

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

Pedagogická fakulta

Ústav speciálněpedagogických studií

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Nikola Havránková

Proces vzniku divadelního představení herců  
v Divadle Aldente

Olomouc 2020

vedoucí práce: Mgr. Jaromír Maštalíř, Ph.D.

„Sama skutečnost, jak divadlo Aldente s herci se specifickými potřebami pracuje, představuje angažovaný statement. Cílem je tvorba plnohodnotných inscenací a smyslem jejich zkoušení není terapie, ale umění.“

Barbora Liška, divadelní kritička

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem závěrečnou bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jsem pouze uvedenou literaturu a zdroje.

V Olomouci dne 1. 4. 2021

Podpis:

Děkuji Mgr. Jaromíru Maštalířovi, Ph.D. za odborné vedení mé bakalářské práce, poskytnutí rad a zodpovězení všech mých otázek. Dále bych chtěla poděkovat celému souboru Aldente za jejich otevřené přijetí, zejména režisérce Jitce Vrbkové za její spolupráci a možnost si zažít být jednou z nich.

# Obsah

<b>TEORETICKÁ ČÁST</b> .....	8
1 Porucha intelektu .....	9
1.1 Vymezení poruch intelektu .....	9
1.2 Stupně poruchy intelektu .....	11
1.2.1 Mírná porucha intelektu.....	11
1.2.2 Středně těžká porucha intelektu.....	12
1.3 Vývojová období.....	13
1.3.1 Pubescence.....	13
1.3.2 Adolescence.....	15
1.3.3 Mladá dospělost.....	16
2 Downův syndrom .....	18
2.1 Základní vymezení.....	18
2.2 Charakteristické rysy .....	18
2.3 Období dospívání a dospělost osob s Downovým syndromem .....	19
3 Divadelní složka .....	21
3.1 Metody a techniky herecké práce využitelné při práci s herci s jinakostí .....	21
3.1.1 Hlasová průprava.....	22
3.1.2 Práce s vnitřní technikou .....	22
3.1.3 Práce s jevištním partnerem a vlastní jevištní postavou .....	23
3.1.4 Práce s námětem či motivem a metoda improvizace.....	24
3.2 Organizační, funkční, technicko-materiální a realizační struktura divadla .....	25
3.2.1 Realizace inscenace .....	26
4 Specifické divadlo .....	29
4.1 Divadelní práce s herci s poruchou intelektu.....	30
4.2 Historie divadel herců s jinakostí.....	32

4.2.1	Specifické divadlo u nás .....	33
4.2.2	Festivaly .....	34
4.3	Divadlo Aldente .....	35
4.4	Teatroterapie .....	37
<b>PRAKTICKÁ ČÁST .....</b>		<b>39</b>
5	Cíl práce a výzkumné otázky.....	40
6	Metodologie výzkumného šetření .....	41
6.1	Výběr zkoumaného souboru .....	41
6.2	Etické aspekty výzkumného šetření.....	42
6.3	Triangulace .....	42
6.4	Výzkumné metody .....	43
6.5	Proces získávání dat.....	44
6.5.1	Polostrukturovaný rozhovor .....	45
6.6	Zpracování a analýza dat .....	47
7	Výsledky výzkumných dat a jejich interpretace.....	48
7.1	Inscenační složka .....	48
7.2	Specifika práce.....	55
7.3	Terapeutická složka .....	60
7.4	Evaluační.....	64
8	Diskuse, doporučení pro praxi a limity studie.....	68
8.1	Doporučení pro praxi .....	70
8.2	Limity studie .....	71
<b>ZÁVĚR .....</b>		<b>72</b>
<b>SEZNAM BIBLIOGRAFICKÝCH CITACÍ.....</b>		<b>73</b>
<b>SEZNAM ZKRATEK .....</b>		<b>77</b>
<b>SEZNAM SCHÉM A TABULEK .....</b>		<b>78</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH .....</b>		<b>79</b>

## ÚVOD

Už dlouho naší společností rezonuje téma inkluze a zapojení osob se zdravotním postižením do společenského života. Jednou z možností, jak tyto dvě skupiny – majoritní a minoritní společnost sblížit, je pomocí divadla. Divadlo s herci s jinakostí představuje neutrální místo, kde herec s jinakostí dostává prostor k vyjádření se. Zároveň jeho divadelní práce má na něj rozvíjející až terapeutické účinky. Toto téma je autorce blízké, nejen proto, že studuje dramaterapii, ale také proto, že jí umění připadá jako čistá energie, kterou je možné využít k vyjádření svých pocitů.

K vybrání konkrétního divadelního souboru ji přivedlo shlédnutí dokumentu Ley Surovcové Nejsme Down! Skrz tento dokument se poprvé setkala s Divadlem Aldente, které pracuje s dospívajícími lidmi s Downovým syndromem. Záhy byla domluvena spolupráce na jejich novém site-specific projektu Zlatý kolovrat.

Spojení slov *divadlo a herci se zdravotním postižením* může v lidech vyvolat vzpomínky na školní besídky. V odborné literatuře se dočítáme, že osoby s poruchou intelektu mají určitý mentální věk, který se odvozuje podle jejich snížené inteligence. Právě proto může vyvstat představa dospělých či mládeže s poruchou intelektu, kteří chodí na kroužek, hrát divadlo, aby se zabavili. Sama autorka nevěděla, co vše předchází tomu několikaminutovému představení, na které se jde podívat veřejnost. Proto se rozhodla zjistit, jak probíhá inscenace představení u divadla herců s jinakostí. Cílem práce je zjistit, jak probíhá konkrétní inscenační proces divadelní hry Zlatý kolovraty od námětu až po premiéru.

Práce je rozdělena na část teoretickou a praktickou. V části teoretické jsou popsány pojmy související s Divadlem Aldente. Jedná se o poruchu intelektu, Downův syndrom, jednotlivé herecké techniky, specifické divadlo a teatroterapii. V části praktické je sepsáno metodologické šetření, které je kvalitativního charakteru. Pomocí zúčastněného pozorování a polostrukturovaného rozhovoru vznikla analýza a následná interpretace čtyř uvedených oblastí – inscenační složky, specifík práce, terapie a evaluace. Na konci praktické části je uvedena diskuze a doporučení pro praxi, které vychází z daného výzkumu.

Ve své práci bude autorka používat pojmy herec s jinakostí, který označuje herce s Downovým syndromem Divadla Aldente a pojem profesionální herec označující hostující intaktní herce z dalších divadel.

## TEORETICKÁ ČÁST

První část je teoretická, která informuje o základních tématech, které je nutné znát k realizaci části praktické. Teoretická část se skládá ze čtyř kapitol. První kapitola pojednává o poruchách intelektu, druhá kapitola se zaměřuje přímo na Downův syndrom. Autorka se zaměřuje na období dospívání a dospělosti. Třetí kapitola mluví o divadelní práci v obecné rovině a čtvrtá kapitola se zabývá specifickým divadlem.



# 1 Porucha intelektu

Na začátku kapitoly autorka vymezení pojmy mentální postižení, mentální retardace a poruchy intelektu. Mentální postižení je „*trvalé snížení rozumových schopností, které vzniklo v důsledku poškození mozku*“ (Kroupová, 2016, s. 196). Z praktického pohledu je pojem mentální postižení více zastřešující, obecnější. Zahrnuje všechny jedince s IQ pod 85, to znamená jedince s mentální retardací a jedince v hraničním pásmu mentální retardace. Pojem mentální retardace dle Kroupové (2016, s 197) je „*snížení rozumových schopností nebo souborné označení pro výraznou podprůměrnou úroveň obecné inteligence projevujícího se od útlého dětství a způsobující i poruchy přizpůsobování.*“ Slovo retardace naznačuje stav, který je zpomalený, opožděný. To nám napovídá, že mentální postižení není neměnné. Aktuální výkon jedince se může stát vyšším.

V České republice je stále platná 10. revize Mezinárodní statistické klasifikace nemocí a přidružených zdravotních problémů (dále jen MKN-10), která je v zahraničí již nahrazena jedenáctou revizí a s tím pojící se terminologií. U nás 11. revize Mezinárodní statistické klasifikace nemocí a přidružených zdravotních problémů (dále jen MKN-11) vejde v platnost 1. 1. 2022. V rámci duševních poruch se změní názvosloví, a to tak, že nová revize operuje s pojmem porucha intelektu, který nahradí pojem mentální retardace. V době autorčina psaní je pojem mentální retardace stále platný (Raboch a kol., 2019, srov. MZČR, 2019).

Proti těmto dvěma pojmům nám stojí nový korektnější pojem porucha intelektu, který je zařazen do MKN-11, jak autorka popsala výše. Terminologie se ve speciální pedagogice neustále vyvíjí s ohledem na korektnost používaných termínů. Pojem poruchy intelektu tedy odráží dnešní smýšlení společnosti. S pojmem porucha intelektu se setkáváme v zahraniční terminologii, konkrétně v diagnostickém a statistickém manuále, páté revizi (dále jen DSM-5), ze kterého autorka zejména vychází.

S ohledem na zahraniční terminologii a brzké vydání MKN-11 bude autorka ve své práci používat pojem poruchy intelektu.

## 1.1 Vymezení poruch intelektu

Z pohledu platné MKN-10 patří mentální retardace do Poruch duševních a poruch chování, které se zakládají na poruchách psychického vývoje. Poruchy duševní a poruchy chování nesou označení F00 – F99. Mentální retardace je vymezena jako F70 – F79.

„*Mentální retardace je stav zastaveného nebo neúplného duševního vývoje, který je charakterizován zvláště porušením dovedností, projevujícím se během vývojového období postihujícím všechny složky inteligence, to je poznávací, řečové, motorické a sociální schopnosti*“ (MKN-10, 2020). Mentální retardace může mít přidružené i jiné somatické nebo duševní vady. Stupeň mentální retardace může určit jen školený diagnostik, tedy psycholog. Diagnóza se stanovuje na základě prošetření standardizovanými testy inteligence. Stanovená diagnóza určuje momentální duševní stav. Celkový duševní stav se může změnit díky cvičením či rehabilitaci. MKN-10 rozlišuje čtyři stupně mentální retardace. Zkratkou F70 je označena lehká mentální retardace. Střední mentální retardace nese kód F71. F72 je kód pro těžkou mentální retardaci. Posledním stupněm je hluboká mentální retardace s kódem F73 (MKN-10, 2020).

Naproti tomu DSM-5 uvádí pojem vývojová porucha intelektu. „*Porucha intelektu je porucha, která vzniká v průběhu vývoje a zahrnuje poruchu intelektových a adaptivních funkcí v konceptuální, sociální a praktické oblasti*“ (Raboch a kol., 2015, s. 33). Aby byla naplněna podstata poruchy intelektu, musí být splněny tři následující kritéria. Prvním kritériem je deficit intelektových funkcí v oblasti plánování, řešení problémů, abstraktního myšlení, zkušenostního učení a vzdělávání se ve škole, přemýšlení a usuzování. Deficity musí být potvrzené klinickým vyšetřením a standardizovaným testem IQ. Deficity v oblasti adaptivních funkcí míří k nemožnosti naplnit vývojové a sociokulturní standarty pro soběstačnost a nezávislost. Bez pravidelné podpory tyto deficity vedou k obtížím při činnostech běžného života v situacích jako je komunikace, začlenění do společnosti, samotná existence v různých sférách, např. ve škole, doma, v práci a společnosti. Zde se posuzuje osobní nezávislost a sociální odpovědnost ke společnosti. Třetím kritériem je nutnost začátku obtíží ve vývojovém období (Raboch a kol., 2015).

Adaptivní funkce zahrnují adaptivní procesy, které rozdělujeme do třech oblastí – konceptuální, sociální a praktické. Oblast konceptuální zahrnuje školní neboli studijní dovednosti jako je trivium, řešení problémů, osvojování praktických dovedností, dovednosti spojené s pamětí a jazykem. Sociální oblast zahrnuje empatii jedince, schopnost mezilidské komunikace, řeč, navazování kontaktů a zvládání sociálních situací. V oblasti praktické se zajímáme o schopnost učit se novým životním situacím. Zahrnuje péči o sebe sama, práci v zaměstnání a domácnosti, zvládání financí a jednotek času, ale také umění relaxace a rozvoj svých volnočasových aktivit. Řadíme sem i starost o zdravotní stav, zkušenosti, somatická onemocnění nebo duševní poruchy (tamtéž).

Než se autorka změní na jednotlivé stupně dle DSM-5, popíše obecný pohled na kognitivní funkce jedinců s poruchou intelektu. Smyslová percepce, tedy pamětní fixování a následné aktivování vzpomínek probíhá u jedinců s poruchou intelektu s určitými výkyvy. Mají snížený obsah vidění, zároveň nedokáží diferenciovat počítky a vjemy. Také mají nedostatečné prostorové a časové vnímání a sníženou citlivost hmatových jevů. Myšlení osob s poruchou intelektu je velmi konkrétní, nekritické a pojmy s úsudky tvoří nepřesně. Myšlenky člověka se vyjadřují pomocí slov, konkrétně řečí. A řeč je u jedinců s poruchou intelektu často výrazně narušena. Nedostatky se objevují jak ve fonematickém sluchu, tak v artikulaci. Kvůli sníženému intelektu může docházet k nedostatečnému porozumění sdělení či rozhodování. Paměť u jedinců s poruchou intelektu funguje rozdílně než u intaktních jedinců. I oni dokážou ve své paměti udržet určité informace, ale tento proces probíhá pomaleji a musí se několikrát opakovat. Při následném rozpomínání pracuje spíše mechanická paměť, to znamená, že se setkáváme i s neschopností třídit informace. Pozornost je u jedinců s poruchou intelektu mnohem kratší, snadněji se unaví. Důležité je po pozornosti zařadit relaxaci. Po citové stránce jsou jedinci s poruchou intelektu otevřenější (Valenta, Müller, 2013).

## **1.2 Stupně poruchy intelektu**

Stupně poruch intelektu jsou definovány podle úrovně adaptivních funkcí. Jednotlivé stupně jsou vždy rozděleny do tří oblastí – konceptuální, sociální a praktická (Raboch a kol., 2015).

S ohledem na cílovou skupinu herců divadla Aldente se autorka zaměří pouze na vybrané stupně poruch intelektu.

### **1.2.1 Mírná porucha intelektu**

V rámci konceptuální oblasti se u dětí ve školním věku a adolescentů objevují problémy s učením a se školními dovednostmi jako je čtení, psaní, počítání. Objevují se problémy s porozuměním času a hodnoty peněz. Pokud se jedincům s mírnou poruchou intelektu bude poskytovat podpora, jsou schopni dosáhnout dovedností pro svůj věk. U dospělých je narušeno abstraktní myšlení, krátkodobá paměť a exekutivní funkce. Exekutivními funkcemi myslíme schopnost vytvářet strategie a plány, být flexibilní a konat dle svých cílů. Na rozdíl od svých vrstevníků využívají k řešení problémů konkrétní postupy (Raboch a kol., 2015).

V sociální oblasti převládá oproti vrstevníkům sociální nezralost. Pro jedince s mírnou poruchou intelektu je obtížné správně pochopit sociální chování okolí. Jejich komunikace

a jazyk je z celkového pohledu méně zralý, než bývá norma, zároveň se mohou objevovat problémy s proječováním emocí a chováním přiměřené věku. Jejich úsudek v sociálních situacích je nezralý, proto mohou být ohroženi okolní manipulací z důvodu jejich důvěřivosti (tamtéž).

V praktické oblasti jedinci zvládají péči o sebe, která je adekvátní k jejich věku. Avšak ke složitějším úkonům potřebují asistenci. V oblasti práce jsou pro ně vhodná zaměstnání, kde není dáván důraz na konceptuální schopnosti, jelikož mají obtíže s organizačními schopnostmi. Potřebují podporu při přípravě na kvalifikované povolání. V oblasti výchovy a domácnosti také potřebují oporu. To zahrnuje pomoc při péči o domov a děti, manipulaci s financemi, přípravě jídel nebo výchově dětí. Většina jedinců s mírnou poruchou intelektu se neobejde bez pomoci při rozhodování se o svém zdravotním stavu a právních záležitostech (Raboch a kol., 2015).

### **1.2.2 Středně těžká porucha intelektu**

V konceptuální oblasti jedinci se středně těžkou poruchou intelektu zaostávají za svými vrstevníky. Dovednosti získávají ve školním věku, kam patří čtení, psaní a počítání, porozumění jednotkám času a financím, se jedinci učí pomaleji a ve zmenšené míře než jejich vrstevníci. V dospělém věku zůstávají školní dovednosti na základní úrovni. V osobním dospělém životě potřebují jedinci dopomoc při každodenních aktivitách a v některých případech je nutné za ně vzít plnou zodpovědnost (Raboch a kol., 2015).

Sociální oblast se také nerovná normě. Řeč a komunikace je mnohem méně komplexní. Navazování vztahů je vázáno na rodinu a přátele, ale také je ovlivněno omezenou komunikací. Jedinec může mít dlouhodobé přátelství a v dospělém věku i partnerský vztah. Prožívání a reagování na sociální situace je ztíženo a v některých případech je potřeba využít pomoci opatrovníka při životních rozhodnutích. Pro pracovní zařazení je důležitá podpora v komunikačních a sociálních dovednostech (tamtéž).

Jedinci se středně těžkou poruchou intelektu se o sebe dokážou postarat v rámci osobní hygieny. To znamená, že se sami obléknou, umyjí, nají se, použijí toaletu atd., ale těmito dovednostem předchází pravidelný nácvik. Stejný postup platí pro zvládání domácnosti. Aby nacvičené dovednosti byly trvalé, je potřeba také trvalá dopomoc. Dopomoc je důležitá i u odpovědných činností jako je práce s financemi, doprava do zaměstnání nebo dodržování rozvrhu. V rámci pracovního uplatnění jsou vhodné pozice, kde jsou sníženy požadavky

na konceptuální a komunikační dovednosti. Důležitá je spolupráce nadřízených a kolegů v zaměstnání. I oddechové aktivity je potřeba nacvičit (tamtéž).

### **1.3 Vývojová období**

V následující podkapitole autorka vymezí psychologický vývoj staršího školního věku a mladé dospělosti. Herci divadla Aldente se nacházejí ve zmíněných vývojových obdobích, proto autorka popisuje jen vybraná období. Nejprve autorka vymezí vývojová období z pohledu psychologie a poté se zaměří na konkrétní specifika jedinců s poruchou intelektu v jednotlivých vývojových obdobích.

Vágnerová (2012) vymezuje adolescenci jako dospívání, které trvá od 10 do 20 let. V tomto období dochází ke kompletní přeměně osobnosti ve všech oblastech – somatické, psychické a sociální. Tato přeměna osobnosti směřuje ke zralejší formě osobnosti. Dospívání rozdělujeme dle Vágnerové (2012) na dvě fáze: ranou adolescenci a pozdní adolescenci. Raná adolescence je označována jako pubescence, která trvá přibližně od 11 let do 15 let. Pubescenci můžeme označovat také jako starší školní věk, který je vymezen druhým stupněm základní školy do ukončení povinné školní docházky. Pozdní adolescence trvá následujících pět let do 20. roku života. Poté člověk přechází do období mladé dospělosti. Autorka se zaměří pouze na starší školní věk neboli pubescenci, pozdní adolescenci a mladou dospělost.

#### **1.3.1 Pubescence**

Období pubescence provází tělesné dospívání spojené s pohlavním dozráváním. Jedinec se odpoutává od symbolicky a intrafamiliárně zaměřené sexuality a začíná se zajímat v tomto směru o širší okolí. Také už nemyslí jen na vlastní uspokojení, ale chce i něco okolí předat. Velkým mezníkem je uvědomění si vlastní identity a osamostatnění se od rodiny. Jedinec měl do této doby potřebu jistoty, která byla dostatečně naplněna a je třeba změnit její charakter. Dle Ericksona tato tendence přetrvává do adolescence, do 20. roku života. V této fázi je důležité přemýšlet a rozhodnout se o svém budoucím povolání. Zezačátku pubescence dítě nemá reálné představy o svém budoucím uplatnění, ale ke konci tohoto období již ví, že musí brát v potaz své silné a slabé stránky, své školní výsledky a dovednosti. Rozvíjí se abstraktní myšlení, kdy si jedinec dokáže představovat situace, které ještě nevznikly či neexistují. Emoční prožívání prochází velkou změnou, výkyvy nálad mohou subjektivně zbarvit hodnocení jedince. Dále je pro toto období důležitý význam přátelství a vrstevnické skupiny. Jedinec si hledá přijatelnou pozici ve společnosti. Je proto důležité, aby byl svou rodinou akceptován

bez ohledu na jeho chování. Vydobývání si své pozice je provázeno nejistotou, která končí nalezením své role (Lečbych, 2008, srov. Vágnerová, 2012).

U poruch intelektu je porušen intelekt, ale biologický vývoj se stále mění s ohledem na věk a dospívání. Proto u jedinců s poruchami intelektu také dochází k rozvoji primárních i sekundárních pohlavních znaků. Ovšem biologický vývoj může být opožděn. V oblasti kognitivních funkcí a myšlení nedosahují stádia formálních myšlenkových operací. To znamená, že jedinci s poruchou intelektu zůstává pouze konkrétní myšlení, abstraktní není rozvinuto. Jelikož dochází k deficitům kognitivních funkcí, přijímání biologických změn svého těla je ztíženo. S nepochopením nastalých změn může přicházet emoční nestabilita, neklid nebo výkyvy nálad (Lečbych, 2008).

Důležitým faktorem v období pubescence je sebepojetí, přijetí vlastní identity. Sebeпоjetí je představa vlastního já, jak já sám sebe vnímám a přijímám. Jedinci s poruchou intelektu mají problém s vnímáním vlastní osobnosti. Jejich sebepojetí se odráží od názorů okolí, zejména rodiny. Zároveň se názory širšího okolí projevují na sebehodnocení. Lidé mohou komentovat vzhled nebo chování určitého jedince, což se odráží na pohled sebe sama. Dochází zde ke střetu ideálního já a reálného já. Problémem u sebehodnocení a porovnávání se s ostatními lidmi je ten, že jedinci s poruchou intelektu jsou často drženy od společnosti, což vede k sociální nezkušenosti. Z těchto důvodů bývá sebehodnocení jedinců nekritické a dětské bez korekce okolí. K sociální zkušenosti přispívá i způsob vzdělávání jedinců. Záleží na tom, zda je jedince vzděláván v hlavním vzdělávacím proudu či ve školách zřízené podle paragrafu 16. Jedinci inkudovaní do běžné společnosti si v budoucnu udržují lepší sebepojetí a lépe se zařazují do společnosti. Negativní sebepojetí je ovlivněno vrstevnickými skupinami, které tvoří důležitý aspekt v tomto období života, ale také látky, jakou jsou drogy a alkohol či cigarety (tamtéž).

Pubescence je zakončena koncem povinné školní docházky, proto vyvstává otázka, jak jedinci s poruchami intelektu přistupují k volbě povolání. Jedinci s mírnou poruchou intelektu mají přesnější představy o svém budoucím působení než jedinci s těžkou poruchou intelektu. Jedinci s mírnou poruchou intelektu směřují nejčastěji na odborná učiliště, zatímco jedinci s těžkou poruchou intelektu směřují na školy praktické (Lečbych, 2008).

Důležitou složkou pubescence, která souvisí s rozvojem primárních a sekundárních pohlavních znaků je sexualita osob s poruchami intelektu. Dříve byla sexualita u těchto jedinců potlačována. O sexuální výchově se začalo mluvit v souvislosti se zneužíváním jedinců s poruchou intelektu. To vedlo k jejich označení za rizikové skupiny. Dnes se společnost dívá dopředu a tabuizované téma se pomalu probouzí a inovuje. Stále však ve společnosti přetrvávají

předsudky. Jedním z nejčastějších předsudků je, že jedinec s poruchou intelektu je dítětem po celý život. Tak k němu i přistupují. Přičemž sexualita se u jedinců probouzí stejně jako u intaktní společnosti, proto je potřeba ji nepřehlížet, ale raději s ní začít pracovat, abychom předešli traumatizujícím a nepříjemným situacím (Kozáková a spol., 2013 srov. Lečbych, 2008)

### **1.3.2 Adolescence**

Adolescence neboli pozdní adolescence pokrývá dalších pět let života, tedy období do 20. roku života. V tomto období je pohlavní dozrávání ukončeno a většinou završeno prvním pohlavním stykem. Ekonomickou nezávislost získávají nejdříve jedinci, kteří nastupují do zaměstnání a nejpозději jedinci pokračující na vysokých školách. Ekonomická nezávislost je znakem dospělosti a podporuje nový sociální status. Vztahy v rodině se uklidňují a vztahy mezi vrstevníky se rozvíjí. Adolescent si hledá partnera. Smyslem pozdní adolescence je poskytnout jedinci čas na psychosociální komplexní rozvoj a utřibení si svých priorit a hodnot. Na kognitivní úrovni si jedinec fixuje myšlenkové operace. Myšlení je obvykle radikální, zásadové a rychlé. S myšlením souvisí i morální hodnocení, které je vysoké, ale také stále emočně ovlivněné (Lečbych, 2008, srov. Vágnerová, 2012).

V období adolescence dochází k ukončení kognitivního vývoje jedinců s poruchami intelektu, který se fixuje. Je ale důležité zmínit, že schopnost kognitivních funkcí se může propadat, pokud se nebudou podporovat a rozvíjet po celý život. Zesiluje se zde touha po začlenění se do vrstevnické skupiny. Bohužel touha po začlenění s sebou nese riziko šikany, posmívání, ponižování a vyčleňování jedinců s poruchami intelektu. Další významnou složkou adolescence je trávení volného času a rozvoj svých koníčků. Jedinci s poruchami intelektu mohou o vyplnění svého volného času rozhodovat v menší míře než intaktní vrstevníci. Přičemž volba a samostatné trávení svého volného času je pro adolescenty důležitá. Učí se relaxovat, smysluplně trávit svůj volný čas a potkávat se s přáteli (Lečbych, 2008).

V oblasti sebehodnocení a sebepojetí dochází k většímu uvědomování si své jinakosti. Důležitým bodem je osamostatňování se. Jedinci s poruchami intelektu však tyto tendence nemají. Rodina je pro ně pevným a stabilním pilířem, proto převážně zůstávají v rodině. Zároveň to může vést k sociální izolaci, která přeroste v sociální nezkušenost. Jedinec s poruchou intelektu tak může působit jako závislé dítě a jeho izolace se prohlubuje. Motivace a následná tvorba cílů může být nereálná až nedosažitelná. Tato situace nastává kvůli sociální izolaci a nedostatku zkušeností. Proto si své cíle realizují alespoň ve fantazijním světě. Můžeme

se setkat i s rezignací a nepouštěním se do žádných akcí z důvodu pocitu selhání. V sexuální oblasti roste zájem o druhou osobu. Pokud si jedinec neprojde sexuální výchovou může dojít k podobnému chování jako při sexuálním obtěžování. Tím myslíme obnažování se na veřejnosti, osahávání, pokus o masturbaci atd (Lečbych, 2008).

### **1.3.3 Mladá dospělost**

Z pohledu vývoje intaktní společnosti je cílem získat stálé zaměstnání, najít si partnera, být ekonomicky nezávislý, založit rodinu a mít schopnost samostatně řešit konkrétní problémy. Samozřejmě se jedná o ideální stav, ale v životě dochází k odchýlkám, které jsou v normě. Jedinci si stanovují vlastní cíle a jsou zaměřeni na budoucnost. Jejich emoční prožívání je ustálené a více pragmatické. Dochází k realizaci pracovního potenciálu, který si jedinci doteď rozvíjeli a připravovali se na něj. Dochází k uspokojování potřeb nezávislosti, se kterým souvisí i ekonomická nezávislost. Velkým milníkem je dosažení intimity v párovém svazku, která je podpořena rolí rodičovství. Role rodičovská představuje potřebu generativity, kterou Erickson rozvíjí a podotýká, že je spojená i s rozvojem vlastní kreativity a tvořivosti (Kozáková a spol. 2013, srov. Lečbych, 2008).

Z pohledu jedinců s poruchou intelektu jsou partnerské, manželské a rodičovské role významně ovlivněné zdravotním postižením. Jedinci potřebují stálou podporu. Jelikož jedinci žijí buď v rodině anebo v uzavřených skupinách v sociálních službách, je těžší navázat nové vztahy a kontakty, zvláště s osobami opačného pohlaví. Okolí kolem jedinců s poruchami intelektu se k navazování vztahů nestaví pozitivně. Může to vést k deprivaci v oblasti intimity, která se může projevit fixací na osobu starající se o jedince. Pokud jedinci s poruchou intelektu žijí v partnerském či manželském svazku zvyšuje se kvalita jejich života. S otázkou vztahu souvisí i rodičovství. Role rodičovství je často ohrožena zdravotním postižením, ale také dědičností nebo neschopností odhadnout své možnosti a přizpůsobit se dětem. S naplněním svých rodičovských a manželských rolí souvisí i stupeň poruchy intelektu. Dospělí jedinci s mírnou poruchou intelektu častěji uzavírají manželství a stávají se rodiči. Jedinci se střední poruchou intelektu si uvědomují postavení muže a ženy ve vztahu a zároveň chápou pojmy manželství a rodičovství. U těžké a hluboké poruchy intelektu se nemusí vytvořit potřeba partnerství a rodičovství. S výše uvedenými sférami života v mladé dospělosti souvisí i otázka samostatného bydlení. Je možné využít podporované bydlení, komunitní tréninkový dům, samostatné bydlení nebo bydlení v rodinné domácnosti (Lečbych, 2008, srov. Kozáková a spol., 2013).



V oblasti pracovní je důležitá velká podpora, případně využití tranzitního programu. Práce u jedinců s poruchami intelektu je brána jako důležitý aspekt života. Vede k zodpovědnosti, rozvoji osobních kompetencí a udržování sociálních kontaktů, ale také k větší nezávislosti (Lečbych, 2008).

## 2 Downův syndrom

*Další kapitola blíže popisuje pojem Downův syndrom a jeho charakteristické rysy. Divadlo Aldente pracuje zejména s osobami s Downovým syndromem, proto autorka věnovala celou druhou kapitolu této problematice. Primárně se v ní soustředí na popis vnějších i vnitřních znaků osob s Downovým syndromem a jednotlivými vývojovými obdobími.*

### 2.1 Základní vymezení

Valenta (2020, s. 234) popisuje „*Downův syndrom jako geneticky podmíněnou anomálii chromozomů v podobě trizomie, translokace nebo mozaiky.*“ O trizonomii mluvíme v 95 % případech, o translokaci jde pouze ve 2 % a mozaika je zastoupena 3 % případů (O'Rourke a kol., 2010). Selikowitz (2005) popisuje, že o trizonomii mluvíme v 95 %, což se shoduje s O'Rourkem, ale je přesvědčený, že translokace je přítomna ve 4 % případů a mozaika jenom v 1 % případů.

Z lékařského hlediska je Downův syndrom (dále jen DS) trizomie 21. chromozomu, jehož hlavní příčinou je porucha intelektu a vrozená srdeční vada. Klinické projevy zahrnují kolmou vnitřní řasu ve vnitřním koutku oka, plochý, profil tváře, malé zakulacené uši, vrozené vady srdce a gastrointestinálního traktu, nadbytek kůže na šíji, oční štěrbinu, které směřují vzhůru a deformaci lebky. Ročně se v České republice narodí až 50 novorozenců s DS, z toho vyplývá, že ročně to je až 100 000 dětí s DS na světě (O'Rourke a kol., 2010, srov. Down syndrom cz, 2020).

### 2.2 Charakteristické rysy

I když existuje seznam typických znaků pro jedince s DS, kterých je 120, není pravidlem, že všichni mají všechny znaky. Jedinec s DS jich má kolem sedmi až šesti. Jediný charakteristický znak, který se vyskytuje u všech jedinců je porucha intelektu (Selikowitz, 2005).

Autorka v následujících odstavcích popíše charakteristické znaky, které jsou vidět na první pohled. Pokud začneme u hlavy, všimneme si mírně šikmých očí mající perzistující řasu vnitřního koutku. Řasa může s růstem jedince vymizet úplně. Oči mohou mít tečky kolem duhovky, které se s věkem také ztrácí. Epikantická řasa ani bílé až lehce nažloutlé tečky nemají žádný vliv na zrak. Obličej je zepředu kulatý a hlava je svrchu zploštělá. Vlasy mívají jedinci s DS nejčastěji rovné a jemné. Starší děti a dospělí mívají krátký a široký krk. Ústa jsou obvykle menší s velkým jazykem. Ruce mají jedinci s DS široké s krátkými prsty. Dlaň přetíná jedna

příčná rýha. Nohy jsou silné a krátké. Při narození váží dítě s DS méně, než je průměr a v dospělosti dorůstá do menších výšek. Kroupová (2016) dodává k charakteristickým znakům ještě srdeční vady a ukončený psychický vývoj kolem osmého až devátého roku života. Dále se s Downovým syndromem mohou pojit poruchy kardiovaskulárního systému, poruchy řeči a smyslové vady (Kroupová, 2016, srov. Selikowitz, 2005).

Až polovina jedinců s Downovým syndromem má přidruženou srdeční vadu, která může vést ke smrti v brzkém věku. Jedinci s DS jsou také často nemocní a náchylní k infekcím. Může nastat situace, kdy se jedinec s Downovým syndromem narodí i s přidruženým postižením jako je autismus nebo získá Alzheimerovu chorobu ve starším věku (Margulies, 2006).

Jako je každý člověk rozdílný, tak je rozdílný i každý jedinec s DS. Nemůžeme říct, že jedinci s DS jsou nezvladatelní nebo naopak mírumilovní. Jejich povaha je daná genetikou, ale také výchovou. Nepotýkají se s žádnými výchovnými problémy, se kterými bychom se nemohli setkat u intaktní společnosti. Přesto se můžeme setkat s určitými projevy chování jako je slinění, které se projevuje spíše v raném dětství, vystrkování jazyka nebo nadměrnou aktivitou. Rovněž se můžeme setkat s utíkáním, boucháním do stolu, destruktivním chováním nebo záchvaty vzteku. Prostředí jejich života ovlivňuje jejich chování a budoucí vývoj. Jedinci s DS, kteří vyrůstají v rodinném prostředí, se lépe vyvíjejí než jedinci, kteří vyrůstají v ústavní výchově, jak bylo dříve populární (Margulies, 2006, srov. Selikowitz, 2005).

### **2.3 Období dospívání a dospělost osob s Downovým syndromem**

V následujících oddílech se autorka blíže zaměří na dvě vybraná vývojová období, ve kterých se nachází herci s Downovým syndromem z divadla Aldente.

Dospívání u jedinců s DS vyrůstajících v domácím prostředí nastává ve stejném období jako u jejich intaktních vrstevníků. Problém vyvstane, když jedinci s DS nejsou na svůj hormonální vývoj intelektuálně zralí. Ze strany fyzické je vývoj na běžné bázi jako u intaktních vrstevníků. Nastupuje nemotornost z důsledku různorodého růstu tělesných částí, větší chuť k jídlu nebo změna tělesného pachu. V čem se ale jedinci s DS odlišují je potřeba nezávislosti. Samotní jedinci s DS nezávislost nevyžadují a rodiče z nejrůznějších obav neposkytnou dětem příležitosti, jak si trénovat dovednosti k samostatnosti. Jedinec s DS potřebuje více příležitostí a možnost opakování naučit se rutinním věcem. Je důležité s nácvikem nezávislosti začít už drobnými kroky v dětství. Je významné se s jedinci s DS bavit o sexuální výchově. V sociální oblasti je důležité, aby rodič pomohl jedinci s DS rozšířit okruh známých. Může jít o přátele se stejným postižením nebo o přátele se stejnými zájmy z intaktní

společnosti. Rovněž je důležité, aby se setkávali s lidmi stejného věku. K rozvoji nezávislosti slouží i pohyb hromadnými prostředky. To si jedinec s DS může nacvičit díky tréninkovým programům, které poskytují různé organizace (Lečbych, 2008, srov. Selikowitz, 2005).

Jedinec s DS bude vždy ve svém životě potřebovat pomoc. Míra podpory záleží na stupni dalších postižení či poruše intelektu. U jedinců s DS řešíme dvojí věk: mentální a fyzický. Fyzický věk se odvíjí od doby narození, zatímco mentální věk ukazuje rozvoj mentálních schopností. Dnes víme, že mentální věk pro nás není tak důležitý, ale je důležité jednat s dospělými jedinci s DS jako s dospělými. To znamená, že jim vykáme, pokud se nedohodneme na tykání, oslovujeme přímo jedince s DS, a ne jejich ošetřovatele či rodiče. Udržujeme oční kontakt, tím dáváme najevo zájem. Mluvíme pomalu a dáváme čas na zpracování informací. Ujistíme se, že jedinec rozumí naší otázce a pokračujeme dál. Promluvu doprovázíme neverbální komunikací pomocí mimiky a gest. Nepoužíváme sugestibilní otázky. Nemusíme mluvit okatě nahlas, používat zdobněliny nebo celkově s nimi mluvit jako s malými dětmi (Fialová, 2020, srov. Selikowitz, 2005).

S každou dospělostí se pojí i následný odchod z domova a osamostatnění se. U jedinců s DS je tato otázka složitější, není obvyklé, aby začali bydlet sami. Mohou se odstěhovat do domácnosti společné nebo sdílené. Může jít o chráněné bydlení, komunitní centra nebo domy na půli cesty. S vlastním bydlením se pojí otázka zaměstnání. Je důležité, aby si jedinci s DS zkusili samotnou práci a pochopili všechny povinnosti spojené s ní. Jedná se o pravidelnou docházku, dojíždění do práce nebo kontakt se spolupracovníky. Jedinec s DS může docházet na zřízené pracovní místo pro osobu se zdravotním postižením. V rámci svého volného času je důležité, aby ho trávil s lidmi ve svém věkovém rozmezí a aby ovládal aktivity, které mu přinášejí potěšení a relaxaci (Selikowitz, 2005).

### 3 Divadelní složka

*V rámci kapitoly pojednávající o divadelní složce se autorka zaměří na metody prohlubující potenciál a dovednosti herců. Dále se zaměří na realizaci představení od vzniku divadla po derniéru.*

#### 3.1 Metody a techniky herecké práce využitelné při práci s herci s jinakostí

Pojem metoda vychází z řeckých slov meta a (h)odos, které defacto znamenají „cesta k...“ Proto můžeme říci, že metoda je konkrétní postup, anebo série daných kroků k dosažení cíle (Valenta, 2008).

Základní metody práce vycházejí z dramaturgie, zásad scénografie a režie, hlasové a pohybové přípravy a dramiky. Metody z širšího pojetí vychází z hraničních oborů jako je psychologie, speciální pedagogika, pedagogika a kreativní terapie. Pomocí hereckých metod a jejich opakováním se upevňuje klientova schopnost obstat ve ztížených životních podmínkách. Zvyšuje se klientova frustrační tolerance a nalézají nové způsoby, jak zvládnout krizové situace (Polínek in Müller, 2014, srov. Polínek, 2020).

Dramatické metody dle Müllera (2020) můžeme rozdělit do tří skupin. Na průpravné, dramatické a doplňkové neboli podpůrné. Metodami průpravnými rozumíme takové cvičení, aktivity a hry, které slouží k aktivizaci, uvolnění, navázání kontaktu či soustředění. Také ale mohou sloužit jako příprava před hlavními dramatickými metodami. Mohou tedy rozvíjet jednotlivé psychické funkce nebo osobnost člověka. Základem metod dramatických jsou divadelní pravidla. Zabývají se metaforami, improvizací, hraním rolí, jak vstupovat do hereckého prostoru a jak z něj odcházet. Metody doplňkové či podpůrné jsou tvořeny metodami, které mají základní zařazení v jiných oborech, než je dramatická výchova. Doplňkové metody mohou čerpat z psychologie, speciální pedagogiky, ale i umění. Je důležité, aby se metody ze všech tří oblastí doplňovaly rovnoměrně z důvodu naplnění dramatické formy.

Valenta (2008) dělí metody do tří skupin označeny písmeny A, B, C. Do skupiny A patří metoda (ú)plné hry. Do skupiny pod písmenem B patří dvě metody, metody pantomimicko-pohybové a metody verbálně-zvukové. Do skupiny C patří metody graficko-písemné a metody materiálově-věcné. Autor úplnou hru označuje jako samostatnou metodu, protože je v dramatické výchově nejdůležitější. Postup je založen na využití všech ostatních složek člověka a života, které jsou obsaženy v ostatních metodách. Metody ve skupině označené

B zahrnují metody, které dramatickou výchovu dělají divadelně-dramatickou. Třetí skupina C zahrnuje metody, které nejsou primárně dramatické, nepoužívají k vyjádření tělo a hlas. Valenta (2008) je nazývá také doplňkové.

Polínek dle Müllera (2014) určil pět primárních metod, které se využívají v teatroterapii. Jde o hlasovou přípravu, práci s jevištním partnerem, práci s vnitřní technikou, metody práce s jevištní postavou a o improvizaci a metody práce s námětem či motivem. Zmíněné metody vycházejí jak z hereckých, tak psychoterapeutických přístupů a mají terapeutický, edukativní a umělecký charakter.

### **3.1.1 Hlasová příprava**

Divák zpravidla běžně vnímá divadlo dvěma smysly – zrakem a sluchem. Proto je důležité, aby herci uměli pracovat se svým hlasem a správně ho používat. Je důležité, aby měli dobrou výslovnost, melodický hlas a pracovali s intonací, dechovými pauzami a uměli s dechem šetřit. Hlasová příprava pomáhá hercům zlepšovat jejich vyjadřování a rozšiřuje jednotlivé složky hlasu, pročišťuje se jim mysl a zvětšuje se objem bránice. Do hlasové přípravy patří mnoho technik od tréninku šepotu až po výkřik. Jednotlivé techniky se mohou soustředit na maximální sykot, minimální sykot, rytmizovaný sykot nebo sykot se studeným vzduchem. Dechová cvičení propojujeme i s tělem. Herci mohou sedět, ležet nebo i chodit po místnosti a dech se bude odvíjet podle jejich kroků (Martinec, 2003).

Důležitá schopnost herců je umět svůj hlas rozeznít. Praktikováním několika cviků se zvětšuje rezonanční prostor ústní dutiny – kupř. pomocí brumenda či pokládáním ruky na různá místa hlavy s cílem identifikovat místa s největší intenzitou vibrací. Další možností je měnit výšku tónu nebo spolu s brumendem vyslovit hlásku „a“ a soustředit svou energii na určitý bod na stěně (tamtéž).

### **3.1.2 Práce s vnitřní technikou**

Vnitřní techniky jsou přítomné u každé fáze divadelní přípravy. Dechová práce je propojena jak s vnější, tak vnitřní technikou. V rámci hlasových a pohybových cvičení herci ukazují vnějšimu světu své vnitřní prožívání (Martinec, 2003).

S tímto pojmem se pojí osobnost K.S. Stanislavského. Než Stanislavskij vytvořil a uvedl v praxi svou metodu, herci čerpali inspiraci vycházejí z prostředí mimo ně samotné. Stanislavskij využil při své herecké práci základní pedagogický princip, který např. využíval i Jan Ámos Komenský. A to princip konkrétního k obecnějšímu či známého k neznámému.

V rámci divadla a divadelní přípravy Stanislavskij hledal podněty a inspiraci uvnitř sám sebe, uvnitř člověka. Vyznačil tak cestu od vědomého do podvědomého. Popsal tak první podrobnou metodiku vnitřních pochodů herecké tvorby. Pojmy, které Stanislavskij používal můžeme dnes znát jako běžně používané termíny v divadelní vědě (Lukovský, 1978, srov. Martinec, 2003).

Vnější i vnitřní techniky jsou propojeny. Naše smyslové orgány představují vstupní bránu pro podněty směřující do našeho nitra. Abychom mohli naše vnímání prohloubit, dbáme na pozorné vnímání reálných zážitků. Zaměříme se na určitou situaci a všímáme si detailů, které nás zaujmou. Snažíme si připomenout smyslové vjemy, které jsme cítili u proběhlé situace. Jde nám o to, abychom si vyvolali stejný vjem, jaký nás provázel při reálné zkušenosti. Vytváříme prožitky, po kterých toužíme. Vyvoláme autentickou reakci na obraz, který si představíme (Martinec, 2003).

### **3.1.3 Práce s jevištním partnerem a vlastní jevištní postavou**

Abychom mohli pracovat se svým konkrétním jevištním partnerem, je potřeba ho neustále pozorovat. Musíme zachytit jeho přemýšlení, reakce na nás samotné a jeho odpovědi na naše chování. Pozorování zahrnuje všímání si intonace, mimiky tváře nebo pauz v mluvě. Jevištní dialog je vždy zápas, při kterém dostáváme podněty z různých zdrojů. Podněty od jevištního partnera jsou nejintenzivnější. Je důležité se nesoustředit na samotný text a nepřemýšlet nad tím, jak ho řekneme. Stanislavskij tím chce říci, že se musíme soustředit na jednání partnera a vnímat jeho energii a partnera jako hereckou postavu, poté k nám organicky přijde impuls našeho jednání a vyjadřování (Toporkov, 1962).

Role je úkol vyžadující od herce, aby svým chováním a jednáním vytvořil obraz konkrétního jevu nebo určité osoby, takovým způsobem, aby vznikla fiktivní postava – jevištní postava. Na následujících řádcích autorka vymezí základní vstupy do jevištní postavy. První rovinou je simulace. V této rovině hráč nehraje, ale pouze přijme simulační princip. To znamená, že jedná za sebe a své hodnoty, ale v určité nasimulované situaci. Hráč ztvárňuje roli sebe sama v určité sociální roli nebo situaci. Druhou rovinou je alterace. V této fázi na sebe již jedinec bere roli – ztvárňuje postavu. Role je často vymezena pracovní pozicí či sociálním statutem. Může jít o matku, policistu, seniora atd. S vybranou postavou se pojí určité chování. Alterace tedy ukazuje obecné ztvárnění postav na základě jejich charakteristických rysů, postojů nebo funkcí. Nejde o ztvárnění role komplexně, stále jsem blíže simulaci, kdy „já“ ztvárňují „někoho“. Alterace je základní a nejčastější typ práce s jevištní postavou v dramatické výchově. Poslední a zároveň nejkomplexnější technikou je charakterizace. Jde o nadstavbu

nad alterací, protože se na svou roli dívá komplexněji a jde víc do hloubky. Snaží se rozklíčovat vnitřní motivaci postavy, hledá psychickou charakteristiku a vytváří její osobní život. Ukazuje specifika dané postavy. Jde o ztotožnění se s rolí – nalezení role v sobě. Pokud je role v určitých aspektech herci blízká, lépe se s rolí ztotožní a pracuje (Valenta, 2008).

Stanislavský přiřazuje prvnímu kontaktu s rolí velký význam. Podle něho je pro herce první kontakt rozhodující. S prvním kontaktem přichází pozitivní i negativní reakce. Je důležité, aby herec byl správně seznámen se samotnou hrou, než si udělá názor na svou roli. Může se stát, že herec se s hrou již setkal a utvořil si na ní svůj názor, který ovlivní pohled na postavu jím hranou. Proto Stanislavský podporuje první nezávislý kontakt. Je vhodné, abychom si vytvořili příjemné prostředí, obklopili se soustředící atmosférou a probudili cit pro vnímání. Herec by měl být fyzicky i duševně svěží (Lukavský, 1978).

Podle Martince (2003) jevištní postava vzniká spontánní vlnou inspirace, které nevyžaduje užívání žádných metodických postupů. Východiskem pro práci a vznik jevištní postavy může být detail, ke kterému jsme dospěli při čtených zkouškách, ve svých představách nebo kontaktu s jevištním partnerem.

### **3.1.4 Práce s námětem či motivem a metoda improvizace**

Námětem můžeme myslet i napsaný scénář. Scénářem je myšlen dramatický text s promluvami herců, jejich dialogy a monology prostřednictvím kterých nastolují herci situace. Součástí textu mohou být i autorovy poznámky. Je důležité zmínit, že v rámci teatroterapie se na vzniku scénáře či uchopení motivu podílejí i klienti. Námětem či motivem může být i nedramatický text, který je zdramatizován souborem. Tyto texty nám dávají situace a postavy, ale na jejich složení a rozehrávání se podílí samotný režisér s klienty (Valenta, 2008).

Velmi důležitá a účinná metoda je improvizace. Jde o hru, kterou na místě vytváříme, protože jednáme tady a teď bez připraveného scénáře. Improvizace rozvíjí spontaneitu herců, jejich tvořivost a vybízí je k akci. Dle Valenty (2011) můžeme improvizaci rozdělit do tří druhů. Na improvizaci plánovanou, neplánovanou a nepřipravenou. Improvizace plánovaná je strukturovaná, herec ví, jakou roli v ní zaujímá, ale neví, jak se bude situace vyvíjet. Při neplánované improvizaci má herec možnost roli odmítnout či přijmout. Nepřipravená improvizace je zcela mimo záměr lektora, dopředu nepředvídá roli ani situaci. Princip improvizace nám odhaluje hercovu ochotu riskovat a ukazuje nám své sebevědomí. (Valenta, 2011, srov. Valenta, 2008).



## **3.2 Organizační, funkční, technicko-materiální a realizační struktura divadla**

Dvořák (2005) definuje pojem realizace divadla jako nejširší pohled na divadelní oblast. Dívá se na divadlo se vším organizačním, funkčním a materiálním vybavením. Divadlo nejčastěji provozuje fyzická osoba samostatně výdělečně činná nebo fyzická osoba se živnostenským listem. Provozovatelem dále mohou být právnické osoby, obecně prospěšné společnosti, občanská sdružení nebo nadace, které směřují k obecně prospěšným cílům, od obecně prospěšných činností se však odlišují majetkem. Obecně prospěšná společnost se skládá z právnické osoby a fyzické osoby. Společnost provozuje prospěšné služby pro společnost a jejich zisk nesmí být použit ve prospěch zakladatelů, organizátorů nebo zaměstnanců. Občanské sdružení je sdružení nejméně tří fyzických osob za určitým účelem.

Organizační řád divadla určuje strukturu divadla. Dozvíme se z něho, jaké soubory pod divadlo patří, stanovuje vztahy podřízenosti a nadřízenosti, kompetence a funkční komunikaci divadla. Organizační řád vymezuje všechny pracovníky k určité funkci a plnění svých povinností. Mezi důležité pracovníky v rámci divadla patří produkce. Produkce je označení pro vykonávání organizačních záležitostí divadla. Jde o zabezpečení tvorby představení. Tato práce se odehrává před samotným zkoušením a vznikem představení. Produkci má na starosti člověk s profesí produkční. Je zodpovědný za provozní a organizované činnosti, pomáhá a asistuje hlavnímu pořadateli. Dalším důležitým člověkem v divadelním prostoru je dramaturg. Dramaturg sestavuje dramaturgický plán, který se plánuje na určité období divadla a reflektuje jeho směřování a ideologii. Součástí plánu je výběr a sestava hraných her v určitém časovém období (Dvořák, 2005).

Důležitou prací divadelního týmu je marketing. Mezi základní složky marketingu patří organizování spolu se strukturou divadelního provozu. V čele divadelního provozu stojí ředitel, který má k dispozici svůj aparát. Struktura divadla se dělí do tří složek: umělecký provoz, umělecko-technický provoz, správní, administrativně-ekonomický nebo hospodářsko-obchodní provoz. Do uměleckého úseku v čele s ředitelem patří tajemník uměleckého provozu, režisér, dramaturg, lektor, choreograf, baletní mistr, dirigent, orchestr, výtvarníci scén a kostýmů, herci, zpěváci a tanečníci, korepetitoři, hlasoví průvodci, pedagogové, sboristi, inspicient, asistenti režie, choreograf, dirigent a nápověda. V rámci umělecko-technického úseku je v čele vedoucí provozu či technický ředitel. Dále tam patří zvukaři, osvětlovači, jevištní mistr, jevištní technik, efekty, dílny s výrobou dekorací, rekvizity, garderoba – maskéři, kadeřníci. Ve správním a administrativně-ekonomickém úseku stojí v čele správní ředitel

či vedoucí ekonom. Dále tam řadíme produkci, zabezpečení provozu, která je v režii tajemníka provozu, personalistické oddělení, právní agendu, plán a finanční plány, fundraising, sponzory, veškeré ekonomické operace, zpracování účetních a statistických výkazů, nákup a správu materiálů, péče o majetek, inventarizace, pojištění, technickou inspekci, kontrolu a reviz, hledištní personál, marketingové a obchodní činnosti, merchandising, distribuci a pokladny, propagaci, edukativní aktivity, provoz informační soustavy, zájezdy, dopravu, archiv, a dokumentaci (tamtéž).

Rozpočet je finanční plán divadla s jeho příjmy a výdaji. Můžeme rozlišovat fiskální a projektový rozpočet. Fiskálním rozpočtem rozumíme finance pro celou organizaci na celý rok. Zatímco projektovým rozpočtem myslíme rozpočet určený na konkrétní projekt odehrávající se po dané období. Rozpočty se liší u jednotlivých divadel podle jejich velikosti, umístění nebo stálosti. Každý rozpočet se skládá z výdajů a příjmů. Po odečtení výdajů od příjmů vznikne hospodářský výsledek. Výdaje vznikají z financí na vedení divadla, provozních nákladů, mezd pracovníků, výroby masek, kostýmů a kulis, honorářů umělců a dalších nutných pracovníků jako je kostymérka, zvukař, kulisák atd. Do výdajů také řadíme peníze na dopravu a ubytování herců, daňové poplatky, výrobu propagačních materiálů nebo ekonomickou a daňovou agendu či dokumentaci projektu. Když se podíváme na výdaje za konkrétní projekt, mluvíme o výdajích za honoráře, výplaty na další zaměstnance, náklady na propagaci, pronájem techniky, pronájem sálu s personálem sálu, technický personál nebo úklid a čištění kostýmů. Příjmy vychází z fundraisingu. Fundraising neboli vícezdrojové financování se stává oblíbenějším a spolehlivějším způsobem financování divadel. Doporučuje se nespoléhat na jediný zdroj financí, ale kombinovat nezávislé zdroje. Zdroje můžeme hledat ve veřejných fondech v rámci grantů a nadací. Granty jsou specifickou a stále častější formou finanční podpory určitému divadlu. Finanční zdroje jsou poskytovány z veřejných nebo zahraničních zdrojů jako je obec, kraj, stát. V podnikatelských kruzích mluvíme o sponzorství nebo o individuálních zdrojích formou mecenášů. Důležité je nezapomínat na vlastní zdroje, které mohou vycházet z merchandisingu nebo prodeje vstupenek a programů (tamtéž).

### **3.2.1 Realizace inscenace**

Základním produktem divadla je představení. Představení je formou komunikace mezi divákem a herci. Inscenace je převedení divadelní hry do představení pomocí inscenačního týmu a režiséra. Inscenace a představení jsou rozdílné pojmy. Inscenace je nehmotný koncept

odehrávající se v každém představení. Inscenace je ideálně jedna, zatímco představení je několik (Dvořák, 2005).

Realizace inscenace je pojem, který obsahuje nastudování hry a její zinscenování. Je to příležitost k využití tvořivé atmosféry. Inscenaci můžeme rozdělit do několika fází podle vývoje představení. V první fázi jde o umělecké vedení, kdy režisér přichází s vlastní vizí vycházející z koncepce divadla. V této fázi režisér spolupracuje s dramaturgem a volí vhodný dramatický text k inscenaci. V druhé fázi za pomoci inscenačního týmu stanoví koncepci inscenace. Dramaturg zde působí jako literární poradce a mluvčí s veřejností a publicisty. Ve třetí fázi je zvolen inscenační tým a nastavena koncepce představení. Dále je zahájena propagační kampaň a shánění financí na daný projekt. Propagace je informativní a ovlivňující činnost, která komunikuje s diváky a přesvědčuje je o výhodě produktu. Součástí placené propagační kampaně je reklama. Slouží k rozšíření povědomí o divadelním představení. Podává informace o produktu a snaží se přilákat společnost. Základním prostředkem reklamy je divadelní plakát. Ten umožňuje komunikaci s divákem (Dvořák, 2005, srov. Dvořák, 2004).

V další fázi dochází ke stanovení harmonogramu realizace včetně zkoušek, výroby kulis, přípravy kostýmů, technické a speciální přípravy potřebné k představení. Plán zkoušek je rozvrstven do měsíčních, týdenních a denních zkoušek. Nejrozsáhlejší částí realizace představení jsou zkoušky. Organizace zkoušek je zaznamenána v plánu zkoušek sahajících až do premiéry. Plán zkoušek obsahuje přípravu inscenace s její zvukovou, světelnou, kostýmní a kulisní stránkou. Můžeme se setkat i s pojmem týdenní plán zkoušek, který představuje rozpis daných zkoušek a představeních. Plán zkoušek zahajuje první zkouška, seznamovací nebo tzv. čtená zkouška. Účastní se jí všichni herci a členové inscenačního týmu, kde se poprvé setkávají s textem a dozvídají se o inscenačním záměru režiséra. Realizace pokračuje zkouškami ve zkušebně, které probíhají jen s herci, kterých se týká konkrétní obraz. Další zkoušky se stěhují na jeviště, kde probíhají dekorační zkoušky týkající se kulis. Následují zkoušky technické zahrnující zkoušku světla a zvuku a zkoušky kostýmní. Hlavní zkouška spojí všechny složky inscenace a všechny díly představení. Vyzkouší se všechny možnosti alterace, pokud soubor obsadil na jednu postavu dva herce. Vyvrcholení zkoušek se odehrává jako tzv. generálka, která přichází těsně před premiérou. Generální zkouška je již nazkoušené představení v plném rozsahu. Herci hrají v kostýmech, všechny kulisy jsou na svém místě, zvuk a světla jsou také součástí. Generální zkouška většinou poprvé ukazuje reálnou délku představení (Dvořák, 2005).

Premiéra je první představení, jde o ukončení zkouškové fáze. Jde o slavnostní zahrání představení společností. Následují reprízy, které trvají až do derniéry. Nejkonkrétnější pojem

je realizace představení, který zahrnuje uměleckou produkci, komunikaci mezi divákem a hercem. Představení se odehrávají v určitém čase a na určitém místě. Představení realizují herci, kteří se mohou skládat ze zpěváků, tanečníků, performerů, hráčů orchestru a dalších. Celé představení má na starosti inspicient řídící se požadavky režiséra a inscenačním konceptem. Má odpovědnost za hladký průběh představení a provoz na jevišti. Můžeme se setkat s termínem obnovená premiéra, kdy vznikne nově nastudovaná nebo přestudovaná inscenace ve stejném divadle. Derniéra je posledním představením celé inscenace. I derniéru může provázet určitý rituál jako např. pozvání důležitých hostů, fotografů atd. stejně jako u premiéry (tamtéž).

Každý produkt má svůj čas na trhu. Proto mluvíme o několika fázích, kterými si divadelní představení projde. První fáze je fáze zavádějící. V této fázi se rozbíhá reklama. Koná se tisková konference pro publicisty. Tato fáze trvá až do premiéry. Druhá fáze je fáze růstu. Roste povědomí o díle. Odehrávají se první reprízy, diváci se zajímají a mluví o představení. Přichází fáze zralosti. V tuto chvíli mají herci své role zažité. Můžeme zpozorovat vyzrálost představení, diváci mají stále zájem o vstupenky. Ale zároveň přichází bod zlomu, protože většina již představení viděla a publicita pozvolna odeznívá. Další fází je nasycení. Při představení se objevuje netvořivá atmosféra. Představení je rutinní. Vyskytuje se snaha o obnovení reklamy. Poslední fáze je fáze poklesu. Zájem diváků prudce klesá, jde o propad představení. Vše je posíleno působením konkurence. Slevy na vstupenky nefungují. Herci se již zajímají o nové projekty. Následně přichází derniéra. Veškeré fáze mají rozdílnou dobu trvání. Délka fází záleží také na scéně, zda jde o regionální scénu nebo renomovanou scénu. Za ideální dobu působení představení můžeme považovat pět let (Dvořák, 2005).

Pro úplnost v závěru autorka zmiňuje dva důležité pojmy: workshop čili dílnu a site-specific projekt. Workshop může být čistě herecký nebo zaměřený na určitou hereckou složku jako je hlas nebo pohyb. Může být ale také taneční. Vznik inscenace může probíhat pomocí workshopů, anebo se můžeme s divadelními workshopy setkat na uměleckých festivalech. Workshop může fungovat jako edukativní prostředek navazující po představení, který je určen pro diváky. Site-specific projekt je určitá forma experimentálního divadla, které v rámci inscenací využívá i nedivadelní prostor. Inscenace vzniká přímo v konkrétním prostoru. Divadelní prostředí se tak stává ušité na míru určitém prostředí (tamtéž).

## 4 Specifické divadlo

*V rámci čtvrté kapitoly autorka vymezí pojem specifické divadlo a teatroterapie. Na konci kapitoly se zaměří na divadelní soubory pracující s herci s jinakostí působící v České republice a jejich historii.*

Pojem specifické divadlo zavedl režisér Vladimír Novák a dramaturgyně Kateřina Šplíchalová. Vrbková (2020) ho pokládá za nejvhodnější označení pro soubory, které pracují s herci s jinakostí. „*Tento výsledný pojem je zcela prost vyjadřování nějakého nedostatku ze strany herců a jejich jinakost pojmenovává termínem, který jde k jádru věci: jedná se o něco specifického – bez přidávání znaménka plus nebo minus*“ (Vrbková, 2020, str. 60). Slovem specifické totiž není jasné, co konkrétně je specifické a nevytváří tak dojem herců s postižením. Může jít o specifický prostor, zpracování, hlediště či diváky. Na druhou stranu je často používán pojem teatroterapie. Můžeme tak říci, že pojem teatroterapie a specifické divadlo stojí proti sobě. Na jedné straně teatroterapie, jejíž cílem je léčebný efekt a svou tvorbu k tomu podřizuje, i když stále hledí na estetické hledisko. Ve svém týmu má psychology, speciální pedagogy, a další, popř. s nimi spolupracuje, aby mohli poskytovat kvalitní terapii. Zároveň nám tento pojem říká, že soubor pracující s herci s jinakostí, je musí napravovat. Pokud označujeme každý soubor pracující s herci s jinakostí jako teatroterapeutický, říkáme, že jejich herci jsou v nepořádku a musíme je léčit. Ztrácí se z toho možnost umožnit hercům s jinakostí dělat čistou uměleckou práci. V závěru Vrbková (2020) dodává, že terapeutické účinky má divadlo i na herce bez postižení, a také to nenazýváme terapií.

Divadel pracujících s herci s jinakostí najdeme celou řadu (Divadlo Aldente, Dr.amAS, Divadlo Ujeto, Tyjáter Modrodiv, „Ještě chvíliku...“, Dramatický spolek Jindřich a další). Jelikož nemáme přesně dané mantinely profesionálního divadla, záleží zcela na rozhodnutí každého jednotlivého souboru, zda se vydá profesionální cestou nebo spíše zůstane u sociální rehabilitace. Soubory, které se blíží profesionalitě můžeme rozdělit do dvou skupin. Na soubory, které usilují o umělecký zážitek, ale zároveň připouštějí silný léčebný význam. Do této skupiny řadíme soubory, které se pyšně hlásí k terapeuticko-formativním metodám, proto o nich můžeme mluvit jako o teatroterapeutických souborech. Řadíme sem Tyjáter Modrodiv, Základní školu a praktickou školu Svítání nebo divadelní soubor Taška Kladno. Na straně druhé tu máme soubory, které o léčebném či terapeutickém hledisku nemluví. Soubory, u kterých převládá umělecký zážitek, se interpretují jako specifické divadelní soubory a přistupují ke své práci jako v klasickém divadle. Prvotní cíl je pro ně estetika představení a jednají s herci s jinakostí jako s herci profesionálními. Terapeutickou složku berou jako cestu

či pomoc vedoucí k uzdravení, ale zastávají názor, že sami ji prostřednictvím divadelního působení neposkytují. Nabízí hercům s jinakostí intenzivní zkušenost z procesu autorské tvorby. Do této skupiny můžeme zařadit Divadlo Vzhůru nohama nebo Divadlo Aldente (Universitas, 2019). Jelikož neexistuje žádný ucelený seznam profesionálních divadel s herci s jinakostí, autorka tyto skutečnosti zjistila z jednotlivých webových stránek divadelních souborů.

V zahraničí si nepovedeme o moc lépe. K lepšímu přehledu existuje webová stránka Disability Arts Internatinal spravovaná British Council, která sdružuje umělce s tělesným postižením z celého světa. Nevýhoda spočívá v tom, že na webu se vyskytují jenom umělci, kteří požádají o zápis. To znamená, že tento přehled nereflektuje profesionální stránku a často není ani aktualizován. Z České republiky dokonce nalezneme na webových stránkách pouze Bohnickou divadelní společnost (dále jen BDS) (Vrbková, 2020, srov. British Council, 2019).

Lze si v tomto ohledu položit otázku: „*Jak ale poznáme, kdy se z amatérského souboru stane soubor profesionální?*“ Odpověď na tuto otázku nemusí být zcela jednoduchá. Pokud bychom měli určit základní kritérium, zaměřili bychom se na honorář pro herce za odehrané představení. Toto kritérium není dokonalé, protože u nás existují amatérské soubory, které také dostávají zapláceno za představení, a naopak profesionální soubory, které hrají zadarmo. Typ divadelního souboru může být vymezen kupř. na základě počtu odehraných představeních za měsíc či za rok; počtem premiér; volbou dramatických textů a námětů; diváckou návštěvností, recenzování jejich představení nebo udržení stejné úrovně všech odehraných představení. V těchto faktorech se mohou přiblížit či úplně vyrovnat klasickým divadelním souborům. (Vrbková, 2019, srov. Vrbková, 2020).

## **4.1 Divadelní práce s herci s poruchou intelektu**

Divadlem si herci vymezují své místo ve společnosti. Stírají se rozdíly mezi jinakostí a intaktností. V naší společnosti stále převládá názor, že divadlo hrají herci. Mezi které se herci s Downovým syndromem úplně zařadit nemohou. A to z několika důvodů. Herec s Downovým syndromem nemá tak rychlé reakce nebo nemůže mluvit bezchybně. Všechno je to dáno jejich zdravotním znevýhodněním. Na druhou stranu oplývají několika skutečnostmi, které u herců intaktních nenajdeme. Jde o jejich schopnost být tady a teď nebo skutečnost, že režisér může využít jejich specifický pohyb a hlasový projev (Šplíchalová dle Nováka 2013, srov. Vrbková, 2018).

Vedle využití jejich specifického pohybu a hlasového projevu tu stojí jejich temporytmus. Herci s Downovým syndromem mají sníženou hypotonii, tedy pomalejší tělesné reakce, které je důležité z pohledu režiséra respektovat a pracovat s nimi. V opačném případě může dojít k amatérskému výsledku zapříčiněným špatným temporytmem herců. K dosažení lepšího temporytmu vedou dvě možnosti. První je zapojení profesionálních herců a druhou je zapojení změn světla a zvuku (Vrbková, 2020).

Šplíchalová dle Nováka (2013) říká, že: „*Podstatou jejich divadla je hra, seberealizace a sebeověření se na malém prostoru jeviště, což jim dává alespoň částečný pocit smysluplné seberealizace v životě*“. Větší užitek hercům přinese, když jsou zapojeni do hry i profesionální herci a vznikne tak integrované divadlo. Slouží to i k rozšíření divácké základny, protože profesionální herci přivedou další diváky mimo kruhy osob s postižením. Inkluzivní divadlo je spojením profesionálních herců a herců se zdravotním postižením, sociálním či zdravotním znevýhodněním v partnerském fungování. Divadelní působení zde působí jako cesta. Herci vstupují do světa, kde mohou být sami sebou. Nemusí dělat to, co se od nich očekává či být závislý na okolí, mohou hrát to, co chtějí žít. Důležitým aspektem divadelní práce se herci s mentálním postižením je, že hrají svá témata. Témata, která se jich dotýkají. Proto je jejich přístup autentický, lidský, burcuje a pro někoho možná nepříjemný až amatérský. Zároveň je divadlo učí něčemu novému. Učí je práci s metaforou, s pohybem a hlasem, ale i výtvarné práci. Herci, kteří dlouhodobě hrají divadlo, se naučí myslet v příběhu. Jejich přemýšlení se z útržků spojí do příběhu. Divadlo jim umožňuje podělit se s diváky o představy a pocity (Šplíchalová dle Nováka, 2013).

Divadelní práce na herce s poruchami intelektu působí komplexně. Rozvíjí jejich sociální dovednosti, ale také kognitivní, verbální a senzomotorické dovednosti. V rámci učení se role nebo jejich participaci na vzniku textu herci pracují s literární složkou. Ta pomáhá řešit nedostatky v artikulaci nebo slovní zásoby. Dále si trénují paměť při zapamatování si textu. Dialogy mohou být zkoušeny v různé dynamice, emoci nebo rychlosti. Herci se tak naučí rozeznávat pocity pomocí nonverbální komunikace přes text. Sami se mohou naučit ovládat nonverbální komunikaci, a tak budou lépe komunikovat. Samotné promluvy herců na jevišti zlepšují jejich komunikační dovednosti, také si vytváří lepší sebnáhled a sebepojetí. Divadelní působení pomáhá rozvíjet sociální dovednosti díky kooperativnímu a zkušenostnímu učení. V souboru se setkávají s novými lidmi, se kterými navazují vztahy a udržují je. Jejich schopnost navazovat vztahy se zkvalitňuje. Mají se na koho spolehnout. Tuto skutečnost si s sebou odnášejí do reálného života. Lidé si pamatují až 70 % ze zkušenostního učení a vlastní

participace, proto si rozšiřují repertoár rolí pro život, ale také si rozšiřují náhled na různé situace (Müller, 2020).

Základním důvodem, proč divadelníci s jinakostí hrají, je jejich touha hrát. Touha, která je vede k tomu, aby se postavili před diváky a sklidili potlesk. Chtějí být v přímém a tvůrčím kontaktu s divákem a ukázat se jim. Po skončení představení chtějí znát názor diváka. Proto se po skončení hry vydávají do jeviště ptát diváků na jejich názor. To přináší až katarzivní účinky pro herce a ukáže jim to smysl jejich práce. Tyto pocity jsou spojeny s obavou, aby diváci nebyli zklamaní. Pro diváka většinou vzniká nová divadelní zkušenost. Herec komunikuje prostřednictvím svého těla a očekává, zda ho divák přijme takového, jaký je (Šplíchalová dle Nováka, 2013).

Za možné limity u divadelních představeních, kde hrají herci s poruchou intelektu, lze považovat sníženou schopnost vnímat, respektive odhadnout správný čas k ukončení hry a nemusí vždy porozumět různým situacím. Ovšem když se bude hra dostatečně opakovat a zkoušet, herci si správný čas osvojí. Dalším limitem je to, že takový herec nemusí chtít vystupovat před lidmi. Zároveň pokud vystupuje, musí chápat, co se děje a proč se to děje. Ale limity představení s herci s jinakostí vycházejí i od diváků. Pokud se divák dívá na divadlo, ve kterém vystupují herci s jinakostí pouze skrze jejich limitace, může mu divadlo připadat nedokonalé a cítit se „ošizen“. Sledování představení tak provází negativní pocity. Toto pojetí herce s poruchou intelektu skrze tzv. medicínský model (srov. Lečbych, 2008) vnímá člověka a jeho problémy, které mu zabraňují naučit se společensky přijatelným normám. Zároveň ale divadlo se specifickými herci může vést k zamyšlení se nad sebou samým a nad vlastním pohledem na lidi s postižením (Šplíchalová dle Nováka, 2013, srov. Halgrave, 2015).

## **4.2 Historie divadel herců s jinakostí**

Koncem 70. let 20. století se objevuje nový kulturní fenomén. Konají se divadelní představení, ve kterých vystupují herci s postižením. Teatroterapie, kterou známe dnes, se začala formovat díky ojedinělému australskému filmu jménem *Stepping Out*. Režisérka dokumentuje přípravu a samotné divadelní australské představení *Madame Butterfly*, kde hrají osoby s mentálním postižením. Jelikož v době vzniku dokumentu byly integrační snahy rozsáhlé, tento film zaznamenal obrovský úspěch. V polovině 80. let vzniká spousta divadelních souborů v Belgii, Holandsku, Španělsku, Anglii nebo Francii, které pracují převážně s herci s mentálním postižením a postupně se profesionalizují (Valenta, 2011).



Jedním z prvních souborů, který vznikl v roce 1987 je rotterdamský Theatre Maatwerk pro osoby s mentálním postižením pod vedením umělce Koerta Dekkera. Theatre Maatwerk je dodnes velmi aktivním divadlem. Nastudovali mnoho klasických her, hrají pro děti nebo vytvořili pouliční divadlo. Pravidelně vystupují na své domácí scéně, hostují v zahraničí, ale také pořádají divadelní turné (tamtéž).

#### **4.2.1 Specifické divadlo u nás**

V České republice je jeden z největších a nejstarších souborů Bohnická divadelní společnost pod hercem a režisérem Martinem Učíkem. Soubor tvoří při Psychiatrické nemocnici Bohnice, to znamená, že klienti jsou chroničtí pacienti psychiatrické léčebny. Vedle BDS vzniklo Studio Citadela sloužící jako prostor pro kooperaci majoritní a minoritní společnosti. Dnes BDS a Studio Citadela fungují nezávisle na sobě (Valenta, 2011).

V Brně pod vedením prof. Zoji Mikotové působící na Katedře výchovné dramatiky pro neslyšící na Janáčkově akademii múzických umění v Brně (dále jen JAMU), vzniklo Divadlo Neslyším. Práce s lidmi bez domova byla spojena s divadlem jménem DivaDno o. s. a jmény Ježek a Čížek. Dnes už divadlo netvoří (Polínek in Müller, 2014). Práci s lidmi bez domova můžeme sledovat na Slovensku, kde Patrik Krebs vede Divadlo bez domova, v kterém hrají lidé bez domova, po výkonu trestu, s psychiatrickými diagnózami, utečenci nebo tělesně hendikepovaní. Herci si navzájem dělají asistenty pedagoga (Dobrá krajina.sk, 2017).

Ve Zlíně se od roku 2017 nachází divadelní soubor Tyátr ModroDiv, který je pro dospívající a dospělé osoby. V roce 2018 začal fungovat i druhý soubor ModroDiváček pro děti do 10 let s poruchou autistického spektra (dále jen PAS). Oba soubory založil Martin Dominik Polínek spolu se svou ženou Zdeňkou Polínkovou. Tyátr ModroDiv nabízí možnost vyjádřit se pomocí kognitivně-plastického pohybu, improvizace a dramatického umění. Pořádají různé workshopy a semináře pro osoby pracující s lidmi se specifickými potřebami. Semináře a workshopy se dotýkají témat z dramaterapie, teatroterapie a dalších expresivních přístupů (Tyátr ModroDiv, 2020).

Spolek Taška Kladno pořádá pravidelné setkávání pro osoby s mentálním postižením. V rámci setkávání nacvičují divadelní hry a následně tvoří divadelní představení pro děti i dospělé. Rovněž tvoří vzdělávací pořady pro děti z mateřských, základních i středních škol nebo pořady pro domovy seniorů (Taška Kladno, 2020).

Ochotnický divadelní soubor Rozkoš funguje v rámci organizace Rozkoš bez rizika jako součást terapie a nácviku pracovních dovedností pro klientky. Na divadelních představeních se podílejí i zaměstnankyně nebo další osoby z okrajových skupin jako jsou např. HIV pozitivní lidé nebo lidé bez domova. Principálkou divadelního souboru je Hana Malinová, která o svém souboru prohlašuje, že „*cílem divadelních aktivit R-R je dostat nahoru – na pódium – ty, co se cítí být dole, na dně nebo skoro na dně*“ (Rozkoš bez rizika, 2020).

Spolek Dr.amAS vznikl v roce 2015 při Národním ústavu pro autismus. Soubor se zaměřuje na vlastní tvorbu vycházející z příběhů členů souboru, kteří jsou především dospělí lidé s PAS. Jednotlivé představení vznikají z improvizací, sms zpráv, dialogů a společných zážitků členů souboru. V inscenacích můžeme slyšet reprodukovanou i živou hudbu, která vzniká díky spolupráci s hudebníky nejen s PAS (Nautis, 2020).

Divadelní představení však nemusí vznikat jen v rámci divadelních souborů. Při základní škole speciální Svítání v Pardubicích funguje teatroterapeutický soubor, který pomáhá žákům vyjádřit své emoce a pocity (Polínek in Müller, 2014, srov. Valenta, 2011). Také sociální služba SPOLU Olomouc se v rámci projektů zabývá teatroterapií. Projekt Divadlem za hranice možnosti realizovali v roce 2013-2014 (Spolu Olomouc, 2020).

V Olomouci můžeme najít další zařízení věnující se teatroterapii – Domov pro osoby se zdravotním postižením Klíč, který v rámci svých aktivit provozuje Divadlo My. Dramatický kroužek vznikl v roce 2001, ale od roku 2009 se změnil na divadelní spolek Divadlo MY. Hlavní náplní pravidelných úterních setkávání je práce na vzniku divadelního představení pomocí dramatických her, metod a improvizace. Klienti si své výstupy trénují a fixují. Nakonec vytvoří deseti až patnáctiminutové představení v ročním intervalu. Poté vystupují před rodiči a přáteli Klíče. Kromě hraní na své domácí scéně taktéž vystupují na festivalech. V roce 2003 sami uspořádali vlastní divadelní festival jménem Divadelní puzzle (Divadlo MY, 2019).

#### **4.2.2 Festivaly**

Jako existují festivaly nejrůznějších druhů hudby, tak existují i festivaly pro divadelní soubory, které pracují se specifickými skupinami. Realizace projektu Neratov 2011 – divadlo má (s)mysl v Neratově v Orlických horách, kde se sešla skupina studentů uměleckých škol s klienty chráněného bydlení Neratov při společné tvorbě, dala vzniknout spolku Jiné jeviště, z. s. pracující s osobami s mentálním postižením. Od roku 2012 do roku 2014 pokračovali v projektu Neratov – divadlo má (s)mysl. V srpnu 2014 uspořádali první ročník festivalu

Menteatrál, který se zaměřuje na profesionální divadelní tvorbu s lidmi s mentálním postižením z Čech, Slovenska a Polska. Od té doby každý rok v létě probíhá v Orlických horách v malé vesnici Neratov festival Mentetrál. Festival běží už šest let, kromě roku 2020, kdy to nedovolila probíhající pandemie. V minulých ročnících se festivalu zúčastnilo mnoho souborů, např. Divadlo Aldente, Divadlo Janské lázně, Divadlo UJETO, divadelní spolek Dr.amAS (Praha), Taneční studio Light a další. (Jiné jeviště z. s., 2020, srov. Mentetrál, 2019).

Už od roku 2009 se v obci Rynholec uskutečňuje Rynholecký festiválek nabízející množství uměleckých představení. Můžete tam vidět loutková představení od studentů Divadelní fakulty Akademie múzických umění představení od herců s mentálním postižením, ale také je možnost zúčastnit se výtvarných a divadelních dílen pro děti i dospělé (Specifické divadlo, 2019).

Dalším festiválem zabývající se divadlem s herci s jinakostí je Festiválek Vedle Jedle uskutečněný Jedličkovým ústavem v Praze. Jedná se o víkendový festival, kdy se sjedou divadelní soubory s herci s různými druhy sociálního a zdravotního znevýhodnění. Festival je známý svou pestrostí, protože se nezaměřuje na jeden druh znevýhodnění. Dále jsou jedineční tím, že nejenže ukážou jejich divadelní představení, ale také se tu najde prostor pro sdílení tipů, inspirace a získání zpětné vazby od ostatních souborů. Herci si také mohou rozvinout své kompetence v rámci pořádaných workshopů. Festiválek Vedle Jedle je tedy spíše zaměřený na samotné soubory než na diváky (Vedle Jedle, 2020).

### 4.3 Divadlo Aldente

Vznik Divadla Aldente řadíme do roku 2008, kdy působilo jako nezávislé divadelní uskupení studentů různých vysokých škol. V roce 2014 se umělecké šéfce Jitce Vrbkové narodila dcera s Downovým syndromem, proto se koncept divadla změnil. Dnes nejenže v Divadle Aldente hrají mladí herci a autoři s Downovým syndromem, ale také profesionální herci. Jitka Vrbková reaguje na otázky, proč změnili koncept divadla: „*Máme za to, že lidé s Downovým syndromem mají ojedinělé vidění světa a specifické performativní dovednosti.*“ (Studio ALDENTE Brno, 2020). Divadlo Aldente nemá stálou scénu, ale hraje hned na několika scénách po Brně nebo se účastní festivalů. Nejčastěji je možnost jejich představení shlédnout v Klubu Leitnerova Brno (Studio ALDENTE Brno, 2020).

Jejich tvorbu můžeme rozdělit do dvou období. Období od roku 2008 až 2013. V prvním období usilují o specifickou poetiku a o důsledně syntetický scénický projev. Jejich inscenace jsou často pohybově-výtvarné. Soustředí se na site-specific projekty, tzn. představení vznikající

v konkrétním neobvyklém prostoru. Řadí se tam *Píseň pro Pannu* (2008), *Octavia — Bohové nejsou!* (2009), *Na hlídce u třešňového piana* (2010) a další. Dále vznikají hry pro děti, které vycházejí z dětské fantazie a jsou založeny na interakci s dětskými diváky – *Rozárčina postýlka* (2010), *Noc ve škole* (2011), *Honzík, Klárka a kouzelná skříňka* (2012), *Honzík a Klárka hlídají miminko* (2013). Také vzniklo několik autorských inscenací, např. *Who likes Brno?*, *Eva a Adamové*, *Adam a Evy* (2011). A v neposlední řadě zinscenovali básnické texty – *Romance pro křídlovku* (2011), *Pelech* (2009) nebo *Manon Lescaut* (2010) (tamtéž).

Od roku 2014 začíná druhé období, které je charakterizováno tím, že Divadlo Aldente se z výše uvedených důvodů přeměnilo spíše na „actor-specific“, jak sami tuto skutečnost označují. Jejich představení vycházejí z jedinečného pohybového, mluvního a hereckého projevu lidí s Downovým syndromem. Některé představení využívají jejich vlastních textů. Ve všech inscenacích se herci s Downovým syndromem setkávají na jevišti s herci bez syndromu nebo studenty ateliéru Divadlo a výchova Divadelní fakulty JAMU.

Od roku 2014 vzniklo 8 inscenací – *Maminko, jsi důležitá jak Šraňky v tunelu!* (2014), *Kdopak by se toho bál?* (2015), *Who am I* (2017), *Zed'* (2018), improvizace *Jedině on*, *Káťa a Bajaja* (2019) a *Zlatý kolovrat* (2020), *Antigona* (2021). Také vznikla autorská čtení *Jsem gentleman, romantik, Cassanova a Don Juan* (2017) a *Tři kohóti na jednom smetišti* (2018) v podání herce s DS Milana Kosmáka. Nově chystají stand-up/down projekt s lektorem Filipem Tellerem (tamtéž).

Divadlo Aldente hraje svá představení pro veřejnost, ale také pro školy. Škola si může objednat jejich představení spolu s dílnou, která navazuje po představení. Dílna je založena na dobrovolnosti a využívání zážitkových technik jako jsou kvízy, výtvarná práce nebo rozhovory s herci. Na webových stránkách se dočteme, že „na jevišti se setkávají dětští a mladiství herci s Downovým syndromem i profesionální divadelníci. Malí dětští diváci je všechny vnímají přirozeně a nepotřebují žádnou přípravu, jak jsme si ověřili v praxi. Tvoří se tím základ pro budoucí schopnost přijímání odlišností.“ (Divadlo Aldente, 2021). Dílny trvají 30 minut a jsou zaměřené na různá témata. Dílna spojená s představením *Káťa a Bajaja* je zaměřena na představení divadla z pohledu vzniku. Děti se dozví, kdo je to osvětlovač, režisér a další pojmy. Naopak dílna přicházející po představení *Antigona* se zabývá kritickým myšlením a schopnosti nevidět věci černobíle. Dílna po představení *Who Am I?* řeší téma člověka a jeho handicapu (Divadlo Aldente, 2021).

Divadlo Aldente spolupracuje s Divadelní fakultou JAMU v Brně, kde režisérka Jitka Vrbková studovala doktorské studium, a jejíž disertační práce vycházela z působení v divadle. Předmětem její výzkumu byl potenciál divadla herců s Downovým syndromem. Dnes

se divadlo účastní na financovaném projektu financovaném TA ČR v rámci programu Éta. Díky tomuto projektu je možné rozvíjet divadelní dovednosti herců na workshopech. V rámci této spolupráce vznikly tři inscenace – Vladimír Holan/Káťa a Bajaja (2019), Karel Jaromír Erben/Zlatý kolovrat (2020) a Sofokles/Vrbková/Antigona (2021). Součástí projektu jsou výzkumné rozhovory s diváky. Na výzkumu se podílí psycholog a speciální pedagog, kteří pojmenují účinek divadelní tvorby jak na herce, tak na diváky. V této zprávě se mimo jiné dočtete o vhodných metodických postupech pro osoby pracující s lidmi s postižením. V neposlední řadě v rámci projektu vznikají komiksy komentující průběžné zkoušky ze třech uvedených inscenací. Komiksy vznikají na náměty Jitky Vrbkové a za spolupráce Marty Novotné (tamtéž).

#### 4.4 Teatroterapie

Autorka pro komplexní přehled přístupů k vedení divadelních souborů s herci s jinakostí uvádí i podkapitolu teatroterapie, která tuto expresivní terapii představí.

*„Teatroterapii můžeme definovat jako expresivní terapeuticko-formativní přístup spočívající v celkové přípravě divadelního tvaru a jeho následné prezentaci před diváky s terapeuticko-formativním cílem, jehož účastníky jsou zpravidla jedinci se specifickými potřebami“* (Polínek dle Müllera, 2014, s. 167). Prakticky je pojem teatroterapie obtížně vymezitelný. V definici se dočítáme, že patří do expresivních terapií. Teatroterapie však nedává takový důraz na proces, ale soustředí se na konečný výsledek. Tímto se teatroterapie vymyká, protože jako jediná expresivní terapie se více blíží umění než samotné terapii. Nemůže existovat bez divadelní tvorby (Polínek a kol., 2020, srov. Polínek dle Müllera, 2014).

Její zaměření souvisí s cíli. Ty jsou nejen terapeutické, ale také umělecké. Cíle z terapeuticko-formativního hlediska neboli léčebného hlediska se vyznačují univerzálností, nespecifičností, všestranností a integrativním charakterem. Univerzálnost se projevuje tím, že účastníci teatroterapie mohou mít jakékoliv onemocnění nebo postižení. Teatroterapie se nespecifikuje na konkrétní problém jedince, cíle jsou definovány obecněji. Proto je teatroterapie nespecifická. Působí na všechny složky jedince, poněvadž jsou její činnosti různorodé. Působí na afektivní, kognitivní, psychomotorické, spirituální i interpersonální stránky jedince. Cílové skupiny teatroterapie jsou často vylučovány ze společnosti majoritní skupinou. Díky teatroterapii se mohou majoritní i minoritní skupiny setkávat jako lidé pracující na stejném projektu nebo jako diváci konečného představení. To

může pomoci navázat pozitivní komunikaci se skupinou podléhající exkluzi. Cílový efekt je různorodý a záleží na osobnosti teatroterapeuta, klientely a jejich specifických potřeb (tamtéž).

Zájemci, kteří by se chtěli věnovat teatroterapii nenajdou specifický obor přímo připravující na povolání teatroterapeuta. Teatroterapie probíhá pod vedením odborníka, který může mít původní odbornou profilaci jako režisér, speciální pedagog, učitel 2. stupně ZŠ, profesionální herec nebo terapeut. Nároky na osobu teatroterapeuta jsou vysoké, protože musí zastupovat jak speciálněpedagogický směr, tak směr umělecký. Teatroterapii může vést jedna osoba, která ale bude splňovat veškeré požadavky. V praxi je žádoucí, aby teatroterapii vedl celý teatroterapeutický tým skládající se z výše uvedených odborníků z důvodu vysokých požadavků na odbornost, zacílení, kompetence a rozsah vědění (Polínek dle Müllera, 2014).

V roce 2014 na Akademii múzických umění v Praze (dále jen AMU) mohli divadelní profesionálové studovat specializaci s názvem Divadelní tvorba ve specifických skupinách. Jedná se o rozšíření odborného vzdělávání studentů AMU. Studenti studují komplexní systém hereckých přístupů, výtvarnou tvorbu, režii, hudební nauku a psychopatologii se zaměřením na práci s herci se specifickými potřebami v oblasti alternativního a loutkového divadla (Specifické divadlo, 2014).

Teatroterapie může vzniknout s nejrůznějšími skupinami klientů. Časté jsou soubory osob s mentálním postižením, s poruchou autistického spektra, neslyšících osob, osob s psychickými problémy, osob se zdravotním postižením, ale také s marginalizovanými skupinami jako jsou lidé bez domova, HIV pozitivní lidé nebo ženy ze sexbyznysu či lidé ve výkonu trestu (Valenta, 2011).

Mezi základní zásady teatroterapie patří práce na odstranění určitých problémů klienta, dále pravidelné setkávání jednou týdně ve stejný den i hodinu, podílení se herců na přípravě kulis, osvětlování, výběru kostýmů apod., dodržení jednotlivých fází, které se skládají z lekcí. Projekt se dělí do tří fází. První fází je výběr a úprava divadelní hry, popř. hledání vlastního tématu. Druhá fáze je převádění hry nebo vlastního tématu do jevištní podoby. Ve třetí fázi se odehrává veřejná divadelní produkce. Každá fáze může být rozdílně dlouhá. Některých fází se klienti nemusí účastnit a mohou být provedené jen teatroterapeutem, např. výběr a upravení divadelní hry nebo námětu. Ovšem aby byla teatroterapie teatroterapií je důležité nevynechat fázi inscenační práce a veřejného představení (Polínek dle Müllera, 2014, srov. Polínek, 2020).

## **PRAKTICKÁ ČÁST**

Druhou část bakalářské práce tvoří praktická část. Ta se skládá ze tří částí. První se soustředí na stanovené výzkumný cíl, otázky a tematické oblasti. Autorka také popisuje vymezení metodologie, kterou použila. Druhá část se zaměřuje na samotnou analýzu a interpretaci dat, která je rozdělena podle jednotlivých oblastí na inscenační složku, specifika práce, terapeutickou složku a evaluaci. Ve třetí části autorka shrnuje své výsledky v diskuzi a doporučeních pro praxi.

## 5 Cíl práce a výzkumné otázky

**Autorka si stanovila následující cíl:**

*Jakým způsobem byl realizován proces vzniku divadelní inscenace Zlatý kolovrat v podání herců divadla Aldente?*

**K výše vymezenému cíli výzkumného šetření autorka vymezila tři tematické oblasti, zaměřené na:**

- Inscenační složka – organizační řád divadla, propagace, finanční zdroje, zkoušky, inscenační tým, premiéra
- Specifika práce – divadelní a průpravná práce osob s mentálním postižením,
- Terapeutická složka – práce s herci s jinakostí, rozdíly mezi teatroterapií a divadelním souborem, teatroterapie

**K výše uvedenému cíli a tematickým oblastem autorka vymezila jednotlivé výzkumné otázky:**

1. *Jakých specifík nabývala spolupráce herců divadla Aldente v procesu vzniku představení?*
2. *Kdo byl součástí inscenačního teatroterapeutického týmu, včetně vymezených kompetencí?*
3. *Jakých specifík nabývala herecká práce členů divadla Aldente v kontextu možných limitací z důvodu zdravotního postižení při realizaci inscenace Zlatý kolovrat?*
4. *Jak probíhala realizace inscenace Zlatý kolovrat od námětu až po premiéru?*



## 6 Metodologie výzkumného šetření

Dle Creswella „Kvalitativní výzkum je proces hledání porozumění založený na různých metodologických tradicích zkoumání daného sociálního nebo lidského problému. Výzkumník vytváří komplexní, holistický obraz, analyzuje různé typy textů, informuje o názorech účastníků výzkumu a provádí zkoumání v přirozených podmínkách“ (Hendl, 2005, s. 50).

Podle Dismana je kvalitativní výzkum „*numerické šetření a interpretace sociální reality*“ (Miovský, 2016, str. 16). Protože většina autorů má rozdílný názor na kvalitativní výzkum a jeho zpracování, autorka zde uvede jeho základní znaky.

Kvalitativní výzkum můžeme nazývat pružným typem výzkumu, protože i když výzkumník položí otázky a cíle před samotným výzkumem, může je v průběhu upravovat nebo doplňovat. Výzkumník v tomto typu výzkumu vyhledává a analyzuje informace, které by mohli osvětlit jeho výzkumné otázky (Hendl, 2005).

Dalšími znaky jsou jedinečnost a neopakovatelnost, které pramení z výběru zkoumaného jevu. Kvalitativní výzkum je procesuální a dynamický. Zkoumaná situace vzniká, vyvíjí se a zaniká. Tato definice kvalitativního výzkumu přesně reflektuje autorčin výzkum, kdy sledovala vznik divadelního představení, které s ukončením jejího pozorování, také skončilo. Důležitým znakem je reflexivita. Výzkumník se účastní samotného výzkumu a svým postojem se podílí na zkoumaném jevu. Buď ovlivňuje zkoumané dění, anebo on sám je ovlivňován. Tuto skutečnost nepojímá negativně. Výzkumník si tuto skutečnost musí uvědomit a dále s ní pracovat. Pro popis, analýzu a interpretaci zkoumaných jevů využíváme kvalitativní metody (Miovský, 2006).

Posledními rysy kvalitativního výzkumu je dlouhodobost, intenzivnost a podrobný zápis. Výzkumník si zapisuje vše, co v daném prostředí vysledoval. Při pozorování nebo bezprostředně po něm si dělá výzkumník poznámky, které mohou mít i zvukovou formu (Gavora, 2000).

### 6.1 Výběr zkoumaného souboru

U kvalitativního výzkumu je zkoumaný soubor vždy vybrán záměrně. Můžeme o něm říci, že je reprezentativní, ale z jiného než matematického hlediska statistiky jako u kvantitativního výzkumu. Zkoumaný soubor totiž dokonale reprezentuje dané prostředí, které chceme zkoumat. I když výzkumník zkoumá menší počet souborů, jde o intenzivní a úplný ponor do tématu (Gavora, 2000).

Autor Gavora (tamtéž) dále uvádí, že rozsah výběru se může řídit saturací, kumulativním výběrem, výběrem extrémních případů nebo výběrem případu s dobrou reputací. Autorka si zvolila výběr případu s dobrou reputací. Vybrala si divadelní soubor, který pravidelně pořádá divadelní představení a funguje na principu profesionálního divadla.

Autorka vybrala jako zkoumaný soubor divadlo Aldente s působištěm v Brně.

Pro výzkumné šetření a nalezení zkoumaného souboru byla zvolena následující kritéria:

- divadelní soubor působící v České republice, jehož herci mají zdravotní postižení
- chystaná premiéra v době výzkumu (rok 2020/2021)
- možnost zapojení se do celého procesu
- souhlas s účastí na výzkumném šetření

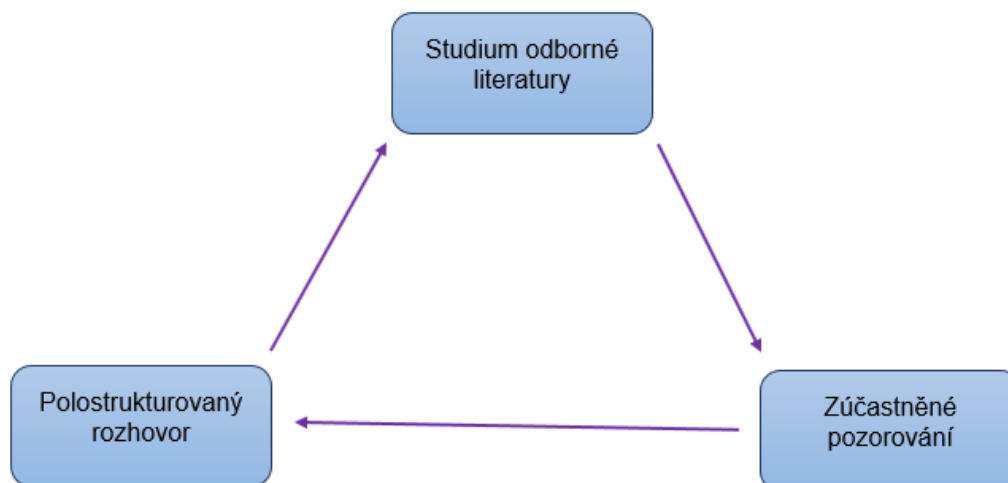
## 6.2 Etické aspekty výzkumného šetření

Základním etickým aspektem je předložit účastníkům, tzv. informovaný souhlas, ze kterého je patrné, „že účastník výzkumu rozumí povaze a důsledkům použitého výzkumného modelu a zároveň si je vědom rizik, výhod i nevýhod, které z účasti ve výzkumu pro něho plynou“ (Miovský, 2006, s 280). Autorka byla seznámena se zákonnými zástupci herců, kteří byli ústně informováni o její účasti a následném zpracování výzkumu zabývající se inscenací Zlatého kolovratu.

## 6.3 Triangulace

Pojem triangulace je znám z prostředí geodézie a měření, který funguje na principu nalezení neznámého bodu, který se určí pomocí souřadnic tří známých bodů. Tři úsečky se protnou a vznikne trojúhelník. V rámci kvalitativního výzkumu je triangulace založena na protínání, tedy křížovou validizací. Protínání probíhá kombinací různých zkoumaných skupin či osob, různých metod nebo různých výzkumníků. Triangulace podporuje také validitu výzkumu (Gavora, 2000).

Autorka zvolila triangulaci metodologickou. Ke zpracování své práce použila tři odlišné výzkumné metody, které zkoumají stejný jev, aby došla k přesnější interpretaci. Jelikož autorka své pozorování doplnila polostrukturovaným rozhovorem, mluvíme zde o triangulaci explicitní (Hendl, 2005).



**Schéma 1: Metodologická triangulace**

Zdroj: Vlastní výzkumné šetření

## 6.4 Výzkumné metody

Hlavní technikou výzkumného šetření bylo pozorování, konkrétněji zúčastněné i nezúčastněné pozorování. Tyto metody byly doplněny polostrukturovaným rozhovorem s uměleckou šéfkou divadla Aldente Jitkou Vrbkovou. Dle Gavory (2000) je pozorování u kvalitativního výzkumu nestrukturované. Nepoužívají se předem dané pozorovací systémy. Jsou určeny jen osoby a jevy k pozorování. Tímto stylem pozorování se výzkum stává pružným a vyskytují se nové závěry. V rámci pozorování autorka vytvořila terénní zápisky, které slouží k popsání prostředí. Pozorovatel se rozhoduje na základě svých preferencí, kterým událostem bude věnovat pozornost. Pozorovatel si nejčastěji zapisuje terénní zápisky po ukončení pozorování. Terénní zápisky pozorovatel obohacuje o své komentáře, které slouží k interpretaci jevů. Při psaní komentářů začleňuje svůj vhled a pocity, které nabyly při pozorování.

Autorka provedla z velké části zúčastněné pozorování, což znamená, že se pohybovala v prostoru pozorovaných jevů do té míry, až se stala samotným aktérem. Mezi pozorovatelem a účastníky výzkumu dochází ke vzájemným interakcím. Díky blízkému působení a sociálním schopnostem pozorovatele může dojít k velmi kvalitnímu vhledu do situace (Miovský, 2006).

Jelikož se autorka ve své práci zabývá realizací konkrétní inscenace, bylo nutné, aby se přímo zúčastnila všech setkání a celého procesu. Přímá spolupráce na celém divadelním procesu autorce přinesla maximální zapojení do realizované inscenace a hluboký vhled do zkoumané situace, která zkvalitnila proces zúčastněného pozorování. Limity této techniky

autorka spatřuje v možné subjektivizaci situací na základě její nálady nebo vzniklých sociálních vztahů.

Autorka se při pozorování zaměřovala na uvedené fenomény:

- Použité metody a techniky na zkouškách
- Přístup herců s jinakostí k divadlu
- Propagace divadelní inscenace
- Participace rodičů v divadle
- Participace herců s jinakostí na neherecké složce představení
- Spolupráce s profesionálními herci

Jak už zmínila autorka výše, k pozorování použila i metodu polostrukturovaného rozhovoru. U typu takového rozhovoru je určen obsah samotného rozhovoru, pár základních otázek a ostatní otázky vznikají v průběhu samotného rozhovoru (Gavora. 2000). Pro polostrukturovaný rozhovor se autorka rozhodla kvůli doplnění informací o zkoumané problematice.

## **6.5 Proces získávání dat**

Výzkumné šetření bylo realizováno v roce 2020. Sběr dat pro praktickou část šetření probíhal od května 2020 do srpna 2020. Autorka se účastnila všech setkání týkajících se představení Zlatý kolovrat. Z důvodu celoplošných karanténních opatření kvůli přítomnosti viru COVID-19 první dvě setkání proběhly online formou přes aplikaci ZOOM.

Zkoušky, které se odehrávaly online formou nebo v Brně se konaly v prostorech spolku Úsměvy, Nerudova 7, Brno. V rámci červencového týdenního bloku zkoušek se herci s jinakostí spolu s autorkou výzkumného šetření účastnili tanečního workshopu Tanec s a bez handicapu pod taktovkou Hany Zanin, který se odehrával v Místodržitelském paláci, Moravské náměstí 680, Brno – město. Prázdninové soustředění, na které navazovala premiéra a reprízy se konalo v obci Lechovice u Znojma, na faře Marka „Orko“ Váchy.

Níže autorka přikládá schéma, kde zobrazuje čtyři části realizace inscenace Zlatý kolovrat. První část se odehrávala online formou prostřednictvím platformy ZOOM, kdy byl každý herec s jinakostí u sebe doma. Při druhém setkání se autorka zúčastnila pouze společné rozcvičky přes platformu ZOOM, poté se odpojila a herci s jinakostí pokračovali fyzicky ve spolku Úsměvy. První část zkoušek se skládala z tzv. čtených zkoušek. Při zkouškách přes ZOOM autorka použila nezúčastněné pozorování, kdy byla připojená jako divák. Nezúčastněné

pozorování bylo podmíněno i tím, že se autorka teprve seznamovala se souborem a snažila se naladit na jejich rytmus.

V druhé části se již autorka setkala s herci s jinakostí a s režisérkou Jitkou Vrbkovou. V grafu autorka uvedla dva samostatné datумы a jeden týdenní datum. Dvě zkoušky proběhly jako pravidelné setkání souboru v pravidelný čas. Jelikož prostor v Brně byl rozdílný než oficiální prostor, šlo hlavně o nazkoušení interakcí mezi jednotlivými herci, zafixovat si jaké vstupy po sobě následují. Dále se poprvé všichni sešli i s hostujícími herci. Týdenní zkoušky probíhaly formou workshopů, kdy se autorka s herci s jinakostí v dopoledních hodinách účastnila tanečního workshopu a odpoledne se pokračovalo ve zkoušení inscenace Zlatý kolovrat ve spolku Úsměvy. V tomto týdnu se zkoušely kostýmy, hudební složka, trénovala se výslovnost a zapamatování si textu. Skládaly se dohromady jednotlivé scény za sebou. Zkoušky probíhaly kontaktní formou, autorka již byla zapojená do souboru, a proto použila techniku zúčastněného pozorování.

Třetí část trvala osm dní a odehrávala se na faře v Lechovicích u Znojma. Prolíná se s částí čtvrtou, protože jak zkoušky, tak samotná představení se odehrávala v jednom časovém bloku na stejném místě. První čtyři dny, tedy od 8. 8. do 11. 8. 2020 probíhaly zkoušky. Herci se poprvé setkali s prostorem a při zkoušení po celou dobu byla přítomna živá hudba. Fixovaly se jednotlivé scény v konečném sledu, trénovala se výslovnost textu a nacvičovaly se dialogy. Řešily se technické věci, zkoušelo se nasvícení a zapojení audionahrávky. Nakonec se všechny složky propojily. Generální zkouška se odehrála 11. 8. 2020 ve večerních hodinách. Premiérou začala čtvrtá část, která proběhla 12. 8. 2020 v 21 hodin. Reprízy proběhly v pátek 14. 8., sobotu 15. 8. a derniéra proběhla v neděli 16. 8. 2020. Obě premiéry probíhaly v kostele z důvodu špatného počasí. První premiéra proběhla bez nazkoušení o půl hodiny později, než byl stanovený čas. Před druhou premiérou proběhla zkouška v kostele, dále se zkoušelo individuálně. Po celou dobu třetí a čtvrté části autorka používala techniku zúčastněného pozorování.

### **6.5.1 Polostrukturovaný rozhovor**

Mimo schéma stojí realizace rozhovoru, kdy se autorka výzkumu spojila přes mobil s uměleckou šéfkou a režisérkou divadla Aldente dne 26. 2. 2021. Rozhovor byl tvořen technikou polostrukturovaného rozhovoru a sloužil pro doplnění informací důležitých ke komplexnímu vhledu a popsání realizace inscenace Zlatý kolovrat. Zároveň nese funkci evaluační, jelikož proběhl několik měsíců po derniéře.

Autorka otázky rozdělila do čtyř oblastí, kterých se dotýká v celé své práci. Otázky v rozhovoru se dotýkají a rozvíjí jak cíl bakalářské práce, tak její výzkumné otázky. Během rozhovoru pokládala i otázky nepřipravené, které jí asociovaly odpovědi p. Vrbkové.

#### **Tematická oblast: inscenační složka**

- *Kdo a proč přišel s námětem Zlatého kolovratu ke ztvárnění?*
- *Jaké bylo online zkoušení?*
- *Kdo napsal scénář a jakým způsobem se při jeho tvorbě zohledňovalo to, pro koho je připravován?*
- *Jak hledáš ostatní herce ke spolupráci? Na co se zaměřuješ, co je pro tebe při hledání důležité, zásadní a co naopak ne?*
- *Proč inscenace probíhala formou site-specific a kdo rozhodl o místě?*
- *Kolikrát jste byli se scénografama na místě?*
- *Jak probíhala příprava prostoru před zapojením herců?*
- *Jsou herci odměňováni za odehraná představení? A jak?*
- *Co se změnilo od roku 2021?*
- *Jak funguje zapojení v rámci programu TA ČR?*

#### **Tematická oblast: specifika práce**

- *Myslíš si, že práce s herci s jinakostí přináší nějaké limity při jejich práci a jaké?*
- *Co mají společného a rozdílného herci s jinakostí a intaktní herci?*
- *Co pomáhá, když herci s jinakostí nechtějí hrát nebo se aktivně zapojit?*
- *Často mluvíš o pojmu actor-specific. Co to pro tebe znamená?*

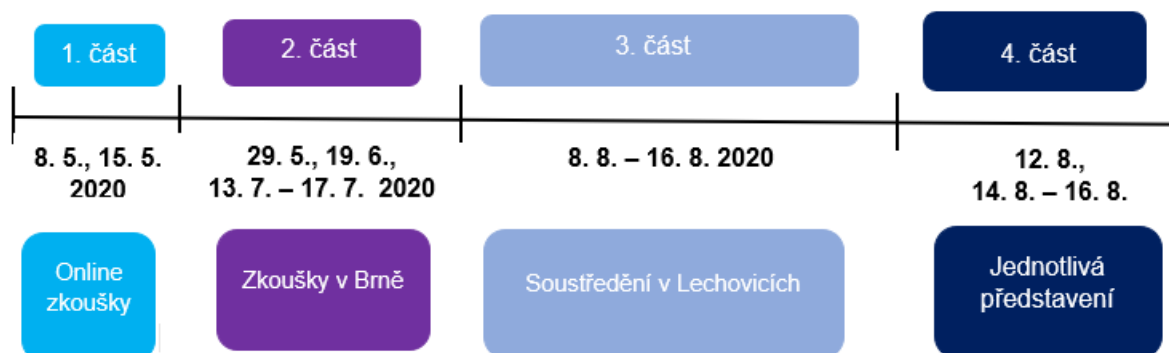
#### **Tematická oblast: terapeutická složka (teatroterapie)**

- *Proč jsi proti označení vašeho souboru jako teatroterapeutickém?*
- *Co považuješ za podpůrné/rozvíjející při divadelní práci s herci s DS?*

#### **Tematická oblast: evaluační**

- *Jak hodnotíš představení, která se odehrávala bez většího předešlého nazkoušení v kostele?*
- *Je něco, co bys s odstupem času, při přípravě, zkoušení a realizaci Zl. Kolovratu udělala jinak?*

- *Jak hodnotíš celý projekt – inscenaci Zlatý kolovrat?*
- *Přemýšlíš o obnově Zlatého kolovratu léte 2021 a za jakým účelem?*



**Schéma 2: Časová osa realizace inscenace Zlatý kolovrat**

Zdroj: Vlastní výzkumné šetření

## 6.6 Zpracování a analýza dat

K dosažení výsledků výzkumných dat využila autorka obsahovou analýzu. Miovský (2006) říká, že obsahová analýza využitá u kvalitativního výzkumu se realizuje analýzou textů od jednoduchých rozborů až po hluboké interpretace. Maršalová s Mikšíkem dle Miovského (2006) tuto skutečnost doplňují o rozbor jakýchkoliv produktů lidské činnosti nebo jinou metodu sběru dat jako je např. rozhovor. Autorka bude analyzovat terénní zápisky a rozhovor s participantkou. V sedmé kapitole autorka rozdělila získaná data do čtyř tabulek, které jsou v korelaci se zvolenými oblastmi výzkumného šetření, tedy s inscenační složkou, specifiky práce s herci s jinakostí a podpůrnou složkou. Autorka v rámci polostrukturovaného rozhovoru tyto oblasti rozšířila o tematickou oblast evaluační. Následně si v jednotlivých oblastech zvolila subtéma, na která se zaměřovala při pozorování či rozhovoru. Jako další krok autorka doplnila své vypořádané závěry k jednotlivým subtématům do tabulky. Tyto závěry vycházejí z terénních zápisků, které si autorka vedla během výzkumu. Dále přidělila jednotlivé otázky rozhovoru s režisérkou k odpovídajícím subtématům. Primárním zdrojem získaných dat je pozorování. Bohužel některá subtémata autorka nemohla vysledovat, proto použila jako další metodu polostrukturovaný rozhovor zaměřující se na prázdné oblasti. V dalším případě, k těm fenoménům, které autorka vysledovala, se k nim již nevracela v rozhovoru. Proto u některých subtémat pocházejí výzkumná data ze dvou zdrojů, ale u některých jen z jednoho.

## 7 Výsledky výzkumných dat a jejich interpretace

Autorka výsledky a jejich interpretaci rozdělila do čtyř podkapitol podle jednotlivých oblastí. Nejprve stručně uvede, čeho se daná podkapitola týká. Poté najdete tabulku, kde jsou vypsané zjištěné výsledky rozdělené na pozorování a rozhovor. Pod tabulkou autorka interpretuje získané výsledky výzkumných dat.

### 7.1 Inscenační složka

V této podkapitole se autorka soustředila na náležitosti vzniku divadelního představení, průběh zkoušek, potřeby a složení inscenačního týmu a okolností spojených s premiérou.

Tab. 1: Tematická oblast – inscenační složka

Subtéma	Zdroj informací: Pozorování (P) / Rozhovor (R)
Organizační řád	<p><b>P:</b> Divadlo Aldente je občanským sdružením zastoupené Jitkou Vrbkovou, Hanou Stříbrnou a Tomášem Králem. Umělecký šéfem celého divadla a zároveň i režisérkou je MgA. Jitka Vrbková. Do inscenačního a produkčního týmu, který se podílel na inscenaci Zlatého kolovratu, patří scénografové – Zuzana Hejtmánková, Tomáš Madro, produkční a dramaturgyně Vendula Kacetlová, kostymérky Kateřina Dvořáková, Alice Šindelářová a o světelný design se postaral Tomáš Král, Jitka Vrbková a Vendula Kacetlová. Hudbu zajišťovala Markéta Břundová, Tatiana Kazanovič Poulíková a Barbora Zuchová. Lektory a zároveň herci byli Iveta Kocifajová, Filip Teller a David Tchelidze. Iveta Kocifajová je stálou pedagožkou divadla Aldente.</p>
Námět	<p><b>Kdo a proč přišel s námětem Zlatého kolovratu ke ztvárnění?</b></p> <p><b>R:</b> „S někým jsme se bavili o prvním máji a asociálně mě napadl Zlatý kolovrat. Jak je to český, nesměli jsme jezdit do ciziny, tak mi přišlo dobrý, jak je to česká věc. Řekněme teda tato témata: prvek textu, obtížnost textu, byla na naší úrovni, co jsme potřebovali, těžší texty by byly moc, současně už jsem je taky chtěla posunout. Věděla jsem, že je to nějaké výzva, ale že na to mají. Druhá věc jsou svatby. To je jejich téma. A třetí věc je ta archetypálnost, která někde v tom kolovratu je, a i v těch hercích. No a potom možná ještě za čtvrtý, že mi přišlo, že je docela dramaturgicky nosný, když tam bude kombinace s herci bez Downova syndromu. Tam máš...teda ta sestra Downův syndrom neměla, ale Dornička Downův syndrom měla, tak ten král s tou Dorničkou, to byla fakt taková čistá láska. A prostě ta sestra to je ta zrada, který jsou schopný té manipulace.“</p>
Scénář	<p><b>P:</b> Herečce hrající Dorničku byl upraven text, aby se jí říkal, co nejpřirozeněji. Různé varianty textu nazkoušela herečka s autorkou při individuálních online zkouškách. Nakonec se změnila jen jedna nebo dvě věty.</p> <p><b>Kdo napsal scénář a jakým způsobem se při jeho tvorbě zohledňovalo to, pro koho je připravován?</b></p> <p><b>R:</b> „Úplně minimálně jsem to upravila Zuzce, jedné herečce a ostatním hercům vůbec.“</p>



<p><b>Prostor</b></p>	<p><b>P:</b> Inscenace Zlatý kolovrat byla hrána ve venkovním prostředí fary v Lechovicích u Znojma. Dvakrát se repríza přesunovala do prostor kostela kvůli nepřízní počasí. Inscenace byla přizpůsobena inscenačním týmem samotnému prostoru. Děj, herci a s nimi i diváci se přesouvali na různá místa – alej, před kostel, sad, dvorek, brána. Herci s jinakostí znali prostor z minulého roku díky soustředění, které se konalo také v Lechovicích. Ale se samotnými lokacemi jednotlivých scén byli seznámeni až pět dní před premiérou.</p>
	<p><b>Proč inscenace probíhala formou site-specific a kdo rozhodl o místě?</b>  <b>R:</b> „Nejprve bylo v plánu dělat site-specific projekt, který by nějakým způsobem vycházel z herců. To znamená, že bychom jeli na to místo, tam by se improvizovalo a z toho by to vzniklo. Protože byla karanténa, nedalo se nikam jezdit.  ...Proč fara? Tak trošičku z praktických důvodů. My jsme tam měli soustředění loňský rok, a my jsme tam chodili a říkali jsme si, že některá ta místa jsou fakt krásný. Některý genius loci jsme tam cítili. Když jsme tam měli to soustředění, tak jsme toho chtěli využít.“</p> <p><b>Kolikrát jste byli se scénografy na místě a jak probíhala příprava prostoru před zapojením herců?</b>  <b>R:</b> „Já myslím, že jsme tam strávili v součtu čtyři dny, intenzivní docela. Jeden den jsme tam jeli jen se podívat, vymyslet. Tam jsme byli celý den. Scénografové to pak postavili a my jsme řešili světla.“</p>
<p><b>Finanční zdroje</b></p>	<p><b>P:</b> Divadlo Aldente získává finanční zdroje od města Brna a grantů, kterých je zrovna součástí. V současné době jsou zapojeni do programu na podporu aplikovaného společenskovedního a humanitního výzkumu, experimentálního vývoje a inovací ÉTA Technologické agentury ČR.  Na premiéru Zlatého kolovratu přijela psychologka, která po představení absolvovala několik rozhovorů s diváky.  Divadlo Aldente má i svůj vlastní merch, který bylo možno zakoupit po všech jednotlivých představeních. Zahrnuje podtácky s autentickými citáty herců, trička, mikiny, samolepky a tužky.</p>

	<p><b>Jsou herci odměňováni za odehraná představení? A jak?</b></p> <p><b>R:</b> „Od roku 2021 budou všichni za představení dostávat nějakou domluvenou částku, která by neměla být už úplně symbolická. Opravdu pravidelně. A vlastně před tou dobou to bylo jak kdy. Že prostě záleželo na typu představení a na finančních možnostech divadla. Pak je problém, že ty věci hrazený z TAČRu jako Zlatý kolovrat, není počítaný se smlouvy pro herce s DS. Je tam počítané pro herce. Navíc je to... Zrovna ten Zlatý kolovrat, to by bylo drahý. Kdybychom hercům měli platit ještě za představení, tak nevím. Ve Zlatém kolovratu jsme platili profesionálním hercům za představení. Ty jsi nedostala peníze za představení a herci s DS za tohle konkrétně taky ne.“</p> <p><b>Co se změnilo od roku 2021?</b></p> <p><b>R:</b> „Prostě jsem si řekli, že ty peníze seženeme.“</p> <p><b>Jak funguje zapojení v rámci programu TA ČR?</b></p> <p><b>R:</b> „Je to grant, který získala Janáčkova akademie, divadelní fakulta, já jsem hlavní řešitel. Já jsem to získala skrze JAMU. Ta spolupracuje s divadlem Aldente, má s ním smlouvu. Jedná se o ... TAČR znamená to Technologická agentura České republiky. Program je Éta... Je důležitý že je to aplikovaný. To znamená, že ty děláš výzkum, který má skončit k nějaké aplikaci, a to je to naše téma. Jaký vliv má, že děláš divadlo s lidmi s DS. Jako inkluzi do společnosti. V podstatě to má několik bodů, co děláme, děláme tréninky, které budeme reflektovat, děláme inscenace, každá inscenace má vzrůstající nárok na ty herce, co jsou schopni zvládnout. U toho všeho je psycholožka a speciální pedagožka. Ty to nějakým způsobem reflektují, dělají rozhovory s herci, s diváky po představení. A jezdily jsem do zahraničí, dívat se, jak to tam dělají. A z toho vyjde nějaká publikace.“</p>
<p><b>Výběr profesionálních herců</b></p>	<p><b>Jak hledáš ostatní herce ke spolupráci? Na co se zaměřuješ, co je pro tebe při hledání důležité, zásadní a co naopak ne?</b></p> <p><b>R:</b> „Pro mě je důležité, aby kromě toho, že jsou talentováni herecky, tak prostě potřebuju, aby měli nějaké lidské vlastnosti, ale nevím, jestli je to nutný, kvůli tomu, že pracuji s herci s Downovým syndromem, ale proto, že je to moje volba. Já si myslím, že Zlatý kolovrat – tam to nebylo tak typické, protože tam bylo hodně lidí a špatně se to manažerovalo. Ale většinu věcí, co spolu děláme, máme mezi sebou strašně blízký vztahy a ty lidi mají většinou tu vlastnost, že se neurážejí, nejsou pesimističtí, nešíří špatnou náladu. Ono to na těch zkouškách trvá, vypadá, že to vůbec nebude. Asi se zruší zkouška, nebo celou zkoušku prostojíme, protože Martinka se rozhodla, že nebude. A já potřebuju, aby mě podrželi. Aby oni byli ti sloupy, který budou nějak věřit tomu, že to dobře dopadne. Většinou taky potřebuju, aby to byli dobří improvizátoři, protože se tam můžou stát nějaké nečekané věci. Takže nějaký herecký talent, improvizáční talent a lidský přístup.“</p>
<p><b>Online zkoušky</b></p>	<p><b>P:</b> Rané zkoušky se z důvodu omezení pohybu v ČR odehrávaly online přes ZOOM. Autorka se zúčastnila jedné online zkoušky. Bylo to jejich první setkání. První část zkoušky, kdy probíhala rozcvička se herci zaktivizovali rychle. V druhé části, kdy se rozděloval text a jejich promluvy, byli roztěkaní. Při této online zkoušce se nacvičoval hlavně společný popěvek „Okolo lesa</p>

	<p><i>pole lán/hoj, jede, jede z lesa pán/na vraném bujném jede koni/podkovičky vesele zvoní/jede sám a sám“.</i></p> <p><b>Jaké bylo online zkoušení?</b></p> <p><b>R:</b> „Moc to nefungovalo. Já si myslím, že byl problém, že to byl začátek toho zkoušení. Ten začátek zkoušení potřebují pochopit, o co se jedná. A oni to nechápou skrze mluvené slovo. Oni prostě... já jsem měla pocit... pro ně nemá smysl jim říct děj něčeho, pro ně je to nulová informace. Protože oni to začnou chápat, spíš ... cesta k tomu pochopení je spíš vnitřního původu. V podstatě v menší míře to mají všichni herci. Ty s nimi můžeš dělat rozhovory, tisíce, o tom, jaká ta jejich postava je, jak se cítí, ale to je úplně k ničemu. Oni si to totiž potřebují vyzkoušet na vlastní tělo. Ten děj samotný jim nic neřekne. ...ono se dá do situace těžko proniknout takhle online, tak si myslím, že kdyby to bylo už nastartovaný a šlo by o opakování, tak by to šlo, ale na to, aby oni pochopili, co vlastně děláme, aby věděli, jakou to má vůni, tak to online prostě nejde. To online jde přes hlavu.“</p>
<b>Propagace</b>	<p><b>P:</b> Propagace zahrnovala vytvořenou facebookovou událost, vytvořené letáky (příloha č. 1), ale také průvod po Znojmě. Průvod se konal v neděli 9. 8. 2020, dopoledne proběhl nácvik průvodu a odpoledne celý soubor jel na náměstí do Znojma, kde chodili po náměstí a rozdávali letáčky. Průvod byl doprovázen hudbou, zpěvem a tancem.</p>
<b>Kontaktní zkoušky Brno</b>	<p><b>P:</b> Dvě kontaktní zkoušky probíhaly v Brně, poté následoval zkoušecí týden v červenci. Na začátku zkoušky jsme si udělali warm-up, oblíbený u herců s jinakostí je Ramsese a Eda. Poté jsme přešli ke zkoušení Zlatého kolovratu. V prvních etapách byl zkoušen pouze text a jeho správná výslovnost. V druhé fázi – červencovém týdnu se již herci s jinakostí setkali s profesionálními herci a formovaly se role. Herci říkají naučený text, režisérka zkouší různé variace – říkat spolu, samostatně. Ve spolku Úsměvy režisérka rozvrhla plochu jako v Lechovicích. Herci se pohybovali z místa na místo, aby si zvykli na přesuny. Formovaly a vymýšlely se scény. Často docházelo k improvizace, která byla brána do představení. Před příjezdem na soustředění v Lechovicích herci tedy uměli svůj text, znali svou roli, spolupráci v rámci své role, role ostatních a chápali časovou posloupnost. Před a po skončení zkoušky s herci se hudebníci či kostyméři ještě sešli společně bez herců.</p>
<b>Soustředění v Lechovicích</b>	<p><b>P:</b> V Lechovicích se sešli 8. 8. 2020. Každý den ráno byl oznámen plán zkoušek inscenačnímu týmu a profesionálním hercům. Na individuální scény byli herci s jinakostí voláni v průběhu dne. První zkouška v Lechovicích byla audiozkouška od začátku textu až do konce. Po této zkoušce se herci vydali na prohlídku prostoru již v kostýmech a Jitka jim ukazovala, kde se bude hra odehrávat. Proběhlo tedy první seznámení s prostorem. U každého místa se nastudovalo konkrétní postavení herců v prostoru. Večer proběhlo zkoušení individuálních scén Dorníček z důvodu příjezdu profesionální herečky. V neděli se odehrál již zmíněný průvod po Znojmě. V pondělí přijel technik, aby zapojil veškerá světla a reproduktory. Také se řešili audionahrávky. Poté byla již zkouška se světly. Generální zkouška proběhla večer 11. 8. 2020 od 21. hod. V den premiéry si autorka procházela individuálně scény s králem po prostoru a dávali důraz na artikulaci při výslovnosti.</p>

<b>Premiéra</b>	<b>P:</b> Premiéra se konala 12. 8. 2020 v 21:00 hod. Vstupné bylo dobrovolné, lístky byla potřeba zarezervovat kvůli omezenému počtu míst v hledišti. Na premiéru byl pozván divadelní kritik Jaroslav Tuček. Po premiéře se konalo neformální setkání diváků s herci. Derniéra proběhla 16. 8. 2020.
-----------------	--

### Interpretace získaných dat

Dvořák (2005) říká, že organizační řád určuje strukturu divadla. Strukturu Divadla Aldente zahajuje MgA. Jitka Vrbková, která je zakladatelkou, uměleckou šéfkou a režisérkou divadla. K sobě má producentku Vendulu Kacetlovou. Ty tvoří základ divadla. Lektori divadla a spolupracující divadelní herci se mění v závislosti na daném projektu. Režisérka sama o svých spolupracích říká: *„Většinu věcí, co spolu děláme, máme mezi sebou strašně blízký vztahy a ty lidi mají většinou tu vlastnost, že se neurážejí, nejsou pesimističtí, nešíří špatnou náladu.“* Inscenace Zlatý kolovrat byl jiný, tím, že na něm pracovalo přes dvacet lidí a sama režisérka říká, že spolupráce byla odlišná: *„Já si myslím, že Zlatý kolovrat – tam to nebylo tak typické, protože tam bylo hodně lidí a špatně se to manažerovalo.“*

Na otázku, jak režisérka vybírá profesionální herce ke spolupráci odpověděla, že jsou pro ni důležité tři aspekty – herecké nadání, improvizací talent, protože se při představení může stát cokoli a lidský přístup. Zároveň dodala, že její podmínky pro výběr herců nevycházejí z důvodu její práce s herci s jinakostí, ale protože jde o její priority: *„Pro mě je důležité, aby kromě toho, že jsou talentováni herecky, tak prostě potřebuju, aby měli nějaké lidské vlastnosti, ale nevím, jestli je to nutný, kvůli tomu, že pracuji s herci s Downovým syndromem, ale proto, že je to moje volba.“*

Myšlenka na zpracování Zlatého kolovratu přicházela postupně. O první zmínce mluví režisérka takto: *„S někým jsme se bavili o prvním máji a asociálně mě napadl Zlatý kolovrat.“* Druhý důvod vyplynul z předchozího plánu, protože divadlo mělo v plánu udělat site-specific projekt vycházející jak z místa, tak z herců. Z důvodu nastalé situace se nemohl uskutečnit. To přihrálo body Zlatému kolovratu: *„Jak je to český, nesměli jsme jezdit do ciziny, tak mi přišlo dobrý, jak je to česká věc.“* Ale mezi hlavní důvody řadí: *„prvek textu, obtížnost textu, byla na naší úrovni, co jsme potřebovali, těžší texty by byly moc, současně už jsem je taky chtěla posunout. Věděla jsem, že je to nějaké výzva, ale že na to mají. Druhá věc jsou svatby. To je jejich téma. A třetí věc je ta archetypálnost, která někde v tom kolovratu je, a i v těch hercích. No a potom možná ještě za čtvrtý, že mi přišlo, že je docela dramaturgicky nosný, když tam bude kombinace s herci bez Downova syndromu.“* Když se na Zlatý kolovrat díváme očima diváků, musíme uznat, že režisérky motiv, kdy herci s jinakostí ztvárňují čistou lásku bez zloby (Příloha 5), přetvářky a lži jaké jsou schopní intaktní jedinci, musíme jí

dát za pravdu. Zároveň režisérka říká, že jeden z prvků pro Zlatý kolovrat byla přiměřená obtížnost textu. V tom se s ní autorka shoduje, protože text byl upraven minimálně. Byla spíše věnována péče a čas navíc na naučení správné výslovnosti a zapamatování si originálních veršů.

Prostor většina herců již znala z minulého roku z letního soustředění, ovšem k samotným lokacím byli přizváni jen pět dní před samotnou premiérou. Herci již od začátku věděli, že se budou přesunovat z místa na místo, proto je hraní site-specific představení nepřekvapilo. K této skutečnosti přistupovali profesionálně. Samotný prostor však musel být připraven před příjezdem herců. O to se postaral inscenační tým. „*Já myslím, že jsme tam strávili v součtu čtyři dny. Jeden den jsme tam jeli jen se podívat, vymyslet. Scénografové to pak postavili a my jsme řešili světla.*“

Každý projekt a provoz celého divadla s sebou nese i finanční stránku věci. Dvořák (2005) popisuje fungování fundraisingu, kdy divadlo není závislé jenom na jednom zdroji financí, ale přijímá finance z více zdrojů, včetně svého. Divadlo Aldente je podporováno městem Brnem a dále čerpá z grantů. Od roku 2019-2021 je součástí projektu Technologické agentury ČR, programu Ěta. Název výzkumu, ve kterém vzniklo i představení Zlatý kolovrat se jmenuje **Umělecký výzkum tvorby divadelních inscenací s herci s Downovým syndromem jako účinného prostředku sociální inkluze**. „*Je důležitý, že je to aplikovaný. To znamená, že ty děláš výzkum, který má skončit k nějaké aplikaci, a to je to naše téma. Jaký vliv má, že děláš divadlo s lidmi s DS,*“ popisuje režisérka a zároveň dodává, co bude výsledkem: „*V podstatě to má několik bodů, co děláme. Děláme tréninky, které budeme reflektovat, děláme inscenace, každá inscenace má vzrůstající nárok na ty herce, co jsou schopni zvládnout. U toho všeho je psycholožka a speciální pedagožka. Ty to nějakým způsobem reflektují, dělají rozhovory s herci, s diváky po představení. A jezdily jsme do zahraničí, dívat se, jak to tam dělají. A z toho vyjde nějaká publikace.*“ Zároveň i v rámci grantu vznikla série komiksů, která je zpracována i na inscenaci Zlatý kolovrat (Příloha 7, Příloha 8). Tuto výpověď autorka potvrzuje, protože v rámci premiéry Zlatého kolovratu byla přítomna psycholožka realizující rozhovory s vybranými diváky po představení. Projekt TA ČR tedy hraje část finančních zdrojů, které byly použity na Zlatý kolovrat. Ovšem nepočítá s finančním ohodnocením pro herce s jinakostí. „*Zrovna ten Zlatý kolovrat, to by bylo drahý. Kdybychom hercům měli platit ještě za představení, tak nevím. Ve Zlatém kolovratu jsme platili profesionálním hercům za představení,*“ říká režisérka, ale zároveň dodává, že od roku 2021 budou všichni herci dostávat za jednotlivá představení zapláceno. Posledním finančním zdrojem divadla je jejich vlastní příjem. Některá představení mají dané vstupné, ale jiná mají vstupné dobrovolné. Ke vstupnému můžeme připočítat získané peníze z prodeje merchandisingu.

V květnu minulého roku bylo setkávání divadelníků omezeno. V té době začal vznikat Zlatý kolovrat. Prvotní setkávání tedy probíhala online formou. Což režisérka nepopisuje nijak nadšeně: „*Moc to nefungovalo. Já si myslím, že byl problém, že to byl začátek toho zkoušení. Ten začátek zkoušení potřebují pochopit, o co se jedná. A oni to nechápou skrze mluvené slovo.*“ Autorka může potvrdit, že zkoušky probíhající online, a poté kontaktní zkoušky probíhali úplně jinak. Při online zkoušce se procvičovala výslovnost hlavních veršů. Herci se překřikovali, přenos se zpožďoval a herci byli roztěkaní. Režisérka tvrdí, že nejen herci s jinakostí, ale i herci profesionální poznávají svou postavu a děj pomocí svých prožitků. „...*cesta k tomu pochopení je spíš vnitřního původu. Oni si to totiž potřebují vyzkoušet na vlastní tělo. Ten děj samotný jim nic neřekne. To online jde přes hlavu.*“ Zároveň dodává, že kdyby šlo o zkoušky v rámci opakování, možná by v online zkoušení našli větší smysl.

Propagace je informativní a ovlivňující činnost, která komunikuje s diváky a přesvědčuje je o výhodě produktu (Dvořák, 2005). Propagace divadelního představení byla důležitá, protože Divadlo Aldente vystupuje většinou na brněnských scénách. Byla tedy potřeba stále brněnské nebo i nové diváky z okolí Znojma přilákat do Lechovic. Vznikl plakát zvoucí k představení (Příloha 1), událost na facebooku a dále celý soubor zinscenoval zvací průvod po Znojmě (Příloha 2). Nutno dodat, že průvod nebyl až tak efektivní, protože nedělní Znojmo neoplývalo nejen lidmi, ale ani vhodným počasím. Dále Divadlo Aldente disponuje letáčky do ruky pro diváky o jejich dalších inscenacích a o divadle obecně, které je možné získat na každém představení. Šplíchalová dle Nováka (2013) říká, že výhoda zapojení profesionálních herců spočívá i v rozšíření divácké základny. Autorka s tímto výrokem souhlasí, protože při svém pozorování zjistila, že každý profesionální herec přivedl svůj okruh známých na představení. To však neznamená, že diváky Divadla Aldente tvoří pouze členové rodiny nebo přátelé herců. Na jejich představení chodí i divadelní kritici či zájemci o kulturu.

Jak již autorka uvedla ve schématu č. 2 zkoušky byly rozděleny do čtyř částí. Dvořák (2005) uvádí, že organizace zkoušek je zaznamenána v plánu zkoušek sahajících až do premiéry. Plán zkoušek obsahuje přípravu inscenace s její zvukovou, světelnou, kostýmní a kulisní stránkou. Můžeme se setkat i s pojmem týdenní plán zkoušek, který představuje rozpis daných zkoušek a představeních. Plán zkoušek Zlatého kolovratu byl rozdělen do denních i týdenních zkoušek. Ovšem unikátní tato inscenace byla tím, že nejdelší kontinuální zkoušení probíhalo na faře v Lechovicích, na tzv. divadelním soustředěním, které vyústilo v premiéru. Tam již neprobíhala organizace zkoušek vázaná na čas či předešlém plánu. Zkoušky se podřizovaly přítomným profesionálním hercům na faře, ale také počasí. Plán konkrétního dne byl vždy oznámen profesionálním hercům a inscenačnímu týmu ten den ráno. I přes to

se často zkoušelo celé dny a jednou probíhala i světelná zkouška bez herců s jinakostí pozdě do noci.

Dle Dvořáka (2005) je vyvrcholení zkoušek tzv. generálka. Zde se přehraje již nazkoušené představení v kostýmech, se všemi kulisami, světly a zvuky. Generální zkouška také ukazuje první reálnou délku představení. Generální zkouška u Zlatého kolovratu byla důležitá tím, že poprvé proběhla v reálném čase zahájení, tedy v 21:00 hod. Do té doby herci s jinakostí takto pozdě nehráli. Proto i ostatní dny před reprízami zkoušky až na výjimky neprobíhaly. Aby herci nebyli unavení.

Než se ale soubor přesunul zkoušet do Lechovic, předcházely tomu zkoušky v Brně. Dvě zkoušky byly v rozmezí týdnem, kdy se soubor setkává ve stejný čas a den. Tyto zkoušky se zaměřovali na rozdělení rolí, vytvoření kolektivních rolí a fixaci textů. Poprvé se setkávají profesionální herci a herci s jinakostí. Režisérka zkouší různé variace přednesu textu – říkat spolu, samostatně. Poté nastal zkoušecí týden v červenci. V rámci zkoušecího týdne pracovali herci od devíti hodin do odpoledne, cca do čtyř hodin. Dopoledne probíhal taneční workshop a odpoledne zkoušky Zlatého kolovratu. V tomto týdnu ve spolku Úsměvy režisérka rozvrhla plochu jako v Lechovicích. Herci se již pohybovali z místa na místo, aby si zvykli na přesuny. Formovaly a vymýšlely se scény. Často docházelo k improvizaci, která byla brána do představení. Mimo zkoušky s herci s jinakostí probíhali další zkoušky, kde se tvořila hudba k představení nebo se kompletovaly kostýmy.

Premiéra se konala 12. 8. 2020 v 21:00 hod. Premiéra byla úspěšná a provázela ji dlouhý potlesk. Ve stejném týdnu o čtyři dny se konala i derniéra (Příloha 6).

## 7.2 Specifika práce

V této podkapitole se autorka soustředila na specifika práce herců s jinakostí, které vyplývají z jejich zdravotního postižení.

Tab č. 3: Tematická oblast – specifika práce

Subtéma	Zdroj informací: Pozorování (P) / Rozhovor (R)
Specifika práce herců s jinakostí	<b>P:</b> Autorka vyzorovala následující specifika. Dlouhodobější osvojování scénáře. Vytvoření atmosféry, zvýšit motivaci herců s jinakostí. Upřímnost k okolí.
	<b>R:</b> <i>„Myslíš si, že práce s herci s jinakostí přináší nějaké limity při jejich práci a jaké? „Já bych to rozhodně nenazvala, že to přináší limity. Protože já tímhle způsobem v podstatě neuvažuju. Mě na zkoušku někdo přijde. Mě je jedno, jestli je to profík, cizinec, dítě, dospělý, nevím kdo. A vlastně spíš hledám ten potenciál.“</i>

	<p><i>A s tím pracuju. A kdybychom chtěli mluvit o limitech, tak profesionální herec má taky spoustu limitů. Jenom mě nepřijde úplně dobrý, to uvažování nastavít, pojďme uvažovat nad limity. Pojďme uvažovat nad potenciálem. My teda hodně pracujeme s tím, že vlastně využíváme té kombinace. Podle mě, zatím si myslím, že je to nejlepší cesta. Že se oni báječně doplňují. Profesionální herec tam dostane nějaký temporytmus, kterým to udrží, zarámuje to představení a herec s DS tam přinese to srdce. Jakože prostě vnímání času je odlišný u nich. A já potřebuju někoho, kdo to tam dostane do toho času. Temporytmus je nejdůležitější.“</i></p>
<b>Participace rodičů</b>	<p><b>P:</b> Rodiče herece s jinakostí doprovázejí na zkoušky a vyzvedávají je. Hlídnou časový harmonogram zkoušek. Pokud je potřeba něco ke kostýmu dodělat, zajišťují to rodiče. Pomáhají jim naučit se text. Popřípadě fungují v souboru jako pokladníci, sociální manažeři nebo dobrovolníci pomáhající s čímkoliv.</p>
<b>Průpravná fáze</b>	<p><b>P:</b> Herci se v rámci své přípravy zúčastnili tanečního workshopu, jak již zmiňuje autorka výše. Taneční workshop sloužil k rozvoji pohybové složky herců. Tematicky se nijak netýkal Zlatého kolovratu. Workshop trval pět dní vždy dopoledne. Na konci týdne proběhlo vystoupení před rodiči.</p>
<b>Zapojení herců s jinakostí do přípravné fáze.</b>	<p><b>P:</b> Herci se nijak nezapojili do přípravy prostředí či scény. Jediná výjimka byla při přípravě audionahrávky. Hlas kolovratu, který se ozýval z reproduktorů patřil jednomu herci s jinakostí.</p>
<b>Herecké metody</b>	<p><b>P:</b> V návaznosti na otázku autorka vyzpozovala následující způsoby: přehlížení, křik a změna role při zkoušce k upoutání pozornosti. Ale také nejprve režisérka vyslechla herece s jinakostí a snažila se zajistit jeho potřeby. Když se autorka zaměří na celkové metody při práci s herci s jinakostí, tak vysledovala následující: využití warm-upů, práce s vnitřní technikou a improvizace. Herci se nijak nezapojili do přípravy prostředí či scény. Jediná výjimka byla při přípravě audionahrávky. Hlas kolovratu, který se ozýval z reproduktorů patřil jednomu herci s jinakostí.</p> <p><b>Co pomáhá, když herci s jinakostí nechtějí hrát nebo se aktivně zapojit?</b></p> <p><b>R:</b> „Tak trochu záleží, kdo to je. Na některé stačí křiknout. A ono to pomůže. U některých, si myslím, je důležitá příprava předtím. Prevence. Jakmile to nastane, už to nezměníš. tohle je prostě fakt těžký odstranit, když už to nastane. A lepší je prevence. Před tím ho už psychicky připravit, že v něm ty endorfiny spustí, hlediště mu zvedne ego. Musíme je nabudit, ty herece. Je to těžký, když tam je dvacet lidí, myslet na každého zvlášť, za kterými teda musíš jít a něco s nimi udělat. A pak je Martinka, kdy ti řeknu, že nevím. Prostě uff, jako když nechtěla hrát představení, já jsem na ní byla párkrát hodně moc drsná, protože ona je schopná pochopit situaci, co způsobí. Ted' nebude hrát a pokazí to dalším dvaceti lidem, kteří se na to těší, pokazí to divákům, kteří na to přišli, kteří se těší že ji uvidí hrát. Ona je schopná tyhle konsekvence pochopit, akorát ta její vlastní touha je tak šíleně intenzivní v ten moment, že je to pro ni dost těžký, překonat svůj aktuální pocit. My začínáme dělat představení, kde je potřeba, aby dělali to, co my jim řekneme, že už tam nejde improvizovat. A jinak si myslím v rámci těch zkoušek, co jsme teda dělali, že jsme se na ni prostě vykašlali. My se totiž budeme věnovat jí a mezitím ta energie, kterou jsme vzbudili u zbývajících 19 herců, zase spadne. A je pravda, že prostě to teda asi děláme i s Martinem nebo dalšíma. Že je prostě ignoruješ. Ty nemáš čas na to ztratit energii těch dalších herců. Je důležitý udržovat takovou energii celkovou toho zkoušení. Ta prostě nesmí</p>



	<i>spadnout. A když je holt někdo nezapojitelný, tak se ignoruje. Přijde mi, že to má větší efekt než se snažit někoho přemlouvat. Jinak spíš prevence, protože až v ten moment se to dělá blbě.“</i>
<b>Kooperace herců</b>	<b>P:</b> Zlatý kolovrat byl tvořen nejen herci s jinakostí, ale také čtyřmi profesionálními herci a třemi hudebníky. Některé postavy ve Zlatém kolovratu byly posíleny více herci, vznikly tak skupinové role Macechy, kterou hrál profesionální herec a dvě herečky s jinakostí. Dále vznikla role Dorničky, kterou hrála jedna profesionální herečka a tři herečky s jinakostí, mezi nimi byla jedna hlavní (Příloha 3). Další profesionální herec hrál vypravěče, který provázel celým dějem.
	<b>Co mají společného a rozdílného herci s jinakostí a intaktní herci?</b> <b>R:</b> „ <i>Stejně mají úplně všechno, akorát u herců s DS je to víc vidět. To mě vlastně hrozně fascinuje, my u našich herců narážíme na něco, co vypadá jako nepřekonatelné. Ale mě vždycky napadne několik profesionálních herců, kteří tím trpí. V čem je rozdíl? Rozdíl je v tom, že komunikace je mnohem přímější, to je pozitivní rozdíl. Protože někdy mají herci tendenci vyhovovat režisérovi, i když se jim to vlastně nelíbí. Tohle mi herec s DS neudělá. Nebo je to tak okatý. Není to takový, že vidíš, že herec má nějaký problém, ale nevíš jaký. Ty to prostě vidíš všechno hned. Ty vidíš, když je někdo naštvaný, to se nedá cítit. V tomhle je pozitivní rozdíl.“</i>
<b>Actor-specific</b>	<b>P:</b> Režisérka své zkoušky vede jako v klasickém divadelním souboru. Odchyly herce s jinakostí bere jako jeho výjimečnost a scénu mu přizpůsobí tak, aby se v ní cítil jistý a odpovídalo to jeho schopnostem.
	<b>Často mluvíš o pojmu actor-specific. Co to pro tebe znamená?</b> <b>R:</b> „ <i>Tenhle název v podstatě odkazuje ke způsobu tvorby. Způsob tvorby je, jak jsem říkala, neřeším nějaký limity, to pro mě není téma, téma pro mě je, že mám nějakého herce a ten má svůj obsah. A já prostě založím to divadlo na jeho obsahu. Tam je ten ekvivalent se site-specific, tam se pracuje úplně stejně.“</i>

## Interpretace získaných dat

Na specifika divadelní práce s herci s jinakostí se můžeme dívat dvěma pohledy. Buď se zaměříme na negativní směr, kdy herci mají limity, anebo se zaměříme na pozitivní směr, kdy mají potenciál. Režisérka to shrnuje následovně: „*Já bych to rozhodně nenazvala, že to přináší limity. Protože já tímhle způsobem v podstatě neuvažuju. Mě na zkoušku někdo přijde. Mě je jedno, jestli je to profík, cizinec, dítě, dospělý, nevím kdo. A vlastně spíš hledám ten potenciál. A s tím pracuju.“* Šplíchalová dle Nováka (2013) tvrdí, že větší užitek přinese hercům s jinakostí jejich spolupráce s profesionálními herci a vznikne tak inkluzivní divadlo. To samé potvrzuje i režisérka, která se vydala stejnou cestou: „*My teda hodně pracujeme s tím, že vlastně využíváme té kombinace. Podle mě, zatím si myslím, že je to nejlepší cesta. Že se oni báječně doplňují.“*

Přesto tam jednu překážku, kde výrazně pomáhají profesionální herci, vidí: „*Profesionální herec tam dostane nějaký temporytmus, kterým to udrží, zarámuje to*

*představení a herec s DS tam přinese to srdce. Jakože prostě vnímání času je odlišný u nich. A já potřebuju někoho, kdo to tam dostane do toho času. Temporytmus je nezákladnější.“* To považuje za možný limit i Šplíchalová dle Nováka (2013). Popisuje sníženou schopnost vnímat, respektive odhadnout správný čas k ukončení hry. Také dodává, že dostatečným zkoušením si herci s jinakostí tuto dovednost osvojí. Což také potvrzuje Raboch a kol. (2015) v DSM-5, kde se dočítáme, že jedinci s poruchou intelektu mají problém s porozuměním času.

Přes toto všechno autorka dospěla k závěru, že divadelní práce herců s jinakostí přináší limity pouze v době, kdy si je režisér a ostatní profesionální herci připouští. Pokud bude režisér přistupovat k hercům s jinakostí tak, že po nich bude chtít stejné věci jako po jiných hercích, vidí limity, které herci s jinakostí mají a nedokáže je překonat. Pokud k nim ale režisér bude přistupovat jako ke specifickým jedincům, kteří jsou herecky nadaní, nemají limity, ale možnosti, které se mohou rozvinout.

Šplíchalová dle Nováka (2013) říká, že herec s poruchou intelektu potřebuje malý divadelní prostor, který může ovládnout. Nesmí se stát, že by prostor či rekvizita herce zastínila. Představení Zlatý kolovrat v podání divadla Aldente si zvolila jako svůj divadelní prostor okolí a samotnou faru v Lechovicích. Prostor byl tedy rozsáhlý, ale herci se v něm neztratili. Dále Šplíchalová říká, že je potřeba rozbít portálové omezení jevištního prostoru, protože herec by měl mít možnost vstoupit tam, kde je potřeba. Herci s jinakostí ve Zlatém kolovratu takovou možnost měli, ovšem možná z toho byli spíše zpočátku nejistí a ve výsledku se drželi svých vyznačených pozic.

Když se podíváme na limity optikou speciální pedagogiky, lze souhlasit s tím, že pozornost jedinců s poruchou intelektu je mnohem kratší a jedinci se snadněji unaví. Po soustředěné činnosti by měla následovat relaxace (Valenta, Müller 2013). V rámci zkoušecího týdne v červenci byli herci s jinakostí v pohybu a soustředěné akci velkou část dne. Po obědě následovala hodinová pauza, protože herci byli unavení. Což odpovídá názoru Valenty a Müllera (2013) ale zároveň autorka rozporuje první část výroku. Herci vydrželi zkoušet stejně dlouho, jako by vydržely dospívající v jejich věku.

Kvůli sníženému intelektu může docházet k nedostatečnému porozumění sdělení či rozhodování (Valenta, Müller, 2013). Proto je spíše důležité vrhnout herce s jinakostí do víru dění a samotné scény než jim vysvětlovat podstatu postavy. Paměť u jedinců s poruchou intelektu funguje jinak než u intaktních jedinců. I oni dokážou ve své paměti udržet určité informace, ale tento proces probíhá pomaleji a musí se několikrát opakovat (Valenta, Müller, 2013). Autorka potvrzuje, že herci se museli svůj scénář učit déle a s větší podporou okolí. Sama autorka měla individuální zkoušky s několika herci. Podpora okolí, konkrétně rodičů je

u herců s jinakostí velmi důležitá. Hlídají jim rozvrh zkoušek, na samotné zkoušky je doprovázejí nebo vyzvedávají. Doma s nimi trénují text. Proto je jejich participace na divadelním procesu nezbytná. Ovšem s přibývajícím věkem a větší samostatností herců jejich participace klesá.

V rámci programu Éta se mají herci účastnit nejrůznějších workshopů, které je mají rozvíjet. Jelikož i Zlatý kolovrat vznikl v rámci programu Éta, herci s jinakostí a autorkou se účastnili tanečního workshopu Tanec s a bez handicapu pod vedením Hany Zanin. Workshop se nijak netýkal samotného Zlatého kolovratu. Cílem bylo rozšířit dovednosti herců s jinakostí, konkrétně jejich pohybový aparát.

Neúčast herců s jinakostí na přípravné fázi divadla nás vede k podstatě souboru. Ukazuje to, že soubor je zaměřený spíše na umělecký zážitek a profesionální fungování, kdy inscenační práci zařizují profesionálové.

Když se zaměříme na použité techniky a metody, autorka dospěla k určitému závěru. Techniky hlasové průpravy použity nebyly. Práce s vnitřní technikou v určité míře použita byla. Možná v odlišné míře než jak si představuje Stanislavskij, ale sama režisérka říká, že herci s jinakostí si musí svou postavu prožít a přijít si na ni sami. To je podobné jako u Stanislavského techniky. Jen si herci s jinakostí nevybaví konkrétní vzpomínku stejné situace jako na jevišti. Pokud se herci s jinakostí vcítit do situace své postavy nedokázali, zakročila režisérka. Připodobnila situaci životu samotného herce s jinakostí. Proto bychom mohli nazvat použitou metodu jako vnitřní techniku s řízeným vševidoucím hlasem. Metoda práce s jevištním partnerem na zkouškách probíhala. Profesionální herci se musí naladit na své spoluherce s jinakostí a přirozeně reagovat na jejich projevy, protože i několikrát přezkoušené představení může přinést nové překvapení. Polínek dle Müllera (2014) a Valenta (2008) říká, že herci v rámci teatroterapie a dramatické výchovy využívají vstup do role – alteraci. Zatímco herci s jinakostí ve Zlatém kolovratu tuto rovinu překročili.

Velmi užívanou metodou je improvizace. Nejde ani tak o improvizaci řízenou, ale improvizaci náhodnou a vycházející ze srdce. A proto je důležité umět se naladit na atmosféru a jednotlivé spoluherce, aby nikdo nevypadl z role. Aby si herci udrželi pozitivní motivaci a chuť k hraní, na začátku zkoušek probíhali krátké warm-upy na rozprouzení energie. Děje se i to, že herci nemají chuť nic dělat a jejich nechť je zjevná. Proto režisérka říká, že důležitá je prevence před vypuknutím problému: „*Před tím ho už psychicky připravit, že v něm ty endorfiny spustí, hlediště mu zvedne ego. Musíme je nabudit, ty herce.*“ Zároveň dodává, že individuální přístup je časově náročný: „*Je to těžký, když tam je dvacet lidí, myslet na každého zvlášť, za kterýmá teda musíš jít a něco s nimi udělat.*“ Pokud selže i prevence

a herec je v tu chvíli nezapojitelný, režisérka má jednoduchou taktiku: „*Prostě je ignoruješ. Ty nemáš čas na to ztratit energii těch dalších herců. Je důležitý udržovat takovou energii celkovou toho zkoušení. Ta prostě nesmí spadnout. A když je holt někdo nezapojitelný, tak se ignoruje. Přijde mi, že to má větší efekt než se snažit někoho přemlouvat.*“ Autorka potvrzuje slova režisérky, stávalo se, že určití herci nechtěli hrát a ani po několikáté výzvě se k práci nepřipojili. Proto se jim dal prostor a šel za ně zkusit někdo jiný, popř. se v tu chvíli hrálo bez daného herce. Další osvědčenou režisérčinou taktikou je metoda používaná čistě stejná jako u klasických souborů. A to je zvýšení hlasu na konkrétního herce a uvedení důvodů, které způsobí jeho neúčast. Svou taktiku obhájí: „*Ona je schopná pochopit situaci, co způsobí. Ted' nebude hrát a pokazí to dalším dvaceti lidem, kteří se na to těší, pokazí to divákům, kteří na to přišli, kteří se těší že ji uvidí hrát. Ona je schopná tyhle konsekvence pochopit.*“

Na otázku, v čem jsou herci s jinakostí a profesionální herci stejní a rozdílní, odpovídá režisérka pro autorku překvapivě: „*Stejně mají úplně všechno, akorát u herců s DS je to víc vidět.*“ A rozdíl vzápětí doplňuje: *Rozdíl je v tom, že komunikace je mnohem přímější, to je pozitivní rozdíl. Není to takový, že vidíš, že herec má nějaký problém, ale nevíš jaký. Ty to prostě vidíš všechno hned. Ty vidíš, když je někdo naštvaný, to se nedá cítit.*“ Stejný pocit herci s jinakostí vyvolali i u autorky. Jejich přímost a emoční otevřenost je evidentní a zároveň osvobozující a při divadelní práci důležitá. Na tyto faktory musí být připraveni i profesionální herci, kteří se projektu účastnili.

Autorka došla k názoru, že režisérka své zkoušky vede jako v klasickém divadelním souboru. Jinakost herce bere jako jeho výjimečnost a scénu mu přizpůsobí tak, aby se v ní cítil jistý a odpovídalo to jeho schopnostem a možnostem. Tomu byla autorka součástí při mnoha chvílích při připravování inscenace.

### 7.3 Terapeutická složka

V této podkapitole se autorka věnuje terapeutickému působení na herce s jinakostí a rozebírá možnosti označení souboru jako teatroterapeutického.

**Tab. 3: Tematická oblast – terapeutická složka**

Subtéma	Zdroj informací: Pozorování (P) / Rozhovor (R)
Rozdíly mezi teatroterapií a	<b>P:</b> Absence speciální pedagoga či psychologa v inscenačním týmu, nepodílení se herců s jinakostí na přípravné fázi, nepodřizování divadelní práce problémům herců s jinakostí. Naopak mají i stejné prvky: zásada zkoušek

<b>divadelním souborem</b>	ve stejný den i čas, pracování na osobních tématech herců s jinakostí nebo rozdělení projektů do fází.
	<p><b>Proč jsi proti označení vašeho souboru jako teatroterapeutického?</b></p> <p><b>R:</b> „Mě trošičku vadí, že cokoliv dělá člověk s postižením, tak je terapie. Prostě, když se podívám na svoje vlastní děti, tak moje tři děti malují a moje dcera s DS dělá arteterapii. Prostě moje dcera všechno, co dělá, je terapie, podle některých. A mě to prostě přijde, že to v tobě vzbuzuje takový pocit, že oni jsou furt špatní a musí se napravovat. Což jako... Já jsem divadelník, já nejsem psycholog, pedagog, já nevím, co všechno jiného. Já jsem divadelník a prostě dělám divadlo. Pro mě jsou herci a oni pro sebe jsou taky herci. Kdybych měla dělat terapii, tak bych správně měla být psycholog nebo mít k sobě psychologa a celá ta naše tvorba by se měla podřizovat tomu, co vlastně si žádá ten proces terapie. Na začátku říct, co je špatně, co tou terapií změníš a ten proces tomu přizpůsobit, abychom to změnili. Pro nás není cílem terapie, pro nás je cílem je to divadlo. Pro ně je hrozně podstatné, že je někdo přijal, že dělají něco užitečného pro ostatní, a ne pro sebe, že si dělají nějakou terapii. Prostě náš postoj je, že mi děláme divadlo. Kdyby tvůj postoj byl, že děláš teatroterapii, tak tvůj postoj musí být dělat něco jinak.“</p>
<b>Podpurná složka</b>	<p><b>P:</b> Rozšíření sociálních kontaktů a vazeb, přijetí ve společnosti, zvýšení sebevědomí, rozvoj komunikačních schopností, nácvik nových sociálních dovedností, větší flexibilita v životě, aktivní trávení volného času, aktivizace.</p> <p><b>Co považuješ za podpurné/rozvíjející při divadelní práci s herci s DS?</b></p> <p><b>R:</b> „Já si myslím, že rozvíjí jejich sebevědomí, hrozně moc. Že mají vědomí, že někam patří, že mají vědomí, že dělají něco užitečného. A že jsou oceňováni za tu svoji práci. Proto právě říkám, že my, kdybychom před nimi řekli, že to je teatroterapie, tak to na ně bude mít jiný účinek, horší. A co jsem teda si...docela dost pomáhá... při poruše řeči. A ani ne kvůli tomu, že mluvíme.“</p>
<b>Míra profesionality</b>	<p><b>P:</b> Autorka vyzorovala následující skutečnosti, které dle jejího názoru souvisí s otázkou profesionality: dobrovolnost rodičů, smlouvy s herci s jinakostí, granty, odborný inscenační tým, účast divadelních kritiků.</p> <p><b>R: Co musíte udělat proto, aby se z vás stalo profesionální divadlo? Jak toho docílit?</b></p> <p>„Otázka profesionality je poměrně komplikovaná. Obecně by to mohl být souhrn nějaké umělecké kvality a produkčních zvyklostí. Pro mě je to asi zejména schopnost udržet určitou úroveň každého představení, tedy že to není tak, že jedno představení je výborné a druhé úplně špatné, jak to často bývá u amatérů. (Ale u profesionálů to tak také může být, takže těžko říct). Pro mě je třeba důležité udržení temporytmu, proto kombinujeme naše herci s profesionály, kteří tam tu temporytmickou kostru vkládají.“</p>

## Interpretace získaných dat

Velké téma autorka vnímá v pojetí teatroterapie a vymezení Divadla Aldente proti tomuto pojmenování jejich souboru. Sama režisérka se k tomu staví jednoznačně: „Mě trošičku vadí, že cokoliv dělá člověk s postižením, tak je terapie. A mě to prostě přijde, že to v tobě vzbuzuje takový pocit, že oni jsou furt špatní a musí se napravovat. Já jsem divadelník, já nejsem

*psycholog, pedagog, já nevím, co všechno jiného. Já jsem divadelník a prostě dělám divadlo. Pro mě jsou herci a oni pro sebe jsou taky herci.*“ Svůj názor obhajuje nedostatečnými kompetencemi či nedostatečným týmem pro teatroterapii: *„Kdybych měla dělat terapii, tak bych správně měla být psycholog nebo mít k sobě psychologa a celá ta naše tvorba by se měla podřizovat tomu, co vlastně si žádá ten proces terapie. Na začátku říct, co je špatně, co tou terapií změním a ten proces tomu přizpůsobit, abychom to změnili.*“ Dodává, že jejich jediným cílem je tvořit divadlo.

Sama autorka vysledovala rozdíly, které mluví v „neprospěch“ označovat divadlo Aldente, jako divadlo „teatroterapeutické“. V inscenačním týmu chybí speciální pedagog či psycholog. Herci s jinakostí se nepodílejí na přípravné fázi. Dělají čistou hereckou práci, stejně jako herci bez jinakosti. Samotná divadelní práce se nepodřizuje problémům herců s jinakostí, režisérka s dramaturgyní vybírá inscenace podle svého uvažování a konceptu divadla, ne konceptu herců. Naopak některé zásady mají stejné s teatroterapií. Patří zde pravidelné konání zkoušek ve stejný den i čas. Tvorba inscenací, které se týkají osobních témat herců s jinakostí nebo např. rozdělení projektů do jednotlivých fází.

Přesto režisérka připouští, že působení herců s jinakostí v divadle je pozitivním směrem ovlivňuje: *„Já si myslím, že rozvíjí jejich sebevědomí, hrozně moc. Že mají vědomí, že někam patří, že mají vědomí, že dělají něco užitečného. A že jsou oceňováni za tu svoji práci.*“ To samé spatřuje i Šplíchalová dle Nováka (2013) v divadelní práci s herci s poruchou intelektu, kdy tvrdí, že podstatou jejich divadla je hra, seberealizace a sebeověření se na malém prostoru jeviště, které jim poskytuje pocit smysluplné seberealizace v osobním i společenském životě. Mezi další důležité aspekty jejich tvorby považuje hraní témat dotýkajících se herců s jinakostí. Zlatý kolovrat je v tomto výjimkou. Do té doby Divadlo Aldente tvořilo představení inspirované herci, jejich životy a osudy. Zlatý kolovrat je opakem doporučené tvorby, a přesto se jí herci zhostili se ctí a profesionálně.

Pro plnohodnotný život jedince s poruchou intelektu je důležité rozšiřovat jejich okruh známých. Může jít o přátele se stejným zdravotním postižením nebo o přátele se stejnými zájmy z intaktní společnosti. Rovněž je důležité, aby se setkávali s lidmi stejného věku (Lečbych, 2008, srov. Selikowitz, 2005). Autorka dodává, že tohle kritérium pro rozvoj jedince s poruchou intelektu splňuje působení herců s jinakostí v Divadle Aldente dokonale. Herci s jinakostí mají v souboru své přátele, zároveň spolupráce s profesionálními herci rozšiřuje jejich sociální kontakty a nácvik sociálních dovedností. Což potvrzuje i Müller (2020) svým tvrzením, že divadelní působení pomáhá rozvíjet sociální dovednosti díky kooperativnímu a zkušenostnímu učení. Herci s jinakostí musí práci v divadle věnovat část svého života,

a to je činí více flexibilními. Návčikem textů, zvýšené komunikace mezi sebou si rozšiřují slovní zásobu, ale také možnosti komunikace. Na Zlatém kolovratu pracoval nový herec, jehož komunikace se skládala především z neverbálního vyjadřování a napodobování melodie slova. Na konci letního soustředění ten samý herec dokázal vyslovit jedno, dvě slova s větší artikulací a více hláskami. Působení v divadle hercům s jinakostí přináší aktivní trávení volného času a aktivizaci jejich života. Jak uvádí Šplíchalová dle Nováka (2013) divadelní práce na herce s poruchami intelektu působí komplexně. Rozvíjí jejich sociální dovednosti, ale také kognitivní, verbální a senzomotorické dovednosti. Režisérka uvádí, že má se slovem terapie spojené určité stigma a dodává: „*Proto právě říkám, že my, kdybychom před nimi řekli, že to je teatroterapie, tak to na ně bude mít jiný účinek, horší.*“

Autorka výše uvedla všechny vyzozorované podpůrné a rozvíjející aspekty působící na herce s jinakostí při divadelní práci a divadelním působením na jejich osobnost. Je jen už otázkou, zda stejné aspekty působí na herce bez zdravotního postižení.

Velké téma vidí autorka i v míře profesionality divadla. Jak se stane Divadlo Aldente profesionálním souborem nebo snad už takové je? Autorka nikdy nebyla součástí žádného profesionálního divadla, přesto si myslí, že i když fungování části souboru je dobrovolné a stojí na rodičích, funguje více profesionálně než amatérsky. O sociální rehalitaci v případě Divadle Aldente nemůže být řeč. Na jednu stranu tady máme rodiče, kteří zastávají některé důležité pozice, které jsou nezbytné k chodu divadla. Na straně druhé tady máme profesionální inscenační tým, který se skládá z kvalifikovaných lidí od kostymérek až po producentku. Zároveň na premiéry chodí divadelní kritici a o Aldente se často píše. Velkým krokem k profesionalitě (herectví jako profese), je i vyplácení odměn hercům s jinakostí, které dle autorky představuje významný krok pro vymazání hranic, kdy si herec s jinakostí chodí hrát divadlo do nějakého kroužku, anebo za své hraní dostává peníze. Podle režisérky míra profesionality stojí na schopnosti udržet úroveň umělecké kvality: „*Obecně by to mohl být souhrn nějaké umělecké kvality a produkčních zvyklostí. Pro mě je to asi zejména schopnost udržet určitou úroveň každého představení, tedy že to není tak, že jedno představení je výborné a druhé úplně špatné, jak to často bývá u amatérů. Ale u profesionálů to tak také může být, takže těžko říct.*“ Jelikož profesionalita nejde stanovit, autorka spolu s režisérkou se shodují na následujícím: „*Otázka profesionality je poměrně komplikovaná.*“

## 7.4 Evaluace

V této podkapitole se autorka o šest měsíců později ohlédla za celým projektem a uvedenou inscenací Zlatého kolovratu spolu s režisérkou Jitkou Vrbkovou.

**Tab. 4: Tematická oblast – evaluační**

Subtéma	Zdroj informací: Pozorování (P) / Rozhovor (R)
<p><b>Reprízy hrané v kostele</b></p>	<p><b>P:</b> První repríza hraná v kostele, se posunula cca o ¼ hodiny. Stále se čekalo, zda přestane pršet. Poté z důvodu bezpečnosti se některá světla a reprobledny přesunuly do kostele, kde jsme se všichni sešli asi 15 minut před začátkem. Hercům bylo ukázáno, kam zhruba mají jít. Představení i bez předchozího nazkoušení působilo sebraně. Osvětlení a ozvučení mělo své chyby, které byly způsobeny nepřipraveností na tento prostor. Druhá repríza se také odehrávala v kostele a její úspěšnost i návštěvnost byla menší. Zde již před samotným vystoupením před diváky probíhala odpolední zkouška, kde se režisérka snažila vyladit detaily skrz příchody a odchody herců, osvětlení a ozvučení.</p> <p><b>Jak hodnotíš představení, která se odehrávala bez většího předešlého nazkoušení v kostele?</b></p> <p><b>R:</b> „<i>To první představení hodnotím jako zázrak, protože by mě fakt ve snu nenapadlo, že někdy budou herci s DS hrát o půl desátý večer v nějakém úplně novém prostoru, aniž by věděli, co mají dělat, kam mají chodit. Tak to by mě v životě nenapadlo, že něco takového v životě uděláme. Co to v nich je. Že vlastně takhle všichni zapnuli,</i></p>
<p><b>Hodnocení Zlatého kolovratu</b></p>	<p><b>P:</b> Ze začátku zkoušek herci s jinakostí působili jako děti, které baví dělat divadlo. Postupem zkoušek a režisérčina působení se z nich stávali herci, kteří si jsou vědomi své odpovědnosti k souboru a divákům. Autorka tento projekt hodnotí jako mimořádný, kdy se spojily síly herců s jinakostí, profesionálních herců, muzikantů, rodičů a inscenačního týmu.</p> <p><b>Je něco, co bys s odstupem času, při přípravě, zkoušení a realizaci Zlatého Kolovratu udělala jinak?</b></p> <p><b>R:</b> „<i>Já nerada... já mám vždycky pocit, když děláš inscenaci v nějakém momentě svého života, kdy máš určité množství zkušeností, když máš určitý vztah k tomu souboru. A že když do toho dáš celé své srdce, tak potom se nedá říct, že bys to udělala jinak. Přijde mi, že se to nedá srovnávat. Ale co si myslím, že je tam špatný, tak že nefungují ty kluci. Tam prostě jsme měli personální problém, kdy jsme neměli už herce profesionálního, kdy tam šel ten Pepa, který navíc nebyl herec. Takže pokud se mi podaří tak zkusím sehnat nějaký herce tady na toto. Tím to bylo, nebo možná aby jich bylo víc. Já jsem do toho chtěla nějakou mužnou sílu, a to se moc nepodařilo. Takže to třeba nevyšlo. vypluly endorfiny a vyplavily ten stres, takový ten, který ti pomáhá. Takže to představení prostě bylo dobrý. Technicky to bylo samozřejmě šilený. První představení za mě dobrý, a to druhý mělo efekt první reprízy. O prvních reprízách se říká, že jsou špatný. Na první reprízy chodí jenom nepřátelé a ono to má svůj důvod. Ten důvod je takový, že všichni se natěší na tu premiéru, vyvolá to soustředění jako pozitivním způsobem. A máš tu radost, že ti to dopadlo dobře, ten stres opadne a první repríza, i když to víš, i když</i></p>



	<p><i>víš, že si to nemáš myslet, že je to v pohodě. Tak tam je prostě takový útlum. A první repríza potom bývá mechanická a taková horší. První repríza se nám přesunula. My jsme byli v tom kostele na první reprízu, tak to vlastně byla nová premiéra. A pak jsme to už hráli podruhé a už holt to trochu, bylo to horší určitě, co se týče takhle toho náboje představení, tak to bylo horší.“</i></p> <p><b>Jak hodnotíš celý projekt – inscenaci Zlatý kolovrat?</b></p> <p><b>R:</b> <i>„Myslím si, že to byla úplně nová věc, než jak jsme dosud dělali. Jsem na ty naše herce velice hrdá. Myslím, že se zase posunuli o kousek dál. Myslím si, že pro ně bylo fakt náročný to, že vlastně nehrají kontinuálně. To pro nás bylo nové. Vždycky byli celou dobu na jevišti. A ty, když seš na jevišti, hraješ to představení a jedeš. A tady to bylo, že někde čekáš. To mi přijde relativně hodně těžké. Udržet tu kontinuitu, dál nesmějí vystupovat z rolí. Což je prostě jako docela hodně těžký. Mnozí z nich to nikdy nedělali, vždycky si mohli dělat, co chtějí, a proto to byl velký krok.“</i></p>
<p><b>Obnova inscenace</b></p>	<p><b>Přemýšlíš o obnovení Zlatého kolovratu léte 2021 a za jakým účelem?</b></p> <p><b>R:</b> <i>„Já to chci, protože si myslím, že to představení není vyhraný. Že prostě nemělo svůj vrchol. Že jsme to hráli čtyřikrát, z toho dvakrát v kostele, tzn. dvakrát bez nazkoušení. Jo jako ideální je to představení hrát aspoň desetkrát. A vlastně by mě zajímalo, kam to představení půjde dál, protože tam jakoby... Myslím si, že za ten rok budou herci ještě zkušenější a že sem zvědavá, kam by se to mohlo posunout. Podle mě potenciál toho představení se ještě nevyčerpal, a prostě bych toho chtěla ještě docílit.“</i></p>

### Interpretace získaných dat

Autorka do evaluační fáze zahrнула i evaluaci představení hraných v kostele (Příloha 4), protože to byla neobvyklá situace, které se herci museli nově přizpůsobit. Spolu s režisérkou se shodují, že první představení se povedlo. *„To první představení hodnotím jako zázrak,“* říká režisérka a autorka s ní souhlasí. Šplíchalová in Novák (2013) uvádí možné neúspěchy herců s poruchou intelektu při hraní, které se ale odstraní dostatečným opakováním a zkoušením. Zde herci divadla Aldente prokázali, že i herci podle společenského mínění s limity, dokážou ze svých standart vykročit a všechny překvapit. Je možné, že na herce zapůsobila vážnost situace, anebo *„že vlastně takhle všichni zapnuli, vypluly endorfiny a vyplavily ten stres, takový ten, který ti pomáhá,“* komentuje jejich působení režisérka.

Můžeme říci, že herci byli při druhé repríze přemotivovaní, povedla se jim premiéra, dále repríza, které podle režisérky *„vlastně byla nová premiéra.“* A jak režisérka vzápětí dodává: *„První představení za mě dobrý, a to druhý mělo efekt první reprízy. O prvních reprízách se říká, že jsou špatný. Ten důvod je takový, že všichni se natěší na tu premiéru, vyvolá to soustředění jako pozitivním způsobem. A máš tu radost, že ti to dopadlo dobře, ten stres opadne a první repríza, i když to víš, i když víš, že si to nemáš myslet, že je to v pohodě. Tak tam je prostě takový útlum. A první repríza potom bývá mechanická a taková horší.“* Při druhé repríze

se projevilo to, že herci mají své repliky nazkoušené v jiném prostoru a že představení vytvořené jako site-specific, nelze tak jednoduše přesunout na jiné místo. Dle mínění autorky by tyto atributy působily negativně i při představeních hraných jenom profesionálními herci.

Vrbková (2021) v disertační práci píše, že nerozumí otázkám, které se jsou formulovány, jako: „Co byste zpětně ve své inscenaci udělala jinak?“ Režisérka totiž věří, že nové režijní postupy nevymyslí, protože již existují. Proto po nich pátrá a hledá inscenační klíč. To dokládá i v rozhovoru: „*já mám vždycky pocit, když děláš inscenaci v nějakém momentě svého života, kdy máš určité množství zkušeností, když máš určitý vztah k tomu souboru. A že když do toho dáš celé své srdce, tak potom se nedá říct, že bys to udělal jinak.*“ Ale i přesto připouští jeden nedostatek v obsazení herců: „*Tam prostě jsme měli personální problém, kdy jsme neměli už herce profesionálního, kdy tam šel ten Pepa, který navíc nebyl herec.*“ Pepa a další dva mužští herci s jinakostí hráli královu družinu. Režisérka se snažila tuto skupinovou roli pevně zahalit do mužnosti, což se jí nakonec nepodařilo z personálních důvodů. Zároveň Pepa, nebyl přítomný na každé zkoušce, což také způsobilo menší nedostatky v časové a prostorové orientaci královny družiny.

Když se však autorka zeptala na pocit z celkového projektu a inscenace Zlatého kolovratu, režisérka nadšeně říká: „*Jsem na ty naše herce velice hrdá. Myslím, že se zase posunuli o kousek dál.*“ Největší pokrok pozoruje v přístupu k roli, protože v předchozích inscenacích často hráli herci sami sebe, zatímco teď přijali konkrétní roli, ve které museli působit po celou dobu představení, jelikož je diváci následovali na každém kroku: „*Udržet tu kontinuitu, dál nesmějí vystupovat z rolí. Což je prostě jako docela hodně těžký. Mnozí z nich to nikdy nedělali, vždycky si mohli dělat, co chtějí, a proto to byl velký krok.*“ Autorka dodává, že při počátečních zkouškách někteří herci opravdu hráli jen určitou dobu, a poté přestali. Zlepšilo se to při zkoušení v prostoru, kdy si už lépe dokázali představit celý koncept představení.

Jelikož každé představení má svůj čas na trhu, jak zmiňuje Dvořák (2005) i režisérka Divadla Aldente si myslí, že Zlatý kolovrat ještě neztratil svůj potenciál. Myslí si, „*že představení prostě nemělo svůj vrchol. Že jsme to hráli čtyřikrát...Jo jako ideální je to představení hrát aspoň desetkrát. A vlastně by mě zajímalo, kam to představení půjde dál.*“ Dodává, že: „*za ten rok budou herci ještě zkušenější a že sem zvědavá, kam by se to mohlo posunout.*“ Sama autorka si myslí, že do představení všichni herci i inscenační tým vložili nemalé časové, fyzické i psychické úsilí, které by bylo škoda uzavřít po čtyřech představeních.

Autorka nemůže posoudit, zda se díky projektu Zlatý kolovrat herci s jinakostí naučili něco nového, protože je neviděla při práci na jiném vystoupení, jelikož tohle bylo její první

působení se souborem, ale může uznat, že herci si na jednotlivých představeních počínali profesionálně, soustředěně a zodpovědně. Autorka výzkumu hodnotí celý projekt jako mimořádný. Prostředí spolu s herci vytvářelo hororovou, ale stále usměvavou atmosféru.

## 8 Diskuse, doporučení pro praxi a limity studie

*V následující kapitole autorka shrne své zjištění a zpracuje ho podle jednotlivých tematických oblastí, které se vztahují k cíli a výzkumným otázkám. Zároveň napíše možné využití své bakalářské práce v praxi. V druhé polovině kapitoly bude také mluvit o limitech studie.*

Inscenační složka popisuje část projektu Zlatý kolovrat, která předchází samotné premiéře. Popisuje vznik dané inscenace a vše pro ni potřebné. Autorka nenašla jiný výzkum zabývající se inscenační složkou u představení herců s jinakostí. Ostatní výzkumy zkoumají specifická divadla se věnují spíše režisérské práci nebo terapeutickým účinkům. Pro příklad uveďme Kateřinu Šplíchalovou, která se již od roku 2002 věnuje práci se specifickými skupinami, konkrétně s herci s mentálním postižením. Jako svou diplomovou práci napsala Dramaturgie ve specifické herecké skupině. Vedle ní se o stejná témata zajímá i samotná režisérka Divadla Aldente Jitka Vrbková, která se zabývá otázkou divadelního využití potenciálu herců s Downovým syndromem (Divadlo Aldente, 2021, srov. AMU, 2021).

Zajímavým poznatkem je zmínka o online zkoušení. V dnešní době jsou aktivity probíhající online formou stále oblíbenější a společností začínají prosakovat názory, že některé akce se přesunou již natrvalo do online podoby. Proto autorka vnímá jako významné zjištění, že online zkoušky u herců s jinakostí nejsou adekvátní náhradou a nevedou k plnému pochopení a prožití příběhu.

Autorka vnímá projekt Zlatý kolovrat jako ojedinělou práci souboru s herci s jinakostí. Většina souborů, ať už teatroterapeutických nebo bez přidané terapie, zpracovávají vlastní témata, která vychází z herců. To vše se dočítáme i v knihách od Šplíchalové dle Nováka (2013) a Polínka dle Müllera (2014). Divadlo Aldente se vydalo vlastní cestou, a to se jim vyplatilo. Herci s jinakostí získali novou zkušenost s přejatým textem, ale také s náročným textem plným veršů. Je možné, že to bylo jejich jedno z mála setkání s poezií. A přesto se toho nelekli. V tom vidím velký potenciál herců s jinakostí. Nemají umělecké hranice, přes které nejdou, protože to je pro ně náročné. Režisérka je pro ně jako bůh a herci ji následují a přijímají její výzvy s radostí a očekáváním. To souvisí také s jejich bezprostředností, která jde ze srdce. Práce je mnohem otevřenější. Zároveň důležitou zjištěnou skutečností výzkumu je fungování profesionálního inscenačního týmu, který působí za celým Divadlem Aldente. Díky nim se herci mohou soustředit jen na hereckou práci.

V oblasti specifik práce autorka vnímá jako nejdůležitější sdělení to, že pokud mluvíme o inkluzi ve společnosti, nemluvíme o specifikách herců s jinakostí, ale všech herců bez ohledu

na jejich postižení, věk, pohlaví či hereckou zkušenost. Herci s jinakostí jsou schopni pracovat jako profesionální herci, pokud je jejich vedení profesionální a znalé jejich možností. Pokud režisér jejich možnosti zná a dokáže je rozvíjet, může využívat jakékoliv divadelní techniky. Oblasti práce, na které je potřeba se více zaměřit a věnovat jim větší podporu je poskytnutí času při učení textu, ohled na jejich větší unavitelnost nebo podporu temporytmu jinými prostředky než samotnými herci s jinakostí. Dále je potřeba brát v potaz zapojení rodičů, kteří poskytují podporu v určitých oblastech, jak už bylo zmíněno v interpretaci. To znamená, že herci by měli mít rozvinuté zázemí, kde nachází podporu.

V oblasti terapeutické autorka tak jasné výsledky nemá. Jednak se touto oblastí ve výzkumném šetření věnovala pouze v rámci parciální části a zároveň je potřeba připomenout, že výzkumné šetření bylo realizováno v době různých omezení, způsobené pandemií COVID-19. Proto není možno v práci reflektovat případný dlouhodobý rozvoj či terapeutické působení na herce s jinakostí. Šplíchalová dle Nováka (2013) zdůrazňuje pozitivní účinky divadla na herce s jinakostí v podobě sebeověření a pocitu užitku pro společnost. Autorka cítila z herců určité sebevědomí a jistotu při jejich vystupování nejen na jevišti, ale i v životě. Herci byli flexibilní a do nových situací se pouštěli beze strachu. Proto autorka mezi nejvýraznější terapeutický účinek kromě již zmíněného sebeověření považuje i rozvoj sebevědomí, ale také posílení svého postavení v životě.

Jako jeden z nejsilnějších motivů této práce autorka vnímá rozlišení pojmů *teatroterapie* a *specifické divadlo*. Na začátku spolupráce autorka chápala pojem *teatroterapie* jako pojem zahrnující všechny soubory pracující s osobami se zdravotním postižením. Ovšem postupující spoluprací zjistila, že Divadlo Aldente se s tímto přístupem neztotožňuje. Když autorka získala více informací jak praktických, tak teoretických, uvědomila si, že ne každý soubor pracující s osobami se zdravotním postižením musí být nutně teatroterapeutický. Rozšířila si tak své vědomosti a utřídila dva pojmy, které mohou být matoucí i pro ostatní čtenáře. I když v Česku existuje nemálo souborů s herci s jinakostí, výzkumů není zas tolik. Autorka vysledovala tři osoby věnující se specifickým nebo také inkluzivním divadlům, která jsou podpořeny teoretickými poznatky. První je Martin Dominik Polínek, který vede inkluzivní divadlo Tyátr Modrodiv. Jeho soubor se soustředí na herce s PAS, konkrétně Aspergovým syndromem. Skoro všechny publikace pojednávající o teatroterapii pocházejí od výše zmiňovaného Polínka, který často nachází inspiraci a čerpá z výzkumů pocházejících z Ruska. Mezi knihy pojednávající o této expresivní terapii patří *Terapie ve speciální pedagogice* od Müllera a kol. a také *Teatroterapeutické a skazkoterapeutické přístupy pro literárně – dramatické obory* od Polínka. Pojem teatroterapie a jeho problematika je také vyučován na Univerzitě Palackého

v Olomouci, kde autorka studuje a Polínek působí jako odborný asistent. Na druhou stranu s pojmem *specifické divadlo* se autorka do doby zpracovávání své práce nijak zvlášť nesetkala.

Zato ale tento pojem rezonuje mezi profesionály v oblasti divadla, zejména režiséry. Z uvedených jmenujme režisérku Jitku Vrbkovou, jejíž postoj k práci s herci s jinakostí bylo možné zjistit výše. Druhou osobou je již také zmíněná Kateřina Šplíchalová. Její teoretické pojednání o práci s herci s poruchou intelektu najdeme v knize *Divadelní tvorba ve specifických skupinách* od Mikeše a Nováka. Autorka tedy poznamenává, že pohled na inkluzivní divadla se liší podle zaměření režiséra či uměleckého šéfa divadla. Pokud režisér míří speciálněpedagogickým, popř. psychologickým směrem, bude u svého divadla podporovat více terapeutickou složku a vznikne tak teatroterapie. Zatímco osoby z čistě divadelního prostředí a uměleckých škol se dívají na herce s jinakostí pohledem nezatíženým terapií a půjdou více uměleckým směrem. Autorka zastává názor, že oba směry jsou správné, pokud je vedou profesionálové ve svém oboru.

## **8.1 Doporučení pro praxi**

Na následujících řádcích autorka uvede doporučení pro praxi. V první řadě se mohou bakalářskou prací inspirovat všichni zájemci o divadla pracující s herci s jinakostí. Konkrétně by práce mohla pomoci již vzniklým divadelním souborům, které chtějí svoje fungování posunout na profesionálnější úroveň. Dále se mohou divadelní soubory z této práce dozvědět, jaké jsou možnosti financování. Na druhou stranu může posloužit režisérům, speciálním pedagogům nebo profesionálním hercům zajímajících se o divadelní práci s herci s jinakostí a sami si chtějí nějaký soubor založit. Může je připravit na to, co vše je potřeba k realizaci jednoho představení. Ze strany herecké přípravy práce slouží jako ukázka konkrétních přístupů k práci s herci s jinakostí a zároveň možných terapeutických účinků. Další doporučení, které vnímá autorka jako vhodné do praxe je klasifikace vlastního souboru buď do skupiny specifických divadel vydávajících se čistě uměleckou cestou s profesionály, anebo terapeutickou cestou zajištěnou speciálněpedagogickými a psychologickými pracovníky. Ale především tato práce slouží jako příklad dobré praxe pro všechny divadelní soubory s herci s jinakostí, kteří se bojí nových těžších projektů. Třeba je tato práce inspiruje a posune je o pár kroků dál.

## 8.2 Limity studie

Limity mohou být vnějšího i vnitřního charakteru. Největší limity autorka spatřuje v pohledu výzkumníka. Její náhled a bádání mohla ovlivnit momentální nálada, fyzický stav nebo osobnostní předpoklady projevující se při komunikaci s osobami patřící k výzkumnému souboru. Dalším limitem z pohledu výzkumníka je první zkušenost s kvalitativním výzkumem. Limity z pohledu zkoumaného souboru autorka nepocituje. Jelikož se zkoumaným souborem strávila delší dobu a byla i aktérem v připravované inscenaci, výzkumný soubor se nemohl přetvařovat či něco zamlčovat. Limity na straně zkoumané reality jsou takové, že autorka zkoumá jenom jeden příklad dobré praxe.

## ZÁVĚR

Autorka se ve své práci snažila zjistit, jak probíhá divadelní inscenace Zlatého kolovratu v podání Divadla Aldente. Práce přináší teoretický pohled na fenomény související s provedeným výzkumem. Podává informace o jedincích s poruchou intelektu, ale také o konkrétních projevech osob s Downovým syndromem. Dále se zaměřuje na divadelní složku z pohledu organizačního, inscenačního, ale také se věnuje hlavním divadelním technikám. Poslední část práce popisuje specifika divadelního přístupu u herců s jinakostí a fenomén teatroterapie.

Praktická část se zaměřuje nejen na konkrétní inscenaci Zlatého kolovratu, ale také na celý projekt od námětu až po jeho derniéru. Přičemž stěžejní materiál pro výzkum jí poskytlo zúčastněné pozorování a následně ho doplnila polostrukturovaným rozhovorem s režisérkou Divadla Aldente MgA. Jitkou Vrbkovou. Při svém výzkumném šetření se autorka zaměřovala na tři tematické oblasti – inscenační složku, specifika práce s herci s jinakostí a terapeutickou složku. V rozhovoru uvedené tematické oblasti doplnila o evaluaci. V oblasti inscenační složky autorka zjistila, že Divadlo Aldente má profesionální inscenační tým doplněný o profesionální herce měnící se v závislosti na daném projektu. Účast profesionálních herců zvyšuje profesionální provedení inscenace na místech, na které herci s jinakostí nestačí. Oblast specifík práce herců s jinakostí ukazuje na to, že správné vedení a vzdělanost v režisérských, ale také speciálně-pedagogických doménách, zvyšuje kvalitnější spolupráci herců s jinakostí s režisérem. Také potvrzuje, že na herce s jinakostí se můžeme dívat jako na herce z profesionálních divadel.

Oblast terapeutická přináší již zjištěné výsledky v ostatních výzkumech. Divadlo a celkově hraní má na herce s jinakostí povzbudivý a rozvíjející účinek ve všech aspektech jejich osobnosti. Evaluační oblast potvrzuje, že celý projekt byl úspěšný, avšak jeho potenciál je stále nevyčerpaný, proto dojde k obnovení tohoto jedinečného projektu.

Pokud by autorka měla na konec práce vybrat několik pojmů charakterizujících celý výzkum, byly by to pojmy jako otevřenost, čistost, exprese, radost, odhodlanost a potenciál.



## SEZNAM BIBLIOGRAFICKÝCH CITACÍ

- AMU. 2021. *MgA. Kateřina Šplíchalová, Ph.D.* [online]. Dostupné z WWW: <<https://www.damu.cz/cs/vse-o-fakulte/lide/10880-katerina-splichalova/>>. [cit. 12. 3. 2021].
- BRITISH COUNCIL. 2019. *Disability Arts International*. [online]. Dostupné z WWW: <<https://www.disabilityartsinternational.org/artists/>>. [cit. 10. 3. 2021].
- DIVADLO ALDENTE. 2021. *Divadlo Aldente* [online]. Dostupné z WWW: <<https://www.divadloaldente.cz/>>. [cit. 12. 2. 2021].
- DOBŘÁ KRAJINA. 2017. *Patrik Krebs: Želám si menej mobilov, menej áut a menej vyrubanych stromov*. [online]. Dostupné z WWW: <<https://www.dobrakrajina.sk/sk/clanok/patrik-krebs-zelam-si-menej-mobilov-menej-aut-a-menej-vyrubanych-stromov>>. [cit. 27. 11. 2020].
- DVOŘÁK, J. 2004. *Kreativní management pro divadlo aneb O divadle jinak*. 2. vyd. Praha: Pražská scéna. 337 s. ISBN: 80-86102-53-X.
- DVOŘÁK, J. 2005. *Malý slovník managementu divadla. Příručka pro organizátory, producenty, manažery, produkční, studenty a adepty studia divadla, kultury a umění*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna. 311 s. ISBN: 80-86102-49-1.
- GAVORA, P. 2000. *Úvod do pedagogického výzkumu*. 1. vyd. Brno: Paido, Edice pedagogické literatury. 207 s. ISBN 80-85931-79-6.
- HARGRAVE, M. 2015. *Theatres of Learning Disability: Good, Bad, or Plain Ugly?* London: Palgrave Macmillan. 290 s.
- HENDL, J. 2005. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. 1. vyd. Praha: Portál. 408 s. ISBN 80-7367-040-2.
- JINÉ JEVIŠTĚ, Z. S. 2020. *O nás*. [online]. Dostupné z WWW: <<http://jinejeviste.cz/>>. [cit. 27. 11. 2020].
- KLÍČ – DIVADLO MY. 2019. *Divadlo MY*. [online]. Dostupné z WWW: <<https://klic-divadlomy.webnode.cz/>>. [cit. 27. 11. 2020].
- KNIHOVNA JIŘÍHO MAHENA V BRNĚ. 2020. *Klára Fialová: Jak na to aneb Umíme komunikovat se zdravotně postiženými lidmi?* [online]. Dostupné z WWW: <<https://www.kjm.cz/zasady-komunikace-mentalni-postizeni>>. [cit. 28. 12. 2020].

- KOZÁKOVÁ, Z., KREJČÍŘOVÁ O., MÜLLER O. 2013. *Charakteristika dospívání a dospělosti osob s mentálním postižením*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. 111 s. ISBN 978-80-244-3712-5.
- KROUPOVÁ, K. a kol. 2016. *Slovník speciálněpedagogické terminologie*. 1. vyd. Praha: Grada. 326 s. ISBN 978-80-247-5264-8.
- LEČBYCH, M. 2008. *Mentální retardace v dospívání a mladé dospělosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. 248 s. ISBN 978-80-244-2071-4.
- LUKAVSKÝ, R. 1978. *Stanislavského metoda herecké práce. Učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, stud. obor herectví*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. 155 s. ISBN: neuvedeno.
- MARGULIES, P. 2006. *Down syndrome (Genetic Diseases)*. Rosen Publishing Group. 64 s. ISBN: 9781404206953.
- MARTINEC, V. 2003. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna. 191 s. ISBN: 80-86102-38-6.
- MIKEŠ, V. NOVÁK, V., ed. 2013. *Divadelní tvorba ve specifických skupinách*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze. 231 s. ISBN 978-80-7331-289-3.
- MIOVSKÝ, M. 2006. *Kvalitativní přístup a metod v kvalitativním výzkumu*. 1. vyd. Praha: Grada Publishing, a. s. 332 s. ISBN 80-247-1362-4.
- MKN-10: *Mezinárodní klasifikace nemocí a přidružených zdravotních problémů: desátá revize*. Aktualizované vydání k 1. 1. 2020
- MÜLLER, O. a kol. 2014. *Terapie ve speciální pedagogice*. 2. vyd. Praha: Grada Publishing, a. s. 508 s. ISBN 978-80-247-4127-7.
- MÜLLER, O. a kol. 2020. *Metodika expresivních přístupů u žáků se specifickými vzdělávacími potřebami v inkluzivním vzdělávání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. 1. vyd. 272 s. ISBN: 978-80-244-5749-9.
- MZČR. 2019. *Světová zdravotnická organizace schválila jedenáctou revizi Mezinárodní klasifikace nemocí*. [online]. Dostupné z WWW: <<https://www.mzcr.cz/tiskove-centrum-mz/svetova-zdravotnicka-organizace-schvalila-jedenactou-revizi-mezinarodni-klasifikace-nemoci/>>. [cit. 16. 12. 2020].

- NAUTIS. 2020. *Dr.amAS*. [online]. Dostupné z WWW: <<https://nautis.cz/cz/dramas>>. [cit. 27. 11. 2020].
- O'ROURKE, R. A., WALSH R. A., FUSTER, V. 2010. *Kardiologie: Hurstův manuál pro praxi*. Praha: Grada, 767 s. ISBN 978-80-247-3175-9.
- POLÍNEK, M. D. a kol. 2020. *Teatroterapeutické a skazkoterapeutické přístupy pro literárně – dramatické obory*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. 106 s. ISBN 978-80-244-5748-2.
- RABOCH, J., ed. et al. 2015. *DSM-5®: diagnostický a statistický manuál duševních poruch*. Praha: Hogrefe. Testcentrum, 1032 str. ISBN 978-80-86471-52-5.
- SELIKOWITZ, M. 2005. *Downův syndrom: definice a příčiny, vývoj dítěte, výchova a vzdělání, dospělost*. Praha: Portál. 197 s. ISBN 8071789739.
- SPOLU OLOMOUC, Z. Ú. 2020. *Dokončené projekty*. [online]. Dostupné z WWW: <<https://www.spoluolomouc.cz/projekty/>>. [cit. 27. 11. 2020].
- TAŠKA KLADNO. 2020. *Dramaterapie*. [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.taskakladno.cz/dramaterapie>>. [cit. 27. 11. 2020].
- TOPORKOV, V., O. 1962. *O herecké technice*. 2. vyd. Praha: Orbis. 64 s. ISBN: neuvedeno.
- TYÁTR MODRODIV, Z. S. 2019. *O nás*. [online]. Dostupné z WWW: <<http://modrodiv.cz/o-nas/>>. [cit. 27. 11. 2020].
- UHLÍŘOVÁ, B., MATIAŠKO, M., STRNAD, J. a kol. 2014. *Podpora, ochrana a svéprávnost lidí s mentálním postižením podle nového občanského zákoníku: Pro ty, kteří pečují*. [online]. Dostupné z WWW: <[http://www.spmPCR.cz/wp-content/uploads/delightful-downloads/2015/08/brozura\\_svepravnost\\_podpora\\_noz.pdf](http://www.spmPCR.cz/wp-content/uploads/delightful-downloads/2015/08/brozura_svepravnost_podpora_noz.pdf)>. [cit. 28. 12. 2020].
- UNIVERSITAS. 2019. *Skrze divadlo chceme lidi s postižením přiblížit „normálním“ lidem* [online]. Dostupný z WWW: <<https://www.universitas.cz/osobnosti/2660-skrze-divadlo-chceme-lidi-s-postizenim-priblizit-normalnim-lidem>>. [cit. 12. 2. 2021].
- VÁGNEROVÁ, M. 2012. *Vývojová psychologie: dětství a dospívání*. vyd. 2., dopl. a přeprac. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum. 531 s. ISBN 978-80-246-2153-1.

- VALENTA, J. 2008. *Metody a techniky herecké výchovy*. 3. vyd. Praha: Grada Publishing a. s. 352 s. ISBN: 80-247-1865-0
- VALENTA, M. 2011. *Dramaterapie*. 4. vyd. Praha: Grada Publishing, a. s. 264 s. ISBN 978-80-247-7520-3.
- VALENTA, M., MÜLLER, O. 2013. *Psychopedie: teoretické základy a metodika*. 5. vyd. Praha: Parta. 495 s. ISBN 978-80-7320-187-6.
- VALENTA, M. 2020. *Katalog podpůrných opatření pro žáky s potřebou podpory ve vzdělávání z důvodu mentálního postižení nebo oslabení kognitivního výkonu: dílčí část*. 2. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. 241 s. ISBN 978-80-244-5715-4.
- VEDLE JEDLE. 2019. *Festiválek*. [online]. Dostupný z WWW: <<https://www.vedlejedle.cz/festivalek/>>. [cit. 27. 11. 2020].
- VRBKOVÁ, J. 2018. *Who am I? Divadlo herců, kteří mají něco navíc (chromozom)*. In: *Akademické studie DIFA JAMU* [online]. ISSN 1804–8803. Dostupné z WWW: <<http://akademickestudiedifa.jamu.cz/studie/studie/archiv-clanku/jitka-vrbkova-divadlo-hercu-kteri-maji-neco-navic-chromozom.html>>. [cit. 27. 11. 2020].
- VRBKOVÁ, J. 2019. *Teatr 21: divadlo herců se specifickými možnostmi*. In: *Divadelní revue*, roč. 30, č. 2, s. 7-22. Praha: Institut umění – Divadelní ústav.
- VRBKOVÁ, J. 2020. *Divadlo actor-specific. Downův syndrom jako divadelní stylizace*. Disertační práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, 2020. Vedoucí disertační práce prof., PhDr. Silva Macková.

## SEZNAM ZKRATEK

AMU	Akademie múzických umění
BDS	Bohnická divadelní společnost
DS	Downův syndrom
DSM-5	Diagnostický a statistický manuál duševních poruch, 5. revize
JAMU	Janáčkova akademie múzických umění
MKN-10	Mezinárodní statistická klasifikace nemocí a přidružených zdravotních problémů, 10. revize
MKN-11	Mezinárodní statistická klasifikace nemocí a přidružených zdravotních problémů, 11. revize
ZŠ	Základní škola

## SEZNAM SCHÉMAT A TABULEK

### Seznam schémat


Schéma 1	Metodologická triangulace	(s. 42)
Schéma 2	Časová osa realizace inscenace Zlatý kolovrat	(s. 46)

### Seznam tabulek

Tab. 1	Tematická oblast – inscenační složka	(s. 48)
Tab. 2	Tematická oblast – specifika práce	(s. 55)
Tab. 3	Tematická oblast – terapeutická složka	(s. 61)
Tab. 4	Tematická oblast – evaluace	(s. 64)

## SEZNAM PŘÍLOH

Příloha 1	Plakát představení
Příloha 2	Průvod po Znojmě
Příloha 3	Dorničky
Příloha 4	Repríza v kostele
Příloha 5	Dornička a král
Příloha 6	Derniéra
Příloha 7	Komiks Zlatý kolovrat – epizoda 1, 2, 3, 4, 5
Příloha 8	Přepis rozhovoru s režisérkou Jitkou Vrbkovou
Příloha 9	Terénní zápisky


**Divadlo**  
**ALDENTE**

J A M U  
 J A M U  
 Divadelní fakulta

# ZLATÝ KOLOVRAT

**K.J.ERBEN**  
**JITKA VRBKOVÁ**


STŘEDA 12.8.  
 PÁTEK 14.8.  
 SOBOTA 15.8.  
 NEDĚLE 16.8.  
 POKAŽDĚ 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>


PROJEKT JE SPOLUFINANCOVAN SE STATNÍ PODPOROU TECHNOLOGICKÉ AGENTURY ČR V RÁMCI PROGRAMU ETA.  
 ČINNOST DIVADLA ALDENTE JE FINANČNĚ PODPOROVANA STATUTARNÍM MĚSTEM BRNEM




## Příloha 1: Plakát představení

Zdroj: Divadlo Aldente



## Příloha 2: Průvod po Znojmě

Zdroj: Veronika Bartoňová





**Příloha 3: Dorničky**

Zdroj: Eda Novotný



**Příloha 4: Repríza v kostele**

Zdroj: Míla Vašíčková





**Příloha 5: Dornička a král**

Zdroj: Eda Novotný



**Příloha 6: Derniéra**

Zdroj: Eda Novotný

# SITE-SPECIFIC PROJEKT: ERBENŮV ZLATÝ KOLOVRAT V LECHOVICÍCH

## EPIZODA 1: PŘED ZKOUŠENÍM

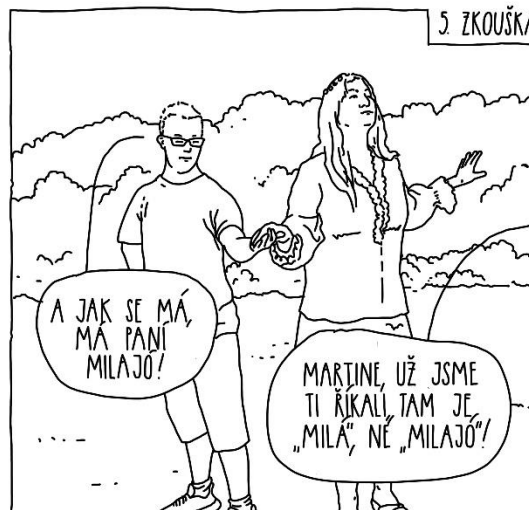


## EPIZODA 2: ZKOUŠENÍ ANEB SCÉNÁŘ JE POSVÁTÝ

### 1. ZKOUŠKA



### 5. ZKOUŠKA



### 10. ZKOUŠKA



Příloha 7: Komiks Zlatý kolovrat – epizoda 1, 2, 3, 4, 5

Zdroj: Martina Novotná, Jitka Vrbková

### EPIZODA 3: ZKOUŠENÍ ANEB VENKU ZA VŠECH OKOLNOSTÍ

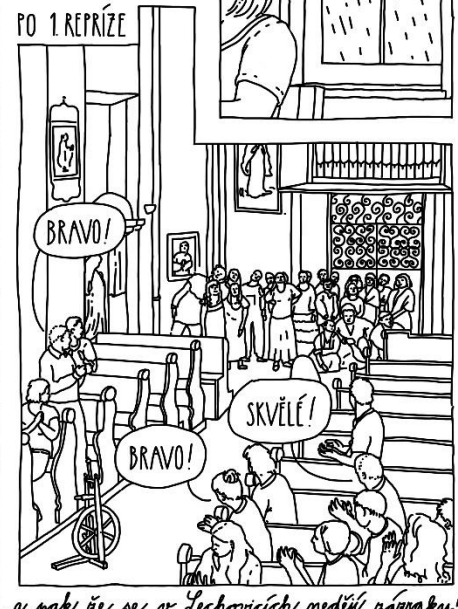
22:00



### EPIZODA 4: PO PREMIÉRE



### EPIZODA 5: 1. REPRÍZA



...a pak šel se v Lechovicích medií natácky!

### Příloha 7: Komiks Zlatý kolovrat – epizoda 1, 2, 3, 4, 5

Zdroj: Martina Novotná, Jitka Vrbková

## **Příloha 9: Terénní zápisky** (jedná se o ilustrativní příklad)

Zdroj: Vlastní výzkumné šetření

### **8. 5. 2020 – pátek** (online zkouška)

- seznámení
- rozcvička:
  - Ramsese – 3x ram (ruce do leva), se (ruce před sebe), se (ruce do prava), dulduliduli (točíme s rukama jako mlýnek), 2x ararakjů (ruce vytáhneme nahoru a dolů) – postupně zrychlujeme
  - pohyby dle obrázků
  - volné pohybování tělem na hudbu – jde o uvolnění svého těla
- nácvik scénáře, tzv. čtená zkouška:
  - rozdělení textu a zvýraznění textu, čtení textu po rolích upozornění na správnou intonaci a artikulaci, vysvětlení slov

### **15. 5. 2020 – pátek** (online zkouška pro mě)

Účast jen na rozcvičce, zbytek zkoušky probíhal již kontaktně v Brně.

- rozcvička:
  - Ramsese
  - Pohyby – kulatý, rychlý jako fretka/hranatý, rychlý jako fretka/hranatý, pomalý /uvolněně jako oblečení v pračce/pohyby jako člověk, pomalý
  - Hlasové cvičení – kolo vytvořené rukama – říkáme „Á“ s výdechem, Jitka je dirigent, od hlasitého až po tichý (*Martin nechtěl syčet, někteří se účastní, někteří herci jen stojí a nezapojují se*)

### **29. 5. 2020 – pátek** (zkouška v Brně)

Polovinu zkoušky jsme rozdělovali trička a mikiny hercům, poté jsme teprve začali zkoušet.

Jitka měla spoustu vyřizování s rodiči, proto zkoušku vedl David a Iveta. Hráli jsme hry.

- Eda mačká knoflíky – říkánka o Edovi, do toho se dělají opakované pohyby
- Ramsese
- Židle – jeden dobrovolník sedí na židli, druhý herec k němu přijde a říká: To je moje židle, může to říkat jakkoliv, s důrazem, bez, křičet, zpívat, atd. ale intenzita prohlášení se musí stupňovat, ten co sedí na židli 2x odpoví ne a po třetí odejde a pustí ho sednout, všichni se vystřídají



## ANOTACE

<b>Jméno a příjmení:</b>	Nikola Havránková
<b>Katedra:</b>	Ústav speciálněpedagogických studií
<b>Vedoucí práce:</b>	Mgr. Jaromír Maštalář, Ph.D.
<b>Rok obhajoby:</b>	2021

<b>Název práce:</b>	Proces vzniku divadelního představení herců v Divadle Aldente
<b>Název v angličtině:</b>	The process of creating performances of actors of Theater Aldente
<b>Anotace:</b>	<p>Bakalářská práce zkoumá vznik inscenace u Divadla Aldente s herci s jinakostí, konkrétně s Downovým syndromem. Zabývá se specifiky jejich zdravotního postižení, ale také jejich specifiky při divadelní práci. Dále se zaměřuje na specifická a teatroterapeutická divadla v České republice a řeší jejich způsob práce. Cílem práce je zjistit, jak probíhal proces vzniku inscenace Zlatý kolovrat v podání Divadla Aldente s herci s jinakostí pomocí pozorování a přímé účasti autorky na inscenaci. Také si dává za cíl zjistit, jak se sami herci s jinakostí podílí na vzniku inscenace a kdo patří do inscenačního týmu. V neposlední řadě zjišťuje specifika práce s herci s jinakostí. Praktická část je tvořena i rozhovorem s režisérkou divadla. Autorka se zaměřuje na tři oblasti – inscenační složka, specifika práce a terapie, které v práci analyzuje. V rámci inscenační složky autorka zjistila, že herci se nijak nepodílí na přípravné fázi, protože za sebou</p>

	<p>mají profesionální inscenační tým. V Divadle Aldente se herci s jinakostí nepotýkají se svými limity, ale objevují vlastní potenciál, se kterým režisérka pracuje, aby naplnila svůj divadelní cíl. Přesto nepopírá rozvíjející aspekty své práce na herce s jinakostí. Zároveň autorka vymezuje pojmy teatroterapie a specifické divadlo.</p>
<p><b>Klíčová slova:</b></p>	<p>specifické divadlo, poruchy intelektu, Downův syndrom, teatroterapie, inscenace, Zlatý kolovrat, Erben, site-specific, inkluzivní divadlo, herci s jinakostí</p>
<p><b>Anotace v angličtině:</b></p>	<p>The bachelor thesis researches the play production in the Aldente Theatre, which employs actors with Down Syndrome. It deals with the specifics of their disability, but also the specifics of theatrical production. Additionally, it focuses on the theatre with distinctive groups and teatrotherapy in the Czech Republic. The main goal of this thesis is the analysis of the production of the play The Golden Spinning-wheel by the Aldente Theatre through observation and direct participation in the performance. The practical part is supplemented by an interview with the director. The bachelor thesis focuses on three domains – stage work, specifics of the work and therapy - which are further analyzed in this paper. During the analysis of the stage work the author found out, that the actors do not take part in the preparation phase, because they have professional stage team, which does it for</p>

	<p>them. The actors in this theatre do not struggle with their limits and the director works with these in order to achieve dramatical goals. She also does not deny the developing aspects of her work for actors with special needs. Furthermore, the author defines the concepts of drama therapy and the theatre with distinctive groups.</p>
<b>Klíčová slova v angličtině:</b>	<p>specific theater, site-specific, integrated theater, theater Aldente, Erben, intellect disorders, Down´s syndrome, teatrotherapy, theater, production, the golden spinning-wheel</p>
<b>Přílohy:</b>	<p>Příloha 1: Plakát představení  Příloha 2: Průvod po Znojmě  Příloha 3: Dorničky  Příloha 4: Repríza v kostele  Příloha 5: Dornička a král  Příloha 6: Derniéra  Příloha 7: Komiks Zlatý kolovrat – epizoda 1, 2  Příloha 8: Komiks Zlatý kolovrat – epizoda 3, 4, 5</p>
<b>Rozsah práce:</b>	79 s.
<b>Jazyk:</b>	Český jazyk