

**Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2013

Ilona Labut'ová

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra speciální pedagogiky

Ilona Labuťová

Divadlo Inventura

Případová studie

Theatre Inventura

Case study

Bakalářská práce

Studijní program: B SPPG KS

Studijní obor: Speciální pedagogika

Vedoucí bakalářské práce: Doc. PhDr. Jan Šiška, Ph.D.

2013

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Divadlo Inventura vypracovala pod vedením vedoucího bakalářské práce doc. PhDr. Jana Šišky, Ph.D. samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum 28. 4. 2013

.....
podpis

Ráda bych poděkovala doc. PhDr. Janu Šiškoví, Ph.D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěla poděkovat Ing. Petru Herianovi za zapůjčení diktovacího zařízení, které mi i přes dlouhodobé zranění ruky umožnilo práci napsat a v neposlední řadě bych chtěla poděkovat všem hercům Divadla Inventura, bez kterých by tato práce nemohla vzniknout.

.....

podpis

Abstrakt

Bakalářská práce „Divadlo Inventura“ se zabývá detailním popisem souboru herců a hereček s mentálním postižením, mapuje jeho vývoj od založení v roce 2009 po současnost a zjišťuje, co je pro herce souboru v divadle důležité.

V jednotlivých kapitolách líčí specifický způsob práce s herci s mentálním postižením skrze umělecké terapie, od dramaterapie, přes teatroterapii až po svébytný druh jevištního umění zvaného Outsider Art. Pro svoji práci jsem zvolila kvalitativní formu výzkumu, konkrétně intrinsitní typ případové studie. K jejímu zpracování jsem použila analýzu dokumentů, přímé i nepřímé pozorování a polostrukturované rozhovory s herci souboru.

Klíčová slova: divadlo, herci s mentálním postižením, Outsider Art, dramaterapie, teatroterapie

Abstract

The bachelor thesis „The Inventura Theatre“ deals with a detailed description of a theatre company that is composed of mentally challenged actors and actresses. The aim of the thesis is to map the overall situation and to define which areas are of special relevance to individual members of the theatre company. The Inventura Theatre is presented from its foundation in 2009 until present. Individual chapters deal with a specific type of work with mentally challenged actors and actresses that is based on different art therapies – dramatherapy, teatrotherapy as well as a distinctive type of scenic art called Outsider Art. The methodology selected by the author is comprised of the intrinsic type of a case study and document analysis, observation and half-structured interviews with the theatre company members.

Keywords: theatre, mentally challenged actors, Outsider Art, dramatherapy, teatroteraphy

Obsah.....6

Prolog.....	8
Úvod.....	9
1 Cíl.....	10
2 Zvolené metody výzkumu.....	10
2.1 Etika výzkumu.....	12
3 Divadlo Inventura.....	13
3.1 Proč divadlo lidí s mentálním postižením.....	13
3.2 Založení divadelního souboru.....	14
3.3 Přípravné období.....	15
3.4 Od dramaterapie k teatroterapii.....	17
3.4.1 Základní pojmy v teatroterapii.....	18
3.5 Od teatroterapie k Outsider Art.....	19
3.6 Lidé v souboru.....	22
3.6.1 Herecký soubor.....	22
3.6.2 Vedení Divadla Inventura.....	25
3.6.3. Principy, ze kterých při práci s herci vycházíme.....	26
3.6.3.1 Na osobu zaměřený přístup k práci s lidmi s mentálním postižením.....	27
3.6.3.2 Zásady pro každodenní práci.....	28
3.6.3.3 Etika divadelní práce s lidmi s mentálním postižením.....	29
3.7 Prostředí – divadlo jako prostor ke zkoušení a hraní.....	29
3.8 Odměňování herců.....	30
3.9 Divadelní hry Divadla Inventura.....	31
3.9.1 Kabaret na konci světa aneb výprodej komediantů.....	31
3.9.2 Požíračka mrtvol a jiné příšernosti.....	33
3.10 Odehraná představení.....	34
4 Rozhovory s herci.....	34

4.1 Cíle rozhovorů.....	34
4.2 Příprava rozhovorů.....	34
4.3 Vedení rozhovorů.....	35
4.4 Zaznamenávání rozhovorů.....	36
4.5 Interpretace rozhovorů.....	36
4.5.1 Josef Fojt (Pepa).....	36
4.5.2 Dagmar Filípková (Dáša).....	37
4.5.3 Jaroslava Krpálková (Jaruška).....	38
4.5.4 Patrik Horvát.....	38
4.5.5 Martin Vošmik.....	39
4.6 Analýza rozhovorů.....	40
5 Pozorování.....	43
6 Závěr.....	45
Resumé.....	46
Seznam literatury a jiných zdrojů.....	48
Seznam příloh.....	51

Prolog

„Využití divadla jako prostředku terapie posiluje osvobození, růst a perspektivu. Dramaterapie nás vyzývá k odkrytí a integraci našich spících stránek, k posílení našich představ o tom, kdo jsme a umožňuje nám zažít vnitřní spojení s ostatními. Tento proces začíná dramaticky, ale nakonec opona spadne a my zjistíme, že to, co bylo pod záštitou divadla odkryto, již více jeviště nepotřebuje.“

Renée Emunah

Úvod

Ve své bakalářské práci jsem se chtěla původně věnovat příkladům dobré praxe kreativní práce lidí s mentálním postižením u nás a v zahraničí. Jako objekt svého zájmu a dobré praxe jsem si z široké nabídky kreativní tvorby vybrala tvorbu divadelní. Chtěla jsem tak porovnat český divadelní soubor Inventura, polský divadelní soubor Teatr 21 a německý divadelní soubor Theartic. Své poznatky jsem chtěla opřít o čtyřletou práci v divadelním souboru herců a hereček s mentálním postižením Divadlo Inventura a dvouletou mezinárodní spoluprací s divadelními soubory z Polska a Německa v rámci evropského projektu Guide Us Into Arts (GUIA). Tento projekt je zaměřen na sdílení informací, metod a přístupů v oblasti expresivní práce lidí s postižením. V rámci GUIA jsem se účastnila několika inkluzivních workshopů, divadelních zkoušek a divadelních představení (v Praze, Bruselu, německém Emdenu a Varšavě). Ve své práci jsem pak chtěla sledovat přínos divadelní tvorby lidí s mentálním postižením pro herce ze strany jedné a pro publikum ze strany druhé. Čím více jsem se do tématu nořila a zkoumala, tím více bylo jasnější, že má původní očekávání jsou nereálná. Téma je natolik široké, že mnohokrát přesahuje rámec bakalářské práce a má-li být zpracováno dobře, vyžadovalo a zasloužilo by mnohem širší a podrobnější zpracování.

Rozhodla jsem se proto zaměření své bakalářské práce maximálně zúžit a vrátit se k samotným kořenům svého zájmu, Divadlu Inventura. Způsobem své tvorby se Divadlo Inventura řadí mezi tzv. „Outsider Art“, který vyzdvihuje svébytnost a specifičnost hereckého projevu osob s mentálním postižením a považuje ho za jakýsi variovaný druh jevištního umění (Valenta, 2005). Pro svoji práci jsem zvolila kvalitativní formu výzkumu, konkrétně metodu případové studie. K jejímu zpracování jsem použila analýzu dokumentů, přímé i nepřímé pozorování a polostrukturované rozhovory.

Při popisu jevu společného pro všechny herce, používám výraz herci, což znamená herečky ženy i herci muži.

Při tvorbě struktury mé práce jsem se inspirovala studií Using Nominal Group Technique to investigate the views of people with intellectual disabilities on end-of-life care provision od kolektivu autorů Tuffreey-Wijne, Bernal, Butler, Hollins, Curfs z roku 2006. Snažila jsem se maximálně propojit teorii s praxí, proto práci nerozděluji na část teoretickou a praktickou.

1 Cíl bakalářské práce

Cílem této bakalářské práce je „odkrýt tajemství za oponou“ divadla Inventura, zmapovat jeho situaci a zjistit, co je pro herce v divadle důležité.

V Divadle Inventura působím od jeho založení v roce 2009. V té době jsme hledali inspiraci a zdroj informací o tom, jaké radosti a úskalí s sebou nese založení a vedení divadelního souboru herců a hereček s mentálním postižením. Souboru, který bude samostatným subjektem nezávislým na sociálních či terapeutických institucích. Tento přístup je v našich podmínkách však stále ještě ojedinělý, proto jsme museli po inspiraci pátrat v zahraničí. Jedním z prvních konzultantů a dobrým rádcem se stal zakladatel, ředitel a režisér holandského divadla Maatwerk, Koert Dekker¹. Podělil se s námi o své více jak dvacetileté zkušenosti s vedením profesionálního divadelního souboru lidí s mentálním postižením. Dnes, čtyři roky od založení Divadla Inventura, cítím potřebu zastavit se, zmapovat a podělit se o ty naše.

Tato práce je tedy sdílením cesty divadelního souboru, tak jak jsme ji zažili a stále zažíváme my, členové Divadla Inventura, které spojuje jedna důležitá věc. Vášně pro divadlo!

2 Zvolené metody výzkumu

Pro svou práci jsem zvolila výzkum kvalitativní, který disponuje širokou škálou metodik a technik, kterými se dá vybraná problematika zkoumat. Existují různé typy kvalitativního výzkumu: analýza případů, analýza dokumentů, případová studie, výzkum jednání, terénní výzkum, kvalitativní experiment, rozhovor, skupinová diskuse, zúčastněné pozorování, etnografický terénní výzkum.

Kvalitativní přístupy se zaměřují na jednotlivé případy, které zkoumají do hloubky; jednou z typických charakteristik je procesualnost. Kvalitativní výzkum je určitý proces, který se mění a vyvíjí. Zdůrazňuje souvislosti mezi událostmi, situacemi a jevy, ve snaze, co nejlépe pochopit zkoumanou realitu. J. Hendl ve své knize Úvod do kvalitativního výzkumu píše: „Kvalitativní výzkum se provádí nejčastěji jako intenzivní kontakt s terénem nebo životní situací.“ (Hendl, 1999, str. 43) Pro komplexnější pochopení kvalitativní techniky si dovoluji citovat i profesora J. Maňáka: „Kvalitativní výzkum v humanitních vědách označuje různé

¹ <http://www.theatermaatwerk.nl/en/wie-zijn-wij>[18.4.2013]

přístupy (metody, techniky) ke zkoumání pedagogických jevů, kdy do popředí nevystupuje kvantifikace empirických dat, nýbrž jejich podrobná kvalitní analýza." (Maňák, 2004, str.22)

Jedná se tedy o nestatistické zpracování získaných informací, které nám umožňuje nahlédnout hlouběji pod povrch zkoumaných faktorů.

Jako výzkumnou metodu jsem zvolila **intrinsitní typ případové studie** dle výkladu R. E. Stakea. R. E. Stake nepovažuje za cíl výzkumu „popis či dobývání světa, ale spíše jeho osvojení.“ (Hendl, 2005, str. 106) Případovou studii definuje jako úsilí o porozumění určitému sociálnímu objektu v jeho jedinečnosti a komplexitě. V kvalitativním výzkumu zdůrazňuje popis všímající si pohledu účastníků, zdůrazňující realitu a holistické pojetí. Rozlišuje tři typy případových studií: intrinsitní, instrumentální a kolektivní.

“Intrinsitní případová studie se věnuje případu jen kvůli němu samému. Hlavním cílem je poznat právě tento případ, jeho vztah k obecnější problematice nehraje roli. Nejde o testování hypotéz nebo o návrh teorie, ale o poznání vnitřních aspektů případů konkrétního jedince nebo skupiny. Vybrané stránky případu se popisují do co největší hloubky, cílem je holistické porozumění případu i pochopení propojení jeho jednotlivých částí.“ (Hendl, 2005, str. 107-108)

Případové studie se mohou značně lišit v předmětu, na něž jsou zaměřeny, v celkovém záměru, použitých technikách a výzkumných nástrojích. Zpravidla se uvádějí jako typy případové studie zkoumající jednotlivé osoby, komunity (malé skupiny), sociální skupiny, organizace nebo instituce, události nebo vztahy.

Pro potřeby případové studie zaměřené na Divadlo Inventura bylo použito následujících výzkumných nástrojů:

- Analýza materiálů (tištěné dokumenty, webové stránky, audiovizuální materiály, dokumentární film Štramáci o realizaci divadelního představení Kabaret na konci světa, kronika Divadla Inventura)
- Pozorování (dlouhodobé zúčastněné pozorování od ledna 2010 po současnost)
Pozorování spolu s rozhovorem patří k nejstarším a nejvíce využívaným metodám získávání kvalitativních poznatků (Miovský, 2006). Od běžného pozorování se odlišuje tím, že je záměrné, výzkumník si dopředu určuje, co a jak bude pozorovat. Je to postup, při kterém shromažďujeme informace prostřednictvím pozorného sledování a zapisování např. chování jedinců či průběhu událostí.

Pozorování je pravděpodobně jednou z nejtěžších metod sběru dat v kvalitativním výzkumu. V literatuře najdeme několik variant pozorování, avšak základním typem je zúčastněné pozorování (participant observation). Zúčastněné pozorování můžeme definovat jako dlouhodobé, systematické a reflexivní sledování probíhajících aktivit přímo ve zkoumaném terénu s cílem objevit a reprezentovat sociální život a proces. Účelem tedy není jen samo pozorování, ale také nalezené zprostředkovat čtenáři. Zúčastněný pozorovatel vlastně zastává dvě úlohy zároveň: jednak je účastníkem interakcí, přičemž se od ostatních lidí odlišuje mírou účasti na aktivitách (aktivity spíše sleduje, než aby je inicioval), jednak je pozorovatelem, tedy badatelem, který se od ostatních aktérů odlišuje záměrem (např. chce objevit novou teorii o pozorovaných jedincích). Pozorovatel se tak do jisté míry účastní probíhajících aktivit, ale „drží se zpátky“, když klade otázky na věci, které každý ze studované skupiny ví. Je tak trochu přítelem, zvědavým cizincem a neznalým laikem. (Švaříček, <http://www.portal.cz/scripts/detail.php?id=24159>[20.4.2013])

➤ Polostrukturovaný rozhovor s herci

Metodologii polostrukturovaných rozhovorů blíže popisují v kapitole č. 4 Rozhovory s herci Divadla Inventura.

2.1 Etika výzkumu

Při svém výzkumu jsem se řídila etickým kodexem Asociace dramaterapeutů České republiky (ADCR), který má k oblasti mé práce profesně nejbližší. Etický kodex se zaměřuje na vnitřní principy jednání dramaterapeuta jako osoby: poukazuje na jeho odpovědnosti a připomíná hranice, jejichž překročení by jej mohlo přivést do konfliktu s dramaterapeutickou obcí ADCR, ale také sama se sebou. Výzkumní pracovníci v oblasti dramaterapie respektují důstojnost a prospěch účastníků výzkumu.

(a) Výzkum musí být legální, čestný, pravdivý a v nejvyšší možné míře objektivní a bude veden v souladu s odpovídajícími vědeckými zásadami

(b) Výzkumník konzultuje jakékoli případné etické otázky související s výzkumem s odborníkem, který se výzkumu přímo neúčastní.

(c) Výzkumník informuje účastníky výzkumu o všech aspektech výzkumu, podnikne všechny kroky k tomu, aby byl zajištěn informovaný souhlas i u hospitalizovaných účastníků s omezeným porozuměním a možnostmi komunikace.

(d) Výzkumník respektuje právo účastníků ukončit svoji účast ve výzkumné studii kdykoli v průběhu, aniž by toto ukončení mělo negativních vliv na jejich léčbu.

(e) Výzkumník udělá vše potřebné pro to, aby osobní údaje, které získá v rámci výzkumného projektu, byly využity pro jiný účel než výzkumný. Výjimkou jsou případy bezprostředního ohrožení zdraví účastníků výzkumu nebo ostatních lidí, které by z takového znepřístupnění plynuly (viz článek 3). (<http://adcr.cz/wp-content/uploads/2012/06/eticky-kodex-ADCR.pdf>[Cit. 25.4.2013])

3 Divadlo Inventura

3.1 Proč divadlo lidí s mentálním postižením

Divadlo Inventura bylo založeno v roce 2009 jako jedna z aktivit občanského sdružení Inventura a jeho hlavním cílem je postupné vybudování zázemí pro funkční profesionální divadelní soubor lidí s mentálním postižením. Prezentace výstupů umělecké činnosti skupiny Inventura na kulturních akcích ukazují na význam integrace lidí s mentálním postižením skrze podporu jejich tvůrčího potenciálu a jejich veřejnou prezentaci jako inspirativních tvůrců a tvůrkyň. Ze zkušenosti vlastní i ze zkušeností kolegů a spolupracovníků v zahraničí vyplývá, že kulturní akce tohoto charakteru významně přispívají k vymýcení předsudků o životech lidí s mentálním postižením. Upozorňují na jejich možný přínos společnosti, jsou-li do ní plně zapojeni, a postupně vedou k boření bariér způsobených neznalostí a komunikačními zábranami na obou stranách. Jak u lidí s mentálním postižením, stále ještě málo zvyklých komunikovat v nechráněném prostředí, tak u většiny, která se s těmito lidmi bohužel stále ještě velmi málo setkává ve veřejném prostoru.

Ze zkušeností zahraničních souborů, s nimiž Divadlo Inventura úzce spolupracuje, vyplývá, že vybudování profesionálního hereckého souboru lidí s mentálním postižením vyžaduje dlouhodobou a systematickou práci. Výsledky jejich činnosti a ohlasy na ně jsou však jasným důkazem, že stojí za to v České republice budovat soubor podobný těm, které již delší dobu v zahraničí fungují. V Holandsku velmi uznávané divadlo Maatwerk, které se na

divadelní scéně pohybuje již více jak 25 let, v Polsku Teatr troche inny² a divadlo Teater 21³, na Slovensku Divadlo z Pasáže⁴, v Německu divadelní soubor Theartic⁵ a Ramba Zamba⁶. Další lze nalézt ve Velké Británii či v australském Melbourne. Divadelní představení těchto souborů si vždy najdou publikum doma i v zahraničí a představují nejen další krok k úplné integraci lidí s mentálním postižením do všech oblastí společenského života, ale i významné obohacení kulturní scény.

Myšlenka Divadla Inventura vychází z potřeby zaplnit mezeru v oblasti české divadelní tvorby, která prozatím nedisponuje reprezentativním profesionálním souborem lidí s mentálním postižením.

3. 2 Založení divadelního souboru

Od prvotní myšlenky k samotnému založení divadelního souboru uběhlo několik let. Úplně poprvé jsme o souboru začali v občanském sdružení Inventura uvažovat v roce 2006. Impulzem bylo zjištění, že drobné drama „hrátky“, zařazené do jakékoli jiné tvůrčí činnosti lidí s mentálním postižením, zvyšují jejich koncentraci a prodlužují čas soustředění na tvorbu. Vítková popisuje model – „vnímání – představy – myšlení“ jako vztahový rámec pro diagnostiku, terapii, rehabilitaci, speciálněpedagogickou intervenci a především také pro prevenci. (Vítková in Oldřich Muller a kol., 2007, str. 35)

Začali jsme proto krátké dramaterapeutické techniky zařazovat do dílen animovaného filmu. Rozhodnutí založit divadlo s velkým „D“, tedy Divadlo Inventura, nakonec přišlo v lednu roku 2009. Prvních šest měsíců fungovalo pod vedením umělecké vedoucí Denisy Dvořákové, já jsem do divadelního souboru nastoupila v červnu 2009 a roli umělecké vedoucí v listopadu téhož roku převzala. V lednu roku 2010 naše řady rozšířil scenárista, režisér a hudebník Štěpán Smolík. V tomto složení, tedy ve dvojici Labuřová - Smolík, funguje vedení divadelního souboru do dnes.

² <http://www.skrzydla.org.pl/> [15.4.2013]

³ <http://www.millersville.edu/muarts/files/kennedy-center/Theater21-washington-presentation-by-Justyna-Sobczyk.pdf> [15.4.2013]

⁴ <http://www.divadlozpasaze.sk/divadlo/> [15.4.2013]

⁵ <http://theartic-emen.de/> [15.4.2013]

⁶ <http://www.theater-rambazamba.org/> [15.4.2013]

3.3 Přípravné období

Od ledna do prosince roku 2010 jsme se zaměřili na vytvoření fungující skupiny lidí, kterou spojuje nejen lehké mentální postižení, ale především zájem hrát divadlo. Na začátku divadelní skupina čítala 10 členů (záměrně v tomto okamžiku ještě nepoužívám slovo „herec, herečka“). Vzhledem k tomu, že úroveň dovedností, schopností i předpokladů „stát se hercem“ byla u každého z členů jiná, stejně jako postavení ve skupině, věnovali jsme se nejprve budování „základů“. Zaměřili jsme se na zvyšování sociální interakce a interpersonální inteligence, zvládnutí kontroly emocí, změnu nekonstruktivního chování, rozvoj představivosti a koncentrace, posílení sebedůvěry, sebeúcty a získání schopnosti poznat a přijmout svoje omezení i možnosti. Jako formu práce jsme zvolili **dramaterapii**.

„Speciálněpedagogické terapie můžeme definovat stejně jako definujeme psychoterapii, ze které speciálněpedagogické terapie vycházejí, tedy jako odbornou, záměrnou a cílevědomou aplikaci psychologických prostředků použitou za účelem pomoci lidem změnit jejich chování, myšlení, emoce či osobnostní strukturu společensky i individuálně přijatelným směrem.“ (Muller a kol. 2007, str. 25)

Dramaterapií rozumíme užití divadla ve zdravotnické, výchovné a sociální oblasti, při práci s postiženými nebo nemocnými lidmi. (Jennings, 1999). Je určena pro osoby s mentálním, smyslovým či tělesným postižením, pro osoby s autismem, pro pacienty s neurotickými i psychotickými poruchami, pro lidi se specifickými poruchami učení a další.

Zatímco divadlo můžeme vnímat jako prevenci pro udržení duševního zdraví, dramaterapie je formou léčby. Divadlo je velmi důležitým médiem pro sdílení optimismu, hledání porozumění a nových řešení mezi jednotlivci i skupinami. Dramaterapie hraje stejnou roli pro nemocné, postižené nebo snadno zranitelné jedince. Dramaterapeutické metody zahrnují pohyb, hlas, tanec, divadelní hry, hraní rolí, improvizaci, práci s textem, loutkami a maskami. Ve skutečnosti se všechny divadelní prvky užívají specificky pro práci se skupinami klientů ke zvýšení verbálních i neverbálních schopností pomocí příběhu či dramatu. (Jennings, 1998)

Definice The National Association for Drama Therapy ve Spojených státech nabízí následující vymezení: „Dramaterapie lze definovat jako záměrné použití

dramatických/divadelních postupů pro dosažení terapeutického cíle symptomatické úlevy, duševní i fyzické integrace a osobního růstu.“ (Landy, 1985, str. 58)

Divadelní prostředky zde slouží pro práci s nejrůznějšími tématy individuálního či skupinového příběhu vycházejícího z reálné situace každého účastníka. Tématem se může stát jakýkoli zážitek, zkušenost či problém od nejosobnější až po nejobecnější rovinu. S tématy se v rámci dramaterapie pracuje nepřímou, formou projekcí, metafor a fantazie.

Britská dramaterapeutka Sue Jennings (1998) zmiňuje v kontextu dramaterapie také filozofii léčebného divadla v originál „Theatre of healing“, v některých případech také „Theatre of Health and Healing“, tedy divadlo pro zdraví a divadlo léčebné⁷. Termín popisuje a vymezuje kategorií zdůrazňující léčebné a preventivní působení divadla obecně. Divadlo samo o sobě může mít léčebný efekt už tím, jak umožňuje lidem přesun z každodenního života do příběhů a scének, které herci sehrávají na jevišti. Úlohou herce je přitom komunikovat prostřednictvím uměle stvořené a fiktivní postavy ve struktuře, která zahrnuje začátek, prostředek a konec. Tato zcela zásadní struktura hry zajišťuje formální stránku, ať už se obsahově jedná o příběh nebo jen o proud vědomí.

Jennings uvádí, že drama, divadlo a tím také dramaterapie jsou ve své podstatě interaktivní procesy. Je tudíž důležité nereflektovat svoji historii pouze individuálně, ale ve spojitosti s lidmi z okolí, tzn. v kontextu komunity. Současný trend mnoha terapií, stejně jako samotné společnosti, směřuje ke kultu individuality za každou cenu. Podle Jennings se však léčba nemusí odehrávat pouze v léčebně, spíše než, že by mohla být efektivnější v rámci komunity.

Ve své praxi vychází Jennings z vývojového EPR modelu založeného na vývojovém procesu obsahujícím tři nezbytné fáze embodiementu, projekce a hraní rolí. „EPR model“ tvoří základ pro dramatický vývoj osobnosti a může být aplikován v terapii hrou a v dramaterapii, jak pro diagnostiku, tak v samotném terapeutickém procesu. (Jennings, 1998, str. 54 - 62.)

Jednoleté období dramaterapeutické práce se členy divadelního souboru bylo velmi plodné a z hlediska terapeutické práce si troufnu říci i úspěšné (rozvoj komunikačních a sociálních dovedností, představitosti a koncentrace), ale přivedlo nás na zásadní rozcestí. Stáli jsme před rozhodnutím, po které ze dvou možných cest se budeme dál ubírat.

⁷ V češtině se jedná o neobvyklé spojení, které je nutno vnímat v přímém kontextu vlastní koncepce autorky

Pokračovat po té dramaterapeutické, zaměřené na **terapeutický proces** nebo se vydat směrem teatroterapeutickým s výrazným uměleckým přesahem. Upřednostnit divadelní tvorbu a její výsledný tvar, čímž je umělecky hodnotné **představení** zahrané před diváky.

Rozhodnutí vydat se cestou druhou, tedy upřednostnit uměleckou hodnotu před čistě terapeutickým procesem, bylo do velké míry ovlivněno posláním občanského sdružení Inventura jako celku, které si klade za cíl „pozměňovat představy veřejnosti o životech lidí s mentálním hendikepem a integrovat tyto lidi do společnosti skrze podporu a zviditelňování jejich umělecké činnosti.“ [<http://inventura.org/>, 24.5.2013]. Druhý argument pro tuto cestu byl fakt, že organizací, které pracují s lidmi s postižením terapeuticky či sociálně je mnohem více než těch, které se zaměřují na jejich uměleckou tvorbu.

Toto s sebou přineslo bolestivé, ale nutné rozhodnutí, vybrat do divadelního souboru pouze ty členy, jež měli k hraní předpoklady. A právě zde začíná historie současné podoby divadelního souboru Divadla Inventura.

3. 4 Od dramaterapie k teatroterapii

Pro pochopení změny směru ve způsobu naší práce je třeba objasnit hlavní principy teatroterapie. Valenta uvádí, že „na pomyslné přímce mezi dvěma polaritami umění a terapie leží teatroterapie ze všech paradivadelních systémů terapeutické povahy nejbližší umění.“ (Valenta, 2007, str.). Podstatou této terapie uměním je příprava a realizace divadelního představení. Tato ucelená terapie obsahuje dramaturgii či tvorbu divadelní hry, čtené zkoušky, návrhy a výběr kostýmů, rekvizit a scény, práce na jevišti, využití zvukových a světelných prostředků. Tato dlouhodobá teatroterapeutická práce je zakončena vlastním hraním divadelního představení pro veřejnost (Valenta 2001).

„Umělecká příprava i vlastní performance je pro členy souboru vzhledem k jejich postižení také reedukací, kompenzací, sociální rehabilitací a v některých případech i resocializací, tedy jevy veskrze terapeutickými a spadajícími větší částí do oblasti speciální (léčebné) výchovy.“ (Valenta 2001, s. 14).

Teatroterapie spojuje oba přístupy – terapeutický a umělecký - ve vyvážený celek. Na základě praktických zkušeností je zřejmé, že dobrá umělecká úroveň vede ke kvalitnějšímu uměleckému efektu. V teatroterapii není jednotný přístup, do činnosti se vždy promítá osobnost terapeuta/režiséra, na kterém závisí základní nasměrování terapie – buď směrem více terapeutickým či více uměleckým.

Každý herec, a člověk s mentálním postižením věnující se teatroterapii zvláště, vycítí atmosféru v hledišti, rozpozná, zda se podařilo diváky oslovit, zaujmout. Umělecká kvalita je tedy výrazným zdrojem terapeutického efektu. Umění má samo o sobě velký, nejen terapeutický, význam v životě každého člověka. Umění podporuje relaxaci a soustředění, odstraňuje zábrany a bloky, napomáhá k poznání sama sebe a okolního světa. Současně se vlivem umění probouzí schopnost kontaktu, naslouchání druhému a vcítění se do pocitu druhého. Vyrovnává tedy problémy v sociální adaptaci, uspokojuje potřeby deprivovaných jedinců a vede k sebereflexi (Krejčířová 2002).

3.4.1 Základní pojmy v teatroterapii

Základní pojmy, s nimiž tato umělecká terapie pracuje, byly převzaty z interdisciplinárních zdrojů – psychoterapie a teorie divadla (Valenta 2001).

Katarze

Tento původně dramatický termín, který byl převzat psychologií, označuje ozdravný účinek, zbavení pocitu viny a výčitek svědomí. Psychoanalýza jej vystihuje jako osvobození od duševních konfliktů, vnitřního napětí, stresových stavů napětí společně s nahromaděnou agresí. Katarze je často vnímána také jako kolektivní abreakce, spoluprožití, které se projevuje jako tzv. emoční nákaza. Katarze je využívána v dramatické tvorbě po staletí, v psychodramatu J. L. Morenem a v psychoterapii obecně až ve 20. století (Hartl, Hartlová 2000).

Abreakce

Abreakce je formulována jako odžití, odreagování často negativních emocí. Je chápána jako prostředek k dosažení katarze. Klient si při intenzivní abreakci událost nejen vybavuje, ale znovu ji prožívá se všemi vnějšími i vnitřními emotivními projevy. Abreakce je reakcí na zásadní psychickou újmu, trauma či pocit křivdy. Svůj účel splňuje zejména v případech, kdy v dané chvíli nebylo možné situaci prožít, emoce zůstaly potlačeny (Kratochvíl, 2002).

Korektivní emoční zkušenost

Umělecké terapie uplatňují vymezení pojmu korektivní emoční zkušenost představitele dynamické psychoterapie Franze Alexandera. Jedná se o hercem získanou zkušenost z prožití situace, která je v kontrastu až rozporu s jeho negativním očekáváním. Tento zážitek je směřován ke změně postojů nejen v dané situaci, ale i k vytvoření nových vzorců chování. Při korektivní emoční zkušenosti se okolí chová jinak, než herec s nepřiměřeným chováním na základě chybného zevšeobecnění předpokládá. Tato silná emoční zkušenost umožňuje herci s postižením vytvoření nového náhledu ,a tím může dopomoci ke správné korekci chybného chování (Valenta 2001).

Role

Termín role se běžně z kulturně-antropologického a sociálního hlediska užívá k označení chování, jež je očekáváno od představitele určitého společenského statusu. Společenský status dělíme na připsaný (pohlaví, věk, rasa, příbuzenstvo) a status získaný během života. Askriptivní (připsaný) status je početně omezený, nevyhnutelný a člověkem neovlivnitelný, počet získaných statusů během života je značný a jedincem ovlivnitelný. Umělecké terapie se tedy zaměřují na pozitivní změny a rozšíření repertoáru získaných statusů. Role je tedy pojímána jako očekávání určitého způsobu chování a jednání, které zaujímá okolí k jedinci vnější projevy chování jedince vnitřní představa o určité roli.

Mezi cíle teatroterapie, dosahované prostřednictvím práce s rolí patří:

- modelování rolí směrem k větší přirozenosti
- motivace k rozšiřování repertoáru rolí
- korekce nevhodného výběru chování v roli a hledání náhradního způsobu řešení
- nalézání optimálního spojení mezi vnitřním prožíváním a vnějšími projevy

(Valenta, 2003)

3.5 Od teatroterapie k Outsider Art

Valenta (2005) ve svém článku „Outsider Art a umělci s mentálním postižením“ hledá odpověď na otázku, zda je možno u osob s mentální retardací hovořit ve vztahu k umění o skutečné umělecké kreativité a tvorbě. Zvažuje přitom hypotézu, zda se nejedná pouze o altruisticko-charitativní, popř. inkusivní a enkulturální motivy přijetí umělecké produkce. Tím se přímo dotýká vleklého sporu, zda diváci chodí „na benefiční představení divadelních her a muzikálů speciálních škol či různých občanských sdružení pro kulturní zážitek či jen

z důvodů zvýšeného sociálního citění, proto, aby povzbudili své známé či příbuzné, ze zvědavosti či aby zvýšili své volební preference v případě lokálních i těch druhých politiků, jak vidíme často v čase před volbami“ (Valenta, 2005).

Již v antickém divadle Dromokaiton v Athénách se každoročně pořádala představení duševně postižených, divadelní performance organizoval také nejslavnější pacient ústavu v Charentonu – markýze de Sade, a v době renesanční byli „blázní“, „šílenci“ a „pomínutí“ předváděni publiku, které platilo za tyto exhibice vstupné (Valenta, 2001). Těžko si lze představit, že by publikum Dromokaitonu, charentonských představení či renesančních „věží bláznů“ navštěvovalo tyto exhibice z altruisticko-charitativních či dokonce sociálně-inklusivních příčin. Nikoliv, toto publikum chodilo za zábavou či poznáním, tak jako se chodí na běžné divadelní představení hrané profesionálními či amatérskými herci intaktní populace. Koncem sedmdesátých a začátkem osmdesátých let minulého století se v kulturním životě Evropy objevuje (zdánlivě) nový fenomén – divadlo hrané téměř výlučně postiženými herci (sluchově, tělesně a stále více i mentálně a psychicky). Jeho život odstartoval inspirativní australský film "Stepping Out"⁸ dokumentující přípravu a posléze i vystoupení divadla mentálně postižených herců s představením Madame Butterfly ve světoznámé sydneyjské opeře. Objevil se nejen nový přístup k postiženým, který zcela rezonoval s duchem rozvíjejícího se procesu emancipace a integrace postižených, ale – aniž by to dříve někdo tušil – objevil se současně i nový druh divadla, který se od své klasické podoby liší přinejmenším stejně významně (zvláště v případě mentálně postižených herců), jako se od něj odlišuje dětské divadlo. Paralela s dětským divadlem ještě více vynikne, když se zaměříme na specifické výrazové prostředky postižených herců, např. protiklad schopnosti simulace a vstupu do role s neschopností udržet charakter postavy atp. (Valenta, 2005)

Valenta uvádí, že v současnosti existují ve světě dva polaritní názory na divadlo hrané herci s mentálním postižením. První je inkusivní, kde se divadelní soubor herců s mentálním postižením stává pouze „přípravkou“ umělců, kteří jsou po zvládnutí jistého arsenálu divadelních a hereckých prostředků integrováni do majoritních divadelních souborů. Druhý názor vyzdvihuje svébytnost a specifičnost hereckého projevu osob s mentálním postižením a divadelní představení herců s duševní poruchou považuje za jakýsi variovaný druh jevištního umění, za obdobu artbrutu (Outsider Art) v dramatickém umění.

V takovémto dramatickém umění herci vstupují do rolí na úrovni simulace a alterace, tj. že postavy na jevišti realizované jsou oni sami a to v situacích, které znají, či které si umí

⁸ <http://www.theatre.asn.au/node/21534> [21.4.2013]

představit. Ovšem pokud by tito herci byli integrováni do běžného divadelního souboru s běžným dramaturgickým plánem a byli obsazeni do běžných postav běžných divadelních her, pak by to nefungovalo, protože herec s mentálním postižením není schopen vstupu do role na nejvyšší úrovni, v rovině charakterizace. To znamená, že není schopen pojmout a udržet psychologickou charakteristiku své postavy s jedinou výjimkou, hraje-li postavu sebe sama. (Valenta, 2005)

Pokud tento herec však motivům svého jednání alespoň částečně rozumí, pak může podat zcela svébytný a silný umělecký výkon. Takto je i vnímán a přijímán publikem. Porozumět motivům jednání dramatické postavy a pochopit vyprávěný příběh či alespoň tu část hry, v níž vystupují, je pro divadlo hrané herci s mentálním postižením zásadní záležitost.

Námět vyprávění musí odpovídat mentální úrovni každého z herců souboru. Jim pochopitelný musí být i příběh a motivy jejich výstupů. Potom je možné hovořit u zkušených herců s mentální retardací o interpretaci a dokonce se lze setkat i se zárodky improvizace, v opačném případě se jedná o pouhou reprodukci části skriptu bez pochopení smyslu, o memorování. (Valenta, 2005)

Smolík uvádí, že „nedokonalou výslovnost, zmateně opakované sekvence, křečovitě pohyby nebo jiné prvky odkazující k dnes tolik nadužívanému pojmu insitnosti (rozuměj nedokonalosti, neodbornosti, naivity) lze nahlížet jako odraz našeho vlastního vnímání a ochoty překonávat sebe samé a jako výzvu ke změně nás samotných. Neboť kdo má právo posuzovat, co je dokonalé a jediné možné?“ (<http://inventura.org/cz/divadlo> [Cit. 25.4. 2013]) Bartošová (1999) vyzdvihuje fakt, že divákům sledujícím představení lidí s postižením je zprostředkováno nejen setkání s osobnostmi herců, ale i poznání sebe sama a svých reakcí na předvedené zvláštnosti herců. „Uskutečňuje se tak idea společného sebepoznání, svým způsobem i jednota sdílení.“ (Bartošová, 1999, str.30)

Zajímavou spojitost mezi nárůstem popularity divadelních souborů herců s mentálním postižením a vývojem divadelních dějin popisuje ve svém článku Kateřina Bartošová. Srovnává znaky druhé divadelní reformy, tak jak je popisuje Kazimierz Braun⁹ (1993, str. 176) s divadlem hraným herci s mentálním postižením. Bartošová (1999) vychází z Braunovy myšlenky, že kořeny tehdejšího alternativního divadla byly velmi podobné psychoterapii a že obrozující se divadlo se svou snahou vykročit z divadla směřovalo k formám s psycho-či socioterapeutickýmirysy. Bartošová z toho vyvozuje, že psychoterapie je

⁹ Kazimierz Braun je polský režisér, dramatik, spisovatel, herec, profesor na Buffalo University, autor knihy *Druhá divadelní reforma?*, Světové divadlo, 1993

skrytým potenciálem divadla a v níže zmíněných znacích ji naplňuje. Největší podobnost vidí v pojetí herectví a otevření se paradivadelním metodám využívajícím divadelních postupů, jež mohou sloužit terapeutickým účelům. Jeden ze znaků reformy, které Braun uvádí, je důraz na „lidství“ herce a odhalení jeho osobnosti, nikoliv na precizní techniku. „Divákům je zprostředkováno setkání s osobnostmi herců, ale i poznání sebe sama a svých reakcí na předvedené zvláštnosti herců. Uskutečňuje se tak idea společného sebezpoznání, svým způsobem i jednota sdílení.“ (Bartošová, 1999, str.30) Tato souvislost nebude záměrná, ale je možné, že snahy o divadelní činnost handicapovaných vycházejí z dobové atmosféry a touhy po opravdových a transcendentních zážitcích na divadle.

3.6 Lidé v souboru Divadla Inventura

V následující kapitole popisují stálé obsazení divadelního souboru. V průběhu jeho existence s Divadlem Inventura spolupracovalo a stále spolupracuje mnoho dalších lidí různých profesí a zaměření, bez jejichž entuziasmu, morální nebo materiální podpory bychom se neobešli. Jmenovitě bych ráda zmínila alespoň ředitelku občanského sdružení Inventura Lenku Vochocovou, účetní divadelního souboru Hanu Vochocovou a zvukaře a osvětlovače v jedné osobě, Tomáše Praislera.

3.6.1 Herecký soubor

Během prvního roku práce s celou skupinou jsme měli možnost všechny účastníky pozorovat v různých situacích. Zjišťovali jsme tak mimo jiné i míru a schopnost porozumět smyslu toho co, jak a proč děláme. Ukázalo se, že pro některé účastníky bylo základním motivem být v jeden čas na jednom místě, což jim dávalo pocit jistoty a bezpečí. Hrát divadlo, ale už bylo za hranicí jejich možností a někdy i přání. Soubor o pěti hercích byl tak výběrem mezi účastníky, kteří především chtěli divadlo hrát, učit se nové věci a byli schopní tvořit „tady a teď“, tedy v danou chvíli na daném místě.

Jaroslava Krpálková (Jaruška), 47 let

„Narodila jsem se v Praze. S maminkou jsem měla dobrý vztah. Po základní škole jsem nastoupila do podniku Dipra, bylo to družstvo invalidů. Dělal jsem tam školní pomůcky.

Baví mě práce s koňmi, divadlo, film, příroda. Dělán v Duze keramické výrobky a někdy vytáčím na kruhu. Na podzim roku 2009 jsem začala chodit do Inventury, kde jsem hrála divadlo a měla jsem veřejné vystoupení.“ (<http://inventura.org/cz/1994-jaruska-krpalkova> [25.4.2013]). Po smrti otce žije herečka Jaruška v domácnosti se svým bratrem, který je jejím opatrovníkem. V divadelním souboru je s krátkou přestávkou od ledna 2010. Příležitostně pracuje v divadle Kampa a divadle Archa, pravidelně ve středisku ekologické výchovy Toulcově dvoře v Praze. Má ráda koně, o kterých natočila i krátký animovaný film. Ve hře Kabaret na konci světa hraje vášnivou tanečnici Eržiku a tajemnou roli Vědmy, která propojuje jednotlivé příběhy hlavních protagonistů. Ve hře Požíračka mrtvol a jiné příšernosti má roli Femme fatale.

Josef Fojt (Pepa), 39 let

„Chtěl bych dokázat lidem zejména u nás v obci Radonice, o nichž jsem měl a mám čas od času pocit, že mě berou jako tzv. "velké dítě" (např. někteří mě doted' oslovují "Pepičku", což já velmi nelibě nesu), že jejich představy o mně i o jiných jsou mylné a zkreslené. Proto, abych jim dokázal, že umíme něco vytvořit, natáčím filmy, moderuji různé akce, hraji divadlo.“ (<http://inventura.org/cz/1788-verejny-prostor-dobyvam-den-co-den> [25.4.2013]) Pepa žije sám v domku po rodičích nedaleko Prahy. Jeho opatrovníkem je na základě soudního rozhodnutí obec. V Divadle Inventura je od založení v lednu 2009.

Ve hře Kabaret na konci světa hraje klauna Pepita Dua, ve hře Požíračka mrtvol a jiné příšernosti v roli Upíra vypravěče provází diváky jednotlivými příběhy. Na otázku proč hraje divadlo odpověděl : „Vždycky mě bavilo se předvádět. Hodně lidí i říkalo, že bych divadlo měl hrát. Asi jsem podle nich takovej klaun nebo šašek nebo možná herec. A hercům jsem vždycky záviděl. I když teď už vidím, že to není nic jednoduchýho. Ale když už jsem se do toho jednou pustil, tak to za to stojí!“

Patrik Horvát , 39 let

V Divadle Inventura je od založení v lednu 2009. Žije samostatně v malém pronajatém bytě. Aby ho zaplatil, musí hodně pracovat. Patrik v průběhu svého působení v divadle již několikrát ohlásil svůj odchod. V současné době svoje aktivity v divadle omezil pouze na

hraní již nazkoušených představení. Z důvodu pracovního vytížení nové představení Z deníků Dáši F. nezkouší.

Ve volném čase píše básně. Ve hře Kabaret na konci světa hraje Principála, ve hře Požíračka mrtvol a jiné příšernosti Frankensteina.

Dagmar Filípková (Dáša), 52 let

Členkou divadla Inventura od podzimu 2009. Má ráda děti a zvířata. Taky ráda čte, zejména o historii a maluje. A píše deník. O sobě. Ten se brzy dočká svého divadelního zpracování a knižního vydání. Pracuje jako uklízečka U Salesiánů na Kobyliském náměstí a v chráněné dílně Gawain. Žije v chráněném bytě se svým přítelem Martinem, jejím opatrovníkem je od roku 1991 strýc.

Ve hře Kabaret na konci světa hraje barovou zpěvačku Doňu Kasacíru, v Požíračce mrtvol hraje Boubelku.

Martin Vošmik, 39 let

Martin Vošmik je jeden ze zakládajících členů souboru Divadlo Inventura. Je milovníkem hip hopu a nadšeným tanečníkem. Žije ve společné domácnosti se svými rodiči, na částečný úvazek pracuje v autoservisu ve firmě svého bratra. Rodina jeho aktivity podporuje a pravidelně navštěvuje divadelní představení. V divadelní hře Kabaret na konci světa hraje klauna Pepita Una. Ve hře Požíračka mrtvol a jiné příšernosti hraje Kapucína.

3.6.2 Vedení Divadla Inventura

Původně jsem kapitolu chtěla nazvat „umělecké vedení souboru“, v případě Divadla Inventura by však takové označení nebylo zcela přesné. Od počátku roku 2010 vedení Divadla Inventura tvoří dvojice, Ilona Labuťová a Štěpán Smolík. Jejich jednotlivé role by se daly rozdělit na následující čtyři oblasti:

- oblast umělecká : dramaturgie, scenáristika, režie, choreografie,
- oblast manažerská : fundraising, produkce, producenství,
- oblast technická: výroba kostýmů, rekvizit a scény,
- oblast „lidská“ (sociálně - terapeutická): být rádcem, konzultantem, kamarádem.

Jednotlivé role se vzájemně překrývají. V různých obdobích různé role vystupují do popředí a vyžadují více času a úsilí, aby byly ve vůdčím postavení po čase vystřídaný zase rolemi jinými. Oblast čtvrtá je však vyšším principem. Je přítomna stále, je od této práce vědomě neoddělitelná.

Práci ve dvojici považují za nejen obohacující a přínosnou, ale v divadle obdobného typu za nezbytnou. Práce s herci s mentálním postižením vyžaduje neustálou pozornost, koncentraci, trpělivost, ale především specifický způsob práce (viz. kapitola 3.6.3). Obdobně jako v primárně terapeutické práci se skupinou je v průběhu procesu velmi výhodné využít potenciálu dvojice. Jedná se o následující aspekty práce:

- rozdělení rolí facilitátorů procesu skupiny a zároveň individuální práce členů. To znamená, že jeden z členů vedoucí dvojice se může intenzivněji zabývat prací s celou skupinou, případně vést program a druhý se věnuje individuálním potřebám členů skupiny, případně zajišťuje technické požadavky. V naší praxi to znamená koncentraci na režijní a dramaturgické požadavky na straně jedné a řešení speciálních potřeb jednotlivých herců v průběhu zkoušky na druhé straně;
- rozdílný úhel pohledu na danou situaci či scénu vedoucí k pestřejší paletě možností v tvorbě, současné zaměření na detail i celek;
- sdílení a reflexe.

Ilona Labuťová (37 let)

Absolventka (2008) prvního mezinárodního sebezkušenostního výcviku v oboru dramaterapie pod vedením PhD. Fay Prendergast, Dr. Sue Jennings a Dipl.KT. Beate Albrich, realizovaném Sdružením pro rozvoj expresivních terapií. Zakládající členka Asociace dramaterapeutů České republiky. V současné době studentkou třetího ročníku speciální pedagogiky na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy.

Má zkušenosti z oblasti filmu a divadla. Šest let pracovala jako produkční pražského divadla Sklep, rok jako dramaturgyně Divadla Dobeška.

Štěpán Smolík, Ph.D. (38 let)

Od roku 1995 člen pražského divadla Orfeus. Absolvent (2008) prvního mezinárodního sebezkušenostního výcviku v oboru dramaterapie pod vedením Ph.D. Fay Prendergast, Dr. Sue Jennings a Dipl.KT. Beate Albrich, realizovaném Sdružením pro rozvoj expresivních terapií. Zakládající člen Asociace dramaterapeutů České republiky. V roce 2010 absolutorium doktorského programu sociální psychologie na FFUK v Praze, téma disertační práce: "Psychologické aspekty prožitku scénické tvorby".

3.6.3 Principy, ze kterých při práci s herci vycházíme

Důležitou složkou osobnosti lidí s mentálním postižením je sebepojetí, které je ovlivněno způsobem uvažování a omezenou možností pochopit, v čem jsou jejich kompetence odlišné od ostatních. Často dochází ke zkreslenému sebehodnocení, které není zcela objektivní, bývá často nekritické a ovládané emocemi. Vágnerová (2008) Nekritičnost a zvýšená sugestibilita pak vedou ke snadné ovlivnitelnosti druhými osobami, které toho v mnohých případech bohužel zneužívají ve svůj prospěch, či přímo se záměrem člověka s postižením poškodit.

Lidé s lehkou formou mentálního postižení si často svoji odlišnost **uvědomují**. Ne vždy je však pro ně jednoduché tento fakt akceptovat. Ve svém životě se často setkávají s diskriminací - ve veřejném prostoru, ve vzdělávání, v tvorbě, v rozhodování o sobě samém. Není tedy divu, že mívají sklon k popírání vlastního postižení a snaží vymezovat vůči ostatním postiženým.

Stejně jako ostatní lidé, i lidé s mentálním postižením se musí učit žít se svými slabými i silnými stránkami. Neměla by se zdaleka tolik zdůrazňovat nálepka „postižení“, jako spíš dát jim příležitost pokud možno realisticky nahlédnout na jejich silné a slabé stránky. Ty by měly poznávat, jak u sebe, tak u druhých, včetně referenčních osob a učit se s nimi zacházet.

Na druhou stranu je třeba, aby si míru postižení a jeho specifika uvědomovali i referenční osoby a v domění rovného přístupu k lidem s postižením tento fakt nepopírali.

Právě v umělecké tvorbě lidí s postižením k tomuto faktu popírání nezřídka dochází. Režiséři nejsou v tomto směru jednotní. Často argumentují tím, že samo postižení jako takové nevnímají. V jejich očích herec s postižením může zahrát cokoliv. Někteří herci např. nedokáží zřetelně artikulovat či si zapamatovat text. Režisér však může zvolit jinou formu projevu, která herci umožní vyjádřit stejný obsah jinými prostředky. Pokud by tomu tak nebylo, vystavuje herce nárokům, ve kterých nemůže obstát a které s sebou přinášejí obavy, strach z neúspěchu či dokonce zesměšnění. Je tedy třeba, aby si limitů a hranic v tvorbě byli vědomi především režiséři a umělci vedoucí souborů a jejich prostřednictvím i lidé s postižením.

3.6.3.1 Na osobu zaměřený přístup k práci s lidmi s mentálním postižením

Považujeme-li divadlo za prostředí, kde se člověk s postižením skrze divadelní tvorbu učí novým věcem a nese podstatnou míru odpovědnosti za to, jak bude jeho proces učení vypadat, a kdy se na něm bude sám podílet, můžeme tento způsob přirovnat k humanistickému modelu učení vycházejícímu z konceptu na osobu zaměřeného přístupu C. R. Rogerse. Rogers (1996) vyzdvihuje především akceptaci a ocenění člověka, který je na základě toho schopen zaujmout starostlivější postoj i sám k sobě. Pokud člověk cítí, že je přijímán a je mu nasloucháno, umožňuje mu to přesněji naslouchat toku jeho vlastního prožívání. Pokud si člověk sám sebe váží, jeho „já“ (self) se více shoduje s jeho vnitřním prožíváním i konáním.

Černá (2009) v tomto modelu lektorovi (v našem případě režisérovi) připisuje roli posluchače a konzultanta, který je vždy připraven ke spolupráci a jehož vystupování nevyvolává u učících se obavy. Jeho úkolem je poskytovat studentovi (herci) podporu na jeho cestě k uvědomění si potřeby souladu jeho egocentrického světa a respektem k druhým. Režisér tak motivuje herce k rozšiřování repertoáru osobních zkušeností a prožitku uspokojení z pomoci ostatním.

Postoj zaměřený na osobu má 3 složky:

Empatie (porozumění vcítěním) – pod tímto pojmem rozumíme snahu o přesné a citlivé pochopení prožívání a pocitů druhého člověka. Je to snaha vcítit se do jeho vnitřního i vnějšího relačního rámce tak, jako by byl tím samým, ale nepouštět přitom nikdy ze zřetele, že já jsem já a nikdy onen druhý člověk. Empatie není identifikace. Porozumění vcítěním

neslouží k tomu, abychom svůj protějšek interpretovali nebo zařadili. Je to pokus dostat se pokud možno opravdu k jeho prožívání a jeho světu. Již sám zážitek, že člověku někdo porozuměl, je podporou jeho dalšího vývoje. (Pórtner, 2009)

Úcta k osobnosti (akceptace bez hodnocení) - přijímat svůj protějšek bez hodnocení, jako celou osobnost takovou, jaká právě v té chvíli je, se všemi jejími potížemi a možnostmi. (Pórtner, 2009)

Kongrurence (opravdovost) – být si vědom svého vlastního prožívání a dokázat ho oddělit od toho, co vnímám u svého protějšku. Kongrurence znamená vycházet druhému člověku vstříc jako osobnosti a neskryvat se za profesionální masku. To ode mě vyžaduje, abych si připouštěl a akceptoval své pocity, impulsy a dojmy. Nevyžaduje to však, abych je ze všech okolností házel na hlavu svému protějšku. Musím být schopen odhadnout, kdy má a kdy nemá v mezích mého úkolu smysl sdělovat své pocity. Ke kongrurenci také patří, že obecné podmínky konkrétní situace jsou jasné a zřejmé pro všechny zúčastněné. (Pórtner, 2009)

3.6.3.2 Zásady pro každodenní praxi

Následující výčet zásad přibližuje, v čem je těžiště práce zaměřené na osobu. Předpokladem je především zájem referenčních osob o lidi, které podporují a se kterými pracují.

- naslouchat
- brát vážně
- vycházet z „normální situace“
- držet se toho, co se samo nabízí
- nepodléhat předsudkům
- umožňovat zkušenosti
- zaměřit se na prožitek
- povzbuzovat
- neulpívat na symptomu
- podporovat svébytnost
- poskytovat přehledné možnosti volby
- poskytovat opěrné body pro samostatné jednání
- podávat jasné informace

- být konkrétní
- nalézat společnou řeč se svým protějškem
- rozpoznat vlastní podíl
- popisovat situaci (Pörtner, 2009)

3.6.3.3 Etika divadelní práce s lidmi s mentálním postižením

Stejně jako při etice výzkumu (viz. Kapitola 2.1) i ve své každodenní praxi se řídíme etickým kodexem Asociace dramaterapeutů České republiky¹⁰, který se zaměřuje na vnitřní principy chování dramaterapeuta jako osoby, poukazuje na jeho odpovědnosti a připomíná hranice, jejichž překročení by jej mohlo přivést do konfliktu s dramaterapeutickou obcí ADCR, ale také sama se sebou. (<http://adcr.cz/wp-content/uploads/2012/06/eticky-kodex-ADCR.pdf> [25.4.2013]) Tyto principy jsou nám z podstaty zaměření naší práce nejbližší a navazují přímo na humanistický přístup práce s lidmi s postižením, který uplatňujeme a jež je popsán v kapitole 3.6.3.1 – 3.6.3.2.

3.7 Prostředí – divadlo jako prostor ke zkoušení a hraní

Od ledna do prosince 2010 zkoušelo Divadlo Inventura v prostorech mezinárodního centra současného umění – MeetFactory. Prostor určený pro zkoušky nebyl k tomuto účelu nijak přizpůsoben. Byla to pouze velká místnost se špatnou akustikou. Pro potřeby divadla lidí s postižením nevyhovující prostor. Neditadelní prostředí klade velké požadavky na představivost (kde je „jako“ hlediště a kde jeviště) a orientaci v prostoru. Hledání vyhovujícího prostoru se proto stalo prioritou.

Domovskou scénou divadla Inventura je od února 2011 divadlo Kampa, kde pravidelně soubor zkouší a hraje. Hostuje-li v novém prostředí, je dobré, když mají herci možnost prohlédnout a vyzkoušet si prostor předem. S přibývajícimi zkušenostmi a větší jistotou v hereckém projevu se tato potřeba umenšuje.

¹⁰ viz. Příloha 1 bakalářské práce

3.8 Odměňování herců

Důležitou součástí procesu učení je motivace. Typickým rysem mentálně postižených je určitá poznávací pohodlnost. Lidé s mentálním postižením pozitivně reagují na pochvalu, ocenění či odměnu. Jejich učení je primárně motivováno emočně než kognitivně, hodně tedy záleží i na osobě/osobách, se kterými se lidé s postižením učí, jaký k nim mají vztah. (Vágnerová 2008)

V divadelním souboru Inventura byli herci první dva roky odměňováni „pouze“ slovní pochvalou či oceněním a to jak od režisérů a dalších spolupracovníků podílejících se na tvorbě divadelních představení, tak od publika. Příležitostně se stávala oceněním společná společenská událost jako např. návštěva kavárny nebo společný zájezd na území ČR i do zahraničí. S postupem času jsme však vysledovali, že motivace hrát divadlo částečně klesá. Čím více času a úsilí do zkoušení a hraní divadla herci věnovali a byli si více jisti kvalitou svého výkonu, tím se začal stupňovat nárok na odpovídající odměnu, v tomto případě odměnu finanční. Po konzultaci s kolegy z jiných divadel obdobného typu v ČR i v zahraničí jsme se rozhodli, že bude hercům za představení vyplácen honorář.

Minimální částka za představení byla stanovena na 100,- Kč a to i v případě, že se například z důvodu nedostatečného počtu diváků nakonec představení neuskuteční, nicméně herci byli na výkon připraveni (převlečení v kostýmech, případně naličení atd.) V případě, že je divadelní představení spojeno s větší časovou náročností (vycestování do jiného města) a dalšími přidruženými aktivitami, jako je např. asistence při divadelních workshopech pro herce a neherce, může se honorář jednorázově zvýšit až na 500,- Kč pro každého herce.

Je však třeba podotknout, že zároveň s potřebou adekvátně herce odměnit panovala nejistota, zda herci nezačnou finanční odměnu využívat k vymáhání lepších podmínek či dokonce nebudou finanční ohodnocení využívat k „vydírání“ vedení a ostatních herců divadelního souboru. Každý herec si je vědom své nezastupitelnosti, neboť jeho role není alternována. Tato obava se nepotvrdila, nicméně potřeba být za práci finančně ohodnocen se stává pro některé z herců Divadla Inventura životní nutností. (viz. kapitola 4.5 Rozhovory s herci).

3.9 Divadelní hry Divadla Inventura

Pod vedením realizačního týmu Labuťová-Smolík byly uvedeny dvě představení. Autorská hra Kabaret na konci světa aneb výprodej komediantů (režie Labuťová, Smolík) a Požíračka

mrtvol a jiné příšernost. V době zpracování případové studie probíhá příprava v pořadí třetí hry. Představení je inspirované deníkovými zápisy herečky divadla Inventura, v nichž se prolínají záběry surové reality všedního dne mentálně hendikepované ženy s poetickými obrazy snů o tom, jaká by realita mohla být. Vznikající představení je dalším inscenačním pokusem divadla Inventury o skloubení autentické výpovědi lidí s mentálním hendikepem s prostorem jeviště. Základem je přitom zdůraznění specifických výrazových prostředků našich herců a relativizace hendikepu jako takového bez užití laciného sentimentu, pocitů viny a nedostačivosti.

3.9.1 Kabaret na konci světa aneb výprodej komediantů

Od ledna 2011 jsme připravovali autorskou divadelně dokumentární klaunerii Kabaret na konci světa aneb výprodej komediantů¹¹, která měla premiéru v červnu téhož roku.

Námět na divadelní hru byl přirozeným vyústěním skutečného rozpoložení herců a situace, v jaké se nalézali. Chtěli hrát divadlo, po roční přípravné intenzivní práci se cítili být herci, ale „nikdo o ně nestál“. Nezbyvalo než si vytvořit svůj vlastní Kabaret.

Několik zkoušek jsme věnovali pátrání po „divadelních stopách“ v životech jednotlivých herců. Jeho výsledek se posléze stal základním stavebním kamenem pro improvizaci na téma osobního příběhu výpovídajícího o tom „Jak jsem se stal hercem.“ Představení tak ve své výsledné podobě propojuje osobní příběhy jednotlivých aktérů s fiktivní rovinou rádooby komediantů snažících se svým umem z plných sil bojovat s nepochopením světa.

V představení se objevují následující postavy : Klaunské duo – Pepito Uno a Pepito Duo, zpěvačka Doña Kasacíra, tanečnice Eržika, Principál a tajemná Vědma.

Jednotlivé příběhy aktérů jsou provázány postavou tajemné Vědmy, která na konci představení prozradí svoji pravou identitu.

Každý z herců tak ve hře Kabaret představuje nejméně dvě role. Hraje sám sebe a hraje umělce v Kabaretu. Záměrně jsme v této hře nevolili líčení. Přejít postavy mezi rovinou osobní a rovinou komediantskou je znázorněn odložením jedné rekvizity charakteristické pro postavu v Kabaretu. Klauni odkládají červené nosy, zpěvačka své boa, principál klobouk. Kostýmy i scéna byly pro potřeby tohoto představení vyráběny svépomocí za přispění rodinných příslušníků.

¹¹ O realizaci tohoto představení byl natočen dokumentární film Štramáci. Námět, scénář a režie: Lenka Vochocová, © Inventura 2011

Režisér Štěpán Smolík o hře Kabaret na konci světa aneb výprodej komediantů napsal: “Kabaret v divadelním rouše se stává připomínkou života v rozmanitých polohách. Poukazuje na nejednoznačnost situací a přirozenost pochybností. Oprašuje staré známé pravdy, že člověk je mírou všech věcí a že každý soud je relativní v závislosti na úhlu pohledu. Zároveň nenásilně navádí k tomu, co většinou publikum (ať již skutečné či metaforické) láká nejvíce, k zákulisí. Zákulisí ve formě prostých i jedinečných lidských osudů, momentů štěstí i prohry, touhy po dokonalosti i do nebe volajícího neumětelství, snů i střízlivé reality.

Inscenace Kabaretu na konci světa v sobě snoubí část této pestré mozaiky v kombinaci se stylizovanými dokumentárními fragmenty ze života protagonistů. Vznikala velmi postupně v souručí scény a komediantů, kteří ani tak netouží být společností posvěcenými umělci, ale zároveň instinktivně cítí, že právě umění a zejména divadlo je pro ně takřka jediným prostředkem pro jejich sdělení. Prostředkem, kde výbava, jenž je v jiném prostředí považována za hendikep, může umožnit zcela neotřelý pohled do světů relativizujících mnohá rigidní pravidla tzv. „Reality“.

Jednoduchá dějová linka rámovaná situací „výprodeje komediantů z druhé ruky“ prostřednictvím značně pokleslého představení, plného trapných gagů, falešných not a křečovitého smíchu se v kontextu střípků osudů jednotlivých herců stává výpovědí o hledání pevného bodu ve světě a v životě, o hledání svého místa na slunci a vlastní tváře.

Asi nejdůležitějším atributem představení je však jistá lehkost přístupu protagonistů k tvorbě a nadsázka místy přecházející do třeba i nezamýšleného humoru. Nic na jevišti není míněno smrtelně vážně a přitom nic neznevažuje nikoho. „Můžete plakat, my budeme se smát“, avizuje průvodní píseň představení a uvádí diváka do kontextu Hry jakožto nejdůležitějšího pojmu. Chceme hrát, můžeme si hrát, můžeme se smát. Jestli se připojíte, dobře tak, jestli ne, dobře vám tak. Volba je na Vás.“ (Smolík, 2010, <http://inventura.org/cz/divadlo>, Slovo režiséra [25.4.2013]).

3.9.2 Požíračka mrtvol a jiné příšernosti

Děsuplná taškařice na motivy díla Ulfa Palmenfelta je v pořadí druhým představením divadla Inventura, tentokrát v paralyzujícím hávu hororu. Námětem se stala kniha etnologa, folkloristy a profesora univerzity v Bergenu (Norsko) a Gotlandu (Švédsko) Ulfa Palmenfelta, PhD., který je autorem několika děl pojednávajících o humoru a kultuře, sběratel strašidelných říkanek a dětských duchařských historek. V českém překladu vyšla kniha

Požíračka mrtvol a jiné příšerné historky v nakladatelství Kosmas. Krátké hororové historky, při kterých běhá mráz po zádech, jsou inspirované těmi nejúspěšnějšími příběhy, které si vypráví děti na letních táborech nebo na horách.

Scenáristou a režisérem hry je Štěpán Smolík, který zároveň propojuje představení hrou na harmoniku. Live hudba je jedním z charakteristických prvků her Divadla Inventura. Pro herce je jakýmsi vodítkem, kterého se v případě potřeby mohou přidržet, hudebníkovi zase umožňuje rychle reagovat na nepředvídatelné situace.

Realizace v pořadí druhé hry trvala 4 měsíce. Zkoušky probíhaly dvakrát týdně dvě hodiny. Jedenkrát týdně taneční a pohybová příprava s profesionální tanečnicí. Počet zkoušek se tři týdny před premiérou zdvojnásobil. Premiéra byla uvedena 15. 4.2012.

Toto představení se svým pojetím v mnohém odlišuje od první hry Kabaret na konci světa. Herci ho hodnotí jako náročnější. Během 50 minut v podstatě neopustí jeviště, jsou tedy nepřetržitě v „roli“, i když zrovna nemají svůj výstup. Oproti hře Kabaret na konci světa jsou herci v této hře nalíčení. K líčení říkají: „A nalíčení je suprový. Nalíčení, mě to dělá dobře, líp se dostat do té postavy, když jsem nalíčený.“ (Rozhovor s Martinem Vošmikem, viz. příloha č. 6) „Líbí se mi být nalíčený. Někdy sám se sebou nejsem spokojenej a tak aspoň na chvíli můžu být někým jiným. Vyměním civil.“ (Rozhovor s Pepou Fojtem viz. příloha č. 2)

3.10 Odehraná představení

Od počátku zkoumaného období v lednu 2010 do dubna 2013 bylo odehráno celkem 21 představení, z toho 6 v rámci festivalů v ČR a jedno na festivalu Guide Us Into Arts v belgickém Bruselu. Třináct představení bylo odehráno na domovské scéně souboru v divadle Kampa, šestkrát soubor hostoval na jiných pražských scénách (divadlo Archa, divadlo Alfréd ve dvoře 2x, divadlo Dobeška, Divadlo Na zábradlí, Tichá kavárna).

4 Rozhovory s herci Divadla Inventura

Tato část se týká rozhovorů s respondenty, kterými byli herci Divadla Inventura, tři muži a dvě ženy (viz. kapitola 3.6.1), kteří jsou v divadle minimálně od ledna roku 2010.

Pro tento účel jsem zvolila metodu polostrukturovaných rozhovorů. Tento typ má předem daný soubor témat a volně přidružených otázek, ale jejich pořadí, volba slov a formulace může být pozměněna, případně může být něco dovysvětleno. Konkrétní otázky, které se zdají tazateli nevhodné, mohou být dokonce i vynechány; jiné naopak mohou být přidány. Polostrukturované rozhovory jsou flexibilnější a volnější než strukturované, ale jsou organizovanější a systematictější než nestrukturované rozhovory. (WILDEMUTH, 2009)

Při použití metody polostrukturovaného kvalitativního rozhovoru, je nutné vytvořit návod k rozhovoru, vést rozhovor, zaznamenávat data a nakonec je vyhodnotit.

4.1 Cíle rozhovorů

V předchozích kapitolách jsem se věnovala popisu divadelního souboru a jeho současné situace. Ovšem divadlo tvoří především samotní herci. Cílem tedy bylo zjistit jejich pohled na divadlo a doplnit tak celkový obraz Divadla Inventura.

4.2 Příprava rozhovorů

Při výběru otázek jsem dbala na jejich srozumitelnost, jednoznačnost a psychologickou přijatelnost, kladla jsem otázky otevřené, uzavřené i otázky „proč“. Dávala jsem si též pozor na neverbální projevy, abych neovlivňovala odpovědi.

Formulace otázek vychází z přirozené mluvy, která je hercům blízká. Záměrně nepoužívám komplikované slovní obraty, nýbrž hovorovou češtinu.

Zvolené otázky jsem vybrala úmyslně, za účelem zjistit, co pro herce Divadlo Inventura znamená, co jim dělá radost, z čeho mají obavy a co by si přáli v divadle ještě zkusit.

Šest základních otázek každého rozhovoru:

- Proč hraješ divadlo?
- Co tě na divadle baví?
- Máš nějaké tajné přání, co by sis chtěl/a na divadle zahrát?
- Z čeho máš v divadle největší obavy?
- Máš některou z her radši? Myšleno Kabaret na konci světa aneb výprodej komediantů a Požíračka mrtvol a jiné příšernosti.

- Je v divadle něco, co tě štve?

4.3 Vedení rozhovorů

Všichni herci byli předem seznámeni s účelem rozhovoru. Nejprve jsem jim vysvětlila, že nejde o to, abych hodnotila je jako osobnosti, ale jejich vztah k divadlu a jejich motivaci divadlo hrát.

Rozhovory probíhaly v neformálním prostředí kavárny nebo cukrárny. V jednom případě proběhl rozhovor u respondenta doma. Tato prostředí jsem zvolila záměrně. Chtěla jsem navodit příjemnou atmosféru, která bude spojena s pozváním na kávu a bude probíhat na úrovni dvou přátel, kteří si spolu povídají. Záměrně jsem k rozhovoru nevolila divadelní prostředí, protože tam ve spojení s herci zastávám jinou roli. Byla jsem si vědoma možných rizik spojených s projekcí mých osobních přání do odpovědí herců během rozhovorů, vyplývajících z mého velmi úzkého propojení s divadelním souborem a mými vlastními očekávaními. Na straně druhé právě tato blízkost, důvěra a znalost prostředí umožnila zajít mnohem hlouběji pod povrch zkoumaného.

jsem se jim představila v roli nové, jako studentka. Tuto změnu nezávisle na sobě všichni pozitivně komentovali, především přechod od divadelního „režisér má vždycky pravdu“ ke školnímu „všichni se stále učíme“.

Všem hercům jsem položila šest základních otázek, u každého z nich jsem pak dle směřování hovoru pokládala ještě další doplňující otázky vztahující se k zaměření a cíli práce. Pořadí dotazů jsem volila různě podle aktuálního naladění herce či herečky a taktéž podle směru, kterým se rozhovor ubíral. U každého herce už během rozhovoru bylo znát zaujetí některou z otázek, ke které se opakovaně vracel. Některým jsem otázky opakovala vícekrát, protože odbíhali od tématu.

4.4 Zaznamenávání dat

Data jsem zaznamenávala písemně do záznamového archu. Herci během rozhovoru často ocházeli od tématu nebo se naopak po čase vraceli k předchozím otázkám. Bylo tedy potřeba mít strukturu rozhovoru neustále před sebou a zapisovat jejich odpovědi k jednotlivým otázkám průběžně.

Záznamy rozhovorů jsem posléze přepsala do elektronické podoby a tyto jsou v plné verzi přílohou bakalářské práce. (Příloha č.2 – 6)

4.5 Interpretace rozhovorů

V této kapitole jsou uvedeny interpretace rozhovorů s jednotlivými herci a herečkami. Interpretaci předchází popis prostředí a situace, ve které byl rozhovor uskutečněn.

4.5.1 Josef Fojt (Pepa)

S Pepou jsme se sešli v kavárně, nedaleko divadla Kampa. Pepa měl dobrou náladu, hovořil o různých tématech týkajících se společné cesty souboru na divadelní zájezd do Chorvatska. Druhým výrazným tématem, ke kterému se v průběhu rozhovoru několikrát vracel, bylo téma mezilidských vztahů mužů a žen a právní podstaty stalkingu¹². Vyjádřil obavu, že tím že hodně mluví, věci opakuje a skáče lidem do řeči jim může být protivný.

Interpretace rozhovoru:

Pepa má na divadle nejraději zábavu a sdílenou radost. Působení v divadle mu zároveň přináší zviditelnění se, což mu přináší nové pracovní nabídky a s tím spojené finanční ohodnocení za tuto práci. Je rád, že je v současné době divadlo placené. Vadí mu občasné konflikty s kolegou z divadla, jehož poznámky hanlivého charakteru vztahující se k jeho osobě, ne vždy považuje za odůvodněné. Nejvíce se obává, že něco splete. Někdy sám se sebou není spokojený a pak je rád, že může být skryt za nalíčením, jež mu umožňuje být někým jiným. Jak říká, vymění civil. V divadle je pro něj těžké reagovat na nečekané události (když např. kolega herec nepřijde kde má), v takovýchto situacích dle jeho slov „se úplně přepne do civilu“.

4.5.2 Dagmar Filípková (Dáša)

S Dášou jsme se stejně jako s Pepou setkali v kavárně. Dáša byla veselá, i když dvakrát zmínila svůj neuspokojivý zdravotní stav. Během rozhovoru odbíhala od položených otázek

¹² Obecně lze stalking chápat jako úmyslné pronásledování a obtěžování jedné osoby jinou, což oběti snižuje kvalitu jejího života a vyvolává u ní strach o bezpečí svoje nebo svých blízkých. (http://www.stopstalking.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=61&Itemid=73 [Cit.25.4.2013])

k současné situaci u ní doma a vyjádřila obavy o výsledek transformace stávajícího režimu chráněného bydlení na bydlení podporované.

Interpretace rozhovoru:

Dášu divadlo baví, má tam dobré kamarády, kdyby tam nechodila, byla by smutná. Na druhou stranu říká, že divadlo hrát musí, protože chce dostávat peníze. Ráda by si zahrála roli maminky nebo babičky, ale tuto možnost sama vyvrací tvrzením, že tyto role hrát nemůže, neboť není svéprávná. V divadle upřednostňuje hru Požíračka mrtvol a jiné příšernosti před Kabaretem na konci světa, jelikož v této hře opatruje pejska, jež by ráda měla ve skutečném životě. Stejně jako v otázce mateřství si sama odpovídá, že ho z důvodu své nesvéprávnosti mít nemůže. Vadí jí, že v divadle někdy usíná, protože bere léky na potlačení nervozity a vzteku. Dělá jí potíže soustředit se. Nemá ráda, když se na ní spěchá. Dáše dělá potěšení, že nově připravovaná hra bude o ní a vychází z jejích deníkových zápisků. Mluví o ní jako o svojí hře.

4.5.3 Jaroslava Krpálková (Jaruška)

Rozhovor probíhal v cukrárně. Bylo zřetelné, že Jaruška ocenila možnost povídat si mezi čtyřma očima, neboť měla větší prostor pro vyjádření svých názorů a myšlenek. V divadle se často nechává strhnout k opakování názorů druhých.

Interpretace rozhovoru:

Jaruška je v divadle ráda s ostatními herci, které považuje za bezvadné kamarády a herce a divadlo ji baví. Nejvíce ji těší, že soubor má v repertoáru více her, že herci nosí pěkné kostýmy a jezdí se hrát mimo Prahu. Dle jejích slov se i profesionální herci mohou souborem Divadla Inventura inspirovat a učit se, jak hrát divadlo. Hrát ho tak, jak ho hrají lidé, kteří nejsou zdraví. Jarušku baví učit se novým věcem, např. převlékání se do kostýmů, líčení se a zkoušení představení. Když diváci tleskají, cítí se být šťastná. Je pro ni těžké, přeskakovat z jedné role do druhé, z tohoto důvodu je pro ni lehčí divadelní kus Kabaret na konci světa.

V divadle by si chtěla zahrát hraběnku, jenž není přísná, ale všechno řídí. Dámu, která udává rozkazy. Také by si chtěla zahrát kriminalistku a vyšetřovat složitý případ. V současné době se jí líbí zkoušení nové hry z Dášiných deníků. Obdivuje její životní příběh a porovnává ho se svojí zkušeností. Je ráda, že divadlo začalo být placené, cítí teď větší odpovědnost za hraní, ale peníze její vztah k divadlu nemění. Hrála by ho, i kdyby nedostávala finanční odměnu.

4.5.4 Patrik Horvát

K rozhovoru jsme se sešli v kavárně. Během rozhovoru používal různé repliky z divadelních her Kabaret na konci světa a Požíračka mrtvol. Jednou se rozčílil nad současnou politickou situací a komentoval ji slovy : „Až si uvědomí tenhle stát, že i když jsme postižený, že potřebujeme peníze.“ Peníze jsou pro Patrika velké téma, které procházelo celým hovorem jako červená nit. V současné době hraje v představeních Kabaret na konci světa a v Požíračce mrtvol, novou divadelní hru již nezkouší. Aby nepřišel o čas v práci, vzdal se možnosti jet s divadelním souborem v květnu tohoto roku na divadelní zájezd do Chorvatska.

Interpretace rozhovoru:

Dýdžej má v divadle nejraději společně zažitou srandu, rád předává prostřednictvím divadla moudra jiným lidem. Má rád spokojené publikum. Bavilo by ho hrát v muzikálu nebo v tanečním představení, ale nemá žádnou vysněnou roli. Je mu líto, že nemůže se souborem zkusit novou divadelní hru, ale nemůže s tím nic dělat. **Skloubit** divadlo s prací je pro něj nyní těžké. Cítí se unavený a je protivný na zákazníky. Z divadelních her je pro něj náročnější Kabaret na konci světa, kde má hlavní roli, musí si pamatovat hodně textu a mluvit cizími jazyky. Vnímá velký rozdíl mezi situací, kdy do divadla přišel a současností. Tíží ho existenční problémy, musí hodně pracovat, aby zaplatil nájem. Ač nerad, ale z tohoto důvodu upřednostňuje práci před divadlem. Kdyby dostával více peněz, tak by se rád do divadla vrátil. Na otázku, co je pro něho v divadle obtížné, odpověděl, že je to „jednání s blbcema“. Dýdžej vyjadřuje svojí nespokojenost nad některými režijními poznámkami a nad režijním vedením. Je schopen akceptovat instrukce přímo související s obsahem představení, ale je pro něj těžké přijmout některé konsekvence týkající se role i mimo jeviště (př.: Hercům bylo doporučeno, ať před představením moc nejedí, aby se jim lépe pohybovalo po jevišti a nebyli unavení, ale Dýdžej na to reagoval velmi podrážděně a řekl, že jemu nikdo nic diktovat nebude a jeho slovy se „nacpal“.).

4.5.5 Martin Vošmik

S Martinem jsme se k rozhovoru sešli u něj doma v Radotíně. Už to samo o sobě pro něj byl velký emoční zážitek, neboť se často nestává, že někdo přijede za ním. Většinou musí on cestovat do Prahy. Na první část rozhovoru jsme byli sami dva, druhé části se účastnili i jeho rodiče. Tuto situaci jsem připravila záměrně, protože jsem se jich chtěla zeptat na jednu konkrétní otázku. Martinova úplně první role v Divadle Inventura (v prvních měsících ještě pod vedením jiné režisérky) byla ve hře Marťani, která se jeho rodičům vůbec nelíbila. Neměli dobrý pocit z toho, v jaké roli byl jejich syn prezentovaný. Martin sám k této skutečnosti řekl: „Při Marťanech jsem měl tykadýlka a měl jsem dělat Marťana, to mě nebavilo.“ Rodiče tak přistupovali i k naší práci zpočátku obezřetně a Martinovo hraní přijímali s rozpaky. Zajímalo mne tedy, jaký je jejich názor nyní.

Interpretace rozhovoru:

Podle Martina je v divadle dobrá parta, která spolu dobře vychází, sdílí nápady. Baví ho hrát večerní představení, mít kostým a být nalíčený. Nalíčení mu dělá dobře, lépe se do postavy dostává. Při divadle se odreaguje a přichází na jiné myšlenky. Baví ho Kabaret, protože se lidí hodně smějou, u klaunských výstupu i u baterek (což je jeho autorský výstup). Smích diváků a pozitivní divácké reakce obecně (aplaus, osobní pochvala v zákulisí) jsou pro něho, jako pro herce, velkou podporou. Jednou mu dokonce řekli, že baterky jsou nejlepší scéna. Rád by na divadle zkoušel taneční věci a chtěl by jet na divadelní zájezd do Ameriky. Nechtěl by hrát ženské role. Největší strach má z trémy, např. když je v divadle hodně lidí, má obavy, že vstoupí na jeviště, vypadne mu text a na nic si nevzpomene. Na otázku, zda-li jsou teď na něho rodiče pyšní, odpovídá, že mu říkají, že to vždycky zahraje dobře a trémy se nemá bát. Rodiče na stejnou otázku odpověděli, že je Martin, v pozitivním slova smyslu, neustále překvapuje. Každé jeho představení viděli několikrát.

4.6 Analýza rozhovorů

Analýza rozhovorů spočívala v zachycení a porovnávání shodných a odlišných aspektů vztahujících se k tématu působení herců v divadle. Konkrétně se jednalo především o rámec postojů, prožitků, emocí, přání a sebereflexí.

Výsledkem analýzy je pojmenování šesti kategorií, odvíjejících se od nejčastěji uváděných témat a témat spojených s jednoznačně nejvyšší intenzitou ventilovaných pocitů.

Konkrétně se jedná o:

1. Sdílení, bytí součástí skupiny, společná zábava

Radost z pospolitosti a příslušnosti k divadelnímu souboru zmínili ve své výpovědi všichni herci. Nejčastěji uvádí legraci, kterou společně v divadle zažívají, možnost odreagovat se, přijít na jiné myšlenky. Své spoluherce nazývají dobrými kamarády. V případě Pepy a Martina mezi ně nejmenovali Patrika. Několikrát v rozhovorech zaznělo slovo smutek v souvislosti s obavou, že by divadlo skončilo.

Vágnerová (2008) zdůrazňuje, že potřeba citové jistoty a bezpečí u lidí s mentálním postižením bývá velmi silná, ať už se jedná o vztah s blízkou osobou/osobami nebo stabilitou prostředí, ve kterém žijí. Potřeba opory se i v dospělosti projevuje přetrvávající infantilitou. Pro některé lidi s mentálním postižením stabilita prostředí slouží jako zdroj rovnováhy a často je pro tyto lidi ještě důležitější než vztah s jinou osobou.

2. Touha po ocenění: peníze, potlesk, pochvala

Ve všech rozhovorech se objevila touha a potřeba ohodnocení herecké práce. Podle způsobu by se ohodnocení dalo rozdělit na tři skupiny.

1. ocenění slovní - od režisérů, rodinných příslušníků, kamarádů, publika. (Když za tebou přijde paní a řekne“jste fakt dobrý!“)

2. potlesk („... čtyřikrát jsme se klaněli, tomu se říká aplaus)

3. ohodnocení finanční – Vágnerová (2008) uvádí, že lidem s mentálním postižením chybí schopnost hypotetického uvažování a díky tomu neplánují ani svou budoucí seberealizaci a spokojí se s dosažením pozitivní odezvy u ostatních, s pochvalou a oceněním, které jim aktuálně potvrzuje jejich vlastní hodnotu. V případě herců Divadla Inventura však můžeme plánování jejich budoucí seberealizace vystopovat právě v potřebě finančního ohodnocení, které zmínili tři z pěti herců. Tento fakt tak propojuje první i druhou kategorii, když skrze

potřebu materiální jistoty otrásá jistotou citovou. („hrál bych divadlo, ale nemůžu, protože musím vydělávat peníze..“když budu mít jinou práci, tak se rád do divadla vrátím“)

3. Učí t se novým věcem

Potřeba učení vychází z tendence mentálně postižených primárně porozumět svému nejbližšímu okolí. Důležité je nezahlcovat je informacemi, vybírat jen opravdu důležité, častěji je opakovat. Důležité je nastolit řád a pravidla, kterým budou lidé s mentálním postižením rozumět a budou se díky nim v procesu učení lépe orientovat. Např. takové vztahy jako je příčina a následek či trvalost u určitých objektů Vagnerová (2008)

Potřeba učit se nové věci rezonovala ve čtyřech z pěti rozhovorů. Herci nejčastěji zmiňovali možnost učení v souvislosti s divadelní tvorbou (vystupovat v kostýmu a líčit se, učit se správně pohybovat a tančit, pracovat se stínohrou nebo černým divadlem), nebo se zdokonalováním vlastních dovedností (procvičovat paměť, zlepšit artikulaci, ale i pracovat s trémou). Důležité sdělení spatřuji v uvědomování si vlastních limitů a schopnosti sebereflexe, čeho ještě schopen jsem a co už je pro mne těžké.

4. Předávat nabyté zkušenosti dál

Fenomém v souboru dá se říci nový, vyplývající ze stupňující se jistoty ve výkonu osobním i úrovně hereckých výkonů jako celku. Do značné míry je propojeno i s přijetím vlastní jinakosti, respektive specifík jevištní tvorby lidí s mentálním postižením ve smyslu: Nejsme zdraví, tak hrajeme jinak, ale to neznamená, že nemůžeme jiné lidi motivovat. V rozhovorech se objevovali celkem tři skupiny potenciálních příjemců zkušeností herců Divadla Inventura. První z nich je publikum. Bartošová (1999) vztah publika a herců s mentálním postižením popisuje jako jednotu sdílení, společného sebepoznání. Druhou skupinou jsou herci jiných divadel a třetí skupinou jsou „budoucí“ herci, ve smyslu „...kdyby si chtěl někdo taky udělat takový divadlo.“

5. Naplňování potřeb – možnost odžít si svá nenaplněná přání, ventilace frustrací a napětí

V této kategorii můžeme nejsnáze vysledovat terapeutický efekt divadelní tvorby. V pyramidě potřeb (Maslow, 1943) jsou zastoupeny potřeby primární, sekundární a potřeby jistoty, lásky,

ocenění, seberealizace a potřeba znát a rozumět. U osob s mentálním postižením je transfer v genezi potřeb mezi jednotlivými úrovněmi pyramidy, na jejímž vrcholu je touha po seberealizaci a potřeba znát a rozumět, limitován primárním handicapem a často i vnějším prostředím. (Šiška 2005) Divadelní proces naplňování těchto potřeb v bezpečném prostředí umožňuje. Čím nemohu být v opravdovém životě, tím se mohu stát v roli. Mohu se stát matkou, i když to v reálném životě není možné. Mohu se stát vůdčí osobností, i když jsem v reálném životě submisivní a spíše než dávat, jsem zvyklá rozkazy přijímat. Prostřednictvím role mohu být někým jiným, na chvíli zapomenout kým doopravdy jsem. Jeden herec tuto situaci nazývá „Odpočnu si sám od sebe“. Nasycení potřeb může zprostředkovat i přehrání příběhu někoho jiného.

„Líbí se mi, jak zkoušíme z Dášinyho deníku. Líbí se mi její příběh. Co všechno Dáša od mala prožila. Já jsem třeba nic takového se svými rodičema neprožila. Její příběh je krásnej. Proto to divadlo pořád hraju.“

6. Autonomie

Poslední z kategorií je potřeba autonomie, spolupodílení se na rozhodování. Potřeba řídit svůj vlastní život. Lidé, kteří musí žít životem do značné míry určovaným jinými lidmi, mají obvykle velmi vyvinutou potřebu svébytnosti, přestože zdánlivě se přizpůsobují možná až příliš. Pro naplnění této své potřeby mají málo možností. Proto se leckdy uplatňuje na maličkostech, které se referenčním osobám zdají naprosto podružné, ačkoliv pro postižené lidi jsou nesmírně důležité. (Pörtner, 2009) Jde tedy nejen o to umožnit lidem s postižením spolurozhodovat o dění, ale zároveň pomoci lidem s postižením naučit se žít s důsledky vlastních činů a rozhodnutí a tím rozvíjet schopnost řešit problémy. Odpovědnost za sebe sama není absolutní pojem. V práci zaměřené na osobu záleží v první řadě na respektování a podpoře odpovědnosti každého člověka za sebe sama. (Pörtner, 2009)

V divadelním prostředí může být někdy zaměňována obava z nedostatku vlastního podílu na situaci za respektování/nerespektování hranic vymezených tvorbou (režisérem). „Byl jsem mockrát naštvanej na Štěpána, že něco řekl a přesto nejel vlak. Potom mě nechal trochu režirovat, to bylo fajn.... Ale mě nikdo nic diktovat nebude. Když jsem na divadle, tak do toho mluvte, ale ne mimo. Jestli se budu hejbat takhle nebo takhle, je to můj výkon.“

5 Pozorování

Pozorování je založeno na dlouhodobém sledování vývoje jednotlivců i celé skupiny od popisovaného období v lednu 2011.

V první řadě bych zmínila postupnou přeměnu vnímání toho, jaké divadlo, dle názoru herců, hrajeme. Když jsme s herci začali zkoušet, vnímali náš soubor jako jednu z dalších zájmových aktivit, které si z široké nabídky „kroužků“ vybrali. Výrazná změna v přístupu k práci v Divadle Inventura nastala se změnou prostředí. Příchod do skutečného divadla na scénu divadla Kampa. Herci toto prostředí přijali velmi rychle za své a díky tomu se postupně měnil přístup k hraní i ke spoluzodpovědnosti za vše, co sebou pronájemem takového prostoru nese.

Dalším důležitým momentem v jejich vývoji bylo nastudování první hry Kabaret na konci světa. Příprava, s sebou přinesla jasný řád a pravidla, která herci museli, pokud chtěli v souboru hrát, přijmout a dodržovat. Tato pravidla sice byla stanovena už dříve, ale s nekonkrétním cílem (myšleno představení), což bylo pro herce málo motivující. S první premiérou a prvními „skutečnými“ diváky tak přišlo i skutečné uvědomění si, že Divadlo Inventura, tak jak jsme se rozhodli ho dělat my, bude především dřina, práce a zodpovědnost. Na druhou stranu to, z mého subjektivního pohledu, potvrdilo herce v jejich svébytnosti. Taková jsou pravidla, JÁ je můžu a nemusím přijmout. Sám se rozhodnu a za své rozhodnutí ponesu odpovědnost. Jestli tu chci hrát, musím pro to něco udělat. Tento fakt byl pro některé herce novou zkušeností. Byli zvyklí spíše na přístup opačný. Dělej tohle, aby jsi zaplnil svůj volný čas. Ne proto, že bys ty sám chtěl a bavilo tě to. Jak se postupem času ukázalo, ve chvíli, kdy herci tuto skutečnost přijali za svou, byli schopní vyjednat si takové podmínky, které potřebovali i u svých opatrovníků, asistentů a v širším okolí. Často i za cenu velkého úsilí.

V průběhu času od prvních zkoušek se neustále proměňovala a vyvíjela skupinová dynamika. Kratochvíl (1978) ji popisuje jako sociálně psychologický pojem vztahující se ke sledování interakcí jedinců v malých sociálních skupinách, případně ke studiu technik a procesů, jimiž lze měnit strukturu a chování malé skupiny. Během neustálého vývoje tak docházelo ke změně v pojetí kooperace, aktivního přístupu ke společné práci, zodpovědnosti za celek. Základem pro změnu bylo vybudování přátelských vazeb a pocitu bezpečí. Potřeba bezpečí se projevila například i v dodržování pravidelnosti divadelních zkoušek (místo, den,

hodina). Pokud se změní den či četnost zkoušení, například o letních prázdninách, bývá potřeba ujišťovat se o trvajícím a fungujícím vztahu mezi členy divadelního souboru mnohem vyšší. Nicméně po osobní zkušenosti herců, že i delší pauza ve zkoušení neznamena konec působení divadelního souboru a ztrátu blízkých osob se adaptabilita na změny významně zvýšila a nyní již není doprovázena tolika obavami „o ztrátu jistoty“ jako na začátku.

Pokud se ohlédnou zpátky a sama za sebe se pokusím definovat, co si myslím, že je pro herce v Divadle Inventura nejdůležitější, řekla bych zdánlivě otřepanou frází : CESTA JE CÍL. Dobré divadelní představení a potlesk diváků je velká meta, kterou se v rámci svých nejlepších možností snaží dosahovat a činí jim potěšení, ale když jsem požádala herce, aby napsali reflexi na téma : divadelní festival v Bruselu (první zahraniční vystoupení Divadla Inventura), popsali několik stran toho, co se jim líbilo a z čeho měli radost. Odehrané představení bylo někde uprostřed. Úplně nahoře byl dobře společně strávený čas a zábava.

6 Závěr

„Je možné hovořit o divadle jako o prostředí, o prostoru, o situaci, o světě, o organismu, o médiu. Vzhledem k jeho kořenům, časoprostorovému uspořádání i dalším aspektů je to právě tento druh umění, který člověku nejtransparentněji umožňuje beztréstně přecházet mezi světy.“ (Smolík, 2010, str. 1)

Při popisu divadelního souboru a rozhovorech s herci, jejichž analýza z podstatné části dotvořila celkový obraz o smyslu a fungování divadla, jsem si znovu uvědomila obrovský potenciál tohoto média. Platformy, která umožňuje nasycit potřeby umělecké, terapeutické i vzdělávací ve stejný okamžik, aniž by si toho musel být sám herec nebo divák vědom. Rozhovory s herci ukázaly, že se cítí být plně integrovanou a nezastupitelnou součástí celku. Divadlo vnímají nejen jako prostor pro jejich kreativní rozvoj, ale především jako bezpečné místo, kde si mohou v plné míře dovolit být sami sebou, se všemi svými přednostmi i nedostatky. Kde si dokonce mohou dovolit i odpočinout si sami od sebe. Rozhovory s sebou přinesly i velmi důležitá zjištění, která budou mít okamžitý praktický dopad. V případě Dáši Filípkové doufejme pozitivní. Během rozhovoru se ukázalo, že se Dáša necítí dobře v části kostýmu, který ji svírá na hrudi a jí se pak špatně dýchá. Náš divadelní produkční koutek také obohatíme o kávu, která ji dle jejích slov pomáhá překonat únavu vyvolanou tlumícími léky. Rozhovory byly důležitým zdrojem reflexe obecně. Vyzývají k další práci na dynamice celé

skupiny, ke změně některých rolí stávajících (pozice outsidera v souboru) i upevňování rolí nových, např. role herců jako „učitelů“, předávajících své zkušenosti a dovednosti dál.

Znovu mě to vrací k myšlence připravit představení pro školy a propojit tak stránku uměleckou se stránkou vzdělávací. Zároveň by to mohl být způsob, jak zajistit divadlu alespoň částečný příjem a nasýtit tak další potřebu, kterou pro herce finanční ohodnocení bezesporu je.

Pro dokreslení celkového obrazu o souboru bych ráda v budoucnu zmapovala i druhou stranu divadelního sálu. Hlediště. Kdo jsou diváci, kteří na představení Divadla Inventura chodí? Jakou mají motivaci přijít a jaká potřeba je do divadla přivede i podruhé, potřetí? Jestli vůbec? Jaká jsou jejich očekávání a jaké obavy?