

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Alternativní a loutková tvorba a její teorie

DISERTAČNÍ PRÁCE

OBJEVOVÁNÍ VNITŘNÍ KRAJINY

(Divadelní tvorba ve specifické skupině – divadlo jako jedna z možností, jak pomoci lidem s postižením k jejich seberealizaci, k příležitosti být sám sebou a být celistvý)

Vladimír Novák

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Mikeš

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2012

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Alternative and Puppet Theatre and Theory

DOCTORAL THESIS

DISCOVERING INNER LANDSCAPE

(Theatre in the specific group – theatre as possibility how to help people with handicap to their self-realization, to opportunity to be themselves and entire)

Vladimír Novák

Adviser: prof. PhDr. Vladimír Mikeš

Requirement for the degree: Ph.D.

Praha, 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem

OBJEVOVÁNÍ VNITŘNÍ KRAJINY

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

Praha, dne

Vladimír Novák

Upozornění

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

Anotace

Tato disertační práce je zaměřena na divadelní tvorbu ve specifické skupině s lidmi s mentální retardací. Snažím se v ní nastínit problematiku lidí s postižením v kontextu divadelní tvorby s přesahem k výtvarnému umění a divadelní antropologii a zachytit základní principy této práce. Vycházím z načerpaných poznatků, postřehů a zkušeností získaných během dvanáctileté intenzivní práce a výzkumu v této specifické skupině.

V úvodních kapitolách práce seznamuje s naším projektem a důležitými aspekty divadelní tvorby ve specifické skupině, našimi záměry a s náhledem na problematiku postižení a přístupem k němu v historii. Dále se zabývám výtvarnou tvorbou lidí s postižením nejen v dějinném kontextu, ale i v kontextu naší práce. V dalších kapitolách se soustřeďuji na podstatné rysy divadelní práce s lidmi postižením, na integrační divadlo a jeho východiska a divadelní antropologii. V závěru reflektuji vybraná představení, která vznikla v průběhu naší dvanáctileté práce.

Abstract

Dissertation is focused on theatre in a specific group of with people with mental disability. I try to outline the issues of people with disabilities in the context of theatre with an overlap to the visual arts and theatre anthropology and capture the basic principles of this work. I come out from pumped knowledge, insights and experiences gained during twelve years of intensive work a research in this specific group.

In the opening chapters the thesis introduces our project and important aspects of theatre in a specific group, our intentions and outlook on disability issues and access to him in history. I also deal with visual art of people with disabilities not only in historical context, but also in the context of our work.

In subsequent chapters I concentrate on the essential features of theatre work with disabled people, on integration theatre and its bases and theatre anthropology. In conclusion, I reflect selected performances that arose during our twelve-year work.

Poděkování

Prof. PhDr. Vladimíru Mikešovi s úctou a pokorou za předávání nejen divadelní, ale i životní moudrosti a zkušenosti.

Prof. Miloslavu Klímovi za podporu a příležitost realizovat své sny a vize.

MOTTO:

„Jsem na venkově, sedím u svého pracovního stolu a vyhlížím z okna. Krajina se táhne až k obzoru. Tu a tam v ní zahlédnu lidské postavy. Právě se suší seno. Navazuji kontakt s životem v jeho původní plnosti. Hovoří ke mně. Stěží bych ale dokázal slovy vyjádřit, co mi svěřuje a odhaluje takto beze slov, v lehkém hučení, v sotva postřehnutelném šepotu, který není určen mým uším. Kdo by ke mně ale dokázal promluvit jasněji a především příměji?“¹

Eugène Minkowski

¹ MINKOWSKI, Eugène. Současná psychopatologie ve vztahu k lidské bytosti. In *Osoba a existence*. 1. vyd. Brno: Host, 2009, s. 69.

OBSAH

1. ÚVOD	12
2. DIVADELNÍ TVORBA VE SPECIFICKÉ SKUPINĚ	13
2.1 Osobní motivace, interes a zaujetí prací ve specifické skupině	13
2.2 Projekt Divadelní tvorba ve specifické skupině.....	14
2.3 Specializace studia na Divadelní fakultě AMU v Praze	16
2.4 Občanské sdružení VZHŮRU NOHAMA	17
2.5 Ekologický ateliér	18
2.6 Rozhovory s účastníky projektu Divadelní tvorba ve specifické skupině	20
2.6.1 Kateřina Šplíchalová Mocová	20
2.6.2 Zuzana Nováková Hilská.....	21
2.6.3 Tereza Sléhová	22
2.6.4 Jan Čtvrtník	23
2.6.5 Hedvika Řezáčová.....	24
2.6.6 Markéta Dvořáková.....	25
2.6.7 Tomáš Kratochvíl.....	26
2.7 Krátké rozhovory s herci s mentální retardací.....	26
3. NÁSTIN PROBLEMATIKY POSTIŽENÍ A PŘÍSTUP K NĚMU V HISTORII.....	28
3.1 Postižení v kontextu doby	28
3.2 Lodě bláznů	30
3.3 Mentální retardace – stručná charakteristika	32
3.4 Popis naší specifické divadelní skupiny	33
3.5 Socializace a integrace	35
4. VÝTVARNÁ TVORBA LIDÍ S POSTIŽENÍM – na hranici mezi uměním outsiderů a art brutem	36
4.1 Umění outsiderů (outsider art)	36
4.2 Výtvarná tvorba jako nedílná a inspirující součást naší práce s lidmi s postižením.....	38
4.3 Výtvarné počiny mé sestry Heleny	40

4.4	Hans Prinzhorn a jeho sbírka.....	42
4.5	Art brut a Jean Dubuffet.....	43
4.6	Antonin Artaud.....	45
5.	STÍSNĚNOST SVĚTEM	47
5.1.	Neutěšená existence.....	47
5.2.	Agrese a nuda.....	48
5.3.	Místo a ne-místo.....	50
5.4.	Otázka mimeze a mimetického vstupování do přítomnosti	53
6.	SETKÁNÍ A KOMUNIKACE	56
6.1	Setkání jako základní atribut naší práce.....	56
6.1.1	Zaznamenané reflexe z prvních setkání v rámci projektu	57
6.1.2	Úterní setkávací rituál	58
6.2	Komunikace a její nabídka	58
6.2.1	Limity komunikace při divadelním zkoušení.....	59
6.2.2	Dialog jako hlavní aspekt naší práce	60
6.3	Setkání se s divákem	61
6.4	Setkání – rituální akt divadla.....	63
6.4.1	Peter Brook.....	63
6.4.2	Kazimierz Braun	64
6.4.3	Jerzy Grotowski.....	64
7.	INTEGRAČNÍ DIVADLO ANEB NA CESTĚ K DIVADELNÍ ANTROPOLOGII	66
7.1	Na cestě k divadelní antropologii	66
7.2	Divadelně antropologický výzkum.....	67
7.3	Integrační divadlo a jeho východiska.....	68
7.4	Přístupy, principy, metody a proces zkoušení	69
7.4.1	Zkoušení je běh na dlouhou trať.....	69
7.4.2	Hra jako fenomén.....	71
7.4.3	Improvizace a spontaneita.....	72
7.4.4	Různé fáze zkoušení	72
7.4.5	Divadlo jako cesta	73
7.4.6	Loutka, maska, kostým, předmět, hračka jako partner.....	74
7.4.7	Text a dramatická situace.....	76

7.4.8	Čas – významná entita v divadelní práci s lidmi s postižením ...	77
7.5	Tělo, tělesné techniky, tělovost, tělesnost.....	78
7.5.1	Selhání těla	78
7.5.2	Stigmatizované tělo	78
7.5.3	Trénink jako podpora rozvoje vnitřní síly a imaginace	79
8.	REFLEXE A KRÁTKÉ ANALÝZY VYBRANÝCH PŘEDSTAVENÍ	81
8.1	O barevném království	81
8.2	Kam padají hvězdy	82
8.3	Skrz tenkou tětívu snů	84
8.4	Don Quijote vzhůru nohama	85
9.	ZÁVĚR.....	90
10.	PŘÍLOHY.....	91
11.	LITERATURA	110

1. ÚVOD

„Čím bych byl, kdybych se neúčastnil. K tomu, abych byl, musím se účastnit.“

A. de Saint-Exupéry

Ve své disertační práci se zabývám divadelní tvorbou ve specifické skupině s lidmi s mentální retardací. Snažím se postihnout problematiku lidí s postižením nejen z hlediska svého oboru, tedy divadla, ale i s přesahem k výtvarnému umění a divadelní antropologii.

Tato práce je snahou o zachycení základních principů a přístupů při práci ve specifické skupině (především z divadelně antropologického pohledu). Vycházím z načerpaných poznatků, postřehů a zkušeností získaných během dvanáctileté intenzivní práce a výzkumu s lidmi s mentální retardací.

Zabývám se zde tedy plnohodnotnou divadelní tvorbou, která kombinuje divadelníky s postižením a divadelníky profesionální (studenty a absolventy DAMU).

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

2. DIVADELNÍ TVORBA VE SPECIFICKÉ SKUPINĚ

„A tak vplouvám do jiného světa, plaše a s pokorou vyčkávám, až mě pozvou ti, kam jsem si troufal vstoupit.“² D. H. Lawrence

2.1 Osobní motivace, interes a zaujetí prací ve specifické skupině

Před dvanácti lety se mi na DAMU naskytla příležitost realizovat projekt zaměřený na divadelní aktivity s lidmi s postižením, konkrétně s mentální retardací. Tato myšlenka mi zrála v hlavě několik let – i vzhledem k předchozímu studiu psychologie, kdy jsem se o tuto problematiku začal zajímat hlouběji – a čekala jen na vhodnou příležitost. Neváhal jsem tedy, oslovil několik kolegů a pustili jsme se do práce. Rozjezd a následnou realizaci projektu nám první rok usnadnila dotace Fondu rozvoje vysokých škol, další dva roky jsem dotoval projekt vlastní kapsou. Pak už opět granty a sponzoři. Dnes je zahrnut do bádání výzkumného pracoviště na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU.

Jako místo realizace jsme si vybrali zařízení Ústav sociální péče na Kladně, dnes Zahrada, poskytovatel sociálních služeb. Volba místa byla zjednodušena tím, že klientkou Zahrady je moje starší sestra Helena, která je na týdenním oddělení.

Právě u ní jsem si už od mala často všiml specifických znaků chování a projevů. Jelikož je dokázáno, že jsou tito jedinci schopni se za určitých podmínek lépe rozvíjet, naučit se daleko více než umí a než si myslíme, pokusili jsme se skrze divadelní a výtvarnou tvorbu tento jejich skrytý potenciál odkrývat a rozvíjet. Od začátku jsme se zaměřili na zkoumání možností jejich individuálního rozvoje a vývoje prostřednictvím tvořivé práce,

² LAWRENCE, D. H. *Sopečná růže*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1990.

na jejich projev ve hře, kdy se každý jedinec vyjadřuje osobitě, vkládá se cele, je možné ho sledovat a poznávat. Při hře můžeme získat cenné informace o vnitřním světě každého člověka, o jeho přáních, zájmech apod. Můžeme říct, že **forma hry** provází většinu našich zkoušení.

Důležité je s lidmi s mentální retardací vést otevřený dialog, podnítit zájem o divadelní a výtvarnou činnost, kterou mohou uniknout z „šedé reality“. Při umělecké činnosti *„každý jedinec získává širší estetické znalosti i příležitosti k sociálním kontaktům, utváří se jeho estetické a společenské vědomí, kultivují se jeho lidské potřeby, prohlubuje se nejen jeho vkus, ale i cit“*³.

Dále je naším velkým úsilím napomoci akceptovatelnosti této sociální skupiny jako rovnocenných partnerů ve veřejnosti města a jejich integraci do přirozeného sociálního prostředí. Oni sami si tuto možnost setkání s ostatními díky divadlu plně uvědomují. *„Divadlo jako estetická sociabilita jim nabízí možnost podělit se s diváky o představy, citovost a emocionalitu. Divák je pro ně hlavní motivací.“*⁴

Jejich potřebou je být s ním v neustálém kontaktu a „nenápadně“ zjišťovat jeho reakce a zájem. Tento kontakt jim dává určité vědomí důležitosti a potřebnosti, což je nezbytné pro jejich sebejistotu a pozitivní vztah (postoj) k životu.

2.2 Projekt Divadelní tvorba ve specifické skupině

Projekt je realizován od roku 2000 ve spolupráci s Divadelní fakultou Akademie múzických umění v Praze a Zahradou, poskytovatelem sociálních služeb na Kladně. Od roku 2005 ve všech představeních hrají společně s herci s postižením studenti a absolventi DAMU. Za dvanáct let své existence prošel spoustou změn – formálních i personálních. Počáteční proměny realizačního týmu nepřinášely ulehčení práce, spíš naopak; vždy nově hledat cestu porozumění a spolupráce není snadné. V dnešním složení – Vladimír Novák, Kateřina Šplíchalová Mocová a Zuzana Nováková Hilská pracujeme již osm let.

³ BLAŽEK, B., OLMROVÁ, J. *Krása a bolest: úloha tvořivosti, umění a hry v životě trpících a postižených*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1985.

⁴ ŠPLÍCHALOVÁ, Kateřina. *Divadlo jako estetická nabídka mezilidské komunikace*. Praha: DAMU, 2009, s. 22. (Disertační práce).

Projekt je zaměřen na práci ve specifické skupině – s lidmi s postižením (navazuje na projekt *Divadlo jako socializační možnost*). Jedná se v podstatě o *divadelně-antropologický výzkum* zaměřený na divadelní činnost s lidmi s mentální retardací: zejména na práci s loutkou, tělem, hlasem, výrobu loutek a výtvarnou tvorbu, která je často **jedním z hlavních výchozích bodů či inspirací pro divadelní zkoušení**. Předmětem výzkumu je také otázka přístupu herců s postižením i studentů a absolventů herectví k divadlu. Cílem projektu je snaha napomoci seberealizaci lidem s postižením a přispět tak k jejich individuálnímu rozvoji a vývoji prostřednictvím **divadelní (potažmo umělecké) tvorby**. S tím též souvisí zkoumání světa, do kterého vstupujeme, v rámci současné kultury a společnosti; nehledání jinakosti a rozdílů, ale hledání **šance**. Pokoušet se popsat a vysvětlit způsoby lidské existence v různých sociálních podmínkách a **nalézat odpovědi divadlem**. Divadlo by totiž mělo být důležité především jako **proces a možnost setkání**. „*Chcete-li dělat divadlo, musíte se sami sebe zeptat, zda je divadlo pro váš život nezbytné. Ne jako divadlo. Ne jako instituce a budova, a ne jako profese, ale jako skupina a místo. Takhle může být k životu nutné, když se v něm hledá prostor, kde se neobelháváme. Kde se neschováváme, kde jsme, jací jsme, kde to, co děláme, je takové, jaké to je, nic jiného nepředstírá; tedy prostor, kde nejsme rozděleni...*”⁵ O tento způsob koexistence divadlu tohoto typu jde. **Setkávat se** – myslím tím v pravém slova smyslu. Předávat si zkušenosti a poznatky, společnou prací dojít ke koherentnímu a autonomnímu celku, tvaru, který vychází právě z **komunikace a otevřeného dialogu**. Projekt tak předkládá všeplatné otázky týkající se hledání podstaty a smyslu lidské existence skrze divadlo a prostřednictvím divadla. Vstupujeme na scénu divadla a života proto, že chceme urvat kus světa zaslepeni touhou po úspěchu, slávě a moci, potřebou zviditelnit se? Nebo je v tom něco víc? Touha, potřeba porozumět světu a bytí, sobě samému – snaha vysvětlit sebe sama (sebeumístování, sebeidentifikace), neustálé hledání a ptaní se, co na té scéně hledám a kam směřuji, pokoušet se divadlem odkrýt skrytost bytí. Přijmout odpovědnost za své činy. „*Každý musí být věrný sám sobě, bezmála přesvědčený o tom, co dělá a zároveň být věrný vědomí, že pravda je vždy jinde. Proto si člověk cení možnosti být sám sebou a současně vycházet ze*

⁵ GROTOWSKI, J. *Texty*. 1. vyd. Praha: Pražské kulturní středisko, 1990, s. 195 (3. sv.).

*sebe a vidí, jak toto směřování dovnitř a ven roste komunikací s ostatními a je základem stereoskopického vidění života, které může divadlo zprostředkovat."*⁶

Další dílčí aktivity slouží v podstatě jako "rozšiřující terénní výzkum", který slouží jako materiálová a prezentační základna pro chystanou specializaci pod KALD DAMU. Jsou jimi různé workshopy – pohybové, hudební, loutkové, výtvarné (land art, živé obrazy atd.), filmové, hlasové ad. Site-specific akce a happeningy ve veřejnosti měst, obcí a zajímavých prostor (zmíněné lesy, lomy, skály, doly, skládky, Poldovky, nádraží). Výstavy a prezentace fotek a obrazů vytvořených lidmi s mentální retardací. V současné době vzniká také dokument o projektu, krátký hraný film a videoklip, ve kterém hrají herci s postižením. Autorem je filmař a náš spolupracovník Tomáš Kratochvíl, spoluautorkou filmu a klipu je Markéta Dvořáková.

Prostory, ve kterých pracujeme: tělocvična v Zahradě na Kladně, sokolovna v Rynholci a přilehlé exteriéry. Jakékoli další exteriéry v dostupné blízkosti Prahy, Kladna, Rynholce (lesy, lomy, skály, doly, skládky, Poldovky, nádraží). Každý rok vzniká jedno až dvě nová představení. Premiéry jsme dříve mívali v zahradě sociálního zařízení nebo v Divadle Lampion. Dnes vše premiérujeme v rámci Rynholeckého divadelního festivalku.

2.3 Specializace studia na Divadelní fakultě AMU v Praze

Vzhledem k tomu, že zájem o práci ve specifické skupině z řad studentů DAMU neustále roste, ale tato nabídka ve studijních plánech zatím chybí, snažím se tuto skutečnost změnit.

Uvádím zde stručnou anotaci chystané specializace *Divadelní tvorba ve specifické skupině*, kterou připravujeme v rámci nového studijního programu *Divadelní tvorba v netradičních prostorech*.

Jde o mezioborové studium divadelní tvorby – hereckých přístupů, dramaturgie, režie, výtvarné tvorby, hudební nauky, základů psychologie a speciální pedagogiky se zaměřením na práci s herci-

⁶ BROOK, P. *Pohyblivý bod*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996, s. 18.

divadelníky se specifickými potřebami v oblasti alternativního a loutkového divadla.

Studium formující divadelní profesionály, kteří se uplatní ve specifických skupinách herců s mentální retardací. Důraz je kladen na procesuální charakter tvorby, jejímž cílem a výsledkem je divadelní představení **integrující lidi s mentální retardací s profesionálními divadelníky v přímém a vzájemném kontaktu s diváky.**

Hlavním cílem studia je plnohodnotná divadelní tvorba, která akcentuje herecký pohyb, hru s loutkou a alternativní divadelní principy.

Student projde procesem od hledání tématu přes výběr výrazových prostředků až ke vzniku výsledného tvaru specifického představení.

Absolvent dosáhne potřebných znalostí a zkušeností pro kreativní divadelní práci ve skupinách divadelníků se specifickými potřebami. Bude schopen aplikovat principy specifické divadelní tvorby a poskytnout možnost seberealizace, sebepoznávání a také možnost estetické komunikace lidem s mentální retardací.

Absolvent bude schopen tvůrčím způsobem pracovat s psychofyzickými předpoklady a limity lidí s postižením, což v praxi znamená podporovat jejich osobnost a životní postoj, schopnost odhalovat jejich talent a tvůrčí potenciál. Absolvent studia bude iniciátor a spolutvůrce divadelní práce s lidmi s postižením nejen v integračních centrech, ústavech sociální péče, stacionářích apod., ale také na poli alternativních uměleckých projektů (což umožní absolventovi najít nové možnosti pracovního uplatnění na trhu práce).

2.4 Občanské sdružení VZHŮRU NOHAMA

V roce 2009 jsme založili občanské sdružení – nejen kvůli určité oficiálnosti, ale především kvůli získávání dotací a grantů. Do té doby jsme granty získávali jako fyzické osoby – divadelníci na volné noze.

Jsme umělecké profesionální uskupení, které již dvanáctým rokem vytváří v České republice ojedinělý divadelní projekt – integrovaná představení s herci s mentálním znevýhodněním. To znamená, že na divadelních prknech společně vystupují herci s postižením a herci profesionální (studenti nebo absolventi

DAMU – Divadelní fakulty Akademie múzických umění v Praze). Zaměřujeme se na divadelní a výtvarnou práci s lidmi s postižením tak, aby se mohli realizovat a osobnostně rozvíjet v profesionálních divadelních podmínkách. Naším cílem je podpořit jejich pracovní autonomii – neboť jejich humor, životní postoje a fantazie jsou pro dnešního člověka osvobozující, překvapivé, zábavné a zajímavé.

Vedle integrovaných představení pořádáme divadelně výtvarné workshopy pro děti a víkendové divadelní školičky (např. v Ateliéru Kaštan), loutková i neloutková představení s profesionálními herci nebo studenty DAMU, site-specific projekty a dnes již tradiční Rynholecký divadelní festiválek, na kterém máme vždy premiéru nového „integrovaného představení“.

Teď směřujeme své síly na vznik zmíněné studijní specializace na DAMU. V rámci tohoto záměru vznikají různé dílčí aktivity a akce podporující nejen rozšíření samotného projektu s lidmi s postižením, ale také snahu posunout hranice tématu postižení a divadla.

2.5 Ekologický ateliér

V současné době se také snažíme získat sponzora či dotaci na ekologický bezbariérový ateliér v Rynholci, který by měl fungovat jako divadelně výtvarná dílna a současně zázemí pro naši činnost – jak s lidmi s postižením, tak s dětmi a dospělými z Rynholce a blízkého okolí. Využit bude i pro další aktivity, např. pohybové a jiné kreativní workshopy, výstavy, symposia, cvičení, přednášky, kurzy apod.

Ateliér je řešen jako ekologická mobilní stavba s bezbariérovým přístupem. Místo výstavby je obec Rynholec (okres Rakovník, 30 km západně od Prahy). Koncepce vychází ze základních principů ekologické architektury a současně jsme se nechali inspirovat tradicí kočovných herců. V neposlední řadě jsme přihlédli ke stavebnímu zákonu – neboť stavba bez pevných základů nepodléhá ohlašovací povinnosti a dalším pozitivním a významným aspektem je, že minimálně zatěžuje krajinu. Původním záměrem bylo postavit ateliér na kolečkách, ale vzhledem k „nepružnosti“ stavebního zákona, jsme se nakonec

propracovali k jurtě; tradičnímu obydlí mongolských nomádů. V současné době se jurty staví po celém světě – lze je v podstatě postavit kdekoli, dají se snadno smontovat i rozebrat ve dvou lidech. Trochu jsem konstrukci upravil pro fungování v našich podmínkách. A především pro naše potřeby. Bude součástí „kulturní, sportovní a relaxační zóny“.

Tendence současné moderní a ekologické architektury směřují k využívání přírodních materiálů a obnovitelných zdrojů a z hlediska udržitelného vývoje i k co nejmenšímu zatížení životního prostředí nejen při dopravě materiálu a realizaci stavby, ale hlavně samotném provozu budovy a její případné recyklaci. Náš ateliér je proto řešen jako *soběstačný*, tudíž naprosto nezávislý na vnějších dodávkách energie a převážná většina materiálu je čistě přírodní a bude z dosahu maximálně třiceti kilometrů. Celou stavbu budeme realizovat svépomocí.

Hlavní motivací k realizaci ateliéru je nejen snaha o vylepšení kulturně-společenského vyžití v obci, ale především potřeba vybudovat zázemí pro naši práci s lidmi s mentální retardací.

Ateliér by se tak mohl stát zónou **setkávání** – integrace lidí s mentální retardací a lidí ze okolí, které spojuje touha po aktivním kulturním vyjádření a zážitku.

2.6 Rozhovory s účastníky projektu Divadelní tvorba ve specifické skupině; někteří se zároveň účastní projektu Neratov – Divadlo má (s)mysl⁷.

2.6.1 Kateřina Šplíchalová Mocová, dramaturgyně Divadla VZHŮRU NOHAMA, o. s.

V čem vidíš hlavní smysl divadla ve specifické skupině? (Co Ti tato práce přináší?).

Máš-li motivaci s lidmi s mentální retardací pracovat, jedeš do jakéhokoli ústavu – zařízení sociální péče a představíš se jako někdo, kdo vystudoval divadlo a rád by ho nabídl třeba jako „kroužek“ klientům onoho centra. A z této původně volnočasové aktivity se stane hluboký zájem všech zúčastněných, navážeš přátelské vztahy, které jsou celoživotní, a divadlo ve specifické skupině se stane předmětem tvého každodenního uvažování. Navíc se stane motorem lidí s mentální retardací, jak se nenudit, jak nezabýjet čas, jak tvořivě přemýšlet, jak se na něco těšit, jak být spokojenější a vyladěnější – protože vědí, že se v jejich denních stereotypch něco změnilo. Mají divadelní zkoušení jako možnost seberealizace.

Jaké pokroky (jaký rozvoj) při divadelní práci na hercích s postižením vidíš?

To, že se po určité době divadelního zkoušení přestávají stydět za své myšlenky, za své vize, sami za sebe (a také za své případné fyzické postižení, protože si na jevišti najdou přesně takové místo, které jim vyhovuje). Začínají se přijímat jako lidé, kteří sice mají určitý „hendikep“, ale kteří našli plnohodnotnou životní náplň – divadlo, vymýšlejí situace, vyrábějí loutky atd...

Co Ti na této práci přijde nejtěžší?

Naladit se konkrétní specifickou skupinu. Najít způsob, jak začít hledat společná témata. Jde o to, aby herci s mentální retardací nebyli pouze

⁷ Projekt *Neratov – Divadlo má (s)mysl* je divadelní site-specific projekt zaměřený na společnou práci divadelníků a lidí s mentálním postižením (klientů Sdružení Neratov o. s.). Je realizován od roku 2011.

„režirovaní“ – „animovaní“, ale aby byli skutečnými tvůrci, aby vymýšleli, připravovali, zúčastnili se celého procesu – od přípravné fáze (to je práce na tématu, scénáři, textu), přes část realizační (tedy zkoušení a hledání) až po výslednou fázi – hraní představení – tady nesmějí zpanikařit nebo onemocnět, aby se celá práce završila a mohla být odehrána premiéra v plném počtu aktérů. Tak to celé je nejtěžší.

2.6.2 Zuzana Nováková Hliská, scénografka Divadla VZHŮRU NOHAMA, o. s.

V čem vidíš hlavní smysl divadla ve specifické skupině? (Co Ti tato práce přináší?).

Smysl vidím, v tom, že mohu divadlem někomu pomoci. Má hlubší význam, než jen estetický. Je to jakési **divadlo života**. Lidé s postižením žijí v místě, které si dobrovolně nevybrali, které jim sice dává určité zázemí a potřebný řád, ale chybí jim příležitost tvořit. Divadlo jim dává možnost sebevyjádření, komunikace mezi sebou, s tvůrci, s divákem a tím i se světem mimo sociální zařízení. A nám tato spolupráce nabízí jiný pohled na divadlo, život a vede k zamyšlení.

Jaké pokroky (jaký rozvoj) při divadelní práci na hercích s postižením vidíš?

Pro každého člověka s postižením, stejně jako i pro ostatní lidi, je divadlo něčím jiným. Někdo ho bere jako přechodnou záležitost, jako určitý druh zábavy. Někomu pomáhá v komunikaci, sebepřijetí, překonání strachu, pro někoho se stane životní náplní. Takže pokroky jsou dost individuální.

Co Ti na této práci přijde nejtěžší?

Vzhledem k tomu, že je v tomto divadle nejdůležitější proces, jde o neustále vytváření podmínek pro zkoušení, hraní si s tématem, materiálem. Herci s postižením nejsou vždy ve své kůži vlivem léků, počasí apod.

Pro mě jakožto výtvarníka je nejtěžší dát sebraným nápadům, které vznikají při zkouškách nějaký tvar a podobu. A zároveň ne všechno si mohu v tomto divadle dovolit, takže je to častokrát určitý kompromis. Premiéra je i pro nás v

mnoha případech překvapením. Hodně záleží na rozpoložení herců s postižením.

2.6.3 Tereza Sléhová, studentka scénografie na KALD DAMU, účastní se i projektu *Neratov*

V čem vidíš hlavní smysl divadla ve specifické skupině? (Co Ti tato práce přináší?).

Předně je to pocit, že divadlo pomáhá a k něčemu nás vede. Čas strávený s nimi je pro mě viditelný posun v práci, přístupu k ní a k nim. Práce s nimi pro mě znamená pocit pomoci, kterou na místě můžu vidět. Je to smysl pomáhání si a vnímání světa kolem sebe, nejen z dokonalého pohledu "normálních lidí". Otvírá mi pohled na svět jejich očima, upřímnýma, někdy až neurvalýma. Vnímání člověka takový jaký je, bez nějakého předstírání. A vážení si ho proto, že je takový a není jiný.

Jaké pokroky (jaký rozvoj) při divadelní práci na hercích s postižením vidíš?

Rozhodně komunikace, vzájemná vzrůstající důvěra, společné zážitky. Všechno je v tomto vztahu velice intenzivní, proto je pro obě strany důležité vymezit si určité hranice kam můžeme zajít.

Po delší práci je z druhé strany větší chuť pro konečné dílo. Pro zodpovědnost, která začala s chozením na zkoušky a tak i dokončením naší společné práce. Překročení hranic, které jsou pro nás nepříjemné.

Jen pro lidi, okolo nás a pro radost nás všech. Myslím že překračování osobního strachu je to taková odplata za čas, který jim věnujeme.

Co Ti na této práci přijde nejtěžší?

Neustálá sebekontrola ve smyslu ostražitosti, přemýšlení o druhém a vytváření podmínek pro ně, ne pro nás. Já jsem ta, co se přizpůsobuje, ta co chce vstoupit do jejich světa a je k tomu potřeba určité pokory a trpělivosti. Nejtěžší jsou změny nálad a maličkosti, na kterých často stojí celá nálada a chuť do práce. Nejtěžší je ovšem to, že za každých okolností člověk nemá přemýšlet nad výsledkem. Nesmí ani na chvíli zapomenout s kým pracuje, a

pro koho celou tu věc dělá. Nesmí ustupovat divákům, aby jich co nejvíc vidělo. Ale hercům, pro které musí vytvářet prostředí, ve kterém se oni budou cítit dobře a neohroženě. A i tak se někdy musí smířit s neúspěchem, protože nálada je v této práci velice vrtkavé stvoření.

2.6.4 Jan Čtvrtník, student herectví, iniciátor a garant projektu *Neratov*

V čem vidíš hlavní smysl divadla ve specifické skupině? (Co Ti tato práce přináší?).

Hodně záludná otázka... Kdybych si dokázal dobře odpovědět na smysl divadla vůbec, asi by to šlo lépe. To, co mi přináší práce ve specifické skupině je z velké části to, co od divadla očekávám a proč mě baví: setkávání lidí, konfrontace reálného světa a světa jevištního, možnost využití divadelních prostředků k něčemu jinému než jen estetickému zážitku.

A úplně osobně mi to přináší radost.

Jaké pokroky (jaký rozvoj) při divadelní práci na hercích s postižením vidíš?

Tohle by se docela dobře dalo rozdělit na pokroky "herecké" a "osobnostní". Ale popíšu raději pokroky v herectví (na terapeutické dopady práce atd. si netroufám, přeci jenom jsem trochu nováček v práci s lidmi s postižením) jsou hodně různé. U někoho jde práce strašně rychle a dokáže si osvojovat např. práci s loutkou, tělem a hlasem velmi rychle (při projektu v Neratově byly u někoho velké pokroky i za týden). U některých to jde velmi pomalu, u některých vůbec. Hodně zajímavý je rozvoj fantazie herců a schopnost využívat ji při tvorbě. To co občas napadá herce s postižením, vůbec nechápu a hodně mě to baví. To je pro mě jedna z nejzajímavějších částí práce s lidmi s postižením.

Co Ti na této práci přijde nejtěžší?

Asi dokázat pracovat s dispozicemi herců a neuzavírat se do konvencí o představě divadla, inscenování, herectví. Ale to je podle mě platné pro divadlo

obecně. A potom držet si tuto práci trochu "od těla". To je ale zase věc, která platí obecně pro práci s lidmi s postižením.

Jaké bylo Tvé první divadelní setkání s lidmi s postižením?

Moje první setkání s lidmi s postižením bylo při projektu Neratov 2011 – divadlo má (s)mysl. Byl to čtrnácti denní workshop a nikdo jsme neměli zkušenosti s lidmi s postižením. Takže první setkání proběhlo šokem. Asi mi nejvíc překvapilo, jak jsou postižení normální.

2.6.5 Hedvika Řezáčová, studentka herectví na KALD DAMU, účastní se i projektu *Neratov*

Jaké bylo Tvé první divadelní setkání s lidmi s postižením?

První věc, které jsem se obávala, byla komunikace, vzhledem k tomu, že jsem se s lidmi s postižením při své práci předtím nesetkala. Proto mě překvapilo, že jejich reakce byly spontánní, potom, co nám začali trochu důvěřovat (mimochodem jsem si uvědomila, že ta důvěra je moc důležitá! A je zajímavé ji sledovat, jak se postupně prohlubuje), šli do akce bez většího ostychu a sami začali zkoumat, čeho jsou divadelně schopni.

Jak tato práce ovlivnila Tvé vnímání divadla?

Díky práci s lidmi s postižením jsem konečně pochopila, a tím se mi i ulevilo, k čemu je na světě divadlo. Dřív mě trošku rozčilovalo, proč se (konkrétně v herectví) zajímáme jen o sebe, pořád jsem nemohla najít důvod, smysl divadla, ačkoliv mě tolik přitahuje. (Zní to jako klišé, ale prostě to tak je). Až po mé první zkušenosti jsem se trkla do čela, že to je jeden z mnoha smyslů, můžu předávat, pomáhat, tvořit a vědět, že je to pro někoho víc než jen kulturní zážitek!

2.6.6 Markéta Dvořáková, absolventka herectví na KALD DAMU

V čem vidíš hlavní smysl divadla ve specifické skupině? (Co Ti tato práce přináší?)

Smysl divadelní práce ve specifické skupině vidím a to je právě důvod, proč tuto práci s radostí dělám. Smysl je totiž v takzvaném sociálním divadle mnohem viditelnější a hmatatelnější než v divadle "obyčejném". Snaha kreativně rozvíjet schopnosti lidí s mentálním postižením, ač jsou jejich pokroky viditelné až po dlouhé cestě, je radostná. Už jenom to, že člověk tráví čas s lidmi, kteří nebydlí doma, ale v ústavu, a kteří jsou z těchto pravidelných návštěv potěšeni, to vše mi dává smysl.

V již zmíněném "obyčejném" divadle vidím smysl, pouze pokud má funkci společenskou, apelativní, což se v našich českých podmínkách děje zřídka. Společenskou funkci má i divadlo ve specifické skupině, tím víc, pokud na ni nahlédneme z pohledu diváků – "normálních" lidí. Zásadní akcí, kterou bych chtěla podporovat, je integrace lidí s mentálním postižením mezi lidi "normální" skrze například divadlo. Tedy snaha o reprízování divadelních představení s těmito herci pro normální publikum, například děti, mi přijde velmi cenná. Lidé (děti) poznají tuto specifickou skupinu blíže, uvidí, čeho jsou schopni a snad začnou mít i jiný náhled, mohou se zbavit předsudků, netolerance.

Co Ti na této práci přijde nejtěžší?

nejtěžší mi přijde naučit tyto lidi koncentraci a vnímavosti. Aby opravdu vnímali, co dělají, například když hrají nějakou scénku, aby celou dobu věděli, o čem ta scénka je, aby vnímali svého partnera, aby se dokázali koncentrovat na něj, na sebe i na diváky. To je pro ně i pro mě dost složitý úkol.

Jaké bylo Tvé první divadelní setkání s lidmi s postižením?

Když jsem se prvně setkala s kladenskou specifickou divadelní skupinou, byla jsem naprosto nadšena jejich otevřeností a vřelostí. Spontánnost v jejich projevu je právě to, co většině z nás již chybí. Proto si myslím, že je dobré využívat v divadelní akci jejich schopnost improvizace, dialogického jednání, ač je naprosto nevědomé, a svobodného jednání. A tím se taky můžeme leccos naučit.

2.6.7 Tomáš Kratochvíl, filmař a dokumentarista, účastní se i projektu *Neratov*

V čem vidíš hlavní smysl divadla ve specifické skupině? (Co Ti tato práce přináší?).

Nečekané situace, nové podněty, originální nápady, osobní rozvoj.

Jaké pokroky při divadelní práci na hercích s postižením vidíš?

Postupné narůstání vzájemné důvěry, fascinaci (až postižení) rolí, rozvoj komunikace a sebereflexe.

Co Ti na této práci přijde nejtěžší?

Někdy je to totální nasazení, všechno se musí opakovat, občas se narazí na hranice, za které se už herec nedostane.

Jaké bylo Tvé první setkání s lidmi s postižením?

Překvapilo mě, jak jsou podobní dětem, a také to, že neznají mechanismy taktu, zdvořilosti nebo ostychu, kvůli čemuž jsou velice upřímní (v pozitivním i negativním smyslu).

2.7 Krátké rozhovory s herci s mentální retardací

Jsou zde zachyceny odpovědi na otázky *Proč Tě baví divadlo?* a *Co rád děláš?*

Tamara Skalkošová

„Na divadlo jsem už fakt zvyklá, jsme dobrá parta. A už se těším na festival. Nejradši bych hrála horolezce, jsem Skalkošová, jako skála, chápeš, tak budu horolezec.“

Martin Šafařík

„Při zkoušení je sranda a to mě baví. Když mám volno, rád chodím do města, koukat na holky.“

Pavλίnka Rubášová

„Baví mě hrát s Romčou, mám ráda loutky a ráda pracuju v kuchyni.“

Standa Švingr

„Divadlo mě baví, protože můžu hrát, co chci. Kdybych mohl, rád bych jel do Anglie.“

Romča Hrabětová

„Nejvíc mě baví zkoušet. Ale nesmí mě nikdo naštvat, to pak koušu. Jinak miluju moře.“

Míša Urban

„Baví mě hrát se Standou a Martinem. Mám rád Chorvatsko, tam byl totiž Vinetou.“

Kája Ivanický

„No divadlo už s vámi hraju dvanáct let, tak mě to baví. Ale také si rád sednu a udělám si kafíčko.“

Standa Beznoska

„Baví mě všechno, hlavně loutky mě baví.“

Kuba Šípek

„Divadlo mě baví už od mala, hráli jsme ho s dědou. Když mám volno, rád pracuji na zahradě.“

3. NÁSTIN PROBLEMATIKY POSTIŽENÍ A PŘÍSTUP K NĚMU V HISTORII

„A hned se smějeme tomu, kdo pohopsává a zmítá sebou, aniž by někdo vedle něho pískal na píšťalu. Což víme, jaké hudbě naslouchá v mlčení svého srdce?“

Miguel de Unamuno

3.1 Postižení v kontextu doby

Říká se, že úroveň každé společnosti můžeme posuzovat nebo hodnotit dle toho, jak je schopna postarat se o své „slabší články“. Jakým způsobem se dokáže vypořádat se s jinakostí. Péče o znevýhodněné a postižené v různých obdobích společenského vývoje souvisí vždy také s politicko-ekonomickou a kulturní úrovní konkrétní doby.

Nová pojetí a koncepce dnes nahlízejí jedince s postižením nejprve jako lidskou bytost se všemi právy a potřebami, teprve pak jako „nemocného“ člověka. Také se již méně setkáváme s teorií, že postižení nemají žádnou perspektivu, jsou odkázáni jen na druhé lidi, nebo dokonce s názorem, že by takoví lidé neměli v naší společnosti vůbec být.

Přístup k lidem s postižením se v průběhu historie různě měnil: od snahy pomoci či soucitu až k jejich trestání a usmrcování. Tento ambivalentní charakter emocionálního postoje vedl k tomu, že na jedné straně je lidé uctívali, protože se myslelo, že mají magickou moc, litovali, přeceňovali, přijímali se soucitem vzhledem k jejich „neštěstí“, stigmatu. Na straně druhé se jich naopak báli, vyhýbali se jim, izolovali je, ignorovali, zavírali je na odlehlých, špatně přístupných místech, pronásledovali je, odsuzovali a zabíjeli, protože v nich vzbuzovali strach, odpor, nenávisť, neboť pro ně byli ztělesněním něčeho negativního, neuchopitelného, tajemného. A poněvadž má člověk přirozenou tendenci reagovat na vše, co se vymyká normě, negativně a s pocitem ohrožení, vznikají tak předsudky, které lidi s postižením „škatulkují“ a odsouvají na samý okraj společnosti.

Postoje společnosti k problematice lidí s postižením jsou přesto i dnes mnohoznačné a různorodé. Tato problematika byla dlouhou dobu odsouvána na okraj, mimo veškeré dění, prostě „ pryč z očí“, aby tito lidé nebyli na obtíž. Vyplývá to nejen z velké neinformovanosti, strachu z neznámého a odlišného, pocitu jakéhosi ohrožení, ale také z jisté pohodlnosti a neochoty porozumět. Není nic tak snadného jako někoho odsoudit, a naopak tak těžkého jako někoho pochopit. *„Důvody, ospravedlňující utrpení a bolest, jsou pochopitelně u různých národů a v různých civilizacích různé. Pro nás je však důležité, že utrpení a bolest nejsou nikde pokládány za „slepé“ a zbavené smyslu.“*⁸

Velká změna a zásadní posun v péči o postižené a nemocné nastal v devatenáctém a dvacátém století. Tito lidé se dostali do zorného pole lékařů a psychiatrů, ale také do merku moderních umělců. Jedním z prvních a zásadních revolucionářů v této oblasti byl francouzský lékař a psychiatr Phillipe Pinel (mnohými považovaný za „otce“ moderní psychiatrie), který se na začátku devatenáctého století zasadil o zvýšení zájmu o postižené a nemocné a jejich „rehabilitaci“ v očích veřejnosti. Jeho snaha směřovala zejména na zlepšení zacházení s postiženými a nemocnými. Je označován za průkopníka humanitní institucionalizované psychiatrické péče. Poskytl azyl internovaným jedincům a snažil se léčit formou morálního a „rodinného“ přístup. V jeho metodách můžeme nalézt i použití dramatických principů a postupů. Zajímal se i výtvarnou tvorbou svých pacientů a refletoval ji ve svých odborných textech. Ve svých reflexích se však zaměřoval pouze na práce jedinců, kteří byli dříve profesionálními umělci.

Pro přehledné a snadné zorientování zde uvádím **zjednodušený chronologický model péče o postižené dle M. Černouška**⁹. Je z něho patrné, jakým způsobem se daná společnost s lidmi s postiženými, nemocnými a vymykajícími se normám, vypořádávala, a jakým způsobem a za jakých podmínek byla schopna se o ně postarat a integrovat je.

⁸ ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. 1. vyd. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1993, s. 69.

⁹ ČERNOUŠEK, Michal. *Šílenství v zrcadle dějin*. 1. vyd. Praha: Grada Avicenum, 1994, s. 30-31.

Chronologický přehled péče o postižené

- | | | |
|--------------|---|---|
| Antická doba | - | individuální lékařská péče |
| | - | asklépia – léčebné ústavy |
| | - | rituál vyobcování šílenosti |
| Středověk | - | intuitivní péče malé komunity |
| | - | klášterní péče |
| | - | démonologie a exorcismus |
| | - | bezcílné putování |
| Renesance | - | svoboda projevu šílenství – loď bláznů |
| | - | velké uvěznění – vystavování |
| | - | špitály, věže bláznů, nápravné instituce |
| | - | všeobecná nemocnice |
| Novověk | - | specializace ústavních zařízení (úsvit psychiatrické léčebny) |
| Současnost | - | postupná diferenciaci ústavní péče |
| | - | psychoterapie |
| | - | extramurální a ambulantní péče |
| | - | psychofarmakologie |

3.2 Lodě bláznů

Nedokážeme s určitostí říci, zda lodě bláznů skutečně existovaly, nebo jedná-li se pouze o jakousi alegorii či fantazii malířů a básníků, nebo znamenala-li jen novověký předobraz útočiště pro postižené a nemocné. Přistoupíme-li však na jejich existenci, další úvahy nás zavedou k podstatě a smyslu lodí, nebo opilých korábů, jak jsem jim též říkalo.

Takto vykreslil loď bláznů ve své studii Michel Foucault. *„Blázen na své šílené kocábce odplouvá do jiného světa a z jiného světa také připlouvá. Nalodování šílenců znamená přísnou dělicí čáru a zároveň absolutní Cestu. V jistém smyslu tato plavba napůl skutečnou a napůl fantazijní krajinou vlastně jen rozvíjí mezní postavení, které šílenec zaujímá v horizontu středověkého člověka – postavení symbolické a zároveň realizované onou výsadou, že ho*

zavírají u bran města: je vypuzen, ale do ohrady; protože nemůže a nemá mít jiné vězení než práh, udržují ho v místě přechodu. Je vsazen dovnitř vnějšku a naopak. A toto vysoce symbolické postavení si uchová – pokud jsme ochotni připustit, že co bylo kdysi viditelnou baštou řádu, je dnes pevností našeho vědomí – až do současné doby.

Přesně tu roli sehrává voda a plavba. Z lodi není úniku. Šílenec je na ní vydán řece o tisíce paží, moři o tisíce cestách, nesmírné, vůči všemu vnější nejistotě. Je vězněm na té nejsvobodnější, nejotevřenější ze všech cest: přikován na nekonečném rozcestí, uvězněn svým putováním, je Poutníkem par excellence. A nikdo nezná zemi, u níž přistane, stejně jako nikdo neví, odkud přichází, když na ni vstoupí. Jeho pravdou a vlastí je jen pustá rozloha mezi dvěma soušemi, které mu nemohou patřit. Má tato imaginární spřízněnost, která se tak dlouze táhne dějinami západní kultury, svůj zdroj v hodnotách onoho rituálu? Nebo naopak obřad nalodování vyvolala z hloubi časů a pak ustálila právě ona? Jedno je jisté: voda a šílenství jsou v obraznosti evropského člověka nadlouho spolu spjaty.¹⁰

Lodě bláznů symbolizovaly bezcílné putování světem bez možnosti návratu. Putování jedinců vyvržených společností. Smyslem bylo, aby se tito stigmatizovaní lidé volně nepohybovali po městě a nevymykali se kontrole (ve své volnosti). Rituální vyobcování – a tím pádem odlehčení daného místa od démonů, hříchu a viny – se nad těmito jedinci neslo jako memento mori. Vyobcování symbolizovalo zbavení se zla, ale zároveň paradoxně emanaci svobody – uvěznění postiženého na koráb do volného svobodného živlu, do nedozírných dálek, kde sdílí osud se stejně stigmatizovanými. Voda dodávala exkomunikační praktice další mystický rozměr. Nehledě na to, že vodní element je v dějinách spojován s šílenstvím a bláznovstvím.

Zmiňuji se zde o lodích bláznů i proto, že se dostáváme k jakési zdánlivé (metaforické) paralele s naší divadelní činností ve specifické skupině. Při níž se herci s postižením také nalodí na pomyslný koráb svobody jako poutníci plující vstříc nekonečnému objevování světa, nepoznaným dálkám, sebe sama i poznávání ostatních v neutajené odkryté podobě. Odpoutání od stagnujícího

¹⁰ FOUCAULT, Michel. *Dějiny šílenství v době osvícenství*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1994, s. 10.

paradigmatu péče o postižené. Ocitnou se na palubě, kde jsou se svým „utrpením“, ale mohou se konfrontovat a svobodně projevit. Snaží se hledat porozumění někde jinde, za jiných podmínek. Ve vodách umění a múz.

Námět lodi bláznů můžeme objevit v mnoha uměleckých dílech, např. ve stejnojmenné satirické básni *Lod' bláznů* Sebastiana Branta, v obrazech Hieronyma Bosche a Albrechta Dürera. Je alegorií nadčasovou a kritickou (nejen v péči o druhé).

3.3 Mentální retardace – stručná charakteristika

Uvedu zde pouze základní rysy, znaky, symptomy mentální retardace – zejména kvůli snadnější představě a jednoduššímu pochopení tezí, poznámek, poznatků a objevů vyskytujících se dále v této práci, neboť jsem se tomuto věnoval podrobně ve své diplomové práci *Divadlo jako socializační prostředek* (DAMU, 2003).

Mezinárodní klasifikace nemocí vymezuje mentální retardaci jako stav zastavení, či neúplného duševního vývoje, který je zvláště charakterizován narušením dovedností, projevujících se během vývojových období, přispívající ke zhoršení úrovně inteligence, tj. poznávacích, řečových, pohybových a sociálních schopností.

Mentální retardace je projevem poruchy centrální nervové soustavy a je definována jako *neschopnost dosáhnout odpovídajícího stupně intelektového vývoje (méně než 70 % normy), přestože byl takový jedinec přijatelným způsobem výchovně stimulován*¹¹. V populaci se vyskytují přibližně 3% lidí s mentální retardací.

*Postižení představuje určitý, relativně stabilní znak organismu. Termín **postižení** označuje deficit určité orgánové funkce nebo struktury. Termín **handicap** označuje komplex znevýhodnění různého druhu, především sociálního, která z něho vyplývají a jsou do značné míry odstranitelné*¹².

¹¹ PIPEKOVÁ, Jarmila et al. *Kapitoly ze speciální pedagogiky*. 1. vyd. Brno: Paido, 1998, s. 172.

¹² VÁGNEROVÁ, Marie. *Psychopatologie pro pomáhající profese: variabilita a patologie lidské psychiky*. 3. vyd. Praha: Portál, 2002, s. 98.

Mentální retardaci můžeme charakterizovat tedy jako stav, při němž dochází k celkovému snížení intelektových schopností. Ty zahrnují hlavně schopnost učit se a myslet. Díky tomu je snížena i schopnost adaptace na běžné životní podmínky.

Každý jedinec je formován prostředím, ve kterém žije, pod jehož vlivem se vyvíjí. Vývoj osobnosti jedince je tedy podmiňován interakcí s tímto prostředím. A člověk s postižením není schopen zpracovávat všechny informace a podněty, které se mu nabízejí; vytváří se specifická sociální situace. *Jakmile se jedinec ocitne ve společnosti druhých, ostatní se obvykle snaží získat o něm informace nebo využít znalostí, které už mají. Na základě těchto informací jsou schopni charakterizovat situaci a předem odhadnout, co bude dotyčný očekávat od nich, a co mohou očekávat oni od něho. Užívají předchozí zkušenosti s podobnými jednotlivci, nebo aplikují jinde ověřené stereotypy*¹³.

Oproti tomu lidé s mentální retardací „vzorce jednání“ neužívají. **Nesnaží se vzbudit falešný dojem, nevytváří si masky ani společenské role, neboť na ně není takový tlak vyvíjen.**

Hlavní znaky mentální retardace dle Vágnerové

- Nízká úroveň rozumových schopností (např. nedostatečný rozvoj myšlení, omezená schopnost učení)
- Postižení je vrozené (na rozdíl od demence, která je získaným handicapem rozumových schopností a lze ji diagnostikovat až po druhém roce života)
- Postižení je trvalé, přestože je možné, v závislosti na etiologii, určité zlepšení – rozvoj jedince je závislý na závažnosti a příčinně defektu a na vlivu prostředí (např. výchova)

3.4 Popis naší specifické divadelní skupiny

V naší divadelní skupině jsou herci s lehkou a středně těžkou mentální retardací, proto se v této kapitole omezují pouze na popis jejich specifík.

¹³ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999, s. 10.

U jedinců s lehkou a středně těžkou mentální retardací se projevuje nedostatečná zvědavost, rigidita chování a stereotyp ve hře – vhodnou motivací lze překonat. Vývoj řeči a komunikativních schopností je opožděn. Omezují se na užívání konkrétních označení, neboť nejsou schopni uvažovat abstraktně. Vyskytují se časté poruchy formální stránky řeči. Jsou schopni naučit se číst a tím pádem učit se i texty. Přesto nevyžadujeme, aby se herci texty učili nazpaměť, ale osvojují si je postupně na zkouškách, aby je „dostali do těla“. Kdyby se text jen memorovali – což není naší cílem, zapomněli by ho velmi brzy, neboť mají oslabenou dlouhodobou paměť. Jemná a hrubá motorika je lehce opožděna. Socializace dosahuje nejčastěji úrovně adaptace, to znamená, že jsou schopni akceptovat podmínky, ve kterých žijí, a snaží se je přizpůsobit svým potřebám, zvykům a hodnotám. Jsou nezávislí v osobní péči a v praktických domácích dovednostech. Jsou zvyklí na svůj řád a stereotyp, na denní rituály.

Jejich myšlení může dosáhnout úrovně konkrétních logických operací. Je tedy vždy vázáno na realitu. Nedovedou se odpoutat od vlastního pohledu. Nejsou schopni sebenahlížení, sebekritiky.

Často chybí potřeba učit se, chtít něco vědět, být zvědavý, což jsou základní faktory, které ovlivňují utváření osobnosti jedince. Samozřejmě toto je možné překonat například divadlem. Zaujmout je konkrétním tématem. Při práci musí každý cítit svou **důležitost a podíl v dané situaci**. Zkoušení musí být dynamické a poutavé. Je důležité najít vhodný způsob motivace, aby se nevzdávali při prvním neúspěchu a snažili se překážky překonat a hledat jiné další možnosti a řešení. Narazí-li totiž na překážku, nějaký problém nebo nezvladatelnou situaci, mají tendenci věci vzdávat a ustupovat do pozadí.

Proces zkoušení a hledání je zajímavý, zapojují se cele a mají radost z nově objevených věcí. Kdežto proces opakování již naučeného není příliš oblíbený, ale v divadelním zkoušení nevyhnutelný. Je tedy často obtížné pracovat s detailem, dotahovat situace do konce.

Jejich energie a pracovní nasazení je závislé také na spoustě endogenních činitelích – zejména na počasí – klimatické změny vnímají citlivě. Jsou pak rozmrzelí, unavení, rozladění, pasivní,

Věci, které jsou pro nás důležité, pro ně bývají často naprosto nepodstatné, okrajové. Střetávají se tak navzájem naše představy, čímž ale dochází

k velkému obohacení a na základě následných debat v podstatě k „pestřejšímu“ rozvoji jednotlivých situací příběhu.

V závěru zkoušení prožívají trému a stres, jsou vystavení velkému tlaku. V těchto chvílích se ukazuje, že už jsou schopni fungovat jako skupina, která má vnitřní soudržnost a je schopna vzájemné podpory.

3.5 Socializace a integrace

Již v úvodu jsem zmiňoval, že naším velkým úsilím (přáním) je také napomoci akceptovatelnosti této sociální skupiny jako rovnocenných partnerů ve veřejnosti města a jejich integraci do přirozeného sociálního prostředí. Napomoci socializaci jedince prostřednictvím tvořivé činnosti (jeho následné reedukace a resocializace).

Život v sociálním zařízení může z jistého pohledu znamenat „izolaci“, čímž je pak člověk s postižením ochuzován o podněty a informace z okolního světa a jeho socializace je zpomalena nebo zcela znemožněna. A právě socializace je proces, který každého jedince se společností, okolním světem propojuje.

*„Osobnost jedince musíme vždy vidět v průsečíku působení vnitřních dispozic a vnějších vlivů, jako jedinečnou syntézu jeho vlastností a chování, procesů biologických, psychologických a sociálních. V těchto procesech jedince ovlivňuje přírodní, kulturní a sociální prostředí, on zase naopak působí na ně. Svět, který nás obklopuje, interpretujeme, reagujeme na něj, začleňujeme jeho prvky do svého vědění, některé zvnitřňujeme, jiné vnějškově registrujeme a akceptujeme, další odmítáme. „Objektivní svět“ toho, co nás obklopuje, neovlivňuje chování a utváření osobnosti přímo, ale jako svět jedincem transformovaný, jako „jeho svět“. Každý je neopakovatelnou bytostí, ale současně produktem procesů probíhajících v našem prostředí, které vedou k tomu, že chování každého je přes všechnu originalitu pravděpodobnostně předvídatelné, a díky tomu je život společnosti vůbec možný. Zprostředkujícím nástrojem mezi jedincem a společností je proces **socializace** a výchovy jako záměrného působení.¹⁴*

¹⁴ HAVLÍK, R. Životní etapy a socializace, <http://www.portal.cz/scripts/detail.php?id=1826>, cit. 18. 5. 2012.

4. VÝTVARNÁ TVORBA LIDÍ S POSTIŽENÍM – NA HRANICI MEZI UMĚNÍM OUTSIDERŮ A ART BRUTEM

„Více než obraz sám o sobě je důležité to, co z něj pramení, co ze sebe vymršťuje. Obraz má být plodný, z něho se musí rodit svět...” Joan Miró

4.1 Umění outsiderů (outsider art)

Aktuální tendence kultury i společnosti a jejich důležité proměny lze velmi dobře vystopovat v umění – obzvláště viditelné symptomatické změny pak nalzáme v umění výtvarném, neboť stav společnosti a „duše člověka“ se do obrazů promítá. Výstižně to vyjádřil Oskar Kokoschka, který tvrdil, že *„existuje přenášení pocitů do obrazu, který se stává plastickým zobrazením duše“*¹⁵.

V této části práce bych se proto rád zaměřil na výtvarnou činnost lidí s jakýmkoli znevýhodněním. Pro umělecké (nejen výtvarné) výtvořiny lidí, kteří neprošli žádným příslušným vzděláním, tedy lidí nezatížených nánosem pravidel a dogmat, se užívá termín *umění outsiderů*. Většinou se jedná o díla tvůrců s nějakým znevýhodněním – handicapem, psychickým, fyzickým nebo mentálním postižením, nebo třeba jen ocitajících se na okraji společnosti.

Jejich projev není svázaný či omezený snahou směřovat k nějakému stylu, řídit se módními uměleckými trendy a normami, ale **vyzařuje zcela spontánně z nitra tvůrce, jeho vnitřního imaginativního světa**. Je to spíš **neodkladná a nutková potřeba samotného autora, osobní zpověď, vypořádání se se světem a sebou samým. Jejich tvorba je pro ně existenciální nutností a sebevyjádřením**.

Termín *umění outsiderů* používá celá řada anglosaských badatelů a teoretiků od 70. let (pochází od kritika Rogera Cardinala). A je často brán jako synonymum *art brutu*. Název *art brut* neboli umění v syrovém, drsném,

¹⁵ LAMAČ, M. *Myšlenky moderních malířů*. 4. vyd. Praha: Odeon, 1989, s. 72.

původním nebo surovém stavu pochází od malíře a spisovatele Jeana Dubuffeta, který tak v roce 1945 nazval svou sbírku maleb, kreseb a soch od neškolených umělců. Je tedy více pojen přímo k Dubuffetovi.

Proto jsem se rozhodl používat označení *umění outsiderů*, které je ve světě používáno v širším kontextu pro umění tvůrců stojících mimo jakékoli skupiny, směry a styly.

Podíváme-li se do historie, najdeme spoustu lidí (umělců, psychiatrů atd.), kteří se výtvarnými projevy jakkoli postižených či znevýhodněných zabývali, nebo jimi byli ovlivněni. Je pravda, že systematicky se této problematice začínají věnovat až v 19. století, ale již dávno před tím byly umělecké projevy těchto lidí velkou inspirací pro ostatní umělce a nejen ty. Přitažlivost spočívá v čistotě vnímání a projevu nedotčeném a neotupělem akademičností, společenskými konvencemi a jednotlivými styly. Z děl sálá tajemství a nsvázaná svoboda, syrovost a spontánnost.

Umění outsiderů společně s uměním primitivních národů a naivními malbami dětí ovlivnily spoustu moderních umělců ve dvacátém století právě pro svou **ryzost, výmluvnost a autentičnost**. Nezdeformované vidění světa, jaké mají děti a lidé s postižením, je inspirovalo proto, že v „*dětství se nacházíme ve stavu nezkažené, do všech dimenzí rozevřené otevřenosti, ve které není rozdíl mezi fantazií, fikcí a realitou. Dítě přijímá svět vlastní i okolní jako v pohádce, kde je všechno v tajemné jednotě: emoce, představy, lidé i věci jsou propojené záhadnými vztahy, do kterých vstupovat a z nichž lze vystupovat podle nálady. Je to plný, a má-li kdo štěstí, ještě nezkažený stav zážitku otevřenosti systému, jenž hltá svět bez hranic, na kterém se mohu podílet a do kterého mohu zasahovat a měřit tak své síly a schopnosti.*“¹⁶

Z mnohých jmenujme Paula Kleea, Oskara Kokoschku, Oskara Schlemmera, Alfreda Kubina, Maxe Ernsta, André Bretona, Paula Eluarda a zejména zmiňovaného Jeana Dubuffeta.

V současné době existuje v Praze sdružení ABCD, které se zaměřuje na *umění outsiderů* a *art brut*. Pravidelně pořádá výstavy, přednášky a další aktivity vztahující se k této tématice.

¹⁶ PLICHTA, Jaroslav. *Glosy k tajemství lidského hraní*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 55.

„O. s. abcd vzniklo jako sesterská organizace stejnojmenné asociace sídlící v Paříži, která sdružuje osoby, které se ať už profesionálně či amatérsky zabývají art brut. Jeho poslání vyplývá už z podtitulu Art Brut – Connaissance et diffusion – tedy „poznání a šíření art brut“. Jeho hlavní náplní je tedy studium tohoto druhu výtvarné tvorby, propagace sbírky art brut – abcd, vyhledávání nových autorů a jejich etablování ve společnosti, veřejná prezentace prostřednictvím výstav a odborných publikací a pořádání přednášek.“

(citováno z <http://www.artbrut.cz/index.php?cPath=1>, dne 19. 5. 2012)

4.2 Výtvarná tvorba jako nedílná a inspirující součást naší práce s lidmi s postižením

Není to pravidlem, ale téměř každé naší realizaci nového divadelního představení se specifickou skupinou předcházejí intenzivní výtvarné workshopy, které jsou zaměřené ke konkrétnímu, předem zvolenému, tématu. Stávají se tak nedílnou součástí naší práce. Poskytují nám velmi **cenný zdroj podnětů a inspirace pro tvorbu samotné inscenace**. Pomáhají rozkrývat dané téma a jeho případné interpretace. Usnadňují hercům s postižením pochopit vztahy a souvislosti, nalezené situace a z toho vyplývající konotace komplexně a nabízí možnosti dalšího metaforického vyjádření. To znamená, že sami herci s postižením svým pojetím a zpracováním kolikrát posouvají zkoušení tam, kam by nás samotné zřejmě ani nenapadlo. Výtvarná tvorba napomáhá hledání situací a variací příběhu, které pak rozvíjíme během zkoušení. Jejich obrazy bývají často inspirací pro samotnou výtvarnou podobu inscenace.

Během této výtvarné činnosti vždy nad každým výtvozem vedeme debatu, při které mají nejdříve možnost ostatní účastníci objevovat, co na obraze vidí, jak na ně dílo působí, pak nás teprve seznámí sám autor s myšlenkami, příběhy či situacemi, které přenesl do svého díla, a na závěr se snažíme dohromady asociativně rozvíjet ztvárněný námět do dalších variací.

Z hlediska procesu vzniku divadelního představení je pro nás důležité, že se svými namalovanými obrazy dnes už dokáží pracovat. Jsou schopni přemýšlet v intencích vývoje příběhu, konkrétních situací, svých postav. **Dokáží zapojit své vize a představy do procesu zkoušení a stavět na dialogu, setkání jednotlivých příběhů ostatních a posouvat se dál a koncipovat a rozvíjet situace, které jsou pak převoditelné na jeviště – použitelné do koncepce divadelního představení.**

I přes počáteční ostych cokoli namalovat – který zná mimochodem i mnoho z nás – se pustí do vykreslování svých snů, fantazií a přání. A dovolí nám do nich nahlédnout, stát se alespoň na chvíli součástí tohoto jejich barevného snového světa, který je pro nás v mnoha ohledech vzdálen a často neuchopitelný. Vypovídá o tom i zkušenost scénografky Z. Hilské. *„Jednou mi herečka, která s námi pracuje, ukázala obrázek, který vytvořila – byl to papír formátu A3 pokreslený propiskou. Připomnělo mi to kresbičky, které si člověk kreslí na útržek papíru, když s někým telefonuje. Tohle by musel být ale pořádně dlouhý rozhovor. Celý papír byl pokryt zvláštním zvířecím ornamentem. Stylizace zvířete, která byla rozmnožena do celého formátu v podobě miniaturního vzoru jako by právě vyjela z tiskárny. Přišlo mi to neuvěřitelné. Co asi prožívala, co cítila, když tu kresbu vytvářela, o čem přemýšlela? To jsem se samozřejmě nedozvěděla. V mnoha případech je člověk odkázaný jen na sdělení kresby.“¹⁷*

Každý obraz, obrázek, koláž i čmáranice mají svůj příběh a vypovídají vždy o **vnitřním stavu každého tvůrce**. Podaří-li se nám tedy tento obraz „otevřít“, můžeme najít cestu k onomu tvůrci, dostat se do jeho přítomnosti a skrytých zákoutí jeho vnitřní krajiny. **Odhalují nám své vidění světa, ale často i odloučenost a niternou samotu člověka odtrženého od světa (společnosti), kterému se právě skrze uměleckou tvorbu snaží porozumět.**

V jejich výtvarné tvorbě bychom mohli nalézt dva základní aspekty: u někoho se objevuje nutková potřeba zaplnit zcela svůj „papír“, aby nezbylo nikde prázdné místo. Jako by měl horror vacui dojít svého naplnění v celé své míře. Utváří se bytostný vztah mezi tvůrcem a „papírem“ – dílem.

¹⁷ NOVÁKOVÁ HILSKÁ, Zuzana. *Skrz tenkou tětívu snů*, DAMU, 2008, s. 30. (Diplomová práce).

A naopak někdo – jakoby hledal nějakou výmluvnost v nedokončenosti, možnost letmého náčrtu, či se bál „otevřít“ svou fantazii – vždy udělá jen rychlý obraz, pár čar, mnohdy abstraktních, a prchá od své odbyté práce. Už se svým dílem nechce mít nic společného, nechce být sám se sebou. V tuto chvíli je samozřejmě těžké poznat, nejedná-li se pouze o lenost, která je jedním z jejich negativních rysů.

Každý obraz je pohledem do nitra lidské duše, ale také do budoucnosti, je spojen s touhami, sny, nadějemi. Upíná se k budoucímu okamžiku, protože člověku dává naději utéct z neutěšené přítomnosti. V dílech všech „outsiderů“ je skryto tajemství, **tajemství jejich životního příběhu**. V mnoha případech na obraz namalují někoho, s kým by si chtěli povídat, nebo někoho, s kým by chtěli být, kdo jim chybí, kdo je opustil, nebo na koho čekají.

Prostřednictvím umělecké (tvořivé) činnosti si mohou uskutečňovat své sny a touhy. Mohou si vytvářet jakési paralelní životy, ve kterých je bytí příznivější a realita není tak nehostinná a pochmurná.

*Ukázky obrázků z jednotlivých zkoušení a workshopů viz. **obrazová příloha I***

4.3 Výtvarné počiny mé sestry Heleny

Jak jsem se zmínil v úvodu, má sestra Helena je klientkou zařízení Zahrada, poskytovatele sociálních služeb na Kladně. Je na týdenním oddělení, což znamená, že na víkendy a letní prázdniny si ji rodiče berou domů. Má středně těžkou mentální retardaci.

Její obrovskou zálibou je malování, modelování a hlavně stříhání a vystřihávání. Nejraději vystřihává obrázky z barevných časopisů, vystříhané objekty posléze pomalovává a lepí na již použitý nebo balící papír. Vznikají tak zajímavé koláže a někdy asambláže, které mnohokrát zachycují její rozpoložení či momentální náladu. Někdy se upínají ke konkrétním událostem. Jako například Mikuláš, Vánoce a Velikonoce, které miluje. To už několik měsíců před daným dnem maluje a vytváří díla s touto tematikou (viz. obrazová příloha). Jeden čas také psala hodně dopisy – mně, když jsem byl někde pryč a Václavu Havlovi, kterého měla hrozně ráda. Její další tematikou

jsou lékaři a policisté. Buď si je vystřihává a ukládá do fóliových desek a nebo se je snaží namalovat.

Při své práci je zcela organizovaná, přesto však výstřižky i odpad jsou nakonec všude. Aby použité lepidlo nebylo po celém domě, tak v rámci zachování integrity domácnosti, jí rozmíchávají rodiče mouku s vodou, což se dá snáz uklidit a hlavně to plní svůj účel. Výstřižky drží i po delší době na podkladu.

Nejčastěji stříhá barevné časopisy, vystřihává z nich postavičky, ornamenty, obrázky, ale je schopna zpracovat cokoli co jí kdo dá. Staré hadry, povlečení, kytky, trávu, větvičky apod. Spotřebu časopisů má neuvěřitelnou, sháníme je všude možně, aby se zásoba netenčila, neboť kdyby časopisy došly, byla by rozčilená a zlostná, že nemůže pracovat. Když pak dojde na úklid, hromady odstřížků i výtvarů plní jeden papírový pytel na odpad za druhým a těch pytlů za víkend bývá i několik.

Při práci klade důraz na detail – zejména při vystřihování. Vše dělá s naprostou soustředěností a precizností. Virtuózně ovládá tužku či propisku a její oblíbené postavičky či zvířátka je schopna namalovat během několika vteřin. Její činnost není bezděčná a nekontrolovatelná. Vše dělá s konkrétním úmyslem, záměrem. **Tvorbou se dostává do přítomného okamžiku konkrétních událostí** – jako například zmíněné svátky **a do spojitosti s okolním světem.**

Přes naprosté ponoření se do tvořivé činnosti, je ještě schopna vnímat co se děje kolem ní a komentovat i několik dní zpětně situace a události, na které jsme my už dávno zapomněli.

Výtvarná činnost je její nejoblíbenější, nejnutkavější denní náplní. Výhoda domova je, že nemá daný řád a přesně organizovaný den jako v sociálním zařízení. Doma má svobodu a volnost, má tam své „místo“, může se tedy plně rozvinout a realizovat. Výtvarná tvorba je jí **bytostnou potřebou**, která vykazuje ve své podstatě rituální aspekty. Rituální v pravém slova smyslu.

*Ukázky jejích obrázků a koláží viz. **obrazová příloha II***

4.4 Hans Prinzhorn a jeho sbírka

Hans Prinzhorn (1886 – 1933) nejprve vystudoval dějiny umění a teprve později medicínu a psychiatrii. Když působil jako asistent na psychiatrické klinice v Heidelbergu (od roku 1919), intenzívně shromažďoval díla duševně nemocných a rozšířil tamní sbírku muzea patologického umění na téměř pět tisíc děl od přibližně pěti set autorů – pacientů z různých evropských klinik a léčeben. Sbírka obsahovala zejména kresby tužkou a pastelkami, ale zahrnovala i olejomalby, akvarely, sochy, koláže, eseje, deníky apod.

Se shromažďováním děl do sbírky muzea začal již významný psychiatr Emil Kraepelin, který byl ředitelem heidelberské kliniky v letech 1890 až 1903. Ale sbírka, jež je považována za jednu z nejvýznamnějších na světě v oblasti moderního výtvarného umění, nese jméno Hanse Prinzhorna, neboť právě on se zasadil o její rozšíření a „popularizaci“.

Veškeré své poznatky a teorie shrnul v knize *Výtvarná tvorba duševně nemocných*, která vyšla v roce 1922 (v češtině až v roce 2009!) a stala se nekonečnou inspirací pro umělce té doby – v knize se zabývá otázkami podstaty umění a výtvarné tvorby a především s velkým zaujetím popisuje díla umělců s postižením či duševní poruchou. Ve výtvorech duševně nemocných a postižených vyzdvihoval Prinzhorn především autentičnost a originalitu. Zajímal se spíš více o uměleckou kvalitu díla než o patologickou stránku. Jeho práci, názorům a přístupu je mnohé vytýkáno, ale musíme brát ohled na to, že svého času to byl úctyhodný počín a vnesl do problematiky postižení spoustu nových poznatků a neméně důležité je, že jeho sbírka i kniha ovlivnila v obrovské míře spoustu moderních umělců.

Bohužel, ve třicátých letech dvacátého století byla jeho sbírka zneužita fašisty a stala se součástí putovní výstavy „*Entartete Kunst*“ (*Zvrhlé umění*), s cílem ukázat světu, jak zvrhlé a odpudivé může nežádoucí umění být. Za zvrácené považovali prakticky veškeré umělecké projevy moderních malířů. Aby fašisté umocnili tuto zvrácenost, byla vedle sebe vystavena díla Mondriana, Chagalla, Kleea, Ernsta, Kandinského a mnohých dalších společně s díly autorů z Prinzhornovy sbírky. Během druhé světové války bylo Hitlerem nakázáno programové masové vyvražďování pacientů psychiatrických léčeben a

sociálních zařízení pod názvem „Akce T4“. Státisíce jich zemřely v plynových komorách.

Sbírka byla náhodně nalezena v roce 1955 při stavebních rekonstrukcích na půdě heidelberské kliniky. Od té doby je pravidelně vystavována po celém světě.

4.5 Art brut a Jean Dubuffet

„Západ dělá chybu, když považuje šílenství za negativní hodnotu; myslím si, že šílenství je hodnota pozitivní, velmi plodná, velmi užitečná a vzácná.“

Jean Dubuffet

Významný vliv měla Prinzhornova sbírka i na francouzského malíře, sochaře a spisovatele Jeana Dubuffeta a podnítila v něm velký zájem o spontánní a autentickou tvorbu. Stal význačným šířitelem a sběratelem tohoto umění. Později vedla jeho snaha k zformulování již zmiňovaného *art brutu*.

Přestože začal studovat umění v Paříži, školu záhy opustil, neboť se mu nelíbily vyučovací metody a pojetí umělecké tvorby vůbec. Po této deziluzi převzal po svém otci obchod s vínem a věnoval se rodinnému podniku. K umění se přesto průběžně vracel, ale až v jedenačtyřiceti letech natrvalo. Svou tvorbu bral jako experiment a také jako potěšení. Například oproti jeho příteli Antoninu Artaudovi, jehož psaní a malby mu byly cestou, jak vzdorovat vlastní duševní chorobě. Proto lze i jeho dílo řadit k *art brutu*.

Vedle Prinzhornovy sbírky byla Dubuffetova tvorba ovlivněna jeskynnými malbami v Lascaux, dětskými kresbami a grafiti na zdech pařížských domů. Dílem, které sám Dubuffet tvořil a podporou a šířením „*umění v surovém stavu*“, se snažil vyvrátit vžitě představy o umění.

Aby se dílo mohlo řadit k *art brutu*, je nutno dle Dubuffeta splňovat dvě hlavní kritéria – tvůrce musí být nějakým způsobem znevýhodněn (ať zdravotně nebo sociálně) a dále jeho dílo musí být mimo všechny směry a projevy moderního umění. Nesmí vykazovat žádnou inspiraci a podobnost k současným stylům a trendům. Tvorba musí být podle Dubuffeta **spontánní, s ničím nesrovnatelná, nepopsatelná žádnou definicí, autentická a jedinečná.**

S André Bretonem a Michelelem Tapiém zakládají v roce 1948 společnost na podporu a studium art brutu Compagnie de l'Art brut. A v roce 1949 byla veřejnosti poprvé představena Dubuffetova sbírka art brutu výstavě *L'Art brut préféré aux arts culturels – Raději art brut než kulturní umění*. „Ačkoli většina prací jeho sbírky art brut pocházela od lidí trpících mentálními poruchami, nedomníval se Dubuffet, že by existovalo něco jako „psychiatrické“ umění. Nevedl dělicí čáru mezi uměním bláznů a uměním laiků a samouků, ale oslavoval obojí jako dílo člověka, jako důkaz demokratické povahy tvořivosti.“¹⁸

V katalogu, který byl vydán k výstavě, Dubuffet uvedl: „Jde o díla vytvořená osobami, které nejsou dotčeny uměním a kulturou. Napodobování se u nich tedy, na rozdíl od intelektuálů, vyskytuje jen nepatrně nebo vůbec. Vše – náměty, výběr materiálů, způsob podání, rytmus, rukopis atd. – vychází přímo z jejich nitra a nikoliv z šablon klasického či módního umění.“

Terčem jeho útoku se tak stává „klan intelektuálů pro kariéru“. Malíř požaduje zrovnoprávnění tvorby nemocných či jakkoli postižených lidí a provolává: „kde je ten váš normální člověk? Ukažte nám ho! Může kdy být normální umělecký čin, když v sobě obsahuje maximální napětí a je provázen krajní horečnatostí?“¹⁹.

Snaží se bojovat proti institucionalizované kultuře a všechny své ideje a názory shrnuje v textu *Dusivá kultura*. „Argumentem profesorů a kulturních úředníků proti surovému umění je to, že ryze surové umění, zcela uchráněné jakéhokoli vlivu kultury a každého vztahu k ní, nemůže existovat. Mohu jim na to namítnout, že stejně chimérický charakter, jaký přisuzují pojmu surového umění, můžeme nalézt v případě jakéhokoli jiného pojmu, například divoštví nebo – abych vybral problém, který je dnes v kulturních kruzích tak citlivý – svobody. Kdyby se profesori měli chopit měřidel a kompasu a na patřičném místě zarazit kolík divoštví, kolík svobody a kolíky všech ostatních stanovíšť myšlení, byli by stejně nerozhodní, jako kdyby měli určit přesný bod, kam zatlouci kolík surového umění. Surové umění, divoštví či svoboda totiž

¹⁸ DEMPSEYOVÁ, Amy. *Umělecké školy, styly a hnutí*. 2. vyd. Praha: Slovart, 2005, s. 174.

¹⁹ KŘÍŽ, Jan. *Jean Dubuffet*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989, s. 46.

nemohou být chápány jako nějaká místa, a zvláště ne místa pevně určená, ale spíše jako směřování, snaha, tendence."²⁰

4.6 Antonin Artaud

Divadelník, výtvarník, spisovatel, básník, významný představitel avantgardy. „Je neopakovatelnou postavou francouzské kultury nejen pro ty, kteří se zajímají o divadlo. Postavou dramatickou i tragickou. Francouzská společnost jej za jeho života odvrhla jako bláznivého klauna, neboť se v té době těžko smiřovala s jedním z nejprovokativnějších prokletých básníků. Po válce jej pak vstřebala jako mýtus."²¹

Jeho poetika i osud jsou tedy velmi blízké koncepci *outsider artu* (*art brutu*). Tvorba pro něj byla nepochybně existenciální nutností, metafyzickou nezbytností, potřebou najít a zachránit sebe sama. Jeho písemná tvorba, potažmo celé dílo, má jedno stěžejní téma – **hledání vlastní skutečné podstaty, sebe sama. Antonin Artaud hledá Antonina Artauda uvězněného v sobě samém.** Uvězněného v hlubině svého nitra – nepoznaného, skrytého. Jeho život a umění je také poznamenáno léky a drogami, které vzhledem ke své nemoci, bral od mládí do konce života.

„Musí psát. Psaní je mu prostředkem, jak hledat a obnovovat ztracenou jednotu vědomí a bytí. Jediný způsob, jak svést zápas o sebe samého... Na Riviérovy²² výtky, že jeho verše jsou fragmentární, nesoustředěné, vychrlené bez snahy o kompozici, disharmonické a divergentní, odpověděl Artaud, že nejde o verše, nýbrž „o věci, které jsou výkřikem přímo života“. Formální nedostatky nepocházejí z neumělosti literární techniky, ale z psychické vykojenosti autorovy, jež mu nedovoluje přimět myšlení k důslednosti a kontinuitě.“²³

²⁰ DUBUFFET, Jean. *Dusivá kultura*. 1. vyd. Praha: Herrmann, 1998, s. 76.

²¹ HYVNAR, Jan. *Francouzská divadelní reforma*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 1996, s. 208, 209.

²² Jacques Riviér byl Artaudův nakladatel. Jejich vzájemnou korespondenci chtěl Artaud otisknout ve svých spisech, je cenným dokumentárním materiálem, zachycujícím například i Artaudovy zdravotní stavy.

²³ KOPECKÝ, Jan. *Antonin Artaud – poslední z prokletých*. 1. vyd. Praha: Herrmann, 1994, s. 25, 26.

Při jednom z opětovných zhoršení zdravotního stavu se rozhodl k cestě do Mexika – s cílem rituální očisty a totálního uzdravení se. Doufal, že tam také nalezne prapůvod kultury. Jeho záměrem bylo, dostat se ke kmeni Tarahumara, který žije hluboko ve vnitrozemí a je nedotčen moderní civilizací. Po různých peripetiích se ke kmeni dostal a tyto silné transcendentní zážitky pak zmiňoval do konce svého života.

Cesta ale k uzdravení nevedla, přesto se vrátil jiný Artaud. Ponořil se do černé magie, astrologie a jeho zájem se zdánlivě odvrátil od umění. Po svém návratu strávil téměř deset let v psychiatrických zařízeních a nemocnicích sužován elektrickými šoky, ponižován, separován. V roce 1946 se za velké pomoci přátel mohl opět vrátit do společnosti. Psal, kreslil, publikoval, přednášel, četl své texty, uspořádal výstavu kreseb, měl pořad ve *Vieux Colombier* s názvem *Mezi čtyřma očima – „byla to neúprosně upřímná, otevřená zpověď člověka, jehož život byl jediným řetězcem utrpení a který nyní usiloval odevzdat posluchačům, a všem lidem, své hluboké poznání: tajemství života jsou skryta v tajemstvích těla a cesta k pravému životu je v obnovení souladu s přírodou – v životě člověka jako přírody.“*²⁴

Jeho texty mají zvláštní, fragmentární, spíše akustickou než vizuální, podobu a je těžké je kamkoli zařadit. V každém případě jeho celé dílo vypovídá o tajemném vnitřním životě a neustálém zápase se sebou samým. „*Surové umění*“ v Artaudově podání.

Je tedy zřejmé, že hlavní spojnicí mezi uměním outsiderů, art brutem a lidí (herců) ve specifické skupině s mentální retardací je tedy **bytočná potřeba tvořit**, ne pro zviditelnění sebe sama, nýbrž z jakési životní nutnosti, z potřeby vyjít ze skrytosti, něco světu sdělit a vést s ním dialog, být akceptován.

²⁴ KOPECKÝ, Jan. *Antonin Artaud – poslední z prokletých*. 1. vyd. Praha: Herrmann, 1994, s. 132.

5. STÍSNĚNOST SVĚTEM

„Svoboda je jedním z nejcennějších darů, jež nebesa poskytla lidem; jí se nemohou rovnati poklady, jež země uzavírá a moře kryje.“ Don Quijote

5.1. Neutěšená existence

Současná civilizace a kultura jsou zdrojem řady negativních vlivů (tzv. stresorů) – život v industriálních velkoměstech, neustálý shon a časová tíseň, dehumanizované vztahy, přírodní katastrofy, nezaměstnanost, honba za kariérou, penězi apod. Člověk žije v neustálém pocitu ohrožení, který často vede k psychosomatickým chorobám či existenciálním frustracím – ke ztrátě smyslu života, životních jistot, perspektiv a naděje. V mnoha případech hrozí naprosté odtržení od reality (až patologické) a žití v „alternativní existenci“.

Konzumní materialismus nekompromisně decimuje člověka. Práci za něj vykonávají čím dál „inteligentnější“ stroje a člověk pohodlní. Neptá se po smyslu bytí, upadá do apatie a postupně se stává pouhým konzumentem reality. Odmítá jakékoli závažnější otázky týkající se problematiky lidské existence. Tímto postojem redukuje každou otázku po hlubším smyslu na rovinu materiální. Takový člověk se nesnaží pochopit smysl a význam věcí, hledá jen účel. Žije pouze přítomným okamžikem a bez ustání se snaží dosáhnout nějakého požitku. Ale řečeno Jungem: *„dnešek má smysl jen tehdy, pokud je mezi včerejškem a zítřkem... Dnešek je proces, je to přechod, který se odděluje od včerejška a vede k zítřku“*²⁵.

Jen s neustálou potřebou hledat a objevovat, mohu utvářet svou další existenci a přesáhnout sebe sama. *„Podstata lidské existence spočívá v její sebetranscendenci. Být člověkem znamená vždy už být zaměřen a nastaven na něco nebo někoho, být oddán nějakému dílu, jemuž se člověk věnuje, nějakému člověku, jehož miluje, nebo Bohu, jemuž slouží.“*²⁶ Formovat své já je třeba prostřednictvím poznávání a nahlížení. Opouštění a vydání se na cestu hledání je vždy bolestné. Ale umožní nám to setkání se s novým, nepochopeným; obohacovat se o nové zkušenosti a poznatky.

²⁵ JUNG, C. G. *Duše moderního člověka*. 2. vyd. Brno: Atlantis, 1994, s. 39.

²⁶ FRANKL, Viktor E. *Vůle ke smyslu*. 2. vyd. Brno: Cesta, 1997, s. 103.

Je nutné vnímat svůj život jako celek, orientovat se v něm a snažit se pochopit jeho smysl. „Člověk se obohatil vědomostmi a nesmírně mnoho zmůže, ale uniklo mu nahlédnutí, a tedy vědění aktivně utvářející existenci... Uzavření cesty k duchovnímu životu ohrožuje pozemský život jen tenkrát, jestliže se uzavře v sobě a nedokáže ze sebe vyjít. Jestliže tedy setrvá v nehybnosti a není vůbec schopen provádět vzestupný existenciální pohyb, tehdy propadá onomu „nepravému, proměnlivému jsoucnu“, jež je nejenom lhostejné, nýbrž z hlediska žijoucí duše horší než nebytí...“²⁷

Dnešní společnost se mění rychleji, než je člověk vůbec schopen vnímat a tudíž se přirozeně adaptovat a integrovat. **Je tedy jasné, že člověk s mentální retardací za těchto podmínek není s to ve vztahovosti ke světu spoluutvářet a určovat svůj osobní vztah k realitě a tím následně formovat svůj život.** Ocítá se tak v jakémsi bludném kruhu a není schopen zakotvit a uchopit své bytí. Tato dezorientace a způsob „ne-důvěrného bytí“ ve světě, ve kterém je určitým způsobem omezena možnost svobodné volby a rozhodování, vyvolávají v člověku s postižením hluboký pocit osamělosti a vykořeněnosti, pocit nenaplněnosti a frustrace vedoucí k **neutěšené existenci.**

5.2. Agrese a nuda

Svou jinakost a odloučenost nebo jakousi vyřazenost z „normálního“ žití si lidé s postižením plně uvědomují. Tato nemožnost se plně realizovat a plnohodnotně žít, nepřekonatelná monotónnost a zdrcující stereotyp vedou proto často k afektům, agresi a k projevům negativního chování. Chtěli by žít jako ostatní lidé, ale díky svému postižení nemohou. Tuto situaci bychom mohli charakterizovat jaspersovsky jako mezní. Je neměnná, nepřehledná a nepřekonatelná. Není naděje z ní vystoupit.

Abychom jim alespoň částečně pomohli se realizovat, žít dle svých představ a přání, a tím překonat neodvratnou a stísněnou skutečnost, je **nezbytné je posunout k nějakému výchozímu bodu, cestě, nasměrovat k nějakému cíli, ke chtění. Uváženě motivovat a zaujmout.** Hlavně nesmí upadat do

²⁷ PATOČKA, Jan. Smysl mýtu o paktu s ďáblem. In *Svět a divadlo* 2/91, s. 6–16.

letargie, pocitu méněcennosti a do špatné nálady. „V náladě, aniž bychom něco objektivovali, je mnohem víc, je v ní něco jakoby implikováno, je v ní více než jen určitá kvalita, než jen duševní stav. Proto se nálada dá explikovat, je možno se ptát, proč je mi tak, vyjmout z toho, jak nám je, celou motivaci nálady... Najít se – v náladě jsme na sebe narazili, setkáváme se se sebou, ale ne objektivně, ne jako s věcí... Nálada úzce souvisí s tělesností. V náladě tkví náš postoj. Postoj prozrazuje naši náladu... Nálada nás brzdí nebo otevírá. Postihujeme ji tělesně, pociťujeme ji na naší dynamice. Postihujeme v ní určité možnosti... Z těchto situačních stavů vyrůstá naše aktivita jdoucí do světa, do možností, do kterých jsme vložili, většinou nevědomě, své bytí, a které tedy představuje naše zájmy. Žít znamená realizovat možnosti, žít zaujatě, žít v zájmech.“²⁸

Abychom zabránili negativním stavům, je nutné **smysluplně strukturovat jejich čas**, jde o jakési „zviditelnění času“. Zpřehlednit jejich možnosti, jejich volnočasové aktivity i povinnosti, aby se ve svém čase lépe orientovali, což jim usnadní fungování v životě. Jedním z typických znaků lidí s mentální retardací je *omezenější potřeba zvědavosti a preference podnětového stereotypu. Hůře rozlišují významné a nevýznamné znaky jednotlivých objektů a situací*²⁹. Tyto potřeby je nutné podněcovat a podporovat. „Hlad po struktuře je pro život stejně důležitý jako hlad po podnětech. Hlad po podnětech i hlad po struktuře vyjadřují potřebu člověka ubránit se smyslovému i citovému strádání, jehož důsledkem je biologický úpadek, hlad po struktuře je výrazem potřeby ubránit se nudě. Kierkegaard ve svém díle upozornil na zlo, jež může vyplynout z neorganizovaného času. Zahnízdí-li se nuda v člověku na delší dobu, má na něj stejný účinek jako citové strádání a dá se očekávat, že bude mít i stejné následky.“³⁰

Samozřejmě je častokrát problém dobrat se jejich potřeb a přání, zapojit je do jakékoli činnosti, protože mohou odmítat spolupráci, veškerou komunikaci. V podstatě cokoli dělat, co by narušovalo jejich „pohodu a klid“. „Jednou

²⁸ PATOČKA, Jan. *Tělo, společenství, jazyk, svět*. 1. vyd. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1995, s. 59.

²⁹ VÁGNEROVÁ, M. *Psychopatologie pro pomáhající profese: variabilita a patologie lidské psychiky*. 3. vyd. Praha: Portál, 2002, s. 151.

³⁰ BERNE, Eric. *Jak si lidé hrají*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1970, s. 21.

*z cest, jakými člověk uniká – lépe řečeno snaží se unikat – před tíží života je útek do vlastního nitra, přetínání kontaktů se světem a zabydlování se ve světě vlastních starostí, fantazií, vytržení nebo bludných systémů.*³¹ Někdy je tedy těžké, ne-li nemožné, uspokojit jejich potřeby nebo jim alespoň pomoci. Nejdůležitějším elementem je **otevřená komunikace** – vést upřímný dialog o jejich potřebách, přáních atd. Aby si uvědomili, že nám o ně jde, že stojíme o to, navázat s nimi kontakt a třeba i přátelství. Je důležité dostat se do jejich přítomnosti a snažit se jim porozumět. Člověk s mentální retardací stejně hned pozná, jednáte-li upřímně se skutečným zájmem, nebo hrajete-li vše pouze například z důvodu odbytí pracovních povinností. Nejlepším řešením by byl individuální přístup s permanentní kontinuální péčí, ale to není v daných podmínkách (a ani asi v lidských silách) možné.

Přestože mají denní program, a dnes i různé možnosti vyžití, podněty k rozvoji a seberealizaci, je pro ně život v ústavu ve většině případech neakceptovatelný, plný pocitů prázdnoty a nenaplněnosti svého času. *„V tísní „nevidíme dál než na špičku vlastního nosu“ a čas už neprožíváme jako minulost a budoucnost, ani jako vlastní přítomnost, nýbrž už jen jako tísní zcela vyplněný, žádnými hodinami měřitelný „okamžik“.*³²

5.3. Místo a ne-místo

Jeden čas jsem, mimo našich divadelních aktivit, pracoval v zařízení Zahrada jako vychovatel a interní terapeut na celoročním oddělení. V tu dobu jsem si začal ještě víc uvědomovat, jak je pro každého člověka důležité mít své skutečné „**Místo**“; místo jako existenciální oporu bytí. Mít své místo ve světě, mít možnost návratu a spočinutí ve své vlastní samotě (bez vnější hrozby a strachu). Ale člověk žijící v „izolaci“ tuto možnost nemá. Nemůže si vytvořit své útočiště. Častokrát mi o tom vyprávěli a popisovali svá vysněná Místa, kde by chtěli žít. Barvitě a s velikým zaujetím. Ale i s niterným smutkem. Sociální zařízení, kde trvale žijí, je pro ně jakýmsi „**Ne-místem**“, kde musejí být,

³¹ BLAŽEK, B., OLMROVÁ, J. *Krása a bolest*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1985, s. 81.

³² BISWANGER, Ludwig. O Hofmannstahlově větě: co je duch, postihne jen ten, kdo je v tísní. In *Osoba a existence*. 1. vyd. Brno: Host, 2009, s. 41.

přestože by raději svůj čas trávili doma u rodiny. Touží mít vlastní dům, své zázemí, rodinu, svůj klid, tedy své Místo. Jsou si plně vědomi toho, že o „ostatní děti“³³ se starají rodiče, že ostatní mají svůj domov, své kamarády, prostě někam patří. Kdežto oni ne. Rodiče jim nahrazují vychovatelky (tety), jejich domovem je sociální zařízení. Mají-li rodiče, zpravidla se k nim dostanou pouze párkrát do roka, někdy vůbec ne. Jejich „svět“ tvoří tedy sociální zařízení se všemi aspekty této péče a jejich postoj a názory se formují dle tohoto principu. V této specifické společenské situaci se neocitají vlastním přičiněním, což si plně uvědomují a mají tak tendenci vinu svalovat na někoho jiného, především na své rodiče.

Všichni potřebujeme své Místo, nejen člověk s postižením – dává nám pocit jistoty a bezpečí. Z ontologického hlediska může být východiskem: které nám například může skýtat náš domov – domov v pravém slova smyslu; domov jako místo důvěry a blízkosti. (Není tím myšleno náš dům nebo naše obydlí ze současného pragmatického pohledu, protože dnes je tento pojem jaksi degradován a domov bývá spíš pouze místem pro přespání, nasycení, sledování televize, která je v každém pokoji, nebo dokonce místem vypovídajícím o určité prestiži a postavení, tedy na okrasu a předvádění).

Ve svém Místě se můžeme skrýt, spočinout a rozjímat nebo naopak z něj vyjít do „otevřena“, pozorovat svět a dění v něm. Být tam sami sebou i se sebou, nebo s někým – třeba jen ve svých fantaziích a touhách. Má pro nás metafyzický význam, může v něm být skryta naše minulost, vzpomínky, jakožto i budoucí perspektiva. Díky divadelní práci jsme zjistili, že takovým místem pro člověka s mentální retardací **může být i jeviště**. Při bytí na jevišti jsou sami sebou, mohou se realizovat, plnit svá přání a tuto možnost si užívají jako privilegium. **Jeviště je jejich existenciální nadějí.**

³³ Přestože jsou většinou v dospělém věku, je zvláštní, že berou tuto skutečnost jako nedostatek od svého dětství, a tak se o tom i vyjadřují, proto používají „ostatní děti“.

Když člověk toto Místo nemá, nachází se v „**ne-místě**“³⁴, jako by byl uvězněný ve světě, který ho obklopuje, ale netýká se ho, uvězněný v sobě samém, bez naděje na oddech. Odvržen od přítomnosti, ontologicky znemožněn. Ne-místo nás zavádí do bezčasovosti (Místo je naopak vždy spojené s časem), anonymity a nemožnosti konfrontovat se se světem a se svým bytím. Nevytváříme si k nim žádná pouta či emoce. Jsou pouze místem nekonečné cirkulace.

V současné době jsme svědky hrozivého nárůstu takovýchto ne-míst, které naše postindustriální (postmoderní) společnost produkuje; umocněného neudržitelným rozpínáním městských aglomerací, uniformní a pragmatickou architekturou, globalizací a konzumním způsobem života.

Jako příklad můžeme uvést radikální změny v „místech práce“, čímž je bezpochyby ovlivněn i člověk a jeho existence. Dříve byly z větší části místem práce pole, louky, lesy, dílny. Jejich podstatou bylo, že se lidé v tomto prostoru sžívali, vedli dialog, měli k němu vztah, vyzařovalo jistou sakralitu. Dnes to jsou převážně anonymně se tvářící továrny, kanceláře, kvůli kterým se původní místa devastují, plundrují, kácí. A následky? Jeden z mnoha příkladů. Čím dál více lidí pracujících ve velkých firmách trpí tzv. „*syndromem open space*“, tedy banálně řečeno – strachem z otevřeného prostoru. Firmy, zacházející s lidmi jako se stroji, v úmyslu ušetřit místo a peníze a hlavně zvýšit efektivitu a kontrolovatelnost zaměstnanců, přišly před pár lety s velmi „elegantním“ řešením uspořádání kancelářských prostor. V jedné velké místnosti udělaly malé budníky oddělené pouze nízkými deskami (známe z amerických filmů), které nahradily kanceláře. Bohužel efekt přímo opačný. Lidé pod ztrátou soukromí, neustálé bdělosti, jestli je někdo nesleduje, sebekontroly a nevyhnutelným posloucháním cizích rozhovorů trpí nespavostí, poruchami přijímání potravy, ztrácejí chuť pracovat. Vskutku odstrašující situace. Ale nevádí, defektní či nepotřebné „součástky“ jednoduše nahradíme jinými a sviští se dál.

³⁴ Zde bych odkázal například na francouzského antropologa Marca Augého, který se ve svých studiích teorií Místa a Ne-místa zabývá, např. v publikaci *Antropologie současných světů*. Ne-místa definuje jako prostory, „kde nejsou symbolizovány ani identity, ani vztah, ani dějiny“. (AUGÉ, Marc. *Antropologie současných světů*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 1999, s. 109).

5.4. Otázka mimeze a mimetického vstupování do přítomnosti

Další velkou hrozbou současnosti – a pro člověka s postižením to platí dvojnásob – jsou čím dál tíže rozeznatelné rozdíly mezi inscenovanou skutečností (obrazem) a realitou. Hranice mezi nimi se čím dál více stírají. Člověk s postižením (a nejen on!) pak ztrácí v tomto bludišti schopnost se orientovat. To působí negativně zejména na jeho psychiku, čímž mohou vznikat stresové situace, které často vedou k již zmiňované agresi, projevům negativního chování a frustracím.

Dalším z negativních vlivů společnosti, je to, že se lidé s mentální retardací často zaměřují na materiální, hmatatelné věci, ve kterých spatřují určitou tržní hodnotu – především je to značkové oblečení, elektronika – a z toho zdánlivě vyplývající status – příslušnost k nějaké skupině či elitě. Opět narážíme na potřebu sebepotvrzení a jisté důležitosti. Setkal jsem se s člověkem, který odmítá většinou nosit jiné oblečení než značkové (přesněji řečeno – jednu konkrétní sportovní značku, kterou prodává jeho sestra). Jinak vše ostatní je „šunt a laciné náhražky“. Tím narážíme též na problematiku moci a vůle k ní. Berou to tak, že když má člověk značkové oblečení, je někdo. Tím pádem má peníze, sílu a moc a může si dělat, co chce. Prostě ovládá svět.

Nebezpečným faktorem ovlivňujících chování lidí s postižením je také přebírání negativních sociokulturních vzorců. Jeden z herců chce například stále hrát – řečeno jeho slovy – drastického pedofila, nepolapitelného vraha, zloděje benzínu a tak dále. V jeho případě naštěstí zůstávají tato přání pouze v rovině divadelního zkoušení, tudíž nehrozí, že by svá „přání“ prováděl ve skutečnosti. Přesto si člověk v těchto chvílích uvědomí nepřehledné množství negativních dopadů moderních technologií a tak zvané informační společnosti na jedince, potažmo na celou společnost. Její neustálé masírování člověka reklamou, nekonečnými seriály, reality show a tak podobně.

Klamné napodobování, ovlivněné plytkým seriálovým uměním, se ze začátku naší práce s lidmi s postižením objevovalo ve velké míře. Herci s postižením se snažili dělat divadlo – hrát, jak mysleli, že hraní vypadá nebo vypadat má, jak ho znají z televizní obrazovky, jak ho vidí v jiných divadlech. Postupem času však přišli na vlastní způsob projevu a vyjadřování, na to, že divadlo může

vypadat zcela jinak. **Uvědomili si „absolutní svobodu“, ve které mohou pracovat a tvořit, volnost, při které mohou realizovat své sny a přání. Možnost ze sebe vyjít a směřovat k druhému, podělit se s ním o své trápení a radosti, přestože je toto upřímné jednání vždy riskantní. Využít možnosti vytrhnout se z neutěšenosti bytí divadlem, příběhem, který mohu žít v daný okamžik, v přítomnosti, jež není zdrcující. Vydat se za tajemstvím příběhu a přenést se do světa snů a fantazie. Vrhout se do budoucnosti. To, o čem ve všedním dnu jen nesměle sníme, se v divadle smí stát skutečností, byť jen „hranou skutečností“.**

Divadlo jim nabízí intenzivnější prožitek než každodenní všednost. Umělecké vyjádření jim skýtá možnost tuto všednost, úzkost a prázdnotu vypudit. **Divadlo jim může být východiskem z nepříznivé a neřešitelné situace a může jim pomoci překonat odcizení.** A přestože nezvládají dokonale herecké techniky, ovládání loutek ani svůj hlas, aktivizuje jim bytí na jevišti jejich tvůrčí energii, pozornost a smysly, jsou na jevišti cele. V tu chvíli v nich lze zahlédnout pravý život, jejich „utěšené bytí“. I pouhé vědomí, že přináší „někomu něco“, je nutí dále hledat a objevovat. Bez omezení a svázání různými pravidly a nařízeními.

Tím, že objevujeme, co je skryté za věcmi a jevy všedního života, můžeme vytvořit *„dílo plné krásy, krásy plné významu, který je nenahraditelným způsobem značen právě uměleckým dílem. A bylo by nejpapravné se ptát, co „znamená“ jednotlivá rekvizita, čeho je „symbolem“ růže, pták nebo čmelák. Nejsou sami o sobě symbolem ničeho, protože k takovému způsobu značení by bylo třeba konvence. Ale zde je zcela ojedinělý umělecký čin, který se zmocní skutečnosti – plané růže, ptáka, čmeláka – sjednotí je v novou souvislost a tak umocní krásou, že vyloučí divákovi možnost interpretovat dílo jako třeba „obrázek z přírody“, odradí jej od rozumové pedanterie hledající „význam“ detailu a strhne jej v hloubky i výšky tajemství života a smrti“³⁵.*

Divadlo se pro ně stalo postupem času jakýmsi rituálním okamžikem. V rituálu totiž můžeme dojít přijetí svého osudu (nedochází při něm apriori k „odkrývání“ bolestné minulosti a znovuprožívání negativní zkušenosti jako například u psychodramatu). Z toho vyplývá, že divadlo pro ně může být

³⁵ ZVĚŘINA, J. *Výtvarné dílo jako znak*. Praha: Obelisk, 1971, s. 60.

očistné a spásné. „Umění musí zachraňovat život, jinak nemá smysl, když nevstupuje do člověka jako stále živá přítomnost...“³⁶

³⁶ Citát prof. Mikeše – z osobní korespondence

6. SETKÁNÍ A KOMUNIKACE

„Člověk není jen součástí světa, nese v sobě svět a svou představu světa, aniž to jasně ví. Řeč, gesta, status, proxémika je i výkladem světa. A tak každé setkání je otázka: dá se v tvém světě žít?“³⁷

Vladimír Mikeš

6.1 Setkání jako základní atribut naší práce

Setkání je – dle Goffmana – možno definovat jako „veškerou interakci, k níž dojde během jakékoli jedné příležitosti, při níž je neustále přítomen stejný soubor jednotlivců“³⁸.

Já mám ale na mysli setkání v pravém slova smyslu či podstatě. Takové setkání není v naší práci jen letmý neosobní kontakt s druhým, nebo pouhá výměna informací, ale je to především se-tkání (se), tedy **prolnutí našich vzájemných přítomností**. Vstupujeme tak do posvátného času sdílení. Naše přítomnost působí se vši naplněnou bytností (v plné extenzi a obsažnosti) na druhého a zároveň jeho přítomnost působí na nás. Má tedy utvářející a formující charakter – ať na jedince nebo skupinu.

Při setkání existuje pouze svět tohoto setkání. Sdílíme prostor a čas v jejich „jednotě“. Každé setkání je pro člověka získáváním nové zkušenosti, při němž dochází ke vzájemnému obohacování. Je nám umožněno skrze druhého poznávat sebe. *„Nikdy bychom nemohli pociťovat, že existujeme, kdybychom předtím nenavázali kontakt s druhými, a naše reflexe je vždy až návratem k nám samým, který se ostatně v mnohém odvíjí od našeho setkávání s druhými. I několikaměsíční kojeneček je schopen docela dobře rozlišit náklonnost, hněv či strach na tváři druhého, a to ještě dříve, než měl možnost poznat prostřednictvím pozorování svého vlastního těla tělesné příznaky těchto emocí. Tělo druhého a jeho rozmanité pohyby jsou pro kojence bezprostředně nabitý emocionálním významem. S duchem se seznamuje právě tak ve zjevném chování druhých jako ve svém vlastním nitru. A rovněž dospělý*

³⁷ MIKEŠ, Vladimír. Proxémika aneb Čtení prostoru v (dramatickém) textu. In *Divadelní revue*, číslo 2, ročník 2005, s. 13.

³⁸ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1999, s. 21.

odhaluje ve svém vlastním životě, co jej tam jeho kultura, vzdělání, knihy a tradice naučily vidět. Náš kontakt se sebou samými se děje vždy prostřednictvím určité kultury, přinejmenším prostřednictvím jazyka, který jsme získaly zvenčí a který nás vede při poznávání sebe samých."³⁹

6.1.1 Zaznamenané reflexe z prvních setkání v rámci projektu

Scénografka Andrea Dobrkovská, podílela se na realizaci představení *Kam padají hvězdy* na motivy Malého prince a *Hastrmaní princezničky* dle stejnojmenné pohádky Aloise Mikulky.

„Toto první setkání mne hluboce zasáhlo. Vyvolávalo ve mně řadu pocitů a nutno dodat, že nejen pozitivních. Práce s lidmi s mentální retardací je velice náročná, jak fyzicky tak psychicky. Postupem času však negativní pocity ustupovaly do pozadí. Každopádně jsem si alespoň částečně ověřila, co taková práce obnáší a jak se později ukázalo, tato zkušenost se stala i jakýmsi odrazovým můstkem pro mé snažení v následujících měsících.

Přesto, že nabídka byla lákavá, provázely mne zpočátku obavy a nejistota. Ty pramenily z mých pochyb o tom, zda vůbec mohu dlouhodobě pracovat s těmito lidmi, když mezi mnou studované obory nikdy nepatřila psychoterapie, psychologie, pedagogika ani medicína. Brzy se však ukázalo, že obavy nejsou na místě."⁴⁰

Výtvarnice Zuzana Nováková Hilská, od roku 2006 je hlavní scénografkou našich představení.

„Každá návštěva ústavu se pro mě stala jakýmsi veselým výletem do světa, který mě velice obohacoval, a doufala jsem, že dokážu přinést i já něco jim. Prostřednictvím výtvarných dílen jsem postupně nahlížela do každého jako osobnosti a byly to pro mě moc zajímavé setkání a příběhy. Myslím, že nejvíce se můžeme o každém z nich dozvědět právě skrze jeho výtvarnou tvorbu, při které se člověk-umělec stává jakýmsi prostředníkem dvou různých světů – lidí s mentálním postižením a lidí zdravých."⁴¹

³⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Svět vnímání*. 1. vyd. Praha: Oikoyomenh, 2008, s. 51 – 52.

⁴⁰ DOBRKOVSKÁ, Andrea. *Kam padají hvězdy*. DAMU, 2003, s. 7. (Diplomová práce).

⁴¹ NOVÁKOVÁ HILSKÁ, Zuzana. *Skrz tenkou tětivu snů*. DAMU, 2008, s. 15. (Diplomová práce).

6.1.2 Úterní setkávací rituál

Úterý se pro ně stalo setkávacím rituálem. Jsou to právě úterní odpoledne, kdy máme zkoušky, různé workshopy nebo natáčení. Vzešlo to z dispozic tamní tělocvičny, ve které zkoušky probíhají, a také z možností volného času herců. Ostatní odpoledne většinou mají nějaký kroužek v terapeutické dílně nebo jiné aktivity. Ale již pátým rokem se nám úspěšně daří udržet úterní odpoledne. Je dobré, že dnes už si navykli i zaměstnanci a vychovatelé Zahrady na naše pravidelná setkání a již zřídka se stane, že přijedeme na Kladno na zkoušku a zjistíme, že naši herci jsou na vycházce, výletě atd.

Čas zkoušky je pro samotné herce posvátný. Vždy nám vypráví, jak se těšili a co nového vymysleli (toto máme potvrzeno ze zpětné vazby od vychovatelek). Těšení, které předchází samotné zkoušce, v nich vyvolává radostné pocity a vzpomínky, touhu hledat nové zkušenosti a souvislosti, zážitky a poznávat své potenciality. Kolikrát se stane, že nám přinesou obrázek, který před zkouškou namalovali a na kterém je namalováno něco z našeho právě zkoušeného představení. Nebo jen my, jako kamarádi.

6.2 Komunikace a její nabídka

Při komunikaci s druhým objevujeme nové možnosti, ke kterým bychom však bez druhého nikdy nedošli. Nikdy nemohu být sám sebou, dokud si nejsem zcela jist, že i ten druhý, ocitající se se mnou v dialogu, není také sám sebou. *Hannah Arendtová píše, že „lidé ve svém jednání a promlouvání nevyhnutelně ukazují a vkládají do něj také sami sebe ve své osobní neopakovatelnosti, a to i tehdy, když sledují pouze své zájmy a světské cíle. Vyloučením tohoto tzv. „subjektivního faktoru“ bychom proměnili lidi v něco, čím nejsou. Popíráme-li, že odhalování osoby tkví v každém jednání, jakkoli cílevědomém, a má určité důsledky pro průběh jednání, jež nejsou předem určeny motivy ani cíli, znamená to jednoduše, že nebereme v úvahu skutečnost takovou, jaká je“.*⁴²

⁴² ARENDTOVÁ, Hannah. *Vita activa neboli O činném životě*. 1. vyd. Praha: Oikoyemenh, 2007, s. 237.

Při komunikaci s lidmi s postižením předpokládáme, že přistoupí na náš způsob vyjadřování a komunikace. Snažíme se aplikovat náš jazyk, naše vidění skutečnosti. Ale cožpak víme, jak vše vidí oni, co se děje uvnitř, „jaké hudbě naslouchají v mlčení svého srdce“? Abychom se jim alespoň částečně přiblížili a našli společný dialog, společný jazyk, je nutné přijmout jejich způsob myšlení, uvažování, jejich pohnutky a představy. *„Způsob našeho myšlení není totožný se způsobem myšlení lidí s mentální retardací, což je zajisté dáno i rozdílnou životní zkušeností. Není ani horší, ani lepší, je jen jiný.“*⁴³

Musíme se snažit nahlédnout svět jejich očima, jejich zorným polem. Teprve tehdy můžeme dojít k plnohodnotné interakci a nějakým závěrům či poznatkům. Dobrat se *„společné roviny komunikace mezi dvěma zdánlivě odlišnými světy, které nás obklopují.“*⁴⁴

Vzhledem k citlivosti a upřímnosti lidí s postižením, je také možno v mnoha případech předejít díky otevřené komunikaci zklamáním a různým problémům. Během této specifické a intenzivní práce se člověk s ostatními ve skupině sbližuje a stává se – kolikrát i nechtěně – jakýmsi důvěrníkem. Není neobvyklé, že se nám svěřují se svými osobními zážitky, strastmi, starostmi, radostmi i „milostnými pletkami“. V těchto případech je nutné umět udržet osobní sféru od pracovní, aby tyto zážitky a informace nezasahovaly do zkoušení. To znamená, že i když třeba někdo přijde na zkoušku našťvaný či s rozhodnutím nepracovat, záhy se tento stav promění a pookřátí ve skupině vede k opětovné touze hledat, objevovat a mít radost z práce. V podstatě už jen to, že ten člověk přijde, znamená, že mu práce není lhostejná a je již vetkán do společného zájmu.

6.2.1 Limity komunikace při divadelním zkoušení

Při komunikaci s lidmi s mentální retardací jsme většinou nějakým způsobem limitováni. Jejich slovní zásoba a tím i schopnost porozumět jsou značně omezeny. Řeč je většinou postižena v obsahové i formální složce, jsou

⁴³ LEDNICKÁ, Iva. Zamyšlení nad problémem mentálního postižení. In: *Speciální pedagogika*, 2004, č. 1, s. 9.

⁴⁴ NOVÁK, Vladimír. *Divadlo jako socializační prostředek*. DAMU, 2003, s. 7. (Diplomová práce).

zpravidla s to pochopit obsah a význam sdělení, ale nedokáží ho přesně reprodukovat.

Při vysvětlování úkolů během zkoušení je tedy nutné volit taková slova a úroveň sdělení, aby porozuměli, oč jde. Zadání většinou nejsou schopni zpracovat intelektuálně (abstraktně). Aby pochopili, a všichni jsme dosáhli uspokojivého výsledku, je nutné hledat možné způsoby a cesty vysvětlování. Není vhodné používat dlouhé a spleťtí formulace, ale krátké, jednoduché a srozumitelné věty. Vhodné řešení je hledat cestu přes pocity, emoce, konkrétní příklady z běžného života, přes situace, které znají a jsou jim blízké a na jejich základě mohou porozumět metaforám a dál rozvíjet své asociace. Př. Jak zahrát namyšlenou a rozmrzelou růži? – analogie k ženě; rannímu vstávání – když je ošklivé počasí a nechce se nám z postele; k „fifleně“, která tráví veškerý čas před zrcadlem.

Je nezbytné najít společnou rovinu komunikace, což je někdy poněkud obtížné vzhledem k rozdílné úrovni každého jedince. **Nadměrný přísun informací, které nejsou schopni zpracovat, může snadno zapříčinit vyčerpání a stres herců s postižením. Z toho může následně pramenit pocit frustrace (strachu), jak zvládnou daný úkol; objevuje se obava ze selhání.** Je tedy zřejmé, že přílišné nároky při práci působí jako stresový faktor. O průběhu zkoušení, jejich problémech a potřebách je případné s nimi mluvit, a hlavně nejdůležitější věc, a to se týká veškeré činnosti s lidmi s mentální retardací, je **být trpělivý**, a třeba zopakovat zadání a odpovědi na jejich otázky vícekrát, dokud není všem vše jasné.

6.2.2 Dialog jako hlavní aspekt naší práce

Při naší práci je **smysluplný a upřímný dialog, dá se říci, nejdůležitějším aspektem.** Jedině prostřednictvím takového dialogu můžeme dojít k nalezení společného jazyka rezonujícího s každým ze skupiny, jenž umožní plnohodnotnou divadelní spolupráci. (*Pozn.: o nutnosti „otevřeného dialogu jsem se zmiňoval v kapitole 2.2).* Vše vychází z mého osobního postoje k divadlu, **z představy divadelní tvorby uskutečňující se ve smyslu**

sokratovského dialogu; to znamená jít vedle sebe a vést dialog, hovořit, nezmocňovat se druhého. Ke skutečnému dialogu dochází totiž jenom tehdy, když důležitější a přednější než my je to, o čem hovoříme, o co nám společně jde. **„V takovém rozhovoru nevíme předem, k čemu dojdeme, takový rozhovor nevedeme my, ale on vede nás, a to dramatické osvětlování věci hned z jedné a hned z druhé strany přináší hned plody dva: jednak odhaluje neznámou skutečnost, jednak nás osvobozuje od nás samých. Dialog, skutečný dialog, je ze všeho nejtěžší. V životě jedince i společnosti, v umění, ve všech oblastech kultury.“**⁴⁵

6.3 Setkání se s divákem

Divadlo může dát lidem s postižením zprávu o jejich skutečnosti. **Je pro ně setkáním s jinými lidmi, kteří jim díky otevřené komunikaci umožní přiblížit se sobě samým.** *„Setkání s jiným je možnost přiblížit se nejen neznámému druhému, ale i sobě jako neznámému. Ta vlastní i cizí jinakost je oboustranná, proto si často nerozumíme. Když můžeme druhému jak věřit, tak i rozumět, přibližujeme se sobě i jemu. Pokud však jen rozumíme, spokojíme se s informací a zůstaneme si cizí, zatímco když nerozumíme, ale můžeme věřit, začneme aktivně hledat porozumění a mířit k propojení. Jde tedy o odvahu důvěřovat.“*⁴⁶

Herec s postižením při setkání nemá potřebu jakýmkoli způsobem ovlivňovat své jednání, nemá žádné explicitní ani implicitní úmysly. Nemá sebemenší potřebu udělat na někoho dojem, ani nikoho ohromit. Nesnaží se vzbudit falešný dojem, nevytváří si masky ani společenské role, nepoužívá vzorce jednání. Nevyčerpává svou energii na neustálé kontrolování dojmů a chování druhých a reakcí na něho samotného, na to, jak ostatní konkrétní situaci definují a jaké z ní vyvozují důsledky.

Osolsobě poznamenává, že divadlo je *„základní, elementární formou lidské komunikace a tím i její všudypřítomnou, kvalitativně novou vlastností.“*⁴⁷

⁴⁵ MIKEŠ, Vladimír. *Proč psát*. 1. vyd. Praha: ISV, 2003, s. 229.

⁴⁶ PILÁTOVÁ, Jana. *Integrační program, aneb místo, kde si můžete vzpomenout*. Praha, DAMU, 1999, s. 203. (Habilitační práce).

⁴⁷ OSOLSOBĚ, Ivo. Hledání antropologických univerzálií. In *Divadlo v člověku / člověk v divadle: sborník referátů z 1. symposia divadelní antropologie*. 1. vyd. Brno: JAMU, 1997, s. 64.

Pro nás je ale velmi důležitý také **přesah k tajemství, k tajemnému okamžiku tvoření.**

Herec s mentální retardací přichází k divákovi skrze nabídku sebe sama, odkrývá před ním své bytí. Jde s kůží na trh! Předstupuje před diváka se svým viděním světa a nabízí mu tento svůj pohled. Na jevišti se pro herce s postižením tak otevírá možnost sdílet prostor vzájemného setkání příběhů vlastních životů a tím pádem nebýt na svůj „osud“ sám, ale s někým, tj. posílen o sdílení (které může vést ke katarzi), o divákovu podporu, o přítakání společnému času.

Ocitají se ve vzájemné komunikaci, ve vzájemném dialogu, který umožňuje přenos nejniternější pocitů a tajemství. Herec v tu chvíli neodřikává jen text, ale je tam jako člověk i herec, který chce a má něco sdělit a s někým se o něco podělit.

U lidí s postižením je i velká tendence diváka svou hrou pobavit, dostat se s ním až do „intimního kontaktu“ a skamarádit se s ním. Nechtějí ho oblnout ani „ubavit k smrti“ lacinými vtipy! **Chtějí otevřeně komunikovat, dozvědět se o něm něco, přitáhnout ho do své přítomnosti. Připoutat ho k sobě a vytvořit odpovědný vztah.**

Není to touha ukázat se – vsadit na obraz je vždy zrádné, ale touha být v intenzivním kontaktu s druhým. Jak píše K. Šplíchalová ve své disertační práci: *„Smyslem vystupování divadelníka s mentální retardací na scéně je komunikovat s divákem – být s ním v přímém a tvůrčím kontaktu“⁴⁸.*

Často se stane, že během představení s diváky začnou spontánně rozmlouvat. Ptají se jich třeba, jak se mají, jestli se jim představení líbí, a dokáží spontánně reagovat na jejich podněty. Někdy nás opravdu překvapí, co na jevišti vymyslí. Jedna z hereček se kdysi při premiéře z ničeho nic sebrala, šla před diváky, zeptala se jich, jestli je představení baví. Když řekli ano, uklonila se, představila a začala zpívat jednu z jejích oblíbených písniček. Naprosto nečekané pro diváky i spoluhráče. Když dozpívala, opět se uklonila a řekla: „můžeme pokračovat“. A všichni herci pokračovali, jako by vše bylo samozřejmé a obvyklé.

⁴⁸ ŠPÍCHALOVÁ, Kateřina. *Divadlo jako estetická nabídka mezilidské komunikace*. Praha, DAMU, 2009, s. 13. (Disertační práce).

Následné ocenění a potlesk jim dávají pocit užitečnosti, důležitosti a plnohodnotnosti. „Abychom se mohli přijmout, potřebujeme druhého, který nás přijímá teď a tady. Když to děláme v divadle, tvoříme model životního formátu i životní síly.“⁴⁹

6.4 Setkání – rituální akt divadla

Na základě naší dlouholeté práce jsme dospěli k tomu, že je podstatné, aby při setkání našich herců s divákem docházelo k „intimnímu“ kontaktu. Vycházíme z předpokladu divadla jako společenského rituálu – sdílené přítomnosti. Protože „rituály odhalují hodnoty na jejich nejhlubší úrovni... Člověk v rituálu vyjadřuje svoje nejdůležitější pohnutky, a protože výrazové formy podléhají konvencím a jsou závazné, jsou zjevované hodnoty hodnotami skupin. Ve studiu rituálu spatřuji klíč k porozumění společností člověka“.⁵⁰

Proto zde uvedu několik různých pohledů na divadlo a na setkání v divadle, které jsou blízké našemu pojetí divadla a míří k divadelní antropologii, kterou se budu zabývat v následující kapitole. Citace jsou vyňaté ze studií jednotlivých divadelníků a vychází z jejich praxe a zkušeností.

6.4.1 Peter Brook

„Myslím, že divadlo se dnes musí vzdát vytváření jiného světa za čtvrtou stěnou, za kterou může divák utéct. Musí se pokusit vytvářet intenzivnější vnímání přímo uprostřed našeho světa. Chceme-li po herci, aby byl na stejné úrovni jako svět diváka, představení se musí stát setkáním, dynamickým vztahem mezi jednou skupinou, která prošla zvláštní přípravou a jinou skupinou, diváky, která připravena nebyla.“⁵¹

„Silná přítomnost herců a silná přítomnost diváků může vyvolat okruh unikátní intenzity, v níž padají bariéry, a **neviditelné se stává skutečným**. Tehdy se

⁴⁹ PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. 1. vyd. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 359.

⁵⁰ TURNER, Victor. *Průběh rituálu*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004, s. 19.

⁵¹ BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1996, s. 240.

veřejná a soukromá pravda stávají neoddělitelnými součástmi jedné a té samé bytostné zkušenosti.⁵²

6.4.2 Kazimierz Braun

„Situace člověka-příjemce v divadle je především elementární lidskou situací. Její podstatou je moje osobní přítomnost v tomtéž času a místě, v němž jedná druhý člověk. Jedná pro mě a vůči mně... Jsem-li tomuto jednání přítomen, mohu přijímat znaky, mohu prožívat hodnoty, mohu být intelektuálně aktivní – například dešifrovat symboly, mohu také provádět něco fyzicky nebo biologicky... Ale to všechno je jen vnější záležitost oproti niterně prožívané situaci přijímání daru, jaký mi nezištně věnuje druhý člověk. Neboť ten druhý, „herec“, vůči mně vykonává akt naprostého odkrytí, usiluje o plné sebezpoznání. Tento akt percipuji v rovině vědomí, ale moje autentická lidská situace není situací percepce, nýbrž zkušenosti. **Protože zakouším lidství druhého člověka a sám jsem prověřován nejlidštějším a zároveň nekompromisním způsobem: zkouškou daru. Je to zkouška, která nejniterněji zasahuje samu podstatu člověka. Je mi nabízeno veškeré tělesné i duševní soukromí někoho druhého a jsem zván do nejhlubších zákoutí jeho nevědomí. Získávám nezištný dar – něčí tajemství.**⁵³

6.4.3 Jerzy Grotowski

„Myslel jsem si, že když právě prvotní obřady daly vznik divadlu, bude možné návratem k rituálu, kterého se zúčastňují jakoby dvě strany, herci a diváci – tedy vlastně účastníci, najít onen obřad bezprostředního živého účastenství, zvláštní druh vzájemnosti (jaká je v dnešní době dost vzácná), bezprostřední, otevřenou, osvobozenou a autentickou reakcí“⁵⁴.

„ten akt musí fungovat jako odhalení, akt zpovědi. Ten akt je možný pouze na základě vlastního života – akt, který objevuje, obnažuje, odkrývá, odhaluje,

⁵² BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1996, s. 52.

⁵³ BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?* 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1993, s. 107.

⁵⁴ GROTOWSKI, Jerzy. Divadlo a rituál. In *Svět a divadlo*, č. 9/1991, s. 50.

vyjevuje, prozrazuje. Herec tu nemá hrát, ale má pronikat oblastmi vlastní zkušenosti, má je jaksi analyzovat vlastním tělem a hlasem. Musí vyhledávat impulsy plynoucí z hloubi jeho těla a s plnou jasností je nasměrovat k jistému bodu, který je pro představení nutný... herec se odkrývá a tím se objevuje..."⁵⁵

⁵⁵ GROTOWSKI, Jerzy. Divadlo a rituál. In *Svět a divadlo*, č. 9/1991, s. 58.

7. INTEGRAČNÍ DIVADLO ANEB NA CESTĚ K DIVADELNÍ ANTROPOLOGII

„Člověk vytrhuje kus skutečnosti z moci náhody tím, že poznává jak a proč je možný její smysl.“

Roland Barthes

7.1 Na cestě k divadelní antropologii

Jedním ze základních cílů antropologie je, jak říká Levi-Strauss, *„poznat člověka v jeho celistvosti“*. K tomu směřuje i antropologie divadelní, jen zkoumá člověka, vztahy člověka a společnosti v paradigmatu divadla (a v interakci jeho jednotlivých komponentů jevištního díla). *„Antropologií se původně rozumělo studium chování lidských bytostí, nikoli pouze na socio-kulturní úrovni, ale i na úrovni fyziologické. Divadelní antropologie je tudíž studium socio-kulturního a fyziologického chování v podmínkách divadelní produkce.“*⁵⁶

Hlavním předpokladem tohoto bádání je setkání – akt divadla, jež se svou podstatou dotýká i rituálu, mýtů a fenoménu hry. V duchu divadelní antropologie by mělo divadlo být otázkou, co je člověk a jeho „zdebyť“. Což odporuje stále bující „velkovýrobě umění“, jejíž podstatou bývá povrchní zábava a nebo impozantní – avšak mnohdy prázdný – výkon jedince.

*„Divadelní antropologie zkoumá vztah ke světu. Ve snaze proniknout do přítomnosti (odemknout bytí ve světě), prezentovat se v reprezentaci – ostentativně se zpřítomnit, komunikovat (přes rampu) v samotné komunikaci – musí být něco hlubšího. To často citované „ted“ je neodmyslitelné od „tady“, každé „ted“ je vždycky i „tady“, čas je vždycky vázán na místo pobytu. ...Divadelní antropologie je otázka vztahu k druhým a nelze ji nastolovat v společenství, které se neptá a které lidské vztahy nezajímají. Ostatně umění dělají uměním pokusy o nemožné.“*⁵⁷

⁵⁶ BARBA, Eugenio. Divadelní antropologie. In *Svět a divadlo*, číslo 4/1994, s. 89.

⁵⁷ MIKEŠ, Vladimír. Herectví jako úvaha o smyslu současnosti. In *Divadelní revue*, číslo 1, ročník 2001, s. 68.

Brook chápe „třetí kulturu“⁵⁸ jako kulturu propojení. „*Tím, že jsme pevně spojili divadelní akt s potřebou vytvářet nové vztahy s různými lidmi, vznikla možnost nacházet nová kulturní propojení. Třetí kultura je totiž kultura propojení. Je to síla, která může vyvážit rozkouskování našeho světa. Musí to dokázat objevováním vztahů tam, kde jsou tyto vztahy zaneseny nebo ztraceny: mezi člověkem a společností, mezi mikrokosmem a makrokosmem, mezi lidskostí a strojovostí, viditelným a neviditelným... Pouze akt kultury může prozkoumat a odhalit tyto životně důležité pravdy.*“⁵⁹

7.2 Divadelně antropologický výzkum

Projekt *Divadelní tvorba ve specifické skupině* předkládá **všeplatné otázky týkající se hledání podstaty a smyslu lidské existence skrze divadlo a prostřednictvím divadla**. Jelikož se jedná o dlouhodobou, intenzivní divadelní práci, zaměřenou na jednu skupinu a jednu problematiku, můžeme tuto činnost označit jako divadelně antropologický výzkum. **Jde nám o poznání člověka a hledání souvztažností mezi jeho bytím (a fungováním ve společnosti) a divadlem.**

Jak jsem zmiňoval v kapitole 2.2, předmětem výzkumu je také **komplexní proces vzniku divadelního představení ve specifické skupině**, se všemi jeho náležitostmi a specifikami. Dále nás zajímá otázka přístupu herců s postižením i studentů a absolventů herectví k samotnému divadlu. Jak akt divadla vnímají, jejich postřehy, zkušenosti, individuální pocity, jak se obě skupiny aktérů – herců s postižením a studentů DAMU (i absolventů) – ovlivňují, jejich osobní i pracovní vztahy, co se můžeme navzájem (na)učit. Hledat možnosti adaptace a integrace lidí s mentální retardací (nejen při setkání s divákem). **Naší snahou a touhou je objevovat, co vše může být divadlo nebo čím by mohlo být.**

Podstatou práce a výzkumu ve specifické skupině by měla být taktéž pomoc umožnit nasměrování lidí s postižením k seberealizaci, k možnosti být sám sebou a být celistvý. Přesto však zůstat v heideggerovské „*trvalé neukončenosti*“.

⁵⁸ Zjednodušeně řečeno, třetí kultura je taková kultura, která na základě odhalování hlubších významů našich životů hledá odpovědi na otázky, kdo jsme a kam směřujeme.

⁵⁹ BROOK, P. *Pohyblivý bod*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996, s. 243.

7.3 Integrační divadlo a jeho východiska

V současné době se v divadelní sféře po celém světě objevují tendence a pohledy na divadlo, které přinášejí spoustu nových podnětů. Jednou z těchto tendencí a potřeb je snaha začleňovat (integrovat) do společnosti skrze uměleckou tvorbu tzv. specifické skupiny. V některých zemích (např. ve Francii, Anglii, Holandsku apod.) mají tyto aktivity již mnohaletou tradici.

My dlouhodobě pracujeme s jedinci s mentální retardací a studenty a absolventy všech oborů Katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, kteří se společně podílejí na divadelních a v letošním roce i filmových aktivitách.

V divadle takového druhu je důležitá kontinuální systematická práce. Bezpodmínečně vyžaduje aktivní zapojení všech zúčastněných, neboť práce musí být koncentrovaná a progresivní. Vše vzniká během zkoušení, většinou i scéna a kostýmy. Je tedy velice důležité, aby celým týmem melila touha objevovat a hledat a v neposlední řadě i určitá naladěnost, vnitřní soudržnost, motivace, týmová souhra, společný záměr, svoboda, otevřenost, vnitřní energie.

Systematická práce je významná i z hlediska osvojování si nových poznatků a dovedností. Kdyby tyto nabyté poznatky a zkušenosti zůstaly ležet ladem, postupně by vyprchaly a zcela se vytratily. Jeden z mnoha příkladů: moje sestra uměla psát jednotlivá písmenka abecedy, ale vzhledem k tomu, že nedochází k neustálému opakování a procvičování, vše zapomíná. Nutno ale podotknout, že umět psát písmenka je pro ni naprosto nepotřebná věc.

Musíme znát jejich možnosti, limity, co se získávání dovedností a rozvíjení schopností týče a dané úkoly této skutečnosti přizpůsobovat. Naprosto nevhodné se jeví zadávání hereckých protiúkolů, neboť se s nimi špatně vypořádávají.

Člověk s postižením hraje vždy sám sebe, nebo svůj idol, a právě jako člověk, jenž si hraje, může z dění na jevišti kdykoli vystoupit. Ví o své dvojí existenci. *„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."⁶⁰

Základní předpoklady pro práci ve specifické skupině jsou: odhodlání, touha, víra, naděje, vytrvalost, otevřenost, upřímnost.

7.4 Přístupy, principy, metody a proces zkoušení

7.4.1 Zkoušení je běh na dlouhou trať

Divadelní práce ve specifické skupině si vyžaduje dlouhodobý a systematický přístup a odhodlání. **Je to složitý a náročný proces od výběru tématu po výsledný divadelní tvar, se všemi peripetemi a záludnostmi, co k divadelní práci patří.**

Velkou pomocí při zkoušení je účast profesionálních herců – jsou oporou hercům s postižením, pomáhají držet strukturu, temporytmus. Pomáhají jim nemalou měrou se uvolnit a rozvíjet. A naopak herci s postižením dokáží přivést svou spontánností a upřímností studenty na řešení, která by je třeba nikdy nenapadla nebo by si je nepřipustili. Jsou si rovnocennými partnery.

V prvních čtyřech letech hráli v představeních pouze herci s mentální retardací, což je jedna z možností integračního divadla. Ale pak jsem chtěl pokročit dál a oslovil několik spolužáků z DAMU, jestli by neměli chuť se do projektu zapojit. Přidali se k nám tři⁶¹. Začala nová etapa práce. Nové zkoumání a hledání. Ze začátku se nám zcela nedařilo eliminovat propastné rozdíly mezi skupinami: v hereckých technikách, v průběžném jednání, v práci s loutkou. Postupem času jsme přišli na to, jak k těmto nedostatkům přistupovat a zcela se jich zbavit. Například tím, že se všichni autorsky podílí na tvorbě a „výstavbě“ představení, jsou stále v interaktivním dění a tímto intenzivním procesem se hranice smývají a mizí. Každý si najde svůj osobitý výraz a postoj, který je pouze jeho a kterým působí na ostatní.

⁶⁰ ŠPLÍCHALOVÁ, Kateřina. *Divadlo jako estetická nabídka mezilidské komunikace*. Praha, DAMU, 2009, s. 61.

⁶¹ V dalších letech zájem dalších studentů stále rostl. V současné době se – mimo již ustáleného realizačního týmu Mocová (dramaturgie) – Hilská (scénografie) – Novák (režie) – na projektu podílí 4 studenti a 3 absolventi DAMU.

Před každým zkoušením dalšího představením je důležité věnovat nějaký čas povídání, vyprávění – o našich přáních, snech, problémech, pocitech, starostech, o příjemných i nepříjemných zážitcích, o životě, o světě a našem vztahu k němu. Ptát se na oblíbená místa a aktivity atd. To vše pak může pomáhat při koncipování jednotlivých situací i konečného tvaru představení.

Společným jmenovatelem všech našich divadelních pokusů a aktivit je objevování témat, která nás propojují a rezonují s každým ve skupině. Je důležité, aby byl herec schopen podat zprávu o svém vnitřním světě. Hlavně „nenacvičovat“ a nedrilovat! Neříkáme hercům, co mají přesně dělat, nejsou „plniči úkolů“, jen se snažíme vysvětlit smysl a podstatu situace. V žádném případě totiž nejde o efektní prezentaci. **Mnohem důležitější je samotný proces tvorby.** Každé zkoušení zákonitě směřuje k premiéře, neboť upřímná touha ukázat, že něco umím, že jsem užitečný a potěšit diváka, je u lidí s postižením bytostná.

Při divadelní práci s herci s postižením je nezbytné je podporovat, motivovat, kladně oceňovat, chválit. Dosti často se stává, že si o pochvalu dokonce řeknou sami. **Je nutné, aby každý cítil svoji důležitost a podíl v dané situaci.**

Všechny chyby a nedostatky je potřeba brát do hry, aby se herec s postižením necítil neschopný. Vzít chybu jako podnět posouvají herce dál.

Během těch několika let se vytvořila skupina, která je schopna spolupráce a vnitřní podpory. Všem jde o společný tvůrčí záměr, jsou schopni vnímat se a reagovat. Cítí odpovědnost za své konání, projevuje se skupinová soudržnost. Někdy jsme na zkouškách až s pobavením sledovali, jak se navzájem hlídají, komandují, napovídají si, povzbuzují, podporují, a to často i během představení. Stane se, že se jim někdy zkoušet vůbec nechce. Když jim však řeknete, že je tam nedržíte, že mohou kdykoli odejít, neodejdou, setrvávají.

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.

U herců s postižením se často objevuje strach ze selhání, tréma. Pokud o „něco“ jde, je na ně kladen nějaký nárok a oni ví, že by to mělo být dobré a samozřejmě chtějí, aby to bylo dobré, mnohdy se někteří blokují, přemýšlí o tom, bojí se, že to zkaží, jsou svázáni. **Zde se projevuje stereotypnost, rigidita a ulpívání na jednom řešení úkolu.** V tomto případě je vhodné ukázat jim jiný směr. Snažit se je odpoutat od stále stejně prováděného způsobu na jiný možný, využít spoluhráčů k vytvoření odlišných podmínek pro hraní, najít pro ně nejvhodnější a nejuhodnější polohu, s čímž souvisí nutnost individuálního zaměření – každému svědčí něco jiného. Výsledkem je pak stále vzrůstající samostatnost a odvaha k spontánnímu projevu na jevišti. Spontánnost se nejvýrazněji objevuje v momentech, kdy se do jednotlivých úkolů či zadání dostává „obyčejná“ **hra**. Na hercích s postižením je vždy vidět uvolnění a také, že vše co dělají, je uvědomělé a má to pro ně smysl.

7.4.2 Hra jako fenomén

Hra je základem tvořivosti. Ve hře se každý jedinec vyjadřuje osobitě, vkládá se cele, je možné ho sledovat a poznávat. Právě při hře můžeme získávat cenné informace o vnitřním světě každého člověka, o jeho přáních, zájmech apod. Jak říká Eugen Fink „*hraní je základní možností sociální existence*“⁶². Hra má i značnou kompenzační hodnotu, nejen v případě lidí s postižením. Při hře se jedinec snadno oddá iluzi a zapomene tak na realitu, na své skutečné postavení v životě. Přesto však hra neustále k realitě míří, neboť hráče vede k činnostem, které může nadále využívat například při styku s jinými lidmi v běžném životě.

Každý člověk má v sobě skrytý tvůrčí potenciál a je jen otázkou, jak tyto tvořivé schopnosti odhalit, probouzet, podněcovat, a také rozvíjet. „*Hra může mít i širší výchovný smysl, protože hledá tvůrčí přístup člověka ke světu i*

⁶² FINK, E. *Oáza štěstí*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1992, s. 20.

k sobě samému. Taková hra a hravost může sloužit jako model procesu formování osobní identity člověka. Myslím si, že hrát jiného, znamená hledat a poznávat i sám sebe. K tvůrčímu procesu nejvíce pomáhá hravost, ve které se člověk projevuje asi nejcelistvěji."⁶³

7.4.3 Improvizace a spontaneita

Jelikož lidé s postižením se vyznačují spíše rigidním a rutinním vyjadřováním a přístupem, improvizace je velmi přínosná pro jejich rozvoj autonomie a kreativity, rozšíření komunikačních možností.

Zadaný úkol je dobré provést více způsoby, ve více lidech, neulpívat na jednom způsobu řešení, jednu věc mohou zkoušet všichni – možnost odstupu, vidím-li, jak můj úkol, zadání dělá někdo jinak – inspirace

Spontánnost je v tomto případě důležitý aspekt komunikace a tvorby. Jakmile se dostanou do stavu neustálého přemýšlení – co mám hrát, jak to udělat, vymyslet, blokují se a jsou svázáni. Jsou-li naopak spontánní, mohou svobodně objevovat a často tak vznikají zajímavé a podnětné věci. Necháávají se ovlivňovat a zároveň ovlivňují svým konáním a jednáním druhé. Jejich reakce a schopnost brát bezděčně do hry věci, které se dějí kolem nich, jsou někdy obdivuhodné. Dodnes mi v hlavě utkvěla například věta jedné z hereček s postižením, kdy reagovala na svléknutí svetru jedné ze spoluhereček během zkoušky. Jen tak mezi řečí pronesla: „*Svlíkni kůži z hada*“ a pak se tím celou zkoušku bavila. Nebo jiná herečka okomentovala svou hru s loutkou, když nachytala sama sebe, že zapomněla kus situace, kterou si předtím vymyslela. Cituji: „*Já jsem úplně blbá... ale to se herci stává...*“.

7.4.4 Různé fáze zkoušení

Zkoušení nového představení probíhá většinou v několika fázích. První fáze je přípravná a trvá přibližně dva měsíce. Za předpokladu, že máme stanovené

⁶³ KARLÍK, J. Základem tvořivosti je hra. In MALINA, J. et al. *O tvořivosti ve vědě, politice a umění II*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1993.

téma, veškerá cvičení a workshopy jsou zaměřené k němu. Jdeme-li cestou nalézání tématu během zkoušení – téma, které vyplyne z práce – soustředíme se na hledání motivů vyplývajících z improvizací a vyprávění, které vycházejí se samotných herců a jejich životních příběhů.

V této fázi tedy sbíráme materiál z improvizovaných cvičení a výtvarných workshopů, z vyprávění příběhů (osobních, vztahujících se k tématu zkoušení i vymyšlených nebo předem stanovených) a zaznamenáváme vzniklé situace a dialogy. Ty nám pak slouží jako „odrazový můstek“ do fáze druhé, realizační. Ta trvá dva až tři měsíce. Při ní využíváme všechny nasbírané materiály a snažíme se kolektivně dojít ke konkrétním situacím a smysluplné dějové lince. Také se tříbí scénografická koncepce a řešení, jejichž zdroje a východiska se objevují již ve fázi přípravné.

Poslední fáze je prezentace, bez níž by herci s mentální retardací neviděli smysl své práce. Je to jakési potvrzení její smysluplnosti a právoplatnosti. Touto fází je premiéra, někdy i výstavou jejich obrazů, fotografií a dalších audiovizuálních materiálů vzniklých během práce.

7.4.5 Divadlo jako cesta

Divadlo by mělo napomáhat k pochopení (porozumění) světa a nalézání „cesty životem“. Cesta jako přirozený proces poznávání. Je to dobrodružný výlet do neznámých míst fantazie a snů, který nabízí nové životní možnosti, nalézání nových impulsů, motivací, zkušeností prostřednictvím divadelní tvorby. Musíme si neustále klást otázky, kdo jsem, co vím, kam jdu a v co můžu doufat. **Je to nekonečné hledání a objevování nových cest a impulsů.** Při každém novém zkoušení se snažíme přistupovat s jiným pohledem, principem, s neustálou potřebou vývoje proto, aby práce nebyla stereotypní a amorfní. **Není dobré spoléhat pouze na vyzkoušené a ověřené věci, ale vydat se na cestu k dosud neobjeveným přístupům a postupům.** A to i z důvodu dynamičnosti a pestrosti. Herci s postižením by po čase začali shledávat zkoušení nezajímavým, nudným, získávali by pocit jistého zacyklení. *„Představení totiž musí hledat svůj tvar stále znovu. Je to kruhový proces. Na začátku máme skutečnost bez formy. Na konci, když je kruh uzavřen, se ta samá skutečnost možná vrátí – uchopená, usměrněná a zpracovaná – v kruhu*

*účastníků, kteří jsou součástí společenství rozděleného na herce a diváky. Jenom tehdy se skutečnost stává živoucí, konkrétní věcí a vyvstává skutečný smysl hry.*⁶⁴

7.4.6 Loutka, maska, kostým, předmět, hračka jako partner

Na začátku naší práce nebyli herci s mentální retardací schopni „sebenahlížení“, sebezprojekce, odstupu. A právě práce s loutkou jim toto umožnila. **Loutka je jejich prostředníkem a prostředkem k vyjádření. Vedle své divadelní funkce plní také roli partnera a kamaráda.** Herec s postižením s ní může vést čechovovský dialog a vše se o ní dozvědět. V tomto případě však počáteční impulsy musí směřovat převážně z naší strany.

Loutku musíme utvořit na tělo herců, uzpůsobit jejich možnostem. Je nezbytné vycházet z jejich potenciálu a schopností. Najít odpovídající přístup ke každému herci zvlášť. Při konkrétní práci je pak vhodné jim danou postavu přiblížit, mohou si ji i namalovat. Pak je dobré se ptát, kdo to může být, co má rád, na co myslí, jak chodí, co rád jí, jakou poslouchá hudbu, kam rád chodí, má kamarády, co rád dělá atd. Snažit se pro ně „totálně rozkrýt“ a analyzovat konkrétní postavu pro snadnější pochopení – uchopení ze strany herce s postižením. Pro všechny je také přínosné, když si své loutky navzájem půjčí a každý předvede onu konkrétní postavu člověku, co ji má skutečně hrát – a tím ho inspirovat.

Loutka jim umožňuje sledovat dění, vidí ji – její pohyby, jednání. Poskytuje jim daleko větší svobodu projevu. Díky loutce jsou schopni si představit situaci – zkonkretizuje se vnímání a představa. Na základě specifických znaků loutky jsou schopni pochopit a udržet charakter postavy, přiblíží se jí. Specifickým znakem myslím konkrétní atribut či znak, který danou postavu charakterizuje – například byznysmen z Malého prince měl místo břicha počítadlo apod.

⁶⁴ BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1996, s. 28, 29.

Při hraní s loutkou cítí větší anonymitu, než kdyby hráli sami. Dovolí si více, jejich hraní je otevřenější a spontánnější. Loutka je zbavuje stereotypů a negativních návyků při vyjadřování a rovněž jim významně napomáhá k rozvoji jemné a hrubé motoriky. Jsou nuceni pracovat s detaily, které si hraní vyžaduje. Při hraní s loutkou či maskou je nutné zapojit celé tělo, které by bylo právě při hraní bez loutky toporné. Při činoherním jednání by se uchylovali k napodobování a kopírování „obrazů“ okoukaných většinou z televize.

V některých případech bychom tedy mohli vnímat loutku i jako psychoterapeutický prostředek, který vede k určité nápravě stavu a vztahů, tj. ke korektivní zkušenosti, která napomáhá člověka vřazovat do společnosti.

Při zkoušení nejde ale o to, aby se naučili loutku precizně ovládat, ale především o to, aby sdělili, co sdělit chtějí. Aby hra s loutkou byla čitelná a srozumitelná. A aby jim tato hra přinášela radost a potěšení.

Zajímavý je vždy průběh poznávání nových loutek a masek. Do posledního představení jsme použili velké masky, jejichž výtvarná podoba byla inspirována divadelní tvorbou malíře Joana Miró. Když jsme je poprvé přinesli na zkoušku, nejdřív jsme slyšeli „Co to je?“, „Jak to vypadá?“, „To je hlava, jó? Hm, to je divné!“, „To je asi krokodýl“ atd. Postupně ale rostla zvědavost a zájem každého z herců, až se postupně rozvinul asociační řetězec nápadů, co vše to může být, co vše se s tím dá dělat. A hned vše začali zkoušet a předháněli se, kdo si to vyzkouší dřív. Loutka pro ně žije vlastním životem, vedou s ní dialog, zajímá je její osud. Často se mě ptají, co loutky nebo masky dělají, kde jsou, jak se mají. Jeden z herců dokonce při zkoušení vždy říká: „to hraje ona, já ne“.

Loutka nahrazuje panenku, kamaráda. Zvláště patrné to bývá před premiérou, když je potřeba loutky opravit a „připravit“ na premiéru. Dělá se to postupně, aby alespoň část loutek byla k dispozici a mohlo se zkoušet bez přerušení. Kdo zrovna ale loutku nemá, je zklamán, že mu chybí kamarád. Těžko se pak vysvětluje, že ho je třeba jen opravit, protože se během zkoušení porouchal.

Velkým objevem pro mě bylo, když jedna z dívek, která se první rok činnosti příliš individuálně neprojevovala, v druhém roce naší práce najednou získala sebevědomí a velkou chuť do zkoušení, čímž se změnil i vztah k nám. Na

jedné z prvních zkoušek nového představení jsem jí nabídl, ať si zkusí také zahrát s loutkou. Práce byla ve fázi „ohmatávání loutek“ a zjišťování, co dovedou. Její pokus vypadal tak, že vedla s loutkou dialog, tedy přesněji řečeno komentovala, co právě loutka dělá. Tato dívka si většinou na zkoušky nosila svého největšího kamaráda medvídka Ďapku. Napadlo mě, aby to samé, co měla hrát s loutkou, zahrála s Ďapkou. A nastala neuvěřitelná změna. Její hra získala smysl, pohyby byly „dotažené“ a přesné. Měly začátek a konec. Díky medvídkovi pochopila princip fungování loutky. Důležité bylo také spojit konkrétní prožitek s představou či pocitem nebo s tím, co znají z běžného života. Je obdivuhodné, jak herci s postižením mají pro hru s loutkou vyvinutý cit.

Během dvanáctileté práce jsme vyzkoušeli různé typy loutek, ale jako nejideálnější se nám osvědčil manekýn. Z hlediska ovládnutí i jisté blízkosti člověku, tedy jim samým. A důležitým faktem je také, že jsou herci se svými loutkami vždy vidět. Nezakrytý (přiznaný) herec má bližší kontakt s divákem, což je zvláště pro herce s postižením důležité.

7.4.7 Text a dramatická situace

Text má pro nás spíš formu informační, podpůrnou. Vzniká jako koláž z improvizovaných dialogů, ze situací vzešlých během zkoušení (někdy i mimo ně) a následně se transformuje a přizpůsobuje schopnostem každého z herců. **Snažíme o co největší eliminaci textu a situace zakládat na pohybu – vizualizovat řeč pohybem.** Text hercům s postižením bytí na jevišti spíš komplikuje, než by jim něco usnadňoval. Jednotlivé, konkrétní příklady vzniku a proměn textu v kapitole *Analýzy jednotlivých představení*.

Dramatická situace musí být vystavěna tak, aby byla každému srozumitelná a pochopitelná. Nejen hercům, ale i divákům. Osvědčilo se nám konkrétní situaci vždy vysvětlit rámcově, v náznacích a pak dále rozvíjet skrze improvizace a dojít k její výsledné podobě. Autorský přístup a podíl samotných herců je významný z hlediska osvojení si (přijetí) a zapamatování významů a jednání. *„Herec s postižením „dramatickou situací jedná, jde mu o něco, chce něčeho dosáhnout. Nejlépe okamžitě... Dramatickou situaci budujeme jako totalitu*

*informací (nemyslím tím verbální, ale divadelní), kterou je herec schopen chápat, absorbovat a posléze přenést jako vzkaz – transmissi divákovi... Dramatická situace se v divadle se specifickou skupinou stává estetickou nabídkou mezilidské komunikace.*⁶⁵

7.4.8 Čas – významná entita v divadelní práci s lidmi s postižením

Čas je pro ně nějakým zvláštním způsobem významný a zásadní. Někteří se neustále ptají kolik je hodin, jak dlouho kde budou... Pravděpodobně to souvisí se strukturací a přehledností jejich aktivit a činnosti (viz. kapitola 5.2). Pro nás je ale v tuto chvíli důležitý čas divadelního představení a vstupování do něj. Je to totiž čas, který je jim příjemný, libý. Oni sami si ho vytvořili (spoluvytvořili), dle svých možností osvojili. Tento čas je vždy vede k něčemu novému a pro ně závažnému – jen ne k samotě a nudě. Tato potřeba jiného času je spojena s touhou po katarzi. Čas prožívaný na jevišti nesmí být prázdný, protože vede herce k „panice“. Ale *„když je plný, tvým postojem pozitivní, už se nemusíš snažit mít ho něčím potvrzený: třeba vtipem, smíchem publika, který tak potvrzuje tvou funkci na jevišti. Je to spíš obráceně: ty svým jevištním bytím potvrzuješ diváky jako účastníky. Nejsou tam proto, aby ti dopřáli úspěch, ale pro svou účast na něčem nečekaném, neznámém, co se opravdu teď a tady děje“*.⁶⁶

⁶⁵ ŠPLÍCHALOVÁ, Kateřina. *Divadlo jako estetická nabídka mezilidské komunikace*. Praha, DAMU, 2009, s. 14–15.

⁶⁶ Rozhovor s Ivanem Vyskočilem in RUT, Přemysl. *Ivan Vyskočil: vždyť přeci lézat je o hubu*. 1. vyd. Praha: Portál, 2000, s. 49.

7.5 Tělo, tělesné techniky, tělovost, tělesnost

„Každé tělo, jímž je potřeba pohybovat zvenčí, je bezduché; naproti tomu to, které bere pohyb ze svého nitra, duši má, neboť pohyb je podstata duše.“⁶⁷

Platón

7.5.1 Selhání těla

V současné konzumní společnosti se tělo stává jedním z hlavních obchodních artiklů. A také – což je sice zdánlivě druhořadé, ale ne méně závažné – jakýmsi hodnotícím kritériem osobnosti člověka. „Konzumované tělo“ ztroskotává v rozteklé realitě, stává se sice středem zájmu, ale bohužel uvízlo v rozpolcenosti. *„Kultury rodily tělo pro život; strojová civilizace rodí tělo pro smrt. Kultura je vtělení duše, a tím předurčení těla k životu; je to mentalita stvoření světa. Strojová civilizace je vyvtělení duše, a tím předurčení těla k smrti. Popření duše nevypudí nitro z těla, jen v něm uhnízdí smrt. A je-li duše napadena smrtí, tělo se mentálně rozpadá, atomizuje.“⁶⁸ „Kultura je vždy „v podstatě“ to, co je tělo. Je-li tělo agregát bez duše, je kultura fantom bez těla.“⁶⁹*

Konzumní společnost nás neustále nutí k permanentní péči o tělo (pozor, o duši ne!), máme ho zdokonalovat, hýčkat, „upravovat a doladovat“. Mohli bychom říct podle pravidla: pouze tehdy, člověče, budeš-li o své tělo řádně pečovat, dáš-li mu tu správnou formu (vizáž) a výživu, budeš šťasten. Rozuměj čím dráž, tím lépe. Jinak nedojdeš klidu a pokoje.

7.5.2 Stigmatizované tělo

Člověk s mentální retardací vstupuje do světa s určitým handicapem. Je vždy apriori – ač chce či ne – v pohledu druhého člověka určitým způsobem stigmatizován. Jeho postižení si totiž obvykle nese i nějakou formou fyzické omezení nebo deformaci. A v tom nám skýtá naději divadlo.

⁶⁷ PLATÓN. *Dialogy o kráse*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1979, s. 143.

⁶⁸ ŠAFAŘÍK, Josef. *Člověk ve věku stroje*. 2. vyd. Brno: Atlantis, 1991, s. 40.

⁶⁹ *Ibid.*, s. 41.

Divadlem, přesněji řečeno divadelní prací a výzkumem, jim můžeme pomoci překonávat nejen tyto překážky, ale i onen determinovaný pohled spojený s jejich handicapem. Neříkám, že lze tyto omezení či překážky zcela vyliminovat, ale aspoň co se divadla týče, je možné je zmírnit nebo daný čas zapomenout (čas představení). Je tedy potřeba pomoci jim různými přístupy tyto tělesné nedostatky překonat a bytím na jevišti proměnit a změnit pohled diváka.

Není to ale jako ve sportu. Cílem není nepřekonatelný výkon, kde musí někoho ohromit, nebo dokonce zdolat, uchvátit či přelstít. Nýbrž soustředěný a přesto svobodný akt divadla. **Účelem není vyhrát, ale sdělit, co je tíží, rozradostňuje, prostě to, co mají na srdci. A jediný bolestný zápas svádí uvnitř sebe s tím, jakým způsobem to udělat.**

Ve sportu dosáhneme slasti z přítomného okamžiku, která ale nikam nevede. Sice ve sportovci (i jeho divákovi) vyvolá dočasnou excitaci, ale ta nemá trvalou hodnotu, nezasáhne ho niterně. V tomto případě nemůže dojít k životnímu obratu. Kdežto divadlo tuto sílu má. S hercem divadlo něco udělá a to zasáhne i diváka. Když hraje herec například dona Quijota, tento zážitek se do něj otiskne a **zůstane jako nejniternější trvalá zkušenost.**

7.5.3 Trénink jako podpora rozvoje vnitřní síly a imaginace

V naší práci je důležitý i soustavný a soustředěný trénink, který podporuje rozvoj aktivity a schopností herce s mentální retardací. Fyzický trénink aplikovaný a transformovaný do divadelních podmínek přispívá nejen k rozvoji každého „těla“ (motoriky), ale kultivuje i psychickou stránku. Výsledkem je zvýšená vytrvalost, odolnost, odhodlání, vůle. Rozvíjí se schopnost koncentrace, soustředění a spolupráce. *(Což mohu z vlastní zkušenosti bývalého profesionálního sportovce potvrdit.)* Člověk je schopný se absolutně zkoncentrovat a přitom přijímat impulsy a podněty z vnějšku. Michail Čechov ve zkoncentrovaném a „naladěném těle“ spatřuje svobodu umělce a následnou možnost tvořit; nesmí být uvězněn sám v sobě. Peter Brook zas mluví o „vyprázdněném“ těle – aby mohl herec tvořit, musí na sebe zapomenout.

Smyslem a účelem cvičení není tedy jen trénovat tělo a rozbít stereotypní kliše, automatismy, ale objevování nových možností a především u každého vypěstovat schopnost silné vnitřní vize a fantazie. V Brookově pojetí *„jsou dvě cesty k dobrému pohybu: cesta tanečníka nebo atleta a cesta herce. Jsou různé, protože herecká motivace nevyhází z technického pocitu těla, ale z představy – ideální by bylo, kdyby oba přístupy šly paralelně“*⁷⁰.

⁷⁰ HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2000, s. 230.

8. REFLEXE A KRÁTKÉ ANALÝZY VYBRANÝCH PŘEDSTAVENÍ

8.1 O barevném království

O barevném království bylo naše první představení, které jsme realizovali po roční intenzivní práci v sociálním zařízení na Kladně. Z úplného začátku jsme pracovali se skupinou šestnácti lidí (ve věkovém rozpětí dvacet až třicet let), což bylo velmi náročné. Skupina byla rozdělena na účinkující a pomocníky. Ze začátku se tyto dvě podskupiny prolínaly. Dokonce se připojili i noví herci, kteří do této doby jen přihlíželi. Nakonec se skupina ustálila na dvanácti hercích s postižením.

Během přípravné fáze, i vzhledem k tomu, že prostředí bylo pro nás nové, jsme se spíše seznamovali s naší pracovní skupinou a chodem zařízení. Posléze jsme započali vlastní přípravné práce, tj. různá herecká cvičení, cvičení na zvýšení koncentrace a pozornosti, hry, vyprávění příběhů, výtvarné „projevy“, vyráběli jsme loutky, kostýmy, masky. Zjišťovali jsme jejich možnosti a přizpůsobovali jim naše plány. Postupně jsme je zapojovali do procesu práce. Průběžně jsme společně tvořili autorský text – sbírání a skládání témat pro závěrečné představení. **Základní otázky, které vyvstávaly během práce, byly například, jak udržet pozornost herců a nadchnout je pro danou práci, činnost či úkol, jak pracovat, aniž bychom narušili jejich řád a zvyky – při neplnění svých povinností měli výčitky svědomí, jak formulovat zadání úkolů. V úplných začátcích byly tyto otázky pro nás zcela zásadní.**

Materiál, získaný během přípravné fáze, nám poskytoval široké spektrum možností při výstavbě představení. Snažili jsme se neustále zapojovat herce s postižením i do tvorby příběhu, který měl kolážovitou strukturu.

Týden před představením zkoušení zintenzívnělo, pracovali jsme každý den. Byla nutná jistá kontinuita a koncentrace na tvorbu představení.

Autorské představení *O barevném království* se uskutečnilo v prostorách ústavu, přesněji řečeno na jeho zahradě. Z původně zamýšleného umístění představení do divadelního prostoru (Divadlo Lampion) jsme ustoupili

z prostého důvodu. Zahrada je prostředí jim dobře známé, cítí se tam bezpečněji a jistěji.

8.2 Kam padají hvězdy

Loutkové představení *Kam padají hvězdy* bylo volným zpracováním literární předlohy A. de Saint – Exupéryho *Malý princ*. Premiéra se uskutečnila v Divadle Lampion.

Další představení jsme se rozhodli nazkoušet do skutečného divadelního prostoru. Zkoušení probíhalo téměř deset měsíců. Po seznámení se s příběhem přichází na řadu setkání s loutkami (loutky vznikaly postupně, nejprve to byla pouhá torza, kostry loutek, postupně dostávaly konkrétnější podobu). Sbíráme materiál z improvizovaných i vedených cvičení. Připravujeme text a koncepci příběhu. Během zkoušení dochází k transformaci jak textu, tak i příběhu. Je to nekonečné hledání a objevování.

Zkoušeli jsme v prostorách ústavu. Nově zrekonstruovaná tělocvična byla bohužel mimo provoz díky špatně udělané podlaze. Byli jsme nuceni používat místnost 4x5 metrů. Patnáct lidí a loutky. Kdo nezažil, neuvěří. V divadle jsme měli cca 6 zkoušek. Z tohoto prostorového handicapu jsem se snažil vyjít a maximálně ho využít. Znamenalo to tedy pracovat s jakousi dvojí představou již během zkoušek v malé místnosti. Negativní dopad to mělo samozřejmě na herce, kteří si nestihli rozdílný prostor před premiérou ohmatat a v divadelním prostoru působili chvílemi dezorientovaně. Snažili jsme se, aby proces měl podobu „regulérního divadelního zkoušení“. Přesný začátek a konec zkoušky. Dodržování jakýchsi nepsaných pravidel, např. mluví-li jeden, ostatní poslouchají – neskákat nikomu do řeči při sdělování dojmů a pocitů. Někdy jsem až s podivem přijímal fakt, jak snadno se herci vypořádali s takovýmto režimem, a to zejména při každodenním zkoušení, které probíhalo čtrnáct dní před premiérou.

Text

Při psaní samotného scénáře nešlo jen o to převést literární předlohu tak, aby byla srozumitelná divákovi, ale brát ohled především na herce s postižením. Podat jim příběh takovou formou, aby vše pochopili a přijali.

Původní záměr vložit do příběhu roli vypravěče, který by se stal jakousi spojkou mezi jednotlivými situacemi a časovými liniemi, se ukázal jako ne právě šťastný. Oním komentátorem by se ve výsledku zřejmě musel stát jeden z nás, což by narušilo celkový ráz představení. Usoudili jsme, že by nebylo dobré svou přítomností hercům do představení zasahovat.

Na zkouškách jsme si zaznamenávali improvizované dialogy a takto získaný materiál jsme společně s naší vlastní interpretací využili při psaní dramatického textu. Takový postup měl své opodstatnění. Pomohl nám pojmout text tak, aby byl pro herce co nejvíce přirozený. Samozřejmostí byla celková preference velmi krátkých vět a konkrétních pojmů. Společným hledáním jsme tak dospěli až k vycizelování finálního textu a jeho fixaci. Abych to upřesnil, text měl spíš podobu bodového scénáře s krátkými větami.

Loutky

Mým základním požadavkem bylo, aby loutky byly uzpůsobeny možnostem herců s postižením, to znamená především jednoduchá ovladatelnost. A za další, aby každá loutka měla nějaký specifický, konkrétní, určující, lehce čitelný znak, díky kterému by se s ní herci lépe sblížili. Také jsem nechtěl používat zbytečné rekvizity, složité konstrukce, které by jim zneprůjemňovaly bytí na jevišti. Od začátku jsem vyžadoval přítomnost scénografky na každé zkoušce, čímž spolupráce nabyla na dynamičnosti a nápaditosti. Docházelo k neustálému vzájemnému ovlivňování a inspiraci.

Uvedu konkrétní příklad: Standa, jeden z herců, si příliš nepamatoval svou roli, a to z důvodu, že „byl v ní“, hrál a neviděl se a moc přemýšlel o tom, co má hrát. Oproti tomu role (hlavně texty) ostatních si pamatoval. Když byl divákem a přihlížel, byl schopen vnímat a pamatovat si situace a texty svých „spoluhračů“. Teprve díky individuálnímu zkoušení a podpoře kamarádů nastal znatelný posun. Na premiéře představení *Kam padají hvězdy*, zahrál nejlépe ze všech svou loutkovou scénu. Velké efektivity dosahovala práce na individuálních zkouškách nebo práce v malé skupině. Herci se mnohem lépe soustředili.

Z některých zkušeností načerpaných během zkoušení začal před premiérou vyplývat před námi podivný strach. Kolikrát se stalo, že někdo nepřišel na zkoušku, nebo někam odjel (i na delší čas), onemocněl atd. Naše obavy se naplnily jeden týden před premiérou. Rodiče dívky, která hrála Růži, se

rozhodli ji převzít do vlastní péče. Roli Růže tak musela převzít dívka jiná. Několik měsíců práce ale nemohly nahradit tři zkoušky. Herečka se s danou postavou nedokázala sžít. Ani kostým Růže pak nefungoval tak, jak bychom si představovali a zároveň nebylo využito všech možností, které nabízel. Původní herečku jsme pro roli vybrali i pro její fyzický vzhled a přirozenou ženskost, která byla pro roli důležitá. Nejsmutnější na tom všem bylo, že další týden onu dívku rodiče poslali zpátky, že si to rozmysleli, že ji doma nechtějí!

8.3 Skrz tenkou tětívu snů

V našem projektu je důležitý zejména proces, kontinuita a návaznost. Vždy se snažím hledat nový způsob práce a objevovat nové možnosti – aby práce byla zajímavá a přínosná jak pro herce s postižením, tak pro nás. Proto jsem se rozhodl v této fázi pro určitý divadelní experiment. V tomto představení již hráli společně herci s postižením se studenty herectví na DAMU.

Představení *Skrz tenkou tětívu snů I* bylo skutečný divadelní experiment, jehož cílem bylo během „dvouvíkendového“ zkoušení zjistit, jestli je možné dojít ke konkrétnímu divadelnímu tvaru. Tomuto intenzivnímu zkoušení předcházeli ještě čtyři jednodenní výtvarné workshopy, při kterých se hledalo i téma představení. Jako vodítka jsme měli otázky, jak si představují svůj ideální svět, jaké mají sny, kam by se chtěli v životě podívat atd. Nakonec nám jako hlavní téma vyplynulo vesmír. Čtvrtý workshop byl tedy věnován již konkrétně tomuto tématu. Velkou inspirací pro nás byl i dokument *Divadlo snů Joana Miróa*, který jsme všem promítli.

Snažili jsme se maximálně využít výtvarný potenciál všech herců a již velmi rozvinutou schopnost pracovat s loutkou a výtvarnými objekty a společně s nimi změnit během zkoušení podobu jejich známé zahrady. V zahradě jsme chtěli společně vytvořit kouzelný prostor – svět fantazie a snů, který bychom konfrontovali s běžným okolním světem. V představení jsme využili veliké tělové masky (viz. obrazová příloha) a loutky, které si vyráběli sami herci s postižením. **Tím, že si loutku vyráběli sami, dokázali ji nejen bravurně ovládat, ale získali k ní naprosto zásadní vztah. Jiný než když loutku dostanou již vyrobenou a musí si k ní dlouhou cestou zkoušení, pokusů a omylů hledat cestu. Během vyrábění si už totiž zkouší, jak se**

pohybuje, zjišťují, co od ní mohou „očekávat“. Toto rituální seznamování je dovršeno finálním dotážením (nabarvením, okostýmváním atd.) loutky a jejím předvedením ostatním. A konečně také hledáním a dialogem s loutkami ostatních. Tyto mini-etudy sloužily jako podklad pro rozvoj celkového příběhu.

Představení jsem rozdělil na dvě fáze. První jsem situoval do zahrady ústavu jako plenérové představení (site-specific). Výsledek se pak stal výchozím pro fázi druhou, ve které se tento divadelní tvar přenesl z plenéru do konkrétního divadelního prostoru – do Divadla Lampion.

V této fázi jsme použili stejné masky a loutky, příběh jsme posunuli přes téma vesmír z první fáze na téma našich vnitřních světů. Jen jsme museli překonat překážku v podobě klasického divadelního prostoru. Vzhledem k tomu, že Divadlo Lampion má kukátkové uspořádání, potřebovali jsme nějakým způsobem propojit jeviště s hledištěm. Hlediště jsme tedy koncipovali jako prostor každodenního života, prostor běžné komunikace, svět nám běžně známý, naopak jeviště mělo symbolizovat svět za zrcadlem, svět našich nevyřčených přání, ale i strachů a bolestí, ale i místo snů. Ve světě hlediště lidé kupovali noviny, venčili psa, řídili auto, hráli tenis, zametali ulici. Jeviště bylo světem snovým, surrealistickým.

K propojení dvou prostorů nám posloužila obrovský kus plachty sešitý z různých kusů hadrů a oblečení, kterou jsme napnuli přes celé jeviště až k první řadě hlediště. Tím se nám podařilo rozbít bariéru a být v kontaktu s divákem. Látky nebyla jen tímto propojovacím prvkem, ale snažili jsme se maximálně využít její možnosti jako naší divadelní scény. Byla loukou, mořem, lesem v celé své barevnosti a monumentálnosti. Inspirací pro velkou sešitou látku byla scénografce křížová cesta ve španělském Saguntu, kde jsme byli svědky, jak místní lidé v rámci jedné z jejich slavností potáhli celou cestu sešitými hadry, kusy oblečení, provazy atd.

8.4 Don Quijote vzhůru nohama

Představení inspirované příběhy slavného rytíře Dona Quijota de la Mancha a životem jeho autora Miguela de Cervanta. Premiéra se uskutečnila ve staré stodole na *Prvním rynholeckém divadelním festivalu*.

Mým záměrem bylo nazkoušet pohybově loutkové představení s živou hudbou (v rytmu blues) – a to s pěti herci s mentální retardací a třemi herci profesionálními. U herců s postižením jsem chtěl především vyjít z jejich životních peripetií a postojů. Nechat se inspirovat vyprávěním o Quijotovi a vytvořit vlastní příběh, který bude mít paralelu právě k příhodám či osudu rytíře smutné postavy i pana Cervanta. My všichni také stále s něčím bojujeme a věříme ve smysluplnost našeho konání, přesně jako don Quijote. Máme sny, ideály, kterých se nevzdáváme ani ve chvílích největšího vyčerpání. A ty se snažíme plnit, i když nás tento – dost často nekonečný – boj zmítá a ušlapává. Kdybychom tu víru ztratili, vše by vyprchalo, stejně jako vyprchá Quijotův život, když se vzdá svých snů a ideálů.

Vydává se na cestu, padá k zemi, ale stále znovu vstává a bojuje. Věří ve smysluplnost svého konání. Ale život je někdy těžké pevně uchopit a nenechat se jím smýkat. **Nesedí doma a nepřemýšlí – koná! Konfrontace s realitou nastává při poznávání světa – na cestě. A stejně jako se střetává tato postava čistého srdce s okolním světem – materialisticky uzurpátorským a bezohledným, střetávají se s ním a konfrontují lidé s postižením.**

Samotnému zkoušení předcházela dlouhá přípravná fáze, která zahrnovala čtení úryvků z románu, následné malování obrazů inspirovaných Quijotem, různé herecké etudy. Během této fáze jsme shromažďovali materiál a hledali i text, který je spíše odrazovým můstkem a je pouze v bodech. Na základě jednotlivých bodů jsme pak rozvíjeli situace, které na sebe volně navazovaly. Byly většinou založené na pohybu, práci s loutkou a hudbě, také jsme čerpali z výtvarného umění. Velká inspirace vycházela z nápadů a příběhů herců samotných. Pro herce s postižením je vždy pro uchopení příběhu snazší, je-li hlavní linií cesta, putování – dokáží si vše lépe představit, pracovat s příběhem, je pro ně vše konkrétnější. *(K problematice textu a tvorby situace s herci s mentální retardací odkazují na disertační práci dramaturgyně Kateřiny Šplíchalové Mocové „Divadlo jako estetická nabídka mezilidské komunikace – divadelní aktivity s herci s mentální retardací a profesionálními herci“.)*

Scénu jsme už od začátku viděli jako velmi minimalistickou – nakonec zvítězila dřevěná konstrukce, jednoduchý variabilní rám z trámů, který sloužil jako – domov, les, skály, postel, šibenice, lávka, stůl. Základním předpokladem totiž bylo, aby se představení dalo hrát kdekoli, to znamenalo i minimální použití

světél a veškeré věci musely být skladné a nenáročné na přepravu. Scénografka vše „dohnala“ na funkčních kostýmech, které kontrastovaly s jednoduchou scénou.

Toto představení mělo téměř dvouletou pauzu, neboť dva z herců s postižením začali chodit na čtyři hodiny do zaměstnání a obávali se, že by hraní nezvládli. Od podzimu ale opět začneme hrát. Oba herci svůj počáteční strach překonali a sami přišli, že by se rádi znovu zapojili. V současné době probíhají „oprašovací“ zkoušky.

Pro představu zde uvádím alespoň jeden ze scénářů k představení Don Quijote.

Průřez scénářem Dona Quijota – nejdůležitější momenty či situace

Úvod – *příchod Cervanta – bloumá, přemýšlí, pak usedá a píše, stále není spokojen (hraje hudba)*

Začne se zhmotňovat žena jeho života, sen, múza či chiméra – tanec, nakonec ho pohladí a zmizí

Přichází kočovní herci – výstup u diváků – rozhodnou se, že zůstanou, kde právě jsou a připraví se na večerní představení. Ale někteří usínají, jiní hrají karty apod. Cervantes to pozoruje, pak našťvaně vstane a nutí je zkusit na večerní představení. Stává se jejich principálem. Domlouvají se, co budou hrát.

Stroj času – *naše oblíbené cvičení na zvýšení koncentrace a vnímání spoluhráčů. V tomto případě si každý z herců měl zvolit svůj oblíbený kuchyňský nástroj a svým tělem ho napodobit. Toto cvičení má několik fází. Důležité je, že vzniká organický celek, který se postupně stmeluje a nakonec rozpadá. Příprava – začnou na místě, pak všichni postupně přicházejí k sobě (zrychlování, pak prolínání se, zpomalení, po nějaké době „odpadávají“, ale ještě před tím udolají Quijota). Quijote leží na zemi v rámu (přikrytý látkou) – spí – šepoty, hlasy, blouznění. Probouzí se, rozcvičí, oblékne se, sedne na koně/motorku a vyráží do světa.*

Setkání Quijota se Sanchou

Seznámí se a domluví, že spolu půjdou do světa.

Hostinec

Karty – rytmická hra štamgastů. Hostinec je jejich oblíbené místo, dokonce nám jednou navrhovali, že bychom měli udělat představení o restauraci a pivu. Baví je objednávat si pivo a rum a hrát karty. Nakonec se ujaly karty – rytmická hra se zvuky, kterou si opravdu užili. Objevují se dva podivní cestovatelé – Don Quijote a Sancho – vzájemné představování se štamgasty, které přes původně přátelský rozhovor vede k tomu, že se jim štamgasti vysmějí. Oni znechuceni odchází.

Větrné mlýny

Sancho naláká Quijota do starého mlýna s tím, že tam je určitě nějaká princezna, kterou chce od začátku najít a zachránit. Herci dělají mlýn svýma rukama a Quijote se Sanchou muselo touto smrští projet. Takto to vždy komentovali:

Ty nás pěkně zmordovali... Jsem zbitej jako pes. Pomoz mi, nemůžu vstát...

Z jejich komentářů jsme vytvořili téměř pevný text celé situace.

Vězení

Vězení pro nás důležité z hlediska zmiňovaného místa a ne-místa. Pro vytvoření situace jsme položili jednoduchou otázku. Na co by mysleli, kdyby byli ve vězení?

Odpovědi: na hudbu; jak se dostat ven; na svatbu; abych neumřel; chtěl bych utéct; vůbec nic by mě nebavilo; hrál bych karty; válel bych se a byl bych líný; přemýšlel bych; psal bych dopis; bylo by mě smutno.

Na základě těchto asociací jsme dělali různé etudy a z těch pak vycházeli při tvorbě situace.

Komedianti, kejklíři

Quijote a Sancha se na své cestě světem potkají s potulnými komedianty. Jednotlivé výstupy – žongléři, artisti, kouzelníci, vzpěrači, hadí ženy, tanečky, přetahování s nejsilnější ženou na světě, lamželezo apod. Každý si mohl vytvořit své miničíslo a předvést divákům a dvěma pocestným Quijotovi a

Sanchovi, kteří se vmíchali mezi ně. Principál po všech miničíslech vyzve přihlížející, jestli si někdo troufne pohladit jejich lvy v kleci. Vyskočí Don Quijote a běží k nim do klece, lvi ho olizují a nic mu neudělají. Sancho běží za ním. Lvi je svou přítulností doženou ke spánku... Když principál vidí, že jim lvi nic neudělali, našťvaně odejde. Principál – Cervantes, který se mezitím opět vrátil na své místo, vstane, vezme strečovou látku a přikryje s pomocí herců-lvů Quijota a Sanchu, Cervantes ho pohladí, všichni odejdou.

9. ZÁVĚR

V této práci jsem se snažil poukázat na problematiku lidí s postižením v kontextu divadelní tvorby ve specifické skupině tak, jak ji vnímám po dvanáctileté zkušenosti. Lidé s postižením nám kladnou stále nové otázky, podněcují k zamyšlení a účasti, jsou výzvou a také nás obohacují.

Potvrdilo se nám, že díky divadelním aktivitám získává člověk s mentální retardací větší samostatnost, svobodu a i několikrát zmiňovanou možnost seberealizace. Získávají zkušenosti, které je posouvají v jejich rozvoji. Například jeden z herců, který první rok téměř nemluvil, nebyl schopný předstoupit před diváky, se po dvou letech práce radikálně proměnil. Začal spontánně komunikovat, ostych z lidí zmizel. Po čtyřech letech práce byl schopen zahrát hlavní roli a „táhnout“ představení.

Za léta práce si našli svůj autentický osobitý způsob divadelní výpovědi, který vychází z jejich přirozenosti a samozřejmě i dispozic. Naučili se, jak pracovat ve skupině, pomáhat si navzájem, vycházet si vstříc, respektovat jeden druhého ve své jedinečnosti, být nápomocen ostatním do výše své mohoucnosti. Jakou velkou a přínosnou pomoc dnes vidím v zapojení studentů a absolventů DAMU, kteří se stali rovnocennými partnery herců s postižením. Jejichž zájem o tuto práci stále roste, dokonce vznikají dílčí projekty vztahující se k tomuto tématu.

Divadelní práce ve specifické skupině je jedna z možností, jak nenaplněné životy lidí s postižením učinit – v jejich neutěšenosti a složitosti – smysluplnější a hodnotnější. Vzájemně si ukazovat cestu životem bez nároku na odplatu.

Díky této práci jsem si uvědomil, že se člověk nikdy nesmí vzdát sebemenší naděje, svých snů a vizí. Jinak ztratí sílu bojovat, sílu k tomu něco změnit. V tom mě utvrdil i během mého studia na DAMU profesor Mikeš, u kterého jsem měl tu čest studovat. Toto setkání, které nesmazatelně ovlivnilo můj přístup k divadlu i životu. Tak jako v životě každého člověka může přijít okamžik, kdy se ocitne tvář v tvář něčemu neznámému, neuchopitelnému, nepopsatelnému a v tu chvíli se v něm něco niterného hne, rozbřeskne. Tímto rozbřeskem pro mě bylo toto setkání.

10. PŘÍLOHY

OBRAZOVÉ PŘÍLOHY – SEZNAM

Obrazová příloha I. – ukázky z workshopů

Obrazová příloha II. – ukázky z výtvarné tvorby mé sestry Heleny

Obrazová příloha III. – fotografie z našich představení

AUDIOVIZUÁLNÍ PŘÍLOHY – SEZNAM

Audiovizuální příloha – viz. přiložené DVD (autorem ukázek je Tomáš Kratochvíl, záznam představení Skrz tenkou tětivu snů natočil Josef Maděra)

Ukázka č. I. – Setkání – první setkání se studenty, kteří se do projektu zapojili v roce 2011

Ukázka č. II. – klauniády – workshop připravený studenty

Ukázka č. III. – klauniády – cvičení; ten, kdo dokáže přitáhnout větší pozornost, na toho diváci ukazují

Ukázka č. IV. – etudy – ukázka připravená herci s postižením – je to jejich oblíbený seriál Brutální Nikita (zde bych odkázal na propojení s kapitolou 5.4 – *Otázka mimeze a mimetického vstupování do přítomnosti*)

Ukázka č. V. – „oprašovací“ zkouška Dona Quijota (příprava před cestou do světa)

Ukázka č. VI. – „oprašovací“ zkouška Dona Quijota (situace po větrném mlýnu)

Ukázka č. VII. – sestříhaný záznam roční práce – podklad pro připravovaný dokument (záznam zahrnuje ukázky z klauniád, zkoušek Dona Quijota, záběry z připravovaného filmu Záporno)

Ukázka č. VIII. – záznam premiéry představení Tajemná zpěvačka (červen 2012)

Obrazová příloha I



Dulcinea a její rytíři



Don Quijote jezdí na oslíku



Pevnost rytíře Dona Quijota



Workshop k představení Labyrint



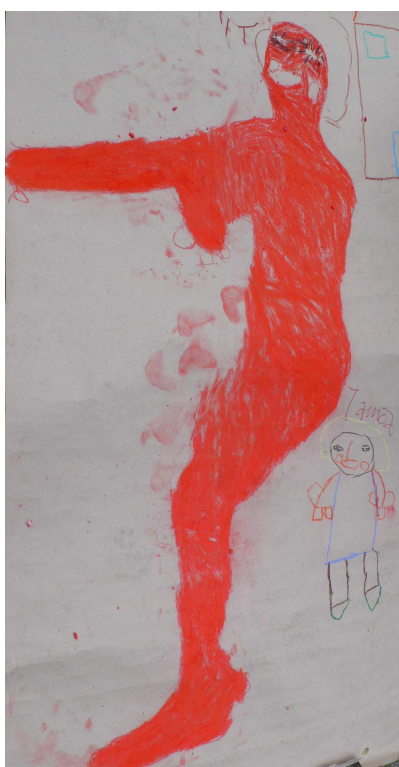
Obrázek znázorňující Vesmír (workshop k představení Skrz tenkou tětívu snů)



Jak se vidím ve světě – workshop k představení Skrz tenkou tětívu snů



Jak se vidím ve světě – workshop k představení Skrz tenkou tětívu snů



Obraz sebe sama

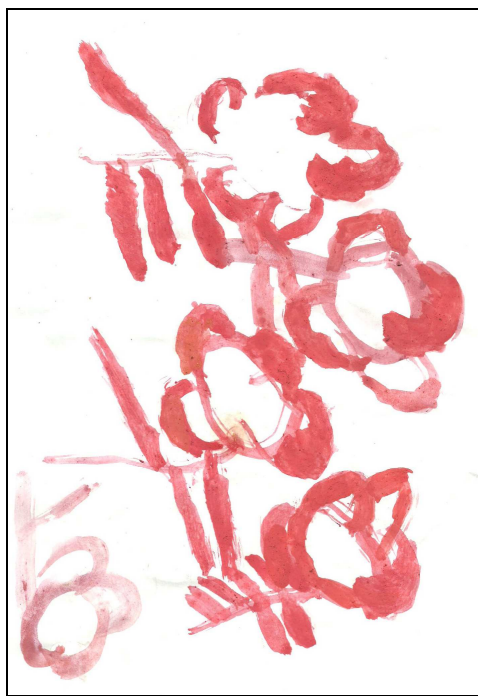


Obraz sebe sama



Jak se vidím ve světě – workshop k představení Skrz tenkou tětívu snů

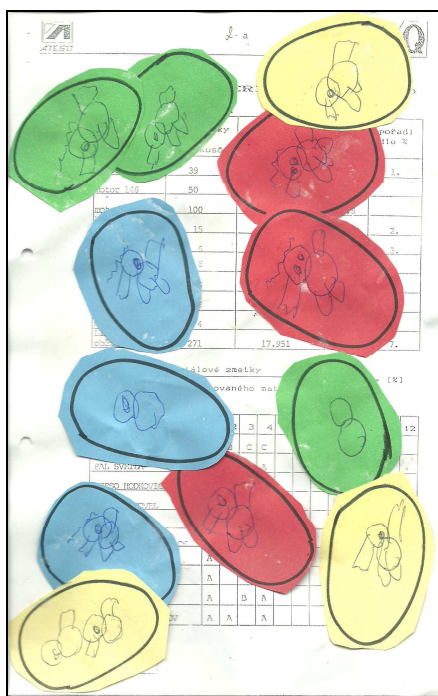
Obrazová příloha II.



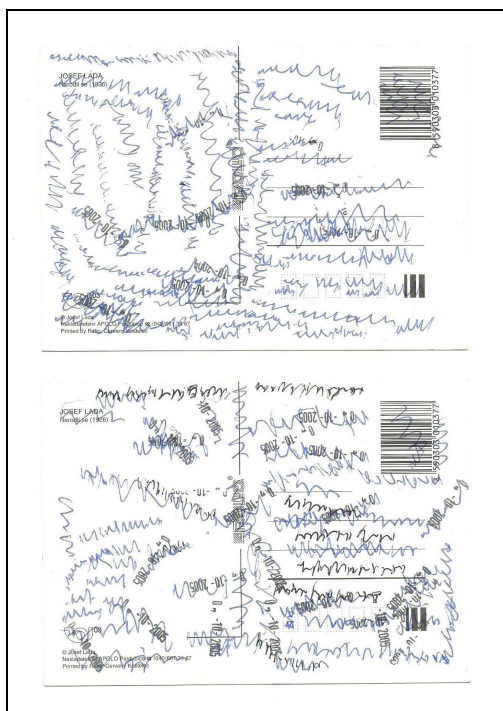
Růže



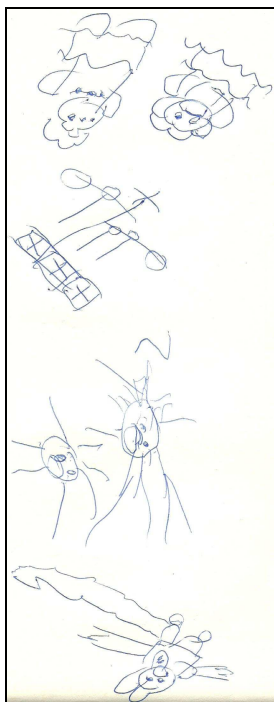
Květiny z časopisu – koláž



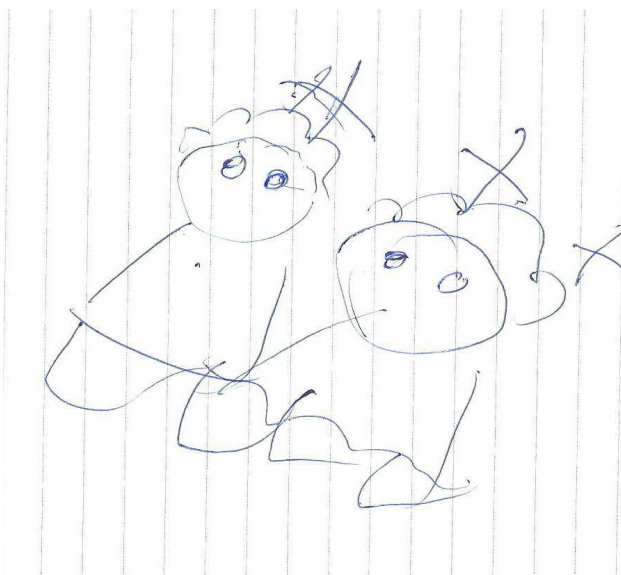
Velikonoční vajíčka



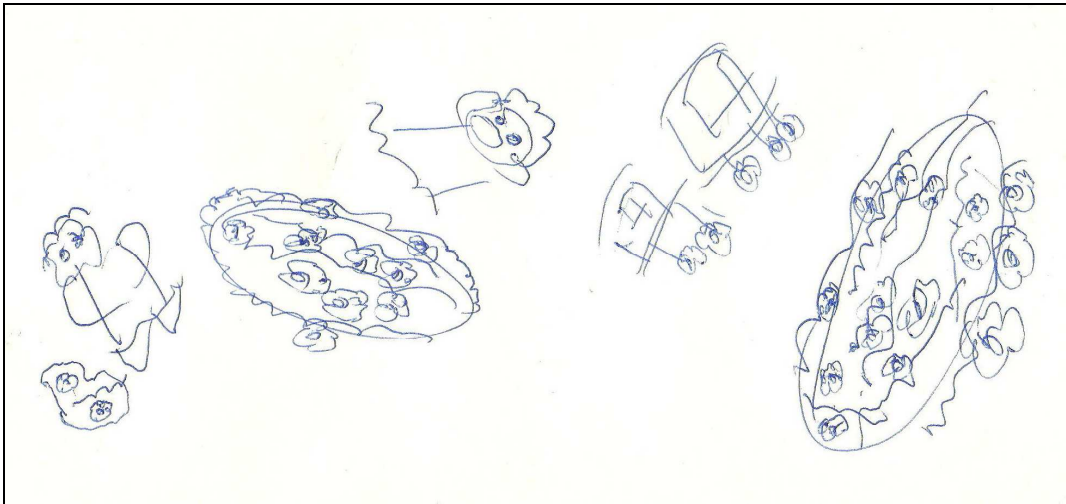
Neodeslané pohledy



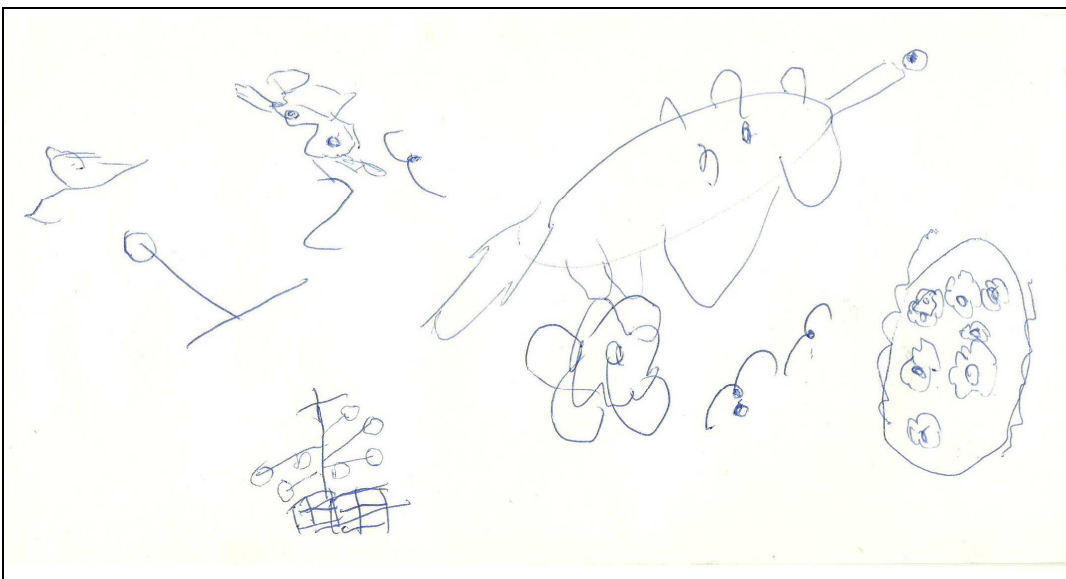
Rodinný výlet, sluníčko, vlak



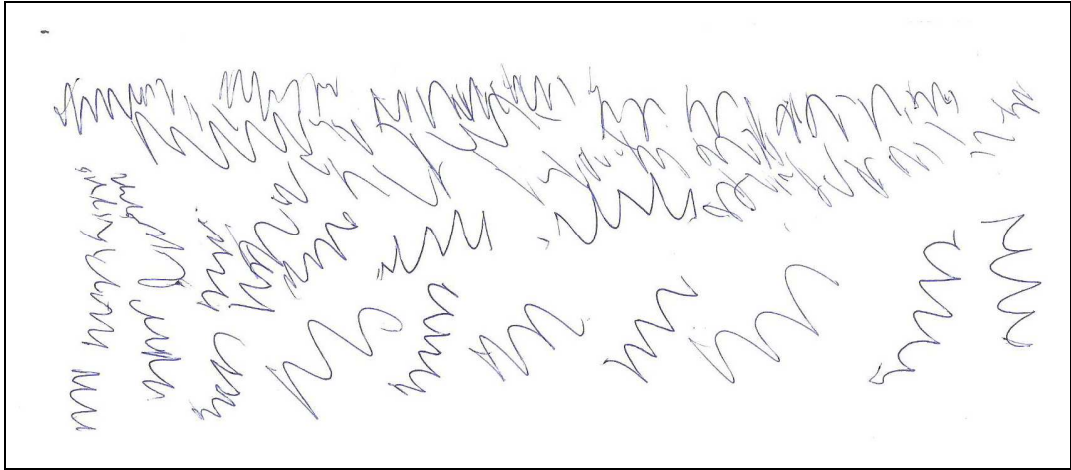
Mikuláš a anděl



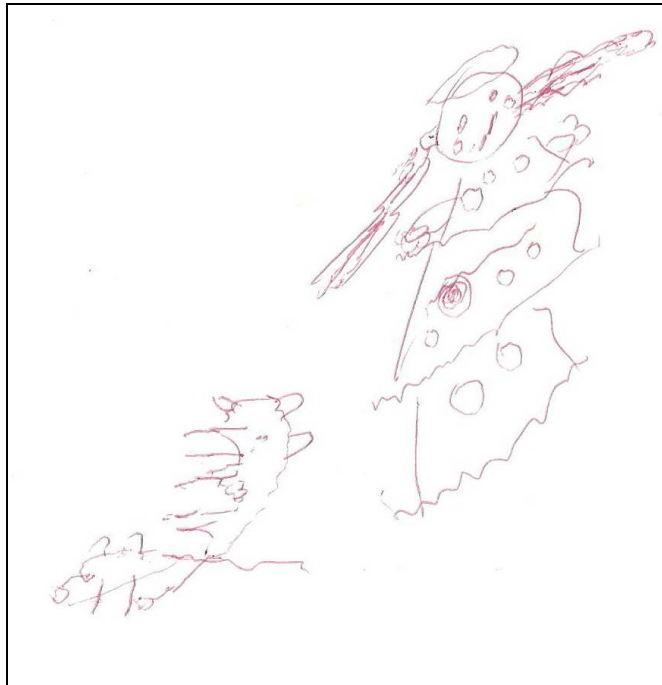
Velikonoční vajíčka, vlak, postavy a mimino



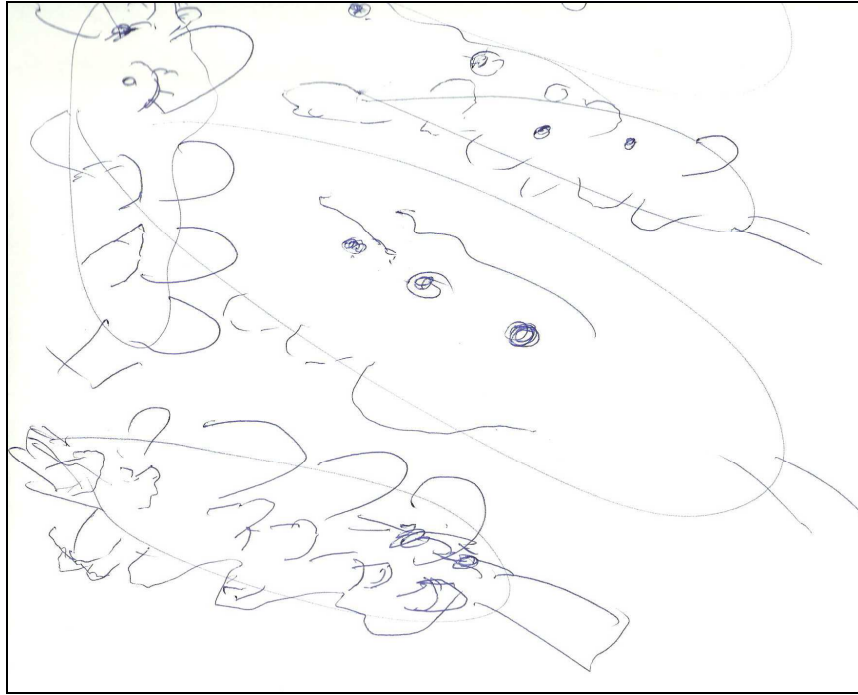
Kytky, ptáci, velikonoční vajíčko, myš, vánoční stromek s dárky



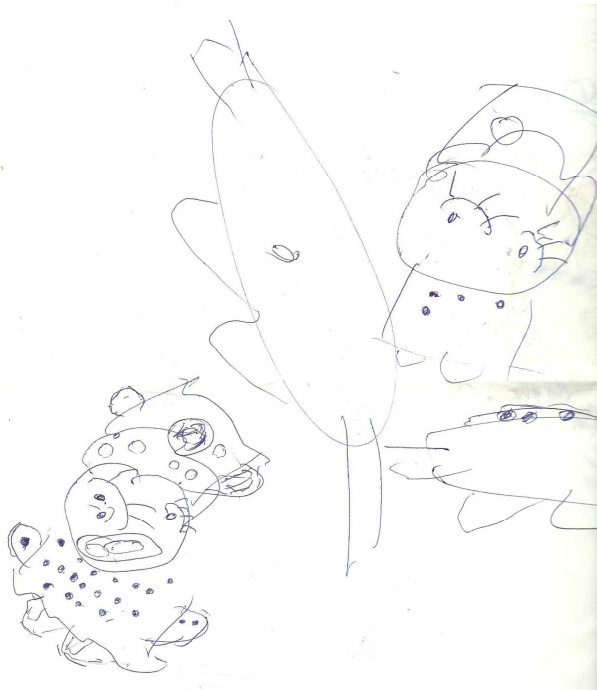
Dopis V. Havlovi



Panenko a myš



Variace na myš



Zdravotní sestra, lékař a myš

Obrazová příloha III (autory fotografií jsou Adéla Havelková, Vojtěch Svoboda, Zuzana Hilská, Jitka Hilská, Vladimír Novák)



Kam padají hvězdy – zeměpisec



Skrz tenkou tětívu snů I – scéna v zahradě



Skrz tenkou tětívu snů I



Skrz tenkou tětívu snů I – Kůň hledající jezdce



Skrz tenkou tětívu snů I – Všichni za jednoho



Skrz tenkou tětívu snů II – Průzkum terénu



Skrz tenkou tětívu snů II – Haló, je tu někdo?



Skrz tenkou tětívu snů II – Tak co s ním uděláme?



Skrz tenkou tětívu snů II – Strategická porada



Don Quijote a Sancho Panza



Don Quijote a Sancho v hospodě



Tajemná zpěvačka



Tajemná zpěvačka



Tajemná zpěvačka

11. LITERATURA

- ARENDOVÁ, Hannah. *Vita activa neboli O činném životě*. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 2007. ISBN: 978-80-7298-185-4.
- AUGÉ, Marc. *Antropologie současných světů*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 1999. ISBN: 80-7108-154-X.
- BARBA, Eugenio. Divadelní antropologie. In *Svět a divadlo*, číslo 4/1994, s. 89–108. ISSN: 0862-7258.
- BERNE, Eric. *Jak si lidé hrají*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1970.
- BISWANGER, Ludwig. O Hofmannstahlově větě: co je duch, postihne jen ten, kdo je v tísní. In *Osoba a existence*. 1. vyd. Brno: Host, 2009, s. 40–50. ISBN: 978-80-7294-333-3.
- BLAŽEK, B., OLMROVÁ, J. *Krása a bolest: úloha tvořivosti, umění a hry v životě trpících a postižených*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1985.
- BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?* 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1993. ISBN: 80-7008-037-X .
- BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1996. ISBN: 80-238-0632-7.
- ČERNOUŠEK, Michal. *Šílenství v zrcadle dějin*. 1. vyd. Praha: Grada Avicenum, 1994. ISBN: 80-7169-086-4.
- DEMPSEYOVÁ, Amy. *Umělecké školy, styly a hnutí*. 2. vyd. Praha: Slovart, 2005. ISBN: 80-7209-402-5.
- DOBRKOVSKÁ, Andrea. *Kam padají hvězdy*. DAMU, 2003. (Diplomová práce).
- DUBUFFET, Jean. *Dusivá kultura*. 1. vyd. Praha: Herrmann, 1998. ISBN: 80-238-2543-7.
- EJZENŠTEJN, S. Přednášky o biomechanice. In *Divadelní revue*, 2001, č. 2, s. 86–94. ISSN 0862-5409.
- ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. 1. vyd. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1993. ISBN: 80-85241-51-X.
- FINK, E. *Oáza štěstí*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN: 80-204-0224-1.
- FOUCAULT, Michel. *Dějiny šílenství v době osvícenství*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1994. ISBN: 80-7106-085-2.

- FRANKL, Viktor E. *Vůle ke smyslu*. 2. vyd. Brno: Cesta, 1997.
ISBN: 80-85319-63-2.
- GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN: 80-902482-4-1.
- GROTOWSKI, Jerzy. Divadlo a rituál. In *Svět a divadlo*, č. 9/1991, s. 50–62.
ISSN: 0862-7258.
- GROTOWSKI, J. *Texty*. 1. vyd. Praha: Pražské kulturní středisko, 1990
(3. sv.).
- HYVNAR, Jan. *Francouzská divadelní reforma*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 1996. ISBN: 80-901671-7-9.
- HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2000.
ISBN: 80-86102-07-6.
- JUNG, C. G. *Duše moderního člověka*. 2. vyd. Brno: Atlantis, 1994.
ISBN: 80-7108-087-X.
- KARLÍK, J. Základem tvořivosti je hra. In MALINA, J. et al. *O tvořivosti ve vědě, politice a umění II*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1993.
ISBN: 80-85834-00-6.
- KOPECKÝ, Jan. *Antonin Artaud – poslední z prokletých*. 1. vyd. Praha: Herrmann, 1994.
- KŘÍŽ, Jan. *Jean Dubuffet*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989. ISBN: 80-207-0033-1.
- LAMAČ, M. *Myšlenky moderních malířů*. 4. vyd. Praha: Odeon, 1989.
ISBN: 80-207-0087-0.
- LAWRENCE, D. H. *Sopečná růže*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1990.
ISBN: 80-204-0170-9.
- LEDNICKÁ, Iva. Zamyšlení nad problémem mentálního postižení. In: *Speciální pedagogika*, 2004, č. 1, s. 1–10. ISSN 1211–2720.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Svět vnímání*. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 2008.
ISBN: 978-80-7298-287-5.
- MIKEŠ, Vladimír. Herectví jako úvaha o smyslu současnosti. In *Divadelní revue*, číslo 1, ročník 2001, s. 63–69. ISSN 0862-5409.
- MIKEŠ, Vladimír. *Proč psát*. 1. vyd. Praha: ISV, 2003. ISBN: 80-86642-16-X.
- MIKEŠ, Vladimír. Proxémika aneb Čtení prostoru v (dramatickém) textu. In *Divadelní revue*, číslo 2, ročník 2005, s. . ISSN 0862-5409.

- MINKOWSKI, Eugène. Současná psychopatologie ve vztahu k lidské bytosti. In *Osoba a existence*. 1. vyd. Brno: Host, 2009, s. 78–96.
ISBN: 978-80-7294-333-3.
- NOVÁK, Vladimír. *Divadlo jako socializační prostředek*. DAMU, 2003. (Diplomová práce).
- NOVÁKOVÁ HILSKÁ, Zuzana. *Skrz tenkou tětívu snů*. DAMU, 2008. (Diplomová práce).
- OSOLSOBĚ, Ivo. Hledání antropologických univerzálií. In *Divadlo v člověku / člověk v divadle: sborník referátů z 1. symposia divadelní antropologie*. 1. vyd. Brno: JAMU, 1997, s. 62 – 65. ISBN 80-85429-34-9.
- PATOČKA, Jan. Smysl mýtu o paktu s ďáblem. In *Svět a divadlo 2/91*, s. 6–16. ISSN: 0862-7258.
- PATOČKA, Jan. *Tělo, společenství, jazyk, svět*. 1. vyd. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1995. ISBN: 80-85241-90-0.
- PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. 1. vyd. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009. ISBN: 978-80-7008-239-3.
- PILÁTOVÁ, Jana. *Integrační program, aneb místo, kde si můžete vzpomenout*. Praha, DAMU, 1999. (Habilitační práce).
- PIPEKOVÁ, Jarmila et al. *Kapitoly ze speciální pedagogiky*. 1. vyd. Brno: Paido, 1998. ISBN: 80-85931-65-6.
- PLATÓN. *Dialogy o kráse*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1979.
- PLICHTA, Jaroslav. *Glosy k tajemství lidského hraní*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN: 978-80-7331-188-9.
- RUT, Přemysl. *Ivan Vyskočil: vždyť přeci lézat je o hubu*. 1. vyd. Praha: Portál, 2000. ISBN: 80-7178-364-1.
- ŠAFAŘÍK, Josef. *Člověk ve věku stroje*. 2. vyd. Brno: Atlantis, 1991. ISBN: 80-7108-017-9.
- ŠPÍCHALOVÁ, Kateřina. *Divadlo jako estetická nabídka mezilidské komunikace*. Praha, DAMU, 2009. (Disertační práce).
- TAVIANI, Ferdinando. Dvě vize: vize herce/tanečníka, vize diváka. In *Slovník divadelní antropologie*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN: 80-7008-109-0.
- TURNER, Victor. *Průběh rituálu*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004. ISBN 80-7226-900-3

VÁGNEROVÁ, Marie. *Psychopatologie pro pomáhající profese: variabilita a patologie lidské psychiky*. 3. vyd. Praha: Portál, 2002. ISBN: 80-7178-678-0.
ZVĚŘINA, J. *Výtvarné dílo jako znak*. Praha: Obelisk, 1971.

Elektronické dokumenty

HAVLÍK, R. Životní etapy a socializace,
<http://www.portal.cz/scripts/detail.php?id=1826>, cit. 18. 5. 2012.