

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Pedagogická fakulta

Ústav speciálněpedagogických studií

Bc. ADÉLA VESELÁ

navazující magisterské studium - prezenční

Obor: Speciální pedagogika

**PRÁCE AUGUSTA BOALA JAKO INTERDISCIPLINÁRNÍ
ZDROJ DRAMATERAPIE**

Diplomová práce

Vedoucí práce: prof. PaedDr. Milan Valenta, Ph.D.

Olomouc

2015

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci s názvem: „Práce Augusta Boala jako interdisciplinární zdroj Dramaterapie“ vypracovala samostatně pod vedením prof. PaedDr. Milana Valenty Ph.D., s použitím literatury, uvedené na konci diplomové práce v seznamu použité literatury.

V Olomouci 23.04.2015

Adéla Veselá, Bc.

.....

Poděkování

Děkuji vedoucímu diplomové práce za podnětné připomínky a trpělivé vedení mé diplomové práce.

OBSAH

ÚVOD	6
1 DEFINICE ZÁKLADNÍCH POJMŮ	8
1.1 Dramaterapie	8
1.2 Divadlo Utlačovaných.....	10
2 INTERDISCIPLINÁRNÍ ZDROJE DRAMATERAPIE	14
2.1 Fenomén hry.....	14
2.2 Rituál a jeho vztah k paradivadelním systémům.....	16
2.3 Dramatická výchova.....	19
2.4 Performační teorie	21
2.4.1 Konstantin Sergejevič Stanislavskij	21
2.4.2 Bertold Brecht	23
2.4.3 Antonin Artaud	26
2.4.4 Jerzy Grotowski.....	27
3 HISTORICKÉ OKOLNOSTI VZNIKU DIVADLA UTLAČOVANÝCH A JEHO SOUČASNOST (NEJEN V ČR)	30
3.1 Stručná biografie Augusta Boala	30
3.2 Historické okolnosti vzniku Divadla Utlačovaných	32
3.3 Divadlo Utlačovaných dnes	34
4 DIVADELNÍ FORMY AUGUSTA BOALA	37
4.1 Divadlo jako řeč.....	39
4.1.1 Simultánní Divadlo.....	39
4.1.2 Divadlo Soch/Obrazu	40
4.1.3 Divadlo Fórum.....	42
4.2 Divadlo jako Diskuze.....	48
4.2.1 Novinové Divadlo	48
4.2.2 Neviditelné Divadlo.....	50
4.2.3 Divadlo Fotoromán.....	54
4.2.4 Odhalení sociální masky.....	56
4.2.5 Divadlo Mýtu.....	58
4.2.6 Analytické Divadlo.....	58
4.2.7 Divadlo Rituálu a masky	59
4.3 Duha Touhy.....	60
4.4 Ostatní divadelní formy.....	61

5 PUBLIKACE AUGUSTA BOALA „HRY PRO HERCE A NEHERCE“ - BOAL JAKO DIVADELNÍ TEORETIK	64
6 VYBRANÉ TECHNIKY BOALOVY PRÁCE S HERCEM V KONTEXTU DRAMATERAPEUTICKÉ PRÁCE	70
6.1 Pět kategorií her a cvičení	71
6.1.1 Cítit vše čeho se dotýkáme	73
6.1.1.1 První série - obecná cvičení	73
6.1.1.2 Druhá série - cvičení odvíjející se od chůze	77
6.1.1.3 Třetí série – Masáže	78
6.1.1.4 Čtvrtá série - cvičení zaměřená na integraci skupiny	79
6.1.1.5 Pátá série – gravitace	80
6.1.2 Poslouchat vše slyšené	82
6.1.2.1 První série – cvičení a hry rytmu	83
6.1.2.2 Druhá série – melodie	86
6.1.2.3 Třetí série – zvuk	86
6.1.3 Aktivace různých smyslů	87
6.1.3.1 První – slepecká série	87
6.1.3.2 Druhá - série prostoru	97
6.1.4 Vidět vše na co se díváme	98
6.1.4.1 První série – zrcadla.....	99
6.1.4.2 Druhá série – modelování.....	101
6.1.4.3 Třetí série – loutkářství.....	103
6.1.5 Smyslová paměť	103
6.2 Shrnutí	105
SOUHRN A DISKUZE	109
ZÁVĚR	113
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	114

ÚVOD

„Bez pravidel není hry, bez svobody není života.“

Augusto Boal

Diplomovou práci zpracovávám v rámci navazujícího magisterského studia oboru Speciální pedagogika, který realizuje Ústav speciálněpedagogických studií na Univerzitě Palackého v Olomouci. Studijní obor, jehož garantem je prof. PaedDr. Milan Valenta Ph.D., a je koncipován jako neučitelské studium se zaměřením na speciální pedagogiku a dramaterapii. To je důvodem, proč jako studentka Ústavu speciálněpedagogických studií píši diplomovou práci na téma Práce Augusta Boala jako interdisciplinární zdroj dramaterapie.

Téma své diplomové práce jsem si vybrala na základě osobní zkušenosti s Divadlem Fórum. V prvním ročníku magisterského studia Speciální pedagogiky s rozšířenou výukou dramaterapie na Univerzitě Palackého v Olomouci jsme absolvovali kurz Divadla Fórum. Znalosti a zkušenosti z toho kurzu jsme následně aplikovali při tvorbě scénáře a následné realizaci workshopu dle pravidel Divadla Fórum. Při této práci jsem si uvědomila, že informace získané o dané problematice v rámci týdenního kurzu jsou sice velmi přínosné pro základní orientaci v dané oblasti a pro úspěšné naplnění kurzu Divadla Fórum jako jedné z forem Divadla Utlačovaných, pro širší uplatnění dalších potenciálně přínosných technik Divadla Utlačovaných jsou však nedostatečné. Tato skutečnost byla důvodem, proč jsem začala hledat další informace nejen o Divadle Fórum, ale i o dalších divadelních formách, fenoménu Divadla Utlačovaných vůbec a samozřejmě o Augustu Boalovi jako významné osobnosti paradivadelních disciplín. Zajímalo mě, kam až se dá s jeho metodami práce zajít, co ho vedlo k závěrům, které učinil a jaké další divadelní formy vytvořil. Vzhledem ke skutečnosti, že české zdroje k problematice Divadla Utlačovaných jsou značně omezené, jsem při psaní této práce využila především vybraná díla Augusta Boala. Při čtení prací Augusta Boala jsem si pak dále uvědomila, že pohlížet na Divadlo Utlačovaných pouze jako na oddělený paradivadelní systém by znamenalo, že možnosti tohoto systému by z valné části zůstaly nevyužity. Divadlo Utlačovaných a dramaterapie jsou, podle mého názoru, paradivadelní systémy které se vzájemně prolínají a ovlivňují. Nejvíce se Boal přiblížil terapeutické (potažmo dramaterapeutické) praxi ve své

knize *El arco iris del deseo*¹. Tomuto dílu jsem se však zcela záměrně rozhodla detailně nevěnovat, jelikož je to dílo, kterému by bylo vhodné věnovat samostatnou práci.

Diplomovou prací bych ráda prolomila úzkoprofilové pojetí Divadla Utlačovaných v českém paradivadelním kontextu, které se povětšinou soustřeďuje pouze na Divadlo Fórum. Moje diplomová práce pak rozhodně nemá sloužit jako projekt nové formy Dramaterapie postavené na Boalově práci. Jedná se zde spíše o návrhy, jakým způsobem je možné do současné dramaterapie zakomponovat techniky práce s hercem, které Boal sumarizoval v knize *Juegos para actores y no actores*² a další způsoby práce, jako je například Divadlo Fórum, nebo některé techniky Novinového Divadla, etc.

Hlavním cílem diplomové práce je tedy poukázat na možnosti využití práce Augusta Boala v dramaterapeutické praxi. K tomu přispívají i dílčí cíle práce, které jsem stanovila dva. Prvním je seznámení odborné, případně laické veřejnosti s Divadlem Utlačovaných jako svébytným systémem a jeho jednotlivými formami, a to v pojetí širším, než jaké poskytují zdroje dostupné v českém jazyce. Druhým cílem práce je přinést překlad Boalových technik, kategorizovaných stejně jak je uvádí Augusto Boal.

Vybraná díla A. Boala jsou vytěžována na informace relevantní pro rozšíření dramaterapeutické teorie a obohacení praktické činnosti v tomto oboru. Práce tak sice není výzkumnou v pravém slova smyslu, zpracování datových zdrojů je však realizováno s přihlédnutím k zásadám obsahové analýzy textu, kdy texty jsou zpracovávány včetně jejich kulturně-sociálního kontextu.³ V případě sporných nebo rozporných informací získaných na základě studia vybraných zdrojů jsou tyto vzájemně porovnávány a konfrontovány přímo s dílem A. Boala. Práce tak má teoreticko-sumarizační charakter a jedná se o syntézu názorů vybraných autorů na problematiku Divadla Utlačovaných a dalších interdisciplinárních zdrojů dramaterapie. Stěžejní literaturou v diplomové práci jsou však především citované cizojazyčné práce Augusta Boala. Tyto jsou dávány do souvislostí s informacemi, které poskytují české publikace a články v odborných časopisech.

¹ BOAL, A. 2004. *El arco iris del deseo*. Barcelona: Alba Editorial.

² BOAL, A. 2002. *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial.

³ GULOVÁ, L., ŠÍP, R. 2013. *Výzkumné metody v pedagogické praxi*. Praha: Grada, s. 143

1 DEFINICE ZÁKLADNÍCH POJMŮ

Tato kapitola přinese vymezení pojem Dramaterapie na základě platných definic, které uvádí dostupná literatura a odborná veřejnost. Jedná se zejména o Britskou asociaci Dramaterapeutů, Národní Asociace pro Dramaterapii (USA) a Asociace Dramaterapeutů České republiky, dále pak odborné publikace profesora Valenty, garanta oboru Speciální pedagogika s rozšířenou výukou dramaterapie (viz úvod diplomové práce) a britské ikony dramaterapie Sue Jennings.

Druhá část kapitoly pak obsahuje základní vymezení Divadla Utlačovaných a to z hlediska jeho morálních a etických postojů, definice nejužívanějších pojmů a jeho celospolečenského úkolu. Dále je popsáno Divadlo Utlačovaných na základě jeho estetiky shrnuté do takzvaného Stromu Divadla Utlačovaných, který jasně a jednoduše ilustruje základní strukturu divadelních forem spolu s jejich výchozími předpoklady.

1.1 Dramaterapie

Existuje mnoho definic pojmu dramaterapie. Britská Asociace Dramaterapeutů (The British Association for Dramatherapist) ji definuje jako formu psychoterapie, ve které je scénické umění využíváno uvnitř terapeutického vztahu. Dramaterapeuty nazývá umělci a lékaři zároveň. Tito využívají školení a zkušenosti s divadlem i terapií pro vytvoření metod vzbuzujících u klientů psychologické, emocionální a sociální změny. Terapie má stejnou platnost pro tělo i pro mysl, a to v kontextu dramatu. V řadě uměleckých intervencí, které dramaterapie využívá, Britská Asociace Dramaterapeutů uvádí příběhy, mýty, scénáře, loutky, masky a improvizaci. Uvedené divadelní prvky mohou klientovi umožnit prozkoumat nepříjemné životní zážitky a zpracovat je nepřímým způsobem.⁴

Severoamerická Národní Asociace pro Dramaterapii (National Association for Drama Therapy) určuje dramaterapii jako úmyslné použití divadelních prostředků k dosažení léčebných cílů. Zdůrazňují, že jde o aktivní a zkušenostní přístup, který účastníkům poskytuje prostor pro vyprávění vlastních příběhů, stanovení osobních cílů, řešení problémů,

⁴ *Dramatherapy* [online]. 2015 [cit. 2015-20-04]. Dostupné z: <http://badth.org.uk/dtherapy>

vyjádření pocitů nebo dosažení katarze. Prostor vnitřních zkušeností je zde možné aktivně prozkoumat prostřednictvím dramatu a tím posílit interpersonální vztahy a dovednosti. Účastníci dramaterapeutického sezení mohou díky ní rozšířit svůj repertoár rolí v rámci divadla a tím posílit i své vlastní životní role.⁵

Poněkud stručnější definici uvádí Sue Jennings v publikaci „Úvod do Dramaterapie“. A sice, že dramaterapií rozumíme použití divadelního umění ve zdravotnických a komunitních zařízeních při práci s lidmi, kteří se potýkají s problémy či nemocí. Zároveň autorka odděluje dramaterapii od divadla. Divadlo pojímá jako prevenci pro udržení duševního zdraví, zatímco dramaterapii považuje za způsob léčby.⁶

V České republice se v akademickém prostředí zaužívala definice profesora Valenty. Ten uvádí, že dramaterapie je terapeuticko-formativní disciplína převážně skupinového charakteru. Dramaterapie využívá principů skupinové dynamiky a v rámci této pak divadelních a dramatických prostředků k dosažení symptomatické úlevy, zmírnění důsledků psychických poruch nebo obtíží v sociální oblasti. Dále dramaterapie usiluje o personální a sociální růst a integraci osobnosti.⁷

Absence legislativní opory pro profesi dramaterapeuta je, jak se domníváme, důvodem odlišných definic dramaterapie u nás a v zahraničí. O uznání a registraci dramaterapeutické profese se dlouhodobě zasazuje Asociace dramaterapeutů České republiky (ADCR).

ADCR nabízí vymezení dramaterapie, které dramaterapii považuje za psychoterapeutický přístup, jež využívá divadelních prostředků pro nalezení příznivé rovnováhy v oblasti duševní a tělesné, v oblasti vztahů či pro osobní rozvoj jedince. ADCR pokládá za těžiště dramaterapie proces spojený s prožitky tvorby, které jsou založené na metafoře, fantazii, projekci, interakcích a skupinové dynamice. Prostřednictvím tvůrčího

⁵ North American Drama Therapy Association [online]. 2015 [cit. 2015-20-04]. Dostupné z: <http://www.nadta.org/what-is-drama-therapy.html>

⁶ JENNINGS, S. 2014. *Úvod do dramaterapie: divadlo a léčba: Ariadnina nit*. Praha: Asociace dramaterapeutů České republiky v nakl. Jalna, s. 10

⁷ VALENTA, M., POLÍNEK, M. D., MULLER, O. 2010. *Dramaterapie v institucionální výchově*. Olomouc: Univerzita palackého v Olomouci, s. 20

procesu dochází k propojení rovin emocionální, racionální, smyslové a somatické.⁸

Vzhledem k výše uvedenému je logické, že právě Asociace Dramaterapeutů České republiky ve svém vymezení dramaterapie tento obor považuje za psychoterapeutický přístup, čímž se shoduje s pohledem Britské Asociace Dramaterapeutů. ADCR tedy dramaterapii vnímá jako svébytný terapeutický směr (drama jako terapie), zatímco například Valenta nutně musí obor definovat jako využití dramaterapeutických postupů v rámci jiných, legislativně podporovaných terapeutických škol (drama v terapii).

1.2 Divadlo Utlačovaných

Divadlo Utlačovaných je divadelní tendence, jejímž autorem je brazilský herec, dramaturg, režisér a pedagog Augusto Boal (1931 – 2009).⁹ Podle názoru Augusta Boala má tento způsob divadelní tvorby moc změnit svět. Témata jsou vždy soustředována sociálním a politickým směrem.¹⁰ Pro Boala není divadlo prostředkem zábavy a odpočinku, ale prostorem, kde je možné vypořádat se s nastolenými společenskými tématy jako je rasismus, homofobie, špatný plat a dalšími druhy společenské nespravedlnosti. Je to především politický útlak, jež je tématem prací Augusta Boala.¹¹

„Na vesnickém náměstíčku vykastovali muže. To se stalo v Otusco, v Peru. Skladatelé usekli obě ruce na národním stadionu v Chile. Rolníci v brazilském Pernambucu zasadili po celém těle rány nožem, pokapali jej medem a položili na mravenišť. Studenty univerzity La Pas v Bolívii zahnali na náměstí a smetli je salvou z kulometů hloubkových letadel. Na Plaza de las Tres Culturas v Mexiku rozmačkali tři sta studentů tanky. Vojákům předtím dali drogy. Tam vzniklo Divadlo Utlačovaných.“¹²

⁸ Asociace dramaterapeutů České republiky [online]. 2010 [cit. 2015-21-03]. Dostupné z: <http://www.arttherapies.cz/asociace-dramaterapeutu-ceske-republiky.html>

⁹ Teatro del oprimido: http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_del_oprimido. In: *Wikipedia: La enciclopedia libre* [online]. 2015 [cit. 2015-10-04].

¹⁰ MACKOVÁ, R. 2004. Divadlo Fórum v našich podmínkách. *Gymnasion: časopis pro zážitkovou pedagogiku*, roč.1, č. 1, s. 35

¹¹ REMSOVÁ, L., PAVLÁSKOVÁ, M. 2006. *Jak na divadlo fórum*. Brno: MSD Brno, s. 7

¹² HENDL, J. 1983. *Lidové divadlo Augusta Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe*. Praha: Kulturní dům hl. města Prahy, s. 17

Divadlo Utlačovaných ve všech svých formách hledá způsoby transformace společnosti prostřednictvím osvobození se od útlaku. Divadelní akce je příprava na budoucí skutečnost. Augusto Boal uvádí, že pouhá interpretace reality není dostačující, je třeba ji změnit.¹³ Epické divadlo Bertolda Brechta po divákovi požaduje kritické myšlení, Boal se od pouhého přemýšlení posouvá k jednání. Divadlo Utlačovaných tedy vytváří podmínky pro aktivní vstup diváka do hry.¹⁴ Vstup diváka do prostoru jeviště je spojený především s Divadlem Fórum či Simultánním Divadlem (zde se na rozdíl od Divadla Fórum nejedná o fyzické jednání, ale pouze o verbální zásahy do představení). Další divadelní formy mají daleko více povahu workshopu či dílny, nicméně jejich poslání prozkoumat strategie utlačovatelů a nalézat nové možnosti utlačovaných se nemění.

Cílem Divadla Utlačovaných je zabývat se sociálními otázkami a jejich problematikou a pomocí divadelních technik dosáhnout jejich možného řešení. Divadlo Utlačovaných nevede diváky pouze k samostatnému kritickému myšlení, ale jejich začleněním do hry jim poskytuje také praktické zkušenosti nezbytné k jejich aplikaci. Boal ve svém divadle rozvíjí pedagogickou myšlenku výchovy ke kritickému myšlení významného brazilského pedagoga Paola Freireho.¹⁵

Divadlo Utlačovaných je mnohými autory považováno za tzv. lidové divadlo. Ačkoli není možné tento myšlenkový konstrukt zcela vyvrátit, za přesnější považujeme vyjádření, že Divadlo Utlačovaných vzniklo na základě lidového divadla. Společnými jmenovateli lidového divadla jsou folklór, stírání hranice mezi divákem a hercem, výrazný podíl zpěvu a pohybu a přizpůsobení formy i obsahu lidovému divákovi.¹⁶

V době kdy byly formovány základy Divadla Utlačovaných, působily po celé Latinské Americe divadelní soubory praktikující lidové divadlo, včetně Boalova Teatro de Arena. Cílem byla výchova diváků ke kritickému myšlení a prolomení kulturního mlčení. Lidové divadlo se snažilo o emancipaci lidu, o jeho nasměrování k překonání cizí nadvlády a získání vlastní identity. Augusto Boal z lidového divadla vycházel, rozvíjel ho a

¹³ BOAL, A. 2006. *The Aesthetics of the Oppressed*. London: Routledge, s. 6

¹⁴ VALENTA, M. 2011. *Dramaterapie*. 4., aktualiz. a rozš. vyd. Praha: Grada, s. 98

¹⁵ NĚMEC, J., REMSOVÁ, L. *S jinou tváří – Neviditelné divadlo v kontextu zkoumání předsudků* [online]. 2015 [cit. 2015-16-03]. Dostupné z: <http://www.kpg.zcu.cz/capv/HTML/24/24.pdf> s. 2

¹⁶ DEŇKOVÁ, M. et al. 2004. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 161, 162

upravoval.¹⁷ Techniky lidového divadla, kterým se věnovali i herci Teatro de Arena blíže popisujeme v kapitole č. 4.

V rámci definování Divadla Utlačovaných je důležité vymezit pojmy *utlačovaný* a *utlačovatel* a současně poukázat na morální hodnoty a postoje, kterými se Divadlo Utlačovaných řídí. Mluví-li Augusto Boal o takzvaných utlačovatelích neboli antagonistech uvádí poměrně jasné a jednoduché příklady, které nachází v historii. Takovým příkladem je osoba Adolfa Hitlera. Boal odmítá argumentace, které tvrdí, že diktátoři jsou produktem společnosti a odvolává se na svobodnou vůli člověka, který je vždy zodpovědný za svoje činy. Jakkoli je politická či sociální situace determinující, nemůže zasahovat do všech oblastí svobodné volby. Boal tedy nevěří na osud. Historie lidstva stejně jako historie jedince se podle Boala odvíjí od rozhodnutí, které učinil člověk. Utlačovatele Boal definuje jako někoho, kdo se rozhodl čerpat svůj osobní profit z neštěstí druhých, kteří jsou tím pádem pokládáni za utlačované. Utlačovatelům není možné odpouštět a racionalizovat jejich jednání. Pokud bychom se spokojili s myšlenkou, že všechno má svůj důvod a každý z těchto důvodů má stejnou váhu, svět by zůstal nezměněn. Věnovat se Divadlu Utlačovaných je tedy výsledkem etické volby, která znamená vybrat si, jestli se přidáme na stranu utlačovaných nebo se staneme komplici utlačovatelů.¹⁸

Výše popsané pojetí útlaku je velmi jasné a neoddiskutovatelné, zároveň ale velmi prosté a skoro bychom řekli, že černobílé. Útlak rozhodně neexistuje pouze v takovýchto historicky a politicky významných souvislostech. Útlak je také možné pojímat jako sociální konstrukt, který nemusí nutně fungovat pouze v rámci vládních mocenských struktur, kdy utlačovateli jsou dobře zajištění státníci a utlačovaným pak živořící dělník. Útlak je nutno chápat jako celkovou ideologii, nikoli pouze rozlišovat dobré a špatné. Důležité je tedy zaměřit se na systém, který útlak umožňuje a způsobuje. V rámci toho si člověk musí umět klást ty správné otázky. Jestliže jako příklad útlaku zvolíme situaci, kdy dealer prodává drogy, musíme se ptát, jaký způsobem se k tomu dostal, nebo jaký systém dovolil existenci drogového trhu.¹⁹

¹⁷ ICHOVÁ, E. 2008. Julian Boal v Jičíně. *Tvořivá dramatika*, roč.XIX,č.1, s. 4

¹⁸ HENDL, J. *Lidové divadlo Augusta Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe ...*, s. 10

¹⁹ KASÍKOVÁ, H. 2008. Divadlo utlačovaných: o zkoušce na revoluci v po(st)revoluční době. *Tvořivá dramatika*, roč.XIX,č.1, s. 9

Na jednoduchém příkladu Boal demonstruje úkol Divadla Utlačovaných v rámci výše definovaných společenských struktur. V konfliktu Davida a Goliáše tedy nemáme být těmi, kteří se půjdou prát s obrem po boku Davida, ale jako ti co praktikují Divadlo Utlačovaných bychom měli Davidovi pomoci najít kámen, který může vložit do praku.²⁰

Stručně a jednoduše ilustruje systém tohoto divadelního směru tzv. Strom Divadla Utlačovaných. Nyní jej stručně popíšeme. Strom vyrůstá ze země, jež je zde pojímána jako etika, solidarita (základní předpoklad Divadla Utlačovaných) a filosofie na straně jedné a na straně druhé jako politika, mnohost a historie. Kořeny stromu jsou tři a jsou popsány jako zvuk, obraz a slovo jako nedílné součásti divadelního umění. Kmenem stromu je hra, protože hra spojuje dvě základní charakteristiky života, tedy pravidla a svobodu. Dalším důvodem pro umístění hry do jedné ze základních částí je, že hra napomáhá deautomatizování těla i mysli (této části Divadla Utlačovaných se budeme věnovat v šesté kapitole diplomové práce). Ve střední části stromu nalzáme Diadlo Soch a Divadlo Fórum. Z těchto pak vyrůstají větve obsahující Novinové Divadlo, přímou akci, Legislativní Divadlo, Neviditelné Divadlo a Duhu Touhy.²¹ Na základě této ilustrace můžeme získat bazální povědomí o Divadle Utlačovaných, jeho nejvýraznějších divadelních formách a myšlenkových mapách, které vedly ke vzniku jednotlivých částí jeho systému.

²⁰ HENDL, J. *Lidové divadlo Augusta Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe ...*, s. 105

²¹ HENDL, J. *Tamtéž*, s. 5

2 INTERDISCIPLINÁRNÍ ZDROJE DRAMATERAPIE

Kapitola věnována interdisciplinárním zdrojům dramaterapie přináší základní informace o fenoménu hry, rituálu a rituálního modelu divadla a samozřejmě informace o dramatické výchově jakožto významného paradivadelního systému.

Dalšími interdisciplinárními zdroji pro dramaterapii jsou postupy a poznatky psychoterapeutických škol, tedy hlubinné psychoterapie, kognitivně-behaviorální psychoterapie, humanistická psychoterapie a relaxační a psychofyziologické postupy. Samozřejmě nemůžeme opomenout oblast vývojové psychologie, zejména vývojová stádia definovaná Piagetem a Eriksonem.²² Těmto se ovšem vzhledem k tématu diplomové práce “Práce Augusta Boala jako interdisciplinární zdroj dramaterapie“ nebudeme dále věnovat.

Kapitola rovněž podává základní informace o dalších významných divadelních teoriích, které slouží jako interdisciplinární zdroje pro Dramaterapii, jež vedle práce Augusta Boala uvádí profesor Valenta ve čtvrtém přepracovaném vydání publikace “Dramaterapie“. Jedná se o koncept divadelní práce K. S. Stanislavského, nejen odosobněné herectví B. Brechta, na rituálech založené divadlo A. Artauda a v neposlední řadě dílo J. Grotowského. Znalost této oblasti performační teorie je podle profesora Valenty podstatnou součástí teoretické výbavy dramaterapeuta a to vedle správné terminologie a základních zákonitostí výstavby divadelního tvaru a jeho struktury.²³ Vztah zde uváděných interdisciplinárních zdrojů dramaterapie k Divadlu Utlačovaných budeme v této kapitole průběžně uvádět.

2.1 Fenomén hry

Hra jako nejjobecnější jmenovatel všech složek paradivadelních systémů jejich hranice zároveň překračuje a můžeme říci, že se prolíná celým lidským bytím. Existuje mnoho definic toho, co je hra. Tímto tématem se již na začátku dvacátého století zabýval například Johan Huizinga, jehož teorii dále zkoumal a prohloubil francouzský sociolog a

²² VALENTA, M. 2007. *Dramaterapie*. Praha: Grada, s. 42-46

²³ VALENTA, M. 2011. *Dramaterapie...*, s. 86-97

antropolog Roger Cailios.²⁴ Právě závěry Cailoise považujeme za dostačující pro potřeby této části práce a to i proto, že autor se na dílo svého předchůdce konkrétně odkazuje.

Cailios definoval šest základních charakteristik hry. Jsou to:

- *Svoboda*, protože kdyby byl kdokoli do hry nucen, nejednalo by se pak již o hru. Činnost by ztratila jeden ze svých základních prvků, kterým je spontánnost. Otázka svobody se týká jak možnosti hru kdykoli opustit, tak zábavy s ní spojené.
- *Oddělenost od každodennosti* definuje hru jako činnost, která se odehrává ve stanovených časoprostorových podmínkách.
- *Nejistota*, která provází každou hru, protože její přesný průběh ani výsledek není předem znám. Zároveň je nutné ponechat prostor iniciativě a invenci hráče.
- *Neproduktivnost* hry pramení z faktu, že při hře nejsou vytvářeny žádné nové majetkové hodnoty ani prvky. Existuje-li v rámci hry nějaký majetek, pak pouze cirkuluje mezi hráči.
- *Podřízenost pravidlům* určuje hru z pohledu jejího časoprostorového ohraničení a oddělenosti od každodenního života.
- *Fiktivnost* hry se odvíjí od vědomí alternativní reality, které hráči přijímají.²⁵

Při práci se skupinou jsou hry významným pomocníkem pro stimulaci představivosti, nalézání prostoru bezpečí a vlastního tempa růstu. Prostřednictvím hry lidé mohou nacházet svoje skryté možnosti a posilovat svoje společenské uvědomění. Hry se mohou stát základem činnosti jakékoli skupiny a přispívat k její soudržnosti a atmosféře akceptace.²⁶

Uvést základní charakteristiku hry je pro tuto diplomovou práci podstatné mimo jiné i vzhledem ke kapitole č. 6, která je celá věnována právě hrám a cvičením navržených Augustem Boalem. Boal vnímá hru jako součást herecké přípravy a v tomto kontextu ji definuje jako tělesnou expresi kdy lidské tělo je vysílačem a zároveň přijímačem zpráv. Hra je tedy dialog vyžadující extroverzního partnera.²⁷

²⁴ VALENTA, M. 2007. *Tamtéž*, s. 37

²⁵ CAILLOIS, R. 1988. *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, s.31, 32

²⁶ HICKSON, A. 2000. *Dramatické a akční hry ve výchově, sociální práci a klinické praxi*. Praha: Portál, s. 18

²⁷ BOAL, A. 2002. *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial, s. 137

Vedle výše zmíněného v publikaci „Dramaterapie“ v kapitole věnované hře jakožto interdisciplinárního zdroje dramaterapie uvádí profesor Valenta „Transakční analýzu“ Ericha Berneho jako další a v tomto případě velmi specifický příklad pojetí hry.²⁸ My jsme se rozhodli blíže se transakční analýze nevěnovat a to vzhledem k tomu, že nespátřujeme přímou souvislost tohoto terapeutického směru s tématem diplomové práce.

2.2 Rituál a jeho vztah k paradivadelním systémům

Literatury pojednávající o rituálu, jeho symbolice, kořenech, významech, či jeho místě v umění je nepřeberné množství. My jsme se rozhodli uvést pouze jejich základní definice. Zároveň osvětlíme vztah rituálu a paradivadelních systému, konkrétně pak dramaterapie a Divadla Utlačovaných.

Nalézt definici rituálu, která zahrnuje široké spektrum činností, které je možné označit jako rituál, není snadným úkolem. Proto nyní uvedeme definic několik.

Rituál je možné vnímat jako naplánované nebo improvizované představení, jehož prostřednictvím se realizuje přechod od každodennosti k alternativnímu kontextu lidského prožívání. Označení rituálu jako představení odkazuje k divadlu. Je tedy nutné diferencovat tyto dva pojmy. Rozdíl spočívá v tom, že rituál není pouhé opakování daného scénáře, ale jedná se o specifický způsob jednání osob, které se důvěrně znají. Jednání účastníků rituálu není pouhým hraním, je to skutečné prožívání. Klasifikace představení jako divadla se odvíjí od jeho primárního cíle, kterým je zábava. V případě rituálu je hlavním cílem takového představení jeho účinnost. Nicméně hranice rituálu a divadla nejsou pevně stanoveny.²⁹ Touto mezioborovou fúzí se budeme zabývat v podkapitole 2.4., která je věnovaná performačním teoretikům, jejichž práce ovlivnila jak dnešní divadelní umění tak dramaterapii.

Podle Hany Babyrádové se původní rituál vyznačuje opakovaným a kolektivně sdíleným děním, které je časově i prostorově ohraničené a při jehož realizaci účastníci používají smluvený jazyk rituálu (řečové, výtvarné, pohybové a muzikální prostředky)³⁰.

²⁸ VALENTA, M., 2011. *Dramaterapie...*, s. 48-50

²⁹ BOWIE, F. 2008. *Antropologie náboženství*. Praha: Portál, s. 149, 154

³⁰ BABYRÁDOVÁ, H. 2002. *Rituál, umění, výchova*. Brno: Nakladatelství Masarykovy univerzity, s. 119

Budeme-li se soustředit na strukturu rituálu, můžeme v odborné literatuře nalézt tři složky daného fenoménu. Jedná se o:

- Vnější složku rituálu, která obsahuje smysly vnímanou realitu rituálu.
- Vnitřní stránku, která reprezentuje sociální a duchovní rozměr rituálu, stejně jako jeho určení a zaměření.
- Prožívání rituálu jeho účastníkem.³¹

Vedle existence vztahu mezi dramaterapií a rituálem³² nalézáme dalším důvod proč je v této práci podstatné zmínit rituál a jeho funkci v divadelní teorii a praxi v Divadle Mýtu, které definoval Augusto Boal. Tomuto se věnujeme v podkapitole 4.2.5. Tuto argumentaci zakládáme na faktu, že rituál je praktickým provedením mýtu.³³ Antropologie a folkloristika pojímá mýty jako příběhy popisující a vysvětlující vznik světa a jeho sociální, přirozený i nadpřirozený řád.³⁴ Tato koncepce je ve shodě s Boalovým Divadlem Mýtu. Mluvíme-li o mýtu, máme na mysli jeho předliterární podobu, která byla základem každého rituálního prožívání. Toto opakované prožívání bylo podstatou víry v konkrétní mýtus.³⁵

Dále bychom v souvislosti s rituálem rádi upozornili na podkapitolu 4.2.7., která pojednává o další Boalově divadelní formě a kterou je Divadlo Rituálu a Masky. V tomto případě je pojetí rituálu odlišné od klasického antropologického schématu, jemuž se zde povětšinou věnujeme. V případě Divadla Rituálu a Masky se jedná o rituál v sociálně-psychologickém kontextu, kdy za rituál považujeme ustálený model individuálního nebo kolektivního způsobu jednání, založeného na pravidlech přijatých danou societou.³⁶ Nyní je tedy již zcela zřejmá odlišnost mezi klasickým antropologickým pojetím rituálu a Boalovým způsobem jeho využití v Divadle Rituálu a Masky.

Spojitosť rituálu a Divadla Utlačovaných spatřujeme také v identické terminologii rolového obsazení rituálu a postav-rolí figurujících v Divadle Fórum nebo v divadelní formě

³¹ MAJZLANOVÁ, K., ŠKOVIERA, A., FUDALY, P. 2004. *Špeciálna dramatická výchova v sociálnej a špeciálnej pedagogike*. Bratislava: Humanitas, s. 89

³² VALENTA, M., 2011. *Dramaterapie...*, s. 61 - 86

³³ DEŇKOVÁ, M. et al. 2004. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, s. 242

³⁴ BOWIE, F., *Antropologie náboženství...*, s. 271

³⁵ PERNICA, A. 2003. *Mýtové kořeny dramatických postav*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, s. 11

³⁶ MAJZLANOVÁ, K., ŠKOVIERA, A., FUDALY, P., *Tamtéž*, s. 89

nazvané Zlomení útlaku. Oba paradivadelní systémy zahrnují postavu protagonisty jako hlavního představitele celého děje a chór, který plní různé specifické funkce.³⁷

Rituál je pro dramaterapii zdrojem imaginace, symbolizace a metafor. Dále můžeme v rituálu nacházet původní zdroje vitality v protíváze k vysoce technologickému postmodernímu způsobu života. Kromě imaginativní a tím pádem ne úplně ohraničené složky rituálu je rituál z hlediska dramaterapie zdrojem pevné a předvídatelné struktury. Rituál v terapii klientům zjednodušuje vztahy a situace a tvoří tak pevný rámec pro emocionálně náročné procesy. Rituál tedy podporuje atmosféru bezpečí a určuje individuální hranice terapeutického procesu.³⁸

Využitím výše uvedených vlastností rituálu a jeho přepracováním se dostáváme k vlastnímu rituálu klientů terapie, takzvanému dramatickému rituálu, který vzniká kombinací jazyku rituálu (pohyb, zvuk, rytmu, masky, etc.) a kulturních zkušeností s formou a obsahem rituálů klientů.³⁹ Příkladem takových rituálů mohou být uvítací a rozlučkové rituály (přijetí nového člena skupiny prostřednictvím rituálu má význam pro jeho začlenění, ztotožnění se s hodnotami skupiny a stejně tak může být významný pro jeho pozdější začlenění do vnějšího světa⁴⁰), rituál oceňování a pasování, nebo rituál společného jídla. Při skupinové tvorbě rituálů je důležité, aby se skutečně jednalo o součást procesu skupinové identifikace, na kterém se podílí celá skupina a nejen někteří jednotlivci. Vlastní rituál skupiny může vzniknout přejímáním rituálů již existujících v jiném prostředí, jejich transformací nebo zcela cíleně (tzn. vznikne zcela nový rituál). Možností vzniku rituálu je tedy více.⁴¹

Z rituálního jazyka jak jsme jej nastínili v předcházejícím odstavci je pro diplomovou práci zajímavý především rytmus. A to z toho důvodu, že jedna z kategorií her a cvičení popisovaná v kapitole č. 6 je zaměřená právě na rytmus.

S výše uvedeným vymezením dramatického rituálu se shoduje myšlenka, že rituál není univerzálním transkulturním jevem, ale specifickým pohledem na svět a jeho

³⁷ MAJZLANOVÁ, ŠKOVIERA, FUDALY, *Špeciálna dramatická výchova v sociálnej a špeciálnej pedagogike...*, s. 90

³⁸ VALENTA, M., 2011. *Dramaterapie...*, s. 83, 84

³⁹ VALENTA, M., 2011. *Tamtéž*, s. 85, 86

⁴⁰ KALINA, K. 2013. *Psychoterapeutické systémy a jejich uplatnění v adiktologii*. Praha: Grada Publishing, s. 282

⁴¹ MAJZLANOVÁ, ŠKOVIERA, FUDALY, *Tamtéž*, s.91-93

organizaci.⁴² Místem, kde je lidské prožívání silně ovlivněno specifickými podmínkami, je například terapeutická komunita. Právě ta je jedním z mála míst, kde se rituály vytvářejí původním způsobem a nevznikají pouze jako sociální napodobeniny. V terapeutické komunitě rituály vznikají většinou spontánně jako výsledek kolektivního nevědomí ve smyslu C. G. Junga. Rituály zde reagují na potřeby komunity a ta jejich prostřednictvím hledá sebezpřesahující rozměr své existence.⁴³

2.3 Dramatická výchova

Pro dramatickou výchovu existuje několik synonym. Jsou to: tvořivá dramatika, výchovná dramatika nebo divadlo ve výchově. Může se jednat buď o samostatný vyučovací předmět, nebo je možné její metody využívat při výuce jiných, zejména humanitních předmětů.⁴⁴ Druhý model je v českém školství mnohonásobně častější.⁴⁵

V oblasti paradržadelných systémů edukační povahy je právě dramatická výchova nejbliže dramaterapii. Kromě dramatického talentu dramatická výchova rozvíjí také estetické vnímání a vychovává aktivního divadelníka. Prostřednictvím divadelních prostředků podněcuje personální růst jedince. Jejím cíli jsou kromě již řečeného například kvalitní etické hodnoty, budování morálního vědomí, vlastností a postojů.⁴⁶

„Výchova a vzdělávání se týká jedinců. Dramatická výchova se týká jedinečnosti jedinců, individuálnosti každé lidské bytosti“⁴⁷

Dramatická výchova pomáhá k naplnění osobních aspirací právě prostřednictvím podporování originality každého jedince. Na rozdíl od ryze akademického způsobu vzdělávání se v dramatické výchově jedná o učení přímou zkušeností. Zatímco u divadla jde o komunikaci mezi hercem a divákem, v rámci dramatu leží těžiště činnosti ve zkušenosti

⁴² BOWIE, F., *Antropologie náboženství...*, s. 147

⁴³ KALINA, K., *Psychoterapeutické systémy a jejich uplatnění v adiktologii...*, s. 282

⁴⁴ DEŇKOVÁ, M. et al. 2004. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník...*, s. 88

⁴⁵ MACKOVÁ, S. 2004. *Dramatická výchova*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, s. 9

⁴⁶ VALENTA, M. 2007. *Dramaterapie...*, s. 26, 27

⁴⁷ WAY, B. 2014. *Rozvoj osobnosti dramatickou hrou*. 2., rev. a aktualiz. vyd. Praha: NIPOS, s. 11

účastníků. Zatímco divadlo je v praxi přístupné pouze minimálnímu počtu osob, dramatická výchova je srozumitelná všem.⁴⁸

Výše citovaný B. Way pro objasnění schématu dramatické výchovy jakožto prostředku rozvoje osobnosti metaforicky používá kruhové znázornění, v jehož středu stojí jedinec. Začátek procesu je také umístěný ve středu kruhu a další kroky tento první kruh rozšiřují. Prvním krokem a je objevování vnitřních zdrojů člověka, na ten navazuje uvolnění a ovládnutí těchto objevených zdrojů. Následuje citlivost k druhým při poznávání svého okolí. Kruh uzavírá obohacování osobnosti ostatními vlivy uvnitř i vně životního prostředí. Všechny jmenované kroky shodně prostupují složky osobnosti, které má dramatická výchova za úkol formovat a rozvíjet. Jsou jimi pozornost, smysly, obrazotvornost, fyzické já, řeč, city a intelekt.⁴⁹

Kromě toho, že dramatická výchova rozvíjí jednotlivé složky osobnosti, jsou tyto také nutnou podmínkou pro dramatickou výchovu. Jsou to základní předpoklady dramatického jednání. Odborná literatura uvádí následující výčet předpokladů dramatického jednání.

- *Psychosomatické dovednosti*, tedy schopnost vyjadřovat svým jednáním své vnitřní prožívání.
- *Herní dovednosti*, které jsou založeny na schopnosti zapojit se do hry, přijímat a dodržovat jak její pravidla, tak role v rámci hry. Mezi herní dovednosti také patří schopnost jednat spontánně a tvořivě v rámci nastavených pravidel. Herní jednání je nadřazený termín pro běžné hry, kterými jsou hry s rolemi, dramatické hry, volné rozehrávání nabídnutých situací. Prvky herního jednání nacházíme také v improvizaci.
- *Sociálně komunikační dovednosti* představují schopnost spolupráce ve skupině. Konkrétně jde o kooperaci, komunikaci, reflexi a sebereflexi.⁵⁰

Východiska dramatické výchovy jsou psychologická, divadelní a pedagogická. V rámci psychologických východisek dramatické výchovy je klíčovým pojmem zkušenost, následuje představivost, psychika (jednota chování a prožívání) a osobnost (jakožto cíl výchovného působení). Jako divadelní východiska dramatické výchovy můžeme uvést

⁴⁸ WAY, *Rozvoj osobnosti dramatickou hrou...*, s. 10-13

⁴⁹ WAY, *Tamtéž*, s. 17

⁵⁰ MACKOVÁ, *Dramatická výchova...*, s. 15, 16

dramatický proces (veškeré činnosti jsou založeny na bezprostředním jednání “tady a teď“, včetně herního jednání), proces inscenační tvorby (dramaturgie, režie, scénografie, tvorba jevištní postavy) a proces divadelní komunikace. Pedagogická východiska zahrnují pojetí dramatické výchovy (humanistické, behavioristické, sociální učení), její obsah, cíle, metody a formy (dílna, seminář, kurz, lekce, etc.).⁵¹

Valenta uvádí, že z dramatické výchovy čerpá dramaterapie kontinuum dramatického prožívání, typologii rolí jakožto nejfrekventovanějšího dramaterapeutického prostředku⁵² a úrovně vstupu do role⁵³.

Pokud jde o vztah dramatické výchovy a Divadla Utlačovaných, domníváme se, že vzhledem ke svébytnosti Divadla Utlačovaných a naopak otevřenosti Dramatické výchovy, může být právě Divadlo Utlačovaných inspirativním zdrojem pro uvedený formativní systém, stejně jako jím je pro dramaterapii. Tuto naši úvahu potvrzuje existence několika článků v odborných časopisech (Gymnasion, Tvořivá dramatika), které v této práci průběžně citujeme.

2.4 Performační teorie

Divadelní teoretici, jejichž performačním teoriím se budeme nyní věnovat, tvořili v rozdílných etapách dvacátého století, v odlišných společenských a politických podmínkách, v různých zemích. Přesto při studiu jejich performačních teorií nalzáme společné body. Uvedení autoři shodně odmítali takzvané umění pro umění a toužili po dílech, která budou přesahovat klasický rámec divadla. Nechtěli diváka ovládnutého a manipulovaného klasickými postupy, chtěli diváka přemýšlejícího, otevřeného, angažovaného a svobodného.

2.4.1 Konstantin Sergejevič Stanislavskij

⁵¹ MACKOVÁ, *Tamtéž*, s. 21 - 51

⁵² VALENTA, M. 2003. *Dramaterapeutické projektování*. Olomouc: Univerzita Palackého, s. 42

⁵³ VALENTA, M. 2007. *Dramaterapie...*, s. 48

Stejně jako Augusto Boal, tak i K.S.Stanislavskij (1863-1938)⁵⁴ svoji metodu herecké a divadelní práce známou jako Systém Stanislavského vyvinul na základě svých celoživotních zkušeností, které získával z praktické divadelní činnosti. Zdůrazňoval jednotu a pravdivost dramatického díla. Této myšlence podřizoval všechno: herectví, výpravu, jevištní techniku. Vždy se snažil o historickou věrnost. Stejně jako u A. Boala v Teatru de Arena, byly inscenace režirované Stanislavkim kolektivním dílem.⁵⁵

Stanislavskij odmítá, aby divadlo bylo pouhým prostředkem zábavy. Divadlo je dle něj umění líčit život. Divadlo musí být místem pravdy, kde není prostor pro strach. Jeho jednotícím prvkem je pak krása, která je předpokladem pravdy. A to takové pravdy, kterou bude schopen vnímat každý divák bez ohledu na jeho sociokulturní kapitál. Takovou pravdou může být čistá láska jakožto ryzí emoce, která je pochopitelná všem národům a kulturám.⁵⁶

Systém Stanislavského, jak jsou jeho techniky herecké práce nazývány je rozdělen části vnitřní a vnější práci na roli a vnitřní a vnější práci na sobě. Tvůrčí proces při tvorbě představení začíná analýzou dramatu a odhalením základního motivu, který je pak jeho hlavním úkolem. Herec si tímto připravuje půdu, pro stav opravdové existence na jevišti.⁵⁷

O.G. Brockett stručně shrnuje Stanislavského požadavky na herce, ale zároveň upozorňuje, že žádné shrnutí jeho systému nemůže nikdy plně uspokojit všechny jeho zastánce či odpůrce. Za prvé, tělo i hlas herce se musí pravidelně cvičit, aby pak mohl dobře reagovat na všechny požadavky. Za druhé, musí mít herci techniku zvládnutou tak dobře, aby nemohl vzniknout pocit umělé konstrukce. Za třetí, musí být herec dobrým pozorovatelem reality, protože právě ta je základem jeho role. Za čtvrté, musí herci hledat vnitřní opodstatnění pro veškeré svoje jednání na jevišti. Pro čtvrtý požadavek jsou podstatné

⁵⁴ Konstantin Sergejevič Stanislavskij:

http://cs.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Sergejevi%C4%8D_Stanislavskij. In: Wikipedie: Otevřená encyklopedie [online]. 2015 [cit. 2015-19-04].

⁵⁵ MICHALCOVA – CESNAKOVA, M. 2004. *Slavné osobnosti divadla: herecké umění od antiky po dnešek*. Praha: Brána, s. 114

⁵⁶ STANISLAVSKIJ, K. S. 1949. *Dotvoření herce: kapitoly o pracovní a umělecké disciplině herce, jeho etice a vzdělání*. Praha: Athos v národní správě, s. 22-29

⁵⁷ HYVNAR, J. 2000. *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. stol.* Praha: Pražská scéna, s. 21, 22

dva principy. Jedná se o princip „kdyby“ a princip „citové paměti“. U prvního principu si herec řekne, „kdybych byl já v této situaci, pak bych...“. Při použití druhého principu herec neznámé situace vztahuje k nějaké podobné okolnosti, kterou sám prožil. Za páté, herci musí text pečlivě analyzovat, tedy definovat motivaci postavy v každé scéně i ve hře jako celku. Za šesté, herec na jevišti zaměřuje svoji pozornost na jednání tak jak se aktuálně děje. Maximální soustředění na aktuální okamžik vyústí v takzvané „iluzivní poprvé“ a to herci pomůže podřídit svoje ego uměleckým nárokům inscenace. A konečně za sedmé, je hercova povinnost neustále se zdokonalovat ve své chápavosti a odbornosti.⁵⁸

Ono skutečné prožívání je pro Stanislavského zásadní. Herec má na scéně skutečně být, opravdu existovat. Má roli obdařit nejen vnější formou, ale také vnitřním životem. První podmínkou této herecké metody je odstranění řemeslných návyků a z příruček naučených způsobů hraní. Nejde o to vyjádřit smutek tragickým obličejem a na základě toho očekávat reakci diváka. Tato falešná divadelnost a účelové pojetí hry je vlastně etickou i estetickou manipulací s divákem.⁵⁹

Pro dramaterapii je dílo K.S. Stanislavského zajímavé v několika směrech. Jedná se o použití masky jako prostředku manifestace vnitřního prožívání postavy, jeho techniky improvizace a rozvoj takzvané emocionální paměti. Dále to je výše zmíněný princip „kdyby“.⁶⁰

Příklad prolnutí práce Augusta Boala a techniky herecké interpretace K.S. Stanislavského uvádíme v kapitole č. 6, konkrétně v její části pojednávající o rozvoji smyslové paměti.

2.4.2 Bertold Brecht

⁵⁸ BROCKETT, O. G. 1999. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, s. 538, 539

⁵⁹ HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. stol. ...*, s. 14-21

⁶⁰ VALENTA, M. 2011. *Dramaterapie...*, s. 88

Berthold Brecht (1898 – 1956)⁶¹ byl významným režisérem, básníkem, autorem divadelních her a divadelním teoretikem německého původu. Svůj život ale nestrávil pouze v Německu. Šestnáct let svého života strávil v exilu (Československo, Rakousko, Dánsko, Francie, Velká Británie, Rusko, Švédsko, Finsko, aj.). V Brechtově divadelní tvorbě nalezneme Politické divadlo, Totální divadlo, Epické divadlo i takzvané “aktovky“. Politické divadlo Bertodla Brechta bylo ve své době velmi aktuální a odráželo autorův zapálený zájem o společenské dění.⁶² V tomto ohledu se velmi podobal Augustu Boalovi.

Jako příklad Brechtova politicky zaměřeného díla můžeme uvést hry jako “Strach a bída třetí říše“ a “Pušky paní Carrarové“ reagující na občanskou válku ve Španělsku a samozřejmě „Matka Kuráž a její děti“.⁶³ Zde opět nalézáme podobnost s dílem Augusta Boala. Berthold Brecht použil příběh z poloviny sedmnáctého století pro upozornění na hrůzy války, jež byla ve své době pro Evropu více než aktuální. Stejně tak Augusto Boal v rámci Folklórního Divadla využíval tradiční příběhy pro otevření diskuze v rámci aktuálních politických otázek.⁶⁴

S Epickým divadlem je spojována velmi významná *teorie zcizování* Bertholda Brechta. K teorii zcizování Valenta uvádí, že pro dramaterapii je velmi inspirativní v oblasti hledání estetické distance⁶⁵ u klientů, kteří potřebují svůj problém nahlédnout z větší vzdálenosti, získat odstup a nalézt prostředky pro jejich symbolizaci. Instrumentář herecké přípravy B. Brechta dramaterapie částečně využívá.⁶⁶ Při herecké přípravě Brecht používal například metodu, kdy herec mluvil o své roli ve třetí osobě, nebo si herci vyměňovali dialogy. Odosobnit a odcizit se roli a divadelnímu ději a kriticky o něm uvažovat neměl jen divák, ale také herec.⁶⁷

⁶¹ Bertolt Brecht: http://cs.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht. In: Wikipedie: Otevřené volno [online]. 2015 [cit. 2015-19-04].

⁶² KUNDERA, L. 1998. *Brecht*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, s. 15-25, 60, 87, 110, 124

⁶³ KUNDERA, *Tamtéž*, s. 60-85

⁶⁴ HENDL, *Lidové divadlo Augusta Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe...*, s. 27

⁶⁵ Distance – u klientů dramaterapie existuje schopnost distancování ve třech úrovních: mála distance (kdy klient nemá odpovídající hranici pro fyzickou a emoční identifikaci, stupeň empatie je příliš vysoký, vyžaduje nadměrnou pozornost, je velmi zranitelný a nezvládá svoje emoce), přílišná distance (při níž je klient odtažitý, potřebuje pevné hranice, má omezený rolový repertoár a vyhýbá se jakékoli identifikaci), estetická distance (v rámci této úrovně existují hranice mezi já a tím druhým, skutečnou a hranou osobou, tyto hranice jsou pružné a mění se v závislosti na aktuálních interakcích, emocionální, rozumová a fyzická distance je v rovnováze).

⁶⁶ VALENTA, M. 2011. *Dramaterapie...*, s.89

⁶⁷ HYVNAR, *Herec v moderním divadle: vize metody a techniky herectví 20. stol. ...*, s.191

Ačkoli termín Epické divadlo zpochybňoval i sám Berthold Brecht a uvažoval o použití jiného názvu (Dialektické divadlo), nakonec se toto označení ustálilo. Divadelní tvar je vystavěn tak, aby divák neměl možnost příliš se do hry vcítit a ponořit. Emoce by měly být projasněné a nikoli ovlivněné sentimentem podvědomí, které podle Brechta omamuje a odvádí od tématu. Proto Bertold Brecht do každé části divadelního představení kde by mohl tento stav katarze nastat, přerušuje plynulý tok děje a zasazuje do představení již zmíněné zcizovací efekty. Jedná se například o komentář (za autora, herce, či diváka), píseň, titulek nebo obrazový dokument. Tímto je divákovi umožněn kritický odstup, zaujetí stanoviska k problematice. Zcizovací efekty mají diváka prostřednictvím odstupů a tím získaného prostoru k přemýšlení zároveň přivést k myšlence, že naděje na změnitelnost člověka i světa existuje, tedy že člověk by měl svět změnit.⁶⁸ Brecht ve svých hrách omezil děj a charaktery postav naznačoval jen v hrubých rysech. Od herce požadoval, aby si od postavy vytvořil odstup, nikdy se s ní neměl zcela sžít. Stejně jako divák by měl být kritický také herec.⁶⁹

Důvodem pro takové počínání byla funkce, kterou chtěl Berthold Brecht svému divadlu dát. A sice zábavu a potěšení z myšlení, což mělo nahradit tradiční prožívání spojené s katarzí. Podstatný zde byl hodnotící postoj člověka moderní doby. Zastává přesvědčení, že historii tvoří lidé, nikoli tajemný osud. V Brechtově pojetí divadla měl také divák získat zcela novou roli. Byl to právě divák, který byl pro Brechta východiskem i poslední zastávkou na cestě k novému divadlu. Divákovi předkládá k myšlenkové analýze věci na první pohled samozřejmé, které, jak věřil, se právě pro jejich zdánlivou samozřejmost stávaly pozoruhodnými, ale ve skutečnosti nepochopenými a tím hodny divákovi pozornosti.⁷⁰

Oblíbený Brechtův efekt zcizení byl monolog, kterým se prostřednictvím některé z postav jako autor vyjadřoval k právě viděnému ději a shrnoval jej.⁷¹ V tomto ohledu se Boalova inspirace Brechtem nezapře. Boalův joker v Divadle Fórum také shrnuje děj aniž divákovi předkládá sto procentní a jedinou pravdu.⁷² Hledáme-li u Augusta Boala prvky inspirace Bertoldem Brechtem, nalézáme Brechtova sociální gesta. Jedná se v podstatě o totéž co Boal popisuje jako sociální masku v rámci Analytického Divadla, kterému se

⁶⁸ KUNDERA, *Brecht...*, s. 110, 111

⁶⁹ MICHALCOVA – CESNAKOVA, *Slavné osobnosti divadla: herecké umění od antiky po dnešek...*, s. 135, 136

⁷⁰ HYVNAR, *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. stol. ...*, s. 181 - 187

⁷¹ KUNDERA, *Tamtéž*, s. 111

⁷² MACKOVÁ, R. 2004. Divadlo Fórum v našich podmínkách. *Gymnasion: časopis pro zážitkovou pedagogiku*, roč.1, č.1,s. 35

budeme věnovat v kapitole č. 4. V Brechtově pojetí se jedná o gesto či jejich soubor avšak nikoli o gestikulaci. Symbolika, kterou herec sociálním gestem nastoluje, obsahuje informaci o jeho společenském postavení a tím i různosti jeho motivací.⁷³ Dalším společným rysem Brechta a Boala je eticko-výchovný cíl existující v každé jejich divadelní akci.⁷⁴

2.4.3 Antonin Artaud

Básník, divadelník a významný představitel francouzské avantgardy Antonin Artaud (1896-1948)⁷⁵ proslul zejména svým těžko uchopitelným a obtížně definovatelným Divadlem krutosti. Vlastní divadelní scénu, kterou právě takto nazval, založil v roce 1927 a zde realizoval svoji představu o moderním divadle.⁷⁶

Svoji koncepci Divadla krutosti A. Artaud shrnul ve svém manifestu Divadlo a jeho dvojenec. Tento je souborem smělejších básnických metafor, kterými autor čtenáře přenáší do jakési nadreality divadla, ale nejedná se o konzistentní teorii o divadle a způsobu práce s hercem. Obtížná interpretace Artaudových myšlenek se ještě více komplikuje faktem, že autor svoje teoretické poznatky málokdy prakticky ověřoval. Zde si vypůjčíme slova od Jana Hyvnara, který o A. Artaudovi píše „*Vyznačoval cestu, ale byl osamělým poutníkem*“⁷⁷. Podle A. Artauda byla civilizace jeho doby nemocná a uzdravit se mohla pouze prostřednictvím návratu ke kořenům a počátkům lidského bytí. Při tomto návratu opouští evropskou tradici a obrací se například ke kabale, józe, nebo mexickým rituálům. Tradiční divadlo slova zavrhl, slova hry dle A. Artauda vězní myšlenku. Ačkoli slova v Artaudově divadle zůstala, byla vytržena z kontextu a měla divadelní prostor zaplňovat například prostřednictvím křiku a to spolu s gesty a jinými neverbálními prostředky. Mezi myšlením a mluvením Artaud spatřoval propast, kterou je možné zaplnit návratem k pramenům řeči a jednání. Nyní jsme popsali základní východiska Divadla krutosti. Jeho cílem byl zánik nemocného dualismu a z něj pramenící neautentičnost v chování. Důvod tohoto dualismu

⁷³ HYVNAR, *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. stol. ...*, s. 193, 194

⁷⁴ ČERMÁKOVÁ, I. 1999. Augusto Boal a dramatická výchova. *Tvořivá dramatika*, roč.X,č.1, s. I-XII. s. III

⁷⁵ Antonin Artaud: http://cs.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud. In: Wikipedie: Otevřené volno [online]. 2015 [cit. 2015-19-04].

⁷⁶ Wiki - http://cs.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud

⁷⁷ HYVNAR, *Tamtéž*, s. 217

popisuje jako schizofrenní stav člověka, který má pocit, že jeho existence není identická s jeho jednáním a chováním, že je loutkou v rukou někoho jiného.⁷⁸

Odkaz A. Artauda v dramaterapii využívá například britská dramaterapeutka Sue Jennings. Pro tuto práci používá termínů „metafyzická dramaterapie“ a „léčebné rituální divadlo“. Práce je založená na pohybu a zvuku, imaginaci a obrazech, jednotě protikladů, komplementárních dvojicích jako je chaos a řád a integraci metafyzického.⁷⁹

Artaud považoval soudobou společnost za nemocnou. Záchranu civilizace spatřoval ve své divadelní metodě.⁸⁰ Podobně uvažuje i Augusto Boal v rozhovoru s německým dramaturgem H. Thorauem mluví o nutnosti vidět člověka v jeho sociálních vztazích, protože právě ona nemocná společnost může být důvodem nemoci jedince.⁸¹

2.4.4 Jerzy Grotowski

Polský divadelní režisér, teoretik a experimentátor Jerzy Grotowski (1933-1999) byl na poli divadelního umění opravdovým zjevením a stal se nesmrtelnou ikonou divadla dvacátého století.⁸² Ze samé podstaty věci nemohl být Grotowski spokojený se stavem společnosti. Grotowski chtěl svět změnit, stejně jako jiní jeho předchůdci i následovníci. Tato změna se měla odvíjet od jednotlivce. Každý by měl tedy začít u sebe. Nejen příprava představení, ale i představení samotné je u Grotowského poznávacím procesem. Grotowski nechce zobrazovat věci, které již objevil a za moudřejšího se považuje po představení. Cílem divadla je vnitřní revoluce pramenící z rozšiřování hranic lidského vědomí, vnímání a citlivosti.⁸³

K tomuto odhalování sloužil Grotowského proces práce s hercem, pro který autor částečně čerpal inspiraci z díla K.S. Stanislavského. Herec během práce na sobě odhaloval zážitky ze svého života. Pomocí hlasu a pohybu rozkrýval a analyzoval vlastní zkušenosti,

⁷⁸ HYVNAR, *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. stol. ...*, s. 212-215

⁷⁹ VALENTA, M. 2011. *Dramaterapie...*, s. 91

⁸⁰ HYVNAR, *Tamtéž*, s. 213

⁸¹ HENDL, *Lidové divadlo Augusta Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe...*, s. 55

⁸² Jerzy Grotowski: http://en.wikipedia.org/wiki/Jerzy_Grotowski. In: Wikipedia: The Free Encyclopedia [online]. 2015 [cit. 2015-12-04].

⁸³ OSIŇSKI, Z. 1995. *Jerzy Grotowski od "divadla predstavení" k rituálnym hrám*. Bratislava: Tália-press, s. 193-

kteře byly původně zablokované jeho vlastní sebekontrolou a navyklými vzorci chování.⁸⁴ Takto vznikala Grotowského celostný akt, který byl ve své době pojmán jako teorie jeho „Teatru Laboratorium“. Je nemyslitelné, aby při takovém způsobu práce režisér nemyslel na hercovo psychické bezpečí. To měl vždy na zřeteli a zajišťoval ho přesně propracovanou partiturou jednání a rozhodující úlohu sehrál také kontakt herce a režiséra (zde spatřujeme analogii ke vztahu terapeuta a jeho klienta). Vzhledem ke způsobu práce, kdy se herec ponořil do nejzazších míst své osobnosti a od zažitých konvencí se dostával až k bezprostředním reflexům a instinktům už jeho jednání nebylo možné nazvat rolí. Herec nehrál, ale byl.⁸⁵

Ve smyslu dnešních paradivadelních disciplín používal Grotowski pojem paradivadlo. Stejně jako A. Artaud hledal pro divadlo přesahující akce inspiraci v kořenech civilizace i mimo evropskou tradici. Prostřednictvím archetypálních zdrojů divadla a jejich ritualizací koncipoval divadlo spoluúčasti, jež mělo být místem pro setkání s druhými i se sebou samým. Pro svoje divadlo zdrojů využíval archaické obřady a rituály, které studoval na Jamajce, Haiti, v Mexiku a Nigérii. Tyto konfrontoval s technickým světem dvacátého století a pomocí nich hledal transkulturní kořeny divadla.⁸⁶

Zkoumání původních zdrojů divadla a Grotowského věčný zápas s dobovým fatalismem a stereotypem požadujícím konečný produkt vyústilo v Grotowského odchod z umělecké scény a v postdivadelní experimenty, kterým se věnoval v rámci nesčetných mezinárodních setkání, dílen a později jako vedoucí uzavřené skupiny v Centro di lavoro v Itálii.⁸⁷

Při hledání prostředků pro nastolení estetické distance, spontánnosti nebo autenticity může dramaterapie využít některá Grotowského východiska. V procesu distancování můžeme použít Grotowského poznatky z práce s divákem jako svědkem divadelní akce. Grotowski zjistil, že pokud chtěl, aby byl divák emotivně ztotožněn s divadelním rituálem a tím i vnitřně identifikovaný s nějakou postavou, musel by být postaven mimo přímou akci. Naopak, pokud byl cílem odstup, bylo nutné diváky umístit mezi herce.⁸⁸

⁸⁴ VALENTA, M. 2011. *Dramaterapie...*, s. 95

⁸⁵ HYVNAR, *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. stol. ...*, s. 244

⁸⁶ VALENTA, M. 2011. *Tamtéž*, s. 96

⁸⁷ HYVNAR, *Tamtéž*, s. 251

⁸⁸ VALENTA, M. 2011. *Dramaterapie...*, s. 97

Grotowski organizoval prostor pro každé představení jinak, při tom v divadelním prostoru rušil koncepci jeviště a hlediště. Účelem byla přeměna hraní na impulz, který diváka uvrhne do děje.⁸⁹

Ve způsobu práce s divákem spatřujeme široké rozpětí Grotowského práce i pro jeho podobnost s konceptem Divadla Utlačovaných. Jde o zrušení klasického divadelního prostoru, kdy Grotowski volí netradiční polohy hlediště nebo přímo umísťuje diváka do představení.⁹⁰ Stejně tak Augusto Boal při svých realizacích neuznává jeviště a hlediště jako rozdělený prostor a při většině svých realizací staví diváka do aktivní role.⁹¹

⁸⁹ GROTOWSKI, J. 1999. *Divadlo a rituál: texty 1965 – 1969*. Bratislava: Kalligram, s. 53

⁹⁰ HYVNAR, *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. stol. ...*, s. 239

⁹¹ VALENTA, M. 2011. *Tamtéž*, s. 98

3 HISTORICKÉ OKOLNOSTI VZNIKU DIVADLA UTLAČOVANÝCH A JEHO SOUČASNOST (NEJEN V ČR)

Prvním úkolem této kapitoly bude prozkoumat jaké historické i životní události formovaly osobnost Augusta Boala a to zejména po stránce profesní. Dále se zaměříme na politickou a sociální situaci Brazílie druhé poloviny dvacátého století. Jedná se nám především o historické orámování utváření konceptu Divadla Utlačovaných.

Druhým záměrem kapitoly je přinést informace o současném stavu Divadla Utlačovaných jak v České Republice, tak v zahraničí. Uvedeme příklady skupin praktikujících Divadlo Utlačovaných, nebo jeho modifikace.

3.1 Stručná biografie Augusta Boala

Divadelní režisér, spisovatel, tvůrce Divadla Utlačovaných, politik a bezesporu jeden z nejznámějších latinskoamerických divadelníků Augusto Boal se narodil 16. března 1931 v Rio de Janeiru a zemřel 2. května 2009 tamtéž.⁹² Na Columbijské univerzitě v New Yorku studoval chemii a divadelní vědu. Po návratu do rodné země založil Teatro de Arena, které vedl od roku 1956 do roku 1971.⁹³ Hned z počátku svého působení Boal se svými spolupracovníky pořádal pouliční představení. Hráli se hry J. Steinbecka, nebo B. Brechta. Přičemž scénář her byl upraven, aby lépe odrážel problematiku brazilské společnosti. Boal při divadle založil divadelní školu, kde herci studovali herecké metody K. S. Stanislavského a B. Brechta, kolektivní metodou vytvářeli scénáře divadelních her, které svou pozornost obraceli k sociální problematice a snažili se přiblížit lidovému divákovi. Boal a jeho spolupracovníci nehráli v klasickém divadelním prostoru. Namísto jeviště byl kruhový prostor mezi diváky. Boal se stále více utvrzoval v tom, že brazilský divák potřebuje původní tvorbu, ve které se zrcadlí jeho příběh a utrpení. Zároveň má scénář poskytnout možnosti, jak se s brazilskou realitou vypořádat. Tento trend vyústil tak, že Teatro de Arena se postupně uzavíralo cizím textům a soustředilo se pouze na autorskou tvorbu. Období

⁹² Augusto Boal: http://en.wikipedia.org/wiki/Augusto_Boal. In: Wikipedia: The Free Encyclopedia [online]. 2015 [cit. 2015-20-04].

⁹³ HENDL, *Lidové divadlo Augusta Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe...*, s. 1

svobodné tvorby skončilo v dubnu roku 1964, kdy byl svržen na dlouhou dobu poslední demokratický prezident. Těmto historickým okolnostem se budeme věnovat v následující podkapitole. Divadelní tvůrci se museli vrátit ke klasickým autorům. Cenzura však nemohla zakázat divadelní produkci na venkově, tedy aby divadelníci navštěvovali chudé venkovské oblasti. Toho herci Teatro de Arena využili a právě zde se věnovali rozvíjení svých postupů. Ač se nejednalo o autorskou tvorbu, po každém představení následovala diskuze, herci se snažili nacházet zastřešující témata mezi klasickým scénářem a soudobou realitou.⁹⁴ Rok 1968 přinesl další vojenský puč, který opět znamenal vystupňování politické situace směrem k útlaku. Z divadelních forem vláda trpěla a podporovala pouze ty zábavné.⁹⁵ Stupňující se politické napětí v roce 1971 vyústilo v Boalovo zatčení a po třech měsících věznění vynucený odchod ze země. Jeho cesta vedla nejprve do Argentiny a později do Peru. V exilu rozvíjel svoji divadelní koncepci a v roce 1975 publikoval knihu *Divadlo Utlačovaných*, kde poprvé utřídil své poznatky, a položil tak teoretické základy své metody.⁹⁶ Například Neviditelné Divadlo vzniklo právě v Argentině.⁹⁷ Následujícího roku (1976) Boal odjel do Evropy, kde nadále psal divadelní hry, pořádal přednášky a semináře. Nejprve vycházel z latinskoamerických zkušeností. Postupně ale zjišťoval, že původní revoluční zaměření jeho divadelních forem, není v Evropě tak nosné a zásadní a přesunul svoji pozornost k jinému druhu útlaku. Od politického boje k boji o získání svobody lidského individua. Zde Boal vytvořil svoji koncepci zabývající se vnitřními útlaky, tedy *Duhu Touhy*.⁹⁸ Stalo se tak po několika letech, ve kterých byla jeho práce stále vázána k Brazílii. Během těch A. Boal postupně zjišťoval, že v Evropě má útlak jemnější podobu, je těžší ho rozpoznat a je velmi úzce spojený s konzumní společností a týká se spíše psychologických, než politických otázek.⁹⁹ *Duze Touhy* se budeme okrajově věnovat v kapitole popisující jednotlivé divadelní formy. Do rodné Brazílie se Boal vrátil ve druhé polovině osmdesátých let, kdy se aktivně zapojil do politického života Rio de Janeiro a stal se městským radním. Nadále se věnoval šíření myšlenky *Divadla Utlačovaných* jak v Latinské Americe, tak v Evropě.¹⁰⁰

⁹⁴ REMSOVÁ, PAVLÁSKOVÁ, *Jak na divadlo fórum...*, s. 11

⁹⁵ ČERMÁKOVÁ, Augusto Boal a dramatická výchova. *Tvořivá dramatika...*, s. III

⁹⁶ REMSOVÁ, PAVLÁSKOVÁ, *Tamtéž*, s. 11

⁹⁷ ČERMÁKOVÁ, *Tamtéž*, s. VI

⁹⁸ REMSOVÁ, PAVLÁSKOVÁ, *Tamtéž*, s. 11

⁹⁹ ČERMÁKOVÁ, *Tamtéž*, s. IV, V

¹⁰⁰ REMSOVÁ, PAVLÁSKOVÁ, *Tamtéž*, s. 11

3.2 Historické okolnosti vzniku Divadla Utlačovaných

V této podkapitole se budeme věnovat historickému období v brazilské historii, ve kterém Augusto Boal formoval svoje myšlenky a postoje a později je uplatňoval v rámci své umělecké tvorby.

Období let 1945 - 1964 je označované jako demokratické, nelze jej však nazvat obdobím klidu a prosperity. Průmyslový růst na západ orientované Brazílie byl lemován stávkami dělníků a nespokojeností nejhudších obyvatel. Tato nespokojenost obyvatel pramenila z výše minimálních mezd, vyvlastňování velkých podniků a přílivu amerických firem na brazilský trh, závislosti brazilského průmyslu na západní ekonomice, korupce, nezaměstnanosti i neexistence volebního práva pro analfabety. Stoupající výroba oceli, akcelerující těžba ropy a vzrůst automobilového průmyslu stále neřešil tíživou sociální situaci agrárního venkova. Demokratické období bylo v roce 1960 korunováno výstavbou brazilské hladové zdi, nového hlavního města vyčerpané Brazílie. V roce 1961 se Brazílie ocitla na pokraji občanské války. Proti sobě stála levicově orientovaná opozice a prozápadní vládní struktury. Tato situace vyústila v omezení prezidentských pravomocí. V roce 1962 klesly ceny kávy, což opět postihlo zejména těžce zkoušený venkov. Během téhož roku vzrostla inflace a následující rok hospodářské problémy narůstaly. Vše vyústilo v březnu 1964, kdy v reakci na reformy (týkající se zastavení inflace a oddlužení země) prezidenta Goularta v Rio de Janeiru protestovalo 150 000 lidí, a to pod ochranou armádních jednotek. Pak už iniciativu drželi v rukou odpůrci vládních reforem.¹⁰¹

Nesčetněkrát se dočteme, že Boal musel v důsledku politické situace v Brazílii na konci šedesátých a začátku sedmdesátých let opustit rodnou zemi a odejít do exilu. Dozvídáme se, že Divadlo Utlačovaných vzniklo jako reakce na politické represe v Latinské Americe. Jaká tedy tato situace byla? Jaké politické struktury Augusta Boala věznily a nakonec donutily odejít z Brazílie? Na jakém politickém pozadí vznikalo Divadlo Utlačovaných?

Rok 1964 byl rokem změny ústavy a pozastavení garance občanských práv a imunity vysokých úředníků. Toto otevřelo volnou cestu k politickým čistkám. Byly zřízeny policejně-vojenské vyšetřovací jednotky, což v podstatě znamenalo uzákonění výjimečného

¹⁰¹ KLÍMA, J. 2003. *Brazílie*. Praha: Libri, s. 136-156

stavu. Na černé listině se ocitlo několik členů bývalé vlády. Nová, pravicově orientovaná vláda vojensky zakročila proti rolnickým ligám a odborům. Soudci a úředníci byli zbavováni svých funkcí. Vojenský režim nutnost svého počínání ospravedlňoval hospodářskými reformami. Ty měly vést ke snížení inflace a deficitu veřejného sektoru a obnovení finanční rovnováhy. Paradoxně bylo prvním krokem zmrazení mezd dělníkům, kteří se nemohli bránit. Nový zákon o stávkách prakticky zlikvidoval možnost protestního zastavení práce. Dalším krokem k dokonalé diktatuře bylo nejprve omezení činnosti politických stran z roku 1965 a jejich následné úplné rozpuštění. Kromě vládnoucího „Spojencství pro národní obrodu“ byla povolena pouze jediná opozice. Rozšiřovali se pravomoci vojenských soudů. Objevil-li se odpor proti pravicově autoritativnímu režimu, vláda neváhala zakročit tvrdou vojenskou akcí (zatýkání, střelba). Zpřísněna byla také cenzura, zabavovaly se knihy, přepisovaly učebnice dějepisu. Podezřelí byly všichni novináři a vzdělanci. To vše byla daň za zvýšení zemědělské produkce a pozemkovou reformu, která zvýšila koupěschopnost nižších společenských vrstev, a za nové uzákonění minimální mzdy a zvýšení průmyslové produkce. Vojenská junta se snažila svět přesvědčit, že bez nevybíravého teroru nelze zajistit stabilní ekonomiku. Diktátorský režim naprosto opomíjel sociální politiku. Zdravotnictví nebo školství sloužilo pouze střední a vyšší třídě. Otázky ekologie byly taktéž opomíjeny. Místo pro diskuzi na oficiální úrovni neexistovalo.¹⁰²

Literatura zaznamenala v padesátých a šedesátých letech rozvoj. Kromě beletristické tvorby se literáti zabývali brazilským folklórem a kulturními odkazy tradiční společnosti. Pozadu nezůstávalo ani výtvarné umění či hudební produkce, přičemž i v těchto oblastech je znatelná orientace na folklórní témata a kulturu původních obyvatel. Divadelní tvorba se orientovala na domácí autory, Teatro Arena nevyjímaje.¹⁰³ Ale zahraniční import (tolik znatelný v oblasti průmyslu) se nevyhnul ani kultuře. Příliv zahraniční kultury v padesátých a šedesátých letech brzdil brazilskou avantgardu a odváděl pozornost od reality. Změny v divadelním prostředí jsme již nastínili v předcházející podkapitole. Politická situace způsobila, že vývoj nezávislého divadla se začal orientovat k lidovým masám. Vznikala kulturní centra a studentské spolky orientovaná tímto směrem. Ústředním cílem byla alfabetizace obyvatel venkova a městských chudinských čtvrtí (ještě v roce 1976 byla negramotnost nejchudších obyvatel 70%), využívali zejména metodu Paula Freireho, tzv. pedagogiku utlačovaných. Tyto tendence byly téměř zastaveny dalším vojenským pučem

¹⁰² KLÍMA, *Brazílie...*, s. 136-156

¹⁰³ KLÍMA, *Tamtéž*, s. 136-156

v roce 1968, po kterém se politický útlak ještě vystupňoval. Nebylo již možné hrát lidové divadlo před početnějším publikem. Divadelní skupiny se tak ocitli na pokraji ilegality.¹⁰⁴

Kultura sice nemlčela, ale svobodu nacházela pouze v exilu. To je i případ Augusta Boala, jak jsme již zmínili výše. Politický režim byl nejméně zaujatý proti hudební produkci, která se čím dál tím více inspirovala tradičními kořeny. Pronásledovanou literaturu nahradil film a nová kinematografie takzvaná "Cinema novo". Ačkoli estetika hladu a strádání uplatňovaná například režisérem Glauberem Rochou se na domácí půdě masám příliš nezavděčila, na mezinárodním festivalu v Cannes získal jeho snímek "Země v tranzu" (1967) cenu FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique).¹⁰⁵

Nyní jsme poměrně barvitě popsali další učebnicový příklad diktatury. Stejně jako v jiných politických systémech podobné povahy byla inteligence pronásledovaným nepřítelem, tím spíše byla-li politicky aktivní. Augusto Boal se prostřednictvím divadelní práce nezdědka vyjadřoval k politické a sociální situaci a co více, podněcoval brazilské obyvatelstvo k protivládní aktivitě. V následující kapitole jasně uvedeme příklady jeho způsobů politického boje. Rádi bychom zde zmínili, že Augusto Boal byl člověk hodný následování. Jeho odvaha a neochota smířit se s realitou diktátorského režimu ho na jedné straně nesmazatelně zapsala do historie nejen Latinské Ameriky, na straně druhé mu na mnoho ukradla domov.

3.3 Divadlo Utlačovaných dnes

V dnešní době existuje velké množství skupin a institucí, jež buď přímo praktikují Divadlo Utlačovaných, nebo se touto divadelní tendencí nechali při své práci inspirovat. Ze zahraničních uskupení uvedme ty nejvýraznější. Na prvním místě figuruje celosvětově největší uskupení Divadla Utlačovaných a tím je hnutí Jana Sanskriti z Indie.¹⁰⁶

¹⁰⁴ ČERMÁKOVÁ, I. Augusto Boal a dramatická výchova. *Tvořivá dramatika* II, III

¹⁰⁵ KLÍMA, *Brazílie...*, s. 157-175

¹⁰⁶ ICHOVÁ, Julian Boal v Jičíně. *Tvořivá dramatika*, roč.XIX,č.1, s.6

Sám Augusto Boal založil například Mezinárodní centrum Divadla Utlačovaných v Brazílii, konkrétně Rio de Janeiru. Stalo se tak po jeho návratu do rodné země v roce 1986.¹⁰⁷

Za organizace, které se Boalovými postupy inspirovali, a přináší do nich vlastní invenci a způsoby práce, odvíjející se především od cílů a cílových skupin organizací uvedme dvě. Ve Velké Británii působí Headbangers Theatre Company, která lokálně působí v oblasti výchovy a vzdělávání. Francouzská skupina Théâtre & Co se zabývá technikami výchovy a sociální integrace.¹⁰⁸

V profesním odkazu svého otce pokračuje syn A. Boala Julian Boal, který žije v Paříži a zde vede divadelní skupinu. Ve své práci se nejvíce věnuje skupinám imigrantů a nezaměstnaným z pařížských předměstí. Julián Boal se vyjadřuje k problematice současnému stavu odkazu svého otce. Není spokojen s pojetím některých skupin, které Divadlo Utlačovaných používají. Problém spatřuje například v použití Divadla Fórum ve výchovně vzdělávacím procesu takovým způsobem, kdy je odbourán vliv sociální pozice a konflikt je vystavěn pouze na abstraktních pojmech. Například namísto konkrétního kruté člověk je zobrazována pouze krutost. Dalším terčem kritiky J. Boala je fakt, že divadelní skupiny přicházející do škol se záměrem výchovně působí prostřednictvím Divadla Fórum, přejímají mimikry svého publika a stávají se tak směšnými, čímž znevažují jak sebe a svůj výkon, tak Divadlo Utlačovaných samotné. Navíc v důsledku profesionalizace takových souborů jsou soubory tlačeny k velké produktivitě svojí práce a tím se Divadlo Utlačovaných stává karatelským zdviženým prstem. Tedy něco proti čemu se v minulosti samo stavělo. Jako naprosto deviantní příklad využití Divadla Fórum Julian Boal uvádí jednu britskou skupinu, která Divadlo Fórum využívá jako prostředek teambuldingu pod názvem „Actors Means Bussines“.¹⁰⁹

Již zmíněné hnutí Jana Sanskriti je naopak krásným příkladem toho jak s Divadlem Utlačovaných zacházet. Sám Julian Boal se ve své práci cítí nejbližší právě tomuto pojetí. Zakladatel hnutí Jana Sanskriti Sanjoy Ganguly říká, že těžiště jejich práce vzniká až po představení. Hnutí zůstává na místě představení několik měsíců po první divadelní akce, tu

¹⁰⁷ Theatre of the Oppressed: http://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_of_the_Oppressed#Legislative_theatre. In: *Wikipedia: The Free Encyclopedia* [online]. 2015 [cit. 2015-18-04].

¹⁰⁸ ČERMÁKOVÁ, I. Augusto Boal a dramatická výchova. *Tvořivá dramatika VII-IX*

¹⁰⁹ ICHOVÁ, Julian Boal v Jičíně. *Tvořivá dramatika*, roč.XIX,č.1, s.6

opakují, dokud si obyvatelé daného místa nevytvoří jemnější strategie myšlení o předložené problematice. Svoji přítomnost berou členové hnutí jako svoji povinnost.¹¹⁰

Za uskupení věnující se divadelním formám Augusta Boala jmenujme Kabinet divadla utlačovaných z Brna a pražskou Laboratoř Divadla Utlačovaných.

Kabinet Divadla utlačovaných vznikl na Katedře sociální pedagogiky Pedagogické fakulty Masarykovi Univerzity v Brně. Jeho posláním je podpořit jednotlivce a skupiny čelící různým formám útlaku ve společnosti. Prostřednictvím divadla se snaží otevírat dialog vedoucí k uvědomění si vlastní životní situace, práv a síly ke změně. Jedná se o skupinu mladých lidí, které dlouhodobě spojuje zájem o divadlo, sociální problematiku a prevenci, i otázky týkající se společnosti v lokálním i globálním významu. Členům Kabinetu Divadla utlačovaných není lhostejné dění ve společnosti, kladou si otázky, proč se dějí situace, tak jak se dějí a jak je možné je změnit?¹¹¹

Laboratoř Divadla Utlačovaných je občanské sdružení, založené divadelní lektorkou a režisérkou Martinou Čurdovou a kulturní antropoložkou Zuzanou Lhotovou. Cílem je experimentovat s technikami Divadla Utlačovaných a tyto techniky přizpůsobovat českému socio-kulturnímu prostředí.¹¹²

¹¹⁰ ICHOVÁ, Julian Boal v Jičíně. *Tvořivá dramatika*, roč.XIX,č.1, s.6

¹¹¹ *Kabinet divadla utlačovaných* [online]. 2012 [cit. 2015-15-04] Dostupné z: <http://kdivu.ped.muni.cz/index.php/metody.html>

¹¹² *Místní kultura* [online]. 2013 [cit. 2015-22-04] Dostupné z: <http://mistnikultura.cz/laborator-divadla-utlacovanych>

4 DIVADELNÍ FORMY AUGUSTA BOALA

Pavlašková uvádí, že veškeré divadelní formy Divadla Utlačovaných vznikly jako reakce na politickou situaci Brazílie v 60. a 70. letech dvacátého století. Vznikaly postupně a jedna podněcovala vznik další. Pavlašková uvádí tyto: Divadlo Propagandy, Didaktické Divadlo, Folklór, Koláž, Novinové Divadlo, Divadlo Šifry, Neviditelné divadlo, Divadlo Fotoromán, Divadlo Mýtus, Odhalení sociální masky, Simultánní dramaturgie, Divadlo soch a Divadlo Fórum.¹¹³ To co Pavlašková nazývá Simultánní dramaturgií je jinde označováno jako Simultánní Divadlo.¹¹⁴

Domníváme se, že výraz *veškeré* (divadelní formy) v textu výše citované autorky může být poněkud zavádějící. Ačkoli je pravda, že Augusto Boal začal svůj koncept budovat na základě politické situace v Brazílii v 60. a 70. letech, jeho způsoby práce se neustále rozvíjely i po té co Boal rodnou zemi opustil, což bylo již v roce 1971.¹¹⁵ Například Duha Touhy, nebo Legislativní Divadlo vznikly až po roce 1973.¹¹⁶ Z jiných zdrojů se pak dozvídáme, že i Divadlo Fórum vzniklo také až v roce 1973, a to během Boalovi práce v Peru.¹¹⁷ Je otázkou do jaké míry je možné říci, že Boalem v exilu vytvořené postupy jsou reakcí na situaci v Brazílii. Z jeho textů je totiž jasné, že se vždy snažil vycházet z aktuálních problémů society, ve které se pohyboval. My se v této práci přikláníme k názoru, že sociální a politická situace brazilského obyvatelstva během Boalova působení v rodné zemi byla základem a inspirací pro jeho postupy, ale být striktní tolik jako výše citovaná autorka zřejmě není na místě.

Na jiném místě nalézáme seznam Boalových divadelních forem, v článku Ivony Čermákové autorka uvádí jejich výčet, který je poměrně ve shodě s výše citovaným textem. Jedinou nesrovnalost spatřujeme v tom, že Čermáková neuvádí Simultánní Divadlo, což je s podivem, protože píše, že vedle Neviditelného Divadla a Divadla Soch považuje Divadlo

¹¹³ REMSOVÁ, PAVLÁSKOVÁ, *Jak na divadlo fórum...*, s. 15

¹¹⁴ HICKSON, A. 2000. *Dramatické a akční hry ve výchově, sociální práci a klinické praxi*. Praha: Portál, s. 24

¹¹⁵ Augusto Boal: http://es.wikipedia.org/wiki/Augusto_Boal. In: *Wikipedia: La enciclopedia libre* [online]. 2015 [cit. 2015-10-04].

¹¹⁶ BOAL, A. 2008. *The Theatre of The Oppressed*. London: Pluto Press, s. IX

¹¹⁷ UCHYTILOVÁ, Divadlo Forum Augusta Boala. *Tvořivá dramatika*, roč.XIVč.2, s. I-II. s. I

Fórum za nejdůležitější a nejfrekventovanější a jak píšeme v následující části diplomové práce, Divadlo Fórum vzniklo právě ze Simultánního Divadla.¹¹⁸

Augusto Boal v knize *The Theatre of The Oppressed* svoje divadelní formy řadí do kategorií v posloupnosti, jež se odvíjí od práce s lidmi, kteří se divadlu nikdy dříve nevěnovali. Toto řazení se odvíjí od Boalovi zkušenosti z roku 1973, kdy peruánská vláda iniciovala projekt alfabetizace venkova (ALFIN), jehož se Augusto Boal zúčastnil.¹¹⁹

Před konkrétní možností využití divadla jako nástroje pro sociální změnu zařazuje práci s tělem a uvádí konkrétní postupy pro poznání vlastního těla, jeho možností a omezení. Pokračuje částí věnovanou tělesné expresy, do které zařazuje konkrétní hry a cvičení. Teprve po těchto dvou úvodních krocích Boal uvádí třetí, a to Divadlo jako Řeč a následující čtvrtou Divadlo jako Diskuze. Boal píše, že se jedná o proces během kterého se člověk transformuje ze stavu (situace) diváka do stavu herce. V této kapitole budeme respektovat rozdělení Augusta Boala. Prvním dvěma krokům práce se věnujeme v té části diplomové práce, která objasňuje autorovy techniky práce s hercem. Jak píše sám Boal, hry a cvičení uvedené v publikaci *The Theatre of The Oppressed*, jsou popsány i v knize *Games for Actors and Nonactors*, s jejímž španělským překladem (*Juegos para actores y no-actores*) pracujeme ve výše zmíněné části diplomové práce.¹²⁰

Dílny pod vedením Augusta Boala většinou trvali zhruba týden a jak jsme již uvedly v odstavci výše, jejich průběh je poměrně ustálený. První dva dny jsou zacíleny na integraci skupiny a individuální ovládnutí těla a jeho možností každým z účastníků. Zároveň členové skupiny diskutují o politických a hospodářských otázkách Latinské Ameriky a země, ve které se dílna odehrává. Třetí a čtvrtý den skupina připravuje Neviditelné Divadlo a základní scény Divadla Fórum. Tuto činnost opět doprovází tematická diskuze. Pátý den je Neviditelné Divadlo realizováno a šestý den pak proběhne představení Divadla Fórum.¹²¹

Nyní se tedy budeme zabývat divadelními formami Divadla Utlačovaných, přičemž těm známějším a více používaným věnujeme větší prostor.

¹¹⁸ ČERMÁKOVÁ, Augusto Boal a dramatická výchova. *Tvořivá dramatika...*, s. V, VI

¹¹⁹ LAWRENCE, L. Ch. *Las Teorías Dramáticas de Augusto Boal* [online]. 2013 [cit. 2015-19-04]. Dostupné z: http://www.revistateatro.com/uploads/3/0/9/0/3090244/3._chesney_las_teorias_dramaticas__25-55.pdf

¹²⁰ BOAL, A. *The Theatre of The Oppressed...*, s. 102

¹²¹ ICHOVÁ, E. Julian Boal v Jičíně. *Tvořivá dramatika...*, s. 6, 7

4.1 Divadlo jako Řeč

Proč divadlo jako řeč? Vzhledem k tomu, že slovo je u většiny zde zařazených divadelních forem hlavním nástrojem jak na straně herců, tak na straně diváků, mohlo by se na první pohled zdát, že právě toto je tím důvodem. Toto rozdělení se ovšem odvíjí od zcela jiné skutečnosti. Jak jsme již zmínili, Boal se angažoval v projektu alfabetizace peruánských venkovanů. V roce 1973 v Peru koexistovalo čtyřicetjedna dialektů kromě španělštiny a právě proto se Boal rozhodl využít divadlo jako jazyk společný pro všechny. Odtud tedy Divadlo jako Řeč.¹²²

Ke zde uvedeným divadelním formám Boal uvádí, že nemají být konečným produktem, který pouze zobrazuje minulost. Naopak mají být živé a přítomné. Jak jsme již zmínili v úvodu kapitoly, Boal řadí divadelní formy v posloupnosti odvíjející se od náročnosti pro praktikující herce. V rámci zde popisovaného kroku Divadlo jako Řeč je jako první uvedeno Simultánní divadlo, na druhém místě je Divadlo Soch a jako poslední je Divadlo Fórum.¹²³ Tuto posloupnost zachováme.

4.1.1 Simultánní Divadlo

Prvním krokem k realizaci Simultánního Divadla je zvolení tématu. Existují dvě možnosti. Buď je předem připraven scénář, v ideálním případě na základě tématu udaného člověkem žijícím ve skupině lidí, pro které bude představení hráno, nebo až diváci přinesou téma příběhu a herci na zadané téma improvizují přímo. Scéna by neměla trvat déle než deset, nejvýše dvacet minut. Herec rozvíjí příběh, dokud problém nedosáhne krizového bodu a je nutné hledat řešení. V té chvíli se obrací k divákům a žádá je o návrhy řešení. Podle jejich instrukcí se pak příběh rozvíjí dál. Diváci mají právo do herecké práce kdykoli zasáhnout. Například pokud nesouhlasí se zvolenými slovy, nebo i jen jestliže nejsou spokojeni s hereckým ztvárněním. Tyto instrukce musí herci přesně dodržovat. Herec tedy simultánně převádí myšlenky diváka v hereckou akci. Divákovy myšlenky jsou za pomoci herců divadelně diskutovány na scéně. Všechny návrhy, alternativy a řešení jsou odhalovány

¹²² LAWRENCE, L. Ch. *Las Teorías Dramáticas de Augusto Boal* [online]. 2013 [cit. 2015-19-04]. Dostupné z: http://www.revistateatro.com/uploads/3/0/9/0/3090244/3._chesney_las_teorias_dramaticas__25-55.pdf

¹²³ BOAL, *The Theatre of The Oppressed...*, s. 102

prostřednictvím divadelní formy. Diskuze nad zvoleným tématem tedy nepotřebuje pouze slovní formu, ale spíše by měla být provedena prostřednictvím dostupných divadelních elementů, samozřejmě včetně slova.¹²⁴

Tato divadelní forma boří pomyslnou zeď mezi hercem a divákem. Zatímco divák navrhuje řešení, herec jej téměř simultánně převádí na scénu. Nyní již není na scéně problém presentován omezeným způsobem jako něco osudově nevyhnutelného. Vše se může stát předmětem kritiky a změny. Cokoli může být změněno. Herec jako nástroj musí respektovat tyto pravidla: vždy musí být připraven akceptovat návrhy diváků, nesmí protestovat, ale musí zkrátka hrát a poskytnout divákům živý pohled na důsledky a možné nevýhody jejich řešení. Hercova hlavní funkce je tedy v interpretaci divákových myšlenek a pocitů. Každý divák má právo na to, aby byl jeho návrh přijat a vyzkoušen a to bez cenzury.¹²⁵

Ačkoli je postava jokera známá především díky Divadlu Fórum, tento velmi důležitý prvek Boal používal i v Simultánním Divadle a dalších formách. Těžko si představit, jak jinak by mohlo Simultánní Divadlo fungovat. Joker je prostředníkem mezi herci a diváky. Je nestranný, stejně jako joker v kartách, který nepatří k žádné barvě a může být použitý s kteroukoli z nich.¹²⁶

4.1.2 Divadlo Soch/Obrazu

V ČR se pro divadelní formu, jež budeme nyní popisovat, vžil výraz Divadlo Soch. Nicméně v primární literatuře pro ni nalezneme výraz Image Theatre nebo Teatro Imagen. My zůstaneme u již zaužívaného názvu.

Divadlo Soch nepoužívá jazyk, ale jiné komunikační kanály a možnosti percepce. Jedná se například o tělesné postoje, výraz tváře, nebo vzdálenost, tedy o složky neverbální komunikace, jinak řečeno jazyk těla. Hlavním nástrojem uměleckého vyjádření skutečnosti je zde opět lidské tělo. Stejně jako u jiných divadelních forem Augusta Boala musíme

¹²⁴ BOAL, *The Theatre of The Oppressed...*, s. 109

¹²⁵ BOAL, *Tamtéž*, s. 111

¹²⁶ HICKSON, *Dramatické a akční hry ve výchově, sociální práci a klinické praxi...*, s. 24

pracovat s realitou obrazu, tedy s aktuální skutečností odehrávající se na scéně (scénou myslíme jakýkoli prostor, kde se odehrává divadelní akce).¹²⁷

Tato technika má dnes v systému Divadla Utlačovaných nezastupitelné místo. Jestliže odstraníme jazyk, vznikne tak prostor pro odhalení nečekaných souvislostí a opravdových a podvědomě potlačených pocitů. Důvodem jsou mnohovýznamové výrazy jimiž je verbální vyjadřování zatíženo.¹²⁸

V rámci Divadla Soch má divák možnost herce v obrazu dané problematiky přeskupovat, určovat jejich postavení, formovat výrazy obličeje, etc. Obrazy – živá sousoší vznikají v této posloupnosti: obraz zobrazující úskalí a nedokonalosti, obraz divákem navrženého řešení (tzv. přechodný obraz) a jako poslední obraz ideální skutečnosti. Nejdůležitější fází procesu je diskuze o přechodovém obrazu. Nicméně najedná se o diskuzi slovní, ale o již zmíněné formování herců pomocí mimoslovního vyjádření.¹²⁹

Díky Divadlu Soch se myšlení stává viditelným a nutí účastníky k okamžité a konkrétní akci. Zatímco slovo může mít nespočet významů, obraz je jasný a konkrétní. Zároveň nikdo nemůže říci „Já bych udělal toto...“, protože mluvení není povoleno. Jedinou možností jak vyjádřit svůj názor je vstup do obrazu a jeho neverbální transformace. Samozřejmostí je spolupráce „sochařů“ a jejich vzájemný zájem o názory ostatních. S výsledkem musí nakonec souhlasit všichni zúčastnění.¹³⁰

¹²⁷ MOTOS, T. *Augusto Boal: integrador del teatro, del activismo social y político de la educación y de la terapia* [online]. 2011 [cit. 2015-20-04]. Dostupné z: http://www.postgradoteatroeducacion.com/wp-content/uploads/2013/12/Teatro-del-Oprimido-Teatro-en-la-Educaci%C3%B3n_Tom%C3%A1s-Motos.pdf

¹²⁸ ČERMÁKOVÁ, Augusto Boal a dramatická výchova. *Tvořivá dramatika...*, s. VII

¹²⁹ REMSOVÁ, PAVLÁSKOVÁ, *Jak na divadlo fórum...*, s. 20

¹³⁰ BOAL, *The Theatre of The Oppressed...*, s. 112, 113

4.1.3 Divadlo Fórum

Augusto Boal píše, že Divadlo Fórum je bojem nebo hrou. Může být různě modifikováno, ale vždy existuje proto, aby se všichni jeho účastníci mohli podílet na plodné a hluboké diskuzi. Pravidla, jimiž se řídí, existují, aby bylo dosaženo kýženého výsledku, tedy poučit se o mechanismech útlaku, nalézt taktiky a strategie pro jeho potlačení a procvičit se v nich. Boal uvádí, že Divadlo Fórum je vhodné používat pro studium společenských témat, zatímco vnitřní typ útlaku by se měl zkoumat prostřednictvím Duhy Touhy.¹³¹

Jedná se snad o nejznámější Boalovu divadelní formu. Je divácky velmi přístupná a podle našeho soudu velmi dobře přijímána. Například studenti čtvrtých ročníku Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci oboru Speciální pedagogiky s rozšířenou výukou dramaterapie (viz úvod) každoročně realizují představení Divadla Fórum pro veřejnost. V uplynulých letech studenti realizovali představení s nejrůznější tematikou, například bezdomovectví, kult krásy ve společnosti či alkoholismus.

Augusto Boal uvádí, že Divadlo Fórum je ze všech divadelních forem Divadla Utlačovaných tou nejdemokratičtější a ve shodě s naším předchozím tvrzením nejznámější a nejpraktikovanější. Představení je začátkem potřeby sociální změny, nikoli momentem rovnováhy a klidu. Právě konec je začátkem veškerého dění.¹³²

Pokud Boal píše o divácích, nenazývá je diváky, ale používá výraz *espect-actore*. Jedná se o složeninu slova *espectador* (divák) a *actor* (herec). Tento Boalův termín odkazuje na základní předpoklad Divadla Fórum a tím je aktivní divák, divák v roli herce.¹³³

Boal Divadlo Fórum původně realizoval nikoli jako divadelní představení, ale jako dílnu. K této změně (pracovat s Divadlem Fórum jako s divadelním představením) došlo až po té co se Boal přesunul do Evropy. Rozdíl mezi prací v Jižní Americe a Evropě byl především ve složení účastníků. V Jižní Americe se vždy jednalo o většinou málo početné, ale homogenní skupiny lidí. Vždy to byly dělníci z jedné továrny, obyvatelé jedné čtvrti,

¹³¹ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 68

¹³² BOAL, *The Aesthetics of the Oppressed...*, s. 6

¹³³ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 21

věřící navštěvující jeden kostel nebo studenti jedné univerzity. V Evropě naopak přicházeli lidé, kteří se mezi sebou často vůbec neznali. Pokud se jednalo o Divadlo Fórum jakožto dílnu, témata se logicky stávala obecnějšími. Zatímco v Latinské Americe byl styl představení velmi realisticky laděný a situace, se kterými účastníci pracovali, byly dobře známy všem, v Evropě byly scény mnohem symboličtější.¹³⁴

Jestliže je Divadlo Fórum pojato jako dílna, pak práce začíná tím, že jsou účastníci požádáni, aby ostatním řekli konkrétní příběh s nelehkým řešením. Tento musí obsahovat politickou nebo sociální problematiku. Následujících deset až patnáct minut je věnováno zobrazení problému a na diskuzi zaměřené řešení je diskutováno, nebo zkoušeno a následně prezentováno. Poté jsou účastníci tázáni, jestli souhlasí s prezentovaným řešením. V tomto bodě je vysvětleno, že scéna bude přehrána ještě jednou, přesněji řečeno vlastně poprvé. Nyní však mají právo vstupovat do děje všichni, kteří se účastní dílny a nikoli pouze ti, kteří hrají konkrétní postavy. Každý se může vyměnit s jakýmkoli hercem a ovlivnit situaci způsobem, který považuje za nejlepší. Vyměněný herec se postaví na stranu, ale zůstává připravený převzít roli, jakmile zastupující divák-herc uváží svoji intervenci za ukončenou. Ostatní herci musí čelit nově vzniklým situacím a okamžitě reagovat na všechny možnosti. Účastníci, kteří se rozhodli vstoupit do scény, musí fyzicky pokračovat z místa, kde skončil střídaný herec. Není jim dovoleno přijít na scénu a pouze mluvit. Divadelní aktivita se musí ubírat stejným směrem. Kdokoli může navrhnout jakékoli řešení, ale vždy musí být předvedeno na scéně, nikoli z pohodlí sedadla. Lidé jsou při diskuzi často velmi odbojní, ale jakmile přijdou na scénu, zjistí, že něco udělat není tak snadné, jak si původně mysleli.¹³⁵

Představení, jak je známe z evropského kontextu, má následující průběh: joker vysvětlí, o jaký druh představení se jedná a jaká jsou jeho pravidla, následuje aktivizace diváků vhodnou hrou-cvičením. Potom herci přehrají představení jako konkrétní obraz světa obsahující útlak. Následuje komunikace mezi jokerem a diváky na nastolené téma. Joker se ptá, zda diváci souhlasí s řešením protagonisty (joker má za úkol podněcovat diváky k diskuzi, nikoli poskytovat odpovědi). Před započítím fóra joker vysvětlí, jakým způsobem se mohou diváci zapojovat do představení. V průběhu fóra (jakožto druhé části představení) diváci mohou vstupovat do role protagonisty a přinášet nové strategie a postoje k řešení. Na

¹³⁴ BOAL, *The Aesthetics of the Oppressed...*, s. 67, 68

¹³⁵ BOAL, *Tamtéž*, s. 117

tomto místě Boal upozorňuje, že není důležité zvítězit, porazit utlačovatele, ale poznat jejich strategie a nalézt odpovědi na svoje vlastní otázky. Z toho důvodu po každé divácké akci následuje krátká diskuze vedená jokerem. Jakmile na scéně nastane situace, kdy je divácká strategie natolik úspěšná, že utlačovatelé jí nemohou dále vzdorovat, vyzve joker další diváky, aby zaujali místa všech ostatních herců a pokusili se přijít na další strategie utlačovatelů. Současně se všemi herci je vyměněn i joker. Po představení mohou diváci požadovat další diskuzi, Boal doporučuje odložit ji na následující den (pokud je to možné).¹³⁶

Nad tématem diskuze během fóra se zamýšlí Josef Valenta z pohledu výchovné dramatiky a použití Divadla Fórum ve výchovně-vzdělávacím procesu. Autor nejprve podává vysvětlení reflexe jakožto učební situace z pohledu psychologie učení a výchovné dramatiky. Z hlediska psychologie učení je reflexe významná, protože pomáhá systematizovat zážitek, začleňuje jej do struktury dosavadních zkušeností a obohacuje myšlení a prožívání jedince do budoucna. Závěry psychologie zkušenostního učení ukazují, že pokud reflexe neproběhne, může učení nastat, ale také nemusí a pokud nastane, nemusí být tak efektivní jako v případě reflektovaného prožitku. Z hlediska dramatické výchovy se reflektuje, co se ve fiktivní situaci odehrálo, co jiného mohlo v této nastat, jak byla situace zvládnuta jejím aktérem a jakým způsobem účastníci tuto situaci vnímali. Vhodnost reflexe Valenta odvozuje jednak od cílů provedení Divadla Fórum v edukačním procesu, a nevyhýbá se ani polemice s názory Augusta Boala. Boal jako divadelník věřící především v sílu jevištní akce reflexi nepřikládá příliš velký význam. Valenta se oproti tomu v obhajobě reflektování fóra během druhého přehrání opírá, jak jsme již uvedli o cíle použití Divadla Fórum a o cílovou skupinu. Cíle mohou být velmi různorodé. Může se jednat o sdílení tématu prostřednictvím divadelního zážitku, kdy autor doporučuje reflexi minimalizovat. Ale například u představení pro středoškoláky je pak reflexe důležitější pro onen edukační cíl. Zde je na místě vést diskuzi od konkrétností k obecnějším principům. Valenta se v citovaném příspěvku brání vyslovení konečného stanoviska k otázce, zdali reflektovat či nikoli. Ovšem jasně upozorňuje jak na výhody tak nevýhody reflexe během fóra. Za rizikovou pokládá především možnost, že by se během příliš dlouhé reflexe předem prodiskutovaly a tím vyčerpaly všechny další možnosti jednání dané situace v herním prostoru.¹³⁷

¹³⁶ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, 70 - 74

¹³⁷ VALENTA, J. 2008. Divadlo fórum – nemluv a hraj! (?). *Tvořivá dramatika*, roč. XIX. č.1, s. 1-3.

Dvě základní pravidla Divadla Fórum jsou tato: na scéně není možné předvádět skutečný pohlavní styk a je zakázáno někoho fyzicky napadnout.¹³⁸ Další pravidla vztahující se k průběhu práce se vztahují především k charakterům postav. Divák nahrazující herce nesmí změnit sociální zázemí, pohlaví, věk a další fakta určující postavu. Také není možné měnit charakter motivace postavy. A v neposlední řadě uvádíme již notoricky známé pravidlo, tzv. „kouzelného řešení“. Toto je zapovězeno. Není možné, aby divák místo strategie pro řešení problematiky navrhl kouzelné řešení (např. výhru v loterii, změnu legislativy, etc.).¹³⁹

Pokud jde o umělecké zpracování divadelního představení Boal se nebrání vedle realismu například symbolismu, expresionismu, či jakémukoli jinému stylu. Avšak rozhodně nesouhlasí se surrealistickým či iracionálním pojetím. Je to proto, že takové pojetí by znemožnilo zkoumání konkrétních situací, což je jedním z cílů Divadla Fórum.¹⁴⁰

Z hlediska zpracování postav je zapotřebí, aby tělesná exprese byla shodná s ideologií postavy, s její prací, sociální rolí, etc. Důležité je, aby postava byla pro diváka dobře čitelná, herec tedy musí používat signifikantní gesta, v jednání musí být pravdivý. Není možné, aby se jednalo o pouhou fyzickou aktivitu. Stejně tak je nutné, aby byl každý charakter reprezentovaný vizuálně (např. šatník musí obsahovat elementy, které podporují identifikaci postavy), obecně známým a zřejmým způsobem.¹⁴¹

Pojďme se nyní zastavit u postavy jokera. Jak jsme již zmínili, jedná se o prostředníka mezi herci a diváky, jevištěm a hledištěm, divadelní realitou a realitou života. Joker není pánem pravdy, nezná odpovědi na všechny otázky. I v případě kdyby je znal, jeho úkolem není poskytovat odpovědi. Jeho posláním je otázky klást. K tomu využívá principu Sokratovy dialektické metody.¹⁴² Tato postava se v rámci Divadla Utlačovaných poprvé objevuje v Divadle Koláž.¹⁴³

¹³⁸ HICKSON, *Dramatické a akční hry ve výchově, sociální práci a klinické praxi...*, s. 25

¹³⁹ MACKOVÁ, *Divadlo Fórum v našich podmínkách. Gymnasion: časopis pro zážitkovou pedagogiku*, roč.1, č.1, s. 36

¹⁴⁰ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 69

¹⁴¹ BOAL, *Tamtéž*, s. 69, 70

¹⁴² MACKOVÁ, *Divadlo Fórum v našich podmínkách. Gymnasion: časopis pro zážitkovou pedagogiku*, roč.1, č.1, s.35

¹⁴³ ČERMÁKOVÁ, *Augusto Boal a dramatická výchova. Tvořivá dramatika*, roč.X,č.1, s. VI

Z vlastní zkušenosti můžeme říci, že působit v roli jokera je nesnadný, nicméně velmi zajímavý úkol. Joker začátečník může být sváděn představou takřkajíc “pána všeho míra“, může mít pocit, že kraluje představení, může ho lákat myšlenka nadřazenosti nad herci i diváky. Nestal by se tak tím největším antagonistou za všech? Nebyl by tím pádem joker tím, který opojen mocí, utlačuje všechny okolo? Domníváme se, že být dobrým jokerem znamená být především dobrým řemeslníkem Divadla Utlačovaných, znát a ztotožňovat se s jeho myšlenkami a především se držet pravidel. Proto nyní uvádíme návodný popis, jak pracovat v roli jokera.

Samozřejmě, že od doby, kdy se Divadlo Fórum zrodilo, se neustále rozvíjí a ačkoli jeho základní poslání a myšlenky zůstávají stejné, nacházíme nové způsoby práce a využití. Tak jako jsou různé okolnosti realizace divadelní dílny či představení, tak se může více či méně obměňovat práce a způsob komunikace jokera. Jokerovy úkoly v jednotlivých částech Divadla Fórum popisuje Barbora Uchytlová ve svém článku pro časopis Tvořivá dramatika. O mazání hranic mezi herci a diváky jsme již mluvili několikrát a toto poslání se prolíná celou prací s popisovanou divadelní formou od začátku do konce. Během prvního přehrání příběhu by měl joker především důkladně sledovat reakce diváků a vnímat energii publika. Pokud zaznamená, že diváci se na hru nesoustředí, má joker právo hru zastavit a požádat publikum o pozornost. Ačkoli je joker v podstatě nejdůležitější postavou celého procesu, během prvního hraní by měl sám sebe spíše upozadovat a v ideální případě se přesunout mezi diváky. Jakmile skončí první část herecké práce, joker iniciuje potlesk, vystupuje z pozadí a klade přítomným otázky tohoto typu: “Bylo představení realistické? Která postava Vás zaujala a proč? Soucítíte s některou z postav?” Tímto divákům opět připomene, že jejich postoje a myšlenky jsou pro průběh Divadla Fórum nezbytné a nasměruje hru k další části, tedy samotnému fóru. Předtím krátce zopakuje pravidla. Jokerovo vystoupení by v této části mělo být svižné, protože není dobré, aby mezi prvním a druhým přehráním příběhu vznikla příliš dlouhá pauza. Během druhé části je pro jokera nejdůležitější, aby se plně soustředil na diváky. Každý účastník si sám vybere, v jakém okamžiku chce převzít roli. Jakmile je divák na místě zvolené postavy joker mu nechává volný prostor pro vyjádření zvolené strategie, vystupuje v roli nezávislého pozorovatele. Ovšem v případě, že divák přichází na scénu pouze za účelem vlastního zviditelnění, exhibicionismu, nebo aby pobavil ostatní, může joker zasáhnout. Může to udělat například tak, že se ptá ostatních diváku, zdali si myslí, že toto chování přispívá k řešení předestřené situace. Další situace, kdy joker zasahuje do divákovy herecké akce na scéně, nastává, pokud divák nejedná fyzicky, ale

pouze verbálně. V takovém případě má joker například tyto možnosti: může na pomoc divákovi přizvat herce, který v originálním scénáři ztělesňoval zvolenou postavu, předat divákovi v roli část kostýmu vybrané postavy. Po každém diváckém zásahu do děje se joker ptá diváka, zda je se svojí prací spokojen a jestli se mu podařilo to, co zamýšlel. Samozřejmě následuje poděkování. Pokud se stane, že nikdo z diváku se neodhodlá vstoupit na scénu, je možné přejít k simultánní dramaturgii.¹⁴⁴ Další průběh procesu jsme již, jak se domníváme, dostatečně výmluvně popsali v předchozí části kapitoly.

Pokud jde o název této postavy jokera, je zajímavé srovnat jeho anglický a španělský překlad. V anglických překladech Boalových knih se objevuje stejný výraz, který je používán v ČR, tedy joker. V překladu toto slovo znamená žolík v kartách (jakožto karta, kterou lze doložit k jakékoli jiné barvě), nebo také blázen či vtipálek. Ve španělských textech je použito slovo comodín, což mimo již zmíněného žolíka může v určitém kontextu znamenat také víceúčelový vynález, nebo takřikajíc „děvče pro všechno“. Ano, joker je skutečně postava, která slouží všem, jak herců tak divákům.

Nyní je na místě rozlišit postavu jokera v Divadle Fórum, či v Simultánním Divadle a Joker systém. Joker systém je další z divadelních forem Augusta Boala, na které pracoval a rozvíjel ji v letech 1968 – 1971 v Teatro de Arena v Sao Paulo coby jeho režisér. Inspiraci pro Joker Systém Boal čerpá z práce Bertolda Brechta. Boal se neztotožňoval se soudobým pojetím divadelní produkce v Brazíli, které se omezovala na pouhou imitaci reality namísto objevování a na interpretaci různých realit. Joker během představení vstupoval do děje, pozastavoval ho, interpretoval děj, komunikoval s herci i s diváky.¹⁴⁵ Podobnost se zcizovacími efekty B. Brechta tedy není náhodná.

¹⁴⁴ UCHYTILOVÁ, Divadlo Forum Augusta Boala. *Tvořivá dramatika*, roč.XIVč.2, s. II

¹⁴⁵ UCHYTILOVÁ, Divadlo Forum Augusta Boala. *Tvořivá dramatika*, roč.XIVč.2, s. I

4.2 Divadlo jako Diskuze

Nyní popíšeme jednoduché formy, v kterých může jedinec tvořit své vlastní představení a záleží jen a pouze na něm, jaké témata bude zpracovávat. Může se zde věnovat jak diskuzi, tak nácvičku určitých situací a akcí.

Všechny níže uvedené divadelní formy jsou určeny pro skupinovou práci typu dílny, či workshopu. Nejedná se tedy o divadelní formy, kde by figurovalo divadelní představení jako takové.¹⁴⁶

Jan Hendel píše, že způsoby práce zařazené ve skupině s názvem “Divadlo jako diskuze“ se řídí skutečnými potřebami lidového publika. Těmi jsou dle autora požadavek spontánního vstupování do dialogů, požadování okamžitého vysvětlení a nakloněnost k experimentům.¹⁴⁷

4.2.1 Novinové Divadlo

Divadelní forma Novinového Divadla vznikla jako výsledek práce skupiny tzv. Nucleus group působící v Teatro de Arena. Jedná se o několik velmi jednoduchých technik, které běžné novinové zprávy nebo jakýkoli jiný ne-dramatický materiál transformují do divadelní performace.¹⁴⁸ Při práci jsou kombinovány formy obrazu a slova s cílem odhalit významy skryté v druhém plánu. Noviny používají techniky fikce, například pomocí velikosti odstavce nebo jeho umístěním na stránce. Novinové Divadlo slouží k demystifikaci předstírané nestrannosti médií.¹⁴⁹ Existence médií je vždy závislá na těch, komu slouží. Nestranná být nemohou, protože se vždy potřebují zavděčit těm, kteří umožňují jejich

¹⁴⁶ LAWRENCE, L. Ch. *Las Teorías Dramáticas de Augusto Boal* [online]. 2013 [cit. 2015-19-04]. Dostupné z: http://www.revistateatro.com/uploads/3/0/9/0/3090244/3._chesney_las_teorias_dramaticas__25-55.pdf

¹⁴⁷ HENDL, *Lidové divadlo Augusta Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe...*, s. 47

¹⁴⁸ BOAL, *The Theatre of The Oppressed...*, s. 121

¹⁴⁹ BOAL, *The Aesthetics of the Oppressed...*, s. 5

existenci. Smyslem Novinového Divadla je odhalovat významy skryté mezi řádky.¹⁵⁰ Technik Novinového Divadla je celkem deset. Nyní je postupně popíšeme.

- Jednoduché čtení - novinový článek participanti přečtou odděleně od ostatních, aby tak obsah sdělení nebyl ovlivněn kontextem například umístěním článku. Remsová k této technice uvádí, že kromě samotného přečtení je důraz kladen právě na umístění článku v novinách, jaký je jeho titulek a do jaké míry tento koresponduje se samotným textem, jak titulek upoutává pozornost čtenáře. Tato technika je většinou zařazována na začátek práce s novinami.
- Křížené čtení - pro tuto techniku je nutné vybrat dva novinové články se související tématikou. Tyto jsou pak čteny střídavě. Přičemž jeden osvětluje, dodává novou dimenzi a vysvětluje ten druhý a naopak. Podstatné u této techniky je, že mezi dvěma články existují nějaké rozpory, nebo jsou články přímo protikladné. Přičemž jedno sdělení je dominantní a zcela evidentní a druhé je nutné hledat, abychom našli odpovědi na vyvstálé otázky.
- Doplnkové čtení – k vybranému článku jsou přidána data a informace, které jsou v něm vynechány. Cílem je danou problematiku doplnit a ucelit. Tuto techniku v české literatuře nalezneme pod názvem „čtení plné a dokončené“.
- Rytmičké čtení - s novinovým článkem se pracuje prostřednictvím rytmu. Rytmus podtrhuje části textu, které nemusí být při běžném čtení zřejmé. Rytmus zde slouží jako kritický filtr. Jaký rytmus vedoucí skupiny zvolí, záleží čistě na něm, je možné použít například rytmus tanga nebo samby.
- Paralelní akce – herec pantomimicky zobrazuje předčítanou zprávu. Tímto způsobem dokresluje kontext a okolnosti zprávy.
- Historizující čtení - výchozím bodem tohoto způsobu práce je článek ze současnosti. Informace, které zpráva obsahuje, participanti zpracují do divadelní scény, kterou přenesou do jiného historického momentu, do jiné země nebo do jiného sociálního systému.
- Improvizace - jeden člen skupiny čte vybranou zprávu a ostatní improvizují její obsah. Čtený text funguje paralelně s hereckou akcí a naopak. Pravda, to podstatné, chceme-li,

¹⁵⁰ REMSOVÁ, L. *Divadlo utlačovaných a jeho edukační možnosti v sociální pedagogice*. Brno, 2010. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně. Pedagogická fakulta.

vyvstává právě prostřednictvím hereckého jednání. Improvizace využívá všechny varianty a možnosti předkládané informace.

- Zesílení – při této technice jsou využívány různé hudební prostředky. Zpráva může být zazpívána nebo přečtena se zvukovým doprovodem (je možné použít hudební nástroje, nebo i jen věci denní potřeby). Jde o to, aby některé momenty a informace novinového článku byly hudebně podtrženy a tím zvýrazněny.
- Zkonkretizování abstrakce - tato technika pracuje s těžkými tématy, se zprávami o katastrofách či hladomorech. Je totiž možné, že při běžném čtení si čtenář neuvědomí skutečnou závažnost a rozměr popisované situace. Příkladem abstrakce, která je prostřednictvím divadelních technik konkretizována, mohou být pojmy jako hlad, smrt, utrpení, mučení, etc. Konkretizace může být provedena graficky (obrazem), konkrétně a reálně, nebo symbolicky.
- Text vytržený z kontextu – zpráva je prezentována mimo kontext, ve kterém byla původně publikována. Respektive jsou jí dodány všednější obrysy a je zbavena jakéhosi mýtického závoje tajemství. Například, vycházím-li ze zprávy o tom, jak ministr oznámil úsporná opatření, herec v roli politika, který o úsporách mluví, při svém projevu spořádá opravdu velké množství jídla.^{151 152}

Vzhledem k vlastní zkušenosti s realizací Novinového Divadla se skupinou studentů Pedagogické fakulty univerzity Palackého v Olomouci si dovoluujeme tvrdit, že ačkoli výše zmíněný záměr této divadelní formy se může nezkušenému čtenáři zdát velmi odvážný, techniky svůj cíl dokonale splňují. Frekventanti námi realizovaného workshopu se při závěrečné reflexi vyjádřili právě v tomto duchu a to bez našeho předchozího upozornění na cíle práce.

4.2.2 Neviditelné Divadlo

Komukoli z nás by se mohlo stát, že se stane spoluúčastníkem Neviditelného Divadla, aniž by se to kdy dozvěděl. Neviditelné Divadlo je doslova chameleonem, který splývá s okolním prostředím a stává se jeho dokonalou součástí. Neviditelné Divadlo opouští

¹⁵¹ BOAL, *The Theatre of The Oppressed...*, s. 121, 122

¹⁵² REMSOVÁ, PAVLÁSKOVÁ, *Jak na divadlo fórum...*, s. 17, 18

prostory tradičně určené pro divadelní představení nebo divadelní dílnu. Odehrává se na veřejných místech, jako je obchodní centrum, vagón vlaku, náměstí, etc.

Pro výběr místa platí, že se musí jednat o veřejný prostor a situace, kterou neviditelní herci interpretují, se může reálně stát právě na zvoleném místě. Mezi herci a diváky neexistuje hranice, kterou klasicky tvoří jeviště a hlediště. Tyto dva prostory se překrývají.¹⁵³ Pokud se dá o jejich existenci vůbec uvažovat.

Lidé, kteří se stávají svědky divadelní akce, se jejími svědky a diváky stávají naprosto náhodně a nevědomě. Jejich nevědomost je zde naprosto zásadní, diváci nesmí vědět, že scéna, která se před nimi odehrává, není reálná. Je to náhlá erupce, která vtáhne do děje všechny okolo a jejíž účinek trvá ještě dlouho po jejím skončení.¹⁵⁴

Neviditelné Divadlo volá po pozornosti pro závažná sociální témata s cílem otevření debaty a veřejného dialogu. Jeho funkce spočívá v tom, aby lidé o problémech mluvili a nepřehlíželi je.¹⁵⁵

Jakým způsobem je tedy Neviditelné Divadlo konkrétně realizováno? Důležitá je detailní předchozí příprava herců. Kromě sehrání samotné scény, jsou velmi důležitou součástí scénáře pasáže týkající se možných reakcí diváku. Tyto musí být během přípravy řádně prozkoumány, herci musí být připraveni na všechny možnosti.¹⁵⁶

Mohlo by se zdát, že herci pouze sehrají předem nacvičenou scénu s tematikou, jež se dotýká aktuálního a celospolečenského tématu a následně očekávají reakce okolí. Nicméně i zde platí jistá pravidla.

Remsova/Němec uvádí tato:

- Cílem Neviditelného Divadla je zviditelnění útlaku.
- Jde-li o odhalení násilí ve společnosti, herci se nikdy nesmějí nechat svést k násilnostem na „divákoví“ nebo jej jakkoli ohrožovat.

¹⁵³ BOAL, *The Aesthetics of the Oppressed...*, s. 6

¹⁵⁴ BOAL, *The Theatre of The Oppressed...*, s. 122

¹⁵⁵ MOTOS, T. *Augusto Boal: integrador del teatro, del activismo social y político de la educación y de la terapia* [online]. 2011 [cit. 2015-20-04]. Dostupné z: http://www.postgradoteatroeducacion.com/wp-content/uploads/2013/12/Teatro-del-Oprimido-Teatro-en-la-Educaci%C3%B3n_Tom%C3%A1s-Motos.pdf

¹⁵⁶ BOAL, *The Theatre of The Oppressed...*, s. 122

- Scéna by měla být divadelně profesionální v tom nejlepším slova smyslu, tj. měla by být proveditelná a to i bez spolupůsobení diváků. Zároveň by měla obsahovat model ideálního řešení.¹⁵⁷

Kromě výše uvedených můžeme nalézt další dvě pravidla, která uvádí Hendl.

- Herci mají nastudované a písemně fixované texty, zároveň však musejí brát ohled na možné reakce diváků.
- Scéna vždy předpokládá, že v rámci ní bude působit více než jeden herec. Úkolem těch, kteří se přímo nepodílí na herecké akci, je diváky přivést k tématu navazováním rozhovorů.¹⁵⁸

Někdo by mohl tento druh umění chybně zaměňovat s happeningem. Není tomu tak. Databáze současného umění definuje happening jako „*způsob uměleckého výrazu, který se formuje náhodným rozvíjením děje formou inscenované události za účasti umělce i diváků – účastníků happeningu.*“¹⁵⁹ Jinou definici toho, co je happening nabízí Teatrologický slovník, kde je happening definovaný jako specifická společenská akce a jistá formy hry. Proč hry? Akce je totiž odtržena od běžné reality, její časový a prostorový rámec je daný a nemá reálné následky.¹⁶⁰ Neviditelné Divadlo má daleko blíže například ke grafitti a to právě pro jeho anonymitu. Divadelní energie zde zkrátka existuje, je docela svobodná na rozdíl od divadla realizovaného v rámci klasických struktur.¹⁶¹ Přesto nalézáme podobnost Neviditelného Divadla s happeningem a to v jeho společenské angažovanosti. Funkce happeningu může být v provokaci, zpochybňování a zesměšňování společenských či uměleckých konvencí, ale stejně tak může mít ryze politický význam.¹⁶²

Mluvíme-li o anonymitě Neviditelného Divadla, Lawrence uvádí jeden z argumentů proč tomu tak bylo. Když Augusto Boal působil v Argentině, kde Neviditelné Divadlo

¹⁵⁷ NĚMEC, J., REMSOVÁ, L. *S jinou tváří – Neviditelné divadlo v kontextu zkoumání předsudků* [online]. 2015 [cit. 2015-16-03]. Dostupné z: <http://www.kpg.zcu.cz/capv/HTML/24/24.pdf>

¹⁵⁸ HENDL, *Lidové divadlo Augusta Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe...*, s. 35

¹⁵⁹ *Artlist - Centrum pro současné umění Praha* [online]. 2015 [cit. 2015-21-04]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/klicova-slova/happening-107/>

¹⁶⁰ DEŇKOVÁ, M. et al. 2004. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, s. 107

¹⁶¹ BOAL, *The Theatre of The Oppressed...*, s. 125

¹⁶² DEŇKOVÁ, *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník...*, s. 107

vznikalo především soudobá vláda jeho praktiky příliš neschvalovala.¹⁶³ Toto byl jeden z důvodů, proč Boal zrušil instituci divadla, deritualizoval jeho klasické pojetí a tím je dokonale osvobodil.

I když ne úplně dokonalý, ale vizuálně velmi zajímavý a inspirující příklad toho, co je to Neviditelné Divadlo přináší snímek *Noviembre Achera Mañase*. Jedná se o falešný dokument zobrazující příběh madridské divadelní skupiny, praktikující Guerrillové – pouliční divadlo. Pro nás zajímavá část snímku začíná na konci čtyřicáté druhé minuty a končí na začátku čtyřicáté osmé minuty. Je zde prezentován projekt „Los olvidados“ tedy „Ti zapomenutí“. Herci divadelní skupiny jsou namaskovaní jako lidé s nejrůznějšími problémy. Je zde týraná žena, vozičkář, osoba se zrakovým postižením, bezdomovec, mladá uživatelka drog a další. Na začátku se skupina prezentuje pod svým názvem, tedy *Noviembre*, na ulici zpívají a tančí. Pak nadchází okamžik, který nás zajímá. Herci se rozejdou do ulic Madridu, přičemž stále zůstávají ve svých rolích.¹⁶⁴

Abychom předešli chybnému úsudku čtenáře, uvedeme nyní krátkou definici pouličního divadla. Neviditelné Divadlo jistě patří do této kategorie využití divadelního umění, ale figuruje zde jako jeho specifická forma a nelze jej zaměňovat s tímto pro ně nadřazeným termínem.

Pouliční divadlo opouští divadelní budovu a je realizováno v prostředí urbanizační zástavby. Taková vystoupení se mohou odehrávat na jednom místě nebo se ve formě procesí vystoupení přesouvá. Kořeny pouličního divadla sahají až do antického Řecka, prolínají se náboženskou i světskou divadelní kulturou středověku a jistě neodmyslitelně souvisí s kočovnými divadelními společnostmi komedie dell'arte, Největší rozmach zaznamenalo v šedesátých letech dvacátého století. Za tímto rozkvětem pouličního divadla stojí především americké skupiny alternativního divadla (např. *Puppets Theatre*) a samozřejmě divadlo Augusta Boala. Tyto skupiny hledaly a nacházely své diváky v lidech, kteří klasické divadlo neměli možnost navštívit a témata jejich představení měla politický podtext a vycházela z klimatu daného místa.¹⁶⁵

¹⁶³ LAWRENCE, L. Ch. *Las Teorías Dramáticas de Augusto Boal* [online]. 2013 [cit. 2015-19-04]. Dostupné z: http://www.revistateatro.com/uploads/3/0/9/0/3090244/3._chesney_las_teorias_dramaticas__25-55.pdf

¹⁶⁴ *Noviembre* [film]. Režie Achero MAÑAS. ESP, 2003.

¹⁶⁵ DEŇKOVÁ, *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník...*, s. 221, 222

4.2.3 Divadlo Fotoromán

Na tomto místě bychom nejprve rádi upozornili na zásadní dezinterpretaci, které se bohužel dopustila Marie Pavlásková v části publikace „Jak na divadlo fórum“, která je věnována divadelním formám Divadla Utlačovaných. Do výčtu jednotlivých forem zařazuje „Fotodivadlo“ a k němu uvádí, že se jedná o formu divadla, kterou Boal využil v Peru při námi již zmíněném projektu ALFIN. Divadelní formu charakterizuje v podstatě takto: Boal zadal lidem určité otázky a ti odpovědi na ně hledali pomocí fotografie.¹⁶⁶

Na výše popsaném neshledáváme nic divadelního. Při studiu primární literatury jsme nezaznamenali jedinou zmínku o divadelní formě charakteru jako je „Fotodivadlo“, kterou mylně uvádí Marie Pavlásková. Správnou informací je v tomto textu dle našeho názoru pouze to, že v rámci zmíněného projektu se pracovalo i prostřednictvím fotografie. Fotografie zde sloužila jako nástroj komunikace, protože lidé, jimž byly otázky kladeny, neměli dostatečnou jazykovou vybavenost, aby odpověděli slovně (koordinátoři projektu kladli otázky ve španělštině, která pro mnohé účastníky projektu představovala komunikační bariéru). Fotografie zde sloužily jako nástroje pro otevření diskuze. Sám Boal píše, že prostředky po tvorbu divadla musí vycházet z člověka samotného. V metaforickém prohlášení říká, že prvním slovem v divadelním slovníku by mělo být lidské tělo.¹⁶⁷

Je nutné podotknout, že autorka se při psaní výše zmíněného textu evidentně vyhnula studiu Boalových textů a vycházela pouze se sekundární literatury, kde načerpala tyto z našeho pohledu chybné informace. Jedná se o publikaci „Lidové divadlo Augusta Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe“. Tato kniha obsahuje zmínku o „Fotodivadle“, která se naprosto shoduje s popisem Pavláskové. Jedná se tedy o opakování stejné chyby.¹⁶⁸

Považovali jsme za nutné vysvětlit v jakých souvislostech se v práci Augusta Boala vyskytovala fotografie a oddělit tuto zkušenost od Divadla Fotoromán, jehož podstatou je

¹⁶⁶ REMSOVÁ, PAVLÁSKOVÁ, *Jak na divadlo fórum...*, s. 19

¹⁶⁷ BOAL, *The Theatre of The Oppressed...*, s. 102

¹⁶⁸ HENDL, *Lidové divadlo Augusta Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe...*, s. 41

práce s romantickými a pokleslými žánry jak literatury, tak televizní produkce, nikoli fotografie.

Augusto Boal pokládá literaturu v českých zemích povšechně nazývanou jako “červená knihovna“ za nejnižší představitelnou součást literární tvorby. Navíc tuto produkci pokládá za nástroj v rukou vládnoucí třídy a formu ideologické a kulturní dominance. Boal zde skutečně nešetří tvrdými výrazy. Kniha autorky Corín Tellado označuje za to nejhorší, co v rámci tohoto, dle Boala brutálního stylu, vzniklo. Augusto Boal prostřednictvím této metody chce účastníky dílny naučit jak hledat manipulativní prvky v těchto na první pohled nevinných románcích o velkých láskách a srdceryvných osudech. Účastníkům je nejprve předložen text „fotonovely“ vytržený z kontextu, aniž by znali zdroj. Poté jsou požádáni, aby příběh převedli do divadelní akce, což provedou v rámci svých zvyklostí a taktéž v prostředí, které je jim přirozené. Teprve potom je jim odhalen skutečný původ a jeho souvislosti. Následuje diskuze. Tím se příběh dostane do úplně jiného světla než je tomu doposud a jeho absurdita a nesmyslnost vypluje na povrch. Příkladem takového příběhu může být část knihy výše zmíněné autorky, která začíná tím, že žena doma čeká na svého muže (majitele továrny) a jiná žena jí pomáhá s přípravou večeře. Takto prostě zní scéna bez informací, které poskytuje vizuální stránka příběhu. Realita je ale taková, že žena čekající na manžela je oblečená ve večerních šatech a žena, která jí pomáhá, je její černá služebná.¹⁶⁹ Když diváci konfrontují svoji verzi příběhu s originálem, prožívají velké překvapení. Tímto způsobem je možné účastník dílny Divadla Fotoromán přivést k tomu, aby tvorbu např. Corín Tellado nebo jí podobnou nebrali jako opravdový svět. Důležité je získání kritické odstup.¹⁷⁰

Jiný příklad toho jaké informace dle Boala nutně potřebují kritický náhled je například tato: Do domu majitele továrny přichází jeho bývalá milenka a jeho manželce sděluje, že ačkoli miloval ji (tedy nikoli svoji ženu), oženil se s ní, aby se tak dostal k jejímu bohatství. Zároveň prohlašuje, že mu to vše odpouští, protože chápe, že kdyby zůstal s ní, nikdy by takového postavení nedosáhl. Zrada je zde tedy odpuštěna, protože přání stát se bohatým majitelem továrny je považováno za něco noblesního, kapitalismus je kladen nad

¹⁶⁹ BOAL, *The Theatre of The Oppressed...*, s. 126-128

¹⁷⁰ HENDL, *Lidové divadlo Augusta Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe...*, s. 48, 49

lidství. Nesmí zde chybět happyend. Manželka předstírá, že je nemocná, aby tak získala mužovu pozornost a ten aby se do ní konečně zamiloval.¹⁷¹

V konceptu Divadla Fotoromán nalézáme spojitost s Novinovým Divadlem a to ve smyslu odhalování motivů skrytých v něčem tak běžném jako jsou knihy, noviny, časopisy nebo filmy a televizní seriály. Domníváme se, že už pouhá informace o existenci těchto divadelních forem musí člověka nutně podněcovat k zamyšlení nad masově prezentovanou kulturou, kterou denně konzumuje.

4.2.4 Odhalení sociální masky

Boala pro divadelní formu, kterou nazýváme „Odhalením sociální masky“ používá výraz „Zlomení útlaku“. My jsme se ale vzhledem k již zaužívanému názvu Odhalení sociální masky v českých zdrojích rozhodli pro uvedené pojmenování.¹⁷² V úvodu popisu této divadelní formy Boal mluví o nerovnosti ve společnosti, která existuje například v postavení mezi muži a ženami, nebo starou a mladou generací. Ačkoli zároveň opět zmiňuje vládnoucí třídu a její dominantní postavení, přece jen je z textu cítit jisté přiblížení k individuálním záležitostem jednotlivce. Nastíněné dvojí pojetí útlaku je pro způsob práce prostřednictvím této divadelní formy signifikantní. Před započítím práce skupina hledá téma – příběh, jež je sice pro některého z účastníků osobní, ale zároveň má sociální rozměr. Postup je tedy od jednotlivého k obecnému. Pracuje se s příběhem, který se sice stal jednomu člověku, ale je typický i pro ostatní. Vypravěč příběhu z ostatních účastníků vybere ty, kteří budou ztvárňovat další charaktery, sám pak hraje sebe. Nejprve je scéna sehrána tak, jak se podle vyprávění skutečně stala. Její okolnosti a s ní spojené pocity se obnoví. V další fázi práce je scéna hrána se změněným zadáním. Představitel hlavní role (protagonista) se má útisku postavit a bojovat za svá práva. Ostatní udržují svoji dějovou linku na stejné úrovni jako při první performaci. Tím pádem dojde ke střetu, který napomáhá měřit sílu nepřítele i

¹⁷¹ BOAL, *The Theatre of The Oppressed...*, s. 127-128

¹⁷² ČERMÁKOVÁ, Augusto Boal a dramatická výchova. *Tvořivá dramatika*, roč.X,č.1, s. VII

svoji vlastní. Protagonista zde dostává možnosti, jaké v reálném životě neexistují, například opakování scény.¹⁷³

Hendl přirovnává Boalovo Odhalení sociální masky k psychodramatu.¹⁷⁴ Naproti tomu Čermáková se přiklání k sociodramatu. Přímou píše, že Boalova technika sociodrama využívá.¹⁷⁵ Psychodrama je terapeutická technika, jejímž autorem je Jacob L. Moreno. Ústředním postupem je využití divadelní improvizace pro potřeby terapie. Pro srovnání uvedeme schéma průběhu psychodramatického sezení. Začátek je věnován rozehrání účastníků fantazijně pohybovými metodami, na ty pak navazuje improvizovaná psychodramatická hra. Protagonista z ostatních účastníků vybere ty, kteří budou ztvárňovat další postavy psychodramatu, stejně jako u Boala. Tady ale podobnost končí, zatímco v Boalově divadle ostatní herci figurují jako charakterové dalších účastníků zpracovávané situace, u Morena tomu tak není. Vybraní herci jsou buď tzv. doubles, kteří vyjadřují protagonistovi pocity, nebo tzv. alter ego ve funkci vnitřního kritického hlasu. Podobnost můžeme spatřovat v cíli těchto dvou paradivadelních metod, u psychodramatu se jedná o aktivní vhléd do situace a ujasnění konfliktní situace, zatímco u Boala je Morenův cíl spíše prostředkem k aktivnímu boji proti utlačovatelům.¹⁷⁶

O sociodramatu by se dalo říci, že je prakticky identické s psychodramatem, rozdíl se ale přeci jen objevuje. Sociodrama se zaměřuje na prozkoumání rolí v situacích obsahujících odlišné sociální normy a hodnoty a s nimi spojenou sociopolitickou problematikou.¹⁷⁷

¹⁷³ BOAL, *The Theatre of The Oppressed...*, s. 129

¹⁷⁴ HENDL, *Lidové divadlo Augusta Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe...*, s. 37

¹⁷⁵ ČERMÁKOVÁ, Augusto Boal a dramatická výchova. *Tvořivá dramatika*, roč.X,č.1, s. VII

¹⁷⁶ DEŇKOVÁ, M. et al. 2004. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, s. 227, 228

¹⁷⁷ VALENTA, *Dramaterapie...*, s. 17

4.2.5 Divadlo Mýtu

Divadlo Mýtu má jako mnohé další Boalovi formy využití divadla jako nástroje boje proti útlaku za cíl demystifikaci, nepravdy která je tentokrát hluboce zakořeněná a předávána z generaci na generaci.

Podstatou je odhalení motivů stojících za mýty, legendami, pověrami a pohádkami. Divadlo Mýtu ukazuje, jak je možné zacházet s mystifikací. Podstatou není okamžité zavrnutí mýtu jako nesmyslu, ale odhalení jeho původu a možného způsobu zneužití.¹⁷⁸

4.2.6 Analytické Divadlo

Stejně jako v předchozích divadelních formách, které jsme uvedli, je i zde základem příběh, který přináší některý z participantů dílny. Boal implicitně neuvádí, že se musí jednat o příběh, jež obsahuje nějaký útlak. Můžeme se domnívat, že vzhledem k tomu, v jaké části textu je popis Analytického Divadla umístěn, je toto považováno za samozřejmé. Ostatní účastníci předložený příběh na místě improvizují. Následně jsou charaktery rozčleněny do všech možných variant jejich sociálních rolí, kterým účastníci přiřadí fyzickou podobu, tedy jejich vlastní symbol. Na příkladu, který Augusto Boal uvádí, popíšeme, jakým způsobem jsou charaktery analyzovány. Dejme tomu, že výchozí situace je tato: policista zastřelí zloděje kuřat. Účastníci pak analyzují postavu policisty. Jakožto pracujícího člověka ho může symbolizovat kombinéza. Pokud je v našich očích policista příslušník střední třídy, osoba, jež chrání osobní majetek a cení si ho více než lidského života, pak bude jeho symbolem například kravata. Jestliže budeme policistu brát jako agenta represe, bude ho symbolizovat revolver. Stejně tak může být charakter policisty pojímán jako například otec rodiny.¹⁷⁹

Tato analýza pokračuje, dokud nejsou vyčerpány všechny možnosti. Je důležité, aby symboly každé sociální role si participanté vybrali sami, protože pro tuto specifickou symboliku platí její sociokulturní determinace. Boal doporučuje věnovat se plně analýze

¹⁷⁸ HENDL, *Lidové divadlo Augusta Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe...*, s. 49, 50

¹⁷⁹ BOAL, *The Theatre of The Oppressed...*, s. 132

pouze hlavních charakterů a to kvůli přehlednosti a jednoduchosti práce. Další postup je následující: účastníkům jsou kladeny otázky směřující k odhalení toho, do jaké míry byl příběh ovlivněn individualitou jedince a jak do děje zasáhla jedincova příslušnost k určité společenské třídě a zařazení (př. „Odehrál by se příběh jinak, kdyby policista neměl kravatu?“ „Byl by příběh stejný, kdyby měli oba – policista i zloděj revolvery?“). Participanti tedy improvizují různé kombinace již vybraných sociálních rolí, přičemž se do diskuze zapojují všichni zúčastnění. Konečným zjištěním a vlastně i cílem Analytického Divadla je fakt, že téměř vždy společenská třída promlouvá skrze individualitu jedince.¹⁸⁰

4.2.7 Divadlo Rituálu a masky

Tato technika se pokouší odhalit ideologickou nádstavbu společnosti, která se projevuje v jejich rituálech. Rituálem jsou zde chápány role lidských vztahů a sociální masky, které tyto vztahy ovlivňují.¹⁸¹ Různé ritualizované situace jsou prostřednictvím divadelních improvizací a scén zpracovávány tak, aby lidé pochopili, v jakých rituálních strukturách se pohybují a objevili jejich kořeny. Stejný rituál je hrán s využitím různých (nebo obrácených) sociálních masek, nebo je ten stejný rituál nejprve performován příslušníky jedné sociální skupiny a následně druhé.¹⁸²

¹⁸⁰ BOAL, *The Theatre of The Oppressed...*, s. 133

¹⁸¹ Theatre of the Oppressed: http://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_of_the_Oppressed#Legislative_theatre. In: *Wikipedia: The Free Encyclopedia* [online]. 2015 [cit. 2015-18-04].

¹⁸² BOAL, *Tamtéž*, s. 134

4.3 Duha Touhy

Augusto Boal o Duze Touhy mluví jako o nové etapě Divadla Utlačovaných, která uzavírá dlouhé období hledání. V úvodu knihy *El Arcoiris del Deseo* (španělský překlad *The Rainbow of Desire*) uvádí, jakým způsobem dospěl k závěrům, které následně uplatnil.

V Latinské Americe byl Boal zvyklý pracovat s útlakem, který byl konkrétní a zjevný. Ale v Evropě lidé neumírali hlady a nebojovali o samotnou existenci. Otázka tedy zněla, *“Kde jsou policajti?”*. Odpověď byla nasnadě. Jsou v hlavách lidí, v hlavě každého z nás. Během dvou let Boal zdokonaloval svoji tezi a jeho činnost vyústila ve spolupráci s Mezinárodní asociací psychoterapeutů. Spolupracoval především se spoluzakladatelkou psychodramatu Zerkou Moreno a německou psychoterapeutkou Grete Leutz. Na desátém kongresu pořádaném Mezinárodní asociací psychoterapeutů Boal Duha Touhy prezentoval a svoji práci završil napsáním knihy *The Rainbow of Desire*,¹⁸³ která vyšla v Londýně v roce 1995.¹⁸⁴

Duha touhy je další Boalova paradivadelní technika, která účastníkům workshopu umožňuje nahlédnout útlak. V tomto případě se nejedná o útlak způsobený ryze nespravedlivým nastavením společností. Jde především o vnitřní útlaky jedince a jeho nenaplněné touhy. Prostřednictvím techniky Duha touhy je možné v rámci modelových situací pojmenovat emoce, které jednotlivce ovlivňují při každodenním jednání. Výchozím předpokladem je, že lidské touhy jsou svázány sociální strukturou, v níž člověk žije. V prostoru jeviště jsou prozkoumávány individuální útlaky jednatelce a jsou při tom dávány do souvislosti s širším kontextem. Duha je zde široká škála lidských emocí. Touha je to co člověk chce, ale z jakéhokoli důvodu není schopen toho dosáhnout. Útlak, o kterém nyní mluvíme, je součástí osobnosti člověka a jediným utlačovatelem je zde on sám. Duha touhy je soubor technik, které jsou určeny jak terapii, tak divadlu. Pro svoje potřeby využívá mimo jiné Divadlo Soch, které jsme již zmínili. K sebezpozorování vlastního duševního života Duha touhy dále využívá slov, analytického procesu a již zmíněné živé obrazy. Stejně jako ostatní Boalovy formy slouží k nalezení nových způsobů chování a to v rámci prostoru tady a teď,

¹⁸³ BOAL, A. 2004. *El arco iris del deseo*. Barcelona: Alba Editorial. s. 11-22

¹⁸⁴ REMSOVÁ, L. 2007. Duha touhy, terapie nebo divadlo? *Gymnasion - časopis pro zážitkovou pedagogiku*, roč.3,č.8, s. 56

pracuje tedy s realitou divadelního obrazu, přičemž nové možnosti jednání je pak možné individuálně přenášet do reálného života.¹⁸⁵

4.4 Ostatní divadelní formy

Na tomto místě uvedeme divadelní formy, které nejsou spojeny pouze s postavou Augusta Boala. Jedná se o způsoby performačního umění, které například Hendl prezentuje jako “Lidové divadlo v Brazílii”.¹⁸⁶ Augusto Boal není autorem všech zde uváděných performačních forem, nicméně některé z nich využíval a praktikoval s herci divadla Arena a jejich cíle a zaměření se ztotožňovaly s jeho pohledem na politickou a sociální situaci nejen Brazílie, ale celé Latinské Ameriky. Nyní uvedeme základní informace o Divadle Propagandy, Didaktickém Divadle, Folklórním Divadle a Divadle Koláž, o kterých z podle dostupných zdrojů nemůžeme tvrdit, že Boal je jejich autorem. Ve výčtu ostatních divadelních forem spojených s osobností Augusta Boala uvádíme Legislativní Divadlo a v tomto případě je Boalovo autorství nesporné.

- *Divadlo Propagandy* v Brazílii fungovalo až do roku 1964, kdy došlo ke státnímu převratu. Toto divadlo reagovalo na každou novou vzniklou politickou situaci inscenací, kterou herci realizovali většinou na veřejných místech, na ulicích. Za velmi signifikantní příklad považujeme popis realizace Divadla Propagandy během námořní blokády Kuby. Během té samé noci, co Kennedy ohlásil tento politický krok, se herci uskupení Unia Nacional dos Estudantes de Estado de Guanabará sešli a do rána sepsali hru nazvanou “Jednoaktovka o blokované blokádě”. Během následujícího dne hru nazkoušeli a téhož večera ji hráli na schodech městského divadla. Hra divákům osvětlovala příčiny konfliktu a pokoušela se předpovídat další vývoj situace. Tuto hru herci opakovali každý večer až do skončení blokády a průběžně ji doplňovali o aktuality. Cíl Divadla Propagandy je z uvedeného příkladu zjevný: vysvětlit divákům okolnosti politických událostí při maximální úspoře času. Další motivy pro realizace Divadla Propagandy

¹⁸⁵ REMSOVÁ, Duha touhy, terapie nebo divadlo? *Gymnasion - časopis pro zážitkovou pedagogiku*, roč.3,č.8, s. 52

¹⁸⁶ HENDL, *Lidové divadlo Augusta Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe...*, s. 17

mohou být tyto: podnítit diváka k volbě určitého kandidáta ve volbách, účasti ve stávce, nebo odporu proti policejní moci.¹⁸⁷

- *Didaktické Divadlo* si klade za cíl na konkrétních příkladech poučit diváky o tématech spravedlnosti z pohledu třídního rozdělení společnosti. Seznamuje diváka s mocenskými strukturami a různými způsoby výkladu práva v závislosti na příslušnosti ke společenské vrstvě. Tuto osvětu herci prováděli prostřednictvím hraní tematických divadelních kusů, přičemž navštěvovali své diváky na místech, kde bydleli. Tolik k lidovosti Didaktického Divadla.¹⁸⁸ Didaktické divadlo divákovi představuje témata a pojmy, jež jsou skryty za abstraktními a složitými výrazy, jež nejsou nevzdělanému obyvatelstvu dobře přístupné. Divák zde na rozdíl od většiny ostatních divadelní přístupů popsaných v této kapitole není aktivním účastníkem představení, ale pouhým příjemcem informací. Tuto divadelní formu na začátku svého působení uplatňovalo i Teatro de Arena.¹⁸⁹ Jedná se tedy o osvětovou a teoretickou činnost.
- *Folklórní Divadlo* znovu objevuje lidových zvyků, tanců a písní. Motivy zde byly vyloženě politické. Tradiční postupy byly využívány pro reakce na aktuální politická témata a to například prostřednictvím pouliční improvizace.¹⁹⁰ Ta obsahovala hudbu, tanec, i politické otázky. Představení mohlo trvat i několik hodin, protože kolemjdoucí měli možnost do představení vstupovat, doplňovat ho a sami se ho zúčastnit. Tradičních písní a tanců Boal používal buď v jejich originální verzi, nebo do nich vkládal originální změny, které měly podtrhnout jejich revolučnost. Tato dle Boala skrytá revoluční linka lidového umění měla být prostřednictvím Folklórního divadla znovu objevena. Jednalo se o nalezení národní identity a upevnění jejího povědomí.¹⁹¹
- *Divadlo Koláž* uskutečňovalo Teatro de Arena a používalo při tom příspěvky příchozích na danou problematiku. Odtud tedy Divadlo Koláž. O příspěvky na téma diktatury na realizovaném "Trhu názorů" byli požádáni dramatici, hudební skladatelé, výtvarníci. Představení se transformovalo v soudní přelíčení, kde obviněným byl stát Sao Paulo. Povaha příspěvků se odvíjela od uměleckého zařazení jejich autorů, jednalo se tedy o obrazy, scénky, plastiky, etc.¹⁹²

¹⁸⁷ HENDL, *Lidové divadlo Augusta Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe...*, s. 22-24

¹⁸⁸ HENDL, *Tamtéž*, s. 24

¹⁸⁹ REMSOVÁ, PAVLÁSKOVÁ, *Jak na divadlo fórum...*, s. 16

¹⁹⁰ HENDL, *Tamtéž*, s. 26

¹⁹¹ REMSOVÁ, PAVLÁSKOVÁ, *Tamtéž*, s. 16

¹⁹² HENDL, *Tamtéž*, s. 27

- *Legislativní divadlo* používá například techniky Divadla Fórum, Duhy Touhy, nebo Neviditelného Divadla, aby bylo dosaženo legislativních změn.¹⁹³ Jedná se o použití divadla v politickém kontextu. Jde o vytvoření silnější demokracie, hledání alternativy mezi direktivní a reprezentativní demokracií. Jedinec je zde transformován do pozice zákonodárce.¹⁹⁴ Tuto formu Augusto vytvořil v době, kdy po svém návratu z exilu, působil jako radní v Rio de Janeiru. Tímto způsobem chtěl Boal dát voličům možnost vyjádřit svoje názory na politické otázky. Práce probíhá tak, že se sejdou jak obyvatelé tak i představitelé institucionálních subjektů a společně diskutují nad nastolenými tématy. Lidé zde pro vyjádření svých přání a pohledů na věc využívají jeviště, tedy dávají svým názorům divadelní podobu.¹⁹⁵ Herci brněnského Kabinetu divadla utlačovaný v roce 2009 realizovali projekt „Legislativním divadlem ke změně...“, ve kterém tematizovali situaci lidí opouštějící dětské domovy.¹⁹⁶

¹⁹³ *Kabinet divadla utlačovaných* [online]. 2012 [cit. 2015-15-04] Dostupné z: <http://kdivu.ped.muni.cz/index.php/metody.html>

¹⁹⁴ MOTOS, T. *Augusto Boal: integrador del teatro, del activismo social y político de la educación y de la terapia* [online]. 2011 [cit. 2015-20-04]. Dostupné z: http://www.postgradoteatroeducacion.com/wp-content/uploads/2013/12/Teatro-del-Oprimido-Teatro-en-la-Educaci%C3%B3n_Tom%C3%A1s-Motos.pdf

¹⁹⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_of_the_Oppressed#Legislative_theatre

¹⁹⁶ NEVRKAL, L. 2010. Legislativní divadlo poprvé v České Republice aneb legislativním divadlem ke změně.

Průvodce náhradní rodinou péčí, roč.XI,č.1, s. 35.

5 PUBLIKACE AUGUSTA BOALA „HRY PRO HERCE A NEHERCE“ - BOAL JAKO DIVADELNÍ TEORETIK

Autor se o knize vyjadřuje jako o systému cvičení (tělesných monologů), her (tělesných dialogů), technik Divadla Soch (Teatro Imagen) a dalších technik, jež mohou používat jak herci, tak neherci (tedy celý svět). Ačkoli stěžejní část publikace je skutečně věnována technikám práce s hercem, obsahuje také kapitoly, kde Boal shrnuje své zkušenosti s Divadlem Utlačovaných, strukturu herecké interpretace, dramaturgii, režii a průběhu Divadla Fórum. Můžeme se zde dozvědět, jaká východiska utvářela Boalovu práci a tím lépe pochopit jeho postoje.

Knih je uvedena třemi různými předmluvami. První dvě jsou autorovou předmluvou pro přepracované vydání z roku 2002 a třetí je původní součástí textu z roku 1988.

V první úvodní kapitole Boal srovnává svoje profesní zkušenosti s různými skupinami profesionálních i neprofesionálních herců i neherců (Royal Shakespear Company¹⁹⁷, Movimiento de los Campesinos sin Tierra¹⁹⁸, projekt People's Palace Project Londýnské univerzity¹⁹⁹). Přes veškeré kulturní či sociální rozdíly účastníků jeho dílen Boal vždy apeluje na aspekt lidství a hledání možností využití divadla k poznání vlastních potřeb.

V druhé úvodní části knihy nazvané Předběžné návrhy se autor zamýšlí nad divadlem v souvislosti s lidským prožíváním. Boal považuje divadlo za dokonalý obraz skutečného života. Všichni lidé jsou vlastně herci, protože hrají, a diváky, protože pozorují.²⁰⁰ Základním a nejdůležitějším elementem divadla je lidské tělo. Toto je pro Boala důvod, proč jsou uvedené hry a techniky zaměřeny zejména na tělesné prožívání. Stejně jako ve zbytku knihy, tak i hned v úvodu získáváme informaci, že veškerá cvičení musí být prováděna bez jakéhokoli násilí a pokud chce aktér soutěžit, pak jedine sám se sebou.

„Cvičení bychom neměli brát jako soutěž, vždy bychom se měli pokoušet být lepší pro nás samotné, nikoli pro ostatní.“²⁰¹

¹⁹⁷ Královská shakespearovská společnost

¹⁹⁸ Název lze přeložit jako Hnutí rolníků bez půdy.

¹⁹⁹ Projekt byl zaměřený na práci s osobami ve výkonu trestu

²⁰⁰ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 21

²⁰¹ BOAL, *Tamtéž*, s. 22

Třetí úvodní kapitola je původní předmluvou pro vydání z roku 1999. Autor zde předkládá svoje pojetí divadla. Věnuje se například budova, divadelní hra, společenské události a každodenní rituály. V původním slova smyslu je divadlo schopnost lidských bytostí (ne zvířat) vidět sebe sama v akci, přemýšlet o svých emocích a emočně prožívat své myšlenky. Jako ilustraci své představy divadla autor vypráví čínskou legendu z doby 2000 let před Kristem o předlidské ženě Xuá-Xuá, která objevila divadlo. Tímto dokazuje, že umění vymyslely ženy a muži pak vynalezli věci jako je budova, scéna, dramaturgie, interpretace. Xuá-Xuá, krásná dívka žije šťastně se svým milým Li-Pengen v idylickém prostředí, prožívají lásku. Xuá-Xuá má dítě, Li-peng ji i její dítě pozoruje z povzdálí a nerozumí proměně chování své milé. Jak vypráví legenda, dítě v prenatalní fázi života reaguje na zvuky, které vydává jeho matka a její tělo. Na tomto příběhu autor ukazuje, že první umění byla hudba a objevila se u žen-matek. Všechna ostatní umění se vyvíjí později v závislosti na rozvoji smyslů dítěte. Po narození se dítě naučí chodit, jíst a přestane poslouchat velké tělo, jehož součástí bylo. Matka jakoby se snažila nařídít svým rukám, aby se modlily ale ony boxují, a matka zažívá paniku z této rebelie. Mezi tím Li-Peng sleduje proměnu těla své milé. Najednou jsou ono-velké a ono-malé, které je divoké a neposlušné. Od počátku Li-Peng ví, že jeho milá a její malá část jsou dvě různé osoby a existenci dítěte nespojuje se sexuálním aktem. On je on a dítě je ten druhý. Li-Peng naučí svého syna lovit. Matka křičí zoufalstvím, protože ztratila část svého těla, nicméně ani otec ani syn ji neslyší, protože jsou daleko. Nakonec se matka smíří s tím, že původně součást jejího těla, je člověk se svou vůlí.

Toto zjištění donutilo Xuá-Xuá hledat a podívat se na sebe samu a na ty druhé. A tehdy objevila sebe samu a divadlo. Nakonec přijala, že přestože její syn býval její součástí, dnes je autonomním člověkem. Ona sama se oddělila od své součásti, stala se tedy pozorujícím i pozorovatelem, herečkou a divákem. A toto je divadlo. Schopnost vidět sebe sama a vidět se, jak se díváme.²⁰²

V následující kapitole, věnované Divadlu Utlačovaných v Evropě, Boal popisuje svoje zkušenosti z evropského exilu. V první podkapitole uvádí rozvrhnutí práce se skupinami zainteresovaných osob. První dva dny Boal se skupinou pracoval na její integraci a podněcoval diskusi mezi účastníky. Další dva dny skupina pracovala na přípravě

²⁰² BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 25-33

Neviditelného Divadla a Divadla Fórum. Pátý den skupiny presentovaly scény Neviditelného Divadla a šestý den byl věnován představení Divadla Fórum.²⁰³

Druhá podkapitola je vyhrazena Divadlu Soch a popisu konkrétních technik a poznámek ohledně jejich výběru v návaznosti na aktuální potřeby skupiny, s níž Boal pracoval.²⁰⁴ Podkapitola nazvaná "První zkušenost s Neviditelným Divadlem" popisuje šest realizovaných scénářů a vystihuje jejich hlavní myšlenky. Sedmý případ divadelní akce v duchu Neviditelného divadla do jisté míry slouží jako kontrast pro předcházející příklady (jež byly realizovány pod vedením Augusta Boala). Jedná se o popis scén, jež se v roce 1988 objevily ve vysílání peruánské televizní stanice Tv Mánchete. Ačkoli témata byla jistě nosná, kontroverzní a společensky angažovaná, jejich zpracování přesně neodpovídalo pravidlům Neviditelného Divadla. Celá scéna i reakce okolí byly nepokrytě snímány kamerou a právě tento fakt je podle Boala v rozporu s jeho myšlenkou Neviditelného Divadla, pro které je anonymita zásadní.²⁰⁵

V podkapitole věnované Divadlu Fórum Boal shrnuje otázky dramaturgie, režie a dává prostor i samotnému průběhu divadelního představení. Dále uvádí konkrétní scénáře realizovaných představení v Portugalsku, Francii, Švédsku a Itálii, spolu s komentářem politických a sociálních souvislostí vztahujících se k představení a popisuje průběh samotného fóra (jakožto části představení, do které vstupují diváci). Autor zde shrnuje svoje požadavky nejen ohledně dramaturgie, ale také charakteristiky postav, volby tématu, způsobu zpracování, etc. V závěrečné části kapitoly se autor věnuje popisu konkrétních zkušeností ze svého působení na Sicílii.²⁰⁶

Vzhledem k tomu, že problematiku Divadla Fórum jsme objasnili v předcházejícím textu a pro její napsání jsme využili mimo jiné i poznatky z nyní popisované knihy, nebudeme se touto tematikou na tomto místě blíže zabývat.

Kapitola nazvaná Struktura herecké interpretace (struktura herectví), je věnována metodě práce s hercem Konstantina Sergejeviče Stanislavského, kterou Boal využíval coby režisér Teatro de Arena a která sloužila jako inspirace pro Boalovy techniky práce s hercem. Jako úvod této části knihy slouží text nadepsaný „Emoce jako priorita“. Zde Boal vysvětluje, co ho vedlo k využití právě Stanislavského metody. Boal na jevišti chce lidské emoce učinit

²⁰³ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 37-40

²⁰⁴ BOAL, *Tamtéž*, s. 41-49

²⁰⁵ BOAL, *Tamtéž*, s. 49-66

²⁰⁶ BOAL, *Tamtéž*, s. 67-99

skutečně hodnotnými a prioritními. Základní myšlenka Boalovi práce se odvíjí od zautomatizovaného prožívání, kterým, jak tvrdí, trpí herecké výkony. Pro přiblížení svého tvrzení používá několik příkladů. Za všechny uvádíme tento: Mimické vrásky se na lidském obličejí objevují právě proto, že na vnější podněty reagujeme stále stejným způsobem. Herec se ale musí naučit vyjadřovat širokou škálu emocí a k tomu Boalovi sloužila Stanislavského metoda. Zajímavým termínem, který zde Boal používá, je “sociální maska“ jakožto fyzická podoba automatizace lidského těla. Následují podkapitoly věnované Boalovým zkušenostem se Stanislavského technikami.

Text je rozdělený podle částí hereckého projevu, na kterou jsou ta které cvičení zaměřená (svaly, smysly, paměť, imaginace, emoce). Nejvíce prostoru v rámci druhé kapitoly knihy autor věnuje právě emocím. V části nazvané „Provedení emoce“ autor objasňuje využívání emocionální paměti při herecké práci. V kostce lze říci, že herec pro umělecké ztvárnění využívá dřívějších emocionálních zkušeností. Není ovšem pravdou, že by herec musel využívat pouze zkušeností ze situací, které uvádí scénář. Samozřejmě není možné zažít všechno. Jde o přenesení pocitu, který nemusí být nutně vázaný na jedinou konkrétní situaci. Boal uvádí příklad herce, který vynikajícím způsobem zahrál scénu, kdy proti sobě sebevrah obrátí zbraň. Publikum bylo nadšené. Herec následně vysvětlil, že pro procítění této scény využil emoce, které opakovaně prožíval, když se šel sprchovat. Bydlel totiž v bytě bez teplé vody. Na místo revolveru si tedy dosadil baterii ve sprše. Velmi podstatná je informace o bezpečí, na které je nutné klást velký důraz. Není možné pracovat s emocemi, kterým herec nerozumí a pouze je prožívá. Kapitola obsahuje i další konkrétní příklady využití metody Stanislavského.²⁰⁷

Následuje podkapitola nazvaná „Při hledání ztraceného času“. Zde se Boal věnuje Proustově způsobu uvažování o lidském prožívání emocí a dává je do souvislostí s divadelní praxí. Autor nachází propojení mezi Proustem a Stanislavským. Oba zmínění autoři pracují s minulými zážitky. Proust využívá kouzla nechtěného a své postavy nechává prožívat emoce na základě opakujících se asociací. Naproti tomu Stanislavskij vyžaduje, aby herec emoce záměrně nacházel ve svém nitru a následně je použil při divadelní práci. V tomto ohledu jsou jak Proust, tak Stanislavskij zdrojem pro divadelní myšlení Augusta Boala.²⁰⁸

²⁰⁷ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 103-117

²⁰⁸ BOAL, *Tamtéž*, s. 119-122

V následující části nazvané „Dialektická struktura interpretace“ Boal čtenáři předkládá interpretační aspekty, se kterými se setkal při režijní práci v Teatro de Arena. Každému z nich je věnována jedna část textu. Interpretační aspekty jsou celkem čtyři, a sice vůle, neochota či nechtění (ve smyslu protikladu vůle), dominantní vůle a variace kvality a kvantity.

Vůli Boal popisuje jako konkretizaci myšlenky. Samotná myšlenka neslouží k ničemu. Mít vůli znamená přát si konkrétní věc, toužit po konkrétním vyjádření. Jestliže herec přichází na scénu s abstraktní představou, jeho výkon nemůže být přesvědčivý. Herec by měl naprosto přesně rozumět nejen motivacím a přáním svojí postavy, ale také motivacím ostatních postav. Nad toto Boal dále staví centrální motiv celého díla, který musí pronikat veškerým jednáním postav představení. Tento centrální motiv, tato myšlenka, je sama o sobě pouze abstraktní formou, která se díky vůli interpreta transformuje do formy platné a adekvátní pro diváka. Boal tedy tvrdí, že jakákoli abstraktní myšlenka je přenositelná na divadelní prkna pokud se prezentuje v konkrétní formě za podmínek vůle. Posloupnost tvořivého procesu je tedy následující: myšlenka, vůle, emoce, divadelní forma. Esenci divadelnosti Boal spatřuje v konfliktu vůlí, které by měly sledovat zároveň jak objektivní tak i subjektivní cíle. Tyto cíle je nutné hledat a dávat jim konkrétní podobu.

Zmíněnému konfliktu vůlí se Boal věnuje v následující části nazvané „Neochota“ či „Nechtění“. Vychází z předpokladu, že žádná emoce není prostá a stabilní. Milujeme a nemilujeme, chceme a nechceme, etc. Jako jeden z příkladů tohoto konfliktu protikladných emocí a sledování objektivních a subjektivních cílů v jeden okamžik Boal používá příběh Romea a Julie. Ačkoli hlavním motivem je vzájemná láska a přitažlivost, obě ústřední postavy svádějí vnitřní boj pramenící z konfliktu jak s ostatními, tak se sebou samými a se sebou navzájem. Právě tento fakt dává příběhu potřebnou teatrálnost a diváckou přitažlivost. Bez protikladu chtění a nechtění by ani příběh Romea Julie nebyl ničím.

Boal tedy výraz vůle využívá dvojnásobem, jednak jako nástroj herecké práce a také jako funkční a dynamizující prvek divadelnosti pramenící z divadelních postav a příběhu. Herec se musí neustále pohybovat v obou prostorech zároveň. Pokud by se věnoval pouze jedné stránce postavy, stal by se statickým a divácky nezajímavým, tedy nedivadelním.

Nyní se dostáváme k takzvané dominantní vůli (nyní již ve smyslu motivace postavy). Tato vyplývá z vnitřního konfliktu mezi chtěním a nechtěním. Logické je to

vzhledem k tomu, že během tvůrčího procesu herci prozkoumávají. Prozkoumávají jak negativní tak pozitivní motivace své postavy, ale i postav ostatních. Přestože Boal pracuje s emocemi a zvnitřňováním minulých zážitků ve prospěch divadelnosti, zároveň upozorňuje na limity této metody. Dalo by se říci, že dominantní vůli můžeme považovat za jakýsi zlatý střed, ke kterému je nutné se dopracovat. Pokud se totiž herec soustředí pouze na emotivní složku díla, příliš se ponoří do vlastní psychiky a prožívání a zapomene na objektivní realitu konfliktu pozitivní a negativní vůle v motivaci postav, stane se z postavy slovy Augusta Boala její pitva. Ta nijak neslouží k dobru věci. Herec tedy potřebuje dostatek času na prozkoumání všech vůlí a motivací právě proto, aby se předešlo řečenému. Boal tento proces přirovnává k činnosti malíře (impresionisty), který pracuje na obraze. Vůle, průvodní myšlenky a emoce přirovnává k barvám, které musí malíř nejprve pečlivě vybrat, než je smíchá a stvoří z nich je přesahující dílo. Barvy patří do minulosti. Výsledek je záležitostí současnosti, kterou musí mít tvůrce vždy na zřeteli. Tak jako malíř ví, k jakému výsledku směřuje, stejně tak divadelní režisér má svoji vizi a ambici, co chce vyjádřit. Tímto se vracíme k hlavní myšlence, kterou si autor zvolí a po celou dobu tvůrčího procesu se jí musí držet.²⁰⁹

Navazující text knihy je výlučně zaměřený na sumarizaci her a cvičení, které Boal nazývá „Arsenálem Divadla Utlačovaných“. To, že Boal nazval soubor svůj technik právě takto, plně koresponduje s jeho přesvědčením, že v případě jeho práce je divadlo společenskou zbraní a způsobem boje. Částí knihy, která se zabývá technikami práce s hercem, se budeme věnovat v následující kapitole. V pomyslném arsenálu můžeme dále nalézt některé techniky Divadla Soch a techniky pro vybudování Divadla Fórum (nebo jakéhokoli jiného typu představení). Poznatků z tohoto úseku využíváme v jiných částech diplomové práce.

²⁰⁹ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 123-133

6 VYBRANÉ TECHNIKY BOALOVY PRÁCE S HERCEM V KONTEXTU DRAMATERAPEUTICKÉ PRÁCE

Tato kapitola diplomové práce vychází z knihy Augusta Boala *Juegos para actores y no actores*, kde autor sumarizuje svoje techniky práce s hercem. V knize jsou jednotlivé hry a cvičení rozděleny do pěti oddílů a toto rozvržení nemáme důvod měnit.

Vzhledem k tomu, že jedním z cílů této části diplomové práce je seznámení čtenáře s autorovým systémem, budou jednotlivé podkapitoly kopírovat Boalovo rozdělení hereckých technik. Kromě samotného popisu her a cvičení do textu zařadíme podněty pro současnou dramaterapii plynoucí z té které techniky. Her a cvičení Boal uvádí nepřehledné množství a Arzenál Divadla Utlačovaných se rozkládá na cca 150 stranách textu, proto vybereme pouze některé aktivity. Při výběru budeme dbát na to, aby v rámci popisovaného oddílu působily signifikantně.

U jednotlivých techniky budeme sledovat, jak a jakým způsobem naplňují obecné tedy nespecifické dramaterapeutické cíle. Z toho důvodu považujeme za nutné na tomto místě uvést jednak diferenci mezi specifickými a nespecifickými cíli dramaterapie a také jednotlivé cíle nespecifické.

Specifické cíle dramaterapie se odvíjejí od konkrétních, tedy specifických potřeb cílové skupiny. Příkladem může být cvičení paměti jako specifický cíl dramaterapie u seniorů.²¹⁰

Nespecifické, tedy obecné cíle dramaterapie uvádí Renée Emunah (in Valenta):

- Zvýšení sociální interakce a interpersonální inteligence
- Získat schopnost uvolnit se
- Kontrola vlastních emocí
- Rozšíření repertoáru rolí
- Získat schopnost spontánního chování
- Rozvoj představivosti a koncentrace
- Posílit sebedůvěru, sebeúctu, zvýšení interpersonální inteligence
- Získat schopnost poznat svoje omezení a možnosti²¹¹

²¹⁰ VALENTA, M. 2011., *Dramaterapie...*, s. 38

²¹¹ VALENTA, M. Tamtéž, s. 39

Stejný autor dále cituje výraznou dramaterapeutickou osobnost ze Slovenskou Katarínu Majzlanovou. Autorka jako hlavní cíle dramaterapie uvádí redukci tenze, rozvoj empatie, fantazie a kreativity, odblokování komunikace, integraci osobnosti, rozvíjení sebedůvěry, vytvoření pocitu zodpovědnosti a úpravu reálné aspirace.²¹²

V publikaci „Dramaterapeutické projektování“ Valenta uvádí dovednosti a schopnosti, které z hlediska dramaterapie považuje za klíčové. Jsou to spontaneita, vnímavost, kreativita, improvizace, kooperace, citová exprese, komunikace, prodloužení distance a zkrácení distance.²¹³

Výše citovaní autoři se v otázce rozvoje konkrétních stránek osobnosti prostřednictvím dramaterapie ve velké míře shodují. My jsme se techniky A. Bola rozhodli systematizovat na základě kompilace dramaterapeutických cílů uvedených autorů. Na základě výše uvedeného jsme se rozhodly pro tyto kategorie: spontaneita, empatie, kreativita, improvizace, kooperace, citová exprese, komunikace, redukce tenze. Poslední kategorie, se kterou pracujeme, je koncentrace. Tyto kategorie jsme utřídili spolu s jednotlivými technikami do tabulky, kterou zařadíme na konec této kapitoly. V tabulce je vyznačeno, která technika je vhodná pro rozvoj té které kategorie dramaterapeutického cíle.

6.1 Pět kategorií her a cvičení

Následující text vysvětluje, jaké úvahy vedly Augusta Boala k rozdělení her a cvičení do pěti kategorií. Jak jsme již zmínili v předchozí kapitole, Boal se při práci s hercem zásadně inspiroval prací K.S. Stanislavského.

Během života tělo svádí vnitřní boj s okolním světem a následkem toho jeho smysly a prožívání trpí, otupují se. Hmatem vnímáme mnohem méně, než nakolik se skutečně dotýkáme, posloucháme mnohem méně, než co skutečně slyšíme, zrakem vnímáme méně věcí, než kolik jich skutečně vidíme. Posloucháme, cítíme a díváme se vzhledem k naší specializaci, vzhledem, tomu, jak naše těla přivykla každodenním činnostem. Tato adaptace způsobuje oslabení nebo naopak zbytnění některých funkcí. Aby bylo tělo schopno dobře zpracovat veškeré možné podněty, je nutné znovuoobnovit jeho harmonii. S ohledem na tento

²¹² VALENTA, M. 2011., *Dramaterapie...*, s. 39

²¹³ VALENTA, M. *Dramaterapeutické projektování...*, s. 20

fakt Boal vybraná cvičení zaměřuje na odstranění zvykem způsobené specializace. Společným cílem je tedy deautomatizace lidského prožívání. Tři z pěti skupin cvičení pracují s vybranými smysly (hmat, sluch, zrak). První kategorie (cítit vše čeho se dotýkáme) si klade za cíl, minimalizovat pomyslnou vzdálenost mezi dotykový podnětem a tělesným prožitkem dotyku. Jinými slovy jde o zvýšení citlivosti konkrétního smyslu a maximální využití jeho možností automatizaci prožívání navzdory. Ostatní kategorie her pracují na stejném principu. Tedy o využití potenciálu sluchu (poslouchat vše co je slyšet), zraku (poznávat vše co je vidět). Další z kategorií se věnuje rozvíjení více smyslů současně. Poslední z pěti skupin cvičení se věnuje aktivaci citové paměti. Každá z pěti kategorií je dále rozdělena na další podskupiny.²¹⁴

V publikaci „Jak na divadlo fórum“ autorek jsou některé z Boalových her uvedeny a autorsky seřazeny do kategorií, jež nesou tyto názvy: seznámení, warm-up, důvěra, skupinová dynamika, průpravné hry a cvičení herců (tato část je dále rozčleněna na části smysly, tělo, herecké vyjadřování a improvizace).²¹⁵ V mírném kontrastu s předcházejícím textem autorky uvádějí, že jimi vybrané hry a cvičení vedou k uvědomění si a řešení problémových situací. Samozřejmě nelze odmítat myšlenku, že Boalova cvičení lze využít i k jiným cílům, než jaká určena autorem. Konečně i tato práce má ambice nalézt nové možnosti uplatnění technik Divadla Utlačovaných. Na druhou stranu je možné autorkám oponovat vzhledem k tomu, že cvičení uvádějí v kontextu přípravy skupiny na práci na „boalovském divadle“. Tím pádem považujeme výše uvedené rozčlenění her a cvičení za poněkud nadbytečné a matoucí. Matoucí vzhledem k neexistenci českého překladu boalových knih a nadbytečné z toho důvodu, že A. Boal sám uvádí soubor cvičení určených právě pro výstavbu divadla Fórum.²¹⁶ Jako příklad můžeme uvést fakt, že v části nazvané Skupinová dynamika²¹⁷ není jediná hra, které se v boalově knize nachází v podkapitole Hry integrace, kde jsou zařazeny hry sloužící právě k integraci a propojení skupiny.²¹⁸

Některé Boalovi techniky můžeme nalézt jednotlivě uvedeny také v člancích odborných časopisů. Jedná se konkrétně o „Kolumbijskou hypnózu“, „Strach a ochránce“ (známou také jako „Bomba a štít“) a „Velkou hru o moc“.²¹⁹ Ze zkušenosti z dílny technik

²¹⁴ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 139

²¹⁵ REMSOVÁ, PAVLÁSKOVÁ, *Jak na divadlo fórum...*, s. 31-41

²¹⁶ BOAL, *Tamtéž*, s. 365-384

²¹⁷ REMSOVÁ, PAVLÁSKOVÁ, *Tamtéž*, s. 33, 34

²¹⁸ BOAL, *Tamtéž*, s. 161-169

²¹⁹ MACKOVÁ, *Divadlo Fórum v našich podmínkách. Gymnasion: časopis pro zážitkovou pedagogiku*, roč.1, č. 1, s. 36

Augusta Boala čerpají i autorky článku „Techniky Augusta Boala jako inspirace pro školní dramatickou výchovu“, uvádějí celkem 15 aktivit, kterých se během dílny účastnily. Mimo jiné se jedná o některé techniky, které v následujícím textu uvádíme v rámci slepecké série.²²⁰ Techniky Divadla Soch/Obrazu popisuje na základě vlastní zkušenosti z workshopu Lenka Remsová v článku pro časopis *Gymnasion*.²²¹

K terminologii následujícího textu uvádíme, že pro osoby praktikující popisované aktivity (hry a cvičení) používáme výrazy jako je herec, účastník, frekventant. Pro osobu, která aktivity řídí jsme užili termíny režisér, nebo vedoucí, popřípadě vedoucí skupiny.

6.1.1 Cítit vše čeho se dotýkáme

A. Boal upozorňuje, že není dobré následující cvičení provádět s nějakým násilím a námahou vůči vlastnímu tělu. Před samotným započítím práce například doporučuje, aby se herec ze sedu či lehu postavil takovým způsobem, jakým ráno vstává z postele.²²²

6.1.1.1 První série - obecná cvičení

Kříž a kruh

Zpočátku (během vysvětlování) se cvičení může zdát jednodušší než opravdu je při praktickém provedení a to díky psychologickým a fyzickým mechanizacím praktikujících osob. Není třeba žádná speciální příprava, pouze je třeba, aby se frekventanti cvičení oddali beze strachu a to i přesto, že si během cvičení zřejmě všimnou, že je prakticky nemožné zrealizovat ho dobře (tj. přesně podle instrukcí). Měli by se volně a beze strachu pokoušet o jeho provedení.

²²⁰ HAVRÁNKOVÁ, A., KRAUSOVÁ, Z. Techniky Augusta Boala jako inspirace pro školní dramatickou výchovu. *Tvořivá dramatika*, roč.XIV,č.2, s.III-IV. ISSN 1211-8001

²²¹ REMSOVÁ, Duha touhy, terapie nebo divadlo? *Gymnasion - časopis pro zážitkovou pedagogiku*, roč.3,č.8, s. 53-56

²²² BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 141

Požádáme účastníky, aby pravou rukou opsali ve vzduchu kruh, velký či malý, jak budou chtít. Je to jednoduché a společné pro všechny části světa. Poté požádáme účastníky, aby levou rukou opsali ve vzduchu kříž. Je to stejně jednoduché a všichni to dovedou.

Následuje instrukce, aby účastníci oba pohyby spojili, tedy vykonali je zároveň. Toto je téměř nemožné. Ve skupině třiceti lidí se to většinou podaří jednomu, stěží pak dvěma a tři jsou rekord. Stejně jako kříž a kruh mohou sloužit jakékoli jiné dva tvary, či figury.

Varianta: Požádáme účastníky cvičení, aby po dobu jedné minuty opisovali kruh pravou nohou, aby zapomněli na obvyklý pohyb nohy a udrželi si pohyb ve tvaru kruhu. Následně účastníky požádáme, aby pravou rukou ve vzduchu napsali svoje jméno. Opět téměř nemožné bude, aby následně noha následovala ruku a také ve vzduchu opsala jméno. Pro zjednodušení tohoto cvičení je možné provést kruhový pohyb levou nohou a jméno napsat pravou rukou. Je to o něco jednodušší a zvládne to více lidí.²²³

Kolumbijská hypnóza

Jeden z herců (lídr, hypnotizér, vedoucí) dá svoji ruku několik málo centimetrů před tvář druhého, tím ho hypnotizuje (řečeno s jistou mírou nadsázky). Vzdálenost mezi rukou a tváří by měl "hypnotizér" udržovat po celou dobu stejnou. Hypnotizér zahájí cvičení pohyby ruky (rovné, kruhové, směrem dolů, nahoru a do stran). Jeho protějšek následuje pohyby ruky celým tělem, snaží se zapojit co možná nejvíce tělesných struktur, stejně jako hypnotizér se snaží udržovat stále stejnou vzdálenost mezi rukou a obličejem. Hypnotizér může postupně zvyšovat nároky, například vést svůj protějšek mezi své nohy. Žádný z pohybů ruky vedoucího nesmí být tak rychlý, aby nebylo možné jej následovat. Hypnotizér by měl svému protějšku pomáhat přivyknout veškerým pozicím, které jsou za normálních okolností směšné a groteskní, tedy v běžném životě velmi málo používané. Tím hypnotizovaný zapojí málo používané svalové struktury a lépe pak procítí ty běžně používané. Po několika minutách se herci vymění. Dalším krokem je, že se herci hypnotizují navzájem, oba používají buď pravou, nebo levou ruku.

Jednou z variant tohoto cvičení je, že hypnotizér vede nikoli jednoho, ale dva další herce. Postupně se všichni tři prostřídají v pozici hypnotizéra. Na další variantu jsou třeba vytvořit skupiny po pěti aktérech, z nichž jeden je hypnotizér a další čtyři jsou hypnotizovaní. Každý z nich se soustředí na jednu z hypnotizérových končetin (tedy obě ruce i nohy). Vedoucí může dělat jakékoli pohyby (tančit, otáčet se, skákat), ale opět pouze

²²³ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 141, 142

v pomalém tempu. Variovat můžeme i s dalšími částmi těla a počtem zhyponotizovaných. Jeden z herců se postaví doprostřed a začne se hýbat, jeden herec se zaměří na jakoukoli část těla prvního herce a ten který navazuje, si vybere část těla druhého herce. Na tomto principu se postupně přidají ostatní.²²⁴

Co nejmenší povrch

Jednou ze základních instrukcí cvičení je dotýkat se podlahy co nejmenší aktuálně zvolenou částí těla. Při tomto cvičení každý herec prozkoumá všechny postoje a pozice, které mu jeho tělo dovolí. Pokud se má dotýkat podlahy co nejmenší částí těla, použije všechny varianty (nohy, ruce, hrudník, záda, hýždě). Jindy je naopak nutné, aby se v určitých momentech dotýkalo země celé tělo. Změny pozic by herci měli provádět velmi pomalu, aby stimulovali všechny svalové struktury zapojené do přechodu z jedné pozice do druhé a tím bylo herci umožněno věnovat každému pohybu zvýšenou pozornost. Herec by měl cítit sílu gravitace, která ho táhne k zemi, a prožívat boj svých svalů s gravitací zprostředkovanou jeho hmotností.

Každodenní pohyby naše tělo uvádí do mechanizace a tímto cvičení ji odstraníme, porušíme zavedenou strukturu. Po několika minutách požádáme herce, aby vytvořili dvojice. Každý by se měl dotýkat těla partnera na co nejmenší ploše a stejně tak podlahy. Herci se vzájemně vyvažují. Herci ve dvojicích by se měli pohybovat velmi pomalu a snažit se odhalit nové pozice. Pohyb probíhá bez přerušování.

Následuje práce ve skupinách o čtyřech osobách. Později je možné tvořit skupiny po osmi, nebo vytvořit skupinu, která bude zahrnovat všechny účastníky. Zadání je stejné jako v předchozím případě. Pokud je to možné, je vhodné pracovat na trávníku či jiném měkkém povrchu. Stejně jako ve všech tělesných cvičeních i zde jde o svalovou komunikaci a je naprosto zakázané mluvit. Komunikace je pouze svalová a vizuální, nikoli slovní. Jestliže někdo promluví, byť jen velmi potichu, nutí ostatní přesunout svoji pozornost od vizuálních vjemů a tělesného kontaktu k jeho slovům. Není nutné konat hrdinské činy, být heroický, nebo se pokoušet být lepší než ostatní a vstupovat do rizika. Během práce by nikdo neměl být do ničeho nucen a veškerá činnost by měla být vykonávána bez nátlaku.²²⁵

²²⁴ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 142-143

²²⁵ BOAL, *Tamtéž*, s. 144, 145

Prosadit se

Toto cvičení je velmi důležité, především proto, že ukazuje fyzickou podobu sokratovského procesu, kdy se dobíráme odpovědí prostřednictvím kladení otázek. Tuto schopnost v rámci Divadla Utlačovaných využívá například herec v Divadle Fórum. Jedná se o použití veškeré naší síly k dosažení kýženého výsledku.

Cvičení se provádí ve dvojicích, kde partneři mají více méně stejnou sílu. Stejně jako v představení Divadla Fórum by diváci měli využít všechny svoje možnosti. Ne proto, aby partnera vyčerпали, nýbrž aby jeho i sebe podnítli ke kreativité, vynalézavosti a objevování.

Dvojice si stoupnou naproti sobě a vzájemně se chytí za ramena. Mezi sebou na podlaze si představí dělicí čáru. Začnou proti sobě tlačit s co největší silou. Když jeden ucítí, že jeho protivník slábne, ubere na síle, aby nepřekročil pomyslnou čáru. Nejde tedy o to, kdo se stane vítězem. Jestliže jeden z dvojice použije více síly, stejně tak se zachová i jeho protějšek. Oba používají stejnou sílu.

Jako pokračování tohoto cvičení volíme stejnou strategii s tím rozdílem, že tentokrát jsou aktéři zapřeni zády. Dále se lze zapřít například hýžděmi.

Na toto cvičení navazujeme například následujícími variantami:

Tanec zad: dva herci jsou o sebe opřeni zády a tančí bez hudby. Je zapotřebí, aby se oba snažili o vzájemné porozumění v oblasti pohybu.

Houpačka: dva herci sedí na zemi naproti sobě. Spojí se pažemi. Spojení pouze dlaněmi se jeví složitější. Herci se o sebe opírají také nohami položenými na zemi. Ale nohy proti sobě silově nepůsobí. Ne tak paže a horní polovina těla, když jeden z herců klesá (ohýbá se dolů), druhý stoupá. Herci se chovají jako opravdová houpačka.

Práce ve skupině: je možné vytvořit skupinu čtyř osob, kde se každý snaží prosadit a následně ustupuje ostatním stejným způsobem jako při práci ve dvojicích, kterou jsme popsali jako první.²²⁶

²²⁶ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 145-147

Zvednout někoho ze židle

Jeden z aktérů se posadí na židli, ostatní ho drží proti židli veškerou svoji silou. Sedící herec se snaží zvednout. Determinující moment nastane ve chvíli, kdy vedoucí skupiny zvolá „Nahoru!“. V ten okamžik se všichni držící pohnou směrem nahoru. Podstatou cvičení je rychlé střídání svalového napětí a uvolnění.²²⁷

Kruh – maximální a minimální

Herci stojí v kruhu a drží se za ruce a snaží se tímto kruhem zaplnit co největší prostor, následně naopak co nejmenší. Tyto dvě možnosti se střídají nějakou dobu.²²⁸

6.1.1.2 Druhá série - cvičení odvíjející se od chůze

Mezi všemi mechanizovanými pohyby chůze rozhodně dominuje. Každý má svůj vlastní a velmi osobitý způsob chůze. Na druhou stranu je pravdou, že chůzi vždy přizpůsobujeme prostředí, ve kterém se pohybujeme. Jako příklad je možné použít rozdíl mezi chůzí v dlouhých chodbách Pařížského metra, kde člověk svoje kroky zrychluje, a chůzí v úzké uzavřené ulici, kde jsou kroky mnohem klidnější a ne tolik rozmáchlé. Tím že změním způsob chůze, aktivujeme málo používané svalové struktury a naše tělo se stane více konzistentní a dostane nový potenciál.²²⁹

Závod ve zpomaleném filmu

Závod ve zpomaleném filmu vyhraje ten, který jako poslední vydrží stanovené tempo. Jakmile je jednou závod zahájen, herci nemohou přerušit svůj pohyb, který by měl být tak pomalý jak je to jen možné. Každý závodník by měl krok maximálně protahovat, tedy udělat krok co nejdelší. Zadní noha, která provádí krok, musí mít při pohybu vždy chodidlo ve výšce kolena. Je nutné, aby herec při pohybu tělo co nejvíce protahoval (napínal). Každý pohyb vlastně ruší stav kdy se tělo nehýbe a každým centimetrem se aktivuje nová svalová struktura a málo používané (spící) svaly. Když se noha dotkne země,

²²⁷ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 150

²²⁸ BOAL, *Tamtéž*, s. 153

²²⁹ BOAL, *Tamtéž*, s. 154

mělo by to být slyšet. Ihned po tom se zvedá druhá noha. Toto cvičení aktivuje všechny svalové skupiny.²³⁰

Opice

Úkolem je pohybovat se tak, aby se ruce stále dotýkaly země, hlava byla v horizontální poloze a to stejně harmonicky jako opice. Stejně tak má herec přeskakovat překážky.²³¹

Chodit na čtyřech

Herec se pohybuje po čtyřech končetinách stejně jako zvíře a to jak dopředu tak dozadu.²³²

Krok velblouda

Herec se pohybuje na čtyřech končetinách. Levá noha jde vždy zároveň s levou rukou a pravá noha s pravou rukou. Vždy začínáme levou stranou.²³³

Krok slona

Stejně jako v předchozích cvičeních je herec na čtyřech. V tomto případě ale pravá noha jde zároveň s levou rukou a levá noha s pravou rukou. Stejně jako chodí slon.²³⁴

Krok klokana

Herec se předkloní, rukama uchopí kotníky a skoky se pak pohybuje směrem dopředu.²³⁵

6.1.1.3 Třetí série – Masáže

Termín masáž vlastně není tím nejvhodnějším označením pro následující kategorii cvičení. Nejlepší popis pro tuto sérii je tento: přesvědčivý dialog mezi prsty jedince a tělem jeho protějšku. Tento dialog by měl být navázán bez násilí, lechtání, jakékoli agrese ale i

²³⁰ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 154, 155

²³¹ BOAL, *Tamtéž*, s. 156

²³² BOAL, *Tamtéž*, s. 156

²³³ BOAL, *Tamtéž*, s. 156

²³⁴ BOAL, *Tamtéž*, s. 156

²³⁵ BOAL, *Tamtéž*, s. 156

bez přehnané jemnosti (na tomto místě autor použil výraz *cariño*, který v sobě nese i jistý láskyplný až erotický náboj). Prostřednictvím následujících cvičení se jejich účastníci snaží nalézat svalové napětí protějšku. Je to rozhovor (tělesný), pokus o uklidnění a relaxaci blokad a ztuhlých svalů prostřednictvím pohybu.²³⁶

Masáž zády

Herci k sobě stojí zády. Každý se snaží masírovat toho druhého svými zády.²³⁷

Démon

Jedná se o dobrý způsob jak uvolnit napětí. Herec skáče z jedné nohy na druhou a přitom pohybuje pažemi jako by chtěl za svého těla setřást vodu nebo vypudit démona (samozřejmě se pohybujeme v sociokulturním kontextu zemí, kde démoni existují jako součást historicko – kulturní výbavy).²³⁸

6.1.1.4 Čtvrtá série - cvičení zaměřená na integraci skupiny

Tanec s jablkem

Dva herci tančí s jablkem vloženým mezi jejich čely a nesmí jim spadnout.²³⁹

Přilepený

Uprostřed skupiny stojí jedna osoba. Ostatní se dotýkají buď osoby uprostřed nebo mezi sebou, ale mezi jejich rukou a tělem druhého je kus papíru. Osoba uprostřed se začne pohybovat a celá skupina se hýbe s ní, papír však musí zůstat na stále stejném místě. Nikterak nezáleží na tom, které části těla se papír dotýká, může to být hlava, rameno nebo hýždě. Toto cvičení je možné provádět také v párech.²⁴⁰

Solný sloup

Při této hře je jeden ze skupiny pronásledovatelem a ostatní jsou pronásledovaní. Ten, kterého se pronásledovatel dotkne, se změní v sochu - solný sloup, zůstane nehybně stát,

²³⁶ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 157

²³⁷ BOAL, *Tamtéž*, s. 160

²³⁸ BOAL, *Tamtéž*, s. 156

²³⁹ BOAL, *Tamtéž*, s. 164

²⁴⁰ BOAL, *Tamtéž*, s. 164

nohy má ve stoji rozkročeném. Může být osvobozen pouze tak, že někdo jiný proleze pod jeho nohama. Jestliže se po nějakém čase ukáže, že jeden pronásledovatel je málo, je možné pronásledovatele přidávat a to až do okamžiku, kdy postupně znehybní celá skupina.²⁴¹

Hra s šátkem

Naproti sobě stojí dvě řady aktérů. Každý ve skupině má číslo, které je identické s číslem některé osoby z druhé skupiny. Mezi skupiny vedoucí položí šátek tak, aby byl ve stejné vzdálenosti od obou skupin. Vedoucí postupně říká čísla. Jakmile aktér uslyší svoje číslo, musí co nejrychleji sebrat šátek a to takovým způsobem, aby se nedotkl protějšku z druhé skupiny. Ten, který prohraje závod, přechází k druhé skupině.²⁴²

Dobrý den

Tato hra se používá speciálně při zahájení představení Divadlo Fórum pro rozhybání publika. Každý má za úkol pozdravit někoho ve skupině podáním ruky a představit se. Tito dva se ovšem nemohou pustit, dokud nesevřou dlaň někoho dalšího. Takto se postupně vytvoří síť stisknutých rukou.²⁴³

Čtení novin

Každý člen skupiny dostane jeden list novin. Všichni současně nahlas čtou libovolný článek. Jakmile vedoucí skupiny řekne „Teď“, položí všichni noviny na zem a stoupnou si na ně alespoň jednou nohou. Vedoucí pak dává instrukce, na základě kterých si členové skupiny mění místa, tedy i novinové listy. Vedoucí může například říci, že místo si vymění ti, co mají tmavé vlasy, ti co nosí brýle, ti co mají červené tričko, etc. Výměny musí probíhat velice rychle. Vedoucí skupiny totiž při nich postupně odebírá jeden list novin po druhém.²⁴⁴

6.1.1.5 Pátá série – gravitace

Cvičení v této sérii jsou časově náročnější než v ostatních. Musí se provádět citlivou formou, bez napětí a násilí. Každý herec by měl studovat sílu gravitace, která je velmi reálná a všudypřítomná, a která nás přitahuje k zemi dvacet čtyři hodin denně. Jedná se

²⁴¹ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 168

²⁴² BOAL, *Tamtéž*, s. 168

²⁴³ BOAL, *Tamtéž*, s. 168

²⁴⁴ BOAL, *Tamtéž*, s. 169

o mimořádnou sílu, jejíž velikost se odvíjí od vlastní váhy lidského těla. Jestliže zvedneme ruce, musíme věnovat velkou sílu tomu, aby zůstaly nahoře. Věnujeme dostatečnou sílu, abychom udrželi hlavu vzpřímenou, protože není žádný jiný zvláštní důvod, abychom ji udrželi vzpřímenou na krku. Bez vynaložení velké energie by jazyk nebyl uvnitř úst, kolena by se nehýbala, pupek by se dotýkal země. Gravituaci takto překonáváme neustále a to aniž bychom si ji uvědomovali. Ačkoli si gravituaci neuvědomujeme, naše tělo jí neustále vzdoruje. Navíc říkáme: Dnes jsem nic neudělal. Čím to je, že jsem tak unavený? Není to pravda. Každý den bojujeme, aby nám jazyk nevypadl z úst, aby se naše kolena ohýbala, aby naše hlava nespadla... a to je dost. Síla, kterou vynakládáme, je stejně tak výjimečná jako ta, s kterou každý den bojujeme, tedy s gravitací. Právě gravitace a náš každodenní boj s ní je důvodem další mechanizace našich pohybů a hledání ekonomičtějšího způsobu chůze, sezení nebo práce.²⁴⁵

Cvičení v této sérii pomáhají poznat a urovnat tyto mechanizace. Během jejich provádění je nutné věnovat pozornost všem svalům v těle, které průběžně buď jsou nebo naopak nejsou aktivní.

Horizontální hry a cvičení

Cvičení vykonáváme postupně v za sebou jdoucích krocích, které jsou popsány pod písmeny a – k.

- a) Cvičení se realizuje ve stoje. Herec by neměl vůbec pohybovat tělem (to by mělo být pevné a bez pohybu). Pohybuje tedy pouze krkem a hlavou směrem vpřed. Spolupracovník mu může pomoci tím, že se dotkne jeho nosu a prst postupně oddaluje. Nos následuje pomocníkův prst, dokud je to možné, aniž by se jeho nohy pohnuly. Pohyb by měl za všech okolností zůstat horizontální.
- b) Aniž by herec pohyboval zbytkem těla, otáčí hlavou co nejvíce dozadu. Pomoc spolupracovníka již zmíněným způsobem je opět možná. Stejně jako v předcházejícím případě je nutné, aby byl pohyb rovný a horizontální.
- c) Herec pohybuje hlavou směrem doleva, pokládajíc hlavu nad levé rameno, jako by měl klobouk, ovšem ramene se nedotkne. Herec se nedívá nikam jinam než za sebe. Zde může spolupracovník herci pomoci tím, že se prstem dotkne jeho ucha a herec tento dotyk následuje. Jako podpora tohoto cvičení slouží, když herec překříží ruce

²⁴⁵ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 170

ve výšce hlavy a jakoby se pokouší dotknout se uchem lokte (pozn. tedy pravým uchem pravého lokte).

- d) Cvičení analogicky opakujeme na pravé straně.
- e) Všechny předchozí pohyby byly pouze rovné a horizontální, nos se tedy pohyboval v jedné rovině s podlahou. Nyní herec pohybuje krkem, přitom se nosem jakoby pokouší dotknout koncových bodů, kterých je možné dosáhnout. Pohyb se zde odehrává ve všech rovinách. Je důležité, aby si herec vždy našel očima jeden bod, kterého se pomyslně snaží dosáhnout. Hlava zůstává ve stále stejné rovině s podlahou, neinklinuje ani nahoru ani dolů.
- f) Toto cvičení je analogické k předchozím, s tím rozdílem, že zde se jedná o hrudník. Je důležité, aby se hrudník pohyboval dopředu, dozadu, nalevo i napravo a to maximálním možným způsobem a herec dýchal zhluboka. Je vhodné nadechnout se, když se hrudník pohybuje dozadu a vydechnout při pohybu dopředu. Tedy provádět dýchání jinak než je běžné a přirozené.
- g) Stejně cvičení jako pro hlavu a hrudník je možné provádět pánví.
- h) Marioneta I: herec uchopí svého kolegu za oděv zezadu na krku, kolega nechá svoji hlavu spadnout, stejně jako marioneta. Herec, který vede, se dotýká kolegovi hlavy a ta by se měla pohybovat pouze silou gravitace.
- i) Marioneta II: pracujeme stejně jako v případě cvičení h, ale s levou paží
- j) Marioneta III: herec chytí svého kolegu za pas, celá vrchní část jeho těla se uvolní a nechá se spadnout.
- k) Herec improvizuje se základními pohyby nastíněnými ve cvičeních h, ch a i. Jako příklad slouží etuda na téma psací stroj: ruce koordinovaně stlačují klávesnici, hlava se pohybuje v levém prostoru, nebo ustupuje do ostatních směrů, při návratu se pohybuje na pravé straně, pokud píše velké písmeno hlava stoupá, když herec pomyslně stiskne ENTER hlava se vrací na levou stranu.²⁴⁶

6.1.2 Poslouchat vše slyšené

Kapitola věnovaná všemu slyšenému a rozvoji lidského (hercova) sluchu obsahuje pět sérií her a cvičení týkajících se rytmu, melodie, zvuku, rytmu dýchání a vnitřního rytmu. Poslední dvě jmenované nebudeme v této práci uvádět. Více než o cokoli se jedná o cvičení,

²⁴⁶ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 171, 172

která jsou zaměřená na individuální ovládnutí svého těla a pro naše účely nejsou zcela podstatná.²⁴⁷

Jak jsme již uvedli v části diplomové práce věnované rituálu, rytmus je tím, co dramaterapie z rituálu přejímá a jedná se o jeden z terapeutických faktorů. Jako takový má potenciál klienty zklidňovat a je přístupný i osobám s výrazným mentálním omezením.²⁴⁸

6.1.2.1 První série – cvičení a hry rytmu

Kruh rytmu a pohybu

Herci utvoří kruh a jeden z nich se postaví doprostřed. Herec uprostřed kruhu se začne jakýmkoli způsobem pohybovat. Čím neobvyklejší pohyb to je, tím lépe. Tento pohyb herec doprovodí zvukem. Zvuk, rytmus a pohyb by se měly vzájemně doplňovat. Ostatní herci následují svého kolegu, snaží se jeho pohyby, vydané zvuky a určující rytmus co nejvěrněji napodobit. Herec uprostřed kruhu po chvíli vyzve dalšího, který se přesune za ním a plynule na něj naváže. První herec se následně zařadí zpět do kruhu. Nyní všichni následují druhého herece a to až do chvíle, kdy tento vyzve dalšího. Takto se postupně vystřídají všichni.

Herec uprostřed kruhu může rytmus udávat prostřednictvím těla či jinak muzikálně, záleží pouze na tom, co se mu líbí. Jedinou podmínkou je, aby se jednalo o zvuk a rytmus, na který není zvyklý. Nejde tedy o to tančit nebo zpívat tak, jak to ostatní znají. Herci by neměli mít strach, že budou směšní, groteskní nebo neobvyklí. Jestliže se všichni budou pohybovat směšně, nikdo nebude směšný... Všichni by se měli snažit, aby jejich reprodukce byla co nejpresnější. Měli by se tedy snažit se zrakem i sluchem vnímat vše co jsou schopni vnímat (tedy opravdu provádět stejné pohyby, používat stejný hlas a rytmus, etc.). Jestliže skupinu vede žena, muži v kruhu by neměli její pohyby převádět do své maskulinní verze, ale musí být přesní.

Jaký je tedy mechanismus? Velmi prostý: snažit se imitovat způsob pohybu, chůze, zpěvu, etc. Tímto se začneme zbavovat vlastních mechanizací. Imitováním ostatních můžeme změnit strukturu našeho způsobu bytí a hraní (protože v kruhu se střídají různí lidé).

²⁴⁷ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 179-205

²⁴⁸ VALENTA, M. *Dramaterapie...*, s. 84

Nejde o to karikovat ostatní, protože ti nám přináší možnosti jak dělat věci jinak, ale zároveň ve stále stejné a neměnné formě. Měli bychom se pokoušet porozumět, procítit a přesně reprodukovat vnější projevy herce uprostřed kruhu a prostřednictvím toho lépe procítit a pochopit jeho vnitřní prožívání.²⁴⁹

Hra rytmu a pohybu

Herci vytvoří dvě skupiny. Na signál vedoucího začnou herci v první skupině realizovat (individuálně) jakékoli zvuky a rytmické pohyby. Jednotlivci by se měli postupně sjednotit. Druhá skupina má za úkol začít napodobovat pohyby a zvuky první skupiny. Následně se druhá skupina oddělí a vytvoří svůj vlastní rytmus. Stejně tak se později zachová první skupina.²⁵⁰

Sjednocení rytmu uvnitř kruhu

Všichni herci společně začnou vytvářet rytmus prostřednictvím hlasu, rukou a nohou. Po několika minutách herci rytmus pomalu změni a pokračují ve změněném rytmu, dokud se neustálí (neprosadí). Tímto způsobem herci pokračují několik dalších minut.

Varianta I: Každý herec si najde vlastní výjimečný rytmus, dokud se celá skupina nesjednotí.

Varianta II: Na daný signál začne každý herec vytvářet svůj vlastní rytmus doprovázený pohybem. Během několika minut se k sobě přiblíží ti, jejichž rytmy se podobají. Tyto malé skupiny se postupně sjednocují, dokud nejsou jejich pohyby a rytmy stejné. Cvičení pokračuje, dokud se v jednom rytmu a pohybu nepotká celá skupina, což nelze vždy předpokládat.

Varianta III: Herci vytvoří kruh, ve kterém jeden z nich započne rytmus a ostatní se k němu přidají (reprodukují jeho zvuk). Na signál vedoucího herci kruh opustí a každý účastník původní rytmus transformuje do sobě příjemné podoby. Na další signál vedoucího se všichni vrátí do kruhu, ale setrvávají u svého zvuku a pohybu. Vzájemně se sledují a pokouší se znovu sjednotit. Jakmile se jim toto podaří, přichází další signál vedoucího, na

²⁴⁹ BOAL, *juegos para actores y no actores...*, s. 179, 180

²⁵⁰ BOAL, *Tamtéž*, s. 180

který herci kruh opustí a každý si opět zvolí svůj vlastní rytmus. Následně obnoví kruh i společný rytmus.²⁵¹

Stroj na rytmus

Jeden z herců jde doprostřed společného prostoru a představí si, že je část fungujícího soukolí. Svým tělem vytváří rytmický pohyb doprovázený zvukem, který bude jako součástka stroje vydávat. Ostatní kolem něho vytvoří kruh a věnují mu pozornost. Vstane další z herců a připojí se k prvnímu. Vlastním tělem vytvoří navazující součástku stroje, jejíž zvuk i pohyb se od prvního liší (není stejný, ale doplňuje ho a rozvíjí). Stejně se připojují ostatní herci, dokud nevytvoří jeden společný, kompletní a harmonický stroj. Jakmile jsou do stroje zapojeni všichni, vedoucí dá prvnímu herci povel, aby rytmus začal zrychlovat. Ostatní by měli tuto postupnou změnu akceptovat a přizpůsobit jí svoje fungování v rámci stroje. Tímto způsobem se stroj dostane do stavu těsně před výbuchem. V této chvíli vedoucí zadá prvnímu herci, aby rytmus postupně zpomaloval a to až do chvíle, kdy se celá skupina společně zastaví. Aby cvičení fungovalo opravdu dobře, je nutné, aby každý jednotlivec skutečně poslouchal to, co slyší.

Varianta Lásky a nenávisti: všichni zúčastnění si představují, že tvoří stroj na nenávisť a později na lásku. Záleží na tom, co si pod zmíněnými pojmy jednotliví herci představí. Přitom si stále musí uvědomovat, že jsou součástkami soukolí, nikoli lidskými bytostmi.

Varianta Regionu či státu: Je možné využít státy, nebo jejich části, ze kterých pochází účastníci hry.

Jako další varianty lze použít politické strany, divadelní nebo filmové formy (např. opera).

Mimořádně je možné prostřednictvím této hry odhalit společnou ideologii skupiny. Tedy že se projeví vše, o čem přemýšlí nebo co odsuzují.

Tuto hru lze ojediněle využít, pokud potřebujeme vymodelovat obraz tématu, tak aby pozbyl svůj původní abstraktní charakter. Například téma byrokracie, budoucnosti, dětství,

²⁵¹ BOAL, *juegos para actores y no actores...*, s. 180, 181

etc. Výsledek záleží na účastnících. Velmi často herci jednu z částí stroje využijí v realizované scéně.²⁵²

6.1.2.2 Druhá série – melodie

Orchestr

Menší část herců bude dělat hráče a větší část herců bude tanečníky. Hráči si jako improvizované hudební nástroje najdou jakékoli předměty. Zatímco hrají na svoje nástroje, ostatní si vymyslí tanec odpovídající jejich hudbě. Hudba by měla být melodická a měla by se často měnit. Herci by měli dovolit, aby se hudba zmocnila jejich těl, žádný pohyb by neměl být předem promyšlený.²⁵³

Hudba a tanec

Některé rytmy, především ty brazilské původně pocházející z Afriky, jako je samba, batucada či capoeira jsou perfektní pro stimulaci všech svalů v těle. Herci by neměli opakovat již zavedené kroky, ale měli by svoje těla nechat houpat v rytmu.²⁵⁴

6.1.2.3 Třetí série – zvuk

Zvuky a pohyb

Aktéři jsou rozděleni na dvě skupiny. Jedna skupina vydává určitý domluvený zvuk (může to být zvuk zvířecí, zvuk ulice, fabriky, etc.). Při tom druhá skupina provádí pohyby se vztahem ke zvukům. Měla by to být odpovídající vizualizace. Jestliže vybraným zvukem první skupiny je “mňáu“, není nutné, aby obraz vytvořený druhou skupinou byla kočka. Na les zvuků odpovídá les obrazů. Je to rituální sekvence zvuků a rituální sekvence obrazů.²⁵⁵

²⁵² BOAL, *juegos para actores y no actores...*, s. 181, 182

²⁵³ BOAL, *Tamtéžs*, s. 197

²⁵⁴ BOAL, *Tamtéžs*, s. 197

²⁵⁵ BOAL, *Tamtéžs*, s. 198

Rituální zvuky

Jedná se o cvičení na stejném principu jako v předcházejícím případě, ale tentokrát herci vydávají zvuky, které jsou jakousi částicí některé z ritualizovaných činností dne, jako je ranní vstávání, návrat do práce, etc.²⁵⁶

6.1.3 Aktivace různých smyslů

Zrak je smysl, kterým nejvíce vnímáme svět. Protože jsme schopni vidět, nestaráme se o vnímání vnějšího světa jinými smysly, které necháváme spát nebo odumírat. První část této podkapitoly se nazývá „Slepecká série“. Dobrovolně se zbavíme zraku, abychom rozvíjeli další smysly a jejich schopnost vnímání vnějšího světa jako skuteční nevidomí, kteří jsou schopni oslnujících hrdinských skutků. Udělejme totéž, ale s tou výhodou, že můžeme otevřít oči po každém cvičení.²⁵⁷

6.1.3.1 První – slepecká série

Ve všech těchto cvičeních, ve kterých se hrají role slepce a průvodce, bude vhodné, aby herci uskutečnili cvičení dvakrát a to s tím, že si vymění role.

Bod, obětí a stisk ruky

Režisér požádá herce, aby se upřeně dívali do jednoho místa v místnosti (okno, značka na stěně). Poté je režisér požádá, aby zavřeli oči a aby se pokusili jít k onomu bodu. Pokud se během své cesty srazí s jiným hercem a odchýlí se od trasy, musí se opravit. Režisér po nějakém čase řekne, aby otevřeli oči a aby se zorientovali v místnosti. Kdo je blízko bodu na který se díval? Kdo je daleko? Uděláme druhý pokus. Ti, kterým se podařilo přiblížit se nebo dokonce se dotknout bodu, si musí zvolit jiný, vzdálenější bod. Ti, kdož zůstali daleko, si vyberou bližší místo.

Následně herci vytvoří dvojice a obejmou se. Zavřou oči a oddělí se tak, že kráčí směrem vzad dokud nenarazí na nějakou překážku, pravděpodobně zeď a nebo po určeném

²⁵⁶ BOAL, *juegos para actores y no actores...*, s. 198

²⁵⁷ BOAL, *Tamtéž*, s. 207

počtu kroků. Nyní se mají vrátit a znovu se pokusit obejmout stejného kolegu. Opakujeme toto cvičení přinejmenším dvakrát a střídáme partnera.

A na závěr nejtěžší verze. Dvojice herců se chytí za ruku, zavřou oči, oddělí se a vzdalují od sebe, ruce drží natažené stále ve stejné pozici. Vzdalují se, dokud nenarazí na překážku, poté se vrátí a pokusí se znovu si stisknout ruku.²⁵⁸

Les zvuků

Skupina se rozdělí na dvojice: vždy jeden z páru hraje slepce a druhý jeho průvodce. Průvodce vydává zvuky zvířat – kočky, psa, ptáků nebo jakýchkoliv jiných zvířat. Slepce pozorně naslouchá. Poté slepce zavřou oči a jdou za zvuky, které vyluzují průvodci. Ve chvíli, kdy průvodce ztichne, slepce se musí zastavit. Průvodce je zodpovědný za bezpečí „slepého“ kolegy. Kdyby hrozilo nebezpečí srážky s jiným slepým nebo s překážkou, přestane vydávat zvuky. Zároveň průvodce neustále mění pozici v prostoru. Jestliže slepce hraje svou roli dobře, tedy snadno následuje zvuky, průvodce se co nejvíce vzdálí a ztiší. Slepce je nucen soustředit se na jeden zvuk, přestože kolem sebe slyší spoustu jiných. Cílem cvičení je probudit a stimulovat selektivní funkci sluchu.

Varianta kruh: herci se rozpočítají na jedničky a dvojky a postaví se do kruhu v pořadí 1,2,1,2, atd. Každý herec číslo 1 se postaví čelem k herci číslo 2 po své pravé ruce a předvede zvuk, který musí číslo dva rozeznat. Poté se číslo 1 vrátí na své místo v kruhu. Následně se každý herec číslo 2 postaví čelem k herci číslo 1 po své pravé ruce, přitom vytvoří pár odlišný od předchozího páru a vydává zvuk, který jeho partner opět musí rozpoznat. Jakmile se číslo 1 vrátí na své pozice, herci si podají ruce a se zavřenými očima se snaží vnímat ruce svých kolegů napravo i nalevo, aby je později mohli rozeznat. Režisér dá signál, herci se pustí a začnou chodit cikcak mezi sebou. Na další signál režiséra všichni začnou vydávat zvuk, který vytvořili před kolegou po pravé ruce a snaží se zaslechnout zvuk, který slyšeli od kolegy zleva. Když slepce uslyší zvuk svého průvodce, uchopí ho za ruku a začnou znovu vytvářet původní kruh. Herci otevřou oči až ve chvíli, kdy se oběma rukama někoho drží, to znamená, že objevili a byli objeveni.²⁵⁹

Vymyšlená cesta

Hra je realizována v párech. Průvodce má provést slepce skrz různé opravdové či smyšlené překážky, jako by se nacházeli v nějakém lese, v supermarketu, na Měsíci, na

²⁵⁸ BOAL, *juegos para actores y no actores...*, s. 198

²⁵⁹ BOAL, *Tamtéž*, s. 208, 209

arabské poušti nebo v jakémkoliv jiném prostředí, které si průvodce vymyslí. Jako v jiných cvičeních tohoto typu platí zákaz mluvení; všechny informace se musí přenášet pouze skrz fyzický kontakt a zvuky. Pokud je to možné, průvodce by měl dělat na této dobrodružné cestě pohyby, které jeho slepý partner současně opakuje. Průvodce má za úkol rozmístit překážky v celém prostoru: židle, stoly, vše, co je k dispozici: někdy jsou překážky skutečné, jindy vymyšlené. Slepce si má představovat, kde se nachází. Na příklad: v řece? Řeka s krokodýly? Kameny? Průvodce může k vedení slepce využít fyzického kontaktu, dýchání, zvuků, slepý ale nesmí provádět jiné pohyby, než které mu byly průvodcem nařízeny. Po několika minutách cvičení končí a slepý začne vyprávět, ve které části herního prostoru se nacházel, kdo byl blízko, atd. Měl by shrnout, co všechno vnímal svými smysly, kromě zraku. Po podání objektivních informací vyprávějí slepci, kam si myslí, že cestovali: vyprávějí vymyšlenou cestu. Nakonec průvodci vyprávějí svoji verzi příběhu a srovnají ji s partnery.²⁶⁰

Skleněný had

Všichni stojí v kruhu (ve dvou a více řadách, pokud je skupina větší) a mají ruce na ramenu hráče před sebou. Každý herec se zavřenýma očima zkoumá šíji, krk a ramena svého spoluhráče. Toto je nekonečný skleněný had. Herec, který dělá hlavu hada, má během této první fáze otevřené oči a řídí tohoto hada hadím pohybem, zatímco ostatní se se zavřenýma očima věnují zadanému zkoumání. Na signál režiséra se had rozbije na kousky, všichni herci se procházejí místností se stále zavřenýma očima. Podle folklóru Araucánů (indiáni jihu Chile) se tento had, had ze skla, rozbil na tisíc kousků, ale jednoho dne se opět spojil; tyto malé kousky, rozdělené a bezbranné, vytvoří nebezpečného, ocelového hada a vyženou španělské vetřelce. Je to legenda, tedy možná je nevyženou. Evidentně had znamená indiánský lid. V tomto cvičení se účastníci během pár minut volně procházejí a jakmile uslyší signál režiséra, musí hledat své pozice za osobou, kterou měli před sebou ve chvíli, kdy se had rozbil. Stejně jako v legendě toto může zabrat čas.²⁶¹

Řada slepých

Herci vytvoří dvě řady čelem k sobě. Herci v jedné řadě musí zavřít oči a rukama zkoumají tvář a ruce herců, kteří jsou naproti v druhé řadě a následně se rozptýlí po místnosti. Slepí musí najít osobu, kterou měli před sebou pomocí dotyků na ruce a tváře.

²⁶⁰ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 209

²⁶¹ BOAL, *Tamtéž*, s. 210, 211

Varianta cvičení obrazového divadla: hráči s otevřenými očima mají každý sám vytvořit sochu. Slepí herci z protější řady se jich posléze dotýkají a zkoumají několik minut obrys sochy, kterou „vytvořil“ jejich vidící spoluhráč. Poté, co se slepci vrátí na místa, předvedou sochu vlastním tělem zrcadlově, neboli vytvoří zrcadlový obraz. Následně otevřou oči a obě sochy se porovnají.

Varianta Hamlet: herci předvádějí obraz s postavou Hamleta (či jakoukoliv postavu s jiného díla), další herci musí scénu zopakovat a určit, o jakou postavu a scénu z kterého díla se jedná.²⁶²

Pocitový magnet (pozitivní, negativní)

Herci se během několika minut se zavřenými očima procházejí sálem a snaží se do sebe nenarážet. Je vhodné, aby všichni měli paže zkřížené na prsou a lokty přikryté rukama, aby lidé nižší postavy nedostali loktem do oka. Čím pomaleji budou chodit, tím to bude bezpečnější. V první části hry se herci, kteří se srazí, od sebe ihned oddělí, jako dva magnety se stejným pólem. Musí se stále pohybovat sálem a pokud možno nevrážet do sebe. Díky tomu, že herci nevidí, začnou vnímat vnější svět dalšími smysly. Po několika minutách režisér oznámí, že póly magnetu se budou přitahovat. Od této chvíle zůstanou herci, kteří se sebe dotkli, na chvíli k sobě přilepeni, což je velmi obtížné, neboť nesmí přestat chodit a někdy se stane, že jak jsou k sobě přilepeni jsou nuceni chodit bokem nebo vzad. Je zakázáno dotýkat se rukama, je třeba používat jiné části těla. Jestli se někdo cítí pohodlně, ve chvíli, kdy je přilepen k někomu jinému, mohou zůstat spolu tak dlouho jak chtějí a v opačném případě pokračuje v hledání. Osoba, která byla opuštěna, má právo nesouhlasit, ale pouze jednou. Cílem hry není někoho ulovit. Naopak se mohou k sobě přilepit tři a více účastníků. Nakonec dá režisér signál, aby se všichni zastavili tam kde právě jsou a pokusili se najít rukama jednu tvář. Tím začíná nejkrásnější část hry. Každý se snaží převést to, co vnímá hmatem, do představy. Jinými slovy dotýká se tváře a pokouší se představit si tuto tvář jednak v její celistvosti, jednak do posledního nejmenšího detailu. Tato hra je velmi jemná a příjemná. Je možno se dotýkat obličeje a hlavy, ale ne těla. Po několika minutách režisér nařídí účastníkům, aby otevřeli oči a porovnali svůj mentální obraz se skutečností.²⁶³

²⁶² BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 211

²⁶³ BOAL, *Tamtéž*, s. 212, 213

Švédské sousoší

Skupina se rozdělí na slepé a průvodce. Každý průvodce vysloví jméno svého slepého a ten se snaží ho následovat. Skupina průvodců pravidelně mění pozici až do určitého momentu, kdy se zastaví, nicméně stále pomalu volají svého slepého. Když jsou slepí blízko skupiny průvodců, ti je chytí za ruku a vymodelují z jejich těl celistvé sousoší tak, že všichni se navzájem dotýkají, tedy jediné sousoší ze všech těl. Následně průvodci ze svých vlastních těl vytvoří totéž sousoší. Protože sousoší musí být identické s originálem, každý průvodce zaujme stejnou polohu jako jeho slepec. Režisér vezme slepce po jednom k sousoší průvodců. Slepí se dotýkají různých těl a zjišťují, která část sousoší je ta jejich. Jakmile slepec rozpozná svého průvodce, řekne své jméno. Pokud se trefí, průvodce přisvědčí a slepec může vystoupit ze hry a otevřít oči. Sousoší setrvá na místě, dokud poslední slepec nerozezná svého průvodce.²⁶⁴

Upír ze Štrasburku

Upír ze Štrasburku je velmi nepříjemný, cvičení také. Všichni chodí se zavřenýma očima po sále bez srážek, rukama si chrání lokty. Režisér se dotkne něčího krku a ten se stane prvním upírem, roztáhne paže, vydá hororový výkřik a od té chvíle hledá krk, ze kterého by šál krev. Výkřik umožní ostatním lokalizovat upíra a utéct. První upír najde krk a zopakuje gesto režiséra, oběma rukama jemně obejmě krk druhého upíra. Ten roztáhne paže, vydá hororový výkřik a jsou dva upíři, pak tři, čtyři, atd. Může se stát, že upír zaútočí na jiného upíra. V tom případě se druhý upír polidští a spokojeně vykřikne. Pro ostatní to znamená, že někde blízko se někdo polidštil, a zároveň že někde blízko je upír. Musí se tedy vyhnout územím zamořeným upíry. Je zvláštní ale pochopitelné, že účastníci cítí jistou úlevu, když se stanou upíry, protože od této chvíle místo aby utíkali, pronásledují. Je to stejný mechanismus, jako když se utiskovaný stane utiskovatelem. Je to mnohem zajímavější. Na jednu stranu se utiskovaný (herec) stane utiskovatelem (upírem) a uteče se ke svému utiskování, bolesti a nechuti. Přestane být obětí a stane se katem. Na druhou stranu v sobě rozvíjí mechanismus boje. Cítí, že se celá situace utlačování může zlomit a zastavit. Oba mechanismy jdou ruku v ruce.²⁶⁵

²⁶⁴ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 210, 213

²⁶⁵ BOAL, *Tamtéž*, s. 213, 214

Slepé auto

Dva lidé stojí za sebou. Ten vepředu je slepé auto, ten vzadu řídí pohyby slepého auta tlakem prstů do zad – auto jede rovně, tlakem na pravé rameno – auto zabočí doprava, na levé rameno – doleva, čím blíže k rameni, tím prudší bude zatáčka, konečně tlakem na krk – auto couvá. Protože je doprava hustá, je třeba se vyhnout kolizím. Auto se musí zastavit, když se ho řidič nedotýká a zrychlit, když se zvýší tlak prstů.²⁶⁶

Objev předmětu

Herec se zakrytýma očima a rukama nataženýma dozadu se ostatními částmi těla dotýká předmětu a snaží se zjistit, o jaký předmět se jedná, např. židle, pouzdro, papír, kytka. Toto cvičení zajímavým způsobem stimuluje citlivost jednotlivých částí těla.²⁶⁷

Varianta

Herec má zjišťovat, o čí tváře se jedná. Slepec se dotýká tváří, aby je mohl rozpoznat, když k němu budou přistupovat v jiném pořadí až otevře oči. Možno zkusit i poznávání rukou.²⁶⁸

Pach rukou

Řada herců se přibližuje ke slepci, jeden po druhém mu nabízejí své ruce, aby si je očichal, zatímco říká své jméno. Poté, co se všichni vystřídali, přibližují se ke slepci v jiném pořadí a ten musí podle pachu rukou rozpoznat, o koho se jedná a říct jeho jméno.²⁶⁹

Osmička

Dva herci se postaví asi dva metry od sebe. Ostatní se v řadě a se zavřenýma očima snaží udělat kolem nich osmičku.

Varianta slalom: jedna nebo více řad o 4 až 5 lidech. Ostatní se mezi nimi se zavřenýma očima pokouší dělat slalom.²⁷⁰

Brankář

²⁶⁶ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 214, 215

²⁶⁷ BOAL, *Tamtéž*, s. 215

²⁶⁸ BOAL, *Tamtéž*, s. 215

²⁶⁹ BOAL, *Tamtéž*, s. 215

²⁷⁰ BOAL, *Tamtéž*, s. 216

Jedná se o hru zaměřenou na důvěru. Šest herců stojí blízko sebe a vytvářejí branku. Jeden herec stojí před nimi jako brankář. Nějakých šest metrů před nimi jsou ostatní herci. Jeden po druhém se nejprve pozorně dívají na brankáře a poté se zavřenýma očima co nejrychleji vyběhnou směrem k němu. Brankář je chytí v pase. Když se herec odchýlí od správného směru, zachytí ho jeden z herců, kteří tvoří branku. Důležité je nezpomalovat před brankářem, je to věc důvěry.²⁷¹

Posadit se druhému na nohu

Jeden herec si klekne na jedno koleno a druhý se zavřenýma očima si mu sedne na koleno. Režisér počítá do sedmi, zatímco slepý vstane, udělá sedm kroků vpřed, poté režisér počítá pozpátku a herec se pozpátku vrací, aby se opět posadil na stejné koleno. Klečící herec má otevřené oči a hlídá, aby jeho slepý kamarád nespádl, pokud vybočí ze správné trajektorie.²⁷²

Malování na vlastní tělo

Herci si se zavřenýma očima pohodlně lehnou na zem a soustředí se na své tělo jako na celek a na jeho části prsty, hlava, ústa, jazyk, chodidla, pohlaví, oči, vlasy, pupek, nohy, krk, lokty, ramena, obratle. atd. Pokud je to možné, zahýbou částí těla, na kterou právě myslí. Po několika minutách koncentrace rozdá režisér hercům prázdné bílé papíry stejné velikosti a tužky stejné barvy. Požádá je, aby každý nakreslil své tělo a podepsali se na rub papíru, se stále zavřenýma očima. Jakmile jsou hotovi, posbírá režisér kresby a v libovolném pořadí je položí na zem. Teď už se herci mohou podívat na svá díla. Režisér se ptá na dojmy z kreseb, jsou oblečení, nebo nazi?, v leže, nebo ve stoje?, odpočívají, nebo pracují?, Jsou ve vztahu s jinými předměty, nebo izolovaní?, mají důležité detaily jako oči, pohlaví, nebo jsou jen v hrubých rysech? Nakonec je vyzve, aby identifikovali svou kresbu. Toto cvičení zvyšuje sensibilitu skupiny. Zaprvé proto, že každý musí myslet na své vlastní tělo a na každou jeho část, zadruhé protože musí kresbou znázornit, co cítí a nakonec i protože po tomto cvičení začnou věnovat více pozornosti svému tělu, svým pohybům, způsobu jakým sedí, obracejí se na sebe, atd. Toto cvičení způsobuje, že si herci uvědomí, že jsme především tělo. Na to, aby byli schopni mít hlubší myšlenky, tvořit krásné věci, je nutno hlavně mít tělo. Dřív než

²⁷¹ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 216

²⁷² BOAL, *Tamtéž*, s. 216

máme jméno, obýváme tělo. Zřídka přemýšlíme o svém těle jako o zdroji všech rozkoší a bolestí, všeho poznání, všeho hledání, všeho.²⁷³

Modelářská hlína

Hra je podobná té předchozí, ovšem zde se používá modelářská hlína místo papíru a tužky. Rozdíl je v tom, že vymodelované detaily můžeme změnit. Na dokončenou kresbu například hlavy si můžeme vzpomenout, ale nemůžeme ji změnit. V případě hlíny se vždy můžeme vrátit a přepracovávat.²⁷⁴

Dotýkat se barev

Režisér podá slepému herci po několika stejných kusech oblečení, například šest ponožek, pět triček, a to různých materiálů a barev. Herec prozkoumá tyto kousky oblečení a pokusí se odhadnout, jaké jsou barvy.²⁷⁵

Slepí s bombou

Někteří herci mají zavázané oči, jsou obklopeni těmi ostatními, a představují si, že drží bombu, která vybuchne, pokud se někoho budou dotýkat déle než jednu sekundu. Po každém kontaktu se co nejvíce vzdálí. Toto cvičení neuvěřitelným způsobem podporuje rozvoj všech smyslů.²⁷⁶

Zpěv Sirény

Obtížné a jemné. Herci si vzpomenou na nějaký útisk, který zažili. Zavřou oči a shluknou se do skupiny uprostřed místnosti. Kdo chce začít, vydá zvuk (křik, vzdych, nářek, bédování), který vyjadřuje útisk, na který myslel. Režisér ho za ruku dovede do rohu místnosti. Další herec udělá totéž při vzpomínce na jeden ze svých útisků. Následuje třetí a čtvrtý herec se svými specifickými a rozdílnými zvuky. První čtyři herci stojící každý v jednom rohu místnosti pak zopakují současně své zvuky. Ti, co zůstali uprostřed místnosti se stále zavřenými očima, poslouchají pozorně tyto čtyři herce a vybírají, který z těch zvuků by se podobal jejich vlastnímu útisku. Vytvoří čtyři skupiny. V tu chvíli všichni otevřou oči a v jednotlivých skupinách každý herec povypráví zkušenost, kterou měl na mysli, historku,

²⁷³ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 217

²⁷⁴ BOAL, *Tamtéž*, s. 218

²⁷⁵ BOAL, *Tamtéž*, s. 218

²⁷⁶ BOAL, *Tamtéž*, s. 218

kteřou si představoval. Není bez zajímavosti, že vypoľne, že v kařké skupině budou historky na stejné téma nebo typ útisku.

Varianta Hamlet: herci myslí na určité scény a postavy. Skupiny se vytvoří na základě postav jedné scény, ne na základě samotného útisku.²⁷⁷

Najít správná záda

Herci se zavřenýma očima chodí po místnosti, jednou za čas najdou záda svého kolegy, přitisknou se k sobě a pohybují se společně. Herci se snaží najít pro sebe nejvhodnější záda. Když je najdou, udělají si masáž se stále zavřenýma očima.²⁷⁸

Kdo řekl ach?

Všichni se zavřenýma očima chodí po místnosti. Režisér dotykem určí jednoho, který jakýmkoliv způsobem řekne ach. Ostatní se snaží přijít na to, kdo to byl, a říct jeho jméno.²⁷⁹

Melodická ruka

Herci sedí v kruhu, ruce položené na sobě, pravou zdola a levou shora. Ten, kdo začne, vyklepe pravou rukou nějaký rytmus do levé ruky souseda a ten jej pravou rukou pošle dál. Každý herec pošle pravou rukou rytmický a melodický pohyb, který obdržel svou levou rukou. Potom režisér řekne „hlava“ a všichni přidají pohyb hlavou, „trup“, „pas“, „nohy“. Nakonec je celé tělo svázáno s rytmem. Nakonec režisér požádá herce, aby pohyby doprovodili zvukem.

Varianta: totéž cvičení, ale ruce jsou naopak, pravá ruka je shora. Je to těžší, protože je třeba přitáhnout spodní ruku, ne ji pouze mechanicky zvedat.²⁸⁰

Znovunalezená nebo ztracená ruka

Herci krouží po místnosti se zavřenýma očima. Dotýkají se rukama, dokud se nevytvoří páry, kterým je vzájemný dotyk příjemný. Hrají si s rukama. Poté se oddělí, procházejí se tak, aby se promíchali. Otevřou oči, vytvoří kruh, natáhnou ruce doprostřed kruhu a pouhým pohledem se snaží zjistit, s kterými rukama si hráli.²⁸¹

²⁷⁷ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 218, 219

²⁷⁸ BOAL, *Tamtěž*, s. 219

²⁷⁹ BOAL, *Tamtěž*, s. 219, 220

²⁸⁰ BOAL, *Tamtěž*, s. 220

²⁸¹ BOAL, *Tamtěž*, s. 220, 221

Drak z Trou Bolligan

Ve středověké Normandii žila jedna krásná, bohatá princezna, dědička vesnice zvané Trou Bolligan. Žil tam také strašlivý a zuřivý drak, který požíral jak mládence, tak především mladé krásky. Mládež se z Trou Bolligan málem vytratila, když tu vešlo ve známost, že drak nabídl dohodu. Kdyby byla princezna ochotna odevzdat se žádostivosti draka, ten by opustil léno a odešel by zasévat zlo do jiných oblastí země. Když se princezna, která chtěla zachránit své poddané, dozvěděla o této neuctivé nabídce, velkoryse přistoupila na to, že obětuje svůj život, bude sežrána drakem. Její poddaní, dojata její nabídkou, její nabídku zamítli. Princezna se rozhodla jednat na svou pěst a zachránit svůj lid. Jedné krásné ale deštivé noci se vydala do netvorovy sluje, aby se mu vydala ze své vlastní vůle. Šťastný drak ji šel přivítat ke vchodu, jak se sluší při příchodu princezny, hlavně princezny tak důstojné a velkorysé. Vyhladovělý drak princeznu požádal, aby se dřív, než ji sežere, svlékla, protože měl strach, aby se neudávil takovým množstvím hedvábí, náušnic, náhrdelníků a cetek. Když ji spatřil nahou, jeho oči doslova vyběhly z oběžné dráhy. Dívka tak nesmírné krásy a dokonalého těla způsobila, že naráz oslepl. Jeho oční bulvy visely na očních nervech jako oči kraba. Drak měl na zřeteli, že největší gastronomické potěšení sestává právě z obdivování potravy před pozřením, a rozhodl se odsunout banquet, dokud se jeho oči nevrátí na své místo. Tehdy se lidé dozvěděli o hrdinském gestu své krásné a statečné princezny a rozhodli se ji zachránit. Přišli do drakovy jeskyně a v tento okamžik začíná cvičení. Princezna je přivázaná k židli pořádným množstvím svršků (svetry, košile, kalhoty, cokoliv je při ruce), slepý drak (se zavázanýma očima) se snaží dotknout se vesničanů a oddělit je od zajatkyně, ti se musí jednak vyhnout dotyku s ním, jednak vyvinout úsilí k osvobození princezny. Jestli se drak dotkne vesničana, ten zemře a opouští hru. Hra končí dvěma způsoby: buď proto, že nejsou zachránci, nebo proto, že princezna je osvobozena. Toto cvičení je kratší než vysvětlení samotné. Pokud je to příliš lehké, můžeme to zkusit se dvěma draky. Konec konců draci neexistují.²⁸²

Zvuk sedmi bran

Potřebujeme sedm párů (více méně). Každý pár se spojí a zvedne ruce, tak vytvoří bránu a dohodnou se na jednom zvuku. Vznikne tak sedm bran se sedmi zvuky. Všichni ostatní účastníci zavřou oči a poslouchají zvuky, které vydávají brány, a snaží se projít všemi branami. Pokud se zmýlí ve směru, část brány, se kterou se srazí, vydá silnější zvuk jako

²⁸² BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 221, 222

upozornění, aby slepý opravil svůj směr, naopak pokud slepec projde branou správně, ozvou se nadšené zvuky.²⁸³

Přítel a nepřítel

Je to hra pro tři herce. Jeden je slepý protagonista a další dva účastníci, z nichž každý se rozhodne, aniž by to ostatní věděli, jestli je přítel nebo nepřítel slepého protagonisty. Střídavě začnou dávat příkazy v duchu přátelství, či nepřátelství a slepý protagonista poslechne tyto příkazy (např. pohyby těla, zvuky). Příkazy nemají korespondovat s tónem hlasu. Zlým hlasem mohou dávat přátelské příkazy, sladkým hlasem příkaz zlovolný. Všichni tři se vystřídají v roli slepého protagonisty a v závěru každý řekne, co cítil k těm ostatním (přítel, nepřítel) a proč. Nakonec všichni prozradí svá rozhodnutí.

Varianta Hamlet I: na začátku se rozhodne, kdo je protagonista (Hamlet, Ofélie, Gertruda, atd.) Dva účastníci se rozhodnou, každý sám za sebe, koho reprezentují. Příkazy a věty dialogu nesmí být převzaty z díla.

Varianta Hamlet II: účastníci dávají příkazy plynoucí z podtextu díla, ale ne z toho, co postavy ve skutečnosti říkají. Vyjadřují tedy přání, včetně nevědomých (přirozeně vědomých pro herce), ale ne vědomou vůli vyjádřenou v dialogu.

Varianta Hamlet III: každý účastník přemýšlí o postavě z jakéhokoliv díla a jejím vztahu k slepému protagonistovi. Tento se nakonec může sestávat ze dvou rozdílných postav. Poté sdělí ostatním, koho měl v úmyslu hrát.²⁸⁴

6.1.3.2 Druhá - série prostoru

Tato série se rovněž týká smyslů, včetně zraku. Tentokrát ale nejsou účastníci hry nikterak omezeni jako v předcházející slepecké sérii her a cvičení.²⁸⁵

Nenechme prázdný prostor v sále

Účastníci rychle chodí (neběhají) po místnosti, aniž by nechali jakýkoliv nezaplňený prostor. Snaží se, aby jejich těla byla od sebe vzdálená vždy více méně stejně, a zároveň aby

²⁸³ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 222

²⁸⁴ BOAL, *Tamtéž*, s. 223

²⁸⁵ BOAL, *Tamtéž*, s. 224, 225

byli rozprostřeni po celém prostoru sálu. Režisér jednou za čas zavelí: „Stát.“ Všichni se zastaví tak, aby nezbylo volné místo v sále. Nesmí se zastavit před příkazem. Když někdo vidí volný prostor, pokouší se ho svým tělem vyplnit. Nicméně se nesmí zastavit a musí pokračovat v chůzi hledaje další volný prostor a tím nechává prostor kde byl prázdný. Místo aby režisér řekl pouze: „Stát“, řekne současně číslo a herci vytvoří skupiny v odpovídajícím počtu. Každá skupina musí být více méně stejně vzdálená od druhé s tím, že nebude v sále volný prostor.

- a) Režisér řekne číslo a geometrický obrazec a herci se seskupí tak, aby tento obrazec vytvořili, např. čtyři kruhy, tři kosočtverce, pět trojúhelníků.
- b) Režisér řekne číslo a část těla. Pokud řekne například tři nosy a sedm chodidel, musí se spojit tři nosy a sedm chodidel. Celá plocha místnosti musí být zaplněna přibližně stejně početnými skupinami, stejně jako v předchozích cvičeních.
- c) Režisér řekne barvu a kus oděvu nebo charakteristický fyziognomický rys, například skupiny podle barvy trička, vlasů, očí. Herci to udělají a navíc hlídají, zda jsou správně distribuovaní po sále.
- d) Herci pomalu běhají (při běhu jsou v některý okamžik obě nohy ve vzduchu, při chůzi je vždy jedna noha v kontaktu s podložkou). Režisér řekne: „Běžte nalepeni.“ Herci se musí okamžitě spojit do skupin tří, čtyř nebo pěti, bez toho, aby se zastavili. Následně režisér řekne: „Oddělte se.“ Herci se oddělí. Režisér řekne: „Stát“ a herci se zastaví na jedné noze. Druhou nohou a rukama se snaží dotknout dalších tří kolegů. Výsledkem je pavučina.²⁸⁶

6.1.4 Vidět vše na co se díváme

Kapitola věnovaná především rozvoji zraku obsahuje devět sérií – sekvencí, z toho tři A. Boal považuje za hlavní. Proto uvedeme pouze příklady technik zařazených v této části. Jsou to série zrcadla, série modelování a série loutkářství. Jsou převzaty z arzenálu Divadla Soch/Obrazu a zároveň je možné je velmi dobře využít při práci na Divadle Fórum. Tyto uvedené cvičení a hry A. Boal určil k rozvíjení pozorovací kapacity člověka prostřednictvím vizuálního dialogu mezi dvěma či více osobami. Stejně jako u Divadla Soch/Obrazu ani při těchto cvičeních není dovoleno mluvit. Boal navíc tuto instrukci

²⁸⁶ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 224

rozšiřuje o zákaz používání gest s jasnou jazykovou symbolikou (např. ano, ne, souhlasím, etc.). Ticho, během kterého se odehrává veškerá práce, je podle autora pro účastníky cvičení prvním nepohodlným momentem, který ovšem podporuje soustředění na ostatní složky komunikace.²⁸⁷

6.1.4.1 První série – zrcadla

Augusto Boal navrhnul každou sérii tak, aby na sebe jednotlivá cvičení navazovala. Zároveň ale uvádí, že je možné provádět každé zvlášť.²⁸⁸ U prvních čtyř cvičení zachováváme posloupnost navrženou autorem. Další zde uvedená cvičení již tuto návaznost zcela nerespektují, ale domníváme se, že přesto na sebe navazovat mohou.

Obyčejné zrcadlo

Účastníci stojí naproti sobě ve dvou řadách, každý se soustředí na osobu stojící naproti němu. Osoby v řadě A jsou subjekty a osoby v řadě B fungují jako jejich obrazy. Subjekty se začnou pohybovat a to velmi jednoduše a pomalu. Osoby v řadě B pak co nejpřesněji reprodukují jejich pohyby. Nejedná se o žádnou soutěž. Osoby v řadě A by tedy neměly vykonávat prudké pohyby, které by bylo těžké následovat. Jde o nalezení perfektní pohybové synchronizace a přesnou reprodukci gest subjektu jeho obrazem. Výsledkem by měl být stav, kdy pro vnějšího pozorovatele nebude zřejmé, kdo je subjektem a kde obrazem. Z toho důvodu musí být pohyby pomalé a musí na sebe přirozeně navazovat. Účastníci musí věnovat pozornost především detailům a to celého svého těla i těla spoluhráče.²⁸⁹

Subjekt a obraz se vymění

Nyní navazujeme na předešlé cvičení a to bez toho aniž by práce účastníků byla přerušena. Účastníkům je režisérem oznámeno, že přijde signál, po které si obě řady vymění svoje funkce. Výměna funkcí by měla proběhnout bez přerušování návaznosti v pohybu. Stejně jako v předchozím případě by výměna neměla být zřejmá pro vnějšího pozorovatele.²⁹⁰

²⁸⁷ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 227

²⁸⁸ BOAL, *Tamtéž*, s. 227

²⁸⁹ BOAL, *Tamtéž*, s. 228

²⁹⁰ BOAL, *Tamtéž*, s. 229

Oba jsou subjektem i obrazem

Opět bez přerušení práce navazujeme na předcházející cvičení. Nyní režisér oznámí, že subjekt a jeho obraz se propojí, jeden se stane druhým, budou obojím současně. Jakmile přijde signál, oba aktéři mohou vytvářet vlastní pohyby, ale při tom sledovat a částečně reprodukovat pohyby svého protějšku. Ani jeden z nich by se neměl pokoušet o nadřazenost nad tím druhým. Oba by se měli v pohybech cítit volně a stejnou volnost poskytovat i svému spoluhráči. Svoboda a solidarita jsou pro toto cvičení naprosto nezbytné. Rychlost není podstatná, podstatné je provádět cvičení bez násilí a útlaku.²⁹¹

Všichni se vezmou za ruce

Opět bez přerušení navazujeme na minulou aktivitu. Na signál vedoucího skupiny se hráči chytí za ruce s účastníky po levé a pravé straně. Nyní se spoluhráči již nedívají nikam jinam, než do očí svého protějšku. Kromě doposud majoritní vizuální komunikace se do hry přidává prvek komunikace tělesné. Při tom aktéři stále následují pohyb spoluhráče z řady naproti nim. Opět je nutné dbát na to, aby naproti stojící spoluhráč byl schopen následovat pohyb svého subjektu a obrazu. Stane-li se, že některý z herců poruší křehkou návaznost pohybů, měl by se snažit se co nejrychleji opět přizpůsobit ostatním. Stále platí, že každá řada je subjektem a obrazem zároveň a každý z herců má stále stejnou míru svobody a odpovědnosti zároveň v reprodukci pohybů svého protějšku.²⁹²

Rozbité zrcadlo

Rozbité zrcadlo v tomto případě znamená, že původní dvě řady aktérů se rozpojí a zůstanou pouze naproti sobě stojící původní páry spoluhráčů. Dvojice pracují na stejném principu jako doposud, tedy oba jsou jak subjektem, tak obrazem. Nyní již hráči nejsou součástí velkého centrálního zrcadla, každý pár má svůj vlastní kousek. Mohou se tedy libovolně pohybovat po místnosti. Mohou se od sebe vzdalovat a zase přibližovat, ale stále musí mezi sebou udržovat ten stejný vztah jako na začátku. Nyní se hráči musí koncentrovat na svůj protějšek mnohem více, protože již nejsou součástí většího uskupení, které do jisté míry určovalo jejich pohyby.²⁹³

Výměna spoluhráče

²⁹¹ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, 229

²⁹² BOAL, *Tamtéž*, s. 230

²⁹³ BOAL, *Tamtéž*, s. 232

Navazujeme na rozbité zrcadlo. Režisér dá postupně třikrát signál, aby se páry mezi sebou vyměnily. Poprvé by si každý měl vybrat spoluhráče, který je mu blízko. Je možné, že výměna proběhne velmi rychle, ale také to může chvíli trvat. Každopádně by herec měl vždy pokračovat v pohybech, jaké započal v původním páru a to až do chvíle, kdy najde nového spoluhráče. Při druhé výměně by měl každý hledat partnera ve střední vzdálenosti od sebe a při třetí již toho, který je od něj co nejdále. Pokaždé, když se vytvoří nové dvojice, je důležité, aby dialog mezi nimi byl plodný, aby každý důkladně studoval pohyby toho druhého a zkoumal rozdíly mezi svým vlastním pohybem a pohybem partnera, stejně jako tomu bylo u předešlého partnera.²⁹⁴

Rytmické zrcadlo

Opět pracujeme v párech. Nyní se tělesný dialog mění a stává se z něj monolog. Dvojice zde funguje jako jednotka. Spoluhráči mají za úkol nalézt jeden rytmický pohyb, který bude příjemný pro oba stejně. Může být rychlý nebo pomalý, jemný nebo energický, jednoduchý nebo složitý. Podstatné je, aby se oba hráči cítili pohodlně a příjemně. Do rytmického pohybu by mělo být zapojeno celé tělo, pohyb by se neměl během cvičení měnit.²⁹⁵

6.1.4.2 Druhá série – modelování

Jestliže v předešlé sérii byl dialog mimetický, zde bude nutný překlad viděného. Herec uvidí, co jeho protějšek dělá a tato gesta přeloží a zpracuje je svým vlastním tělem.²⁹⁶ Tato série obsahuje pět na sebe navazujících cvičení.

Sochař se dotýká modelu

Herci vytvoří dvě proti sobě stojící řady. Jedna z nich jsou sochaři a druhá sochy. Každý sochař pracuje s naproti stojící sochou podle svého přání. Může se sochy dotýkat a měl by se snažit o co nejpřesnější vystihnoutí detailů. Sochaři nemohou své soše sami předvést, jak by se měla postavit nebo tvářit. Délku cvičení určuje vedoucí skupiny, cvičení většinou trvá několik minut.²⁹⁷

²⁹⁴ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 233

²⁹⁵ BOAL, *Tamtéž*, s. 235

²⁹⁶ BOAL, *Tamtéž*, s. 236, 237

²⁹⁷ BOAL, *Tamtéž*, s. 237

Sochař se nedotýká modelu

Na signál vedoucího skupiny se sochaři vzdálí od svých modelů. Nicméně by měli pokračovat v práci na své soše. Přestože se sochař nyní již nedotýká svého modelu, měl by pokračovat stejně jako by se ho dotýkal. Model tedy reaguje na pohyby sochaře stejně jako by se sochař jeho těla.²⁹⁸

Sochaři se rozptýlí po sále

V předchozích cvičeních byli sochař a model naproti sobě v jedné rovině. Nyní by se sochaři měli pohybovat po celém prostoru. Model se sám nemůže pohybovat, nemůže tedy hledat svého sochaře. Sochař by tedy měli udržovat kontakt se svými modely. Modely v tomto případě napodobují pohyby sochařů.²⁹⁹

Sochaři vytváří jedinou sochu

Účastníci se rozdělí do skupin po čtyřech nebo pěti lidech. Jeden ze skupiny bude sochařem a ostatní budou modely. Každý sochař z těl svých spoluhráčů vytvoří jeden obraz tak, aby odpovídal jeho představě. Sochař se svých spolupracovníků nedotýká. Všechno se realizuje prostřednictvím napodobování sochařových gest. Jakmile je sochař se svým dílem spokojený, vymění si místo s jedním z modelů a ten se nyní stává sochařem. Takto se postupně prostřídají všichni.³⁰⁰

²⁹⁸ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, s. 237, 238

²⁹⁹ BOAL, *Tamtéž*, s. 239

³⁰⁰ BOAL, *Tamtéž*, s. 239, 240

6.1.4.3 Třetí série – loutkářství

Série loutkářství je stručná a obsahuje dvě cvičení, která opět obsahují subjekt (loutkáře) a objekt (loutku). Předpokládá se existence vlákna, které přenáší pohyb.³⁰¹

Loutka s vláknem

Loutkář pohybem připojí vlákno k loutce a tím mezi nimi vznikne spojení. Předpokládáme, že vlákno vždy končí v ruce loutkáře. Loutka pak přirozeně reaguje na pohyb loutkáře. Místa, na kterých je připojeno vlákno, může loutkář měnit. Tuto změnu provádí zase pouze pohybem.³⁰²

Loutka s hůlkou

Pomyslná hůlka o které mluvíme, je dlouhá tři metry. Vychází z rukou loutkáře a k tělu loutky je připojena na libovolném místě. Pohyb těla loutky nyní vychází pouze z tohoto jednoho bodu.³⁰³

6.1.5 Smyslová paměť

Kapitola obsahuje šest cvičení rozvíjející smyslovou paměť. Co je to smyslová paměť? Tento termín lze jednoduše vysvětlit na příkladu. Pokud se udeřím do ruky, cítím bolest (aktuálně) a jestliže si na tento pocit vzpomenu, mohu v sobě vyvolat stejný vjem. Není to již ta stejná bolest, ale její tělesná paměť. Série cvičení smyslové paměti podporuje jak paměť samotnou, tak její využití v divadelní práci.³⁰⁴ Z těchto šesti zde uvedeme tři.

Paměť: Rozpomínání na včerejšek

Během celého cvičení jsou herci pohodlně a relaxovaně usazeni na židlích a mají zavřené oči. Nejprve velmi pomalu a s uvědoměním a nepřerušovaně pohybují jednotlivými částmi těla, každé části věnují speciální pozornost. Poté režisér (vedoucí skupiny) začne s imaginací předešlého večera, konkrétně s okamžiky těsně před tím, než se jednotlivci uložili ke spánku. Každý detail by měl být doprovázen uvědomělým tělesným prožitkem

³⁰¹ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, 240

³⁰² BOAL, *Tamtéž*, s. 240

³⁰³ BOAL, *Tamtéž*, s. 241

³⁰⁴ BOAL, *Tamtéž*, s. 287

(nebo pohybem). Právě pohyby té části těla, která souvisí s konkrétním prožitkem, slouží k zapamatování si vybavovaného prožitku. Jestliže si herec vybavuje chuť jídla, měl by pohybovat ústy a jazykem. Pakliže přemýšlí o tom, jak se sprchoval, je na místě pokusit se představit si jak se voda dotýká jednotlivých částí těla a těmi pohybovat. Jakmile se v imaginaci vedoucí skupiny dostane k momentu spánku, naváže následujícím ránem (tedy ránem toho dne, kdy se odehrává skupinová práce). Zadání je opět stejné. Herci jsou vedeni k imaginaci velmi detailních vzpomínek, doprovázených kontinuální tělesnou aktivitou. Jako příklad a vodítko pro režiséra Boal uvádí tyto příklady podněcování paměti: vzhled pokoje, zvuk budíku, hlas a tvář osoby, která nás vzbudila, chuť ranní kávy, okolní zvuky, etc. Tímto způsobem je vedena imaginace až do okamžiku hercova příchodu do místa společné práce. Zde se mají herci rozpomenout na detaily svého příchodu. Tedy například na to, kdo přišel jako první do této místnosti, či hlas slyšeli jako první, jak vypadala místnost v okamžiku jejich příchodu, etc. Posledním bodem má být představa jich samotných v aktuální situaci. Co mají na sobě, kde konkrétně jsou, kdo je vedle nich, etc. Poté mohou herci otevřít oči a srovnat svoji představu s realitou.³⁰⁵

Paměť: Rozpomínání na včerejšek

Toto cvičení funguje na stejném principu jako předcházející, ale s tím rozdílem, že tentokrát herci pracují v párech. Každý herec má svého spolupracovníka (Boal zde používá výraz kopilot), kterému se stejným důrazem na detail a tělesno popisuje nějakou minulou událost, jež má pro něj zvláštní význam. Spolupracovník by měl svému protějšku pomáhat otázkami mířenými na senzorní detaily. Spolupracovník však není pouhým pozorovatelem. Měl by slyšené propojovat s vlastními vzpomínkami a emocemi a společně s vypravěčem tělesně prožívat jeho příběh.³⁰⁶

Paměť: Emoce, představivost

Třetí cvičení opět navazuje na předešlé a rozvíjí ho. K paměti a emocím přidává obraz. Opět je základním principem opětovné tělesné prožívání vyvolaných vzpomínek. Herci pracují ve dvojicích, jeden z nich je v Boalově rétorice pilotem a druhý kopilotem. Spolupracovník - kopilot pomáhá svému protějšku vybavovat si konkrétní detaily popisované vzpomínky. Kromě toho má právo do příběhu vkládat vlastní prvky. Protagonista - pilot by měl tyto nové prvky zahrnout do své představy. Oba tedy vytváří

³⁰⁵ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, 287, 288

³⁰⁶ BOAL, *Tamtéž*, s. 288, 289

částečně reálný a částečně fiktivní příběh, který může být velmi dojemný nebo šokující. Existuje zde pouze jediné omezení. Kopilot může přinášet pouze reálné a uvěřitelné prvky.³⁰⁷

6.2 Shrnutí

Na místě shrnutí kapitoly uvádíme tabulku, která odkazuje na výše uvedené techniky z „Arzenálu Divadla Utlačovaných“ a jejich možné využití z hlediska nespécifických cílů dramaterapie a klíčových dovedností, které dramaterapie rozvíjí.

Legenda: spontaneita – Spon., Empatie – Emp., Kreativita – Krea., Improvizace – Imp., Kooperace – Koop., Citová exprese – Cit.e., Komunikace – Kom., Redukce tenze – Red.t., Koncentrace – Kon.

	Spon.	Emp.	Krea.	Imp.	Koop.	Cit.e.	Kom.	Red.t.	Kon.
Kříž a kruh									X
Kolumbijská hypnóza	X	X	X	X	X		X		X
Co nejmenší povrch		X		X					X
Prosadit se		X	X		X		X		X
Zvednout někoho ze židle								X	
Kruh–maximální a minimální					X				
Závod ve zpomaleném filmu			X						X
Opice	X		X	X					
Chodit na čtyřech	X		X	X					
Krok velblouda	X		X	X					
Krok slona	X		X	X					
Krok klokana	X		X	X					
Masáž zády		X			X	X	X	X	
Démon	X		X	X		X		X	

³⁰⁷ BOAL, *Juegos para actores y no actores...*, 289

	Spon.	Emp.	Krea.	Imp.	Koop.	Cit.e.	Kom.	Red.t.	Kon.
Tanec s jablkem					X		X		X
Přilepený	X	X	X	X	X		X		X
Solný sloup		X			X		X	X	
Hra s šátkem	X				X				
Dobrý den		X			X		X		
Čtení novin	X		X	X	X				X
Horizontální hry a cvičení					X				X
Kruh rytmu a pohybu	X		X	X	X	X			X
Hra rytmu a pohybu	X		X	X	X	X	X		X
Sjednocení rytmu uvnitř kruhu	X		X	X	X	X	X		X
Stroj na rytmus	X		X	X	X	X	X		X
Orchestr	X		X	X	X	X	X	X	
Hudba a tanec	X		X	X		X		X	
Zvuky a pohyb	X		X	X		X			
Rituální zvuky	X		X	X		X			
Bod, obětí a stisk ruky									X
Les zvuků		X			X	X			X
Vymyšlená cesta	X	X	X	X	X		X		X
Skleněný had					X		X		X
Řada slepých			X		X	X	X		X
Pocitový magnet					X	X	X		X
Švédské sousoší	X	X	X	X	X		X		X
Upír ze Štrasburku									X
Slepé auto		X	X	X	X		X		X
Objev předmětu									X
Pach rukou							X		X
Osmička					X		X		X
Brankář	X	X			X				

	Spon.	Emp.	Krea.	Imp.	Koop.	Cit.e.	Kom.	Red.t.	Kon.
Posadit se druhému na nohu		X			X		X		X
Malování na vlastní tělo						X			X
Modelářská hlína						X			X
Dotýkat se barev	X								
Slepci s bombou	X	X							X
Zpěv Sirény		X				X			
Najít správná záda	X	X			X		X	X	
Kdo řekl ach?									X
Melodická ruka	X		X		X	X	X		X
Znovunalezená nebo ztracená ruka	X	X			X		X		
Drak z Trou Bolligan		X	X		X		X		
Zvuk sedmi bran									X
Přítel a nepřítel	X	X	X	X	X	X	X		X
Nenechme prázdný prostor v sále		X			X		X		
Obyčejné zrcadlo	X	X	x	X	X		X		X
Subjekt a obraz se vymění	x	X	X	X	X		X		X
Oba jsou subjektem i obrazem	x	x	X	x	X		X		X
Všichni se vezmou za ruce	x	X	X	x	X		X		X
Rozbité zrcadlo	x	X	X	X	X	X	X		X
Výměna spoluhráče	x	X	X	X	X		X		X
Rytmické zrcadlo	X	X	X	X	X	X	X		X
Sochař se dotýká modelu	X	X	X	X	X	X	X		
Sochař se nedotýká modelu	X	X	X	X	X	X	X		X
Sochaři se rozptýlí po sále	X	X	X	X	X	X	X		X
Sochaři vytváří jedinou sochu	X	X	X	X	X	X	X		

Loutka s vláknem	X	X	X	X	X		X		X
Loutka s hůlkou	X	X	X	X	X		X		X
Paměť: Rozpomínání na včerejšek						X	X	X	X
Paměť: Rozpomínání na včerejšek						X	X	X	X
Paměť: Emoce, představivost						X	X	X	X
	Spon.	Emp.	Krea.	Imp.	Koop.	Cit.e.	Kom.	Red.t.	Kon.

SOUHRN A DISKUZE

Zdůrazněme nyní klíčové momenty diplomové práce, přičemž zároveň tuto stručně shrneme.

U jednotlivých interdisciplinárních zdrojů dramaterapie jsme uvedli konkrétní souvislosti s divadelními formami a technikami práce s hercem A. Boala.

Souvislost hry jako interdisciplinárního zdroje pro dramaterapii s prací Augusta Boala jsme dokázali jednak v rámci samotné základní definice hry a dále v kapitole č. 6, jejíž jádro leží v překladu Boalových technik práce s hercem. Svoje techniky herecké práce Boal používá jako prostředek pro zvládnutí herecké práce, my jsme hru nahlédli z pozice paradivadelních systémů.

Rituál (zejména v antropologickém pojetí) je pro Boala nevyčerpatelným zdrojem inspirace, stejně jako pro dramaterapii. Fakt, že Boal čerpal při vývoji forem Divadla Utlačovaných z kulturního odkazu (na úrovni mýtů) vlastního nejen pro geografickou oblast jeho působení, ale rovněž z kulturního odkazu i často vzdálených kultur, dokazujeme v části diplomové práce věnované divadelním formám A. Boala, kde uvádíme konkrétní příklady tohoto využití původních mýtů, jako prostředku pro divákovo sebeurčení na straně jedné a zároveň jako materiálu pro divákovu emancipaci ve smyslu odhalení původu předkládaného mýtu a možnosti jeho zneužití.

Pro dramatickou výchovu je významným zdrojem především Divadlo Fórum, které jak jsme uvedli, využívají skupiny napříč Evropou. Čeští autoři vedou s Boalem polemiky například v otázkách reflektování divácké akce během představení. Ačkoli Boal sám reflexi připouští, zároveň dodává, že by měla být pouze velmi stručná a jako takovou ji řadí až jako činnost navazující na představení. Významným pojítkem Divadla Utlačovaných a dramatické výchovy je zkušenost jakožto klíčové východisko dramatické výchovy. Boal i jeho vykladači ve svých textech poukazují na tzv. zkoušku na realitu, kterou praxe Divadla Utlačovaných poskytuje. Jedná se tedy o praktické jednání v konkrétní situaci, tudíž o zkušenost, která je navíc realizována v bezpečném prostředí fiktivní reality, avšak v konkrétním vztahu k realitě života.

V oblasti performačních teorií, které uvádíme jako interdisciplinární zdroj dramaterapie se setkáváme s opačným fenoménem a sice nalézáme v nich kořeny Boalovy práce. K. S. Stanislavskij stanovil podmínky za jakých je herec způsobilý na jevišti opravdu

existovat, tím určil základní diskurz své metody tzv. Systému Stanislavského. Boal jako divadelní teoretik z tohoto čerpá, což na konkrétních příkladech dokazujeme v kapitolách č. 5 a 6. Další divadelní teoretik, jehož dílo sloužilo jako inspirace A. Boala je Bertolt Brecht, jehož zcizovací efekty jsou podstatné i pro dramaterapii. Konkrétní souvislost těchto dvou výrazných postav divadla 20. stol. nacházíme v postavě Boalova jokera. Věříme, že Brecht by byl nadšen. Zjevný je rovněž pro oba autory společný eticko-výchovný aspekt jejich práce. Souvislost Divadla Utlačovaných a mytických kořenů civilizace jsme již uváděli. Z těchto sociokulturních zdrojů čerpaly i A. Artaud a J. Grotowski. Grotowski navíc pracuje s divadelním prostorem stejně jako Boal a sice ruší tradiční instituci divadla a diváka zapojuje do děje.

Kulturní, politické a sociální aspekty vzniku Divadla Utlačovaných jsme popsali v kapitole č. 3. Ačkoli politický a sociální útlak v takové formě v jaké jej pocítili obyvatelé Brazílie ve druhé polovině 20. stol. byl značný, a z pohledu běžných životních standardů postmoderní společnosti euroamerické civilizace, domníváme se, že bez těchto okolností by byl vznik Divadla Utlačovaných v takové formě, jakou předkládáme v této diplomové práci takřka nemyslitelný. Při vyslovení toho názoru máme na zřeteli nejen situaci na politické scéně a přímou agresi vůči občanům, ale také neutěšené a dlouhodobě efektivně neřešené podmínky nejchudších vrstev společnosti v Brazílii, která mimo jiné pramenila i z historie jihoamerického kontinentu v podstatě od jeho objevení západní kulturou. V kapitole č. 3 se věnujeme i odkazu A. Boala pro jeho následovníky, odpovídáme zde na otázku jakým způsobem se s jeho divadelními formami a technikou (arzenálem Divadla Utlačovaných) pracuje dnes, přičemž na některých místech zjišťujeme odklon od původního zaměření. Ve většině případů se nejedná o zásadní provinění proti filozofii boje proti útlaču, ale nalézáme i příklady kdy jsou Boalovy metody doslova zneužívány.

Zastavme se nyní u divadelních forem samotných, tak jak jsme je pojednali v kapitole č. 4. Velký přínos této kapitoly spatřujeme především v jejím uspořádání na základě knih Augusta Boala a srovnání, jak způsobu upořádání, tak terminologii A. Boala a českých autorů. Dále se domníváme, že jedním z přínosů této části diplomové práce je ve vyvrácení některých do nebe volajících nepřesností, kterých se dopouští jedna z citovaných spoluautorek. Politováníhodným shledáváme zejména fakt, že komparovaný zdroj je v rámci české odborné literatury téměř ojedinělým. Vedle publikace citovaného J. Hendla se jedná o jedinou českou soubornou publikaci, která se věnuje práci Augusta Boala v rozsahu větším než je článek v odborném časopise, nebo jiný podobný typ příspěvku. Na druhé straně této

pomyslné mince je fakt, že spoluautorka se jako na literární zdroj odkazuje na zmíněného Hendla. Konkrétní nepřesnosti se objevují v z našeho pohledu chybném popisu i pojmenování jedné z divadelních forem, kde navíc spoluautorka publikace jako její popis uvádí způsob práce, který sice Boal ve svých pracích uvádí, nikoli však jako svoji divadelní formu. Navíc podle zmíněné spoluautorky mezi divadelní formy A. Boala patří tzv. Divadlo jako řeč. V tomto případě se jedná o zásadní dezinterpretaci. Při popisu další “fiktivní divadelní formy“ spoluautorky můžeme jasně sledovat, kde uvedené informace získala a tím více se podivuje nad tím, že se této chyby dopustila.

Diplomová práce dokazuje, že Divadlo Fórum je v rámci Divadla Utlačovaných. metodou nejfrekventovanější a nejznámější, nejen v rámci České Republiky. Tento fakt je ilustrujeme například velkým počtem citovaných článků odborných časopisů na téma Divadla Fórum. Tyto se s velkým zájmem věnují nejen popisu samotné metody, ale také uvažují o možnostech využití Divadla Fórum v rámci další paradivadelních systémech i mimo ně.

Neprávem opomíjené Novinové Divadlo je z našeho pohledu velmi dobře použitelné pro dnešní společnost. Žijeme v době, kdy informace jsou velmi cenným artiklem. Málokdo si uvědomuje, jak velkou mají sdělovací prostředky moc a do jakých intencí může zajít touha po moci. Míra ovlivnění života postmoderního člověka mediálním obrazem doby není tématem této práce, ta ale poskytuje způsob jak tuto problematiku nahlédnout a to právě prostřednictvím Novinového Divadla. Na podobném principu jako Novinové Divadlo funguje i Divadlo Fotoromán, to považujeme za nadmíru vhodné pro skupiny středoškoláků, kteří hledají a potřebují vzory, které by mohli v tomto orientačním stádiu vývoje svojí osobnosti následovat. Bohužel je mnohdy nacházejí v telenovelách latinskoamerické produkce, nebo podobně pokleslých žánrech českých televizních stanic.

Stejně aktuální a bohužel stejně neznámé je Neviditelné Divadlo. Tento do posledních detailů promyšlený postup zviditelnění společensky problematický témat přímo volá po realizaci. Diplomová práce navíc přináší jeho vymezení a to jak na základě Boalova popisu tak na podkladě objasnění pojmů, se kterými může být Neviditelné divadlo chybně zaměňováno.

Celospolečenskou souvislost divadelních forem Augusta Boala ilustrujeme na celé škále jeho práce. Mimo výše uvedeného se pohybujeme na poli sociálních nerovností,

ovlivnění jednání jednotlivce jeho příslušností k určité skupině i vztahu útlaku k zvnitřněným postojům a reakcím jednotlivce.

Na konci kapitoly popisující jednotlivé divadelní formy se pomyslně vracíme na samí začátek Boalovy práce. Tím že uvádíme popisy Divadla Propagandy, nebo Divadla Koláže uzavíráme pomyslný kruh a vracíme se ke kořenům Divadla Utlačovaných a tím je politický útlak.

Pátá kapitola přináší pohled na A. Boala jako divadelního teoretika. Tím staví do nového světla jak uvedené divadelní formy, tak i postavu A. Boala samotného. Jméno tohoto autora je u nás skloňováno zejména a téměř výhradně v souvislosti s Divadlem Fórum. Jsme přesvědčení, že neznalost představuje prostor pro vytváření domněnek a představ. Kapitola č. 5 představuje Augusta Boala jako zdatného divadelního teoretika a dotváří jeho obraz v očích čtenáře. Augusto Boal tak už není jen pouhým autorem Divadla Fórum. Díky rozboru jeho knihy je možné ho vnímat jako výraznou osobnost světových dějin.

Soudíme, že z hlediska dramaterapie je nejzajímavější kapitola č. 6, která obsahuje autorský překlad vybraných technik práce s hercem, které Augusto Boal uvedl v knize „Juegos para actores y no actores“. Každá část kapitoly se věnuje specifickému druhu technik. Rozdělení kopíruje Boalem navržený systém. Ačkoli původní autorův záměr spočíval v tělesné a duševní přípravě herce, dramaterapeut i výchovný dramatik zde nachází nespočet podnětů pro svoji práci. Uvedené techniky jsme nahlíželi z pozice nespécifických-obecných cílů dramaterapie. V tomto duchu jsme je přehledně utřídili do tabulky, kterou uvádíme na konci text. Při pohledu na tento materiál zjišťujeme, že Boalovy techniky mohou dramaterapii soužit k rozvoji, reedukaci či kompenzaci námi navržených funkcí a dovedností u řady klientů. Pro lustraci využití Boalových technik jsme zvolili 9 kategorií. Jsou to spontaneita, empatie, kreativita, improvizace, kooperace, citová exprese, komunikace, redukce tenze a koncentrace.

Možnou slabinu práce spatřujeme v nepřirazení jednotlivých technik ke konkrétním cílovým skupinám dramaterapeutické klientely. Na druhou stranu se však domníváme, že se vzhledem k zaměření práce jedná o problematiku marginální, a pokud by se některý z odborníků rozhodl navržené techniky využít pro svoji praxi, bude právě on tou nejkompentnější osobou, která dokonale porozumí potřebám cílové skupiny.

ZÁVĚR

V diplomové práci jsme se zabývali prací Augusta Boala jak v kontextu paradivadelních systémů (jako je dramaterapie, výchovná dramatika, nebo psychodrama), tak v souvislosti s využitím divadla a divadelních prostředků v jiné než pouze zábavné formě, tak z pohledu divadelní teorie. Boalovo dílo jsme rovněž uvedli do příslušného kulturně-sociálního a historického kontextu. Fenomén Divadla Utlačovaných jsme pojednali z hlediska jeho aspektů systémových a technických. Představili jsme jednotlivé divadelní formy Divadla Utlačovaných a uvedli na pravou míru nepřesnosti, na které jsme v průběhu práce s odbornou literaturou narazili.

Stanovený hlavní cíl práce, tedy poukázat na možnosti využití práce Augusta Boala v dramaterapeutické praxi jsme naplnili prostřednictvím realizace dílčích cílů práce (viz diskuse v předchozí kapitole), kdy jsme čtenáře prostřednictvím autorského překladu příslušných pasáží vybraných z Boalova díla seznámili s jednotlivými divadelními formami Divadla Utlačovaných v rozsahu, který postačuje pro více než základní orientaci v problematice a je v aktuální české odborné literatuře ojedinělým.

Úplným závěrem pak řekněme, že z hlediska dramaterapie může být velmi obohacující Boalův způsob práce s hercem nebo jeho původní způsob práce s Divadlem Fórum ve stylu dílny, nikoli pouze jako divadelního představení. Domnívám se, že práce Augusta Boala může být po dramaterapii mnohem větším přínosem, než se může na první pohled zdát. Sám Boal uvádí terapii jako jednu z možností využití technik Divadla Utlačovaných a to vedle pedagogické, sociální nebo politické práce. Jestliže má Divadlo Utlačovaných ambici sociální změny, je nutné, aby sami aktéři – herci dokázali otevřít svoji mysl, přijmout realitu svého vlastního prožívání a odevzdat se myšlence dialogu. Ačkoli se situace postupně zlepšuje, stále je informovanost o Divadle Utlačovaných v rámci České republiky opravdu velmi malá, některé informace v odborné literatuře jsou v uvedených případech nepřesné či uvedené významné informace dokonce chybí vůbec, Divadlo Utlačovaných rovněž není dostatečně zpopularizované. Tento stav informací o Divadle Utlačovaných v České Republice ústí ve zbytečné obavy a nedostatečné využití potenciálu Divadla Utlačovaných v praxi. Předkládaná práce tak může přispět k většímu povědomí o tomto neobvyklém a nadčasovém fenoménu a rovněž nabízí zajímavé podněty k možnostem využití jeho prvků v oblasti dramaterapie nejen pro odbornou, ale i zainteresovanou laickou veřejnost.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. Antonin Artaud: http://cs.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud. In: *Wikipedie: Otevřená encyklopedie* [online]. 2015 [cit. 2015-19-04].
2. *Artlist - Centrum pro současné umění Praha* [online]. 2015 [cit. 2015-21-04]. Dostupné z: Artlist - <http://www.artlist.cz/klicova-slova/happening-107/>
3. *Asociace dramaterapeutů České republiky* [online]. 2010 [cit. 2015-21-03]. Dostupné z: <http://www.arttherapies.cz/asociace-dramaterapeutu-ceske-republiky.html>
4. *Asociace dramaterapeutů České republiky. Stanovy Asociace dramaterapeutů České republiky* [online]. Praha: 2011 [cit. 2015-20-03]. Dostupné z: <http://adcr.cz/wp-content/uploads/2012/06/Stany-ADCR-nove-po-uprave-VH.pdf>
5. Augusto Boal: http://en.wikipedia.org/wiki/Augusto_Boal. In: *Wikipedia: The Free Encyclopedia* [online]. 2015 [cit. 2015-20-04].
6. Augusto Boal: http://es.wikipedia.org/wiki/Augusto_Boal. In: *Wikipedia: La enciclopedia libre* [online]. 2015 [cit. 2015-10-04].
7. BABYRÁDOVÁ, H. 2002. *Rituál, umění, výchova*. Brno: Nakladatelství Masarykovy univerzity, 350 s. ISBN 80-210-3029-1
8. Bertolt Brecht: http://cs.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht. In: *Wikipedie: Otevřená encyklopedie* [online]. 2015 [cit. 2015-19-04].
9. BOAL, A. 2002. *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial. 422 s. ISBN 84-8428-134-5
10. BOAL, A. 2004. *El arco iris del deseo*. Barcelona: Alba Editorial. 275s. ISBN 84-8428-231-7
11. BOAL, A. 2006. *The Aesthetics of the Oppressed*. London: Routledge, 144 s. ISBN 978-0-415-37177-3
12. BOAL, A. 2008. *The Theatre of The Oppressed*. London: Pluto Press, 184 s. ISBN 978 0 7453 2838 6
13. BOWIE, F. 2008. *Antropologie náboženství*. Praha: Portál, 336 s. ISBN 978-80-7367-378-9

14. BROCKETT, O. G. 1999. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 948 s. ISBN 80-7106-532-3
15. CAILLOIS, R. 1988. *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 215 s. ISBN 80-902482-2-5
16. ČERMÁKOVÁ, I. 1999. Augusto Boal a dramatická výchova. *Tvořivá dramatika*, roč.X,č.1, s. I-XII. ISSN 1211-8001
17. DEŇKOVÁ, M. et al. 2004. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 348 s. ISBN 80-7277-194-9.
18. *Dramatherapy* [online]. 2015 [cit. 2015-20-04]. Dostupné z: <http://badth.org.uk/dtherapy>
19. GROTOWSKI, J. 1999. *Divadlo a rituál: texty 1965 – 1969*. Bratislava: Kalligram, 207 s. ISBN 8071492760
20. GULOVÁ, L., ŠÍP, R. 2013. *Výzkumné metody v pedagogické praxi*. Praha: Grada, 245 s. ISBN 978-80-247-4368-4
21. HAVRÁNKOVÁ, A., KRAUSOVÁ, Z. Techniky Augusta Boala jako inspirace pro školní dramatickou výchovu. *Tvořivá dramatika*, roč.XIV,č.2, s.III-IV. ISSN 1211-8001
22. HENDL, J. 1983. *Lidové divadlo Augusta Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe*. Praha: Kulturní dům hl. města Prahy, 96 s.
23. HICKSON, A. 2000. *Dramatické a akční hry ve výchově, sociální práci a klinické praxi*. Praha: Portál, 167 s. ISBN 80-7178-387-0.
24. HICKSON, A. 2000. *Dramatické a akční hry ve výchově, sociální práci a klinické praxi*. Praha: Portál, 167 s. ISBN 80-7178-387-0.
25. HYVNAR, J. 2000. *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. stol.* Praha: Pražská scéna, 291 s. ISBN 80-86102-07-6
26. ICHOVÁ, E. 2008. Julian Boal v Jičíně. *Tvořivá dramatika*, roč.XIX,č.1, s. 4-7. ISSN 1211-8001.
27. JANÍK, A., DUŠEK, K. 1974. *Diagnostika duševních poruch*. Praha: Avicenum, 352 s.

28. JENNINGS, S. 2014. *Úvod do dramaterapie: divadlo a léčba: Ariadnina nit*. Praha: Asociace dramaterapeutů České republiky v nakl. Jalna, 144 s. ISBN 978-80-86396-79-8.
29. Jerzy Grotowski: http://en.wikipedia.org/wiki/Jerzy_Grotowski. In: *Wikipedia: The Free Encyclopedia* [online]. 2015 [cit. 2015-12-04].
30. *Kabinet divadla utlačovaných* [online]. 2012 [cit. 2015-15-04] Dostupné z: <http://kdivu.ped.muni.cz/index.php/metody.html>
31. KALINA, K. 2013. *Psychoterapeutické systémy a jejich uplatnění v adiktologii*. Praha: Grada Publishing, 528 s. ISBN 978-80-247-4361-5
32. KASÍKOVÁ, H. 2008. Divadlo utlačovaných: o zkoušce na revoluci v po(st)revoluční době. *Tvořivá dramatika*, roč.XIX,č.1, s. 8-11. ISSN 1211-8001.
33. KLÍMA, J. 2003. *Brazílie*. Praha: Libri, 218 s. ISBN 80-7277-176-0.
34. Konstantin Sergejevič Stanislavskij:
http://cs.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Sergejevi%C4%8D_Stanislavskij.
In: *Wikipedie: Otevřená encyklopedie* [online]. 2015 [cit. 2015-19-04].
35. KUNDERA, L. 1998. *Brecht*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 293 s. ISBN 80-85429-38-1
36. LAWRENCE, L. Ch. *Las Teorías Dramáticas de Augusto Boal* [online]. 2013 [cit. 2015-19-04]. Dostupné z: http://www.revistateatro.com/uploads/3/0/9/0/3090244/3_chesney_las_teorias_dramaticas_25-55.pdf
37. MACKOVÁ, R. 2004. Divadlo Fórum v našich podmínkách. *Gymnasion: časopis pro zážitkovou pedagogiku*, roč.1, č. 1, s. 35-38. ISSN 1214-603X
38. MACKOVÁ, R. 2004. Divadlo Fórum v našich podmínkách. *Gymnasion: časopis pro zážitkovou pedagogiku*, roč.1, č.1, s. 35-38. ISSN 1214-603X
39. MACKOVÁ, S. 2004. *Dramatická výchova*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 216 s. ISBN 80-85429-93-4

40. MAJZLANOVÁ, K., ŠKOVIERA, A., FUDALY, P. 2004. *Špeciálna dramatická výchova v sociálnej a špeciálnej pedagogike*. Bratislava: Humanitas, 124 s. ISBN 80-968053-9-8
41. MICHALCOVA – CESNAKOVA, M. 2004. *Slavné osobnosti divadla: herecké umění od antiky po dnešek*. Praha: Brána, 287 s. ISBN 80-7243-202-8
42. *Místní kultura* [online]. 2013 [cit. 2015-22-04] Dostupné z: <http://mistnikultura.cz/laborator-divadla-utlacovanych>
43. MOTOS, T. *Augusto Boal: integrador del teatro, del activismo social y político de la educación y de la terapia* [online]. 2011 [cit. 2015-20-04]. Dostupné z: <http://www.postgradoteatroeducacion.com/wp-content/uploads/2013/12/Teatro-del-Oprimido-Teatro-en-la-Educaci%C3%B3n-Tom%C3%A1s-Motos.pdf>
44. NĚMEC, J., REMSOVÁ, L. *S jinou tváří – Neviditelné divadlo v kontextu zkoumání předsudků* [online]. 2015 [cit. 2015-16-03]. Dostupné z: <http://www.kpg.zcu.cz/capv/HTML/24/24.pdf>
45. NEVRKAL, L. 2010. Legislativní divadlo poprvé v České Republice aneb legislativním divadlem ke změně. *Průvodce náhradní rodinou péčí*, roč.XI,č.1, s. 35.
46. *North American Drama Therapy Association* [online]. 2015 [cit. 2015-20-04]. Dostupné z: <http://www.nadta.org/what-is-drama-therapy.html>
47. *Noviembre* [film]. Režie Achero MAÑAS. ESP, 2003.
48. OSIŇSKI, Z. 1995. *Jerzy Grotowski od "divadla predstavení" k rituálním hrám*. Bratislava: Tália-press, 293 s. ISBN 80-85718-23-5.
49. PERNICA, A. 2003. *Mýtové kořeny dramatických postav*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 239 s. ISBN 80-85429-82-9
50. REMSOVÁ, L. 2007. Duha touhy, terapie nebo divadlo? *Gymnasion - časopis pro zážitkovou pedagogiku*, roč.3,č.8, s. 52-56. ISSN 1214-603X
51. REMSOVÁ, L. *Divadlo utlačovaných a jeho edukační možnosti v sociální pedagogice*. Brno, 2010. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně. Pedagogická fakulta.
52. REMSOVÁ, L., PAVLÁSKOVÁ, M. 2006. *Jak na divadlo fórum*. Brno: MSD Brno, 97 s. ISBN 808663356x.

53. STANISLAVSKIJ, K. S. 1949. *Dotvoření herce: kapitoly o pracovní a umělecké disciplině herce, jeho etice a vzdělání*. Praha: Athos v národní správě, 200 s.
54. Teatro del oprimido: http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_del_oprimido. In: *Wikipedia: La enciclopedia libre* [online]. 2015 [cit. 2015-10-04].
55. Theatre of the Oppressed:
http://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_of_the_Oppressed#Legislative_theatre.
In: *Wikipedia: The Free Encyclopedia* [online]. 2015 [cit. 2015-18-04].
56. UCHYTILOVÁ, B. 2003. Divadlo Forum Augusta Boala. *Tvořivá dramatika*, roč.XIVč.2, s. I-II. ISSN 1211-8001
57. VALENTA, J. 2008. Divadlo fórum – nemluv a hraj! (?). *Tvořivá dramatika*, roč. XIX. č.1, s. 1-3. ISSN 1211-8001
58. VALENTA, M. 2007. *Dramaterapie*. Praha: Grada, 256 s. ISBN 978-80-247-1819-4
59. VALENTA, M. 2003. *Dramaterapeutické projektování*. Olomouc: Univerzita Palackého, 91 s. ISBN 80-244-0615-2.
60. VALENTA, M. 2011. *Dramaterapie*. 4., aktualiz. a rozš. vyd. Praha: Grada, 264 s. ISBN 978-802-4738-512.
61. VALENTA, M., POLÍNEK, M. D., MULLER, O. 2010. *Dramaterapie v institucionální výchově*. Olomouc: Univerzita palackého v Olomouci, 153 s. ISBN 978-80--244-2659-4.
62. WAY, B. 2014. *Rozvoj osobnosti dramatickou hrou*. 2., rev. a aktualiz. vyd. Praha: NIPOS, 232 s. ISBN 978-80-7068-286-9

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Adéla Veselá, Bc.
Katedra:	Ústav speciálněpedagogických studií
Vedoucí práce:	prof. PaedDr. Milan Valenta Ph.D.
Rok obhajoby:	2015

Název práce:	Práce Augusta Boala jako interdisciplinární zdroj dramaterapie
Název v angličtině:	The work of Augusto Boal as an interdisciplinary resource for Dramatherapy
Anotace práce:	<p>Diplomová práce „Práce Augusta Boala jako interdisciplinární zdroj dramaterapie“ se zabývá vztahem dramaterapie a Divadla Utlačovaných, jehož je Augusto Boal autorem. Práce obsahuje definici základních pojmů, tedy definici dramaterapie a Divadla Utlačovaných. V rámci definování Divadla Utlačovaných rozpracovává jeho základní pojmy. Souvislost dramaterapie a Divadla Utlačovaných dokazuje v souvislostech dalších interdisciplinárních zdrojů dramaterapie a prostředků obou paradivadelních systémů. Jednou ze stěžejních částí diplomové práce je kapitola věnovaná formám Divadla Utlačovaných. Diplomová práce poskytuje souhrnný náhled na práci Augusta Boala jako divadelního teoretika, jeho přístup propojuje s autorovou divadelní praxí. Poslední část diplomové práce je koncipována jako autorský překlad technik práce s hercem, které Augusto Boal sumarizoval v jedné ze svých knih. U přeložených technik je uvedeno, které nespécifické cíle dramaterapie splňují. Diplomová práce kombinuje techniku kompilace a komparace.</p>
Klíčová slova:	dramaterapie, Divadlo Utlačovaných, útlak, paradivadelní systém, interdisciplinární zdroj, divadelní teorie, divadelní forma, techniky práce s hercem, herec, divák, hra, cvičení, cíle dramaterapie

<p>Anotace v angličtině:</p>	<p>Diploma thesis „Práce Augusta Boala jako interdisciplinární zdroj dramaterapie“ deals with dramatherapy and The Theatre of the Oppressed interrelationships. The Theatre of the Oppressed was defined and described by Augusto Boal. The diploma thesis includes definitions both of these basic concepts. It means definition of dramatherapy and The Theatre of the Oppressed. Within the definition of Theatre of the Oppressed its basic concepts in details are described. Relationship between dramatherapy and The Theatre of the Oppressed is demonstrated in the context of other interdisciplinary resources drama and sources of both paratheatrical systems. One of the basic parts of the thesis is a chapter where the forms of The Theatre of the Oppressed are described. This thesis provides a comprehensive insight into the work of Augusto Boal as a theater theorist and links these theoretical approaches with the author's practice in theatre. The last part of the thesis is conceived as the thesis author translation of Augusto Boal description of system of his work with actors. That system was summarized in one of book written by Augusto Boal. At any translated approach is indicated which nonspecific targets of dramatherapy this system meets. This thesis combines the techniques of compilation and comparison.</p>
<p>Klíčová slova v angličtině:</p>	<p>dramatherapy, The Teatre of the Oppressed, oppression, paratheatrical system, interdisciplinary resource, theater theory, theatrical form, techniques for working with actors, actor, spectator, game, exercise, aims of dramatherapy</p>
<p>Přílohy vázané v práci:</p>	<p>Diplomová práce je bez příloh.</p>
<p>Rozsah práce:</p>	<p>119 s.</p>

Jazyk práce:	Český jazyk
---------------------	-------------