

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI**

**PEDAGOGICKÁ FAKULTA**

Ústav špeciálnepedagogických štúdií

**Bakalárska práca**

Katarína Vandáková

**Využitie muzikálového umenia u ľudí s mentálnym postihnutím**

Olomouc 2018

vedúci práce: Mgr. Kristýna Krahulcová, PhD.

### **Čestné vyhlásenie**

Prehlasujem, že som túto bakalársku prácu spracovala samostatne a použila som iba tie pramene, ktoré sú uvedené v zozname použitej literatúry.

V Olomouci dňa 17. 4. 2018

Podpis: .....

## **Pod'akovanie**

Ďakujem mojej školiteľke Mgr. Kristýne Krahulcovej, PhD. za pomoc pri výbere témy, odborné vedenie, trpezlivosť, a pomoc pri písaní tejto práce, svojej rodine a najbližším priateľom za podporu a ústretový prístup.

# OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>6</b>
<b>I. TEORETICKÁ ČASŤ</b> .....	<b>7</b>
<b>1 MUZIKÁLOVÉ UMENIE</b> .....	<b>8</b>
1.1 HISTÓRIA MUZIKÁLU .....	9
1.2 HLAVNÉ ZLOŽKY MUZIKÁLU .....	10
<b>2 MENTÁLNE POSTIHNUTIE</b> .....	<b>12</b>
2.1 MENTÁLNA RETARDÁCIA .....	12
2.2 KLASIFIKÁCIA STUPŇOV MENTÁLNEJ RETARDÁCIE.....	13
2.3 CHARAKTERISTIKA STUPŇOV MENTÁLNEJ RETARDÁCIE.....	14
2.4 ETIOLÓGIA MENTÁLNEJ RETARDÁCIE.....	15
2.5 DOSPIEVANIE A MLADÁ DOSPELOSŤ U ĽUDÍ S MENTÁLNYM POSTIHNUTÍM.....	17
<b>3 DIVADELNÁ TVORBA S ĽUDMI S MENTÁLNYM POSTIHNUTÍM</b> .....	<b>19</b>
3.1 HISTÓRIA DIVADELNEJ TVORBY S ĽUDMI S MENTÁLNYM POSTIHNUTÍM.....	19
3.2 PROCES DIVADELNEJ TVORBY U ĽUDÍ S MENTÁLNYM POSTIHNUTÍM.....	19
3.3 JEDNOTLIVÉ MUZIKÁLOVÉ ZLOŽKY U ĽUDÍ S MENTÁLNYM POSTIHNUTÍM.....	20
3.3.1 Herecká zložka .....	20
3.3.2 Hudobná a spevácka zložka .....	21
3.3.3 Tanečná, pohybová zložka .....	22
<b>II. PRAKTICKÁ ČASŤ</b> .....	<b>23</b>
<b>4 VÝSKUMNÉ ŠETRENIE</b> .....	<b>24</b>
4.1 CIEĽ VÝSKUMU.....	24
4.2 VÝSKUMNÉ OTÁZKY .....	25
4.3 DIZAJN VÝSKUMU.....	25
4.3.1 Kvalitatívny výskum.....	26
4.3.2 Fázy výskumného šetrenia .....	26
4.4 VÝSKUMNÉ PROSTREDIE .....	27
4.4.1 Divadlo z Pasáže.....	27
4.4.1.1 Inscenácia Pinocchio.....	28
4.4.2 Divadelný súbor Hopi Hope.....	28
4.4.2.1 Inscenácia Emilyna ruža .....	28

4.5	VÝSKUMNÝ SÚBOR .....	29
4.6	METÓDA ZBERU DÁT.....	29
4.6.1	Metóda rozhovoru, interview .....	29
4.7	METÓDY ANALÝZY DÁT .....	30
4.7.1	Zakotvená teória .....	31
4.7.2	Otvorené kódovanie.....	31
<b>5</b>	<b>ANALÝZA A INTERPRETÁCIA DÁT .....</b>	<b>33</b>
5.1	PRIEBEH ANALÝZY DÁT.....	33
5.2	ANALÝZA A INTERPRETÁCIA ROZHOVOROV .....	34
5.3	ZODPOVEDANIE VÝSKUMNÝCH OTÁZOK .....	42
<b>6</b>	<b>DISKUSIA .....</b>	<b>45</b>
6.1	ZHODNOTENIE PRÁCE.....	45
6.2	LIMITY VÝSKUMNÉHO ŠETRENIA .....	45
6.3	ODPORÚČANIE PRE PRAX.....	46
6.4	REŠERŠ.....	46
	<b>ZÁVER .....</b>	<b>47</b>
	<b>ZOZNAM BIBLIOGRAFICKÝCH ZDROJOV .....</b>	<b>48</b>
	<b>ZOZNAM TABULIEK .....</b>	<b>52</b>
	<b>ZOZNAM PRÍLOH .....</b>	<b>53</b>

# ÚVOD

V súčasnej dobe zažíva muzikálové umenie, ako jedna z foriem hudobného divadla, veľký celosvetový rozkvet a rozvoj. Muzikál je celostná forma, ktorá spája hereckú, hudobnú, spevácku a tanečnú zložku. Muzikáloví herci by mali profesionálne zvládať všetky muzikálové zručnosti tak, aby jednotlivé zložky prirodzene tvorili príbeh, ktorý je postavený na kladnom hrdinovi. Všeobecne ľudia muzikál vnímajú ako formu oddychu a zároveň určitú formu spoločenskej katarzie, očisty.

Téma muzikálu už bola určite mnohokrát spracovaná v rôznych publikáciách a absolventských prácach. Táto práca sa však zaoberá tým, že muzikál nemusí mať len estetickú funkciu, ale v kombinácii „hercov“ s nejakým hendikepom môže mať aj liečebno-formatívnu funkciu. Konkrétne v tejto práci je využitie muzikálu u skupiny ľudí s mentálnym postihnutím.

Jedinci s mentálnym postihnutím mávajú často poruchy adaptability, sebaaprejavovania. Často sa u nich ako intervencie používajú terapie, ktoré čerpajú z umenia, ako je napríklad divadlo, tanečný pohyb, hudba. Táto prepojenosť medzi umením a terapiou má doposiaľ veľmi efektívne a kladné výsledky.

Bakalárska práca sa zameriava práve na spojenie jednotlivých umeleckých prvkov. Tieto prvky sú v práci využívané s formatívnym, nie terapeutickým charakterom. Práca sa zameriava na snahu o spojenie hudby, herectva a pohybu u ľudí s mentálnym postihnutím.

V teoretickej časti práce sa upriamuje pohľad na muzikál, mentálne postihnutie, divadelnú prácu a využitie muzikálových zložiek u ľudí s mentálnym postihnutím.

V praktickej časti je zrealizované výskumné šetrenie kvalitatívneho charakteru s dvoma organizáciami. Prvou organizáciou je Divadlo z Pasáže v Banskej Bystrici, ktoré funguje ako profesionálne komunitné divadlo. Divadlo má svoju primárnu funkciu vychovávať ľudí s mentálnym postihnutím ako hercov. Druhý je divadelný súbor Hopi Hope, ktorý je vnímaný ako sociálne divadlo. Hopi Hope sídli v Košiciach v dennom stacionári pre dospelých ľudí s mentálnym postihnutím.

Bakalárska práca sa zameriava na proces, špecifiká tvorby muzikálového predstavenia u ľudí s ľahkým, stredne ťažkým, ťažkým mentálnym postihnutím v spomenutých organizáciách.

# I. TEORETICKÁ ČASŤ

Teoretická časť bakalárskej práce je zameraná na zoznámenie sa s muzikálom samotným, na charakteristiku mentálneho postihnutia a tieto dve kategórie sa snaží spojiť do muzikálového procesu tvorby inscenácie.

Teoretická časť je tematicky rozčlenená na tri časti.

Prvá časť bakalárskej práci definuje pojem muzikál, muzikálové umenie, jeho svetové a slovenské dejiny, základné znaky a jeho muzikálové zložky.

Druhá časť vymedzuje mentálne postihnutie, jeho špecifiká, delenie stupňov a ich charakteristiku a etiológiu. Nakoniec v tejto časti sa práca zameriava na obdobie dospievania a dospelosti u ľudí s mentálnym postihnutím.

Tretia časť pozostáva z divadelnej histórie a divadelných fáz procesu u ľudí s mentálnym postihnutím, orientuje sa na individuálne zložky muzikálu, ktoré majú formatívne, podporné a stimulačné pôsobenie na vybranú skupinu ľudí.

# 1 MUZIKÁLOVÉ UMENIE

Prvá kapitola rozoberá špecifiká a jednotlivé zložky muzikálového umenia. V podkapitolách je spomenutý historický vývoj samotného muzikálu v zahraničí, ale aj na Slovensku. V danom texte práce má pojem muzikálové umenie a muzikál identický význam.

Muzikálové umenie je vnímané ako moderný žáner, ktorý nie je možno vnímať ako činohru a ani ako hudobné divadlo. Jeho snahou je udržať balans, spoluprácu a vzájomné prelínanie sa medzi činohrou a hudobným divadlom (Bez, Degenhardt, Hofmann, 1987).

Je zaraďované medzi formy hudobného divadla, medzi ktoré patrí tiež opera, balet, revue a opereta. Doposiaľ je vnímaný ako najmladší z foriem hudobného divadla (Prostějovský, 2008).

Termín muzikál pochádza z anglického názvu „musical comedy“ (hudobná komédia), ktorý sa následne zredukoval len na pojem „musical“ (Vaněk, 1998). Jeho pôvod je v Amerike na newyorskom Broadwayi, ale jeho prví autori mnohokrát čerpali práve z princípov európskeho divadla.

Prvé zmienky sa nachádzajú v americkej literatúre, ktorá muzikál používa v širšom kontexte a nazýva ho ako hudobné divadlo. Muzikál môžeme definovať ako formu, ktorá súhrne využíva hovorené a spievané slovo, hudbu a pohyb (Prostějovský, 2008).

Ako spomína teoretik Osolsobě (2007), muzikál je vnímaný ako divadlo, ktoré rozpráva, tancuje a spieva.

Keďže muzikál sa za posledné obdobie vyvíja veľmi rýchlo, doteraz nemá presnú jednotnú definíciu. Odborníci používajú rozmanité špecifikovanie, rôzne definície tohto žánru. Avšak všetci sa zhodujú na tom, že muzikál je pestrou a rôznorodou hudobno-divadelnou formou a jej predchodcom je opera (Prostějovský, 2008).

Blahynka (2007) konštatuje, že odborníci považujú muzikál za žáner, ktorý sa snaží divákovi za pomoci umenia demonštrovať pohľad na pravdu a na odhodlanie ísť za pravdou.

Zo začiatku bol muzikál určený pre všedných, obyčajných ľudí za účelom odreagovania, zmiernenia bolesti zo života, pobavenie sa. Z toho dôvodu bol odohrávaný v materinskom jazyku danej spoločnosti.

Ako u každého umeleckého diela, tvorcovia sa najčastejšie inšpirujú zo svetovej literatúry, ako je napríklad muzikál Oliver, ktorý je napísaný podľa knižnej predlohy Oliver Twist. Ďalším zdrojom čerpania námetov pre tvorbu muzikálu je história, príbehy skutočných postáv. Pre diváka sú historické muzikály veľmi blízke a téma minulosti je i v dnešnej dobe



aktuálna. Známý historický muzikál je napríklad muzikálové predstavenie Evita alebo Chicago (Prostějovský, 2008).

Tvorcovia muzikálov čerpajú z ďalších rôznych námětov:

- biblické námety (Jozef a jeho zázračný farebný plášť, Jesus Christ Superstar),
- literárne námety (Chrám Matky Božej v Paríži, Bedári, Fantóm opery),
- aktualizované námety (Rómeo a Júlia, West Side Story),
- filmové námety (Billy Elliot),
- rozprávkové námety (Leví kráľ, Kráska a zviera, Tarzan) (Oravec, 2012).

## 1.1 História muzikálu

„Zlaté dvadsiate roky“ boli nadmierne tvorivým obdobím vo výtvarnom umení, v literatúre, hudbe a v divadle. V tomto období umenie malo dostatok podnetov, stimulov a možností na to, aby mohlo začať experimentovať vo svojom odvetví. Vznikali nové myšlienky, bojovalo sa s konzervatívnym poriadkom, veľkou rýchlosťou rástlo hospodárstvo, ktoré si zakladalo nové trhy. Vďaka tomuto procesu divadlo napredovalo. Pre muzikál bol veľmi dôležitý moment, kedy sa Newyorská ulica Broadway stala najväčšou show ulicou na svete a je doposiaľ vnímaná ako kolíska muzikálu (Bez, Degenhardt, Hofmann, 1987).

Korene muzikálu siahajú do amerického a európskeho divadla. Jednotlivé znaky muzikálového umenia vznikli na podstate prelínania týchto dvoch území. Z tohto dôvodu sa diferencuje americká a európska línia muzikálu. Do americkej línie patria americké formy divadla, ktoré ťažia z černošských afrických rituálov. Ďalej do tejto línie patria príznačné formy newyorského divadla. Ako za epochálne staršiu líniu je považovaná európska, ktorá pre muzikál nesie prínos hlavne z opery a operety (Oravec, 2012).

Muzikál vznikol v období, keď boli na vrchole v divadlách opery, operety, balety. Už od jeho vzniku bol žáner, ktorý sa stále menil a vyvíjal, preto je ťažko určiť jeho presnú hranicu, kedy je spoľahlivý dátum jeho zrodu (Hoggardová, 2000).

Všeobecne je za prvý muzikál považovaný muzikál s názvom **Lod' komediantov** (Show Boat), ktorý vznikol v roku 1927 od Jeromeho Kerna a Oscara Hammersteina II., ktorým sa podarilo jednotlivé hudobné čísla integrovať do jednotného príbehu. Avšak muzikál ako samostatný žáner je možné vnímať až od 40. rokov, a to vďaka muzikálu Oklahoma! (1943), kde autori Richard Rodgers, Oscar Hammerstein II. odštartovali „Zlatý vek muzikálu“ a udali základ pre budúci vývoj muzikálu (Prostějovský, 2008).

Na Slovensku muzikál vznikol zo slovenskej operety, nemal však úspech. Pokusy o prvé muzikáli boli v 60. rokoch, ale boli to námety zahraničných muzikálov (americké, talianske). Až v 70. rokoch sa dostáva do popredia slovenský autor Teodor Šebo- Martinský. Jeho prvý významný muzikál bol Revízor, uvedený v roku 1973. Ďalším bol muzikál Ohnivák. Za prvý slovenský muzikál je považovaný **Cyrano z predmestia**, ktorý bol uvedený v roku 1977. Autorom libreta bola Alta Vášová, texty k piesňam vytvorili Kamil Peteraj a Ján Štrasser (Vladár, 1990).

## 1.2 Hlavné zložky muzikálu

Oravec (2012) interpretáciu v muzikáli rozdeľuje na tri zložky:

- **hereckú,**
- **hudobno-spevácku,**
- **pohybovo-tanečnú.**

**Herecká (činoherná) zložka** sa rozdeľuje na dve herecké techniky. Vonkajšia herecká technika pozostáva z hlasového a pohybového vyjadrovania. Vnútorňa herecká technika zahŕňa prežívanie postavy (emócie, vlastnosti, charakter postavy).

V hereckom prejave sa využíva najmä hovorené slovo (monológ, dialóg), ktoré dotvára dej predstavenia. Herecké repliky sa zjednodušujú pre potreby muzikálu (Oravec, 2012).

Základným prvkom muzikálu je pieseň. Dominuje tu hlavne populárna hudba a využitie elektronických nástrojov. V **hudobno-speváckej zložke** je nosným faktorom dôkladné naštudovanie muzikálových piesní. Spev je alternatívny prostriedok vyjadrovania namiesto hovoreného slova (Prostějovský, 2008). Spôsob prevedenia muzikálového spevu stojí na hranici medzi operným spevom a technikou populárneho spevu. V popredí však nie je spevácka technika, dôležitejší je dramatický spôsob prevedenia jednotlivých postáv, frázovanie a správna výslovnosť. Muzikálový spev umocňuje dej, vyjadruje pocit a emóciu herca, pomáha prepojiť jednotlivé spevácke pasáže s hovorenými časťami (Oravec, 2012). Spev na mikrofón/ mikroport umožňuje hercom lepšie herecké a pohybové prevedenie postavy (Prostějovský, 2008).

Dôležitosť **pohybovo-tanečnej zložky** je totožná s hudobno-speváckou zložkou. Herec potrebuje ovládať techniku, ale prvoradý je pohybový charakter postavy. Vystihnutie špecifických výrazových prostriedkov jednotlivých postáv dokáže vyvolať oveľa lepší dojem u diváka ako ostatné zložky (Prostějovský, 2008). Najdôležitejšou funkciou tanca je opis konkrétneho príbehu, hereckého charakteru a vzťahov medzi jednotlivými postavami bez

toho, aby bo využitý iný umelecký prvok. Herec vie prostredníctvom tanca, vďaka správne priestorovému prevedeniu, vyjadriť vzťahy a emócie medzi jednotlivými postavami. Štýl pohybu a tanca dokáže tiež diváka oboznámiť s dejom a uviesť ho do obdobia, v ktorom sa dej odohráva (Oravec, 2012).

## 2 MENTÁLNE POSTIHNUTIE

Mentálne postihnutie je vnímané ako jedno z najčastejších postihnutí v populácii (Valenta, 2014).

Mentálne postihnutie sa chápe ako širší a zastrešujúci pojem, ktorý orientačne označuje ľudí, ktorí majú IQ nižšie ako 85. Z tohto faktu do mentálneho postihnutia sa zahrňujú ľudia s mentálnou retardáciou, ale aj s hraničným pásmom kognitívne-sociálnych porúch (Krejčířová, Kozáková, Müller, 2013). Toto postihnutie znevýhodňuje jedinca pri jeho fungovaní v spoločnosti (Švarcová, 2011).

Ako problematické v oblasti mentálneho postihnutia sa javí pejoratívne vnímanie terminologických názvov, ktoré sa za posledných päťdesiat rokov vystriedali, ako napríklad duševná úchylnosť, duševná oneskorenosť, duševný defekt, rozumová zaostalosť, slabomyselnosť, oligofrénia a mnoho iného. Momentálne je v spoločnosti využívaný pojem **mentálna retardácia**, ktorý máva dosť často v spoločnosti hanlivý charakter (Valenta, 2014). V budúcnosti je možné, že pojem mentálna retardácia bude nahradený „intellectual and developmental disorder“ (IDD), čiže intelektová a vývojová porucha (Valenta, Müller, 2013).

### 2.1 Mentálna retardácia

Termín mentálna retardácia bol vytvorený Svetovou zdravotníckou organizáciou (WHO), konkrétne v desiatej revízii Medzinárodnej klasifikácii ochorení (MKN), kde je tento termín definovaný ako vývojová porucha, ktorá pozostáva z nedokončeného alebo pozastaveného duševného vývoja (Valenta, Müller, 2013) a jedinec sa od narodenia nevyvíja bežným spôsobom (Fisher, Škoda, 2008). Podľa Pipekovej a kol. (2010) zasahuje mentálna retardácia všetky zložky jedinca. Oplyvňuje rečovú, kognitívnu, pohybovú a sociálnu zložku schopností (Valenta, Müller, 2013).

Môže vzniknúť počas tehotenstva alebo komplikáciami pri pôrode a po ňom. Táto znížená schopnosť jedinca oslabuje v adaptácii na prostredie, ľudí a dopomáha ku ťažkej integrácii jedinca v každodennom živote (Lečbych, 2008).

Švarcová (2011) uvádza, že ide o výrazne zníženú úroveň rozumových schopností, teda inteligencie. Inteligenciu je možné definovať ako schopnosť učiť sa z osobnej minulosti a schopnosť adaptovať sa na nové prostredie, ľudí a podmienky.

Mentálna retardácia má trvalý charakter aj napriek tomu, že je možné určité zlepšenie. Maximálna možná miera zlepšenia je u každého individuálna v závislosti od výchovy, vzdelávania a následnej terapeutickej intervencie (Fisher, Škoda, 2008).

Špecifikácie u osôb s mentálnym postihnutím býva závislosť na druhých, nesebestačnosť, infantilnosť, problém s emocionalitou, rigidné správanie, problém s osobnostnou identifikáciou, vzťahové poruchy, zvýšená potreba uspokojenia, poruchy v adaptácii, porucha pozornosti, pamäti a impulzivita (Valenta, Müller, 2013).

Fisher a Škoda (2008) uvádzajú odlišnosti:

- **v myslení** (stereotypné, rigidné a zjednodušené myslenie, zhoršená orientácia v priestore, nezrozumiteľnosť sveta, znížená sebakritika),
- **v reči** (nepresná výslovnosť, dysgramatickosť, jednoduché vyjadrovanie, znížená schopnosť porozumenia, nepochopenie irónie, humoru),
- **v učení** (obmedzené, prevažne mechanické učenie),
- **v emocionalite** (vyššia podráždenosť, afektívne reakcie, nedostačujúca kontrola emócií, zvýšená tendencia uspokojenia potrieb),
- **v správaní** (neporozumenie normám, problém s vyjadrovaním pocitov).

## 2.2 Klasifikácia stupňov mentálnej retardácie

WHO reviduje klasifikáciu chorôb a duševných porúch **MKN10**. V tejto klasifikácii je mentálna retardácia určovaná podľa zhodnotenia štruktúry inteligencie, schopnosti prispôsobenia a orientácie jedinca, ďalej podľa sociálno-kultúrnych nárokov na jedinca a podľa inteligenčného kvocientu.

**Klasifikácia podľa MKN10:**

- **F70** **Lahká mentálna retardácia** (50 až 69 IQ),
- **F71** **Stredne ťažká mentálna retardácia**(35 až 49 IQ),
- **F72** **Ťažká mentálna retardácia** (20 až 34 IQ),
- **F73** **Hlboká mentálna retardácia** (do 19 IQ),
- **F78** **Iná mentálna retardácia**(neurčitosť IQ kvôli iným pridruženým chorobám),
- **F79** **Mentálna retardácia nešpecifikovaná** (nedostatok informácii k zariadeniu F70 – F78) (Valenta, Müller, 2013).

Podľa **DMS-V** (Diagnostický a štatistický manuál mentálnych porúch), je prijatá príručka Americkej psychiatrickej spoločnosti (APA). Táto príručka sa zameriava na

klasifikáciu a štatistiku mentálnych porúch. Mentálna retardácia je podľa DSM-V diagnostikovaná u jedinca s inteligenciou, ktorá je znížená pod arbitrovanú úroveň.

Diagnostické kritéria mentálnej retardácie :

- nástup poruchy pred dosiahnutím dospelosti,
- znížená intelektová funkcia (IQ 70 a menej),
- znížená prispôsobivosť jedinca (Raboch a kol., 2015).

### 2.3 Charakteristika stupňov mentálnej retardácie

Táto podkapitola sa zameriava na jednotlivé stupne mentálnej retardácie a ich charakteristiku fungovania v bežnom živote. Podkapitola opisuje prvé tri stupne mentálnej retardácie, a to z dôvodu, že v praktickej časti bakalárskej práci obe zariadenia pracujú s ľuďmi s ľahkou, stredne ťažkou a ťažkou mentálnou retardáciou.

Dospelí ľudia s **ľahkou mentálnou retardáciou** dosahujú približne na mentálny vek deväť až dvanásťročného dieťaťa a ich IQ je v pásme 50 až 60 (Franiok,2007). Majú oneskorený vývoj reči, ale väčšina z nich je schopná používať reč v pragmatickej rovine, a tak dokážu na dobrej úrovni komunikovať s ostatnými ľuďmi (Švarcová, 2011). V ich vyjadrovaní chýba abstraktnosť pojmov, využívajú konkrétne označovanie a jednoduchú tvorbu viet. Poznatky sa učia prostredníctvom mechanickej pamäte, využívajú v niektorých oblastiach zjednodušenú logiku, avšak majú problém s abstraktným uvažovaním. Väčšina ľudí má problém s čítaním a písaním (Fisher, Škoda, 2008). Vývoj jemnej a hrubej motoriky je oneskorený, ale v dospelosti môže motorika dosiahnuť normálny štandard. Pozornosť je skôr krátkodobá, útržkovitá a povrchová (Valenta, Müller,2013). Väčšie množstvo ľudí s ľahkou mentálnou retardáciou sa dokáže starať o seba, sú schopní fungovať v domácnosti sebestačne (Švarcová, 2011). Po emocionálnej stránke majú problém s impulzivitou a labilitou, majú zväčšenú sugestibilitu (Pipeková a kol., 2010). Ich sociálna nezrelosť sa môže ukázať v nespôsobilosti vo vyrovnávaní sa s jednotlivými požiadavkami, ako je napríklad spoločenské normy, manželstvo, rodičovstvo (Valenta, Müller,2013).

Ľudia so **stredne ťažkou mentálnou retardáciou** v dospelosti nadobudnú mentálny vek šesť až deväťročného dieťaťa a ich IQ je v pásme 35 až 49 (Franiok,2007). Ich uvažovanie je možné priradiť k mysleniu predškolského dieťaťa (Fisher, Škoda, 2008), myslenie je neurčité a jednotvárne. Využívanie a chápanie reči je obmedzené a premenlivé. Slovná zásoba je zredukovaná na využívanie konkrétnych, jednoduchých slov. Mnohokrát je využívaná

neverbálna komunikácia, ale ľudia so stredne ťažkou mentálnou retardáciou sú schopní aktívne komunikovať (Valenta, Müller,2013). Nové poznatky sa učia mechanickým podmieňovaním. Ku fixácií vedomostí dochádza prostredníctvom mnohopočetného opakovania. Dokážu si osvojiť bežné návyky a základné, ľahké zručnosti, ktoré nepožadujú precíznosť a rýchle tempo (Fisher, Škoda, 2008). Avšak ich sebaobsluha sa nezaobíde bez trvalého dohľadu a pomoci, a to kvôli narušenej jemnej a hrubej motoriky, nekoordináciou pohybov (Valenta, Müller,2013). Po citovej stránke sú ľudia so stredne ťažkou mentálnou retardáciou labilní, nevyrovnaní, výbušní a mávajú časté afektívne výbuchy (Franiok,2007). Táto skupina ľudí máva často pridružené iné ochorenia, hlavne neurologického a psychologického charakteru. Často sa vyskytuje pervazívna vývojová porucha (Aspergerov syndróm), epilepsia a duševné poruchy (depresie) (Valenta, Müller,2013).

Ľudia s **ťažkou mentálnou retardáciou** odpovedajú v dospelosti mentálnemu veku trojročného až šesťročného dieťaťa, ich IQ je v pásme 20 až 34 a sú značne obmedzení v psychomotorickom vývoji, ktorý je dosť často spojený s pohybovou neobratnosťou, nekoordinovanosťou. Niekedy sú v motorickom vývoji zaznamenané automatické pohyby a tiky (Franiok,2007). V dospelosti je myslenie zamerané na schopnosť pochopiť iba základné súvislosti a vzťahy. Narušenie je aj v rečovej oblasti, ľudia využívajú len niektoré, nie vždy správne, naučené slovné výrazy, ktoré používajú na dorozumenie, nie vždycky v dobrom kontexte. Niektorí ľudia absolútne nerozprávajú. Proces učenie je výrazne limitovaný a narušený, požaduje dlhotrvajúci prístup. Aj vďaka tomuto prístupu sú jedinci s ťažkou mentálnou retardáciou schopní osvojiť si základné činnosti a dokážu pochopiť len jednoduché pokyny (Fisher, Škoda, 2008). Sebaobsluha je trvalo obmedzená, v niektorých prípadoch až nemožná, je potrebná špeciálna úprava prostredia, stravy (Valenta, Müller,2013). Z tohto dôvodu sú jedinci s ťažkou mentálnou retardáciou závislí na pomoci a starostlivosti druhých ľudí (Fisher, Škoda, 2008). Citová stránka je ovplyvnená častými afektívnymi záchvatmi, veľkou impulzivitou a častou kolísavosťou a nestálosťou nálad (Franiok,2007).

## **2.4 Etiológia mentálnej retardácie**

Etiológia je rovnako zložitá a premenlivá ako symptomatológia, ktorá je daná celým reťazcom faktorov, zodpovedných za vzniknutie tohto špecifického psychického stavu, ktorý je prioritne známy zníženou inteligenciou (Valenta, Müller, 2013).

Podľa Švarcovej (2011) je príčinou mentálnej retardácie organické poškodenie mozgu, a to z hľadiska štrukturálneho poškodenia alebo z dôvodu neobvyklého vývoja.

V tomto smere je veľmi dôležitý individuálny pohľad na jedinca s mentálnym postihnutím. Neexistuje, aby dvaja jedinci boli s úplnou identickou symptomatológiou. Z tohto dôvodu je veľmi problémové utvárať jednotnú, adekvátnu etiológiu.

Rozdelenie príčiny mentálneho postihnutia podľa faktorov:

- a) **endogénných** (vnútorných);
- b) **exogénných** (vonkajších).

**Endogénne faktory** pozostávajú z genetických a dedičných príčin. Zaraďuje sa sem génová mutácia a chromozómová aberácia (napríklad Downov syndróm, trizómia 21. chromozómu) (Krejčířová, Kozáková, Müller, 2013).

**Exogénne faktory** vznikajú vplyvom prostredia. Ide o vrodené a environmentálne príčiny postihnutia (Dlouhá a kol., 2011). K poškodeniu mozgu plodu alebo dieťa môže dôjsť chemickými a fyzikálnymi vplyvmi (žiarenie, jedy), biologickými vplyvmi (ochorenia, baktérie, víry) a psychosociálnymi vplyvmi (výchova, škola, prostredie dieťaťa) (Krejčířová, Kozáková, Müller, 2013).

Rozdelenie príčiny podľa časového hľadiska:

- a) **prenatálne** (počas tehotenstva);
- b) **perinatálne** (počas pôrodu a krátky úsek po pôrode);
- a) **postnatálne** (v živote).

Medzi **prenatálne príčiny** sa zaraďujú infekcie matky v období tehotenstva, užívanie návykových látok, hormonálne problémy, chýbajúce dôležité živiny, syfilis, toxoplazmóza, nedostatok plodovej vody (Valenta, Müller, 2013).

**Perinatálne príčiny** vznikajú v období pôrodu. Medzi dôvody mentálneho postihnutia počas pôrodu patria nedostatočná pôrodná váha, predčasný pôrod, vážna novorodenecká žltacka, organické poškodenie mozgu (encefalopatia), mechanické poškodenie mozgu, nedostatočné okysličenie mozgu (hypoxia a asfyxia) (Valenta, Müller, 2013).

**Postnatálne príčiny** po narodení môže mentálne postihnutie vzniknúť zo zlej a nedostatočnej výživy, z poranenia hlavy, nádorového ochorenia a infekčného ochorenia centrálnej nervovej sústavy. K postihnutiu môže dôjsť po ochorení zápalu mozgových blán (meningitída, encefalitída), pri krvácaní do mozgu, pri ochorení, ktoré spôsobujú úbytok intelektu (Parkinsonova a Alzheimerova choroba) (Valenta, Müller, 2013).



## 2.5 Dospievanie a mladá dospelosť u ľudí s mentálnym postihnutím

Človek s mentálnym postihnutím takisto podlieha biologickým vývojovým zmenám v období dospievania. Tieto zmeny môžu mať oneskorený nástup. U ľudí s postihnutím obvykle nedochádza k dosiahnutiu štádia formálnych myšlienkových operácií. Jedinec sa v tomto prípade nedostane ani na úroveň abstraktného myslenia. Dochádza tu teda k dost' viditeľnej disproporcii medzi rozumovou a biologickou zrelosťou, ktorá sa postupne viac a viac prehľbuje (Lečbych, 2008). V procese dospievania a v dospelosti majú títo ľudia len malé množstvo nazbieraných životných skúseností (Thorová, Júr, 2012).

Ďalším problematickým bodom je otázka seba prijatia a vlastnej identity. Akceptovanie vlastného tela je často komplikované kvôli zníženej úrovni kognitívnych schopností a odvíja sa najmä od názorov druhých ľudí, čo ústi do skreslenej predstavy sebahodnotenia. Preto majú veľký vplyv podmienky, v ktorých žije a funguje dospievajúci s mentálnym postihnutím. Vhodná integrácia môže byť v týchto oblastiach veľmi účinná a nápomocná. (Lečbych, 2008).

Málo diskutovanou témou, je otázka sexuality u ľudí s mentálnym postihnutím. Osoby s mentálnym postihnutím potrebujú, rovnako ako intaktní jedinci, sociálny kontakt, pocit lásky a blízkosti iného človeka (Pipeková, Vítková, Bartoňová a kol., 2014). Osoby s rôznym hendikepom preto patria do rizikovej skupiny sexuálneho zneužívania. Zneužíva sa často v domácom či ústavnom prostredí. Rada odborníkov dokázala, že sexuálne zneužívanie sa vzťahuje na pomerne veľké percento detí s mentálnou retardáciou, a to vďaka ich oddanosti a závislosti na druhých. Skúsenosť zo sexuálneho zneužívania môže úplne deformovať pohľad dospievajúceho na sexualitu. Hlavne z tohto dôvodu je sexuálna prevencia (návčik asertívnych techník – napríklad schopnosť povedať nie...), sexuálna výchova u ľudí s postihnutím naozaj potrebná (Lečbych, 2008). Ľudia s mentálnym postihnutím sú však v dôsledku svojho postihnutia vylúčení zo spoločenského života a majú nedostatočný prístup k poznatkom (Thorová, Júr, 2012).

Dospievajúci s mentálnym postihnutím mávajú často nerealistické predstavy o svojom pracovnom uplatnení sa (Lečbych, 2008). Často majú nepostačujúce znalosti a nízku dôveru v seba, a tiež sa pomaly prispôsobujú (Nowak in Vančová, Habšudová, 2003). Osoba s mentálnym postihnutím môže byť spoločnosťou chápaná ako záťaž, najmä, ak má problém zamestnať sa (Šiška, 2005). Získať prácu môžu hendikepovaný predovšetkým v chránených dielnach – špecifické pracovisko pre ľudí, ktorým je obťažné zamestnať sa (Pipeková, 2006),

alebo prostredníctvom podporovaného zamestnania – pre ľudí, ktorí sa chcú zaradiť do každodenného pracovného života (Doležel, Vítková, 2007).

Osoby s mentálnym postihnutím nie sú „vedľajšie produkty“ bez nadania, práve naopak, ak má takýto človek príležitosť zdokonaľovať svoj talent, vie sa zapojiť aj v umeleckej sfére (Michalík, 2011).

### **3 DIVADELNÁ TVORBA S ĽUDMI S MENTÁLNYM POSTIHNUTÍM**

Kapitola sa zameriava na stručné zoznámenie sa s históriou divadelnej tvorby, ktorá sa zameriavala na ľudí s mentálnym postihnutím, na opis jednotlivých fáz divadelného procesu a na formatívne pôsobenie muzikálových zložiek.

*„Divadlo je prožitkem vede k uvědomění pevné struktury, má navíc i resocializační význam ve smyslu úpravy sebevědomí a schopnosti komunikace (Bartošová in Valenta, 2011, s. 19).*

#### **3.1 História divadelnej tvorby s ľuďmi s mentálnym postihnutím**

Divadelná práca s ľuďmi s mentálnym postihnutím sa začala vyvíjať koncom sedemdesiatych a začiatkom šesťdesiatych rokov dvadsiateho storočia. V tomto období vzniká fenomén, ktorý bol nazvaný „divadlo hrané postihnutými hercami“. Stimulom bol austrálsky film o divadelnom predstavení „Madame Butterfly“, v ktorom bola herecká zložka postavená z mentálne postihnutých hercov. Tento prístup plnil integračné snahy a začal sa postupne konkretizovať (Valenta, 2011).

V polovici osemdesiatych rokov boli vo Veľkej Británii, Francúzku, Španielsku, Belgicku a Holandsku založené divadelné súbory, ktoré pozostávali z hercov so špecifickými potrebami. Niektoré súbory boli založené ako súčasť špeciálneho zariadenia (napríklad divadelný súbor) a iné vznikli ako profesionálne súbory, ktoré sa primárne zameriavali na divadelnú tvorbu. Medzi profesionálny divadelný súbor patrí holandský Maatwerk, ktorý pracoval ako špeciálny projekt, ktorý obsadzoval dospelých ľudí s mentálnym postihnutím. Ich hlavnou činnosťou bola tvorba divadelného predstavenia a herecká práca (Valenta, Polínek, 2013).

Na Slovensku v Banskej Bystrici od roku 1995 až do súčasnosti funguje divadlo pre mentálne postihnutých – Divadlo z Pasáže, ktoré je bližšie charakterizované v podkapitole 4.4.1. Toto divadlo pracuje podobnou formou ako holandský Maatwerk (Valenta, 2011).

#### **3.2 Proces divadelnej tvorby u ľudí s mentálnym postihnutím**

Divadelný proces, ktorý využíva muzikálové zložky, pozostáva z pohybovej, hlasovej hereckej a teoretickej prípravy.

Růžička a Polínek (2013) popisujú jednotlivé fázy divadelného procesu:

- 1. Voľba a úprava divadelnej predlohy.**
- 2. Zoznamovanie sa s textom hry – „čítačky“.**
- 3. Prevedenie hry do javiskovej podoby – práca v priestore.**
- 4. Prezentácia umeleckého útvaru pred publikom.**

Každá z jednotlivých fáz môže mať individuálne časové ohraničenie. Postupnosť fáz nie je striktná, niektoré fázy je možné preskočiť alebo opakovať.

### **3.3 Jednotlivé muzikálové zložky u ľudí s mentálnym postihnutím**

Formatívne využitie umenia, ako je tanec, divadlo a hudba, je založené na presvedčení, že povaha ľudskej psychiky sa môže autenticky vyjadrovať skôr obrazom, pohybom a zvukmi, než slovami (Naumberg in S.K. Levine, E.G Levine, 2006).

#### **3.3.1 Herecká zložka**

Herecká zložka vychádza z talentu a zručnosti hereckého aktéra. Herecké umenie spočíva v každodennej tvrdej a poctivej práci. U ľudí s mentálnym postihnutím sa využívajú herecké prostriedky k osobnostnému rastu, k vybitiu nožnej nahromadenej energie, relaxácii, k naučeniu správnych vzorcov správania a mnoho iného. Herectvo pomáha pracovať s narušenou komunikačnou schopnosťou u človeka s mentálnym postihnutím a motivovať ho k sebarozvoju (Hornáková, 2007).

Ľudia s mentálnym postihnutím hrajú prirodzene, bez poučenia, vytvárajú svoje „vlastné divadlo“ a to dokazuje, že príroda sama zasadila do každej ľudskej bytosti akýsi cit k divadlu (Jones, 2007).

Reč, ako jeden z najdôležitejších nástrojov herca, musí neustále napredovať. Oblasti, ktoré ovplyvňujú reč a vyjadrujú danú postavu, sú napríklad fonácia, správne vyjadrovanie na javisku, dýchanie, používanie páuz, zafarbenie hlasu, rytmickosť, dôraz a mnoho iného. Je nespočetne veľa techník na rozvíjanie týchto jednotlivých oblastí (Martinec, 2003).

Prostredníctvom vstupovania do rolí sa jedinec učí vnímať empatiu, interpersonálnu interakciu, čo mu ukáže iný uhol pohľadu, nadhľad na svoje problémy a vzťahy (Hornáková, 2007). Herecká zložka pomáha ľuďom s mentálnym postihnutím s uchopením a zjemnením ich sociálnych a psychologických problémov, pracovať s jednotlivými symptómami mentálneho postihnutia. Herectvo môže byť veľaokrát vnímané ako symbolický nástroj, ktorý

pomáha človeku nadobudnúť vzťah k sebe samému a k jeho okoliu, prostredníctvom tvorivej verbálnej a neverbálnej komunikácie (Müller, 2013).

V hereckej zložke pracujú ľudia s mentálnym postihnutím primárne s nasledujúcimi metódami a technikami:

- hlasová príprava (dych, fonácia, artikulácia),
- práca s javiskovým partnerom (dialógy, vzťahy),
- práca s vnútornou technikou (zmyslové vnímanie),
- metódy práce s javiskovou postavou (vstup do rolí),
- improvizácia a metódy práce s motívom, námetom (kreativita) (Valenta, Müller, Polínek, 2010).

### **3.3.2 Hudobná a spevácka zložka**

Zvuk je integrálnou súčasťou života v živočíšnom, ako aj v ľudskom svete (Payne, 2006).

Jedným zo spôsobov, prostredníctvom ktorého sa môže konať aktívna predstavivosť, pozostáva z neverbálnych zvukov ľudského hlasu, čo je možné nazvať „spevom“ len v jeho najširšom zmysle (Newham in S.K. Levine, E.G Levine, 2006).

Bližšie skúmanie ukázalo, že vplyv zvuku a hudby môže mať významné účinky v psychologických a fyziologických procesoch. Hlasitosť a kvalita tónu sú vlastnosťami reči, ktoré toto vnímanie ovplyvňujú. Vďaka týmto vlastnostiam a cez spomenuté procesy môžeme prijímať a spracovávať psychologické a fyziologické účinky zvuku (Payne, 2006).

Hlas je hlavným prostriedkom komunikácie v ľudských bytostiach. Náš hlas je vyjadrením toho, kto sme a ako cítime. Hudobná a emocionálna kvalita hlasu, ktorá je nezávislá na slovách, ktoré sa vyslovujú, odhaľuje povahu človeka, nálady, zaujatosť a charakter. Zmena tónu hlasu môže úplne zmeniť zmysel tých istých slov (S. K. Levine, E. G Levine, 2006).

Spev piesne pomáha pri spoločenskom kontakte, kultiváciou a zrozumiteľnosťou rečového prejavu. Ďalej pomáha pri odreagovaní sa, vybití energie a psychickom uvedomení sa. U ľudí s mentálnym postihnutím je známe, že ich úroveň hudobných schopností nemusí byť ovplyvnená ich postihnutím, v skutočnosti môžu byť na obdobnej úrovni ako populácia bez postihnutia. Hudba je prostriedkom, ktorý pomáha vytvárať priaznivé podmienky pre zníženie, elimináciu patologických javov v správaní a jednaní (Müller, 2013).

Hudba má obrovskú silu, ktorá dokáže zjednotiť a liečiť. Je ju možné vnímať ako najhlbšiu nemechanickú liečbu (Sacks in Gerlichová, 2014). Účinok hudby je tak univerzálny, že má formatívny vplyv na človeka bez ohľadu na jeho náboženskú, etnickú a politickú príslušnosť. Analyzovať hudbu je možné prirodzene na zložku rytmickú, harmonickú a melodickú. Rytmická zložka je pre tvorbu muzikálového predstavenia veľmi dôležitá. Jedincom s mentálnym postihnutím pomáha pri spájaní tanca so spevom. Vďaka harmonickej zložke hudby naberajú predstavenia celkový súlad. Melodická zložka dáva priestor tvoriť jednotlivé tóny, myšlienku a príbeh prostredníctvom spevu (Gerlichová, 2014).

### **3.3.3 Tanečná, pohybová zložka**

Tanec je reč tela (Müller, 2014). Telo je nositeľom pohybu. Pohybová zložka a zložka vnímania tvoria v priebehu tvorby integritu. Dôležité je uvedomenie si svojho tela, čo má veľký vplyv na kvalitu pohybového prevedenia. Tento poznatok pomáha ľuďom s mentálnym postihnutím v konkrétnom prežívaní a vnímaní svojich pohybov, pri práci s telom a s koncentráciou (Hornáková, 2007).

U ľudí s mentálnym postihnutím sa využíva pohyb, ktorý dáva možnosť zapojiť sa do procesu samostatne a tvorivo. Tento proces je nesmierne dôležitý, pretože dokáže využiť a posilniť jednotlivé prvky, ako sú sociálna, emočná, kognitívna či fyzická integrácia jedinca. Táto integrácia sa prenáša do predstavenia a neskôr aj do osobného života (Kantor, 2016).

Pohyb je ovplyvnený aktuálnym stavom človeka, jeho emocionalitou a vnútorným prežívaním, kvôli čomu je veľakrát interpretované práve to, že pohyb a terapia idú ruka v ruku. Tanec, ale aj samotný pohyb, preniká do psychiky a prežívania jedinca. Ten sa následne stáva liečiteľným (Bič, 2011).

Pohybová zložka umožňuje ľuďom s mentálnym postihnutím vyjadriť to, čo by bolo pre nich obtiažne vysloviť verbálnym spôsobom (Hornáková, 2007). Práca so zapájaním tela počas hereckých výstupov je dôležitá. Patria sem improvizované výstupy, napodobňovanie pohybov, priestorová orientácia, nácvik jednotlivých choreografií, schopnosť hľadať nové pohybové prvky, pohybový charakter postavy (spôsob kráčania, gestikulácia, mimika) a tanec (Martinec, 2003). Pohyb v divadelnej tvorbe u ľudí s mentálnym postihnutím kladie dôraz na spoznávanie a uvedomovanie si vlastnej telesnej schémy a pohybových prejavov, ktoré sú prepojené s emocionalitou. Vďaka tomuto dôrazu je človek schopný následne nadväzovať nové vzťahy v okolí a dokáže prijať seba samého (Müller, 2014).

## II. PRAKTICKÁ ČASŤ

Praktická časť bakalárskej práce je rozdelená na tri časti. Prvá časť praktickej práce sa zameriava na stanovenie a popis daného cieľu bakalárskej práce, hľadanie výskumných otázok, vymedzenie metodologického rámcu výskumného šetrenia.

Druhá časť pozostáva z konkrétnej analýzy získaných dát, ktoré sme získali z interview. Analýza využíva jednotlivé kódy, ktoré sú zhromaždené v tabuľke a následne vybratou technikou interpretované.

Posledná, čiže finálna časť, spočíva z diskusie výskumného šetrenia. Časť sa zameriava na zhodnotenie práce, na jednotlivé limity práce, autorkine odporúčenie pre zamestnancov zariadení, ktorí chcú využívať muzikálové zložky. Nakoniec je v praktickej časti rešerš poznatkov, ktorými sa práca inšpirovala.

## 4 VÝSKUMNÉ ŠETRENIE

Primárnou úlohou tejto bakalárskej práce bolo hľadanie a stanovenie si cieľa a formovanie výskumných otázok.

Pôvodný zámer tejto práce bolo hľadanie a získanie určitých metód, techník prepojenosti medzi muzikálovými zložkami u ľudí s mentálnym postihnutím, formou pozorovania vo vybranom jednom zariadení. Avšak inscenácia, ktorá využívala muzikálové zložky, bola stiahnutá z repertoáru a bola nahradená novou inscenáciou činoherného charakteru. Z tohto dôvodu prvotný zámer bakalárskej práce nebolo možné zrealizovať. Hneď po tomto zistení boli oslovené organizácie, ktoré pracujú s muzikálovou prepojenosťou. Po tomto hľadaní boli vybraté dve zariadenia, ktoré súhlasili so spoluprácou.

Z tohto dôvodu je celá bakalárska práca sústredená na tzv. predvýskum, ktorý je zameraný na oboznámenie sa s danou problematikou, na zoznámenie a predstavenie dvoch vybraných zariadení a naznačenie ich práce s muzikálovými zložkami u ľudí s mentálnym postihnutím. Podľa Miovského (2006) je predvýskum možné využiť vtedy, keď nastane situácia, že výskumník pri realizovaní výskumného šetrenia naráža na nedostatok informácií. Z tohto dôvodu je predvýskum chápaný ako zmapovanie prostredia, organizácie, klientely, čo bolo možné vďaka kvalitatívnym stratégiám.

S týmto predvýskumom bude autorka pracovať ďalej, a to v nadväzujúcej diplomovej práci, kde sa bude snažiť dopracovať ku získaniu konkrétnym metód, techník a foriem práce s muzikálovou prepojenosťou u konkrétnej klientely, ktorá je v celej praktickej časti bakalárskej práce označovaná pojmom „herci“.

### 4.1 Cieľ výskumu

Práca sa zameriava na využitie a uplatnenie jednotlivých muzikálových zložiek, ako je pohyb, herectvo a hudba alebo spev u ľudí s ľahkým, stredne ťažkým a ťažkým mentálnym postihnutím, ktorí sú zapojení do divadelnej aktivity v nižšie uvedených organizáciách. Keďže viaceré inštitúcie využívajú tieto prvky samostatne, táto práca sa zameriava práve na integráciu všetkých muzikálových zložiek v konkrétnych inscenáciách. Autorka bola prítomná na skúškach a predstaveniach, a preto sa práca bude zameriavať aj na porovnanie práce jedného a druhého zariadenia.

Podľa Hendla (2016) výskumník hľadá a stanovuje výskumnú tému, prostredníctvom ktorej definuje ciele a výskumné otázky, ktoré sú možné meniť v priebehu výskumu. Na



začiatku si autorka stanovila cieľ bakalárskej práce: *„Zistiť efektívne metódy, formy procesu tvorby muzikálového predstavenia.“* Avšak po fáze zberu dát autorka zistila, že z rozhovoru nemá dostatočné informácie na zodpovedanie si tohto cieľa, a musela cieľ modifikovať.

**Konečný cieľ výskumného šetrenia je:** *„Zistiť špecifiká procesu pri tvorbe muzikálového predstavenia u ľudí s mentálnym postihnutím.“*

## 4.2 Výskumné otázky

Podľa Švaříčka a Šed'ovej (2014) majú výskumné otázky neoddeliteľné miesto vo výskume. Ukazujú výskumníkovi, ako pracovať a viesť výskum, pomáhajú prehĺbiť sa do problematiky a zodpovedaniu si daného cieľa práce. Cieľ a výskumné otázky musia byť vo vzájomnej interakcii a zhode. Od určeného, vyššie spomenutého cieľa výskumu boli definované jednotlivé výskumné otázky:

**Výskumná otázka č. 1:** *„Aké rovnaké a aké rozdielne fázy procesu tvorby muzikálového predstavenia používajú jednotlivé zariadenia?“*

**Výskumná otázka č.2:** *„Aká je prepojenosť jednotlivých muzikálových zložiek – pohyb, herectvo, spev v skúšobnom procese Emilyna ruža a Pinocchio?“*

**Výskumná otázka č.3:** *„Je v rámci samotnej hereckej práce pre tvorcov muzikálového predstavenia podstatnejší proces (terapia) alebo umelecký útvar (výsledok)?“*

**Výskumná otázka č.4:** *„Aké sú požiadavky na samotných hercov, ktorí využívajú jednotlivé muzikálové zložky?“*

Samotný cieľ a výskumné otázky budú zodpovedané na základe dvoch rozhovorov vybraných účastníkov výskumného šetrenia a následne na analýze a interpretácií získaných dát.

## 4.3 Dizajn výskumu

Dizajn výskumu je takzvaný plán výskumu. Pozostáva z navrhnutia kritérií, metód a podmienok, podľa ktorých je realizované výskumné šetrenie (Švaříček, Šed'ová, 2014). Na začiatku bolo potrebná si opísať konkrétny plán výskumu, a to z jednotlivých fáz, ktoré sú opísané v podkapitole 4.3.2., vďaka ktorým mohlo byť zrealizované výskumné šetrenie.

### **4.3.1 Kvalitatívny výskum**

Podľa Hendla (2016) je kvalitatívny výskum chápaný ako proces, ktorý vyhľadáva pochopenie, porozumenie. Je vytvorený na rozmanitých metodologických zvykov jestvujúceho ľudského, sociálneho javu, kde dochádza k tomu, že výskumník tvorí celostný obraz. Výskumník analyzuje texty, oboznamuje ostatných o postojoch zúčastnených konkrétneho výskumu, ktoré skúma v ich všednej klíme. Výskumník spoznáva v teréne nových ľudí a pozoruje konkrétny jav, ktorý si určil. Proces výskumu prebieha longitudinálne, kde sa zber dát a ich následná analýza realizujú paralelne. Obsah výskumu pozostáva z detailného opisu miesta, kde sa vykonáva výskumné šetrenie. Ďalej podáva rozsiahle citácie z rozhovoru, z poznámok ktoré sa mu podarilo zhotoviť.

Autorka mala možnosť sa zúčastniť na niektorých divadelných skúškach a aj na jednotlivých inscenáciách, čo ju prinútilo rozmýšľať o danej problematike a o tom, ako to vplýva na hercov a aký to má na nich dopad. Na základe stratégií, metód zberu a analýzy zberu si vybrala kvalitatívny výskum.

### **4.3.2 Fázy výskumného šetrenia**

Autorka si hneď na začiatku stanovila plán výskumu. V prvotnej fáze sa autorka informovala o daných zariadeniach, preštudovala si ich zameranie a prácu s klientmi a jednotlivé divadelné predstavenia, v ktorých sú využívané muzikálové zložky. Ďalšou fázou bolo štúdium odbornej literatúry. Autorka hľadala v odbornej literatúre informácie, ktoré sa zaoberajú existujúcou problematikou v prepojenosti pohybu, hudby a herectva u ľudí so špecifickými potrebami. Avšak, v odbornej literatúre nenašla dostatočné a vhodné množstvo informácií. Kvôli tomu sa zamerala na literatúru, ktorá využíva jednotlivé muzikálové zložky samostatne.

Pracovala s českými, slovenskými, zahraničnými knihami, ktoré mali charakter terapeutický, ktoré čerpali z expresívnych terapií. Autorka pracovala s týmito poznatkami nie terapeuticky, ale skôr formatívne a rehabilitatívne. Vďaka transformácií terapeutických informácií na potrebné informácie v umeleckom procese autorka mohla začať pracovať na výskumnej časti.

Nasledovala fáza realizácie výskumu. Ako stratégiu zber dát využila interview. Autorka si telefonicky dohodla osobné stretnutie so zamestnancami dvoch zariadení, ktorí sa primárne podieľajú na tvorbe muzikálových predstavení. Predstavila im koncept výskumu a poprosila

ich o individuálne interview. Zamestnanci súhlasili a autorka s nimi uskutočnila vopred vytvorený rozhovor, ktorý si nahrala na diktafón.

Po získaní potrebných dát sa autorka ocitla v predposlednej fáze výskumu, a to fáza vyhodnotenia údajov z praktického výskumu. Po realizácii rozhovorov ich autorka prepísala. Následne na to získané dáta analyzovala otvoreným kódovaním a konkrétne kategórie, kódy dala do tabuľky a nižšie ich objasnila. V poslednej fáze autorka zodpovedala na výskumné otázky, zhodnotila praktickú časť a zaberala sa doporučením pre prax, limitmi práce.

## **4.4 Výskumné prostredie**

Výskumným prostredím sú vybrané dve organizácie, divadlo a divadelný súbor, ktoré divadelne pracujú s ľuďmi s mentálnym postihnutím. Toto prostredie bolo pre výskum vybraté z toho dôvodu, že autorka mala možnosť bližšie spoznať ich fungovanie a prácu s hercami. Prvé divadlo je z Banskej Bystrice – Divadlo z Pasáže. Pri zrode jeho inscenácie Pinocchio mala autorka možnosť sa nachádzať a sledovať jeho proces a priebeh tvorby. Druhé prostredie je divadelný súbor Hopi Hope, ktorý sa nachádza v Košiciach a pracuje s muzikálnymi zložkami v inscenácií Emilyna ruža.

### **4.4.1 Divadlo z Pasáže**

Divadlo z Pasáže je vnímané ako profesionálne komunitné divadlo. Vzniklo ako odpoveď na potrebu pomoci skupine ľudí, ktorá potrebuje bojovať proti útlaku, nepochopeniu a izolácii spoločnosťou. Vzniklo na základne povahy divadla utlačovaných. Divadlo je unikátom na Slovensku, pretože ide o prvé divadlo, ktoré aktívne integruje a spolupracuje s hercami ktorí majú mentálne postihnutie. Nachádza sa v Banskej Bystrici a funguje už od roku 1995. Od roku 2010 funguje ako mestské divadlo.

Vo svojej funkcii divadlo prepája sociálnu, kultúrnu a umeleckú zložku. Divadlo z Pasáže by nemohlo existovať bez organizácií Denné centrum a Chránené bývanie, ktoré medzi sebou neustále spolupracujú a sú spoločne zainteresované. Divadlo má pevnú umeleckú a úradnícku zložku ktorá je doplnená o externých lektorov. V súčasnosti herecký team pozostáva zo 16 hercov a 11 zamestnancov. Divadlo z Pasáže vytvorilo samostatný systém, ktorý umelecky vzdeláva hercov ktorí majú mentálne postihnutie.

#### **4.4.1.1 Inscenácia Pinocchio**

Pinocchio je príbeh o hľadaní a o nájdení ľudskosti skrz dreveného chlapca. Chlapec sa ocitne v neznámom svete a ochutnáva pocity lásky, bolesti, samoty a sklamaní. Predloha je na motív klasického príbehu Pinocchia od Carla Collodiho. Inscenácia je stvárnená moderným spôsobom. Využíva rôzne technické pomôcky. Je prepojená hudobným doprovodom, ktorý bol samostatne pre túto inscenáciu vytvorený a naspievaný. Herci majú v inscenácii pasáže, kde majú individuálne alebo hromadné choreografie, ktoré sprevádzajú svojim spevom. V inscenácii je využitá technika tieňohry, ktorá jednotlivé pasáže jemne vykresľuje.

#### **4.4.2 Divadelný súbor Hopi Hope**

Divadelný súbor nazývaný Divadlo Hopi Hope vznikol v roku 2012. Bol vytvorený v sociálnom zariadení, v dennom stacionári ako sociálne divadlo, ktoré poskytuje pomoc dospievajúcim a dospelým ľuďom s mentálnym hendikepom. V tomto divadelnom súbore sa stretávajú členovia ArtEstu, ktorí sa zameriavajú na vzdelávanie znevýhodnených dospievajúcich a dospelých.

Keďže herci nie sú len s mentálnym postihnutím, ale aj bez postihnutia, tento divadelný súbor sa začal identifikovať medzi najbližšími ako integrované sociálne divadlo. Myšlienka sociálneho divadla je, aby spoločnosť pochopila, že ľudia s mentálnym postihnutím sú schopní aj dávať, nielen brať a to prostredníctvom umeleckého zážitku.

#### **4.4.2.1 Inscenácia Emilyna ruža**

Emilyna ruža je chápaný steampunkový muzikál. Steampunková muzikál znamená pre tvorcu inscenácie alternatívny pohľad na spoločnosť, necháva v divákoch otázku, čo by sa stalo, keby svet ostal v 19.storočí. Dej sa odohráva vo vymyslenej minulosti, na území Uhorského Rakúska. Dej má povahu detektívky. Inscenácia má hudobný charakter. Tento muzikál sa nezaobíde bez toho, aby jeho aktéri hrali, tancovali, spievali a hrali na hudobné nástroje.

## 4.5 Výskumný súbor

Výskumný súbor bol zvolený metódou zámerného výberu, u ktorého ťažiskom bolo cielené vyhľadávanie účastníkov výskumného šetrenia, ktorí boli nositeľmi potrebných vlastností a boli ochotní s výskumníkom spolupracovať na konkrétnom výskume (Miovský, 2006).

Výskumným súborom boli vybraní účastníci, ktorí najviac úzko súvisia s divadelnou prácou, ktorá využíva požadované tri zložky. Ako prvý bol oslovený a požiadaný o rozhovor účastník výskumného šetrenia č. 1, ktorý je v Divadle z Pasáže umeleckým šéfom a riaditeľom chráneného bývania. Ako druhý bol vybraný a oslovený účastník výskumného šetrenia č. 2, ktorý je vedúci divadelného súboru Hopi Hope.

## 4.6 Metóda zberu dát

Na zrealizovanie výskumného šetrenia je využívaná kvalitatívna metóda zberu dát. Konkrétne je použitá metóda interview s dvoma účastníkmi výskumného šetrenia. V podkapitole je bližšie definovaná jednotlivá metóda.

### 4.6.1 Metóda rozhovoru, interview

Na realizáciu výskumu a na zbieranie dát od vybraných účastníkov výskumného šetrenia bola použitá kvalitatívna metóda, to jest interview, čiže rozhovor. Pred zostavením rozhovoru boli pozorované obidve zariadenia. Z informácií, ktoré boli získané pozorovaním, sa vytvoril daný rozhovor (Príloha č. 1 a Príloha č. 2).

Podľa Hendla (2005) je rozhovor jednou z najfrekvencovanejšou metódou zberu dát v kvalitatívnom výskume.

Ďalej Miovský (2006) opisuje rozhovor, ktorý je moderovaný a uskutočňovaný, a to podľa cieľu a procesu konkrétneho výskumu. Bádateľ prevádza rozhovor zvyčajne s jedným a maximálne s tromi účastníkmi naraz, a to z dôvodu, že pri viacerých účastníkoch dochádza ku skupinovej dynamike a podstata rozhovoru je kvôli tomuto faktoru narušená. Ak rozhovor tento počet prevyšuje, vraví sa o skupinovom interview, alebo ohniskovej skupine. Rozhovor nie je možné vytvoriť bez interakcie s pozorovaním konkrétneho prostredia. Čím výskumník spozná viac účastníkov, môže vytvoriť pri realizovaní príjemnú atmosféru, ktorá môže prehĺbiť vzťah a realizovaný rozhovor, vďaka čomu môže výskumník pracovať viac do hĺbky a podstaty problému a získať lepšie validné dáta.

Ak je interview vykonávaný formou „face to face“, môžeme ho rozdeliť do troch primárnych rozhovorových skupín:

- štruktúrované interview,
- pološtruktúrované interview (semištruktúrované interview),
- neštruktúrované interview.

Na získanie zberu dát bolo v tejto bakalárskej práci využité pološtruktúrované (semištruktúrované) interview. Toto interview, čiže rozhovor, je prevažne najviac využívanou podobou kvalitatívnej metódy interview, a to z dôvodu, že dokáže riešiť množstvo problémov a nevýhod štruktúrovaného a neštruktúrovaného rozhovoru.

Pološtruktúrovaný rozhovor požaduje od výskumníka technickú prípravu. V rozhovore je potrebné modelovať zreteľnú schému, ktorá pozostáva z okruhov otázok, ktoré bádateľ chce položiť svojim účastníkom výskumného šetrenia. Tento druh rozhovoru výskumníkovi dovoľuje meniť v rozhovore poradie otázok a dopytovanie sa, upresnenie odpovede účastníka, aby výskumník v konečnej fáze bol schopný odpovedať. Veľkou výhodou tohto rozhovoru je, že dáva možnosť klásť dodatočné otázky, ktoré vzniknú z odpovede účastníka, čo pri štruktúrovanom rozhovore nie je možné.

Otázky rozhovoru sú modelované tak, aby vychádzali z vopred stanovených výskumných otázok. Zameranie otázok pozostáva zo samotného fungovania a procesu nácviu muzikálového predstavenia. Prvý rozhovor sa odohrával priamo v Divadle z Pasáže. Druhý rozhovor bol zrealizovaný mimo zariadenia, v ktorom divadelný súbor funguje, z dôvodu odcestovania vedúceho divadelného súboru Hopi Hope. Obidvaja účastníci výskumného šetrenia boli zoznamení s účelom vykonávania výskumu a s okruhom otázok. Rozhovor bol v oboch prípadoch realizovaný v príjemnom prostredí, čomu určite pomohlo, že autorka účastníkov už poznala a praxovala v konkrétnych zariadeniach. Rozhovory boli nahrávané pomocou diktafónu. Jednotlivé rozhovory trvali v priemere 15 až 20 minút. Následne rozhovory boli prepísané do textovej elektronickej podoby, a to technikou doslovnej transkripcie, to znamená, prepisovanie slova od slova.

## **4.7 Metódy analýzy dát**

Po zbere dát prostredníctvom interview a jeho následnej transkripcie, sú dáta podrobené dôkladnej analýze a jej postupnej interpretácií. Za metódy analyzovania textu sú použité: zakotvená teória, otvorené kódovanie. Na interpretáciu zakódovaného textu je vybraná technika vyloženia kariet.

#### **4.7.1 Zakotvená teória**

Prístup, ktorý je označený ako zakotvená teória (grounded theory), pozostáva z myšlienky vyhľadávania špecifickej „substantívnej“ teórie. Determinuje sa ako jeden so základných prístupov kvalitatívneho výskumu.

Zameriava sa osobitne na stratégiu výskumu a jej následný rozbor, spôsob získania a analyzovania dát (Hendl, 2016). Zakotvená teória je utvorená skrz systematického hromadenia údajov, dát o výskumnom jave a analýzy získaných údajov. Z tohto dôvodu sa etapy samostatnej teórie, zhromažďovania informácií, faktov a údajov a ich následná analyzovanie recipročne dopĺňujú. Výskumník nezačína teóriou, ktorú by v spomenutých etapách výskumu overoval, ale otvorí skúmané oblasti, javy, ktoré sa vďaka tejto teórii postupne otvárajú. Podstatné požiadavky zakotvenej teórie sú napríklad zhoda s pozorovanými a kódovanými javmi, práca v teréne a v prirodzenom prostredí, zrozumiteľnosť získaných poznatkov, práca so vzájomnou interakciou medzi správaním, jednaním človeka a jeho podmienkami.

Kľúčovým pojmom zakotvenej teórie je teoretická citlivosť a významné jednotky. Teoretická citlivosť v sebe zahŕňa schopnosť poskytnúť konkrétnym javom relevantnosť, schopnosť vyčleniť nepotrebné dáta od potrebných, schopnosť rozpoznať dôležitosť a zmysel informácií. Ďalej je dôležité vo výskume nájsť tzv. významné jednotky a identifikovať ich prostredníctvom kódov. Je to určitý významný segment, to jest ohraničený text (interview), ktorý je primárnym zdrojom informácií (Miovský, 2006).

Vďaka využitiu zakotvenej teórie sú v nahromadených dátach zvolené kódy, ktoré sú doplnené poznámkami. Tieto poznámky a kódy pomáhajú autorovi sa zorientovať v texte. Prostredníctvom týchto kódov je zanalyzovaný text oboch rozhovorov.

#### **4.7.2 Otvorené kódovanie**

Otvorené kódovanie je mnohokrát využívané v analýze dát kvalitatívneho výskumu kvôli jeho nekomplikovanosti a efektivity rozšifrovať daný text.

Pojem kódovanie v súvislosti v zakotvenej teórii je chápaný ako operácia, prostredníctvom ktorej bádateľ získané dáta a informácie analyzuje. Tieto dáta sa pomocou kódovania pojmovo a významovo rozkladajú a následne sa opäť skladajú iným a novým spôsobom. Jedná sa o indukčnú metódu, vďaka ktorej vznikajú jednotlivé kódy a kategórie. Táto metóda umožňuje výskumníkovi sa pozeráť na existujúcu problematiku novým pohľadom a dáva mu možnosť vytvárať nové teórie. Proces kódovania pozostáva z analýzy

získaných dát, informácií a jeho výsledkom sú jednotlivé kódy. Po zrealizovaní identifikácii textu, rozklasifikovania jednotlivých kritických miest v texte, výskumník môže uskutočniť tzv. otvorené kódovanie. Otvorené kódovanie pomáha lepšie pracovať s textom a nájsť jeho dôležité miesta a body.

Otvorené kódovanie je klasifikované ako prvá fáza procesu kódovania. Významové jednotky, ktoré už boli spomenuté v podkapitole zakotvenej teórii, sú vytvorené z pojmového konceptu ktoré opisujú určité javy, pocity, udalosti, súdy a sú nazvané tzv. kódom. Tieto kódy môžu byť modelované ako slovo, slovné spojenie, dokonca aj veta. Pri kódovaní je prípustné použiť i výraz, ktorý používa samotný účastník výskumného šetrenia. Z vytvorených kódov je možné utvárať jednotlivé kategórie, ktoré vznikajú z triedenia kódov do tematických skupín. Takto vznikajú rôznorodé kategórie, ktoré obsahujú príbuzné kódy. Vďaka procesu zaraďovania kódov do kategórií dochádza ku väčšej abstrakcii existujúcich kódov (Miovský 2006). Na objasnenie daných kódov je využitá **technika vyloženia kariet**. Podľa Švaříčka a Šed'ovej (2014) je táto technika jednou z najjednoduchších interpretácií otvoreného kódovania. Technika sa skladá z prerozprávania získaných kódov. Nie je podmienkou aby boli direktívne využité všetky spomenuté kódy v tabuľke.

Vo výskumnom šetrení tejto bakalárskej práce bolo vybrané na analyzovanie rozhovorov otvorené kódovanie, z dôvodu efektívnosti práce s textom. Otvorené kódovanie začalo analýzou a rozdelením jednotlivých dôležitých častí, celkov v texte. Následne k nim boli priradené konkrétne tematické kódy. Text bol znova poskladaný do celku a následne prečítaný ešte raz, kvôli precíznejšej práci s textom. Konečnou fázou kódovania bola tvorba tabuliek zo získaných dát a kódov. Tabuľky sú vytvorené ku každej jednotlivej otázke k interview, ktoré pozostávajú z položenej otázky, z kódov a z priamej výpovedi účastníka výskumného šetrenia, ktorá pozostáva z kľúčových pojmov. V interpretácii získaných kódov je použité analytické rozprávanie, ktoré prepojuje obe zariadenia. V interpretácii sú použité všetky kódy, a to kvôli ich dôležitosti. Vďaka tejto technike vyjasnenia daných tabuliek práca získava opis, ktorý pomáha pri zodpovedaní stanovených výskumných otázok.



## 5 ANALÝZA A INTERPRETÁCIA DÁT

Táto kapitola je vyústením praktickej časti bakalárskej práce. Zameriava sa na samotnú analýzu a interpretáciu získaných dát.

V analýze textu sú využité spomenuté kvalitatívne metódy: zakotvená teória, v ktorej je využité otvorené kódovanie. Toto kódovanie je analyticky rozvedené vďaka technike vyloženia kariet.

Podľa Hendla (2016) je analýza kvalitatívnych dát podmienená systematickým organizovaním získaných dát. Za cieľ analyzovania je považované odhalenie tém, informácií, validity, vzťahov.

### 5.1 Priebeh analýzy dát

Analýza dát začala rozborom prepísaných dvoch rozhovorov. Text rozhovoru sa rozdelil na čiastkové zložky. K významným jednotkám boli priradené tematické kódy, ktoré boli zapísané nad daný významný úsek. Pri kódovaní boli vytvorené iba kódy a nie kategórie, z dôvodu malého počtu rozhovorov. Pre prehľadné orientovanie v rozhovoroch sú vytvorené tabuľky. Ku každej otázke v rozhovore sa vytvorila individuálnu tabuľku, ktorá pozostáva z konkrétnej otázky výskumníka, z vytvorených kódov a odpovede účastníka výskumného šetrenia. Tabuľky sú očíslované približne podľa poradia otázok. Účastníci sú v tabuľke označení názvom divadla a farbou.

- **Divadlo z Pasáže** = účastník výskumného šetrenia č. 1, zelená farba;
- **Divadelný súbor Hopi Hope** = účastník výskumného šetrenia č. 2, modrá farba.

Ďalej následná tabuľka je okomentovaná technikou vyloženia kariet. Jednotlivé zistenia a kódy sú komentované prostredníctvom získaných informácií z rozhovoru a zo skúseností z divadelných skúšok a ich následnou interpretáciou pred divákmi. Prepísané dva rozhovory sú priložené do prílohy (Príloha č. 1 a Príloha č. 2).

Pri interpretácii daných tabuliek, z dôvodu častého opakovania názvov divadiel, sú použité skratky:

- **DzP**= Divadlo z Pasáže,
- **DsHH**= Divadelný súbor Hopi Hope.

## 5.2 Analýza a interpretácia rozhovorov

Tabuľka č. 1

Otázka v rozhovore	Kódy	Priama výpoveď účastníka
<b>Z koho pozostáva váš umelecký tím?</b>	Divadlo z Pasáže	
	Profesijná štruktúra	„... režisér, dramaturg, asistent réžie, scénograf, hudobník, herci,... máme divadelnú dielňu...“
	Externá zložka	„... oslovili sme zvéračov, rôznych technikoch...“
	Divadelný súbor Hopi Hope	
	Integrácia	„... nevystačím si len s našimi hendikepovanými hercami... pribrali sme hudobníka...“
	Všestrannosť	„... klienti šijú kostýmy.... nemáme scénografa... snažíme, aby všetko, čo vytvoríme, bolo naše...“

Profesijná štruktúra tvorivého divadelného tímu je pre dosiahnutie kvalitného umeleckého diela veľmi žiaduca. DzP má vo svojom tíme hercov, režiséra, dramaturga, asistenta réžie, scénografa, choreografa, hudobníka. Kostýmy, scéna a rekvizity si divadlo vytvára samo, a to vďaka samostatnej divadelnej dielni. Divadlo spolupracuje aj s externou zložkou. Napríklad s technikmi, zvéračmi. Táto profesionálna štruktúra divadla sa veľmi líši od štruktúry DsHH. Divadelný súbor sa snaží reprezentovať ako integrované divadlo. Kvôli nedostatku hendikepovaných hercov integrujú intaktných hercov, ako napríklad hudobníka, zamestnancov či rodinných príslušníkov. Vďaka všestrannosti hercov a ostatných klientov sociálneho zariadenia, v ktorom divadelný súbor funguje, všetko, čo potrebujú divadelného charakteru vyrobiť, vyrobí pod jedno strechou. Sami si šijú kostýmy, čo pomáha hercom v ďalšej oblasti, prostredníctvom tzv. ergoterapie (pracovná terapia).

Tabuľka č. 2

Otázka v rozhovore	Kódy	Priama výpoveď účastníka
<b>Sú v hereckej zložke zapojení vaši zamestnanci?</b>	Divadlo z Pasáže	
	Výnimočnosť	„... keď herci nestačili, tak režisér zapojil dvoch mojich kolegov...“
	Divadelný súbor Hopi Hope	
	Záporné postavy	„... áno... väčšinou.... nejakú zlú postavu...“

Zapojenie zamestnancov do hereckej zložky je v DzP vnímané ako výnimočnosť. Zamestnanci sa tomu musia podrobiť len v dvoch prípadoch. Prvý prípad je, keď jednotlivý obraz potrebuje väčší počet hercov ako samotný herecký tím obsahuje. Ďalším prípadom je, keď na skúške je neprítomný herec, ktorý nemá za seba žiadnu alternáciu. Naopak, pri DsHH zapojenie zamestnancov nie je výnimočnosťou. Zamestnanci sú obsadení do záporných rolí, a to z dôvodu neponížovania a nevysmievania ostatných hercov.

**Tabuľka č. 3**

Otázka v rozhovore	Kódy	Priama výpoveď účastníka
<b>Aké máte muzikálové požiadavky na vašich hercov?</b>	<b>Divadlo z Pasáže</b>	
	Samotné rozhodnutie	„... najprv sa musí človek samostatne rozhodnúť, že či fakt chce ísť do divadla...“
	Pracovitosť	„... povinnosť sa zapájať do činnosti divadla...“
	Spoločenskosť	„... či zapadne do kolektívu... tvorba je intímna...“
	Neposudzovanie potenciálu	„... nemajú možnosť chodiť ZUŠ... nemajú možnosť kde získať isté herecké predpoklady...“
	<b>Divadelný súbor Hopi Hope</b>	
	Disciplína	„... základná požiadavka, aby boli herci disciplinovaní... pretože by sa nám to rozpadlo...“
	Potenciál	„... snažíme sa z každého človeka dostať to, v čom je naozaj dobrý...“

Požiadavky na samotných hercov sa líšia v oboch zariadeniach. DzP má vypracovanú štruktúru na prijímanie nových hercov. Proces prijímania začína tzv. „oťukávaním“ potenciálneho herca. Táto fáza trvá od štyroch do piatich mesiacov, aby jedinec spoznal rolu herca, svojich nastávajúcich kolegov a aby podrobnejšie spoznal, ako funguje práca v divadle.

Dôležitým prvkom pre prijímanie herca je to, aby sa samostatne rozhodol vstúpiť do divadla, a to prostredníctvom slobodnej vôle. Po tomto rozhodnutí sa zamestnanci rozhodujú podľa pracovnosti herca, myslené v tom, že rola herca nepozostáva iba z divadelných skúšok, ale aj zo vzdelávania herca po osobnej a umeleckej stránke.

Ďalším kritériom je spoločnosť. Herec v „oťukávacej“ dobe sa zoznamuje s hereckým tímom a nadväzuje vzťahy. Vďaka týmto vzťahom môže začať divadelne

pracovať, pretože divadelná tvorba je realizovaná v intímnom duchu a je založená na dôvere. DzP neprijíma hercov podľa ich potenciálu, pretože viacerí ľudia s hendikepom nemajú možnosť sa kde vzdelávať v umeleckej oblasti.

DsHH nemá ako DzP vypracovanú štruktúru prijímania nových hercov. Herci v ich divadelnom súbore sú primárne klientmi sociálneho zariadenia. Jednou z ich aktivizačných služieb je divadelný súbor. Z tohto dôvodu, že divadlo nie je ich primárnym účelom pri práci, podmienky a kritéria hercov sú menej náročné. Ich jediné požiadavky na hercov sú disciplína a potenciál. Disciplína je neoddeliteľnou súčasťou pri tvorbe umeleckého útvaru. Herci majú pravidlá, bez ktorých by súbor nebol možný fungovať. Druhá požiadavka je umelecký potenciál každého herca. Konkrétne v inscenácii Emilyna ruža vedúci divadelného súboru angažoval hercov, ktorí mali talent v pohybe, hudbe a herectve.

**Tabuľka č.4**

Otázka v rozhovore	Kódy	Priama výpoveď účastníka
<b>Ako vyzerá začiatok tvorby predstavenia? Kto vyberá námet, tvorí piesne a choreografie?</b>	Divadlo z Pasáže	
	Kompetencie	„... vyberáme my... s témou prišla režisérka... je zároveň hudobníčka... poskladala hudbu a texty...“
	Skúšobný proces	„... zoznamovanie... začali sa učiť texty... išli sme pomaly do priestoru... začalo skúšať... robila individuálne...“
	Divadelný súbor Hopi Hope	
Priebeh skúšania	„... porady... nedirektívnosť... cvičenia.... práca s textom... prechádzame na jednotlivé scény...“	

Tvorba predstavenia, výber námetu, tvorenie piesní a choreografií hercov so špecifickými potrebami má heterogénny charakter. Najčastejšie je rozčlenená na jednotlivé fázy, ktoré sú dostupné v rôznych teatroterapeutických publikáciách. DzP si konkrétne stanovilo kompetencie výberu predlohy, ktorú vyberá režisér a prekonzultuje ho s ostatnými pracovníkmi zariadenia. Konkrétne k ich inscenácii Pinocchia prišla s námetom režisérka, ktorá je zároveň hudobníčka. Vďaka jej potenciálu vytvorila inscenáciu, ktorá využíva prvky pohybu, spevu, hudby a herectva. Okrem scenáru skomponovala hudbu, vytvorila text hudby a následne ho aj zámerne naspievala a to z toho dôvodu, aby sa pre hercov jej spev stal tzv. „hudbnou kotvou“, aby sa herci nebáli spievať. Skúšobný proces s hercami začal zoznamovaním sa s textom, s postavami a pointou príbehu. V tejto fáze režisérka predstavuje

svoje idey a predstavy. Herci sa postupne učia texty. „Čítačka“ sa postupne vykonáva v priestore. Začiatkové skúšobné fázy má DzP rozdelené len v doobedňajších hodinách, a poobede sa herci zúčastňujú skúšok iba individuálne.

DsHH hľadá námet a predlohu spoločne s hercami. Priebeh skúšania Emilynej ruže začínali dramaterapeutickými technikami, ktoré sa zameriavali na jednotlivé zložky, ako je pohyb, spev a herectvo. Téma sa hľadala v skupine hercov a neskôr vedúci súboru vybral námet, napísal text a začal ho pomocou nájdeného hudobníka zhudobňovať. Tím začal pracovať na texte, na úprave textu podľa potrieb jednotlivých hercov a stavať jednotlivé obrazy. Interval skúšok majú podľa programu zariadenia.

**Tabuľka č.5**

Otázka v rozhovore	Kódy	Priama výpoveď účastníka
<b>Herecké, tanečné a spevácke pasáže pripravujete individuálne, alebo sa muzikálové zložky cvičiť ako celok?</b>	Divadlo z Pasáže	
	Mixovanie	„... je to také rôznorodé... mixujeme to úplne vo všetkých tých variáciách, ktoré môžu nastať...“
	Prepojenosť	„... choreografia sa prepojí so spevom alebo hovoreným slovom... niekedy sa to prepája...“
	Divadelný súbor Hopi Hope	
	Problém s hudbou	„... hudobník... spravil so spevákmi hudbu... nebol na každej skúške... bolo to trošku oddelené...“
	Idea	„... prajeme si, aby to bolo vždy spolu...“

Pripravovanie muzikálových zložiek v DzP v inscenácií Pinocchio bolo tzv. mixované. Niekedy sa dával dôraz na prepojenosť pohybu s herectvom, rečou, inokedy sa pracovalo viacej na hudobnej a pohybovej zložke. Táto prepojenosť sa prispôbovala daným potrebám hercov.

V Inscenácií DsHH bol kameň úrazu problém s hudbou. Keďže hudobník doteraz nie je ich stály zamestnanec, nebolo možné mať živú hudbu na každej skúške. Zamestnanci sa snažili tento priestor vyplniť nahrávkou alebo klavírnym doprovodom. Kvôli tomuto problému bola prepojenosť hudobnej zložky s hereckou a pohybovou problematická. Na začiatku tvorby bola idea prepojenosti všetkých zložiek naraz, ktorá nebola splnená. Preto sa pracovalo na skúškach bez hudobníka len s herectvom.

Tabuľka č.6

Otázka v rozhovore	Kódy	Priama výpoveď účastníka
Nemajú vaši herci problém s prepojenosťou muzikálnych prvkov? Ktorá zložka im robí najväčší problém?	Divadlo z Pasáže	
	Individuálnosť	„... každý má individuálne schopnosti, aj bežný človek má problém prepojiť pohyb s hovoreným slovom... aj naši herci majú takéto problémy...“
	Proces prepojenosti	„... máme kolegu ktorý prepojí... je to ale proces... istých kolegov máme., ktorým to nejde... v rámci toho pracujeme veľmi individuálne...“
	Divadelný súbor Hopi Hope	
	Problémy	„... problém s učením textov... zrozumiteľnosťou... spevom, s hlasivkami...“
	Výnimočnosť	„... v inej oblasti sú vynikajúci... pohybové a emotívne čítanie...“

Zamestnanci v DzP sú si vedomí individuálnosti schopností každého herca. Herec bez mentálneho postihnutia má veľakrát tiež problém s procesom prepojenosti, z čoho samozrejme vyplýva, že aj herci DzP majú jestvujúce ťažkosti. Avšak individuálnosť klientov je rozmanitá. Niektorým hercom vďaka dobrému procesu a skúšaniam prepojenosť nerobí problém, na rozdiel ostatných hercov, ktorým prepojenosť robí veľké problémy kvôli ich určitým hendikepom a v tomto prípade je individuálna práca veľmi dôležitá.

Naopak DsHH vníma ako problémy s pamäťou, konkrétne v oblasti učenia textov, zároveň napríklad u ľudí s Downovým syndrómom býva evidentný problém s artikuláciou, porozumením. Ďalším problémom, ktorý je zjavný vo využití jednotlivých zložkách, je fyziologické hľadisko, ktoré býva u hercov dosť často narušené, ako napríklad problém pri speve z dôvodu problémov hlasiviek. Avšak keď je nejaká stránka narušená, býva často vykompenzovaná niekde inde, a vďaka tomuto majú herci svoju výnimočnosť, napríklad v pohybovej, emotívnej stránke.

Tabuľka č.7

Otázka v rozhovore	Kódy	Priama výpoveď účastníka
Čo sa týka muzikálových zložiek, je niečo, na čo ste prišli, že nefunguje?	Divadlo z Pasáže	
	Hromadné choreografie	„... niečo vydrilovať do krvi... stojí to veľa energie... a efekt býva veľmi rozpačitý...“
	Rytmické vnímanie	„... individuálne schopnosti vnímať rytmus a hudbu... rozdielnosť je veľakrát nezlučiteľná...“
	Divadelný súbor Hopi Hope	
	Bez problému	„... nie je problém... s Aspergerovým syndrómom ... prirodzený pohyb... nerobí problém hrať, spievať, tancovať...“

Pri práci s prepojenosťou jednotlivých muzikálových zložiek je v DzP problematickým miestom hromadná choreografia a to kvôli rôznorodému rytmickému vnímaniu hercov. Konkrétna rozdielnosť je niekedy až inkompatibilná, povedzme, že kvôli fyzickým obmedzeniam hercov.

V DsHH prepojenosť neberú ako problém, a to z dôvodu, že pri tvorbe čerpajú z charakteristiky herca a obsadzujú ho do takých pasáží, v ktorých mu je príjemne a v ktorých je ako doma.

Tabuľka č.8

Otázka v rozhovore	Kódy	Priama výpoveď účastníka
Ako vyzerá vaše skúšanie, keď sú už postavené jednotlivé obrazy a ako vyzerajú posledné fázy skúšok, koniec divadelného procesu?	Divadlo z Pasáže	
	Divadelné prostredie	„... skúšame najprv v našich priestoroch... 3 týždne pred premiérou skúšame... na domovskej scéne...“
	Forma	„... dvojfázovo... prepájame jednotlivé tie obrazy... alebo hneď celé... do kopy...“
	Divadelný súbor Hopi Hope	
	Dolaďovanie	„... posledné fázy... doháňame všetko... že ešte toto a toto nemáme... snažíme len dolaďovať...“
	Nekončiaci proces	„... predstavenie sa vyvíja i po premiére... veľa nápadov príde napríklad až potom...“

Na začiatku DzP nemá možnosť skúšať v potrebnom prostredí, a preto si vytvorilo vo svojom zariadení vlastnú skúšobňu. Tesne pred premiérou, približne tri týždne, sa premiestnia na ich domovskú scénu, kde dokončievajú proces skúšky a pracujú s inscenáciou dvoma formami, a to podľa potreby.

DsHH pracuje v konečnej fáze na doladovaní jednotlivých obrazov, na prepojenosti jednotlivých zložiek, ako je napríklad spev, tanec, herecké prevedenie. Svoje inscenácie zamestnanci vnímajú ako nekončiaci proces, ktorý sa zdokonaľuje každou reprízou, aj kvôli tomu, že herci začnú reagovať na inscenáciu prirodzene, po dlhšej dobe vnímajú lepšie svoje pohyby, emócie, zvuk svojho hlasu.

**Tabuľka č.9**

Otázka v rozhovore	Kódy	Priama výpoveď účastníka
<b>V ako intervale zvyknete hrať dané muzikálové predstavenie?</b>	Divadlo z Pasáže	
	Častá repríza	„... čo najviac hrať... raz za mesiac...“
	Divadelný súbor Hopi Hope	
	Obťažnosť	„... náročné na logistiku... raz za štvrt' roka...“

DzP má svoj repertoár, ktorý pravidelne obmieňa podľa potreby. Pri novej inscenácii, napríklad Pinocchiovi, sa snažia o častú reprízu, a to z dôvodu, aby sa hercom pohyb, hudba, spev a herectvo dostalo do krvi, do celého tela a stala sa prirodzeným vyjadrovacím prostriedkom.

Emilyna ruža v DsHH sa nehráva tak často ako Pinnocchio v DzP, kvôli jej náročnej logistike a to v tom prípade, keď sa predstavenie nehrá v sociálnom zariadení. Na inscenáciu sú potrebné kulisy, rekvizity a kostýmy, transport hercov. Z tohto dôvodu sa inscenácia hráva tak raz za štvrt' roka. Autor inscenácie ju vníma ako „čerešničku“ ich programu.



**Tabuľka č.10**

Otázka v rozhovore	Kódy	Priama výpoveď účastníka
<b>Vnímate predstavenie skôr ako terapiu alebo len ako umelecký útvar?</b>	Divadlo z Pasáže	
	Cieľ umelecký	„... tvoríme divadelne a umelecky... dôležitý proces tvorby... umelecké formovanie... to je práca...“
	Terapia umením	„... akékoľvek divadelné skúšanie... je terapia...“
	Divadelný súbor Hopi Hope	
	Skrz umenie	„... kde končí terapia, tam by malo začať umenie...“
	Nováčikovia	„... pre tých nových je to aj viac terapeutické...“

Obidve zariadenia majú pre svoje inscenácie a tvorbu primárne umelecký cieľ. V začiatkových fázach spolupráce s divadlom vnímajú, že pre nováčikov je divadelná tvorba viac terapeutická, lebo sa učia vystupovať pred ľuďmi, spoznávať seba samého skrz divadlo a neskôr skrz umenie. Terapia umením je pre každého jedinca, nezáleží či je intaktný alebo s určitým hendikepom.

**Tabuľka č.11**

Otázka v rozhovore	Kódy	Priama výpoveď účastníka
<b>Aký má význam podľa vás prepojenie herectva, spevu a pohybu u vašich hercov?</b>	Divadlo z Pasáže	
	Stimul	„... výzva sklbiť zložky... je to pre nich... rast...“
	Práca na sebe	„... ako pre civila... pre herca... tým sa posúva...“
	Divadelný súbor Hopi Hope	
	Napredovanie	„... fyzické, psychické schopnosti, sebavedomie...“
	Integrácia prepojenosti	„... prepojenosť tých viacerých zložiek im pomáha prepájať i viaceré zložky v osobnom živote...“

Prepojenosť muzikálových zložiek pomáha v rôznych oblastiach. Stimuluje a motivuje hercov k tomu, aby sa zdokonaľovali v hereckej oblasti, práci na seba, ktorá neoddeliteľne prispieva osobnostnému rastu herca. Vďaka integrácií prepojenosti muzikálových zložiek dokáže herec s mentálnym postihnutím byť pripravený na rôzne situácie v osobnom živote, dokáže prepojiť každodenné prvky v osobnom živote. Herec vďaka tvrdej práci, ako je napríklad nácvik choreografie so spevom, napreduje v psychických, fyzických oblastiach.

### 5.3 Zodpovedanie výskumných otázok

VO č.1: „*Aké rovnaké a aké rozdielne fázy procesu tvorby muzikálového predstavenia používajú jednotlivé zariadenia?*“

Autorka opisuje zhody a rozdielnosti samostatne v každých fázach procesu. Tieto fázy sú dopodrobna upísane v teoretickej časti, v kapitole 3.2.

V prvej fáze procesu zariadenia pracujú v niektorých veciach rozdielne a v niektorých procesoch sa zhodujú. Vo výbere témy, námetu a predlohy sa zariadenia od seba líšia. Divadelný súbor Hopi Hope nazačiatku predstavenia Emylina ruža vytvorila diskusiu, poradu so všetkými účastníkmi (aj s hercami) a stanovila si spoločnú tému, ktorou sa bude uberať konkrétna inscenácia. Avšak pri inscenácii Pinocchio v Divadle z Pasáže nedošlo ku diskusii a režisérka sama zvolila námet, predlohu.

Text divadlá písali obidvaja kompetentní, a to vedúci divadelného súboru Hopi Hope a v Divadle z Pasáže režisérka. Rozdielnosť vo vytváraní scenáru bola, že režisérka písala scenár na námet klasického príbehu Pinocchia, čo na rozdiel v druhom zariadení vedúci súboru písal scenár na jeho vymyslenú inscenáciu. Následne režisérka skomponovala hudbu, vytvorila text piesní a nahrála jednotlivé spevácke pasáže. V tejto časti divadelný súbor Hopi Hope postupovala iným spôsobom. Hudbu skomponoval externý hudobník a text piesní zložil vedúci divadelného súboru. Spevácke pasáže nenaspieval a nenahrál, a to z dôvodu, že herci v inscenácii spievajú len na živý hudobný podklad.

Prvý skúšobný proces, ktorý pozostával zo zoznamovania sa textom a námedom, prebehol v oboch divadlách podobným štýlom. V Hopi Hope sa však vždy na úvod skúšky využívajú dramaterapeutické techniky, čo v Divadle z Pasáže autorka neevidovala.

Interval daných skúšok sa v každom zariadení líši. V Hopi Hope majú skúšky nie každý deň a majú ich podľa toho ako potrebujú, čo pri Divadle z Pasáže skúšky sú každodennou súčasťou života zariadenia. Sú rozdelené na doobedné a poobedné.

„Čítačka“ v priestore je až do toho momentu, kedy sa herci nenaučia texty, je zapojená v oboch zariadeniach. Práca s jednotlivými obrazmi a pasážami ide v oboch prípadoch chronologicky podľa deja a podľa jej náročnosti.

Ďalšia rozdielnosť bola, že v inscenácii Emylina ruža boli zapojení do hereckej zložky aj zamestnanci a stvárňovali záporné postavy. V Pinocchiovi nebol zapojený do hereckej zložky žiaden zamestnanec divadla okrem hercov.

Rozdielnosť sa našla v práci s muzikálovými zložkami. Divadelný súbor Hopi Hope, kvôli problému s hudbou musel zložky skúšať samostatne. Naopak, v Divadle z Pasáže sa

prepojenosť zložiek individuálne prelínala. Napríklad jeden deň sa skúšal iba spev a tanec, druhý deň aj herectvo a ďalší sa skúšalo všetko dokopy.

Konečné fázy skúšok vyzerali v Divadle z Pasáže tak, že sa začalo skúšať na domovskej scéne a podľa toho sa prispôbovali skúšky. V Hopi Hope sa v poslednej fáze doladňovali nedokonalosti, prichádzalo sa na to, čo ešte je potreba vybaviť a spraviť.

Po ukončení fázy skúšania a odohrania inscenácie Pinnocchio je v repertoári napísaný často, minimálne raz za mesiac. Tvorcovia sa snažia o vštepenie inscenácie. Naopak, inscenácia Emylina ruža z technických príčin nie je možná častých repríz a odohráva sa maximálne raz za štvrt'roka.

### **VO č.2: „Aká je prepojenosť jednotlivých muzikálových zložiek – pohyb, herectvo, spev v skúšobnom procese Emylina ruža a Pinocchio?“**

Jednotlivé muzikálové prvky boli v každej inscenácii využité iným spôsobom. V divadelnom súbore Hopi Hope boli pridelované jednotlivé zložky podľa toho, u ktorého herca bola daná zložka silnou stránkou. Napríklad, spievali a tancovali najmä herci s Aspergerovým syndrómom a ako dominantné zložky u ľudí s Downovým syndrómom boli herectvo a pohyb. Jednotlivé pasáže, kde boli využité muzikálové zložky, sa z dôvodu neprítomnosti hudobníka museli skúšať veľakrát samostatne.

V Divadle z Pasáže prepojenosť muzikálových zložiek fungovala o niečo lepšie. Pri práci s pohybom, hudbou, spevom a herectvom sa tvorcovia snažili pracovať rôznorodým prístupom, a to podľa potreby hercov. Niekedy sa všetky tri zložky skúšali spolu, niekedy sa pri tanci nedávalo pozor na kroky, ale na hereckú zložku, na to, ako to herec prežíva a tvári sa pri pohybe. Režisérka pri práci s prepojenosťou dost' často pracovala individuálne, a to napríklad s herečkou mala hodinu spevu, ktorú postupne dopĺňala hodinou tanca.

### **VO č. 3: „Je v rámci samotnej hereckej práce pre tvorcov muzikálového predstavenia podstatnejší proces (terapia) alebo umelecký útvar (výsledok)?“**

Obidve zariadenia tvorili svoju inscenáciu s jasným cieľom, ktorý mal umelecký charakter a nie terapeutický. Obaja účastníci výskumného šetrenia však vyjadrili v interview to, že či chceme alebo nechceme, divadlo a jeho proces je vždy určitým spôsobom terapeutické. V druhom rozhovore bolo doslovne povedané „kde končí terapia, tam začína umenie“. Ani jeden účastník sa nepriklonil direktívne iba k terapii alebo iba k umeleckého útvaru. Obidvaja súhlasili, že terapia a divadlo ide ruka v ruke, ale ich primárnym cieľom je vytvoriť kvalitnú inscenáciu, ktorá využíva nie len herectvo, ale aj pohyb a hudbu.

**VO č. 4: „Aké sú požiadavky na samotných hercov, ktorí využívajú jednotlivé muzikálové zložky?“**

Požiadavky na samotných hercov sa líšia daným zariadením. Divadelný súbor Hopi Hope prijíma hercov zo svojho sociálneho zariadenia. Požiadavky na prijatie má dve. Prvá primárna požiadavka je disciplína, bez ktorej by nebolo možné pracovať a divadelne tvoriť. Druhou požiadavkou je potenciál, nájdenie talentu v speve, pohybe a herectve. Podľa tohto nájdenia je herec obsadený do divadelnej role.

Divadlo z Pasáže ma vytvorený samostatný proces prijímania hercov, ktorý je presne opísaný v podkapitole 5.3, pod tabuľkou č. 3. Jednotlivými požiadavkami na hercov sú aktívne zapájanie sa do vzdelávania herca v pohybovej, hereckej, hudobnej stránke. Ďalšou požiadavkou je kolektívny duch.

## **6 DISKUSIA**

V tejto poslednej kapitole autorka premýšľa nad limitami praktickej časti výskumného šetrenia. Retrospektívne zhodnocuje výsledky výskumného šetrenia, ktoré v tejto kapitole dopĺňa odporúčením pre prax.

### **6.1 Zhodnotenie práce**

Teoretická časť bakalárskej práce bola zameraná na zoznámenie sa s potrebnými poznatkami, bez ktorých by praktická časť bakalárskej práce nemohla byť zrealizovaná. V praktickej časti výskumné šetrenie neobsiahlo konkrétne herecké, pohybové a spevácke techniky, ktoré by boli funkčne využívané pri práci s muzikálovou prepojenosťou vo vybraných zariadeniach. Z tohto dôvodu bola praktická časť vnímaná ako predvýskum, s ktorým bude autorka následne pracovať vo svojej diplomovej práci. Praktická časť sa zaoberala výskumným šetrením, ktoré bolo zrealizované rozhovorom s dvoma vybranými účastníkmi výskumného šetrenia. Rozhovor bol vytvorený tak, aby sa otázky upriamovali na zistenie a zoznámenie sa s divadelnou tvorbou obidvoch zariadení, ktoré v inscenáciách využívajú prepojenosť medzi herectvom, spevom a tancom. Rozhovory boli následne prepísané a zanalyzované metódou otvoreného kódovania. Po zanalyzovaní rozhovor boli z kódov vytvorené tabuľky a následne z nich boli interpretované získané údaje, technikou vyloženia kariet. Výskumné otázky vďaka analýze a interpretácii boli zodpovedané, čo pomohlo splniť cieľ bakalárskej práce.

### **6.2 Limity výskumného šetrenia**

Aj keď sa autorke podarilo zodpovedať daný a cieľ a všetky výskumné otázky, veľakrát pri vypracovávaní bakalárskej práci narazila na limity, ktoré jej neodvolili zrealizovať prácu tak, ako si na začiatku autorka predstavovala.

Ako hlavný limit, ktorý autorka vnímala, bolo nedorozumenie so zariadením, ktoré pracovalo na muzikálovej inscenácii. Daný limit je hlbšie rozobraný v 4. kapitole výskumného šetrenia. Z tohto dôvodu autorka musela zmeniť metódy zberu dát, ktoré jej narušili prvotný zámer bakalárskej práce.

Ďalším limitom pre autorku bol nedostatok informácií o prepojenosti a využití muzikálových zložiek v celku a v odbornej literatúre a v publikáciách. Autorka z tohto dôvodu musela využívať publikácie, ktoré boli skôr terapeutického charakteru, ako napríklad

muzikoterapia, teatroterapia, pohybová terapia. Jednotlivé zložky z tohto dôvodu opisovala v teoretickej časti samostatne.

V neposlednom rade jedným z najväčších limitov je to, že na výskumné šetrenie autorka vybrala iba dve zariadenia. Kvôli tomu nebolo možné v otvorenom kódovaní kategorizovať jednotlivé kódy.

### **6.3 Odporúčanie pre prax**

V realizačnom procese výskumného šetrenia autorke napadali rôzne alternatívy, ktoré sa dajú využiť pri práci so vzájomnou prepojenosťou pohybu, tanca a spevu a to konkrétne v daných technikách, ktoré autorka našla v terapeutických zdrojoch a zo svojich poznatkov zo štúdií. Tieto poznatky chce autorka využiť vo svojej diplomovej práci.

Herci s mentálnym postihnutím v prepojenosti muzikálnych zložiek pracujú veľmi individuálne. Autorka odporúča, aby sa na túto individuálnosť nezabúdalo pri hereckej tvorbe. Ďalšie odporúčanie pre zamestnancov, ktorí chcú pracovať s konkrétnymi muzikálnymi zložkami, je, aby ich práca bola rôznorodá a nie direktívna. Je potrebná vzájomná prepojenosť, ktorá však závisí od potreby herca. Niekedy je možné prepojiť všetky tri zložky dokopy, inokedy je potreba zaštieňovať na jednu alebo dve.

### **6.4 Rešerš**

Táto podkapitola sa zameriava na zrovnávanie a overovanie jednotlivých dát a to v iných výskumoch.

Prvá časť tejto fázy pozostávala z vyhľadávania takých výskumov, ktoré riešili prepojenosť pohybu, herectva, spevu u ľudí so špecifickými potrebami. Tieto práce autorka hľadala na internetovej českej a slovenskej databáze záverečných prác. Táto časť bola dlhá, no autorka nenašla žiadne podobné téma inej práce. Z tohto dôvodu sa inšpirovala jednotlivými prácami, ktoré sa samostatne zaoberali jednotlivými muzikálnymi zložkami.

Ďalej autorka čerpala z českých, slovenských a cudzojazyčných publikácií, ktoré sa zameriavajú na jednotlivé expresívne terapie, ako je teatroterapia, dramaterapia, terapia pohybom a muzikoterapia. Autorka vytiahla z textu potrebné časti, ktoré sa jej hodili do práce.

## ZÁVER

Cieľom bakalárskej práce bolo zmapovať zariadenia Divadlo z Pasáže a divadelný súbor Hopi Hope a zistiť ich špecifiká procesu pri tvorbe inscenácií, ktoré majú muzikálový charakter.

Doposiaľ je muzikálové umenie v divadelnej tvorbe s ľuďmi s mentálnym postihnutím nedostatočne preskúmaná téma. Pri zisťovaní potrebných poznatkov a hľadání odbornej literatúry autorka narazila na nedostatok potrebných informácií. Jednotlivé zložky sú mnohokrát využiteľné pri práci s ľuďmi s hendikepom samostatne, a v tomto prípade málokedy dochádza ku vzájomnej prepojenosti.

Vo výskumnom šetrení sa zistilo, že táto prepojenosť je pre samotných hercov veľmi dôležitá a prospievajúca nielen v hereckej tvorbe, ale aj v osobnom živote. Jednotlivé muzikálové zložky majú na ľudí s mentálnym postihnutím veľký vplyv, pomáhajú im formovať sa, pracovať na sebe a rozvíjať sa.

Hudba, tanec a herectvo majú neoddeliteľné miesto v živote každého človeka, vďaka čomu sa konkrétne dve inscenácie, Emilyna ruža a Pinocchio, dostali do bližšej interakcie s divákmi. Obidve zariadenia aktívne pracujú na prepojenosti všetkých troch muzikálových zložiek. Snažia sa v divadelnom procese prepojiť všetky tri zložky muzikálu. Niekedy pracujú so všetkými tromi zložkami naraz, niekedy sa práca zameriava na individuálne zložky, závisí to od potrieb divadelného procesu. Ich divadelný proces je v niečom podobný, a zároveň sa v niektorých fázach od seba líši, ale pre obe zariadenia je najpodstatnejšia umelecká práca, ktorá vytvára umelecký útvar.

Výsledky výskumného šetrenia môžu slúžiť pre pracovníkov divadiel, divadelných súborov, ktorí majú záujem využívať muzikálovú prepojenosť u ľudí s mentálnym postihnutím. Vďaka získaným poznatkom, dát z oboch zariadení a vďaka zodpovedaniu výskumných otázok, bol cieľ práce naplnený.

## ZOZNAM BIBLIOGRAFICKÝCH ZDROJOV

BEZ, Helmut E., Jürgen DEGENHARDT a H. P. HOFMANN. *Muzikál*. Bratislava: OPUS, 1987.

BIČ, Pavel. *Tanečně-pohybová terapie v institucionální výchově: expresivně terapeutické metody - cesta ke změně v institucionální výchově*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011. ISBN 978-80-244-2713-3.

BLAHYNKA, Miloslav. *Kapitoly z estetiky muzikálu*. Bratislava: Slovenská Teatrologická Spoločnosť [u.a.], 2007. ISBN 9788096851454.

DLOUHÁ, Jana. *Úvod do psychopedie: učební text pro studenty bakalářských oborů speciální pedagogiky*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2011. ISBN 978-80-7435-122-8.

DOLEŽEL, Rudolf a Marie VÍTKOVÁ, ed. *Zaměstnávání osob se zdravotním postižením: příručka pro zaměstnavatele k projektu OPR LZ 3.1. "Aktivizační a vzdělávací centrum"*. Brno: Paido, 2007. ISBN 978-80-7315-143-0.

FISCHER, Slavomil a Jiří ŠKODA. *Speciální pedagogika: edukace a rozvoj osob se somatickým, psychickým a sociálním znevýhodněním*. Praha: Triton, 2008. ISBN 978-80-7387-014-0.

FRANIOK, Petr. *Vzdělávání osob s mentálním postižením: (inkluzivní vzdělávání s přihlédnutím k žákům s mentálním postižením)*. Vyd. 2., opr. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Pedagogická fakulta, 2007. ISBN 978-80-7368-274-3.

GERLICOVÁ, Markéta. *Muzikoterapie v praxi: příběhy muzikoterapeutických cest*. Praha: Grada, 2014. ISBN 978-80-247-4581-7.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. 3. vyd. Praha: Portál, 2012. ISBN 978-80-262-0219-6.

HOGGARD, Pavlína. *Muzikál na prahu tisíciletí: mezi komercí a elitou - možnosti reformy muzikálového divadla v době (post-)moderní*. Brno: RETYPO, 2000. ISBN 80-902925-0-x.

HORŇÁKOVÁ, Marta. *Liečebná pedagogika pre pomáhajúce profesie*. 2. prepr. vyd. Bratislava: Občianske združenie Sociálna práca, 2007. ISBN 9788089185283.



- JONES, Phil. *Drama as therapy: theory, practice, and research*. 2nd ed. New York: Routledge, 2007. ISBN 978-0-415-41555-2.
- KANTOR, Jiří. *Společné a rozdílné v uměleckých kreativních terapiích*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2016. ISBN 978-80-244-5124-4.
- KREJČÍŘOVÁ, Olga, Zdeňka KOZÁKOVÁ a Oldřich MÜLLER. *Teoretická východiska speciální pedagogiky u osob s mentálním postižením*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3715-6.
- LEČBYCH, Martin. *Mentální retardace v dospívání a mladé dospělosti*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. ISBN 978-80-244-2071-4.
- LEVINE, Stephen K. a Ellen G. LEVINE. *Foundations of expressive arts therapy: theoretical and clinical perspectives*. Philadelphia: J. Kingsley Publishers, c2006. ISBN 1853024635.
- MARTINEC, Václav. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby: příručka pro adepty a studenty herectví*. Praha: Pražská scéna, 2003. Teatologie. ISBN 80-7068-171-3.
- MICHALÍK, Jan. *Zdravotní postižení a pomáhající profese*. Praha: Portál, 2011. ISBN 978-80-7367-859-3.
- MIOVSKÝ, Michal. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Praha: Grada, 2006. Psyché (Grada). ISBN 80-247-1362-4.
- MÜLLER, Oldřich. *Expresivní terapie ve speciální pedagogice*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3686-9.
- MÜLLER, Oldřich. *Terapie ve speciální pedagogice*. 2., přeprac. vyd. Praha: Grada, 2014. Pedagogika (Grada). ISBN 978-80-247-4172-7.
- ORAVEC, Peter. *Dejiny muzikálu: od najstarších čias k počiatku "zlatého veku"*. [1. vyd.]. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, 2012. ISBN 978-80-558-0209-1.
- ORAVEC, Peter. *Výrazové prostriedky muzikálu*. [1. vyd.]. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, 2012. ISBN 978-80-558-0090-5.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica, totiž, Posbírané papíry převážně o divadle*. V Praze: Akademie múzických umění, 2007. ISBN 978-80-7331-082-0.

- PAYNE, Helen. *Handbook of inquiry in the arts therapies: one river, many currents*. Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2006. ISBN 1853021539.
- PIPEKOVÁ, Jarmila, Marie VÍTKOVÁ, Miroslava BARTOŇOVÁ, et al. *Od edukace k sociální inkluzi osob se zdravotním postižením se zaměřením na mentální postižení: From education to social inclusion of people with health disabilities with focus on intellectual disabilities*. Brno: Masarykova univerzita, 2014. ISBN 978-80-210-7581-8.
- PIPEKOVÁ, Jarmila. *Kapitoly ze speciální pedagogiky*. 3., přeprac. a rozš. vyd. Brno: Paido, 2010. ISBN 978-80-7315-198-0.
- PIPEKOVÁ, Jarmila. *Osoby s mentálním postižením ve světle současných edukativních trendů*. Brno: MSD, 2006. ISBN 80-86633-40-3.
- PROSTĚJOVSKÝ, Michael. *Muzikál expres: malý průvodce velkým muzikálem*. Brno: Větrné mlýny, 2008. Dokořán (Větrné mlýny). ISBN 978-80-86907-49-9.
- RABOCH, Jiří, Michal HRDLIČKA, Pavel MOHR, Pavel PAVLOVSKÝ a Radek PTÁČEK, ed. *DSM-5®: diagnostický a statistický manuál duševních poruch*. Praha: Hogrefe - Testcentrum, 2015. ISBN 978-80-86471-52-5.
- RŮŽIČKA, Michal a Martin Dominik POLÍNEK. *Úvod do studia dramaterapie, teatroterapie, zážitkové pedagogiky a dramiky: učebnice pro specializované studium pro prevenci sociálně patologických jevů*. Olomouc: P-centrum, c2013. ISBN 978-80-905377-1-2.
- ŠIŠKA, Jan. *Mimořádná dospělost: edukace člověka s mentálním postižením v období dospělosti*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-0992-4.
- ŠVARCOVÁ-SLABINOVÁ, Iva. *Mentální retardace: vzdělávání, výchova, sociální péče*. Vyd. 4., přeprac. Praha: Portál, 2011. Speciální pedagogika (Portál). ISBN 978-80-7367-889-0.
- ŠVAŘÍČEK, Roman a Klára ŠEĐOVÁ. *Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2014. ISBN 978-80-262-0644-6.
- THOROVÁ, Kateřina a Hynek JŮN. *Vztahy, intimita a sexualita lidí s mentálním handicapem nebo s autismem*. Vyd. 1. [i.e. 2.]. Praha: Asociace pomáhající lidem s autismem - APLA Praha, střední Čechy, 2012. ISBN 978-80-87690-08-6.

VALENTA, Milan a Martin Dominik POLÍNEK. *Dramaterapie a teatroterapie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3685-2.

VALENTA, Milan, Oldřich MÜLLER a Martin Dominik POLÍNEK. *Dramaterapie v institucionální výchově: role, improvizace, integrace*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010. ISBN 978-80-244-2659-4.

VALENTA, Milan. *Dramaterapie*. 4., aktualiz. a rozš. vyd., V nakl. Grada 2. Praha: Grada, 2011. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-3851-2.

VALENTA, Milan. *Přehled speciální pedagogiky: rámcové kompendium oboru*. Praha: Portál, 2014. ISBN 978-80-262-0602-6.

VALENTA, Milan. *Psychopedie: [teoretické základy a metodika]*. 5., aktualiz. a rozš. vyd. Praha: Parta, 2013. ISBN 978-80-7320-187-6.

VANČOVÁ, Alice a Magdaléna HABŠUDOVÁ. *Príprava pedagógov pre deti so špeciálnymi výchovno-vzdelávacími potrebami na prahu nového milénia: zborník príspevkov z odborného seminára s medzinárodnou účasťou 10. apríl 2003*. Bratislava: Sapientia, 2003. ISBN 80-968797-5-8.

VANĚK, Jan J. *Muzikál v Čechách, aneb, Velký svět v malé zemi: [Bára Basiková, Lucie Bílá, Jitka Molavcová, Daniel Hůlka, Kamil Střihavka, Jiří Suchý]*. Praha: Knihcentrum, 1998. ISBN 80-86054-67-5.

VLADÁR, Jozef. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska*. Bratislava: Veda, 1990. ISBN 80-224-0001-7.

## **ZOZNAM TABULIEK**

Tabuľka č. 1

Tabuľka č. 2

Tabuľka č. 3

Tabuľka č. 4

Tabuľka č. 5

Tabuľka č. 6

Tabuľka č. 7

Tabuľka č. 8

Tabuľka č. 9

Tabuľka č. 10

Tabuľka č. 11

## **ZOZNAM PRÍLOH**

Príloha č. 1 – Transkripcia rozhovoru 1

Príloha č. 2 –Transkripcia rozhovoru 2

## **Príloha č. 1 – Transkripcia rozhovoru 1**

### **1. Z koho pozostáva váš umelecký tím, aj v rámci členenia na hercov a nehercov?**

Máme klasickú štruktúru tvorivého tímu, to znamená pyramídovo, je režisér a potom zvyčajne býva dramaturg, asistent réžie, scénograf, hudobník (v zmysle ten, kto komponuje) a herci. Potom máme vlastne divadelnú dielňu, kde sa priamo vytvárajú kostýmy a scéna, drobné rekvizity. Práve v Pinocchiovi je výnimka, že pri tejto inscenácii bol aj choreograf. Ďalej tým, že tam boli aj ťažšie technické parametre na scéne, tak sme oslovili aj takých externých odborníkov od zvéračov cez iných...ale vlastne ten umelecký tím je postavený takto, ako som povedala.

### **2. Herci sú len vaši klienti alebo sú nimi aj vaši zamestnanci?**

Výnimočne sa to stalo, napríklad, keď sme tvorili jednu inscenáciu, kde bolo treba veľké množstvo účinkujúcich a už herci nestačili, tak režisér zapojil dvoch mojich kolegov. Ale to len v takýchto výnimočných situáciách, inak hrajú väčšinou iba oni. My vlastne nemáme klientov. Podľa zákona, keď chceme pracovať s ľuďmi s mentálnym postihnutím, musíme mať sociálnu inštitúciu, ale oni nie sú klienti. Dokonca nám ani neplatia za poskytovanie služby, herci si u nás hradia iba obedy. A herci dostávajú za každé odohrané predstavenie honorár. Tým, že majú rôznorodý stupeň mentálneho postihnutia, tak nie všetkých by sme mohli zamestnať. Tak aby to bolo spravodlivé, sme sa rozhodli, že to riešime cestou honoráru.

### **3. Aké sú muzikálové požiadavky na samotných hercov?**

V našom divadle máme ľudí s ľahkých, stredným ale aj ťažkým mentálnym postihnutím, máme takú plejádu. Čo sa týka prijímania hercov, tak máme taký proces. Na začiatku prvé týždne chodia nádejní herci na také „náuky“, že vlastne pozorovať, zisťovať, ako fungujeme. Teraz naposledy u prijímaní jednej herečky to trvalo cca štyri až päť mesiacov, a potom tam začínajú tie naše nároky, že najprv sa musí ten človek samostatne rozhodnúť, že či fakt chce ísť do divadla, vďaka tomu dlhému zisťovaniu, si môže vyskúšať, aké je to byť hercom a čo to všetko zahŕňa v sebe. Keď sa rozhodne že áno, tak u nás je náplň hercov okrem skúšania divadelných predstavení aj vzdelávanie, ktoré máme, a to napríklad vzdelávanie v herectve, v pohybe, speve a vlastne všetkého, čo potrebujú k práci herca, čiže to majú ako povinnosť – zapájať sa do činnosti divadla. Ale nie je to len o tom, či chce ten človek, aj my sa rozhodujeme. Vlastne o tom, či ten človek má tvorivý potenciál, či zapadne

do kolektívu, lebo tá tvorba divadelných inscenácií je veľmi intímna, osobná a keby sme tam mali niekoho kto to naruší, tak by to bolo zlé. Ale vlastne tým, že títo ľudia veľa krát nemajú možnosť chodiť na základnú umeleckú školu, že nemajú možnosť kde získať isté herecké predpoklady, tak napríklad toto neposudzujeme, lebo by to bolo vlastne nespravodlivé.

#### **4. Ako vyzerá začiatok tvorby predstavenia? Kto vyberá a tvorí námet, piesne, choreografie? Kto sa podieľa na tvorbe muzikálového predstavenia?**

Konkrétne tento Pinocchio, s návrhom témy prišla režisérka a vlastne toto je tak trochu špecifickejšie, lebo režisérka je zároveň aj hudobníčka, takže vlastne ona vytvorila okrem scenáru, ktorý napísala, poskladala hudbu a aj texty k tej hudobnej časti tejto inscenácie a tak. Väčšinou, keď ideme tvoriť konkrétne diela, tak námety vyberáme my, iný proces je pri autorských inscenáciách. Keď už vlastne máme vymyslený ten základný koncept, tak to vyzerá tak, že prvé týždne sme si čítali originál Pinocchia, zoznamovali sme sa s textom, zoznamovali sme sa s postavami, zoznamovali sme sa vlastne s pointou príbehu. Potom režisérka hercom predstavila jej predstavu, o čo jej ide. No a potom sa určia jednotlivé postavy hercom a začal sa skúšobný proces, ktorý vlastne pozostával z toho, že herci sa začali učiť texty, a potom sme išli pomaly do priestoru a začalo skúšať len doobeda od 9:00 do 12:00 hodine a poobede sa robila individuálne, fakt s jedným alebo s dvoma hercami.

#### **5. Divadelné, tanečné a spevácke pasáže pripravujete individuálne, alebo sa snažíte muzikálové zložky cvičiť ako celok?**

Je to také rôznorodé, v podstate to áno, mixujeme to. A mixujeme to úplne vo všetkých variáciách, ktoré môžu vzniknúť. Takže niekedy sa fakt zameriavame čisto na choreografiu a robíme kroky a rytmus, niekedy sa choreografia prepojí so spevom alebo aj hovoreným slovom. Takže keď chceme napríklad nejakú spoločnú choreografiu, skladá sa to fakt z viacerých krokov, niekedy sa to prepája a niekedy sa zameriavame na herectvo a kašleme, že krokmi idú nesprávne a buzerujeme ich na ich hereckom výraze. Čiže fakt to takýmto spôsobom mixujeme.

#### **6. Nemajú vaši klienti problém s prepojenosťou rôznych muzikálových prvkov? Ktorá zložka im robí najväčší problém?**

Je to veľmi individuálne, pretože máme každý individuálne schopnosti, aj bežný človek ma niekedy problém prepojiť pohyb s hovoreným slovom. Takže aj naši herci majú takéto problémy. Máme hereckého kolegu, ktorý prepojí rytmus aj so spevom a aj s herectvom, tiež

je to ale proces, že mu to nejde takto „lusknutie“, ale dokáže to. Istých kolegov máme, ktorým to nejde, čiže v rámci tohto pracujeme veľmi individuálne s každou jednou osobnosťou.

**7. Čo sa týka muzikálových zložiek, je niečo, na čo ste prišli, že funguje, a na druhej strane nefunguje?**

Napríklad u nás sme prišli na to, že už veľmi nechceme robiť hromadné choreografie. To proste nie. Lebo jasné, môžeš niečo vydrilovať do krvi hej, môžeš a dá sa to, ale stojí to veľa energie hercov a tvorcov a efekt býva veľmi rozpačitý. Takže sa vlastne toto snažíme režisérovi vždy vyhovoriť. Lebo tým, že každý herec má aj fyzické obmedzenia, aj individuálne schopnosti vnímať rytmus a hudbu a tie sú veľmi rozdielne, a tá rozdielnosť je veľakrát nezlučiteľná. Čiže toto určite.

**8. Ako vyzerá skúšanie, keď sú už postavené jednotlivé obrazy a ako vyzerajú posledné fázy skúšok, koniec divadelného procesu?**

No, v skratke poviem ten začiatok. Skúšame najprv v priestoroch Divadla z Pasáže, máme malú skúšobňu, ktorá nie je javiskový priestor, je to len vyslovene skúšobňa, tam vznikajú jednotlivé obrazy, tam sa to prepája. Potom tak tri týždne pred premiérov už začíname skúšať v tom prostredí, v ktorom sa to bude hrať, takže na našej domovskej scéne. A to už vyzerá zvyčajne tak, že skúšame už dvojfázovo. To znamená, od 9:00 do 12:00 a od 13:00 do 15:00/16:00hod. A tiež fungujeme rôzne, buď prepájame jednotlivo tie obrazy, pretože sa nám zmení priestor, a potom celok, alebo hneď celé predstavenie dokopy.

**9. V akom intervale zvyknete hrať dané muzikálové predstavenia?**

Ono sa to nedá úplne povedať. Ale v podstate vyjde to tak, že máme štyri predstavenia mesačne a vlastne otáčame repertoár. A toto je dôležité, napadla mi jedna vec, po premiére sa snažíme čo najviac hrať tú novú inscenáciu, aby sa vžila a aby sa dostala do krvi, takže ten interval je častejší a potom sa zaradí tá inscenácia do bežnej dramaturgie, takže to vychádza tak raz za mesiac a keď máme študentské predstavenia, tak asi tak dvakrát do mesiaca.

**10. Vnímate predstavenie skôr ako terapiu alebo len ako umelecký útvar?**

No, v podstate nikto z kolegov v divadle nie je vyslovene terapeut a ani to nejako veľmi cielene terapeuticky nerobíme, že by sme používali nejaké terapeutické metódy. Tvoríme divadelne a umelecky, takže ako istým spôsobom je pre nás ten proces veľmi dôležitý po tej umeleckej stránke. Ale zase napríklad, môj osobný názor na našu činnosť je ten, že akékoľvek



divadelné skúšanie pre kohokoľvek je istým spôsobom terapia. Takže vlastne odpoveď je áno aj nie. Ale ako terapia, tak vyslovene ako terapia umením a tým procesom. Pre nás proces tvorby nemusí byť terapeutický, ale umelecký, u nás je najdôležitejší ten proces tvorby, to umelecké formovanie, to proste nachádzanie a objavovanie, lebo to je práca. A to je pre hercov dennodenná tvrdá práca, kde sa oni musia naštartovať, fungovať úplne naplno. To hranie toho výsledku samozrejme nie je pre nás menej dôležité, to určite nie, ale ten proces je určite dôležitý, ale z tej fakt divadelno-osobnostnej stránky.

**11. Aký význam má podľa vás prepojenie herectva, spevu a tanečného pohybu pre vašu klientelu?**

Aký význam? Je to pre nich nesmierne náročné, takže je to výzva. A títo ľudia veľakrát v živote nemali výzvy, aj kvôli tomu, že ich ľudia obchádzali s tým, že však je postihnutý, tak nejdeme mať na neho nároky. Takže je to pre nich veľká výzva, pretože je to pre nich náročné sklbiť všetky tieto tri zložky, takže je to pre nich osobnostný rast, že keď sa vlastne s niečím takýmto potykajú, tak ako pri tvorbe inej inscenácie používame nový spôsob alebo sa stretnú s nejakou novou technikou. Je to pre nich ako pre osobnosť civila, že pracujem na sebe, tak isto aj ako herca, lebo tiež pracuje na sebe, a tým sa a posúva ďalej vo svojej činnosti.

## **Príloha č. 2 – Transkripcia rozhovoru 2**

### **1. Z koho pozostáva váš umelecký tím?**

Naše divadlo bolo od začiatku mienené ako integrované divadlo. Preto si nevystačíme len s našimi hendikepovanými hercami, snažíme sa vždy niekoho pripojiť, zapojiť, čiže konkrétne pri tomto muzikálii Emilyna ruža som pribral jedného hudobníka, ktorý nám zložil celú hudbu, spravil aranžmán, a potom to s nami aj hral. Nemáme vlastnú kostymérku ani scénografa, snažíme sa práve o to, aby naši klienti šili kostýmy. Väčšinou sa snažíme, aby všetko čo sme si vyrobili, bolo naše. Potom sú to už len nejaký rodinný príslušníci našich klientov, ktorý sa tiež zapájajú do toho predstavenia, a, samozrejme, aj naši sociálni pracovníci.

### **2. A ty si v tomto predstavení aj ako herec?**

Áno, som aj ako herec. Väčšinou, keď chceme urobiť nejakú zlú postavu, je to také vhodnejšie, keď je tam aj nejaké škaredé slovo, tak to som nechal, nech to vlastne oni hovoria mne. Hej, že aby to nebolo tak, že teraz ponižujeme nejakých našich klientov alebo tak.

### **3. Aký je priebeh a ako často mávate skúšky?**

Najprv sa rozprávame s klientmi, potom prejdeme napríklad na dramaterapeutické, pohybové cvičenia a ďalej prechádzame na jednotlivé scény a obrazy. A skúšky máme tak často, ako potrebujeme. A, samozrejme, ako môžu tí ďalší zapojení umelci, ktorí do toho zasahujú. Ide o to, že my sme ako domov sociálnych služieb a sme v podstate každý deň od deviatej do piatej. No proste každý deň máme nejaký program. Nie vždy je to divadlo. Venujeme sa aj iným činnostiam, ale keď sme týždeň pred premiérou, tak skúšame každý deň. Zase teraz, poslednú dobu sme divadlo veľmi neskúšali, pretože sme zase pracovali na niečom inom, čiže je to podľa potreby. V prípade potreby vieme naozaj aj päť dní v týždni skúšať divadlo, ale väčšinou je to teda oveľa menej.

### **4. Ako si na začiatku vravel, že ty tvoríš námet, čiže tvoríš aj námet, aj piesne a aj choreografie do toho jednotlivého predstavenia?**

To bolo v tomto prípade. U nás to nie je tak, že si sadne vedenie a povie, čo sa bude robiť. Vždy sa snažím najprv si sadnúť s našimi hercami, porozprávať sa, čo by sme mohli urobiť, oni dajú nejaké nápady. K niektorým sa vraciam, niektoré odkladáme. Takže nie je to úplne

vždy tak, že by som prišiel a direktívne povedal, toto bude, takto bude, donesiem vám scenár. Ale napríklad v tomto prípade som nediskutoval s nikým, tam som to len vysvetľoval, pri Emilynej ruži som naozaj napísal text a už som len zháňal hudobníka.

**5. A začiatok tvorby toho predstavenia vyzerá ako? Prídeš s textom a hneď začína čítačka?**

Skôr by som povedal, že sa najprv rozprávame o tom, čo budeme robiť. To sú dve až tri porady, kedy každý hovorí, čo a ako by asi mohlo byť, a potom si vždy vyberiem nejakú tú dominantnú zložku, ktorá má byť v tom predstavení prítomná, či už obraz, hudba, alebo text. Vždy tie nápady od hercov musím nejako upraviť a takisto aj text pre nich musím upravovať, aby nebol pre nich zložitý. Tam naozaj musíme s tým textom trochu pozornejšie pracovať.

**6. A keď vravíme už o hercoch, že oni sú samotní tvorcovia toho predstavenia, aké sú na nich požiadavky?**

U nás je základná požiadavka, aby boli herci disciplinovaní, aby si nerobili, čo chcú, pretože by sa nám to všetko rozpadlo. A potom sa snažíme z každého človeka dostať to, v čom je naozaj dobrý.

**7. Divadelné, tanečné a spevácke pasáže pripravujete individuálne, alebo sa snažíte muzikálové zložky cvičiť ako celok? Ako s tým vlastne pracujete?**

Konkrétne v tejto hre sme mali dosť dlho problém nájsť vhodného hudobníka a aj keď sme ho našli, nebol na tom časovo tak dobre... Tam sme to robili tak, že on akoby spravil aj so spevákmi hudbu, ale rozhodne nebol na každej skúške. Potom sme si tú hudbu púšťali na mobile, alebo som sa to snažil zahrať na klavíri. Čiže v tomto prípade to bolo trošku oddelené, ale v podstate len z prevádzkových dôvodov. Ale snažím sa a prajem si, aby to bolo vždy spolu.

**8. Keď rozprávame o tej prepojenosti, tak majú vaši herci problém s prepojenosťou rôznych muzikálových prvkov? A ktorá zložka im ide najviac, a ktorá im robí problém?**

Vo všeobecnosti ľudia s mentálnym postihnutím majú problém s učením sa textov. Osobitne asi polovica našich hercov sú ľudia s Downovým syndrómom, čiže u nich je problém so zrozumiteľnosťou a vždy musíme na tomto pracovať. Niektorí majú problém z fyziologického hľadiska so spevom, problém s hlasivkami, ale v inej oblasti sú vynikajúci,

ako napríklad pohybové a emotívne cítenie. Mám štyroch hercov, ktorí sa dokážu rozplakať počas predstavenia z fleku. Tu majú zase obrovskú výhodu.

**9. Čo sa týka tých muzikálových zložiek, je niečo na čo ste prišli, že nefunguje v tej prepojenosti?**

Myslím si že tam nie je problém. Napríklad tí naši speváci, ktorí majú Aspergerov syndróm, tak majú tak prirodzený ten pohyb tela, aj keď je špecifický, ale je to ich forma vyjadrovania, emócií. Im absolútne nerobí problém hrať, spievať a tancovať.

**10. A ako vlastne vyzerá vaše skúšanie, keď sú už postavené jednotlivé obrazy, a ako vyzerá posledná fáza vašich skúšok, čiže koniec divadelného procesu?**

Posledné fázy skúšok väčšinou vyzerajú tak, že doháňame všetko, čo sme ešte nestihli. Vtedy zisťujeme, že ešte toto a toto nemáme, ešte toto by sme mohli zlepšiť, už sa snažíme len doladovať. Čiže také dva týždne pred predstavením je to také hektické. Ale u nás sa to predstavenie vyvíja aj po premiére. Veľa dobrých nápadov príde napríklad až potom. Je to v podstate nekončiaci proces.

**11. A v akom intervale zvyknete predstavenie hrať?**

Tým, že Emilyna ruža je taká naša, také top predstavenie, čiže je aj veľmi náročné na logistiku, prepravu kulís a zároveň je tam aj problém s prepravou hercov, tak toto predstavenie hráme veľmi málinko... Možno raz za štvrt' roka. Je to niečo, čo si nechávame pre špeciálne príležitosti.

**12. A vnímate to predstavenie skôr ako určitý druh terapie, alebo ako určitý druh umeleckého útvaru?**

Viac ideme po umeleckej stránke. Dramatoterapia a teatroterapia, to áno, ale ide o to, že ja stále hovorím, že kde končí terapia, tam by malo začať umenie. Čiže jednoducho, keď máme sedem rokov divadelný súbor, tak áno, pre tých nových je to aj viac terapeutické, robíme rôzne dramaterapeutické cvičenia, hlavne s tými novšími, samozrejme, sú do toho zapojení aj tí starší herci, aby neupadali, ale tu konkrétne v tomto predstavení tej terapie bolo málo. Hlavná príčina, prečo sme to predstavenie robili dlho a prečo ho tak málo hráme, je, že si myslíme, že má umeleckú hodnotu, ale na to sa treba skôr spýtať divákov. Už vlastne v tejto fáze herci vnímajú, že robia divadlo. Už keď aj cestujeme s divadlom, tak musia zažívať ten

proces „herca“. Čiže skôr to vnímame, ak ideme do terapie, ako ergoterapiu, terapiu prácou. Je to pre nich fakt práca.

**13. Aký má význam podľa vás prepojenie herectva, spevu a pohybu pre vašu klientelu?**

Fyzické schopnosti sa zlepšujú, psychické vlastnosti sa zlepšujú, sebavedomie je oveľa, ako by som to povedal. No u každého klienta ten moment, keď môže vystúpiť pred tristo ľuďmi v rámci nejakého predstavenia, tak ten moment dokáže preniesť napríklad do osobného života. Vie, ako treba jednať na úrade a dokáže si do určitej miery zjednať ten svoj poriadok. Čiže najviac tieto tri veci, a to psychické a fyzické schopnosti a sebavedomie. Ďalej máme taký prípad, že chlapec chodil pätnásť rokov k logopédovi a keď nastúpil do divadla, tak postupne začal lepšie komunikovať a začal byť viacej zrozumiteľný. Tá prepojenosť tých viacerých zložiek im pomáha prepájať i viaceré zložky v osobnom živote.

## ANOTÁCIA

<b>Meno a priezvisko:</b>	Katarína Vandáková
<b>Katedra:</b>	Ústav špeciálne pedagogických štúdií
<b>Vedúci práce:</b>	Mgr. Kristýna Krahulcová, PhD.
<b>Rok obhajoby:</b>	2018

<b>Názov práce:</b>	Využitie muzikálového umenia u ľudí s mentálnym postihnutím
<b>Názov v angličtine:</b>	The using of musical art for people with mental handicap
<b>Anotácia práce:</b>	Bakalárska práca skúma využitie muzikálového umenia u ľudí s mentálnym postihnutím v zariadeniach Divadlo z Pasáže a v divadelnom súbore Hopi Hope. Zaoberá sa jednotlivými muzikálovými zložkami – tanec, spev a herectvo – a ich prepojenosťou v divadelnom procese, ktoré majú v tejto práci formatívny vplyv. Cieľom tejto práce je zistiť špecifiká procesu pri tvorbe muzikálového predstavenia Pinocchio a Emilyna ruža u ľudí s mentálnym postihnutím.
<b>Kľúčové slová</b>	muzikál, muzikálové zložky, tanec, spev, herectvo, hudba, divadlo, mentálne postihnutie, mentálna retardácia
<b>Anotácia v angličtine:</b>	The bachelor thesis explores the application of musical art in people with mental disabilities from the institutions called Theatre from Passage ( <i>Divadlo z Pasáže</i> ) and the theater ensemble <i>Hopi Hope</i> . It is concerned with individual musical components – dancing, singing and acting – and their connection in theater process, which has a creative influence in the thesis. The goal of this bachelor thesis is to find out the particularities of the process when making a musical performance called Pinocchio and Emily's rose of people with mental disabilities.
<b>Kľúčové slová v angličtine:</b>	musical, musical components, dancing, singing, acting, music, theatre, mental disability, mental retardation
<b>Prílohy viazané k práci:</b>	Príloha č. 1 – Transkripcia rozhovoru 1 Príloha č. 2 – Transkripcia rozhovoru 2

<b>Rozsah práce:</b>	53
<b>Jazyk práce:</b>	Slovenský jazyk