

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Alena Pavelková

O SOUČASNÉM FENOMÉNU ZDRAVOTNÍCH KLAUNIÁD:

Příspěvek k problematice divadla v sociální akci

ON CONTEMPORARY PHENOMENON OF CLOWN DOCTORS:

A Report about Questions of Theatre in Social Action

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce:

Doc. PhDr. Taťjana Lazorčáková Ph.D.

Olomouc 2009

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne

Děkuji vedoucí mé práce Doc. PhDr. Taťjaně Lazorčákové Ph.D. za podnětné a inspirativní rady.

Anotace

Tato diplomová bakalářská práce prezentuje současný fenomén zdravotních klauniád jakožto svébytnou uměleckou akci s mnoha etickými mimodivadelními přesahy. Na konkrétních příkladech ukazuje průsečky nynějších metod zdravotních klaunů s výrazovými prostředky tradičních klauniád. Za pomoci historického vhledu a odkazu na inspirační východiska komedie, pantomimy, cirkusu a klaunského umění vymezuje místo tohoto úkazu v soudobém dramatickém umění.

Annotation

This bachelor thesis presents contemporary phenomenon of health clownery as a particular artistic action with many ethic non theatrical interferences. It demonstrates on factual examples cross points of current methods of clown doctors with means of traditional clownery expressions. Through the medium of historical view, referring to inspirational resources of comedy, pantomime and clownish art, this thesis defines the place of the phenomenon of health clowneries in modern dramatic art.

Anotacion

Esta tesis presenta un fenomeno contemporaneo *Risaterapia* como una acción artística con ética y efectos no teatrales. Varios factores se interrelacionan, como son los métodos utilizados por los *doctores de la risa* como forma de expresión de los clowns tradicionales, pero en ejemplos concretos. En el arte dramático de hoy día, la comedia, la pantomima y el clowning, se han ganado un lugar como una expresión artística.

Obsah

Anotace	4
Úvod	6
1 Vliv smíchu na tělesný a duševní stav člověka	10
2 Od pantomimy ke zdravotním klauniádám	14
3 Paradivadelní systémy	20
4 Fenomén zdravotních klauniád	23
4.1 Myšlenka zdravotních klaunů	23
4.2 Specifické aspekty práce zdravotního klauna	25
5 Produkce zdravotních klaunů	29
5.1 Dispozice a dovednosti zdravotního klauna	29
5.2 Příprava	31
5.3 Model návštěvy	34
5.4 Analýza zdravotní klauniády	35
6 Další aktivity sdružení Zdravotní klaun	38
6.1 Dítě jako herec	38
6.2 Klauniády pro seniory	39
7 Komparace: Fenomén zdravotních klauniád v České republice a v Mexiku	41
Závěr	43
Použité zdroje:	45
Literatura	45
Tisk	45
Internet	46
Přílohy	47
Etický kodex zdravotních klaunů	47
Rozhovor autorky s Andrésem Aguilarem, zakladatelem a hlavním koordinátorem organizace Risaterapia v Mexiku	49
Propagační materiál občanského sdružení Zdravotní klaun	51

Úvod

Naše práce se zabývá současným fenoménem tzv. zdravotních klauniád. Jejich práce, principy a význam jsou přiblíženy na konkrétním případě občanského sdružení (dále jen o. s.) Zdravotní klaun působícího v České republice. O. s. Zdravotní klaun je seskupení, jehož členové jsou profesionální umělci docházející do nemocnic za účelem předvést představení pro pacienty, většinou děti. Jedná se o relativně nový úkaz, který se na české kulturní scéně objevil spolu s rozmachem experimentálních žánrů a parativadelních systémů. Spojuje v sobě prvky divadelní, sociální, psychologické a tím, že pracuje s nemocným dítětem coby s divákem, také medicíny.

Cílem práce je vysledovat divadelní aspekty v aktivitách a projektech sdružení Zdravotní klaun. Jedná se o instituci, jež v sobě propojuje elementy mnoha vědeckých a uměleckých disciplín. Zmapováním inspirativních východisek a zdrojů se ji pokusíme ukotvit jako jeden ze specifických úkazů v oblasti dramatického umění a prokázat její těsné sepjetí s ním.

Dosud o tomto tématu nebylo napsáno žádné soustavné pojednání či studie, které by se na něj podívaly z divadelního hlediska, analyzovaly divadelní postupy užívané v tomto druhu sociální akce, zařadily je do kulturního a historického kontextu a obhájily jeho místo v něm. Právě o to se v této práci pokusíme.

Specifikum zdravotních klaunů tkví v tom, že v tomto případě divadelní akce nabízí i jiné funkce, než čistě estetické. Divák je zde zároveň pacientem a zhlédnuté představení v něm zanechává stopy, které mohou dokonce fyzicky ulevit. Úlevných účinků komického divadla a smíchu si lidé všímali již v jeho počátcích. Jde o jeden ze základních důvodů, proč komedie vznikla, dosáhla takové obliby a stále zaujímá důležité místo v divadelní kultuře dneška.

Aristotelovy názory na komedii a rozbor její principů z knihy *Poetika*¹ aplikujeme na případ zdravotních klauniád. Porovnáním jeho definice komedie s podstatou klaunského umění docházíme ke zjištění, že principy, jimiž komedie působila na diváka ve starověku, jsou v rámci klauniád, potažmo zdravotních klauniád uplatňovány dodnes. Jedním ze zásadních prvků je princip karikování, zveličování, zvýrazňování lidských vlastností a zejména nedostatků ad absurdum tak, abychom se jim mohli vysmát

¹ ARISTOTELES: *Poetika*. Oikoymenh, Praha: 2008.

a ohodnotit je tak z určité perspektivy. Tento prvek přechází z antické komedie do klaunského umění obecně.

Obzvláště významným je Aristotelův termín katarze. Osvětluje, v čem je smích pro člověka očištný, vliv ztotožnění se diváka s hercem na duševní a potažmo i tělesný stav zúčastněných. Tvzení, že katarze může mít až účinek terapeutický, je podloženo několika lékařskými studiemi. Krátce pojednáme o pojmu katarze v kontextu filozofie a psychoanalýzy. Tyto náhledy aplikujeme na roli katarze v případě humoru a smíchu.

Podrobněji se pozitivními účinky smíchu zabývá věda gelotologie, z jejíchž studií taktéž vycházíme. Významným odborníkem v tomto oboru u nás je MUDr. Karel Nešpor, CSc. V knize *Léčivá moc smíchu*² vysvětluje, jakým způsobem smích působí na lidský organismus a rozebírá tu pojem katarze v komickém kontextu. Ono očištění tedy přímo souvisí s významem a přínosem hraní komického divadla jak psychicky tak i fyzicky postiženému divákovi. Ten se prostřednictvím estetického zážitku může přenést přes svůj stav tím, že k němu získá duchovní perspektivu (nadhled).

Zdeněk Hořínek se v knize *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*³ zamýšlí nad takovým duchovním přínosem dramatu. Nad aktivní duševní spoluúčastí na představení nejen z pozice herce, ale i diváka, následného vystoupení ze sebe sama, zrušení tzv. „vsebezakletí“. Takový nadhled pak vidí jako pomoc při řešení vlastních problémů. Zde si pokládáme otázku, nakolik je v divadle propojeno ono duchovní a fyzické a vymezíme se vůči psychologickým účinkům na diváka.

Představíme základy a tradice, na nichž aktéři zdravotních klauniád stavějí. Dějiny pantomimy u nás nabízejí knihy *Tisícileté umění pantomimy*⁴ Jaroslava Švehly a *Příběh pantomimy*⁵ Václava Vebera. První z nich poskytuje vhled do situace pantomimického divadla v českých zemích, počínající zhruba před osmi sty lety a vyvíjející se až do osmdesátých let dvacátého století, kdy Jaroslav Švehla knihu dokončil. Václav Veber v *Příběhu pantomimy* pak na toto dílo navazuje a rozvíjí jej. Události a důležité mezníky v dějinách pantomimy jsou zařazeny do historických souvislostí a podrobně zdokumentovány. O vývoji cirkusového umění během druhé poloviny dvacátého století

² NEŠPOR, Karel: *Léčivá moc smíchu*. Vyšehrad, Praha: 2007.

³ HOŘÍNEK, Zdeněk: *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. Pražská scéna, Praha: 2004.

⁴ ŠVEHLA, Jaroslav: *Tisícileté umění pantomimy*. Melantrich, Praha: 1989.

⁵ VEBER, Václav: *Příběh pantomimy*. Akademie múzických umění v Praze, Praha: 2006.

a také nových formách cirkusu mluví Ondřej Cihlář v publikaci *Nový cirkus*⁶. Vycházejíce z těchto publikací mapujeme vývoj pantomimy, její následné vydělení se v umění klaunské a cirkusové. To se na konci devatenáctého a začátku dvacátého století štěpí v různé nové formy cirkusu. Jednou z nich je i forma cirkusu na neobvyklých místech a pro určitou skupinu diváků, jako je právě dítě v nemocnici.

Jednotlivé cirkusové techniky, z nichž některé se postupně vydělily a osamostatnily, jsou využívány nemocničními klauny jako jeden z hlavních zábavných prvků.

Ve všech těchto historických přehledech je kladen důraz na zmínění důležitých osobností moderní české pantomimy, komedie a cirkusu. Každý z klaunů či mimů přináší do oboru specifický styl a inovativní prvky. Mezi takové osobnosti se řadí mimo jiné Ladislav Fialka, Ctibor Turba, Boris Hybner či Boleslav Polívka. Každý z těchto umělců se stal inspiračním zdrojem pro umělce působící jako klauni v nemocnicích. Důležitým činitelem je profesionální úroveň, na níž musí zdravotní klauni stavět. Je třeba, aby se jednalo o profesionály s hereckou přípravou. Vedle této přípravy jsou herci taktéž připravováni psychologicky a zdravotně.

Na propojení tělesného a duševního poukážeme v kapitole o dovednostech, které má zdravotní klaun zvládat. Jde o fyzické vybavení, kterého je zapotřebí k vykonávání nejen této profese. To má svůj hluboký základ a tradici. K vykreslení nám posloužila kniha Eugenia Barby a Nicolý Savarese *Slovník divadelní antropologie – O skrytém umění herců*⁷, kde je osvětlen nejen technický základ, ale i symbolika a význam jednotlivých gest, mimiky a technik. K pochopení této symboliky je třeba si uvědomit, že v evropském kontextu má tato tradice proti zbytku světa svébytné prvky a charakteristické rysy.

Milan Valenta v *Dramaterapii*⁸ ukazuje a vysvětluje nejen pozitivní účinky divadla na člověka, ale i způsob práce s dítětem. Zařazuje dramaterapii do systému, srovnává ji s podobnými obory jako teatroterapie, psychodrama, sociodrama, dramatická výchova, samotné dramatické umění apod. Zároveň předkládá řadu důležitých termínů, které hrají významnou roli i v případě o. s. Zdravotní klaun. Jde zvláště o pojmy hra a improvizace.

⁶ CIHLÁŘ, Ondřej: *Nový cirkus*. Pražská scéna, Praha: 2006.

⁷ BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola: *Slovník divadelní antropologie – O skrytém umění herců*. Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny, Praha: 2000.

⁸ VALENTA, Milan: *Dramaterapie*. Grada, Praha: 2007.

Rozdíl mezi dětskou hrou a divadelní hrou rozebírá a popisuje v knize *Co je divadlo*⁹ Jan Kopecký (pod jménem Jan Bernard). O. s. Zdravotní klaun klade důraz na přirozené zacházení s divákem a v některých případech může být hranice mezi dramatem a hrou ve smyslu dětské hry velmi tenká.

Nejpodstatnější částí je představení samotné organizace, její historie, rozbor způsobu práce, jejích cílů a prostředků. K tomuto jsme čerpali z četných informací, které o sobě organizace poskytují v publikacích, novinových a časopisových článcích a v neposlední řadě z vlastní empirické zkušenosti a s rozhovorů s aktéry, organizátory i diváky. Základní údaje jsou k dispozici také na internetových stránkách. V rámci zařazení do celosvětového kontextu nastíníme vznik a historii celé organizace v USA, následně mezinárodní síť Red Noses International, až ke dni sepsání mé práce. Ujijeme příkladu fungování tohoto sdružení v Mexiku, kde existuje pod názvem Risaterapia (terapie smíchem) a kde jsou podmínky odlišné od tuzemských. Popíšeme rozdíly ve fungování a metodách a jejich dopad na výsledný tvar.

Charakterizujeme požadavky kladené na umělce, který vykonává nebo se uchází o místo zdravotního klauna, definujeme jednotlivé aktivity sdružení a u každé z nich se zastavíme a detailněji se budeme se zabírat inspiračními zdroji a použitými technikami s důrazem na vědomé i bezděčné využití tradičních prostředků.

Představíme další projekty, které kromě samotných návštěv dětských oddělení klauni uvádějí v praxi.

Analyzujeme konkrétní projekt o. s. Zdravotní klaun a dokumentujeme na něm obecně definované metody.

V závěru na základě získaných poznatků a zkušeností vyslovíme názor na danou problematiku. Ze srovnávání je patrné, nakolik zdravotní klauni při své práci vycházejí ze zavedených tradic a nakolik využívají nové výrazové prostředky a k čemu jim slouží. Zároveň se na tuto aktivitu podíváme očima diváků-pacientů. Syntézou obojího nahlédneme na interakci aktérů a diváků, jejich vzájemného ovlivňování.

Zdravotní klauniády mají v divadelní kultuře dneška své nezastupitelné místo. Aktivity tohoto druhu mají význam proto, že posunují charakter estetického útvaru do roviny etické, nabízejí nový pohled na využití dramatického umění. Rozsah a sféra vlivu o. s. Zdravotní klaun, potažmo Red Noses International (Mezinárodní červené nosy) se neustále rozšiřuje a repertoár i obsah jejich činnosti se vyvíjí.

⁹ BERNARD, Jan: *Co je divadlo*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha: 1983.

1 Vliv smíchu na tělesný a duševní stav člověka

Tím nejpůvodnějším inspiračním zdrojem pro zdravotní klauny a pro klaunské umění vůbec je komedie. A to konkrétně vlastnost komedie podat příběh s nadsázkou a humorem, publikum pobavit a zlehčit vidění té které situace.

Vznik komedie jako divadelního žánru řadíme do antického Řecka. Již tehdy se rozlišovalo mezi tragédií a komedií podle jejich záměrů a účinků na diváka. Rozlišením těchto žánrů se zabývá Aristoteles v Poetice: Zatímco tragédii považuje za žánr vyšší a vznešenější, komedii definuje takto:

„Komedie jest napodobení lidí chatrnějších, nikoliv však úplně špatných; vždyť směšné jest jen částí ošklivého. Směšné jest totiž jakási chyba a šereda, nepůsobící bolest ani škodu, jako např. směšná maska jest cosi šeredného a zkrouceného, ale bolest nepůsobí.“¹⁰

Ačkoli účinek katarze přisuzuje Aristoteles tragédii, již z jeho definice komedie je patrné to, co později někteří psychologové a filozofové nazvali katarzí komedie či katarzí smíchem. To, co považuje Aristoteles za směšné a zábavné, je v jeho interpretaci výsměšné, karikující. Lidé se smějí tomu, co je horší než oni sami, je to tedy smích úlevný, že totéž nepotkalo je. Dalším zdrojem pobavení je výsměch sobě samým. Lidé se dívají na své vlastní nedostatky s odstupem, který jim poskytuje humorný charakter hry. Sledují ji jako nezaujatí, ale přitom se jich téma hluboce lidsky týká. Naskýtá se tak možnost kriticky zhodnotit své vlastní bolesti. Dalším, nejjednodušším důvodem, proč je komedie tolik oblíbená, je ten, že divák na své starosti prostě zapomene.

Názor o podřadném postavení komedie se pak vrátil v období klasicismu a osvícenství, kdy vznikl přímo kánon pro to, který žánr je morálně vysoký (tragédie, óda, epos) a který nižší (komedie, fraška). Avšak zatímco pro tragédii existovaly přísné regule, jako například čerpat náměty pouze z antiky, v komedii bylo dovoleno používat aktuální témata. To dalo dramatikům volnou ruku. Jedním z nejvýznamnějších byl Jean-Baptiste Poquelin, řečený Molière a jeho komedie charakterů a mravů. Neoddiskutovatelnou předností komedie je již zmíněný nadhled, s nímž se lze podívat na vlastní problémy či aktuální neduhy doby. Této výhody Molière ve svých dramatech plně využil. Stále nás provází princip výsměchu a nadsázky jak ho viděl Aristoteles.

Pojem katarze přejala moderní psychoterapie. Díky ozřejmění těchto konceptů pochopíme, jakým způsobem může představení na diváka účinkovat a proč mu může pomoci s jeho zdravotním stavem.

¹⁰ ARISTOTELES: *Poetika*. Oikoymenh, Praha: 2008, s. 8.

Na osvícenskou diskusi a významy navázal Sigmund Freud se svou katarzní metodou. Metoda katarze je metoda léčení neurózy užívající *abreakci*¹¹ emocí spojených s traumatem. Freud použil pojmů katarze a jejího protikladu mimésis ve smyslu vztahu autora a jeho díla, potažmo díla a jeho recipienta jako metafory ke vztahu pacienta a jeho traumatického zážitku. Nejen připomenutí na úrovni mentální (mimésis), ale také emoční představení, přehrání, znovuprožití traumatického zážitku (katarze) může podle Freuda uvolnit zábrany a předejít neurotickým problémům, které by jinak potlačované vzpomínky a bolesti mohly způsobit. Jinými slovy cílem katarzní metody je úplné vyznání (katarze). Ne pouhé intelektuální konstatování faktů vycházející z hlavy (mimésis), ale jejich přijetí srdcem vede k uvolnění dosud vytěšňovaných emocí.

Freudova teorie o terapeutickém významu rozpomenutí na traumatické zážitky byla silně kritizována, zejména empirickými psychology, kteří vyvrátili hypotézu o očistném významu přehrávaných agresí. Přesto se varianty katarze stále používají, například ve skupinové terapii a v psychoanalýze vůbec.

Prostřednictvím těchto psychologických náhledů na roli katarze v oblasti duševního zdraví člověka docházíme k výše zmíněné katarzi komedie, katarzi smíchem.

„Divadlo má (nebo: může mít) vedle čistě estetické funkce (nebo lépe: skrze ni) i funkce společenské: drama tím, že vtahuje diváka do svého uměleckého světa, nutí ho prožívat pocity, stavy, vášně jiných lidí, řešit jejich problémy, mít účast na jejich životech, tím vším ho bezděčně obohacuje, kultivuje jeho emocionalitu a senzualitu, rozšiřuje jeho myšlenkový obzor. Divák chtě nechtě přichází do styku s něčím, co ho přesahuje: ať jsou jeho životní názory a starosti jakékoli, ztotožňuje se v divadle s vnitřním světem Hamleta, Leara, nebo dvou tuláků, kteří čekají na Godota. Taková spoluúčast pomáhá mu vidět skutečnost z různých možných aspektů, učí ho – pravda, zvolna, takřka nepostřehnutelně a pouze v závislosti na jeho vnímavosti, inteligenci, citlivosti a dobré vůli – překonávat své soukromnické omezení, svůj sobecký egocentrismus, rušit vsebezakletí.“¹²

Hořínek rozvíjí tvrzení o sociálním účinku divadelní akce. Je třeba si uvědomit, že původní koncepci katarze lze v tomto případě vztáhnout i na žánr komický. Onoho vysvobození se ze „vsebezakletí“ je totiž stejně tak možné dosáhnout komedií,

¹¹ Abreakce je dramatické znovuprožití traumatického momentu, jeho emocionální rekapitulace v bdělém stavu nebo v hypnóze, kdy se dosud vytěšněné emoční reakce mohou dostat do vědomí. Odreagování. Vybití emoce.

¹² HOŘÍNEK, Zdeněk: *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. Pražská scéna, Praha: 2004, s. 11.

jako tragédií. Pak již záleží na povaze a přístupu toho kterého diváka, který ze žánrů mu lépe vyhovuje. Objevují se stále nové příznivé vlastnosti humoru, které jasně dokazují, že se rozhodně nejedná o cosi podřadného. Řada lékařských studií dokonce dokázala, že smích může ulevit nejen psychice, ale prostřednictvím duševního stavu i tomu fyzickému.

„(...) lze konstatovat, že projekt ověřil jak platnost základních cílů programu Zdravotní klaun, tak jeho schopnost programu významně podporovat zdravé složky v psychice nemocných dětí. Z těchto důvodů je zřejmé, že by program Zdravotní klaun mohl být doporučen k systematické aplikaci na dětských odděleních, kde je zvýšená hladina akutní úzkosti u dětí daná nutností bolestivého zákroku (dětská chirurgie) nebo vyplývá ze samotného charakteru diagnózy (dětské psychiatrie).

Pro takové rozšíření programu Zdravotní klaun by bylo vhodné do budoucna začlenit i systematické vzdělávání klaunů v psychosociálních dovednostech a uvažovat o způsobu užší spolupráce klaunů se zdravotnickým personálem.“¹³

Základním úkolem klauna je představit některou z vad či nepříjemných vlastností člověka, nadsadit ji a tak zesměšnit. Aby bylo dosaženo požadovaného účinku, je třeba vymezit se v rámci jednoho jednoduchého charakteru. Z této idey klauniád (nebo také klaunerií) vycházejí samozřejmě i klauni zdravotní. Vystupují v jednoduchých komických rolích, v našem případě karikujících obecně přijímané „typické“ vlastnosti lékaře či zdravotní sestry. Tento prvotní princip rozvíjejí, obohacují jej o další specifika, nápady, gagy a komické výstupy. Dětský divák reaguje spontánně na to, co vidí. Je mu předváděna veselá a barevná akce, kterou by ve sterilním nemocničním prostředí neočekával. Činitelem provázejícím samotnou produkci a pobavení nad sledováním klaunů jako takových je tu moment překvapení, vytržení z běžné reality – obdoba katarze. *„(...) emoce mají tendenci přecházet ve svůj pravý opak. Smích tak může uvolnit i podvědomý materiál opačného obsahu. Navíc jestliže se naučíte otevřeně přijímat pocity spojené se smíchem, dokážete lépe přijímat i jiné duševní stavy. Zbavíte se tak „emoční zácpy“, kterou trpí mnoho moderních lidí, kteří se svým citům brání zuby nehty. Nahromaděné a nezvládané emoce je pak trápí, i když se jim snaží unikat za pomoci médií, nesmyslného nakupování a dalších šidítek.“¹⁴*

Léčba smíchem a komikou se nazývá gelototerapie. Na tento způsob léčby se

¹³ MUDr. KOŘÍNKOVÁ, Ivana: studie *Souhrnné hodnocení Pilotního projektu Léčba humorem*, studie. s. 2. dostupné z [www: http://www.zdravotni-klaun.cz/pdf/Souhrnne_HodnocPilotZK_06.pdf](http://www.zdravotni-klaun.cz/pdf/Souhrnne_HodnocPilotZK_06.pdf) (cit. 20. 1. 2009)

¹⁴ NEŠPOR, Karel: *Léčivá moc smíchu*. Vyšehrad, Praha: 2007, s. 43-44.

specializují někteří psychologové i celé instituce. Jedním z důvodů, proč smích pomáhá léčit i fyzicky postižené pacienty je ten, že smích a jím způsobená dobrá nálada mírní stres. „Ví se už dávno, že emoce pronikavě ovlivňují vnímání bolesti. Např. to, že má někdo na sebe zlost, že si dovolil onemocnět právě v době, kdy má hodně práce, jeho utrpení nezmenší, ale naopak zesílí a dost možná se tak prodlouží trvání nemoci. Smích může pomoci se emočně přeladit. (...) Právě nadměrný a dlouhotrvající stres oslabuje odolnost člověka v mnoha směrech. Jinak řečeno smích léčí nepřímo tím, že posiluje přirozenou obranyschopnost organismu.“¹⁵

Podíváme-li se na účinky smíchu, zjistíme, že v takovémto „odreagování se“ u komedie lze najít mnoho společných prvků s „očištěním se“, které bylo původně připisováno výhradně tragédii. Jak už jsme si řekli, psychologická interpretace katarze předpokládá emocionální vyznání vlastních bolestí. V tomto kontextu můžeme smích vnímat jako dokončení katarze, onu úlevu po prožití bolesti a naladění se pozitivním směrem. Pro děti, které si své trauma dostatečně vnitřně „přebraly“ již samotným pobytem v nemocnici, znamená smích a dobrá nálada vyplavení nánosů frustrace a smutku, který zpomaluje zlepšování zdravotního stavu.

¹⁵ NEŠPOR, Karel: *Léčivá moc smíchu*. Vyšehrad, Praha: 2007, s. 67.

2 Od pantomimy ke zdravotním klauniádám

Již samotný název zdravotních klauniád jasně prozrazuje jejich základy a inspirační zdroje. Jedná se o umění klaunství, které se vyvinulo ze starší pantomimy. Abychom porozuměli technikám, které klauni užívají dnes, nahlédneme do historie těchto umění zejména v českém kontextu.

Mimy a cirkusy známe již z dob starověkého Říma. Slovo pochází z řeckého *kirkos* – kruh. Za cirkusy byly však označovány otevřené kruhové stavby, které nesloužily jako cirkusy, které známe dnes, ale jako prostory k nejrůznějším divadelním i sportovním produkcím. Už tehdy působili kočovní mimové, kejklíři, šaškové a akrobati, jejichž řemeslo přešlo pak do středověku. Ve starověkém Egyptě byla známá akrobatická a žonglérská představení nejen pro faraona, ale pro široké vrstvy obyvatelstva.

Pantomima a klaunství v českých zemích má bohatou a dlouhou tradici. Už za vlády krále Vladislava I., to je druhá polovina 12. století, se Kosmova kronika zmiňuje o potulných *jokulátorech*¹⁶, dvorních šašcích, kejklířích a žertěřích, kteří vynikali nejen v umění hudebním, ale také artistickém a hereckém. Jejich poslání spočívalo především v pobavení a obveselení lidu a krále a k tomu jim také sloužila veškerá umění, která ovládali. Vystoupení měla lidový charakter a byla předváděna na veřejnosti, v ulicích, tak, aby k sobě přilákala co největší množství diváků.

Jaroslav Švehla uvádí citaci z knihy Ferdinanda Menčíka Příspěvky k dějinám českého divadla:

„Když návrat královny Václava z braniborského zajetí byl přijat se všeobecnou radostí, vedlo se dobře četným žertěřům (v pramenech nazývanými „mimi“), tančícím a mimujícím na pražských ulicích. Také při slavné korunovaci krále Václava II. R. 1297 nescházeli v Praze šprýmaři a žongléři, kteří svými veselými nápady, grimasami a tanci bavili přečetné hosty slavnosti“¹⁷

Všimněme si mimo jiné, že již ve třináctém století znali čeští diváci žonglování. Podrobnější zmínky o tomto umění v Evropě lze však dohledat zhruba až od poloviny devatenáctého století. Na začátku dvacátého století se žonglování zcela vydělilo z cirkusu. Byl to Enrique Rastelli, kdo poprvé předvedl samostatné žonglérské představení, které trvalo celých padesát minut. Žonglování a ekvilibristika patří ke schopnostem, které zdravotní klaun ovládá a při svých představeních je hojně užívá. Zmíníme se o tom ještě

¹⁶ Ioculator, žonglér, jongleur, žakér byl ve středověku typ potulného lidového hudebníka, který byl zároveň zpěvákem, hercem, recitátorem, akrobatem a mnohdy i autorem interpretovaných písní.

¹⁷ ŠVEHLA, Jaroslav: *Tisícileté umění pantomimy*. Melantrich, Praha: 1989, s. 146.

v kapitole o nárocích kladených na uchazeče o místo zdravotního klauna. Žonglérství zaujímá důležité místo mezi jejich schopnostmi.

Z Itálie pronikla i do Čech díky občasným návštěvám profesionálních hereckých kočovných skupin *commedia dell'arte*. Standardizované pohybové či slovní akce nazvané *lazzi* jsou jakýmsi předstupněm ke klaunským gagům. Divadelní technikou typickou pro *commedia dell'arte* je improvizace.

„Všeobecná představa o improvizaci, že jde o zcela nepřipravené chování a jednání, je mylná. Improvizace vyžaduje velmi aktivní, iniciativní a tvůrčí přístup herce, schopného předvídat takovéto kroky u svého partnera na jevišti. Tato složitá divadelní technika je závislá na mnoha faktorech, na uměleckých schopnostech i psychosomatické dispozici hercově (únava, zdraví aj.), na spolupráci s ostatními herci i s publikem a na dalších vnějších podmínkách (době i místu konání hry apod.). Improvizovaný výkon herce musí být vždy ukázněný a vyžaduje velmi inteligentního, vzdělaného a fantazií obdařeného umělce.“¹⁸

Improvizované výstupy ve formě „forbín“ proslavila v Československu známá komická dvojice Werich a Voskovec. Herec, režisér, spisovatel, psycholog a pedagog Ivan Vyskočil je autorem konceptů „nedivadla“ a také tzv. autorského herectví, které hojně čerpají právě z improvizace. Jedním z jeho nejtalentovanějších žáků a v současné době nejznámějším českým improvizátorem je Jaroslav Dušek. Ten vystupuje jak ve dvojici s hereckými partnery, tak pouze s hudebníkem, či úplně sám. Improvizaci učí na Ježkově konzervatoři v Praze. Je opravdu možné se improvizaci zčásti naučit a patří mezi stěžejní schopnosti zdravotních klaunů.

Nyní se vraťme zpět k pantomimě. Zprávy, které se nám dochovaly z dobových pramenů, jsou bohužel velmi útržkovité a nelze si z nich vytvořit ucelenou představu o dějinách mimů té doby u nás. Zahraniční kočovní herci hrávali pantomimy v Praze už v první polovině 17. století. Z Vídně přijeli představit Hanswursta a Pantalona. V Jindřichově Hradci zahrály v polovině 18. století pantomimu s úspěchem děti. Pokud jde o mimy samotné, v každém kraji se jejich charakter maličko lišil. Prameny se zmiňují o obecních bláznech, šašcích, či kouzelnících. Mimové se vyskytovali také například mezi Židy obývajícími ghetta.

„Při popisu židovských slavností (...) v pražském Židovském Městě nechyběli mimové, kteří napodobovali ponocného (např. troubením na rohlík), postilionu roznášejícího poštu

¹⁸ VEBER, Václav: *Příběh pantomimy*. Akademie múzických umění v Praze, Praha: 2006, s. 87.

*po bytech aj. Největší úspěch měli prý dva mimové, kteří předváděli manželský život a jeho trápení, zvláště jak dva milující se manželé propadli žárlivosti.*¹⁹

Právě model komické dvojice přešel později do klasických klaunských výstupů a posléze do zdravotních klauniád.

*„Klaun je autorský herec a jako postava je většinou abstraktní, stojí mimo prostor a čas. Klaun může být i konkrétní postava dramatu. Pro klauniádu jsou příznačné krátké výstupy – gagy.*²⁰

Slovo klaun má svůj původ v anglickém označení clown, které původně znamenalo venkovana neobratného chování.

„Jeho chování staví často na kontrastu mystifikace a reality, utajované chytrosti a předstírané hlouposti, falešné neobratnosti, dětinské naivity a drastické akce apod.“

Odtud pak zrodil sofistikovanější šašek, který se prosadil ve dvorském prostředí.

Klaunské umění je disciplínou, která se od cirkusu osamostatnila nejdříve. Klauni vděčí cirkusu za objev dvojice cirkusového šaška a bílého klauna nebo také objevení červeného klaunského nosu. Ten je transparentním symbolem klauna i tradičního cirkusu samotného. Původ evropského klauna bývá odvozován už od ztělesnění d'ábla ve středověkých mystériích. Za prvního německého klauna se považuje Rubin z pašijových her. Regulárními klauny byli i sluhové ze staročeského Mastičkáře Rubin a Pustrpalk. Postava klauna se vyvinul z lidových typů commedie dell'arte a vznikly jejich nejrůznější národní varianty.

V Anglii se prosadil nový typ klauna představovaný Joe Grimaldim (vlastním jménem Brookers). V porovnání s typy věrnými charakterům commedie dell'arte se stylizoval do amorálního zvrhlíka, popř. zloděje. Jeho typickou maskou byla bíle nalíčená tvář, vysoké čelo, velká červená ústa a rudé půlměsíčky na tvářích. Vyznačoval se barevným, flitry posázeným kostýmem a také na svou dobu neobvykle výraznou mimickou hrou a akčním fyzickým herectvím. Ustabil tak definitivně status klauna jako divadelní postavy a svým pojetím jej učinil natolik variabilním, že mu umožnil přetrvat dodnes.

Tento typ se stal populárním zejména v pantomimickém divadle a přešel z Anglie do Evropy, kde inspiroval řadu komediálních umělců, kteří vystupovali oblečení jako harlekýn či pierot. Zejména pak se stal inspiračním zdrojem pro dalšího ze slavných

¹⁹ VEBER, Václav: *Příběh pantomimy*. Akademie múzických umění v Praze, Praha: 2006, s. 125.

²⁰ PAVLOVSKÝ, Petr a kol.: *Základní pojmy divadla – Teatrologický slovník*. Nakladatelství Libri a Národní divadlo, Praha: 2004, s. 146.

umělců, mima českého původu jménem Jean-Baptiste Gaspard Debureau. Debureauova nejslavnější role, s níž ho lidé takřka ztotožňují, je smutný Pierot.

Pokud bychom měli vyjádřit rozdíl mezi klaunem a mimem, asi nejlépe to vystihuje výrok Ctibora Turby:

„Mim na jevišti s publikem komunikuje skrze obraz, pro klauna je publikum přímý partner. Svůj monolog, což je umělý tvar, musí propojit s reakcemi živých lidí, což je svět reálný.“²¹

S úpadkem pantomimy přešli klauni do cirkusových šapitó, kde vytvořili určitou velmi silně teatralizovanou formu klauniády. Klauni však nejsou spojeni výhradně s prostředím cirkusu. Například slavný švýcarský klaun a mim Grock se ukazoval častěji v kabaretech, než v manéžích, spousta dalších klaunů vystupovala pouze v divadle.

Na všestrannost klauna poukazuje Yvane Chapuis:

„...až na pár výjimek odmítají dnešní klauni slavné tvrzení Annie Fratellini, že „klauny se rodíme“, a spíše se kloní k dynamickému pojetí, podle něhož se klaunem neustále stáváme. Klaun je bezesporu všestranný umělec: hudebník, akrobat, herec, tanečník..., který nikdy nepřestává obohacovat rejstřík svých výrazových prostředků, a stává se tak „totálním umělcem“. O tom všem sní všichni specializovaní artisté, ale i cirkus jako celek.“²²

Klauniády se dále profilyovaly do různých kategorií zahrnujících například typy klauna akrobata, hudebního klauna, klauna – herce, klauna s rekvizitou, či klauna ekvilibristy.

Tradici slavných českých cirkusových rodin, které se svými vystoupeními kočovali od obce k obci započal v polovině 19. století největší a neslavnější Cirkus Kludský. Založil jej spolu se svou manželkou a dvaceti syny Antonín Václav Kludský. Zpočátku společnost příliš neprosperovala, postupem času z ní rodina vybudovala kvetoucí podnik. Další významné předválečné cirkusy tvořily rody Kočků, Nováků, Brousků, Volfů, Štípků, Třísků a dalších. Cirkusové rodiny kočují dosud, avšak po roce 1948 se zestátněním cirkusů jejich umělecká úroveň klesá a ve většině případů těží spíše ze slavného jména, nepřicházejí s ničím novým.

Oblíbenou součástí klaunské a cirkusové pantomimy byli a jsou kouzelníci a jejich triky. Právě kouzelnické triky patří k tomu nejdělejšímu, co zdravotní klauni při svých produkcích předvádějí.

²¹ VEBER, Václav: *Příběh pantomimy*. Akademie múzických umění v Praze, Praha 2006, s. 140.

²² CIHLÁŘ, Ondřej: *Nový cirkus*. Pražská scéna, Praha: 2006, s. 108.

„Tradice vystoupení kouzelníků a mágů sahá do historických začátků a např. ve středověku Praha přitahovala mágy z celého světa a byla považována za středoevropské centrum tehdejších okultních věd. Všeobecně je známý dvorní kouzelník Žito z doby Václava IV., kterého prý si pražská veřejnost velmi oblíbila.“²³

Po Žitovi si celosvětovou slávu získala legendární postava rudolfínské Prahy doktor Johann Faustus. Kniha o něm vyšla v roce 1587, údajně inspirovaná skutečným učencem a dobrodruhem F. Knittlingenem. Během dvacátého století si popularitu získal kouzelník a prodavač kouzelnických pomůcek Leopold Beránek. Vedl také školu pro iluzionisty, do níž docházeli například i Josef Lada či E. F. Burian, napsal několik kouzelnických učebnic. Po světě se proslavil mistr Longmark (vlastním jménem Jára Marek). Významnou českou dynastií kouzelníků tvořili Kellnerovi, kteří po linii dcer pokračují v rodinném „řemesle“ dosud.

Známých mimů, herců a klaunů dvacátého století, kteří mají významný vliv na tvorbu zdravotních klaunů lze vyjmenovat celou řadu. Mezi ty nejvýraznější však řadíme Ladislava Fialku, Ctibora Turbu, Borise Hybnera a Boleslava Polívku. Fialkův přínos spočíval ve vycizované technice pantomimy. Pokračováním v debureauovské tradici se zapsal do myslí diváků coby bílý pierot. Lnul spíše k poetické a hudební stránce divadla, původně totiž absolvoval taneční konzervatoř. Jeho produkce se proto vyznačovaly dokonalým pohybovým zvládnutím role.

Boris Hybner získal u Fialky profesionální základy k němému umění, posunul však myšlenku svých produkcí jiným směrem. Spolu s Hybnerem do tohoto nového proudu řadíme také Ctibora Turbu či Boleslava Polívku. Ti se v 60. a 70. letech vzeprli idealistickému světu radovánek marceauovské poetiky, již pro ně Fialka reprezentoval. Ve svých představeních se tito umělci ponořují hlouběji než do technicky vybroušených a barevně dokonalých spektaklů. Touží poukázat i na to bolavé a negativní, co život nabízí a co není záhodno jen tak bez zájmu přejít a zakrývat falešným optimismem. Jejich pantomimy nosí komický kabát a srší nápady, v jádru si však divák odnáší hořkosladký pocit.

„(...) chtěli, aby se divák smál, ale se smutkem v srdci.“²⁴

Hybner se k tomu vyjádřil takto:

„Dnes bychom řekli, že Ladislav Fialka orientoval svou produkci více komerčně, zatímco my jsme byli underground.“²⁵

²³ VEBER, Václav: *Příběh pantomimy*. Akademie múzických umění v Praze, Praha 2006, s. 142.

²⁴ VEBER, Václav: *Příběh pantomimy*. Akademie múzických umění v Praze, Praha 2006, s. 293.

Individuálním přístupem si představitel zdravotního klauna vybírá charakter, který je nejbližší jeho osobě. Může se stylizovat do smutně lyrického pierota, může být škodolibým Grockem, lehkovážným žonglérem – vtipálkem, nebo absurditou nasáklým klaunem ve stylu Bolka Polívky. Na všechny tyto odkazy zdravotní klauni ve svých produkcích navazují. Ať již mimoděk či vědomě čerpají z odkazu předků. I prostřednictvím zdravotních klauniád pokračují v linii české pantomimy a klaunství.

²⁵ VEBER, Václav: *Příběh pantomimy*. Akademie múzických umění v Praze, Praha 2006, s. 295.

3 Paradiadelní systémy

Jak už jsme si řekli, případ zdravotních klaunů a práce těchto umělců s dětmi v nemocnici se nedá nazvat typickým divadelním představením či klasickou klauniádou. Jelikož však z většiny čerpají z divadelních postupů, lze tyto aktivity zařadit do skupiny paradiadelních systémů. Dále si vysvětlíme pojem paradiadelní systémy, náhledem do historie prokážeme, že se nejedná o zcela novou a moderní záležitost, ale dostala pouze moderní pojmenování a upřesníme místo zdravotních klauniád v tomto systému.

Valenta nazývá paradiadelními systémy případy, kdy divadelní akce slouží nejen uměleckým, ale také praktickým účelům. Tedy nesleduje primárně estetické cíle. Tyto systémy rozdělujeme v závislosti na funkci na edukativní a terapeutické. Z pohledu historických souvislostí je zřejmé, že výchovná a v našem případě ozdravná funkce divadla není něčím novým, co se vynořilo jen tak z ničeho.

Již pravěké prvopočátky umění s sebou nesou znaky paradiadelních systémů. Valenta takovéto aktivity nazývá preparadiadelními systémy. Patří mezi ně například rituály, při kterých domorodci tančili v maskách kolem ohně, související s ročními dobami či sloužící k demonstraci vlastní síly a k podpoře lovu.

„Etnické rituály plnily roli psychosociální hygieny. Jejich léčivý aspekt spočíval v uvolňování emocí. Protože fyziologie a funkčnost sluchového orgánu jsou těsně propojeny s neurovegetativním systémem a projevy emocí jsou vyjadřovány tělesně, jednota hudby, tance a rituálu umožňovala uvolnění.“²⁶

K úkolům rodového šamana patřilo nejen vybrat a aplikovat tu pravou medicínu, ale jeho léčení bylo doprovázeno nejrůznějšími obřady (jako například vyhánění zlých duchů z těla nemocného) a podobnými úkony teatrálního charakteru. V takovém počinání nacházíme stopy toho, co dnes využívají klauni při svých nemocničních produkcích. Jedná se o celistvý přístup k člověku nejen jako k tělu pacienta, ale jako k myslícímu a cítícímu individu. Klauni tu zastávají funkci jakýchsi povzbuzovatelů duše. Obřady a „čarování“ šamanů přinášelo duši pravěkého člověka klid a radost, vědomí jeho místa v universu a nastoleném pořádku, přesvědčení, že „věci jsou tak jak mají být“. To pak mělo podstatný vliv také na jeho fyzický zdravotní stav. Na stejném principu staví umělci docházející do dětských nemocnic. Smíchem způsobená dobrá nálada dovoluje malým pacientům podívat se na svou situaci jasněji, s čistší myslí.

²⁶ ZELEINOVÁ, Jaroslava: *Muzikoterapie*. Portál, Praha: 2007, s. 17.

Ve 3. tisíciletí před naším letopočtem byly divadlo, tanec a hudba doporučovány pro své terapeutické účinky Imhotepem k léčbě nemocných Staroegypt'anů.

V athénském divadle Dromokaiton se pořádala představení duševně postižených.

Ač si to vyžádalo několik století, prolínání uměleckých záměrů divadla s praktickými nezůstalo bez teoretického podkladu.

Myšlenku divadelní hry jako didaktické metody rozvedl ve svých spisech Jan Ámos Komenský.

Přímými předchůdci paradivadelních systémů terapeutické povahy jsou psychoterapeutické postupy využívající divadelních technik, tzv. dějově orientované přístupy jako Gestalt terapie, kognitivně-behaviorální terapie, analytická terapie apod.

Dnes již existuje celá řada aktivit, které do paradivadelních systémů oficiálně spadají. Z paradivadelních systémů edukační povahy jsou to dramatická výchova a divadlo ve výchově. Mezi ty s terapeutickou povahou patří dramaterapie, psychodrama, sociodrama, psychogymnastika a teatroterapie. Teatroterapie má na spojnici mezi uměním a terapií nejbližší k umění, zatímco dramaterapie stojí někde uprostřed a psychodrama, sociodrama a psychogymnastika už jsou spíše terapeutické metody medicínského zaměření.

„Vztah mezi terapií a uměním je jednostranný. Zatímco úroveň uměleckého zážitku je zcela nezávislá na terapii, úroveň (arte)terapie je přímo úměrná hloubce estetického zážitku.“²⁷

Valenta definuje povolání zdravotního klauna v kontextu paradivadelních systémů:

„Herní specialista je kvalifikovaný pracovník dětských oddělení nemocnic, jehož hlavním posláním je udržet přirozený vývoj hospitalizovaných dětí a mladistvých, humanizovat prostředí nemocnic, motivovat děti ke hře i v tomto pro ně málo bezpečném prostoru a snažit se eliminovat na minimální míru jejich úzkost a strach z operací a léčebných zákroků. S herní a realitní (někdy i terapeutickou) prací na dětských oddělení nemocnic a dětských klinikách souvisí také postava tzv. kliniklauna, který přináší dětem do stresujícího prostředí především uvolnění, radost a zábavu.“²⁸

Zařadíme si tedy do systému aktivity o. s. Zdravotní klaun. Pokud jde o hlavní aktivitu, tedy návštěvy na pokojích v dětských odděleních nemocnic, spadají tyto do paradivadelních systémů terapeutické povahy. Vzhledem k tomu, že estetická stránka je velmi důležitá a činnost provádějí umělci a nikoli zdravotnický personál či terapeuti, řadíme zdravotní klauniády z pohledu paradivadelních systémů pod hlavičku teatroterapie.

²⁷ VALENTA, Milan: *Dramaterapie*. Grada, Praha: 2007, s. 18.

²⁸ VALENTA, Milan: *Dramaterapie*. Grada, Praha: 2007, s. 14.

Teatroterapie předpokládá aktivní účast postiženého. Z tohoto pohledu se zařazení do oboru liší případ od případu. Záleží na tom, nakolik dítě v interakci s klaunem spolupracuje, zapojuje-li se aktivně do hry, či setrvává v roli pasivního diváka. Pokud dítě zůstává divákem, stojí taková akce mimo specifičtější rozdělení a lze ji zahrnout do kategorie paradivadelní systémy sociální povahy. Jako řada jiných aktivit využívajících principů dramatu totiž i aktivity o. s. Zdravotní klaun „přesahují jak do edukace tak i terapie a jen těžko se vtěsnají do nějakých systémových pořadačů.“²⁹

²⁹ VALENTA, Milan: *Dramaterapie*. Grada, Praha: 2007, s. 19.

4 Fenomén zdravotních klauniád

Když jsme si ozřejmili historický základ pro zdravotní klauniády a definovali jsme si tento jev z hlediska konceptu paradivadelních systémů, dostáváme se až k samotnému vzniku fenoménu zdravotních klauniád. Jejich vznik je navázán na rozkvět nového cirkusu a rozvíjení možností, jež cirkusové a dramatické umění nabízí.

4.1 Myšlenka zdravotních klaunů

Původcem myšlenky a zakladatelem pravidelných návštěv nemocnic klauny je Američan Michael Christensen. V New Yorku se členové jeho organizace Big Apple Clown Care Unit, profesionální klauni, rozhodli využít svých schopností tak, že je předvedou dětským pacientům v tamní presbyteriánské nemocnici.³⁰ Vycházeli přitom právě z předpokladu, že umění může odvést pozornost od vlastních problémů, odpoutat se od nich, zrušit ono „vsebezakletí“, jak o něm píše Hořínek.

Návštěvy probíhají na lůžkových odděleních dětských nemocnic, kde klauni přistupují ke každému z dětí jednotlivě a po poradě se zdravotním personálem volí přístup adekvátní právě k tomu či kterému dítěti. Klauni tu hrají komickou roli „lékaře“, vymyslí si pro ni legrační jméno a charakter a v této roli pak k dítěti po celou dobu návštěvy přistupují. Podrobněji o tom bude psáno dále.

Postupně se do programu začali zapojovat klauni a dramatictí umělci ve zbytku Spojených států amerických a odtud se myšlenka rozšířila do Evropy a dalších států světa.

Do České republiky ji přinesl a koncept „léčby humorem“ rozvinul absolvent první americké akreditované klaunské školy Dell Arte School of Psychical Theater Gary Edwards, v nemocnicích vystupující pod jménem Doktor Pytlík. V roce 1998 se usadil v České republice a díky snaze o rozvoj projektů zaměřených na klaunství v nemocnicích měl možnost založit organizaci Zdravotní klaun, kde vykonává funkci uměleckého šéfa a výkonného ředitele. Po dobu prvních tří let vystupoval na zdravotnických konferencích s projevy, které upozorňovaly na zásadní význam humoru v nemocnicích. Nyní vybírá a vyučuje nové zdravotní klauny a vede umělecké workshopy, na kterých se klauni postupně školí.³¹

³⁰ DARACH, Brad: *The Big Apple Cirkus – Committed to Kids and their Families, not for profit*. Hospital Clown Newsletter, 4, 1999, č. 1, s. 6.

³¹ DUBNOVÁ, Ivana: *Když do nemocnice přijde klaun*. Mladá fronta DNES, 11. 12. 2001. s. 8.

Nástup tohoto konceptu do České republiky probíhal tedy postupně a převážně buďto s nedůvěrou, nebo nezájmem veřejnosti. Šlo tedy o to, přesvědčit zdravotní personál ke spolupráci a dokázat, že návštěvy klaunů mohou mít skutečně příznivý vliv na pacientovo zdraví. Koncept zdravotních klauniád si postupně získal zájem veřejnosti a dokonce oblíbenost mezi pacienty, rodiči pacientů i mezi zdravotním personálem.

Tak mohl Gary Edwards představit ve spolupráci s projektem „Zdravá nemocnice“, který je podporován Světovou zdravotnickou organizací, vzdělávací semináře pro zdravotní sestry a lékaře. V tomto programu má zdravotnický personál možnost nahlédnout do dramatických technik, které pomohou zlepšit komunikaci s dětmi, posílit vzájemnou důvěru a uvolnit atmosféru.³²

„Princip těchto technik spočívá ve využití hravého potenciálu dítěte k vytváření situací, které dětského pacienta uklidní a eliminují či zmírní strach z dané situace nebo lékařského zásahu. Znalost těchto technik může významně přispět ke změně atmosféry ošetrovny či nemocničního pokoje, usnadnit zdravotnickému personálu provedení odborného výkonu a malým pacientům pomoci zvládnout stres, odstranit strach z léčebných zákroků (např. odběry krve, převazy) a vytvořením psychické pohody příznivě ovlivnit vnímání bolesti.“³³

Program byl úspěšně vyzkoušen v roce 2004 za dočasné podpory Ministerstva zdravotnictví ČR a podle dostupných informací je unikátní i v celosvětovém měřítku.

Většina z praktikujících zdravotních klaunů si zakládá na tom, aby byli nazýváni výhradně zdravotními klauny, tedy ne klauny „nemocničními“ či „pro nemocné“. Podle jejich názoru jsou tu totiž proto, aby se podíleli na uzdravování, nikoli podporování v nemoci.

S nástupem o. s. Zdravotní klaun na českou kulturní scénu se vyskytly případy odvážlivců, kteří začali činnost Zdravotních klaunů napodobovat. To znamená navštěvovat dětská oddělení nemocnic v klaunských kostýmech, avšak bez oprávnění. Ač to tito lidé provádějí z dobré vůle, je poněkud nebezpečné a dokonce i zdraví malého pacienta ohrožující provozovat takto specializovaná představení bez důkladné přípravy. Doposud jedinou oficiálně akreditovanou skupinou tohoto druhu u nás je pouze o. s. Zdravotní klaun. V současné době probíhají návštěvy ve všech českých krajích, denně probíhá po celé České republice v průměru sedm návštěv.

³² HAVLÍKOVÁ, Magdalena: *Zdravotní klaun: Nejlepší, co pro děti můžeme udělat - rozesmát je*, rozhovor s Gary Edwardsem. Mladá fronta DNES 23. 12. 2008, s. 6.

³³ Z článku Vzdělávací semináře o. s. Zdravotní klaun, dostupné z [www: http://www.zdravotni-klaun.cz/index.php?str=27](http://www.zdravotni-klaun.cz/index.php?str=27) (cit. 30. 1. 2009)

4.2 Specifické aspekty práce zdravotního klauna

V práci zdravotního klauna se oproti profesi herce klasického kamenného divadla či cirkusového klauna vyskytuje několik odlišností, s nimiž je třeba nejen naučit se pracovat, ale také je tvůrčím způsobem využít.

Prvním rozdílem, se kterým se umělci musejí utkat, je scénický prostor, který není primárně určen ke hraní.

Druhým důležitým prvkem, jímž se zabýváme, je problematika hraní pro dítě, ještě specifičtěji pak pro dítě-pacienta.

Neopomenutelným činitelem, s nímž se musí herci naučit pracovat, je nezvyklý hrací prostor, do něž přicházejí a s nímž je třeba si poradit. Nenabízí se jim tu totiž klasický model divadelní budovy s jasně daným vyvýšeným (kukátkovým) jevištěm a hledištěm, ani cirkusové šapitó. Je třeba akci přenést do budovy zcela nedivadelní.

„(...) Od inscenace k inscenaci se však nemění jen prostorové uspořádání vztahu mezi herci a diváky. V některé inscenaci pracují herci někdy po stranách hracího prostoru, jindy v jeho středu, a tak určití diváci vnímají určitá jednání jakoby v detailu – když se herci ocitnou jen několik centimetrů od nich – zatímco jiní diváci vidí celý obraz z mnohem širšího úhlu. Stejné principy používáme v představeních pod širým nebem, která se konají na náměstích a v ulicích, na balkónech a na střechách městských i vesnických domů. V takových případech je prostor dán a těžko jej lze měnit, herec si však může svou bytostnou přítomností nechat dramatickou postavu přímo „vystoupit“ z architektury, kterou za normálních okolností už nevnímáme a kterou nedokážeme vidět novými očima, protože nám v tom zabraňuje rutina.“³⁴

A tak i zdravotní klauni nahlízejí na daný prostor nemocniční budovy novými očima, jednotlivé prvky a různá zákoutí zapojují do hry a dramatické akce. Nemocniční pokoj se tak může proměnit v pohádkový zámek, perníkovou chaloupku, nebo dračí sluj, lůžko pacienta v pirátskou loď, létající koberec či závodní automobil. Dlužno dodat, že některé z dětských oddělení nemocnic jsou již samy o sobě výtvarně stylizovány

³⁴ BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola: *Slovník divadelní antropologie – O skrytém umění herců*. Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny, Praha: 2000, s. 49.

do pohádkového prostředí. Herci při tom respektují sterilitu nemocnice, často na ně kladené hygienické požadavky zapojí do hry, učiní z něj jeden ze svých *gagů*³⁵.

Scénicky je celé představení řešeno tak, že si klauni najdou volné místo u postele pacienta, aby na ně bylo dobře vidět a také slyšet. Postel se tak stává improvizovaným hledištěm, podlaha u ní jevištěm, potažmo „manéží“. Zpravidla je plocha pro hraní nepřliš prostorná, proto klauni mírní své pohyby a akrobatické prvky potlačují.

Další neobvyklost, s níž se performeři setkávají, je hraní pro jediného diváka, tedy ne pro sál plný obecnstva. Je-li na pokoji více než jedno dítě, vstupují do kontaktu postupně se všemi, v potaz však berou i zbytek osazenstva pokoje. Vždy zaujmou pozice tak, aby je mělo v zorném poli právě to dítě, pro něž hrají.

Jelikož se v našem případě jedná o spolupráci s dětským divákem, je třeba si uvědomit specifika jeho chování v porovnání s klasickým dospělým a poučeným publikem. Klauni mají v každé chvíli na paměti, že kulturní rozhled a sečtěllost nedosahuje úrovně průměrného dospělého divadelního diváka. Proto pracují s jednoduchou a univerzálně dobře pochopitelnou divadelní akcí. V přímočarosti a nezáludnosti myšlení se tak během produkce také stávají dětmi.

Spontaneita projevu je další z typických vlastností dítěte. Zájem či nuda projeví ihned a bez přetvářky. Dítě není navyklé divadelní konvenci, neumí ještě spolupracovat, jak se od něj očekává a patřičně „hrát roli diváka“.

Jan Kopecký (krytý jménem přítele Jana Bernarda) se ve své knize *Co je divadlo* zabývá rozdílem mezi divadlem a hrou. Zatímco divadlo v tomto smyslu vidí jako akt domluvený mezi diváky a herci, hru přisuzuje dětem jakožto akt, v němž nezáleží na tom, zda je účinkující pozorován. Dětská fantazie často zajde tak daleko, že se maže hranice mezi skutečností a fikcí. Tento fakt musí mít zdravotní klauni v každém okamžiku na paměti.

„Uvedme si běžný příklad – hru v její nejryzejší podobě, jak se s ní shledáváme u dětí. Tři židle, stolička – seřazeny tvoří vlak. Pokoj je svět, nalevo se jede do Tramtárie, napravo k babičce. Dětská obraznost tvoří smyšlený, imaginární svět, který je po dobu hry mocnější než realita, protože je pro dítě „pravdivější“: zkuste dítěti vysvětlit, že stolička je stolička, a ne lokomotiva! Obrazný svět, který vytvořila dětská fantazie, poskytuje dítěti

³⁵ Gag je původně americké, dnes již internacionální pojmenování (...) pro překvapivý krátký sled situací či akcí a číslo těžící komičnost zpravidla z porušení běžné logiky, zvyklostí, přírodních zákonitostí, z neočekávaného jednání apod.

po dobu „vytržení“ reálné zážitky.“³⁶

Kvůli tenké hranici, jež dělí v mysli dítěte hru a realitu, si klauni hlídají, aby neřekli něco, co by mohlo dítěti ublížit. Jako například lež, nebo nevhodný (rasistický, nábožensky podbarvený, urážlivý) vtip či narážku. Dítě nerozumí skrytým významům a metaforám. Nelze užívat jinotajů, z nichž by bylo dítě leda zmatené.

Dále existují odchylky v chování a vnímání dětí v závislosti na jejich věku. „U dětí ve věku dvou až čtyř let probíhají hry souběžně bez přílišných projevů nevole; někdy si vymění slovo, když požadují prostor. Často dítě využívá kamaráda, aby mu rozkazovalo..., dokonce aby získalo nějakou věc.

Pětileté až šestileté děti hry rozvíjejí a organizují anarchicky i přirozeně. Hrají si s míčem bez přesných pravidel, honí se, běhají, hýbou se z místa na místo. Děti v tomto věku mívají potřebu pohybu a potřebu ostatních. (...) komunikace je nyní skutečná.“³⁷

Od pátého roku věku dítěte výše definuje Peter Slade čtyři vývojové etapy dítěte prostřednictvím dramatické akce:

„První etapa, ohraničena pátým rokem života, je charakterizována hrou těla, v níž můžeme spatřovat určitou predramatickou formu.

Druhá etapa (pátý až sedmý rok života) je etapou dramatické hry, kdy dítě již vědomě diferencuje vlastní hrací prostor od prostoru partnera či společného hracího prostoru a jeho hra získává na sociální dimenzi.

Třetí etapa – dramatu a hry – se realizuje mezi sedmým a dvanáctým rokem života dítěte a Slade tuto etáž nazývá „úsvitem vážnosti“ hlavně proto, že do her významně vstupuje etický prvek a dochází k budování soudržných skupin přátel.

Čtvrtá, finální etapa dětského dramatu (dvanáct až patnáct let) se vyznačuje rozpadem malých skupin a snahou o budování velkého týmu jakožto předpokladu pro společné hrané divadlo pro publikum.“³⁸

Výše popsané modely dramatického vývoje dítěte se sice týkají dítěte coby herce, to má však přímý vliv na jeho cítění jako diváka. To, na jaké úrovni je jeho schopnost herecká, se promítá na jeho kulturním cítění obecně. Pokud si uvědomuje, jaké je to stát před divákem, dokáže si na tomto základě představit, jak se v pozici diváka má chovat.

³⁶ BERNARD, Jan: *Co je divadlo*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha: 1983, s. 29.

³⁷ BAUDIS, Anny: *Hry a cvičení pro dramatickou výchovu v mateřské a základní škole: rozvoj vyjadřování a komunikace dětí*. Portál, Praha: 1997, s. 15

³⁸ VALENTA, Milan: *Dramaterapie*. Grada, Praha: 2007, s. 47

Mimo to, že recipientem díla je v našem případě dítě, je to dítě nemocné. Ačkoli toto není fakt, jímž by se klauni měli nechat svazovat, musejí s ním v každém okamžiku počítat a své chování mu přizpůsobují. Vážnost onemocnění, jímž dítě trpí, je nepřímou úměrná opatrnosti, s níž se k němu přistupuje. Nezaměňujme však opatrnost s lítostí. Empatie, jíž nejen zdravotní klaun, ale každý umělec do své práce vkládá, není lítostí. To znamená, že je-li divák nemocný a zkroutěný, nebude s ním herec sdílet jeho emoce a plakat, litovat ho.

Je tu naopak proto, aby mu nabídl nový pohled na jeho problém, pohled nezátížený pocitem bolesti. V tomto smyslu je tedy třeba přistupovat k nemocnému tak jako k jakémukoliv jinému diváku. Performeři berou v potaz chorobu dítěte, uvědomují si ji však jen jako druh problému, problém, jaký může mít kterýkoli divák v cirkuse či kamenném divadle. Není vhodné, aby dítě cítilo ze strany herce lítost či ostentativně opatrné zacházení. To by mohlo mít kontraproduktivní účinek.

Trochu jinak je tomu v případě vážnějších onemocnění, kdy dítě například špatně slyší, nebo je příliš unavené ke spolupráci, případně mu jeho zdravotní stav nedovoluje se smát. Pak klauni zvolí ze svého repertoáru jemnější metody. Například jen tiše zpívají nebo si s dítětem povídají.

Vedle onemocnění, které dítě postihlo, je to i změna prostředí a denního režimu, které mají na jeho stav významný vliv. Dítě nemůže dělat věci, jímž navyklo doma. Jeho reakce jsou proto v mnohých případech více než chorobou determinovány tímto faktem. Navíc jsou malí pacienti odtrženi od rodinného prostředí, často jim chybí kontakt s matkou. Klauniády přinášejí pocit bezstarostnosti, nenucenosti, která v kontrastu s chladem nemocnice může navodit rodinnou atmosféru. (V žádném případě jim však klauni nesuplují rodiče.) Klauni tak malému divákovi jakoby mimoděk ukazují, že navzdory takto omezujícímu prostředí a zhoršenému zdravotnímu stavu se lze bavit. Prostřednictvím fantazie a pozitivního přístupu mohou i zde prožít radostné chvíle.

5 Produkce zdravotních klaunů

5.1 Dispozice a dovednosti zdravotního klauna

„Principy, kterými se řídí chování herců/tanečníků různých divadelních kultur jsou podobné, ale jejich projev se liší.“³⁹

Jak už bylo řečeno, uchazeči o místo zdravotního klauna u nás procházejí konkurzem a následným školením pod vedením Garyho Edwardse. Vedle uměleckých a fyzických dovedností, které musejí zvládat, procházejí také speciální psychologickou přípravou a cvičeními. Seznamují se rovněž s hygienickými pravidly nemocnice a učí se rozdělovat dětské nemoci podle závažnosti tak, aby věděli, co si ke kterému dítěti mohou dovolit.

Dosud poslední konkurz proběhl v lednu roku 2009 v Praze a byli vybráni noví zdravotní klauni, kteří po několikaměsíčním zaučení mohou již samostatně vkročit do nemocnic.

Pokud jde o technickou vybavenost, měl by mít uchazeč komediální talent, hereckou přípravu, která předpokládá obratnost, schopnost improvizace, přirozeně dovednosti klauna, jako jsou hra na hudební nástroj, žonglování, kouzelnické triky aj. Zdravotní klaun má být kreativní a také empatický zejména ve vztahu k dětem.

Empatii a tvořivost se nelze naučit tak jako žonglování či artistickým číslům. Jsou součástí talentu, oné těžko definovatelné dispozice, jíž by měl však každý z klaunů oplývat.

Pokud jde o hru na hudební nástroj, jsou obzvláště vítány neobvyklé instrumenty. Například typickou a plně využitou rekvizitou Garyho Edwardse je ukulele. Nejde tu o to umět na nástroj virtuózně zahrát, ale spíše vyloudit komické zvuky, stačí i jednoduchá ale chytlavá melodie.

O žonglování již jsme se krátce zmínili v kapitole o historii pantomimy a klaunství. V minulosti byli žongléři ostatními cirkusovými umělci posměšně označováni „hračičkáři“. Přes veškeré pohrdání si i toto umění vydobylo své místo, a dnes se obzvláště rozšiřuje mezi mladými lidmi. Žonglovat se dá s leccím. Klasické žongléřské míčky jsou

³⁹ BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola: *Slovník divadelní antropologie – O skrytém umění herců*. Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny, Praha: 2000, s. 6.

pro zdravotní klauny jen pomůckou ke trénování. Při samotných produkcích žonglují s tím, co jim přijde pod ruku.

Nejrůznější triky s předměty, jako jsou mizení drobných předmětů z kelímků, množení míčků a podobně, převzali klauni z části z odkazu šířeného slovem a také z kouzelnických učebnic. Jejich autoři zase čerpají z návodů svých předchůdců, o nichž jsme se zmiňovali. Autorem současných učebnic kouzlení je Miroslav Švadlenka.

„Mezi kouzelníky patří manipulátoři (muži s rychlými prsty), karetní eskamotéři, salonní kouzelníci nebo též mikromágové (pracují u stolu), komici či mistři všeobecné magie. Technika jejich triků je stále dokonalejší.“⁴⁰

Obratnost a fyzická zdatnost se u klauna předpokládá. Čím je ve svém pohybovém rejstříku variabilnější, tím lépe. Po pohybové stránce se klauni učí prezentovat se zdánlivě neohrabaně, kterážto neohrabanost je ve skutečnosti ohebností a pružností. Umělci se učí rozeznávat symboliku pohybů. Oproti asijské kultuře nejsou v evropském divadle zakotveny pohyby se zřetelným a nezaměnitelným významem. Přesto mají jednotlivá gesta svůj význam. Pohybové gagy vycházejí ze slavných lazzi commedie dell'arte. V drobných variantách se ty základní používají dodnes.

Za všechny jmenujme ty neznámější jako v klaunské terminologii nazývaný *abfal* – předstíraný pád, kde je třeba se naučit jak efektně, věrohodně a bezbolestně upadnout, či tzv. *apač* – přijímaný i dávaný fingovaný pohlevek, kde se ruka nesmí dotknout tváře, ale iluze musí být dokonalá.⁴¹

I takové kousky se zdravotní klauni musejí naučit provádět. Kromě již zmíněné commedie dell'arte a také některých technik japonského divadla klauni při stylizaci svých pohybů čerpají inspiraci z němých grotesek a také od postaviček dětských animovaných filmů.

Stěžejní technikou a zároveň nadáním zdravotních klaunů je schopnost improvizace.

„Improvizace označuje lidskou aktivitu konanou bez předchozí konkrétní přípravy. Improvizací v umění rozumíme každé umělecké dílo, které není předem nacvičeno (nereprodukuje nachystaný celek) a zároveň probíhá v přítomnosti konzumentů (svědků).(...) Každé improvizované umění je nutně dílem teatralizovaným, neboť

⁴⁰ VEBER, Václav: *Příběh pantomimy*. Akademie múzických umění v Praze, Praha 2006, s. 143.

⁴¹ VEBER, Václav: *Příběh pantomimy*. Akademie múzických umění v Praze, Praha 2006, s. 140.

improvizace bez přítomnosti vnímatelů není improvizací v plném smyslu. Improvizace v divadle se týká zpravidla pouze herectví (včetně případných hudebních výkonů).“⁴²

Z toho, co jsme si řekli o tradici improvizace v České republice, je zřejmé, že klauni mají nač navazovat. Improvizace během zdravotních klauniád je nejen předností, ale také nutností. Zdravotní klauniády mají svou modelovou podobu, pravidla a určený čas. Neexistuje však žádný scénář (nachystaný celek). V nemocnici se naskýtá nespočet neočekávatelných situací, na které je třeba mít pohotovou odpověď a také impulsů, které inspirují k originálním akcím.

Vyškolený zdravotní klaun musí perfektně ovládat své mimické svaly, neboť výraz tváře dítěti často prozradí to, co by před ní představitel klauna coby soukromá osoba měl raději skrýt.

Klauni si bez přestání rozšiřují znalosti a schopnosti. Každou chvíli se pokouší vymyslet či naučit se něco nového. Proto jsou pořádány i nejrůznější dílny se zahraničními lektory specializovanými pro danou oblast činnosti.

5.2 Příprava

Nyní se podívejme na stěžejní náplň činnosti sdružení Zdravotní klaun. Hlavním programem organizace jsou pravidelné návštěvy zdravotních klaunů na dětských odděleních nemocnic větších českých měst. Doposud se jedná o 38 nemocnic, zájem však narůstá, a tak se toto číslo může každým dnem měnit. Návštěvy zpravidla probíhají v páru. *„Někdo musí vtip vyprávět, někdo poslouchat a ještě někomu třetímu musí být vtip sdělen. Snad právě proto jsou v takové oblibě komické dvojice klaunů, kde třetím partnerem je samo publikum.“⁴³*

Osvědčilo se, když spolupracují smíšené dvojice, tedy muž a žena, není to však závazným pravidlem. Tento zažitý koncept protikladných charakterů přetrval právě z dob klasického cirkusu.

„August, což je nejznámější označení klauna, představoval původně tradiční typ hloupého klauna, který je vždy napálen. Chytrý klaun, nazvaný filtrklaun (což se nevžilo), byl bílý klaun v tradiční bílé masce a filtrovém stříbrném kostýmu a tvořil zpravidla rozumného

⁴² PAVLOVSKÝ, Petr a kol.: *Základní pojmy divadla – Teatrologický slovník*. Nakladatelství Libri a Národní divadlo, Praha: 2004, s. 121.

⁴³ KROUTVOR, Josef: *Fredův příspěvek k teorii vtipu*. Dějiny a současnost, 2006, č. 6, s. 43.

a chytřejšího partnera hloupému augustovi. ⁴⁴

Jiná situace nastane tehdy, zaučuje-li se nový klaun. Pak návštěvy probíhají ve trojicích. Třetí, zaučovaný umělec celou produkci většinou jen pozoruje. Je zapojen do hry coby „věšák“ či podobně neaktivní prvek.

Při trénincích a workshopech zdravotních klaunů se zkouší ve trojicích. Hierarchie je, věrná konceptu protikladných rolí z klasického cirkusu, nastavena takto: První z klaunů, nazvěme si jej číslo jedna, je dominantní, iniciátor, spouštěč problému, který je třeba řešit, navozuje konflikt, z něhož vzniká dramatická situace. Hloupější charakter číslo dva se snaží číslu jedna vyrovnat, vše po něm opakuje. Je však nešikovnější a tímto nešikovným opakováním vzniká komická situace. Skupinu doplňuje číslo tři, kterého se ve většině případů číslo dva snaží napálit, provádí to však tak nešikovně, že se chytí do vlastní pastí. Tato prostá metoda dvou kontrastních charakterů pochází z tradičního cirkusu. Klaunům se často připomíná slavná komická dvojice americké kinematografie Laurel a Hardy. (V tomto případě je Hardy „jedničkou“ a Laurel „trojkou“)

Dále se používají cvičení zdokonalující postřeh a schopnost okamžité reakce. Taková cvičení se běžně používají pro „rozcvičku“ studentů herectví na hereckých školách, nebo je aplikují režiséři pro uvolnění herců před samotnou hereckou zkouškou v divadle. Procvičují nejzákladnější schopnosti, bez jejichž „zažitých“ základů by však nebylo možné vybudovat komplikovanější dramatickou akci a vytvořit pouto mezi divákem a hercem. Lze je rozdělit na kolektivní, párová a individuální.

Ve skupině klauni procvičují schopnost spolupráce s větším množstvím kolegů. Potlačit nutkání k sebezprosazování a začlenit se do skupiny jako ne sice dominantní, ale nepostradatelný člen. Taková cvičení trénují vcítění se. K tomuto účelu slouží například napodobování chůze. Jde o uvědomění si charakteristického prvku pro tu kterou postavu, vysledování jednotlivých typických činitelů. Určující je postavení a sklon páteře, kolen, nohou, rukou a hlavy, ale také tempo a rytmus při daném druhu chůze. Performeři tak prokazují své pozorovací umění způsobené zájmem o druhé a také vysledovaný charakteristický prvek náležitě zahrát. Po zvládnutí pohybové části se k postavě ve zkratce charakterizované chůzí připojí i její hlasový projev.

Smysl párových cvičení tkví v prokázání schopnosti spolupracovat a improvizovat ve dvojici. Jednou z náplní takových etud je domluvit se s partnerem na zpěvu nějaké písničky. Dvojice přiběhne ruku v ruce před improvizované publikum, společně vyskočí,

⁴⁴ VEBER, Václav: *Příběh pantomimy*. Akademie múzických umění v Praze, Praha 2006, s. 140.

zpívají. Na konci písně opět vyskočí, pustí se a odběhnou. Není nutno píseň zazpívat čistě, naopak falešné tóny či jiné směšné prvky jsou vítány. Ačkoli provádějí absurdní a směšnou činnost, jejich úkolem je nerozesmát se a zachovat neutrální výraz, ačkoli publikum se baví. Zachovat si tvář, stále si uvědomovat hranici mezi divákem a hercem. Prostě řečeno, zůstat v roli.

Individuální úkoly se zaměřují nejvíc na originalitu a kreativitu uchazeče, na talent tvořivě zacházet se sebou samým. Zpracovat možnosti svého těla i myšlenkový a emoční potenciál coby materiál k herecké práci. Také se v nich zřetelně projevuje to, jak klaun ovládá svou mimiku, která je v takto blízké a intimní komunikaci s dítětem zásadní. V situaci, kdy divák hledí herci do očí, může mít tento pohled stejnou, mnohdy dokonce i podstatnější výpovědní hodnotu, než mluvená řeč.

Neverbálním cvičením tohoto druhu je například následující zdánlivě triviální situace: Na jedné straně improvizovaného jeviště leží předmět. Klaun má vyjít ze zákulisí, předmět zvednout a přenést na druhou stranu jeviště. Přitom má nepřetržitě udržovat oční kontakt s publikem a vymyslet si legrační chůzi, již má po celou dobu zachovat. Raději upadne nebo mine konečný bod, než by ztratil kontakt s diváky, opustil směšnou chůzi, nebo se rozesmál. Verbální improvizací schopnost klauna je ověřována v imaginárním dialogu s dítětem. Někdo z vedoucích pracovníků sdružení napodobuje zvědavé i záhlubné dětské otázky („*Jak se jmenuješ? Kolik je 385 x 17? Jaké je tvé rodné číslo? Kde bydlíš? Co to máš na sobě? Ty jsi Tarzan? Ty jsi řidič tramvaje? Máš loď? Kecáš! Dokaž to!*“⁴⁵), uchazeč na ně co možná nevtipněji odpovídá a hlídá si při tom nejen to, co říká, ale také výše zmíněnou mimiku. Prokazuje tak své improvizací vloh a schopnost promptní a vtípné reakce.

Zdravotní klauni si mezi sebou domluvili jakási neoficiální pravidla klaunství, která mají univerzální platnost, ať již se jedná o klauna tradičního či zdravotního. Souvisí se samotnou definicí klauna. Nejsou od toho, aby umělce jakýmkoli způsobem omezovala, ale naopak jim v jejich práci pomáhala. Ve stručnosti je lze interpretovat takto:

„Pravidla a pravdy klaunství:

Klaun je král času. Neměl by nic dělat zbrkle. Měl by si nechat čas, aby divák vnímal a vtíp pochopil. Všechno se odehrává ve tváři klauna, v mimice a zvláště v očích. Méně je více.

⁴⁵ Vychází z osobního zážitku – konkurz na zdravotní klauny ze dne 25. 1. 2009.

Klaun nelže. Když člověk říká nepravdy, je velmi rychle usvědčen, nelze mu věřit. Nejde o vymyšlení si nejlepších vtipů a kolosálních akcí. Absurdita a humor vyrůstají na doslovných pochopeních, zvědavých otázkách inspirovaných momentální situací.

Klaun myslí zadním lalokem, jako neandrtálec. Svým způsobem stále objevuje svět. Ptá se. Je hloupý, ale myslí si, že všemu rozumí. Z toho plyne jeho komika.

Klaun je na „place“ rád, chce tu být.“⁴⁶

5.3 Model návštěvy

Samotná zdravotní klauniáda má svou modelovou podobu. Trvá přibližně tři až čtyři hodiny. Na lůžkových odděleních pracují zdravotní klauni individuálně s asi třiceti dětmi.

Za improvizované „zákulisi“ slouží šatna lékařů či sester. Proces převlékání je často využit k rozcvičce, tělesné i duševní přípravě. Na obličej klauni volí velmi střízlivé, nebo žádné líčení.

„(...) používání líčení, speciální paruky a všechny ty umělé barvy umožňují herci zcela změnit prostředky výrazu a vést je k nekaždodennímu, nevšednímu chladným a racionálním způsobem.“⁴⁷

Právě onomu chladnému způsobu hraní se snaží herci omezením líčidel zabránit. Jde o to, aby mimika obličejových svalů byla zřetelná a vypovídající. Tomu výrazné líčení brání, mnohdy zcela změni rysy tváře. Jediný předmět, který zčásti zakrývá samotnou tvář, je typický červený klaunský nos. Tento přetrval jako elementární identifikační prvek klauna.

Před samotnou produkcí se pár klaunů poradí se zdravotním personálem o psychickém a fyzickém stavu jednotlivých pacientů, umyjí a vydezinfikují si ruce a rekvizity, případně podniknou jiná hygienická opatření, jsou-li třeba.

Klauni již v roli začínají hrát pro prvního člověka, kterého potkají a učiní tak z něj neočekávaně svého diváka. Může se jednat o opraváře, uklízečku, či zdravotní sestru.

Každý z dvojice má vymyšlen svůj jedinečný charakter a jeho jméno, které pak používá a v němž setrvává po celou dobu svého působení. Jedná se vždy o charakter lékaře či lékařky a zdravotní sestry. Herci při vytváření své role čerpají inspiraci ze zažitých klišé

⁴⁶ Vychází z osobního zážitku – konkurz na zdravotní klauny ze dne 25. 1. 2009.

⁴⁷ BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola: *Slovník divadelní antropologie – O skrytém umění herců*. Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny, Praha: 2000, s. 144.

a představách o lékařském povolání. Používají řadu rekvizit, které parafrázuji (odkazují na) medicínské přístroje, jako je například stetoskop. Pro nezkušeného malého pacienta jsou to často právě tyto neznámé a chladně působící nástroje, co v něm posiluje strach. Tím, že je tento předmět zparodován coby rekvizita, dítě pochopí, že se nemá čeho bát a pro herce se tak otevře cesta ke komunikaci s divákem. Získá si tak jeho důvěru a přístupnost. K tomu, aby mohl být jakýkoli předmět imaginárně přetransformován v jiný, je třeba bohaté fantazie a okamžité reakce ze strany klauna. Často se stane, že dojde k těsné interakci mezi klaunem a dítětem, klaun využije poznámky, kterou nabídne malý divák. V té chvíli se na několik okamžiků dítě stává hereckým partnerem a jeho běžná promluva divadelní replikou.

Ve výjimečných případech nosí klauni dětem drobné dárky, nebo jim darují rekvizity, s nimiž v průběhu aktivity zacházeli.

5.4 Analýza zdravotní klauniády

Abychom blíže pochopili uměleckou hodnotu produkcí nemocničních klaunů, jednu z konkrétních návštěv nyní rozebereme.

Jednotlivé klauniády nemají pojmenování tak jako klasické divadelní hry, konkretizujeme si je tedy datem a místem konání. Jedná se o návštěvu dětského oddělení Fakultní nemocnice v Ostravě z 13. května 2008 za účasti herců Terezy Vilišové a Davida Ševčíka. Tereza Vilišová je herečkou Divadla Petra Bezruče. David Ševčík je členem improvizálního divadelního souboru OSTR.UŽ.I.NY.

Herci přišli do nemocnice v civilním oděvu, aby se teprve na místě převlékli. Maska, na rozdíl od výrazného líčení klasických cirkusových klaunů, dovovala jasně identifikovat obličej herce, neboť nepoužívali žádná líčidla. Jediný charakterizační předmět, který užíli pro obličej, byl červený nos – jasný ukazatel klauna. Herečka si nasadila navíc barevný klobouček a vytvořila bláznivý účes, který doplnil dojem nevážného vzezření. Samotný kostým pak sestával z lékařského pláště, potažmo sesterské uniformy doplněné o pruhované punčochy, veliké komické boty a další výrazné doplňky přivolávající pozornost. Úkon převlékání pomáhá představitelům klaunů emocionálně se přeladit a proniknout do charakteru postavy, kterou ztělesňují. V tomto případě představovali pár lékaře a zdravotní sestry.

Sestra Sabina Syslová v podání Terezy Vilišové se vyznačovala hlučným

vystupováním a drzým přístupem ke všem bez rozdílu. Naproti tomu doktor Inocenc Davida Ševčíka se v kontrastu se svou hereckou kolegyní stylizoval do role plachého, nemotorného a nepříliš sebejistého chlapce. Tento charakter nesl s sebou komický potenciál nejen proto, že se mohl doplňovat s výbušným temperamentem sestry Sabiny Syslové, ale také proto, že jejich vlastnosti byly kontradiktorní k tomu, co se od dvojice nadřízený lékař – podřízená sestra obecně očekává.

Zároveň s vizuální změnou přizpůsobili danému charakteru i tón a barvu hlasu. Už na schodech a na chodbě budovy se proměnili ve dvojici vyšetřujícího lékaře a jeho asistentky. Prvním z oslovených se stal chlapec v čekárně. Klauni se nejprve uklonili jako při klasické cirkusové produkci, pozdravili a představili se. Pak mohli pobavené matce a jejímu překvapenému synovi začít předvádět své umění – „vyšetření“. Po několika otázkách jako „Co jsi měl dnes k snídani?“, jimiž navázala konverzaci a uvolnila atmosféru, vytáhla sestra i několik rekvizit. Z obyčejného nafukovacího balonku se stal přístroj k měření dobré nálady či naopak „bručometr“ k určení „míry nabručenosti“.

Pisklavou a pronikavou fistulí na sebe sestra Sabina Syslová upozorňovala pokaždé ještě před tím, než otevřela dveře pokoje. Právě dveře využil herecký pár pro svůj první gag. Doktor Inocenc předstíral, že není schopen vejít do pokoje, pokaždé na pokyn sestry, aby vešel, zůstal za dveřmi. Tímto entré si umělci získali pozornost přítomných dětí, které se od tohoto okamžiku staly dětskými diváky. Inocencova okouzující nesmělost si nejednou získala pobaveně soucitný zájem malých pacientů, zejména dívek, doplněný několikrát i něžnou snahou pomoci. V případě, že na pokoji děti právě navštívili jejich rodiče, klaunské duo je buďto zapojilo do hry, nebo se k nim obracelo jako k dalším divákům. Často se klaunům opakuje, že se mají při hraní zaměřit z podstatné části právě na rodiče. Pokud je dítě příliš nesmělé, může klaun začít směřovat svou akci na dospělého a za jeho přispění se pak dostane k dítěti.

Velmi vděčnými a užívanými se ukázaly být kouzelnické triky. V jednom případě sestra Sabina Syslová předvedla chlapci na samostatném pokoji trik s rozmnožováním míčků. Vložila mu do dlaně balonek z molitanu a během vymyšlené zaklínadla mu nepozorovaně přidala druhý. Překvapení a okouzlení chlapečka bylo opravdové. Trik považoval za skutečný zázrak. Po odchodu klaunů z pokoje se snažil „kouzlo“ zopakovat, pochopitelně bez úspěchu. Tady nastala situace, o níž jsme se zmiňovali v kapitole o specifikách dětského diváka. Divadelní akci chlapec přijal jako realitu, imaginární svět se protnul s jeho skutečným. V této chvíli bylo třeba improvizovat tak, aby křehká dětská psychika neutrpěla. Situaci zachránil příběh o tom, že se míčky nadále

množí, jen už se neobjevují jemu, ale jiným dětem na světě, které hračky nemají. Jiná varianta by byla například ta, že kouzlo se zdaří pouze za asistence sestry Sabiny Syslové.

Velmi opatrný přístup vyžadovala plachá dívka, která před klauny utíkala. Umělci děti do spolupráce a do akce nenutí, občas se však ukážou úspěšnými jednoduché psychologické metody. Tentokrát zvolili přístup, kdy ostentativně ohlašovali odchod tak dlouho, až se dívka osmělila a sama klauny požádala, aby zůstali.

Klauni intuitivně sami vytušili, kdy už je dítě unavené a má dost, aby se mohli přesunout k dalšímu. Stejně tak pomocí citu svou produkci ukončili úplně. Klasickou úklonou, v mnoha případech zakončenou potleskem přihlížejících diváků.

6 Další aktivity sdružení Zdravotní klaun

Ačkoli návštěvy na dětských odděleních nemocnic patří mezi stěžejní aktivitu v oblasti zdravotních klauniád, nejsou tyto klauniády tím jediným, čím se organizace zabývá. Představíme si projekt, v němž představitelé klaunů vystupují tentokrát jako civilní osoby a nacvičují s nemocnými dětmi klauniádu, již posléze předvedou svým rodičům a zdravotnímu personálu. Druhou odlišnou aktivitou jsou návštěvy geriatrických oddělení vyžadující rozdílné způsoby jak uchopit roli klauna a zaměřit ji na diváka v souladu s intencemi předváděné tvorby.

6.1 Dítě jako herec

Vedle nejužívanější metody, kdy klauni docházejí za dítětem přímo na pokoj a tam mu předvedou některé z vystoupení, se v poslední době stále více prosazuje projekt s názvem Cirkus Paciento. V tomto případě se role částečně obracejí, jde o to zapojit dítě do hry, učinit z diváka účinkujícího. Jedná se o týdenní nacvičování představení se samotnými dětmi, jimž to jejich zdravotní stav dovoluje. V tomto případě klauni předstupují před děti jako civilní osoby, bez kostýmů a masek.

Účinkující předem vyberou lékaři a zdravotní sestry na základě jejich zdravotního stavu. Vyskytují se mezi nimi především děti s dlouhodobějšími onemocněními. Aktivitu, cvičení a hry, které klauni nacvičují při trénincích, se během čtyř dnů pokoušejí vštěpovat dětem. Dělí se s nimi o část svých dovedností z oblasti kouzlení, žonglování, ale také výroby masek a užívání rozličných rekvizit, probouzí v dětech kreativitu a fantazii.

Vyvrcholením čtyřdenní přípravy je páteční „cirkusové vystoupení“. Toto vystoupení je premiérou a zároveň derniérou s předem připraveným a nazkoušeným programem, na kterém děti předvedou své čerstvě nabyté schopnosti svým rodičům, ostatním dětem z dalších oddělení, zdravotnickému personálu: všem divákům, kteří jsou na představení pozváni.

Děti nahlédnou do profese dramatického umělce, mají možnost se na svůj problém podívat očima klauna, získat pozitivní náhled na svět dlouhodobě, nejen chvilkové odreagování během několikaminutové návštěvy.

Aktivita tohoto druhu má již co do činění s postupy dramatické výchovy a edukačními účinky divadla. Umělci, tentokrát vystupující mimo své role, si v tomto

případě musejí osvojit dovednosti pedagogů dramatické výchovy, které během krátké doby aplikují. Smysl dramatické výchovy tkví v tom, že se děti učí přímým prožitkem a vlastní zkušeností v jednání. Toto je pro přirozeně zvědavé děti izolované od impulsů okolního světa snad ještě o něco vítanější, než pro ty, které se dramatické výchovy účastní ve škole. Tím, že je jejich mysl rozjitřena stresující situací, v níž se ocitají, stávají se hypersensitivními vůči negativním, ale i pozitivním podnětům.

„Kromě velkého pátečního „finále“ nabízí projekt ještě jeden, stejně významný přínos. Z našeho pohledu se jedná o možnost poznat děti a jejich reakce v každodenním nemocničním provozu, lépe porozumět omezením i dennímu režimu, kterým se musí na základě své nemoci podrobit, udělat si podrobnější představu o průběhu hospitalizace i nárocích, které tato klade na psychiku dětí. Navíc se s dětmi můžeme, stručně řečeno, skamarádit. Dětem projekt nabízí možnost dlouhodoběji upnout svou mysl ke konkrétnímu cíli, kterého je potřeba dosáhnout, a který s nemocnicí a jejich pobytem v ní souvisí a nesouvisí zároveň. Mají možnost strávit několik odpolední zvládnutím nových dovedností a brzy sklídit viditelné plody svého snažení. Nemocné děti se, alespoň na okamžik, stávají zdravotními klauny, a mají možnost samy pozitivně působit jak na svou psychiku, tak na psychiku ostatních dětí či rodičů...“⁴⁸

Cirkus Paciento je projekt, který rozšiřuje možnosti pozitivního působení zdravotních klaunů na dětských odděleních nemocnic. Klauni se tu učí vedle samotné umělecké činnosti i té pedagogické. To, co umějí, nejen předvádějí, ale předávají dál. Projekt tak posiluje aktivní zapojení dětí do vytváření pozitivní nálady v nemocničním prostředí.

6.2 Klauniády pro seniory

Na konci roku 2008 zavedli vedoucí pracovníci sdružení Zdravotní klaun nový projekt. Speciálně školení umělci docházejí bavit nejen děti, ale také seniory a pacienty v důchodovém věku. Projekt je doposud ve fázi rození, umělci zkoušejí, co si mohou dovolit, objevují taje vnitřního světa a kulturních potřeb diváka ve velmi pokročilém věku.

Tato aktivita vyžaduje poněkud odlišný přístup od toho, kterému se naučili během příprav ke klauniádám pro děti. Zatímco klauniády předváděné dětem bývají zpravidla

⁴⁸ Cirkus Paciento, dostupné z [www: http://www.zdravotni-klaun.cz/index.php?str=28](http://www.zdravotni-klaun.cz/index.php?str=28). (cit. 4. 2. 2009)

hlučné, bláznivé, pestré, snažící se vzbudit třeba i záchvaty smíchu a naprosté odreagování a katarzi smíchem, s návštěvami geriatrických oddělení je tomu jinak. Už na první pohled patrným rozdílem je kostým. Nesourodé veselé kostýmy jsou nahrazeny oblečením stylizovaným do starých tradičních národních krojů. Je potlačena artistická stránka, jako žonglování, prudké pohyby, kouzelnická čísla, zato se však hojně využívají pěvecká čísla a hudební vystoupení. Zpívají se písně Karla Hašlera a jim podobné, které probudí vzpomínky seniorů a případně chuť vyprávět.

Klíčovým slovem pro klauny hrající pro pacienty v důchodovém věku je zklidnění. Zklidněním lze pak dosáhnout dalších výsledků, jako probudit zájem o okolní svět, schopnost lépe se soustředit, plynuleji hovořit. Odpadá problém s rozlišením hry a divadelní hry. Ačkoli v extrémních případech již senioři žijí ve vysněném světě zidealizovaných vzpomínek a také jim činí problémy odlišit realitu a představy.

7 Komparace: Fenomén zdravotních klauniád v České republice a v Mexiku

Abychom si uvědomili, že ačkoli se jedná o mezinárodní aktivitu s mnoha styčnými body, produkce zdravotních klaunů na celém světě neprobíhají stejným způsobem, užitím příkladu srovnání práce klaunů u nás a v zemi tak kulturně odlišné, jako je Mexiko. Tuto zemi jsme zvolili na základě osobní zkušenosti autorky a jejich styků s tamní organizací.

Zatímco v České republice existuje pouze jediná oficiálně uznaná organizace o. s. Zdravotní klaun, v Mexiku je takových sdružení několik. Nejvýznamnějším z nich, který má po republice rozprostřenu nerozsáhlejší síť, je organizace Risaterapia. Rovněž v Mexiku probíhají konkurzy a workshopy, v nichž se zdravotní klauni školí. Kritéria pro výběr však nejsou nastavena tak přísně, jako je tomu u českých klaunů. Členem projektu Risaterapia se může stát kdokoli, kdo projeví zájem, vyhradí si pro tyto aktivity dostatek času a projde následným školením.

Jedním z podstatných rozdílů v práci českých a mexických klaunů je to, že zatímco umělci v České republice pracují za mzdu, v Mexiku fungují na bázi dobrovolnictví. Je to mimo jiné také proto, že do českých nemocnic docházejí profesionální umělci s průpravou, školou, případně zkušeností s prací v divadle a filmu. Naproti tomu mexičtí dobrovolníci jsou amatéři. Ředitel a umělecký šéf mexické organizace Andrés Aguilar zdůvodňuje fakt, že místní klauni nejsou za svou činnost placeni tak, že v případě, že by hráli za mzdu, vytratila by se z jejich přístupu vášeň a radost. Vychází z předpokladu, že dokud budou lidé přicházet z altruistických důvodů, bude to znát i na výsledku jejich práce. Mzda by naproti tomu mohla způsobit, že klauni by své povolání začali přijímat jako povinnost. Je třeba zmínit, že ačkoli čeští klauni placeni jsou, jedná se o částky tak zanedbatelné, že se tímto povoláním nelze živit.

Mexiko, jako země spadající mezi země Latinské Ameriky, oplývá kulturou poněkud kontaktnější a přichylnost expresivněji projevující, než jakou známe z českého prostředí. Proto zatímco čeští umělci jsou velmi opatrní v oblasti fyzického kontaktu s dítětem, mexičtí klauni děti bez zábran objímají, hladí i líbají. Zvykli jsme si na to, že způsob herectví jižních národů oplývá větší vášní a živočišností než národů severnějších. Nejinak je tomu s vřelým dramatickým projevem Mexičanů. Odhlédneme-li od hygienického aspektu, je zřejmé, že tento temperamentní způsob nejen divadelního

projevu charakterický pro jižní národy, má v přístupu k dítěti své výhody. Bezprostřednost projevu se zdá být pro dětského pacienta přijatelnější. Dotek, který by malého středoevropana mohl vyděsit, je pro tamní děti zcela přirozený. Divák je již od dětství vychováván k výbušným projevům emocí, nápadné gestikulaci. Tak jako charakteristickým „Bravo!“, jímž při divadelních představeních bez zábran projevují své emoce, nebojí se děti nahlas ocenit smíchem, výkřiky a tleskáním, pokud se jim líbí předváděná produkce. Ve srovnání s českými mají mexické děti více chuti se do představení zapojit jako herci, tolik se nestydí.

Je nasnadě, že se liší literatura a zdroje, ze kterých klauni při vystoupeních čerpají. Literatura, z níž klauni v Mexiku vycházejí, pochází převážně od autorů ze Spojených států amerických a Velké Británie. Jednou ze stěžejních autorek literatury v oblasti gelototerapie je americká psycholožka Annie Goodheart, jejíž přístupy a metody se dají srovnat s těmi, které v České republice uplatňuje Karel Nešpor.

Závěr

Na základě poznatků, kterých jsme nabyli z publikací o cirkusovém umění a klaunství a návštěvami klauniád a projektů o. s. Zdravotní klaun jsme došli k závěru, že techniky, které zdravotní klauni při svých aktivitách zužitkovávají, se úzce propojují s odkazem předků. Toto propojení se týká jak vnějších, tak vnitřních znaků.

Po vnější stránce je patrné již na samotném modelu klaunské dvojice, že se tento prvek táhne dějinami klauniád již od jejich počátků. Dále přetrvalo užívání triků, žonglování a pohybových i slovních gagů. Oproti předchozí tradici výrazného líčení je toto naopak omezeno.

Vnitřní charakteristika vychází z konceptu protikladných dvojic. Také je dána potřebou klauna navázat s publikem co nejdříve kontakt prostřednictvím improvizace, přímé komunikace, zapojováním do hry.

Proč právě klaun byl zvolen jako nejideálnější typ postavy do dětských nemocnic a proč se tolik osvědčil? Vycházejíce ze všeho, co jsme si o jeho typických vlastnostech řekli, je odpověď nasnadě. Klaun se svým chováním, myšlením a přístupem k okolnímu světu asi nejvíc ze všech myslitelných divadelních postav přibližuje dítěti. Svým přímočarým myšlením, svou chutí poznávat nové a řešit problémy nezvyklými způsoby, svou zvědavostí a zvědavostí, smyslem pro absurdno, aniž by je nazýval absurdnem.

Návštěvy se ukázaly být dramatickou aktivitou silně interaktivní. A to nejen ve smyslu interaktivity mezi klaunem a dětským pacientem, ale také mezi klauny a zdravotnickým personálem, s rodiči dítěte a dalšími zainteresovanými osobami.

Tak jako na řadu jiných mezních disciplín, i na fenomén zdravotních klauniád lze nahlédnout z mnoha různých úhlů. Nalezla své místo v medicíně, sociologii, psychologii i pedagogice. Nejdůležitějším však zůstává kontext dramatický a umělecký. Ačkoli je nutná a důležitá úzká spolupráce s nemocnicemi, převažuje dramatické zaměření.

Co se můžeme dočíst i v Etickém kodexu zdravotních klaunů, je nařízení, že zdravotní klaun nesmí vykonávat nic, co by bylo nad rámec jeho umělecké aktivity. To znamená, že tu nezastává funkci lékaře ani terapeuta. Je v nemocnici proto, aby se umělecky projevil a navázal intimní kontakt s divákem. Není zodpovědný za péči o jeho zdravotní stav, ale za to, aby předvedl kvalitní a umělecky hodnotné představení. Důležité je zmínit, že zdravotní klaun rozhodně nemá na starosti nahrazovat dítěti rodiče. Z toho plyne, že je v první řadě umělcem.

Podle dostupných informací dosud nebylo napsáno žádné rozsáhlejší pojednání, nahlízející na tento fenomén z teatrologického úhlu pohledu.

Použité zdroje:

Literatura

- ARISTOTELES: *Poetika*. Oikoymenh, Praha: 2008.
- BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola: *Slovník divadelní antropologie – O skrytém umění herců*. Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny, Praha: 2000.
- BAUDIS, Anny: *Hry a cvičení pro dramatickou výchovu v mateřské a základní škole: rozvoj vyjadřování a komunikace dětí*. Portál, Praha: 1997.
- BERNARD, Jan: *Co je divadlo*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha: 1983.
- CIHLÁŘ, Ondřej: *Nový cirkus. Pražská scéna*, Praha: 2006.
- HORÁNEK, Zdeněk: *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. Pražská scéna, Praha: 2004.
- NEŠPOR, Karel: *Léčivá moc smíchu*. Vyšehrad, Praha: 2007.
- PAVLOVSKÝ, Petr a kol.: *Základní pojmy divadla – Teatrológický slovník*. Nakladatelství Libri a Národní divadlo, Praha: 2004.
- ŠVEHLA, Jaroslav: *Tisícileté umění pantomimy*. Melantrich, Praha: 1989.
- VALENTA, Milan: *Dramaterapie*. Grada, Praha: 2007.
- VEBER, Václav: *Příběh pantomimy*. Akademie múzických umění v Praze, Praha: 2006.
- ZELEINOVÁ, Jaroslava: *Muzikoterapie*. Portál, Praha: 2007.

Tisk

- DARACH, Brad: *The Big Apple Cirkus – Committed to Kids and their Families, not for profit*. Hospitál Clon Newsletter, 1999, č. 1.
- DUBNOVÁ, Ivana: *Když do nemocnice přijde klaun*. Mladá fronta DNES, 11. 12. 2001.
- HAVLÍKOVÁ, Magdalena: *Zdravotní klaun: Nejlepší, co pro děti můžeme udělat – rozesmát je*, rozhovor s Gary Edwardsem. Mladá fronta DNES 23. 12. 2008.
- KROUTVOR, Josef: *Fredův příspěvek k teorii vtípu*. Dějiny a současnost, 2006, č. 6.

Internet

MUDr. KOŘÍNKOVÁ, Ivana: studie *Souhrnné hodnocení Pilotního projektu Léčba humorem*.

http://www.zdravotni-klaun.cz/pdf/Souhrnne_HodnocPilotZK_06.pdf

Článek *Vzdělávací semináře o. s. Zdravotní klaun*:

<http://www.zdravotni-klaun.cz/index.php?str=27>

Cirkus Paciento, dostupné z www:

<http://www.zdravotni-klaun.cz/index.php?str=28>

Přílohy

Etický kodex zdravotních klaunů

- 1 Zdravotní klauni spolupracující s občanským sdružením jsou vyškolení umělci, kteří jsou k profesionálnímu plnění svých úkolů vybaveni potřebným školením, zkušenostmi a dovednostmi.
- 2 Zdravotní klauni v nemocnicích běžně pracují ve dvoučlenných týmech. V případě nemoci či jiné indispozice svého kolegy může klaun/ka výjimečně vykonat návštěvu sám/a.
- 3 Zdravotní klauni vykonávají svou práci podle svých nejlepších schopností a možností a pružně ji přizpůsobují léčebnému režimu hospitalizovaných dětí a provoznímu řádu nemocnice.
- 4 Zdravotní klauni se řídí hygienickými a bezpečnostními předpisy nemocnice.
- 5 Klaun nesmí provádět návštěvy, je-li nemocný/-á, byť by se jednalo o lehké nachlazení.
- 6 Před a po návštěvě každého oddělení je nutná důkladná hygiena rukou. V případě potřeby je nutno ruce a rekvizity dezinfikovat.
- 7 Po vstupu na oddělení je nedílnou součástí návštěvy nemocnice konzultace o aktuálním počtu a zdravotním stavu dětí na oddělení s jednou či více sestrami. Klauni by měli respektovat všechny pokyny nemocničního personálu a informace získané dotazem by měly přispět k lepšímu splnění účelu návštěvy zdravotních klaunů na oddělení.
- 8 Před vstupem do nemocničního pokoje si musí klaun vyžádat pacientovo svolení a respektovat jeho přání. Důležitou součástí návštěvy je improvizace, v rámci které mohou být do vystoupení zapojeni i rodiče, další návštěvníci a nemocniční personál.

- 9 Klauni jsou v průběhu návštěvy povinni dbát na bezpečnost pacienta a nesmějí svou činností, rekvizitami či pohybem pacienta ohrozit.
- 10 Zdravotní klauni nesmějí v nemocnicích vykonávat žádné úkoly či zastávat pozice, které by byly nad rámec jejich umělecké činnosti a za své chování v nemocnici nesou osobní zodpovědnost.
- 11 Během návštěvy se klaun chová profesionálně a bez předsudků v otázkách pohlaví, etnické příslušnosti, náboženství, tradic, sexuální orientace, společenského postavení, úrovně vzdělání a nemoci.
- 12 Zdravotní klauni respektují soukromé a osobní záležitosti pacientů a jejich rodin a o zdraví navštívených pacientů neposkytují ani nezprostředovávají žádné informace. Veškeré informace o pacientech získané v průběhu návštěvy či rámci konzultace s nemocničním personálem jsou pokládány za přísně důvěrné.
- 13 Od zdravotních klaunů se očekává průběžné rozvíjení a zdokonalování klaunských dovedností tak, aby byl průběžně udržován vysoký standard vystoupení. (K tomuto účelu organizuje občanské sdružení specializované umělecké workshopy).
- 14 Zdravotní klauni by měli rozšiřovat své znalosti z oblasti psychologie hospitalizovaných dětí a získávat v potřebné míře základní informace o dětských nemocech, se kterými se při své práci mohou setkat. (Odborné semináře zajišťuje pro zdravotní klauny občanské sdružení).

Rozhovor autorky s Andrésem Aguilarem, zakladatelem a hlavním koordinátorem organizace Risaterapia v Mexiku

Dobrý den, ráda bych se vás zeptala na pár otázek ohledně vaší organizace, kdy se vlastně v Mexiku objevila?

Ahoj! Já začnu zeširoka. Vystudoval jsem Universidad de Payasos (Univerzita klaunů) a pak jsem nějakou dobu pracoval ve Spojených státech jako člen jednoho cirkusu. Tam provozovali spoustu experimentálních aktivit. No a jednou mi nabídli „hostovat“ v jednom z projektů, kdy několik klaunů od nás z cirkusu navštívilo v nemocnici dětské oddělení. Přišli jsme v klaunských kostýmech. Na jednom pokoji jsem se potkal s holčičkou, asi sedmiletou. To slabé stvořeníčko se samo posadilo na postel a zeptalo se: „Kdo ty seš?“. Odpověděl jsem: „Jsem nový ředitel nemocnice a přišel jsem, abych oznámil doktorům, že toto bude jejich nová uniforma.“ Ona se obrátila na lékaře s ohromným úsměvem a pokračovali jsme v konverzaci. Její matka se tehdy rozplakala a řekla doktorům: „To je zázrak!“ Holčička odpověděla: „To není zázrak, to je klaun.“ No a s tímhle zážitkem jsem se vrátil do Mexika a s několika kolegy založil seskupení Médicos de la Risa („Smíchologové“) v roce 1999. Výsledky našich návštěv byly ohromující, a tak jsme měli možnost se v květnu 2002 organizovat v Asociación Civil (občanské sdružení).

Hrajete jen pro děti?

Původně ano. Ale postupně jsme si uvědomili, že nejen hospitalizované děti potřebují potěšit. Od roku 2005 tak navštěvujeme i domovy důchodců a síť klaunů se neustále rozšiřuje.

To znamená, že produkce probíhají i jinde než v hlavním městě, Ciudad de México?

Ano, už v roce 2005 jsme otevřeli naše pobočky ve městech Guadalajara a Cancún. Postupně se šíří i do dalších měst. Dobrovolníků nám přibývá. Myslím, že jsme velmi dobře organizovaní.

Kdo se může stát zdravotním klaunem?

V podstatě kdokoli, kdo má rád děti, má pozitivní přístup ke světu a k sobě a chuť pomáhat. Projdou základním školením, pak je protřídí kurzy a seznámení se s praxí. Před jednotlivými návštěvami provádíme takovou duševní očistu. Celí se tak jako osprchujeme

od všeho zlého. Mně třeba pomáhá, když si všechny svoje problémy a starosti vizualizuji do obrovské koule, tu pak v duchu stlačuji a stlačuji až je z koule malý balonek a ten nechám mimo sebe. V zákulisí. Na place pro to není místo. Pak můžu předstoupit před diváka.

Vyplatí se to finančně?

Být zdravotním klaunem? Velmi... je to způsob, jak se stát snadno a rychle milionářem. Ne, teď vážně. Naši dobrovolníci nejsou placení. Myslím, že plat by to celé pokazil. Znáte to, když se bere práce jako povinnost, jeden je z ní nešťastný a každý den je pro něj jako něco, co musí přetrpět. Pochází to vlastně už z původu našeho výrazu pro práci: „trabajo“, což znamená taky strast, potíže. Takhle je to lepší. Naši klauni se do služby těší. Nemusejí to dělat. Nakonec zůstanou ti, jejichž touha udělat sami sebe šťastnějšími je nejsilnější.

Sami sebe?

Tak jest. Někteří lidé si možná myslí, že jsme kdovíjací samaritáni, ale já to třeba dělám z úplně sobeckých důvodů. Nepřicházím k tomu děcku nezištně. Já ho přijdu rozesmát, ale ono vlastně rozesměje mě. To uspokojení, ta radost ze setkání je vzájemná. Asi bych to nedělal, kdyby mi to dělalo zle a rozesmutňovalo mě to. Vždyť vlastně každý komediant hraje pro tu odezvu, řekněme, pro potlesk. A když se vám podaří zvednout z postele a rozpovídat holčičku, která tam údajně několik týdnů před tím jen bez zájmu ležela, je to uspokojení ještě tisíckrát plnější, než z aplausu v divadle. To je čistá ekonomika, vypočítavost! (směje se) To by si lidi měli uvědomit. Tady v hlavním městě, coby největší metropoli světa, jsou lidé často na sebe hrubí. Například často, tady opravdu velmi často, uvíznou v zácpě a šílí z toho. Nikde jinde na světě jsem neviděl, že by byl domluvený zvuk pro zahoukání klaksonem, který znamená vulgaritu (napodobuje zvuk). A všichni mu tu rozumí jako urážce. Ach, přál bych si, abychom v tom autě třeba dokázali relaxovat, smát se. Myslím že já už to umím. Prostě pak těm lidem místo zahoukání pošlu úsměv nebo veselý škleb. A hned je lepší nálada! Co dám, to dostanu. Když budeme na sebe hnusní, vrátí se nám to ve stonásobné míře. A naopak.⁴⁹

⁴⁹ Rozhovor byl pořizen 21. 8. 2008 v Mexico City a následně přeložen ze španělského originálu autorkou práce. Je uložen v obou jazykových verzích v osobním archivu autorky.

Propagační materiál občanského sdružení Zdravotní klaun

Linka domů

Ve spolupráci s NADACÍ EUROTEL připravujeme 2x ročně návštěvu ve 32 nemocnicích, 1710 návštěv se odehrávají v herně a zdravotní klauni si pro děti připravují vystoupení, rozdávají jim dětky a NADACE EUROTEL poskytlé provětralé kupony pro volání dětí z zdravotních mobilních telefonů, které mají sestřičky u sebe po celý rok. Nakonec se ještě zdravotní klauni podívají za dětmi, které kvůli svému zdravotnímu stavu musely zůstat na poklopcích.

Techniky léčby humorem

Mimo zářející programy pro děti bychom rádi uvedli, že realizujeme vzdělávací program pro lékaře a zdravotní sestry s cílem seznámit je s psychosociálními technikami tzv. Humor therapy, které mohou podávat v situacích, které jsou pro dětské pacienty stresující nebo bolestivé. Tento program zrealizovali za podpory Ministerstva zdravotnictví ČR.



„Cirkus Paciento“

Projekt, který rozšiřuje možnosti pozitivního působení zdravotních klaunů na dětských odděleních nemocnic a zároveň posílje aktivní zapojení dětí do vytváření dobré nálady na oddělení. Program je určen především, ale nejen, dětem s dlouhodobějšími onemocněními, a je koncipován jako týdenní.

Hlavním cílem je vzbudit u malých pacientů zájem. Skoro každé dítě se chce alespoň na chvíli stát „klunem“, naučit se kouzla a zkusit cirkusové umění. Zájem o jakoukoli smysluplnou aktivitu je součástí probuzení zájmu o aktivní přístup k životu, což je důležitou součástí léčebného procesu.

Účast dětí v programu i v závěrečném vystoupení je zcela dobrovolná a program respektuje různá omezení nemocných dětí, včetně nůžnosti např. provedení vyšetření či léčebného zákroku v době jeho přípravy.

Kromě velkého počátečního představení nabízí projekt ještě řadu, stejně významný přínos. Z našeho pohledu se jedná o možnost poznat děti a jejich reakce v každodenním nemocničním provozu, lépe porozumět omezením i dennímu režimu, kterým se musí na základě své nemoci podrobít, udělat si jasnější představu o průběhu hospitalizace i rodicích, které jsou klady na psychiku dětí. Tento projekt nabízí dětem možnost dlouhodoběji upravit svou mysl ke konkrétnímu cíli - proměnit se na chvíli v zdravotního klauna a pozitivně působit jak na svou psychiku, tak na psychiku ostatních dětí či rodičů....



 ZDRAVOTNÍ KLAUN
www.zdravotni-kloun.cz

OBČANSKÉ SDRUŽENÍ ZDRAVOTNÍ KLAUN

Zdravotní klaun je nezisková organizace, která provádíle přináší do nemocnic smích a radost hospitalizovaným dětem. Koncept „lěčby humorem“ v České republice rozvinul Američan Gary Edwards. První nemocnicí začal navštěvovat v roce 1998 a na zdělané pozitivních ohlasů ze strany především větších fakultních nemocnic inicioval koncem roku 2001 vznik občanského sdružení a zároveň se spojil s Moravskoslezským programem Klaunů v nemocnicích.

Dnes pracuje v České republice 21 profesionálních zdravotních klaunů, kteří navštíví ročně více než 15 000 dlouhodobě nemocných dětí, aby jim zpestřili a ulehčili jejich pobyt v nemocnici. Většinu programů je hrazena z příspěvků individuálních a firemních dětí. Zdravotní klauní jsou profesionální umělci, školeni pro práci v nemocničním prostředí. Klaunáři probíhají na pololetích v úzké spolupráci s lékaři a zdravotními sestrami. Sdružení Zdravotní klaun získalo

podporu Ministerstva zdravotnictví ČR.

V současnosti jsou profesionální zdravotní klauní povozováni za účinnou součástí léčebného procesu na dětských odděleních nemocnic ve světě i v dalších evropských zemích např.: v Rakousku, Německu, Holandsku, Itálii, Dánsku, Belgii, Madracu, Slovinsku a na Slovensku.

Sdružení Zdravotní klaun je členem mezinárodní sítě KOLE NASEN ClownDoctors International.



PROGRAMY ZDRAVOTNÍCH KLAUNŮ

Cenu se děti smíjí. Tak například měření dobré nálady, kontrola barvotrcnosti, transplantace červeného nosu, nebo vyšetření inteligence a čtení šarmých myšlenek pomocí speciální produktky. Nakonec vykouzli klaunů z klobočku nebo kapsy mojí dárek. ...

Pravidelné návštěvy

Na návštěvu za děti chodí vždy sebranní klaunská dvojice. Na dětských úzkových odděleních zdravotní klauní provádí individuálně s cca 30ti dětmi při každé návštěvě. Pro každého malého pacienta mají zdravotní klauní připraveny kouzla, gagy a překvapení, které dětem přinesou spoustu smíchu a radosti a zároveň jim pomohou zapomenout na strach a úzkost, které děti v nemocnici prožívají. Klaunáři trvají cca 3 - 4 hodiny. Každá klaundera probíhá po předložení konzultací s zdravotním personálem o zdravotním stavu pacientů. Teprve potom zdravotní klauní zaklepe na dveře dětských pokojů a hraje s dětmi jejich vlastní představení.

Naším cílem je myšlenkově odpoutat dítě od jeho nemoci a psychologické nepohody, zaujmout ho hrou a vykouzlit tak na dětské tvář úsměv.

To vyžaduje cit pro situaci, velký prostor pro improvizaci a hlavně individuální kontakt.



JAK MŮŽETE PODPORIT NÁVŠTĚVY ZDRAVOTNÍCH KLAUNŮ

Většinu programů zdravotních klaunů hraje pro nemocnice zdarma. Některé jsou hrazeny z příspěvků firemních a individuálních dětí, jejichž výše nám reálně umožňuje navštívit více jak 15 000 dětí ve věku od 1 - 17 let. Skutečný zájem o návštěvy ze strany nemocnic je však zhruba trojnásobný.

**Milí pane Rypáčeku
pro vás navštíví
Bence a Bence
nemocnicí.
Milkou**

**Občanské sdružení Zdravotní klaun, I. únorova 10, 130 00, Praha 3
IČ: 420 222 724 440, DIČ: CZ420 222 724 440, OSVČ: 724 222 440
www.zdravotni-kloun.cz, info@zdravotni-kloun.cz
ČO: 26547953, registrace v MV, IČ VST: 148076/01 R, Účt. 90, 15912293/0000**

Zadáním trvalého nebo jednorázového příkazu v bance na číslo bankovního účtu **15917229306000** a zároveň zasláním kontaktních údajů na info@zdravotni-kloun.cz. Pošleme Vám potvrzenou darovací smlouvu a zardadíme Vás mezi přátele sdružení.

Odesláním sms ve tvaru **DMS KLAUN** na číslo **87777**. V tu chvíli přifitřte číslo 27 Kč (k této částce bude připočteno DPH).

Zapojením se do programového partnerství informace najdete na www.zdravotni-kloun.cz nebo Vám rádi odpovíme na tel. čísle **724 222 440, 724 286 066**.

Uvítáme Vaše podněty, názory a Vaši pomoc.

Děkujeme programovým partnerům sdružení: Kastro Millennium, Kapska Naděje, Lokál, Zet Servis, KIKKA a další.

Zdarma vyiskla tiskárna
První dobrá s.r.o.

Děkujeme