

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Ústav speciálněpedagogických studií

Bakalářská práce

Petra Mikulková

VYUŽITÍ KLAUNIÁD A CIRKUSU VE
SPECIÁLNÍ PEDAGOGICE

OLOMOUC 2018

Vedoucí práce: Mgr. Kristýna Krahulcová, Ph.D

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci zpracovala samostatně a použila jsem jen ty prameny, které jsou uvedené v seznamu použité literatury.

V Olomouci dne 9. 4. 2018

Podpis:

Poděkování

Touto cestou bych chtěla poděkovat vedoucí práce Mgr. Kristýně Krahulcové, Ph.D. za pomoc, při výběru tématu, odborné vedení a trpělivost. V neposlední řadě bych chtěla poděkovat Mgr. Bronislavě Lehocké, přátelům a mým nejbližším za podporu, kterou mi během studia poskytovali

Obsah

ÚVOD.....	6
I. TEORETICKÁ ČÁST.....	7
1 Sociokulturní znevýhodnění ve speciální pedagogice	7
1.1 Romská menšina a její specifika.....	9
1.2 Proces socializace	10
2 Cirkus a jeho známé osobnosti.....	11
2.1 Tradiční cirkus	11
2.2 Nový cirkus.....	12
2.3 Osobnosti českého cirkusu.....	13
2.3.1 Boleslav Polívka.....	13
2.3.2 Boris Hybner	14
2.3.3 Ctibor Turba	14
2.3.4 Ctibor Turba a pantomima	15
2.4 Osobnosti klaunského umění ve světě	16
3 Klaunské metody.....	17
3.1 Klaunerie.....	17
3.2 Klaun, Šašek	18
3.3 Maska.....	18
3.4 Pantomima	19
3.5 Improvizace	20
II. EMPIRICKÁ ČÁST	22
4 Metodologie kvalitativního výzkumu	23
4.1 Vymezení výzkumného problému	23
4.2 Cíl výzkumného šetření	23
4.3 Výzkumné otázky	23
4.4 Design výzkumu	24

4.5	Charakteristika výzkumného souboru	24
4.6	Etické zásady výzkumu	25
4.7	Metoda sběru dat.....	26
4.7.1	Rozhovor	26
4.8	Metoda analýzy dat.....	27
4.8.1	Zakotvená teorie.....	27
4.8.2	Otevřené kódování	27
4.8.3	Technika vyložení karet	28
5	Analýza a interpretace dat	29
6	Zhodnocení výzkumného šetření	40
7	Diskuze.....	41
7.1	Limity studie	41
7.2	Doporučení pro praxi	41
7.2.1	Využití masky v praxi	41
7.2.2	Improvizace v praxi.....	42
7.2.3	Studie barev.....	43
7.3	Rešerše dat	44
	ZÁVĚR.....	45
	POUŽITÁ LITERATURA	46
	Seznam tabulek.....	50
	Seznam příloh	51
	Příloha č. 1.....	4
	Příloha č. 2.....	6

ÚVOD

Tato bakalářská práce se věnuje především klaunským metodám a jejich využití ve speciální pedagogice s ohledem na sociokulturní znevýhodnění a problematiku romské menšiny. První část bakalářské práce představuje pojmy, sociokulturní znevýhodnění, romská minorita a cirkus, kterým se zabývá v souvislosti s historickým vývojem až do současnosti. Dále se práce zabývá klaunskými metodami, zejména improvizací, maskou, klaunérií, pantomimou a dalšími. Teoretická část práce se zabývá historickým vývojem cirkusu od cirkusu tradičního až po Nový cirkus. Práce akcentuje stěžejní osobnosti tohoto uměleckého směru a pozornost věnuje zejména Borisovi Hybnerovi, Boleslavovi Polívkovi a především o panu Ctiborovi Turbovi a jeho metodám výuky, které jsou rozpracovány v praktické části práce.

Podstatnou část práce tvoří část praktická, ve které jsou použity prvky kvantitativního výzkumu, čímž je forma rozhovoru, který byl analyzován pomocí otevřeného kódování. Podkladem pro praktickou část práce je zejména autorčino působení a aktivní účast na výuce probíhající v rámci Hereckého studia Švandova divadla (dále jen Herecké studio). Herecké studio je amatérský soubor, který studentům nabízí škálu vzdělávacích aktivit. Výuka je v praxi koncipována jako výuka na vysoké škole umělecké, která studentům poskytuje plnohodnotnou přípravu pro budoucí divadelní praxi. Jde o hlasové techniky, jedná se zejména o hlasovou techniku jevištní mluvu a zpěv, dále pak jevištní pohyb, pohybové hodiny, autorské psaní a improvizaci. Praktická část se zabývá především klaunskou tvorbou a metodami, které cirkus jako takový poskytuje. Cirkus nabízí širokou škálu neomezených způsobů tak, aby se v tom našel každý a dále se v tom rozvíjel. Například díky žonglování si lze zkusit, jaké to je vystupovat na veřejnosti, něco umět a společně to může být postup, jak se přestat bát a začít si více důvěřovat. V druhé řadě je to činnost, která si vyžaduje maximálně soustředěnost a rychlé postřehy a to všechno sami v sobě můžeme rozvíjet. Dále se tato praktická část bude soustředit nejen na to, co, ale také na to, jak můžeme sami sobě zprostředkovat kontakt sami se sebou a přijít k určité fázi uvědomění. Porozumět celému vyučovacímu procesu a své zkušenosti a prožitky předávat dál.

Praktická část, která analyzuje využití cirkusových prostředků v rámci umělecké tvorby a vzdělávání, jejich efekt a vliv na osobnost jedince. Cíl bakalářské práce je analýza cirkusových prostředků s ohledem na jejich efektivitu a praktické využití jak v uměleckých, tak ve vzdělávacích aktivitách u lidí se sociokulturním znevýhodněním.

I. TEORETICKÁ ČÁST

Teoretická část analyzuje dosavadní využití klaunských metod u sociokulturně znevýhodněných lidí a dále postoj okolí k lidem se sociokulturním znevýhodněním ve speciální pedagogice. Teoretická část tedy vytváří analytický rámec pro zkoumání cirkusu a klaunských metod. Praktická část bakalářské práce poté dává do souvislosti tyto metody s reálnými příklady z praxe pedagogické a umělecké. První kapitola se soustředí na vysvětlení pojmů sociální znevýhodnění, kdy se autorka soustředí na romskou menšinu. Tato kapitola se zabývá vysvětlením pojmu „Rom“ z toho důvodu, že v různých kontextech je chápán různě a vymezí pojem v kontextu, v jakém ho bude používat. Podle Štěpána Moravce (2004), který navrhl následné používání významu „Rom“.

V následném textu se bakalářská práce věnuje oblasti vzdělávání, problematice rovných příležitostí a především na integraci romské menšiny ve společnosti a poskytne stručný přehled o tom, co je to speciální pedagogika. Celá kapitola o Sociálním znevýhodnění především akcentuje romskou minoritu. Druhá kapitola se věnuje čistě cirkusu, jeho historii a vývoji, v druhé kapitole jsou dále uvedena stěžejní jména osobností cirkusu, techniky a zužitkovat to v její prakticko-analytické práci. Třetí kapitola je zaměřena čistě na klaunské metody, stručné seznámení s nimi, jejich využití a symboliku.

1 Sociokulturní znevýhodnění ve speciální pedagogice

„Zdraví je stav úplné tělesné, psychické a sociální pohody. (Podle WHO, 1980)“
(Slowík, 2007, s. 28).

Lidé, kteří jsou sociokulturně znevýhodnění, poměrně často podléhají různým formám sociální izolace a diskriminace (rasové, národnostní, politické, kulturní, vztahové a sociální), díky téhle separaci mají daleko silnější přirozenou tendenci k setkávání a komunikování především mezi sebou a vytvářet tím minoritní subkultury. Má to své výhody jako je eliminace jejich sociální deprivace a zároveň nevýhody a tím může být prohlubující se bariéra mezi minoritou a většinovou společností.

Děti vyrůstající v sociokulturně znevýhodněném prostředí se často potýkají s typickými problémy, mezi které patří:

- frustrace základních potřeb (primárních, emočních, vztahových atd.),
- silný přímý vliv sociálně patologických jevů,
- deviace v hodnotovém systému a etice,
- ztížené podmínky seberealizace a sociální integrace (Slowík, 2007).

Problematika sociokulturního znevýhodnění začíná být v dnešní době více zdůrazňována a to spolu s tématy evropské a mezinárodní společenské integrace, respektive globalizace, zejména v souvislosti s otázkami přistěhovalectví a zvýšené míře migrace, se kterými se musí aktuálně vyrovnávat naše společnost. Téma o sociokulturních menšinách a etnické soužití je samozřejmě tématem starším a složitějším. S tímto znevýhodněním bývají spojeny problémy, jakými jsou například jazyková bariéra, národnostní nebo rasová odlišnost, sociálně patologické prostředí rodiny (Slowík, 2007).

Sociokulturní znevýhodnění se dá pojmut i z hlediska speciální pedagogiky díky tomu, že speciální pedagogika je disciplína zaměřena na výchovný a vzdělávací proces, na celkový osobnostní rozvoj znevýhodněného člověka s cílem dosáhnout co možná nejvyšší míry jeho sociální integrace, a to včetně pracovních a společenských možností (Slowík, 2007).

Cílem speciální pedagogiky je maximální vývoj osobnosti člověka s postižením a docílením maximální úrovně jeho socializace (Pipeková, 2006). Vzhledem k tomu, že k dosahování cílů speciální pedagogika stále hledá a využívá nové směry a moderní metody, které reagují na vývoj obecného vědeckého poznání, technologické možnosti, ale také se v nich odráží atmosféra ve společnosti a tou je vztah intaktní většiny k osobám s postižením. Mezi současné cíle speciální pedagogiky musí jednoznačně patřit výchova a vzdělávání intaktní (nepostižené) části populace ve vztahu k lidem s postižením (Slowík, 2007).

Současné pojetí speciální pedagogiky vzniklo v důsledku hledání optimálního přístupu k handicapovaným lidem ve snaze vzdělávat, vychovávat a rozvíjet jedince tak, aby byli schopni prožívat i navzdory nejrůznějším znevýhodněním kvalitní a smysluplný život. Zejména v průběhu 20. století se vyprofiloval obor speciální pedagogiky, která dnes působí jako svébytný obor s poměrně širokou oblastí zájmů.

V centru zájmů a dění speciální pedagogiky nestojí žádné vady, poruchy, postižení či handicap, s nimiž se můžeme u jednotlivých jedinců potkat, ale zájem tohoto oboru,

je zaměřen především na člověka, jehož situace je nějakým způsobem ovlivněna znevýhodněním, které ve své sociální existenci potřebuje odbornou intervenci a vhodnou podporu (Pipeková, 2006).

1.1 Romská menšina a její specifika

Jsou tři kořeny vznešenosti, individuální lidskému duchu: rozum, který věci chápe, vůle neboli rozhodnutí, které se bere za tím, co je na věcech dobré a krásné, konečně pak nutkání k činu, vyzbrojené a usměrněné po všech stránkách schopností k činům. (Všetečka, 1987)

Pojmem Rom se rozumí osoba ve smyslu příznačného vzhledu. Romem je v tomto ohledu ten, kdo má příznačnou pigmentaci především vlasů a pokožky, a na základě toho je brán za Roma nebo se za něj považuje. „Romský antropologický typ“ jako kategorie neexistuje. Tento termín je smýšlený v myslích lidí. (Moravec, Jakoubek, Hirt, 2004)

V této práci budou Romové bráni jako jedinci, kteří se za Romy považují a také jedince, kteří jsou díky význačné části okolí kolem nich považováni za Romy.

„Výchovné a vzdělávací potřeby příslušníků menšin nejsou totožné se speciálními edukativními potřebami dětí handicapovaných“ (Novotná, Kremlíčková, 1997, s. 103).

Specifika romské populace:

- život a kultura - Tanečníci, hudebně nadaní muzikanti, řemeslníci,
- priority - Soudružnost rodiny, úcta ke starším (žena k muži), orientace na blízkou, budoucnost (co bude dnes, zítra mě nezajímá),
- charakter - Pocit ohrožení, emocionalita, slabá vůle, temperament,
- současnost - postupně přejímají hodnoty a vzorce naší společnosti X vlastní neochota, nevzdělanost, izolovanost,
- současný stav - vysoká porodnost, zaostalost ve vzdělání, nezaměstnanost, kriminalita, problémy Romů v oblasti bydlení, zdravotní prevence a sociální exkluze (Nečas, 1995).

1.2 Proces socializace

Vhledem ke stížené socializaci romské menšiny je nutné si říci, co to vlastně znamená.

Socializace je dlouhodobý proces orientovaný na prosociální jednání. Toto jednání v sobě zahrnuje schopnost a zručnost efektivně:

- komunikovat,
- spolužití s jinými lidmi,
- spolupracovat s jinými lidmi,
- pomáhat druhým lidem (Balvín, 2008).

Slowík dále uvádí, že i ti, kteří ve svém domácím prostředí nemají se sociální integrací problém, mohou se ocitnout v pozici sociokulturně znevýhodněného jedince. V situaci, kdy se ocitnete na delší dobu v zahraničí (především pokud jde o prostředí výrazně kulturně odlišné, jehož místní jazyk člověk dostatečně neovládá). Nutnou součástí je naučit se toleranci, porozumění a přijetí nejrůznějších odlišností u druhých lidí a to se týká doslova každého z nás, a je proto velmi dobře, že se stala jedním z důležitých průřezových témat, zdůrazňovaných v nově pojatém resumé školního vzdělávání podle rámcových vzdělávacích plánů (Slowík, 2007).

Reakce a chování ve vztahu k Romům od okolí spočívají především v nevědomosti, v negativních stereotypech a předsudcích, které se tvořily během staletí. Je důležité mít alespoň částečnou znalost určitých historických souvislostí, jsou základním předpokladem pro pochopení současné situace a to už z toho důvodu, že Romové jsou teritoriálně největší nevázanou menšinou v Evropě (Denzin, 1978).

Romové tvoří početně nejvýznamnější etnickou menšinu v České republice. Současný stav, ve kterém se romská minorita nachází, plně odpovídá přijímaným definicím sociálního vyloučení. *„Romská minorita je v naší společnosti vystavována dlouhodobé nezaměstnanosti, nízkému vzdělání a kvalifikaci, diskriminaci, neblahým podmínkám pro bydlení, rasismu, životu ve znevýhodněných podmínkách. Jedná se o začarovaný kruh vzájemně propojených a na sobě závislých problémů sociální povahy,“* (Jindráková, 2008, s. 9.).

2 Cirkus a jeho známé osobnosti

Tato kapitola vymezuje pojem cirkus včetně jeho historie a vývoje. Konkrétně se zabývá Tradičním cirkusem (cirkus dnešní doby) a Novým směrem, který je uveden pod pojmem Nový cirkus. Následně se kapitola věnuje průkopníkům cirkusu v České republice, kterými jsou Boleslav Polívka, Boris Hybner a Ctibor Turba. Zmíněny jsou rovněž významné osobnosti cirkusu a pantomimy ze zahraničí. V návaznosti na Ctibora Turbu se autorka věnuje především jeho výukovému stylu a metodám, přičemž popisuje základní výrazové prostředky jeho tvorby, včetně improvizace. Některé níže popsané výrazové prostředky a aktivity klaunské a umělecké tvorby, budou analyzovány v rámci praktické části bakalářské práce.

2.1 Tradiční cirkus

Tradiční cirkus byl od druhé poloviny 18. století. Zpočátku zejména pro bohatší vrstvy společnosti. Tradiční cirkus se mohl pyšnit svým pestrým programem, do kterého spadaly nevídané dovednosti artistů, výpravné pantomimy, čísla klaunů a výlet do exotických krajů díky číslům se zvířaty. Tradiční cirkus, díky svému pestrému programu, v lidech vyvolával v obecnstvu napětí, strach, úžas, závrať a především je skvěle bavil a předváděl lidské dovednosti. Cirkus měl dvě poslání. První bylo bavit diváky a druhé poslání bylo provokovat a inspirovat ostatní tvůrce umění (Cihlář, 2014).

Půdorys cirkusu, jenž byl vytvořen již v druhé polovině 18. století, měl jako základ jezdecké umění, které vzbuzovalo obdiv širokého publika. Pro zpestření programu se postupně přidávaly další cirkusové složky od artistických výstupů až po zárodky klaunských výstupů (Cihlář, 2014).

Nejnámější ze zakladatelů novodobého cirkusu, seržant královské kavalerie Philip Astley, který v roce 1768 založil v Londýně jízdárnu, kterou o rok později přesídlil asi o půl míle na západ nedaleko Westminsterského mostu a zde také vybudoval The Royal Grove (jezdecká škola, později považována za jeden z prvních novodobých cirkus na světě). Dalo by se říci, že kůň byl na vrcholu cirkusového fenoménu ukázkou společenského postavení, podobně jako dnes například luxusní automobil (Cihlář, 2014).

Kromě artistických disciplín, které doplňovaly jezdecká vystoupení, v zápětí se jisté popularity dočkaly skupinové divadelní živé obrazy. Byly původně jako jezdecká pantomima, čili specifický druh nonverbálního divadla. S postupem doby byly tyto obrazy i moderně a technicky vyvinuté – plynové, elektrické osvětlení, bicykly anebo motorky (Cihlář, 2014).

Jak je zmíněno v kapitole *Proměny cirkusu* od Cihláře (2014):

V dnešní době už jsme zvyklí výraz cirkus aplikovat možná častěji v přeneseném slova smyslu než ve významu původním. Zjednodušeně tak v základu cokoli, nad čím kroutíme hlavou. Co je k neuvěření, anebo přímo nepochopíme -, označujeme tímto slovem. Nelze se tomu divit, vždyť cirkus byl vždycky místem, kde byly soustředěny mimořádně speciální dovednosti, schopnosti a atrakce, nad nimiž zůstával mnohdy rozum stát. Jak ale postupně proslulost tradičního cirkusu upadala a jeho programy se stávaly čím dál bizarnější atrakcí, přerůstaly v přeneseném použití slova cirkus spolu s pachutí jeho významu určitý despekt a dekadence.

Po dlouhá století byl cirkus považován za atraktivní zábavu, která dodnes v genech nese touhu vyvolávat intenzivní emoce údivu, strachu, pobavení a obdivu. Tradiční cirkus stavěl svou existenci na rituálech a na cirkusových tradicích, jako je například provokace publika. Cirkus po celou dobu balancoval na hranici zábavy a umění, což přivolovalo buď ty, kteří respektovali nebo zavrhlí (Cihlář, 2014).

2.2 Nový cirkus

Tradiční český cirkus navazuje na rodinné tradice, oproti tomu Nový cirkus vychází téměř vždy z řad artistů, nadšenců a umělců z necirkusových rodů (Dvořák, 2006).

Oproti Tradičnímu cirkusu se Nový cirkus v dnešní době vyznačuje jako jeden z neprogresivnějších směrů živého umění. Další možnosti popisu vývojových etap nových forem cirkusových umění naznačuje Jean-Michael Guy, když říká, že Nový cirkus a jeho cíl je vytvoření „totálního divadla“ oproti tomu cirkus současný je více choreografický a jde ještě dál, čili usiluje o „totalitní umění“ (Dvořák, 2006).

Důležité znamení k rozlišování Nového cirkusu od současného je přítomnost a nepřítomnost zvířat na scéně. Podle Petra Pavlovského je cirkus: „*Specifický kruhový prostor, ve kterém se konají performance, které využívají uměleckých (divadlo) i mimo uměleckých (iluzionismus) aktivit. Pojmenování může zaznamenat i představení samo a v tom smyslu jde o umělecký fenomén na pomezí divadla – pokud jde o umění, je to druh divadla. Předvádějí se zde výjimečné nevšední lidské a zvířecí dovednosti. Především fyzické, na rozdíl od sportu nikoli soutěžním způsobem*“ (Pavlovský, 2004, s. 39).

Divadelní druhy jsou rozděleny na základě použitých materiálů a výrazových prostředků. Pavlovský řadí k divadelním druhům i divadlo pohybové, k němuž je nový cirkus v České republice přirovnáván. Co se technického přizpůsobení týče, tak v Artistickém slovníku cirkusových pojmů Ireny Zolarové se lze dočíst, že cirkus je stanem nebo kruhovou stavbou ohraničený prostor pro hru a amfiteatrální hlediště, v jehož středu se na jedné nebo více manéžích uvádějí představení, jejichž podstatnou částí tvoří různé drezury zvířete a větší artistická čísla (Zoralová, 1964).

Vzhledem k rychlejšímu růstu Nového cirkusu, získává mnoho více vlastní odborné reflexe, studijní, vzdělávací a dokumentační zázemí, včetně dobře vyvinutého systému podpory. Tyhle artistické disciplíny se staly součástí kondičních tréninků široké veřejnosti, pro kterou jsou novou zábavou a koníčkem, a souběžně renesance zájmu o artistické disciplíny jde ruku v ruce s popularitou pouličních dovedností (Cihlář, 2014). Třetí a zatím poslední linií je kontakt s profesionálními artisty, kde artisté propojují základní přehled vztahu českého divadla a cirkusu. S jistotou se dá prohlásit, že takto pestrý a mnohotvárný příběh pomáhá vřelému diváckému i tvůrčímu přijetí nového cirkusu, který k nám zavál ze zahraničí a tím inspiroval české tvůrce k vlastní tvorbě v cirkusovém žánru.

Ke shrnutí pojmu „*Nový cirkus*“ lze říci, že Nový cirkus můžeme považovat za další éru monitorovaného vztahu divadla a cirkusu, jež v mnohém navazuje na dávno opomíjené odkazy z historie a která některé principy všech zmíněných linií v moderním kontextu dále podporuje rozvoj, přičemž vytváří nový druh jejich slučování (Cihlář, 2014).

2.3 Osobnosti českého cirkusu

2.3.1 Boleslav Polívka

Boleslav Polívka se narodil 31. Července 1949 ve Vizovicích. Polívka je herec, režisér, autor a občas působí jako pedagog. Absolvoval Janáčkovou akademii múzických umění v Brně. Rok byl členem v soboru, který se nazýval Alfred Jarry, díky které měl možnost začít na prknech, co znamenají svět s Turbou a Hybnerem. „Mívali jsme proměnlivé obsazení, abychom si podle možností vyhověli“ (Polívka, 2011, s. 60). Po odchodu ze souboru pokračoval v angažmá v divadle Husa na provázku. Boleslav Polívka je nejmladší představitel druhé pantomimické generace a tvorba, která je s ním nejvíce spojována je divadelní tvorba právě v brněnském divadle Husa na provázku, které bylo založeno roku 1967 amatérským sdružením a od roku 1972 je profesionalizováno. Nyní působí ve svém vlastním kamenném divadle, které má v Brně s názvem Manéž Bolka Polívky. Divadlo Husa na provázku

je zmíněno především proto, že právě tam divadlo umožnilo Polívkovi individuálně naplňovat jeho klaunskou-mimickou linii (Cihlář, 2014).

2.3.2 Boris Hybner

Boris Hybner (*1941-2016), byl český mim, herec, scenárista, režisér, pedagog na vysoké škole a jeden z největších představitelů české pantomimické školy. Jeho zcela první mimické představení na veřejnosti bylo v souboru Ladislava Fialky a odehrávalo se v divadle Na zábradlí. Spolu se Ctiborem Turbou založili divadlo Alfreda Jarryho a se souborem Gag, které Hybner založil, pokračoval v tvorbě a rozvíjení němé filmové grotesky. (Krátká, 2016) Boris Hybner a stejně tak jako Boleslav Polívka se řadí mezi takzvanou druhou pantomimickou generaci (Cihlář, 2014).

Jak se uvádí v knize Orbis cirkus: „*Ačkoliv asi největší inspirací byla pro Borise Hybnera němá filmová groteska reprezentována Busterem Keatonem, jistě k formujícím momentům lze zařadit i setkání s arménským klaunem Leonidem Jengibarovem*“ (Cihlář, 2014, s. 241).

2.3.3 Ctibor Turba

Jeden z nejvýznamnějších českých průkopníků cirkusové tvorby v České republice je považovaný Ctibor Turba. Ctibor Turba je narozen 16. Října 1944 v Mariánských lázních, je herec nonverbálního divadla, mim, pedagog, režisér, choreograf a scenárista. Přinášel do Česka moderní pantomimu, nonverbální divadlo a především práci s maskou. Vytvořil mnoho stylu nonverbálního divadla, ať už se jedná o nonverbální divadlo pohybové, tak i taneční. Na základě svých zkušeností a poznatků přinášel nové metody (Krátká, 2016).

Cenu Ministerstva kultury za přínos v oblasti divadla získal v roce 2013. Díky Turby vznikla představení jako je například Giro di vita nebo Strach má velké oči. Nositel Ceny Reda Skeltona, Živoucího pokladu, Ceny Nadace Českého literárního fondu, Zlaté ručky, Ceny Ministerstva kultury za přínos v oblasti divadla. Je jeden ze spoluzakladatelů souborů: Cirkus Alfred (1974 až 1979), divadla Alfre ve dvoře a souboru Pantomima Alfreda Jarryho (1966 až 1972). Ctibor Turba se díky své dlouholeté pedagogické činnosti a založení dvou kateder nonverbálního divadla, stal nejvýznamnější a nejvýraznější osobností české pantomimy (Krátká, 2016).

Sergej Machonin, který od roku 1954 do roku 1969 byl redaktor Literárních novin, později působil jako redaktor nakladatelství Mladé fronty, dále jako dramaturg Čs. Státního filmu, dramaturg Realistického divadla v Praze a zároveň spolupracoval s filmovým

studiem Barrandov jako dramaturg a scénárista napsal o pantomimě Alfréda Jarryho pro Lidové noviny: „*V šedesátých letech vtrhl Turba s Borisem Hybnerem a dalšími odvážlivci do tklivého hájemství tradiční pantomimy a nenechal v něm kámen na kameni. Pustil na jeviště paradox, sarkasmus, krutost a vražednost světa, grotesku, klauniádu, ironii a existenciální hrůzu, surový i jemný humor – všechno jako obranu ohrožené čistoty a krásy v této zemi a na tomto světě*“ (Machonin, 1990, s. 5).

Jeden z největších úspěchů jeho kariéry je vznik Ateliéru klaunské scénické a filmové tvorby při Janáčkově akademii múzických umění. Záměr Ateliéru klaunské scénické a filmové tvorby je být experimentálním pracovištěm, jehož pedagogové musí vyhledávat v nabízené myšlence budoucí podobu komedie, nacházet v bývalých principech podobnosti a užitečné a fungující mechanismy, propojovat a všemi způsoby napomáhat vzniku komunikativní moderní podoby komedie. Výukou předešlých stylů lze jen provokovat volbu nadále živých okamžiků. Commedia dell' arte, klasická pantomima devatenáctého století, klasická nebo nynější klauniáda, mim, marceauovská pantomima, divadlo masek budou poskytovanými tématy výuky. Ale vlastní tvorba studujících musí zůstat a tím být jediným ukazatelem ospravedlňujícím existenci tohoto ateliéru (Krátká, 2016).

2.3.4 Ctibor Turba a pantomima

Turbova koncepce mimického divadla, která je určena zejména studentům se schopností tělesné inteligence a fantazie, vnímavosti pro tělesný výraz, pohyb a uměleckou tvorbu, která hledá a je postavena na expresivitě a dovednostech lidského těla, má u Turby tři základní směry: Technika a analýza pohybu, soustředěna na vědomost lidského těla a fyzickou performanci, druhým a základní směrem je Teoretické vzdělávání studentů, a konečně třetí, které ve výukovém plánu zaujímá největší prostor, tedy i čas a tím je Hlavní předmět, během kterého je studentům nabízena řada námětů: improvizace, výuka minulých stylů (Commedia dell'arte, Romantická pantomima 19. století, Marcel Marceau a imaginární pantomimam klasická a moderní klaunská pantomima a další). Dále se Ctibor Turba zaměřuje na studie barev (pohyb mima, který je nebarevný a pohyb nesoucí barevný obraz), (Krátká, 2016).

2.4 Osobnosti klaunského umění ve světě

Postavy klauna vděčí cirkusu za objevení klaunského nosu. Jde o transparentní symbol klauna a tradičního cirkusu jako takového. Klauni nejsou ovšem vázáni jen na cirkusovou tvorbu, ale také se často objevují v kabaretních představeních. Příkladem této disciplíny je klaun Grock (Švehla, 1989). Buster Keaton nebo Charlie Chaplin se zase věnovali filmové tvorbě (Cihlář, 2014). O celkové klaunské umění se zasloužilo mnoho světově slavných osobností. Jeden z nich je například Jacques Lecoq, Leonid Jengibarov nebo Marcel Marceau. Lecoq se proslavil díky své škole, kde nevedl své žáky pouze ke klaunskému umění, ale jeho hlavní motivací bylo vést žáky k uvědomování si svého těla souznění země s tělem a s prostorem kolem nich. Tato technika byla a je zároveň podstatou klaunské tvorby (Krátká, 2016).

3 Klaunské metody

Ve třetí kapitole se autorka zabývá Klaunskými metodami, se kterými chce seznámit a zároveň je propojit v praxi. Věnovat se bude především Klaunerii, klaunům, maskám, improvizaci a pantomimě. Pantomima zároveň s divadlem sdílí společné prvky, jakým jsou jednání, které je duchem herectví, linie a barva, které jsou srdcem scény a rytmus, který je hlavní podstatou pro tanec a pohyb (Veber, 2006).

3.1 Klaunerie

Jedna z dalších cirkusových technik je takzvaná klaunerie. Prostředek, kterým se artisté snaží komunikovat s diváky. Klaunerie zahrnuje nonverbální divadlo, taneční a pohybové složky umění, pantomimické gagy a nejhlavnější je složka cirkusová. Obecná klaunerie funguje především jako výplň programu mezi jednotlivými cirkusovými výstupy. Podle teatrologického slovníku je: „ *Klauniáda neboli klaunerie (angl.clownery, clownerie) komický žánr divadla, nejčastěji pohybového, přičemž tento pohyb může být stylizovaný i realistický. Pro klauniádu jsou příznačné divadelně nestandardní prostory (cirkus, varieté)*“ (Pavlovský, 2004, s. 146).

Divadelní klaunerie je druhou divadelní linií, která dlouhodobě rozvíjí vztah s cirkusem. Divadelní klaunerie je spojovaná s poetisty, vzhlíží se k fyzickým dovednostem artistů a objevují se nové principy biomechaniky, na jejímž základě se ve svých praktických výstupech a teoretických úvahách reformátoři zabývali pojmy, jako jsou cirkus, varieté, manéž či kabaret. Cihlář ve své knize Orbis cirkus dále uvádí, že prvkem této volné linie může být mnoho inscenací divadla Větrník s Vlastimilem Brodským a později silná generace moderní pantomimy kolem Ctibora Turby, Borise Hybnera a Boleslava Polívky. Ctibor Turba je právě v dnešní době považován za nejvýznamnější propojení české divadelní klaunerie a nového cirkusu. (Cihlář, 2014).

Jedna z nejtypičtějších věcí pro klauniádu bývá živá hudba, z čehož vyplývá, že se může bavit již o žánru Hudební klauniáda, která je založena na multiinstrumentálních schopnostech či na využití hudebních nestandardních předmětů. „*Zvláštním případem je verbální tzv. slovní klauniáda (např. Francouz A.Zavatta vytvářel i klauniádu pro rozhlas)*“ (Pavlovský, 2004, s. 146).

3.2 Klaun, Šašek

Jedním z nejdůležitějších prvků klauniád je klaun, šašek. Klauniáda je častěji sólová (divadlo jednoho herce) nebo ve dvojici a maximálně trojici. Partner zde ale může být i pasivním objektem (například kočka). Komika totiž těžší z konfliktu mezi klaunem a okolním světem, střety s každodenní realitou, její účín spočívá ve střetu naivního a bezbranného myšlení se skutečností. Klaun reaguje nestandardně na běžné situace. Klaun je autorský herec a jako postava je většinou pomyslná, stojí mimo čas a prostor. Klaun může být ale i určitý – postavou dramatu (Pavlovský, 2004).

Pro klauniádu jakožto takovou je nejdůležitější kontakt s publikem. Celé představení stojí na akci a reakci. Mezi hlavní symboly, pojící se s klauniádou, jsou krátké výstupy, takzvaně klaunská čísla (lazzi, gag), která jsou do představení zařazena. Dále se v knize teatrologického slovníku popisuje Klaun jako nejjednodušší mimetické zobrazení člověka. Je to groteskní obměna komické figury lidového původu a světonázoru (Pavlovský, 2004).

Význam mimetický vnímám jako mimésis, čili napodobení či zobrazení reality uměleckým dílem. Když nahlédneme na význam slova mimésis s větší blízkou, tak se můžeme dočíst, že: *„Problém s interpretací jednoho z klíčových pojmů teorie umění spočívá v tom, že Aristoteles převzal výraz od Platona, podle něhož se umění zaměřuje spíše na to, jak se věci jeví a náhodně vypadají, než na to, jaké ve skutečnosti jsou. Umění se pak dovolává našich smyslů a napodobením předvádí věci vnější, povrchní a okrajové – nabízí tak pouze stín napodobující stín skutečnosti“* (Pavlovský, 2004, s. 177). Podle Aristotela je mimésis prostředek k vytvoření ne jen kopie reality, ale ještě něco lepšího, zidealizovanou skutečnost. Mimésis považujeme pouze za jeden z prostředků, nikoli za cíl (Pavlovský, 2004).

3.3 Maska

„Maska (angl. mask, franc.masque, špan. máscara), v antickém divadle persona je relativně stálá výtvarná skladba zakrývající hlavu (obličej), popřípadě i tělo herce tak, aby v diváckém vjemu zakryté části zastoupila a soustředila pozornost na sebe“ (Pavlovský, 2004, s. 169). Divadelní maska má především jednu základní funkci a tou je funkce znaková. Dle *Teatrologického slovníku*, že: *„znaková funkce ulehčuje proměnu hercova zevnějšku a tím pomáhá k stylizaci jeho projevu, zjednodušuje, zvýrazňuje a vede k typizaci“* (Pavlovský, 2004, s. 169).

Důležité je zmínit také to, že maska má pravou totožnost svého nositele zakrývat, tudíž je v první řadě projevem snahy nositele nebýt sám sebou, ale být někým jiným. „Z toho odvozoval C. G. Jung své pojetí masky – osoby jako ochranného obalu Já, který má vůči okolí působit kompromisně“ (Pavlovský, 2004, s. 169).

Masky mohou být charakterové, což znamená, že na první pohled promlouvají zcela jednoznačně o charakteru postavy a oproti tomu mohou být masky neutrální, které lze nazvat jako počátek charakterů. Jde o velké bílé masky, které jsou velikostně přes celý obličej a ještě stále nemají definované rysy lidského obličej (Krátká, 2016).

Maska má neuvěřitelně silnou moc a dar, protože díky masky a jejího zamaskování pravé identity nás často opouští pocit studu a strachu, dodává nám odvalu a zároveň v nás budí pocit přirozeného respektu a dokonce i strachu. Sama o sobě nás maska dokáže depersonalizovat a zakrývat naše pravé já. Může být jakým si dokladem skryté touhy v nás, o které ani my sami nemusíme mít ponětí a může nás přeměnit alespoň na chvíli do jiné bytosti a zároveň s tím nesoucí se jiné vlastnosti charakteru. Zároveň je velmi důležité zmínit to, že prvotním prostředím masky je příroda, kterou člověk postupně poznává (Pavlovský, 2004).

3.4 Pantomima

Pantomima je kapitola divadelního umění, která vyjadřuje dramatické děj beze slov, pouze mimickými prostředky a často spojenými s hudbou nebo tancem. (Babková, 2007)

Často se zapomíná na dějiny pantomimy. Přitom pantomima je považovaná za samostatné umění, které má daleko blíže k činohernímu herectví, než li k jevištnímu tanci. I přes tohle tvrzení pantomima není „němou“ činohrou. Má svou vlastní techniku, své zásady, a slovník, který je ovlivňován především talentem interpretů a který se zároveň v závislosti na místě a času mění (Švehla, 1989). Pantomima je bohatá především díky tomu, že je srozumitelná a přesná. Gesta, výrazy obličej a postoje jsou pak snadno pochopitelné.

Již v římském císařství bylo pantomimy považováno za její zlatý věk. Posléze začalo vše upadat a dochovány jsou kupříkladu jeden předchůdců později slavného pierota: Sannio jenž byl šašek s groteskními grimasami, kterými rozesmával diváky a také kroucením celého těla, napodobováním lidí a zvířat (Babková, 2007). Znovu se divadlo pantomimy dostává na výsluní v době Commedie dell'arte, která má rodnou kolébku v Itálii a její typické postavy mají své kořeny už v antice a její výsadou je improvizovaný příběh s pevnými základy

a masky. Mezi tyto postavy patří například Pierot, Kolombína, Pulcinella a Harlekýn (Švehla, 1989).

Jeden ze zakladatelů moderní pantomimy byl Marcel Marceau, který diváky ohromil originálními cvičeními, jako například chůze na místě, chůze proti větru, po schodech nebo cvičení přetahován lanem. Dokázal na jevišti vytvořit neexistující věci (Babková, 2007).

Pantomimu oživuje cirkusové prostředí a pantomimické prvky přejímá cirkus, který se jakož to zábavný podnik objevuje v Evropě koncem 18. Století. V tento okamžik bylo mimické divadlo považováno za pořádné umění. V průběhu vývoje se představení později začala skládat z malých cirkusových umění, včetně gymnastů, akrobatů, kouzelníků a klaunů (Cihlár, 2014).

Pantomima a mim, je podle Vebera: *„Barevně vyhlazená umělecká forma našich běžných pohybů a mimiky. Umělec zde používá své tělo jako dramatický nástroj bez vnější pomoci – žádné kostýmy, žádné dekorace – jen minimum světla a hudebního doprovodu, protože pantomima je umění ticha. Všechny předměty na scéně jsou imaginární. Úloha diváků na představení je sledovat fantazijní svět umělce ve chvíli prezentace“* (Veber, 2006, s. 244).

3.5 Improvizace

„Nesnažte se zvítězit, protože o to nejde; nesnažte se být lepší, než jste, protože se vám to stejně nepodaří. Nic se vám nepodaří, když nebudete dělat chyby. Jděte na jeviště a navazujte vztahy - alespoň nebudete na scéně sami“ (Johnstone, 2014, s. 4). Nejdůležitější ve výukovém programu je stav, kdy studenti přistupovali a reagovali spontánně a neměli blok z práce hned v zárodcích práce. Studenti často mívají jakousi představu o originalitě a stavbě struktury, ale toto je přesně ten stav, který blokuje samotný tvůrčí proces (Krátká, 2016). Snaha o originalitu přináší vesměs nudné a staré reakce, řešení, otázky a odpovědi. U improvizace je zároveň krásné propojení zároveň s divadlem, kdy v každém představení je kousek improvizace, protože žádné představení není nikdy stejné jako na předešlé zkoušce (Pavlovský, 2004).

PRAKTICKÁ ČÁST

„Co se bude zítra oceňovat jako velké umění, může dnes vyvolávat nelibost, a vkus se opožďuje za výskytem nových věcí“ (Eco, 2007, s. 365).

Cirkus je považován za novou možnost plnou nových metod a technik, které mohou pomoci na cestě k sebeuvědomění. Ať už se jedná o klauny, akrobacii nebo žonglování, je to jedna z variant, jak se uvolnit a začít pracovat sám se sebou. Celý cirkus je propojen s divadlem, s vystupováním na veřejnosti. Práce na sebevědomí a vyjadřování se. Cirkus a jeho možnosti, by se měly metody využívat v diagnostice oborů, ať jde o speciální pedagogiku nebo školství jako takové. Vzhledem k rychlosti a požadavkům dnešní doby na člověka, je čím dál tím více složitější vychovávat dítě, aniž by nežilo život a program rodičů a i tohle může být příčina problémů během vyrůstání a vzdělávání se. Jedna, zásadní věc, je umět si hrát a hrát si celý život. Každý by měl mít v sobě trochu dítěte. Cirkusové metody autorka nepovažuje jako alternativní způsob léčby, ale jako jednu z možností, jak ventilovat veškeré emoce díky pohybu, hry, improvizace a zábavy.

Celá praktická část je založena převážně na zkušenostech autorky, které jsou doplněny a podloženy dvěma rozhovory, které jsou předmětem výzkumného šetření této práce. Díky absolvování tří leté výuky, v rámci Hereckého studia Švandova divadla, v rámci které prošla celou škálou nejrůznějších workshopů a naučila se nové techniky nejen k herectví, ale také k tomu, aby porozuměla více vlastnímu já, cítila své vlastní tělo, co se pohybu týče a postupně docházela k sebeuvědomění a vnitřnímu klidu.

Cílem práce je poukázat na možnosti využití klaunských metod v umění a ve vzdělávání lidí se sociokulturním znevýhodněním.

II. EMPIRICKÁ ČÁST

„Metodologie se zabývá systematizací, posuzováním a navrhováním strategií a metod výzkumu“ (Hendl, 2005, s. 34).

Praktická část bakalářské práce se skládá ze tří částí. První část se bude zabývat metodologií kvalitativního výzkumu, stanovením výzkumných otázek a vyhraněním cílů výzkumného šetření.

Druhá kapitola se zaměřuje na samotný sběr dat, který byl zrealizován formou rozhovorů. Díky otevřenému kódování byly rozhovory analyticky rozebrány danou technikou

Třetí a poslední kapitola praktické části se věnuje vyhodnocením výzkumných otázek, diskuse práce a shrnutí.

4 Metodologie kvalitativního výzkumu

„Metodologie se zabývá systematizací, posuzováním a navrhováním strategií a metod výzkumu“. (Hendl, 2005, s. 34)

4.1 Vymezení výzkumného problému

První záměr výzkumného šetření bylo zjištění využívání klaunských metod a cirkusových prostředků u sociokulturně znevýhodněných jedinců, konkrétně u romské menšiny. Vzhledem ke komplikovanější komunikaci se střediskem bohužel nebylo možno provést dlouhodobé pozorování, na jehož základě by byla zpracovaná tato část. Díky této události bylo nezbytné kontaktovat jiné zařízení, které by poskytlo informace ohledně využívání klaunských metod v umění a ve vzdělávání, z čehož vznikly dvě možnosti úhlu pohledu na klaunské metody a zároveň verze výzkumného šetření. Na téma, které si autorka zvolila, není dostatek výzkumných šetření, a proto se autorka domnívá, že toto výzkumné šetření by mohlo sloužit k první motivaci k hlubšímu prozkoumání daného tématu. Cirkus je tolik rozsáhlé téma s tolika prostředky, že by mohlo pomáhat daleko více, nežli doposud a jak jinak člověku pomáhat, když ne přirozenou cestou hrát si.

4.2 Cíl výzkumného šetření

„Na počátku je třeba si ujasnit, jaké jsou cíle výzkumu a zda jsou dostatečně významné, aby se do něj výzkumníkovi vyplatilo „investovat“. Zároveň je třeba si uvědomit, že významnost cíle není univerzální, nýbrž se vždy vztahuje k nějaké specifické skupině osob“ (Švaříček, Šed'ová a kol., 2014, s. 62).

Cíl bakalářské práce: *„Cílem práce je poukázat na možnosti využití klaunských metod v umění a ve vzdělávání lidí se sociokulturním znevýhodněním“.*

4.3 Výzkumné otázky

Výzkumné otázky, které jsou v rámci tohoto metodologického výzkumu, vznikly na základě výše uvedeného výzkumného cíle.

Výzkumná otázka číslo 1.: *„Jaká Klaunské metody se používají v umění?“*

Výzkumná otázka číslo 2.: *„Jaké klaunské metody se používají ve vzdělávání u sociokulturně znevýhodněných jedinců?“*

Výzkumná otázka číslo 3.: *„Jaká je společná propojenost klaunských metod?“*

4.4 Design výzkumu

Autorka si pro svou práci vybrala kvalitativní charakter. Podle Hendla (2005) kvalitativní výzkum je proces, při kterém se hledá porozumění sociálního a lidského problému díky metodologických tradičních zkoumání. Kvalitativní výzkumník utváří celostní obraz, analyzuje a interpretuje texty a informuje o názorech účastníků výzkumu a realizuje zkoumání v prostředí, které je pro účastníky přirozené. Autorka zvolila kvalitativní metodu výzkumného šetření z toho důvodu, aby došla k hlubšímu poznání zkoumaného sociální jevu. Snaží se o vytvoření rámce zkoumaného problému a o porozumění lidem, v nejrůznějších sociálních situacích. Na základě konkrétního prožitku jedince, by dále chtěla vytvářet novou teorii.

Kvalitativní výzkum pomohl autorce poznat danou problematiku zblízka. Autorka si na začátku stanovila výzkumné téma a výzkumné otázky, jejichž proces je charakteristický pro kvalitativní výzkum. Tyto otázky mohou být ve výzkumu proměnlivé (Hendl, 2005).

4.5 Charakteristika výzkumného souboru

Díky metody záměrného výběru si autorka sama vybrala účastníky výzkumného šetření. Podle Miovského (2006) se jde o nejvíce rozsáhlou metodu, která vyhledává jedince, kteří splňují soubor kritérií a jsou ochotni spolupracovat na výzkumném šetření. Pro autorčin výzkum bylo důležité, aby oba participanti vycházeli se stejným vzděláním, ale odlišným zaměřením a cílem práce. První participant je zaměřen na využití klaunských metod ve vzdělávání a druhý participant, se stejným vzděláním, se věnuje klaunským metodám především v umělecké sféře.

Autorka si jako výzkumný soubor vybrala dva participanty, kteří se zabývají danou problematikou. První participant absolvoval výuku na Janáčkově akademii Múzických umění v ateliéru klaunské tvorby u pana Ctibora Turby. Své znalosti a schopnosti uplatňuje dále jako improvizátor na profesionální úrovni. Vystupuje se skupinou NOA, která vznikla v čele se Simonou Babčákovou, vytvářel klaunské vzdělávací programy pro lidi z azylových domů a zároveň aktivně vyhledával různorodé pracovní dílny, kde by se dále vzdělával. Druhý participant se věnuje činohernímu a pohybovému divadlu, zároveň působí jako režisérka a scénářistka. Taktéž absolvovala ateliér klaunské, scénické a filmové tvorby pod vedením pana Ctibora Turby na Janáčkově akademii Múzických umění v Brně a poté absolvovala studium činohry na Divadelní akademii múzických umění v Praze. Tyto dva participanty si autorka vybrala z toho důvodu, aby mohla poukázat na kontrast, a zároveň jeho propojení co se týče jejich práce, byť je rozdílná a zároveň využívají stejné metody a prostředky.

4.6 Etické zásady výzkumu

Pro tento výzkum byl vybrán kvantitativní výzkum, který postupně získal v sociálních vědách rovnocenné postavení s ostatními metodami výzkumu. Kvantitativní výzkum se realizuje za pomoci delšího a intenzivního kontaktu s místem nebo situací jedince nebo skupiny jedinců (Hendl, 2005). Velkou roli ve výzkumu hrají eticko-vědní otázky. Existují různá doporučení, která vymezují etická pravidla a těmi například jsou:

- Informovaný souhlas,
- Svoboda odmítnutí,
- Anonymita (Hendl, 2005).

Ferjenčík naproti tomu vidí největší problémy v oblasti:

- Úcty a ohledu vůči účastníkům výzkumu,
- Práva na poskytnutí informací,
- Práva na soukromí (Ferjenčík, 2010).

Autorka použila ve svém výzkumném šetření anonymitu, informovaný souhlas, který byl součástí domluvy účasti participantů na rozhovorech, aby předem znali obsah rozhovoru, formulaci otázek a svobodu odmítnutí, aby mohli participaci odpovídat svobodně bez jakýchkoli nátlaků ze strany autorky.

4.7 Metoda sběru dat

Jako metodu sběru dat si autorka pro tento výzkum zvolila rozhovor.

4.7.1 *Rozhovor*

Rozhovor je nejčastěji využívanou metodou sběru dat v kvalitativním výzkumu. Patří mezi obtížnější a současně nejvýhodnější metody pro získávání kvalitativních dat. Pro jeho zvládnutí nejde jen o získání potřebných sociálních schopností a citlivost, ale zároveň jde o kultivaci schopností pozorovat. Rozhovor je realizován s konkrétním cílem a účelem výzkumné studie (Miovský, 2006)

Díky rozhovoru jsou prozkoumání členové určitého prostředí, specifické sociální skupiny s cílem dosáhnout stejného pochopení, jednání a události, jakými členové dané skupiny disponují. Skrze otevřené otázky může badatel pochopit pohled jiných lidí, aniž by jejich pohled svazoval pomocí selekce položek v dotazníku (Švaříček, Šedřová a kol., 2014).

Autorka měla výzkumné šetření formu psaného rozhovoru a to z časového důvodu a působnosti každého participanta v jiném městě, což je uvedeno také v podkapitole Limity studie. Před samotným rozhovorem autorka se s oběma participanty zvláště sešla na krátkou chvíli a seznámila je s problematikou daného výzkumného šetření, zároveň jim řekla o etických zásadách, které bude dodržovat a sdělila jim, na co mají, jako účastníci výzkumného šetření právo. Z časového nedostatku obou participantů autorka musela vymyslet alternativní formu rozhovoru, aby byla plnohodnotná pro výzkumné šetření a zároveň aby měli oba participaci možnost promyslet si každou odpověď. Autorka rozepsala dokument, kde byli nadepsané otázky a participantům je poslala přes email s tím, že byli domluveni, do kdy to měli poslat autorce nazpět nebo vytisknout. Předání rozhovoru nazpět probíhalo tištěnou formou, kde to autorce přenechali v poštovní schránce. Mezi participanty a autorkou fungovala zásadní složka a to složka důvěry.

4.8 Metoda analýzy dat

V této podkapitole se autorka věnuje popisu metody analýzy dat, které používá ve svém výzkumném šetření, které využívá zakotvenou teorii a metodu otevřeného kódování.

4.8.1 Zakotvená teorie

Zakotvená teorie představuje soubor systematických induktivních postupů pro vedení kvalitativního výzkumu, který je zaměřen na vytváření teorie (Švaříček, Šed'ová a kol., 2014). Již samotný název neoznačuje určitou teorii, nýbrž značí určitou strategii výzkumného šetření a souběžně způsob analýzy získaných dat.

Cílem výzkumného šetření, jenž vychází ze strategie zakotvené teorie, je návrh teorie pro určité fenomény v danou situaci, na níž je zaměřena pozornost výzkumníka. Pozornost je věnována obzvláště jednání a interakcím sledovaných jedinců a procesům v určitém prostředí (Hendl, 2005). Autorka se snažila o maximální rozklíčování a dobrání se závěru z toho, co je v datech. Aby zakotvená teorie byla o postupu jednání a popřípadě aby složila jako motivace k dalším aktivitám.

4.8.2 Otevřené kódování

Podle Švaříčka a Šed'ové (2014) je otevřené kódování operace, která získaná data rozebírá na jednotlivé části. Podle potřeby textové části roztřídí a následně je novým způsobem složí dohromady. Text získaných dat je rozebrán na jednotky, které jsou nazvané kódem a se kterými se dále pracuje.

Otevřené kódování odkrývá v textu jistá témata, otázky a postoje. Jedná se o informace, které se vztahují k výzkumným otázkám či k přečtené literatuře (Hendl, 2005). Kódem může být slovo, věta, odstavec či sekvence slov.

Ke kódům se autorka neustále vrací, kontroluje a předělává dle potřeby. V kódování lze použít také in vivo kódy. In vivo kódy využívají sami respondenti.

Celý průběh výzkumného šetření si autorka pečlivě četla textový záznam a text si v průběhu rozdělávala na jednotky takzvané kódy. Následně si autorka ke všem otázkám a kódům sestavila tabulky, které poté byly rozebrány technikou vyložení karet.

Autorka si postupně četla každou odpověď na otázku zvlášť a rozebírala ji, aby mohla určit všechny kódy a často se potýkala s užitím in vivo kódů. Téměř ke každé odpovědi našla autorka zhruba pět až šest kódů, které postupně skládala dohromady, podle společných vlastností a hledala pro ně jednotný název, aby je dále mohla analyzovat. Proces, probíhal na odhalování pojmů a vztahů mezi nimi.

4.8.3 Technika vyložení karet

Tato technika spočívá v tom, že výzkumník vezme již kategorizovaný seznam kódu, sekce vzniklé skrze otevřené kódování uspořádá do obrazce nebo linky a na tomto základě uspořádání, poskládá text tak, aby byl převyprávěním obsahu jednotlivých sekcí. Není nutné, aby byly výzkumné analýze přítomny všechny sekce, které autorka vytvořila – lze si vybrat jen některé z nich a to podle toho, do jak velké míry se vztahují k výzkumné otázce a jakou mají vzájemnou souvislost mezi sebou (Švaříček, Šed'ová a kol., 2014)

Autorka si postupně skládala konkrétní kódy s prvního a druhého rozhovoru, které si rozlišila barvou, poté je psala pod sebe a hledala mezi nimi pospolitosti, které měly kódy společné a zároveň ty, které by dohromady dávaly smysl, a interpretovali obsah odpovědí každé otázky zvlášť.

5 Analýza a interpretace dat

V rámci rozhovorů autorka odlišila odpovědi respondenta č. 1. (modrá barva) a respondenta č. 2. (fialová barva).

Tabulka č. 1.

Otázka v rozhovoru	Kód	Přímá odpověď účastníka
Jaké předpoklady by měl člověk mít pro klaunskou tvorbu?	Nadsázka Propojenost Kreativita	„... mít smysl pro humor... neměl by se brát příliš vážně... srandu sám ze sebe...“ „...schopnost propojení myšlenky a tělesného výrazu...“ „... vybaven fantazií, kreativitou... analytickým myšlením... vlastní autorskou tvorbou...“

Předpoklady pro klaunskou tvorbu jsou individuální a mají různorodý charakter. Jedná se zde například o nadsázku, kterou získáme ve chvíli, když máme smysl pro humor. Důležitou zmínkou je umění si udělat randu sám ze sebe a ve chvíli, kdy na to přistoupíme, můžeme si dělat randu z druhých a na tomto principu může vzniknout klaunská tvorba. Na základě schopnosti propojení, nápadu a tělesné koordinace pohybu, vznikají další nápady, které ve chvíli uchopení mohou vytvářet další situace, které jsou výplodem naší fantazie a ve spojení s naší kreativitou mohou vytvořit projekt, který při dalším rozvoji může být naší vlastní autorskou tvorbou.

Tabulka č. 2.

Otázka v rozhovoru	Kód	Přímá odpověď účastníka
<p>Jaké klaunské metody může člověk využít v praxi, aniž by měl vzdělání, co se umělecké tvorby týče?</p>	<p>Hry proti stydlivosti</p> <p>Emoční hry</p> <p>Improvizace</p> <p>Metodika herecké práce</p>	<p>„... improvizální hry... pomoci lidem se uvolnit, zahodit stud... mluvit před publikem... nástroj pro odstranění studu, sehrání skupiny...“</p> <p>„... práce s emocemi... rozvíjení fantazie...“</p> <p>„...znali z každodenního životního běhu... souvislosti... zkusit více možností... změny situací...“</p> <p>„... inspirován... rozvíjí metodiku herecké práce... výchozí bod v improvizaci... cvičením a principům...“</p>

Pro klaunské metody, které jsou uchopitelné v praxi, je podstatná herecká práce mimo a komediálního herce. Metodika herecké práce spočívá v improvizaci při stavbě inscenace, kdy improvizace má funkci výchozího bodu různých cvičení a principů, ke kterým se lze průběžně vracet. V jiném případě metody pro klaunskou tvorbu jsou vnímány jako samotné hry typu improvizálních her, které nás dokážou vytrhnout z každodenního života a v rámci improvizálních her si lze zkusit různé polohy charakteru a změny prostředí a chování, přičemž je důležitá práce s emocemi. Pomáhají se uvolnit, zahodit stud, mluvit před publikem a stmelit skupinu.

Tabulka č. 3.

Otázka v rozhovoru	Kód	Přímá odpověď účastníka
<p>Jaké metody a aktivity nám klaunská tvorba může nabídnout?</p>	<p>Impuls</p>	<p>„... přítomnost a na impulsy...být si vědomý... neodmítat první nápad...myšlenka...“</p>
	<p>Chybovat je lidské</p>	<p>„... zbavit se představy, že chyba je špatná...“</p>
	<p>Vypnutí vnitřních policajtů</p>	<p>„... vypnutí vnitřních policajtů... hodnotící myšlenky...“</p>
	<p>Výchova</p>	<p>„... vychovávám budoucí...“</p>

Skrze prostředky, které jsou zaměřeny na přítomnost a impuls, je cílem dosáhnout naprostého vědomí a pochopení, že chyba lidského jednání a myšlení není chybou. Klaunská tvorba pracuje s lidskou chybou jako s něčím dobrým, nechybným a podmíněným faktorem pro další práci. Při této práci je podstatné, abychom dokázali vypnout vnitřní policajty, kteří hlídají a svazují a hodnotí naše myšlenky a myšlenky jiných na dobré a špatné. Další metody, které jsou jedny z nejdůležitějších při klaunské tvorbě, je metoda disciplíny a výchovy, která vzdělává budoucí klauny, herce – mimy.

Tabulka č. 4.

Otázka v rozhovoru	Kód	Přímá odpověď účastníka
V čem tyto klaunské metody byly prospěšné pro tebe?	<p style="text-align: center;">Nedomnívat se</p> <p style="text-align: center;">Rozvoj</p>	<p style="text-align: center;">„... dívat se... nevytvářet... domnělé soudy...“</p> <p style="text-align: center;">„... rozvíjela řadu schopností...“</p>

Klaunské metody, které se realizují v průběhu vzdělávání, fungují na jasných pravidlech a faktech. Je důležité, aby se člověk nedomníval, nevytvářel si žádné domnělé soudy a vlastní scénáře, nýbrž aby pracoval s jasně danými pravidly a s konkrétním zadáním. Ve chvíli, kdy respektujeme zadání hry, což je mnohdy to nejtěžší, protože člověk má tendenci v zápalu pro hru často rozvíjet řadu témat a žádné nedokončit do pointy, má možnost rozvíjet či objevovat řadu schopností, které má a doposud nebyly jim objeveny a může na nich dále pracovat, protože si je právě v ten moment dokáže pojmenovat.

Tabulka č. 5.

Otázka v rozhovoru	Kód	Přímá odpověď účastníka
Jaký to má z tvého pohledu dopad na děti (studenty)?	<p>Zkušenosti</p> <p>Budoucnost</p> <p>Samostatnost</p>	<p>„...předávám...co jsem sám zažil... naučil...“</p> <p>„... daří... až čas... “</p> <p>„...studenty připravit... samostatný umělecký život...“</p>

Člověk, který se věnuje výuce klaunských metod za cílem sebepoznání a ukotvení si vlastní identity a dělá li to zodpovědně, se svobodnou vůlí a zároveň s nadějí pozitivních výsledků, je to ryzí poctivost práce, která je podložena zkušenostmi, které on sám nasbíral během vzdělávání a životních zkušeností. Jestliže jsou tyto parametry splněny, je člověk schopen předávat své zkušenost dalším lidem, kterým by to mohlo pomoci v cestě za osobním rozvojem. Úkol pedagoga je nejen vzdělávat, ale také vychovávat a vést studenty k samostatnosti a samostatnému uvažování. Samostatnost je důležitým předpokladem pro umělecký život, který si student vytváří do budoucnosti, ale zda li se podaří uchopit vše za správný konec a vytvářet tak uměleckou a především klaunskou tvorbu v budoucnosti bez pedagogického vedení, ukáže až samotný čas.

Tabulka č. 6.

Otázka v rozhovoru	Kód	Přímá odpověď účastníka
<p>Jak vnímáš rozdíl mezi klaunskou tvorbou v umění a ve vzdělávacím systému?</p>	<p>Neinformovanost</p> <p>Neinformovanost</p>	<p>„... posoudit... zkušenosti...“</p> <p>„... s velkým obdivem... vím však velmi málo... o rozdílu... moc více...“</p>

Pro rozdíl klaunské tvorby v umění a vzdělávacím systému není snadné uchopení. Je to diskutovaný fenomén v dnešní společnosti, zda je to reálné či nikoliv a byť se snažíme o propojitelnost, nelze zatím posoudit z důvodu nezískaných dostatečných informací k této práci. Být neinformovanost neomlouvá, zatím se o tomto propojení diskutuje a hledají se rozdíly, které by se mohly spojit v jeden celek. V dnešní době už fungují zdravotní klauni, což jsou kvalifikovaní odborníci, kteří prochází nejrůznějšími dílnami od herectví, přes improvizace, pohybové dílny až ke kouzlům a dochází do nemocnice, dětským domovů, domovů pro seniory a vytváří jim specifické programy, které vedou ke zpříjemnění a zkvalitnění života jedince.

Tabulka č. 7.

Otázka v rozhovoru	Kód	Přímá odpověď účastníka
Komu všemu mohou klaunské metody pomáhat?	<p style="text-align: center;">Fantazie</p> <p style="text-align: center;">Rozvoj</p>	<p style="text-align: center;">„... izolovaní... chtějí... fantazie...“</p> <p style="text-align: center;">„... poznávat... posouvat své hranice... rozmezí...“</p>

Klaunské metody jsou natolik tvárné, že mohou pomáhat komukoliv a kdekoliv. Ve chvíli rozhodnutí, že to je ta cesta, která může pomoci je zásadní bod pro otevřenost ke klaunským metodám, protože jak je zmíněno výše, je to především práce s humorem, nadsázkou a fantazií, která nás může odpoutat od naší izolovanosti od světa, vlastního já a díky níž si můžeme dovolit zkusit si to, co nám reálný život v daný moment neumožní. Je to cesta osobního rozvoje, kdy skrze klaunskou práci, zjišťujeme, kde jsou naše hranice, jak velké mají rozpětí, jak moc se dají posouvat, kam až jsme schopni zajít pro splnění zadání a zároveň rozpoznat moment, kdy už jsme překročili hranice natolik, že nám je celá situace nepříjemná.

Tabulka č. 8.

Otázka v rozhovoru	Kód	Přímá odpověď účastníka
Kde mohou klaunské metody pomáhat?	<p>Multifunkčnost</p> <p>Oživení</p>	<p>„... různých místech... skupiny... v azylovém domě... děti ze školy s fyzickým handicapem... smysl...“</p> <p>„... pouliční umění... oživení... stereotypu...“</p>

Klaunské metody jsou natolik multifunkční svým obsahem aktivit, že lze provádět na nejrůznějších místech pro nejrůznější skupiny lidí. Metody, jež klaunská tvorba využívá lze uplatnit v azylových domech či ve školách u dětí s tělesným postižením, protože práce s humorem je to, co náš těší a smích léčí. Klaunské metody a její prostředek, jimž může být kupříkladu žonglování, můžou fungovat jako způsob oživení ve městech formou pouličního umění, díky němuž se alespoň na chvíli dokážeme odtrhnout od každodenního stereotypu, který nás chtě nechtě do jisté míry provází a shonu z práce do práce a ze školy do školy.

Tabulka č. 9.

Otázka v rozhovoru	Kód	Přímá odpověď účastníka
Co považuješ za klaunství?	<p>Vědomá práce</p> <p>Tvárnost</p> <p>Energie</p>	<p>„... vědomou práci s humorem a pravdou...“</p> <p>„... práce s vlastním tělem... tvárností...“</p> <p>„... schopnosti hrát a rozesmát...“</p>

Často pokládaná otázka, co je klaunství je zač je důležitá pro označení práce, kterou vykonáváme, protože ve chvíli vědomé práce zvyšujeme její efektivitu. Klaunství je především spojeno s humorem a pravdou, ale i tyto dvě položky mají jasně daná pravidla. Klaun se učí nebo je vybaven tvárností, které je pro práci s tělem nevyhnutelná. Jeho primárním úkolem je především předávat energii, která jde z jisté části z něj samotného, ale snažíme se o to, aby šla především z práce, kterou tvoří, aby obsah jeho práce vykazoval schopnosti si hrát. Práce spočívá v umění rozesmát.

Tabulka č. 10.

Otázka v rozhovoru	Kód	Přímá odpověď účastníka
Jaké zásady probíhají ve výuce klaunství?	Interakce	„... především ze vztahu... mezi sebou máme... vytváříme... vztah...“
	Přejícný divák	„... nenegovat se, být přejícný divák... podmínky...“
	Motivace	„... byli motivovaní a nebáli se...“
	Otevřená mysl	„... navzájem přijímali... nápady... nenegovali a respektovali se...“

Každá výuka má své zásady, podle kterých se vzděláváme. U klaunských metod je zapotřebí si uvědomit, s kým výuka probíhá a s kým jsme ve skupině, abychom mohli na základě těchto podmínek přizpůsobit práci, protože interakce mezi lidmi je založená na vztahu, který mezi sebou máme nebo si ho vytváříme a dále prohlubujeme. Všechny metody zahrnují i jiná pravidla, kterými jsou například negace a podmínky. Negace a podmínky spolu úzce souvisí, protože pro rozvíjení hry je podstatou přijmout nové podmínky do hry, nikoliv je odmítat a souběžně nám tento přístup nechává otevřenou mysl k dalším nápadům. Ostatní členové skupiny jsou jako diváci, na čemž trénujeme projev před ostatními zúčastněnými a ve chvíli, kdy si dáváme zpětnou vazbu, tak musí být věcná a když už je negativní, tak jako přejícný divák ji podáváme tak, aby to ostatní členy posunulo a nezastavilo to jejich chuť k práci. Pro nadšení do samotné práce je na prvním místě motivace, aby se nikdo nebál a věděl, že všechno, co se udělá je dobře, protože zkoušíme nové a nepoznané.

Tabulka č. 11.

Otázka v rozhovoru	Kód	Přímá odpověď účastníka
Jaký je pro vás primární cíl při využívání klaunských metod u sociokulturně znevýhodněných jedinců?	<p>Identita</p> <p>Přijetí</p> <p>Odvaha</p>	<p>„... cesta za vlastní identitou... jaký jsem... radost ze života... schází... co máme... sebe... “</p> <p>„... osobní růst... bojuje sám se sebou... “</p> <p>„... s okolím... čelit negativním nástrahám... “</p>

Primárním cílem klaunských metod u sociokulturně znevýhodněných jedinců je především to, co souvisím s vlastní identitou. Najít sám sebe a polohu, která nám vyhovuje. Nesnažit se o pře nastavení vlastního já za účelem představy, kterou jsme si vytvořili v hlavě. K tomu všemu se pojí radost ze života, maličností a odtrhnutí se od negativních vlivů, jako jsou nekončící myšlenky na to, co nám v životě schází. Přijetí sebe sama takovou, jaká jsem a rozvíjet můj potenciál v tom, v čem jsem dobrá, čímž přispíváme k osobnímu růstu. Nejtěžší úkol, který máme před sebou je boj sám se sebou, který nelze vyhrát, pokud budeme vše vnímat negativně a budeme k problémům přistupovat způsobem, který nám nevyhovuje, ale chtěli bychom. Cíl této práce je dlouhodobý proces, při němž se snažím o dosažení pocitu bezpečí a jistoty, na které sílí naše odvaha postavit se k problému tváří v tvář a čelit všem negativním nástrahám s pocitem, že můžeme něco ztratit, ale zároveň mnohé získat a to především zkušeností. Být sám sebou v jakékoli společnosti, ve které se v průběhu života ocitneme.

6 Zhodnocení výzkumného šetření

„Seznámení s využitím klaunských metod v umění a ve vzdělávání sociokulturně znevýhodněných jedinců“.

Výzkumné otázky, které byly v rámci tohoto metodologického výzkumného šetření, vznikly na základě výše uvedeného výzkumného cíle.

Výzkumná otázka číslo 1.: *„Jaká Klaunské metody se používají v umění?“*

V umění se jedná především o herecké a pohybové talentové předpoklady. Pedagog vychovává budoucí herce, herce – mimy, dbá především na to, aby byli schopni do budoucna vytvářet samostatnou autorskou tvorbu a později získali uplatnění v umělecké sféře. Poskytuje se jim výuka jevištní mluvy, jevištního pohybu, práce s maskou, zpěvu, tance, šermu, historie divadla a jiné, další s tím spojené předměty. Práce herce souvisí především s jednáním a předáváním informací, ať už verbální či neverbální, tak také s emoční složkou, která jde přímo za divákem. Podstatou umění je život herce, potřeba pozorovat a vystihnout podstatu každého citu a nenapodobovat, nýbrž být.

Výzkumná otázka číslo 2.: *„Jaké klaunské metody se používají ve vzdělávání u sociokulturně znevýhodněných jedinců?“*

Klaunské metody, které se využívají ve vzdělávání sociokulturně znevýhodněného, jedince jsou různé. Škála těchto aktivit je pestrá a skoro by se dalo říci, jestliže se fantazii meze nekladou, je neomezené. Největší tajemství je v improvizaci. Improvizace je jedna nejtěžších disciplín a metod, ale ve chvíli, kdy se jí budeme věnovat, můžeme dosáhnout maximálního rozvoje. Totéž se jedná s prací s maskou a hledáním vlastní identity.

Výzkumná otázka číslo 3.: *„Jaká je společná propojenost klaunských metod?“*

Největší propojenost mezi klaunskými metodami v umění a ve vzdělávání je v improvizaci a práci s maskou. Jsou to dvě odlišné metody, ale zároveň to nejpodstatnější mají společné, a to je svoboda volby, kdo budu, kde budu a s kým budu.

7 Diskuze

Tato kapitola se zamýšlí nad limity výzkumného šetření. Zpětně hodnotí výsledky šetření a zároveň přikládá doporučení pro praxi. Celou problematiku zakončuje porovnáním výsledků studií se závěrem.

7.1 Limity studie

Jako limity studie ze strany autora, sama autorka shledá jako málo ohraničené téma výzkumných otázek a v závislosti na formulaci přesně dané otázky, jako limity studie autorka shledává na straně metodiky. K tomu, aby mohla provést sběr dat, byl zvolen písemný rozhovor, kde mohlo dojít k mírné nuanci odklonění tématu. Původně autorka zamýšlela více účastníků, aby docílila většího úhlu pohledu, ale ze strany účastníků se potkala s jejich neochotou se na výzkumném šetření podílet a také s nedostatkem času pro výzkumný rozhovor. Autorka se dále potkala s ignorací bez vysvětlení, a to jí narušilo časový harmonogram a nevýhodou odlišností působení v různých městech participantů, kteří se na výzkumném šetření v konečné fázi podíleli. Na závěr autorka dodává, že byla součástí různých lekcí na improvizaci či pohyb a nemohla používat poznámkový blok, což autorku vedlo ještě k hlubšímu zamyšlení a dopadu na její vlastní zkušenosti a prožitky.

7.2 Doporučení pro praxi

Veškeré aktivity, které jsou uvedeny v této kapitole, jsou napsány na základě autorky zkušeností, aktivní účasti v Hereckém studiu a díky informacím, které autorka získala v průběhu výzkumného šetření.

7.2.1 Využití masky v praxi

K maskám by autorka uvedla něco málo z jejich zkušeností. První zkušenost s maskou byla v divadle, kdy autorka měla pracovat s neutrální maskou a sama si ji tvořit k obrazu svému. Dostali skupinový úkol a šlo o vytvoření anonymního davu v anonymním městě. Účastníci museli přijít na to, kdo, co, proč a kde jsou.

Další zkušenost práce s maskou je z Commedie dell'arte, kdy autorka měla specifickou postavu a na konto masky měla zahrát tvora, který ještě neexistuje. Těžké to je v tom, že ve chvíli, kdy dostanete do rukou masku nějaké postavy, která není anonymní, člověk si může nastudovat, kdo to je a jak se v daných situacích chová, přesně ví jaká je a nehraje sám za sebe, nýbrž za masku a protipól úkolu je hrát s konkrétní maskou, ale úplně

někoho jiného. Najednou jsou proti sobě tři střety osobností. První osobnost je pravá identita člověka, druhá je konkrétní masky a třetí osobnost je ta smyšlená.

V neposlední řadě by autorka chtěla poukázat na vlastnosti masky, které můžete přejímat na sebe. Člověk si s anonymní maskou vymyslí zvíře, kterým by chtěl být, zodpoví si otázky, jaké je to zvíře, jaké by mělo být, v čem jsou si podobní a čím jsou naopak odlišní, uvědomí si, kde žije a poté si z neutrální masky vytvoří to své zvíře. Nakonec to může dopadnout tak, že si místo kočky člověk namaluje například holuba a přemýšlí, proč se tak stalo. Důležité je se nevázat pouze k jediné představě a možnosti a nechat to vše volně plynout, protože i přesto, že si nevytvořil charakter kočky, která má ráda kontakt s lidmi a zároveň se ráda vyhřívá na sluníčku, vytvořil si svého holuba a zjistil, že to jediné, co potřebuje ke štěstí a k vnitřní vyrovnanosti, jakou křídla, která mu dala možnost létat a mít vnitřní nadhled.

7.2.2 Improvizace v praxi

Celé tajemství improvizace se skrývá v pohledu. Dívat se a být vidět. Tato čekání jsou konkrétní, je naplněno kontakty, kdy reagujeme. Vzpomínky a již dávno zažité věci, nám pro hru nestačí. Potřebujeme každý moment vnímání všeho živého kolem nás. Dívat se na lidi a pozorovat. V moment prvního impulsu, vedeme jedince, aby bez přemýšlení šel a udělal „něco“ a tím je myšleno cokoliv, neboť v jednoduchosti je síla. Největším škůdcem myšlenek s lehkostí a efektivitou je takzvaný „vnitřní policajt“. Když to nezkusíš, nemůžeš vědět, jaké to je. Někoho cesta je delší, ale tímhle se člověku zapnou všechny kontroly v hlavě a ve chvíli, kdy si společně tyhle strašáky pojmenujeme, můžeme pracovat dál, protože vím, s kým pracujeme. (Johnstone, 2014).

Vnitřní policajti mají funkci osobního strážce, aby se člověk neztrapnil, neponížil nebo aby neudělal něco, co by se s ním vezlo delší dobu a tím se spustí přemýšlení a impulzy jsou rázem pryč. Důležitými faktory, které se neustále opakují, jsou pojmy „přejícný divák“ a „nic není špatné“. Přejícný divák je o vzájemném respektu a toleranci. Kdo přeje, bude mu přáno.

Improvizace je dle mého názoru tou nejtěžší disciplínou, ale zároveň je to jeden z nejlepších zprostředkovatelů k posouvání hranic. Zároveň je nutné říci, že improvizace byla srdcem celého edukativního procesu Ctibora Turby (Krátká, 2016).

7.2.3 Studie barev

„Řeč barev je mezinárodní. Není spjatá s žádnou rasou a žádnou kulturou“. (Lüscher, 1997, s. 120)

Svět je plný nejrůznějších barev a všechny nás svým způsobem obklopují. Každý z nás s největší přesností rozeznává nespočet odstínů barev (Baleka, 1999). Při vnímání stejného odstínu barvy máme všichni stejný smyslový vjem, díky němuž pocítujeme všichni stejnou kvalitu zážitku.

Hlavním předmětem studie barev bude psychické působení barev na jedince, význam, který bude na podkladě našich asociací, protože barvy dokážou působit na naše citění a nálady (Krátká, 2016). Celá lekce, která je napříč paletou barev, je čistá práce s tělem. Tělo je nástroj pro pantomimu a zobrazení emocí. Ve chvíli, kdy uvedeme tělo do pozice nula (student leží na zádech na zemi), je na něm, kolik časů si vyhraní pro zobrazení barvy, kterou si předem určí nebo mu bude přidělena. Často se děje to, že se student nedokáže uklidnit a tak se nedokáže soustředit na své tělo a nově přicházející impulsy, tudíž není schopen zaměřit se na své vnitřní procesy a na barvu, kterou má vytvářet. Nejdůležitější je jen stav naší mysli. Lehnout si, zhluboka dýchat a nechat na své tělo působit barvu, její sytost a vlastnosti. Tímhle se lze dotknout a rozvíjet smyslové vnímání (Krátká, 2016). „Při zavřených očích, tedy při vyloučení jednoho z pěti smyslů je účinným prostředkem koncentrace“. (Martinec, 2003, s. 101)

7.3 Rešerše dat

V této práci autorka vycházela z literatury, která se věnuje speciální pedagogice, romské menšině, výchovy a vzdělávání romské populace ve školách, cirkusu a herecké metodice práce. Autorce se nepodařilo najít literaturu v knižní podobě, která by zahrnovala klaunské metody přímo ve speciální pedagogice popřípadě využití klaunský a cirkusových metod ve spojení se sociokulturně znevýhodněnými jedinci. Motivace autorky byl nově vznikající program v zahraničí, který spočívá v inspiraci a naučení se angličtiny. Je to program, který se jmenuje Angličtina jako druhý jazyk a slouží dětem nebo studentům, kteří se za určitých podmínek přestěhovali do jiného státu a nemluví anglickým jazykem. Je to podpůrný program pro jejich integraci a dosažení tak lepších výsledků (Morin, 2017). Existují zahraniční práce v podání studentů, které se z části zabývají spojením hry, klaunských metod a vzdělávání a ve spojení s tímto programem, ale ještě ne natolik, aby to bylo plnohodnotně aplikovatelné ve vzdělávacím systému. Do budoucna by autorka navrhovala toto téma k prozkoumání a hlubšímu prostudování této problematiky. Autorce se toto téma jeví jako zajímavé pokračování ve výzkumu v diplomové práci.

ZÁVĚR

Tato bakalářská práce se věnovala především klaunským metodám a jejich využití ve speciální pedagogice s ohledem na sociokulturní znevýhodnění a problematiku romské menšiny. První část bakalářské práce představila pojmy, sociokulturní znevýhodnění, romská minorita a cirkus, kterým se zabývala v souvislosti s historickým vývojem až do současnosti. Dále se práce zabývala klaunskými metodami, zejména improvizací, maskou, klaunérií, pantomimou a dalšími. Teoretická část práce se dále zabývala historickým vývojem cirkusu od cirkusu tradičního až po Nový cirkus. Práce akcentovala stěžejní osobnosti tohoto uměleckého směru a pozornost věnovala zejména Borisovi Hybnerovi, Boleslavovi Polívkovi a především o panu Ctiborovi Turbovi a jeho metodám výuky, které byly rozpracovány v praktické části práce.

Podstatnou část práce tvořila část praktická, ve které byly použity prvky kvantitativního výzkumu formou rozhovoru, který byl analyzován pomocí otevřeného kódování. Podkladem pro praktickou část práce bylo zejména autorčino působení a aktivní účast na výuce probíhající v rámci Hereckého studia Švandova divadla (dále jen Herecké studio). Herecké studio je amatérský soubor, který studentům nabízí škálu vzdělávacích aktivit. Výuka byla v praxi koncipována jako výuka na vysoké škole umělecké, která studentům poskytuje plnohodnotnou přípravu pro budoucí divadelní praxi. Jde o hlasové techniky, jedná se zejména o hlasovou techniku jevištní mluvu a zpěv, dále pak jevištní pohyb, pohybové hodiny, autorské psaní a improvizaci. Praktická část se zabývala především klaunskou tvorbou a metodami, které cirkus jako takový poskytoval. Cirkus nabízí širokou škálu neomezených způsobů tak, aby se v tom našel každý a dále se v tom rozvíjel. Například díky žonglování si kdokoliv mohl zkusit, jaké to je vystupovat na veřejnosti, něco umět a společně to může být postup, jak by se přestal bát a začal si více důvěřovat. V druhé řadě to byla činnost, která si vyžadovala maximálně soustředěnost a rychlé postřehy a to všechno jsme sami v sobě mohli rozvíjet. Dále se tato praktická část soustředila nejen na to, co, ale také na to, jak jsme mohli sami sobě zprostředkovat kontakt sami se sebou a přijít k určité fázi uvědomění. Porozumět celému vyučovacímu procesu a své zkušenosti a prožitky předávat dál.

Praktická část, která analyzovala využití cirkusových prostředků v rámci umělecké tvorby a vzdělávání, jejich efekt a vliv na osobnost jedince. Cílem práce bylo poukázat na možnosti využití klaunských metod v umění a ve vzdělávání lidí se sociokulturním znevýhodněním.

POUŽITÁ LITERATURA

BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999. ISBN 80-200-0718-0.

CIHLÁŘ, Ondřej a Hanuš JORDAN. *Orbis cirkus: Příběhy českého cirkusu, K českému novému cirkusu*. Praha: Akademie múzických umění, Cirkoskop, Národní muzeum, 2014. ISBN 978-80-7331-280-0.

CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus: s doslovem O atribuci divadlu od Jana Dvořáka*. Praha: Pražská scéna, 2006. Panorama českého alternativního divadla. ISBN 80-86102-55-6.

DENZIN, Norman K. *The research act: a theoretical introduction to sociological methods*. 2d ed. New York: McGraw-Hill, c1978. ISBN 0070163618.

ECO (ED.), Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-883-0.

FERJENČÍK, Ján. *Úvod do metodologie psychologického výzkumu: jak zkoumat lidskou duši*. Vyd. 2. Přeložil Petr BAKALÁŘ. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-815-9.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005. ISBN 80-7367-040-2.

JAKOUBEK, Marek a Tomáš HIRT, ed. *Romové: kulturologické etudy : (etnopolitika, příbuzenství a sociální organizace)*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2004. ISBN 80-86473-83-X.

JESENSKÝ, J. *Andragogika a gerontagogika handicapovaných*. Praha : Karolinum, 2000. ISBN 80-7184-823-9

JOHNSTONE, Keith. *Impro: Improvizace a divadlo*. Praha: Nakladatelství AMU, 2014. ISBN 978-80-7331-266-4.

LÜSCHER, Max. *Čtyřbarevný člověk*. Praha: I. Železný, 1997. Poznání (Ivo Železný). ISBN 80-237-3491-1.

MARTINEC, Václav. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby: příručka pro adepty a studenty herectví*. Praha: Pražská scéna, 2003. Teatrologie. ISBN 80-7068-171-3.

MIOVSKÝ, Michal. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Praha: Grada Publishing, 2006. Psyché. ISBN 80-247-1362-4.

MORAVEC, Štěpán. *Sociální služby v prostředí romských společenství: problém etnicity poskytovatele*. In JAKOUBEK, Marek, HIRT, Tomáš. *Romové: kulturologické etudy*. Plzeň: 2004, Aleš Čeněk, s.r.o., s. 155.

NEČAS, Ctibor. *Romové v České republice včera a dnes*. 3. vyd. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. ISBN 80-7067-559-4.

NOVOTNÁ, Marie a Marta KREMLIČKOVÁ. *Kapitoly ze speciální pedagogiky pro učitele: (setkání speciálněpedagogická, sociálněpedagogická a pedagogickodiagnostická)*. Praha: SPN - pedagogické nakladatelství, 1997. ISBN 80-85937-60-3.

PAVLOVSKÝ, Petr, ed. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9.

PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Hybneriáda aneb červený a černý Boris: sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. Praha: Nakladatelství AMU, 2011. ISBN 978-80-7331-318-4.

PIPEKOVÁ, Jarmila, ed. *Kapitoly ze speciální pedagogiky*. 2., rozš. a přeprac. vyd. Brno: Paido, 2006. ISBN 80-7315-120-0.

SLOWÍK, Josef. *Speciální pedagogika*. Praha: Grada, 2007. Pedagogika (Grada). ISBN 978-80-247-1733-3.

SVOBODA, Pavel. *Metodologie kvantitativního speciálněpedagogického výzkumu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012. ISBN 978-80-244-3067-6.

ŠVEHLA, Jaroslav. *Tisícileté umění pantomimy: Ukázky z dějin pantomimy*. Praha: Melantrich, 1989. ISBN 80-7023-024-X.

ŠVAŘÍČEK, Roman a Klára ŠEĎOVÁ A KOL. *Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách*. 2014. Praha: Portál, 2014. ISBN 978-80-7367-313-0.

TITZL, Boris. *Postižený člověk ve společnosti*. Praha: Univerzita Karlova, 2000. ISBN 80-86039-90-0.

VALENTA, Milan. *Přehled speciální pedagogiky: rámcové kompendium oboru*. Praha: Portál, 2014. ISBN isbn978-80-262-0602-6.

VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. V Praze: Akademie múzických umění, Hudební fakulta, katedra nonverbálního a komediálního divadla, c2006. ISBN 80-7331-054-6.

VŠETEČKA, Jiří a Jan Amos KOMENSKÝ. *Všenáprava obrazem: kniha fotografií na motivy díla J.A. Komenského Obecná porada o nápravě věcí lidských*. Praha: Nakladatelství dopravy a spojů, 1987.

ZOLAROVÁ, Irena. *Artistický slovník*. Praha: Divadelní ústav, 1964.

DIPLOMOVÁ PRÁCE

JINDRÁKOVÁ, Lucie. *Role asistenta pedagoga ve vzdělávání romských dětí*. Praha, 2008. Diplomová práce. Univerzita Karlova.

KRÁTKÁ, MgA. Martina. *Ctibor Turba, pedagogika v mimickém a komediálním divadle*. Brno, 2016. Disertační práce. Janáčkova akademie múzických umění. Vedoucí práce Doc. MgA. David Drozd, Ph. D.

INTERNETOVÉ ZDROJE

BABKOVÁ, Teresa. Slavná i zatracovaná pantomima. *Český rozhlas* [online]. 23. května 2007,1[cit. 2018-04-05]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/leonardo/historie/_zprava/347714

MACHONIN, Sergej. i Literární noviny. 1990, 71, s. 5.

MORIN, Amanda. What Does ESL Mean For Students?: Learning English Is Important to Every ESL Student. *Very well family* [online]. February 14, 2017, 1 [cit. 2018-04-16]. Dostupné z: <https://www.verywellfamily.com/what-does-esl-mean-620816>

Slovník české literatury po roce 1945. Slovník české literatury po roce 1945 [online]. ÚČL AV ČR, inSophy: Studio Vémola, 2008 [cit. 2018-04-01].

DOPORUČENÉ INTERNETOVÉ ZDROJE

[online]. In: . [cit. 2017-05-22]. DOI: <http://difa.jamu.cz/obory-a-ateliery/atelier-klaunske-scenicke-a-filmove-tvorby.html>

[online]. In: . [cit. 2017-05-22]. DOI: <http://www.divadelni-noviny.cz/divadlo-alfred-o-s-pokracujeme>.<http://www.legrando.cz/>

[online]. In: . [cit. 2017-05-22]. DOI: <http://www.jatka78.cz/cs/o-nas>.

[online]. In: . [cit. 2017-05-22]. DOI: <http://www.kultura.cz/profile/18178-boris-hybner>

Seznam tabulek

Tabulka č. 1.

Tabulka č. 2.

Tabulka č. 3.

Tabulka č. 4.

Tabulka č. 5.

Tabulka č. 6.

Tabulka č. 7.

Tabulka č. 8.

Tabulka č. 9.

Tabulka č. 10.

Tabulka č. 11.

Seznam příloh

Přepis rozhovoru s respondentem 1

Přepis rozhovoru s respondentem 2

Příloha č. 1.

Participant 1

Jaké předpoklady by měl člověk mít pro klaunskou tvorbu?

Pro studium oboru, ve kterém do středu zájmu stavíme herce a jeho tělo, je nutná schopnost propojení myšlenky a tělesného výrazu. Jako u všech odvětví v umění musí být student vybaven fantazií, kreativitou, taktéž analytickým myšlením pro konstrukci a stavbu inscenace, tedy vlastní autorskou tvorbu.

Jaké klaunské metody může člověk využít v praxi, aniž by měl vzdělání, co se umělecké tvorby týče?

Pedagogický systém, který jsem absolvovala na Janáčkově akademii Múzických umění (ateliér klaunské, scénické a filmové tvorby) v celé délce studia, je inspirován francouzskou školou Jacquesa Lecoqa, rozvíjí metodiku herecké práce mima, nebo komického herce. Řada cvičení je uplatnitelná jako výchozí bod v improvizaci při stavbě inscenace. Často se v režii při vedení herců k některým cvičením a principům vracím.

Jaké metody a aktivity nám Klaunská tvorba může nabídnout?

Netuším. Jsem pedagogem na vysoké umělecké škole. Vychovávám budoucí hercemimy. Studium vyžaduje jisté talentové předpoklady. V jiném prostředí jsem metodu pro výchovu herce -mima neaplikovala.

V čem tyto klaunské metody byly prospěšné pro tebe?

Škola ve mně rozvíjela řadu schopností.

Jaký to má z tvého pohledu dopad na děti (studenty)?

Mám jako pedagog úkol studenty připravit na budoucí samostatný umělecký život. Zdali se mi to daří, to ukáže až čas.

Jak vnímáš rozdíl mezi klaunskou tvorbou v umění a ve vzdělávacím systému?

Popravdě, kupříkladu zdravotní klauny pozoruji z dálky a s velkým obdivem. O jejich práci a principech jejich tvorby vím však velmi málo. O rozdílu bohužel nemohu tedy napsat o moc více.

Komu všemu mohou klaunské metody pomáhat?

Myslím si, že všem, kteří chtějí poznávat něco jiného, posouvat své hranice a zjistit jejich rozmezí.

Kde mohou klaunské metody pomáhat?

Myslím si, že klaunské metody by mohly pomáhat v rámci pouličního umění, oživení města a stereotypu, který nás může často provázet.

Co považuješ za klaunství?

Umění v klaunství pro mě spočívá ve schopnosti si hrát a rozesmát všechny, kteří jsou součástí. A zároveň je to práce s vlastním tělem a jeho tvárností.

Jaké zásady probíhají ve výuce klaunství?

Snažím se o to, aby studenti byli motivovaní a nebáli se zkusit neznámé věci, aby pochopili své jednání a navzájem přijímali své vlastní nápady a nápady svých kolegů. Důležité je, aby se navzájem nenegovali a respektovali se.

Jaký je pro vás primární cíl při využívání klaunských metod u sociokulturně znevýhodněných jedinců?

Vychovávám divadelníky na cestě v rozvoji jejich talentů. Často jsem se potkala s někým, kdo byl sociálně znevýhodněný a u těchto lidí jsem vždy ocenila jejich osobní růst. Každý v určitém věku bojuje sám se sebou a někteří jsou postavení do situace, kdy musí bojovat ještě s okolím a to si žádá velký kus práce, aby to nikoho nepoložilo na zem a je potřeba naučit se čelit negativním nástrahám tváří v tvář.

Příloha č. 2.

Participant 2

Jaké předpoklady by měl člověk mít pro klaunskou tvorbu?

Asi by měl mít smysl pro humor a neměl by se brát příliš vážně. Umět si udělat srandu, sám ze sebe. Obecně mít smysl pro hru.

Jaké klaunské metody může člověk využít v praxi, aniž by měl vzdělání, co se umělecké tvorby týče?

Jsou hry, které jsou funkční bez jakéhokoli vzdělání. Improvizační hry, které mají pomoci lidem se uvolnit, zahodit stud, nebo mluvit před publikem. Vlastně většina improvizačních her co se hraje, se dá použít jen jako nástroj pro odstranění studu, sehrání skupiny a tak dále.

Potom na práci s emocemi – emoční autobus, emocionální sochy, hry na rozvíjení fantazie – předávání vymyšleného dárku s kladnou reakcí.

Všechny tyto hry jsem hrál například s klienty v azylovém domě. Měli za úkol odehrát situaci, kterou znali z každodenního životního běhu. Například revizor a jednat v té situaci jinak, nebo pochopit další souvislosti nebo si zkusit více možností a více změn situací.

Jaké metody a aktivity nám Klaunská tvorba může nabídnout?

Zaměření se na přítomnost a na impulsy. Odkud přichází impuls. Tzn. cílem je být si vědomý a neodmítat první nápad, impuls. Ať už to může být myšlenka, nebo tlak v ruce

Zbavit se představy, že chyba je špatná. V dnešní společnosti je obrovský tlak na to být bezchybný a jakákoliv klaunská práce pracuje s chybou jako s něčím dobrým. Je to uvolňující.

Vypnutí vnitřních policajtů. Jsou hry na to, aby člověk neřešil své hodnotící myšlenky, ale aby existoval jen tak.

V čem tyto klaunské metody byly prospěšné pro tebe?

Dívat se na svět a nevytvářet hned domnělé soudy.

Jaký to má z tvého pohledu dopad na děti (studenty)?

Kdo ví, předávám jim jen to, co jsem sám zažil a co jsem se naučil.

Jak vnímáš rozdíl mezi klaunskou tvorbou v umění a ve vzdělávacím systému?

Nemůžu to posoudit, protože s tím nemám zkušenosti.

Komu všemu mohou klaunské metody pomáhat?

Všem, kteří nejsou izolovaní ve svém světě a chtějí navštívit svět fantazie.

Kde mohou klaunské metody pomáhat?

Vedl jsem dílny na různých místech i pro různé skupiny. Například v azylovém domě, nebo pro děti ze školy s fyzickým handicapem. Všude to mělo smysl.

Co považuješ za klaunství?

Nejspíš jako vědomou práci s humorem a pravdou.

Jaké zásady probíhají ve výuce klaunství?

Ve chvíli kdy dělám s někým klaunem – vycházím především ze vztahu, který mezi sebou máme nebo si ho vytváříme. Buď se jedná o hru na statusy, čili, kdo má vyšší moc nad situací a kdo je v ústraní, kdo komu více pomáhá, nebo jsme spiklenci proti všem nebo se trumfujeme a začíná hra. Nejdůležitější je vztah, nenegovat se, být přejícný divák a všechno podmíněty dát do hry.

Jaký je pro vás primární cíl při využívání klaunských metod u sociokulturně znevýhodněných jedinců?

Myslím si, že největším cílem je cesta za vlastní identitou a přijetí sebe samého takového jaký jsem. Mít radost ze života a z maličností, které nám život přináší. Nedívat se jen na to, zda jsme odlišní nebo nám něco schází, ale vážit si toho, co máme a tím myslím sebe.

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Petra Mikulková
Název práce:	Využití klauniád a cirkusu ve speciální pedagogice
Název v angličtině:	The using of clownery and circus in special education
Vedoucí práce:	Mgr. Kristýna Krahulcová, PhD.
Katedra nebo ústav:	Ústav speciálněpedagogických studií
Obor:	Speciální pedagogika – dramaterapie
Počet stran:	51
Počet příloh:	2
Rok obhajoby:	2018
Klíčová slova:	cirkus, klaunské metody, prostředky, maska, improvizace, Romové, vzdělávání, umění

Anotace práce:

Bakalářská práce pojednává o vlivu cirkusu a klaunských metodách v uměleckém a vzdělávacím prostředí. Zabývá se lidmi se sociokulturním znevýhodněním a nabízí metody využitelné v praxi, které se mohou aplikovat na jedince v různých životních situacích. Na základě výzkumného šetření se následně zaobírá prostředky, které nám cirkus a klaunská práce nabízí a jejich působení na osobnost a rozvoj osobnosti.

SUMMARY

Name and surname: Petra Mikulková
Title: The using of clownery and circus in special education.
Supervisor: Mgr. Kristýna Krahulcová, PhD.
Institute: Institute of Special Education Studies, Faculty of Education,
Palacký University Olomouc
Specialization: Special Education – drama therapy
Pages: 51
Attachments: 2
Year of defence: 2018
Key words: circus, clown methods, means, mask, improvisation
methods, mask, Roma, education, art

Summary:

This bachelor Thesis deals with influence of circus and clowning methods in artistic and educational environment. It focuses on people with socio-cultural disadvantage and offers practical methods which can be applied on individuals in various life situations. On the basis of the basic research results, it concentrates on ways in which circus and clowning are affecting character and personality development.