jejich přátelé mění. Z původního přehlížení se stane milý pozdrav hned ráno, ze zatrpklého zahalekání se stane upřímné objetí. Vy sám se stáváte lepším člověkem. Také lepším divadelníkem. A je-li práce v ústavu systematická, lze dosáhnout velkého pokroku i úspěchu.

S každou zkouškou se mohou herci naučit třeba nové animační technice, mohou si vyrobit různé druhy loutek. Nebo si osvojí další slovíčko z divadelního „slovníku“, čímž si rozšíří vlastní slovní zásobu a výslovnost.

Typy herců

Stejně jako profesionální herci, tak i herci s mentální retardací existují ve dvou základních typech. První jsou ti, kteří nejdříve konají a pak přemýšlejí. Druzí činí opak – nejprve myslí, pak hrají. Neobvyklou skupinou specifických herců

jsou tzv. pozorovatelé. Ti se chodí poměrně dlouho dívat na zkoušky ostatních. Jednoho dne pak stojí mezi svými kolegy – tentokrát už na jevišti.

Mapovali si terén a rozhodli se. Někteří z nich například po osmi měsících pozorování nepřijdou. Zůstanou na svých pokojích. Také se rozhodli. K charakterovým typům patří zmínění v kapitole 5.6.3: šašek, hypochondr, oběť, frajer, pohodář, mazel a stěžovač.

9.7.2 Je kvalita našeho jazyka kvalitou naší sociální integrace? (jazyk, řeč, slova, dramatický text)

Herci s mentální retardací mají problémy s řečí, výslovností, výběrem slov, stavbou věty... Proč se věnovat jazykovému systému, když je dalším velikým specifickým problémem? Tyto problémy s jazykem i řečí jsou prostě faktem. Z tohoto důvodu je důležité o správný výběr řeči – i té jevištní – dbát. Aby představení dobře dopadlo a aby mělo i zdárný průběh bez zádrhelů – tedy aby všichni hráči věděli, co a proč hrají a říkají. A aby i diváci věděli, co se na jevišti odehrává. Neradi necháváme specifické herce mluvit chybně nebo s jejich zafixovanými řečovými stereotypy.

Jsme civilizací založenou na slově. Naše společenská integrace se posuzuje podle schopnosti komunikovat – a to především slovem.

Herci z ústavu však slova dokonale neovládají, přesto mohou dobře, jasně a pozitivně komunikovat. Jejich jazykem je divadlo, dorozumívají se díky divadelním situacím. I proto hrajeme s loutkami, ale i vlastními těly – abychom si lépe rozuměli. Někdo je na řeč šikovný, někdo nešikovný. Někdo je dobrý loutkovodič, jiný je spíše činoherec – touží ovládnout jeviště svým autonomním fyzickým jednáním, umí se vyjádřit. Jiný se raději vyjádří přes předmět či loutku. Každý má talent na něco jiného. Četné aspekty řeči určují specifitu každé osobnosti divadelníka s mentální retardací.

Herec s mentální retardací si je vědom své jinakosti – jiného těla, tváře, způsobu mluvy i myšlení. Proto musíme otevřít mentální prostor pro našeho citlivého diváka. Musíme najít způsob, jak ho zaujmout, aby cítil satisfakci z představení.

Proto potřebujeme vytvářet jasné divadelní situace, potřebujeme hrát s loutkami, nepotřebujeme kopírovat mluvu a fráze tzv. normálních lidí.

Memorizace textu nebude nikdy dokonalá, vlastně ani přibližná.

Tak objevujeme humor a metaforu, kromě společného porozumění. Používáme jednotlivá slova, jednoduché věty, melodie, jevištní pohyb, loutky, předměty, objekty... tím vším hledáme porozumění a komunikaci s diváky.

9.7.2.1 Klíčová slova a ptaní se proč?

K dalšímu tréninku patří i porozumění jazyku. Abychom nazkoušeli představení, musíme si opravdu všichni rozumět. Je to další dlouhodobý proces, během kterého se herci učí mnohým i divadelním výrazům. O temporytmu jsem již psala. Dále se musí orientovat především:

- v časových výrazech: když, během, od, do, v, jak dlouho, noc, den...
- v místních výrazech: na, pod, v, do, směrem, mimo, přes, z...
- ve spojkách a předložkách: s, bez...
- ve slovech porovnání: jako, spíš než, stejně, jinak, méně, více, čím dál tím víc...

Klíčovými otázkami jsou: Proč? Za jakým účelem? Kdy? Jak? S čím? Co to pro tebe znamená? Co to dnes znamená? Čemu je to podobné? Co ti to přináší? Co si o tom myslíš?

Krok za krokem herec s mentální retardací utvoří větu se správnou skladbou slov.

Učíme-li se novým slovům, dáváme podněty k ptaní se **proč**? Jde o stejné „proč“, kterým nás zaměstnávají malé děti. Toto tázání je důležitou mentální činností. Hledáme důvody a důsledky. Herec pak lépe chápe proces tvorby a vznik divadelní situace. Důkazem je hercovo pochopení – dokončuje jednání, uzavírá a dokonce pointuje situace. Herec ví, že pokaždé, když si bunraku loutka sedne, musí jí upravit šaty. Se špatně upraveným kostýmem totiž nikdo nepozná, že loutka sedí. Tedy i obráceně. Sedí-li loutka, musí mít správně upravené šaty.

Na práci s loutkou můžeme poznat, jakými způsoby specifický herec chápe a „odůvodňuje.“ Poznáme principy jeho chápání a odůvodňování. Poznáme jeho lidskou zkušenost.

Herce aktivita uspokojí tehdy, je-li v ní úspěšný. A úspěšný je pouze tehdy, je-li přesný. A přesný může být zase jen tehdy, když má přesné zadání konkrétní divadelní situace. Nepotřebuje, aby všechny okolnosti situace do

sebe zapadaly. **Potřebuje jasný cíl, od začátku přiznaný. Pak intenzivně zkouší.**

9.7.2.2 Četba

Většina herců naší skupiny neumí číst. Proto se čtení a analýze textu nevěnujeme tak, jak jsme z běžného divadelního provozu zvyklí. Četbu jsme vyměnili za vyprávění. Analýzu za společný dialog o tématu či hře. Za dialog o postavách a situacích. Mluvíme o dobrém a zlém, o tom, co se aktivně na jevišti odehrává.

9.7.3 Loutky popírají deklamaci a statickou hru

Divadelní aktivity s loutkami ve skupině lidí s mentální retardací popírají statickou hru, deklamaci, konverzační klišé a nápodobu psychologického herectví. Všechny právě jmenované divadelní fenomény jsou pro herce s mentální retardací naprosto nevyhovující, divácky nevěrohodné a pro herce paralyzující. Specifický herec potřebuje otevřenou – přiznanou hru, ve které bude mít možnost diváka oslovit a svou upřímností a fantazií pobavit.

Nezákladnější interakcí v našem divadle je tedy schopnost herce **„rozmlouvat“ s diváky**. Oslovovat je. Ptát se jich na leccos. Jde o **přímý kontakt herce s diváky**. Loutka je k rozmlouvání osměluje. Nesmím opomenout také fakt, že loutka hercům s mentální retardací významně napomáhá k rozvoji jemné a hrubé motoriky.

Veškeré jevištní dění, scénická východiska, text, zvuky, herecký pohyb musí aktérům „sedět“. Pokud je herec spoutaný, uzavřený hledišti, hra a její osvobozující funkce pro něj neplatí. Na scéně pak uvidíme ztrémovaného herce s mentální retardací, který má hodně problémů se sebou samým. Na divadlo mu pak nezbyvají ani chuť, ani energie, ani slova či pohyb. Nic. Představení je nerezonující.

Méně trpěliví herci se na loutky vrhají s vervou, poznávají je objímáním, líbáním, hlazením... tančí s nimi, chtějí si je vzít domů, aby je ukázali rodičům... sami od sebe se pokoušejí o jejich oživení. Až pak, někdy po hodině, jindy po měsíci, vám dají šanci, abyste jim ukázali, co konkrétní loutka dovede. Poté pokračují v práci. Už klidněji. Méně draví herci si s loutkou

rozprávějí. Opravdu s ní diskutují. Pak o ní hovoří i s námi. To jsou možnosti, jak se herec adaptuje na práci s určitým typem loutek. Pokud se adaptace všech podaří alespoň částečně, tzn. že se žádný z herců nesmí loutky bát, může se začít zkoušet.

Herci s mentální retardací dobře získávají zkušenosti i tím, že se dívají na hru kolegů. Jedni hrají, druzí se dívají. Pak si role vymění. Po odehrání etudy je výhodné s herci promluvit o tom, co hráli, a s pozorujícími o tom, co viděli. Herci tak mohou vysvětlit, co hráli a co chtěli hrát.

9.7.3.1 Opakování, fixování

Je také dobré, aby herci měli možnost své pokusy zopakovat a vylepšovat. Přibližovat se zadání či chtěnému výsledku. Tak se přirozeně učí opakování a fixování. Osvědčilo se mi po nich požadovat, aby s každým opakováním přidali – vymysleli – něco nového. Nedovolit jim, aby se spokojili s dosaženým. Takže loutce, na kterou jsou zvyklí a kterou si sami vyrobili, přidáme například koně. Ne jako schválnost, ale jako organickou potřebu, která vzejde ze společné domluvy o divadelní situaci. Loutka koně musí mít pro herce smysl, opodstatnění. Základem procesu zkoušení s loutkami je tedy cesta od základního – jednoduchého po rozšířené – složené. V závěrečné fázi zkoušení bezpochyby musíme selektovat a fixovat již zmíněné nezbytnosti a zahrát je co možná nejpřesněji.

Je dobré o nápadech, etudách a situacích stále mluvit, probírat je z různých stran, vysvětlovat si vzájemně proč. A v neposlední řadě motivovat se k dalším a dalším nápadům, etudám a situacím.

S každou divadelní prací vzniká i konkrétní struktura zkoušení.

Původ naší práce a její dynamika závisí na kondici jednotlivých hereckých osobností specifické skupiny. Divadlo jim pomáhá k získávání autonomie a sociability. Ale především je činí šťastnými a vyrovnanými. Je dobré, chodí-li pravidelně do práce. Někteří by chtěli být dokonce profesionálními herci. A každý potřebuje specifický herecký trénink.

K udržení spokojenosti by herci s mentální retardací samozřejmě potřebovali i konstantní odbornou péči pedagogů, psychologů, logopedů, fyzioterapeutů a jiných, což není bohužel v českých kruzích sociální péče zcela běžné, snad i kvůli finančním problémům většiny ústavů.

Někteří z herců se vůbec nestýkají se svou rodinou, respektive jejich rodina se nestýká s nimi, někdy se vídají sice pravidelně, ale velmi sporadicky, například pouze dvakrát za rok. Proto se naši herci naučili následující: vytěžit z každého setkání, z každého kontaktu – maximum. Takže i během divadelní práce můžeme zacházet poměrně daleko – kam až síly a soustředění herců dovolí. Musíme jen vyladit tempo práce. Samozřejmě se lépe pracuje s lidmi, kteří alespoň částečně prošli speciální školou, tzn. že se jim někdo věnoval, aby se pokusili naučit se číst, psát, počítat. Stačí, když se umějí alespoň podepsat. I tato nepatrná schopnost je činí autonomními.

9.7.4 Elementární, kaleidoskopické situace

Nejen francouzská lékařka Monique Cuilleret nazývá „esprit“ lidí s mentální retardací „espritem kaleidoskopu“.³² Herci s mentální retardací jsou opravdu schopni vidět a chápat principiálně jisté elementy situací. Proto mluvím opakovaně o elementárním herectví, elementárních situacích a elementární zprávě.

9.7.4.1 Od situace k herecké jistotě

Všichni máme svou vlastní genetickou výbavu. A napříč touto výbavou vystupují i naše mentální odlišnosti. Lidé s mentální retardací mají jiné mentální vybavení než normální profesionální herci, než my. Ale mnoho z nich, žijících v sociální péči, by se bylo schopno adaptovat do běžného pracovního světa, kdyby k tomu měli příležitost. **Společenskou a estetickou interakci s lidmi, kteří se přišli podívat do prostoru ústavu či na představení hrané lidmi s mentální retardací – s diváky, jim umožňuje hraní divadla.**

Třeba právě lidem s Downovým syndromem chybí důvěra v sebe sama. Naprosto necítí potřebu závodit a vítězit. **Divadlo jim nabízí situace, ve kterých se prokazatelně cítí úspěšní.** Být úspěšný zase znamená „být někým“, ne stále jen nikým.

Někteří herci si dokonce myslí na profesionální divadelní kariéru; jiní považují divadlo pouze za hobby, které je naplňuje.

³²

CUILLERET, M. *Les trisomiques ne sont plus*. Praha: Masson, 2003, s. 38.

Současně je musíme podporovat v jejich hereckém rozvoji, který má bezpochyby nepřekročitelné hranice, na straně druhé je naším úkolem vracet je do jejich životní reality, do reality jejich jinakosti – tzn. aby nežili v nesplnitelném snu, a tudíž ve lži či iluzi.

9.7.4.2 Hranice herce s mentální retardací

Většina herců se k této hranici přiblíží sama. Vypracují své divadelní možnosti, „rozkvetou“, někdy během pár měsíců, někdy během dvou tří let, a **pak si sami uvědomí, že dosáhli svého limitu a že stejně zůstanou za branou ústavu sociální péče** a jejich zaměstnáním bude například do smrti umývat talíře po společném obědě. I tato fáze, a je to stále fáze zkoušení, může nastat. Jde o tzv. regresi mentálního stavu, která je může uvést do neutěšeného stavu deprese, letargie či dokonce psychózy. I z tohoto důvodu se musí herec s mentální retardací pro divadlo rozhodnout sám. Musí sám chtít pokračovat, sám chtít zkoušet, sám chtít vystupovat na scéně. Rozhodně nesmí být součástí skupiny jen proto, že ho o to žádám. Vyhověl by mému přání (aby se zavděčil), ale u práce by dlouho nezůstal. Jakýkoli malicherný důvod by ho demotivoval a zkoušení by zanechal.

Musí najít svůj přirozený pracovní rytmus, sladit se s ostatními. Pak se z něj může stát spolehlivý a spokojený herec s mentální retardací.

9.7.4.2.1 Projevy studu na jevišti

Intenzita a jistota vystupování a jednání na jevišti jsou zásadní pro komunikační schopnosti herců s mentální retardací s jejich diváky. Důležité jsou i pro jejich společenskou integraci. Většina specifických herců má problémy se studem. Přestože touží po veřejné seberealizaci, **na jevišti se často uzavírají sami do sebe, což komunikaci jeviště s hledištěm výrazně omezuje.**

Stydlivé herce zvu do dialogu. Obyčejnými otázkami: Jak se dnes máš? Co jsi dnes dělal a co tě bavilo? Rozesmál tě dnes někdo? Je výhodné mluvit o radostných událostech – o narozeninách, vždycky má někdo nějakou oslavu, nebo ji nedávno měl, o tom, že jste potkali blízkého kamaráda... Pokud takovéto rozmlouvání nezafunguje a herec je stále na jevišti introvertovaný,

nabídnu mu něco jiného. Hudbu s možností pohybu a tance, zpěv, masáž (tedy dotek) nebo kousek čokolády. Někdy se jednoduše přihodí, že specifického herce „nerozhýbu“. I to se může stát. Není třeba se tím trápit. Nechám ho, aby se na zkoušku díval, necítí-li se na divadelní aktivitu připraven. Kdyby se jeho nechuť zkoušet opakovala, s největší pravděpodobností podlehl své lenosti a pracovat už nebude. Nejspíš zjistil, že mu vyhovuje dění jen pozorovat.

Proto hledáme takové způsoby hry, které herci umožní odblokovat se, a to i pokud se „uzavřené jednání“ začne dít právě během představení. Přiznaná a otevřená hra, možnost kdykoli oslovit diváka a možnost vystupovat z role nabízejí hereckou svobodu.

9.7.4.2.2 Osmělování se improvizací

Herec může být trénován v improvizaci. Individuální, ve dvou i skupinové. Tím se učí pracovat od začátku, od nuly, bez nadřilovaného aranžmá. Někteří herci tíhnou k improvizaci verbalizované, jiní čistě nonverbální. Je to jejich přirozená, tedy správná a svobodná volba. **Nacházejí intenzivní komunikační proces, který jim přináší opravdovou radost ze hry a rozmlouvání s diváky.** Objevují tím také způsob přenosu informací mezi nimi – aktéry – navzájem. Improvizace jim pomáhá k herecké jistotě. Ve vztahu k divákovi má nepochybný akcent komunikační a sociální.

9.7.4.3 Interpretace (světa)

Interpretování světa a poznávání lidí s mentální retardací se v jistých aspektech liší od toho našeho. Vývoj jejich myšlení, i divadelního myšlení, je jakousi zkratkou „naivních“ představ o životě. Má však vnitřní logiku, která vychází z jejich životních zkušeností.

Mají jasný názor na svět, čtené argumenty, obrazné představy a samozřejmě emoční prožitky. Jsou schopni koncepce – ve smyslu pojetí zkoušeného představení.

9.7.4.3.1 Abstraktní myšlení

Abstraktní myšlení je kapitolou problematickou, protože u každého z herců, pro různost jejich mentálních postižení, probíhá jinak. Nebudu se věnovat vyšším abstraktním operacím, ale těm, které nám pomáhají v procesu zkoušení divadelního představení.

Abstraktní myšlení je proces. Ne produkt. Herci s mentální retardací se musejí naučit, jak se učit hrát s loutkami. Nezajímá mě, co rovnou dokáží. **Zajímá mě, jak přemýšlejí a jakým způsobem s loutkou zacházejí.** Prošli jsme již fází objevování loutek, zkoumání rozličných animačních i hereckých fyzických technik.

Někdo je schopen popsat každý detail situace, někdo má dojem z celku. Všichni herci ale musí porozumět jevištnímu dění, mechanismu pohybu po scéně – někteří čistě emotivně, jiní zase jako jakémusi kaleidoskopu situací (mají nazkoušené pořadí výstupů, ve kterých mají své nezastupitelné místo). Stále se všichni musí orientovat. Musí vědět, co si představit za jednotlivými divadelními situacemi.

Došli jsme i k filozofickým diskusím – ale až když jsme se seznámili se způsoby jejich myšlení a odůvodňování. My sledujeme obvykle logiku – situace se mají odehrávat pěkně jedna za druhou. Zasadím semínko, to vyklíčí, rostlina vyrostne, pak třeba vykvete a nakonec odkvete a zvadne. Herci s mentální retardací s klidem a jistotou přeskakují standardní průběh situací. Například zasadí semínko, ze kterého je v okamžiku vadnoucí květina. Tuto zkratku nabídnou jen tak, protože to tak cítí, nebo proto, že jim to přijde vtipné, nebo jsou-li třeba špatně naladěni. Některé souvislosti vědomě i nevědomě přeskakují, jindy jdou úmyslně rovnou k cíli.

9.7.4.3.2 Poznávání terénu divadla

Poznávání je další z procesů, nikoli produktů – výsledků. Není důležité, co vše herec ví, ale jak přemýšlí. Stále po něm vyžadují zpětnou vazbu, názor, reflexi. Buduje si tak větší schopnost a především um zkoušet divadelní představení, hrát v něm, animovat loutky a přemýšlet o divadle. Proces poznávání prochází explorací, hledáním, píděním se po všech detailech vedoucích ke konečnému řešení – premiéře divadelního představení. Během objevování herec něco upřednostní a něco naopak upozadí. Vytváří si sám pro

sebe koncept, který mu pomůže k vytvoření abstrakce. Procesuální porovnávání rodí zmiňovanou abstrakci. V České republice je problematika abstraktního myšlení u mentálně znevýhodněných tabuizovaná. Všude ve světě však probíhají výzkumy, které dokazují schopnost abstrakce u lidí s mentální retardací. Jistě je to záležitost velmi individuální, záležící na stupni postižení a schopnosti učit se.

A **postup – proces** je **v konstrukci vědění** důležitější než obsah. Hledání vazeb mezi informacemi je jeho základním principem:

1. sbírka informací
2. porovnání informací
3. rozvrstvení, porovnávání
4. klasifikace
5. hypotéza
6. dedukce
7. ověření (verifikace)
8. uvědomění si problému
9. uvědomění si „jak přemýšlím“

Takovýto vědomý postup uzpůsobuje kvalitu reflexe a komunikace herce s mentální retardací, tolik potřebných ke kreativní autonomní divadelní práci.

Někteří z herců mají přirozenou chuť učit se, jiným tato motivace přichází až během zkoušení, kdy mu nové aktivity představujete. Stále dokola provokují herce k názoru a vysvětlení hypotézy divadelní situace. Pak odhalujeme různá, alternativní scénická východiska. Pokud herec v něčem uspěje, měl by si zrekapitulovat cestu, která ho k úspěchu dovedla. Je dobré mu v této cestě pomoci. Jak jsi udělal, že se ti podařilo s loutkou vzlétnout? Jak jsi na to přišel? Můžeš to zopakovat, prosím? Za úspěšně zvládnutou situaci herce donekonečna chválím. Vysvětluji, že nepovedený pokus není prohra, jen něco, co je možné hned napravit. Snažím se s herci analyzovat, proč se něco nepodařilo.

Dělíme se o zážitky. Povzbuzujeme se v neverbálních projevech, které se pak ale vědomě snažíme verbalizovat.

Používáme i divadelní hantýrku a odborné termíny. Hráči se jim postupně učí, někdo rychleji, někdo pomaleji. Minimálně jim většina rozumí pasivně. Je to výzkumný proces, princip skutečnosti, jak dosáhnout a překročit své (domnělé) hranice.

9.7.4.4 Asociativní a metaforické budování situací

Snažíme se hledat situace tak, aby byly všem srozumitelné a sdělné. Fixujeme jen jejich nejdůležitější fáze, obvykle i ty nezbytné. Aby mohli hrát podle svého přesvědčení, názoru, zkušenosti i chtění.

Pokud dešifrujeme a akceptujeme (respektujeme) jejich způsob myšlení, musíme ho přijmout se všemi jeho jinakostmi. **Situace pak nejsou budovány realisticky, ale asociativně a metaforicky.** Takže pro naši skupinu nevyhledáváme činoherní psychologické hry. **Vybíráme alternativní scénická východiska a témata, která by reflektovala schopnosti, zkušenosti a především fantazii divadelníků s mentální retardací.** Díky loutkám a předmětům se adaptují na novou formu jazyka – jazyka divadelního. Začíná pomalý, složitý proces naplněný hledáním a zkoušením. **Zásadním tématem pro herce s mentální retardací je přátelský vztah dvou a více lidí. Téma přátelství, setkání se s někým, citlivé vstupování do života druhého člověka.**

Jedná-li herec o přátelství, je svobodný, srozumitelný a zábavný. A s loutkou – neopakovatelný.

9.7.5 Potřeby herců s mentální retardací

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.

Přeje si získat divákovu přízeň. Touží se mu zavděčit. Dalším důvodem, proč vystupují 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 specifickými herci snaží dovědět více. Jejich dalším rozměrem je **touha po práci, rodině, lásce, hře jakožto komunikaci s druhými.**

9.7.6 Divadlo jako přesah

V divadle cítí možnost přesahu svých dosavadních hranic. **Naučí se úspěšně nové divadelní činnosti (aktivitě), která se posléze stává adekvátní konkrétní představou.** V tuto chvíli začínají pracovat se svou zkušeností. Tak jako všichni, kteří se projevují inteligencí. Chápou divadelní aktivitu nejen činností, ale i slovy. Jsou schopni porozumět pojmu. Mají tedy koncept. Toto hypotetické myšlení může trvat i delší dobu. Důležité však je skutečné pochopení aktivity i jejího pojmenování.

Hlasem a pohybem, nebo alespoň jedním z nich, lze vyjít sám ze sebe a dosáhnout svobodné hry a svobodného hraní divadla. Na hru a její ozdravující účinek se nesmí naléhat. Jinak svůj efekt ztrácí. Hra musí být žita s potěšením, rozkoší. **Hra je sdíleným momentem, odhalováním fantazie, kdy nemusíte brát ohled na realitu.**

Herci s mentální retardací **touží po činu.** Po realizování jistého projektu. Počítají s tím, že budou překvapovat diváky i sami sebe. Nevykalkulované divadelní představení je jim vlastní. A chtějí za něj **nést odpovědnost.**

Každý z herců má svou **vnitřní strukturu motivačních sil**, které usměrňují způsoby jeho chování ve specifické divadelní skupině. **Potřeba hry je jedním ze základních existenciálních momentů.** Všichni ji máme v sobě. Někdy ji jen potřebujeme probudit.

Divadlo je pro herce také uspokojením estetickým, líbí se jim být **součástí divadelní skupiny.** Cítí se kompletní, spokojení a vyladění. Divadlo je pro ně také dobrodružstvím poznávání procesuální tvořivé práce. Zažívají něco vzrušujícího. Do divadelní skupiny vstupují lidé s mentální retardací, kteří chtějí vstupovat s druhými do kooperace, do sítí interakcí. Jsou to lidé empatictí (někteří více, jiní méně, jako my všichni).

9.7.6.1 Role herce

Vybrali si novou společenskou roli – roli herců. Vidí se jako herci. Jsou viděni jako herci. A vědí, že jsou viděni. Mohou tedy být souzeni a kritizováni. Jsou pod sociální kontrolou diváků. Přijali své fungování v divadelní skupině. Jsou zařazení.

Právě divadlo, které se odehrává před lidmi, činí z jejich aktivity interaktivní dynamickou událost. Událost, jež je výzvou všem přítomným.

Po čem specifický herec nejvíce touží? V první řadě být hercem. Vzápětí přichází touha vzbuzovat smích, přeje si zabavit a rozesmát diváky.

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.

Chování

Chování je esenciální pro hercovu integraci, a to nejen pro tu globální – společenskou, ale i velmi konkrétní – na jediném malém jevišti. Specifický herec se musí zbavit neadekvátního chování, které bývá tak výrazné, že se stává charakteristickým pro konkrétního jednotlivce. Divadlem zve do dialogu své diváky, ale i sebe navzájem.

Poměrně frekventovaným problémem je **příliš familiární** herec s mentální retardací. Herec touží objímat, hladit a líbat své diváky, i když je vidí poprvé v životě. Tato žízeň po „něžnostech“ je samozřejmě nepřiměřená a nepřijatelná.

Jak překonat extrémní chování neadaptovaného herce (během zkoušení)? Pokud přijdeme na důvody jeho výstředních projevů, jsme na dobré cestě situaci vyřešit. Herec chce obvykle něčeho dosáhnout. Možná chce jinou roli, loutku a neumí to jinak sdělit. Možná jen touží po větší dávce pozornosti a chvály. Snad potřebuje jen pevně obejmout. Nabídnou mu, co je v mých silách. Ale nesmím se nechat citově vydírat. Není přípustné, aby ho kdokoli za jeho chování potrestal. Osvědčilo se mi herce věcně informovala, že se nechová zcela vhodně.

Pokud nepomáhá ani pevné objetí jako odpověď na jeho náklonnost, nezbyvá než ho patřičně zaměstnat až zaneprázdnit. Potom ani během zkoušky, ani během představení, nemá čas na děšení diváků i nás samotných. Samozřejmě mu musíme po celou dobu zkoušení nastavovat hranice, aby si i k nám nedovoloval obtěžující záplavy afektů.

Ptám se ho: Koho to líbáš? Je vůbec možné takhle lidi skoro udusit? Proč mi tak silně tiskneš ruku? Vždyť mi ji rozlámeš! Pozdrav taky ostatní, nejen mne. Je nutné, abys objímal všechny lidi z publika, kteří se přijdou

podívat? Není lepší, abys je spíše pozdravil? Tyto otázky opakuji pořád dokola v průběhu celého zkoušení. Rozněžnělý herec si pomalu vytvoří hierarchii sentimentů, vytrénuje se ve společensky únosném chování. Nebo na zkoušky přestane chodit, když zjistí, že se nenechám permanentně hladit, objímat, česat... nebo že ho nebudu po dobu zkoušky držet za ruku.

Existuje pomocné cvičení, které se dá použít také pro objasnění vztahů různých jevištních postav v jednom představení. Pokud je herec mé skupiny „příliš familiární“, nechám ho namalovat postavy, se kterými spolupracuje. Pak si společně vykládáme, jaké vztahy ke svým spoluhráčům má, jaké city k nim chová. Trpělivě si vysvětlujeme, že nemůže všechny milovat, nebo naopak nenávidět, což se stává hercům – agresorům. K postavám si maluje podle svého různé značky, malé obrázky, kterým on sám rozumí – chce se totiž stát regulérním členem souboru a vztahovat ke kolegům tak, jak velí divadelní situace.

Herec musí vědět, že není správné, aby divoce líbal přicházející diváky. I když se tomuto chování zpočátku smějeme, může to být velkou překážkou ve společné práci. Specifický herec si buď uvědomí, jestli je pro něj divadlo opravdovou společenskou akceptací a vysokým lidským ohodnocením, nebo se nevzdá svého chování a ze skupiny odejde.

Divadlo je pro specifického herce aktivní nabídkou práce v kolektivu, nabídkou, jak pozitivně a dlouhodobě strávit čas.

Na co musím herce upozornit? Měla bych ho vždy upozornit dopředu, co se bude dít. Aby nebyl překvapen, zaskočen a následně paralyzován úkolem. **Musí vědět, co jsou jeho úkoly a funkce v představení.** Musí vědět, že mu bude někdo do jeho hry zasahovat. Některým hercům takové zásahy nevyhovují. Nejraději vše dělají podle svého názoru a rozhodnutí. Pak je musím přesvědčit, že nejde o narušování jeho nápadů, ale o pomoc, jak se s nápady posunout ještě dál.

Herec s mentální retardací chce vědět, jak dlouho bude zkoušet. V praxi jsem zjistila, že mu dlouhé zkoušky nečiní dobře. Rychle se znává a vědomí, že má ještě dvě tři hodiny pracovat, ho může demotivovat a od zkoušky odradit. Vyplácí se mi vždy o průběhu zkoušky informovat hned na začátku. Specifický herec, opět jako malé dítě, neustále zasypává otázkami jako: Kdy už bude konec? Kdy půjdeme na svačinu? Odpočineme si někdy? Kdy bude premiéra? Je to herec velmi netrpělivý...

Naladit herce na nepříliš dlouhou zkoušku skládající se z rozcvičky, etud a animace hlavních postav hry, kterých se účastní všichni a všichni se vystřídají na všech rolích, je diplomatické. Herec se snaží soustředit, aby vše šlo podle plánu. Právě na plánování je zvyklý z celoživotního ústavního pobývání. Pokud se sám snaží koncentrovat na hru, nespadne do hry „robotizované“, což bývá také úskalí ústavního života. Lidé zde žijící mají naplánovanou každou hodinu. Takže splňují, odškrtaávají si aktivity a úkony, často bez jejich skutečného prožití. Musím dávat pozor, aby hra byla efektivní, nikoli mechanická.

Dalšími problémy chování jsou například hercův strach (úzkost), panika, snění (během zkoušky je možné nechat několik minut na společné snění, nikoli noční můry), **frustrace** (herec touží po nekonečných diskuzích, které zkoušení zdržují, k ničemu nevedou). Mým úkolem je najít způsob, jak zkoušet a mluvit s herci zároveň. Přimět je, aby rozlišovali aktivní část zkoušky od odpočinkové fáze a pauzy.

I když jsou specifictí herci snadno znavitelní, dá se s jeho hereckou energií pracovat. Je-li motivovaný, má o zkoušení zájem, je výkonný a ochotný udělat pro představení cokoli, co je v jeho silách. Pokud se mu navíc během zkoušky něco povede, získá takový náboj, že ho stěží zastavím.

9.7.7 Právě se začalo zkoušet představení

Joseph Nuttin, belgický psycholog, se zabývá vztahovou teorií osobnosti. *„Má-li vzniknout síť interakcí, je k tomu beze vší pochyby potřeba elementů, mezi nimiž dochází ke komunikaci... Osobnost je funkcionální model, který zásadně zahrnuje dva póly. Já a svět. Já je soubor psychických funkcí a možností jedince. Svět pak je vnitřní objekt.“*³³

Jean Piaget zase píše: „Jakmile jazyk a sémiotická funkce dovolí vybavit nejen zkušenost, ale především dovolí i komunikaci (jazyka slov a gest, hromadné symbolické hry, vzájemné nápodoby atd.), není již svět představ výlučně tvořen předměty (nebo osobami-předměty), jako tomu bylo na senzomotorické úrovni, ale i subjekty, které jsou ‚mimo mne‘, a přitom ‚se mi podobají‘. Tato situace s sebou přináší nové perspektivy, které musí být

³³

NUTTIN, J. *Struktura „Já – Svět“*. Praha: KATaP DAMU, 2002, s. 3.

diferencovány a koordinovány. Jinými slovy: decentrace, která je nezbytná pro vznik operací, se již nevztahuje jen na fyzikální svět – i když tento svět představ je podstatně složitější, než byl senzomotorický svět – ale týká se zároveň nutně **mezilidského nebo sociálního světa**... Termín „sociální“ nesmí být však chápán v příliš úzkém a současně příliš širokém smyslu výchovného, kulturního nebo morálního předávání. Jde tu mnohem více o osobní proces socializace, který zahrnuje současně rovinu poznávací, citovou i morální.“³⁴

9.7.7.1 Trénink koncentrace

Specifického herce musíme nejdříve vyladit, aby mohl začít pracovat. Průběh zkoušky závisí na jeho aktuální kvalitě (schopnosti) recepce informací a aktivit. To znamená, že musím použít všech možných způsobů, abych předala potřebné informace hercům, kteří je zase musí divadelně zpracovat. Herec se bude na zkoušku plně soustředit tehdy, když ho zaujmete na všech úrovních jeho vnímání. Do hry vstupuje všech pět smyslů. Jak tedy zaujmout herce s mentální retardací? **Vizuálně, auditivně, pohybově, hmatově, čichově a chuťově.**

Pokud potřebujete pozornost specifického herce, je to jako když potřebujete zaujmout malé dítě, přibližně pětileté, aby vydrželo v klidu a alespoň částečném soustředění alespoň po dobu 45 minut. To je doba aktivního zkoušení, kdy se snažíme objevit již zmíněná, nová scénická řešení. Jednoduše řečeno – někdy prostě není možno začít zkoušku, pokud si herci nedají kousek čokolády či bonbon.

Herci s mentální retardací většinou špatně a někdy i málo mluví. I proto se rádi dotýkají – loutek i nás ostatních. Vhodnou alternativní metodou, jak jim pomoci zdolávat obtíže s vyjadřováním a komunikací, je kineziologie. Opakovaným svalovým impulzem, který herci předávám například pouhým stisknutím paže, se naučí všemu potřebnému v dané divadelní situaci.

Zmáčknu-li jednoznačně herci paži, je schopný zareagovat podle domluvy. Třeba se zastavit s loutkou po dlouhém putování, ve správný

34

PIAGET, J. *Psychologie dítěte*. Praha: Portál, 2001, s. 87.

okamžik. Díky kineziologii můžu herce naučit – poznat – vycítit, kdy se fáze situace mění. Zase se ptám: Co jsi cítil? Co jsi viděl? Co jsi slyšel?

Můžeme tak dosáhnout i zpětné vazby od specifického herce. Předáte mu, co je nutné předat, aby představení mělo tempo, rytmus i souvislosti a zároveň se dovíte, co jste ani netušili.

Herec mi odpoví, zformuluje, co cítil, viděl a slyšel, a já zůstávám překvapena nekonvenčními odpověďmi. Herec popustil uzdu fantazii. Není dobré smířit se s přibližnou odpovědí, protože pak je i výsledek představení jen přibližný.

Opakujeme etudu, kterou jsme vypracovali jako srozumitelnou a smysluplnou zprávu, opravujeme její chyby a nedostatky, snažíme se ji společně rozvíjet. Dokola se herců ptám: „Co se bude dít dál?“ Také je možné, aby herec odehranou etudu odvyprávěl se zavřenýma očima. Odvypráví, co hrál. Herci, kteří nehráli a jen se dívali, zase svěří, také se zavřenýma očima, co viděli. To je nejjednodušší způsob, jak pracovat na interiorizaci (zvnitřnění představy), což je důležité cvičení hereckého soustředění. Každou zkoušku vidím, jak se herci zlepšují. Na scéně jsou jistější, jejich jednání je intenzivnější, protože se přestávají stydět. Vědí, co hrají. Otvírají se hře. Jejich vnímání sama sebe se stává oddramatizovaným. Objevují v sobě schopnost reflexe, sebekritiky i nadhledu na představení jako celek.

9.7.7.2 Klíčové otázky

Klíčové otázky tvůrčího procesu ve specifické skupině se týkají nejen tématu představení, ale i procesu zkoušení. Nastala chvíle, kdy je nejvyšší čas začít vědomě selektovat a fixovat. Fáze méně závazného zkoušení a her skončila. Začínáme prahnout po jevištním tvaru.

- Proč a co můžeme divákům říci a ukázat?
- Co to pro nás osobně znamená či co nám to připomíná?
- Kde a kdy se to může odehrávat?
- Jak se to bude odehrávat? Od začátku, prostředku či konce? Nebo na přeskáčku?
- Jaké loutky, předměty a rekvizity použijeme? Umíme je vyrobit sami?

Poté, co si odpovíme, můžeme začít vlastně ihned zkoušet. Provizorní loutky si klidně během dopoledne vyrobíme sami a odpoledne už zkoušíme hereckými etudami vše, co nás napadá.

Pokud jsme v kondici – tedy připraveni zkoušet, odpovědi přicházejí během práce.

9.7.7.3 Správným temporytmem k lepší řeči

Je to práce vyčerpávající. Jak jinak. Herec s mentální retardací bývá „extrémní.“ Buď příliš rychlý, nebo příliš pomalý. Má práci nejen se sebou samým, ale navíc ještě s loutkou.

Osvědčilo se mi rytmizovat pohyb loutky přímo na tělo herce s mentální retardací. Osvědčené je vyťukávat rytmus pohybu loutky na hercovo rameno. Tak se například učí mluvit lidé s Downovým syndromem, **aby jim správný rytmus řeči přešel do jejich tělové paměti**, a tudíž aby byli srozumitelní. Tímto „vyťukáváním“ rytmu se upravuje nejen jejich rychlost hry (zpomalené či zrychlené), ale postupně se zlepšuje také jejich **práce s dechem**.

A když se herec s mentální retardací správně nadechne, často z něj vyjde citoslovce, slovo, replika, a to přesně odpovídající situaci a především uvěřitelně pro diváka.

Zkuste mu nabídnout, aby právě nalezený verbalizovaný projev vyslovil různými způsoby. To ho nenuceným způsobem přiměje rozpohybovat tělo – hercovo tělo.

9.7.7.3.1 Slovní a pohybové asociace

Začínají se vytvářet slovní a pohybové asociace. Herec se napojuje na „nenadrilovanou“ hru, dostává se do tvůrčího procesu zkoušení divadelního představení. Stává se svobodným a autentickým. Úkolem režiséra posléze je, aby vybral „to nejlepší“ pro danou divadelní situaci. Musí odhadnout, co si herec s mentální retardací nejlépe zafixuje, avšak s podmínkou, aby jeho hra zůstala živá a pokud možno věrohodná. Po skončení uvedených „etud“ se herců vždy ptám, co na jevišti dělali, co prožili a co si z toho zapamatovali. A jestli vědí, kdy se diváci bavili a smáli a kdy se naopak nudili. Odpověďmi na tyto otázky mi herci pomohou dešifrovat, co pro ně bude dobře

zapamatovatelné. Jejich odpovědi jsou pro mne **klíčové body**. Pamatují si totiž jen to, co je pro ně důležité. Tudíž pro mne podstatné. V této chvíli začíná opakování, **memorizace slov – textu a fixace situací**. Je třeba nalezené opakovat tak často, jak je jen možné. A samozřejmě nabízet impulzy k rozvíjení zafixovaných situací tak, aby hercův „objev“ nezchudl. Měl by se naopak rozvíjet.

Potíže s jevištní řečí jsou pro nás těžko řešitelné. Herci žijící v ústavní péči jsou v této oblasti chronicky zanedbávaní, a to od raného dětství. Je to práce pro zkušeného speciálního logopeda, ne pro divadelníka. My se snažíme vypracovat ty repliky, které musejí na jevišti zaznít. Protože podtrhují význam situace, nebo je herci sami vymysleli, a tudíž mají nezastupitelnou hodnotu. Pro herce jistě, a věřím, že i pro diváka. Pečujeme tedy jen o nezbytná slova, která jsou situačně významotvorná nebo podávají elementární zprávu o dění na jevišti. A pokud na jevišti skutečně zazní, musí jim být rozumět. Nenecháváme herce s mentální retardací, aby špatně vyslovoval. Divák by mu nerozuměl a představení by se stalo „hendikepovaným.“

Každá věta by měla mít rozhodně správný slovosled.

9.7.7.3.2. Slova o více významech

Některá slova mají více významů. Snažíme se hercům i tyto další významy objasňovat. Například vede-li herečka s mentální retardací loutku kočky a její kolega loutku kocoura, musí oba vědět, že spojení „to je ale pěkná kočka“, může divák vnímat dvojím způsobem. Kdyby herec nevěděl, že „kočka“ může být i krásná dívka, byl by postavem do situace, jež ho limituje. Divák by se mohl smát druhému významu či podtextu, herec by byl pouze nevědomým tvůrcem vtipu. Byl by limitovaný, hendikepovaný, a to jen tím, že nezná další význam slova. Jeho nevědomost je vždy na jevišti viditelná. Objevení druhu humoru, který je založen na dvojitým smyslu slov či slovních spojení, dává více prostoru i režisérům a dramaturgům specifických divadelních skupin. Je to další pomoc, která pomáhá otevřít mentální prostor specifického herce. Je to pomoc, která odhaluje maximum jednoho každého herce s mentální retardací. Humor je důležitou integrující životní silou.

9.7.7.4 Podpora smyslu pro pořádek

Specifický herec si musí osvojit smysl pro pořádek. Nejen zkoušení, ale i zacházení s loutkami musí mít řád. **Důležité je motivovat ho, aby se dobře staral o své loutky, rekvizity i kostým.** Pečuje-li o ně, získává k nim hlubší vztah, což je vidět i na jeho hře na jevišti, která může být méně uspěchaná, mechanická nebo dokonce méně povrchní. K uspěchanému vodění loutek, mechaničnosti a povrchnosti hereckého projevu mají divadelníci s mentální retardací tendence. Vybízím je, aby formulovali, jak se postarali o loutky a další divadelní propriety. Mám zkušenost, že zachází-li specifický herec s péčí o svou loutku mimo jeviště, jeho hra před diváky je pak pečlivější, starostlivější a propracovanější. Na rozdíl od profesionálních herců, specifický herec neumí loutku hodit do zákulisí a pak s ní předvést bravurní výstup. Pokud by herec s mentální retardací „mrsknul“ loutku do portálu, „zahazoval“ by ji i při samotném představení. **Vybízením k dobré péči o loutky je herec trénován v jasných příkazech vztahu herec – režisér.**

9.7.7.5 Porozumění pokynům a připomínkám režiséra

Specifický herec se sám brzy naučí, co dělat a jak reagovat na připomínky během zkoušky. Zamezí se tím častému zastavování a zdlouhavému vysvětlování problému. Herec, pokud již dobře zná svou loutku, začne spontánně nabízet „zlepšovadla,“ aby představení lépe technicky „šlapalo“. Trénuje se i jeho schopnost reflexe a celková anticipace v průběhu divadelní práce.

Pokud herec jednoduché pokyny přijme, je možné přejít k dalšímu pokusu. Tím je porozumění a přijetí komplexních pojmů jako např.: zrychlit tempo, schovat záda, loutka lítá (tzn. nechodí), odstup od loutky, dál od středu... Jednoduché pokyny pomáhají také memorování textu i fixaci divadelních situací. Režisér či dramaturg si musí být vědom **kvality pokynu**, kterou herci dává. To znamená stále si ověřovat, jestli je **požadavek jasný, pochopitelný a realizovatelný pro příjemce.** Počítáním (vteřin, kroků) se příliš nezabýváme. Herec si díky tělové paměti zafixuje, kolik kroků musí ve tmě udělat, aby se dostal nespátrěn tam, kam má, nebo aby se třeba po opětovném rozsvícení jeviště ocitl na jiné polokouli.

Čím je formulace požadavků pozitivnější, tím více herce motivuje a energizuje. Tím lépe ji chápe. Dobrá formulace garantuje dobré přijetí hercem s mentální retardací. Energizující věty: Dělal jsi někdy takovéto cvičení? Už jsi vůbec vyzkoušel tuto loutku? Než znovu začneme zkoušet, děkuji za to, co jste už odehráli... Přijetí a pochopení úkolu hercem záleží na tom, kdo a jak požadavek formuluje.

9.7.8 Rozvoj procesu myšlení (divadlem)

Herec si musí být vědom, co vše umí. Zmíněné metody mu v tom pomáhají. Má jistotu, že se něčemu spolehlivě naučil. Může se na to spolehnout. Měl by umět vyslovit, co dokáže a čím si je jistý. Pokud neumí či nechce mluvit, měl by být schopný své dovednosti předvést. Vracím se k abstraktnímu myšlení herce s mentální retardací. Nastává totiž proces porovnávání. Herec se stává „redaktorem“ svého abstraktního myšlení.

A Umím pěkně zpívat.

B Kotoul na jevišti nedokážu.

V první etapě objevím – vyslovím, co vše umím. Je to informace. Ve druhé etapě najdu vztahy mezi informacemi.

1. A. B. Umím zpívat. Neumím kotoul.

2. A + B Umím zpívat a neumím kotoul.

3. Konstatuji, jaké informace jsem podal. Umím to pojmenovat. Herec s mentální retardací objevil koncept.

Vše vzniká na základě divadelního zkoušení. Vznikají tři hromádky.

Co umím. Co neumím. Co umím nového.

Herec si tímto tvoří vyšší koncept (svého rozumu). Je si vědom, v čem je silný a v čem slabý. Vědomí dovedností mu dodává hereckou jistotu především během konkrétního bytí na jevišti. Dodává mu i reálnou základnu pro práci s abstrakcí. Je dobré, aby měl každý herec s mentální retardací svou hierarchii divadelních dovedností.

„Vím, že umím piruetu. Takže tanec s piruetou v představení nezkazím.“

Rozvoj procesu myšlení rozvíjí bezpochyby i proces tvorby a hry na scéně. A postup procesu je samozřejmě důležitější než obsah v konstrukci vědění. Postup práce si herec zapamatuje minimálně tělem, protože ho zažil i prožil. Vylepšují se tak i komunikační schopnosti herců s mentální retardací.

9.7.9 Závislost afektivní dimenze, motivace a interakce specifického herce

Interakce mezi herci navzájem, posléze pak interakce mezi jevištěm a hledištěm, závisí na aktuální motivaci každého herce v daném okamžiku za konkrétní situace. Motivace zase závisí na kvalitě přenosu informací o daném okamžiku právě se odehrávající divadelní situace.

Emoce jsou **komunikačním kódem pro otevření hercova nitra**. Jsou pro něj velmi důležité. Mohou být na straně druhé i zdrojem konfliktu, čemuž je třeba s dostatečně velkým předstihem předcházet, neboť každý z herců má jinou mez afekce.

Vyladování emocí nebývá proces vždy jednoduchý. Nálady herců jsou vrtkavé, často záleží třeba jen na počasí, které může zkazit celou zkoušku. Je-li pošmourno a prší, třeba se ani zkoušet nezačne. Herci jsou nenaladěni, roztržití, protivní a někdy i agresivní.

Proto je třeba hýčkat pozitivní emoce. Například humorem.

9.7.9.1 Smysl pro humor

Humor a veselá atmosféra na zkouškách nejlépe dovoluje specifickým divadelníkům svobodně zkoušet a nabízet svá vidění světa i života. Jedinou možnou připraveností je nutnost být připraven – odhodlán pracovat s humorem. Je opravdu nezbytný pro dobrý průběh zkoušení. Nikdy se mi nestalo, že bychom humor vyráběli. Herci jej potřebují „jako sůl“ – bytostně. Jsou velmi chytliví třeba na drobné žerty, zcela přirozeně je sami rozpracovávají do gagů.

Za osmiletou divadelní praxi v tomto oboru jsem nezažila, že by specifičtí divadelníci nemilovali veselé příběhy a anekdoty. Kdykoli jsme mohli začít hrát se slovy, ale hlavně se situacemi.

Pokud jako iniciátor divadelního zkoušení v ústavu sociální péče nenavodím veselou atmosféru, herci se nezačnou cítit dobře, jistě. Klidně se seberou a ze zkoušky odejdou. Mohou se dokonce tak zablokovat, že už nechtějí zkoušet vůbec.

Jak herec s mentální retardací vytváří komické situace? Pokud herce chválím za jeho dobrou práci, a musí být za co chválit, obvykle se rozvine následující komunikační interakce.

Jak se ti povedlo, aby se loutka tak pěkně posadila? (Jak jsi na to přišel? Na co jsi myslel, že jsi loutku tak pěkně a dobře posadil?) Například u bunraku loutky, s kterými jsme pracovali, to není zrovna jednoduché. A herec začne mluvit o tom, jakým způsobem loutku posadil, složil jí oděv...

Cítí, že se mu něco vydařilo a je o to projeven zájem. Začne se i vychloubat, nebo naopak tvrdit, že je to „normálka“ a „nic zvláštního“, je přece „profík“. Tímto rekapitulováním animaci opakuje, já ho chválím a on se začne radovat. A protože je na radost bytostně naladěný, snad protože chce nastolit rovnováhu velké odtrženosti od rodiny, nebo nemožnosti najít si životního partnera, chce vám za pochvalu poděkovat veselím. Je to jeho způsob komunikace s lidmi „zvenku“. V této chvíli mohou vznikat etudy radosti plné smíchu.

9.7.10 Interakce

„Z latinského *interactio* od *inter-agere*, jednat mezi sebou. Jde o vzájemné působení, jednání, ovlivňování všude tam, kde se klade důraz na vzájemnost a oboustrannou aktivitu na rozdíl od jednostranného, například kauzálního působení. Důležité je vzájemné ovlivňování, obousměrná komunikace, obousměrné působení, souhra, střetnutí.“³⁵

Nejzásadnější interakcí divadla lidí s mentální retardací je komunikace s diváky (rozepsáno v kapitolách 1.5.1.2 a 5.1.2). **Druhým významem je setkání stylizovaného hereckého komponentu s výtvarným řešením představení.** Loutka patří do hry herce a věnovala jsem se jí podrobně v úvodu práce v kapitole 1.5.2; dále pak v kapitolách 5.2.1.2; 6.3; 6.6.3 a 9.7.2.1.

Scénografie (stejně jako loutky) přináší specifickým hercům primárně estetickou emoci, ze které se během jejich hry a hraní stává vědomá smyslová zkušenost. Přenosem této zkušenosti na diváka se zase rodí

35

cs.wikipedia.org/wiki/Interakce

jeho přirozené reakce – divák může být představením buď potěšen, nebo zklamán.

Smyslová zkušenost se v jevištní realitě stala nejen variantou estetické funkce divadla, ale také vytvořila vnitřní sílu, z které se procesem zkoušení stává záměr a formulovaný cíl herecké tvorby. Dochází k nalézání společného divadelního zážitku. Interakčními vazbami vzniká prostor pro čtení a porozumění významu obrazů divadelních situací.

Ve výsledné fázi – tedy během představení specifické divadelní skupiny – dochází (v ideálním případě) k interakcím:

1. Interakce mezi hercem a jeho replikami (textem)

Kdy specifický divadelník prezentuje, jak rozumí smyslu situací. Je-li na jevišti opravdu přítomen, což je základ pro rezonující představení; či naopak demonstruje rozhovory s ostatními. To je pak pouhé „tlachání“, během kterého se herec bez významu, sám pro sebe, promenuje po scéně.

2. Interakce mezi hercem a výtvarným řešením scény

Využívá-li akční možnosti scénografie, je-li s ní ve vazebném vztahu. Nevznikají-li záměrné spojitosti herce a výpravy, alternativní přístup k divadlu ztrácí smysl. Herec se v tomto případě pohybuje jen mezi nevýznamotvornými rekvizitami. A pokud se tak opravdu děje, je to naší chybou. Chybou režie-dramaturgie.

3. Interakce mezi herci navzájem

Podmínkou pro živý dialog (ať už jakkoli vedený – slovní, pohybový...) je skutečná přítomnost na jevišti, vnímání se navzájem. Být schopen dát pozornost kolegovi i loutce. Pokud tomu tak není, k interakční vazbě nedochází, představení je nedialogické, zůstává jen na jevišti. Nedojde-li zpráva ani k hereckému partnerovi, nemůže zákonitě dojít ani k divákům.

4. Interakce mezi hercem a publikem

Pro specifického herce je to interakce ze všech nejcennější, jak jsem již mnohokrát zmiňovala. Je to poznatek našeho zkoušení, je to akcent celé divadelní práce se specifickou skupinou.

9.7.11 Závěr

Estetická funkce scénografického řešení, smyslová zkušenost vyplývající ze hry herců a rezonující téma – to jsou premisy nezbytné pro souhru všech elementů vznikajícího jevištního díla. Smysluplná divadelní a dramatická situace, stejně tak i etuda či řetězení asociací dávají vzniknout představení za významotvorné účasti diváků. A to je onen základní rozhodující okamžik pro společný divadelní kontakt a komunikaci. Teprve potom **může dojít ke tvořivé interakci nejen všech komponentů jevištního díla, a především k vazbě mezi jevištěm a hledištěm. Právě ona potvrzuje touhu lidí s mentální retardací udržet kontakt se světem. I oni hledají obraz člověka na jevišti.**

10 PŘENOSNÉ ZKUŠENOSTI Z PROFESIONÁLNÍHO PROVOZU A SPECIFICKÉ DIVADELNÍ SKUPINY

Na počátku svého doktorského studia jsem byla přesvědčená, že se budu věnovat výzkumu specifické divadelní skupiny, že budu pokračovat v magisterském bádání. To jsem také učinila. Své poznatky jsem ale chtěla postavit do komparace se standardním divadelním provozem. V průběhu studia mi došlo, že nepůjde o reflexi a analýzu dvou odlišných divadelních aktivit. Myslela jsem, že se poznatky ze zkoušení specifického představení budou prolínat s poznatky tvorby profesionální. Ale z „tvorby“ v profesionálním divadle zbyla jen „činnost“. Sedm premiér za sezonu ve Středočeském divadle Kladno. Jak naivní jsem byla! Sotva jsme vždy stihli zrealizovat všech sedm titulů. Na zkoušení zbývalo obvykle šest týdnů. Ptám se – je možné vytvořit za šest týdnů představení Shakespearova *Hamleta* s novým, zesoučasněným smyslem i nekonvenčním realizačním přístupem? Odpovídám si – nikoli, pokud musíte stihnout ještě dalších šest divadelních sprintů. Dostávám se do finále disertační práce *Divadlo jako estetická nabídka mezilidské komunikace*. Zmínila jsem a ještě zmíním jen ty poznatky, které jsou, podle mého názoru, zásadní pro divadelní tvorbu (neboli kreativní divadelní práci). Obecným problémům divadelní továrny netřeba přihlížet. Nenesou kýžená poznání, kromě mnohých zkušeností k nezaplacení, za které děkuji. Z repertoárové praxe profesionálního divadla toho nebude mnoho.

Kromě práce v ústavech sociální péče mám zkušenost se dvěma odlišnými typy repertoárového divadla. Prvním byl generační soubor Divadla NABLÍZKO, jehož někteří bývalí členové tvoří dnes Divadlo AQUALUNG. Druhým je činoherní Středočeské divadlo Kladno (SDK).

Od dramaturgie se v SDK požaduje tzv. dramaturgický plán, který by uspokojil širokou diváckou obec. A to od žáků druhých stupňů základních škol po silnou skupinu seniorů.

Divadlo AQUALUNG a Divadlo NABLÍZKO, profesionální generační uskupení, zase vybírá tituly a žánry vyhraněné dramatiky pro vyhraněné publikum. V současnosti se věnuje estetice hnutí zvanému steampunk a brakové literatuře. Pro příklad uvedu divadelní komiks *Pán času* v režii Jiřího

Havelky a divadelní detektivka la carterovku *Příliš skromný Nick Carter*. Režisérem a spoluautorem textu je Ondřej Lážnovský.

Divadlo Vzhůru nohama (dříve Divadlo 4 krát 5) je novým občanským sdružením, které již osmým rokem vede Vladimír Novák jako projekt socializačního divadla. Zde hledáme témata rezonující s celou divadelní skupinou. Jsou to především přátelství, láska a touha být někde doma – mít své místo.

Procesu divadelního zkoušení herců s mentální retardací jsem se věnovala doposud. Nyní se pokusím reflektovat ta představení profesionálních souborů, ve kterých jsme **sledovali a naplňovali stylizační záměr**. Právě tady jsem došla ke styčnému bodu obou divadelních skupin – profesionálů i herců s mentální retardací. V průběhu práce jsem uváděla argumenty, proč se ve specifickém souboru nevěnujeme činohernímu jednání. Praktickými zkušenostmi jsem došli k poznání, že **psychologické herectví není pro retardované divadelníky vhodné. Míra, do jaké by mohli předvádět někoho jiného, než sami sebe, je velmi omezená. Herec s mentální retardací se nemůže odosobnit, aby zahrál charakter jiného člověka**. Není schopen tohoto hereckého zobecnění. Výsledek – pokus o charakterní typologii postavy – byl vždy velmi nevěrohodně napodobený, pouze přibližný, vždy jakoby nechtěně stylizovaný. Z tohoto důvodu se věnujeme divadlu založenému na stylizaci a zkratce. I proto nám tolik konvenují loutky.

10.1 Stylizační záměr

Dramaturgicky i režijně byly hercům dány takové jevištní podmínky, které si nepřály akcentovat psychologicky věrné herectví, ale žádaly **stylizaci a autostylizaci**. Zde jsem našla zásadní principy, které charakterizují hereckou práci lidí s mentální retardací.

„Jde vždycky o takový způsob chování, který – ačkoli je třeba záměrně stylizovaný – obsahuje všechny rysy přirozeného, autentického projevu osobnosti, která se může při této stylizaci projevit.“³⁶ Citací Jaroslava Vostrého chci zdůraznit, že mi záleží na tom, aby byla **herecká stylizace věrohodná**,

³⁶

VOSTRÝ, J.: *O hercích a herectví*. Praha: Achát, 1998, s. 51.

uvěřitelná, lidská. Pouze taková, podle mého názoru, může zasáhnout cit a intelekt diváka klasického činoherního i specifického představení.

10.1.1 Autostylizace

Herectví specifických divadelníků vychází právě z **autostylizace**, která se rodí na základě jejich osobnosti. Dosahujeme jí čtenými, výše uvedenými cvičeními. Pokud vystupuje na scéně herec s mentální retardací sám, bez loutky, potřebuje rozvinout a zintenzivnit vlastní herecký projev, který je mu přirozený. Poté vystupuje před diváky s jistotou. Na jevišti suverénně jedná.

Ať už se jedná o předpoklad stylizace, kdy herec nemusí vycházet sám ze sebe, nebo autostylizace, jde o takový pohyb herce, který je **dotvářen** – záměrně vybírá a zveličuje určité rysy lidského pohybu, charakterizující například konkrétní lidskou vlastnost. Je to pohyb s nezaměnitelným detailem.

10.2 Hledání témat a volba titulů

„Irininým úkolem není pokoušet se být někým jiným. Neježe je něco takového nefér vůči publiku, je to kacířství vůči vlastní tvorbě.“³⁷

Kladenské činohra se již téměř sto let pokouší zaplnit mezeru v kulturním vyžití celého středočeského kraje. Je to úkol nelehký, nevděčný a těžko splnitelný. Proč? Protože se musíte pokusit uspokojit diváky od deseti let až do pozdního věku seniorského. Snahou a cílem je, aby se stávající divák do hlediště vracel, a navíc přicházel divák nový. Z pozice dramaturgyně jsem se svými kolegy opakovaně vybírala dramaturgický plán na jednu divadelní sezonu o sedmi titulech.

Úkolem dramaturgie, podle mého nejlepšího vědomí a svědomí, je vybrat takové tituly, kterými by herci rostli a se kterými by diváci byli spokojeni. Takže mezi všemi nutnými žánry repertoárového provozu – klasickou komedií a tragédií, bulvární komedií, současným dramatem, původní českou hrou, muzikálem a komorní českou premiérou (titul, který se v České

37

DONNELLAN, D. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007, s. 237.

republice ještě nehrál, nejlépe psychologický, ne však příliš závažný...) volím taková témata, která jsou i v dnešní době věrohodná. Témata, která se dají převést na jeviště tak, aby herec mohl jednat uvěřitelně. Jde o vztah člověka k člověku, světu a situaci, o obsah. Formu volíme až pak.

Žánry jsou dané. Témata hledáme. Ve specifické skupině jsme si žánr zvolili sami (loutky, nadsázka a stylizace) a témata hledáme. Opět žádný rozdíl.

Nevidím jiný způsob, než hrát i na Kladně Gogolovu *Ženitbu*, Tausendové *Tajný deník Adriana Molea*, *Plíseň* Marit Tusvikové, Gavranovo *Vše o ženách*, Sidonův *Labyrint* či texty Huberta Krejčího s jistým, konkrétním stylizačním záměrem.

Stejně jako se souborem Divadla NABLÍZKO Rostandova *Cyrana*, s mosteckými *Dvanáct rozhněvaných mužů* Reginalda Rose, s Divadlem AQUALUNG Verneovu *Cestu kolem světa* a autorský divadelní brak *Příliš skromný Nick Carter* nebo „specifický“ plenér *Skrz tenkou tětívu snů* v ústavu sociální péče.

10.2.1 Shrnutí

Nejde nám o pohyb, který vidíme v každodenním civilním životě. Nejde nám o všední realitu a její spontánní situace. Jde nám o úmyslně dotvářený, stylizovaný pohyb a promluvy na divadelním jevišti. Zajímá nás zkratka, nadsázka, choreografičnost, věrohodnost a humor v divadelní i dramatické situaci. A to v bezprostředním tvůrčím i recipročním kontaktu s divákem.

10.3 Rozdíl v herecké stylizační práci profesionálů a herců s mentální retardací?

Zásadní rozdíly v přístupu k herecké stylizační práci nespátřuji. To je mé odhalení po téměř osmileté praxi. Během dvouleté magisterské praxe jsem tento objev nečinila. Po dva roky jsme „trénovali“, abychom mohli odehrát jediné představení. Celá aktivita se tedy soustředila na přípravu herců, kteří chtěli realizovat premiéru představení s loutkami. Byl to *Bleděmodrý Petr* G.

Urbána. Téma vystoupení a jeho konkrétní formu jsme hledali rok. Další rok jsme pak jako „na staveništi“, jak říkají kolegové ve francouzském Charleville-Mézières, nacházeli, zpracovávali a zase zamítali četné divadelní situace. Do kladenského ústavu sociální péče jsem přišla v době, kdy měli herci za sebou tříletou zkušenost s V. Novákem. Základním hereckým tréninkem již tedy prošli. A navazovat je samozřejmě jednodušší, než začínat od nuly. Takže po osmi letech objevuji, že herci s mentální retardací a profesionální herci přistupují k rolím, ještě jednou zdůrazňuji, že jde o role sledující stylizační záměr, velmi podobným způsobem. **Zásadním rozdílem je jen jejich psychofyzická vybavenost.** Psychologickému jednáním se po opakované záporné zkušenosti nevěnujeme – specifický herec prostě nemá rovnoměrný vývoj psychických procesů, aby mohl věrohodně činoherně jednat. Byla by to také past na diváky.

Ve všech případech herci pracují se svými psychofyzickými dispozicemi, dotvářejí obraz svého stylizovaného hereckého projevu. Profesionální herci jsou bezpochyby samostatnější, jejich kolegové s mentální retardací potřebují a vyžadují větší pomoc a spolupráci ze strany režiséra, dramaturga, výtvarníka či svého hereckého kolegy.

Na závěr chci zmínit, že nepatřím k příznivcům rolí podle zákonů hereckých oborů, to by bylo čiré nedorozumění. V herecké stylizaci vidím cestu a prostředek, jak uvěřit hercům jejich jednání. Zároveň ji chápu jako domluvu o hře, výchozí bod hereckého umění a svobody, jak pracovat s rolí, rozvíjet ji, improvizovat.

Stejně tak zkouší specifičtí divadelníci. S tím rozdílem, že jejich herectví vychází výhradně z jejich životního postoje, temperamentu a přirozenosti.

11 ZÁVĚR

Permanentní hledání nových stylizačních detailů herců repertoárových divadel pokládám za možnost, jak nerezignovat na tvůrčí proces. Jak nebýt hercem, který kamufluje, předstírá či bezobsažně hovoří. Jak se vyhnout hereckému klišé. U specifických herců jde o cestu, jak zabránit pokusům o psychologické jednání naplněné traumatickými zážitky jejich životů. Jak vybudit spontaneitu a vyladit se na improvizaci.

Počítáme i s faktem, že v jednotlivých typech divadel sedí jiný druh diváka. V činohře to bude člověk, kterému jde o esteticko-intelektuální zkušenost a podívanou. Divák Divadla NABLÍZKO a Divadla AQUALUNG prahne po nekonvenční, nejen divadelní, ale prostě žádnými pravidly nespoutané události. A co divák specifického představení? Toho musíme ještě přesvědčit, aby do našeho divadla vůbec přišel. Protože specifický herec je vždy osobitý, nenapodobující (tedy pokud to po něm režisér nežádá a nevede ho v duchu mimeze).

V kladenském činohře s herci pracujeme především na stylizaci, výjimečně i autostylizaci, pokud herci sami chtějí. Obvykle se ale raději cele „schovají za postavu“. Divadlo AQUALUNG využívá především osobnostních předpokladů hereckého projevu. Přiznaně akcentujeme všechny přednosti konkrétního herce.

Ve specifické skupině se v první fázi snažíme nalézt autostylizační polohu, která není civilem, ale autonomním vyjadřovacím divadelním jazykem. Ve druhé fázi se snažíme postoupit z nalezené autostylizace k projevu vycházejícímu například z ustálených komediálních typů. Nebo hledáme typy jiné – jinaké a především nové – vypovídající.

Celý můj výzkum se zabývá **divadlem, jehož funkce je situační, komunikační a estetická**. Divadlem, které je hráno lidmi s mentální retardací. **Divadlem využívajícím loutky a hereckou stylizaci**. Specifičtí herci mi ukázali jedinou možnou cestu, pokud jejich zpráva – výpověď – představení – má být věrohodná, bez falše, lží či polopravd – a to individuálním přístupem k divadelní tvorbě. Zjistili jsme, že tu energii, kterou vložíme do zkoušení, budeme mít také při premiéře našeho představení. Nesmíme hrát charaktery, které nám jsou cizí, které neznáme. Nebudeme

napodobovat někoho jiného. **Sázíme na humor, sebeironii a komické situace.**

Herec s mentální retardací divadlem roste, roste i jeho identita a autonomie. Rozvíjí se i jeho schopnost percepce. Díky zkušenosti s divadelním zkoušením si vytváří novou strukturu vztahů, učí se pracovat s časem, rytmem a dokonce i s pocity. Specifický herec si zvolil aktivitu, která mu přináší potěšení. Zlepšuje svou schopnost komunikace a interakce v různých oblastech.

Osmiletým výzkumem jsem došla k následujícímu závěru. Aby se stalo divadelní představení s herci s mentální retardací **opravdovou nabídkou a pozvánkou ke komunikaci, kterou by divák přijal, musí být vyvážené.** Tedy rozhodně integrované – **zapojující herce specifické, ale i profesionální.** Ideální variantou pro dobrý průběh zkoušení a výsledek jsou například tři herci s mentální retardací a tři profesionálové.

11.1 A co dál?

Pokračujeme v „akčním výzkumu“³⁸. Řídíme se třemi zásadami:

1. Herci s mentální retardací i my jsme v rovnocenném postavení, jsme partneři v divadelní práci.
2. Témata, která si přejeme hrát před diváky, mají zásadně procesuální a emancipační charakter. Jsou společným hledáním.
3. Hrou na divadlo se učíme, měníme své dosavadní návyky, zlepšujeme naši hereckou i divadelní vybavenost.

Připravujeme další představení. Tentokrát na motivy Cervantesova románu o rytíři donu Quijotovi. Stále jako Divadlo Vzhůru nohama. Herci žijící v ústavu Zahrada jsou také snílci, pracujeme na scénáři, za jakými dobrodružstvími by se rádi vypravili. Už teď víme, kdo se bude chtít poprat v hospodě nebo kdo se chce na jevišti zamilovat.

³⁸ Vychází se z teze, že vliv výzkumu se zvětší, pokud se na něm aktivně budou podílet ti, jichž se týká (učitelé, zaměstnanci, studenti...). Průběh akčního výzkumu se řídí podmínkami terénu. Uplatňují se především metody kvalitativního výzkumu. Dva kroky jsou však závazné. Na začátku se musí definovat problém praxe a cíl změn. Druhý krok se týká dalšího pokračování projektu. Ten se odehrává ve stálém pohybu mezi sběrem informací, reflexí a praktickou akcí... Aby se dosáhlo cíle, musí akční výzkum pružně reagovat na vzniklé situace a obtíže. Zároveň se vyvíjí... (Hendl, J.: *Kvalitativní výzkum*, Portál Praha, 2005, s. 138–139)

Díky divadelním aktivitám herci s mentální retardací zažívají opravdovou jevištní existenci, objevují schopnost divadla jako **komunikačního transferu, artikuluji svůj životní postoj a osobní téma a v neposlední řadě se stávají strůjci tajemství loutkového života – animují – rozzívají hmotu.**

Věřím, že divadelní práce – koncipovaná s vývojovými souvislostmi – ve specifické skupině má svůj opodstatněný význam. Dodává radost, energii a motivaci ke hře a tvorbě nejen všem členům souboru, ale i jeho divákům.

XII. DVD ukázka
z „oprašovací“ zkoušky
Malého prince. Poděkování
herců s mentální retardací.
(Ukázka z magazínu Klíč pro
Českou televizi z roku
2006).



PŘÍLOHY

Příloha č. 1

Malý princ

Jde o torzovitou dramaturgii novely *Malého prince* Antoina de Saint-Exupéryho. *Malého prince*, který měl premiéru na jaře 2004 v Malém Nosticově divadle na Kampě, hráli studenti herectví KALD DAMU: Anna Bubníková, Martina Slůková, Pavlína Štorková, Richard Fiala, Pavol Smolárik a Josef Wiesner.

Záměrem bylo **zestručnění textu na elementární situace**, kterým by rozuměli diváci i se středně těžkými formami mentální retardace. Nechtěli jsme je jednoduše zatěžovat replikami, kterým by nerozuměli nebo které by jim nic neříkaly.

Během práce na textu jsem všechny dramatické situace konzultovala se svými bratry, hlavně starším Václavem, který si rád povídá a rád poslouchá. Mladší Ondřej se zase dobře orientoval během představení, kdy mohl situace vidět zkonkretizované na jevišti. Vyšla jsem tedy z myšlení a chápání svých bratrů, kteří jsou oligofrenici, mají středně těžkou mentální retardaci.³⁹ Finální verzi jsme psali s Vladimírem Novákem, který představení v Malém Nosticově divadle režíroval.

(Uvertura - všichni herci zpívají, možnost opakování jednotlivých částí textu.)

³⁹ V této skupině jsou obvykle podstatné rozdíly v povaze schopností. Někteří jedinci dosahují vyšší úroveň v dovednostech senzorio-motorických než v úkonech závislých na verbálních schopnostech, zatímco jiní jsou značně neobratní, ale jsou schopni sociální interakce a komunikace. Úroveň rozvoje řeči je variabilní. Někteří postižení jsou schopni jednoduché konverzace, zatímco druzí se dokážou stěží domluvit o svých základních potřebách. Někteří se nenaučí mluvit nikdy, i když mohou porozumět jednoduchým verbálním instrukcím a mohou se naučit používat gestikulace a dalších forem nonverbální komunikace k částečnému kompenzování své neschopnosti dorozumět se řečí.

U většiny středně mentálně retardovaných lze zjistit organickou etiologii. U značné části je přítomen dětský autismus nebo jiné pervazivní vývojové poruchy, které velmi ovlivňují klinický obraz a způsob, jak s postiženým jednat. Většina postižených může chodit bez pomoci. Často se vyskytují tělesná postižení a neurologická onemocnění, zejména epilepsie. Někdy je možno zjistit různá psychiatrická onemocnění, avšak vzhledem k omezené verbální schopnosti pacienta je diagnóza obtížná a závisí na informacích od těch, kteří ho dobře znají. Tato diagnóza zahrnuje: středně těžkou mentální subnormalitu, středně těžkou oligofrenii (dříve označovanou jako imbecilitu). www.dobromysl.cz/scripts/detail.php?id=623

Voiceband: Léonu Werthovi,
Všichni dospělí (velcí) byli nejdříve dětmi. Ale málokdo z nich si na to pamatuje. Opravuji tedy (své věnování):
Léonu Werthovi, když byl malý chlapec.

(Přeletí nad scénou model letadla – akce.)

(Studna. Objeví se Had. Pak Pilot.)

Had: Země je veliká a krásná. Tady je poušť. A na pouštích obvykle nikdo není.

(Pád letadla.)

Pilot: Spadl jsem s letadlem a všude kolem poušť. *(Had přitaká.)* Rozbil se mi motor. Něco se v něm polámalo.

Malý Princ: Neměl jsem poslouchat svou květinu (růži). Je to věc kázně, ale někdy nevádí, když se práce odloží na později. *(Mluví opravdu s Hadem?)*

Nemá s sebou spíš nějaký suvenýr od Růže?)

P: Jsem opuštěnější než trosečník na voru uprostřed oceánu.

MP: Mám rád západy slunce.

(Had zachrastí)

P: Zase ty?

Anebo původní verze

Pilot: Jsem opuštěnější než trosečník na voru uprostřed oceánu. *(Hraje si s rozbitým modelem letadla.)*

Malý Princ: Je to věc kázně. Ale někdy nevádí, když se práce odloží na později.

P: Rozbil se mi motor.

MP: Mám rád západy slunce.

P: Zase ty?...

MP: Já. Ahoj.

P: Ahoj. *(Pozdrav, znají se dlouho.)*

MP: A ty máš rád západy slunce?

P: *(Pokrčí rameny.)* A proč vlastně ne?

MP: Pojdme se na jeden podívat.

P: Podívat?

MP: Ale musíme počkat.

P: Počkat na co?

MP: Až bude slunce zapadat.

P: Dobře. Jak myslíš.

MP: Co je to za věc?

P: Letadlo. Moje letadlo.

MP: Divné...

P: *(Zamlouvá to.)* Když je člověk moc smutný, má rád západy slunce.

MP: *(Trumfuje jiným bonmotem, je to hra.)* Když jde člověk stále rovně, daleko nedojde.

MP: Mluvíš jako ti dospělí...

P: Všechno spleteš dohromady...

MP: Všechno pomícháš...

P: Myslím na vážné věci...

(Přidá se voiceband a poslední 4 repliky zpívají s MP a P.)

(Střih, změna situace, scény)

Malý princ a jeho milá Květina

K: Nedívej se tak.

MP: Jsi krásná.

K: *(Parádí se při ranní toaletě.)* Dnes to není ono. Jsem celá rozcuchaná.

MP: Jenom záříš.

K: Přišla jsem na svět se sluncem.

MP: Nejsi moc skromná.

K: Postaráš se o mě? – *(MP jí přinese „snídani“.)* A je tu zima... Nejsem tu šťastná.

MP: Tobě se u mě nelíbí? *(MP je smutný, přestává K obskakovat; chce odejít.)*

K: *(vědoma si své chyby)* Jsem hloupá. Odpusť mi to. – Mám tě ráda. – Tys o tom vůbec nevěděl? Je to moje chyba. Nevadí?! – Rozhodl ses odejít, tak jdi.

(Střih, MP znovu s P)

P: Neměl jsi ji poslouchat. Na květiny se musíme jen dívat a vdechovat jejich vůni.

MP: Nedovedl jsem ji pochopit.

P: Jsi moc mladý, abys ji dovedl mít rád.

MP: Už zase mluvíš jako...

Voiceband: ... jako ti dospělí... (*Situace se rozezpívá a roztančí.*)

P: Žiju sám, nemám si s kým popovídat. Porouchalo se mi letadlo. A pitnou vodu mám sotva na týden.

MP: (*Už nechce poslouchat nářky.*) Budeme si kreslit.

P: Cože?

MP: Nakresli mi beránka. (*Zkratka, čtyři výkresy – komická situace, až se čtvrtým je MP spokojen.*) Právě takového jsem chtěl. – Děkuju. – Já jdu!

P: Já se z něj zblázním? – Kam jdeš?

MP: Kamkoli.

P: Víš, že když jde člověk stále rovně, daleko nedojde... (*Přidá se voiceband;*

MP tedy nejde rovně, jde doprava, hned doleva... až dojde k Zeměpisci.)

MP: Ještě budu potřebovat náhubek pro beránka.

P: Náhubek? Já se z něj zblázním.

Malý Princ a Zeměpisec

Z: Odkud přicházíš?

MP: Šel jsem... rovně. – Co to děláte?

Z: Zapisuju do knihy, kde jsou moře, řeky, města, hory a pouště.

MP: To je moc zajímavé! (*Chce se podívat do knih.*)

Z: Co je na tom zajímavého?

MP: Máte to tu velmi pěkné.

Z: Myslíš na planetě Zemi.

MP: Ano, na Zemi. Kde tu máte moře? (*Dívá se za stůl.*)

Z: Nevím.

MP: A kde tu máte města?

Z: (*Pokrčí rameny.*)

MP: A hory?

Z: To nemůžu vědět!

MP: Pouště?

Z: Tak to už vůbec nemůžu vědět!!! Nemám čas se toulat!

MP: Jak to ale všechno víte? (*Ukazuje na knihy, do kterých Z píše.*)

Z: Zapisuju cizí ověřené vzpomínky. – Neopouštím svůj psací stůl.

MP: Vy jste nikde nikdy nebyl?

Z: Ne. Nikdy. Zanáším do knih jen to, co je dokázané.

MP: Já mám květinu...

Z: Květiny nezaznamenávám!

MP: Aha. Co mi radíte, abych navštívil?

Z: *(bezradný)* No, jak jsem ti už řekl – planetu Zemi.

MP: Děkuju. Nashledanou.

Malý Princ a Domýšlivec

D: Á, přichází obdivovatel!

MP: Dobrý den. – Vy máte ale divný klobouk.

D: Klobouk? – Zatleskej.

MP: *(Tleská.)*

D: *(Zvedne klobouk a pozdraví.)*

MP: Dobrý den. – Ale já už vás zdravil! *(Je mu to divné, tak opět tleská; D znovu a znovu zvedá klobouk a zdraví; až do trapna.)*

D: Opravdu se mi hodně obdivuješ?

MP: *(A proč?)* Prosím?

D: Jsem člověk nejkrásnější, nejlépe oblečený, nejbohatší a nejinteligentnější...

MP: Já nevím...

D: *(přísně)* Obdivuj se mi!

MP: *(Utíká od D, možná si z něj dělá legraci, až fyzické „přetahování“.)* Ó, ó, ó... Jak tě to může zajímat???! Zvláštní, ti dospělí...!

MP: Hej, počkej. Ještě jsi mi slíbil náhubek!?

P: Květině, kterou máš rád, nic nehrozí. Vždyť je to růže.

Malý princ a Král

K: Á, poddaný je tady! Pojd' blíž, ať tě lépe vidím! *(Je skoro slepý, komické situace, K si MP důkladně prohlíží.)*

MP: Dobrý den. *(Zívne si, nudí se.)*

K: Zakazuji ti zívat. V přítomnosti krále se to nehodí!

MP: Promiňte, nemohu se udržet. Byl jsem dlouho na cestě a nespál jsem. *(Zívne si.)*

K: Nezívej, nezívej! Tak zívej! Nařizuji ti to! *(Král je roztomilý cvok.)*

MP: Mohu se posadit?

K: Nařizuji ti, aby ses posadil.

MP: (Celý udivený se pomalu posadí.)

K: Nesnesu nekázeň! – Od každého musíš žádat jen to, co může dát. – Vládnu všemu!

MP: Všemu?

K: Tady tomu všemu. – No, ano.

MP: Zase půjdu.

K: Kam bys chodil? Jmenuji tě ministrem spravedlnosti.

MP: Co dělá takový ministr spravedlnosti?

K: Soudí lidi. A protože tu bydlím sám, odsoudíš tu starou krysu, co mě budí vždycky v noci! (Situačně podpořit, krysa děsivě řve...) Budeš soudit starou krysu! Občas ji odsoudíš na smrt.

MP: Občas? Na smrt?

K: Udělíš jí pokaždé milost, je tu jenom jedna. Nechci tu přece zůstat úplně sám.

MP: Já jdu. Kdo se v tom má vyznat?

K: Počkej!!!...

Malý princ a Byznysmen (šílenec a matematik zároveň)

B: (Zahloubán do papírů, počítá k zešílení.)

MP: Dobrý den. Vyhasla vám cigareta.

B: Tři a dvě je pět. Pět a sedm dvanáct. Dvanáct a tři patnáct.

MP: Patnáct a sedm dvacet dva.

B: Dvacet dva a šest dvacet osm. Nemám čas ji zapálit. Uf! Dělá to tedy pět set jeden milion šest set dvacet dva tisíce sedm set třicet jedna.

MP: Pět set milionů... čeho?

B: Mám tolik práce. Tři a dvě je pět...

MP: Čeho pět set milionů?

B: Nesmím se splést ve sčítání. (Počítá.) Měl jsem revmatický záchvat.

(Počítá.) Chybí mi pohyb. (Počítá.)

MP: Ve sčítání...?

B: Třpytivých věcíček – hvězd.

MP: Hvězd na obloze?

B: Pět set jeden milion šest set dvacet dva tisíce sedm set třicet jedna hvězd. Jsem přesný. A bohatý.

MP: A k čemu ti je, že jsi bohatý?

B: Můžu si koupit další hvězdy.

MP: Koupit? Od koho? Jak ti mohou patřit hvězdy?

B: A komu patří?

MP: Nevím. Nikomu.

B: Tak vidíš. Patří mně? Já na to přišel první.

MP: Co s nimi budeš dělat?

B: Počítat a přepočítávat je. Není to snadné.

MP: Ty máš hvězdy. Já mám květinu a každý den ji zalévám. Jsem jí užitečný, že mi patří. Ale ty nejsi hvězdám užitečný.

B: *(Během slov MP opět počítal, teď zvedne hlavu.)*

MP: Tak si říkám, jestli hvězdy září proto, aby jednoho dne každý našel tu svou.

Malý princ a Opilec – pijan

O: *(Pije.)*

MP: Co tady děláš?

O: *(Pije.)*

MP: Co děláš?

O: Piju.

MP: Proč piješ?

O: *(Pije.)*

MP: Proč?

O: Abych zapomněl...

MP: Na co abys zapomněl?

O: Na Malého Prince (na tebe?), na Pilota, na Krále a Liškovou, na děti, na pohádky, na tu tvou kytku, na divadlo! Na draka a na sebe!

MP: A proč?

O: *(Pije.)*

MP: *(Už se nemusí ptát slovy.)*

O: Proto.

MP: *(po pauze)* To jste se teda předvedl, pane. *(Řekne to s Pilotem? Co voiceband?)*

Malý princ a Lampář

L: *(Vstoupí na jeviště a beze slova zhasne.)*

MP: Proč jsi zhasnul?

L: *(Rozsvítí.)*

MP: Proč jsi teď rozsvítil?

L: *(Podívá se na MP a do diváků, odchází.)*

MP: Nerozumím.

L: Není čemu rozumět. Dobrý den.

MP: *(pro sebe)* Dobrý den. *(radostně)* Dobrý den!

Malý princ a Ozvěna

O: Dobrý den, dobrý den, dobrý den...

MP: Kdo jsi?

O: Kdo jsi, kdo jsi, kdo jsi...?

MP: To je nějaké divné.

O: Divné, divné, divné... *(Voiceband, hudební a taneční číslo, plynule přechází v Růže.)*

Malý princ a Růže

(Módní přehlídka, lákání a svádění, dívky podobné jeho květině.)

MP: Ó...

R: Jsme růže.

MP: Růže? *(Vzpomene si na tu svou.)*

R: Pojd' si přivonět.

(Pilot – že by tajně pozoroval?)

R: *(Tančí.)*

MP: Co asi dělá moje růže?

P: Teď na ni nemysli.

Liška – Femme Fatale (alias Linda Lišková)

(Oblečena v boa.)

L: Ahoj.

MP: Ahoj. *(Lišku ale nevidí, Růže mizí ze scény.)*

L: Tady.

MP: Kdo jsi? Jsi moc hezká?

L: Linda Lišková. Slečna.

MP: Pojd' si se mnou povídat. *(Stále si při hovoru hraje na schovanou.)*

L: Nemůžu. Nejsem ochočená.

MP: Aha. Promiň. – Co znamená ochočená?

L: Neznáš mě a nepotřebuješ mě. Ale když si mě ochočíš, budeme potřebovat jeden druhého. Budu pro tebe jedinou na světě a ty zase budeš pro mne jediným na světě.

MP: Rozumím, znám jednu květinu – růži...

L: Ochoč si mě, prosím.

MP: (*Vystřídán Pilotem.*) Velmi rád, ale nemám moc času. Musím objevit ještě spoustu věcí...

L: Známe jen ty věci, které si ochočíme.

P: (*Udělá odvážné gesto.*)

L: Musíš být trpělivý a musíš zachovávat řád. (*Erotická akce.*)

MP: Nemám moc času. Mám jednu květinu, a ta si mě ochočila.

L: Ach tak, nic není dokonalé.

MP: Budeš plakat?

L: Budu.

MP: Ale tys chtěla, abych si tě (ochočil)...

L: Budu plakat. Ty jdi za svou růží.

MP: Jsi má přítelkyně. Sbohem.

L: Sbohem. Správné věci vidíme jen srdcem. Co je důležité, je očím neviditelné.

MP: ... Jen srdcem. Co je důležité, je očím neviditelné.

Vstoupí Pilot

P: Hezké, ale já jsem ještě neopravil letadlo, nemáme už co pít.

MP: Moje přítelkyně Liška...

P: Nejde o Lišku.

MP: Proč?

P: Protože umřeme žízní. Ale ty nemáš nikdy hlad ani žízeň. Stačí ti trochu slunce.

MP: Poušť je krásná hlavně tím, že někde skrývá studnu. Toužím po vodě, dej mi prosím napít.

P: Vodu. Kde ji mám vzít?

Že by teď byla chvíle pro Hada? Přinese jim studni?

MP: (Pij.)

P: S tebou se opravdu nenudím. (Pije.)

Had: (Chrastí.) Ssssss, nevzdávej to.

(Původní verze)

MP: Musíš dodržet slib.

P: Jaký slib?

MP: Ještě náhubek pro beránka. Jsem zodpovědný za svou růži.

P: Snad nemám...

MP: Ale máš...

P: (Maluje.)

MP: Neumíš moc malovat.

P: Jsi nespravedlivý, človíčku...

MP: Nejsem nespravedlivý, dělám si z tebe jen legraci. A navíc mám pravdu.

(Ukáže obrázek náhubku.)

(MP usíná, dohra s Hadem? Pilotova šance na odlet z pouště.)

P: Nechci zapomenout. Musím ho nakreslit co nejvěrněji. Tady je moc velký, tady zase moc malý. A barva jeho oblečení? Brrr, hrůza... – Že bych zestárnul?

Voiceband: Léonu Werthovi, když byl malý chlapec...

(DVD nahrávky ke všem zmiňovaným představením, tedy i k Malému princí, jsou k dispozici na pracovišti výzkumu a vývoje KALD DAMU.)

Příloha č. 2

Divadelní činnost vážící se k tématu disertační práce

1. Září 2005 – premiéra *Cyryna* E. Rostanda v Divadle NABLÍZKO v Malém Nosticově divadle na Kampě; úprava textu a dramaturgie; režie Š. Chaloupka
2. Květen 2006 – premiéra plenéru *Skrz tenkou tětívu snů* v ÚSP Zahrada na Kladně; scénář a dramaturgie happeningového divadelního setkání herců s mentální retardací s jejich diváky; režie V. Novák

3. Září 2006 – seminární práce *Od textu k dramatické situaci, od etudy k situaci a od situace ke kompozici*

Týká se jednoho z témat této disertační práce – „Jevištní realizace divadelní a dramatické situace v bezprostředním tvůrčím i recipročním kontaktu s divákem“ (v normálním divadelním provozu a také s herci s mentální retardací); publikováno v *Divadlo a interakce* (Sborník prací k tématu výzkumného úkolu Interakce jevištních složek/komponentů, Pražská scéna 2006)

4. Říjen 2006 – premiéra moderní chorvatské hry *Vše o ženách* M. Gavrana ve Středočeském divadle Kladno; dramaturgie; v režii Š. Chaloupky. Hledání herecké zkratky a stylizace tak, aby byla zachována věrohodnost hereckého projevu. Jinak standardní činoherní představení.

5. Prosinec 2006 – dokument pro magazín České televize *Klíč* o divadelní práci v ústavech sociální práce (východiska a rezumé této aktivity, společně s V. Novákem)

6. Prosinec 2006 – premiéra *Tajný deník Adriana Molea ve věku 13 a 3/4* (S. Townsend). Komplexní práce od překladu, dramaturgie, úpravy textu pro konkrétní herecký soubor a dramaturgie; režie M. Hanuš; SDK. Muzikál. Kombinace vyprávění, dramatických situací a hudebních výstupů.

7. Prosinec 2006 – veřejné čtení představení *La Grottesqua* (15. 12. 2006), vlastní text na motivy novely K. Vonneguta *Grotteska*; Divadlo AQUALUNG;

Studio Citadela Praha. Základním tématem je fyzická i mentální odlišnost sourozenců – dvojčat, jejichž rodiče se pokusili o jejich integraci do tzv. normálního světa „úspěšných“ lidí. Toto veřejné čtení korespondovalo především s jistou částí publika – a to se členy Bohnické divadelní společnosti a jejich přátel. *Pro nevyřešená autorská práva s agentem K. Vonneguta se představení zastavilo.*

8. Leden/únor 2007 – práce na scénáři na motivy J. Verna *Cesta kolem světa za 80 dní*; režie Aleš Kisil, Divadelní loď Tajemství Divadla bratří Formanů, Divadlo AQUALUNG; premiéra 11. května 2007. Spojení výrazného a objemného textového komponentu s akční scénografií po Vltavě plující lodi Tajemství. Site-specific.

9. Pokračování – návaznost práce z jara 2006 – od února 2007 pravidelné dojíždění do ÚSP Zahrada na Kladně za herci s mentální retardací, příprava na zkoušení dalšího představení od září 2007, a to s novými studenty herectví DAMU KALD. Pod režijním vedením V. Nováka. Téma společné divadelní práce – probouzení kreativity herce s mentální retardací, hledání přirozeného hereckého projevu (ne nápodoby činohry a konverzace) a témat, s kterými jsme posléze pracovali. Permanentní hledání věrohodného hereckého projevu s loutkou, materiálem či předmětem. Akcent na hru a otevřené jednání herců s diváky.

10. Duben 2007 – premiéra hry norské autorky M. Tusvikové *Plíseň*; režie I. Žantovská, dramaturgie pro komorní představení tzv. Na točně, SDK. Pokus o zasazení nekonvenčního mezižánrového textu do „kamenné“ dramaturgie. Z „off-programového“ titulu se stala nejoblíbenější inscenace sezony.

11. Prosinec 2007 – *Ženitba*, N. V. Gogol, režie O. Lážnovský, Středočeské divadlo Kladno. Pokus o naplnění stylizačního záměru, ovšem s uvěřitelným dopadem pro diváka.

12. Červen 2008 – *Skrz tenkou tětivu snů II.*, ÚSP Zahrada Kladno, režie V. Novák. Pokračování site-specific představení ze zahrady kladenského ústavu

sociální péče, tentokrát na velkém jevišti Divadla Lampion. Opět s maskami a navíc i loutkami.

13. Září 2008 – Kabaret *Na vlastní nebezpečí*, H. Krejčí a P.-H. Cami (kompilace skečů), režie O. Lážnovský, SDK. Temný kabaret. Další z pokusů o nekonvenční dramaturgický výběr.

14. Listopad 2008 – *Labyrint* (cirkus podle Komenského), Karol Sidon, dramaturgie. Režie V. Herajtová, SDK. Pokus o zasazení českého veršovaného textu ze 70. let do formálního divadelního prostoru.

15. Duben 2009 – *Dvanáct rozhněvaných mužů*, Reginald Rose. Překlad, inscenační úprava a dramaturgie. Režie V. Herajtová, Městské divadlo v Mostě.

16. Květen 2009 – *Příliš skromný Nick Carter*, text spolu s O. Lážnovským, dramaturgie. Režie O. Lážnovský, Divadlo AQUALUNG. Óda brakové literatuře. Site-specific.

Příloha č. 3

Seznam DVD ukázek ze specifických a integrovaných představení

1. DVD ukázka z magazínu *Klíč* pro Českou televizi (2006). Nabídka různých typů loutek.
2. DVD ukázka z procesu tvorby výtvarné podoby plenéru *Skrz tenkou tětívu snů*. Jak Zuzana Nováková-Hilská pracuje se specifickými herci? (Z magazínu *Klíč* pro Českou televizi z roku 2006).
3. DVD ukázka. Zpověď Barbary Humel a Jakuba Gottwalda během zkoušení plenéru *Skrz tenkou tětívu snů*. (Ukázka je z magazínu *Klíč* pro Českou televizi z roku 2006.)
4. DVD ukázka z plenéru *Skrz tenkou tětívu snů* – vernisáž obrázků specifických herců.
5. DVD ukázka ze závěrečné fáze premiéry plenéru *Skrz tenkou tětívu snů*.
6. DVD ukázka z plenéru *Skrz tenkou tětívu snů*. Herci sami vyráběli loutky, s kterými vystoupili před diváky.
7. DVD ukázka z premiéry představení *Skrz tenkou tětívu snů II.* (2008) – improvizace.
8. DVD ukázka z představení *Skrz tenkou tětívu snů II.* v Divadle Lampion – souhra.
9. DVD ukázka z představení *Skrz tenkou tětívu snů II.* Opuštění loutky hercem na jevišti.
10. DVD ukázka z finální scény *Skrz tenkou tětívu snů II.* Odměnou herců je potlesk diváků.
11. DVD ukázka z reprízy představení *Hastrmaní princezničky* ve Studiu Řetízek na DAMU.
12. DVD ukázka z „oprašovací“ zkoušky *Malého prince*. Poděkování herců s mentální retardací. (Ukázka z magazínu *Klíč* pro Českou televizi z roku 2006).

Příloha č. 4

Fotografie dokumentující integrovaná představení

(autorem fotografií je Vojtěch Svoboda)

Skrz tenkou tětívu snů I





Skrz tenkou tětívu snů II





Zdroje informací na internetu

Odkazy věnované kvalitativnímu výzkumu:

Slovník kvalitativního výzkumu: www.audience dialogue.org/gloss-qual.html

Podrobná elektronická učebnice výzkumných metod v sociálním a evaluačním výzkumu: trochim.human.cornell.edu

Odkazy věnované arteterapii a estetické komunikaci:

www.art-therapie-tours.net/

en.wikipedia.org/wiki/Donald_Winnicott

www.nickyee.com/cv.html

www.drama.cz/periodika/mz/mz.html

www.bulletins-electroniques.com/actualites/40196.htm

Seznam literatury

- BARTHES, R. *Le plaisir du texte*. Paris: Editions du Seuil, 1973.
- BARTHES, R. *Rozkoš z textu*. Praha: Triáda, Praha 2008.
- BUBER, M. *Názory*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1996.
- GOFFMAN, E. *Stigma*. New York: Simon and Schuster, Inc., 1986.
- CAUNE, J. *Esthétique de la communication*. France: Presses Universitaires de France, 1997.
- ČÍSAŘ, J. *Člověk v situaci*. Praha: ISV nakladatelství, 2000.
- CUILLERET, M. *Les trisomiques parmi nous ou les mongoliens ne sont plus*. Paris, 1993.
- ČÁP, J., MAREŠ, J. *Psychologie pro učitele*. Praha: Portál, 2001.
- ČECHOV, M. *O herecké technice*. Praha: Panorama, 1990.
- DELLA-COURTIADÉ, C. *Élever un enfant handicapé de l'adolescence à l'âge adult*. Paris: ESF éditeur, 1998.
- DETHLEFSEN, T., DAHLKE, R. *Nemoc jako cesta*. Praha: Aquamarin, 1995.
- DONNELLAN, D. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007.
- FINK, E. *Hra jako symbol světa*. Praha: Český spisovatel, 1993.
- FINK, E. *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta, 1992.
- GROSSMAN, J. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, Praha 1991.
- HENDL, J. *Kvalitativní výzkum*. Praha: Portál, 2005.
- JURKOWSKI, H. *Metamorfózy bábkového divadla v 20. století*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004.
- KLÍMA, M. a kol. *Divadlo a interakce I – III*. Praha: Pražská scéna, 2006 (II. 2007, III. 2008).
- LEVERATTO, J.-M. *Introduction à l'anthropologie du spectacle*. Paris: La Dispute 2000.
- LORENZ, K. *Odumírání lidskosti*. Praha: Mladá fronta, 1997.
- MÜLLER, O. *Terapie ve speciální pedagogice*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005.
- NUTTIN, J. *Struktura „Já – Svět“*. Praha: KATaP DAMU, 2002.
- PIAGET, J. *Psychologie dítěte*. Praha: Portál, 2001.
- SLAVÍK, J. *Umění zážitku, zážitek umění (teorie a praxe artefietiky) I*. Praha: Pedagogická fakulta UK, 2004.

- SLAVÍK, J., WAWROSZ, P. *Umění zážitku, zážitek umění (teorie a praxe artefiletiky) II*. Praha: Pedagogická fakulta UK, 2004.
- SLAVÍKOVÁ, V., SLAVÍK, J., ELIÁŠOVÁ, S. *Dívej se, tvoř a povídej!* Praha: Portál, 2007.
- ŠICKOVÁ-FABRICI, J. *Základy arteterapie*. Praha: Portál, 2002.
- ŠVARCOVÁ, I. *Mentální retardace*. Praha: Portál, 2001.
- VALENTA, J. *Metody a techniky dramatické výchovy*. Praha: Agentura STROM, 1997.
- VOJTĚCHOVSKÝ, M., VOSTRÝ, J. *Obraz a příběh*. Praha: Kant, 2008.
- VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví*. Praha: Achát, 1998.