INKLUZE DIVADLEM

Cesta herce s Downovým syndromem
k cílené umělecké tvorbě a k přijetí do společnosti

JITKA VRBKOVÁ
a kolektiv autorů

Janáčkova akademie múzických umění

Brno 2022

Jitka Vrbková a kolektiv autorů

Inkluze divadlem

Cesta herce s Downovým syndromem k cílené umělecké tvorbě a k přijetí do společnosti

Recenzent:
MgA. Vladimír Novák, PhD.

© Jitka Vrbková a kol., 2022
© Janáčkova akademie múzických umění, 2022
ISBN 978-80-7460-203-0

Tato publikace podává zprávu o uměleckém výzkumu k projektu s názvem *Umělecký výzkum tvorby divadelních inscenací s herci s Downovým syndromem jako účinného prostředku sociální inkluze* (TL02000500) podpořeného Technologickou agenturou ČR v rámci Programu ÉTA.

Projekt realizovala Divadelní fakulta JAMU v Brně ve spolupráci s Divadlem Aldente.

Řešitelé projektu:

MgA. Jitka Vrbková, Ph.D.
Mgr. Lenka Pivodová, Ph.D.
PhDr. Mgr. Ilona Fialová, Ph.D.
prof. Mgr. Zoja Mikotová

JAMU

Janáčkova akademie
múzických umění

Divadlo
ALDENTE

TA ČR

Tento projekt je spolufinancován se státní podporou Technologické agentury ČR v rámci Programu ÉTA.

www.tacr.cz

Výzkum užitečný pro společnost.

Děkujeme Technologické agentuře České republiky
za podporu grantového projektu TAČR TL02000500,
v rámci nějž tato publikace vznikla.

Děkujeme také našim hercům s Downovým
syndromem i jejich rodinám, kteří díky enormnímu
množství vynaložené energie postupně bořili bariéry —
reálné i myšlené.

V neposlední řadě děkujeme nejen velké řadě našich
spolupracovníků, ale i těm, kteří bez nároku na honorář
výrazně přispěli k úspěchu našeho projektu.

Obsah

Úvod **15**

Vstup do problematiky

Společnost, divadlo a herec se z(ne)výhodněním **21**
Mentální znevýhodnění: kompost pro růst mýtů, předsudků a omylů 21
Norma shozená z piedestalu 24
Rodič, terapeut a divadelník 24
Jinakost: nevýhoda — výzva — příležitost 26

Práce s jinakostí: srovnání čtyř evropských divadel **31**
Výběr divadel 31
Divadla a jejich práce s jinakostí 32
Dramaturgie 32
Herectví (spolu s režijními a scénografickými prostředky) 42
Způsoby propagace 49
Divadlo actor-specific? 51

Divadlo actor-specific v České republice **55**

Připraveni k výzkumu **61**

Pohled zevnitř: Cesta herce s Downovým syndromem k cílené umělecké tvorbě

Na cestě k cílené umělecké tvorbě **65**
Naše cesta 65
Tvorba postavy 67
Hrát sám sebe 69

Ztratit sám sebe 70
Tři úrovně herecké tvorby 70

Systém tréninků **73**
Stimulace fáze 1 — spontánní herecké akce 73
Stimulace fáze 2 — herectví osobnosti 75
Stimulace fáze 3 — herectví postav 76
Shrnutí 78

Inscenace 1 — Vladimír Holan: *Káťa a Bajaja* **81**
Dramaturgie 84
Vladimír Holan: autor pro děti? 84
Holan: (ne)šťastný otec dcery s Downovým syndromem? 85
Holanův Bajaja a Divadlo Aldente 88
Nepříběhový text a příběhový scénář 89
Klárka a autentické bytí (někdy i) na jevišti 93
Poprvé v roli a poprvé verše 103
Závěr 107

Inscenace 2 — Karel Jaromír Erben: *Zlatý kolovrat* **109**
Dramaturgie 112
Erbenův *Zlatý kolovrat* 112
Charakter Erbenových balad 113
Zlatý kolovrat a Divadlo Aldente 114
Důvod náhodný aneb Covid 114
Důvod osobní aneb Svatby a re-svatby členů Divadla Aldente 114
Důvod dramaturgický aneb Herec s DS a archetyp čisté lásky 115
Site-specific jako spojovací most mezi lidmi 118
Herecké výzvy 120
1. Hraní role. Někdo, kdo nejsem já 120
2. Čekání na diváky: lakmusový papírek profesionality 122
3. Site-specific: divadlo, kde prší a štípou komáři 126
Herec s Downovým syndromem: „herec archetypů“ 130
Závěr 135

Inscenace 3 — Sofokles: *Antigona* **137**
Dramaturgie 140
Antická tragédie ve 3. tisíciletí aneb Obhajoba dnešního diváka 140

Dobrodružství překladu a starořecká citoslovce 142
Volba titulu a jeho interpretace v průběhu času 144
Herec s DS v antické tragédii aneb Režijně-herecké výzvy 155
Text jako emocionální zápis aneb Porozumění textu skrze emoce 156
Herec s DS jako klíč k interpretaci situace 158
Nemluvící herec? Kolektivní postava jako cesta
k mnohovrstevnatějšímu výkladu 161
Herec s DS: více únavy a více problémů? 168
Závěr 170

**Cesta herce s Downovým syndromem…
nebo Cesta s hercem s Downovým syndromem?** **173**

Pohled zvenčí: Inkluze divadlem

**Inkluze divadlem očima psychologa: analýza postojů diváků,
herců s Downovým syndromem a jejich rodičů** **183**
Cíl výzkumu 183
První část výzkumu (herci s Downovým syndromem a jejich rodiče) 184
Metoda první části výzkumu 184
Výsledky první části výzkumu 185
Druhá část výzkumu (diváci) 190
Metoda druhé části výzkumu 190
Výsledky druhé části výzkumu 191
Diskuze 195
Přílohy 196

Inkluze divadlem očima speciálního pedagoga **199**
Člověk s mentálním postižením a inkluze 199
Divadelní proces zkoušení a hraní jako stimulant
různorodých dovedností 201
Úvod 201
Důležité faktory — pohyb a komunikace 201
Vzdělávací proces v divadle versus ve škole 202

Ohlédnutí divadelníka **205**
Divadelní fakulta JAMU a herci se specifickými možnostmi 205

Krátká dlouhá cesta 206

O autorech **218**

Resumé **219**

Prameny a literatura **221**

Downův syndrom není handicap,
Downův syndrom je příležitost vidět svět jinak
a jinak ho umět zahrát.

Jitka Vrbková, režisérka

Úvod

V letech 2019—2021 probíhal na Divadelní fakultě JAMU v Brně umělecký výzkum podpořený TA ČR v rámci Programu ÉTA, který nesl název *Umělecký výzkum tvorby divadelních inscenací s herci s Downovým syndromem jako účinného prostředku sociální inkluze*. Obsahem projektu bylo vytvořit ustálený divadelní soubor herců s Downovým syndromem (dále jen DS), kteří budou pravidelně vzděláváni na divadelních workshopech. Každoročně pak měla vzniknout jedna inscenace, přičemž nároky na herce měly mít v každé další inscenaci vzrůstající úroveň. Celý projekt byl zvnějšku pozorován a reflektován psycholožkou a speciální pedagožkou — ty sledovaly inkluzivní efekt divadelní činnosti, a to oboustranný: tedy jaký vliv má divadelní činnost na herce s DS, jak jim pomáhá v začleňování do společnosti, a obráceně: jaký vliv má hraní divadelních představení před diváky většinové společnosti na samotné diváky — zda boří mýty a předsudky a přispívá tak k sociální inkluzi lidí s DS.

Výzkum byl realizován ve spolupráci s Divadlem Aldente, které od roku 2014 pracuje s dětskými herci s Downovým syndromem. Divadlo Aldente si postupně vytvářelo stálý soubor, ale jeho činnost byla až do roku 2019 nepravidelná. To se mohlo díky grantu na Divadelní fakultě změnit: v letech 2019—2021 dostali dětští herci příležitost rozvíjet pravidelně a systematicky své schopnosti. Herecké vyspívání šlo ruku v ruce s dospíváním duševním a biologickým — během tří let se z dětských herců stali mladí dospělí, a u řady z nich můžeme říci i mladí dospělí profesionálové.

Veškerá tvorba herců s DS se v Divadle Aldente vždy realizovala ve spolupráci s divadelními profesionály bez handicapu. Zatímco před rokem 2019 byli tito profesionálové de facto „řidiči představení", tedy těmi, kdo dění na jevišti řídí, kdo točí volantem a šlapou na plyn (a samozřejmě i na brzdu), na konci projektu v roce 2021 jsou již síly vyrovnány: nezasvěcený divák stěží pozná, kdo zrovna drží otěže. S trochou nadsázky lze říci, že před rokem 2019 si herci s DS „mohli na jevišti dělat, co chtěli" a záleželo jen na profesionálech bez handicapu, jestli tuto spontánní existenci herců s DS na jevišti správně zakomponují do divadelního tvaru. Mezi lety 2019—2021 jsme však postupně směřovali k cílené umělecké tvorbě: herci přecházeli od „prezentace sebe sama" k „hraní rolí". K tomu bylo zapotřebí nejen množství divadelních zkušeností (tedy workshopů i odehraných představení), ale i rozumového uchopení divadla a jeho principů.

Publikace je rozdělena do tří celků: v úvodní části *Vstup do problematiky* se seznámíme s tématem přijímání lidí s postižením do společnosti, různými přístupy k divadelní tvorbě těchto umělců a situací divadel u nás i v zahraničí.

Část *Pohled zevnitř: Cesta herce s Downovým syndromem k cílené umělecké tvorbě* je analýzou tříleté systematické divadelní práce s herci s DS z pohledu lektorky, režisérky a hlavní řešitelky projektu Jitky Vrbkové. Vysvětluje proces hereckého vývoje od spontánního bytí na jevišti až po cílenou tvorbu postav; popisuje herecké tréninky i vznik a reprízování tří inscenací, u nichž byl každý rok vzrůstající nárok na herecké schopnosti.

Závěrečná část *Pohled zvenčí: Inkluze divadlem* je psána spoluřešitelkami, které stály „vně" projektu, nezasahovaly přímo do divadelních aktivit, ale tyto aktivity reflektovaly, čímž byly cenným kompasem pro divadelní tvůrce. První kapitola této části je věnovaná psychologickému výzkumu Lenky Pivodové, jímž analyzuje postoje herců s DS, jejich rodičů i diváků a odkrývá tak inkluzivní potenciál divadelní tvorby. V další kapitole se speciální pedagožka Ilona Fialová zabývá možnostmi člověka s postižením a srovnává inkluzi ve školním prostředí a na divadle. V poslední kapitole *Ohlédnutí divadelníka* se divadelní režisérka a pedagožka Zoja Mikotová zamýšlí nad vztahem Divadelní fakulty JAMU v Brně k tomuto typu divadla (vychází ze svých mnohaletých zkušeností, jelikož na Divadelní fakultě založila již v roce 1992 Výchovný ateliér pro Neslyšící) a dále v podkapitole *Krátká dlouhá cesta* reflektuje tvorbu Divadla Aldente před projektem TA ČR i v rámci něj.

Publikace chce nastínit současnou situaci divadel herců s mentálním znevýhodněním, popsat konkrétní tříletou systematickou práci s dospívajícími herci s DS v Divadle Aldente, analyzovat vliv divadelní tvorby na inkluzi těchto lidí do společnosti. Tím vším ukazuje možné metody proměny „handicapů" v (divadelní) výhody a může inspirovat další divadla, tvůrce, pedagogy při jejich vlastní práci.

„Mé srdce pumpuje láskou!"
Martina Trusková, herečka Divadla Aldente
Foto: Jiří Kottas, 2018

Vstup do problematiky

Společnost, divadlo a herec se z(ne)výhodněním

Mentální znevýhodnění: kompost pro růst mýtů, předsudků a omylů

Motto:
Mentální postižení je nejsložitěji přijímaným handicapem v naší společnosti. Důvodem je kromě jiného omezená možnost vcítit se do situace takto postiženého člověka a představit si, jak vnímá své okolí, jak přemýšlí, jak se dívá na svět kolem sebe.

(Slowík, 2015: 111)

Jelikož se lidé nemohou či neumí vcítit do situace člověka s mentálním znevýhodněním, vyvolává to v nich ostych, který jim brání se o takové přiblížení alespoň pokusit. To pak vede k tomu, že mýty a předsudky mají stále živnou půdu pro svůj další růst… Abychom se toho vyvarovali, pojďme si v úvodu uvědomit dvě věci:

1. Mentální handicap neznamená zastavení člověka v určité fázi vývoje. Dospělý člověk s mentálním postižením **není dítětem** — má zkušenosti dospělého člověka a tím i je, i když některé konkrétní úkony zvládá na úrovni dítěte.

2. Jestliže IQ jedince dosahuje např. 50, neznamená to, že je mozková kapacita 50 % kapacity člověka průměrné populace. Takový člověk má úplně stejně cenné myšlení jako my všichni ostatní, jenom toto **myšlení probíhá v jiné rovině** — v takové, která se (zatím) nedá měřit a již **nelze nikdy zcela pochopit**. Dříve se používal termín „mentální retardace“,[1] který velmi přispíval k tomuto omylu: nutil

1 *V České republice bohužel tento termín užívá stále značné množství lékařů, psychologů, speciálních pedagogů. Stejně tak se v ČR hojně měří inteligenční kvocient, přestože se od toho v jiných zemích ustupuje — IQ je totiž jen zlomkem toho, co určuje sociální schopnosti člověka.*

nás vnímat lidi s mentálním postižením jako ty, kteří jsou stejní, ale zpomalení; dosahují jen určitého procenta naší výkonnosti.

Divadlo je ideálním místem, kde lze ukázat skrytý a neměřitelný potenciál těchto trochu jiných lidí.

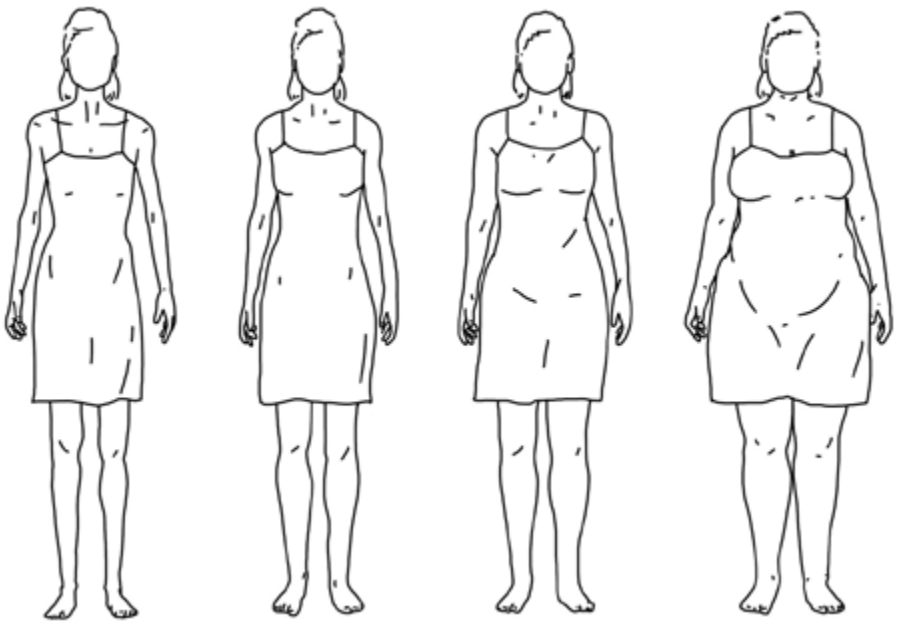
Rozhodli jsme se ponořit do lákavého a možná náročného dobrodružství, kdy vstupujeme do světa těch, které nikdy nemůžeme zcela pochopit — můžeme s nimi ale sdílet jedno jeviště a jeden svět.

ZKOUŠÍM, JAKÉ JE TO NEVIDĚT.
CO DĚLÁŠ ?
CO DĚLÁŠ ?
ZKOUŠÍM, JAKÉ JE TO PŘIJÍT O SLUCH !
CO DĚLÁŠ ?
ZKOUŠÍM, JAKÉ JE TO BÝT NA VOZÍKU.
CO DĚLÁŠ ?
ZKOUŠÍM, JAKÉ JE TO NEMÍT RUCE.
SNAŽÍM SE Z TĚLA ZÍSKAT VŠECHNY BUŇKY A DO KAŽDÉ VLOŽIT CHROMOZOM NAVÍC, ABYCH VĚDĚL, JAKÉ JE TO MÍT DOWNŮV SYNDROM.
CO DĚLÁŠ ?
NIKDY SI TO NEMŮŽETE ZKUSIT. NIKDY NÁŠ SVĚT NEMŮŽETE POCHOPIT. NIKDY NEMŮŽETE BÝT NÁMI.
BUĎTE S NÁMI!

Norma shozená z piedestalu

Rodič, terapeut a divadelník

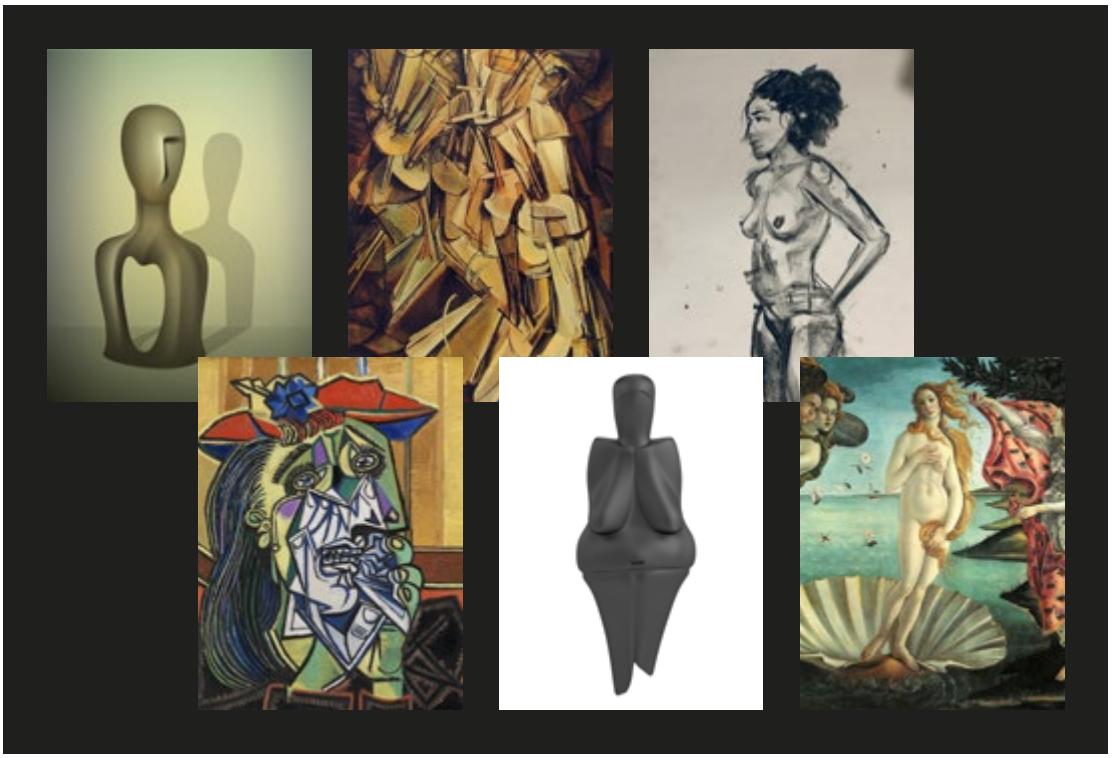
Jestliže chceme docílit celistvého pohledu na problematiku lidí s postižením, je dobré se na věc podívat z několika úhlů. Náš výzkumný projekt zahrnoval kromě samotných mladistvých herců s DS divadelníky (režisér, spoluherci), terapeuty (psycholog, speciální pedagog) a rodiče herců s DS. Jejich rozdílné pohledy si nyní ukažme na jednoduchém příkladu.



Na obrázku vidíme čtyři ženy. Vlevo je žena příliš hubená, vpravo obézní, uprostřed jsou dvě ženy s optimální váhou.

Co je úkolem terapeutů? Úkolem terapeutů je samozřejmě **přizpůsobit** člověka co nejvíce **normě** — tedy jedné ze dvou prostředních figur. Snaha změnit člověka a přizpůsobit ho něčemu není výrazem necitlivosti k jeho jinakosti, nýbrž logickým úsilím učinit jeho život lepším: pokud bude mít člověk optimální váhu, bude pravděpodobně zdravější. Přeneseně: pokud se člověk odnaučí např. nevhodnému chování na veřejnosti nebo se naopak naučí mluvit se srozumitelnou výslovností, zjednoduší mu to život ve většinové společnosti. **Přizpůsobení normě pomáhá inkluzi.**

Nyní ale převrátíme výše uvedené tak trochu na ruby. Zamyslíme se totiž nad tím, **co je úkolem divadelníků/umělců.** Je úkolem umělce přizpůsobovat člověka normě?



Když se podíváme na to, jak vidí „ženu“ umělci v různých dobách, je zřejmé, že umění pojem „norma“ poněkud rozmělňuje. **Oceňované** je především to, **co se od normy odchyluje,** co dokáže ukázat věci „nově“, ze zcela nové perspektivy.[2]

Rozpouštějí stabilitu kategorií a místo toho je znovu otevírají a mění, říká o umělcích s postižením americká divadelnice a aktivistka v oblasti umění lidí s handicapem Petra Kuppers a dodává:

> *Nechávají explodovat hranice tradičního umění, zpochybňují pojem žánru, vytvářejí zneklidňující hybrid mezi uměním a každodenním životem. Čas a prostor, živé tělo a usazené znalosti, sémiotika a fenomenologie začínají pronikat do sebe, začínají se vzájemně přepisovat a prolínat.*
>
> *(KUPPERS, 2013: 4)*

2 *Mluvíme o západní kultuře. Myšlení východní kultury (např. Japonsko, Čína) je zcela odlišné.*

Boření normy a hranic je de facto něco, co stojí přímo v podstatě umění jako takového. Z tohoto úhlu pohledu disponují lidé, kteří trochu jinak vypadají, jinak mluví a jinak myslí a prožívají, pro divadlo naprosto vzácnou nerostnou surovinou, jejímž jediným problémem je, že dosud úplně přesně nevíme, jak ji těžit a zpracovávat.

Do třetice všeho dobrého tady máme ještě rodiče. **Co je úkolem rodičů?** Jestliže terapeuti se snaží lidi s jinakostí přibližovat normě a divadelníci (umělci) naopak chtějí využívat jejich různosti, na čí straně vlastně stojí rodič? Nebo jinak. Na čí straně by měl stát?

Úkolem rodiče je především své dítě milovat. Pokud dítě miluje, pak ho bude někdy tlačit k tomu, aby se přiblížilo normě, protože bude věřit, že mu to pomůže k začlenění do společnosti. Pokud dítě miluje, pak jistě bude vidět i ty „vzácné nerostné suroviny", ty odlišnosti, které činí jeho dítě výjimečným, a bude mu umožňovat je dále rozvíjet. **Rodič je tedy jakýmsi kormidelníkem, který na základě znalosti své lodě a na základě okolních podmínek určí, kam zrovna otočit kormidlo.** On je ten, kdo v konečném důsledku nese zodpovědnost za svá rozhodnutí.

Je ovšem nanejvýš žádoucí, aby rodič nezapomínal, že hlavním aktérem je člověk se znevýhodněním sám. V našem přirovnání to může být kapitán: kapitán, který mluví svou speciální řečí, a ne vždy se podaří, aby mu kormidelník rozuměl…

V našem projektu jsme se pokusili nechat promluvit všechny zúčastněné, protože každý nazírá věc z jiné perspektivy: terapeut, umělec, rodič, člověk s DS.

Jinakost: nevýhoda — výzva — příležitost

Náš výzkum se soustředí především na divadelní pohled, což je ten, kterému zatím bylo dopřáváno nejméně slyšení: společnost dosud vnímá člověka s jinakostí spíše jako někoho, kdo se odchyluje od normy a je třeba mu pomáhat, aby se k ní přiblížil, než jako člověka s jiným druhem existence, která může být inspirující.

Pojďme se nyní podívat konkrétně na klinické projevy mentálního handicapu podle psycholožky Ivy Švarcové (Švarcová — Slabinová, 2011: 51) a interpretujme je z hlediska divadelní tvorby. Kurzívou je psán citovaný text, běžným písmem výklad divadelníka.[3]

3 *Následující rozbor je pozměněnou citací z disertační práce Jitky Vrbkové. (Vrbková, 2020).*

Lehká a střední mentální retardace se klinicky projevuje zejména:

- *zpomalenou chápavostí, jednoduchostí a konkrétností úsudků;*
  Člověk s mentálním postižením má tedy dar vidět věci jinak, dar umělecké zkratky.

- *sníženou schopností až neschopností komparace a vyvozování logických vztahů;*
  Člověk s mentálním postižením vyvozuje vztahy, které jsou nelogické, respektive vyvozené na jiném základě, než je příčina a následek. Tento pohled může připomínat „magický realismus" a může být nositelem originálního uměleckého pohledu.

- *sníženou mechanickou a zejména logickou pamětí;*
  Logickou paměť může nahrazovat vazba emocionální: herec si tedy nepamatuje, jak se dějí věci na scéně díky logické vazbě, ale prožívaná emoce mu sama evokuje pokračování (při divadelním tvaru tímto způsobem vystaveném). Tento způsob je vlastní i řadě herců bez handicapu.

- *těkavostí pozornosti;*
  Je to handicap, který nutí režiséra volit prostředky, jimiž pozornost herce s mentálním handicapem udrží. Lze předpokládat, že pak bude do děje na jevišti lépe vtažen i divák.

- *nedostatečnou slovní zásobou a neobratností ve vyjadřování;*
  Tu můžeme vnímat jako danou stylizaci, kterou lze využít při tvorbě divadelního tvaru.

- *poruchami vizuomotoriky a pohybové koordinace;*
  Ty mohou být v podobném smyslu pohybovou stylizací.

- *impulzivností, hyperaktivitou nebo celkovou zpomaleností chování;*
  Opět druh stylizace.

- *citovou vzrušivostí;*
  Schopnost citové vzrušivosti je pro herectví prospěšná.

Jakkoli vidíme, že člověk s mentálním znevýhodněním může mít skvělé dispozice k umění, je také zřejmé, že ho doprovází řada skutečností, se kterými je třeba se vy-

pořádat. Zásadní otázkou pro divadla, která se rozhodnou pracovat s herci s jinakostí, tedy je: „Jak budete s touto jinakostí pracovat?“ Obecně mohou existovat tyto přístupy:

Handicap jako výzva

Režisér vidí, že herci mají určitá omezení (např. špatně vyslovují a je pro ně obtížné si zapamatovat text), ale chce tuto skutečnost **překonat.** Handicap je pro něj výzvou.

Handicap jako výhoda

Režisér vidí jinakost herců jako výsostně divadelní prvek, kterého je třeba **využít.** Máme-li např. herečku, která zvláštně mluví a není jí rozumět, může režisér její řeč vnímat jako danou stylizaci, jako hudbu, nikoli jako řeč, která má význam. Handicap se v této koncepci stává výhodou. Je ovšem zřejmé, že tento způsob lze v rámci formátu divadelní inscenace jen těžko použít na veškeré odchylky herců.

Handicap jako duch

Třetí cesta je cesta **zneviditelnění:** při prvním řešení je handicap stále vidět, jen se ho snažíme překonávat. Při druhém řešení handicap dokonce zviditelňujeme, protože je nositelem divadelní poetiky. Cesta, kterou jsme nazvali „handicap jako duch“, se snaží upoutat divákovo oko jinými divadelními prvky, které jinakost překryjí. V praxi se může jednat o divadelní inscenace s velmi výraznou scénografií, extravagantními kostýmy, maskami, hlasitou hudbou… Handicap se mezi jinými výraznými prvky vytrácí a jako neviditelný duch se vznáší nad jevištěm — někteří diváci ho vycítí, jiní nikoli.

Žádná z těchto cest není správná nebo špatná. Divadla zpravidla nevolí „čistou formu“ jednoho z těchto přístupů, ale vytvářejí mix všech. Nicméně jeden často převažuje.

Vztah k jinakosti se promítá do několika rovin divadelní činnosti: tedy nejen do dramaturgie (výběru titulů) a herecké práce (která jde ruku v ruce s prací režijně-scénografickou), ale také do způsobu propagace divadla.

Jak dalece se mohou divadla od sebe lišit, to si podrobně ukážeme v další kapitole, která je srovnáním čtyř různých evropských divadel.

„Jsem velmi úžasná herečka.“
Herečka Divadla Aldente Monika Pekařová.
Foto: Jiří Kottas, 2021.

Práce s jinakostí: srovnání čtyř evropských divadel

Výběr divadel

Na začátku je nezbytné zdůraznit, že cílem komparace není divadla poměřovat a hodnotit; cílem je nacházet společné či naopak rozdílné přístupy i postoje a odkrývat, jak divadla pracují s jinakostí.

Je také důležité si uvědomit, že na utváření divadelní poetiky mají zásadní vliv následující aspekty: velikost města, ve kterém divadlo působí, kulturní zvyklosti této oblasti, míra inkluze lidí se zdravotním postižením, stáří divadla a počet i charakter podobných divadel v dané zemi. Nezanedbatelná je také otázka identity aktérů, druh jejich znevýhodnění, jejich věk, míra soběstačnosti a společenské začlenění.

Budiž též řečeno, že budeme mluvit o divadlech herců, jejichž handicap je nějakým způsobem spojený s „jiným myšlením", tedy zejména o hercích s mentálním znevýhodněním či s poruchou autistického spektra.

Pokud chceme proniknout do samé podstaty umělecké tvorby divadla, je třeba vidět (nebo zažít) divadlo ve městě, kde působí: sledovat jeho denní režim, vnímat atmosféru místa, pozorovat místní publikum a pochopit jeho myšlení. Osobní návštěva divadla v místě jeho působení je nenahraditelná — nedá se srovnat např. s pouhým zhlédnutím divadelního představení na festivalu.

Z toho důvodu vycházím z vlastních výzkumných pobytů ve čtyřech evropských divadlech, která představují velkou rozmanitost přístupů. Uvádím je v abecedním pořadí: Blue Apple Theatre[4], založené v roce 2005 ve Winchesteru, Velká Británie, Moomsteatern[5] založené v roce 1987 ve švédském Malmö, divadlo RambaZamba[6] založené v roce 1990 v Berlíně v Německu a Teatr 21[7] založený v roce 2005 ve Varšavě v Polsku.

4 *https://blueappletheatre.com/*
5 *https://moomsteatern.com/*
6 *https://rambazamba-theater.de/*
7 *https://teatr21.pl/*

Divadla a jejich práce s jinakostí

Na to, jak divadla pracují s jinakostí svých herců, se nyní podíváme ze tří různých perspektiv: z hlediska dramaturgie, herectví (dohromady s režií a scénografií) a způsobu propagace.

Dramaturgie

Jinakost herců může ovlivňovat dramaturgické volby z těchto důvodů: herci se většinou problematicky učí text a často nemají dokonalou výslovnost (záleží na druhu jejich postižení). Obvykle také vypadají jinak, přičemž svým vzhledem automaticky odkazují na existenci lidí se znevýhodněním. To může vyvolat předpoklad, že divadla s těmito herci musejí inscenovat pouze inscenace o nich samotných, že mohou dělat pouze autorské divadlo. Jak je vidět z tvorby diskutovaných divadel, není to pravda. Každé divadlo s vlastnostmi svých herců nakládá a využívá je jinak.

Blue Apple Theatre: Právo být sami sebou a právo vyprávět příběhy
Divadlo Blue Apple má velmi široký záběr — od tance přes filmy až po divadlo různého druhu včetně divadla autorského. Největší důraz klade na divadlo postavené na slově. Inscenuje nové hry napsané přímo pro soubor i adaptace slavných příběhů a klasická dramata. Herci jsou hrdí na svého národního génia Shakespeara i na sebe, že se mohou učit Shakespearovým veršům.[8, 9]

Richard Conlon, umělecký šéf divadla, vidí smysl dramaturgické linky v tom, že dává hercům se zdravotním znevýhodněním právo a možnost vyprávět příběhy:

> *Soubor udělal relativně záhy rozhodnutí, že budeme pracovat s textem. Herci budou mít scénáře a setkají se i s klasickými dramaty, s Hamletem*

8 *Shakespearův text bývá krácen, ale ne zjednodušován — herci říkají verše v originálním znění.*

9 *Češi zpravidla necítí respekt k českým autorům či dramatikům, a už vůbec na ně nebývají hrdí. Inscenování Shakespeara má pro Angličany hodnotu, jíž jako Češi nebudeme nikdy plně rozumět.*

a tak dále. Pro divadlo tohoto typu je to neobvyké, mnoho jiných divadel si spíš řekne: „Zapomeňte na text! Budeme improvizovat, sbírat nápady, budeme pracovat s hudbou a pohyby, ale vyhněme se mluvení."

Máme velmi odlišný přístup: Řeč je důležitá! Můžeme komunikovat slovy, můžeme komunikovat prostřednictvím příběhů starých stovky let, protože každý má právo takové příběhy vyprávět.

(Conlon, 2019)

Po dramaturgické stránce divadlo nepracuje s tématem jinakosti, současně si je ale vědomo, že přítomnost herců se znevýhodněním ovlivňuje vyznění inscenace. Simon Morris, bývalý ředitel divadla,[10] říká:

Naši herci nás učí, jak zapomenout na zafixované představy o tom, jaký pohyb je „ten správný", a jak být více přítomný ve vlastním těle. Myslím, že je to součást radosti, která je v našich představeních — je to něco, co publikum vnímá a z čeho čerpá, je to jako připomenutí, že máme povolení být sami sebou.

(Morris, 2019)

10 *Ředitelem divadla byl do roku 2021.*

Blue Apple Theatre — Bouře. Herci říkají Shakespearovy verše v originále. Mají právo se vyjádřit prostřednictvím příběhů starých strovky let. Lawrie Morries jako Caliban. Foto: Mike Hall, 2019.

Moomsteatern: Jinakost jako téma? Nechme to na publiku

Divadlo Moomsteatern bylo založeno v roce 1987 ve Švédsku a od roku 2005 jsou herci se zdravotním postižením jeho kmenovými zaměstnanci. Inkluze je ve Švédsku na vysoké úrovni, a tak ani problematika zdravotního postižení a segregace není pro divadlo na prvním místě.

Dramaturgie sahá od fyzických a loutkových inscenací přes scénáře vytvořené přímo pro divadlo až po klasická dramata. Moomsteatern nemá potřebu hledat jednodušší tituly; v souboru jsou i herci, kteří s mluvním projevem nemají větší problémy.[11]

11 *Současně například Mirandu v Shakespearově* Bouři *hrála Frida Schriver, herečka s Downovým syndromem, a jak víme, Downův syndrom se vždy pojí s obtížnostmi ve výslovnosti. Vypadá to, že ani problémy s mluvou nejsou nepřekonatelnou bariérou pro inscenování klasických dramat.*

Přesto se některá společenská témata dříve v repertoáru divadla objevila. V roce 2003 vytvořil Moomsteatern inscenaci *Zvláštní evangelium*[12] o dvou utečencích Josefovi a Marii, kterým se narodil syn s Downovým syndromem. Příběh samozřejmě odkazuje k narození Ježíše popsanému v Novém zákoně. V anotaci na webových stránkách se dočteme:

> *Boj mezi rozmanitostí a hloupostí. Inscenace vyzvdihuje rozmanitost. Představení se zúčastnilo 45 umělců sedmnácti národností, kteří působili v mnoha uměleckých odvětvích — jako opera, rap, africký tanec, samba, balet, poezie a mnoho dalšího.*[13]

Tato inscenace byla spíše výjimkou než dlouhodobým dramaturgickým směřováním divadla. Pro členy Moomsteatern není diverzita (nebo handicap) problém, ale realita, ve které žijí, a proto o ní nemusí mluvit. Nechtějí však své diváky ovlivňovat svým vlastním přístupem k handicapu. Per Törnquist, bývalý umělecký ředitel,[14] říká:

> *Je to na divácích. Jestli chtějí vidět téma odlišnosti, vidí ho. Jestli ne, nevidí ho. Nebudu jim diktovat, co by měli vidět.*
>
> *(Törnquist, 2020)*

RambaZamba: Odlišnost není téma k řešení! Konečným cílem je divadlo diverzity[15]

Na rozdíl od smířlivého přístupu Pera Törnquista je názor současného uměleckého šéfa divadla RambaZamba Jacoba Höhneho nekompromisní:

> *Naši herci toho mají mnohem víc co říct. Nejde jen o tematiku jinakosti. Hrát s lidmi s postižením témata zaměřená na postižení mne nebaví. Nás zajímá umělecký výraz, jejich herecké dovednosti, které lze použít v divadle. Rád bych se odklonil od toho, že nás inscenace vlastně nakonec pořád k těm lidem vrací.*
>
> *(Müller, 2017)*

---

12 *Kjell Stjernholm, Jan Erik Sääf, Carin Bräck:* Zvláštní evangelium. *[Speciells evangelium]. Muzikál. Režie: Kjell Stjernholm. Moomsteatern Malmö, 2003.*

13 *Dostupné na: https://moomsteatern.com/forestallning/speciells-evangelium-2003/. [Cit. 18. prosince 2020].*

14 *Uměleckým šéfem byl do roku 2020.*

15 *Při analýze přístupů tohoto divadla vycházím ze svého vlastního článku* Divadlo diverzity: Theater RambaZamba v Berlíně. *(Vrbková, 2019a).*

Přestože Jacob Höhne nechce tato témata diskutovat, je mu jasné, že samotná přítomnost lidí s handicapem na jevišti láká diváky k výkladu, který původně nebyl zamýšlen. Zároveň je třeba zdůraznit, že v divadle RambaZamba jsou takové interpretace vzácné, protože divadlo existuje již dlouhou dobu a má své publikum, které pomalu přestává vnímat handicap jako nosné téma.

Žádné z těchto tří divadel neakcentuje zdravotní postižení jako společenský problém. Zajímavý je ale rozdíl v pohledu na stejnou věc: všechna tři divadla si uvědomují, že určitá témata se vkrádají do mysli diváků bez ohledu na záměr herců a inscenátorů. Zatímco Blue Apple to vnímá jako přidanou hodnotu a pozitivní fakt, Moomsteatern to vnímá neutrálně a RambaZamba se vůči tomu vymezuje.

Nechuť k tematizování jinakosti je důležitou součástí základního přístupu divadla RambaZamba. Cílem souboru je být tzv. „normálním divadlem". K dosažení tohoto cíle využívá dramaturgie RambyZamby dramata a příběhy s velmi komplikovanými tématy: *Lulu* Franka Wedekinda, Sofoklovu *Antigonu nebo Loupežníky* Friedricha Schillera. Na rozdíl od Blue Apple, jehož inscenace jsou vždy více či méně optimistické, RambaZamba preferuje opak: vybírá si obtížná témata a inscenuje je velmi expresivním způsobem. Krev, drastické vizuální scény nebo nahota už dávno nejsou tabu. Používají se divadelní nástroje, jež mnozí lidé považují pro herce s postižením za nevhodné. Pojem „postižení" a dokonce „inkluze" by měl být podle Jacoba Höhneho vymazán, protože každý člověk je jiný a neměli bychom o tom už přemýšlet:

> *Inkluze je důležitá. Ale je to pořád jen kousek cesty a máme ještě co ujít. (…) Je potřeba, aby se co nejrychleji přešlo k rozličné nebo diverzní společnosti, kde nebudeme potřebovat označovat lidi nějak speciálně. Kde je normální, že mám v divadelním souboru různé lidi, a nemusím přemýšlet nad tím, že mají různou historickou zkušenost nebo že mají nějaké postižení.* ***Diverzita, rozličnost v divadle — to je náš cíl.***
>
> *(Müller, 2017)*

RambaZamba: Krev, nechutné vizuální scény nebo nahota nejsou tabu. Antigona. Foto: Arno Declair, 2019.

Pension Schöller.
Foto: Sarien Visser, 2018.

Teatr 21: Dát hlas těm, kteří ho nemají. Umělecká zpráva jako zpráva politická[16]

Na rozdíl od předchozích divadel Teatr 21 umně využívá politický potenciál přítomnosti herců s postižením na jevišti. Umělecká ředitelka Justyna Sobczyk říká:

> *To, za co chci v divadle opravdu bojovat a na čem mi nejvíce záleží, je dát hlas těm, kdo ho nemají. Dlouho jsem si však myslela, že to není látka pro divadlo, protože je příliš idealistická a třeba možná málo inspirující. Mě inspirují lidé, kteří jsou dobří. Čtu Dalajlámu. Kritické divadlo otevírá divákovi oči a já bych chtěla jeho prostřednictvím dát divákům více pozitivní energie a vnitřní síly.*
>
> *(Morawski, 2016:15)*

Nutno dodat, že Teatr 21 nevkládá do svých inscenací sociální témata nepřirozeně. Režisérka Justyna Sobczyk pracuje se souborem velmi citlivě a vnímá sociální problémy jednotlivých aktérů i celé společnosti:

> *Každé představení vznikne v konkrétním momentě společného bytí souboru, ale také v jiné chvíli života každého z herců, kteří jsou rok od roku starší. Mimo to je pro všechny i pro každého zvlášť důležitý také kontext společensko-politický v Polsku i ve světě.*
>
> *(Sobczyk, 2016: 45)*[17]

Inscenace jsou apelativní, nikoli agitační. Vyvolávají kritické myšlení, protože pokládají otázky, na které neexistují jednoznačné odpovědi. Uveďme příklad:

V inscenaci *Pády*[18] figurují herci s Downovým syndromem, kteří chtějí mít vlastní divadelní budovu, ale nemají peníze na její koupi. Pak ale peníze dostanou a mohou odjet do země zvané Mongolsko. Vše je zde all inclusive. Bohužel po chvíli poznají, že peníze jsou falešné — je to jen hračka pro děti. Nechtějí mít vše all inclusive a falešné, chtějí žít v realitě. Snaží se půjčit si peníze v bance, ale je jim zřejmé, že nemohou

16 *Analýza vychází z mého vlastního článku* Teatr 21: divadlo herců se specifickými možnostmi. *(Vrbková, 2019b).*

17 *Divadlo začalo svou činnost ve škole pro mládež se zdravotním postižením. Někteří z těchto mladých lidí pokračovali a dnes tvoří většinu souboru. To je důvod, proč zná režisérka velmi dobře každého herce a proč divadlo může růst společně s růstem jednotlivých herců.*

18 Pády. *[Upadki]. Režie: Justyna Sobczyk. Teatr 21, Varšava 2015.*

ukázat své obličeje. Následuje vtipná scéna, ve které si herci zakrývají rukama tváře a běží do banky...

Najednou se objevuje nová příležitost, možnost změnit svůj vzhled a navždy se zbavit vizuálních charakteristik Downova syndromu. Mladý muž s Downovým syndromem říká: *„Chci být superhrdina, ale mám Downův syndrom.“* Někdo namítá: *„Člověk s Downovým syndromem nemůže být superhrdinou?“* Muž odpovídá: *„Ne, nemůže.“* Potom pomalu přechází jeviště zepředu dozadu, kde se na velkém plátně promítá jeho vlastní tvář. Během jeho chůze se tvář na plátně postupně mění v tvář muže bez Downova syndromu.

Otázka pro publikum zní: jsme si jisti, že děláme to nejlepší, když lidem s mentálním znevýhodněním poskytujeme vše „all inclusive“? Umožňujeme těmto lidem, aby byli součástí našeho skutečného světa, nebo je stále tlačíme do „pohádkového světa pro lidi s jinakostí“? Je smazání rozdílů skutečným řešením, nebo by nám tito lidé chyběli?

Scénáře inscenací jsou neoddělitelné od způsobu inscenování; celkové vyznění je pak výsledkem jejich vzájemného působení. Inscenace *Pády* je velmi spektakulární, vtipná, s množstvím hudby a tance. Netlačí diváka k slzám a soucitu, ale podněcuje kritické myšlení a nabízí neobvyklý umělecký zážitek.

Potřeba zahrnovat do inscenací společenská témata může pramenit také z faktu, že Teatr 21 (jako jediné z těchto čtyř divadel) působí v zemi, kde mnoho let panoval komunismus a s ním související separace lidí se znevýhodněním. Z uměleckého hlediska je důležité zdůraznit, že odkrývání společenských témat není jediným cílem divadla, ale spíše přirozeným důsledkem umělecké tvorby a uměleckého hledání, jak vysvětlují dramaturgyně Ewelina Godlewska a Justyna Lipko:

> *Divadlo jako veřejný prostor par excellence se může stát centrem viditelnosti a slyšitelnosti pro lidi s handicapem, kteří silou kulturních přesvědčení a specifických nastavení prostoru byli odsunuti do prostoru politického mlčení a neviditelnosti. Co se zdá být klíčovým, je především právo rozpoznat vlastní hlas jako užitečný, právo rozpoznat vlastní proslov jako sociálně důležitý a, jako důsledek, být uznán jako subjekt schopný formulovat* ***autonomní uměleckou zprávu, která je zároveň zprávou politickou.***
>
> *(Godlewska-Byliniak a Lipko-Konieczna, 2016: 5)*

Teatr 21 — Pády. *Obličej promítaný na velké plátno se pomalu proměňuje v obličej muže bez Downova syndromu.*
Foto: Marta Ankiersztejn, 2015.

Teatr 21 — Pády. *Země zvaná Mongolsko: lidé dostali hodně peněz, naneštěstí jsou falešné — je to jen hračka pro děti. Inscenace je velmi spektakulární. Foto: Marta Ankiersztejn, 2015.*

Herectví (spolu s režijními a scénografickými prostředky)

Určitá specifika lidí se zdravotním znevýhodněním ovlivňují způsob herectví a způsob herectví pak není oddělitelný od režijně-scénografického řešení. Jak už jsme se krátce zmiňovali dříve, mezi taková specifika může patřit:

- atypické napětí v těle
- jiná těla a jiné obličeje
- špatná paměť, obtíže s výslovností a pomalá řeč (typické zejména pro herce s Downovým syndromem)
- neobvyklé pohyby
- pomalé reakce a obtíže s temporytmem
- jiné vnímání času a prostoru

Každé divadlo se s jinakostí vyrovnává po svém: je jinakost (handicap) výzva, výhoda, nebo není vidět?

Blue Apple Theatre: Handicap jako výzva

Divadlo Blue Apple je dobrým příkladem prvního z přístupů. Herci se učí dlouhé repliky, mizanscéna kopíruje postupy velkých klasických divadel a vyžaduje od herců značnou disciplínu. Inscenuje se ve shodě s myšlenkou, že i hercům se znevýhodněním má být umožněno stát na jevišti a vyprávět příběhy: pro toto vyprávění mají skvělé podmínky — velké divadlo se značnými světelnými možnostmi, drahé dobové kostýmy a vizuálně bohatou scénu.

Herectví zde nejde od vnitřních pocitů směrem k vnější formě, ale obráceně: je (režisérem) daná forma, do níž se obsah teprve postupně dostává. Sledovala jsem osobně průběh několika posledních zkoušek před premiérou a následující tři reprízy a pozorovala jsem, že někteří herci udělali za tu dobu velký pokrok a v závěru naplnili režijní instrukce spontánními emocemi i osobitým herectvím. Nicméně nepodařilo se to všem, a tak stále zůstávala místa s pokulhávajícím temporytmem i scény, ve kterých gesta herců nekorespondovala s jejich vnitřními emocemi a celkovým významem dramatické situace. To zůstává jako výzva pro příště.

Přestože se režie cíleně nezaměřuje na specifika herců jako na „výhodu", tedy jinakost, jíž je dobré využít, tento přístup se někdy nezáměrně vkrádá do celkového výsledku: kromě zkušenejších herců se znevýhodněním obsazuje Blue Apple také herce s výraznější formou handicapu. Davové scény pak mají velmi specifickou poetiku, protože vidíme lidi různých tvarů, hlasů, výšky... — diverzita je zde mnohem větší než v běžném divadle. To tvoří specifické jevištní obrazy a vysílá publiku pozitivní zprávu o lidské existenci.

Blue Apple Theatre — Bouře. *Značné světelné možnosti, drahé dobové kostýmy a vizuálně bohaté scény. Foto: Mike Hall, 2019.*

Moomsteatern: Jinakost není vidět

Moomsteatern vytváří mnoho různých inscenací, na nichž pracují různí režiséři, takže není možné zmínit všechny. Pro tuto analýzu si vybereme režijní styl režisérského dua Niny Jemeth a Pelleho Öhlunda,[19] protože reprezentuje specifický přístup, který v ostatních divadlech víceméně nenajdeme.

Když sledujeme inscenace této režijní dvojice, téměř nepoznáme, že se jedná o divadlo herců se specifickými potřebami. K vytváření vlastní divadelní poetiky totiž nevyužívají jinakosti herců, nýbrž jiných výrazných divadelních prostředků, jimiž budují temporytmus i význam jednotlivých scén. Jinakost herců mizí oděna do mnohem větší stylizace. Většina scén nevyžaduje zvláštní herecký talent; scény skvěle fungují díky režijnímu řešení. Musíme však dodat, že veškeré pohyby herců jsou velmi precizně nazkoušené. Význam scény je divákům většinou tlumočen pomocí vizuální metafory.

Uveďme příklad z inscenace *Vymazáni*:[20] rodina sedí u stolu — otec, matka, dcera. Nehýbají se, jen bez emocí opakují stále stejný jednoduchý dialog o tom, kdo chce kávu. Stůl i jeho osazenstvo jsou pokryty průhlednou fólií. Je to metafora vyčerpaného vztahu: lidé jsou uvězněni ve své vlastní bublině a nedokáží pořádně vidět svět mimo ni.

19 *Pelle Öhlund je od listopadu 2020 též novým uměleckým šéfem.*

20 *Nina Jemth a Pelle Öhlund:* The Erased. *[Vymazáni]. Režie: Nina Jemth a Pelle Öhlund. Moomsteatern, Malmö, 2020.*

Moomsteatern — Vymazáni*: rodina je uvězněna ve své vlastní bublině. Vizuální obrazy jsou nositeli metaforického sdělení významu. Foto: Bodil Johansson, 2020.*

Moomsteatern — Vymazáni. *Specifika herců jsou schovaná pod ještě větší vizuální a pohybovou stylizaci.*
Foto: Bodil Johansson, 2020.

Specifika herců nejsou v divadle Moomsteatern považována za specifika pramenící z jejich postižení, ale zkrátka za specifika. Každý herec může mít svá specifika, a to bez ohledu na to, zda má zdravotní postižení, či nikoli. Tyto jinakosti jsou někdy využívány, jindy ne. Divadelní poetika ovšem staví zejména na jiných divadelních prostředcích.

RambaZamba: To, co musíte vidět, je umělecký výraz, ne jinakost

Připomeňme si výše uvedenou citaci Jacoba Höhneho:

> *Hrát s lidmi s postižením témata zaměřená na postižení mne nebaví. Nás zajímá umělecký výraz, jejich herecké dovednosti, které lze použít v divadle. (...)*
>
> *(Müller, 2017)*

Podobně jako Moomsteatern tak i RambaZamba považuje specifika herců zkrátka za „specifika herců", nikoli „specifika pramenící z postižení". Na rozdíl od divadla Moomsteatern se ovšem RambaZamba snaží tato specifika co nejvíce zviditelnit. Podle Jacoba Höhneho je pro současné divadlo diverzita velmi vyhledávaným artiklem. Inscenace RambyZamby jsou značně expresionistické s výraznými kostýmy, scénou i make-upem.

Ukažme si to na příkladu inscenace Schillerových *Loupežníků*.[21] Loupežnická banda vedená Karlem Moorem je v Schillerově textu ideologickou opozicí k Franzi Moorovi, Karlovu bratrovi. V této inscenaci hrají loupežníky zejména herci s Downovým syndromem a Downův syndrom má i představitel Karla Jonas Sippel. Oproti tomu Pascal Kunz, představitel Franze, je herec s poruchou autistického spektra. Kontrast, který je obsažen již v Schillerově dramatu, je zde podtržen přirozenými specifiky jednotlivých herců: (nekontrolovaná) emocionalita versus chladná logika, potřeba osvobodit se od pravidel versus dovednost využívat pravidel pro vlastní benefit, neschopnost skrývat emoce versus neschopnost je cítit. Navíc jak píše Gunnar Decker: *Banda loupežníků si užívá své pomalosti v projevu a nehospodárnosti*. (Decker, 2017) Pro lidi s Downovým syndromem je totiž typický snížený svalový tonus, jehož důsledkem je zpravidla i určitá pomalost. Tato „měkká energie" je ve velkém kontrastu se zvýšeným napětím v těle, které je naopak přirozené pro Pascala Kunze.

21 *Friedrich Schiller:* Loupežníci. [Die Räuber]. *Režie: Jacob Höhne. RambaZamba, Berlín, 2017.*

RambaZamba Theater — Loupežníci. *Pascal Kunz jako chladný a kalkulující Franz Moor. Foto: Sarien Visser, 2017.*

RambaZamba vidí specifika svých herců jako velké herecké přednosti. Jacob Höhne však někdy podceňuje potřebu herců repliky zkrátit či zjednodušit. To v některých představeních způsobuje drobné problémy s temporytmem.

Teatr 21: Jinakost jako výhoda aneb Specifická divadelní poetika díky specifikům herců

Přístup divadla Teatr 21 ke specifikům herců je v lecčems podobný jako u Ramby-Zamby. Divadlo Teatr 21 si je ovšem vědomo i určitých limitů svých herců a nežádá po nich, aby dělali to, co nedokáží. Většina herců má Downův syndrom, který přináší nejen problémy (zejména s výslovností a učením dlouhých replik), ale také specifickou divadelní poetiku: jak už bylo řečeno výše, lidé s DS mají snížené svalové napětí, které vytváří „měkkou energii“ i pomalejší a zakulacenější pohyby. Díky tomu se i sám divák může cítit uvolněně.

Teresa Foks a její herectví může sloužit jako dobrý příklad využití specifik herců na scéně. Podívejme se, jak ho popisuje režisérka Justyna Sobczyk:

> *Pokud mluvíme o kvalitách Teresy, spočívají v komplexnosti jejího vystupování. U Teresy je naprosto výjimečná její prezence na scéně. Slova (nesrozumitelná) zalívají prostor jako vlna a její řeč je vždy v propojení s tělem. Je velice měkká, jako by byla bez kostí.*
>
> *(Sobczyk a Wielgus, 2017)*

Teresa Foks má nejen Downův syndrom, ale i problémy se zrakem a kvůli své váze také s chůzí. Neumí komunikovat prostřednictvím slov, ale ráda mluví a její řeč působí jako zajímavý zvuk či hudba. Ve scénách s Teresou Foks se divák dostává na hranici mezi divadlem a rituálem. Nikdy se nejedná o dramatickou situaci, je to zkrátka Teresin monolog, ve kterém nejen ona, ale i publikum ztrácí povědomí o čase a začíná vnímat viděné perspektivou estetiky performativity. Význam slov (jimž není rozumět) ustupuje do pozadí a na jeho místo se vkrádá Teresina tělesnost a její zhmotnělý hlas. Můžeme tomu ve shodě s Lehmannovým popisem postdramatických prvků, jež uvádí ve své knize *Postrdramatické divadlo*, říkat muzikalizace. Muzikalizace nastává, když je dramatická koherence natolik uvolněná, že vzniká vlastní auditivní sémiotika. (srov. Lehmann, 2007: 103)

Teatr 21 dokáže spojit specifika herců v jejich čisté podobě (jak bylo vidět na příkladu herectví Teresy Foks) s uceleným scénářem a dobře vystavěnými dramatickými situacemi. Režisérka Justyna Sobczyk střídá scény, které mají blízko k rituálu, a scény s klasickým temporytmem. V některých inscenacích hrají pouze herci s handicapem, což není úplně běžné. Sobczyk v tomto případě pomáhá hercům s temporytmem, a to zejména přítomností muzikanta (bez handicapu), který vytváří hudbu přímo během představení (zpravidla s pomocí počítače) a dokáže tak reagovat na dění na jevišti či atmosféru v hledišti. Temporytmus pak do značné míry určuje právě on. Představení proto mají obvykle dobré tempo a zároveň je využito specifik herců: je zde prostor pro vlastní divadelní cítění včetně specifického vnímání času.

Nebezpečím tohoto přístupu je hrozící stagnace: zvládne divadlo najít nové způsoby, jak pracovat se specifiky herců, nebo ustrne v jednom bodě a bude využívat pouze metody, které již vymyslelo dříve?

Způsoby propagace

Jak divadlo mluví o své práci? Za co se považuje? Předmětem našeho zájmu je tentokrát otázka, zda divadlo při své propagaci akcentuje zdravotní postižení svých herců a zda zdůrazňuje (či naopak nezmiňuje) svůj společenský přesah či svou prospěšnost pro herce s postižením.

Blue Apple Theatre: Měnit životy lidí se znevýhodněním kvalitním uměním

Blue Apple formuluje své poslání na webových stránkách následovně: *Produkcí vysoce kvalitního divadla, tance a filmu se snažíme bojovat proti předsudkům a transformovat životy lidí se zdravotním znevýhodněním.* Propagace Blue Apple je založena zejména na aspektu pomoci druhým; divadlo často zdůrazňuje příležitosti, které hercům dává. Např. facebooková stránka divadla se po dobu lockdownů systematicky zaměřovala na jednotlivé herce a benefity pramenící z jejich členství v souboru.

Jak vysvětluje Richard Conlon, benefity jsou na straně účinkujících i diváků:

> *Chceme udělat svět lepším, a to tak, že vezmeme na jeviště lidi, kteří byli dříve ignorováni, a dáme jim právo: právo vyprávět příběh nebo dokonce právo být na pódiu. Pokusme se z nich udělat plnohodnotné členy společnosti.*
>
> *(Conlon, 2019)*

Moomsteatern: Výzva pro scénické umění. Postižení není téma

Přestože jsou benefity pro herce s handicapem patrné zejména v divadle Moomsteatern, soubor necítí potřebu je zdůrazňovat. Ze všech těchto divadel je inkluze a z ní pramenící rovnost na nejvyšší úrovni: herci jsou totiž kmenovými zaměstnanci divadla.[22] Spíše než přínos pro lidi se znevýhodněním se Moomsteatern zaměřuje na přínosy pro scénické umění a pro diváky, kteří mají šanci změnit své myšlení. Na svých webových stránkách píší:

> *Moomsteatern vytváří scénické umění s herci, kteří se vymykají normě. Chceme, abyste vy, kteří navštívíte naše divadlo, měli jedinečný divadel-*

22 *Jiná divadla často také platí herce, ale ti nemívají status zaměstnance. Peníze dostávají za jednotlivá představení (Teatr 21) nebo jako formu sociální dávky (v RamběZambě hrají herci divadlo místo práce v chráněných dílnách).*

ní zážitek. Chceme divadlem zpochybňovat způsob myšlení lidí a vytvářet společenský dialog. Naším cílem je vyzývat divadelní umění k dialogu, a to tím, že děláme divadlo s herci s nejrůznějšími druhy jinakosti.[23]

Přístup divadla je patrný z neformálního rozhovoru, který jsem vedla s Perem Törnqvistem o tom, jaké pojmenování je správné: „herci s postižením" (actors with a disability) nebo „postižení herci" (disabled actors)? Rozhovor zakončil slovy:

Když hrajete, postižení nemá žádný význam. Takže to není téma. Umělec je umělec, tečka!

(Törnquist, 2020)

RambaZamba: Žádné znevýhodnění!

RambaZamba odmítá jakékoli odkazy na zdravotní postižení svých aktérů. Nepíše o něm na webu, ani na plakátech či v programech k inscenacím. Není co dodat.

Teatr 21: Společenská témata v dramaturgii, ne na plakátech

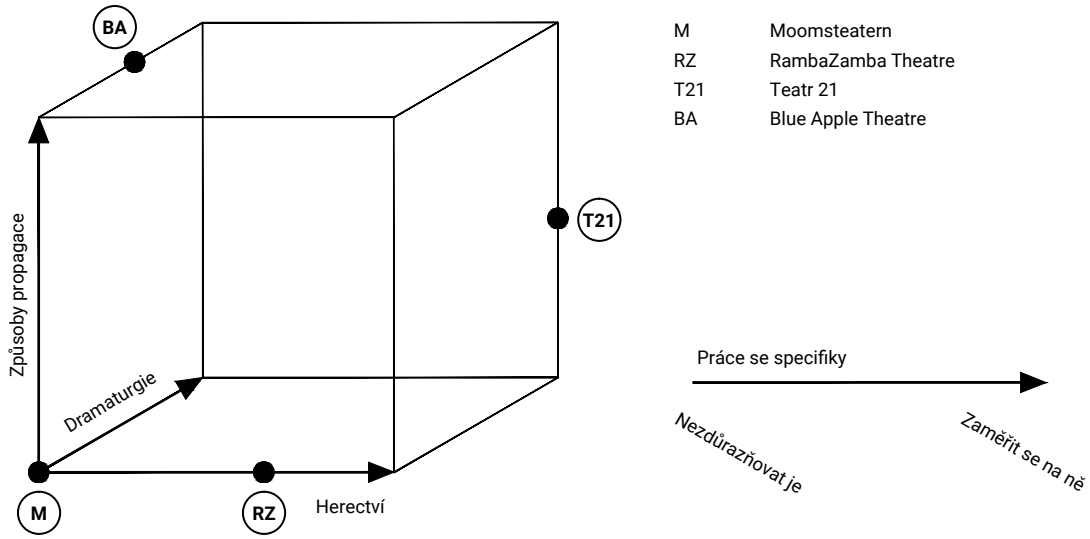
Teatr 21 nenápadně odkazuje na Downův syndrom již svým názvem: Downův syndrom je totiž způsoben ztrojením 21. chromozomu. Na propagačních materiálech ovšem zdravotní znevýhodnění svých herců nezdůrazňuje a nezmiňuje ani přínosy pro herce. Zároveň se však dramaturgická linie zaměřuje do značné míry na apelativní politické divadlo se sociálními tématy a sociální problematiku řeší Teatr 21 též ve svých publikacích či na konferencích.

Přístup Teatru 21 je tak v kontrastu s postojem Blue Apple: Teatr 21 otevírá společenské otázky ve svých inscenacích, ale na propagačních materiálech o nich nemluví. Blue Apple tato témata ve své dramaturgii nereflektuje, ale jsou součástí jeho propagační strategie.

23 *Dostupné na: https://moomsteatern.com/en/about-moomsteatern/. [Cit. 15. října 2020].*

Divadlo actor-specific?

Podívejme se nyní na graf, který znázorňuje práci divadel s jinakostí, a to ve třech dimenzích: dramaturgie, herectví a propagační technika.



Je zřejmé, že přístupy divadel se velmi liší. A přestože se liší, stále jsou všechna divadla považována zejména za divadla, která pracují s herci s postižením, a jako taková jsou nazývána různě: divadlo s herci s postižením, v angličtině např. „disability art" či „disabled theatre";[24] v českém prostředí např. integrační divadlo, specifické divadlo, divadlo actor-specific[25]... Je ovšem fakt, že divadlo obsazuje herce s jinakostí, při popisu divadla opravdu tím nejzásadnějším?

24 *Toto jsou názvy, které se používají ve světě. Když se nad nimi zamyslíme, zjistíme, že mají jeden problém: exponují slovo „disability", tedy „nemožnost či znevýhodnění". Samotný termín je tedy negativní, protože se soustředí na to, co herci nemohou. Ve skutečnosti ale není ústředním tématem „dis" (tedy co není možné), nýbrž jinakost jako šance nebo výzva (tedy co možné je).*

25 *V českém prostředí vznikly z výše uvedených důvodů jiné názvy, které slovo „disability — nemožnost" mění na „specifičnost": ta totiž mnohem lépe popisuje fakt, že jsou herci odlišní a že tato odlišnost přináší jiné hodnoty a požaduje jiné divadelní prostředky. „Divadlo ve specifických skupinách", „specifické divadlo" jsou termíny používané na pražské DAMU — autorem je Vladimír Novák a Kateřina Šplíchalová. (Novák a Šplíchalová, 2014). „Divadlo actor-specific" je můj vlastní termín, který jsem začala používat na brněnské JAMU a který odkazuje ke způsobu tvorby. Výraz je analogií ke známému termínu „divadlo site-specific". Divadlo site-specific se inspiruje specifickým prostorem, na němž stojí tvůrčí práce. To stejné platí pro divadlo actor-specific: inspirace přichází od herců, kteří jsou specifičtí. Více v mé disertační práci. (Vrbková, 2020: 49).*

Název „divadlo actor-specific“ se skvěle hodí na Teatr 21, protože divadlo cíleně pracuje se specifiky herců a používá je jako stavební kameny pro svou divadelní poetiku. Blue Apple se ve svých propagačních materiálech zaměřuje na téma zdravotního postižení, ale ve svém tvůrčím procesu se specifiky herců spíše nepracuje — rozmanitost však nakonec hraje mimoděk velkou roli. Režiséři Nina Jemth a Pelle Öhlund v divadle Moomsteatern vytvářejí inscenace, v nichž je jinakost téměř neviditelná. Není tématem ani dramaturgie, ani propagace. A konečně RambaZamba svou divadelní poetiku zakládá velmi silně na specifikách herců, ale jejich vliv na propagaci či dramaturgii jednoznačně odmítá. Pravděpodobně by odmítli i název „divadlo actor-specific“, protože podle jejich názoru by měli být specifičtí všichni herci — není možné oddělovat herce s jinakostí a vymýšlet pro ně zvláštní název.

S ohledem na tento výsledek je nutné připustit, že „divadlo actor-specific“ není přesným popisem všech těchto divadel. Zároveň pravděpodobně neexistuje správný a výstižný název pro všechna tato divadla, a to z jednoduchého důvodu: jsou velmi odlišná a nebylo by správné je „házet do jednoho pytle“, jak se říká.

Toto tvrzení může popřít fakt, že jsme schopni najít určité společné rysy: ve všech inscenacích hraje jinakost herců alespoň malou roli, ať už to režiséři plánovali, neplánovali, nebo se tomu dokonce bránili. Jak řekl Piotr Morawski v rozhovoru s Justynou Sobczyk o Teatru 21: *tělesnost je sama o sobě politická*, přičemž Justyna Sobczyk dodala*: nelze před ní utéct, nelze si jí nevšimnout.* (Morawski, 2016: 15)

Otázkou je, zda tyto styčné body definují „jeden druh divadla“, který by měl mít společný název. Moje odpověď zní: „Ne!“ Jak jsme mohli vidět, divadelní poetika není vždy založena na specifikách herců. Někdy existují jiné divadelní nástroje, které jsou mnohem významnější. Inscenace není muzikálem jen proto, že je v ní jedna píseň; stejně tak by se inscenace neměla nazývat „actor-specific“ jen proto, že jsou v ní herci s odlišností. Navíc pokud divadlo ani nechce být definováno jinakostí svých herců, měli bychom to respektovat. S největší pravděpodobností ale bude trvat, než tento fakt přijmou také diváci a společnost.

„Miluji!“
Václav Šarközy,
herec Divadla Aldente
Foto: Jiří Kottas, 2021.

Divadlo actor-specific v České republice

V České republice jsou divadelní aktivity „actor-specific" často vázány na akademické prostředí: již v roce 1992 založila prof. Zoja Mikotová *Ateliér výchovné dramatiky pro Neslyšící* na půdě Divadelní fakulty JAMU v Brně, který funguje dodnes. Na Divadelní fakultě AMU v Praze vznikl v roce 1997 pětiletý *Integrační program* prof. Jany Pilátové a po několikaletém přerušení těchto snah navázal na myšlenky Jany Pilátové její student Vladimír Novák, který spolu s Kateřinou Šplíchalovou a prof. Miroslavem Klímou vytvořili studijní specializaci *Divadelní tvorba ve specifických skupinách* na Katedře alternativního a loutkového divadla. Na tomto oboru nestudují přímo herci s postižením, ale studenti bez handicapu — divadelní profesionálové, kteří se chtějí věnovat profesionální práci se specifickými herci. K DAMU se také pojí dvě divadla tohoto typu — Divadlo Vzhůru nohama a Jiné jeviště. K JAMU je pak vázáno Divadlo Aldente, které je i předmětem tohoto výzkumného projektu.

Kromě uvedených tří divadel existují v ČR ještě dvě divadla, která pracují na vysoké úrovni s herci s mentálním znevýhodněním: brněnské Divadlo Klauniky a pražské Divadlo Ujeto.

Přístupy divadel, jejich zázemí a produkční možnosti reflektuje následující tabulka, již jsem zpracovala v rámci své doktorské práce.[26] (Vrbková, 2020) Cílem tabulky není divadla navzájem poměřovat a hodnotit, ale ukázat šíři, v níž se česká divadla pohybují. Některá pracují s herci, kteří jsou již mnoho let segregováni od společnosti (lidé v ústavech), jiná s herci, kteří žijí téměř samostatné životy ve většinové společnosti. Již tím jsou divadla nesouměřitelná. Každé má jiné poslání a jinou hodnotu.

26 *Tabulka byla aktualizována a schválena jednotlivými soubory k 1. 5. 2022.*

Přehled divadel actor-specific v České republice (pracujících s herci s mentálním znevýhodněním)

(Situace zpracovaná ke dni 1. 5. 2022)

	Kdo jsou herci s jinakostí?
Vzhůru nohama	Lidé s mentálním postižením ze soc. zařízení Zahrada, poskytovatele sociálních služeb na Kladně; od roku 2018 také z Koniklece, poskytovatele sociálních služeb v Suchomastech
Jiné jeviště	Lidé s mentálním handicapem pracující v chráněné dílně v Neratově
Ujeto	Lidé s lehkým mentálním postižením, kteří žijí víceméně samostatný život v Praze
Divadlo Klauniky	Lidé s mentálním postižením, kteří pracují v chráněném pracovišti, jež je s divadlem spojeno (Penzion Lipůvka)
Divadlo Aldente	Mladiství herci převážně s DS, většina z nich dosud chodí do školy
	Jsou další inscenátoři divadelní profesionálové?
Vzhůru nohama	Ano
Jiné jeviště	Ano
Ujeto	Částečně
Divadlo Klauniky	Částečně
Divadlo Aldente	Ano
	Kolik let divadlo pracuje s herci s mentálním postižením
Vzhůru nohama	21
Jiné jeviště	11
Ujeto	14
Divadlo Klauniky	18
Divadlo Aldente	8
	Cíl divadla
Vzhůru nohama	Divadlo jako estetická nabídka komunikace, proces důležitější než výsledek, hledání možností adaptace a integrace lidí se znevýhodněním do společnosti prostřednictvím umělecké tvorby
Jiné jeviště	Laboratoř společného bytí na jevišti
Ujeto	Snaha o maximálně stabilní profesionální úroveň a rozvoj

Divadlo Klauniky	Integrace lidí s postižením do společnosti, kombinace divadlo — dramatický kroužek pro dospívající bez handicapu — chráněné pracoviště
Divadlo Aldente	Hledání a nalézání specifické divadelní poetiky, snaha o zařazení do běžné divadelní sítě profesionálních divadel
	Dramaturgické volby
Vzhůru nohama	Autorské divadlo (včetně svébytných adaptací známých příběhů či dramat)
Jiné jeviště	Autorské divadlo
Ujeto	Práce s pevně daným textem, který je ovšem napsán přímo pro divadlo
Divadlo Klauniky	Autorské divadlo
Divadlo Aldente	Autorské divadlo, od roku 2019 i pravidelná dramaturgie
	Pravidelné hraní? Kolik představení ročně?
Vzhůru nohama	Ne, ročně cca 10—15 představení
Jiné jeviště	Ne, ročně cca 1—5 představení
Ujeto	Ano, cca 20—30 představení ročně
Divadlo Klauniky	V městě Brně ne, ale formou zájezdů ano (v době před covidem cca 20 představení ročně)
Divadlo Aldente	Ano, více než 30 představení ročně
	Dostávají inscenátoři bez handicapu honoráře?
Vzhůru nohama	Ano, respektive jsou placeni v rámci výzkumu na DAMU
Jiné jeviště	Za vytvoření inscenace ano, za reprízování ne
Ujeto	Hostující ano, interní za vytvoření inscenace ano, za reprízování příležitostně (dle aktuální finanční situace)
Divadlo Klauniky	Ano
Divadlo Aldente	Ano
	Dostávají herci s handicapem honorář?
Vzhůru nohama	Ano, v případě absence financí herce platí sám režisér ze svého
Jiné jeviště	Ne, respektive dostávají příležitostně různé typy odměn
Ujeto	Ano
Divadlo Klauniky	Jsou placeni v rámci chráněného pracoviště
Divadlo Aldente	Ano

	Vlastní divadelní prostor
Vzhůru nohama	Částečně — alternativní prostor v Rynholci, bez zatemnění, vytápění a s minimem technických možností, jurta
Jiné jeviště	Ne
Ujeto	Ne, ale od roku 2010 stálá scéna, na které hostují (Divadlo Kampa)
Divadlo Klauniky	Ano
Divadlo Aldente	Ne. Pravidelně hostují v Divadle Barka a Klubu Leitnerova
	Počet premiér ročně
Vzhůru nohama	Průměrně jedna
Jiné jeviště	Průměrně jedna
Ujeto	Průměrně jedna
Divadlo Klauniky	Za prvních 12 let působení vznikla jedna inscenace, nyní vzniká cca jedna ročně
Divadlo Aldente	Průměrně jedna
	Seriózní divadelní kritiky?
Vzhůru nohama	Ne, ohlas v médiích ano
Jiné jeviště	Ne, ohlas v médiích ano
Ujeto	Ne, ohlas v médiích ano
Divadlo Klauniky	Ne, ohlas v médiích ano
Divadlo Aldente	Ano, ale málo

„Když je člověk herec, musí něco udělat, aby se nestyděl. Musí hrát svoji postavu!“
Herec Divadla Aldente Martin Polišenský.
Foto: Jiří Kottas, 2021.

Připraveni k výzkumu

V sekci *Vstup do problematiky* jsme se seznámili se základní charakteristikou lidí s mentálním postižením, s různými způsoby, jak je možné na tuto problematiku nahlížet, i s různými přístupy k divadelní tvorbě. Podívali jsme se na obdobná divadla v České republice i v zahraničí a otevřeli jsme si tak dveře k vlastnímu výzkumu.

Za těmito dveřmi se ozývají podivné zvuky — zatím netušíme, co nás za nimi čeká... A to nás naplňuje nadějí i odhodláním. Pojďte s námi!

Pohled zevnitř:

Cesta herce s Downovým syndromem k cílené umělecké tvorbě

Na cestě k cílené umělecké tvorbě

Naše cesta

V předchozí kapitole jsme si ukázali různé přístupy k divadelní tvorbě s herci s postižením, respektive různé způsoby, jak s jinakostí pracovat. Před stejnou otázkou jsme stáli i my se souborem Divadla Aldente.

Na počátku tedy budiž řečeno, že naším hlavním cílem vždy bylo, je a bude dělat především **kvalitní umění.**[27] V začátcích tvorby, tedy v letech 2014—2018, byla de facto jediná možná cesta: **„DS jako výhoda“**. V praxi to znamenalo, že veškeré **umělecké tvarování bylo téměř výlučně v rukách profesionálních umělců bez handicapu** — tedy v prvé řadě režiséra, který situace vymyslel tak, aby exponoval nevšednost a interesantnost hereckého projevu herců s DS, ale současně umožnil hercům bez handicapu, aby situaci dodávali dramatičnost a temporytmus. Tato cesta je možná a funkční, nicméně má své limity: výběr titulů k inscenování je značně omezen — soustředí se zejména na autorskou tvorbu, a navíc se po určité době divadelní prostředky vyčerpají.

Abychom tedy neustrnuli v jednom bodě až do vyčerpání nastolené divadelní poetiky, snažíme se současně posouvat každým představením trochu dál — snažíme se **učit naše herce s DS umělecky tvarovat.** Tím se dostáváme na pole s názvem **„DS jako výzva“**. Úkol pro naše herce vypadá zpočátku často nezdolatelný, ale nakonec ho zpravidla zvládnou. Nikdy je ovšem nenecháme dělat něco, na co ještě nejsou dostatečně vyzrálí a co by posléze zapříčinilo sníženou úroveň divadelního představení, což by vrhalo špatné světlo i na samotné herce.

Zdálo by se tedy, že poslední cesta **„DS jako duch“** je vyřazena z našeho rejstříku. Není tomu úplně tak. Občas se vloudí do inscenace mimoděk — jako umělecký nápad, který zrovna přijde. Nepovažujeme zneviditelňování jinakosti našich herců za zaručený prostředek, který napomáhá umělecké kvalitě, ani za něco, co by naopak uměleckou kvalitu snižovalo nebo diskreditovalo samotné herce.

---

27 *To ovšem neznamená, že naše činnost není prospěšná pro samotné herce s DS, nebo že zcela rezignuje na inkluzivní a osvětový dopad. Právě naopak: pokud lidé s DS mohou dělat práci, která je smysluplná a kvalitní, a není to jen „práce pro práci“, pak pociťují jak oni, tak i většinová společnost její užitečnost, což přirozeně přispívá k přijetí lidí s DS do společnosti.*

Nutno podotknout, že na počátku tvorby nové inscenace je zřídkakdy předsevzetí že budeme realizovat cestu *„DS jako výhoda“* nebo *„DS jako výzva“*. Spíše se přirozeně objevují svízelné momenty pramenící často z vlastností herců (velmi pomalá mluva aj.), pro které pak hledáme řešení. Velmi často se nám podaří proměnit handicap ve výhodu, neboli využít této charakteristiky pro divadelní tvar, ale není tomu tak vždy. Občas tuto překážku odstraníme drilem, anebo eliminujeme použitými divadelními prostředky. Obojí si ukážeme na příkladech tří inscenací, které v průběhu tříletého výzkumného projektu vznikly. Téměř bez výjimky by se ale dalo říct, že každý handicap herce s DS v sobě skrývá výhodu i nevýhodu zároveň — záleží na úhlu pohledu a na způsobu divadelní práce. Ve zkratce o tom hovoří tato tabulka:

Vlastnost	**Nevýhoda**	**Výhoda/řešení**
Silné, hůře ovladatelné emoce, spontaneita	Omezená schopnost regulace vlastního hereckého projevu	Autentický herecký projev, bytí na jevišti „tady a teď“
Obtíže s pamětí	Obtížnější učení textu	Paměť je vázána na emoce, při spojení textu s emocionální hereckou akcí, jíž herec rozumí, se aktivuje i paměť
Snížené svalové napětí	Zhoršená výslovnost, pomalejší pohyb	Jiná výslovnost a jiný pohyb jako divadelní poetika
Jiná vizáž	Absence „krásy“ diktované módními časopisy	Specifická divadelní poetika
Specifické vnímání času	Problém s udržením temporytmu	Temporytmus lze navodit zvenčí režisérem či spoluhercem bez DS
Omezená schopnost sebereflexe	Obtížnější sebe-formování	Absence zhoubné sebekontroly, která ničí spontánnost

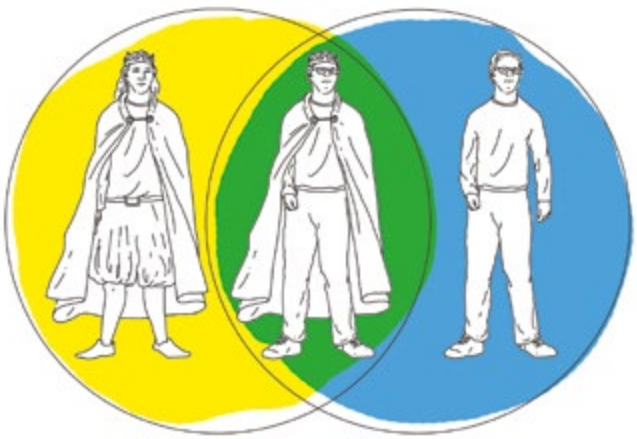
Cesta k „uměleckému tvarování“, nebo chceme-li k „cílené umělecké tvorbě“ není přímočará a je k ní zapotřebí nejen značné herecké zkušenosti, ale také určité duševní vyzrálosti a rozumového uchopení. V následující kapitole si ukážeme taje tohoto složitého procesu.

Tvorba postavy

Jak jsme se přesvědčili výše, některé typické rysy lidí s DS mohou být pro divadlo výhodou. Lidé s Downovým syndromem se často zdají být k herectví přímo disponováni. O tom nepřímo svědčí fakt, že v divadlech herců s mentálním znevýhodněním, jež jsou profesionální nebo o profesionalitu usilují, je velké procento herců právě s DS.[28]

Současně ale musíme dodat, že jsou tito herci na rozdíl od „běžných" herců i v něčem limitovaní: problémem může být nejen řeč, ale i schopnost udržet temporytmus, uchopit roli i dramatickou situaci a zůstat v ní. Důvodem k těmto limitům je často přílišné zaujetí přítomností a svými emocemi. Pro herce s DS je podobně jako pro dětské herce bez handicapu zpočátku složité se zcela zorientovat v tom, **co je realita a co fikce,** porozumět rozdílům mezi rolí a vlastní osobou, případně — jsem-li divák — mezi rolí a hercem na jevišti. Koneckonců i u dospělých lidí bez jakéhokoli handicapu se stává, že si např. herce hrajícího v seriálu postavu doktora ztotožní s jeho rolí natolik, že mu potom píší dopisy a žádají o odbornou lékařskou konzultaci…

Moment, kdy dojde k pochopení těchto rozdílů, bývá individuální. Někteří naši herci rozumějí tomu, že hrají postavu, ale v určité situaci se tak moc sžijí s postavou, že „v ní" setrvávají i po odchodu z jeviště, a obráceně: někdy jsou jejich vlastní emoce tak silné, že z postavy samovolně vystoupí a projeví své aktuální potřeby. Podrobněji si problematiku uchopení herecké postavy vysvětlíme na schématu podle českého divadelního sémiotika Otakara Zicha a jeho *Estetiky dramatického umění* (Zich, 2018):



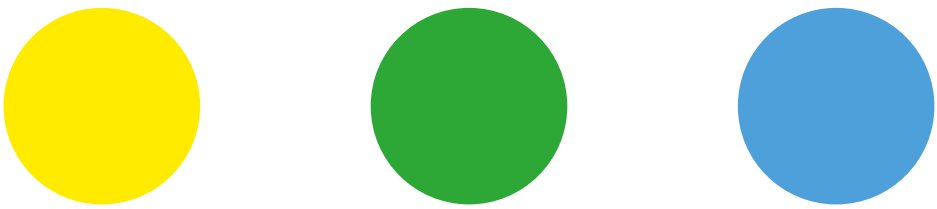
Herecká postava
Martin jako Hamlet

28 *Přibližně 4 % populace mají mentální znevýhodnění a přibližně 0,1 % populace Downův syndrom. Z toho plyne, že z celkového počtu lidí s mentálním znevýhodněním jsou přibližně 2 % lidí s DS. V souborech se ale vyskytuje mnohem více herců s DS než jeden na 50členný soubor.*

Dramatická osoba je osoba tak, jak je popsaná ve scénáři nebo v dramatu. **Herecká postava** je pak konkrétní jevištní naplnění dramatické osoby konkrétním hercem. Existuje tedy jen jedna dramatická osoba Hamlet, ale mnoho hereckých postav Hamletů. Z teatrologického hlediska je každý herec na jevišti hereckou postavou už jen proto, že nějakým způsobem vypadá, nějak se pohybuje, má nějaký hlas… Tím vším se od sebe jednotlivé herecké postavy Hamletů liší.

V našem pojetí budeme ale o herecké postavě mluvit až v případě, že se herci podaří vytvořit skutečně **„svébytnou hereckou postavu“**, tj. de facto vlastní umělecké dílo. Vytvoření takové herecké postavy není jednoduchá záležitost: lze jí docílit v případě, že se herec odpoutá jak od sebe sama, tak od dramatické osoby. Současně v sobě ale herecká postava má i kus herce samotného i kus dramatické postavy. Pokud tedy dramatickou osobu označíme žlutou barvou a herce modrou barvou, symbolicky by se herecká postava dala vyznačit zeleně — zelená totiž vznikne při spojení modré a žluté. Viz schéma:

Svébytná herecká postava



Dramatická osoba
Hamlet

Herecká postava
Martin jako Hamlet

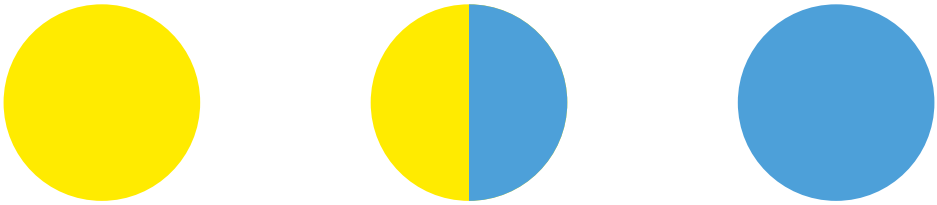
Herec
Martin

Ne vždy se ale podaří vytvořit svébytnou hereckou postavu, protože ne vždy se herci podaří odpoutat od dramatické osoby i sám od sebe a současně obojí využít při vzniku vlastní nové herecké postavy. Pokud se tedy proces nepodaří, může docházet k následujícímu:

Herec jen mechanicky recituje text či mechanicky naplňuje pokyny režiséra. Nedochází k vytvoření svébytné herecké postavy, nýbrž k pouhé **reprodukci textu.**[29] Tím, že nebyla vytvořena svébytná herecká postava, diváci na jevišti vidí herce jako takového a slyší text, který patří dramatické osobě. Schematicky to můžeme znázornit jako kombinaci dramatické osoby a herce samotného (žluté a modré), při níž ale nedochází k vytvoření něčeho nového (tedy na modelovém příkladu s barvami k vytvoření zelené barvy).

29 *Vycházíme ze Zichova rozdělení, ale míjíme se s ním ve výkladu, Zich pokládal herce za reprodukčního umělce.*

Reprodukce



Dramatická osoba
Hamlet

Herecká postava
Martin jako Hamlet

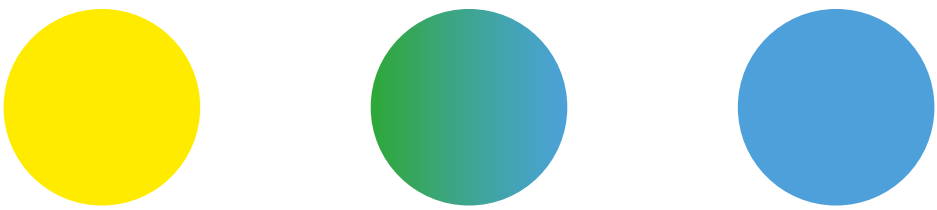
Herec
Martin

Hrát sám sebe

Herec zůstává sám sebou, i když ztvárňuje postavu. Jsou dvě možnosti, jak k tomu může dojít:

1. Herec není schopen být po celou dobu „v postavě“, vystupuje z role, oslovuje např. své známé mezi diváky či dává přednost svým aktuálním potřebám (zrovna chci zpívat písničku, zrovna se mi nechce tančit atd.).
2. Herecká postava je v podstatě téměř identická s hercem samotným, a to buď volbou obsazení, nebo interpretací herce. Jinými slovy — buď je herec obsazen dle svého naturelu tak věrně, že se rozdíly mezi jím samotným a rolí hledají jen velmi těžko (typické pro amatérská divadla), anebo je herec natolik výraznou osobností, že veškeré jeho role jsou víceméně kopiemi jeho samotného (známe z profesionální sféry). Na schématu vidíme, že herecká postava je takřka beze zbytku modrá, jen drobně je ovlivněna dramatickou osobou a jen malý její kousek zezelená.

„Hrát sám sebe“



Dramatická osoba
Hamlet

Herecká postava
Martin jako Hamlet

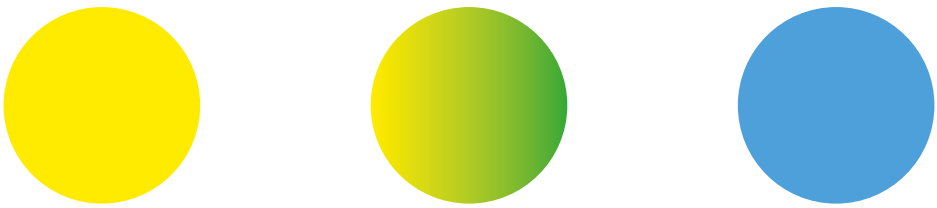
Herec
Martin

Ztratit sám sebe

Herec se natolik vžije do herecké postavy, že v roli zůstává, i když odejde z jeviště. Trýzní se např. kvůli tomu, co jeho postava prožívá nebo co na jevišti udělala. Mohlo by se zdát, že toto je výsadou herců s mentálním postižením, pro něž je rozumové oddělení fikce a reality složité. Z praxe ale víme, že se s tímto potýká i řada herců bez handicapu[30] a také řada diváků: i oni mívají problém oddělit realitu od fikce a jsou schopni týden plakat kvůli smrti oblíbené postavy na jevišti nebo ve filmu nebo ještě spíše v seriálu.

Schematicky můžeme znázornit žlutou barvou (vliv dramatické osoby) s malou částí zelené.

„Ztratit sám sebe“



Dramatická osoba
Hamlet

Herecká postava
Martin jako Hamlet

Herec
Martin

Tři úrovně herecké tvorby

Pokud má herec docílit skutečného uchopení postavy bez toho, aby se uchýlil k reprodukci či jiné výše uvedené variantě, jeho jedna možná cesta vede přes dva milníky. Nejdříve se jedná o **schopnost spontánní akce** v dramatické jevištní situaci (**sebeprezentace** — ukazování sám sebe takového, jaký jsem) a posléze **rozvíjení těchto akcí a cílené zacházení s vlastním jednáním na jevišti**: tedy **prezentace** vlastního jednání, které ovšem zatím není ještě jednáním postavy, ale jednáním jako takovým. Pokud se nejde přes tyto dva milníky, hrozí, že se na jeviště vkrade mechaničnost a neautentičnost a že herci nebudou mít dostatek prostoru pro **vnitřní** pochopení divadla.

---

30 K takovému prožívání může přispívat herecká technika Stanislavského, která využívá „emoční paměti“: emoční paměť je schopnost zapamatovat si své emoce v určitých chvílích svého života (např. při smrti blízkého), umět si je posléze vybavit a použít na jevišti. Právě z důvodů psychické zátěže herců při takové technice Stanislavského žák Michail Čechov tuto metodu modifikoval a od emoční paměti se odvrátil. Zdroj: (Lindovská, 2012).

Můžeme sledovat tyto tři fáze herecké tvorby, tři úrovně vnitřního pochopení herecké tvorby:

1. fáze: herectví spontánní akce (sebeprezentace — not acting)
Spontánní reagování na situace vyvolané někým jiným, např. profesionálním hercem bez handicapu. Cílem je vyzařovat jevištní přítomnost, a to bez přerušování.

2. fáze: herectví osobnosti (prezentace)
Cílené působení na publikum. Vědomí, že svým jednáním nějak ovlivňuji dění na jevišti, ale jsem sám za sebe, nikoli za postavu. Zde začíná cílené umělecké tvarování — tj. např. práce s dynamikou.

3. fáze: herectví postav (reprezentace — acting)
Být v roli někoho jiného. Schopnost udržet roli a „nevypadávat" z ní, pokud se nejedná o můj vlastní záměr.

Je nutné dodat, že vyšší fáze v této stupnici se automaticky nerovná dokonalejšímu herectví. I v životě profesionálního herce bez handicapu se mísí všechny tři úrovně podle toho, jaká je zrovna potřeba. První dvě fáze tak můžeme velmi dobře nacházet u různých profesionálních performancí a happeningů: pokud se např. performer zavře na 24 h do skleněné výlohy a tam dělá vše, co by běžně dělal, jedná se o sebeprezentaci bez cíleného jednání a stylizace (fáze 1). Pokud se performer polije barvou a následně se pohybuje po velkém bílém plátně tak, aby kreslil obraz, jedná se o prezentaci jeho chování — jednání, které je záměrné (fáze 2). I v běžných divadelních tvarech však najdeme uznávané herce, kteří svébytnou hereckou postavu (fáze 3) úplně nevytvářejí, spíše setrvávají na pomezí herectví osobnosti a herectví postav (fáze 2 a 3), tedy v podstatě jsou v situaci, kdy herecká postava není zcela oddělena od herce samotného, protože rysy herecké postavy značně splývají s jejím interpretem. Příkladem v českém prostředí by mohl být třeba Boleslav Polívka, Arnošt Goldflam, Simona Stašová, Jiřina Bohdalová a další; z mimočeského např. Rowan Atkinson, Johnny Depp. Zpravidla se jedná o herce s výraznou osobností, anebo charakteristickým hlasem (typický pro uvedené příklady českých herců), který je často základním prvkem jejich hereckého projevu.

U herců s mentálním postižením se ale jedná i o vnitřní rozumové pochopení těchto rozdílů a o schopnost se lépe ovládat. Usilovat o vyšší stupně je tedy dobré nejen z důvodu, že to dává **větší herecké možnosti**, ale také proto, že to **stimuluje kognitivní a volní schopnosti**. Současně pokud herec není dostatečně zralý na vyšší stupeň, není třeba na něm trvat a lze s úspěchem uplatňovat herectví spontánní akce nebo herectví osobnosti v uměleckém divadelním tvaru.

Systém tréninků

Po dobu tříletého výzkumu jsme měli každý týden workshop, na němž jsme rozvíjeli herecké předpoklady herců s DS. Řada cvičení byla de facto totožná s cvičeními, která se běžně dělají na hereckých školách. Pro herce s DS se nám osvědčilo vybírat taková, která nekladou velké nároky na zapamatování textu či na koncentraci a schopnost rychlé reakce. Při vhodném výběru a zaměření na jeden cíl cvičení (např. schopnost dynamiky) jsme však docílili dobrých výsledků.

Ukážeme si nyní příklady cvičení, která rozvíjela určité fáze herectví. Jedno cvičení je dostupné i ve formě videonahrávky. Ukázky nejsou vyčerpávajícím výčtem, spíše by měly poskytnout vysvětlení principů, s nimiž je možné pracovat a posunovat tak herecké dovednosti o patro výše.

Stimulace fáze 1 — spontánní herecké akce

Cíle:

- autentické bytí na jevišti
- navození kontinuální jevištní přítomnosti (energie)

Tyto cíle jsou platné de facto pro všechny fáze, jen ve fázi 1 jsou jediným požadavkem.

Prostředky:

- napodobování
- bytí v situaci vyvozené někým jiným

Příklad:

Výlet

Popis: Společná etuda (příběh), ve které hraje i lektor. Lektor je tím, kdo navozuje dramatickou situaci i atmosféru (v ideálním případě s pomocí hudebních nástrojů): jdeme na výlet, svítí sluníčko a je nám dobře, najednou začne pršet, utíkáme domů, musíme se vyhýbat větvím, musíme skákat přes potůčky, stoupneme do bažiny, pomalu se potápíme, ležíme, cítíme tíhu země, měníme se v zemi… Pomalu znovu objevujeme vlastní tělo, hýbeme nejprve jen prsty na jedné ruce, pak prsty na druhé ruce, celou pravou rukou, celou levou rukou. Postupně probudíme celé tělo.
Principy: Herci napodobují někoho jiného, vstupují do jevištní situace, která je již vybudovaná lektorem. Úkolem herců je „nasát" atmosféru a udržet napětí po celou dobu cvičení.

Házení energie

Popis: Herci stojí v kruhu, jeden z nich uchopí imaginární balon — „energii". Balon může být těžký, lehký, může samovolně skákat nebo utíkat, cloumat hercem, může se zmenšovat či zvětšovat. Je to nekontrolovatelná energie. První herec vezme balon, krátce s ním „interaguje" a pošle ho dalšímu. Každý další člověk musí převzít energii takovou, jaká je mu předána, a posléze ji může transformovat do jiné podoby (např. mu balon v rukách ztěžkne).
Principy: Cvičení rozvíjí schopnost udržet energii, přičemž vizualizuje každému herci rozdíl mezi tím, kdy energii nemá (není na jevišti) a kdy ji má a musí s ní pracovat. Cvičení vyžaduje schopnost vcítit se do druhého (energii musím převzít takovou, jakou mi ji někdo dává), ale současně již nabízí možnost vlastní kreativity — nakročuje tedy do fáze 2.

Stimulace fáze 2 — herectví osobnosti

Cíle:

- rozvíjení cíleného samostatného jednání na jevišti (herec si je vědom toho, že svým jednáním působí na diváky i na spoluherce, a je schopen svoje jednání regulovat)
- počátek schopnosti uměleckého tvarování, tedy např. dynamiky

Tyto cíle platí i pro fázi 3. Obecně je jejich plné dosažení velmi náročné a ani řada profesionálních herců to nezvládá dokonale. Popisujeme ideální model, teoretickou metu.

Prostředky:

- cvičení na střídání emocí
- cvičení na střídání dynamiky

Příklady:

Ahoj!

Popis: Lektor říká „Ahoj!" různými způsoby — různé emoce, různé tempo, různá hlasitost… Ostatní opakují. Posléze může někdo vystřídat lektora.
Principy: Rozvíjení střídání emocí. Je dobré klást za sebe emoce kontrastní. Jakmile si herec osvojí opakování dané emoce, může zkusit sám říkat stejné slovo s různou emocí.

Sušenky[31]

Popis: Říkanka čili krátká dramatická situace periodicky se opakující. Text je následující:

Všichni:	Kdo ukrad sušenky a ze stolu je vzal?
Osoba 1:	Kdo, já?
Všichni:	Jó, ty!
Osoba 1:	Já ne!
Všichni:	Tak kdo?

31 *Jedná se o již existující hříčku, nikoli náš autorský výtvor.*

Osoba 1:	Osoba 2! (jméno jiného člověka zapojeného do cvičení)
Všichni:	Kdo ukrad sušenky a ze stolu je vzal?
Osoba 2 :	Kdo, já?
Atd.	

Principy: Rytmus pomáhá hercům udržet napětí, hra umožňuje projev emocí a cvičení je dobře využitelné zejména na střídání dynamiky: chvíli se může šeptat, chvíli křičet — herci musejí vnímat ostatní okolo sebe.
Pozn.: přestože je obtížné zapamatovat si text a nepoplést ho, hercům s DS to paradoxně nedělalo větší problémy než lidem (dětem i dospělým) bez DS. Pravděpodobně jim pomáhal rytmus a emoce, díky nimž si text snáze zapamatovali. Za zmínku také stojí fakt, že herci s DS jsou v tomto cvičení mnohem autentičtější než jejich vrstevníci bez handicapu.

Stimulace fáze 3 — herectví postav

Cíle:

- schopnost oddělení sebe sama od dramatické osoby i herecké postavy
- schopnost sebereflexe

Prostředky:

- práce na oddělení sebe a postavy — např. prostřednictvím protiúkolů (postava zcela jiná než já sám)
- reflexe vlastního výstupu

Židle

Popis: Osoba 1 sedí na židli. Přijde k ní osoba 2 a proběhne následující dialog:

Osoba 2:	To je moje židle!
Osoba 1:	Co?
Osoba 2:	(intenzivněji) To je moje židle!
Osoba 1:	Co?
Osoba 2:	(nejintenzivněji) To je moje židle!
Osoba 1:	Tak jo! (pustí osobu 1 sednout)

Principy: Již se jedná o jednoduchou dramatickou situaci, ve které musejí herci sami jednat a navíc ji musejí vygradovat a vypointovat. Někdy jsou nuceni jednat proti svému naturelu a své náladě (typická poznámka: „Ale já na něho nechci křičet!“). Tímto cvičením nevstupujeme plně do fáze 3, ale chystáme pro fázi 3 ornou půdu.

Reflexe pohybových improvizací

Popis: Na začátku charakterizujeme tři dvojice protichůdných stylů pohybů, pro něž máme též obrázky:

Pohyby kulaté a hranaté

Pohyby pomalé a rychlé (šnek a fretka)

Pohyby vedené hlavou a pohyby spontánní (člověk a pračka)[32]

Posléze zkoušíme různé druhy pohybů. Když si je osvojíme, měníme úkol: zkoušíme improvizovat (sólo, dvojice či skupina) a po skončení improvizace společně diskutujeme o tom, jaké pohyby jsme dělali.

Principy: Cílem tohoto cvičení je nastavit v hercích schopnost sebereflexe. Pomocí obrázků jsou schopni pomalu začít uvažovat o tom, co vlastně na jevišti dělali, jak se u toho cítili. Kromě dotazů na styl pohybů (viz styly výše) se též ptáme:

1. Tančili jste spolu jako skupina, nebo každý byl sám za sebe? Měli jste podobnou energii, nebo kontrastní?
2. Jak jste pracovali s prostorem? Zaplnili jste celý prostor, nebo byli jen v jeho malé části? Nebo jste to střídali?
3. Jestliže jste tančili ve dvojici — kdo vedl? Lze vůbec říci, že jeden vedl, nebo společný tanec vznikal spontánně?
4. Bylo ti při tanci dobře, nebo byly chvíle, kdy jsi nevěděl/a, co dál dělat?

Ukázka: ukázku cvičení možno zhlédnout *zde*.

---

32 Někdy se pohybujeme tak, že je každý náš pohyb dopředu promyšlen; jindy necháváme spíše své tělo, aby se „samo hýbalo“ a mozek tzv. „vypínáme“. Obrázek člověka odkazuje k první možnosti — je to člověk s hlavou a rozumem, který řídí tělo. Druhý obrázek představuje oblečení v pračce — oblečení nemá právo samo rozhodovat o svých pohybech, hýbe s ním něco zvnějšku — např. pračka.

Shrnutí

Během tří let udělali naši herci obrovský pokrok. Zvýšila se nejen kvalita jednotlivých cvičení, ale také kvalita soustředění i vnímání spoluherců — to bylo stále intenzivnější a dlouhodobější. Poslední uvedené cvičení (reflexe pohybových improvizací) by se nám na začátku projektu zdálo jako utopie — v té době nebyli herci schopni téměř žádné sebereflexe. Jakkoli jsou vyjadřovací schopnosti našich herců velmi rozdílné, pomocí konkrétních otázek a obrázků se nám podařilo docílit alespoň částečné sebereflexe u každého z nich.[33]

S postupem času jsme také vnímali, že pro herce už nejsou tolik nosné herecké workshopy, jako spíše samotná práce na nové inscenaci. Jak uvidíme v následujících kapitolách, každá další inscenace klade větší požadavky na herce — současně však v každé inscenaci můžeme najít herecké úkoly, které lze zařadit do všech jmenovaných fází herecké práce. Každá fáze má totiž své místo v divadelní umělecké tvorbě. Pojďme se vrhnout na toto nové dobrodružství.

33 *Tato zkušenost v nás vyvolává otázku, zda by nebylo možné herce s DS vzdělávat nejen herecky (prakticky), ale také dramaturgicky (teoreticky): mohou lidé s DS porozumět principům divadelní tvorby a zvládnou o nich mluvit? Za nás odpovídáme: „Ano!" K tomu by byl ale jednoznačně zapotřebí další výzkumný projekt.*

Taneční improvizace.
Foto: Jiří Kottas, 2020.

Inscenace 1
Vladimír Holan:
Káťa a Bajaja

Anotace:

Však knížky ty dál zůstávají.
Ty dobré ničí každé zlo.

Vladimír Holan: Bajaja *(Holan, 1962)*[34]

O lásce k dceři, k vlasti, k veršům…

Vladimír Holan je známý jako básník meditativní a reflexivní poezie. Málokdo ale ví, že je autorem také (jediné) básnické sbírky pro děti, kterou napsal o své dceři Kátě. Málokdo také ví, že Káťa měla Downův syndrom.

Symbolický název sbírky *Bajaja* metaforicky odkazuje k pohádkové postavě, která musela mlčet, podobně jako Vladimír Holan, který sbírku napsal v době, kdy měl zakázáno publikovat. Přes těžkou životní situaci je sbírka *Bajaja* plná poetických příběhů a naděje. Zvídavá Káťa se seznamuje s přírodou, čtyřmi ročními obdobími, s básníky a hlavně s verši.

Inscenační tým:

Scénář a režie:	Jitka Vrbková
Hudba:	Jan Kyncl, Pavel Čadek
Scéna:	Zuzana Hejtmánková
Kostýmy:	Tereza Vojtěšková

34 *Z tohoto zdroje pochází tato a všechny následující citace Holanova* Bajaji.

Osoby a obsazení:

Bajaja:	Martin Kříž
Vladimír Holan:	Václav Dvořák
Káťa (největší):	Barbora Remišová
Káťa (menší):	Jana Kučerová
Káťa (nejmenší):	Klára Vrbková
Neruda, Dobrovský, pivo a jiné:	Lukáš Suchánek
Flétna a jiné:	Jan Kyncl
Violoncello a jiné:	Pavel Čadek
Vánoční stromeček a jiné:	Iveta Kocifajová

Premiéra: 14. září 2019, Klub Leitnerova, Brno

Inscenace na webových stránkách divadla (informace, fotografie, reflexe v médiích): *https://www.divadloaldente.cz/inscenace/kata-a-bajaja/*

Trailer k inscenaci: *https://youtu.be/ebLRFFow5hs*

Divadlo ALDENTE

divadelní fakulta brno

Vladimír Holan:

Káťa a Bajaja

Příběh o lásce k dceři, k vlasti, k veršům...
ze sbírky Vladimíra Holana „Bajaja“

Režie a scénář: Jitka Vrbková
Hudba: Jan Kyncl, Pavel Čadek
Hrají: Václav Dvořák, Martin Kříž, Jana Kučerová,
Barbora Remišová, Lukáš Suchánek, Klára Vrbková

Sobota 14. září v 10:00
Neděle 15. září v 10:00
Neděle 13. října v 10:00
Neděle 10. listopadu v 10:00

Klub Leitnerova, Leitnerova 2 Brno
(kousek od zastávky Hybešova)

www.divadloaldente.cz

Činnost Divadla Aldente je finančně podporována Statutárním městem Brnem.

Dramaturgie

Vladimír Holan: autor pro děti?

Vladimír Holan (1905—1980) byl jedním z nejvýraznějších českých básníků a spisovatelů 20. století. Spolu s překotnými událostmi 20. století se převracel i jeho život. V roce 1945 vystoupil z katolické církve, vstoupil do komunistické strany a obhajoval i komunistický převrat v roce 1948. Brzy po něm byl však znechucen tím, jaké poměry nastaly, a vrátil se k církvi, jeho členství ve straně bylo zrušeno.

Pak přišla obtížná 50. léta. Doba politických procesů a strachu z toho, kdo nebo co může zapříčinit ztrátu svobody nebo života. Holan dostal zákaz publikovat a živit se mohl pouze překlady, což citelně dopadalo i na příjmy jeho rodiny. Byla tu ale jedna možnost: napsat sbírku pro děti. Ta by se publikovat mohla. Pro Holana evidentní protiúkol.

Tak vznikl v roce 1955 *Bajaja* — sbírka, v níž se funkčním způsobem snoubí dětská naivita a zvídavost hlavní hrdinky Káti s hlubokou melancholií básníka Holana. Formálně můžeme v jednom verši vedle sebe potkat knižní výraz i výraz typicky dětský (*„papej a hleď!“*) a na naivní Kátiny otázky (např. když se ptá, co si počne Jan Neruda, respektive jeho socha, když prší) dostáváme odpovědi s existenciálním přesahem:

Děvenko, básník býti,
toť jako socha stát,
v dešti a krupobití,
a přece milovat…

V celé sbírce je patrný boj, který autor sváděl sám se sebou — na jedné straně je jeho potřeba vyjádřit vlastní životní pocity a také jeho komplikovaný básnický rukopis, na straně druhé „zadání“: musí to být pro děti. Jak vyplývá z rozhovoru Josefa Hiršala s Ladislavem Fikarem (Hiršal a Grögerová, 1993: 126), Holanova *Bajaju* považovali tak trochu za kuriozitu, což dokazují odkazem na značné množství komplikovaných obratů, přechodníků, novotvarů či historismů, kterým děti nemohou rozumět. A pokud tomu děti nemohou rozumět, mohou tomu rozumět děti s Downovým syndromem? Nechme tuto otázku zatím otevřenou.

Holan: (ne)šťastný otec dcery s Downovým syndromem?

O Holanově dceři Kátě, podle níž pojmenoval hlavní hrdinku své sbírky, toho příliš nevíme. Zřejmě je to dáno do značné míry tím, že měla Downův syndrom, což bylo v té době tabu: takové děti se „odklízely" do ústraní. A proto pokud se někdo v souvislosti s Holanem zmiňuje o jeho dceři, málokdy rovněž uvádí skutečnost o Downově syndromu. V samotné sbírce je několik indicií, které ale neznalému čtenáři nejsou nijak nápadné — Káťa je princezna s „rozpláclým nosíkem", neumí jezdit na koloběžce, neumí počítat…

To je Vladimírova tragédie. Bere to za prokletí! říká Ladislav Fikar o Kátě v rozhovoru s Josefem Hiršalem (Hiršal a Grögerová, 1993: 126). Je ale možné, aby Holan napsal Kátě tak krásné verše, když by byla pro něho prokletím? A je náhoda, že po její smrti v roce 1977 úplně přestal psát?

Jaký byl jeho skutečný vztah s dcerou, to asi už nezjistíme. Jisté ale je, že jeho situace byla v té době velmi těžká. A pravděpodobné je, že ke Kátě choval určitý cit, který tak průzračně čiší z jeho sbírky *Bajaja*.

Káťa je v *Bajajovi* velmi zvídavé, bystré dítě. Byla by ale chyba myslet si, že to byla jen jeho nenaplněná touha. I děti s Downovým syndromem mohou být zvídavé a bystré, i když tak trochu po svém.

Říkal jsi, tatínku, před chvílí:
nepočítat a číst!,

nařizuje Káťa ve sbírce *Bajaja*. Ano, počítat a mnohé další věci děti s DS moc neumí, ale milovat knížky a svět mohou dokonale. A pokud dítě s DS je člověk, kterému lidi příliš nerozumí, nejen kvůli špatné výslovnosti, pak zakázaný básník Holan je v úplně stejné pozici: rád by mluvil ke světu, ale není mu dopřáno poslechu — nesmí publikovat. Metaforicky pak toto všechno vyjadřuje princ Bajaja: ve slavné pohádce Boženy Němcové je Bajaja princ, který na nějakou dobu oněmí. U Holana je Bajaja princ, který má hrad plný knížek, ale o hrad přijde, a tak se sám promění v knížky.

Holan — Bajaja — Káťa: trojice lidí, kterým svět nerozumí, ale kteří milují svět a obdivují se knížkám a básníkům: ty totiž také dokážou nahlížet svět z jiné perspektivy.

V rychlém sledu se střídají různé obrazy — mění se barvy i akustika: na fotografiích tajemný strašidelný les, romantické kačenky na Vltavě, hlasitý parník a bouře u sochy Jana Nerudy. Foto: Jiří Kottas, 2019.

Holanův Bajaja a Divadlo Aldente

Je zřejmé, že kniha, v níž hlavní roli hraje děvče s Downovým syndromem, přímo vybízí k inscenování v Divadle Aldente. Jak je tomu ale s náročností textu, který nemá děj, není příliš příběhový a obsahuje složité slovní obraty, neznámá slova a existenciální melancholické úvahy?

Obavám literátů, zda takovému textu mohou děti rozumět (Piorecký, 2001), rozumím, ale nesdílím je. Tyto obavy totiž vycházejí z předpokladu, že děti vnímají text tak jako dospělí — tedy prvotně po významu. Děti ale často vnímají text spíše **intuitivně, emocionálně.** U dětských herců s DS je toto ještě zřetelnější. Logické vazby jim mnohdy unikají i v běžném životě, a tak nemají problém pohybovat se na poli, kde tyto logické vazby nevidí vůbec — čili kde třeba nějakým slovům nebo obratům ani nerozumí. Pokud se tedy obáváme a klademe si otázku, zda je text pro děti, podívejme se spíše na to, zda poskytuje „potravu pro emoce".

Odpověď divadelníka zní: Ano! Text je velmi vizuální — obsahuje řadu různých scén vybízejících ke sledování a navozujících a priori nějakou atmosféru — tedy velmi divadelních. V rychlém sledu se nám tu střídají obrazy: les a tajemný hrad, veliká socha, bouře, řeka s kačenkami, Vánoce, jaro, léto, podzim, zima, slavnost a dort se svíčkami, houkající parník, pouť… Střídají se barvy (tmavý les, zářivá pouť…) i akustika (hlasitá pouť, řvoucí řeka, bouře — oproti tomu tichá socha, tiché knížky…). Každé roční období má u Holana nějaký zvuk — jaro bzučí, léto křičí, podzim tichne, zima mlčí.

Holanův *Bajaja* má tedy vhodné téma i potřebné emoce.
Přesto zůstává řada věcí k řešení:

1. Emoce a vizualita textu je zřejmá, co ale s jeho nepříběhovostí?
2. Bylo by krásné do role pětileté Káti obsadit pětiletou herečku s DS. Jak to ale provést?
3. Přece jenom se jedná o pevně daný text, dané verše. Je možné je vyžadovat po dospívajících hercích s DS?
4. Lze skloubit hlubokou melancholii s Kátinou dětskou radostí a bezpodmínečnou láskou?

Zkoušení *Bajaji* bylo dobrodružným hledáním odpovědí na tyto i mnohé jiné otázky.

Nepříběhový text a příběhový scénář

Část první: Jevištní situace jako dramatizující prvek

Jednotlivé Holanovy výjevy navozují spíše atmosféru, než že by měly nějaký příběh. U čtení poezie je možné plynout z jedné atmosféry do druhé; divadelní inscenace, zvláště ta pro děti, si však žádá příběhy, situace, pointy… Naším úkolem tedy bylo každou Holanovu scénu **vypointovat a podtrhnout její latentně obsaženou příběhovost či situaci.** Současně jsme se ale rozhodli zachovat Holanův text a nezasahovat do veršů.[35]

Jediná možnost, jak ovlivnit scénář,[36] je pomocí **jevištních situací.** Jevištními situacemi myslíme takové situace, které nejsou zřejmé z textu, ale které vystavíme přímo na jevišti tím, jakým způsobem herci říkají dané repliky, co u toho dělají, jaká hraje hudba atd.

Uveďme příklady:

1. V předloze je následující výjev: Holan podává Kátě housku, a zatímco Káťa jí, povídá jí o Vánocích. Nejedná se tedy o žádnou dramatickou situaci. Jevištní situace v inscenaci je pak následující: housku nejí jen Káťa, ale všichni herci. Stojí na forbíně, hledí zasněně do dálky, jedí housku a poslouchají verše o Vánocích. Při verši *„Vánoce, Káťo, jaký čas!"* si však náhle uvědomí, že se už blíží Vánoce a oni nemají vánoční stromeček. Pomalá, lyrická scéna tedy končí zběsilým úprkem pro stromeček. Vznikla situace, která má pointu.
2. Střídání čtvero ročních období nemá v předloze žádný konflikt, příběh. Jsou to zkrátka čtyři lyrické básně. V inscenaci pak toto střídání rámuje příběh rodiče (otce), který nestíhá: jakmile je konečně postaven vánoční stromeček (viz výše), hned přichází jaro a je třeba stromeček zase rychle uklidit. Nejnáročnější je ale příchod léta: na dece leží nejen Káťa, respektive hned tři její představitelky, ale také všichni ostatní herci. Holan-otec jenom běhá pro sluneční brýle, pro pití, pro slunečník, pro pokrývku hlavy atd. Když už si konečně také lehne na deku a chce si odpočinout, někdo na něho zavolá: *„Blíží se podzim!"* a Holan začne veškeré letní nezbytnosti zase uklízet. Do zcela nedramatických básnických výjevů je tedy vložená dramatická situace, i když beze slov.

---

35 Některé básně byly vynechány, u některých bylo přehozené pořadí a na začátku byl připsán krátký prolog, během něhož si herci rozdělují role. Samotné verše však zůstaly beze změn.

36 V naší interpretaci neobsahuje scénář jen zapsané repliky, ale je záznamem všeho, co se na jevišti děje a ovlivňuje význam.

3. Někdy může dojít k dramatizaci pouhým rozdělením veršů mezi několik postav. V původním Holanově textu např. stojí:

Jako kluk jsem dostal knížku,
co v ní stálo, je to tam,
na čtyři však verše tyto
ještě teď si vzpomínám:

„Odolen a Ivan z mlýna,
to je pěkná dvojice,
chytili dnes ráno v řece
do sítě dvě bělice!“

V inscenaci neříká celý text Holan, ten začne jen úvodním veršem: *„Jako kluk jsem dostal knížku.“* Následuje zvědavá otázka Káti: *„Co v ní stálo?“*, a pokračuje Bajajovo skeptické *„Je to tam!“*. Z Bajajova výrazu je patrný Bajajův předpoklad, že si Holan z knížky už vůbec nic nepamatuje. Holan se však brání: *„Na čtyři však verše tyto ještě teď si vzpomínám!“* Všichni na něho hledí, jestli si skutečně vzpomene, nebo ne, a on ze sebe souká verše jen s velkými obtížemi. Někdy mu napoví Káťa, což ho rozezlí, protože chce dokázat, že si verše skutečně pamatuje. Z nostalgické vzpomínky tak vzniká humorná scéna.

Tímto způsobem jsme tedy z lyrického textu udělali dramatický scénář. Bylo důležité, aby se vymyšlené jevištní situace skutečně zřetelně objevily i na scéně: a protože je divákům nezprostředkuje text, musí to udělat herci. I během reprízování se stávalo, že se některé situace náhle rozostřily a ztrácely pointu — čas od času bylo tedy nutné si opětovně vysvětlit jevištní jednání každé postavy.

Část druhá: Dvě cesty ke scénáři

V předchozí kapitole jsme nastínili, k jakému cíli jsme chtěli dojít při tvorbě scénáře, jak jsme hledali vhodné jevištní situace k Holanovým veršům. Můžeme říci, že jsem jako autorka scénáře a režisérka paralelně hledala ve dvou vodách: s profesionálními kolegy bez handicapu a se svými vlastními dětmi.

Děti jako inspirace scénáře

Káťa a Bajaja má být inscenací pro děti — není tedy lepší způsob než tvořit přímo s dětmi. Doma jsem měla k dispozici přímo představitelku Káti, tedy pětiletou Klárku s DS, a také tříletého Vojtu bez handicapu. S Klárkou jsme si text mnohokrát četly — text se jí velmi líbil, i když mu nemohla rozumět. Vnímala jsem, které pasáže jsou pro

ni více nosné a které méně. Spolu s oběma dětmi jsme si pak začali doma básně přehrávat — nosili jsme různé rekvizity a vytvářeli situace, které nás zrovna napadly. Když některá situace děti evidentně bavila, zůstali jsme u ní a zkoušeli ji dále rozehrávat. Lze tedy říci, že část scénáře vymyslely samotné děti.

Klárka pro mě navíc byla cenným inspiračním zdrojem jen tím, jaká je v životě. Např. miluje oslavy a narozeniny a dárky, ale nepotřebuje, aby to byly její narozeniny. Když jí tedy někdo přeje k narozeninám a dá jí dárek, dost často mu popřeje také a dárek mu vrátí. Ve scéně, kdy se slaví Kátiny páté narozeniny, tedy nepřejí postavy jen Kátě, ale každý si přeje s každým a herci dokonce přejí i některým divákům. Vzniká tak autentický pocit radosti z oslav, který mi zprostředkovala moje dcera.

Dospělí bez handicapu a jejich přidané významy

Pro Divadlo Aldente je typické, že názory, tužby a potřeby jednotlivých členů jsou rovnocenné. Což ovšem neznamená jen to, že ti bez handicapu přijímají názory herců s DS, ale také to, že nepodřizujeme veškerou tvorbu lidem s DS a přijímáme také nápady těch druhých. Možná je to podobné jako v Holanově sbírce, kde se střetává dospělý svět s tím emocionálním a dětským. Možná právě proto našemu divadlu tento titul sedí.

Kromě brainstormingu s vlastními dětmi jsem trávila čas také s muzikantem Janem Kynclem a hercem Václavem Dvořákem: seděli jsme nad textem a přemýšleli nad možným pointováním situací, nad hudebním konceptem a scénografií. Do scénáře se tak kromě reálií z Klárčina života dostaly i reálie ze života nás tří dospělých: všichni jsme rodiče tří nebo dokonce čtyř dětí, a tak ve scénáři prosvítá motiv náročného rodičovství.

Něco už je patrné z popisu střídání ročních období, kdy tatínek zkrátka nestíhá a nemůže si odpočinout. Obdobně se z prostého dvojverší *„Kačenko, vem si válenky, / jdi kouknout na ty kačenky“* stala dramatická situace, protože sotva Holan na jevišti obul holínky jedné Kátě, vzpomněl si, že představitelky Káti jsou v naší inscenaci hned tři, a tak rychle běžel pro další a pak ještě pro třetí. Situaci občas vypointovala samotná Klárka, která během toho, co Holan obouvá holínky dalším dvěma Káťám, holínky zase vyzula… Dětští diváci se tomuto místu velmi smějí, protože vidí, že herec — představitel Holana — nemá situaci zcela pod kontrolou, a baví je sledovat, zda se obutí holínek Holanovi podaří, či nikoli.

Po obouvání holínek následuje scéna, v níž jsme se nechali inspirovat Klárkou, ale zpracovali to hudebně tak, že jen dospělý a navíc znalý divák může vidět druhý smysl: Klárka zbožňuje balet, zejména *Labutí jezero*. V Holanově textu jde Kačenka krmit kačenky k Vltavě. V inscenaci k tomu zní známá Smetanova symfonická báseň *Vltava*, která se ovšem po chvilce změní v Čajkovského *Labutí jezero*. Krmení kačenek v gumácích plynule přejde v tančení labutí. Na Vltavě tak neplavou kačenky, ale labutě, které Holan krmí, než se sám taky změní v labuť.

Hudebních hříček je v inscenaci celá řada. Podtrhují motiv vlastenectví, které z původního textu jen slabě prosvítá. Kromě známé Smetanovy symfonické básně *Vltava* z cyklu *Má vlast* zazní v inscenaci ještě česká a slovenská hymna. Když se před Káťou vynoří socha Jana Nerudy (též vlastenecký motiv — Neruda je jeden z nejznámějších českých básníků 19. století), zůstanou všichni v němém úžasu, a až po chvilce se ozve nesmělý dialog:

Violoncellista:	*Co hrajeme?*
Flétnista:	*„Cé."*
Violoncellista:	*„Cé?" (zahraje notu c)*
Flétnista:	*Ne, promiň, hrajeme „dé".*
Violoncellista:	*(zahraje notu d)*
Všichni zpívají:	*Dé domov můj, dé domov můj.*

(Holan a Vrbková, 2019)

Herci u sochy Jana Nerudy (Lukáš Suchánek) zpívají českou hymnu. Foto: Mila Vašíčková, 2019.

Slovní hříčka, ve které se slovo *„kde“* zamění za *„de“*, je srozumitelná jen dospělému divákovi, kterého vzápětí čeká další překvapení: po chvilce se zpěv české hymny *Kde domov můj* mění na hudební motiv slovenské hymny. K ní zní Holanovy verše: *„Hleď Káťo, táhne bouře, světla je jen tak tak!“*. Dospělý znalý divák si tento text spojí s textem slovenské hymny, která začíná slovy: *„Nad Tatrou sa blýska, hromy divo bijú“*…

Tyto slovní a hudební hříčky nejsou nikterak zásadní pro porozumění celku, spíše jsou určitým kořením, které se přidává do jídla (do inscenace) dospělému divákovi. Dospělý i dětský divák si pak každý odnášejí z představení jiné zážitky. Pro děti je jedním z největších zážitků vánoční stromeček, který hraje herečka, jež má přes hlavu deštník a na jeho špičce vánoční ozdobu, pro dospělé to mohou být slovní a hudební hříčky, téma rodičovství, téma Downova syndromu či existenciální motivy.

Klárka a autentické bytí (někdy i) na jevišti

> *Hercům s DS závidím. Závidím jim hlavně jejich bezprostřednost a schopnost nesoudit sebe ani ostatní. A úplně nejvíc sympatické je mi to, že když hrají divadlo, tak nic jiného neexistuje. Jen přítomný okamžik a láska k tomu, co dělají. A tak by to mělo být.*
>
> *Víte, proč jsou herci s DS tak dobří na jevišti? Protože jsou naprosto upřímní v životě...*
>
> *(Remišová, 2019)*

Tak to vidí Barbora Remišová, herečka z Městského divadla Brno, pro niž byl *Bajaja* prvním setkáním s herci s DS. Pokud se bavíme o hercích s DS, je zřejmé, že koncentraci jejich typických vlastností najdeme právě u dětských herců, protože jejich přirozené tendence dosud nebyly modifikovány okolím. Na pětileté Klárce, představitelce Káti, tedy lze dobře ukázat spoustu typických rysů. Je ovšem nezbytné dodat, že každý člověk s DS je originál a co platí u jednoho, nemusí bezpodmínečně platit u druhého.

Jak jsem již uvedla výše, Klárka stála u samotného zrodu scénáře: s ní jsem si Holanův text stokrát četla, s ní jsem zkoušela různé situace ještě předtím, než jsme měli oficiální zkoušku. Dalo by se tedy říci, že do zkoušecího procesu v podstatě nastoupila jako ten, kdo toho nejvíce ví. Byla jsem si vědoma, že zapojení takto malého dítěte

s DS je velký risk[37] — současně jsem si ale doma ověřila, že zvolené jevištní situace s Klárkou fungují. Mýlila jsem se: co Klárka dělala s radostí doma, to nechtěla dělat na zkoušce. Cítila tlak, a ten ji blokoval. Cítila, že teď už si s ní máma nehraje, protože si Klárka chce hrát, nýbrž protože to chce sama máma a spousta dalších lidí okolo.

Ačkoli byly všechny jevištní situace vymyšlené tak, aby Klárka nebyla jejich hybatelem, pouze účastníkem, po několika zkouškách bylo zřejmé, že ani tak se necítí dostatečně bezpečně a na jevišti ji pravděpodobně nedostaneme. Dospěli jsme proto k názoru, že na jevišti nemůže být sama. Oslovila jsem proto profesionální herečku Barboru Remišovou, která disponuje nejen hereckým talentem, ale i velmi dětským vzhledem a především velkou citlivostí k hereckým kolegům. Kromě ní jsem na zkoušku pozvala další dvě malé osmileté holčičky, které měly DS, s tím, že nebylo dopředu vůbec určeno, kdo bude nakonec Káťu hrát: všechny čtyři? Nebo třeba jen dvě? Vyměníme Klárku za starší holčičku?

Zkouška byla náročná zejména pro Barboru Remišovou, protože to bylo nejen její první setkání s herci s DS, ale navíc musela kromě sebe a své role řešit i svá tři alter ega — tedy tři malé holčičky. Velmi brzy ale ztratila ostych, jak popisuje i ve své vzpomínce:

> *Než jsem začala zkoušet představení s herci s Downovým syndromem, myslela jsem si, že se s nimi musí jednat ‚v rukavičkách' — zkrátka nějak speciálně... A víte, co je super? Vůbec! Jsou to děcka jako všechna ostatní... Pardon, že říkám ‚děcka', ale já tak říkám všem, které mám ráda... I když jsou dospělí.*
>
> *(Remišová, 2019)*

Na zkoušce velmi jasně vykrystalizovalo řešení: Káti budou tři. Dospělá Barbora, prostřední osmiletá Janička, která dělá přesně to, co se po ní chce, a nejmenší Klárka, která se dvěma dalšími Káťami pomalu ztrácí ostych a začíná se místy zapojovat. Třetí holčička byla sice velmi šikovná, ale ukázala se jako nekompatibilní se zbytkem souboru — měla tendence neustále vymýšlet věci, které rušily, a často také chtěla nějakou interakci s Klárkou, která nebyla šťastná (např. ji objala, až Klárka spadla atd.).

Nakonec se ukázalo, že tři Káti, navíc různě veliké, jsou velmi dobrým režijně-dramaturgickým konceptem: nejen, že je možné postavy občas rozdělit a vyjádřit tak více významů (např. nejmenší Káťa leží nemocná v náručí svého tatínka, zatímco pro-

37 *Intelektové schopnosti pětiletého dítě s DS bývají přibližně na úrovni 2,5letého dítěte.*

střední Káťa ve svých snech bloudí s Bajajou a nejstarší Káťa to vše pozoruje), ale navíc nám to pomohlo vyjádřit Holanovu závěrečnou melancholickou úvahu, že každé dítě jednou vyroste. Na závěr tedy najednou odchází dospělá Káťa s Bajajou jako by to byl její ženich, odchází nadobro od svého tatínka, který zůstane jen se svými knížkami a vzpomínkami na malou Káťu. Je paradoxní a současně pro naše divadlo typické, že nám k tomuto dobrému nápadu napomohl právě handicap herce, čili Klárčina nespolupráce.

Tři různě velké Káti (zleva Jana Kučerová, Klára Vrbková, Barbora Remišová). Foto: Jiří Kottas, 2019.

Přestože jsme na zmíněné zkoušce dosáhli částečného vítězství, s Klárkou se posléze opakoval scénář z dřívějška: mnohdy celou zkoušku proležela na zemi a vůbec se nezapojila. V lepším případě ji proležela na jevišti. Doma však perfektně přehrávala vše, co se nazkoušelo. Pouštěla si videa ze zkoušek, nanosila si všechny rekvizity a místo otočné konstrukce používala otočné křeslo, protože tak jsme to dělali i na některých zkouškách. Zajímavé bylo, že nepřehrávala jen svoje části, ale úplně vše. Dokonce chodila otáčet křeslo, pokud ho zrovna nějaký technik měl otočit. Posléze se ukázalo, že Klárka nejlépe ze všech ví, kde má být jaká rekvizita a kdy se má na jevišti otáčet konstrukce.

Klárka si venku hraje na vánoční stroměček. Foto: Martin Čadek, 2022.

Klárka si doma přehrává scénu s trháním knížky. Křeslo používá místo otočné konstrukce. Foto: Jitka Vrbková, 2022.

Vánoční stromeček v inscenaci.
Foto: Mila Vašíčková, 2019.

Káti na jevišti trhají knížku.
Foto: Mila Vašíčková, 2019.

Její bystré vnímání celé inscenace demonstruje situace ze zkoušky, kdy se náhle přetrhla nit, a nikdo nevěděl, co má být dál. Zatímco jsme zběsile hledali scénář, Klárka říká: *„Koníka!“* Protože víme, že má ráda koníky, uklidnili jsme ji, že se určitě půjdeme podívat na koníky, a hledali jsme dál. Klárka opět, s novou vervou, křičí: *„Koníka!“* Opět jsme se ji snažili utišit, že určitě dostane obrázek koníka, až konečně někdo našel scénář a hledanou repliku, která byla: *„Ale když uzříš v manéži živého koně…“* Je to typický příklad toho, kdy je handicap na straně lidí tzv. zdravých, aniž by si to oni uvědomovali.

Jeden z hlavních důvodů, proč jsme s Klárkou i přes všechny obtíže spolupracovali, je její nebývalá **jevištní přítomnost** a výjimečně krásné pohyby. Prakticky cokoli na scéně Klárka dělá, vždy poutá divákovu pozornost.

Klárka a její ladné pohyby.
První foto: Mila Vašíčková, 2019.
Ostatní foto: Jiří Kottas, 2019.

Na práci s Klárkou vzpomíná herečka a lektorka Iveta Kocifajová:

Klárka je nespoutaný pozorovatel. Velice často jen sleduje, co dělají ostatní. A je jedno, jestli se zrovna hraje, nebo jen zkouší. Schová se třeba za scénou, v portálu nebo se přiznaně prochází po jevišti před herci. V tu chvíli má svou specifickou civilní jevištní přítomnost. Je však plně v obraze, ví, která scéna bude následovat, registruje přítomnost diváků. Jen nemá vždy potřebu dělat, co si přeje režisér a herečtí kolegové. Klárka se prostě ráda dívá, dlouho se dívá, pak se zvedne a udělá něco tak kouzelného, co obměkčí srdce všech, aby pak zase zmizela do ústraní a pokračovala v aktivním pozorování. Osobně si myslím, že s přibývajícím věkem bude Klárka více ovládat hranici mezi pozorovatelem a hercem. Aby se tak stalo, bude se ještě pár let hlavně dívat a vstřebávat, co dělají ostatní.

Připomíná mi to spolužáka, který na zápisu do první třídy odmítl spojit tři body do trojúhelníku, protože to je přece tak jednoduché. To je jasné, že to umí, nebude přece dělat něco jenom proto, že to někdo chce. Klárka zase odmítá hrát na povel, když to po ní zrovna teď někdo chce. Ona už to dávno všechno někdy hrála, moc dobře ví, co se po ní chce. Mnohem zajímavější je přece teď sledovat, co udělají ti ostatní. A možná i s tím rizikem, že jim Klárka v tu chvíli chybí, že ji potřebují. Jak si poradí? Jak mluví? Jak se pohybují? Všechny tyhle detaily načítá, zpracovává a hraje až tehdy, kdy to není potřeba. A pak se stane zázrak. Nikdo po Klárce nic nechce a ona odehraje s ostatními na jevišti celé představení. Protože to zrovna tak cítí, protože na ni nikdo netlačí. Někdy je to náročné. Je potřeba vždy počítat s její nepřítomností. A když to divadelní tvar dovolí, je vyhráno.

(Kocifajová, 2021)

Divadelní tvar to dovolil, přímo s tím počítal. Dvě Káti se řídí scénářem, třetí přináší do představení ono „tady a teď", dělá z představení živou událost, v níž není jasné ani hercům, ani divákům, jak to bude dál. Chyba ale neznamená vždy chybu, jak můžeme demonstrovat na této fotografii:

Foto: Mila Vašíčková, 2019

Zdá se, že vidíme zcela funkční jevištní dramatickou situaci, při které jsou všichni plně zapojeni. Problém je v tom, že Klárčin útěk ve scénáři nebyl. Přesto byli všichni herci schopni zakomponovat ho do hry, jako by tam být měl.

Klárčinu lásku k divadlu a současně potřebu vzdoru přesně vyjadřuje následující komiks. Klárka je typickým představitelem první fáze herectví (herectví spontánní akce), o které jsme mluvili v kapitole *Tři úrovně herecké tvorby*. Spíše než herectvím bychom to mohli nazvat **autentickým bytím.** Občas je toto autentické bytí i na jevišti.

KLÁRKA A JEVIŠTĚ

Poprvé v roli a poprvé verše

Zapojení dětských herců s DS však nebylo jedinou výzvou inscenace. Martin Kříž, sedmnáctiletý herec s DS, představitel Bajaji, si poprvé vyzkoušel, jaké je to mít roli a říkat pevně dané verše.

Dosud mělo Divadlo Aldente zkušenost pouze s inscenacemi autorskými, v nichž se na scéně vedle herců s DS pohybují profesionální herci bez handicapu, kteří de facto posunují děj i drží dramatické situace. Herci s DS si tedy mohou spontánně existovat na jevišti, nemusejí říkat přesné repliky, ba dokonce často nemusejí říct vůbec nic, protože jejich kolegové nastalou situaci nějak zapracují do děje. Navíc herci s DS byli vždy na jevišti tak trochu za sebe — málokdy měli roli, a když ji měli, byla to spíš role tzv. jim „na tělo", která kopírovala to, co by dělali na jevišti oni sami.

Nejprve jsme měli obavy z **množství veršů,** ale to se ukázalo jako pramalý problém. Martin chtěl neustále text opakovat, což dělal nejen doma s rodinnými příslušníky, ale třeba i každý den s režisérkou po telefonu. Chtěl ho opakovat, i když ho už uměl dokonale.

Problém spočíval spíš někde jinde: ve scénáři se Bajaja objevoval a zase mizel, což se ukázalo jako velmi obtížné pro **udržení napětí** — jakmile se Martin dostal do situace, už hned zase odcházel z jeviště. Při dalším nástupu na scénu již v situaci nebyl vůbec. Nedokázal tzv. „zapínat" a zase „vypínat" svou jevištní přítomnost. Dosud byl vždy na jevišti po celou dobu představení, takže na začátku stačila třeba jedna motivační hra, on získal energii, položil se do proudu představení a v ní se nesl až do jeho konce.

Dalším problémem byla určitá **absence jevištního partnera.** Dosud se naši herci pohybovali na jevišti tak, že jim profesionální herec bez handicapu dělal protivníka nebo řekněme partnera. Tedy buď někoho, kdo je s nimi v přímém střetu, nebo někoho, kdo je vezme kolem ramen a navodí nějakou náladu, emoci, které se již herci bez problémů chytnou.[38] Teď najednou byl Martin jako Bajaja úplně sám, navíc v básnickém textu, kde situace a zejména jevištní jednání postav není tak hmatatelné.

Než se podíváme na řešení nastalých problémů, představme si ještě jednoho herce této inscenace, Lukáše Suchánka. Lukáš původně neměl v *Bajajovi* vůbec hrát, ale během letního divadelního soustředění chodil na zkoušky. Nejdříve se jenom díval, a pak začal opakovat jednotlivá slova, dohrávat situace… Jednoho dne jsem mu jako režisérka řekla, ať si vezme židličku, na které sedí v pomyslném hledišti, a přenese si ji na

38 *Nikdy se ale nesmělo jednat o manipulaci s herci s DS, veškeré vedení i usměrňování v prostoru se realizovalo skrze navázání jevištního kontaktu, tedy v situaci.*

MARTIN A KOUZELNÁ MEDICÍNA

jeviště. Tak jsme zkoušeli celou inscenaci: aniž bychom měli pro Lukáše vymyšlenou jakoukoli roli, on byl na scéně a zapojoval se, jak ho zrovna napadlo. Jeho nápady jsme pak drobně modifikovali a domysleli jeho funkci na jevišti: Lukáš byl nakonec jedním z muzikantů, který hrál na láhev od piva. V určitých chvílích vytvořil malou roli — např. sochu Jana Nerudy, abbé Dobrovského, opilého plavčíka atd. Lukáš je nemluvící herec s naprosto ojedinělou vnímavostí k atmosféře na jevišti. Jeho **diváctví bylo natolik aktivní a autentické, až se stalo de facto herectvím,** na něž stojí za to otočit reflektor.

Jakkoli jsou Martin i Lukáš rozdílné povahy i rozdílné typy herců, oba dva potřebovali dvě věci, které jim zpočátku chyběly: **kontinuální hraní** — tedy aby byli celou dobu na jevišti v proudu dění; a **jevištního partnera.** Rozhodli jsme se jim dopřát obojí. Scénář se změnil tak, aby mohli být po téměř celou dobu na jevišti, a v každé situaci jsme určili ke každému herci s DS jevištního partnera. Vzhledem k tomu, že se jednalo o básnické dílo, partnerem byl často herec, který zkrátka pohlídal, že jeho kolega s DS „chytl" správně emoci či energii — tedy třeba že začal radostně tančit. Partner měl za úkol dohlížet i na správný pohyb svého kolegy s DS po jevišti. Snažili jsme se ale hledat i možné střety, tedy možnosti, aby partner byl protivníkem. Díky tomu jsme našli užší vazbu mezi Holanem (Václav Dvořák, profesionální herec bez DS) a Bajajou. Bajaja je vlastně tak trochu Holanovo alter ego, takže je dobré hledat momenty, kdy mu alter ego „skáče do řeči", napovídá, doříkává za něho kusy vět, ale třeba je s ním i ve sporu. **Snaha najít řešení, pomoc pro herectví herců s DS, tedy vedla k tomu, že jsme ucelili dramaturgický koncept celku.**

Pomocí těchto metod jsme pomohli hercům s DS zvládnout jejich nové herecké úkoly. Zejména pro Martina však bylo zkoušení mnohdy dlouhé a překonával své vlastní aktuální potřeby, které byly v daný moment silnější než vědomí, že je třeba zkoušet tady a teď a nelze to posunout na jindy. O tom ostatně pojednává následující komiks, který líčí skutečné události. Pravdou bylo i to, že na premiéře, kterou natáčela Česká televize, hrál opravdu „naplno", a to i přesto, že byl velmi nachlazený.

Uprostřed Martin Kříž (Bajaja), vlevo Lukáš Suchánek (v bílém) se svým hereckým partnerem Janem Kynclem. Foto: Jiří Kottas, 2019.

Martin Kříž jako Bajaja. Foto: Jiří Kottas, 2019.

Závěr

Holanův text je specifický spojením hluboké dospělé melancholie a radostné dětské naivity. Stejně tak herecké obsazení *Bajaji* je specifické spojením lidí s postižením i bez něj, dětí, dospívajících, dospělých… V inscenaci se tedy promítají témata dětská, z nichž některá jsou přímo inspirovaná herečkou Klárkou, a témata pro dospělé. Také se tam mísí velmi humorné situace, gejzír dětského štěstí z Vánoc, z léta, z poutě, z parníku, z narozenin, i temnější melancholie (Kátina nemoc, samota básníka, ztráta zázemí, dospívání dítěte…).

Herecké výzvy spočívaly v obsazení **velmi malých dětí s DS,** což se podařilo díky **kolektivní roli a vybudování bezpečného prostoru** pro každou z hereček, ale také v první zkušenosti dospívajících herců **s rolí a s verši**. Zatímco verše nakonec nebyly nikterak zásadním problémem, herci s DS bez rozdílu věku v rámci zkoušení zápolili s **udržením napětí, kontinuální jevištní energie.** Té jsme nakonec docílili díky **zapojení herců během celého představení** (tedy bez odchodů z jeviště) a pomocí **jevištního partnera,** který svého kolegu s DS vždy uvedl do kýžené emoce a atmosféry.

V inscenaci *Káťa a Bajaja* jsme pracovali s **herectvím spontánní akce** (představitelky Káti), ale současně se staršími herci vstoupili do fází **herectví osobnosti** (Lukáš) a **herectví postav** (Martin). V dalších dvou inscenacích budeme tyto fáze ještě prohlubovat.

Inscenace 2
Karel Jaromír Erben:
Zlatý kolovrat

Anotace:

Známá Erbenova balada o lásce, zradě a spravedlnosti.

Diváci společně s postavami fyzicky putují po lechovické farnosti. Před nimi se otevírají různé obrazy: alej stromů s dívčinou jako květ, stará vrata s babiznou kůže a kost, okno a v něm královna podobná té prvé právě jak oko oku v jedné hlavě…

Site-specific: Hráno v exteriéru lechovické farnosti. V případě špatného počasí v místním kostele.

Inscenační tým:

Režie:	*Jitka Vrbková*
Hudba:	*Tatiana Kazanovič Poulíková, Barbora Zuchová, Markéta Břundová*
Scénografie:	*Zuzana Hejtmánková, Tomáš Madro*
Kostýmy:	*Kateřina Dvořáková, Alice Šindelářová*
Světelný design:	*Tomáš Král, Vendula Kacetlová, Jitka Vrbková*
Produkce:	*Vendula Kacetlová*
Plakát:	*Iva Potůčková (grafika), Jiří Kottas (foto)*

Osoby a obsazení:

Král:	*Martin Kříž*
Králova družina:	*Josef Beránek, Martin Polišenský, Václav Šarkózy*
Dornička:	*Zuzana Filoušová*
Dornička — nohy:	*Monika Pekařová*
Dornička — ruce:	*Kristýna Kučerová*
Dornička — oči:	*Barbora Šotkovská*
Zlá matka:	*Filip Teller, Martina Trusková, Eliška Vrbková*

Zlá sestra:	*Iveta Kocifajová*
Stařeček:	*Jakub Zahálka*
Pachole:	*Hana Bartoňová*
Vypravěč:	*David Tchelidze*
Muzikanti:	*Tatiana Poulíková Kazanovič nebo Iveta Kocifajová, Jitka Vrbková, Barbora Zuchová nebo Marie Hnyková, Markéta Břundová*
Ženy:	*Nikola Havránková, Jitka Vrbková*

Premiéra: 12. srpna 2020, fara v Lechovicích u Znojma a její blízké okolí

Inscenace na webových stránkách divadla (informace, fotografie, reflexe v médiích): *https://www.divadloaldente.cz/inscenace/zlaty-kolovrat/*

Trailer k inscenaci: *https://youtu.be/fqM0F7YjKww*

Divadlo ALDENTE

JAMU

JAMU

Divadelní fakulta

ZLATÝ KOLOVRAT

K.J.ERBEN

JITKA VRBKOVÁ

STŘEDA 12.8.
PÁTEK 14.8.
SOBOTA 15.8.
NEDĚLE 16.8.
POKAŽDÉ VE 21:00

ZAČÁTEK A KONEC: U KOSTELA NAVŠTÍVENÍ PANNY MARIE V LECHOVICÍCH
VSTUPNÉ: ZDARMA
REZERVACE MÍST: WWW.DIVADLOALDENTE.CZ NEBO +420 731 897 007

PŘEDSTAVENÍ SE HRAJE V EXTERIÉRU ZA KAŽDÉHO POČASÍ.

MOŽNOST REGISTRACE ZDE:
https://bit.ly/ZlatyKolovrat

Dramaturgie

Erbenův *Zlatý kolovrat*

Zlatý kolovrat je jednou z třinácti balad slavné Erbenovy sbírky *Kytice*. Děj je pro většinu Čechů notoricky známý, ale abychom se všichni zorientovali v dalších textech a rozborech, uvádíme ho i zde:

Král potká na vyjížďce krásnou dívku Dorničku, vzplane k ní láskou a chce se s ní oženit. Její nevlastní matka mu však místo Dorničky nabídne svou vlastní dceru s tím, že je od Dorničky k nerozeznání — tu však král odmítá.

Macecha vystrojí Dorničku na svatbu a po cestě ke královskému hradu ji společně s vlastní dcerou v lese zabijí, useknou jí ruce a nohy a vydloubnou oči. Nevlastní dcera si oblékne Dorniččiny svatební šaty. Tělo Dorničky nechají v lese a s sebou na zámek si berou její oči, ruce a nohy (ze strachu, aby je někdo zase nevrátil k tělu a Dorničku neoživil).

Nevlastní dcera se na hradě představí jako Dornička a král se s ní ožení. Po svatbě král odjíždí do války a svoji novou ženu zanechává dočasně samotnou.

Mezitím tajemný stařeček najde mrtvé tělo a odnese ho do jeskyně. Poté vyšle pachole, aby vzalo zlatý kolovrat a nabízelo jej na zámku. Kupní cenou nemá být nic jiného než nohy. Královna — falešná Dornička — po kolovratu zatouží. Nařídí proto matce, aby pacholeti dala Dorniččiny nohy. Stařeček ve své jeskyni přiloží nohy k tělu a ty k němu přirostou.

Stařeček vyšle pachole do zámku podruhé, tentokrát se zlatou přesličkou ke kolovratu, kterou má pachole prodat za ruce. Zlá královna dá pacholeti Dorniččiny ruce a stařeček je v jeskyni opět spojí s tělem.

Do třetice míří pachole do zámku, aby vyměnilo zlatý kuželík k přesličce za oči. Jakmile dostane od zlé sestry oči a dá je stařečkovi, stařeček vloží oči do důlků a Dornička opět ožije.

Král se vrací z války a vítá svoji ženu. Ta se chlubí, že z lásky k němu koupila zlatý kolovrat se zlatou přesličkou a kuželíčkem. Král přikáže, aby předla. Jakmile však žena začne příst, kolovrátek začne mluvit a poví vše, co se odehrálo.

Když to král uslyší, jede do lesa a hledá, až najde Dorničku. Ožení se s ní a falešnou ženu s macechou vyhodí. Ženy utíkají do lesa, kde je roztrhá dravá zvěř.

Charakter Erbenových balad

Erbenova *Kytice,* původním názvem *Kytice z pověstí národních*, byla vydána v roce 1853 a zcela jednoznačně patří mezi stěžejní díla české literatury národního obrození. Sbírka třinácti balad vychází z lidové slovanské tradice, míchá pohanské i křesťanské prvky. Oproštěna od dlouhých popisů a nadbytečných slov uchvacuje zejména rychlým dějovým spádem. Pro svoji dramatičnost, archetypálnost a vizualitu je často vyhledávána divadelníky i filmaři.

Kytice se soustředí na ženy: ty jsou v mnoha baladách hlavními postavami. Častým tématem je také mateřství.

Děj zpravidla rozpohybuje něčí vina, za kterou pak následuje neúměrně velký trest: většina balad má až hororový nádech a končí velmi špatně. *Zlatý kolovrat* je v tomto ohledu výjimkou: děj je sice také pohádkově-hororový, ale končí šťastně. Trest pro macechu a její dceru je sice krutý, ale odpovídá tomu, co provedly.

Erben používá množství zvukomalebných slov, která pomáhají nejen rytmu verše, ale také spádu děje:

> *A před chalupou z koně **hop**,*
> *a na chalupu **klop klop klop**!*
>
> *(Erben, 1988: 53)*

O co méně dramatické a akční by bylo:

> *A před chalupou seskočil z koně*
> *a zabušil na vrata.*

Verše se často opakují v drobné obměně — např. „prodej" kolovratu, přesličky a kužel̆íčku probíhá vždy stejným způsobem s takřka identickými verši. Třikrát musí pachole znovu ke královskému dvoru. Třikrát se také roztočí zlatý kolovrat, když vypráví králi, co se přihodilo. Opakování metaforicky odkazuje ke kolu; ke kolu kolovratu, které se točí podobně jako melou boží mlýny.

Zlatý kolovrat je archetypálním příběhem o čisté lásce, která se potká s falší, a nakonec zvítězí.

Zlatý kolovrat a Divadlo Aldente

Důvody pro výběr titulu pro daný soubor mohou být velmi rozličné. Nejinak tomu bylo v Divadle Aldente, kde jsme pro výběr *Zlatého kolovratu* měli hned čtyři důvody — ne všechny z nich jsou čistě divadelní.

Důvod náhodný aneb Covid

Původním plánem bylo nazkoušet v srpnu 2020 v prostorách fary lechovického kostela site-specific projekt s účastí zahraničních umělců. Kvůli pandemii byla však zahraniční spolupráce velmi nejistou záležitostí, a tak se soubor včas rozhodl plán zrušit a změnit: zachovat lokalitu a částečně i site-specific charakter projektu, ale místo mezinárodní pečeti dát naopak projektu pečeť ryze českou a národní. Tak vznikla první indicie vedoucí nakonec až k Erbenovi.

Důvod osobní aneb Svatby a re-svatby členů Divadla Aldente

Mnozí herci našeho divadla, ti, kteří mají Downův syndrom, velice touží po lásce a po svatbě, a je zcela běžné, že si na divadelních soustředěních na svatby také hrají. Ne vždy ale „manželství“ vydrží a často se hned další den musí konat „re-svatba“, tedy svatba opravná, kdy si berou zase někoho jiného. Jestli tedy existuje literární předloha, kde jsou hned dvě svatby (svatba a svatba opravná), pak se zdá, že je to skvělý titul právě pro náš herecký soubor. A právě takovou vhodnou předlohou je Erbenův *Zlatý kolovrat*.[39]

39 *Herci si svatby oblíbili natolik, že si „vyškemrali“ k inscenaci ještě dodatek: po potlesku následovalo hned několik svateb — naši herci se brali mezi sebou navzájem, anebo si vypůjčili ženicha či nevěstu z publika. Diváci ocenili každý svatební polibek či objetí mohutným potleskem.*

Důvod dramaturgický aneb Herec s DS a archetyp čisté lásky

Tušili jsme, že příběh s pohádkovým nádechem, v němž máme co dělat s archetypy, by mohl dobře korespondovat s našimi herci, kteří se díky své jinakosti, spontánnosti a otevřenosti mnohem snadněji archetypů dotýkají. Kdo jiný by dokázal zahrát „čistou lásku“ lépe než herec s Downovým syndromem?

Z dramaturgického hlediska nám hraje do karet i fakt, že některé role mohou být naopak obsazeny hercem bez handicapu. Obsazení herečky s DS coby hodné a nevinné Dorničky a herečky bez handicapu do role zlé a lstivé sestry se tak velmi nabízí: nikoli proto, že „lidé s DS jsou hodní a my ostatní zlí a lstiví“, nýbrž proto, že herci s DS zpravidla ukazují i tu část nitra, kterou herci bez handicapu zakrývají.

Vlevo zlá sestra (Iveta Kocifajová), vpravo Dornička (Zuzana Filoušová). Foto: Eduard Novotný, 2020.

„Archetyp čisté lásky“
Foto: Eduard Novotný, 2020.

Site-specific jako spojovací most mezi lidmi

Jestliže vnímáme divadelní představení jako určitou formu komunikace nebo řekněme spojení mezi diváky a herci, pak je zřejmé, že v prostředí site-specific je toto spojení ještě zesílené: stojíme totiž najednou na jedné lodi: všichni pod stejným nebem, na němž září hvězdy, z něhož fouká studený vzduch, nebo ze kterého třeba i prší. Všichni slyšíme cvrčky či vzdálené zvuky opilců, které (jak je všem jasné) do hry nepatří. Všichni cítíme společnou nejistotu, že cokoli může představení přerušit. Tím, že diváci pomyslně vstali z polstrovaných sedaček, se komunikace mezi nimi a herci zintenzivnila. Divácký zážitek je společným zážitkem nás všech.

Tento fakt je o to silnější, že v inscenaci hrají herci s jinakostí. Diváci mají možnost se jim více přiblížit, a to nejen během představení, ale i po něm, kdy mnozí diváci setrvávají nějakou dobu na místě či zde přímo přespávají a mají možnost být s herci v kontaktu i mimo jejich role. To ostatně nakonec potvrdil i výzkum psycholožky Lenky Pivodové.[40]

Prohloubení inkluzivního účinku divadelního představení prostřednictvím formy site-specific bylo jedním z důvodů, proč jsme k tomuto žánru sáhli — a to i přesto, že jsme si uvědomovali mnohá rizika a obtížnosti, které se s ním vážou. Především o nich pojednává další kapitola s názvem *Herecké výzvy*.

40 Viz kapitola Inkluze divadlem očima psychologa.

Diváci a herci sdílejí stejný site-specific prostor. Třeba i v dešti. Foto: Jiří Kottas, 2021.

U některých scén mohli diváci sedět na židličkách; jindy však museli proniknout do temného prostoru a třeba i dřepět. Foto: Jiří Kottas, 2021.

Herecké výzvy

S novým žánrem (tedy epickou básní) i s novou divadelní formou (site-specific) přicházely nové velké výzvy pro herce s DS:

1. Hraní role. Někdo, kdo nejsem já

Přestože Martin Kříž v roli Bajaji již přičichl k nezbytnosti být někým jiným, pro většinu souboru to bylo nové. Dosud byli na jevišti sami za sebe, anebo sice byli v roli, ale směli z role vystupovat. Veršovaný příběhový text toto neumožňoval, či jen velmi málo.[41]

Pravděpodobně nejnáročnější to bylo pro představitelku Dorničky, Zuzanu Filoušovou. Zuzana prochází životním obdobím, ve kterém má ráda tetování, piercing a rockovou hudbu; její Dornička však měla být jemná, něžná a důstojná. K překvapení všech Zuzana uchopila postavu velmi rychle a zcela bez problémů vydržela v roli vždy po celou dobu zkoušení či představení. Domnívám se, že velkou motivací pro ni bylo i to, že hraje hlavní roli a je vyfocená na plakátě. Motivace by ovšem byla k ničemu, kdyby k tomuto stadiu svého herectví nedospěla jak mnoha absolvovanými tréninky a představeními, tak zralostí své osobnosti. Role Dorničky patrně přišla právě včas.

41 *V roli zlé macechy vystoupili hned tři herci — Filip Teller (profesionální herec bez handicapu) a dvě herečky s DS, Martina Trusková a Eliška Vrbková. Martina Trusková je rozený improvizátor a režijním připomínkám se stěží podřizuje. Její role byla ale patrně jedinou, která umožňovala i vlastní improvizační vstupy: cesta macechy a zlé sestry na hrad zahrnovala i několik komediálních výstupů, jako je převlékání sestry za Dorničku (ať se snaží, jak se snaží, sestra stále krásou neoplývá) nebo sbírání Dorniččiných useknutých končetin (ženy nemohou končetiny najít, neustále jim padají či je zapomínají…). Martina Trusková tyto scény svými nápady a vstupy lehce prodlužovala, což přinášelo kýženou úlevu diváků po jinak emocionálně vypjaté scéně zavraždění Dorničky. Nutno podotknout, že přítomnost komediálních scén nikterak neubírala na dramatičnosti celku.*

Dornička Zuzana Filoušová.
Foto: Mila Vašíčková, 2020.

Zuzana Filoušová musela v roli Dorničky stále zachovávat důstojnost. Na fotce se zlou sestrou (Iveta Kocifajová) a trojjedinou macechou (zleva Eliška Vrbková, Martina Trusková, Filip Teller).
Foto: Jiří Kottas, 2021.

Dramatická scéna usmrcení Dorničky se proměnila ve scénu humornou, ve které macechy hledají a sbírají useknuté končetiny. Foto: Jiří Kottas, 2021.

2. Čekání na diváky: lakmusový papírek profesionality

Dosud byli herci zvyklí být po celou dobu na jevišti: na začátku nasát atmosféru, v ní setrvávat a po skončení zase sejít z jeviště. Epický příběh však neumožňuje, aby byli všichni po celou dobu na scéně — na scéně je jen ten, jehož postava to má ve scénáři.

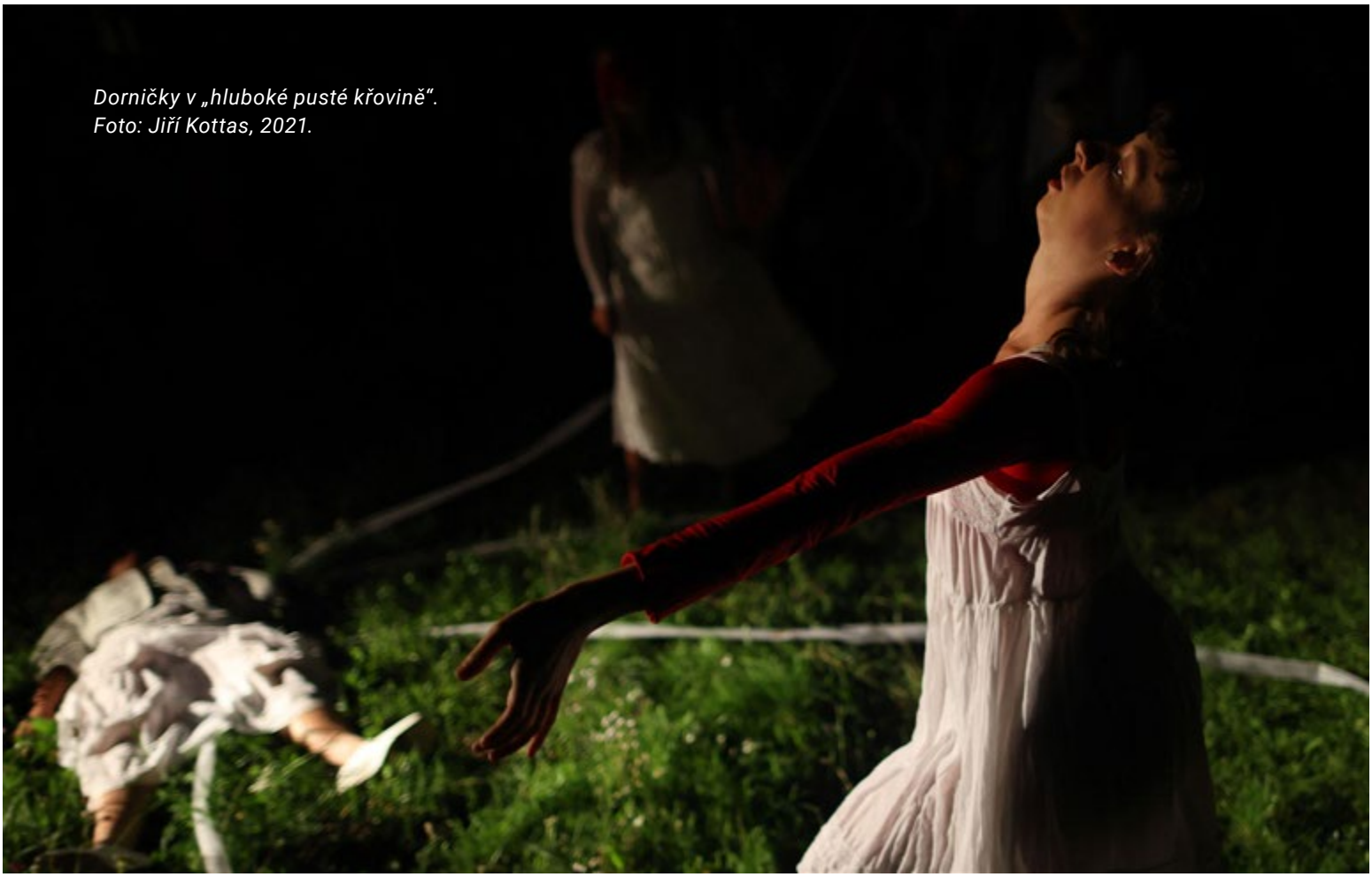
To vše ale bylo ještě ztíženo formou site-specific, při které diváci putují z místa na místo — každé dějiště tedy bylo jinde. Pro herečky, které představovaly Dorničku,[42] to např. znamenalo, že nejsou přítomny začátku představení, ale čekají na svůj výstup v aleji, kde se poprvé setkají s Králem. Poté zmizí ze scény a nevidí, co se děje dál — místo toho se jdou připravovat na svůj další výstup. Ten se odehrává ve vnitrobloku

42 *Dorničku hrála jedna hlavní dívka a tři dívky pak představovaly její ruce, nohy a oči — tedy údy, které byly následně useknuté.*

fary, kam diváci po předchozí scéně pomalu vstupují a usedají na židličky. Jejich příchod bývá různě dlouhý v závislosti na jejich počtu i na jejich věku — někdy však trval i deset minut. Po celou tuto dobu musely Dorničky být v roli — byly osvětleny na scéně, stály ve štronzu ve své světničce a občas mohly pomalým tanečním pohybem změnit svou pozici. Divadelní představení tak překračovalo své hranice směrem k happeningu, při kterém musejí **performeři dlouho vydržet v určitém jednání.**

Pro naše herce to byla zcela nová zkušenost. V počátcích jsme museli tišit jejich smích a naopak **iniciovat jevištní napětí**, které nesmělo povolit. Nebyla to poslední náročná scéna Dorniček — v jiném momentu hry se diváci vypraví do „hluboké pusté houštiny", kde leží Dornička mrtvá na zemi a kolem ní tančí její údy — Ruce, Nohy, Oči. Představitelka Dorničky musela bez hnutí ležet na zemi někdy i dvacet minut.

Jestliže herci s DS dosud hráli divadlo, protože jsme vytvořili atmosféru, která je k tomu lákala, zde se postup obrátil: herci sami museli vytvořit atmosféru, která strhne diváky. Na počátku tak není něco lákavého, ale jejich vlastní vůle. S mentálním znevýhodněním úzce souvisí tendence k uspokojování aktuálních potřeb a naopak omezení volních vlastností jedince. Herci však ve *Zlatém kolovratu* dokázali, že vnitřně pochopili potřeby divadla natolik, že jsou schopní překonat své vrozené tendence a vycvičit svou vlastní vůli. Herci se tak dostali na práh profesionality.



Dorničky v „hluboké pusté křovině".
Foto: Jiří Kottas, 2021.

Dorničky v aleji.
Foto: Eduard Novotný, 2020.

Dorničky ve světničce.
Foto: Eduard Novotný, 2020.

3. Site-specific: divadlo, kde prší a štípou komáři

Naši herci patrně ještě nezažili náročnější zkoušení, než bylo zkoušení *Zlatého kolovratu*. Vzhledem k tomu, že se děj neodehrával v divadelní budově a nešlo tedy ani dlouhodobě zkoušet ve vnitřních prostorách, zkoušeli jsme na reálném dějišti v podstatě za každého počasí. Problém byl, že téměř nikdy nebyla pro zkoušení ideální doba: dopoledne velmi pražilo slunce a po jeho západu kousali komáři. K večeru už zase byli herci unavení, nebo se dokonce báli tmy.

Obtížný byl pro herce také fakt, že představení začínalo až ve 21 hodin, protože jsme potřebovali, aby byla venku tma. V tuto hodinu jsou zvyklí spát.

Se site-specific projekty se pojí velká nevyzpytatelnost a je vždy otázkou, do jaké míry je soubor profesionální a dokáže se vyrovnat s nepředvídatelnými jevy. Hned u první reprízy jsme jeden takový pocítili: těsně před začátkem představení začalo pršet a divadelní technika začala probíjet. Hrát venku by bylo nebezpečné. Všechny diváky jsme umístili do kostela a požádali o strpení. Během dvaceti minut jsme do kostela dopravili pár dosud deštěm nepoznamenaných reflektorů a herci dostali během této krátké doby letmé instrukce, jak se mají na nové scéně pohybovat. Inscenace je natolik složitá, že nebylo možné vše v tak krátkém čase promyslet, a tak jsme začali hrát bez toho, aby herci přesně věděli, odkud mají na „scénu“ vyjít a kam mají zase odejít…

Králova družina při repríze v kostele.
Foto: Mila Vašíčková, 2020.

Atmosféra představení v kostele byla velmi specifická. Foto: Veronika Bartoňová, 2020.

K překvapení všech se představení velmi povedlo: celý soubor k sobě pojila nejistota, jak to celé dopadne, i touha, aby to dopadlo dobře. Každý byl v naprostém soustředění a díky tomu perfektně udržoval jevištní napětí.[43]

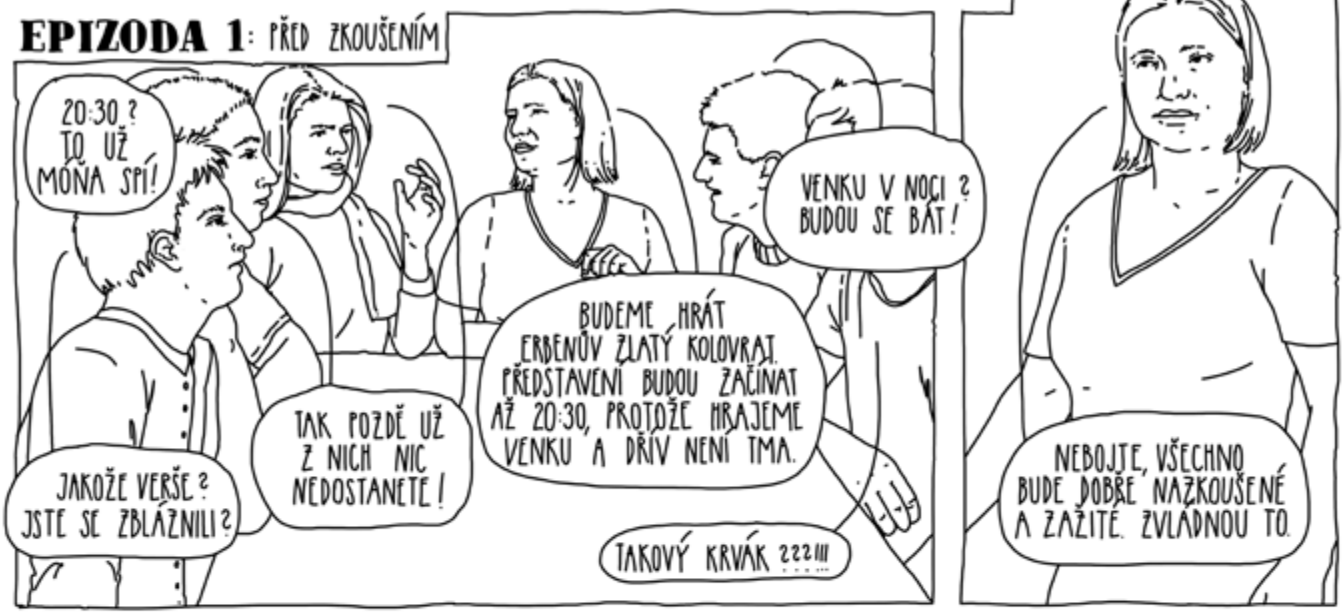
Slasti i strasti a výzvy site-specific formy koneckonců reflektuje následující komiks.

---

43 *Když pak o rok později na posledním představení začalo pršet, divadelní technika už byla zabezpečená natolik, že bylo možné hrát i v dešti. Přesto zde panoval strach (u herců, jevištních techniků i diváků), zda nezačne průtrž mračen s divokými větry, které by nejen hraní znemožnily, ale navíc vytvořily poměrně nebezpečnou situaci — nebezpečí pádu reflektorů do oken atd. K průtrži mračen nedošlo a herci i diváci svorně setrvali v dešti. Žádného z herců (ani z diváků) nenapadlo odejít z jeviště (z hlediště) a schovat se do budovy.*

SITE-SPECIFIC PROJEKT: ERBENŮV ZLATÝ KOLOVRAT V LECHOVICÍCH

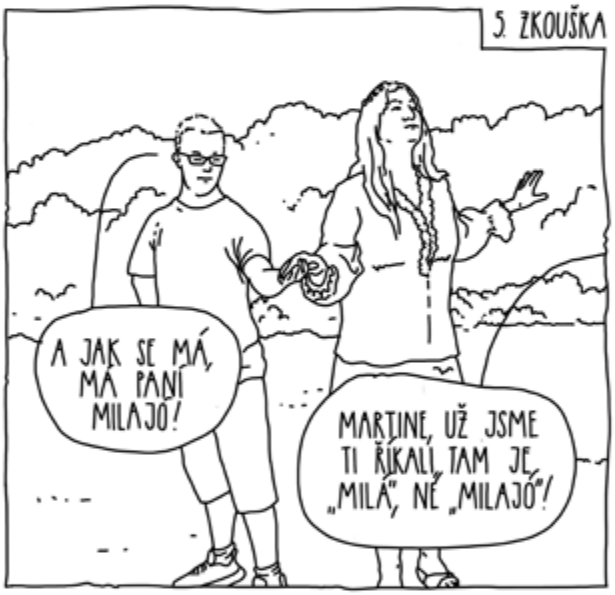
EPIZODA 1: PŘED ZKOUŠENÍM



EPIZODA 2: ZKOUŠENÍ ANEB SCÉNÁŘ JE POSVÁTNÝ

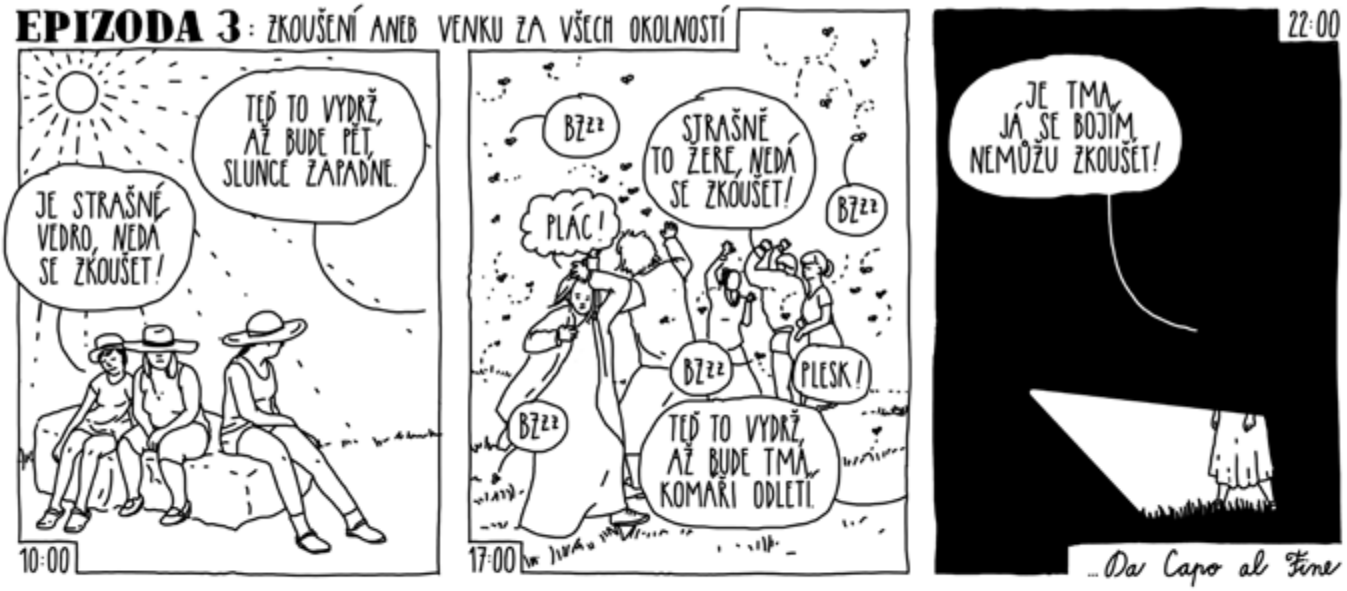
1. ZKOUŠKA

5. ZKOUŠKA



10. ZKOUŠKA

EPIZODA 3: ZKOUŠENÍ ANEB VENKU ZA VŠECH OKOLNOSTÍ



EPIZODA 4: PO PREMIÉŘE

EPIZODA 5: 1. REPRÍZA

Herec s Downovým syndromem: „herec archetypů“

V dramaturgickém úvodu jsme zmínili náš předpoklad, že herci s DS mají blízko k archetypům. To se během zkoušení *Zlatého kolovratu* více než potvrdilo.

Základní předpoklad pro „herectví archetypů“ tkví v naprosté spontánnosti a otevřenosti. Tu vidí i diváci, zvláště pokud s herci sdílí společný prostor site-specific. Herečka Zuzana Škopová popisuje herce s DS takto:

> *Přála bych si alespoň ždibec z jejich srdečnosti, spontánnosti a entusiasmu. Tolik čistého a srdečného nadšení (nejen) do divadla jsem u nikoho jiného neviděla. To je něco, co mně, jakožto člověku ovlivněnému systémem, nepříjemnými emocemi a potřebou rovnat se druhým, v herecké práci chybí.*
>
> *(Škopová, 2021)*

Entusiasmus herců s DS při děkovačce a po představení. Foto: Eduard Novotný, 2020.

Pro herectví herců s DS je typická schopnost být tady a teď v tomto okamžiku a své vnitřní pocity ukazovat divákovi v jejich nahotě. Zdá se, jako by herci jednotlivá představení spíše „žili“, než „hráli“. Profesionální herci bez handicapu umějí zpravidla modifikovat svůj projev, umějí se hodnotit a kontrolovat a naopak se neumějí nehodnotit a nekontrolovat: divákům proto předávají svůj vlastní prožitek cenzurovaný a po kapkách. Navenek ukazují jen část svého já.

To potvrzuje i herec a lektor David Tchelidze (představitel Vypravěče).

> *Zdá se mi, že lidé s Downovým syndromem vidí svět tak trochu přímočařeji než ostatní. A tuto skutečnost zbavenou přebytečných detailů a pochybností vidíme pak i v jejich komunikaci a ta se zrcadlí v jejich jevištním projevu. Člověk se na ně dívá a tak nějak hned vnímá* ***podstatu věci*** *— o co tady jde.*
>
> *(Tchelidze, 2020)*

Pokud tedy potřebujeme ztvárnit milostnou dvojici a jejich čistou lásku, v podání herců s DS si můžeme být jisti, že tato láska bude opravdová a nehraná. Obzvláště pak vynikne v kombinaci s falší a přetvářkou zlé sestry, když tuto sestru ztvární herečka bez Downova syndromu.

Naše milostná dvojice je půvabná, ale nevypadá jako vystřižená z módního časopisu. Král Martina Kříže není urostlým mužem s pevnou chůzí a hlasem, ale má v sobě mužskou energii, která neobalena do módního obalu je o to pravdivější a výraznější. Dornička nemá pohyby baletky, ale její tanec má díky hlubokému prožitku zvláštní dívčí půvab.

Herečka a tanečnice Kristýna Kučerová, pro kterou byla práce na *Zlatém kolovratu* prvním setkáním s herci s Downovým syndromem, popisuje jejich herectví takto:

> *Na scéně se nedrží zažitých konceptů myšlení. Mají způsob jiného přístupu k přítomnosti na jevišti. Spojení slova, aranže, pohybu a významu si utváří v neobvyklých souvztažnostech. Cítím až hmatatelné a silně uvěřitelné významy slov a činů. Působí, že ve svatebním závoji nevidí jen závoj, ale něco živého s příběhem.*
>
> *(Kučerová, 2019)*

Jinakost pohybů a řeči nás nutí opustit vnějškové hodnocení a soustředit se na to, co je uvnitř a společné všem lidem. Herci s Downovým syndromem jsou herci archetypů.

Čistá láska.
Foto: Eduard Novotný, 2020.

Upřímné city herců s DS.
Král — Martin Kříž.
Foto: Jiří Kottas, 2021.

Podvodná láska.
Foto: Jiří Kottas, 2021.

Upřímné city herců s DS.
Pachole — Hana Bartoňová.
Foto: Eduard Novotný, 2020.

Závěr

Erbenův *Zlatý kolovrat* inscenovaný jako site-specific znamenal pro naše herce velkou výzvu: již nemohli být na jevišti sami sebou, ale **hráli role.** Museli zvládnout **zkoušení v obtížných podmínkách** (tma, déšť, slunce, komáři…) a navíc během představení nebyli celou dobu na scéně, takže museli **budovat své jevištní napětí vždy znovu.**

Vynaložené úsilí však přineslo své plody. Herci s DS se ukázali jako **„herci archetypů"** a příběh tak měl s jejich obsazením o to větší působivost. Forma **site-specific** sbližovala herce i diváky, kteří pak mluvili až o transformačním zážitku.[44]

Herectví našich herců opouští břehy „herectví spontánní akce", aby přes ostrov „herectví osobnosti" postupně směřovalo k cílové destinaci: „herectví postav". Ve *Zlatém kolovratu* již má každý svou roli, ale ta zpravidla čítá jen málo poloh a také často vychází z osobnostních předpokladů herců. Chystaná inscenace Sofoklovy *Antigony* však bude prubířským kamenem této dobrodružné plavby našich herců.

44 *Viz kapitola Inkluze divadlem očima psycholožky.*

Inscenace 3
Sofokles: *Antigona*

Anotace:

Je dobré podřídit se nařízením, i když jsou tato nařízení špatná?

Dva bratři zemřou ve vzájemném souboji. Jednoho z nich rozkáže vládce Kreon pohřbít se všemi poctami, pohřeb druhého však zakáže. Bratři mají dvě sestry. Isména se rozhodne podřídit Kreontovu příkazu, zatímco Antigona se mu vzepře a přes zákaz pohřbí i svého druhého bratra. Kreon ji odsoudí k smrti. Antigona kráčí na smrt a Kreon si uvědomí, že jeho příkaz byl proti vůli bohů. Jeho prozření však přichází pozdě: Antigona si sama vzala život a s ní zemřou i další lidé. Nebo to bylo jinak?

Inscenační tým:

Scénář a režie:	Jitka Vrbková
Hudba:	Jan Kyncl
Scénografie:	Zuzana Hejtmánková, Tomáš Madro
Kostýmy:	Kateřina Dvořáková, Alice Šindelářová
Světla a zvuk:	Vendula Kacetlová, Josef Fiala
Plakát:	Iva Potůčková (grafika), Veronika Bartoňová (foto)

Osoby a obsazení:

Antigona:	Eliška Vrbková, Iveta Kocifajová, Zuzana Škopová
Kreon:	Lukáš Suchánek a Lukáš Rieger
Isména:	Hana Bartoňová
Haimon:	Martin Kříž
Hlídač:	Tomáš Král
Polyneikes:	Jakub Zahálka
Eteokles:	Jan Kyncl

Premiéra: 28. června 2021, Bezbariérové divadlo Barka

Inscenace na webových stránkách divadla (informace, fotografie, reflexe v médiích): *https://www.divadloaldente.cz/inscenace/antigona/*

Trailer k inscenaci: *https://www.youtube.com/watch?v=jwKglhuKjac*

Divadlo
ALDENTE
JAMU
JAMU
Divadelní fakulta
SOFOKLES
ANTIGONA
PŘEKLAD: FERDINAND STIEBITZ
REŽIE: JITKA VRBKOVÁ
HUDBA: JAN KYNCL
28. 6. 2021 V 19:00 (PREMIÉRA)
29. 6. 2021 V 10:00
DIVADLO BARKA, SVATOPLUKA ČECHA 35A, BRNO
REZERVACE: WWW.DIVADLOALDENTE.CZ

Dramaturgie

Antická tragédie ve 3. tisíciletí aneb Obhajoba dnešního diváka[45]

Mnozí znalci se zlobí, že půvab původních antických tragédií bývá režiséry málokdy zachován: že se upínají buď k formální aktualizaci (oblečou herce do dnešních kostýmů a nechají je celou dobu telefonovat mobily či se bavit po Zoomu), nebo se naopak snaží o pietu, při níž ovšem často vychází z nesprávných předpokladů, jaká že to vlastně antická tragédie byla (Ne! Antika nerovná se bílá barva! Antika byla barevná!).

Znalcům musíme dát za pravdu.

Ovšem současně bychom rádi obhájili dnešního diváka a jeho smýšlení a cítění. Někteří znalci se totiž také častokrát zbytečně zlobí, když je text upravován, krácen či jsou vizuálně předváděné scény, které se v antice jen popisovaly (např. smrt se na jevišti antického řeckého divadla nezobrazovala). Mnohé věci, které na diváka silně působily před dvěma tisíci lety, by po něm totiž dnes stekly jako kapky deště z pláštěnky. A proto je třeba hledat formy, které ukážou dnešnímu divákovi silná témata hry s podobnou intenzitou.

Říkejme tomu vnitřní aktualizace.

Staré známé příběhy

Antické tragédie jsou protkány otázkami správného a nesprávného jednání a jeho následky: vinou a prokletím, které se mnohdy přesouvají z generace na generaci. Kromě příběhu, o kterém pojednává daná hra, se proto v každém antickém dramatu odkazuje ještě k mnoha jiným příběhům, které mu předcházely. Divákovi antické doby stačilo naznačit, zašermovat pár jmény a on si tyto příběhy hned vybavil (a emočně náležitě prožil).

Oproti tomu dnešní divák, ačkoli antiku třeba náhodou studoval, a je tedy v obraze (což je velmi málo pravděpodobné), si při zmínkách o jiných příbězích, než je ten, který se zrovna odehrává na jevišti, zpravidla nepředstaví vůbec nic. **Antické příběhy nejsou součástí jeho života, nejsou pro něj zvnitřnělé.**

Proto jisté zjednodušení tklivých monologů, které vyjmenovávají předchozí osudy postav nebo vztahují děj hry k antickému náboženství, není okrádáním diváků, ale

45 *V této kapitole vycházíme z následující literatury: Eva Stehlíková:* Antické divadlo. *(Stehlíková, 2005); Richard Janko:* From Catharsis to the Aristotelian Mean. *(Janko, 1992).*

naopak snaha jim pomoci. Kdybychom je obložili hromadou těžkých drahokamů a vyslali je na moře antických veršů, nebudou nikterak bohatší, naopak se patrně utopí.

Schopnost poslouchat versus schopnost se dívat

Mnozí literáti a dramaturgové pláčou, že jsme ztratili schopnost poslouchat. Faktem je, že několikastránkové monology, v nichž se rozvláčně líčí různé mytologické příběhy a náboženské ideje, jsou pro dnešního diváka, jakkoli sečtělého, zkrátka velmi těžko stravitelné.

Není to ale tím, že by byl horší než jeho souputníci v pátém století před naším letopočtem: on je jenom v mnohém jiný. Žije v době vizuální. Díky počítačům je schopen vnímat velmi roztříštěné obrazy, kdy na něj skáčou informace nahoře, dole, zleva, zprava, kdy si musí vybírat, co ho zajímá a čím se bude zabývat, a ostatní pouští pryč. Lidé v antice často neuměli číst a psát a vše si sdělovali ústně — byli tedy cvičeni v tom, aby si i obsáhlé informace sdělené pouhým slovem pamatovali. My jsme naopak cvičeni v tom, abychom toho pokud možno co nejvíce zapomněli — jinak bychom se totiž zbláznili. Naše paměť je externí — je jí zpravidla náš telefon: nám si stačí zapamatovat, že jsme si fotili červený leták na nástěnce, a fotka v mobilu nám pak už spolehlivě prozradí jeho obsah. **Většinu informací dokonce ani neslyšíme ušima — většinu informací vidíme.**

V dnešním hledišti proto nesedí divák horší, divák líný nebo neschopný, který by neuměl poslouchat mluvené slovo. **V dnešním divadle sedí divák vybavený zcela jinými schopnostmi,** než mělo původní publikum antických tragédií. Mnohé situace je dnes možné neříct slovy, ale vizualizovat je. Lze použít i několik vizuálních vjemů přes sebe — náš dnešní moderní dobou vycvičený divák se zorientuje.

Katarze dříve a dnes

Dnešní divák si zpravidla tak nějak vyvozuje, že katarze nastane, „když je na konci na jevišti dostatek mrtvol“. Ten sečtělejší pak navíc tuší, že by tyto mrtvoly měly přijít ke svému neštěstí ne úplně vlastní vinou. Jak nás má ale dojmout či přivést až k jakémusi druhu prozření mnoho mrtvol na jevišti, když vidíme mnoho mrtvol v počítačových hrách či ve zprávách každý den?

Aristoteles ve své *Poetice* (Aristoteles, 1996) vysvětluje, že v tragédii nejsou postavy jednoznačně zlé, protože když se zlým postavám stanou zlé věci, je to vlastně v pořádku. Stejně tak se v antické tragédii neobjevují postavy jednoznačně dobré: kdyby se totiž dobrým lidem děly zlé věci, bylo by to nepříjemné, nepochopitelné nebo dokonce odpudivé. Postavy v tragédiích tedy nejsou jednoznačně dobré nebo zlé, ale něčím se proviní — překročí určitou míru, božský nebo lidský řád.

Problém je, že tato vina se často dědí z jednoho člověka na druhého, takže mnohé postavy ani nemají šanci se správně rozhodnout: Antigona stojí mezi volbou

překročit hranice dané zákonem státu, nebo překročit zákony určené bohy především proto, že zhřešil její otec Oidipus, který nevědomky zabil svého otce a vzal si vlastní matku za ženu. To se ovšem stalo proto, že jeho předkové… atd. Antigona se nemůže rozhodnout správně a děj zákonitě spěje ke katastrofě. Katastrofa sama ale ještě není katarzí. **Katarze je psychologický proces, kdy skrze prožívání strachu a soucitu při sledování dramatického děje dochází u diváků ke zpracování vlastních emocí,** které se mu třeba za delší čas nastřádaly — Aristoteles tomu říká katharsis, „očištění".

Ve své době měla antická tragédie i **politický, respektive edukační význam.** Publikum tvořila velká část obyvatel městského státu a hrálo se od východu slunce až po jeho západ — divák tak mohl sledovat přírodu a běh času, tedy to, co jej přesahuje. Zároveň vnímal svou účast na představení jako občanskou povinnost a službu vlasti. Jenže: Můžeme v dnešním divadle zažít až náboženský prožitek prozření a dotyku s řádem světa, který přesahuje vše lidské? Či pocit duševního očištění skrze strach a soucit? Existuje dnes vůbec něco jako řád světa? Ne, nic z toho dnes pro nás, co přicházíme do divadla, neplatí.

Co ale zůstává, je **věčné téma Antigony — etické dilema a morální problém** — jak se rozhodnout mezi dvěma špatnými možnostmi?

Co máme dále, je **fyzická přítomnost herců i diváků** a jejich schopnost vzájemně vytvářet něco, co přesahuje „artefakt" nazkoušené inscenace.

Dnešní divák, stejně jako ten antický, je hluboce přemýšlející člověk schopný vnímat obrazy i emoce a spoluvytvářet s herci něco, co nás převyšuje, ačkoli je těžké pojmenovat, co to přesně znamená. Jestli tomu můžeme říkat **katarze dnešní doby** — říkejme tomu tak.

Dobrodružství překladu a starořecká citoslovce

Překladatel vždy stojí — podobně jako režisér — před otázkou, zda zachovat formální náležitosti předlohy (tedy např. typ veršového schématu), nebo se od něj odklonit, aby text více přirostl k jazyku představení, ve kterém bude uveden na jevišti.

Překlad Ferdinanda Stiebitze umně kloubí obé dohromady — zachovává starobylost jazyka, základní formální prvky původního textu (jambický verš), a současně je překlad i přes své stáří (pochází z roku 1927) srozumitelný také dnešnímu divákovi. Stiebitzovy verše v sobě navíc obsahují **gestus, emoční pohyb,** který hercům napovídá,

jak slova tělesně pojednat, a díky němuž dokážou i herci s Downovým syndromem verše bez větších problémů nastudovat.

Je ale jedna věc, kterou žádný český překladatel nedokáže.

Ve staré řečtině používali básníci množství citoslovcí, která byla značně dlouhá a velmi **zvukomalebná.** Pokud se je však český překladatel pokouší přeložit, jde mu to velmi těžko: české „Ach!“ nebo „Ó běda!“, nedejbože „Ajajaj!“ působí někdy až směšně místo toho, aby bylo tragické a zvukomalebné. Proto jsme se rozhodli do textu vložit několik citoslovcí v originále. Citoslovce také otevírají možnost, jak i herec, který neumí říct složitou větu, může hlasově vyjádřit svoji emoci.

Ukázka starořeckých citoslovcí a jejich význam:

Feu, ió moi moi, ómoi	Vyjádření intenzivní touhy, aby se něco stalo (česky třeba: Ano! Tak!)
Aiai aiai, ió ió moi moi	Přát někomu nebo i sobě neštěstí (běda)
Oimoi	Lítost, že jsme něco udělali (kéž bychom to neudělali)
Á á á	Euforie/varování
Iú iú, ió ió	Potěšení
Apapapapai, eleleu eleleu, otototototoi, oi gó	Bolest (tělesná i duševní, tedy i třeba zármutek)
Ió ió, otototototoi popoi da, é é	Hrůza
Éa éa éa	Překvapení
Óé	Vzbuzení pozornosti
Eía	Povzbuzení, aby člověk něco udělal, nebo pokračoval v tom, co dělá

(odborná konzultace: Eliška Kubartová)

Volba titulu a jeho interpretace v průběhu času

Květen 2018: první nápad

Píšeme žádost o grant TA ČR... Hledáme titul, který by — ve shodě se záměrem projektu — **kladl nejvyšší nároky na herce s DS ze všech vybraných tří inscenací.** Přichází nápad titulu Sofoklovy *Antigony*.

Volba antické tragédie, (tedy) veršovaného dramatu, však také nechává zadní vrátka pro případ, že by (třeba) herci nedospěli do stadia, ve kterém by byli schopni na jevišti říkat dlouhý text: antické tragédie jsou (na rozdíl třeba od Shakespeara) totiž velmi **vizuální** a umožňují tak mnohem lépe **případnou úpravu textu a tlumočení části příběhu skrz obraz,** nikoli skrz text.

Současně v *Antigoně* nacházíme **téma velmi blízké lidem s DS:** raději se řídit volbou svého srdce než nařízeními vládců, co by se mělo a co nemělo dělat. Pro lidi s DS je typická určitá tendence k ignorování norem i k nedostatečné představě o důsledcích vlastních činů (v rámci společnosti, jíž jsou součástí).

Říjen 2020: epidemie nabourává zkoušení i témata

O tři roky později, když dochází na zkoušení, nám nečekaně do dramaturgické interpretace vstupuje nový fakt — **epidemie koronaviru.** Heslo „Poslouchat nařízení vlády, i když jsou špatná?“ náhle dostalo i nové konotace. Nechtěli jsme ovšem, aby byla naše inscenace interpretovatelná jako vzdor vůči epidemiologickým nařízením, přesto nebylo možné existenci covidu zcela vynechat: bylo to totiž to, co jsme všichni **prožívali v daný moment nejintenzivněji.** Koronavirus nám přerušil zkoušení a způsobil naše lačnění po akci, po tvorbě, po setkání. Jak konkrétně se naše žitá zkušenost promítne do inscenace, ovšem zatím nebylo jasné.

Prosinec 2020: svatba místo katastrofy

Uvolňují se protiepidemická opatření a začínáme zkoušet alespoň v malých skupinách. Martin Kříž, představitel Haimona, s námi začíná vést nikdy nekončící diskuse: podle něho **musí příběh dopadnout „jasně" — tedy svatbou:** on (Haimon) si na závěr musí vzít svoji snoubenku, Antigonu. Ovšem Sofokles oba snoubence v tragédii usmrtí. Mysleli jsme si, že Martin v průběhu zkoušení pochopí, „co příběh žádá", a od svého požadavku happy endu ustoupí. Ostatně podobně jako když někteří herci u *Zlatého kolovratu* protestovali, že „není možné vlastní sestru zabít a ještě jí vydloubnout oči", a nakonec obé na jevišti prováděli s neskrývaným gustem.

Březen 2021: svatba i smrt, Antigona i covid

Začíná být zřejmé, že Martin od svého požadavku neustoupí, což nemůžeme brát na lehkou váhu. Současně ale nechceme brát na lehkou váhu ani naše vlastní pocity, které spíše souzní se Sofoklem: pokud má divák ucítit tíhu špatných rozhodnutí, měl by děj skončit špatně. Hledáme únikovou variantu. Přemýšlíme dokonce nad tím, že by o konci příběhu rozhodli samotní diváci a my nazkoušeli dvě různé verze konce příběhu.

Pomalu se nám skládá dohromady naše potřeba vyjádřit **„zoufalství z covidové situace“** i potřeba **ukončit příběh dobře i špatně zároveň,** respektive nechat rozhodnutí tak trochu na divákovi.

Vzniká řešení: k Sofoklově *Antigoně* připisujeme prolog a epilog.

Prolog začíná obrazem: Antigona ve svatebních šatech kráčí přes celé jeviště až na „předforbínu“[46] směrem k Haimonovi, který stojí mezi diváky uprostřed hlediště a vztahuje k ní ruku. Scénu přeruší technik Honza, který se zlobí, že herci zkoušejí v hledišti, a ne na jevišti. Následně se začne divit, proč zobrazují svatbu, když hrají antickou tragédii. Vznikne vášnivá debata mezi všemi účinkujícími o tom, co je (to) antická tragédie, co je (to) katastrofa a katarze a jestli příběh může končit svatbou. V diskusi herci tematizují covid, který byl dle některých také katastrofou a „očistil“ je dokonale: očištěný zůstal diář i bankovní konto. Diskuse se vede ve velmi humorném duchu. Nakonec se všichni zúčastnění shodnou na tom, že začnou hrát a samo se ukáže, co příběh žádá: jestli svatbu, nebo smrt.

Následuje text Sofoklovy *Antigony*[47] až po moment, kdy Antigona kráčí na smrt toutéž cestou, jakou měla kráčet na svatbu. Na jevišti jde Antigona po stejné trase jako na začátku představení, se stejným svatebním závojem. Na opačné straně k ní ale nevztahuje ruku Haimon, nýbrž její zemřelý bratr Polyneikes — Antigona se tak metaforicky snoubí se smrtí. Sofoklův text plynule přechází do připsaného epilogu, v němž se postavy (nebo vlastně nyní už jen herci — představitelé postav) přou o to, jak bude příběh pokračovat:

Tom:	A Antigona je uzavřena v kobce, kde čeká na smrt.
Honza:	Ne, nečeká na smrt, na to je příliš pyšná, raději zemře vlastní rukou.
Martin:	Nezemře, její osud se může ještě zvrátit.
Tom:	Nemůže. Musí pykat za svoji zpupnost.
Hani:	Svoji zpupnost?

46 *Ještě před samotnou forbínu jsme postavili praktikábl, který zasahuje až do první řady diváků. Tím jsme forbínu ještě prodloužili a pro toto nové místo používáme označení „předforbína“.*

47 *Sofoklovo drama je zkráceno a také v něm podle našeho scénáře dochází ke změně pořadí scén. V inscenaci jdou za sebou scény chronologicky: nejdřív se zobrazuje smrt bratrů (o níž Sofokles jen hovoří), poté nástup Kreonta na trůn, při kterém Kreon zakáže pohřbít Polyneika. Až po těchto dvou scénách přichází na jeviště Antigona s Isménou, což je scéna, kterou Sofoklovo drama začíná. Důvodem k těmto změnám je především snaha chytnout diváka příběhem — toto je způsob, jak divák příběh mnohem snadněji uchopí.*

Antigona: Čin zbožný vytknout mi jak bezbožnost:
nuž schvalují-li bozi tento trest,
snad poznám v Hádu, že jsem chybila;
však chybují-li tito — horší zlo
ať mine je, než to, co křivě činí mně!

Martin: Myslí tím Kreonta?
Honza: Kreonta.
Martin: Co ten? Bude stát až do konce
tvrdošíjně na svém?
Tom: Věřím, že bude.
Hani: Věřím, že nebude. Zachrání Antigonu
z kobky a vystrojí svatbu.
Martin: Svatbu Antigoně a Haimonovi.
Honza: A žili šťastně až do smrti.
Hani: A na svatbě se všichni usmíří, Kreon,
Haimon, Antigona i Isména.
Tom: A měli spolu deset dětí.
Honza: Jenže tak to nechodí.
Tom: Tak to v tragédii nechodí?
Honza: Ani v životě.
Martin: A jak to chodí?
Honza: Kreon svůj názor nezmění
a nechá Antigonu zemřít.
Tom: A Haimon se ze zoufalství taky zabije.
Honza: A Haimonova matka, tedy Kreontova žena,
se taky zabije, že zemřel její syn.
Tom: A ještě prokleje Kreonta.
Martin: Ne! Kreon prozře, změní svůj názor a bude svatba!
Honza: Kreon prozře, změní svůj názor, ale pozdě.
Tom: Svatba nebude.
Honza: Antigona už bude mrtvá.
Tom: Haimon bude mrtvý.
Honza: Jeho matka bude mrtvá.
Tom: A Kreon zůstane se svou vinou
a se svým prokletím.

(Sofokles a Vrbková, 2021)

Než se tragédie dokončí, ozve se Haimon, že příběh by mohl pokračovat také jinak, a v závěrečné hudbě odstrčí Polyneika a stoupne si na jeho místo. Děj končí vizuálním obrazem, kdy Antigona ve svatebním závoji vztahuje ruku k Haimonovi i k Polyneikovi a divák si může sám zvolit, zda zvítězil život nebo smrt.[48]

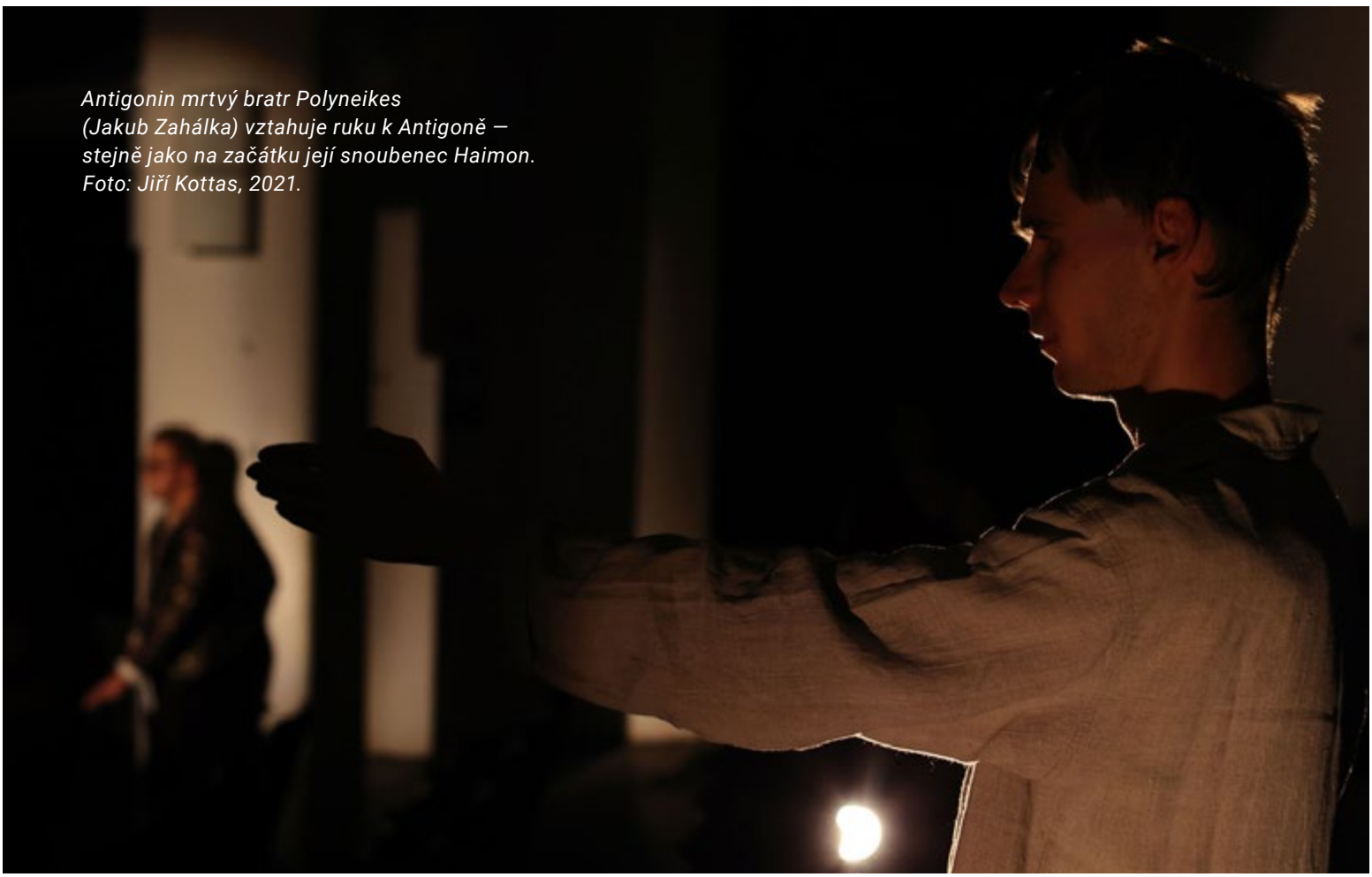
> *Antickým divadlem se zabývám mnoho let, přesto pro mě byla inscenace Sofoklovy Antigony v Divadle Aldente zjevením. Jako zřejmě mnozí další diváci jsem podvědomě očekávala výraznou adaptaci, „která antický příběh učiní pro soubor složený z herců a hereček s DS i bez něj srozumitelnějším", uvažovala jsem. Výrazná adaptace to skutečně byla a Antigona se ten večer stala srozumitelnější — pro mě. Poprvé jsem při představení této tragédie naplno prožila tezi, že její závěr je možné chápat jako inverzi svatebního obřadu, a vůbec jak zásadní je koncept sňatku, konkrétně Antigonina nenaplněného svazku s Haimónem, pro její vyznění. To všechno se na jevišti zhmotnilo hned v úvodní „zcizené" diskuzi herců a hereček, jestli má představení skončit svatbou či ne, a bylo přítomné až do samotného konce. Antigonina smrt působí na českých jevištích často chladně a odtažitě — tady nekompromisně a o to bolestněji vynikla na pozadí nespoutané, podmanivé energie hereček a herců s DS.*
>
> *(Kubartová, 2022)*

Tímto řešením jsme se vypořádali nejen s odlišnými názory či přímo potřebami jednotlivých členů inscenačního týmu, ale také s problémem, jež doprovází inscenování antických tragédií v dnešní době: dnešní divák nedocení sílu příběhu, protože nechápe souvislosti s jinými příběhy a svým vlastním životem a vnímá právě jen ty „mrtvoly", které ale samy o sobě zkrátka nemohou mít katarzní efekt a mohou naopak působit až směšně. Otevřený konec však vybízí diváky ke kontemplaci a vlastní interpretaci příběhu.

48 *Po několika reprízách jsme navíc přidali pro diváky možnost hlasování po představení. Obdobně jako svobodní občané ve starém Řecku mohou i naši diváci vyjádřit svůj názor ke zhlédnutému — pomocí fazolí na jevišti hlasují pro tragický závěr nebo happy end. Zpravidla vítězí tragický závěr, nicméně hlasování bývá napínavé.*

Prolog: herecký soubor se hádá o tom, co je to katarze.
Foto: Mila Vašíčková, 2021.

Antigonin mrtvý bratr Polyneikes (Jakub Zahálka) vztahuje ruku k Antigoně — stejně jako na začátku její snoubenec Haimon.
Foto: Jiří Kottas, 2021.



Haimon (Martin Kříž) je na začátku prologu mezi diváky a vztahuje ruku k Antigoně (Eliška Vrbková) ve svatebních šatech. Foto: Jiří Kottas, 2021.

Epilog: Antigona ve svatebních šatech kráčí na smrt. Foto: Jiří Kottas, 2021.

Květen 2021: Antigona — příběh o lásce a rodině?

Začínáme opět plně zkoušet a herci s DS se zásadním způsobem podílejí na významovém sdělení celé inscenace, a to zejména prostřednictvím interpretace vlastních rolí. Zatímco jinými bývá *Antigona* interpretována spíše politicky, naši mladí herci s DS hledají svoje vlastní témata. A nacházejí je: přestože téma lásky mezi dvěma mladými lidmi nebo lásky mezi sourozenci je v dramatu spíše na okraji jako prostředek ke sdělení něčeho jiného, naši herci je vytahují do popředí. Hana Bartoňová, představitelka Ismény říká:

> *Antigona je o smutku, o lásce mezi sestrami a o rodině, o lásce Antigony a Haimona. (Bartoňová, 2021)*

Ve svém komentáři skvěle vyjadřuje jak svůj vnitřní pocit ze hry (*Antigona* je o smutku), tak téma, které (velmi správně) vnímá ze své pozice Ismény.

Absolutní bezelstnost Ismény, která nepřemýšlí nad politickými problémy, pouze nad láskou ke své sestře, je v podání Hany více než uvěřitelná. Její křehkost a upřímnost po boku (leč trochu mužnější) křehkosti a upřímnosti Haimona Martina Kříže kontrastuje s herectvím i charakterem postav, jež jsou ztvárněny herci bez handicapu. Na stejném principu funguje i počáteční prolog a závěrečný epilog: Martin a Hana **nepřinášejí žádné pádné argumenty,** proč by děj měl skončit svatbou, ale jejich proslovy jsou natolik procítěné a upřímné, že **divák vnímá legitimitu tohoto požadavku** a sám sobě klade otázku:

> ***Proč v našem světě těch „bez handicapu" potřebujeme vždy mít „špatné konce"?***

Isména prosí Kreonta (Lukáš Suchánek) za život své sestry. Foto: Nikola Minářová, 2021.

Isména (Hana Bartoňová — vpravo) se snaží přemluvit svou sestru Antigonu (Eliška Vrbková), aby neriskovala svůj život.
Foto: Jiří Kottas, 2021.

Isména truchlí nad svou sestrou.
Foto: Jiří Kottas, 2021.

Haimon (Martin Kříž) bojuje za život své snoubenky. Foto: Jiří Kottas, 2021.

Herec s DS v antické tragédii aneb Režijně-herecké výzvy

Všechny výzvy figurují ve svém počátku jako problém. Jejich řešení však může posléze přinášet plody, jež bychom bez předchozího zápasu nesklízeli. V případě inscenace *Antigona* by se tyto „problémy“ a jejich proměny daly vepsat do následující tabulky.

Výzva (jinakost jako problém)	**Řešení (jinakost jako výhoda)**
složitá struktura textu, neznámá slova (knižní výrazy aj.)	text jako emocionální zápis (emoční gestus, rytmika)
limity dané charakteristikami lidí s postižením	herec s jinakostí jako klíč k interpretaci situace
herec, který neumí mluvit	mnohovrstevnatý výklad postav díky kolektivní roli
náročnost zkoušení	absence markýrování

Následující čtyři kapitoly nám vysvětlí, jak k těmto magickým proměnám došlo.

Text jako emocionální zápis aneb Porozumění textu skrze emoce

Přijít před herce s Downovým syndromem a začít jim vyprávět děj *Antigony* se může zdát jako naprostý nesmysl: příběh je složitý a temný, nemohou mu rozumět, zvlášť když se jedná o herce, jimž je teprve 15—25 let.

Pokud čekáte, že si nyní ukážeme, že tomu tak není, čekáte marně. Ono to tak totiž je. Jak se také ukázalo v praxi, **vyprávění děje, dramaturgická analýza témat a psychologický rozbor postav rozhodně hercům s DS Antigonu nepřiblíží...**[49] K cíli jsme se proto vydali jinou (a možná dokonce rychlejší) cestou: zjednodušeně by se dalo říci, že zatímco u „běžných" herců chodíme schod po schodu kolem dokola, u herců s DS nasedáme na výtah. Výklad textu téměř úplně přeskakujeme. Děj a témata herci velice dobře pochopí **přes hraní konkrétních situací — skrze emoce.** Herci velmi dobře rozumějí emocionalitě veršů i skrytému gestu, který je v nich uložen.[50] Paradoxně tak verše často interpretují hned zpočátku mnohem autentičtěji než jejich kolegové bez DS. Ti totiž nad textem příliš přemýšlejí — „brzdí" je význam slov a netradiční skladba vět. **Herci s DS rozumějí ději a situacím vnitřně.** A prožívají je naplno. Vkládají do nich svá aktuální témata a životní přesvědčení.

49 Herci se o děj ani příliš nezajímali — za to se ale starali o to, jaký text budou říkat a co budou na jevišti dělat. To je v podstatě zájem i většiny profesionálních herců bez handicapu, ale ti to tak okatě neukazují svému okolí a dost často si to ani sami nepřiznají.

50 Viz kapitola Dobrodružství překladu a starořecká citoslovce.

ZNÁTE ANTIGONU? DVA BRATŘI SE ZABIJÍ A KREON ROZKÁŽE JEDNOHO POHŘBÍT SE VŠEMI POCTAMI, ZATÍMCO DRUHÉHO...
DOBRÝ DOBRÝ, STAČÍ. KDE MÁM TEXT?
UŽ UMÍTE TEXTY?
JÁ ÚPLNĚ, ALE LUKÁŠ JEŠTĚ POŘÁD KOUKÁ DO SCÉNÁŘE!
„...NECH TLACHŮ SVÝCH, TY ŽENIN OTROKU...“
NO JO, KDYŽ JÁ JEŠTĚ HLEDÁM VÝZNAM TĚCH REPLIK.
...HM, ŘÍKÁ TO VĚROHODNĚ...
NUŽ ZEMŘE, ZEMROUC KOHOS USMRTÍ!
NE.
MARTINE, VÍŠ, CO JE TO „NUŽ“?
NE.
A CO JE TO „ZEMROUC“?
NE.
A CO JE TO „KOHOS“?
KONEC PLKÁNÍ, JDE SE HRÁT!

Hana Bartoňová (představitelka Ismény, 15 let) zobrazuje předvedení Antigony před Kreonta.

Herec s DS jako klíč k interpretaci situace

Výše jsme si ukázali, jak herci s DS do inscenace vnášejí vlastní témata (viz *Květen 2021: Antigona — příběh o lásce a rodině?*). Nyní si na příkladech ukážeme, jak herec s handicapem ovlivňuje interpretaci konkrétních situací.

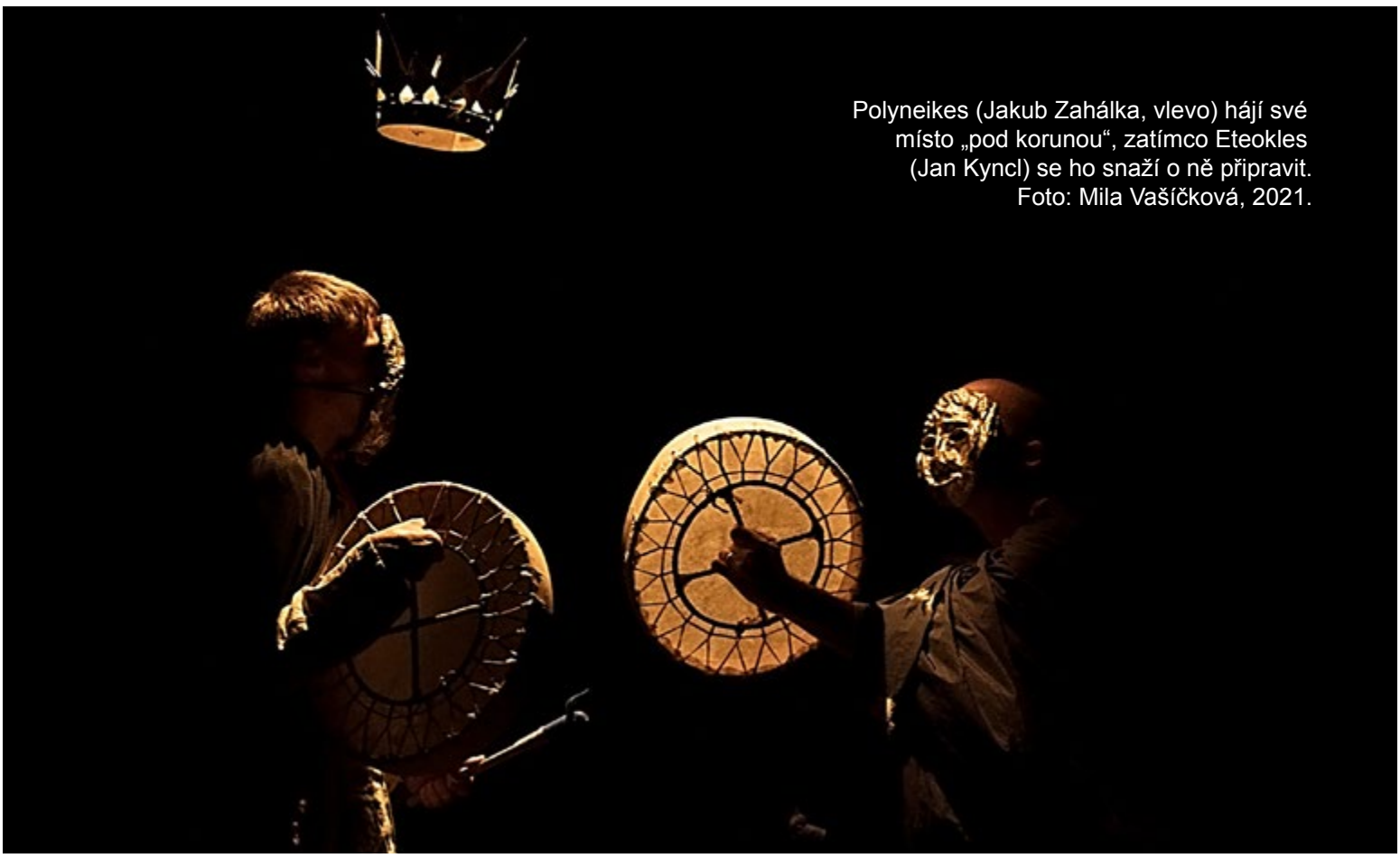
Polyneikes: ten slabší

Syžet *Antigony* začíná zápasem dvou bratrů o trůn, který skončí vzájemnou bratrovraždou. Tuto pasáž Sofokles nezobrazuje, pouze o ní hovoří. My jsme chtěli bratrovraždu ukázat, protože pro dnešního diváka je vizuální sdělení silnější.

Eteokla hraje Jan Kyncl (bez handicapu) a Polyneika Jakub Zahálka, který nemá DS, ale fyzický handicap, jenž způsobuje odlišnou vizáž končetin a problémy s motorikou. Ve válečné scéně spatří bratři ve stejné chvíli korunu visící ze stropu v kuželu světla. Oba současně spěchají na jeviště, aby ji dobyli. Původně jsme měli v plánu, že bratři doběhnou zároveň a bratrovražednou bitvu ztvární soubojem bubnů: budou kroužit

kolem kuželu světla a „zápasit“ spolu bubnováním na šamanské bubny. Posléze jsme ale zjistili, že Kuba působí jako ten slabší bojovník a je nejen těžké, ale přímo nesmyslné toto skrývat. Průběh souboje jsme tedy změnili: oba bratři spatří korunu ve stejném momentě. Zatímco Eteokles je v mžiku na jevišti, stoupne si pod korunu do kuželu světla a opájí se svou slávou, Polyneikes se s obtížemi a pomalu dere na jeviště. U kuželu světla zakřičí, což Eteokles vůbec nečeká a s leknutím vystoupí z kruhu. Do kruhu pod korunou vstoupí Polyneikes, který nyní jen hlídá své postavení, a Eteokles krouží kolem něj. V závěrečném střetu se pak oba (bratři) vzájemně zabijí.

U Sofokla se mají oba bratři ujmout vlády, Eteokles však Polyneika vypudí ze země. Polyneikes si sežene vojsko a svou zemi přepadne. Kreon následně zakáže Polyneika pohřbít, protože to byl právě on, kdo zaútočil na vlast. Opomíjí fakt, že to byl Eteokles, který jako první projevil agresi a vypudil Polyneika. Agrese však v antice není takové provinění jako projev proti vlastenectví. Toto ale dnešní divák už příliš necítí. V naší inscenaci diváckou zkušenost navíc silně ovlivňuje fakt, že lidé v hledišti významově vidí dva bratry, jednoho s postižením a druhého bez, kteří se derou o trůn. Toho tzv. zdravého nechá Kreon pohřbít, toho s handicapem rozkáže dát na pospas dravcům. Divákům žádnou konkrétní interpretaci přitom nevnucujeme — mohou situaci vnímat jako Kreontovu necitlivost vůči slabším — anebo taky ne. Po režijně-herecké stránce je však zásadní, že jsme díky Kubově vrozeným dispozicím našli řešení, ve kterém **jeho životní handicap slouží divadelní akci.**



Polyneikes (Jakub Zahálka, vlevo) hájí své místo „pod korunou“, zatímco Eteokles (Jan Kyncl) se ho snaží o ně připravit. Foto: Mila Vašíčková, 2021.

Bezelstná Isména a požitkářský Kreon

Při zkoušení docházelo k momentům, které jsme — i po dlouhé době, co pracujeme s herci s DS — nečekali. Dlouze jsme např. hovořili s Hanou Bartoňovou, představitelkou Ismény, zda je připravená na to, že na ni Lukáš Rieger jako Kreon bude hodně křičet. Přece jenom je to křehká dívka, nejmladší ze souboru, a Lukáš „chlap jak hora". Začali jsme zkoušet a nebylo zřejmé, zda Hana celou situaci zvládne. Tvářila se velmi nešťastně a my si nebyli úplně jistí, zda to hraje coby Isména, nebo to nedělá dobře jí samotné. Po svojí replice *„Nuž nenos v srdci jen tu myšlenku / že co díš ty, je správné, jinak nic"* najednou šla a Kreonta objala. Lukáše to naprosto vykolejilo, stejně jako všechny ostatní na zkoušce. Hanka svým jednáním podtrhla Isméninu bezelstnost a vlastně i odvahu. Objetí v inscenaci už zůstalo. Myslíme, že nikoho bez DS by toto řešení situace nenapadlo.

Obdobnou situaci/zkušenost jsme zažili s Lukášem Suchánkem (ztvárňuje s Lukášem Riegerem dohromady Kreonta): někdy jsme ho tlačili do emocí, které ale on sám, Lukáš S., zkrátka necítil. Ve výsledku nám jeho chování dovolilo/pomohlo vymyslet Kreonta vrstevnatějšího — jednu část jeho já představoval Lukáš R., který dělal zpravidla to, na čem se s režisérkou domluvil, druhou částí byl Lukáš S., který stále zůstával svůj a takové věci jako např. dotek ženy mu navzdory instrukcím režisérky vůbec nebyly nepříjemné. O této souhře herce s DS a bez něj budeme více hovořit v další kapitole.

Herci s DS mívají kromě fyzicky daných odlišností často také určité např. povahové rysy, které lze obtížněji upozadit než u běžných herců — respektive často to nejde vůbec. To ovšem nemusí být nevýhoda, protože při správném režijním uchopení mohou tyto charakteristiky sloužit výkladu a přinášejí na jeviště nebývalou autentičnost.

Nemluvící herec? Kolektivní postava jako cesta k mnohovrstevnatějšímu výkladu

Inscenaci *Antigony* nazkoušelo celkem pět herců s postižením a pět bez něj. Dva herci s DS byli schopni se naučit mluvené slovo téměř v rozsahu jako profesionální herci bez handicapu, jeden herec měl nemluvící roli a dva herci s DS ztvárňovali hlavní postavy (Antigonu a Kreonta), přestože jejich řečové dovednosti nedovolují se naučit byť jediný verš v celku. To jsme vyřešili kolektivní postavou, tedy partnerstvím s jedním (v případě Kreonta) či dvěma (v případě Antigony) herci bez handicapu. Zkušenost s kolektivními postavami již máme z *Káti a Bajaji* i ze *Zlatého kolovratu* — ovšem na rozdíl od předchozího používání tohoto principu, v *Antigoně* vnášejí různí herci do kolektivní postavy různé významy. Její celkový charakter je dán průsečíkem přínosů všech zúčastněných herců. V některých situacích je navíc možné od sebe jednotlivé představitele oddělit (nehrají spolu a vedle sebe, ale každý je na jiném místě jeviště a případně i dělá něco jiného), což nabízí nové možnosti při vytváření situace/mizanscény: nové významy či znásobování vytvořeného konfliktu nebo vytvořené emoce. Např. Kreon může obestoupit Hlídače „ze všech stran", nebo v jiné scéně se Kreon může bavit s Haimonem, zatímco (druhý) Kreon si prohlíží zatčené Antigony a jí u toho křupky. V neposlední řadě každá emoce ztrojené Antigony působí třikrát tak silně.

Kreon: pohodář i agresor

Jak už bylo řečeno, postavu Kreonta (tímto způsobem) ztvárnili dohromady Lukáš Rieger, profesionální herec bez handicapu, a Lukáš Suchánek, herec s Downovým syndromem. Lukáš S. nemá sice mluvní předpoklady, je ale nebývalým způsobem schopen vnímat ostatní herce a jako houba nasávat charakter jevištní situace, kterou druzí nastolí.

Pro zkoušení se jako nejefektivnější způsob ukázal následující postup: **s Lukášem R. stavíme situace a Lukáš S. si v nich sám nachází svou vlastní náplň a svůj vlastní výraz.** Jeho výraz pak stojí na rozcestí mezi tím, co „nasaje" od svého alter

ega, a tím, jaký je on sám.[51] Tak se stalo, že Lukáš R. vytvořil postavu Kreonta coby velkého agresora, který jen občas s předstíraným klidem metaforicky řečeno „sedne do křesla a otevře si pivo“,[52] zatímco Lukáš S. byl stále alespoň trochu pohodář: sice občas „nasál“ agresi svého spoluherce, ale převážně zůstával v klídku „v křesle se svým rozdělaným pivem“.

Nutno podotknout, že ve výsledném dojmu Lukáš S. nepůsobil jako herec, který nezvládl udržet roli. Postava Kreonta díky jeho hereckému vkladu začala působit rozpolceně. Kreon sám v sobě bojuje mezi **nutkavou potřebou všechno hned řešit agresí a tendencí spočívat v pohodové pasivitě / v pohodlnosti své pasivity.**

51 *Toto je známkou toho, že je Lukáš Suchánek výborným hercem „spontánní akce“ a také „hercem osobnosti“. Poslední fáze herectví (tedy „herectví postav“) je zatím hudbou budoucnosti.*

52 *Na jevišti byla tato tendence místy ztvárněna chroustáním křupek z misky.*

Lukáš Suchánek — Kreon „pohodář“.
Foto: Mila Vašíčková, 2021.

Kreontové vyhrožují Hlídači.
Foto: Nikola Minářová, 2021.

Kreontové vyslýchají Antigonu.
Foto: Nikola Minářová, 2021.

Kreontové svačí před uvězněnými sestrami.
Foto: Jiří Kottas, 2021.

Antigona: urputná i živočišná

Zatímco Lukáš S. mluví v celém představení spíše svou nesrozumitelnou řečí, jejíž význam vnímáme skrze jeho spoluherce, Eliška Vrbková coby Antigona umí říci na jevišti pár slov či velmi krátkou větu. Práce s tímto potenciálem však byla paradoxně náročnější — Antigonin text bylo třeba rozdělit do více replik, a přitom nejdůležitější slova nechat právě Elišce, aby **její postava byla mezi třemi představitelkami kolektivní postavy Antigony ta hlavní,** nikoli obráceně. V takto upraveném scénáři vystal problém

s navazováním textů i s pamětí: ani na konci zkoušení jsme si nemohli být jisti, že Eliška řekne repliku, jíž má začínat dialog. Proto bylo třeba najít způsob, jak další dvě představitelky Antigony mohou Elišku v krizi zastoupit, aniž by vznikla nechtěná pauza.

Než ukážeme nalezené řešení, pojďme se podrobněji podívat na Eliščiny herecké předpoklady i důvody, proč byla do role vybrána. Eliška dovede **jít cílevědomě za svým** a je to patrné na každém jejím projevu. Přes svoji křehčí tělesnou konstituci je **odhodlanou, silnou ženou. Ne vždy vnímá lidi kolem sebe,** obzvláště při hraní. To se jeví na jednu stranu jako nevýhoda (vnímání druhých herců je potřeba), na stranu druhou Eliška vytváří jakousi nezastavitelnou energetickou kouli, která se vymrští a nehledí napravo nalevo. Svým herectvím zobrazuje metaforu Antigony jako člověka, který **neumí mluvit s lidmi:** Eliška jako Antigona **příliš nemluví a současně nenaslouchá. Je úporná a nezastavitelná.**

Charakter Elišky a její energie nám hrály do karet; museli jsme ale najít způsob, **jak pomoci dialogu s druhými postavami** (např. kombinace Elišky s DS coby Antigony a Hanky s DS coby Ismény byla na dialog bez přispění někoho dalšího velmi problémová) a **jak zachránit temporytmus,** který padal zapomínáním textu. Současně se zdálo, že když druhé dvě představitelky Antigony (Iveta Kocifajová a Zuzana Škopová) napodobují charakter, který vytvořila Eliška, jsou na rozdíl od Elišky spíše **odlidštěné, strohé až strojové** — není to jejich přirozenost.

Řešení jsme našli ve změně pojetí těchto druhých dvou Antigon. Veškerou jejich řeč jsme postavili na dechu: dlouhé a hlasité nádechy, výdechy, řeč zpěvavě protahovaná. Díky tomu se dostává do postav **více lidské emocionality hraničící až s živočišnou vášnivostí.** Na jevišti se náhle objeví ženská měkkost, která je v kontrastu s Antigonou Elišky. Současně díky dechu a prodlužování slov mohou druhé dvě Antigony např. šeptat text, který Eliška řekne později, nebo dlouze až zpěvavě říci první slovo. Herečky mluví často přes sebe, takže divák nemá šanci poznat, zda toto slovo bylo ve scénáři, nebo to byla jen nápověda. S přidáním dechu souvisí také změna pohybu: zatímco na začátku jsme zkoušeli spíše sošná postavení (Antigony v některých scénách zobrazují přímo sochy), nyní jsme Antigony více rozpohybovali v souladu se zamýšlenou živočišností a více je nechali, aby se obracely k Antigoně hlavní: Eliška je tak na svoje kolegyně více napojená a lépe se jí hraje v situaci. Pomáhá jí to i v tom, aby včas říkala svoje texty.

Antigona proto byla jak urputná a nekomunikující s lidmi (Eliška), tak velmi emocionální a živočišná (druhé dvě Antigony). Protože Eliška představovala Antigonu „hlavní“, dalo by se to interpretovat tak, že Antigona je navenek tvrdá, jdoucí neomylně za svým, a uvnitř naopak taková, jaké byly Iveta a Zuzana: velmi emocionální a projevující city k druhým lidem.

Eliška Vrbková jako Antigona.
Foto: Jiří Kottas, 2021.

Antigony provádějí pohřební rituál. Vlevo Zuzana Škopová, vpravo Iveta Kocifajová.
Foto: Nikola Minářová, 2021.

Antigony Eliška Vrbková a Zuzana Škopová. Foto: Nikola Minářová, 2021.

Tři Antigony lkají nad prokletím svého rodu. Uprostřed reminiscence jejich otce Oidipa, který si vydloubl oči. Foto: Nikola Minářová, 2021.

Herec s DS: více únavy a více problémů?

Kromě konkrétních dramaturgicko-režijně-hereckých problémů vyvstávaly i problémy čistě technického rázu: zkoušení bylo náročné. Na jevišti se vyskytuje mnohdy více postav současně a každá z nich má dělat něco jiného — pro herce s DS je obtížné se v tom zorientovat, zapamatovat si, kdy má jít na jeviště, kam má z jeviště odcházet, kam má položit rekvizitu atd. Ve výsledku bylo nutné vytvořit velmi složitou tabulku, kde bylo zaznamenáno, který herec bez handicapu bude jakého herce vysílat na jeviště nebo naopak z jeviště. V zákulisí má navíc každý herec svoji židličku se jménem, protože v opačném případě se může stát, že herec vykukuje z bočních šál, nebo že odejde do šatny těsně před svým výstupem.

Herci také bývali unavení, a tak jsme se museli potýkat i s nezbytností jejich opětovné stimulace. Projekt byl náročný a na rozdíl od předchozích inscenací neumožňoval, aby některý herec na část zkoušení úplně odmítl spolupráci, a tak se herci museli podřizovat potřebám skupiny, což v konečném důsledku všichni zvládli.

Nutno podotknout, že únavu při zkoušení projevovali všichni herci bez ohledu na postižení, o čemž výmluvně hovoří vzpomínka herce Lukáše Riegera:

> *Herci s DS prožívají při zkoušení úplně stejné věci, jako herci bez DS — akorát ti si je už zvykli skrývat. Jsou to vedle radostí z toho, že se něco povedlo, i smutky, pochybnosti a vzteky nad tím, když zkoušení neprobíhá podle jejich představ. Během práce na Antigoně tak občas zažívám nelítostný pohled do zrcadla, když si při různých incidentech uvědomuji, že dotyčnému výtržníkovi rozumím, a že bych leckdy rád udělal to samé, co on, jen si to většinou nedovolím. Dochází mi, že ale občas takové věci vlastně dělám také, byť rafinovaněji a tedy bohužel i efektivněji, čímž ostatním úspěšně znepříjemňuji práci. Incidenty herců s DS jsou ovšem na rozdíl od těch mých snadno čitelné a spíše k smíchu než k rozmrzelosti — a projevy radosti rozhodně spontánnější a častější. Pokud jde o aranžmá, motivace, text, chápou všechno. To, jak to vyjadřují, je stejně autentické jako u jiných herců. Jen méně markýrujou.*
>
> *(Rieger, 2021)*

Herci s DS se projevují spontánněji a méně filtrují své emoce — proto v některých případech převáží současná negativní emoce (jsem unavený!) nad vědomím, že je potřeba zatnout zuby a ještě vydržet, aby se inscenace vůbec stihla dozkoušet. Obrácenou stranou téže mince je fakt, že nevzniká negativní ovzduší z pocitů herců, jež nebyly vysloveny nahlas. Plně ve shodě s výpovědí herce Lukáše Riegera:

> *Herci s Downovým syndromem nemarkýrují.*
>
> *(Rieger, 2021)*

Slovy Martina Kříže, herce s DS:

> *Hraji naplno, ať se děje, co se děje.*
>
> *(Kříž, 2021)*

Závěr

Antigona byla prubířským kamenem: lze s dospívajícími herci s DS udělat **interpretační divadlo postavené na verších?** Odpověď ano či ne by nebyla dostačující. Správné odpovědi jsou:

Ano, a to i s těmi herci, jejichž mluvní schopnosti jsou minimální.
Ano, a to tak, že herci s DS, i ti, kteří nemluví, plně rozumí tomu, co hrají.
Ano, a to tak, že se herci s DS výrazně podílí na interpretaci textu.

Inscenací *Antigona* jsme usilovali o dosažení třetí fáze herectví — tedy **herectví postav,** což se nám s některými z nich podařilo. Současně jsme ale na něm netrvali, pokud na to herec nebyl zralý. Takoví herci nebyli z inscenace vyloučeni, ale naopak přispívají svým herectvím (první nebo druhé fáze) k rozmanitějším uměleckým prostředkům a vrstevnatějšímu výsledku.

Divadla s herci s postižením bývají někdy a priori považována za divadla politická, komunitní, divadla utlačovaných aj., nebo se řadí do kategorie terapií pro lidi s postižením. Na příkladu *Antigony* jsme si ukázali, jak lze těžit z charakteristik jednotlivých herců, a naopak jak pracovat s problémovými momenty, které logicky vznikají. Důležité je si uvědomit, že **obojí (silná i problémová místa) mají i spoluherci bez handicapu,** pouze to není tak viditelné. *Antigona* vznikala **v rovnocenném dialogu**, kdy jsme doplňovali jeden druhého. **Nemůže se mluvit o „integračním divadle"**, protože není zřejmé, kdo je vlastně kam integrován: herec s DS mezi herce bez handicapu, nebo obráceně?

Mluvit o hercích s DS jen v souvislosti s tím, jak dokonale se zvládli naučit verše, by bylo velmi zploštělé. Vnášejí do inscenace **nové tematické vrstvy** či vytahují do popředí / zdůrazňují ty, které bývají upozaďovány. Stejně tak **se podílejí na (často) netradičním režijně-hereckém zpracování jednotlivých situací.**

Antigona Divadla Aldente je průsečíkem životních zkušeností a osobního pohledu na svět každého z týmu, nehledě na jejich věk či postižení. Jen tento dialog může vytvořit něco, co bude **přesahovat každého z nás.**

Přídavek aneb fotografie z příprav inscenace: zleva herečka Iveta Kocifajová, scénografka Zuzana Hejtmánková a režisérka Jitka Vrbková. Divadlo Aldente je zvyklé zvládat ledacos, třeba i děti na zkoušce. Foto: Tomáš Král, 2021.

Cesta herce s Downovým syndromem… nebo Cesta s hercem s Downovým syndromem?

Na předchozích stranách jsme zkoumali cestu herce s DS k cílené umělecké tvorbě. Popsali jsme možné problémy i nalezená řešení, možnosti, ba i příležitosti, které přináší právě specifičnost herců, která je v běžném životě zpravidla handicapem.

Při rozboru si není možné nevšimnout, že kromě cesty herce s DS probíhala paralelně i jiná cesta: cesta divadelníka tzv. bez handicapu, který kráčí **vedle** herce s Downovým syndromem. Zpočátku je tento profesionální divadelník tím, kdo toho druhého vede, ale pak přijdou momenty, kdy se role obrátí. Postupné vyzrávání herců s DS je evidentní; ale co proměna těch, kteří s nimi sdílí dobrodružství umělecké tvorby?

Podívejme se na výpovědi spolutvůrců bez handicapu:

David Tchelidze: Konfrontace s nenucenou energií

Zpočátku[53] *(…) jsem měl představu, že divadlo s herci s postižením bude svým způsobem především výkonem dobrého skutku. (…) Rozhodně jsem neočekával, že bych byl nějak obohacen umělecky nebo herecky.*

Teď po letech už vím, že ocitnout se na jevišti, ať už v rámci zkoušek, či představení, a být konfrontován s nenucenou energií, emotivní bezprostředností a nevšední skupinovou dynamikou herců Divadla Aldente, se člověka může niterně dotknout. Začne uvažovat o tom, jak je on sám jiný. Při setkání s upřímným projevem nálad a pocitů herců-kolegů je člověk

53 *David Tchelidze zde mluví o své první zkušenosti spojené s inscenací* Maminko, jsi důležitá jako šraňky v tunelu!, *kterou Divadlo Aldente realizovalo v roce 2014. (Denisa Střihavková, Jitka Vrbková a kol.:* Maminko, jsi důležitá jako šraňky v tunelu!. *Režie: Jitka Vrbková. Divadlo Aldente, Brno 2014. Premiéra v Bezbariérovém divadle Barka).*

nucen uvažovat: Kde bych já mohl být sám takto nadšený? A proč teď jsem, nebo nejsem? A je to na mně vidět? Nebo za jakých podmínek jsem já takto otrávený a nic se mi nechce? A proč jsem naučený to skrýt a jít přes to? Je to pro mě dobré?

Připomínají nám, že pravidla našeho světa, představy o tom, co je akceptované, co se jak dělá, jak je běžné se zachovat v určité situaci a co je přiměřená míra projevených emocí — je všechno jen představou v naší hlavě, která se může rozplynout, když na ni třeba zakřičíme z plných plic. Když jdu na zkoušku s herci Divadla Aldente dnes, mým očekáváním je především to, že se s nimi setkám a nechám se inspirovat.

(Tchelidze, 2020)

Zuzana Škopová: Opravdovost okamžiku

Po první zkoušce s herci s DS jsem se cítila naprosto naplněně. Neočekávala jsem klasickou, „rutinní", divadelní práci a toto neočekávání se mi vyplnilo. Brzy jsem pochopila, že hercům s DS jde o přítomnost a opravdovost okamžiku víc než komukoliv z nás. Každá zkouška pro mne potom znamenala jakési propojování dvou světů, kdy my se jim snažili ukázat, dejme tomu, náš řád a systematičnost práce, kterou společně tvoříme, a oni nám zase kouzlo toho okamžiku, kdy je nejdůležitější to, že jsme spolu.

(Škopová, 2021)

Globální úvahu nám pak poskytuje Jan Kyncl, který s Divadlem Aldente pracuje dlouhodobě. Začal vedením muzikoterapeutických setkání ještě před tříletým projektem TA ČR a nyní v divadle působí zejména jako hudební skladatel a herec.

Jan Kyncl: Herci s DS a archetyp

Má práce s herci Divadla Aldente začala při muzikoterapeutických setkáních. Při nich jsem si hned zpočátku všiml velmi tenké hranice mezi jejich uměleckou představou a realizací. Nepotýkali se s problémy standardní „zdravé" populace ohledně sebekritického hodnocení vlastních uměleckých aktivit. Každé hnutí emocí se okamžitě projevovalo zvukem či pohybem. Absence opravného mechanismu však vedla k nepříliš uhlazené, takové surové formě.

S tímto projevem jsem se postupně učil pracovat v rámci muzikoterapeutických setkání jako sochař s nepoddajnou, ale krásnou žulou. Po-

stupem času se pozvolna dařilo setkání strukturovat, ale ne příliš. Vzhledem k mé lásce k improvizaci mi to nejen nevadilo, ale dokonce mě to inspirovalo: rád jsem se zdokonaloval v pružném reagování na doslova „nápory ryzí přírody“.

Zde vlastně došlo k první úvaze o archetypální povaze obsahů, které skrze tyto herce vystupují na světlo. (…) Komplex pocitů z našich vzájemných setkání postupně krystalizoval a zpřesňoval se během přípravy divadelních inscenací. To vše se odehrávalo v řece času, kdy jednotliví herci vstupovali do brodu puberty, směřujíce k druhému břehu dospělosti. A právě v tomto procesu, kdy se jejich výrazové prostředky zpřesnily a naléhavost jejich životních rolí zintenzivnila, se začaly vynořovat archetypy. Během improvizací jsem spatřoval tu brutální matku přírodu měnící se v něžnou milenku, tu syna vzdorujícího otci měnícího se ve zralého hrdinu. (…)

Celý tento proces pro mne vyvrcholil během prací na Antigoně. Zde se setkal jasný antický svět tragédie s temným světem živoucích emocí vystupujících autenticky na povrch. Během prací na Antigoně došlo k mému plnému uvědomění jejich úžasného daru být ryze pravdivými i uprostřed kdysi dávno napsaných textů. Jejich schopnost ***zůstat věrni podstatě*** *je z hlediska funkčnosti tragédie, potažmo divadla nedocenitelná. Skrze ně může divák zažívat skutečně archetypální, tedy i potenciálně transformační zážitky.*

(Kyncl, 2021)

Všechny tři reflexe umně popisují uměleckou tvůrčí práci s herci s DS. Nikdy nešlo jen o vzdělávání a rozvoj herců s DS, vždy se jednalo a bude jednat o střet dvou světů, které se vzájemně obohacují.

Naším úkolem bylo pomoci hercům s DS uchopit herecké tvarování, abychom rozšířili jejich umělecké příležitosti. Oni nám zase na oplátku ukazují schopnost bytí tady a teď, prožívání konkrétního okamžiku s maximální subjektivitou.

Nyní je ale na čase, abychom z cesty, po které spolu s herci s DS kráčíme, trochu poodstoupili. Jak vypadá tato cesta z větší dálky nebo z větší výšky? Jak vypadá tato cesta zvenčí?

Poslední část publikace nabízí právě tento nezainteresovaný pohled: divadlo s herci s DS a jeho inkluzivní vliv bude sledovat psycholožka, speciální pedagožka i divadelnice. Každá z jiného letadla s jinými sledovacími radary… My, tvůrci, jsme již své řekli — je na čase předat slovo. Položte se tedy nyní do křesla a nechte si stejný příběh vykládat zase jinak, jiným vypravěčem!

„Prožívat tento moment s maximální konkrétností a subjektivitou!”
Jitka Vrbková, režisérka
Foto: Jiří Kottas, 2021.

„S Aldente jsem připraven být překvapen.“
Jan Kyncl, hudebník
Photo: Mila Vašíčková, 2018.

„Divadlo Aldente? Tady a teď,
které se nedá předpovědět.“
Iveta Kocifajová, herečka a lektorka
Foto: Jiří Kottas, 2021.

„Působení v Aldente je jako kdybych někomu nesl dárek a při jeho předání zjistil, že tím obdarovaným jsem já.“
Václav Dvořák, herec
Foto: Jiří Kottas, 2018.

Pohled zvenčí:

Inkluze divadlem

Inkluze divadlem očima psychologa: analýza postojů diváků, herců s Downovým syndromem a jejich rodičů

Lenka Pivodová

Cíl výzkumu

Cílem tříletého výzkumu v letech 2019—2021 bylo co nejobsáhleji popsat, zda a jak ovlivňují dětští herci s Downovým syndromem společnost a jakým způsobem společnost (diváci) a samotné divadlo ovlivňují herce s DS. Kladli jsme si otázky, jaké to je pro herce s DS hrát pro majoritní společnost, jaká to může mít úskalí? Zda může mít pro diváky nějaký specifický přínos právě divadlo s herci s DS, zda se stírá hranice mezi normalitou a jinakostí, tedy zda je vlastně v něčem jiné, že jde o herce s DS, či to není znát. Zajímalo nás, jaké má divadlo přínosy recipročně pro obě strany, zda může přispět k inkluzi a začleňování lidí s DS do společnosti.

Vzhledem k tomu, že výzkum měl dva hlavní cíle, kdy první byl zacílen na popis ze strany samotných rodičů a herců s DS a druhý zacílen na oslovené diváky, rozdělili jsme pro přehlednost výzkum do dvou částí, a to na část herců s DS a jejich rodičů a na část diváckou.

První část výzkumu (herci s Downovým syndromem a jejich rodiče)

Metoda první části výzkumu

První část výzkumu zjišťuje, jaké přínosy, posuny, případně negativa může mít hraní divadla před majoritní společností pro samotné herce. To, jakým způsobem se herci zlepšují, jaké je pro ně hrát v inscenacích pro diváky, bylo zjišťováno jak pozorováním zkoušek, workshopů jednodenních i vícedenních, rozhovory s nimi samotnými (viz příloha), tak vedením polostrukturovaných rozhovorů s rodiči herců v roce 2019 (viz příloha) a poté hodnocením rodičů ve formě dotazníku, ve kterém odpovídali na otázky hodnotící uplynulé tři roky zkoušení a reprízování inscenací *Káťa a Bajaja, Zlatý kolovrat* a *Antigona* (viz příloha). V tomto dotazníku byla reflektována i specifická doba lockdownů, která zasáhla do zkoušek i reprízování. Rozhovory s herci i rodiči byly nahrávány na diktafon, přepisovány a kódovány. Každý relevantní výrok byl barevně označen dle významu a zároveň jako okruh podobného významu dostala tato kategorie výroků pojmenování. Poté proběhlo slučování jednotlivých kategorií do větších celků či okruhů týkajících se jednotlivých oblastí.

Samotní herci také odpovídali na pár otázek týkajících se jejich vystupování a účasti v divadle. Účast na všech popsaných typech rozhovorů byla dobrovolná.

Popis vzorku první části výzkumu

Soubor herců s DS se rozrůstal v průběhu tří let. Výzkum probíhal od ledna 2019. V této době měl divadelní soubor stabilně osm herců, z toho šest dívek a dva chlapce ve věku 13—19 let. Zároveň v srpnu 2019 odpovídalo těchto osm respondentů na otázky týkající se jejich účasti v divadle. Výzkumu se tedy zúčastnili dva chlapci a šest dívek ve věku 13—19 let.

Divadelní soubor byl pro inscenaci *Káťa a Bajaja* doplněn dvěma holčičkami zatím jen pro toto představení ve věku šest a osm let. V průběhu dvou let, kdy výzkum probíhal, se soubor rozrostl ještě o tři chlapce. Při ukončení sběru dat v červnu 2021 má tedy soubor jedenáct stabilních členů, šest dívek a pět chlapců ve věku 15—24 let, z toho devět z nich má DS a dva chlapci jiný typ handicapu. Všech těchto jedenáct herců bylo pozorováno v průběhu zkoušek a představení.

Rodiče dětí, kteří se do výzkumu zapojili, byli ve věku 36—46 let. Polostrukturovaného rozhovoru v průběhu roku 2019 se účastnili dva otcové a osm matek heců s DS. Písemný dotazník vyplnili čtyři otcové a pět matek herců s DS.

Etika první části výzkumu

Rodiče herců podepisovali souhlas s výzkumem svých dětí. Záměr výzkumu byl rodičům i dětem vysvětlen, všechna data byla zpracována anonymně. Všichni byli seznámeni s tím, že vše bude nahráváno, přepisováno a kódováno. Účast na výzkumu byla dobrovolná.

Výsledky první části výzkumu

Abychom mohli co nejpřesněji popsat, jaký vliv může mít hraní divadla na herce s handicapem, ptali jsme se jich samotných a sledovali jsme jednotlivé zkoušky a představení. Jakým způsobem se učí herecké dovednosti, texty, jak spolu navzájem interagují, jak interagují s herci, kteří nemají žádný handicap a hrají společně s nimi. Velkou roli u dětí s DS hrají také jejich rodiče. Vzhledem k tomu, že herci s DS často neumí sami formulovat či popsat informace, nemají na některé z nich náhled, ptali jsme se i jejich rodičů, jak oni vnímají vliv herectví na své děti.

Výpovědi dětských herců s DS a pozorování průběhu zkoušek

Polostrukturovaný rozhovor s herci byl po přepsání a kódování analyzován. Odpovědi dětských herců byly jednoduché, často krátké, přesto jsme detekovali čtyři kategorie typů odpovědí, kterými dětští herci charakterizovali svou účast v divadelním souboru. Některé odpovědi reflektují i dřívější inscenace Divadla Aldente. Všichni popisovali, že je to **baví.** Jedna z hereček (14 let) uvedla: *„Baví mě nejvíc být herečkou. Důležitý je být herečkou a Julií.“* (pozn. Julie je jednou z postav inscenace *Zed'*). *„Divadlo užívám,“* zmiňoval herec s DS (14 let). *„Baví mě zkoušet i hrát,“* říká herečka s DS (14 let).

Další detekovanou kategorií byla radost, že mohou projevit to, co je aktuálně baví, na jevišti, v jednotlivých inscenacích. Právě v divadle dostali herci s DS možnost **zužitkovat své individuální schopnosti a jinakosti.** Tyto výpovědi byly takto hodnoceny díky pozorování herců na zkouškách. S herci jsme se díky tomu více poznali a poté jsme lépe rozuměli smyslu jejich výpovědí. *„Hodně mě baví spinner,“* zmiňovala herečka s DS, 15 let (pozn. tato herečka jej měla velmi ráda, ráda si s touto hračkou běžně hrála, mohla to vnést do představení). *„Baví mě to s fénem, nebo když říkám nesmysly.“* Herečka s DS (14 let) odkazuje na to, že někdy říká něco, co do hry nepatří a ostatní to vlastně pobaví. Nejen soubor samotný, ale i diváky.

Další kategorie popisuje fakt, že jednotliví členové hereckého souboru mají pevné vazby, **pevná kamarádství s ostatními členy s handicapem** a prožívají spolu jak příjemné, tak někdy i nepříjemné interakce. Je to důležitá součást jejich sociálního života. *„Mám ráda…,"* herečka (15 let) vyjmenovává jména všech svých kamarádek ze souboru. Nebo i negativní reakce od herečky s DS (14 let): *„Ona mě vyhodila z pokoje a pak byl konflikt mezi náma. Teď dobrý."*

Výroky herců odkazují také na **interakci s publikem, diváky.** Uvědomují si, co se jim líbí, kdy jim tleskají, že je mohou pobavit a jsou vtipní: *„Líbí se jim, když zpíváme písničky, všechno se jim líbí"* (herečka s DS, 14 let). Všímají si, že jsou pro ně něčím zajímaví, dělají to, co běžné děti nedělají. Zmiňuje to například herečka s DS (15 let): *„Zajímavý to pro ně je, dělám paravoltiž a to byli překvapení, vůbec nevěděli, co to je."*

Vzhledem k tomu, že jsme měli možnost být na mnoha zkouškách a workshopech, všímali jsme si, jak důležitá stálá skupina souboru pro ně navzájem je a jak je pro ně přínosné se setkávat s těmi, kdo mají stejný handicap. Herci na zkouškách mohli svoji přirozenost naplno projevit. Mohli křičet, smát se, projevovat různé emoce, což patří k jejich přirozenosti. Emocemi většinou komunikují. Tím, že jednotlivé projevování cvičí v hereckých etudách, se je učí korigovat i v běžném životě. Herecký soubor je pro ně také velkou motivací, hnacím motorem, aby to druhým nezkazili.

Výpovědi rodičů

Z jednotlivých výpovědí bylo detekováno 21 kategorií výpovědí, které byly rozděleny do pěti okruhů:

1) okruh kognitivních schopností a osobnostních dovedností,
2) okruh hereckých schopností,
3) okruh týkající se potřeby inkluze a zároveň výhody homogenní skupiny lidí se specifickými potřebami,
4) okruh dopadů na rodiče a specifický
5) okruh zahrnující specifika lockdownu. Jednotlivé okruhy a jim přiřazené kategorie budou nyní popsány:

1) Okruh kognitivních schopností a osobnostních dovedností

Všichni rodiče formulovali určité schopnosti u svých dětí, které se dle jejich názoru zlepšily či zkvalitnily právě účinkováním v hereckém souboru. Bylo detekováno sedm kategorií výpovědí, které charakterizovaly většinou zlepšení či zkvalitnění schopností.

Mnoho z nich zaznamenalo **zlepšení jazykových schopností.** Děti s DS mají obvykle obtíže s výslovností i s vyjadřováním. Mnoho rodičů s nimi od útlého věku

rozvíjí jazykové schopnosti, chodí na logopedii. Zdá se, že jazykovou schopnost může zkvalitnit samotné učení a opakování textů i motivace, že se představení bude hrát před publikem:

„…on se hrozně zlepšil, jak zkoušel Bajaju, musel se to naučit, zapamatovat a pak si dával pozor na výslovnost. Zkoušení mu velmi pomohlo…" (otec herce s DS, 46 let); *„…děti to určitě podněcuje ve snaze lépe a srozumitelněji verbálně komunikovat, je to velkou motivací…"* (matka herce s DS, 46 let). Maminka (40 let) zaznamenala u velké motivace správně vyslovovat naopak i handicap: *„…ve snaze o maximální herecký výkon se začala zadrhávat…"*

Zaznamenáno bylo i **zlepšení neverbálních komunikačních schopností.** Rodiče zmiňují, že díky herecké průpravě se děti zdokonalily v neverbálním vyjadřování, a to například ve vyjádření mimikou a gestikou: *„…i ve škole si všimli, že změnila výraz a vyjadřování, chválí si ji…"* (otec herečky s DS, 42 let); *„…rozvinula své komunikační schopnosti, a to nejen řeč, i to, jak chodí, jakým způsobem chce lidem něco říct..."* (matka herečky s DS, 45 let).

Rodiči bylo také zmiňováno **zlepšení paměti.** Právě u tří inscenací v rámci tohoto výzkumu se již bylo třeba učit text, který vyžadoval doma přípravu na zapamatování.

Několikrát bylo rodiči zmiňováno **zlepšení doby koncentrace** u dětí. Konkrétně *„udržení pozornosti, soustředěnost"* zmiňuje otec herce s DS (46 let). Matka herečky s DS (40 let) říká: *„Vnímám, že se jí zlepšila koncentrace, je to i zodpovědností, že si nemůže jen tak sednout a říct, já už nemůžu…"*

Být členem souboru znamená být na mnoha zkouškách či workshopech, děti zde tráví delší čas bez rodičů. Dochází zde i ke **zlepšení samostatnosti,** která bývá pro děti s DS i jejich rodiče vždy výzvou. *„Osamostatňování, zvládnutí samostatně několikahodinových zkoušek…,"* zmiňuje matka herečky s DS (40 let). Další matka herce s DS (46 let) uvádí, že *„...letní soustředění pro mě znamenalo zcela novou zkušenost, kdy syn odjel bez mého dozoru, pro rozvoj samostatnosti je to zkušenost k nezaplacení."*

Dále rodiče zmiňovali **trpělivost, vytrvalost či zájem** právě proto, že jejich děti (herce s DS) divadlo baví. To, že jsou děti součástí skupiny a dlouhodobého projektu, se projevuje vytrvalostí, touhou dokončit úkol.

„Stále přetrvává zájem a snaha pro divadlo, zvládne se něco dlouho učit a stále ji to baví, nikdy jsem nezaznamenala nic, že by o tom řekla něco špatnýho..." (matka herečky, 40 let).

Z rozhovorů bylo zaznamenáno také **zlepšení sebevědomí:** *„V rámci zkoušení se jí rozhodně zvedá sebevědomí, když jí režisérka ukazuje, že to dělá dobře. Když se jí něco v divadle povede, tak je to dobrý. Dřív nám říkali, musíte ji aktivizovat, jinak to nepůjde…"* (matka herečky s DS, 46 let). *„Má dobrý pocit, že je na jevišti. Baví ji to, jde jí to, má sebevědomí. Hodně jí taky pomohlo, že natáčela film"* (matka herečky s DS, 40 let).

Rodiče dále popisovali, že se děti učí větší **spontánnosti.** Tito rodiče zmiňovali, že na své děti byli přísní v dodržování pravidel, aby se co nejlépe mohly začlenit do majoritní společnosti. Verbalizovali pak, že díky divadlu se děti naučily více spontánně chovat a projevovat: *„…jakoby se uvolnila, umí být přirozenější, měli jsme na ni velké nároky, aby se zařadila do té společnosti, možná pak je někdy taková, že se moc ovládá…“* (matka herečky s DS, 44 let). *„Představivost a fantazii má špatnou oproti ostatním holkám, ale potěšilo mě, když jsem viděla, jak zkouší improvizovat, například jaká by chtěla být kytička, zvíře...“* (matka herečky s DS, 40 let).

2) Okruh hereckých schopností

První hry Divadla Aldente *(Maminko, jsi důležitá, jak šraňky v tunelu!, Who am I? a Zeď)* byly „identifikační“. Byly to autorské hry převážně o Downově syndromu, jak se s ním žije dětem a rodičům a jak jim je ve společnosti. V těchto hrách herci převážně hráli sami sebe, či alespoň z části. Následovaly inscenace, kterými se zabýval i tento výzkum, ve kterých měl každý člen nějakou konkrétní roli, jež tematicky nesouvisela s jeho handicapem.

Jako další posun rodiče verbalizují **přijetí role, hraní konkrétní postavy:** *„Velkým posunem vidím zapojení se do struktury představení, přijetí role“* (matka herečky, 46 let). *„Děcka mají pocit, že něco hrají, chápou, co je divadlo, že mají něco předvést, že mají zahrát“* (matka herečky s DS, 44 let).

Další významnou kategorií byla sounáležitost s divadlem a se skupinou ostatních, **herecká identita.** Jak zmiňuje jedna maminka herečky s DS (45 let): *„Má svoji zálibu. Uvědomuje si, co je jenom její, ne rodičů. Oni jsou prostě herci.“* Otec dalšího herce s DS (46 let) to vzhledem ke škole vnímá i jako možnou nevýhodu: *„Má menší zájem o školu s tím, že bude herec.“*

3) Okruh týkající se potřeby inkluze a zároveň výhody homogenní skupiny lidí se specifickými potřebami

Dalším pozorovaným fenoménem byla u dětí potřeba či důležitost „být mezi svými“ a zároveň uvědomění si toho, že můžou hrát pro majoritu a něco jí předat. A také můžou hrát s herci z běžných divadel. V rozhovorech rodiče často zmiňovali prostý, ale důležitý fakt, že děti členství v divadle **baví.**

Není to pro ně jen kroužek, ale sounáležitost s ostatními a dlouhodobý projekt. Také něco, co je učí novým věcem a motivuje se překonávat. Tatínek herce s DS (46 let) zmiňuje u syna *„obrovské nadšení do herectví“,* jiná maminka herečky s DS (38 let) potvrzuje: *„Hodně se tam vždycky těší. Nikdy neřekla ‚do divadla nechci‘, ‚na zkoušku nechci‘...“.* Právě důležitost setkávání se stejně starými kamarády a kamarádkami, kteří mají stejný cíl a zároveň „stejný syndrom“, popisuje další často zmiňovaná ka-

tegorie: důležitost skupiny kamarádů s DS a jejich **spolupráce se souborem.** Většina rodičů zmiňovala, že děti mají stabilní vztahy, stejné zážitky ze soustředění, a to je stmeluje. Maminka jedné herečky s DS (44 let) popisuje: *„…dcera je ráda s těma dětma, je ráda s těma lidma, mezi svými. Je integrovaná, je velice ráda ve své škole, ale čím je starší, tím víc vidím, že se cítí dobře mezi těma svýma a zároveň s kamarádkami. Proto je to určitě dobrý se takto potkávat. Jak mezi svými, tak mezi všemi. Každé má něco do sebe.“ Potřebu, aby se děti s DS setkávaly také společně, potvrzuje jiná maminka herečky (40 let): „…cítí se být součástí divadla a miluje ho. Vyvinula si přátelství mezi děckama. Je dobře, že můžou trávit čas společně.“*

Zároveň rodiče popisují setkávání s majoritní společností jako přínos. Maminka herečky s DS (38 let) popisuje: *„…na divadlo pozvala svoje spolužačky, líbilo se jim to, viděli ji zase jinak, znají ji jen ze školy. Do divadla ji přišli podpořit, moc se jim to líbilo, byli překvapení, co dokáže.“* Další setkávání s majoritou je i fakt, že Divadlo Aldente je divadlem herců s DS společně s běžnými herci z různých divadel. Tyto výroky byly zařazeny do kategorie **setkávání se s majoritní společností.** I o těchto setkáváních hovořili rodiče pozitivně: *„...přínosem byla spolupráce s profesionálními divadelníky, kteří ji inspirují, radí, jak vyjádřit různé divadelní situace“* (otec herečky, 46 let). Maminka herce (46 let) a otec (48 let) říkají: *„Hraní divadla je pro nás v prvé řadě úžasnou socializací. Je tam skvělá parta a režiséři naše děti berou jako partnery. Věří jim a dávají jim prostor pro realizaci. To je moc důležité. Je to výjimečné místo, kde my jako rodiče nemusíme naše děti obhajovat a bojovat za to, aby tam mohly být.“*

4) Okruh dopadů na rodiče

Cílem rozhovorů s rodiči bylo původně zjistit co nejvíce o jejich dětech s DS jako hercích. V průběhu rozhovorů se objevily některé výroky, které byly zařazeny do okruhu týkajícího se tématu, jak dopadá dlouhodobá spolupráce s divadlem na samotné rodiče herců. Fakt, že jejich handicapované dítě je na jevišti a má něco sdělit ostatním, i u nich měnil některé postoje.

Jedním z nich byl **přesah představení** a fakt, že i jejich dítě může společnost obohatit. *„Funguje to jako osvěta, ona to zatím neřeší, vnímá sice, že je jiná, ale neřeší.“* Matka herečky s DS (46 let). Jiná maminka herečky s DS (40 let) zmiňuje: *„Tato činnost má nějaký smysl. Chceme, aby dělala smysluplné věci… To, co režisérka zpracovává, to smysl má. Kdyby to byla jen pohádka O Popelce, to by bylo úplně jiné. Ale tady to má hloubku. Byly jsme s holkama* (myšleny ostatní maminky) *dojatí.“*

Další zmiňovanou kategorií bylo **vyrovnání se s postižením svého dítěte.** Rodiče často popisovali, jak se snaží své děti naučit co nejvíce společensky přijatelnému chování, aby měly co největší šanci se uplatnit. (*„Často jí říkám: ‚uč se, aby tě škola přijala‘, je nutné ji mnohem víc korigovat než zdravý děcka. Byly to samý příkazy, zákazy, to dělej,*

to nedělej," uvedla maminka herečky, 39 let). Na divadle bývají sami sebou. Jejich specifikum, či tedy handicap je často vnímán jako výhoda. Nejsou tam tedy těmi, jakými by být měli, ale jakými skutečně jsou. *„Někdy mi vadí, že to podněcuje za normálních okolností nevhodné věci. Zdůrazňuje to (divadlo) jejich vady. Jako třeba ty výkřiky. Jsem na to jako matka mnohem víc citlivá, musím se s tím srovnat"* (matka herečky s DS, 45 let). Jiná maminka (44 let) popisuje také proměnu svého postoje: *„...jen si myslím, že já jako rodič jsem tu cestu musela projít..., že i pro mě to bylo..., jak to vidíš na tom jevišti, není ti dobře, když vidíš to postižení. Ale musíš tím projít. A potom se to tak uvolní a vidíš to úplně jinak. Takže mi divadlo pomohlo se srovnat s tím, že mám postižené dítě."*

5) Okruh zahrnující specifika lockdownu

Vzhledem k tomu, že skoro celý jeden rok ovlivnila možnost zkoušet a hrát představení covidová pandemie, promítlo se to i do výpovědí, které některá specifika popisují a zároveň potvrzují kategorie již zjištěné. Na běžné zkoušky a workshopy rodiče své děti předtím obvykle vozili. Nyní bylo mnoho zkoušek online. Rodiče zmiňují, že se jejich děti díky tomu začaly **lépe orientovat v čase,** jelikož si připojení hlídaly samy. V podstatě to potvrzuje další zlepšení kognitivní schopnosti. Rodiče také zmiňovali **smutek a stesk po kamarádech,** což potvrzuje silnou vazbu mezi jednotlivými členy souboru, ale zároveň úplně stejný pocit, jaký mají mnozí „zdraví" vrstevníci. Rodiče také u svých dětí popisovali **postupnou adaptaci na situaci.** Což značí v podstatě zdravý vývoj dítěte.

Druhá část výzkumu (diváci)

Metoda druhé části výzkumu

Cílem druhé části výzkumu bylo zjistit, jak samotné divadlo s herci s Downovým syndromem vnímají diváci. Kladli jsme si otázky, zda jsou představení s herci s DS pro ně něčím jiným, specifickým oproti běžným představením. Zjišťovali jsme, zda tímto specifickým setkáním s divadlem s herci s DS si mohou diváci všimnout některých svých předsudků vůči handicapu, zda mohou změnit svá přesvědčení. Cílem tedy bylo co nejlépe popsat, zda může mít představení s herci s DS nějaké benefity, případně jaká jsou úskalí pro vnímání handicapu napříč společností. Zda a případně jak může představení lidí s handicapem přispívat k inkluzi ve společnosti.

Jak ale změřit inkluzi? Abychom mohli tyto postoje zjistit, ptali jsme se po představení diváků na jejich první dojmy. Zajímalo nás, zda vnímali jinakost představení právě pro handicap samotný, co je oslovilo či co je v představení rušilo nebo jim vadilo.

Tyto polostrukturované rozhovory byly nahrávány na diktafon, poté přepisovány a kódovány. Zpracování proběhlo obdobně jako u první části výzkumu. Výpovědi byly barevně označovány, poté dle významu slučovány do jednotlivých kategorií. Zpočátku barevně, potom byl každé kategorii přidělen název či popis.

Popis vzorku druhé části výzkumu

Respondenti druhé části výzkumu byli diváci inscenací *Káťa a Bajaja, Zlatý kolovrat* a *Antigona.* Zkoumání probíhalo přesně od premiéry inscenace *Káťa a Bajaja* na podzim 2019 do premiéry inscenace *Antigona* na jaře 2021. Dohromady bylo provedeno 42 rozhovorů s diváky ve věku 19—63 let (r = 36,1), z toho 28 žen ve věku 21—63 let (r = 35,8) a 14 mužů ve věku 19—62 let (r = 36,7). Z celkového počtu 42 respondentů jich 18 vidělo představení Divadla Aldente poprvé, pro 24 to bylo již několikáté navštívené představení.

Etika druhé části výzkumu

Před každým rozhovorem jsme respondentovi vysvětlili cíl výzkumu. Informovali jsme jej, že rozhovor bude anonymní a že bude nahráván pro přesnost výpovědi na diktafon. Účast na výzkumu byla dobrovolná.

Výsledky druhé části výzkumu

Výpovědi všech diváků/respondentů byly seřazeny do 14 kategorií. Podle toho, jakého tématu se tyto kategorie týkaly, bylo 14 kategorií zařazeno do těchto tří okruhů:

1) dojmy a emoce,
2) vnímám/nevnímám handicap,
3) inkluze — bourání stereotypů.

Do prvního okruhu, který byl popsán jako **dojmy a emoce**, byly přiřazeny tři kategorie výpovědí, ve kterých lidé popisovali, jak je inscenace herců s handicapem zasáhla emočně.

Diváci často zmiňovali, že v průběhu představení byli **veselí,** měli úsměv na tváři: *„Byl jsem úplně nadšenej, zjistil jsem, že se směju. Po celou dobu jsem byl strašně ve-*

selej, když jsem tady byl s váma. Kolovrat je smutná záležitost, ale jsem rád, že tady můžu být" (muž, 51 let).

Další kategorie byla nazvána **vtipný handicap?!** Bylo to formulování dilematu, kdy divákům přišli herci s DS místy velmi vtipní a chtěli se smát. Někteří diváci zmiňovali ambivalenci, že by se rádi smáli, ale uvažovali nad tím, jestli to není posmívání? Jiní si dovolili se smát. I toto by mohlo být překročení předsudku, že lidé s postižením mohou být vtipní, a ne směšní. Žena (30 let) zmiňuje: *„Co mě překvapilo nejvíc, jak herci byli strašně vtipní. Že to jejich postižení bylo vtipné, ale tak, že to tak mělo být, cítila jsem, že je to přirozené a to, že mluví a hýbou se jinak, na tom bylo velmi krásné."*

Podle výpovědí byli diváci často překvapení a nečekali, jakou stopu v nich představení zanechá. Kategorie byla pojmenována dle nejčastějšího popisu: **nečekané, vzalo mi to dech.** Z výpovědí vyplývá, že někteří diváci přišli na představení, aby podpořili herce, nicméně byli překvapení jejich výkony a kvalitou inscenace (*„Nečekaný, mám chuť přijít znova,"* žena, 22 let; *„Vzalo mi to dech, nečekala jsem to,"* žena, 24 let.)

Do dalšího okruhu **vnímám/nevnímám handicap** byly zařazeny výpovědi jako: zda byl handicap stěžejně vnímaný jako součást představení, či zda vůbec jako důležitý vnímaný nebyl a převážil umělecký dojem jako celek.

Jednotlivé formulace diváků, kteří **vnímali handicap jen minimálně,** tvořily následující kategorie**:**

Zaměření na představení jako celek: Respondenti zmiňovali, že představení vnímají jako celek, nevnímají tam jednotlivosti, mezi něž patří např. sám handicap. Přispívá k tomu jak provedení inscenace, včetně kulis, osvětlení, výběru rolí pro jednotlivé herce, tak herecká vyzrálost jednotlivých herců s handicapem. (*„Oni jsou úplně profesionální herci, hrají s nasazením a perfektně, že je nerozeznám od profesionálních herců,"* žena, 46 let; jiná respondentka [žena, 62 let] doplnila: *„Už to beru opravdu jako celek, vlastně se člověk přistihne, že to tam moc nevnímá…"*)

Zaměření více na obsah, formu, děj, scénu: Někteří diváci při hodnocení prvních dojmů z představení hodnotili spíše formu, typ alternativního divadla či site-specific divadla než divadlo herců s handicapem. (*„Co pro mě bylo odlišné, byla struktura toho představení, očekávala jsem příběh. Na počátku jsem byl lehce zklamaný… hudba k tomu byla výborná, opravdu skvěle to doplňovala,"* dodal muž, 43 let.)

Propojení herců s DS a herců bez handicapu: Často zmiňovaným poznatkem bylo, jak spolu profesionální herci a herci s handicapem fungují na jevišti. Někteří diváci byli překvapení, že toto propojení představení neruší, často není znát, kdo z nich vede, jsou si plnohodnotnými partnery. (*„Nebyl tam ani jeden moment, kdy by to skřípalo s herci bez postižení. Když se člověk podívá na zdravé ochotníky, často to*

tam skřípe. Tady to nenastalo, bylo to pro mě hrozně přirozené," uvedla dotazovaná žena, 29 let.)

Někteří diváci naopak inscenaci vnímali v různých ohledech jako výjimečnou právě proto, že samotný handicap byl přidanou hodnotou, něčím, co se v jiných inscenacích neobjevuje — **vnímám handicap.** Tyto výpovědi tvořily následující tři kategorie:

Přidaná hodnota v odlišnosti představení: Respondenty bylo zmiňováno, že právě samotná odlišnost je přiměla vnímat představení jiným pohledem. Respondent — muž (25 let, shodou okolností herec) — například uvádí, jak vnímal chyby či nedokonalosti představení, které v tomto kontextu byly převážně kvalitou: *„Můžeš chybovat, což v naší společnosti není dovoleno. To dovolení té chyby... Najednou se naladíš na úplně jinou vlnu výkonu. V normálním divadle, když herec udělá chybu, tak to buďto pustíš, nebo jsme to úplně podělali. Tady neexistuje chyba. Tady je vše dovoleno a vše je integrovaný do tvaru."*

Herci hrají a zároveň prožívají: Tato kategorie obsahuje výpovědi, které charakterizují vlastnost lidí s DS cítit a prožívat okamžik, a jak je tato vlastnost obohacuje v rámci představení. Lidé s DS mají vyvinutou emocionalitu a jsou velmi sociální. Při představeních si diváci všímali, jak herci emoce hrají, ale také situace po svém prožívají. Tato jejich vlastnost byla vnímána jako přednost oproti běžným profesionálním hercům. (*„Základní element toho bylo, že si to užívali, mělo to rytmus a šlapalo to, mělo to energii, drive,"* respondentem byl muž, 30 let; *„Funguje to víc než nějaká předstíraná emoce, hraná… člověk tady zažívá něco, co je jedinečný, a to je na tom krásný. Když Král ví, co má říkat, musí se na to pekelně soustředit a zároveň tomu dává ten význam prožíváním, v tom balíčku je to hezký,"* uvedl muž, 52 let.)

Komunita: Vzhledem k věku herců s DS jsou velkou pomocí rodiče a příbuzní, přátelé Divadla Aldente, kteří herce podporují, vozí je na místo představení a jsou k ruce, když je cokoli pro divadlo třeba. Tito lidé při samotném představení nejsou vidět, avšak jsou velmi důležitou součástí týmu. Zároveň tvoří jakousi komunitu. Již se mezi sebou velmi dobře znají a mnozí z nich jsou přátelé. Pokud je po představení nějaký druh workshopu (jako např. po představení *Káťa a Bajaja*), pokud se představení odehrává na jiném místě, kam divák musí přijet a poté tam zůstává (jako např. představení *Zlatý kolovrat* v Lechovicích na faře a v okolí, kde mohli místní posedět, opéct si špekáček, neformálně se pobavit mezi sebou i s herci a jejich rodiči), vzniká přesah, který by po běžném představení nevznikl. V divácích představení doznívá, mohou se o své zážitky podělit, neformálně se přiblížit lidem v komunitě s handicapem. Z rozhovorů vyplývá, že právě zažití komunity bylo velmi silným prvkem, přidanou hodnotou představení, která více propojuje tyto světy. (*„Tady to ještě vytváří komunity lidí, v tom je ten komunitní prvek hodně silný. I v předchozích představeních… je to zážitek, který není klasicky divadelní,"* muž, 25 let; *„Zakoušení té komunity, která ty lidi pozve a je otevřená,"* popsala žena, 24 let.)

Třetí okruh, který spojuje pět posledních kategorií detekovaných v rozhovorech, byl nazván **inkluze**. Tyto kategorie v podstatě popisují situace, kdy jednotliví respondenti měli nějaká očekávání, která se naplnila jiným způsobem. Respondenti popisují bourání různých předsudků o handicapu, které ani netušili, že mají. Uvažovali nad smyslem těchto představení pro širokou veřejnost.

Překvapivé bourání stereotypů: Respondenti často zmiňovali překvapení, kolik textu se jsou herci s DS a mentálním handicapem schopni naučit a zároveň u toho opravdu hrají. Obdivovali, že bez velké trémy vystupují před diváky, reagují na jejich reakce a spolupracují s profesionálními herci. Žena (24 let) popisuje svůj zážitek takto: *„Měla jsem předsudek, že to nebude tak zajímavé. Toto byl iniciační zážitek, bylo to skvělé,"* nebo jiná žena (26 let) říká: *„Měla jsem o těch lidech představu, že toho nejsou schopni, že nejsou schopni něco zkoordinovat, secvičit."*

Představení často navštěvovali také studenti speciální pedagogiky, studenti herectví, někdy i studenti psychologie. Ti zmiňovali, že zhlédnutí představení a případné zapojení se po představení mezi herce bylo pro ně příjemné a obohacující **propojení teorie s praxí**.

Další četnou kategorií byly výpovědi zahrnující úvahy o handicapu. Respondenti si kladli otázku, co je pro ně vlastně handicap. Jedna respondentka zmiňovala, že má obrovský handicap mluvit na veřejnosti a tito herci ji vlastně v mnohém předčí. Další dotazovaný zmiňoval, že takto složitý text by si sám nezapamatoval a měl by problém jej zahrát. Byly zaznamenány úvahy, jaký typ handlu je vlastně nejobtížnější: *„Dříve jsem s dětma s mentálním postižením pracovala a přišlo mi to velmi složité, protože jsem byla mladá a bála jsem se toho. Když jsem potom zhlédla několik představení pod vedením iniciátorky tohoto představení, tak mě to utvrdilo v tom, že když si k nim najdem cestu, tak to prostě jde. Dle mého názoru je nejtěžší postižení lidská blbost,"* vyjádřila žena, 49 let.

Zároveň se objevovaly hlasy respondentů, podle nichž má divadlo typu Divadla Aldente smysl pro širokou společnost (**smysl inscenací**); další dotazovaní vyjádřili přání, aby divadlo pokračovalo v činnosti (*„Dává to velký smysl, velký smysl toho, aby to pokračovalo,"* uvedla žena, 21 let).

Byla zmíněna také **jedinečnost divadla.** Divadel, která zapojují herce s handicapem a mají společenský přesah, je v Evropě zatím málo (*„Kvalita evropského významu,"* muž, 25 let).

Diskuze

Cílem této studie bylo co nejlépe popsat, jaký vliv může mít divadlo s herci s handicapem, v našem případě konkrétně Divadlo Aldente, na samotné herce (lidi s Downovým syndromem) a zda a jak může divadlo ovlivnit diváky v jejich postojích souvisejících s handicapem. Zdá se, že obecný názor na mentální handicap, potažmo na lidi s Downovým syndromem, je částečně kulturní či historická záležitost. Ve srovnání se západní Evropou je zjevné, že Česká republika má v integraci a inkluzi lidí z minorit do společnosti zpoždění. Mnoho z nás, kteří jsme vyrůstali v komunismu, běžně na ulicích nevídalo lidi s Downovým syndromem. Neměli jsme s nimi žádnou zkušenost, ani s jejich chováním a zvyky, ani s jejich typickými projevy emocí. Pokud něco neznáme, jsme vůči tomu obecně opatrní, rezervovaní, bojácní, vytváříme si různé představy o tom, co neznáme. Takto to často bývá i u handicapovaných lidí. Divadlo, jehož herci mají Downův syndrom, může být jednou z konkrétních činností, jak se mohou lidé s DS přiblížit společnosti a jak se s nimi naše majorita může blíže seznámit.

Z našeho výzkumu vyplývá, že většina diváků byla překvapena schopnostmi herců s DS. Mnoho z nich nečekalo, že se naučí delší texty, že budou opravdu hrát a dokážou být v roli. Byli překvapeni jejich odvahou vystupovat. Často byl vnímán Downův syndrom jako přidaná hodnota představení. Mnoho diváků šlo na divadlo ze zvědavosti a jakéhosi soucitu — že je to správné, že je dobré je podpořit. Většina pak byla překvapená, jak moc je divadlo samotné zasáhlo. Mluvili skoro až o iniciačním zážitku, který je nepřenosný. Nelze vysvětlit, co konkrétně bylo spouštěčem. Respondenti mluvili o přítomném zážitku, herci zároveň hráli i roli přítomně prožívali. Jejich prožitek byl mnohdy více znatelný než u běžných herců.

Respondenti za velký přínos považovali také aktivity po představeních: možnost si s herci popovídat či společně tvořit na workshopu, případně si opéct špekáček. Diváci mohli dozvuky představení zpracovat na místě, zároveň měli možnost setkat se přímo s herci, s jejich rodiči či kamarády. Velkým benefitem byla pojmenovaná otevřená komunita kolem divadla a herců. V těchto okamžicích docházelo k přirozenému „smíchání“ lidí s handicapem a bez něj.

Část výzkumu, která byla zaměřená na to, jak působení v divadle ovlivňuje herce s DS, popisuje, že hraní divadla jim pomáhá cítit se užitečnými ve společnosti. Zároveň se vnímají jako jedineční, že umí něco odlišného, a mohou tento zážitek svého přítomného okamžiku a opravdovosti divákům / majoritní společnosti předat.

Odpovědi jednotlivých herců i jejich rodičů narazily na spor, zda je dětem/lidem s DS příjemnější být mezi svými, v homogenní společnosti lidí s handicapem, či zda je pro ně přínosem propojení s běžnou majoritou. Ukazuje se, že tyto dva protichůdné

názory by neměly jít proti sobě. Obě potřeby — být mezi svými i v široké společnosti — jsou pro jedince s handicapem stejně důležité a stejně potřebné. Mezi sebou svému světu rozumí, vznikají mezi nimi přátelství. Naopak díky okolí se velmi rychle učí pravidlům společnosti, posouvají se v mnoha dovednostech, a pokud jsou přijímaní, vnímají, že jsou pro společnost svojí jinakostí důležití. Což je podstatné pro jejich sebevědomí a vnímání sebehodnoty ve světě.

Výzkum také popsal, jak Divadlo Aldente a účast herců v něm ovlivňuje komunitu kolem divadla. Tuto komunitu tvoří rodiče herců s DS, jejich další příbuzní a kamarádi. Vzhledem k tomu, že divadlo začalo amatérsky pracovat s herci, kteří byli na počátku dětmi kolem deseti let, rodiče se stali velkou součástí příběhu divadla. Jsou neviditelnou, nicméně důležitou oporou jak svým dětem s DS, ze kterých se stávají postupně dospělí herci, tak divadlu jako takovému. Rodiče zmiňovali často jako obtížnou časovou náročnost. Co z jejich výpovědí vyplývá, bylo vyrovnání se s handicapem svého dítěte právě díky tomu, že jej viděli na jevišti. Rodiče často zmiňují, že se ve výchově snaží o to, aby jejich děti zapadly do běžné společnosti — aby znaly pravidla fungování, chovaly se podle toho, nevyčnívaly. Na jevišti je handicap jejich dětí naopak vidět. Pracuje se s ním, někdy jsou přednosti dětí s DS zdůrazněny. Pro některé rodiče bylo zpočátku obtížné vidět své handicapované dítě ve světle reflektorů. Postupem času došli k vyrovnání se s tímto faktem právě díky jevišti. Účast dětí s DS v divadle měla tedy pro rodiče herců jakýsi terapeutický efekt.

Z našich zjištění vyplývá, že poznávání lidí s DS skrz divadlo je jedním z nástrojů, jak se mohou přiblížit společnosti, obohatit ji a zároveň být pro tuto skupinu důležití.

Přílohy

Otázky pro polostrukturovaný rozhovor pro rodiče:

1) Jak dlouho je vaše dítě v divadle?
2) Co vnímáte jako přínosné pro vaše dítě, pokud je hercem divadla?
3) Má přítomnost vašeho dítěte nějaká negativa?
4) Je něco, v čem je divadlo rozvíjí?

Otázky pro rozhovor s herci s DS:

1) Baví tě hrát divadlo?
2) Co tě nejvíc baví?
3) Štve tě na divadle něco?
4) Máš trému, bojíš se vystupovat?

Otázky pro polostrukturovaný rozhovor s diváky:

1) Kolik jste viděl/a představení Divadla Aldente?
2) Čím je to pro vás nové oproti jiným představením?
3) Jaký byl váš první dojem?
4) Co vás nejvíce oslovilo na tomto představení?
5) Komu a proč byste toto představení doporučil?
6) Jakou zkušenost máte s lidmi s handicapem
   a jaké pro vás bylo vidět handicap v představení?

Inkluze divadlem očima speciálního pedagoga

Ilona Fialová

Člověk s mentálním postižením a inkluze

Smysl **inkluze** spatřujeme především v tom, že jsou lidé se zdravotním a jiným postižením přijímáni ostatními lidmi bez ohledu na jejich omezení, toto přijetí chápeme jako základní, zcela přirozený projev nejhlubšího lidství. Podstata a specifika bytí lidí s mentálním postižením ve společnosti se v posledních desetiletích významně proměňují. Všichni máme touhu po respektu a porozumění, je to stejně důležité pro lidi s postižením i pro lidi intaktní.

I když byl v posledních letech zaznamenán nesporný pokrok v přijetí osob se zdravotním postižením do společnosti, řada pedagogů stále ještě při edukaci **žáka s Downovým syndromem** tápe a tohoto vzdělávání se obává. Obavy se dají pochopit, Downův syndrom pro ně může znamenat problém, zvláště u pedagogů, kteří se s takovým žákem dosud nesetkali a nedokážou si představit, jak bude jeho inkluzivní vzdělávání probíhat. Inkluzivní vzdělávání jako takové musí překonávat časté bariéry, které tkví např. v přeplněných třídách základních škol a v nemožnosti řešit tuto problematiku s odborníky přímo v prostředí dané školy. V této atmosféře pak může být žák s DS podceňován a jeho schopnosti nemusí být dostatečně rozvíjeny. Je nutné si uvědomit, že trpělivost a pedagogický optimismus jsou nezbytné pro kvalitní a efektivní vzdělávání žáka s mentálním postižením.

Obecně lze konstatovat, že žádný jiný druh postižení nepřipadá člověku v běžné populaci tak zvláštní a odlišný jako právě **mentální postižení.** Je velmi složité představit si a vcítit se do situace osoby s tímto postižením, **nelze věrohodně simulovat její pocity a chápání světa.**

> *Ve skutečnosti je mentální postižení složité syndromální postižení, které postihuje nejenom psychické schopnosti, ale celou lidskou osobnost ve všech jejích složkách. Má také rozhodující vliv na vývoj a úroveň rozumo-*

vých schopností, emocí, komunikačních schopností, úroveň sociálních vztahů, možností společenského a pracovního uplatnění ve společnosti.

(Slowík, 2016: 111)

Lidé s mentálním postižením jsou svébytné, jedinečné osobnosti, které mají kromě jiného své duchovní, kulturní a sexuální potřeby, jež jim nikdo nemá právo upírat. Naopak jim musíme pomáhat v hledání vhodných a přiměřených cest k jejich uspokojování. Lidem s mentálním postižením je nutné poskytnout takovou míru pomoci, podpory, případně péče, která pramení z porozumění jejich potřebám. Vzhledem k omezení schopnosti komunikace je právě porozumění jejich potřebám a přáním někdy složité. V chování se může objevovat zvýšená emocionalita, spontánnost a extrémní otevřenost. Své okolí tak utvrzují o bezelstnosti a určité bezbrannosti, což přispívá k tomu, že v nich společnost nevidí osobnosti, které mají stejné potřeby jako všichni ostatní lidé i právo na jejich saturaci.

Mnozí tito jedinci žijí relativně samostatný život, pracují, navazují partnerské vztahy, cestují, sportují a věnují se zájmovým činnostem. Našli bychom mezi nimi sportovně, výtvarně, hudebně, herecky i jinak talentované jedince. Mylná je představa některých intaktních lidí, že si osoby s mentálním postižením svoji situaci neuvědomují a že jim nezáleží na jejich společenském statusu.

V diagnostickém **speciálně pedagogickém procesu** je potřeba hledat především silné stránky člověka s mentálním postižením. Každý člověk vyniká v něčem jiném, umí něco jiného, má určitou přednost. S emoční stránkou úzce souvisí i vlastní sebepojetí. Tato složka ovlivňuje osobu s mentálním postižením v jejím uvažování a chápání reálných možností a schopností. Proto není jejich sebehodnocení úplně objektivní, je většinou bez kritického náhledu a je ovládáno hlavně emocemi.

Na mentální postižení lze pohlížet z různých hledisek, tj. z biologického, psychologického, sociálního, pedagogického a právního. Nás bude zajímat hlavně pohled **pedagogický a sociální. Pedagogický přístup** je chápán v kontextu snížení schopnosti učit se, opírá se o využití speciálních vzdělávacích metod a postupů. **Sociální hledisko** vnímá mentální postižení jako dezorientaci ve světě a ve společnosti, která omezuje schopnost samostatně, bez cizí pomoci zvládat vlastní sociální existenci.

Snížená úroveň rozumových schopností může vyvolávat předsudky v souvislosti se vzděláváním jedinců s mentálním postižením, může to vést k myšlence, že toto učení není efektivní a smysluplné. Je to ale omyl. Lidé s mentálním postižením se musí o to usilovněji učit i to, co se intaktní lidé učí zcela přirozeně. Jak uvádí Švarcová, *z tohoto pohledu je učení jediná forma terapie lidí s mentálním postižením.* (Švarcová, 2011: 48) Snížená schopnost učit se bývá doprovázena i nižší kapacitou paměti, velmi důležité je tedy nabyté vědomosti a dovednosti opakovat a udržovat v průběhu celého života.

Divadelní proces zkoušení a hraní jako stimulant různorodých dovedností

Úvod

Divadlo Aldente jsem poznala před několika lety prostřednictvím setkání s režisérkou Jitkou Vrbkovou, která přišla do výuky studentů oboru Speciální pedagogiky nabídnout spolupráci s divadlem. Následně jsme se se studenty a studentkami zúčastnili divadelního představení *Zeď*, kde hráli herci s DS společně s profesionálními herci bez handicapu. Většina z nás byla uchvácena jejich výkonem. Dodnes si pamatuji, jak jedna herečka s DS v průběhu představení odešla odpočívat, protože ji právě v tomto okamžiku přepadla únava. Bylo to jakoby patřící do hry, absolutně spontánní. Po představení jsme měli besedu s rodiči herců s DS a s ostatními účastníky představení. Domnívám se, že to ovlivnilo mnoho studentů v jejich dalším směřování i v chápání světa osob s postižením. Někteří se věnují spolupráci s těmito lidmi i nadále. Toto setkání mě přivedlo i do projektu TA ČR (2019—2021).

Důležité faktory — pohyb a komunikace

K divadlu patří **pohyb.** Je třeba si uvědomit, že lidé s DS mají **horší pohybovou koordinaci, proto je nezbytné neustálé procvičování a zlepšování v této oblasti.** Při zkoušení divadelního představení dochází k trénování zručnosti při činnostech a manipulacích s různými předměty, materiály, nástroji a pomůckami. Tento fakt se potvrdil během všech zkoušek s herci s DS, jejich pohybová koordinace se viditelně zlepšovala. Divadlo poskytuje mnoho **příležitostí tyto dovednosti získávat, upevňovat a dále rozvíjet.** Chybou by bylo, kdyby se ostatní pokoušeli vykonávat úkony za ně tak, jak se někdy děje v rodinách či ve školách. Mohlo by to mít za následek **„zneschopňování“**, které by vedlo k **oslabování již získaných dovedností.**

Bez **komunikace** si nedovedeme divadlo představit. Proto je velmi důležité věnovat rozvoji řeči u jedinců s DS velkou pozornost již od samého počátku jejího vývoje. Řeč je zpočátku života prostředkem vzájemného dorozumívání a označování, teprve pak se stává nástrojem myšlení a vyjadřování myšlenek člověka (Kohoutek, 2000).

Řečové schopnosti osob s DS jsou ovlivněny např. mentálním postižením, hypotonií mluvních orgánů a orofaciálními patologiemi spojenými s anatomickými a funkčními změnami úst, čelistí, patra, zubů a hrtanu (Buckley, 2008). Negativní vliv na komunikační schopnost může mít rovněž nesprávné postavení hlavy, celého těla a také nesprávná technika dýchání (Castillo-Morales, 2006). Nejčastějšími formami narušené komunikační schopnosti bývají u osob s touto diagnózou opožděný vývoj řeči, poruchy artikulace a plynulosti řeči. Kromě toho se objevuje porucha hlasu typická pro Downův syndrom, charakteristická hrubým hlubším hlasem a sníženou schopností využívat v řeči prozodické faktory (Lechta, 2008). Abychom předešli závažným problémům v komunikaci, je zde nutná pravidelná a efektivní spolupráce s logopedy. Při logopedické intervenci tedy dochází ke správnému nácviku všech potřebných dovedností, aby se narušená komunikační schopnost postupně zlepšovala. Hlavním cílem logopedické intervence je připravit osobu s narušenou komunikační schopností co nejlépe na samostatný život, na schopnost vyjadřovat své potřeby, navazovat a udržovat sociální vztahy a díky tomu prožít plnohodnotný a šťastný život.

Naši herci s DS také absolvovali logopedickou intervenci, v rámci divadla jim byla poskytována intervence před vlastními zkouškami, evidentně je tato činnost bavila a všestranně rozvíjela.

Vzdělávací proces v divadle versus ve škole

Je nutné si uvědomit, že **docházka do školy je na rozdíl od působení v divadelním souboru povinná.** Nikdo nemá možnost si vybrat spolužáky, učitele, školu jako takovou. Ve škole je tedy nutné se smířit s danou skutečností a vzdělávání zde absolvovat.

Troufám si ale také podotknout, že v současném vzdělávacím procesu, zvláště při edukaci žáků se speciálními vzdělávacími potřebami, by pedagog jen těžko vystačil s tradičními výukovými metodami. Dnešní inkluzivní pedagog musí být kreativní, využívat zajímavé výukové metody vycházející z moderní didaktiky, musí respektovat speciální vzdělávací potřeby každého žáka. Ve školním prostředí však musíme **dodržovat určitý řád, pravidla, naplňovat výukové cíle.**

V **uměleckém prostředí** se také neobejdeme úplně bez pravidel. Herci s DS rozumí tomu, že hrají divadlo a mají svoje role, které pak prezentují divákům během představení, a ví, že musí respektovat určitá pravidla, aby se hra podařila. Musí si pamatovat patřičná slova, věty. Musí sledovat dějovou linii, být stále ve střehu a včas se zapojit do dialogu. Při zkoušení divadelního představení je však atmosféra zcela jiná než ve škole. Hrát divadlo herce s DS baví, **každý má svoji úlohu,** a tu chce co nejlépe zahrát, **je součástí divadelního kolektivu a v něm je šťastný** (k tomuto poznatku jsem dospěla v průběhu sledování herců s DS při zkouškách i na představení).

Podmínkou smysluplného rozvoje osobnosti jedince s DS je jistá úroveň aktivizace, což je závislé na motivaci, emocích a osobnostních dispozicích. Jedinci s DS mají velkou potřebu citové jistoty, což jim prostředí divadla přináší: je to oblast, kde dochází k vytváření a udržování prospěšných mezilidských vztahů s vrstevníky i dospělými spoluherci bez handicapu, přičemž všechny spojuje hraní divadla.

Přestože ve školním i v divadelním prostředí je nutné respektovat určitá pravidla, rozdíl spočívá především v tom, že pedagog-umělec vychází **z vnitřní svobody každého jedince.** Pracuje na základě **volnosti a svobody,** zprostředkovává hercům s DS **možnost autentičnosti.** Vychází také ze zkušenosti, že jedinci s DS mají umělecké sklony, může tedy dobře využívat jejich potenciál a vnitřní energii. Prostřednictvím hry tak dochází k uvolnění emocí, vzájemnému poznávání, obohacování i spolupráci a podpoře. Herci s DS navštěvují Divadlo Aldente dobrovolně, protože divadlo hrát chtějí. Vzájemně se znají, mají se rádi, společně řeší problémy a vždy zde mají starší kamarády, kteří s nimi tvoří nedílnou součást, vstupují do jejich světa, dívají se na věci z jejich úhlu pohledu a nesnaží se je pořád **přizpůsobovat „svému“ světu.**

Oproti pedagogickému modelu klasické školy, která vyžaduje především řád, tak divadlo nastavuje alternativu: pedagogický model založený na volnosti a svobodě. Oba modely se pak mohou prolínat a vzájemně obohacovat.

Ohlédnutí divadelníka

Zoja Mikotová

Divadelní fakulta JAMU a herci se specifickými možnostmi

Po znovuobnovení samostatnosti Divadelní fakulty JAMU (dále jen DF) v roce 1992 pod vedením tehdejšího děkana prof. PhDr. Josefa Kovalčuka se rozvíjely nejen tradiční obory studia, ale přibývaly i nové.

Velmi novátorské bylo založení ateliéru Výchovné dramatiky pro Neslyšící. Takto koncipované studium vytvořené speciálně pro neslyšící studenty bylo prvním takto zaměřeným studiem v republice. Současně vznikl tento obor na DF JAMU pro slyšící studenty, a i ten se stal osobitým a flexibilním oborem, který se nebojí experimentů a přesahů v oboru dramatická výchova, dnes s názvem Divadlo a výchova.

Záměry ateliéru Výchovné dramatiky pro Neslyšící (nyní nově Divadlo a výchova pro Neslyšící) se mohly uskutečnit díky důslednému hledání nových pedagogických intervencí, především však díky hledání a využívání divadelních prostředků, které byly blízké neslyšícím studentům-tvůrcům a které otevíraly nové komunikační možnosti žáků a studentů s pedagogy, především však herců s diváky.

Inscenace tohoto ateliéru nejenže komunikovaly se svým specifickým publikem, ale otevíraly také možnosti univerzální divadelní komunikace. O tom jsme se přesvědčovali na tuzemských a později i na mnoha zahraničních festivalech.

Tento proces byl možný díky společenským jevům, které u nás nastaly po roce 1989. Mohli jsme tak usilovat o to, aby na naše aktivity nebylo pohlíženo jen z pohledu medicínského jako na aktivitu postižených. Neslyšící bojovali jako minorita za uznání znakového jazyka, za profesionalizaci svých uměleckých aktivit; důležitým momentem bylo vytvoření tzv. „identifikačního vzoru“ především v oblasti pedagogické. Sluchové postižení má mnoho podob, přibývá i mnoho vad kombinovaných. A jestliže se říká lidem s postižením „lidé se specifickými potřebami“, je třeba připustit i jejich zvláštní citlivost a přijmout označení „lidé se specifickými možnostmi“.

Myslím, že zhruba od osmdesátých let prošla naše společnost mnohým uvědoměním. Zákon o znakovém jazyku je přijat, existuje divadelní tvorba v mnoha specifických skupinách. Má to svůj význam a důležitost neustávat v posilování respektu

a vnímavosti k jinakosti. Ne nadarmo se říká, že úroveň každé společnosti lze posuzovat dle toho, jak je schopna se postarat o slabší — jak se dokáže vyrovnat s jinakostí.

Koncepční práce ateliéru Divadlo a výchova Neslyšících i některé projekty ateliéru Divadlo a výchova a jednotlivé projekty získané studenty doktorského studia (např. i tento tříletý umělecký výzkum Jitky Vrbkové) jsou dokladem rozvíjení citlivosti vůči jinakosti.

Nabízí se zde otázka, zda poskytnout studentům všech oborů DF JAMU možnost cíleně vytvořit projekt z této oblasti tvorby. Věřím, že by zde byla možnost tvůrčí práce pro dramaturgy, scénografy, režiséry, produkční, fotografy, kameramany, herce a především pohybové performery… Ne každému je dáno pracovat v této oblasti. Za dobu svého studia by tak měl potencionální zájemce možnost prověřit, zda schopnosti k této specifické práci má, či ne. Tato nabídka by mohla být zajímavá i pro studenty programu Erasmus.

Celospolečenský vývoj stále poznamenává řada negativních okolností a předsudky vůči jinakosti. Mohou mít různé podoby. Nesnášenlivost i agresi. Stále cítíme hradby předsudků. Je důležité tyto pomyslné hradby narušovat a co nejúčinněji překonávat.

Krátká dlouhá cesta

Než se zaměřím na reflexi práce Divadla Aldente v letech 2019 až 2021, dovolím si určité časové ohlédnutí, které však umožní lépe pochopit současnost. Také chci ozřejmit historii kladného postoje Divadelní fakulty JAMU k tzv. jinakosti a divadlu ve specifických skupinách (viz úvaha výše).

Tři roky (trvání projektu) nejsou až tak dlouhým časovým obdobím, záleží na úhlu pohledu.

Z perspektivy šestiletého dítěte je to však polovina života, a to pak už může něco znamenat. Tři roky, které z pohledu staršího člověka nicotně rychle utekly, z pohledu mladého člověka mohou být významným a zajímavým obdobím.

Tři roky (2019, 2020, 2021) jsou pro Divadlo Aldente nesmírně důležité. Je to také období podpořené grantem Technologické agentury ČR v rámci Programu ÉTA.

A je to rovněž období, kdy se zúročují dosud nabyté zkušenosti všech členů souboru i stálých spolupracovníků, především však vůdčí osobnosti Divadla Aldente Jitky Vrbkové. Její zkušenosti profesní i lidské. Absolventka režie a dramaturgie, tanečně

i pěvecky nadaná performerka založila toto divadlo v roce 2008 především pro program site-specific inscenací. Vyprofilování Aldente jako divadla herců s DS je datováno rokem 2014. Narození dcery Klárky, u které byl tento syndrom diagnostikován, nasměrovalo Jitku k novým životním a uměleckým úkolům. Ne každý by tento fakt životní změny dokázal přetavit v tvorbu, která má aspekty nejen tvůrčí, ale i sociální. V jejím případě spíše platí, že se začala věnovat sociální činnosti, která je primárně kvalitní činností divadelní. Začala pravidelně a pedagogicky pracovat s dětmi s DS.

Divadelní aktivity s herci s DS byly a jsou provozovány, většinou se však jedná o uskupení v rámci léčeben či chráněných bydlení s dospělými jedinci. V inscenačních počinech Jitky Vrbkové to byly děti, které zde mohly uplatňovat nejen svou spontaneitu, ale také získaly nové životní úkoly, které dokázaly rozvíjet jejich osobnostní potenciál.

Sama režisérka si v této práci mnohé postupně ujasňovala. Každá z vytvořených inscenací nesla stopy jejího vlastního osobního hledání i postupného uvědomování. První inscenace v roce 2014 *Maminko, jsi důležitá jako šraňky v tunelu!* měla podtitul *Divadelní oslava maminek z textů autorů s DS.*

Následovala divadelní revue *Kdopak by se toho bál?* z roku 2015. Další *Who am I?* z roku 2017, s doplňujícím podtitulem *Svět mi nerozumí, já nerozumím světu.* (V roce 2019 pak nastudováno v anglickém jazyku, úspěšně prezentováno na mezinárodní konferenci *Experience as a Research Method in Performing Arts na* Divadelní fakultě JAMU.)

Následovala inscenace *Zeď* (2018); *Genesis ve svébytné interpretaci herců s DS.*

S každým novým titulem je pohlíženo na určitý aspekt DS, i na to, jak toto postižení vnímá společnost. Objevuje se kritika zjednodušujícího společenského pohledu a „škatulkování", je nastolena otázka „kdo je vlastně normální". Je-li těch otázek v inscenaci mnoho, cítíme, že jsou to spíše snahy tvůrců než samotných herců. Přesto jsou tyto inscenace důležitými mezníky v tvorbě souboru a kladou základy, na kterých Divadlo Aldente staví dále. U všech těchto jmenovaných inscenací cítíme jejich postupný vývoj, jak v dovednosti tvůrců podněcovat herce s DS k aktivitě, tak jim být citlivými partnery i doprovodem v akcích na scéně. Jako by to byla nutná inkubační doba dovolující přejít k dalšímu stupni tvorby: hrát téma, hrát příběh, nezabývat se pouze vlastními problémy, a přesto dále vše tavit svou nezaměnitelnou osobností.

Proto může nastat čas na inscenování básnického textu Vladimíra Holana *Káťa a Bajaja* v roce 2019.

O tomto jediném textu Vladimíra Holana pro děti se traduje, že ho k napsání přemluvili jeho přátelé, kteří vnímali hmotnou bídu básníka, který v období padesátých let nebyl publikován. Ve Státním nakladatelství dětské knihy tak vyšla s přímluvou a překrásnými ilustracemi Jiřího Trnky půvabná kniha, jejímiž hrdiny jsou děvčátko Káťa, pohádkový hrdina Bajaja — ten, který nemohl mluvit — a reálie krásného města Prahy.

Káťa je dcerou básníka, a ten o ni projevuje strach. Rodiče většinou o své děti strach mají, proto tyto pocity nejsou neobvyklé. Také zmínka o rozpláclém nosíku děvčátka či pochybách o jejím věku nebo zmínka o knihách čtených do roztrhání nemusí dávat zvláštní indicie.

Ano, v době, kdy Vladimír Holan psal knížku *Bajaja*, myslel především na svou dcerušku s DS. O tomto údělu věděli snad jen ti nejbližší. Konkrétně se v době jejího narození (1949) a dětství mnoho o tomto postižení nevědělo. Ještě na začátku 19. století bylo nazýváno kretenismem. Syndrom poprvé popsal anglický lékař John Langdon Down roku 1866. Jeho podstatu však objevil a vysvětlil (trisomii 21. chromozomu) francouzský lékař Jérome Lejeune až v roce 1958 (někde uváděno 1959).

Mnoho se nevědělo a ani se nechtělo vědět. Stigma postižení bylo tehdy u nás odsouváno na okraj společnosti, neviděné nemuselo být pak problémem k řešení. Když jsem se zajímala o korespondenci Vladimíra Holana, nalézala jsem pozdravy manželce a dceři v dopisech, které přicházely básníkovi ze zahraničí. Na konkrétní vzpomínku na Kateřinu jsem narazila až mnohem později, až byly publikovány vzpomínky Josefa Hiršala v devadesátých letech:

> *(…) jako přelud vpadlo do místnosti jakési malé dítě. Drželo v ruce nočník a cosi blekotalo. Za ním rychle přiběhla paní Holanová a odtáhla je. Děsivě ječelo. Fikar mi tiše říká: Tak to je Káťa. Vypadá na dva roky a je jí už… Zoufale mávl rukou. A v ústavech ji nikde nechtějí, nesnese se s jinejma dětma. To je Vladimírova tragédie. Bere to jako prokletí.*
>
> *(Hiršal a Grégrová, 1993: 129)*

Ale jaké bylo předivo vztahů Vladimíra Holana a jeho dcerky, zvenčí neposoudíme. S její smrtí se odmlčel básnicky nadobro. Tři poslední roky života již nenapsal ani řádku.

Inscenace Jitky Vrbkové *Káťa a Bajaja* těží tedy z Holanova básnického textu. Jako motto vybrala Holanovo dvouverší: *Však knížky, ty dál zůstávají, / ty dobré ničí každé zlo.* (Holan, 1962) A vysvětlující podtitul pro diváky má: *O lásce k dceři, k vlasti, k veršům…*

Holčičku Káťu seznamuje tatínek s krásnými zákoutími Prahy, také s počasím a růzností ročních období, s knihami a verši atd. Inscenace má jednoduchou, výtvarně účinnou výpravu, s možností mnoha proměn, živě hraná hudba udává rytmus a přináší různost pocitových atmosfér. Verše plynou v podání herců s DS i jejich kolegů profesionálů prostě a logicky, důležité jsou atmosféry a konkrétní jednání v situacích. Holčička Káťa je tu trojjediná, úplně nejmenší roztomilá a bezprostřední Klárka, větší a moudřejší Janička, ta třetí je již dospělá největší Barbora, která je však stále ještě dítětem…

Myslím, že právě tato inscenace Divadla Aldente dokázala zpřítomnit vzpomínku na osud básníka, který mimo jiné dokázal napsat: *Není mi lhostejný / ani jeden krůček a pád / dítěte v kopřivách…* (Holan, 1964: 28) Básnický obraz, ve kterém je jednoduchost a přímočarost, pochopení a soucit. Současně i aktivní přístup, odmítnutí lhostejnosti k problému.

Jako by soubor Divadla Aldente začal sklízet plody svého zasetého úsilí, tak v krátké době následovala další inscenace. *Zlatý kolovrat* je režisérkou Jitkou Vrbkovou označen za utkání se s rytmikou textu. Je zde využito kontrastu projevu herců s DS a herců bez jinakosti. Podtitul autorky scénáře a režisérky zní: *Upřímné city — láska především, upřímné emoce herců s DS.* Za sebe dodávám: „Upřímné city všech zúčastněných." Nejen, že se soubor vzepjal k celkově obdivuhodnému výkonu, žili a tvořili na lechovické faře bez svého domovského a rodinného zázemí snášenlivým komunitním způsobem. Herci zvládli spoustu veršovaného textu, prokázali disciplínu a samostatnost, schopnost inspirovat se a souznít s prostředím atd. Inscenace byla pojata jako projekt site-specific v exteriéru lechovické fary. (Na faře našel soubor útočiště a vytvořil si zde funkční zázemí díky pozvání místního faráře — spisovatele Marka Orko Váchy.)

Diváci, kterých bylo při premiéře i při reprízách opravdu hodně, se přemísťovali na jednotlivá herní stanoviště. Zde herci projevili trpělivost a odpovědnost v čekání a následném přesném hereckém projevu. Změna krásného počasí za deštivé zapříčinila nutnost pohotové reakce. Muselo se hrát pod střechou. Kostel této farnosti přijal herce i diváky, a všichni tak byli svědky přizpůsobení se novým herním prostorovým podmínkám bez možnosti zkoušky.

Tato situace vypovídá mnohé o sociální a profesní kondici tohoto divadelního uskupení.

Závěrečným projektem umožněným přispěním grantu TA ČR je inscenace *Antigona*.

Zde se jedná o klasické řecké drama a je tedy důležitou dramaturgickou otázkou: proč toto drama právě nyní, proč s herci s DS?

28. června 2021 v 19 hodin se v Bezbariérovém divadle Barka konala premiéra inscenace *Antigona*, s podtitulem *Je dobré podřídit se nařízením, i když ta jsou špatná?*

Je obdivuhodné, že se v čase covidového omezení podařilo udržet kontakt vedení divadla s herci, že hledali a nalézali možnosti zkoušení, že dokázali udržet kontinuitu tohoto přerušovaného procesu a ve výsledku dokázali vytvořit inscenaci, která dle mého soudu má parametry společensky závažného díla se zajímavými apelujícími hereckými výkony. Již dramaturgická úprava textu citlivě krátí a akcentuje témata tak, že se nám jeví naprosto přirozeně a současně. Výtvarná i hudební složka inscenace jsou skvělým zážitkem. Tato inscenace potvrzuje, že antický text k nám může promlouvat. Jen tvůrci musí mít jasno, proč si ho vybrali. A to v Divadle Aldente mají.

Inscenace, které Divadlo Aldente hraje pro veřejnost, jsou jako kusy ledovců, které vystupují nad hladinu. Je to však jen jejich malá část. Ta velká a skrytá zůstává pod hladinou a nadnáší právě to malé a viditelné. Právě taková velká a skrytá je práce mnoha lidí, rodičů, příbuzných, přátel i odborníků a zůstává skryté i velké úsilí a práce herců samotných… Právě tak reflexe tří inscenací nemůže zachytit to celkové množství práce fyzické i duševní, veškeré aktivity, které činnost Divadla Aldente provázejí i doplňují. Krátké, nebo vlastně dlouhé? Jaké byly ty minulé tři roky? Jaká byla cesta divadla? Krátká? Dlouhá?

Činnost Divadla Aldente v tomto období rozhodně potvrdila oprávněnost uměleckého výzkumu tvorby divadelních inscenací s herci s DS jako účinného prostředku sociální inkluze.

DIVADLO A HANDICAP

Herci Divadla Aldente jsou herci expresionističtí. Vše — každé slovo, každé gesto — je tu nesamozřejmé. A to způsobem v jiných divadlech nevídaným.

Milan Šotek, dramaturg Národního divadla Brno

Opravdovost. Tady se nehraje, představení se žije. Líbí se mi herecká lehkost celé party a svoboda projevu, která je příjemně nakažlivá.

Z divácké reflexe

V Antigoně *Divadla Aldente jsem poprvé naplno prožila tezi, že vztah Antigony a Haimóna a jejich neuskutečněná svatba jsou pro tuto tragédii klíčové. Podobně ve* Zlatém kolovratu *vyznívala Dorniččina a králova touha s dojemnou intenzitou a jejich svatba v samotném závěru představení by se dala nejlépe přirovnat k vlně radosti, která s sebou smetla herce stejně jako publikum. Pokud lze ze dvou inscenací něco zobecnit, pak snad právě toto: antická dramata,* Nový zákon*, Shakespearovy* Sonety*... nás učí, že láska je hybnou silou všeho, slovy Senekovy* Faidry *„pronikne do vln i do podsvětí". Herci a herečky s DS tuto podstatnost lásky ztělesňují způsobem, který jen těžko nachází srovnání.*

Eliška Kubartová, teatrolog

O autorech

MgA. Jitka Vrbková, Ph.D. je divadelní režisérka, dramaturgyně, autorka scénářů a příležitostně i herečka. V roce 2008 založila Divadlo Aldente, které se od roku 2014 soustředí na tvorbu herců s Downovým syndromem. Tuto tvorbu také reflektuje formou artistic research na Divadelní fakultě JAMU v Brně, nejprve v rámci disertační práce (Divadlo actor-specific: Downův syndrom jako divadelní stylizace), nyní v rámci projektu TA ČR.

Mgr. Lenka Pivodová, Ph.D. se v rámci doktorátu specializovala na vývojovou psychologii. Působila na Katedře psychologie na Fakultě sociálních studií Masarykovy univerzity v Brně jako odborná asistentka. V současné době zde vyučuje semináře týkající se mentálního handicapu a Downova syndromu u dětí. Ve své praxi poskytuje poradenství a terapii dětem a rodinám, které se nachází ve složité životní situaci (např.: konflikty mezi rodiči a jejich dopad na dítě, jak zvládat jinakost svého dítěte, ať jde o ADHD, úzkosti, ale i mentální handicap atd.). Pracuje v centru pro domácí násilí, zde je její náplní terapie traumatu, a to převážně u dětí.

PhDr. Mgr. Ilona Fialová, Ph.D. působí jako odborná asistentka na Katedře speciální a inkluzivní pedagogiky na Pedagogické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Ve své výzkumné a pedagogické práci se dlouhodobě věnuje problematice inkluzivního vzdělávání žáků se specifickými vzdělávacími potřebami nebo takových, kteří mají chronická čí závažná onemocnění. Na své domovské fakultě vyučuje předměty týkající se inkluzivní didaktiky a pedagogiky.

prof. Mgr. Zoja Mikotová se věnuje režii a choreografii v činoherních a loutkových divadlech v ČR i v zahraničí. Už v roce 1992 na Divadelní fakultě JAMU založila Ateliér Výchovné dramatiky pro Neslyšící. V tomto ateliéru dosud vyučuje a se svými studenty vytváří autorské inscenace pro děti i dospělé, z nichž mnohé vzbuzují pozornost veřejnosti i kritiků. Kromě jiných ocenění je Zoja Mikotová nositelkou Medaile Františka Sáleského za spolupráci při integraci Neslyšících do veřejného života a Ceny města Brna v oblasti „dramatické umění“ pro rok 2017.

Resumé

Mentální znevýhodnění je jedním ze společností nejhůře přijímaných druhů postižení. Důvodem je fakt, že se člověk nedokáže vcítit do osoby s tímto handicapem. Divadlo je způsob, jak tyto bariéry překonávat.

Divadla pracující s herci s jinakostí (divadla actor-specific) si musí položit otázku, jak chtějí se specifičností herců pracovat: budou považovat jinakost/handicap za výzvu a pokusí se překonávat bariéry, které plynou z hercova postižení? (Jinakost jako výzva.) Nebo budou naopak považovat jinakost herců za příležitost využít ji pro vytváření specifické divadelní poetiky? (Jinakost jako výhoda.) Do třetice — budou používat takové divadelní prostředky, které jinakost herců de facto zakryjí? (Jinakost jako duch.) Každé divadlo volí svoji cestu, která může být i kombinací těchto variant.

Divadlo Aldente volí ponejvíce cestu „jinakost jako výhoda", ale současně hledá pro sebe „výzvy", jimiž se herci posunou o stupínek dál: během tříletého projektu jsme definovali tři fáze herectví, jimiž jsme se snažili naše herce s Downovým syndromem provést.

První fáze nese název „herectví spontánní akce" — dramatická situace i atmosféra na jevišti je vytvořena profesionálními spoluherci bez handicapu, hudbou, světlem, scénografií. Herci s DS se pak spontánně zapojují do dění na jevišti. Dalo by se říci, že herci bez DS představení řídí a herci s DS jsou jeho esencí.

Ve druhé fázi „herectví osobnosti" již herci pomalu uchopují principy divadelní tvorby: již jsou si vědomi, že svým jednáním a jeho řízenou dynamikou ovlivňují dění na jevišti a působí na diváky.

Ve třetí fázi jsou herci schopni vytvořit svébytnou hereckou postavu, tedy postavu, která bude někým jiným, než jsou oni sami.

Pokud chceme přirozený a autentický herecký projev, neměli bychom herce předčasně tlačit do fáze, do které ještě nedozrál. Nižší fáze herecké tvorby navíc nutně neznamenají nižší uměleckou hodnotu. O vyšší fázi usilujeme zejména proto, abychom rozšířili rejstřík uměleckých prostředků a posunuli herce s DS v jejich osobnostním růstu. V samotném tvůrčím procesu se však ukazuje, že variabilita herců i jejich aktuálních možností může při dobré dramaturgické a režijní práci přispívat k novým tematickým vrstvám inscenace i k nalézání nových scénických řešení.

Psychologický výzkum diváckého vnímání ukázal, že divadelní představení jednoznačně přispívají k bourání stereotypních představ o lidech s handicapem. Diváci byli překvapeni nejen tím, co všechno herci s DS dokážou, ale i tím, jak moc je představení zasáhlo. Někteří hovoří až o iniciačním zážitku, který je nepřenosný. Jinakost byla pro diváky mnohdy přidanou hodnotu, důležitou součástí uměleckého zážitku.

Potenciál herců s DS tkví především v jejich schopnosti ukazovat emoce ve své nahotě a schopnosti být stoprocentně upřímní a autentičtí. Zdá se, že herci s DS jsou herci archetypů. Tato jejich vlastnost je viditelná zejména při střetu s herci bez handicapu, kteří zase zpravidla disponují širším rejstříkem výrazových prostředků. Umělecká zpráva pak vzniká v rovnocenném dialogu mezi nimi. Nelze hovořit o integračním divadle, protože není zřejmé, kdo je vlastně kam integrován. Výzkum tak nebyl jenom „cestou herce s DS“, ale rozhodně i „cestou tvůrce bez handicapu“ a v neposlední řadě „cestou diváka“.

Prameny a literatura

Literatura a časopisy

ARISTOTELÉS. 1996. *Poetika*. Vyd. v Antické knihovně 1. (celkem 8.). Praha: Svoboda, 1996. Antická knihovna. ISBN 80-205-0295-5. Dostupné také z: http://www.digitalniknihovna.cz/mzk/uuid/uuid:65960590-16e5-11e4-8e0d-005056827e51.

BUCKLEY, Sue a Gillian BIRD. 2008. Vývoj řeči a jazyka u dospívajících s Downovým syndromem ve věku 11-16 let (review). *Plus 21.* Praha: Společnost rodičů a přátel dětí s Downovým syndromem, 2008, 2008(3), 5–10. ISSN 1213-1466.

CASTILLO-MORALES, Rodolfo. 2006. *Orofaciální regulační terapie: metoda reflexní terapie pro oblast úst a obličeje.* Praha: Portál, 2006. Speciální pedagogika (Portál). ISBN 80-7367-105-0.

DECKER, Gunnar. 2017. Vor dem Gesetz. *Neues-deutschland* [online]. Berlín, 2017, 6. 10. 2017 [cit. 2019-01-06]. Dostupné z: https://www.neues-deutschland.de/artikel/1065950.vor-dem-gesetz.html.

ERBEN, Karel Jaromír. 1988. *Kytice.* 6. vyd. v Odeonu. Praha: Odeon, 1988. Klub čtenářů.

GODLEWSKA-BYLINIAK, Ewelina a Justyna LIPKO-KONIECZNA. 2016. Public to private: A Theatrical Game with Disability. *Polish Theatre Journal* [online]. 2016 [cit. 2021-09-20]. Dostupné z: https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/85/348.

HIRŠAL, Josef a Bohumila GRÖGEROVÁ. 1993. *LET LET: (Pokus o rekapitulaci)*. Praha: Rozmluvy, 1993. ISBN 80-85336-29-4.

HOLAN, Vladimír. 1962. *Bajaja*. 2. vyd. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962. Dostupné také z: http://www.digitalniknihovna.cz/mzk/uuid/uuid:fb5618f0-8e6d-11e3-bd09-005056827e51.

HOLAN, Vladimír. 1964. *Noc s Hamletem*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1964. Dostupné také z: http://www.digitalniknihovna.cz/mzk/uuid/uuid:bd6e1700-9957-11e3-a744-005056827e52.

JANKO, Richard. 1992. From Catharsis to the Aristotelian Mean. In OKSENBERG RORTY, Amélie. *Essays on Aristotele's poetics.* Princeton: Princeton University Press, 1992, s. 341—358. ISBN 9780691014982.

KOHOUTEK, Rudolf. 2000. *Základy psychologie osobnosti*. Brno: CERM, 2000. ISBN 80-7204-156-8.

KUPPERS, Petra. 2013. *Disability and Contemporary Performance: Bodies on the Edge.* Routledge, 2013. ISBN 1136500405, 9781136500404.

LEHMANN, Hans-Thies. 2007. *Postdramatické divadlo.* Přeložila Anna Grusková a Elena Diamantová. Bratislava: Divadelný ústav v Bratislave, 2007.

LINDOVSKÁ, Nadežda. 2012. *Od Antona Čechova po Michaila Čechova: pohľady do dejín ruského divadla a drámy*: *A. Čechov, K. Stanislavskij, V. Nemirovič-Dančenko, V. Mejerchoľd, A. Blok, V. Ivanov, A. Tairov, M. Bulgakov, V. Majakovskij, S. Ejzenštejn, J. Vachtangov, M. Čechov.* Bratislava: Vysoká škola múzických umení, Divadelná fakulta, 2012. ISBN 978-80-89439-16-4.

MORAWSKI, Piotr. 2016. Zrobić coś dobrego. *Dialog* [online]. 2016, 721(4) [cit. 2020-06-04]. Dostupné z: http://www.dialog-pismo.pl/nagroda-kamyk/zrobic-cos-dobrego.

MÜLLER, Katrin Bettina. 2017. Unser Erfolg hat viele ermutigt. *Taz* [online]. Berlín, 2017, 28. 9. 2017, 2017 [cit. 2019-01-05]. Dostupné z: http://www.taz.de/!5448142/.

NOVÁK, Vladimír a Kateřina ŠPLÍCHALOVÁ-MOCOVÁ, ed. 2014. *Specifické divadlo*. 1. Pardubice: Studio Press a Katedra alternativního a loutkového divadla AMU v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-330-2.

PIORECKÝ, Karel. 2001. Ale jsou děti!: Téma dětství v tvorbě Vladimíra Holana z let 1948 až 1955. *Tvar: literární týdeník.* Praha: Československý spisovatel, 2001, 2001(2), 1, 4—5. ISSN 0862-657X.

SLOWÍK, Josef. 2016. *Speciální pedagogika*. 2., aktualizované a doplněné vydání. Praha: Grada, 2016. Pedagogika (Grada). ISBN 978-80-271-0095-8.

SOBCZYK, Justyna, ed. 2016. Aktorzy i ich wcześniej nienapisane role. In SUCHCICKI, Andrzej. *Bardziej kochani. Zrozum mnie i szanuj. Refleksje wokoł niepełnosprawności.* Varšava: Stowarzyszenie Rodzin I Opiekunów Osób z Zespołem Downa Bardziej Kochani, 2016, s. 43—58. ISSN 1428-7439.

SOFOKLÉS. 2009. *Antigoné. Élektrá*. Přeložil Ferdinand Stiebitz. Praha: Artur, 2009. Edice D. ISBN 978-80-87128-30-5.

STEHLÍKOVÁ, Eva. 2005. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

ŠVARCOVÁ-SLABINOVÁ, Iva. 2011. *Mentální retardace: vzdělávání, výchova, sociální péče*. Vyd. 4., přeprac. Praha: Portál, 2011. Speciální pedagogika (Portál). ISBN 978-80-7367-889-0.

VRBKOVÁ, Jitka. 2019a. Divadlo diverzity: Theater RambaZamba v Berlíně. *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře.* Brno: Masarykova univerzita, 2019d, 22(2), 194—220. ISSN 1803-845X.

VRBKOVÁ, Jitka. 2019b. Teatr 21: divadlo herců se specifickými možnostmi. *Divadelní revue*. Praha: Institut umění — Divadelní ústav, 2019, 30(2). ISSN 0862-5409.

VRBKOVÁ, Jitka. 2020. *Divadlo actor-specific: Downův syndrom jako divadelní stylizace*. Brno, 2020. Disertační práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta. Vedoucí práce: prof. PhDr. Silva Macková.

ZICH, Otakar. 2018. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie.* Praha: NAMU, 2018. Teoretická řada (Nakladatelství AMU). ISBN 978-80-7331-482-8.

Rozhovory, scénáře, reflexe spolupracovníků

BARTOŇOVÁ, Hana. 2021. *Reflexe zkoušení.* Osobní archiv Jitky Vrbkové. Brno, 2021.

CONLON, Richard a Jitka VRBKOVÁ. 2019. *Rozhovor s Richardem Conlonem.* Osobní archiv Jitky Vrbkové. Winchester, 2019.

HOLAN, Vladimír a Jitka VRBKOVÁ. 2019. *Káťa a Bajaja (scénář)*. Archiv Divadla Aldente. Brno, 2019.

KOCIFAJOVÁ, Iveta. 2021. *Reflexe herecké spolupráce s herci s DS.* Osobní archiv Jitky Vrbkové. Brno, 2021.

KŘÍŽ, Martin. 2021. *Reflexe zkoušení.* Osobní archiv Jitky Vrbkové. Brno, 2021.

KUBARTOVÁ, Eliška. 2022. Reflexe Antigony. Osobní archiv Jitky Vrbkové. Brno, 2022.

KUČEROVÁ, Kristýna. 2020. *Reflexe herecké spolupráce s herci s DS.* Osobní archiv Jitky Vrbkové. Brno, 2020.

KYNCL, Jan. 2021. *Reflexe tvorby s herci s Downovým syndromem.* Osobní archiv Jitky Vrbkové. Brno, 2021.

MORRIS, Simon a Jitka VRBKOVÁ. 2019. *Rozhovor se Simonem Morrisem.* Osobní archiv Jitky Vrbkové. Brno, 2019.

REMIŠOVÁ, Barbora. 2019. *Reflexe herecké spolupráce s herci s DS.* Osobní archiv Jitky Vrbkové. Brno, 2019.

RIEGER, Lukáš. 2021. *Reflexe herecké spolupráce s herci s DS.* Osobní archiv Jitky Vrbkové. Brno, 2021.

SOBCZYK, Justyna, Justyna WIELGUS a Jitka VRBKOVÁ. 2017. *Rozhovor s Justynou Sobczyk a Justynou Wielgus.* Osobní archiv Jitky Vrbkové. Varšava, 2017.

SOFOKLES, Jitka VRBKOVÁ a Ferdinand STIEBITZ. 2021. *Antigona (scénář)*. Archiv Divadla Aldente. Brno, 2021.

ŠKOPOVÁ, Zuzana. 2021. *Reflexe herecké spolupráce s herci s DS.* Osobní archiv Jitky Vrbkové. Brno, 2021.

TCHELIDZE, David. 2020. *Reflexe herecké spolupráce s herci s DS.* Osobní archiv Jitky Vrbkové. Brno, 2020.

TÖRNQVIST, Per a Jitka VRBKOVÁ. 2020. *Rozhovor s Perem Törnqvistem.* Osobní archiv Jitky Vrbkové. Malmö, 2020.

Jitka Vrbková,
Lenka Pivodová, Ilona Fialová,
Zoja Mikotová

Inkluze divadlem: Cesta herce
s Downovým syndromem k cílené
umělecké tvorbě a k přijetí do společnosti

Fotografie na přední straně obálky: *Eduard Novotný*
Fotografie na zadní straně obálky: *Veronika Bartoňová*
Obálka, grafická úprava a sazba*: Ivana Dudková*
Jazyková korektura: *Naďa Satková*
Komiksy: *Jitka Vrbková (námět) a Martina Nováková (kresba)*
Ilustrace: *Martina Nováková*
Fotografie: *Jiří Kottas, Mila Vašíčková, Veronika Bartoňová,*
Eduard Novotný, Nikola Minářová a další

Vydání první, Brno 2022
Vydala Janáčkova akademie múzických umění
ISBN 978-80-7460-203-0

„Jsme herci. A herci jsou normální hrdinové!“

Hana Bartoňová,
herečka Divadla Aldente