

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra autorské tvorby a pedagogiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**CESTA K AUTORSKÉMU VYJÁDŘENÍ
V SOCIÁLNĚ-DIVADELNÍM PROJEKTU**

A WAY TO CREATIVE EXPRESSION IN A SOCIAL-THEATRE
PROJECT

Barbora Šupová

Vedoucí práce: doc. Jan Hančil

Oponent práce: doc. Michal Čunderle, Ph.D

Datum obhajoby: 26. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

Poděkování

Ráda bych touto cestou vyjádřila upřímné poděkování doc. Janu Hančilovi za trpělivost, pečlivý dohled a cenné rady při vedení mé magisterské práce. Zároveň bych chtěla poděkovat prof. Přemyslu Rutovi za poskytnuté konzultace a Mgr. Ladislavě Kremlíčkové za důkladnou redakci textu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma *Cesta k autorskému vyjádření v sociálně-divadelním projektu* vypracovala samostatně a výhradně za použití v práci uvedených pramenů a literatury.

V Praze, dne

.....

Upozornění

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

ABSTRAKT

Tématem diplomové práce je analýza vývoje a představení autorské inscenace *Co čumíš?!*, v níž autoři spolupracovali s ženami bez domova. V ní bude zohledněn terapeutický a sociální aspekt projektu, autorský přístup tvůrců, specifika umělecké výpovědi a teoretické ukotvení uměleckého tvaru.

ABSTRACT

The topic of this master thesis is an analysis of development and authorial performance *What are you staring at?!*, in which the authors collaborated with homeless women. The theses will discuss not only the therapeutic and social aspect of the project, author's approach, the specifics of artistic attitude but also analysis of the phenomenon from the theoretical perspective.

Obsah

Úvod	7
1. Geneze projektu aneb cesta k autorskému vyjádření	8
1.1 Ženy bez domova.....	8
1.2 Dramaturgická východiska	9
1.3 Autorská tvorba ve specifické skupině	10
1.4 Hra a její pravidla.....	13
1.5 Kolize tvůrčího procesu	14
1.6 Struktura incenace	17
2. Paradivadlo a teatroterapie	19
2.1 Předchůdci.....	19
2.2 Specifika teatroterapeutické práce	20
2.3 Terapeutické aspekty projektu.....	23
3. Prézentnost a reprezentace v divadelním art brut	27
3.1 Společenství herců a diváků	27
3.2 Jednání.....	29
3.3 Záměrnost a nezáměrnost.....	30
3.4 Jednání a nejednání v Co čumíš?!	33
3.5 Tělesnost, enbodiment, performativita	35
3.6 Wrestler hrající wrestlera, bezdomovkyně představující bezdomovkyni	37
4. Reflexe projektu	39
Závěr.....	41
Prameny a literatura.....	43
Přílohy.....	44
A. Texty.....	44
B. Fotografie	46
Jmenný rejstřík	52

Úvod

Pro druhý ročník Festivalu sociálního umění Případ pro sociálku (říjen 2016), který jsem jako jeden z dramaturgů připravovala, vznikla autorská divadelní inscenace *Co čumíš!?*, v níž se jako hlavní protagonistky a autorky představily ženy bez domova. Koncepčního a režijního vedení se ujala režisérka Zuzana Burianová, pro kterou to byla v podstatě první zkušenost se sociálně uměleckým tvarem. Vytvoření celkového projektu, od prvních dramaturgických zkoušek, přes sběr materiálu, samotné zkoušení až k vlastnímu představení, si vyžádalo čtyři měsíce intenzivní práce. Moje úloha, která měla původně skončit u organizace a produkčního zaštitění projektu, se rozšířila na aktivní tvůrčí fungování v rámci skupiny. Po několika prvních setkáních, nejprve s režisérkou a následně i s budoucími herečkami-neherečkami, mi bylo jasné, že nezůstane jen u organizace. Téma a samotná tvůrčí skupina mě rychle pohltily a nakonec jsem se během zkoušení (ani vlastně nevím, jak k tomu přesně došlo) stala dramaturgyní, asistentkou režie a nakonec i herečkou inscenace. Celé zkoušení bylo neustálé hledání, prozkoumávání, nejistota a překvapení, začátek z bodu nula. Inscenační tvar se během práce vyjevoval jakoby samovolně a přirozeně, zkoušení bylo v podstatě intuitivní a výsledný jevištní tvar (a s ním i hlavní téma) se nakonec sám od sebe zjevil, vynořil, zhmotnil.

Na začátku zkoušení se však herečky neustále ptaly: „Jak to uděláme? Jak to mám říct? A o čem to vlastně bude?“ Moje odpověď zněla: „To já nevím, to musíme spolu najít.“

1. Geneze projektu aneb cesta k autorskému vyjádření

1.1 Ženy bez domova

Divadelní inscenace (nebo spíše událost nebo ještě spíše „divadelní svačina“) *Co čumíš!?* vznikla ve spolupráci s pražskou neziskovou organizací *Jako doma*, věnující se ženám v tíživé životní situaci, které mají zkušenost s bezdomovectvím. Přitom domov, který tyto ženy postrádají, není vymezen jen jako místo k bydlení či právní rovinou, ale především sociální rovinou – domov jako místo navazování a udržování sociálních vztahů, útočiště, prostor pro svobodnou existenci.

Ženy bez domova se velmi často setkávají s výsměchem, pohrdáním, jsou dlouhodobě vystaveny násilí v mnoha podobách (domácí, sexuální, institucionální, mediální i „násilí z nenávisti“ ze strany společnosti)¹. Negativní postoj vůči lidem bez domova se projevuje celospolečensky, jednotlivci se stávají terčem slovních i fyzických útoků pro svou příslušnost k této marginalizované skupině. Jsou zesměšňovány, degradovány. Ženy bez domova se utkávají nejen se svou těžkou životní situací, ale kvůli přístupu ostatních také s pocitem méněcennosti, anonymity, osamocení a bezmoci.

Pro tvůrčí práci s takovou skupinou bylo tedy potřeba fungovat jak v pozici autora (režisér, dramaturg), tak jako citlivý pedagog a terapeut a především jako partner. Ženy, s nimiž jsme na inscenaci pracovaly, byly totiž nejen neherečky, ale také pocházely ze sociálně vyloučené skupiny, což s sebou nese mnohé psychosomatické, duševní i společenské problémy jako jsou deprese, alkoholismus, neustálé ohrožení bydlení, žití ze dne na den, vleklá onemocnění, permanentní kontrola jejich životními partnery a potýkání se s krizovými situacemi – a to v různém poměru a v různých kombinacích.

¹ Kolářová, J. – Lindovská, E.: *Stojíme na jejich straně. Závěrečná výzkumná zpráva o ženském bezdomovectví a násilí*. Jako doma – Homelike: 2016, s. 10.

1.2 Dramaturgická východiska

Východiskem práce na projektu bylo zjištění, že odmítáme takový divadelní (umělecký) přístup, který by s danou sociální skupinou (a jejími traumatickými zkušenostmi) zacházel pouze jako s „materiálem“. Herečky nás zajímaly především jako osobnosti. Nejen proto, čím vším si prošly, jaké záležitosti mají za sebou a s čím se dosud musejí vyrovnávat. Tématem nebyla ani (jak bývá v dokumentárním divadle tak trochu zvykem) jejich mezní traumatická zkušenost. Ale naopak to měla být každodennost té které individuality a specifika jejího autorského (a životního) přístupu.

Vycházely jsme z předpokladu, že naše herečky mají jinou, v jistém smyslu unikátní pozici, a tedy i úhel pohledu: jsou na ulici pro většinu „neviditelné“ (dokud ovšem společnosti nějak nepřekážejí). Navíc se jich nikdo na nic neptá... Ale právě jejich názor nás zajímal nejvíce. Názor na místa v Praze, kde je jim dobře, na místa, kde se cítí nepříjemně, na lidi, které kolem sebe vidí proplouvat, a další fenomény hlavního města, které je taky jejich domovem. Nebo není?

V dokumentární inscenaci *Co čumíš!?* se tak představují ženy bez domova nejen jako amatérské herečky, ale také jako autorky. Scénář vznikl na základě materiálů, jež samy zaznamenávaly a sepisovaly během několika týdnů v podzimní Praze. Nakonec se každá z nich snažila v inscenaci svým osobitým způsobem (například prostřednictvím básně), přiblížit posluchačům svůj pohled na konkrétní místo v Praze a každodenní události, kterých si lidé, již místem pouze procházejí, nemají šanci všimnout. Zajímal nás jejich popis výrazných situací tvořících každodenní rytmus města a my se nad nimi ve spěchu už nepozastavujeme, například prostřednictvím monologu herečky-prodavačky časopisu *Nový Prostor*, která stojí každý den několik hodin na tom samém místě a má tak unikátní možnost pozorovat, jak se ono místo během dne proměňuje a co ho v jejích očích skutečně definuje.

Období sběru materiálu otevřelo tvůrcům také aktuální téma péče o jejich vlastní osobní prostor, kdy se lidská zvědavost a s ní spojená neodbytnost může zničehonic obrátit v přímou konfrontaci, na kterou nemusí být jedna ze stran připravena. Jak blízko jsme si ochotni pustit někoho cizího k tělu a následně ho třeba vyslechnout? Do jaké míry je to podle nás zdravé?

Samotnému zkoušení předcházelo v průběhu srpna 2016 několik schůzek, kdy jsme se spolu s pracovníky neziskové organizace *Jako doma* společně

scházeli s potenciálními herečkami, bavili se o jejich představách a motivacích, a o našich představách a motivacích pro tvorbu autorského představení.

Z počátku jsme se u hereček potýkali s jistou nedůvěrou a ostražitostí. Po poradě s pracovníci z *Jako doma* tvořily základní tvůrčí (ve smyslu profesionálně divadelní) tým jen ženy: Zuzana Burianová jako režisérka, Radka Josková jako scénografka a arteterapeutka, Jitka Kolářová z *Jako doma* jako asistentka, kterou herečky znají a autorka této práce jako dramaturgyně, asistentka režie a produkční. Po několika schůzkách se náš tým ustálil na počtu pěti hereček, které se mohly a chtěly projektu účastnit: Růžena, Jiřina, Jana, Ivana a Vlasta (ta vydržela v projektu až do posledního dne před premiérou, kdy naši skupinu kvůli nabídce zaměstnání opustila).

1.3 Autorská tvorba ve specifické skupině

Cesta k autorskému vyjádření ve formě textu se ukázala jako nejnáročnější část naší práce. Až na jedinou výjimku neměly ženy za prvé téměř žádnou zkušenost s autorským textem, za druhé jim samotná psaná forma dělala problémy, protože nebyly zvyklé vůbec psát, a za třetí se často uchýlovaly ke schematickému obecnému popisu. Zadání znělo prostě: napište text. První texty, které nám herečky přinesly, se týkaly bezdomovectví obecně (jak těžký je život na ulici, jak bezdomovce lidé přehlížejí apod.). Zajímavé bylo, že hlavními aktéry v textech byli „ti bezdomovci“, nikoli „já“ a „moje zkušenosti“. Herečky se cítily bezmocně, stěžovaly si na nevyhraněnost zadání a nakonec přinesly takový text, který tak nějak předpokládaly, že po nich chceme – tedy že objekty našeho snažení jsou ony, jako příslušnice skupiny „ženy bez domova“.

Bylo těžké nechat zadání takto otevřené, když se podobná situace několikrát opakovala. Ovšem z přímé komunikace s herečkami jasně vyplývalo, že mají svůj svérázný osobitý projev, který se však ve fázi psaného textu zablokoval. Rozhodly jsme se proto nechat je tvořit přímo na místě: herečky v prostoru volně vyprávěly, co ten den zažily, jakou cestou se na zkoušku dopravily, a vůbec cokoli je napadlo. V následné reflexi jsme společně rozebraly témata, která se v takovéto „liteverzi“ dialogického jednání objevila a spolu s jednotlivými herečkami vybraly, co by případně bylo možné do příští zkoušky rozvinout a rozepsat. Tento způsob zkoušení se ukázal jako velmi produktivní. Herečky jsme během zkoušky „nechaly jen tak být“ a ony samy pak byly

překvapené, co z improvizace vzešlo. Zároveň si nezávazné volné zkoušení právě v bezpečném prostředí zkušebny mohly dovolit a následné rozvedení tématu už pro ně nebylo tak bezmezně stresující.

Takovýto přístup fixování improvizace nebyl samozřejmě použitelný vždy, ale velmi nám pomohl ke stavu uvolnění ve skupině a především ukázal, že možnosti, o čem mluvit a psát, jsou mnohem širší. Toto uvědomění bylo velice osvobozující pro všechny herečky, neboť z jejich dosavadních zkušeností vyplývalo, že když už se jich někdo někdy na něco ptal, chtěl slyšet právě jen „srdceryvný příběh z ulice“. Další věcí, která všem při tvorbě pomohla, byl zrod důvěry v celém kolektivu a také důvěry žen-hereček v nás autory – v režii a dramaturgii, totiž, že víme, kam projekt směřuje.

Dalším krokem vzhledem k naší dramaturgické koncepci byl sběr materiálu v terénu, v ulicích Prahy. Herečkám jsme nabídly několik možností pro popis prostředí města a jeho obyvatel: místo, kde se cítím dobře, místo, které je mi nepříjemné, místo, kde trávím hodně času. Následně jsme zvolily několik kategorií obyvatel Prahy, které dobře znaly: pejskaři, důchodci, milenci, adolescenti, úředníci. Dále byla možnost zvolit si úplně jiné téma, které by do dané oblasti také zapadalo. Herečky měly deset dní, kdy neprobíhaly zkoušky, pro napsání textů. Tato desetidenní pauza se ukázala jako neproduktivní, jelikož ženy z různých důvodů většinou texty psaly až na poslední chvíli a náš záměr „bedlivě pozorovat metropoli“ na tomto ztroskotal. Navíc ztráta kontaktu, desetidenní doba, po kterou jsme se neviděly, způsobila odtržení od projektu.

Po této zkušenosti se ukázalo jako plodnější vídat se pravidelně až pětkrát týdně a texty psát začerstva, ze dne na den. Společné čtení textů bylo částí zkoušky, na kterou jsme se všechny těšily. Pracovaly jsme zejména na tom, aby si autorky za textem stály a četly jej (sebe)vědomě a sdělně. Problémem nebyl jen nedbalý hlasový projev a artikulace, ale, což bylo složitější, jejich pocit, že text, který napsaly a měly jej přečíst, vlastně nikoho nezajímá. Četly jej zprvu jako by se omlouvaly, zpochybňovaly text i sebe samotné. Abychom herečky zbavily negativní hodnotící sebekritiky, nestačilo jen věnovat jim dostatek pozornosti a podpory, ale musely jsme se pokusit vymanit z pozice autority do pozice partnera. Nutno podotknout, že autoritářský postoj jako takový jsme neměly nikdy, ovšem míním tentokrát autoritu ve smyslu zodpovědnosti za koncepci projektu, autoritu ve smyslu „nadřazeného“ autora, režiséra. A tak jsme

s režisérkou začaly psát různé texty také. Postupně jsme se více a více zapojovaly do jednotlivých zkoušení, improvizací a cvičení. Měsíc před premiérou již bylo jasné, že v samotné inscenaci budeme obě (tedy režisérka i já – dramaturgyně) účinkovat také.

Velký obrat nastal ve třetí fázi projektu, kdy jsme od psaní a čtení textů přešly k jejich jevištní realizaci, a to formou her. Nejprve jsme nechaly texty přečíst někým jiným než samotnou autorkou. Poté jsme zkoušely, jakými různými způsoby lze text přečíst – v rámci žánru (jako horor, operu atp.), po slovech, větách, dohromady jednohlasně jako skupina či si části textu předávat jako štafetu, doprovázet slovo gestem apod. Zpočátku bylo nutné zbavit se studu, ostychu a pocitu ztrapňování se. Některá cvičení jsme proto navrhly provádět se zavřenýma očima.

Jako funkční postup se nakonec ukázalo několik možností: například zapojit se do hry a „ztrapnit se“ také – což je osvobozující moment pro celou skupinu. Lektor tím neukazuje „správné řešení“, ale jen rozšiřuje možnosti dané hry a zbavuje ostychu.

„Má-li učitel skutečně učit, musí z toho, co žák dělá, poznávat cesty, které vedou k onomu předpokládanému ‚správnému řešení‘. A případně na ně žáka navádět. Ať už slovní pobídkou anebo, a to nejspíše, vlastním hereckým jednáním. Hereckým jednáním, kterým hledá a zkouší, ověřuje – i pro sebe a právě pro sebe – takové možnosti. Zkoušení, zkoumání, které proces neuzavírá, ale naopak otevírá a prohlubuje. (...) Učitel se může a musí projevovat jako ‚spoluhrající divák‘, který vidí možnosti a kterého vzrušují možnosti žáka. (...) Být vůči žákovi divákem, zkoušejícím tápajícím hercem a nevědoucím autorem.“²

Dále tu byla možnost individuální práce – v případě, že některým herečkám nebyla práce v určité fázi před skupinou příjemná, zavedly jsme možnost individuálních zkoušek, což překvapivě přineslo větší spontaneitu a chuť experimentovat.

Třetí a nejúčinnější možností pro svobodnou tvorbu byly jednoduše potěšení ze hry a smích.

² Vyskočil, I. – Vyskočilová, E. Výuka herectví jako psychoterapeutická možnost. In: Syřišťová, E.: *Skupinová psychoterapie psychotiků a osob s těžším somatickým postižením*. Avicenum: 1989, s. 143.

1.4 Hra a její pravidla

V podstatě šlo o hru jako takovou, s vlastnostmi, o nichž hovoří Johan Huizinga: „...dobrovolná činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic, podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má svůj cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomím „jiného bytí“ než je všední život.“³ Zkoušení, improvizace a hraní rolí závazná pravidla úplně nemají, podle Rogera Cailloise právě hraní role, hraní na „jako by“ pravidla nahrazují.

Zábava ve smyslu potěšení ze hry, smích jako obrození, nastartování, nový přísun energie, blbnutí, nonsens, šaškárny. Mít příležitost a vůbec – moci si bezstarostný upřímný smích dovolit – nebylo samozřejmé a cesta k tomuto primárnímu lidskému pudu byla během našeho zkoušení poměrně dlouhá. Uvedu dva konkrétní příklady.

První situací bylo hledání hudební formy pro ztvárnění Janiny lyrické básně o parku Invalidovna (viz Příloha A. Texty), čehož se měla ujmout herečka, která za sebou měla pár měsíců studia zpěvu na hudební konzervatoři. Na text básně mohla použít jakoukoli melodii, přesto stále zůstávala v bezpečí žánru country, s nímž měla největší zkušenost. Později jsme začaly zkoušet všechny včetně režisérky a tvořily nonsensové kombinace textu a operních árií. Herečku-zpěvačku tato metoda, k níž byla nejdříve nedůvěřivá, neboť trpěla pocitem, že to nejde, že to nedokáže zazpívat správně, nakonec úplně pohltila. Tím, že jsme zkoušely spolu s ní, jsme jí dodaly odvahy a ona pak už sama zcela volně, svobodně a radostně hledala, zkoušela, zpívala plným hlasem. Tato, dle jejích slov „blbina“ (nebo „jak tady blbneme“) způsobila, že herečka se cítila uvolněněji a bezstarostněji, říkala, že si zpívala ještě cestou domů na ulici. A bylo to potěšení dvojí: potěšení ze hry a z plného hlasového projevu.

Druhým příkladem je vývoj dramatické situace ze hry. Herečky i my jsme nejprve hrály hru pro zlepšení koncentrace a postřehu – předávání signálu po kruhu s tím, že určité slovo mění směr signálu. Následně jsme slova-signály vyměnily za věty, modifikace motivu našeho představení: „čumění“. Věta „Co čumíš?“ byla signálem po směru kruhu, věta „Nečum!“ / „Já nečumím“ směr signálu obracela a věta „To teda čumím!“ byla signálem pro společné zvolání všech v kruhu. Tyto věty, které v sobě latentně obsahují dramatický konflikt,

³ Huizinga J. *Homo ludens*. Dauphin: 2000, s. 33.

byly herečkami sdělovány jasně, vědomě, v napětí a emotivně. Zcela přirozeně tak vznikaly dramatické situace, herečky byly v rolích. Celá improvizace nakonec vyústila ve vznik delších celků, pravidla se rozvolnila. Z této hry-improvizace vznikla poloimprovizovaná forbína, klauniáda dvou hereček ve výsledném jevištním tvaru. Struktura scény byla pevně daná: dvě herečky zůstávají samy na scéně a dívají se na sebe, následně se vzájemně osočují z toho, že „na sebe čumí“, dále nechávají rozhodnout diváky, která z nich čumí blběji než ta druhá. „Spor o čumění“ se vzápětí přesune dále do roviny herečky – diváci. Herečky se dívají na diváky a zjišťují, že ten, kdo čumí nejvíc, jsou diváci, kteří se dívají na ně. Z toho důvodu herečky řeší, proč na ně ti lidé čumí, co je na nich divného, upravují se, odkládají podezřelé kusy oděvu (ledvinku, kšiltovku, mikiny, trička) a vždy si u diváků ověřují, jestli odložení svršku pomohlo či nikoli. Dialogy tohoto komického výstupu jsou víceméně improvizované, herečky vlastně komentují, co je zřejmé. Ovšem nebyl to pouze klaunský výstup. Obrácení rolí a konstatování, že diváci čuměli na herečky, které řešily, co je na nich špatného, proč se na ně lidé koukají, ukazovaly kritičtější rovinu celého výstupu.

Prostor a čas během zkoušek měly jasné trvání a hranice, které řídila osoba režisérky. V momentě, kdy jedna z hereček hru-improvizaci přerušila uprostřed situace s tím, že dneska nemůže, že má špatný den a potřebuje pauzu, opustila prostor zkoušení a sedla si do pozice „diváka“. Po takovémto násilném přerušení hry, kdy jsme všichni byli nedobrovolně vytrženi z prostředí hry do prostředí reálného života, nebylo již možné ve zkoušce pokračovat. Hranice mezi životem ve hře a realitou byla narušena a bylo nutné pro tuto chvíli přestat a probrat s herečkou, jaké problémy ji trápí a znemožňují jí zkoušet.

Během přípravy se tedy ukázalo, že herečky, které mají dennodenní závažné problémy, mají silnou potřebu je komunikovat, sdílet a poradit se. Proto před samotnou zkouškou byl vymezený čas pro vyřešení osobních problémů. Tyto chvíle zároveň fungovaly jako tmelící prvek pro celou skupinu – společné vaření čaje, zájem o každodenní problémy apod.

1.5 Kolize tvůrčího procesu

Během tvorby kompozice textů jsem narazila na pedagogický, ale i umělecký problém. Po celou dobu bylo třeba herečky jako autorky značně podporovat, dodávat jim odvalu a zároveň pocit bezpečí. Texty, které se

případně z různých důvodů do koncepce inscenace nehodily, jsme se jednoduše rozhodly nepoužít a herečky s tím byly srozuměny. Problém nastal s jedním konkrétním textem, který se věnoval tématu důchodců. Herečka-autorka v něm vyjmenovávala několik nevybíravých příkladů, jak jsou důchodci otravní, překáží nám a dělají naschvály. Když text poprvé přečetla, přišel mi velmi dobrý, drsný, s obsahem černého humoru, jízlivý a dosti kritický ke společenským předsudkům vůči důchodcům, zdálo se mi, že v něm herečka přesně a nevybíravě vystihla stereotypy a společenská kliše: *„Důchodci jsou snad nejsilnější skupina. Nedokážu si představit, že by bylo něco nebo někdo horší než oni. Roztahují se, kde se dá, motá se ti to pod nohama. V obchodech, na ulicích, v dopravních prostředcích. Někdy se ti zdá, že vůbec nespí! Od božího rána tě začíná prudit jeden důchodce za druhým. Jeden chce sedět v tramvaji na místě, kde zrovna sedíš ty, další tě porazí na eskalátorech, protože musí pospíchat do Billy, že tam mají levnější rajčata než v Lidlu. Nebo jinak: bába se šourá po chodníku a náhle zjistí, že je na semaforu zelená a dá se do běhu, a ty taktak stačíš uskočit, aby tě neporazila (...).“*

Ukázalo se ovšem, že herečka svůj text míní zcela vážně a že si toto opravdu myslí. A nutno podotknout, že ona autorka textu sama nemá do důchodového věku příliš daleko.

Bylo nutné citlivě vyřešit dva problémy: jeden vůči samotné inscenaci, druhý vůči naší tvůrčí skupině, kde text vyvolal rozepře. Z hlediska dramaturgického jsem cítila potřebu text do inscenace zahrnout, zároveň ale obsahoval vážné riziko, že jeho autorka bude působit jako nenávistná „antiseniorka“. Rozhodly jsme se tudíž text i projev hyperbolizovat a posunout do groteskní roviny. Celá situace byla ještě podpořena druhou herečkou, která by mohla být invalidní důchodkyní. Vstupovala se dvěma francouzskými holemi pomalu na scénu přímo přes diváky, kteří byli nuceni uvolnit jí cestu, a tím nenávistný projev první herečky narušovala. Když vyšla na scénu, s první herečkou se spontánně přátelsky pozdravila (jelikož jsou přítelkyně), poslouchala její projev a požádala ji o pomoc. A ona jí samozřejmě pomohla. V průběhu zkoušení se nás invalidní herečka na závěr toho nenávistného projevu zeptala: „Co jí mám na to říct?“ Moje odpověď zněla: „Přesně tuto otázku!“ A tak zcela přirozeně vznikla autentická pointa celého výstupu.

Nicméně ještě zbývalo vyřešit tento „problém“ v rámci skupiny. Pro jednu z hereček bylo zásadně důležité zjistit, jestli je to opravdu názor autorky, jelikož

se s ním hluboce neztotožňovala, a zároveň zpochybňovala význam daného textu v inscenaci jako celku. Celou záležitost bylo nutné dlouze rozebrat a zejména si ujasnit specifika jevištního ztvárnění. Tedy, co je to autorský tvar, za koho v inscenaci vystupujeme – za postavy nebo za nás samé, jestli názory předkládané v inscenaci jsou i našimi názory a podobně. I přes to, že herečky většinou četly nebo říkaly své vlastní texty a na scéně se projevovaly přirozeně a autenticky, docházelo k určité stylizaci. Ta sice vycházela z jejich přirozeného chování, ale některé stránky jejich osobnosti byly zdůrazněny, hyperbolizovány, osvětleny reflektorem na jevišti (např. pohyb o berlích nebo výmluvy, které eskalovaly v absurditu a jiné). Jeviště tvořilo ohraničený dramatický prostor, kde se situace odehrávaly, a to nám jako tvůrcům umožňovalo větší svobodu a drzost než v obyčejném životě. Ač je inscenace založena na autentických textech i projevech, stále je to divadlo, ne každodennost – tento fakt byl třeba všem zúčastněným ozřejmit a zdůraznit.

Výjimku v celé tvůrčí skupině tvořila Jana, která jako jediná měla zkušenost s autorským psaním. Již delší dobu se věnuje psaní poezie, její lyrické melancholické básně vycházejí v *Bezdomovinách* (bezdomovecké noviny) a nedávno jí bylo uděleno stipendium literární *Společnosti Josefa Škvoreckého*. V průběhu zkoušení se ukázalo, že má již jasně vyprofilovaný autorský postoj. Jana od začátku tvrdila, že se chce projektu účastnit jen pasivně, že chce psát, ale neví, jestli bude mít čas, sílu a chuť vůbec účinkovat. Po zkušenosti z předešlého divadelního projektu, v němž se svěřovala se svým životním příběhem (dokumentární inscenace *Ony*, režie Kateřina Jungová, premiéra 28. května 2015), byla z takovéto práce vyčerpaná. Navíc působila silně introvertně a melancholicky, nejsilněji ze všech hereček projevovala nedůvěru v celkový projekt. Během prvních deseti zkoušek téměř nemluvila, a jestli, tak velice potichu a nejistě. Když přinesla na zkoušku své první texty a přečetla je, ostatní herečky projevíly velké uznání, což jí dodalo odvalu. Později při reflexích naší práce zmínila Jana jako hlavní přínos projektu setkání s lidmi, vytvoření skupiny. Velkým problémem byl pro ni hlasový projev, vstupování do role, trpěla silným zablokováním a cítila se bezmocná, pokud neměla přesný scénář. V průběhu celého zkoušení stála vně skupiny a především svými lyrickými básněmi a citlivým přístupem se dosti odlišovala a vymezovala vůči přístupu ostatních hereček. Její postava je v inscenaci vyčleněna do horního plánu jeviště, odkud čte svou poezii a její výstupy tvoří mezihry mezi jednotlivými scénami, jsou

lyrickou linkou celé inscenace, rovinou duchovní. Protože se projevovала velice tiše a nesebevědomě, v inscenaci tedy říkala první báseň přiznaně takto v tichosti (i za cenu, že nemusela být slyšet). V průběhu svého čtení dostala od nás do ruky mikrofon a od té doby (vyjma závěrečné scény osobních vzpomínek) mluvila do něj a slyšet byla. Mikrofon zde fungoval jako jemný znak, nejen jako technická podpora.

Jana tedy zůstala sama sebou, nabyla větší jistoty, což způsobilo přirozené otevření se. Zcela spontánně se poté zapojila do jedné dramatické situace, v níž vystupovala za postavu – rozčílenou matku, která se jako jediná postaví proti bezpráví ve veřejném prostoru dětského hřiště. Všechny nás ohromila přirozenost jejího projevu, vyjevila se úplně odlišná stránka její osobnosti, dominantní, asertivní, sebevědomá žena, která si nenechá nic líbit.

1.6 Struktura inscenace

Přestože inscenace *Co čumíš?!* měla spíše strukturu montáže s více či méně improvizovanými částmi, formálně dodržovala pevnou strukturu:

1. Prolog – září v Praze
2. Úřednické stádo
3. Cesta do práce
4. Invalidovna I.
5. KFC
6. Stánek
7. Invalidovna II.
8. Důchodci a teenageři
9. Františkánská zahrada
10. Pískoviště
11. Co čumíš
12. Berle
13. Epilog: Vzpomínka na nůžky

Některé scény jsou podrobněji rozebrány v dalších kapitolách, ukázky textů obsahuje příloha práce. Pro nástin inscenace a lepší orientaci v tématech uvádím stručný popis.

Prologem byla lyrická báseň jedné z aktérek (Vlasta) o východu slunce v babím létě v Praze, přednesená mnou v lehce melodramatickém duchu. Výstup byl následně přerušen společným vyprávěním hororové historky o souboji jiné z hereček (Jínka) a jejího psa Tobyho s „úřednickým stádem“, které se agresivně řítí každé ráno ulicemi Prahy. Následně popisovala herečka Růžena svou cestu z ubytovny na polikliniku v Nových Butovicích a Jana přednesla vlastní báseň o parku na Invalidovně (báseň byla rozdělena do tří částí a tvořila intermezza během celé inscenace). Dále se představila herečka Jínka interaktivní scénou, ve které obcházela diváky a komentovala je jako návštěvníky KFC na Florenci, kde je Jínka v reálném životě pravidelným hostem. Její hlad a škemrání o „voňavé kousky kuřecích prsíček v Kyblíku“ zmotivovalo následnou stavbu Stánku *Kuchařek bez domova*, kde herečky připravovaly svačinu pro diváky. Během přípravy a rozdávání ochutnávek proběhla přednáška s praktickými ukázkami herečky Ivany o „nevhodném chování“ důchodců a teenagerů ve veřejném prostoru. Do prostředí městské zeleně poté diváky přenesla svým popisem Františkánské zahrady herečka Růžena. Ve veřejném prostoru dětského hřiště se odehrávala další scéna, jejímž základem byla reálná zkušenost jedné z hereček: rozepře rodičů na dětském hřišti, kdy si pískoviště nárokovala privilegovaná sociální vrstva. Scéna Co čumíš? byla improvizovanou forbínou dvou hereček, Růženky a Ivany, v níž se vzájemně osočovaly z toho, která z nich více čumí. Na závěr se všechny aktérky postavily frontálně k divákům a předávaly si za pomalé chůze větu: „Je skoro konec října, cesta domů, z práce, za tmy.“ Spolu s větou si mezi sebou předávaly i Růženčinu berli – až se berle na konci řady dostala do hlediště – do rukou diváka. Do tmy pak zazněla vzpomínka herečky Jany – epilog. Intimní vzpomínka na Janino dětství, která se jí vždy v reálném životě vrací, jen když sedí večer na lavičce v parku Invalidovny...

2. Paradiadlo a teatroterapie

Ač jsme si od počátku byly vědomy specifičnosti skupiny, se kterou pracujeme, naše cíle byly primárně divadelní (umělecké). V průběhu přípravy projektu, zkoušení a při zpětné vazbě přirozeně vytanula na povrch znatelná terapeutická složka inscenace. To, že terapie nebyla původním hlavním záměrem, ale sama vzešla z divadelně estetických východisek, není ani tak překvapivé, jako spíše přirozené. Tím, že aktérky nechodily „na terapii“, ale na divadelní zkoušky, byly brány jako autorky a jako herečky – síly všech zúčastněných se upínaly k dovršení výsledného jevištního tvaru, terapeutický aspekt se děl jakoby mimoděk, samovolně. Aktérky se soustředily na tvorbu inscenace a nebyly vystaveny tlaku a stresu, že je potřeba „se otevřít“ a řešit osobní problémy, práce na projektu byla zbavená „psychoterapeutického stigmatu“.

Jak bylo patrné z osobních reflexí akterek i mého vlastního zhodnocení, vykazoval projekt silné účinky terapeutického charakteru (všechny aktérky zmiňovaly jako hlavní přínos projektu společenské vazby, práci v kolektivu atd.; více viz část Reflexe projektu). Toto je typické právě pro teatroterapii, tzv. paradox teatroterapeutického zacílení: *„Umělecké zacílení teatroterapie naplňuje a umocňuje její terapeuticko formativní cíle.“*⁴

2.1 Předchůdci

Před rokem 1989 se léčba uměním odehrávala v uzavřeném prostředí, za dveřmi psychiatrických léčeben, diagnostických ústavů či sanatorií. Psychodramatu se v sedmdesátých a osmdesátých letech věnoval psychiatr a literární autor Jan Cimický, v sanatoriích působil režisér Karel Makonj či choreografka Nina Vangeli⁵, soustavně se práci s psychotickými jedinci věnoval herec a pedagog Ivan Vyskočil.

Po roce 1990 vzniká v psychiatrické léčebně v Praze-Bohnicích pod vedením Martina Učíka a Venduly Kodetové „otevřená experimentální formace“ psychiatrických pacientů a přátel *Bohnická divadelní společnost*. Tento soubor se

⁴Polínek, M., D. Teatroterapie. In: *Úvod do studia dramaterapie, teatroterapie, zážitkové pedagogiky a dramiky*. Olomouc: P-centrum, 2013. 15 s.

⁵ Pavlovský, P. Op. cit., s. 270.

již věnuje veřejné produkci svých inscenací. Vzápětí vznikají další profesionální teatroterapeutické skupiny: *Divadlo Neslyším* (při katedře výchovné dramatiky pro neslyšící, JAMU, Brno), *Dočasná šejkspírovská společnost* při Jedličkově ústavu, pantomima *Nepanto* (neslyšící), bezdomovecké studio *Ježek a čížek* v komunitě časopisu *Nový Prostor*. Dále v současné době funguje divadlo *Rozkoš bez rizika*, kde tvoří ženy se zkušeností v erotickém průmyslu, *Bohnická divadelní společnost* v čele s Martinem Učíkem, soubor *Dr.amAS*, spolupracující s lidmi s Aspergerovým syndromem.

Značnou popularitu jak mezi veřejností, tak mezi lidmi bez domova, si vydobyl právě soubor *Ježek a čížek* – poloprofesionální soubor, v němž spolupracovali lidé, kteří měli zkušenost s bezdomovectvím, s profesionálními umělci či studenty. Vznikl v roce 2001, uměleckým šéfem a režisérem byl Miroslav Drábek. Soubor, v němž se vystřídalo kolem tří set herců bez domova, nastudoval patnáct inscenací, poslední v roce 2010. V tomtéž roce soubor také spolupracoval s divadlem Komedie, čehož se účastnila i jedna z akterek našeho projektu *Co čumíš?!* (a tento fakt často zmiňovala během zkoušení). Miroslav Drábek o své zkušenosti říká: „*Spojuje nás fakt, že bezdomovectví není odsouzeníhodné, nýbrž inspirativní. Aktivizuje náš latentní i zveřejněný strach ze ztráty domova. Odtud pochází štítivost, agresivita, závist k sladké nezodpovědnosti a nesnášenlivost. Nemám-li domov, znamená to, že jsem nikdo. Abych se stal milovaným, musím si vytvářet pohádky a fikce. Nemohu být tím, kým skutečně jsem. Cíle, ideje a názory měním dle momentálního užitku.*“⁶

2.2 Specifika teatroterapeutické práce

Teatroterapie je podle Venduly Kodetové „zvláštním případem léčby uměním“⁷. Léčebný charakter umění a jeho příznivý vliv na člověka je znám již od starověku (katarze – jistě ne náhodou zmiňuje tento pojem ve smyslu „očištění se“ jak Aristoteles v *Poetice*, tak Hippokrates i Platón), nicméně záměrná pozornost se léčebným vlastnostem umění začala věnovat až ve 20. století. Rozlišujeme několik typů terapie v závislosti na druhu umění, jehož prostředky využívá: arteterapie, muzikoterapie, dramaterapie, danceterapie,

⁶ Drábek, M. Sociální gesto i divadlo, A2, 01/2006.

<http://www.advojka.cz/archiv/2006/1/socialni-gesto-i-divadlo> [cit 15. 7. 2017]

⁷ Pavlovský, P. *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Praha: Libri Národní divadlo, 2004. 270 s.

psychodrama a další. Teatroterapie v sobě kloubí více druhů umění, účastníci se mohou podílet na textové, výtvarné, hudební stránce inscenace. Setkávají se s množstvím dalších lidí ve složitém procesu přípravy divadelního představení a jsou tak vystaveni velkému počtu sociálních kontaktů. Především však má teatroterapie přesný cíl – a tím je realizace jevištního tvaru a jeho prezentace před diváky. *„Úsilí o uměleckou kvalitu dodává teatroterapeutické práci rysy opravdovosti, profesionality, což má velmi pozitivní dopad na motivaci klientů.“*⁸

K dalším expresivně terapeutickým přístupům patří sociodrama, psychodrama, dramaterapie či divadlo utlačovaných Augusta Boala a právě teatroterapie, která je nejvíce hraniční formou.

Teatroterapie směřuje k tvorbě představení a jeho veřejné prezentaci. Záměr teatroterapie zde osciluje mezi uměním a terapií. Teatroterapie působí na různé psychosomatické i sociální složky jedince kognitivně (rozšíření slovní zásoby), afektivně (rozvoj zodpovědnosti), psychomotoricky i integračně (osoby ze sociálně vyloučených skupin spolupracují s profesionály, interagují s diváky). Konkrétní účinky teatroterapie jsou individuální a záleží na složení skupiny. Nicméně obecně jsou cíle teatroterapie definovány takto:

- *„rozvoj komunikace verbální i neverbální*
- *zmírnění sociálních fobií*
- *snížení sociální izolace*
- *zlepšení sebekritiky a sebereflexe*
- *zdokonalení sebekázně a smyslu pro povinnost*
- *rozvoj kreativity*
- *zvýšení adaptability*
- *zvýšení sebevědomí*
- *zvládnutí kontroly svých emocí*
- *získání schopnosti spontánního chování*
- *rozšíření repertoáru rolí pro život.“*⁹

Konkrétní cíle, které jsou teatroterapií sledovány, můžeme na základě výzkumů rozčlenit do několika kategorií:

- *„cíle vztahující se k ‚teatroskupině‘ (např. komunitní myšlení, skupinová dynamika, kooperace, zlepšení sociální interakce v rámci skupiny)*

⁸ Polínek, M., D. Op. cit., s. 14.

⁹ Tamtéž., s. 13.

- cíle vztahující se k osobnosti jedince (např. sebereflexe, apel na zodpovědnost, zvýšení sebeúcty, rozvoj kreativity)
- cíle vztahující se ke zkvalitnění běžného života (resocializace, integrace, komunikace, intergenerační dialog, samostatnost, zlepšení prostorové orientace)
- cíle vztahující se k aktuálnímu psychofyzickému stavu jedince (aktivizace, zlepšení nálady, eliminace úzkosti a tenze, katarze, uvolnění ...)
- cíle vztahující se k dovednostem a znalostem (procvičování paměti, zlepšení prostorové orientace, nové poznatky, zlepšení motoriky, získání zkušeností, zlepšení komunikace, osvěta široké veřejnosti aj.)
- cíle vztahující se k umění (např. zvyšování schopnosti sebevyjádření, prezentace divadelní hry, nácvik improvizace, apel na autorskou tvorbu).¹⁰

Z hlediska terapeutického (které se však s uměleckým protíná), můžeme jmenovat jisté principy teatroterapie, jež mají svou účinností pomáhat dosažení širších cílů (integračních, edukačních, formativních aj.). Kodetová uvádí některé specifické účinné faktory¹¹:

- vstupování do role – projevy excentrického a empatického chování
- umělecký zážitek – „dialog uměním“, rozvíjení myšlení v abstraktní rovině
- kontinuita zkoušek a představení – silný motivační charakter a tíhnutí ke kolektivnímu výsledku
- divadelní tvorba – herec zde prochází jednotlivými fázemi tvorby (tápání a hledání jevištního projevu, sociální interakce s ostatními herci, spoluvůrci a v neposlední řadě s diváky, sebevypovědní proces)
- herecké techniky – zlepšení psychofyzické kondice herce
- umělecké vyjádření – prostor katarze úzkostí a stereotypů
- teatroterapeutická (divadelní) zkouška – ta může představovat „...soběstačný a funkční mikrosvět dávající možnost realizace kvalitních interpersonálních interakcí. Fenomén jakési socioteatroterapeutické komunity je velmi významným socializačním činitelem. Specifikum teatroterapie spočívá především v tom, že se societa zaměřuje především na divadelní práci, že jsou specifické potřeby jejích členů zohledňovány, nejsou však primárním

¹⁰ Polínek, M., D. Op. cit., s. 14.

¹¹ Pavlovský, P. Op. cit., s. 270.

důvodem setkávání, což výrazně snižuje kontraindikace encounteru (setkávání).¹²

2.3 Terapeutické aspekty projektu

Při tvorbě inscenace *Co čumíš?!* byly znatelné všechny výše uvedené faktory, avšak v různé míře. Jedním z nejsilnějších byly právě zkoušky. Konaly se pravidelně třikrát týdně, aktérky dostávaly honorář za účast ještě týž den, což jim mělo na jednu stranu pomoci v tíživé finanční situaci a nahradit čas, který by mohly strávit příležitostným výdělkem jinde. Na druhé straně měla peněžní částka fungovat i motivačně (aktérky byly emocionálně nestabilní, často propadaly depresivním stavům nebo alkoholovému opojení a hrozila jejich neúčast na zkouškách a případně i na představení).

Ze začátku jsme se poměrně často setkávaly s neomluvenými absencemi a podceněním příprav na zkoušku. Trvalo zhruba tři týdny, než se původně osmičlenná skupina ustálila na počtu pěti aktérek (jedna zájemkyně nepřišla po první schůzce, další dvě odešly asi po pátém setkání, jedna z pracovních důvodů, u ostatních důvod neznáme). Souběžně s tím, jak se začaly prohlubovat sociální vazby mezi aktérkami a námi, ubývaly i neomluvené absence. Pokud se stalo, že aktérka nemohla nebo nechtěla přijít, ze zkoušky se většinou omluvila. Aktérky několikrát zmiňovaly, jak se na zkoušku a především setkání se všemi těší, a s blížící se premiérou přibývala i motivace k odpovědnosti vůči výslednému tvaru. Sice se několikrát stalo, že jedna dorazila na zkoušku pod vlivem alkoholu, popř. těsně před zkouškou telefonovala, jestli by „nemohla nepřijít, jelikož se necítí dobře“, ale většinou po krátké domluvě dorazila.

Větší komplikaci způsobila situace, kdy jedna z aktérek pár dní před premiérou naši skupinu opustila, i když později jako důvod uvedla „novou práci a potřebu být doma pro muže“. Tato událost vyvolala ve skupině menší krizi. A překvapivě ne tolik ze strany tvůrkyň, mnohem více byl artikulován pocit „zrady“ samotnými aktérkami. Samy si silně uvědomovaly nezodpovědnost oné herečky ke kolektivu i k samotné inscenaci. Inscenaci se však podařilo vzhledem k jejímu otevřenému formátu i v tak krátké době přezkoušet.

¹² Polínek, M., D. Op. cit., s. 16.

Mezi všemi aktérkami a tvůrci vznikly silné sociální vazby, které přetrvaly jak po konci zkoušení, tak po derniéře inscenace. Občas se vídáme již bez divadelních ambicí, nicméně ve stejném složení plánujeme vznik nové inscenace.

Dalším silným mimouměleckým účinkem byla pro aktérky sociální interakce a přijetí sebe sama jako rovnocenného autora. Většina hereček trpěla nedostatkem sebevědomí nejen na jevišti, ale i v osobním životě. Potýkaly se se svým sociálním stigmatem, introverzí a depresivními stavy. Zjednodušeně mohu říci, že měly shodně dojem, že nemají nic co nabídnout kromě svých těžkých životních osudů a traumat, o nichž buď nechtěly mluvit, nebo je už vyprávěly tolikrát, že se staly až exemplárními příběhy. Nám však nešlo o artikulaci traumatických zážitků. Témata, jimiž jsme se zabývaly, byla společná pro všechny členy skupiny – pozorování míst, kde žijeme, bydlíme, pracujeme, jak na nás působí prostředí Prahy, jak vnímáme její obyvatele a návštěvníky. V rámci zkoumání tématu společného pro celou skupinu, se postupně diferencovaly příběhy neodlučitelně spjaté s jednotlivci.

„Skupinové (transcendentní) téma obsahuje témata (potřeby, dynamiku) všech členů skupiny, ale není to ‚vlastní téma‘ žádného z nich. Dochází tak na jednu stranu k jakémusi ‚bezpečnému naředění‘ a na stranu druhou se daným tématům nevyhýbáme.“¹³

Aktérky často reagovaly na svého jevištního partnera s opožděním nebo vůbec. Jako by v představě hledaly ideální reakci, ideální slova a tuto představu se pak snažily naplnit, což se nedařilo a ze střetu plynula frustrace a zablokování. Tato blokáce spontánního jednání byla typickým rysem, který se objevoval po celou dobu zkoušení. Bezdomovecké herečky se potýkaly se studem, s přesvědčením, že to nedokáží „zahrát“. Častý byl rozpor mezi jejich představou o tom, jak by to mělo vypadat a tím, že ji nebyly schopny naplnit, což je samozřejmé, jelikož nejsou profesionálními spontánními herečkami. Spontánního herce definuje Ivan Vyskočil takto: *„...člověk, který, má-li dostatečně silný vnitřní boj, prožitek, tento také bez větších obtíží zveřejní, předvede, zahraje.“¹⁴*

Bezdomovecké herečky měly intenzivní potřebu sdělovat onen silný boj, příběh, ale právě jeho zveřejňování a jeho komunikace jim činily potíže. Často si připadaly trapně, ztrácely pozornost, ostýchaly se, hledaly správná slova

¹³ Polínek, M., D. Op. cit., s. 19.

¹⁴ Vyskočil, I. – Vyskočilová, E. Op. cit., s. 108.

a mockrát pak nacházely řečové floskule, byly „nepřítomné“, soustředění na větší celek bylo pro ně velmi problematické. Proto jsme zvolily jakýsi otevřený formát zkoušek – vycházely jsme z momentálního rozpoložení skupiny, její dynamiky, improvizovaly, skládaly fragmenty příběhů nebo všednodenních momentek.

Podstatné pro herečky bylo přijmout fakt, že není potřeba nic „vyrábět“, nic „vytvářet“, ale že všechen materiál již máme k dispozici, nabízí se nám, jen si jej musíme všimnout a využít. Je zde třeba říci, že samotným aktérkám mnohdy to, co vyprávěly, nepřipadalo zajímavé pro diváky. Projevovaly nedůvěru v to, že by mohl jejich projev vůbec někoho zajímat, neviděly v něm znak, metaforu, přesah, který jsme tam my, režisérka, dramaturgyně a snad i diváci, cítili. Navzdory tomu, že jsme se s režisérkou snažily vést aktérky k autorské tvorbě a prezentaci, jejich tvorba byla v podstatě nevědomá/nezáměrná.

Jedním z leitmotivů inscenace *Co čumíš?!* byla nejistota. Ani ne tak ve smyslu nervozity neherce, který má předstoupit před publikum (ta jistě byla také přítomna), ale spíše ve smyslu tápání a opatrnosti. Herečky často i přímo v průběhu samotné produkce od nás vyžadovaly ujištění, že „vše je v pořádku“, většinou formou očního kontaktu. Silná potřeba podpory byla také jedním z důvodů, proč jsme se s režisérkou rozhodly být také na jevišti, „být v tom s nimi“. Ovšem ne jako kontrola, která dbá na správný, domluvený průběh inscenace, ale jako spoluúčastníci a případná podpora. Otevřený tvar tak dovoľoval autentickou spontaneitu, odchýlení se či „chybu“. Tak se například stalo, že jedna z aktérek – Růženka – vítala v sále diváky a měla připravenou větu: *„Něco vám budeme vyprávět, protože si to pamatujeme, a něco budeme číst, protože si to nepamatujeme.“* V momentu, kdy ji chtěla říci, nevěděla, jak zní, a proto se obrátila na nás (které jsme v tu chvíli seděly na jevišti): *„A teď jsem zapoměla, co mám říct, jak to bylo?“* A tak jsme jí předešlou větu poradily. Nebo když se stalo, že aktérky mluvily příliš potichu, režisérka k aktérce promluvila: *„Musíš mluvit nahlas, diváci tě neslyší.“* A ona zvýšila hlas.

Součástí zkoušek, procesu hledání, byla i arteterapie vedená scénografkou, výtvarnicí Radkou Joskovou. Arteterapeutická setkání byla vítaným zpestřením a také uklidněním během zkoušení inscenace. Probíhala ve výtvarném ateliéru ve večerních hodinách, celkem čtyřikrát během dvou měsíců a všechny aktérky (včetně mě samotné a režisérky inscenace) jsme se s nadšením účastnily. Témata tvorby korespondovala s tématy připravované divadelní inscenace –

město, ulice, prostředí, v kterém se cítím dobře, Praha apod. Každá účastnice měla k dispozici akvarelové barvy a čtvrtku papíru, na niž zachycovala svou náladu, pocit z místa nebo situaci s místem spojenou. Na konci arteterapeutického setkání vždy proběhla krátká reflexe a diskuze nad jednotlivými výtvary. Tato setkání výrazně přispívala k formování kolektivu, prohlubování vzájemné důvěry a vztahů. Během tvorby si aktérky často sdělovaly své problémy a diskutovaly se případné možnosti pomoci. Stejným způsobem proběhla i závěrečná reflexe celého projektu – jako poslední arteterapeutické téma byla zvolena samotná inscenace *Co čumíš?!* Ve čtyřech ze sedmi výtvorů se objevil znak stolu. Stůl jako symbol stánku *Kuchařek bez domova*, jako symbol společného trávení času, symbol domova, symbol rodiny.

3. Prézentnost a reprezentace v divadelním art brut

3.1 Společenství herců a diváků

Cílem projektu nebyl ani dokument o ženách bez domova ani prezentace jejich tvorby. Ústředním východiskem byla snaha naopak zbourat pomyslnou společenskou stěnu, která ženy bez domova od těch ostatních (s domovem) odděluje. Vytvořit situace, jejichž rovnocennou součástí budou jak aktérky, tak diváci, nechat vzniknout dočasné společenství herců a diváků, nejen skrze jejich spolu-přítomnost, ale také skrze jednání a přímou konfrontaci. Herečky neztvářňovaly žádné dramatické role, vystupovaly v podstatě samy za sebe. Pokusily jsme se o přenesené civilní bytí akterek na jevišti.

„Díky záměně rolí – která může být důsledkem inscenačního záměru – mohou diváci reagovat na určitá jednání aktérů, což jim dovoluje vstoupit s nimi do vzájemného jednání. To jim i aktérům prostřednictvím vlastních těl umožňuje prožitek společenství s těmi, kdo do něj ‚vlastně‘, ‚původně‘ nepatřili.“¹⁵

Pracovní podtitul inscenace zněl: divadelní svačina. Cílem bylo vytvořit přirozené společenství akterek a diváků po dobu představení (a záhy po něm), kdy středobodem byl stánek *Kuchařek bez domova* (v této organizaci většina hereček opravdu pracovala). Na „jídelním stole“ herečky připravovaly v průběhu představení i po něm svačinu (polévku a topinky s pomazánkou) pro všechny zúčastněné, tedy pro diváky i pro tvůrce. Záměr se projevil i v uspořádání divadelního prostoru, který byl jen zdánlivě rozdělen na jeviště a hlediště. Židle pro diváky byly uspořádány nepravidelně, každá otočena jiným směrem, některé daleko od sebe, některé příliš (až dotěrně) blízko sebe, jiné připomínaly rozestavení sedaček v městské hromadné dopravě. Diváci mohli, pokud chtěli, s židlemi hýbat podle své vůle, zcela svobodně, jak kdo potřeboval (což se však často nedělo, diváci zůstávali sedět na židli, ač byla natočena tak, že nemohli dobře vidět). Několikrát během večera byli vyzváni herečkami přímo, aby se přesunuli či postoupili svou židli někomu jinému. Herečky se také pohybovaly mezi diváky, přicházely mezi jejich židlemi na scénu, oslovovaly je, nabízely ochutnávku jídla či časopis *Nový Prostor*.

¹⁵ Fischer-Lichte, E. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011. 78 s.

„Divák jako divák – tedy recipient – je zároveň aktérem, který představení ovlivňuje tím, co činí, i tím, co se s ním děje.“¹⁶

Stánek s občerstvením *Kuchařek bez domova*, který byl hlavním motivem inscenace, se nacházel přímo mezi diváky. Při scéně „Stánek“ bylo nejprve nutné stánek s jídlem postavit, udělat pro něj prostor. Herečky se ujaly organizace přesunu diváků, kteří byli vyzváni, aby stánku *Kuchařek bez domova* uvolnili místo. V jiné scéně herečka Růžena, která chodí o francouzských holích, popisovala svou cestu do práce. V průběhu vyprávění požádala jednoho z diváků, jestli by jí půjčil židli, neboť ji bolí nohy. Zbytek svého příběhu tak dovyprávěla díky divákově ochotě pohodlně vsedě, a poté co její scéna skončila, židli divákovi opět vrátila. Když vcházela na scénu po druhé, procházela mezi diváky a laskavě je vyzývala, aby ji pustili, uvolnili cestu. Tímto svým příchodem herečka mimo jiné narušovala probíhající scénu, v níž si její kolegyně Ivana nevybíravě stěžovala, jak jí život ve městě komplikují různé sociální skupiny (mládež, senioři aj.). Když se herečka o berlích „probojovala“ na jeviště, ochotně jí Ivana pomohla a asistovala s přípravou na další scénu: Prodej Nového Prostoru. Než přistoupila k dalšímu vyprávění, obešla si diváky a nabízela ke koupi časopis *Nový Prostor*, jako to dělá každý den na svém prodejním místě ve Františkánské zahradě. Diváci si mohli časopis přímo koupit, během představení tak Růžena prodala v průměru sedm časopisů. Poté si herečka vybrala jednoho z diváků a značně dlouhou chvíli vedle něj jen stála a dívala se na něho. Následně ho opět požádala o židli, na kterou by si mohla sednout a pozvala ho k sobě na jeviště s tím, že mu jako poděkování bude něco hezkého vyprávět. Divák na scéně, herečka i diváci v hledišti si v tuto chvíli mohli zavřít oči a vydat se dle vyprávění herečky do Františkánské zahrady na procházku: *„Tak se tady posadte a já vám budu za odměnu vyprávět. Jdu se projít tou zahradou, z keřů je tam vytvořen vykřičník, já se vydávám po cestičce napravo, po straně jsou lavičky bíle natřené, sedí tam pán, co si čte noviny. Rostou tam růže, jabloně, lísky... Jablka jsou ještě kyselá, nikdo je netrhá, pak je otrhají klášterníci. Naproti mně jde paní s kolíí na vodítku, je hezky oblečená, má takový kožíšek, ale to už za ní běží pán ze security, že pejsci do parku nesmějí. Pán je jinak veselá kopa, ale vyhláška je vyhláška. No a pak jdu dál, zahnu doprava a tam jsou další lavičky a tam sedí Otík... a Radek... Ahoj kluci! No a jdu dál, je tam taková zahrádka s bylinkama, cítím vůni máty a šalvěže, je tam socha divých žen a já jim říkám poletuchy. Uprostřed je malý domeček se žlutou*

¹⁶ Fischer-Lichte, E. Op. cit., s. 85.

omítkou, dříve to bývala modlitebna mnichů a teď je tam butik, který je otevřený podle počasí (...).“

„Žádné společenství, které je vytvořeno pomocí vzájemného jednání, nelze označit za „fiktivní“, neboť vždy představuje společenskou realitu, ačkoliv je jeho trvání na rozdíl od jiných časově omezené. Zmizí, jakmile je takové jednání u konce. Podmínkou úspěchu nejsou v tomto případě stanovená pravidla, jimž by všichni členové společenství podléhali. Jediným požadavkem je, aby se členové jindy divergentních skupin – aktéři a diváci – podíleli po dobu trvání představení na společných jednáních.“¹⁷

V závěru inscenace herečky upozornily diváky, že je zvou na ochutnávku jídla, co připravily během představení, že na stole je také kasička na dobrovolný příspěvek, a především, že budeme muset brzy skončit, jelikož některé bydlí na ubytovně a musejí tam být před 22. hodinou. Diváci nezdědka zůstali v sále i po konci představení. Zcela spontánně vznikla příležitost s herečkami, s ženami bez domova, společně povečeřet, seznámit se, popovídat si s nimi, zkrátka být spolu. V jednom případě, o němž vím, kontakt mezi aktérkou a divačkou neskončil odchodem z divadla – divačka asi dva měsíce po představení přinesla pro jednu z akterek krmivo pro jejího psa Tobiho (byl také jedním z aktérů představení).

3.2 Jednání

„Jednání vyžaduje pluralitu, v níž jsou sice všichni totožní v tom smyslu, že jsou všichni lidé, ale právě jako takoví jsou totožní oním pozoruhodným způsobem, že žádný z nich není stejný jako kdokoli jiný, kdo kdy žil, žije nebo bude žít.“¹⁸

Hannah Arendt zmiňuje jednání jako jednu ze tří činností *vita activa* (spolu se zhotovováním a prací, jakožto základní podmínky lidské existence na zemi). Ve své práci *Vita activa* popisuje principy a specifika jednání. To je podmíněno za prvé pluralitou – vztahuje se k ostatním lidem, tudíž v sobě zahrnuje komunikaci a rozumění komunikaci, a za druhé individualitou – jedinečností každého člověka. Je třeba odlišit „jednání“ a „chování za nějakým účelem“ (rozhodnutí, zhotovování, obstarávání). Jednání je svobodným rozhodnutím být ve světě / být ke světu právě

¹⁷ Fischer-Lichte, E. Op. cit., s. 77.

¹⁸ Arendt, H. *Vita activa*. Praha: Oikoymenth, 2009. 17 s.

bez nutnosti záměru, účelu či užitku. Ona nezáměrnost jednání v sobě nutně obsahuje nevypočitatelnost a nepředvídatelnost, a tím i autenticitu. Nezáměrností není myšlena bezdůvodnost v tom významu, že nemá žádný smysl, ale v tom, že jednání nemá zistný charakter. Jeho princip tkví naopak v tom, že uvádí věci do pohybu, nutí ostatní k nějaké reakci, mění běh světa a zároveň se v něm vyjevuje individualita každého jedince.

„Jednáním a promlouváním lidé vždy činí zjevným, kdo jsou, aktivně ukazují svou bytostnou personální jedinečnost, vstupují jakoby na jeviště světa, na němž nebyli tak viditelní, dokud se bez jejich vlastního přičinění ukazovala pouze neopakovatelná podoba jejich těla stejně jako neopakovatelný zvuk jejich hlasu. Na rozdíl od toho, ‚co‘ určitý člověk je, na rozdíl od vlastností, nadání, talentů, defektů, které máme, a proto je máme ve svých rukou a pod svou kontrolou přinejmenším do té míry, že je na naší vůli, zda je ukážeme či skryjeme, se vlastní personální ‚kdo‘, jímž určitý člověk je, vymyká naší kontrole, protože se mimoděk vyjevuje ve všem, co říkáme nebo činíme.“¹⁹

3.3 Záměrnost a nezáměrnost

Ovšem v případě uměleckého díla nejde dle Arendtové o jednání, ale o zhotovování předmětu, jelikož u uměleckého díla vnímáme to, co je zamýšlené. Malíř vytvoří obraz, jelikož chce předat myšlenku či zkušenost ostatním, vytvoří jej za nějakým účelem. Ovšem už český estetik a strukturalista Jan Mukařovský poukazoval ve studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (1943), že umělecké dílo v sobě obsahuje jak stránku ideovou, tak bezprostřední. Umělecké dílo není jen znakem nebo hotovou tezí, artefaktem, ale je to soubor nevypočitatelných a otevřených odkazů, jejichž význam ovlivňuje tvůrce i vnímatel. Záměrnost a nezáměrnost díla nikoli z pozice autora, ale právě vnímatele, Mukařovský rozvíjí. *„Během vnímání kolísá vnímatel neustále mezi pocitem záměrnosti a nezáměrnosti, jinými slovy, dílo je mu znakem i věcí zároveň.“²⁰*

Vnímatel má tendenci obsáhnout celé umělecké dílo jako znak, jako významovou složku, přesto je přítomna (v různé míře) složka nezáměrná: bezprostřední uchvácení, stržení. Nezáměrnost se významové jednotě celku vzpouzí, narušuje ji. Obě složky nejsou antagonické, fungují vedle sebe či spíše

¹⁹ Arendt, H. Op. cit., s. 230.

²⁰ Mukařovský, J. O záměrnosti a nezáměrnosti v umění. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1971, 130 s.

spolu dohromady v dialektickém napětí, sjednocuje je snaha vnímatele o významovou jednotu. „Právě jakožto věc je dílo schopno působit na to, co je v člověku obecně lidského, kdežto v svém aspektu znakovém apeluje dílo vždy koneckonců na to, co je v člověku sociálně a dobově podmíněno.“²¹

Milan Jankovič ve své studii *Dílo jako dění smyslu* (1992) rozvíjí Mukařovského tezi o nezáměrnosti tím, že v opozici k vnímání uměleckého díla jako realizaci myšlenky staví potenci uměleckého díla k nekončícímu vývoji jeho smyslu: „Umělecká akce spočívá v objevování bytí jsoucího, které ve svém svobodném, nikterak ovšem samozřejmém, nýbrž člověkem dobývaném zjevování, může nás původně oslovovat.“²²

Erika Fischer-Lichte až o mnoho let později uvádí dva řády vnímání recipienta: přítomnost (fenomenální bytí) a reprezentaci (znak). „Vnímáme-li tělo herce jako jeho tělesné bytí-ve-světě, nastoluje se tím jiný řád vnímání, než je tomu v případě, kdy vnímáme tělo herce jako znak postavy.“²³

Nezáměrnost se silně vyjevuje v přítomnosti v tom, co není možné zformovat, například ve fyzis. Tělesnost, přímý kontakt s materií, posiluje zakoušení díla. Takováto tematizovaná materiálnost performerů je typickým znakem akčních druhů umění, happeningů a performance, a také dokumentárního divadla. Jistě není možné striktně rozlišovat přítomnost a reprezentaci ani záměrnost a nezáměrnost uměleckého díla, neboť jedno v sobě obsahuje druhé, vnímatel kolísá mezi těmito dvěma stránkami jednoho celku. Ovšem můžeme říci, že existují taková umělecká díla, jejichž těžiště je více formálně ukotveno a nezáměrnost je v nich „narušitelem“. Jiná díla, pro něž je naopak nezáměrnost vědomým prostředkem sdělení, a také díla, která to, co bylo původně nezáměrné, představují divákovi jako záměrné. Stejně jako v inscenaci *Co čumíš?!*, kde bylo významně akcentováno tělesné bytí žen bez domova na scéně. Ženy představovaly samy sebe, bezdomovkyně Růženka hrála bezdomovkyni Růženku. Ženy-herečky na jevišti spíše „byly“ nežli „hrály“, vyjevovaly se ve svém postoji těla, typické chůzi, specifickém mluvním projevu apod. Netvořily postavy, ony těmi postavami byly. Formát představení měl v tomto ohledu blíže k umění art brut či ready-made než k divadelní inscenaci.

²¹ Mukařovský, J. Op. cit., s. 146.

²² Jankovič, M. *Cesty za smyslem literárního díla*. Praha: Karolinum, 2005. 23 s.

²³ Fischer-Lichte, E. Op. cit., s. 214.

Pro Hannah Arendt je umělecké dílo *zhotovováním*. Domnívám se, že umělecké dílo má svou „jednající“ složku – a ta je nejpatrnější právě v divadelním/hereckém umění. Drama a jeho inscenace jsou složeny z dramatických situací, jejichž dramatickost tkví právě v tom, že postavy dramatu nutí k jednání. Dramatická situace, stěžejní kámen klasického divadla, v podstatě exemplárně ukazuje modely jednání. Samo „ukazování jednání“ není jednáním samotným – modely jednání jsou znakem, který používá umělec (dramatik, režisér, herec) ke zprostředkování významu, smyslu díla. Reprezentuje (ve smyslu zpřítomňuje) takové dané okolnosti, které v člověku budí aktivitu něco dělat, změnit stav věcí, jednat. Specifická povaha divadla (která jej odlišuje od ostatních uměleckých druhů) je právě v onom zpřítomňování. U performativního umění (ať už jde o performance, happening, improvizované divadlo, nebo pevný inscenační tvar) totiž vždy chybí artefakt. Představení je vždy jen teď a tady, je ze své podstaty neopakovatelné. I pevně nazkoušená inscenace je při každém představení jiná. Tato bezprostřednost je způsobena tím, že estetický objekt vzniká v prostoru mezi jevištěm a hledištěm, v prostoru mezi hercem a divákem. Performativní činnost chce něco vyjadřovat, něco znamenat, vytváří dílo za účelem sdělení. Současně přítomností herce-člověka (ať už ztvárňuje dramatickou postavu či jedná autorsky sám za sebe) prosvítá vždy herecká postava a zároveň herec jako člověk.

Zřetelně se toto „prosvítání“ vyjevuje v nečekaných situacích, kdy je herec nucen jednat z části za sebe-člověka a z části v souladu s postavou, kterou reprezentuje. Touto nečekanou situací míním událost vybočující ze zafixovaného tvaru inscenace, s níž je nutno si poradit, jednat – ať už je to zapomenutí textu, výpadek techniky, pozdní příchod herců na scénu nebo narušení představení nečekanou akcí diváků. V těchto momentech je herec nucen improvizovat a jednat, a to ve velmi zvláštní kombinaci: rozhodnutí činí herec-člověk, ale jedná v souladu s představením, v souladu s dramatickou situací, v souladu s postavou. Pokud vystoupí z role, jedná pouze sám za sebe, zcizuje svou postavu, je narušena divadelní iluze (v případě postmoderního a postdramatického divadla je ovšem toto zcizování zcela záměrné a kýžené).

U akčních forem performativního umění – performance a happeningů, kdy je průběh představení zcela závislý na reakcích diváků – jde spíše než o autentické jednání performerů o provokaci k jednání diváků. Například srbská umělkyně Marina Abramovič si ve své performanci *Lips of Thomas* (1975) mj. způsobila řezné rány na těle a položila se na ledový kvádr, to vše před zraky

diváků. Svou akcí provokovala diváky k jednání. Bylo na každém z nich, jak se zachová – jestli odejde, zavolá sanitku, sejme Abramovič z ledové lázně, nebo jednat nebude a zůstane jen přihlížet.

U improvizovaného divadla není otázka jednání jasnější. Na první pohled se zdá, že pokud jevištní tvar není pevně fixovaný (je částečně nebo cele improvizovaný), jsou herci okolnostmi zkrátka nuceni jednat. Ovšem improvizace v divadle potřebuje svou vlastní strukturu, strukturu, v jejímž rámci se může improvizace odehrávat. Klíč k autentickému hereckému jednání tedy není ve vnějším ustavení díla (mizanscéna, pevnost textu a celková neměnnost struktury jevištního tvaru), ale naopak ve vnitřním prostoru každého herce. Takto herec improvizovaného divadla, přestože improvizuje, může spadnout do svých vlastních schémat a šablon, které jsou vnějškové a vycházejí z jevištního formátu představení. K situaci, kdy herec na jevišti nepředvádí jednání, ale jedná, dochází (v různé míře) nezávisle na jevištním tvaru. Herec jednající ovšem nemá nic společného s uvěřitelností v tom smyslu, že jeho herecká tvorba je dokonalou iluzí skutečnosti ani řemeslně zdařilým ztvárněním dané role, hlavním předpokladem a prostředkem k jednání je autenticita.

3.4 Jednání a nejednání v *Co čumíš?!*

O autenticitu hereček-žen bez domova jsme usilovali i v rámci inscenace *Co čumíš?!*. Aktérky místy reprezentovaly své vlastní modely jednání, snažily se je přenést do divadelního prostoru v co nejryzejší podobě. I když to byly útvary částečně fixované a částečně otevřené, často si je aktérky přizpůsobovaly momentálnímu rozpoložení. Jejich postavení bylo někde na pomezí herecké postavy (reprezentující je jako osobnosti) a přímo jich samotných. Zřetelněji ovšem docházelo k autentickému jednání ve scénách, které byly v principu otevřené, a to zejména ve scéně Stánek a svačina, ale i při přímém oslovování diváků a v čase po představení. Nejenže aktérky vybízely k jednání diváky, ale jejich civilní jevištní přítomností se odehrávalo autentické jednání v rámci divadelního tvaru. Herečky zde prezentovaly činnost, kterou znají a ovládají, měly jasný úkol, s jasnými pravidly (podat instrukce k postavení stánku a k uvaření pokrmů). Tyto činnosti jsme ovšem vykonávaly my „s domovem“ – tj. já a režisérka – jediné dvě aktérky inscenace, které se stánkem neměly předchozí zkušenost. Ženy bez domova nás učily, jak jídlo připravit, vysvětlovaly

to jak nám, tak divákům. Jednaly sebevědoměji, s větší jistotou a lehkostí – v tuto chvíli poučovaly ony, předávaly ostatním své zkušenosti. Následně ženy bez domova rozdávaly divákům „s domovem“ tyto pokrmy. Právě tyto momenty pro nás byly nejcennější. Ač se v těch chvílích zjevovalo autentické jednání, stále se odehrávalo v divadle a už jen tím, že jsme na herečky posvítili reflektorem, jsme jejich jednání zvýraznili, vyextrahovali.

Toto specifikum však nebylo od začátku samozřejmé. Herečky se potýkaly s několika problémy. Za prvé to bylo zakořeněné přesvědčení, že ony samotné ve své přirozenosti nikoho nezajímají nebo naopak měly tendenci se za nějakou „rolí“ schovat. Za druhé se objevily určité stereotypní vzorce chování a vyjadřování, a to jak ve formě, tak i z hlediska tématu (ženy trpěly fixní představou, co chce potenciální divák slyšet, tedy zejména obecnosti o životě na ulici, traumatické životní příběhy apod.). A za třetí to u některých byla potřeba „hrát divadlo“, tendence předstírat a nepřírozeně cosi „vyrábět“. Nejprve jsme tedy tyto představy musely odbourat a dlouhou cestou zkoušení, zvykání si a budování důvěry se propracovat k osobitému jevištnímu projevu, kdy se skrze autentické jednání akterek vyjeví jejich osobitost. *„Toto ‚kdo‘, které se tak jednoznačně a neomylně ukazuje okolnímu světu lidí, vždy zůstává skryto právě samotnému ukazujícímu.“*²⁴

Aktérky, ženy bez domova, byly vrženy na jeviště, tak jako je člověk vržen do svého bytí. Ve své přirozenosti, autenticitě, v oblečení, které na sobě nosí v civilním životě, herečky říkaly texty, které si samy napsaly nebo je improvizovaly, mluvily vlastním jazykem, používaly svá slova, své věci denní potřeby, své myšlenky. Událost představení toto vše pouze zviditelnila, zveřejnila, a přítomností diváků zprostředkovala posluchače, druhé já, umožnila situaci, provokovala k odpovědi, k reakci.

*„Já jsem já vůči ty. Sám sebe jako objekt v celistvosti vidím jen skrze druhé já. Druhé já vnímám nejprve jako objekt a pak vidím sebe v očích druhého.“*²⁵ S tím, jak mou osobu vidí druhý člověk, společnost, jsou právě ženy bez domova konfrontovány dennodenně. To, že sami sebe vnímáme v zrcadle druhé lidské bytosti, je vlastní všem lidem. Vnímáme sami sebe skrze druhého člověka, navíc *„...ten druhý nemusí být konkretizován“*²⁶. A člověk v tíživé sociální

²⁴ Arendt, H. Op. cit., s. 231.

²⁵ Patočka, J. Tělo, společenství, jazyk, svět. Praha, 1995. 41 s.

²⁶ Tamtéž, s. 41.

situaci si dopad tohoto zrcadlení uvědomuje velmi silně. Pro ženy bez domova je často důležité, aby nebyly vnímány právě jako ženy bez domova. Jedna z hereček např. zarputile odmítala, aby vstupenky na představení pro její známé byly zdarma a chtěla je sama pro ně zaplatit, bez úlevy.

„Je to stálá struktura naší zkušenosti, ustavičně vidím sebe jako druhého, tak, jak mě vidí druhý člověk.“²⁷ Toto vzájemné zrcadlení, vnímání sebe skrze druhého, vnímání svého já, nastává vždy v situaci, vidím já a já jsem viděn, „...já je situační pojem (v situaci jsem tak, že situace není ode mne odlišná a já nejsem bez vlivu na situaci.“²⁸

Vnímání hereček inscenace *Co čumíš?!* je společností v běžném životě často redukováno na jejich sociální status, potýkají se s tím, že jsou součástí v podstatě anonymní společenské vrstvy „bez domova“, se všemi jejími „typickými“ vlastnostmi (nespolehlivost, problémovost, alkoholismus, neupravenost apod.). Jejich osobnost a existence je nahlížena zjednodušenou optikou. Přes nálepku „bez domova“ nejsou vidět jako osobnosti, stačí jejich příslušnost k této sociální skupině, abychom si o nich vytvořili představu. A tento pohled druhého člověka se pak odráží zpět k nim samotným, takto samy sebe vnímají. Dramaturgickým východiskem projektu bylo oproštění se od předsudečných nánosů, které znemožňují vidět jedinečnost člověka a umožnit tuto novou zkušenost divákům.

3.5 Tělesnost, enbodiment, performativita

Erika Fischer-Lichte upozorňuje na fenomén/aspekt performativního jednání člověka a jeho vliv na utváření identity a vnímání těla jako takového. Odkazuje v této souvislosti na studii fenomenoložky Judith Butler *Performativní akty a utváření genderu: esej o fenomenologii a feministické teorii* z roku 1988:

„Butler tvrdí, že identita pohlaví (gender), jakož i všechny ostatní identity nejsou předurčeny ontologicky či biologicky, ale jsou výsledkem specifických, kulturně determinovaných jednání (performativních jednání) [...] fyzická jednání, označená jako performativní, nejsou vyjádřením nějaké předem pevně dané identity – ta se naopak vytváří až jejich realizací.“²⁹

²⁷ Patočka, J. Op. cit., s. 41.

²⁸ Tamtéž, s. 39.

²⁹ Fischer-Lichte, E. Op. cit., s. 34.

Tato jednání utvářejí a formují tělo individuálně, kulturně, sociálně. V rámci inscenace fungovalo tělo ve svém autentickém performativním výrazu a projevu spíše ontologicky než sémioticky. Tělo zde nebylo nositelem významu, označujícím, nebylo hereckou postavou ztvárňující dramatickou osobu, naopak bylo značně oproštěno od sémiotičnosti, tělo samo o sobě, skutečné tělo, holá existence. Toto nesémiotické vnímání herce (je-li to stále ještě herec) je typické pro performativní akční umění, především happeningy a performance, pro které je stěžejním předpokladem. Ale je více či méně patrné i v jakémkoli jiném typu performativním umění. I v tradičním divadelním představení divák vnímá jak herce, který něco představuje, něco znamená (v rámci označující a označované), tak i herce jako člověka, vnímání osciluje mezi přítomností herce a reprezentací postavy.

Aktérky projektu *Co čumíš?!* hrály na jevišti samy sebe, jejich tělesný autentický projev, gestus, napětí či povolení, gesta i mimika, byly v podstatě nezáměrné, mimoděčné, až téměř nevědomé. Záměrem bylo zjevit herečky právě v jejich přítomnosti, tělesného *bytí ve světě*. „Vzhledem ke své autoreferenčnosti utváří řád přítomnosti významy jako emerzní, aniž by recipient mohl tento proces ovlivnit.”³⁰ Paradoxně tak v tomto případě autoreferenčního systému dochází k multiplikaci významů, které jsou nepředvídatelné a závisí na individuálním vnímání a vyhodnocení diváků, nejen v úrovni intelektuální, ale zejména na úrovni tělesné (diváci vnímají celým tělem, nejen očima a ušima).

Navzdory pevnému scénáři bylo každé její uvedení velmi odlišné. Některé scény byly improvizované, a ty, co měly pevnou strukturu, se zřídkakdy podle ní opravdu odehrály. Režie připravila situaci, které budou aktéři i diváci vystaveni a bude jim umožněno nějak s ní naložit. Vznikaly situace, jejichž přesný průběh bylo nemožné předpokládat. Nezáležel jen na aktérech, ale i na divácích a také na zvířeti (hereččin pes Toby), jehož chování bylo zcela nepředvídatelné. Všichni se stali tvůrci emerzního významu, spolu-performery. Docházelo k časté proměně rolí aktérů a diváků, vztahu subjektu a objektu, veřejného a soukromého, přímého kontaktu (oslovení i tělesný kontakt) a odstupu, docházelo ke vzniku události. Právě střídání reprezentace a přímého uskutečňování na scéně, dává vzniknout oné *percepční multistabilitě*, jak tento fenomén nazývá Fischer-Lichte.

³⁰ Fischer-Lichte, E. Op. cit., s. 216.

3.6 Wrestler hrající wrestlera, bezdomovkyně představující bezdomovkyni

Roland Barthes ve svých *Mytologiích* v úvaze o wrestlingu přirovnává tento druh zápasu k performativnímu umění. Wrestleři zde fungují svým způsobem jako herci, a to prostřednictvím autostylizace a hyperbolizace svého tělesného typu a charakteru, za účelem prezentace zápasnické show (nikoli sportu či zápasu na život a na smrt). Je to wrestler představující wrestlera, využívající jasné srozumitelné gesto, kostým, znak. Divák wrestlingu nechce vidět skutečnou bolest, ale jasný znak bolesti. „Úkolem zápasníka není zvítězit, ale provést přesně ta gesta, která se od něj očekávají.“³¹ Jde o obrazy vášně, okamžiků bez delšího trvání či nutnosti spojování. Nejde tedy o žádný příběh či rozuzlení nebo o překvapení z toho, jak to dopadne a kdo zvítězí – přesto spolu soupeři zápasí.

„Jakmile se soupeři ocitnou v ringu, publikum je zahlceno očividností rolí. Každý fyzický typ stejně jako v divadle přepjatě vyjadřuje úlohu, jež byla zápasníkovi přidělena.“³² Tak se spolu utkávají frajírek v županu a arogantní kohout nebo divoký válečník s rock'n'rollovou star á la Elvis Presley. Na tomto vyznění mají velký podíl i diváci, kteří tento styl očekávají a podle toho jej interpretují.

Podobně tomu bylo i v inscenaci *Co čumíš?!* Přesto, že aktérky *bytovaly* na jevišti civilně až naturalisticky, staly se už tím, že byly na jevišti, postavami, znakem. Bezdomovkyně Ivanka tak hrála bezdomovkyni Ivanku, prodejkyň Nového Prostoru Růženka představovala prodejkyň Nového Prostoru Růženku, režisérka Zuzana režisérku Zuzanu apod.

Jak uvedla v rozhovoru jedna z divaček, spolupracovnice organizace *Jako doma*: „(...) Růženka – ale protože je na jevišti, tak děláme, že se neznáme – mě požádá, abych jí půjčila židli.“³³ Žádná taková instrukce typu: „během představení budeme dělat JAKO, že se neznáme, JAKO, že to není připravené“, z naší strany nikdy nevzešla, ba naopak, divadelní iluze byla v průběhu

³¹ Barthes, R. *Mytologie*. Přel. Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004. 14 s.

³² Tamtéž, s. 15.

³³ *Bezdomoviny*. Praha: Jako doma-Homelike, prosinec 2016. 2 s.

představení často narušována. Přesto diváci i aktérky přirozeně respektovali vžitá pravidla divadelního představení.

4. Reflexe projektu

Všechny aktérky zmiňovaly jako jeden z hlavních přínosů projektu kolektiv, který vznikl. Navázání nových vztahů či upevnění těch starých.

Ivana: „*Mně se na tomhle divadle líbí, že jsem poznala spoustu nových lidí, který bych v normálním životě snad ani nepoznala a nepotkala. A jsem ráda, že Radka, Zuzka a Bára s námi chtěly spolupracovat.*”

Růženka: „*Když bylo po premiéře tak mi bylo smutno po holkách, že je dlouho neuvidím. Ale pak jsme se potkaly v Orku (ateliér Radky Joskové, kde jsme zkoušely a zhruba dva týdny po premiéře jsme se znovu setkaly, pozn. aut.), to jsem měla radost, že mi Baruška zavolala.*”

Ivana: „*Je dobrý, že ten text jde z nás, není předem daný.*”

Ivana (vysvětluje proč by se lidé měli věnovat divadlu): „*Poznejí jiný lidi, dostanou se do jiný dimenze lidí. Jako třeba my, holky bez domova, to se dostaneš do úplně jiných sfér. A je to zábava!*”³⁴

Pro mne je tím nejsilnějším, co zůstává, unikátní setkání a také změna pohledu. Prostřednictvím kolektivní tvorby divadelní inscenace docházelo k budování vzájemné důvěry, radosti z setkávání a z tvorby. Ač se nepovažuji za předsudečného člověka, přesto i mne proměnila tvůrčí a otevřená práce s ženami bez domova vnímání této skupiny. Především se z anonymního člověka příslušného k určité sociální skupině, reprezentanta bezdomovecké masy, vyloupil člověk individuální, člověk svobodný. Tento fakt může znít banálně a zkrátka obecně – teprve až někoho, kohokoli, blíže poznáme, je pro nás osobitým a nezaměnitelným člověkem. Předtím to byl někdo, o němž nic nevíme, nanejvýše na nás nějak působí prvním dojmem. Nicméně u příslušnic této silně

³⁴ *Bezdomoviny*. Praha: Jako doma-Homelike, prosinec 2016. 2 s.

ostrakizované sociální skupiny, jakou lidé bez domova jsou, máme dojem, že už dopředu víme, jací jsou.

Jelikož zkušenost je nepřenositelná, chtěly jsme zprostředkovat setkání s těmito výjimečnými ženami, umožnit prostřednictvím divadelní události dialog. Předložily jsme nabídku, otevřely možnost. To, jestli a jak ji diváci využijí, zaleželo na nich samotných. Čisté prostředí divadla, neutrální prostor, časová ohraničenost, v podstatě bezpečné prostředí divadelní inscenace (jistě distance od reality), navíc podpořené společným jídlem (něco, co nás všechny propojuje), dalo vzniknout unikátnímu chvilkovému mikrosvětlu, mikrospolečenství. Pokusily jsme se umožnit divákům nahlédnout „do kuchyně“ žen bez domova a na chvíli ji s nimi sdílet.

Závěr

„Co čumíš?!“ byla replika i téma inscenace, trochu urážka, trochu nadsázka, ale především pocit přítomnosti třetí strany, třetího pohledu, který neustále pozoruje, neustále hodnotí. Tento „třetí pohled“ se během procesu i samotné inscenace několikrát otočil; kdo pozoruje a kdo je pozorován? Zároveň jsme vycházely z premisy, že člověk je součástí prostoru – utváří jej a prostor zas utváří člověka. Ženy-herečky-bezdomovkyně vycházely ze svých zkušeností, pocitů, příběhů a svým osobitým způsobem je sdělovaly divákům. Vznikla tak koláž výstupů, sólových i skupinových. Jednotlivé výstupy byly založené zejména na vyprávění a improvizaci, v menší míře šlo o dramatické situace a ztvárňování rolí v jejich rámci. Společně jsme pracovaly na schopnosti uvolnění, spontánního chování, konstruktivního myšlení a jednání, rozvoji představitivosti, koncentrace. Pro každou z aktérek bylo potřeba najít inscenační klíč, který by souzněl, či naopak šel proti jejímu autentickému vystupování a autorskému přístupu.

Samozřejmě jsme se potýkaly také s nemalým množstvím čistě technických „nezdatností“ i s mírnou nezodpovědností hereček. Růženka několikrát dorazila na zkoušku značně pod vlivem alkoholu, často se opakovaly neomluvené absence na zkouškách či několikahodinové pozdní příchody v podstatě u všech hereček. Dalším úskalím byla neschopnost fixace textu či scénování. Růženka tedy na začátku inscenace promlouvá k divákům: *„Dobrý večer vážení diváci, jmenuji se Růžena a vítám vás na představení ... Co čumíš! Něco budeme říkat, protože si to pamatujeme a něco budeme číst, protože si to nepamatujeme.“* Prozatím ve všech proběhlých představeních si Růženka touto větou nebyla jistá a musely jsme jí na scéně napovědět.

To, že se zdařilo přirozeně vytvořit sociální skupinu, kterou stmelila autorská tvorba na společném tvaru, způsobilo, že se podařilo ztvárnit právě onu divadelní inscenaci. Bez těchto silných sociálních vazeb by to šlo velice těžko, spíše vůbec. Navzdory tomu, že motivace hereček mohly být částečně i ekonomické (honoráře za zkoušení a představení), což jim mohlo vzhledem k permanentně tíživé finanční situaci docela pomoci, jako stimul pro tvorbu u sociálně vyloučených neherců to samo o sobě určitě stačit nemůže. Jako hlavní přínos v reflexi celého projektu uvedly všechny herečky toto: setkání se zajímavými lidmi, vytvoření kolektivu, navázání nových sociálních, přátelských vazeb.

„Vztah mezi terapií a uměním je jednostranný. Zatímco úroveň uměleckého zážitku je zcela nezávislá na terapii, úroveň (arte)terapie je přímo úměrná hloubce estetického zážitku.“³⁵

Projekt *Co čumíš?!* pro mne stojí na hranici autorského a dokumentárního divadla a částečně i teatroterapie. Ač východiska i samotná práce vycházely zejména z divadelních – uměleckých motivací tvůrců a pro samotnou terapii nebyl při zkoušení čas, prostor ani vlastní odborná specializace, je nutno konstatovat, že jak zkoušení a příprava projektu, tak vlastní představení, fungují pro herečky také resocializačně, kompenzačně a rehabilitačně. Sociální rozměr byl pro mě ze začátku projektu spíše druhotný, postupně se však stal přirozeným druhým pólem představení, stejně podstatným jako jeho estetická funkce. I když součástí přípravy bylo několik návštěv výtvarné arteterapie, určitě nešlo o terapeutický projekt jako takový. Že se projekt vydařil, že nakonec měl, jak se domnívám, silný mimodivadelní efekt, je také díky tomu, že právě onen tvůrčí záměr byl primárně umělecký.

³⁵ Valenta, Milan: *Dramaterapie*. Příbram: Grada Publishing, 2007. 18 s.

Prameny a literatura

- Arendt, Hannah. *Vita activa*. Praha: Oikoymenh, 2009.
- Barthes, Roland. *Mytologie*. Přel. Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004.
- Caillois, Roger. *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998.
- Drábek, Mirek. Sociální gesto i divadlo, *A2*, 01/2006.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011.
- Huizinga, Johann. *Homo ludens*. Praha: Dauphin, 2000.
- Jankovič, Milan. *Cesty za smyslem literárního díla*. Praha: Karolinum, 2005.
- Kolářová, Jitka – Lindovská, Eliška. *Stojíme na jejich straně. Závěrečná výzkumná zpráva o ženském bezdomovectví a násilí*. Praha: Jako doma – Homelike, 2016.
- Mukařovský, Jan. *O záměrnosti a nezáměrnosti v umění*. In: Studie z estetiky. Praha: Odeon, 1971.
- Novák, Vladimír – Šplíchalová Mocová, Kateřina. *Problematika režie a dramaturgie ve specifické divadelní skupině*. Praha: NAMU, 2016.
- Patočka, Jan. *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha, 1995.
- Pavlovský, Petr. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: Libri Národní divadlo, 2004.
- Polínek, Martin Dominik. *Teatroterapie*. In: *Úvod do studia dramaterapie, teatroterapie, zážitkové pedagogiky a dramiky*. Olomouc: P-centrum, 2013.
- Valenta, Milan. *Dramaterapie*. Příbram: Grada Publishing, 2007.
- Valenta, Milan a kolektiv. *Rukověť dramaterapie a teatroterapie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006.
- Vyskočil, Ivan – Vyskočilová, Eva. *Výuka herectví jako psychoterapeutická možnost*. In: Syřišťová, Eva. *Skupinová psychoterapie psychotiků a osob s těžším somatickým postižením*. Avicenum: 1989.
- Bezdomoviny*. Praha: Jako doma-Homelike, prosinec 2016.

Přílohy

A. Texty

Jana Horská

Invalidovna I.

Busta válečníka Petra Strozziho

hledí upřeně

na vstupní bránu

Invalidovny.

Ve výrazu se zdá být

hrdost ale i trpkost.

Žlutých růží se letos

ruka zahradníka

ani nedotkla.

Zdrobněly, zplaněly.

Straka monotónně

sama sobě

odpovídá,

ano, píseň dnešního dne

se tiše ztrácí.

Jakoby zdřevěnělým hlasem

sama sobě

tu smutnou ztrátu

opakuje, potvrzuje.

Tak už pojďme domů.

Říká své mámě malá holčička.

Za sebe i svého mladšího
bratříčka.
Lampy se rozsvěcí.
Paní s trekingovými holemi
spěchá, aby dokončila
vytčenou trasu.
Odešel i muž v černém
triku s nápisem NE.

Invalidovna II.

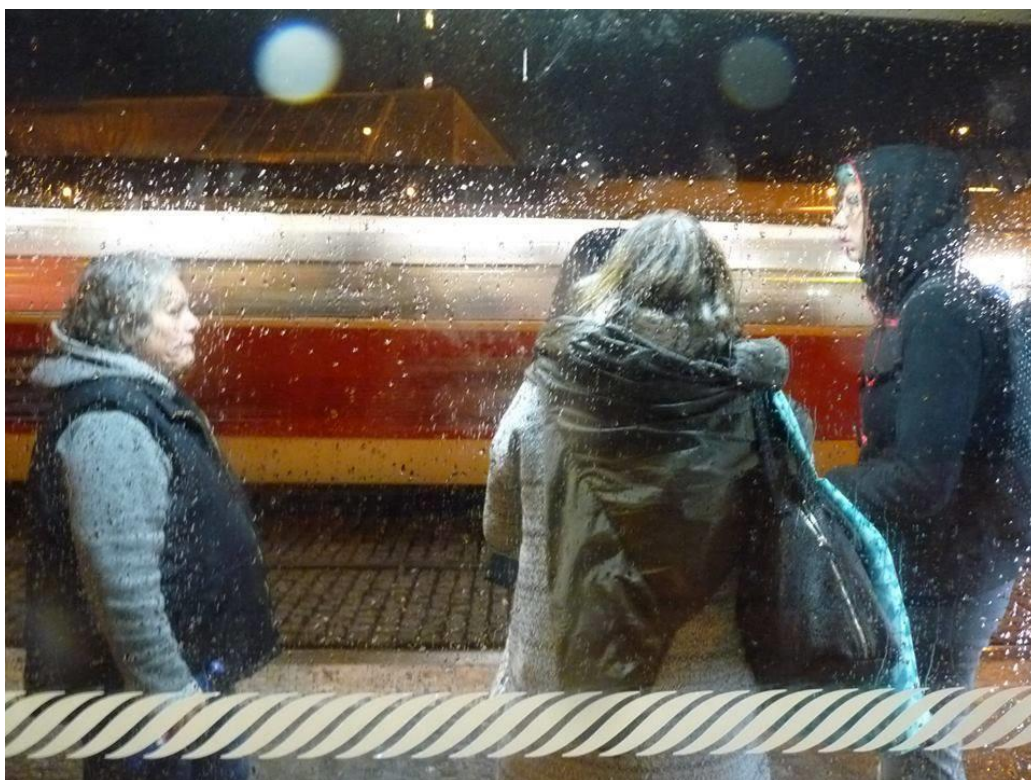
Mladý muž
s klučikem na ramenou
prochází hlavní cestou
dítě má šáteček
na týle do uzlu.
Hrají si se spadnými
javorovými listy.
Dítě dostává políbení.
Potom sedí v trávě
a táta kolem něj
sype náruč listí.
Je to hra na déšť.

Růžena Chvojková

Cesta do práce

Při výstupu jsem použila schody, protože výtahem jela maminka s kočárkem. Dlouho jsem na Nových Butovicích nebyla a hodně se toho tam změnilo. Kudy jsem chodila před pár lety, tam se staví. Musela jsem se zeptat jedné paní, který z těch domů je poliklinika a paní mi ukázala cestičku, kudy se tam dostanu. A tak jsem šla tou cestičkou, jenže už bylo dvanáct a tou dobou bývají doktoři na obědě, tak jsem si našla lavičku a taky jsem se najedla. Před jednou hodinou jsem se vydala k doktorovi. Na recepci jsem zjistila, že se musím nejdřív objednat, a tak tam budu muset znova. Pak jsem nemohla tu cestičku zpátky najít, tak jsem si trochu zašla. Když jsem došla k metru, stála tam starší bezradná paní a nevěděla, kudy se jde na polikliniku. A jak viděla, že jdu o francouzské holích, přišla ke mně a zeptala se na cestu. Šla jsem s ní ven a tu cestičku jí ukázala.

B. Fotografie



Sběr materiálu v ulicích Prahy, říjen 2016.³⁶

³⁶ Archiv autorky.



Plakát k inscenaci.³⁷

³⁷ Motiv postavy vznikl v rámci arteterapie, autorkou je Jiřina Jínka Cilcová.



³⁸ Fota Michaela Škvrňáková, archiv autorky.







Jmenný rejstřík

A

Abramovič Marina, 32, 33
Arendt Hannah, 29, 30, 32, 34

B

Barthes Roland, 37, 43
Boal August, 21
Burianová Zuzana, 7, 10, 37
Butler Judith, 35

C

Caillois Roger, 13, 43
Cilcová Jiřina Jínka, 18, 47
Cimický Jan, 19

D

Drábek Miroslav, 20

F

Fischer-Lichte Erika, 27, 28, 29, 31, 35,
36, 43
Fulka Josef, 37, 43

H

Huizinga Johann, 13, 43

J

Jankovič Milan, 31, 43
Josková Radka, 25
Jungová Kateřina, 16

K

Kodetová Vendula, 19, 20, 22
Kolářová Jitka, 8, 10, 43

L

Lindovská Eliška, 8, 43

M

Makonj Karel, 19
Mukařovský Jan, 30, 31, 43

N

Novák Vladimír, 43

P

Patočka Jan, 34, 35, 43
Pavlovský Petr, 19, 20, 22, 43
Polínek Martin Dominik, 19, 21, 22, 23,
24
Presley Elvis, 37

S

Syřištová Eva, 12, 24, 43

Š

Škvrňáková Michaela, 48
Šplíchalová Mocová Kateřina, 43

U

Učík Martin, 19, 20

V

Valenta Milan, 42, 43
Vangeli Nina, 19
Vyskočil Ivan, 12, 19, 24, 43
Vyskočilová Eva, 12, 24, 43