

Dana Moree
Líza Urbanová

Mezi jevištěm a hledištěm

Divadlo
utlačovaných
z perspektivy
jokera



Mezi jevištěm a hledištěm

Divadlo utlačovaných z perspektivy jokera

Dana Moree, Líza Urbanová

Recenzovaly:

prof. Mgr. Noemi Zárubová-Pfeffermannová

MgA. Olga Věra Cieslarová, Ph.D.

Mgr. Markéta Levínská, Ph.D.

Publikace vznikla v rámci projektu Divadlo utlačovaných – Empowerment pomocí kultury, č. KU-CA1-037, podpořeného z Fondů EHP 2014–2021.

Iceland 
Liechtenstein
Norway grants

Vydala Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum
ve spolupráci s Fakultou humanitních studií UK
Praha 2023

Redakce Marie Kratochvílová
Grafická úprava Jan Šerých
Sazba DTP Nakladatelství Karolinum
Vydání první

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

© Dana Moree, Líza Urbanová, 2023

© Univerzita Karlova, 2023

Photography © Martin Bábic, Zuzana Lazarová, Martin Miháliček,

Lukáš Petr Tesař, 2023

ISBN 978-80-246-5640-3 (Karolinum)

ISBN 978-80-7571-105-2 (FHS UK)

ISBN 978-80-246-5641-0 (pdf, Karolinum)

ISBN 978-80-7571-106-9 (pdf, FHS UK)

<https://doi.org/10.14712/9788024656410>



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

Obsah

Dopis místo předmluvy	7
Poděkování	8
Na rampě mezi divadlem a nedivadlem	13
DIVADLO UTLAČOVANÝCH A ROLE JOKERA	
Co je divadlo utlačovaných	22
Příprava představení z perspektivy jokera	26
Práce s diváky z perspektivy jokera	27
Kdo je joker a jak se jím lze stát	29
Divadlo utlačovaných a aktuální témata	31
Joker – divadelník, nebo terapeut?	31
Divadlo utlačovaných a nebezpečí retraumatizace	37
Joker mezi univerzitou a ghettem	41
Legitimita jokera	46
Divadlo utlačovaných jako permanentní změna	55
PRÁCE SE SKUPINOU	
Od těla k příběhu	62
Princip vnímání aneb „zabydlet se ve vlastním těle“	65
Intenzita aneb práce s energií	68
Rituál jako lodička do jiné reality	71
Rozhovor s Eliškou Vavříkovou a Hanou Varadzinovou	74
Od hlasu ke zvukovému obrazu	87
Divadlo a hlas	89

Hlas je pohyb, pohyb je hlas aneb Kudy vedou malé krůčky k velkým věcem	90
Rozhovor s Ridinou Ahmedovou	95
Práce s rytmem	106
Rytmus při práci se skupinou	108
Divadlo je rytmus a rytmus je divadlo	111
Rozhovor s Petrou Macháčkovou	114
Od příběhů k divadelnímu představení	117
Útlak a jeho parametry	118
Empowerment neboli posílení sebe sama	120
Moc a bezmoc	122
Oběť – útočník – zachránce	123
Výběr tématu	125
Model nebo kopie	126
Práce s charaktery, nebo dějová linka?	128
Dějová linka	128
Storytelling	132
Rozhovor s Jitkou Kostelníkovou	134
PRÁCE S DIVÁKY	
Joker mezi jevištěm a hledištěm	146
Příběhy jokerů	151
Příběh Hany Císovské	151
Příběh Ondřeje Klíče	154
Příběh Dany Moree	157
Příběh Lenky Polánkové	163
Příběh Terezie Stiborkové	172
Příběh Lízy Urbanové	175
Rozhovor Dany s Lízou místo doslovu	181
Seznam a anotace uváděných představení	188
Seznam literatury	192
Použité fotografie	194
Summary	195
Věcný rejstřík	197

Dopis místo předmluvy

Vážení čtenáři,

pokusit se zachytit do slov zkušenost tak živou, jako je divadlo utlačovaných, se může podobat pokusu přelít moře lžičkou. A přesto existují důvody, proč se do této práce pustit. Augusto Boal vytvořil metodu divadla utlačovaných před více než čtyřiceti lety. A přestože je dnes celosvětově rozšířená a rovněž velmi zevrubně popsána, některá témata, která ožívají až v posledních letech, při jejím vzniku nemohla být uchopena, protože ve veřejném prostoru ještě neexistovala. Například téma traumatu, jeho vlivu na fungování mozku a nebezpečí retraumatizace se datuje až do devadesátých let 20. století, kdy už jsou první knihy o divadle utlačovaných publikovány.

Kromě toho je aktuální téma potenciálních jokerů – tedy vedoucích divadelních skupin. Přestože jistě existuje dostatečné množství lidí, kteří divadelními skupinami prošli, a mohli by se tedy pokusit jokerem stát, zdá se, že mají poměrně velký ostych před diváky s příběhem o společenských nerovnostech a útlaku. Tento ostych je spojen s otázkou, kdy jsem skutečně připraven a co je k tomu potřeba.

Navzdory tomu, že metoda divadla utlačovaných je velmi dobře popsána, roli jokera je v publikovaných textech věnováno většinou relativně málo prostoru. To vše nás vedlo ke dvěma aktivitám. Jednak jsme se rozhodly, že po deseti letech aktivní práce s metodou divadla utlačovaných nabídneme potenciálním jokerům výcvik, který chceme připravit tak, aby představoval nejen metodu jako takovou, ale který by do ní pomohl integrovat nové poznatky, které s prací jokera úzce souvisí. Za tímto účelem jsme zorganizovaly celou řadu workshopů a samy se

zúčastnily výcviků, v kterých jsme se pokoušely právě o integrování dalších možných postupů do původní metody divadla utlačovaných.

A pak jsme se rozhodly tuto práci zmapovat a její výsledky shrnout do textu, který tímto předkládáme k veřejné diskusi.

Nejprve bychom rády popsaly způsob naší práce. Našimi oborovými kořeny jsou sociální pedagogika, antropologie a divadelní věda. Kromě našich původních oborů máme za sebou výcviky v divadle utlačovaných, které jsme absolvovaly pod vedením lektorů z Cardboard Citizens v Londýně, a to včetně pokračujících výcviků pro jokery a terapeutickou odnož divadla utlačovaných, tzv. duhu touhy.

Kromě výcviků spojených napřímo s divadlem utlačovaných jsme v rámci přípravy této knihy (vždy alespoň jedna z nás) absolvovaly nebo právě absolvujeme i další výcviky – základní výcvik krizové intervence, výcvik Terapie zážitkem a Systemické supervize a koučování, workshop herecké techniky Bridge of Winds, kterou vyvinula Iben Nagel Rasussen, zakládající herečka Odin Teatret, a další.

Pomocí metody divadla utlačovaných jsme za posledních deset let vytvořily a veřejně prezentovaly více než 25 představení s nejrůznějším množstvím cílových skupin (více viz www.dvenatreti.cz).

Kromě toho jsme uspořádaly sérii workshopů, jejichž cílem bylo propojit jednotlivá témata divadla utlačovaných a práce s ne-herci tak, jak je pojmenovává Augusto Boal, a zároveň obohatit tento původní materiál o další metody, které odpovídají aktuálním tématům.

Jednalo se o semináře s herečkami divadelní skupiny Farma v jeskyni – v posledních dvou dekadách jedno z nejúspěšnějších českých souborů fyzického divadla – Ridinou Ahmedovou, která během let své umělecké praxe vyvinula specifický způsob práce s hlasem, absolvovaly jsme dílnu storytellingu s Jitkou Kostelníkovou, která má sama divadelní kořeny, ale rozhodla se zpřístupňovat příběhy nízkoprahověji, a konečně s Petrou Macháčkovou, zpřístupňující rytmus i lidem, jež s ním nemají profesně nic společného.

Hned na začátku je také potřeba zmínit nezastupitelnou roli Hany Malaníkové – vedoucí Katedry autorské tvorby a pedagogiky na DAMU, improvizátorky a zdravotní klaunky, ale také akademičky, která celý výše zmíněný proces doprovázela svojí supervizí. Z perspektivy člověka, který se dívá na divadlo z širšího hlediska, komentovala jednotlivé impulzy, které do naší práce přinášely absolvované workshopy a výcviky, a pomáhala cizelovat výsledný tvar natolik, aby metoda zůstala věrná sama sobě a zároveň mohla odrážet i to, co vnímáme jako

důležitý vývoj v práci s lidmi, kteří zažili společenský útlak. Blíže se o jejím pohledu na roli jokera dozvíte v úvodní kapitole *Na rampě mezi divadlem a nedivadlem*.

Vzhledem k tomu, že divadlo utlačovaných je ze své podstaty dialogickou metodou založenou na rozhovoru a společném hledání dalších cest, rozhodly jsme se koncipovat knihu podobným způsobem. Rády bychom tedy nejprve nastínily to, co je v knize možné najít, a tedy i malý návod na to, jak ji využívat.

Perspektiva, kterou se zde na divadlo utlačovaných díváme, je perspektivou člověka, jenž se chystá využít tuto metodu v praxi – chce se stát tzv. jokerem –, tedy průvodcem divadelních skupin a moderátorem představení. Proto se na celou metodu divadla utlačovaných pokoušíme dívat právě jeho optikou.

Po již zmíněném úvodním textu Hany Malaníkové představujeme v další kapitole s názvem *Divadlo utlačovaných a role jokera* celý koncept metody divadla utlačovaných – jednotlivé fáze práce jokera od vedení divadelní skupiny ne-herců až po představení tak, jak byla metoda původně popsána a zpracována. V této části vycházíme prioritně z původních textů A. Boala, zároveň metodu popisujeme z hlediska jokera.

V podkapitole *Divadlo utlačovaných a aktuální témata* shrnujeme poznatky z těch disciplín, které se objevovaly postupně až poté, co byla metoda veřejně popsána a představena a které zároveň souvisí s otázkami, které joker ve veřejném prostoru nutně dostává. Jedná se především o téma retraumatizace, vnímání divadla utlačovaných jako terapie apod. Původní texty v této části obohacujeme o odkazy na další literaturu a zavádíme přístup, který je v knize využíván i v dalších kapitolách – text prokládáme konkrétními příklady z divadelních představení, která jsme v posledních deseti letech uvedly, a také našimi reflexemi práce jokera. Tyto pasáže jsou v textu vizuálně odděleny a mají posloužit především jako podklad pro další dialog. Je zde také vysvětleno, jak joker sestavuje skupinu, jaká je jeho veřejná role a legitimita toho, co do veřejného prostoru přináší.

Další podkapitoly se zaměřují na dvě fáze práce jokera – tedy práci s divadelní skupinou ne-herců, jejímž cílem je připravit modelové představení o nějakém konkrétním společenském útlaku, a následně pak tu fázi, kdy joker společně s divadelní skupinou předstupuje před diváky v rámci tzv. divadla fórum. V každé z těchto kapitol jsme se pokusily najít takový způsob zpracování, který by co nejlépe odpovídal charakteru práce jokera.

V kapitole *Práce se skupinou* se věnujeme jednotlivým technikám. Jejich členění vychází z původních Boalových textů, ale zároveň jsou jednotlivé podkapitoly inspirovány výše zmíněnými workshopy. Text je doplňován našimi reflexemi a příklady z již realizovaných divadelních představení. Na konci každé podkapitoly jsme uvedly rozhovor s lektorkami jednotlivých workshopů, které spolu s námi hledají možnosti obohacení divadla utlačovaných o další postupy a metody.

Druhou část knihy zaměřenou na práci s diváky uvozuje text, který zachycuje práci jokera během představení v jednotlivých fázích a vytyčuje tak určité hřiště, v kterém se joker během představení pohybuje.

Vzhledem k tomu, že každý joker je jiný, a to právě díky tomu, že se jedná o vysoce interdisciplinární roli, která navíc úzce souvisí s osobností každého člověka vydávajícího se touto cestou, rozhodly jsme se požádat několik aktivních jokerů, aby zkusili strukturovaně odpovědět na několik otázek a představit tak to, jak oni sami tuto roli uchopují. To vše v naději, že jejich individuální přístup může pomoci co nejširšímu spektru lidí, kteří by se chtěli podobnou cestou vydat a hledají, jak na to.

Vzhledem k tomu, že vznik této knihy byl sám o sobě jedním velkým dialogem jak mezi autorkami, tak i mezi naším způsobem práce metodou divadla utlačovaných a zakladatelem metody, přinášíme místo doslovu *rozhovor autorek*, který může osvětlit některá dilemata a způsoby přemýšlení „skryté mezi řádky“ a přitom zásadně ovlivňují to, co se nakonec ve veřejném prostoru skutečně (ne)objeví.

Cílem knihy je vytvořit prostor pro hledání nových způsobů využití metody divadla utlačovaných pro sdílení příběhů o věcech, které by se z naší perspektivy na světě neměly dít, a přesto se stávají. Budeme rády za další malé i větší diskuse, které nás společně budou posouvat k cíli, k němuž směřuje divadlo utlačovaných:

„V době, kdy se z tolika jistot staly nejistoty, kdy tolik snů vybledlo na slunci a tolik nadějí se změnilo v beznaděj, v době, kdy žijeme v obrovském zmatku, plni pochybnosti, věřím, že víc než kdy dřív je právě teď čas na divadlo, jež bude pokládat ty pravé otázky v pravou chvíli. Budme demokratičtí a vyzvěme své obecenstvo, aby nám sdělilo, po čem touží. Ukažme jim alternativy. Doufejme, že jednoho dne, prosím, ať to netrvá příliš dlouho, dokážeme přesvědčit nebo donutit také vládu a politické vůdce, aby udělali totéž – zeptali se nás, svého obecenstva, co by měli dělat, aby z tohoto světa učinili místo, kde se dá žít a být šťastný,

místo toho, aby z něj vzniklo obrovské tržiště, kde prodáváme zboží i naše vlastní duše. Ano, je to možné. Doufejme! Pracujme na tom!“ (Boal 1992, 247).¹

1 Anglický originál: “Now when so many certainties have become so many doubts, when so many dreams have withered on exposure to sunlight, and so many hopes have become so many deceptions – now that are living through times and situations of great perplexity, full of doubts and uncertainties, now more than ever I believe it is time for a theatre which, at its best, will ask the right questions at the right times. Let us be democratic and ask our audience to tell us their desires, and let us show them alternatives. Let us hope that one day – please, not too far in the future – we will be able to convince or force our governments, our leaders, to do the same: to ask their audiences – what they should do, so as to make this world a place to live and be happy in – yes, it is possible – rather than just a vast market in which we sell our goods and our souls. Let us hope. Let us work for it!”

Poděkování

Tato kniha by nevznikla bez spolupráce mnoha dalších lidí. Chtěly bychom poděkovat všem těm, kteří do ní přispěli – ať už prostřednictvím workshopů a následných rozhovorů nebo příběhů jokerů – děkujeme za to, že jste se podělili o své zkušenosti a že jste nám pomáhali hledat cesty, jak je využít v naší práci.

Velké poděkování patří všem ne-hercům, kteří s námi jednotlivá představení tvořili, hráli, byli ochotní přinést své téma do veřejného prostoru a tím pomáhali označovat ty kousky světa, které jsou polámané. A hlavně – hledat společně s diváky, jak by mohl tento svět vypadat o něco lépe.

A samozřejmě děkujeme také divákům, kteří byli ochotni přijít na představení, umožnili zboření hradby mezi jevištěm a hledištěm a nabídli své nápady, iniciativu, pokusy o změnu.

Velké díky patří Hance Malaníkové, která proces přípravy knihy i přemostění nových témat v divadle i nedivadle hledala s námi.

Děkujeme vám všem a těšíme se na viděnou na jevišti, v hledišti nebo někde jinde.

Dana a Líza

Na rampě mezi divadlem a nedivadlem

Hana Malaníková

Dovolte mi hned v úvodu drze vstoupit mezi ty, kteří se metodě divadla utlačovaných (DU) věnují dlouhodobě a mohou zasvěceně mluvit o kterémkoli jeho stavebním kameni. Mým úkolem ve dvouletém projektu Dany Moree a Lízy Urbanové, jehož výstupem je mimo jiné i tato kniha, bylo dívat se na proces vzniku představení DU očima cizince. Pohledem zvenku. Optikou někoho, kdo metodu práce s neherci v DU sleduje, kdo je však neodbytně zvědavý a pokládá hloupé otázky a štourá do věcí, které se zdají samozřejmé. Kdo má zkušenosti s jinými formami aplikovaného divadla a především s unikátním přístupem ke studiu autorského divadla a autorské tvorby obecně, praktikovaným na Katedře autorské tvorby a pedagogiky pražské DAMU (KATaP). Založil ji v roce 1992 profesor Ivan Vyskočil – enfant terrible české divadelní alternativy, spisovatel, dramatik, herec, režisér, pedagog a psycholog... a také zakladatel tzv. nedivadla. A tu to máme!

Pod názvem Nedivadlo Ivana Vyskočila se od roku 1964 do roku 1990 s různou mírou pravidelnosti či nepravidelnosti odehrávala setkání Ivana Vyskočila a jeho spolupracovníků s publikem nejprve v pražském klubu Reduta, později v Metru, Radiopaláci, v Národním domě na Smíchově a vydatně také na zájezdech po celé republice. (Čerpáno z: Srba 1997) Na těchto setkáních je inspirující a divadlu utlačovaných blízké jejich celkové výchozí nastavení, atmosféra, motivace účinkujících. Jak výstižně shrnuje dlouholetý Vyskočilův spolupracovník a spoluautor, profesor Přemysl Rut (2017): „Nedivadlo se profilovalo jako scéna, kde se důsledně rozvíjelo narativní divadlo a kde kýženým modelem bylo divadlo ve stavu zrodu, divadlo vznikající z autentického setkání, divadlo jako společná dílna a laboratoř a zejména divadlo jako otevřená dramatická

hra (zjednodušeně: improvizace). Ivan Vyskočil se tak stal unikátním českým představitelem světové divadelní alternativy (druhá divadelní reforma), s tou výsadou, že v jeho chudém divadle převažovala veselá chudoba, přesněji ludičnost a absurdita, nad ctnou askezí.“ (Tu druhou část citace bych si mohla pro účely tohoto textu klidně odpustit, ale baví mě představa, že bychom o DU mohli analogicky přemýšlet jako o chudém divadle, ve kterém převažuje posilující, zmocňující chudoba nad moralizující askezí...)

Ptáte se zřejmě, proč do toho motám profesora Vyskočila? Protože jsem u něj a jeho nejbližších spolupracovníků a následovníků studovala psychosomaticky koncipovaný obor herectví se zaměřením na autorskou tvorbu a pedagogiku od roku 2000 a studuju ho de facto dodnes (protože takový přístup předpokládá, že studium zůstává jako otevřená otázka a člověk si buduje kontinuální kondici k veřejnému vystupování, tudíž není nikdy v pravém slova smyslu dostudován, hotov). A to samozřejmě utváří a ovlivňuje moje vnímání divadla jako setkání, jako otevřené dramatické hry, jako dialogu mezilidského (interpersonálního) i vnitřního (intrapersonálního). A z této perspektivy jsem také od začátku sledovala a komentovala metody a výstupy divadla utlačovaných. Ráda bych vám nabídla svůj pohled odjinud. Budu doufat, že jiná terminologie a jiný akcent mohou přispět k přesnějšímu formulování toho podstatného a být inspirací a povzbuzením pro ty, kdo se dali na dobrodružnou cestu divadla utlačovaných.

Své poznámky soustředím kolem veřejného vystoupení skupiny „utlačovaných“ pod vedením jokera. Představením vrcholí dlouhý a sám o sobě fascinující proces práce se skupinou, kterému se detailněji věnují jiné texty v této knize. Během jednoho večera má být vyslyšen příběh, kterému se jinak nedostává hlasu. Ale představení samo tvoří jen předehru k tomu opravdu podstatnému: k dialogu mezi jevištěm a hledištěm, k hledání cest, jak útlak proměnit v empowerment. V této události se exponuje mnoho podivuhodných kontradikcí, které okamžitě přitáhly mou pozornost právě proto, že se odehrávají na hranici divadelní a nedivadelní estetiky. Tedy na hranici, kde se celý život pohyboval a kde experimentoval profesor Vyskočil. Hranici, na které záměrně držíme naše studenty KATaP. Prostoru, kde se vědomě ustupuje od estetických nároků divadla ve prospěch hlubšího zkoumání základů divadelního jazyka jako svébytného případu mezilidské komunikace. Kde divadlo nevnímáme úzce jako uměleckou kategorii určenou jen těm očividně talentovaným, ale šířeji jako hřiště, na kterém lze zkoumat zákonitosti dramatické kultury a tvorby.

Pojďme se teď podívat, jak toto hřiště vypadá konkrétně, pokud se na něm hraje divadlo utlačovaných.

Nedivadlo neboli pár poznámek o prostoru

Dobře zvolený prostor, ve kterém se jakékoli veřejné vystoupení odehrává, má zásadní vliv na to, jak událost proběhne. To zní jako samozřejmost. Ale pokud ji promyslíme opravdu do důsledků, postaví nás před první z paradoxů. Jaký prostor je vhodný pro vystoupení skupiny divadla utlačovaných? Pomůže nehercům spíše prostor na první pohled nedivadelní, například školní třída nebo kavárna? A pokud ano, je žádoucí dodat mu nasvícením nebo třeba doplněním černého horizontu trochu té divadelnosti? Proč vlastně? Bude to lepší také pro diváky? A máme vůbec na výběr?

Viděla jsem představení DU ve školní třídě, v kavárně, v divadle i v galerii. Každý z těch prostorů měl na účinkující i diváky nějaké nároky, něco od nich potřeboval a naopak jim v něčem vycházel vstříc. Školní třída nenabízela skoro žádný odstup od pomyslného jeviště – vše, co se odehrávalo, bylo opravdu nablízko, konfrontující, na těsno, naléhavé. Kavárna naopak umožňovala divákům se schovat – za sloup, za drink, za pražené mandle. Odejít v téhle konkrétní kavárně znamenalo jít přes „jeviště“ a de facto do zákulisí (do herecké šatny, která vznikla improvizovaně na chodbě). Světlo bylo všude jinde jen ne tam, kde se hrálo. Galerie se i díky nasvícení nejvíc podobala minimalisticky řešenému divadelnímu prostoru – jen jí chyběl zadní horizont a možnost odejít z jeviště bočními východy, takže když herci chtěli během jednotlivých scén odcházet a přicházet, museli tak činit skrze hlediště.

DU ale často nemívá na výběr, v jakém prostoru svá představení uvede. A prostory samy nebývají příliš variabilní, na rozdíl od divadla. O to důležitější je promyslet si dané místo předem. Zkusit si představit, jak se v něm budou během večera cítit účinkující i diváci, a udělat vše pro to, aby výchozí nastavení bylo co nejvstřícnější k oběma. Čím více se prostor podobá klasickému divadelnímu (kukátkovému), tím více do popředí vstoupí divadelnost jako nárok. Nárok na hlasovou a pohybovou vybavenost herců, kteří ale v našem případě herci nejsou... Nárok na nápaditou scénografii a využití světelných a zvukových prostředků, které ale v našem případě nepotřebujeme... Divadelní prostor v sobě automaticky nese příslib podívané, že bude na co koukat, co ukazovat, že bude někdo něco umět (že uvidíme umělce).

Čím výrazněji od sebe oddělíme prostor jeviště a hlediště (vzdáleností, výškovým rozdílem), tím odtažitější vztah může mezi diváky a účinkujícími na počátku vzniknout. Ta kýžená rovnováha mezi divadelností a civilností prostoru je ovšem křehká z obou stran: pokud se děj na jevišti odehrává ve tmě nebo v šeru, prožívám jako divák diskomfort. Stejně tak

mě ruší, když vnímám, že diskomfort zažívají účinkující – třeba proto, že se ve dveřích vedoucích na jeviště střetávají se štamgasty opouštějícími kavárnu. Pokud odchody a příchody na scénu trvají příliš dlouho, začne příběh ztrácet tempo a rozpadat se, a tak podobně.

Zdá se mi proto výhodné uspořádat prostor a situace v něm předem tak, aby byl případný diskomfort diváků i účinkujících minimalizován. Ostatně, jistému stupni (mentálního) diskomfortu budou během večera tak jako tak vystaveny obě strany. Dát najevo už na počátku večera, že to, o co tu půjde, není divadelní estetika, ale setkání těch, kdo mají odvahu mluvit, s těmi, kdo mají odvahu naslouchat. Že odkazujeme k oné nejobecnější a nejzákladnější mezilidské situaci – komunikaci komunikací o komunikaci. (Legendární definice divadla od dramaturga, překladatele, teatrologa a sémiotika Iva Osolsobě; in: 1970, s. 11–46). Anebo slovy dalšího klasika – k člověku v situaci (Císař 2016).

Samozřejmě, že jisté základní nároky zůstanou vždy ve hře, protože ty si od situace veřejného vystoupení (kterým divadelní představení bezpochyby je) nelze nikdy odmyslet. Například že mluvčí svým hlasem obsáhne prostor (bude slyšet a bude mu rozumět) a jeho jednání bude uvěřitelné (bude působit přirozeně). Základní vymezení prostoru navíc zůstává přímočaře divadelní, tedy jasně rozdělené na jeviště (scénu) a hlediště. A tak se musí neherci našeho nedivadla chtít nechtě vypořádat s mnoha divadelními výzvami.

Ne-herci aneb pár poznámek o těch na jevišti

V divadle utlačovaných se na jevišti ocitají a příběhy útlaku diváků přehrávají – narozdíl od divadla fórum – ne-herci. Abych byla srozumitelná, užívám-li v tomto textu výraz „ne-herce“, myslím tím někoho, kdo nemá žádné velké divadelní zkušenosti ani přípravu. (Rozlišuju tedy mezi nehercem a neprofesionálním nebo amatérským hercem.) Někoho, kdo nechce primárně hrát divadlo. Jeho motivace vystoupit před druhými je sycena potřebou angažovat se v nějakém společenském tématu. Svědčit o útlaku. Postavit se na stranu slabších a ne-mocných. Někoho, koho bychom coby diváci neměli litovat, ale obdivovat!

Paradox ne-herce v DU spočívá právě v tom, že se pohybuje na hranici mezi divadelní, paradivadelní a nedivadelní situací. Že ke své výpovědi používá dramatické prostředky náležející do výbavy herců: improvizaci, vstupování do rolí, jednání v dramatické situaci, práci s jevištním znakem, symbolem a metaforou apod. Nikdy se ale doopravdy nepřetěluje

do postavy, nestává se někým jiným jako v klasickém činoherním herectví. Nepokouší se o interpretační herectví. Nepsychologizuje své jednání. Do rolí vstupuje jen na chvíli, v rámci modelových situací, které mají demonstrační nebo simulační účel – znázornit konkrétní případ útla-ku. V rámci večera vystupuje především sám za sebe, ručí svou jevištní osobou za autentičnost a pravdivost kolektivní výpovědi. Podobně jako v divadle akcentujícím autorství a autorské herectví nás coby diváky explicitně zajímá jeho osobnost, vztah k tématu, motivace setkat se s námi a svědčit. Odpustíme mu, že jeho pohyby nebo mluva nejsou kultivovány. Nechceme ho ale vidět v situacích, kdy není mocen dostát nějakému jevištnímu (režijnímu) nároku. Nechceme ho vidět bezmocného.

Proto je důležité, aby joker už při práci se skupinou vnímal, jaké jsou přirozené schopnosti a vlohy každého ze zúčastněných. A naopak, kde má každý své limity nebo výzvy. Aby se režijní a dramaturgické nápady přizpůsobovaly kondici vystupujících, aby z té kondice vycházely, aby s ní zacházely tvořivě – jako s výchozím nastavením. Jako s výhodou. Brát mohoucnosti i nemohoucnosti všech přítomných jako výzvu k napínavému dobrodružství s nejistým, ale šťastným koncem.

Ne-diváci aneb pár poznámek o těch v hledišti

Sedět v publiku divadla utlačovaných je z mnoha důvodů napínavý zážitek. Pokud je to moje poprvé, nejspíš už tuším, že jsem nepřišla na klasické představení a že se ode mě očekává víc než jen pasivní role pozorovatele za čtvrtou stěnou. Cítím malé, ale neodbytné napětí – co po mně tedy budou chtít? Joker vysvětluje, že následující zhruba dvacetiminutový příběh bude jen první, úvodní částí večera, že to podstatné má přijít až potom.

A tak se koukám na sled obrazů (možná přesněji demonstrací) a v hlavě se mi honí neodbytné otázky: čí je to příběh? Kdo z nich to doopravdy zažil? Tohle je určitě přitažené za vlasy, tohle by se stát nemohlo, nebo ano? Vnímám na vědomé i nevědomé rovině nesoulad mezi tím, jak emotivní příběh se před mýma očima odehrává – a jak neemotivně, neexpresivně ho herci na jevišti ztvárňují. Ale zároveň platí, že kdokoliv se k jakémukoliv expresivnímu projevu byť jen přiblíží, začnu se o něj vlastně trochu bát...

Vnímám křehkost a jakousi syrovost okamžiku. Jako bych se dívala do útrob divadla, tunelem času až do prehistorie, do časů, kdy se divadlo rodilo z rituálů kmene. Nejsou tu žádné estetizované nátěry stylů a žánrů, žádné sofistikované formy a umělecké obrazy. Je tu celkem přímá

a neotesaná spojnice mezi člověkem a člověkem. Potřebuju čas, abych si na to zvykla, abych se tomu otevřela.

Čas je vůbec veličina, která se mi s diváckým zážitkem DU hodně spojuje. Už během první části večera, kdy se přehrává příběh útlaku, vznikají časové disproporce v percepci herců a diváků: zatímco na jevišti se prezentuje zkondenzovaný, rozstříhaný a znovu sestříhaný, místy zpomalený a jinde urychlený děj, tak v hledišti si skládáme a prožíváme příběh teď a tady. Zatímco pro herce jde o evokaci situací z minulosti, pro diváky se vše jakoby rodí z přítomného okamžiku. Sotva si však zvyknu na roli diváka (spectator), už mě joker vyzývá, abych se stala spolutvůrcem (co-actor). Tedy někým, kdo má opustit konvenční bezpečí hlediště a vstoupit (mentálně i fyzicky) do prostoru jeviště. Účastnit se na věci, být spolu-jednajícím.

Aby se tak stalo, potřebuju nejen určitý čas na přenastavení svého vnímání a přijetí jiné role. Potřebuju také dobře rozumět, jak přesně funguje mechanismus útlaku v prezentovaném příběhu. A co mi připadá jako velmi podstatné – potřebuju cítit, že do toho všeho nejsem tlačena, manipulována jokerem.

Joker aneb pár poznámek o tom, kdo stojí mezi

V upoutávce na Festival divadla utlačovaných, který proběhl v listopadu 2022 v Praze v Kampusu Hybernská, jsem na kameru řekla, že joker je jako loutkář. A hned vzápětí, když už to nešlo vzít zpátky, jsme si uvědomila, že postava loutkáře v nás může budit negativní asociace – ten, kdo tahá za nitky v zákulisí, kdo manipuluje bezvládnými loutkami...

Využívám tedy příležitosti, abych tu metaforu lépe vysvětlila. Obraz loutkáře mi opravdu naskočil kvůli vizuální asociaci oněch provázků, které se v rukou loutkovodiče sbíhají – podobně jako se u jokera schází všechny zážitky a zkušenosti, kterými prošel v rámci skupiny každý sám za sebe i všichni spolu. Joker je přítomen u celého procesu hledání a tvarování příběhu, od začátku do konce. A ve chvíli, kdy se příběh konečně předkládá publiku, ocitá se joker znovu v jakémsi pomyslném centru dění – v silovém poli pozornosti. Na rampě² mezi hledištěm a jevištěm, mezi divadlem a ne-divadlem. Pomáhá nechat zaznít (a vyznít) příběh, kterému by se

2 Divadelní rampa neznamená doslovně jen přední část jeviště před oponou, obvykle nasvícenou řadou světel (předscénu), ale obecněji bariéru, kterou si uvědomujeme mezi prostorem pro diváky a prostorem pro herce. V nedivadelním prostoru tuto bariéru často tvoří jen fyzická vzdálenost.

jinak nedostalo sluchu. Doprovází neherce na jeviště a pomáhá zajistit, aby se na něm necítili bezmocní. Pomáhá divákům proměnit se v aktéry, vstoupit do herní situace, vyzkoušet si improvizaci v roli. Facilituje dialog mezi diváky a příběhem. Inicjuje a moderuje hledání možných změn, možného nového uchopení skutečnosti. Otevírá a zavírá celé setkání.

I tak zahuštěný a jistě nekompletní výčet jokerova poslání naznačuje, že jeho role v sobě obsahuje fascinující paradox: je v centru všeho dění, se vším obeznámen a do všeho namočen – a přesto se po něm žádá, aby nebyl hlavní postavou (protože jednoho protagonistu už přeci máme!). Aby na sebe nestrhával pozornost. Aby pomáhal, doprovázel, inicioval, facilitoval, moderoval..., tedy aby sloužil celku. Aby byl u všeho a u všech. Nemá jasně vymezené místo v prostoru. Vnímám ho jako někoho, kdo se neustále pohybuje, kdo překračuje rampu tam i zpět zcela svobodně, podle toho, co momentální situace potřebuje. Kdo může svým fyzickým pohybem navádět pozornost diváků žádoucím směrem. A vidím také podstatný pedagogický rozměr té role – být průvodcem tomu, kdo se chce vyjádřit, nebo tomu, kdo se chce něco dozvědět.

Jak to všechno joker zvládne? Kde v sobě vezme ty všechny superschopnosti? Ne nadarmo se v textech o divadle utlačovaných často připomíná, že svůj název dostala tato postava pravděpodobně od tarotové karty blázna. Někoho nezáladného, důvěřivého, optimistického, odvážného a otevřeného. A tak mi dovoluňte na závěr mého textu, který měl být pokusem o seriózní komentář k divadlu utlačovaných, sklouznout k něčemu neserióznímu. Nechat karty, aby na zásadní otázky odpověděly místo mě. V džungli internetových stránek o tarotu jsem objevila následující výklad karty blázna. Je všeríkající a nicneříkající zároveň, což s největší pravděpodobností znamená, že v něm bude kus pravdy...: „Minulost nechávej za sebou tak, abys setrval v přítomnosti, tady a teď, jako by ses právě narodil... V tomto okamžiku podporuje blázna celé universum ke skoku do neznáma. V řece života na něj čeká plno dobrodružství... Budeš-li právě teď důvěřovat své intuici, svému pocitu, že vše, co se děje je správné, nemůžeš udělat chybu...“³

Hana Malaníková je zdravotní klaunka, herečka a pedagožka na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU, kterou od roku 2021 vede. Je hrdou členkou moderátorského týmu pořadu ArtCafé na stanici Český rozhlas Vltava a audio skupiny KINETICON.

3 Dostupné [online] z: <http://karty.atarot.cz/osho-zen-tarot/blazen> [cit. 28. 2. 2023]



Divadlo utlačovaných a role jokera

Co je divadlo utlačovaných

Divadlo utlačovaných tak, jak ho známe dnes, procházelo nejprve procesem postupného vzniku nebo možná spíš vznikání a pak i postupného přizpůsobování podmínkám, v kterých bylo využíváno. Tvůrce této metody Augusto Boal byl především režisér a divadelník a metodu divadla utlačovaných vytvářel jako svoji postupnou odpověď na sociální a politickou situaci nejprve v Brazílii a pak i ve Francii a dalších západních zemích, kam se musel uchýlit do exilu.

Augusto Boal vnímá divadlo jako nástroj pro změnu, transformaci, a to se pro něj nevyhnutelně stává i součástí politiky (Boal 1979, 1). V knize *Theatre of the oppressed*, kde Boal metodu představuje, se věnuje velmi obšírně právě jeho funkci. Metodu zde zasazuje jednak do divadelního kontextu – zkoumá možnosti sebevyjádření znevýhodněných nebo utiskovaných ve světle antického dramatu i dalších divadelních žánrů, na jejich pozadí se věnuje typům společenských konfliktů a navrhuje vlastní interpretace hodnot spjatých s příběhy zaměřenými právě na oblast společenské (ne)spravedlnosti, útlaku a možné změny. V druhé části knihy pak vrací divadlo tam, kam podle něj patří – k prapůvodnímu rituálu. Přihlédneme-li k celosvětově rozšířené atmosféře divadelního prostředí v době, kdy Boal svou metodu postupně tvořil a uváděl v život, je tento směr jeho uvažování o divadle logický. Ve druhé polovině 20. století postupně přestalo být divadlo nahlíženo výhradně estetickým prizmatem, do popředí zájmu se dostala jeho pozice jako přirozené součásti kultury, předmětem zkoumání a všeobecného zájmu se stal člověk sám o sobě (Barba a Savarese, 2000). Ve stále se zrychlující a dynamicky se měnící společnosti bylo divadlo obecně stále více vnímáno jako prostor, kde je ještě možné skutečné setkání lidí s lidmi. Při zkoumání kořenů

a původu pak rituální kolébka divadla poskytla logickou odpověď: Rituál je událost vlastní každé lidské společnosti, které se všechny strany musí aktivně zúčastnit. Pokud se omezí na vnější formu, v níž je osazenstvo rozděleno na předvádějící a přihlížející, vyprázdní se a z hlediska společenských potřeb se stává nefunkčním (Hyvar, 2000).

Rituál tedy Boalovi slouží nikoli jako prostředek pro vyjádření elit, ale jako prostředek k dialogu o světě, ve kterém žijeme. Pro Boala musí být znovu zbořeny pomyslné hradby mezi jevištěm a hledištěm tak, aby divák už nebyl pasivním přihlížejícím společenských dramát, ale aby byl aktérem změny samotné. Za tímto účelem navrhuje Boal celou řadu metod – neviditelné divadlo, divadlo soch a další (Boal 1979, 119) a dále zavádí tzv. joker system – tedy roli jakéhosi průvodce, který výše popsáný proces umožňuje a zpřístupňuje.

Boal se pokouší definovat opakovaně tento přístup a pokaždé z něj vystupují nové a nové facety. V jednom z těchto pokusů o vrácení divadla k jeho kořenům popisuje divadlo utlačovaných následovně: „Pokusili jsme se v praxi ukázat, jak může být divadlo využito pro službu utlačovaným tak, aby mohli vyjádřit sebe, a to pomocí nového jazyka, s jehož pomocí mohou objevovat nové životní koncepty.“ (Boal 1979, 121)⁴

Tady vidíme, že Boal sám vnímal metodu především jako formát, ve kterém ti, kteří ve společnosti nedostávají dostatek prostoru a jsou utlačováni, mohou znovu využívat divadelní jazyk k tomu, aby komunikovali na veřejnosti a s veřejností o své situaci a aby sami objevovali nové možnosti a způsoby, jak se s ní vypořádat. Pro Boala nebyli utlačováni jen na jevišti, ale také v hledišti. Právě tím, že společně prozkoumávali modelové životní situace, mohli přicházet na nové způsoby, jak jim čelit.

Tento plán nebo posun ve vnímání divadla se samozřejmě neděje sám o sobě – znamená celou řadu metod a postupů, které vedou k tomu, aby lidé, kteří nikdy divadlo nehráli, mohli začít využívat divadelní jazyk k sebevyjádření. A během následujících let, a dnes už můžeme říci i desetiletí, také došlo k velkému množství posunů právě na úrovni metod využívaných při této práci. Tato kniha je jedním z příspěvků k diskusi o tom, jak co nejlépe zajistit bezpečné sebevyjádření u lidí, kteří ve společnosti nemají dostatečně silný hlas a jsou jakýmkoli způsobem znevýhodněni nebo utlačováni.

4 Anglický originál: “We tried to show in practice how the theatre can be placed at the service of the oppressed, so that they can express themselves and so that, by using this new language, they can also discover new concepts.”

Boal rozděluje proces vzniku představení touto metodou do čtyř fází. V první fázi je potřeba znovu začít vnímat své tělo. K tomu slouží celá řada cvičení a her, které mají obrátit pozornost právě k němu. V další fázi je potřeba zaměřit se na expresivitu – na to, abychom své tělo dokázali nejenom vnímat, ale také využívat k sebevyjádření. Následuje prozkoumávání toho, jak lze vnímat divadlo jako určitý typ jazyka, kterým ne-herci vyprávějí o svých zkušenostech. Za tímto účelem představuje Boal celou řadu metod, které pomáhají právě k tomu, aby ne-herci dokázali svůj příběh předat. A konečně představuje i divadlo jako určitý diskurz, v kterém jsou diváci přizýváni do takto vzniklého příběhu. Tady je potřeba se na chvíli zastavit.

Augusto Boal nevytvořil divadlo utlačovaných jako metodu, která by fungovala staticky. Spíše bychom mohli říct, že se pokusil tyto základní principy vtělit do celé řady metod a postupů, které měly vždy sloužit v daných podmínkách a za daným účelem. V první fázi zmiňuje např. novinové divadlo, neviditelné divadlo, divadlo mýtů nebo divadlo masek (Boal 1979, 126). V každém z nich akcentuje jiný způsob zpracování příběhů.

Neviditelné divadlo se třeba hraje na ulici nebo v každodenních běžných situacích, v nichž se diváky stávají náhodní kolemjdoucí, kteří nevědí, že se ocitli v divadle. V novinovém divadle se zase divadelní představení vytváří na motivy článků prezentovaných ke sledovanému tématu v novinách apod. Z tohoto hlediska tedy můžeme říct, že divadlo utlačovaných je způsobem práce, které má celou řadu dílčích důrazů a forem.

V celém procesu hledání optimálního vyjádření situace útlaku pomocí práce s ne-herci by mělo jít jednak o situaci, která je zábavná, uvolňuje napětí a je spojená s určitou lehkostí a humorem. Přestože se ne-herci zabývají složitými tématy, cílem této práce je jejich posílení a tedy i hledání zlepšení jejich situace – ale i dalších, kteří podobnému typu útlaku čelí. Cílem celého snažení je tedy transformace, změna, jednotlivců, skupin a ideálně i celého systému. V pojetí Augusta Boala to tak bylo: Když byl po návratu z exilu zvolen primátorem Sao Paula, zavedl vyjednávání o nových vyhláškách právě pomocí tzv. legislativního divadla, které široké veřejnosti umožňovalo vyjadřovat se kreativním způsobem k těmto vyhláškám a podílet se na jejich spoluvytváření (Boal 2001).

Aby bylo možné zbořit tímto radikálním způsobem zdi mezi jevištěm a hledištěm, přichází Boal s rolí tzv. jokera. Joker je pro něj jednak osobou, která není součástí divadelní skupiny ne-herců, ale je daleko více mostem mezi jevištěm a hledištěm. Jedná se o člověka, který je v původních textech představován jako exegeta (Boal 1979, 175), jako člověk, který může klást otázky jak divákům, tak i ne-hercům, může vyzývat

k dialogu, glosovat a komentovat, zvat diváky na jeviště, organizovat jejich inscenování modelového příběhu. V dnešní terminologii bychom ho mohli vzdáleně přirovnat k moderátorovi, ale joker k roli mostu přidává i role obsahové – je tím, kdo by měl mít informace, usměrňovat nápady, pomáhat vést dialog a provádět všechny zúčastněné procesem společné tvorby až k nápadům na změnu a jejich případnou realizaci. Je to postava jak politická, tak i divadelní, ale také pedagogická a z dnešní perspektivy může být vnímána i jako postava terapeutická. Stojí zkrátka na pomezí mnoha žánrů a disciplín (Santos 2016). Jazyk, kterým mluví, je ale především jazykem divadla.

A právě v tomto bodě se dostáváme i k vysvětlení toho, proč vznikla kniha, kterou držíte v ruce. Ta se totiž obrací právě na existující i potenciální jokery. Přestože v textech jak od A. Boala, tak i od některých jeho následovníků, jako jsou např. Barbára Santos⁵ (2016) nebo Adrian Jackson⁶ (2013) najdeme celou řadu podnětů pro práci jokera, narážíme v naší praxi opakovaně na nejistotu potenciálních jokerů ohledně toho, kým má joker být, a hlavně, jak se jím lze stát. Přestože je divadlo utlačovaných dnes rozšířeno de facto po celém světě, neexistuje jeho standardizovaná podoba. Neexistují žádné školy pro jokery ani komise, které by rozhodovaly, zda je člověk dostatečně připraven. Z tohoto hlediska je divadlo utlačovaných jako metoda velmi nízkoprahová, protože nepřináší žádný typ standardizace. Zároveň se ale právě díky tomu stává i vysokoprahovou záležitostí. Právě proto, že jsou na jokera kladeny velké požadavky, které zasahují do celé řady disciplín, není snadné se jím stát a odhodlat se vyjít – většinou sám – právě do onoho prostoru mezi jevištěm a hledištěm a zprostředkovávat dialog o tématech, která jsou často na hranici společenského tabu.

V následujícím textu se tedy pokusíme dívat se na metodu divadla utlačovaných právě z perspektivy jokera. V dalších kapitolách nastíníme především terminologii využívanou v celém textu a podíváme se na způsob práce jokera – od okamžiku, kdy začne pracovat se skupinou neherců až po okamžik, kdy se hotové modelové představení hraje před diváky. Vzhledem k tomu, že metoda divadla utlačovaných byla vytvořena před více než čtyřiceti lety, pokusíme se ji zasadit také do aktuální situace, kdy se diváci/veřejnost nejčastěji ptají/ptá, jestli se jedná o terapeutickou metodu. Vzhledem k rozšíření velké škály terapeutických přístupů

5 Centrum Kuringa v Berlíně.

6 Cardboard Citizens v Londýně.

i k tomu, jaké místo aktuálně terapie jako taková ve veřejném prostoru zaujímá, je to zcela legitimní, zároveň je potřeba se k tomu z perspektivy metody jako takové i role jokera postavit. A konečně – i divadelní přístupy a techniky prošly za posledních čtyřicet let značnými změnami, které je možné do této práce postupně integrovat, o což bychom se tímto textem také rády pokusily.

Příprava představení z perspektivy jokera

Přestože samotné práci se skupinou předchází ještě celá velká fáze vyjednávání o tom, jak skupina vznikne, případně její oslovení, začneme pro zjednodušení v tuto chvíli prozkoumávat situaci, kdy už skupina existuje a joker se pokouší stimulovat společnou práci tak, aby vzniklo modelové představení. Ke společenskému kontextu, který to umožňuje, se pak vrátíme samostatně, zatím se zaměříme na metodu jako takovou a její aplikaci.

Nejprve se můžeme podívat na složení ne-herců ve skupině. V dnešní době jsou častými skupinami, se kterými joker pracuje, národnostní nebo jiné menšiny, ženy, které zažily znevýhodnění založené na problematice genderu, vězni, lidé s bezdomoveckou zkušeností a další; jedná se tedy o skupiny, které dnes zažívají systémový útlak nebo kde systém jejich útlaku nedokáže zabránit.

Boal účastníky skupin nazývá „non-actors“ a v překladu do češtiny jsme se rozhodli už před mnoha lety využívat slovo ne-herci. Ne-herce je tedy člověk, který si osvojuje divadelní jazyk za tím účelem, aby spolu s ostatními vytvořil modelový příběh o své zkušenosti s útlakem a s jeho pomocí tak inicioval veřejné přemýšlení o změně. Není to primárně člověk, který chce hrát divadlo (i když i to se může stát), ale ten, kdo se pokouší divadlo využít jako prostředek, nástroj k nějakému typu změny.

Z toho samozřejmě vyplývá i celá řada důsledků. Zpravidla se jedná o lidi, kteří zažili něco opravdu komplikovaného, neměli často čas, prostředky nebo kapacitu chodit do hodin zpěvu a tance, jejich těla byla vystavena obtížným situacím – to všechno má důsledky pro to, jak moc dotyční dokáží své tělo vnímat a využívat ho dokonce i k expresivitě. To je potřeba brát v úvahu. V knize *Games for actors and non-actors* představuje Boal (1992) velkou zásobárnu cvičení, her a postupů, které mají právě toto napojení na vnímání vlastního těla umožnit. Skupiny her a cvičení rozděluje podle klíče, jímž rozlišuje různé typy fyzických vjemů. Začíná cvičeními zaměřenými na vnímání svalstva, následují soubory

cvičení zaměřených na jednotlivé skupiny smyslů – zrak, sluch, chuť, dotyk. Následují složitější kombinace cvičení orientovaných na vnímání vzpomínek, emocí a práci s imaginací.

Tyto jednotlivé skupiny cvičení vytváří určitý rámec, ve kterém se skupina snaží jednak celostně připravit na moment, kdy bude stát na jevišti, zároveň ale vytváří určité stavební kameny příběhu, o kterém chce hrát. Boal představuje i další postupy, které mají pomoci v tom, jak přeložit tyto dílčí zkušenosti a vjemy do divadelního představení.

Tady je potřeba se zastavit. V divadle utlačovaných vytváří skupina příběh, který by měl fungovat jako model. Nejedná se tedy o kopii příběhu někoho ze skupiny. V centru stojí téma, ke kterému se skupina chce vyjádřit, a následně se z jednotlivých stavebních kamenů – tedy zážitků – vytváří celkový obraz, který se „překládá“ do divadelního jazyka tak, aby fungoval i jako představení o několika obrazech. Klíčová je tedy i práce s rekvizitami, kostýmy, uspořádáním jeviště a využití dalších výrazových prostředků, které vedou k tomu, že výsledný produkt je více než scénka.

Když se na tento proces podíváme z perspektivy jokera, je tedy potřeba kombinovat celou řadu dovedností. V této fázi by měl mít joker schopnost jednak pracovat se zážitkovými metodami nebo s divadelními cvičeními, které uzpůsobuje pro ne-herce, jednak by měl mít schopnost pracovat s obtížnými příběhy a provést jimi skupinu, vnímat skupinovou dynamiku. Důležitá je také schopnost práce s příběhem, jeho tvorba a následná práce s převáděním toho všeho do jevištního provedení. Vidíme, že už ve fázi přípravy je potřeba interdisciplinární přístup, který se de facto táhne jako červená nit celou prací jokera.

Práce s diváky z perspektivy jokera

Když je představení hotovo, přichází ke slovu jeho veřejné provedení – tedy hraní před diváky. Při premiéře jsou diváky často známí, přátelé a příbuzní ne-herců – jsou to tedy lidé představující jakousi sociální síť skupiny, která představení připravila. V současné době se však nezdá děje, že takto vzniklé představení se hraje i na dalších fórech – festivalech, školách, na pozvání v nejrůznějších místech, kde lidé chtějí hovořit o daném tématu. Joker tedy musí být připraven na nejrůznější škálu situací a potenciálních diváků.

V této fázi je potřeba ještě terminologicky rozlišit dvě sousloví, která se často zaměňují – divadlo utlačovaných a divadlo fórum. Divadlo utlačovaných je divadlo, jehož obsah tvoří ne-herci ze skupin, které zažívají

reálný společenský útlak. Jedná se tedy o jakési jejich autorské představení, v kterém je klíčová autenticita ve vnímání forem útlaku. Fáze, kdy je takto vzniklé představení prezentováno divákům, se nazývá divadlo fórum. Zároveň divadlo fórum může stát i samostatně jako divadelní formát, v kterém jsou diváci přizýváni na jeviště, aby navrhovali řešení dramatických situací. Představení samo ale může vzniknout i uměle – vytváří ho např. skuteční herci na základě nějakých reálných příběhů apod., a tím se tedy jedná o jiný formát. V českém kontextu se divadlu fórum věnuje např. uskupení Divadelta⁷, které jezdí s tematicky vytvořenými představeními po školách, aby spolu s dětmi otevíralo témata, jako je šikana apod.

Zatímco většinu svých textů věnuje Boal práci se skupinou, detailnější pohled na práci jokera je vždy velmi stručný – v knize *Games for actors and non-actors* se mu věnuje na pouhých dvaceti stranách textu, kde předkládá některé základní principy. Jedním z důvodů může být i to, že každý joker je jiný a hledá si nějaký svůj vlastní způsob, jak v prostoru mezi jevištěm a hledištěm existovat. Což samozřejmě může způsobovat i určitou nejistotu v momentě, kdy se dotýčný na tuto roli připravuje.

Boal vymezuje pole působnosti jokera na dvou úrovních. Jednak se zamýšlí nad tím, jak má být postaven samotný příběh, aby fungoval jako model pro útlakovou situaci (Boal 1992, 225). A jednak sumarizuje několik základních principů, jak má joker fungovat při samotném představení (Boal 1992, 232–234):

Joker

- by neměl ovlivňovat publikum svými názory nebo ho jinak manipulovat;
- sám nic nerozhoduje – rozhodovat by měli diváci;
- měl by důsledně zpochybňovat a vracet otázky k divákům tak, aby diváci byli těmi, kdo ve výsledku rozhodují;
- neměl by umožňovat jakákoli „magická řešení“, která nejsou reálná;
- jeho aktuální nastavení je klíčové a měl by s ním dobře zacházet (unavený joker bude produkovat unavené představení);
- měl by být „sokratický“ – měl by vést k sokratovskému způsobu dialogu.

7 Viz (online) www.divadelta.cz

Kdo je joker a jak se jím lze stát

Joker není jen role veřejná – není to tedy jen člověk, který vystupuje, vyjednává, chystá divadelní představení..., ale je to také člověk, který ve své zranitelnosti a křehkosti vstupuje do kontaktu s tématy, která jsou náročná, obtížná, složitá a často bolestivá. Zároveň se jedná o roli, která má velký nárok na zvládání stresu a nejistoty. A se všemi těmito aspekty je potřeba zacházet a zakomponovat je do jeho běžné výbavy.

Role jokera je podobná cestě do hor – je potřeba vzít si dobrou výbavu, protože přechod hor je sice krásná věc, špatná výbava z ní ale může udělat dobrodružství, které nemusí skončit dobře. Co tedy potřebuje joker pro to, aby mohl svoji roli vykonávat dobře, s chutí a bezpečně? Co potřebuje k tomu, aby mohl kvalitně vystavět most mezi herci a publikem, na němž se mohou obě skupiny, nebo jejich zástupci, bezpečně setkat? A další podstatnou otázkou je, kdo ho do hor posílá a s jakým cílem do tohoto terénu vstupuje? Jednotlivé aspekty role se pokusíme prozkoumat postupně.

Joker potřebuje **výcviky** – tedy vzdělání k tomu, aby se jokerem mohl stát. Trenéři z Cardboard Citizens doporučují triádu základních tréninků:

- Divadlo utlačovaných jako základní zkušenost s metodou. Je dobré, aby si každý joker prošel sám divadelní skupinou, kde pracuje se svými tématy a vyzkouší si i jejich dotažení do podoby divadelního představení a následné interakce s diváky.
- Kromě toho je prospěšné mít výcvik specializovaný na roli jokera, kde je zaměření spíše na to, jak pracovat se skupinami a jak vést interakci s diváky. Tímto směrem jde primárně i tato kniha.
- A konečně – praktická může být i zkušenost s dalšími odnožemi divadla utlačovaných, jako například jeho terapeutickou odnoží „rainbow of desire“ (neboli duhy touhy), v které je možné pracovat s tím, která témata patří jen do skupiny a která jsou užitečná pro jejich veřejnou prezentaci v podobě divadelního představení.

Vzhledem k náročnosti této role je ale užitečné tyto základní výcviky v metodě divadla utlačovaných obohatit i o další vzdělávání. V dnešní době je určitě žádoucí, aby měl joker alespoň základní výcvik v oblasti krizové intervence, které jsou už relativně dobře dostupné a zároveň dávají určitou jistotu při práci s náročnými tématy. Prospěšný může být i nějaký další terapeutický výcvik a průběžné výcviky a kurzy v oblasti práce s tělem, hlasem, rytmem a dalšími technikami, které se v divadelní

práci nutně využívají. Joker by si měl být vědom, že pracuje se společností – tedy s živým organismem, který se neustále proměňuje a vyvíjí a je třeba být schopen na změny reagovat. A tomu je potřeba přizpůsobovat i aktuální výbavu.

Vzhledem k náročnosti a komplexnosti práce jokera je také užitečné, aby měl joker svého vlastního supervizora nebo terapeuta – tedy nějakého profesionála, který ho doprovází a vytváří mu bezpečný prostor, kde může o sobě a své práci pravidelně mluvit.

V okamžiku, kdy joker stojí před skupinou nebo před diváky, je jeho osobnost a schopnost práce se sebou také jeho hlavní a základní výbavou. Joker by tedy měl procházet nějakou kontinuální **sebe-zkušeností** a systematickou prací se sebou, a to na všech rovinách, které využívá při práci se skupinami a diváky. Do jeho každodenního života by měla patřit praxe nějakého zastavení, reflexe, meditace, praxe všímavosti nebo jiné techniky, které vedou ke kontaktu se sebou (Mindell 1995; Santorelli 1999). Může být také užitečné, mít v rejstříku výbavu zaměřenou na práci s tělem a kreativitou (Czikczenmihalyi 2013). Zkrátka – joker by měl pečovat o celou svou osobnost, být v dobrém kontaktu se sebou a svými tématy a zároveň v dobré kondici ohledně kreativních technik a sebe-rozvoje.

Je to jeden z hlavních postupů, které vedou k tomu, aby nedošlo k vyhoření nebo ztrátě kritického odstupu od vlastní práce i života.

Divadlo utlačovaných a aktuální témata

V Boalových textech najdeme skvělý a velmi detailní popis metody divadla utlačovaných a jejího vzniku, soubory her, cvičení a divadelních postupů umožňujících pracovat s ne-herci a přinášet do veřejného prostoru témata marginalizace, útlaku a společenské nespravedlnosti. Vzhledem k tomu, že se metoda sama vyvíjela v návaznosti na témata, která se v průběhu času vynořovala, můžeme ji vnímat i jako permanentní hledání odpovědí na tyto otázky.

Texty, ke kterým se zde odvoláváme a vracíme, však vznikly před téměř čtyřiceti lety, a tak je logické, že z hlediska současného využívání metody divadla utlačovaných v nich odpovědi na některé nové otázky nenajdeme.

V následující části bychom se rády těchto témat dotkly, a to jednak proto, že na ně vždy znovu musíme odpovídat při debatě s diváky či novináři, jednak nám připadají vysoce relevantní. Zároveň se dostáváme na území, které není probádané dostatečně. Budeme tedy postupovat tak, že kromě odkazů na literaturu budeme dávat k dispozici i konkrétní příklady z praxe. Tím bychom rády vytvořily prostor pro následnou diskusi a hledání, jak tato i některá další nová témata do metody divadla utlačovaných integrovat.

Joker – divadelník, nebo terapeut?

Při prezentování divadla utlačovaných jako metody dostáváme často otázku, která k roli jokera směřuje velmi přímočaře – a totiž –, jestli se náhodou nejedná o terapii. A ještě častěji se stává, že si někdo vyslechne

popis metody a rovnou ji jako terapeutickou vyhodnotí. Proto je užitečné se zastavit u toho, jaký je z dnešní perspektivy vztah mezi divadlem utlačovaných a terapií. Respektive mezi jokerem a terapeutem, protože tam tato otázka implicitně míří.

Pokud čteme podrobně texty A. Boala, nenajdeme v nich tuto otázku de facto vůbec. Boal hovoří důsledně o divadle, divadelním jazyce, modelovém příběhu a práci s ne-herci. Alespoň pokud mluvíme o divadle utlačovaných v tom smyslu, v jakém jsme ho dosud popisovaly. Na druhou stranu i Boal se dotýká otázky terapie, a to až v pozdějších letech a pod přímým vlivem svého života v exilu, kdy byl najednou svědkem situací, kdy reálného vnějšího útlaku v západních společnostech ubývá, ale naopak přibývá tzv. vnitřního útlaku, který funguje jako jakési policejní jednotky v našich hlavách – představa úspěchu, tlaku na výkon apod. Na základě těchto zkušeností vytváří Boal i terapeutickou odnož divadla utlačovaných, kterou nazývá „rainbow of desire“ neboli duha touhy (Boal 1995). I zde představuje soubory her a cvičení, které jsou určené především k sebe-rozvoji jednotlivců a skupin, nevedou ale k veřejné prezentaci v podobě divadla fórum.

Divadlo utlačovaných tedy není primárně terapeutická metoda a jejím cílem ani není terapeutická individuální nebo skupinová práce. Protože se ale dotýká velmi tíživých a bolestivých témat, může mít terapeutický efekt v širším smyslu slova. Pokud se s tématy, která účastníci přinášejí, pracuje bezpečně a je jim umožněno projít skrz těžká témata k posílení neboli empowermentu, může mít účast v divadelní skupině určitý hojivý efekt, který lze na základě našich zkušeností popsat na několika úrovních:

Na **individuální úrovni** se účastníci mohou setkávat sami se sebou v situacích, které pro ně byly obtížné, náročné, v kterých byli často sami, a ve většině případů byli v reálném životě těmi slabšími, měli horší pozici než jejich okolí, zažili bezmoc. Tyto situace dle svého uvážení mohou přinášet do skupiny a pracovat na nich. Zároveň u nich nezůstává. Díky tomu, že je dotyčný pozván do kreativního prostoru fantazie, práce s obrazy, přemýšlení o jiných možnostech a potenciálech, vstupuje i se svými předchozími negativními zkušenostmi do situace, v které není bezvýchodně uvězněn, ale kde je naopak zván k hledání jiných možností, alternativ. Může se jinak podívat na roli svou i roli těch, kdo v jeho původní situaci vystupovali. Může si pohrávat s intenzitou a používat další kreativní metody, které vedou k tomu, že zažije možnost vystoupit z této slabší a podřízenější role a zároveň ji změnit. To vše může vést a často vede k určitému specifickému hojení předchozích špatných zkušeností.

Příklad

Představení *Kabaret: Pusťte mě ven!* je souborem třech příběhů, jejichž společným jmenovatelem je transgenerační přenos – tedy přenos násilí z jedné generace na druhou, ať již v důsledku přímé zkušenosti s násilím u rodičů, která se přenáší do prožívání v dospělém věku, nebo dokonce stopa po násilí v generaci prarodičů, která má přímý vliv na násilí jako téma vinoucí se rodinou po několik generací.

Představení sestává z mikro-příběhů třech protagonistů: Lada je ještě dítě, když opakovaně zažívá ponižování, bití a dehonestaci od opilého otce, a její matka si vše nechá líbit, protože má pocit, že to jinak nejde. Lída, které se podařilo odejít od násilného partnera, ale naráží na těžkosti single života. A konečně Lucky, který už podruhé neudělá maturitu. Ze strachu z otce, který doma všechny a hlavně matku bije, se rozhodne doma pravdu neříct a vybuduje si svoji paralelní existenci, v které se připravuje na další pokus, a před rodiči hraje divadlo o tom, jak se dostal na vysokou školu.

Při práci se skupinou bylo tématem opakovaně téma násilí, kterému dotyčný přihlíží jako dítě. V jednu chvíli jsme používali metodu tzv. divadla soch, kdy skupina ztvárňuje pomocí obrazů z těl konkrétní situace. V této skupině se opakoval moment, kdy protagonista-dítě vidí ze své perspektivy obrovského dospělého, který se nad ním tyčí, a nemůže utéct. Ve většině sousoší jsme jednak umožnili situaci „dohrát“ a přeložit přání dítěte do pohybu – tedy utéct z dosahu násilného dospělého. A jednak došlo k momentu, kdy se všichni ve skupině mohli společně podělit o svou tehdejší hrůzu, ale také konečně i o vztek na násilného rodiče, který si před tím zakazovali. Už to způsobilo velkou úlevu, deklarovanou v následné reflexi.

Na **skupinové úrovni** vytváří divadlo utlačovaných prostor pro to, aby se v jedné skupině setkali lidé s podobnými zkušenostmi. Zatímco ve vnějším světě je dotyčný s danou situací často osamělý, potkává se ve skupině s těmi, kteří zažívají nebo zažili něco podobného jako on nebo ona. Někdy dojde k takovému setkání náhodně – účastníci o sobě navzájem nevědí, že zažili obdobnou situaci, a téma se objeví až během skupinové práce. A někdy si skupinu volí už podle toho, že se právě svým tématem chtějí zabývat společně s ostatními, kteří mají podobnou zkušenost.

A tak se může stát, že se v jedné skupině sejde skupina mladých lidí, kteří zažili zneužívání ve škole a na kroužcích, jiní, kteří byli šikanováni



Dokumentární foto z představení *Kabaret: Pusťte mě ven!* Archiv Divadla 2na3

kvůli svému romství, nebo lidé, kteří byli na pokraji sebevraždy a měli napsaný dopis na rozloučenou. Ve skupině často dochází ke kouzelnému okamžiku, kdy nejenže člověk přestává být s těmito zážitky sám, ale s podporou ostatních, kteří zažili něco podobného, může hledat východiska.

A v neposlední řadě dochází k dynamice určitého projasňování pohledu na původní útlakovou situaci. Útlak totiž často způsobuje i nejistotu, co je vlastně dobře a co je špatně. Ve skupinách divadla utlačovaných podrobuje útlakové situaci velmi přesnému – až anatomickému – zkoumání. Díváme se na to, co kdo řekl, jak při tom vypadal, jak se choval, co naznačil... Útlak vystupuje na povrch ve své plastičnosti v bezpečném a chráněném prostoru, což způsobuje sdílený zážitek emocí. Ti, kteří byli v reálném životě obětmi, mohou zažít společný vztek na danou situaci, její jednoznačné označení za něco špatného. A co víc, můžeme se vysmát strategiím agresorů, kteří jsou najednou postaveni do světel reflektorů, „obnaženi“ ve své celosti a často i ubohosti.

A tak vyjde najevo, proč agresivní manžel křičí (je opilý a bojí se vyhazovu), jak tahá ženu za vlasy, aby na jejím těle nezůstala žádná stopa zranění a nemohla se bránit, jak pomocí neverbální komunikace odežene a rozplácě úřednice na OAMP (Odbor azylové a migrační politiky)

devatenáctiletou dívku z Ukrajiny nebo Ruska, jak to vypadá, když někdo nechce pustit Pepu do klubu jen proto, že je Rom. Všechny tyto situace jsou podrobeny pečlivému zkoumání a agresori jsou najednou obnaženi. Už ne oběti, ale agresori. Tento společný zážitek, který navíc nikdy nezůstává u samotné útlakové situace, ale vždy vede ke společnému hledání posílení neboli empowermentu – cestě ven z útlatku, je silný a hojivý.

Příklad

V představení *Animovaný sen* je hlavní protagonistka v násobně tíživé situaci. Její rodiče jsou přistěhovalci z Vietnamu první generace a jejich tlak na výkon dcery je obrovský. Představa je jasná – měla by být právničkou nebo lékařkou. Jenže protagonistka je výtvarně velmi nadaná introvertka. Kamarádů nemá mnoho a ti, které má, jí rodiče zakazují.

Představení jsme chystali ve skupině mladých lidí ve věku 15–20 let a většina z nich byla z asijských komunit. Ve skupině bylo ale také několik jejich českých spolužáků. K jednomu z výrazných momentů skupinové práce došlo v okamžiku, kdy jsme se ptali, jak to konkrétně vypadá, když si protagonistka náhodou přivede domů na návštěvu někoho ze spolužáků. Odpověď následovala okamžitě – musela bych ho zavřít do skříně. Překvapení na straně Neasiatů bylo okamžité a velké. Ještě větší, když pochopili, že takový způsob jednání rodičů není v asijských komunitách ničím neobvyklým. Otevření tématu výrazně pomohlo lepšímu vzájemnému pochopení lidí ve skupině a čechoasijským ne-hercům a ne-herečkám navíc přineslo vědomí, že nejsou jediná, kdo musí zažívat tak nepřijemnou a trapnou situaci.

Na scéně byl obraz vystavěn pomocí štaflí, které reprezentovaly skříně, ponižení, útlak.

Z hlediska práce s traumatem víme, že lidé, kteří zažili nějaký intenzivní útlakový zážitek, potřebují často nejen dlouholetou terapii, ale také prostředí, kde nemají pocit vyloučení nebo osamělosti jen kvůli tomu, co mají za sebou (Van der Kolk 2021). Divadlo utlačovaných je jednou z metod, která vytváří prostředí, které unese tento typ situací. Účastníci zde mohou být cíli – včetně své zkušenosti, kterou jinak obtížně sdílejí.



Dokumentální foto z představení *Animovaný sen*. Archiv Divadla 2na3

A konečně – pokud se bavíme o terapeutickém efektu divadla utlačovaných, je zde ještě **společenská rovina**. Boal (1979, s. xv.) říká hned v prvním odstavci knihy, kde metodu představuje, následující: „Na jedné straně je umění vždy určitou kontemplací a na druhou stranu je vnímáno jako prostor, kde můžeme prezentovat vizi světa v možnostech jeho transformace, a tím se stává nevyhnutelně politickým...“⁸ Hlavní perspektiva, v které Boal přemýšlí, je perspektiva celospolečenská. Pro něj je divadlo utlačovaných namířeno na celou společnost. Přináší tabuizovaná témata, která se zpravidla odehrávají v jakémsi pomyslném společenském stínu, pod světla reflektorů, posvítí na ně, ukáže je v jejich úplnosti. Divadlo umí svým celostním jazykem načrtnout realitu v její úplnosti a často i nahotě. Opakovaně zažíváme momenty, kdy dialog na jevišti respektuje konkrétní slova a věty použité v situaci, kterou zažili lidé ve

8 Anglický originál: “On one hand, art is affirmed to be pure contemplation, and on the other hand, it is considered to present always a vision of the world in transformation and therefore is inevitably political...”

skupině, a diváci se v intervencích ujišťují, zda je to skutečně pravda, protože konkrétní podobu daného typu útlaku si prostě do té doby nedokázali představit. Když tedy například policista na stanici vyprovází paní, která přišla ohlásit domácí násilí, větou „až vás zabije, tak to budeme řešit“, je první reakce diváků smích. Zároveň právě tyto momenty umožňují poukázat na realitu takovou, jaká je, odhalit „nahotu krále“ – což je konec konců od nepaměti cílem všech šašků.

Otázka na terapeutický efekt divadla však samozřejmě míří implicitně i na roli jokera. A je za ní velmi oprávněná obava o hranice a možnosti jejich potenciálního překračování. V tomto bodě by měl dle naší zkušenosti každý joker dobře zvážit a reflektovat své odborné zázemí. Samozřejmě jinak bude pracovat člověk, který vystudoval divadelní obory, a někdo, kdo má pedagogické nebo psychologické vzdělání. Práce se bude lišit možná v důzrazech a konkrétních technikách, které ten který joker používá. Z hlediska cíle a metod práce by se však měl držet mimo terapii v úzkém slova smyslu zkrátka proto, že v divadle utlačovaných neexistuje klient ani zakázka. V divadle utlačovaných je joker spíše průvodcem v procesu, který pomáhá označit některé věci odehrávající se ve společnosti za nepřijatelné a současně pomáhá hledat cesty, jak je pojmenovat pomocí divadelního jazyka.

Divadlo utlačovaných a nebezpečí retraumatizace

V době, kdy Augusto Boal vydává své knihy *Games for Actors and Non-actors* a *Rainbow of Desire* dochází na jiném kontinentě k extenzivnímu bádání týkajícímu se traumatu, post-traumatické stresové poruchy a především vlivu traumatu na mozek člověka. Do té doby se jednalo o veskrze neprobádanou oblast, a to proto, že neexistoval žádný hmatatelný důkaz o vlivu traumatu na zdraví člověka a na jeho reakce. To se podařilo až na začátku devadesátých let, kdy vědci zachytili pomocí magnetické rezonance reakce mozku, které se objeví při vzpomínce na předchozí traumatickou situaci – ať už se jednalo o situaci veteránů z války nebo situaci člověka, který dlouhodobě zažíval násilí v domácím prostředí (Van der Kolk 2021). Snímky z magnetické rezonance ukazují velmi jednoznačně, že i vzpomínka na traumatickou situaci způsobuje silné reakce v mozku – aktivaci amygdaly, odpojené nebo velmi oslabené centrum řeči a oslabení spojení v oblasti šedé kůry mozkové, která je z vývojového hlediska nejmladší. Aktivace nejstarších částí mozku při traumatu a vzpomínkách na něj je dominantní a „preprogramování

mozku“ zpět do stavu, který neodpovídá traumatické reakci, je velmi dlouhý proces, který vyžaduje jak dlouhodobou terapii, tak i prostředí, kde může traumatizovaný člověk bezpečně svoji zkušenost sdílet a postupně se s ní učit žít.

Výše zmíněné výzkumy ukazují, že samotné vyprávění o traumatických situacích je často velmi obtížné až nemožné právě proto, že Brocovo centrum řeči v mozku je traumatickou situací často oslabeno. Zároveň ale ukazuje, že trauma a post-trauma je velmi intenzivně propojeno s tělesnými reakcemi (Van der Kolk 2021).

Z hlediska divadla utlačovaných se jedná o velmi zásadní zjištění, která nemohla být do původní metody promítnuta zkrátka proto, že v té době nebyla dostatečně prozkoumána. Na druhou stranu právě díky tomu, že divadlo utlačovaných pracuje s vybavováním útlakových situací, je potřeba do jeho aktuální podoby i téma retraumatizace zakomponovat.

Divadlo utlačovaných je tedy metodou, která do jisté míry – z této perspektivy – kráčí po hraně. Na jedné straně je zde jednotlivec se svou bolestivou zkušeností, kterou se mu zpravidla nepodařilo přes veškerou snahu vyřešit pro něj uspokojujícím způsobem. A na druhé straně je společnost, která tyto situace umožňuje, a je potřeba na ně upozornit. Pokud na ně upozorňujeme, dotýkáme se jich však právě díky osudům konkrétních lidí. A tím se samozřejmě dotýkáme otázky retraumatizace. S tímto tématem zacházíme velmi opatrně a postupně jsme objevily celou řadu způsobů přemýšlení a práce, které z našeho hlediska umožňují po této hraně projít.

Zkusíme nabídnout alespoň některé z nich.

Ty začínají už vytvářením skupiny. Do skupin divadla utlačovaných by se **neměli hlásit lidé, kteří akutně zažívají první fázi post-traumatické reakce**. Ti potřebují především akutní terapeutickou péči a vytvoření dobrého zázemí pro řešení své situace. Pokud se díváme na divadlo utlačovaných z perspektivy práce s traumatem, patří tedy jako metoda spíše do fáze doléčovací, kdy dotyčný svoji zkušenost integruje a přetváří tak, aby s ní mohl dál dobře žít. Je obtížné určit, jak daleko od původní situace to má být. Pro někoho je to rok, pro jiného pět let, pro dalšího měsíce... Každopádně divadlo utlačovaných patří spíše do fáze po odeznění akutní fáze útlaku a to především tam, kde se jedná o skutečně individuální traumatickou událost typu zneužívání, přepadení, znásilnění, odchod z násilného vztahu apod.

Příklad

Před několika lety jsme byly oslovené, abychom zkusily vytvořit divadelní představení se skupinou mladistvých s uprchlickou zkušeností. Jednalo se o skupinu šesti kluků ve věku 15–20 let, kteří za sebou měli několik let na cestě – většinou z Afghánistánu, odkud utíkali před hnutím Tálibán. Společným a vyjednaným cílem bylo ukázat podmínky, za kterých tito lidé odcházejí, a zmírnit negativní reakce české veřejnosti, na které často narážejí. Motivace byla vcelku velká a byla namířena právě do lepší budoucnosti. Kluci měli za sebou už několik měsíců pobytu v azylovém zařízení, chodili do škol, zvykali si na nové prostředí.

Vzhledem k tomu, že za sebou měli neuvěřitelné zážitky, bylo by bývalo velmi jednoduché „přeložit“ je do divadelního jazyka. Zažili cestování stočením v rezervní pneumatice nákladáků, opakované návraty z hranic, kde je na podvozku auta našli celníci, cestovali tisíce kilometrů, v zimě jedli kůru ze stromů. Sdíleli své zkušenosti a měli chuť dělat divadlo. Až do okamžiku, kdy jsme se snažili dovést příběh na začátek a sdíleli jejich zkušenost z odchodu. V tomto místě jsme usoudili, že zkušenost je natolik živá a bolestivá, že není vhodná pro přetavení do divadelního představení.

Byla to jedna z mála skupin, v které jsme se společně rozhodli nepokračovat a divadelní představení nedokončit právě z důvodu hrozící retraumatizace.

Během práce jsme zažily i momenty, kdy se účast na skupině divadla utlačovaných stane naopak odrazovým můstkem k hledání řešení pro vlastní útlakovou situaci – může se stát první instancí, kde si člověk ohledává to, do jaké míry bylo to, co zažil, ještě normální a do jaké míry se skutečně jednalo o útlak, manipulaci, násilí. V takových případech se často dobíráme k momentu, kdy přichází otázka, co ještě můžeme dělat pro to, aby se dotyčnému ulevilo. V naší praxi máme např. seznam terapeutů, ke kterým naše ne-herce posíláme v případě, že hledají nějakou dlouhodobou pomoc.

Někdy se také může stát, že je potřeba upozornit na nějaké nové společenské téma a divadlo utlačovaných se jeví jako jedna z metod, která může pomoci. Například po vypuknutí uprchlické krize v roce 2016 jsme velmi rychle realizovali dvě představení na uprchlické téma. Zde se ale jednalo o lidi, kteří se zabývali spíše sdílenou zkušeností společenského útlaku, které bylo vzdálenější od jejich osobní traumatické roviny.

Z našeho hlediska tedy univerzálně platí to, že při vytváření nové skupiny je vždy užitečné přemýšlet o tom, zda při vlastní práci nemůže dojít k retraumatizaci. Domníváme se, že moment, kdy se jednotlivec začne a hlavně chce dívat za hranici své zkušenosti a zlobí ho, že téma funguje ve společnosti špatně a není ošetřené, bývá většinou vhodný moment na práci touto metodou.

Účastníci skupiny jsou vždy opakovaně vyzýváni k tomu, **aby přinášeli jen ta témata, která sami chtějí**, která je zlobí a která by chtěli zpracovat. Samozřejmě se často stane, že skupina začíná relativně na povrchu a postupně se ochota sdílet prohlubuje. To je v pořádku. Každopádně musí zůstat svobodou každého jednotlivce přinést jen témata, která sám pro sebe považuje za bezpečná.

Zároveň platí to, že ne vše, co se ve skupině objeví, skončí na jevišti. Jednotlivé příběhy slouží jako jakési stavební kameny pro tvorbu následného modelového příběhu a skupina pak rozhoduje nejen o tom, jak bude konečné představení vypadat, ale také jaké postavy v něm budou vystupovat a kdo je bude hrát. Tato rozhodnutí se dělají vždy velmi opatrně a hlavně tak, aby s jejich prezentací všichni souhlasili. Dokud není splněn tento předpoklad, hledá se stále znovu uspokojivé řešení.

A konečně při práci se skupinou – ať už ve fázi sběru témat, nebo samotné přípravy představení – **nikdy nezůstáváme u zážitku útlaku**. V každém jednotlivém cvičení, v kterém se dotýkáme útlakové situace, je hlavním a primárním cílem nikoli rozebrat tuto zkušenost, ale automaticky a vždy hledat cesty, jak se z ní dostat ven. Při práci se skupinou tedy účastníci nikdy „neuvíznou“ zpět v traumatické nebo útlakové situaci. Naopak – vždy se z ní dostávají ven, a to navzdory předchozí reálné zkušenosti.

V tomto ohledu je důležité právě to, že divadlo utlačovaných není primárně terapeutická, ale **divadelní metoda práce**. Divadelní svět, jazyk, způsoby práce nás všechny vždy znovu velmi rychle převádějí do jiné reality, pracujeme v kreativním, herním modu lidské existence, můžeme si s realitou pohrávat, hledat její metafory, symboly, můžeme se smát, můžeme tahat draka za ocas a vysmát se císaři... Na těch několika metrech čtverečních světa si to všechno můžeme dovolit. A v tomto bezpečném prostoru, kde je hra, smích a fantazie hlavní zbraní Davidů, se můžeme znovu dívat na všechny Goliáše, které jsme v životě potkali. A nakonec o nich vytvořit příběh, v kterém někdo – zpravidla některý divák – dostane nápad, vezme prak a „jakej byl Goliáš?“.

Joker mezi univerzitou a ghettem

Pokud se znovu vrátíme ke kořenům divadla utlačovaných, vidíme, že tato metoda se původně vyvinula v prostředí divadla. Během následujících třiceti let se ale rozšířila do dalších míst – od univerzit přes neziskové organizace až po různá menší neformální uskupení a mezi jednotlivé nezávislé jokery.

Z hlediska jokera tak samozřejmě roste počet otázek, jak zachovat věrnost původní metodě a zároveň ji dobře adaptovat pro dané prostředí. Věrnost původní metodě je namířena především na otázku složení divadelních skupin. Divadlo utlačovaných by mělo být metodou určenou pro vyjádření těch, kteří nejsou ve společnosti dostatečně slyšet, kteří jsou utlačováni. Nemělo by se tedy stávat primárně metodou určenou pro trh zaměřený na sebe-rozvojové workshopy (Santos 2016). Zároveň je objektivní fakt, že se metoda díky svému rozšíření stále častěji vyskytuje i v prostředích, která patří spíše do většinové společnosti a kde je zdánlivě systémového útlaku jen velmi málo. A také roste snaha využít divadlo utlačovaných pro potřeby výzkumu a hloubkové znalosti témat, na která ne-herci dlouhodobě poukazují (Např. Moree, Vávrová, Felcmanová 2017; Marín 2007; Clark 2009; Schroeter 2013; Wrentschur 2008 a další).

Z naší zkušenosti existuje několik cest, které vedou k zahájení práce nových divadelních skupin:

- Skupina, která prožívá nějaký typ útlaku, se rozhodne využít metodu divadla utlačovaných a osloví jokera, který jim s celým procesem pomůže.
- Některá nezisková organizace se rozhodne zkusit metodu divadla utlačovaných integrovat do práce se svými klienty a osloví jokera pro nějaký společný projekt.
- Joker se snaží reagovat na nějakou novou společenskou situaci a hledá ne-herce, kteří vnímají téma jako důležité.

Kromě těchto variant jsou ještě skupiny, které vznikají spíše na základě zájmu o metodu, a vlastní příběhy jsou vnímány jako jakési tréninkové pole. I z takto sestavených skupin ale mohou vzniknout představení, která se dotýkají závažných společenských témat.

Z perspektivy jokera je tedy jasné, že už v přípravné fázi je potřeba udělat celou řadu rozhodnutí. Za účelem zpřehlednění jsme v rámci přípravy této knihy vedly také rozhovory s některými jokery a ne-herci z divadelní skupiny představení *Kabaret: Pusťte mě ven!* Na základě

těchto rozhovorů vznikl soubor určitých otázek, které mohou v různých prostředích sloužit potenciálním jokerům k lepšímu uchopení toho, za jakým účelem ten který joker metodu skutečně využívá a jak. Pro lepší uchopení role jokera by mohly být nápomocné následující otázky:

- Kdo iniciuje představení? Je to nějaká skupina, která hledá možnost sebevyjádření a chce upozornit na nějaké téma, nebo je to joker, který chce téma zpracovat? Nebo je cílem jen využití metody např. při výuce na vysoké škole?
- Kdo je držitelem definice problému? Mají utlačovaní skutečnou moc téma definovat a přesně pojmenovat ze své perspektivy? Jak dochází k vyjednávání o přesném znění tématu a otázek, které si skupina klade?
- Co je hlavním výstupem společné práce? Jde skutečně o vytvoření představení, které upozorňuje na některé tabuizované téma, nebo je kýženým výsledkem např. článek do vědeckého časopisu? A pokud je cílem výzkum, jaký výzkumný design volíme a do jaké míry dáváme prostor pro participaci a skutečné vyjádření i účastníkům skupinové práce?

Všechny tyto otázky si můžeme představit na pomyslné škále, na které má každá skupina a každý joker svůj vlastní příběh spojený s využíváním metody a tvorbou představení. Na druhou stranu považujeme za užitečné o těchto otázkách přemýšlet, a to právě proto, abychom společně předešli tomu, že se metoda stane jakousi povrchní zážitkovou technikou bez jejího původního apelu na společenskou změnu.

Vzhledem k tomu, že je divadlo utlačovaných stále častěji využíváno právě na univerzitách, je otázka po reálné práci s utlačovanými skupinami dle našeho soudu namístě. V tomto bodě můžeme nabídnout zkušenost, ke které jsme se postupně propracovali v rámci naší praxe, i úvahy, které jsou za tímto procesem schované.

Úzké propojení univerzitního světa s divadlem utlačovaných totiž otevírá celou řadu otázek ve třech základních oblastech. Jednou z nich je pojetí role jokera, který je zároveň vyučujícím, druhá je otázka způsobu práce s vyloučenými skupinami a možnosti, jaké univerzitní prostředí v tomto ohledu nabízí, a konečně je to i otázka vnímání divadla utlačovaných jako zdroje dat pro specifický typ výzkumu. U všech těchto otázek bychom se chtěly zastavit v následující části reflektující naše osobní zkušenosti.

Dana: V době, kdy jsem si dodělala výcvik divadla utlačovaných, jsem už několik let působila na univerzitě a navíc se stalo, že FHS UK vytvořila prostor pro další rozvíjení této metody. Což znamenalo vypořádat se i s univerzitním prostředím a zároveň imperativem metody – tedy zplnomocňování těch, kdo jsou ve společnosti těmi slabšími.

Vzhledem k tomu, že v mém případě bylo divadlo utlačovaných rovnou spojeno s působením v určitém typu instituce, začala jsem se postupně zajímat i o to, jak podobné situace řeší jiní jokeři a jaké jsou potenciály divadla utlačovaných, a tedy role jokera ve vztahu ke vzdělávací instituci, výzkumu a samozřejmě i práci ve vyloučených prostředích. Jak to vše spojit? Postupem času jsem zjistila, že nejsem jediná, kdo si klade podobné otázky a že je poměrně časté, že joker pracuje právě na univerzitě – nejen v České republice, ale například i ve Vídni, Gratzu, Stavangeru a dalších místech. Zároveň jsem postupem času zachytila různé aspekty takového cestování mezi různými sociálními realitami, které mohou pomoci, když se na ně myslí včas. Nad těmi bych se ráda v této části zamyslela.

Pokud pracuje joker na univerzitě a rozhodne se zde aplikovat divadlo utlačovaných, vzniká již samotným rozhodnutím celá řada etických otázek. Jedna z nich je otázka transparentního a eticky ukotveného **nastavení vztahu mezi vyučujícím-jokerem a studenty**. Ve vztahu student–vyučující existuje na univerzitě neoddiskutovatelná mocenská hierarchie – vyučující je tím, kdo dává studentovi kredity, rozhoduje o jeho známce, často o postupu do vyššího ročníku nebo dokonce udělení diplomu. Tento typ zkušenosti nelze ze vztahu v rámci jednoho předmětu jednoduše vymazat, protože je definičním znakem celého univerzitního prostředí (Moree a Benyovszky 2017).

Když se podíváme do zahraničí a na publikace o divadle utlačovaných, najdeme čím dál tím častěji texty, které reportují o divadle utlačovaných ve skupinách, které byly striktně složeny z univerzitních studentů a jejichž pedagog byl zároveň jokerem (Desai 2017; Stahl 2018). Již takové uspořádání samo nese celou řadu otázek, které nás vrací k tématu moci – jak má joker zároveň rozdávat kredity? Jak vytvořit v takto nerovnoměrně nastavené skupině bezpečné prostředí? Jak vůbec pracovat s rolemi vyučující–student a zároveň joker–ne-herci?

Zároveň je samozřejmě divadlo utlačovaných jednou z metod, která může pomoci výrazně zcitlivět právě studenty na témata spojená s marginalizací a vyloučením ve společnosti. Otázka tedy možná není, jestli se o propojení divadla utlačovaných s univerzitním prostředím pokoušet, ale spíše jak to dělat, aby to bylo bezpečné pro obě strany.

Dana: Pokud se na toto propojení podívám perspektivou vztahu vyučující–student, dostala jsem se postupem času k souboru taktik, které striktně využívám, abych zmenšila nebo eliminovala mocenské disproporce ve skupině a vytvořila bezpečný prostor. Dávám je zde k dispozici spíše proto, abychom o nich mohli dále diskutovat, než proto, že bych se domnívala, že se jedná o nějaký ucelený návod.

Z hlediska nastavení vztahu se studenty je na FHS UK divadlo utlačovaných vypisováno jako volitelný kurz, který probíhá zpravidla blokově. Studenti dostávají kredity za účast, a to jen za tu část, kde dochází k vytváření divadelního představení. Před tím, než se studenti definitivně rozhodují, jestli představení chtějí dovést až do premiéry, mají jistotu, že dostanou zápočet. Rozhodnutí o ochotě vyjít s kůží na trh tedy není součástí hodnocení, a to proto, aby v tomto rozhodnutí mohli být svobodní.

A další úroveň je nastavení tak banální věci, jako je oslovování. Dlouho jsem bojovala s tím, že jsem neuměla najít model, který by byl funkční jak pro mě, tak pro studenty. V oboru, kde pracuji, si studenti a vyučující zásadně vykájí. Vykání je ale pro vedení divadelních skupin zatěžující, až nemožné. Když jsem se pokusila zavádět v divadelních skupinách tykání, stávalo se mi, že jsme na sebe po nějaké době se studenty narazili v jiném kontextu – například jiném předmětu – a vnímala jsem, jak je pro ně situace, kdy si tykáme, složitá. A já jsem naopak nikdy nevěděla, jak se situací zacházet, když jsem dotyčného potřebovala oslovit například ve skupině ostatních studentů, s kterými si vykáme. Nakonec jsem dospěla k modelu, který se zdá být uspokojivý. V rámci divadla nabízím tykání s tím, že když se následně potkáme na univerzitě, bude student tím, kdo rozhodne, jestli si ve změněném kontextu tykáme nebo vykáme a já se prostě přizpůsobím. Mám dojem, že tahle strategie do značné míry zmenšila neklid týkající se oslovování.

Když se podaří vyřešit situaci týkající se mocenských disproporcí a vztahu vyučující–student, přichází další otázka týkající se **složení divadelní skupiny**. Z literatury i zkušenosti víme, že chudoba a sociální nerovnosti se v našich společnostech ještě stále reprodukuje (Mann 2008) a že studenti z minoritních nebo nějak znevýhodněných skupin jsou na univerzitách ještě stále spíše výjimkou (Ghofa 2017). Na druhou stranu tento fakt ještě neznamená, že studenti na univerzitě nemají nebo nemohou mít nějaký zážitek útlaku. Christensen (2014) například předkládá výzkum o zkušenostech studentů a hlavně studentek se sexuálním obtěžováním na univerzitách. A podobné zkušenosti máme z našich skupin: ty

skupiny, které se na první pohled zdají složené spíše z představitelů privilegovaných skupin ve společnosti, přináší často právě příběhy z oblasti násilí v blízkých vztazích a sexuálního násilí.

Na druhou stranu – univerzitní prostředí je specifické a rozhodně nereprezentuje celou škálu témat, která v naší společnosti stojí za zpracování. I z hlediska možnosti se ozvat a s citlivými tématy veřejně pracovat je samozřejmě výchozí pozice lidí na univerzitách výrazně odlišná od situace například mladých lidí z vyloučených lokalit.

I v tomto ohledu jsme hledaly dlouho různá řešení a postupně jsme vyzkoušely několik strategií, které průběžně kombinujeme:

- Jednou z nich je propojení studentů s nějakou skupinou mimo univerzitu. Takto vznikala například představení *Modrá je dobrá* nebo *Americký sen*. Ve skupině se sešli studenti a pak lidé, kteří měli chuť divadelní představení společně vytvářet a nebyli nijak s univerzitou propojeni. V tomto případě byl tématem rasismus a ve skupině pracovali společně studenti a mladí lidé z romské komunity.
- Další variantou je nechat ve skupině jen studenty z univerzity. Skupina je více homogenní, co se zkušeností týče, a práce je tedy jednodušší z hlediska skupinové soudržnosti. Na druhou stranu vzniká do určité míry zkušenost jakési částečně privilegované skupiny se specifickými tématy.
- A konečně v posledních letech zkoušíme i variantu otevření skupiny pro tzv. zájemce o metodu, kde se automaticky setkávají zájemci z řad studentů, kteří mají kurz zároveň vypsáný jako součást studia, a zájemci o metodu mimo univerzitu. Tak vzniká skupina, která je dostatečně diverzifikovaná z perspektivy zkušeností a zároveň v ní nejsou lidé, jejichž životní zkušenosti jsou tak zásadně odlišné, že to může až komplikovat výběr tématu, kterému by se chtěla skupina věnovat.

Z dnešní perspektivy by bylo těžké označit některou z těchto strategií za lepší nebo horší. Optimální je kombinace všech třech podle aktuální společenské situace a předchozích zkušeností těch, kdo se chtějí zapojit.

Příklad

Asi nejsofistikovanějším příkladem propojování studentů s lidmi z úplně jiného prostředí byla skupina, která nakonec připravila divadelní představení *Rom Nerom*. Skupina studentů se spojila s lidmi z okolí nízkoprahového klubu v Ústí nad Labem – Trmicích. Studenti jezdili přímo do Trmic, kde se představení zkoušelo, a celý proces jsme pečlivě připravili v několika fázích.

Na úrovni vedení skupiny jsme přizvali ke spolupráci kolegyni Jitku Matiovou, která pracovala s mladými lidmi v Trmicích – dávala dohromady skupinu a společně s námi vedla divadelní zkoušky.

Studenti měli nejdřív za úkol do Ústí nad Labem dojet městskou hromadnou dopravou a navštívit některé čtvrti – a napsat reflexi. „Trmická parta“ se ještě před zahájením společné práce na představení také několikrát sešla.

Vytvořili jsme tedy relativně dlouhou přípravnou fázi, v které jsme reflektovali to, s čím jednotlivci do této zkušenosti vstupují.

Teprve potom jsme začali společně zkoušet představení, které mělo premiéru jak v Ústí nad Labem, tak v Praze.

A nakonec jsme se ještě po nějaké době scházeli k závěrečné reflexi.

Celý proces byl relativně pečlivě zdokumentován a popsán v knize *Meziprostory* (Moree 2022).

Kromě těch variant, kdy joker pracuje ve skupinách, které jsou do nějaké míry sestavené z univerzitních studentů, se však domnívám, že by měl každý joker alespoň občas pracovat se skupinami, které zažívají skutečný systémový útlak a jsou do nějaké míry marginalizované. Hlavním důvodem je zachování integrity metody a její napojení na účel, za kterým vznikla. A zároveň uchování profesní integrity jokera, který by neměl ztratit kontakt s tématem skutečného útlaku a pocíťované bezmoci, kterou generuje.

Legitimita jokera

Tahle otázka je vlastně úplně základní. Co stojí za rozhodnutím vstoupit jako joker se skupinou lidí, kteří za sebou mají těžké životní zkušenosti, do veřejného prostoru s odhodláním o těchto věcech veřejně mluvit? Přestože je otázka po legitimitě zásadní, domníváme se, že odpověď na

ni i způsoby, jak s ní pracujeme, jsou velmi individuální. A tak v této části nabídneme dvě různé interpretace:

Dana: Otázka legitimacy pro mě byla základním důvodem, proč jsem s metodou divadla utlačovaných tak dlouho váhala. A přestože mám pocit, že ji mám do značné míry pro sebe vyřešenou, každý den, kdy hráme představení, se ráno budím s pocitem – jakým právem to jdu dnes dělat? Tohoto „hlasu“ jsem se pokoušela dlouho zbavit, ale nakonec jsem si z tohoto nepříjemného společníka svých veřejných vystoupení vytvořila osobního watch doga. Aktuálně se na tenhle hlas po legitimitě dívám tak, že on je tím, kdo mě hlídá, abych tématu věnovala dostatečnou pozornost a něco nepřehnal a nebo naopak nepodcenila. Alespoň do té míry, do jaké jsem toho v danou chvíli schopná. Je mým osobním strážcem, který hlídá míru šaškovství, která je pro danou situaci a mě jako jokera v ní, optimální. Dokonce jsem se s tímto mým bodyguardem natolik spřátelila, že jsem odhodlaná divadla nechat v momentě, kdy bych tento permanentně zpochybňující hlas přestala slyšet.

Na druhou stranu se samozřejmě může snadno stát, že pokud je zpochybňující hlas příliš silný, můžu ztratit „tah na branku“ a energii, kterou ke každému veřejnému vystoupení potřebuji. A tak se snažím nechat ho znít jen tak hlasitě, aby byl v rovnováze s dalšími hlasy v mé hlavě – těmi povzbuzujícími, když použiji divadelní terminologii.

Dalším hlasem, který v těchto souvislostech znám, je hlas zlosti na to, že se takové věci ve společnosti vůbec dějí. A odhodlání na ně posvítit, protože by se z mého hlediska prostě dít neměly. Jsou v rozporu s lidskou důstojností, respektem, spravedlností... Často se opírám o konkrétní situace ne-herců v našich skupinách, kteří zpravidla zažili věci, které jsou ještě podstatně horší než to, co na podium skutečně přinášíme. Tento hlas je pro mě důležitým zdrojem odhodlání na jeviště vyjít.

No a konečně je to pocit sounáležitosti se skupinou, s kterou dané představení vytváříme. Na jeviště nepřicházím jako jednotlivec, ale jdeme tam jako tým lidí, kteří vnímají něco, co by se ve společnosti dít nemělo. Toto vědomí je pro mě důležité a také se ho snažím přenášet do práce s diváky – snažím se dávat hlas ne-hercům, aby se mohli sami vyjádřit, vytvářím prostor pro dialog mezi dvěma skupinami.

Kromě těchto hlasů, které jsou aktivní především v období kolem představení, jsem si ale vytvořila celou řadu metod práce, jež systematicky využívám právě za účelem legitimizace sebe v roli jokera.

Vzhledem k tomu, že pracuji i jako akademik, snažím se témata, s kterými zacházíme, poctivě pochopit – využívám jak veřejné zdroje, tak

i akademickou literaturu, data z výzkumů, konzultace s odborníky... Když hrajeme divadlo o diskriminaci, musím se dle mého soudu dobře orientovat v antidiskriminačním zákoně. Když pracujeme s tématem domácího násilí, musím důkladně rozumět systému pomoci obětem. Když pracujeme s traumatem, musím mít základní představu o tom, jak trauma funguje. Znalosti mi pomáhají ukotvit si téma, s kterým pracujeme, v kontextu a dávají mi větší jistotu v kontaktu se skupinou i s diváky.

Další důležitou oporou pro legitimitu mé role je také poctivá reflexe toho, jak to s daným tématem mám já ve svém životě – co mě na něm irituje, jakou pro mě má příchut, jak jsem se s ním potkala nebo jak se na něj můžu napojit. Někdy to jde samozřejmě lépe a někdy hůř, vždycky se ale snažím o to najít nějaké osobní napojení, abych s tématem měla i srozumitelně propojený vlastní životní příběh a emoce.

Poslední vrstvou, která pro mě určitou legitimitu zajišťuje, je snaha o pečlivé rozlišování toho, co je mým osobním cílem, když téma vynášíme do veřejného prostoru, a co je cílem lidí ve skupině. Často si jsou oba cíle velmi blízko, ale může se stát i to, že mé osobní vnímání je odlišné. V roli jokera jsem pak dle mého soudu zodpovědná za to, aby to bylo srozumitelné i pro diváky. A od toho odvíjím své intervence během představení.

Příklad

Během uprchlické krize v roce 2016 jsme vytvořili ve smíšené skupině dobrovolníků, sociálních pracovníků a lidí se zkušeností uprchlíka divadelní představení *Fanny Coffee*. Hlavní protagonistka se snaží pomáhat uprchlíkům, ale permanentně čelí kritice nebo nezájmu spolupracovníků, kolegů, kamarádů.

Při přípravě představení jsme měli ve skupině i situaci, kdy někteří ne-herci měli zkušenosti z násilně potlačených demonstrací, zažili situaci, kdy zvažovali, jestli hodí zpět dlažební kostku, která dopadla těsně vedle nich. Skupina byla tedy velmi bojovně naladěná. Při finalizaci představení se ale rozhodla, že hlavní protagonistka v divadelní hře na samém konci svoji účast na plánované demonstraci zruší, protože to prostě vzdá. Po hádce s otcem přestane věřit tomu, že její počínání má smysl.

V roli jokera jsem dokázala dát skupině svobodu, aby hlavní protagonistku vymodelovali takto, přesto její „vzdát to“ bylo v tu chvíli velmi daleko od mého přesvědčení.

To jsem se pokoušela vždy znovu reflektovat, než jsme hru začínali hrát, a když došlo na toto téma, dávala jsem striktně prostor k vyjádření především ne-hercům. A v momentě, kdy jsem byla přímo dotázána, což se stalo jednou, jsem odpověděla za skupinu a za sebe zvlášť. Téma naší interní diskuse jsem tedy otevřeně pojmenovala a přizvala k němu diváky.



Dokumentární foto z představení *Fanny Coffee*. Archiv Divadla 2na3

Líza: Téma legitimacy jokera v té fázi jeho role, kdy vstupuje do kontaktu s diváky, pro mě nebylo nikdy tíživé. Vnímala jsem a stále vnímám divadlo utlačovaných jako jeden z důležitých nástrojů společenské diskuse. Nástroj, který jsem dlouho postrádala. Neznám totiž žádnou druhou platformu, která tak důsledně vyvádí diskutující z jejich ochranných slupek. Pokud chce jedna strana téma nastolit, musí poctivě pracovat s vlastní životní zkušeností, což je mnohdy velmi náročné. Pokud chce druhá strana diskutovat, musí opravdu vstoupit do dialogu, a to podle pravidel, která jsou nastavena. Nikomu není umožněno radit – tedy z pozice bezpečí své židle v hledišti – protagonistovi, jak to měl udělat správně, či jinak představení komentovat. Pokud chce do tématu vstoupit, musí to udělat

i fyzicky – vstoupit na jeviště a před zraky všech přítomných, ve světle reflektorů a bez jakékoli možnosti přípravy zkusit, jestli nápad, o jehož funkčnosti je dotyčný přesvědčen, obstojí v kontaktu s realitou. To je samo o sobě tak daleko za hranou komfortní zóny, že to intervenujícího diváka chtě nechtě vyvede z míry. Když pak na jevišti zastupuje protagonistu, nedělá to s nadřazeností člověka, který sám problém nezažívá, a proto ho necítí. Celý ten proces vnímám jako maximálně spravedlivý a mimo jiné i proto funkční. To jsou vlastnosti, kterými mě nepřestává divadlo utlačovaných fascinovat a jistě i důvod mého letitého připoutání právě k tomuhle způsobu divadelní práce. Pokud se tu nezabývám legitimitou, není to z arogance, ale prostě proto, že témata, která divadlem nastoluje, se týkají nás všech. Týkají se společnosti, ve které i já žiju a spoluurčuji její kvalitu. Pokud je téma, které mně nebo někomu mně blízkému kvalitu života ve společnosti kazí, pak se těch, kdo chtějí poslouchat, ptám: „A co s tím, prosím vás, budeme dělat? Já nechci, aby se takové věci děly. Já nechci, abych já, nebo tihle lidé, nebo kdokoli jiný musel tohle zažívat. Mně to není jedno – a vám snad jo? Opravdu chceme k takovým věcem mlčet?“ Úlohu jokera v této fázi vnímám jako pozici vyslance. Přichází s nějakou skupinou lidí, která ho vysílá na území „těch druhých“ (nemusí to být nutně území nepřátelské, proto se mi nechce ani obrazně ten termín použít). Jeho úkolem je připravit půdu pro vzájemnou diskusi tak, aby si oba tábory porozuměly, ale také aby se každý z pomyslných vyjednavců mohl cítit bezpečně. Musí být schopen vzbudit o diskusi zájem, musí být schopen dobře vykolikovat prostor a hlídat hranice, musí kvalitně a srozumitelně předat pravidla hry a určit jazyk, kterým se bude hovořit. A přestože přišel jen s jednou skupinou, měl by mít pořád na paměti, že je stále také součástí té druhé skupiny, že do ní patří, že totiž „i oni jsou my“. Trochu jinou věcí je ale úloha jokera při práci se skupinou. K té jsem přišla s předchozí zkušeností z divadelní praxe a svou polohu jsem v ní nějakou dobu hledala. Musela jsem se učit, jak ustoupit od standardních nároků, které jsou na herce běžně kladené při divadelní práci, a najít ideální rovnováhu mezi nimi a potřebami ne-herců. Umělecká nebo i jen estetická kvalita výsledného představení nemůže být nadřazena etice přístupu k nositeli příběhu. Současně je ale nutné každého ne-herce dostatečně divadelně vyzbrojit. Nenechat ho předstoupit před diváky v pozici ochotníka, který se (v lepším případě) sám cítí trochu trapně. Postupně ho posunout na hranu jeho možností, pomoci mu projít cestu, která je sice náročná, ale na jejímž konci čeká mé nové, jistější, pevnější, svobodnější a oprávněně sebevědomější já. Čeká tam to, čemu tu říkáme posílení nebo empowerment.

Další náročnou disciplínou, s níž se musí vyrovnat každý joker, který provází skupinu ne-herců bez ohledu na jejich divadelní praxi, je upozornění sebe sama. V určitou chvíli člověku začne být jasné, jak to správně – nebo logicky – má být, jak by to mělo pokračovat nebo končit, které části příběhů skupiny použít, aby do sebe vše dobře zapadlo a na jevišti pěkně fungovalo. Právě tady je ale potřeba dát prostor především ne-hercům ve skupině, a to může být někdy náročné. Pochopitelně to totiž neznamená, že by se joker neměl podílet na procesu tvorby dějové linky nebo výsledné podoby příběhu. Jeho role je více průvodcovská. Reflektuje, jestli dějová linka, kterou skupina rozpracovává, má šanci nést sdělení, které chce divákovi říct. Hlídá, zda jsou opravdu všichni napojení na příběh – může se totiž taky stát, že se takzvaně po cestě, jak se cizelují jednotlivé charaktery a vztahy mezi nimi, někdo odpojí, že ztratí osobní vazbu na postavu, kterou ztvárňuje, nebo i na téma jako takové. V takovém případě pak ale celý stroj přestane fungovat. V porovnání s ostatními, kteří napojení stále jsou, totiž takový člověk začne okamžitě působit prkenně a nejistě. Není to nedostatkem talentu nebo potřebných vyjadřovacích schopností. Je to právě tím, že na rozdíl od ostatních se ocitl v roli herce, kterou pochopitelně nemůže utáhnout. Úkolem jokera je takovou situaci rychle detekovat a společně s dotyčným pracovat na opětovném připojení, znovu projít jeho osobní témata a zkušenosti a hledat místo, jak je autenticky překlopit do příběhu tak, aby vše zafungovalo nejen v představení, ale také v intervencích diváků. Pokud je ne-herce dobře usazen ve své roli, znamená to, že zná situaci natolik dobře, že je schopen okamžitě improvizovaně reagovat na změny, které divák na jeviště (a do příběhu) přináší. To je jeden ze základních principů práce s ne-herci v rámci metody divadla utlačovaných: Nikdo se není schopen stát hercem/herečkou v době, která je na vznik jednoho představení vyhrazena. Každý člověk má ale schopnost mimeze, napodobení, která nám mimo jiné umožňuje se učit. V divadle utlačovaných nám právě tato schopnost otevírá dveře k herecké práci, a to i v případě, že s ní dotyčný nemá žádné předchozí zkušenosti. Pokud ale zažil či viděl něco opravdu silného, je schopen to napodobit – převést emoční otisk z vlastní paměti do fyzické akce. Čím větší má od prožité situace osobní odstup, tím snáze se mu s ní mimeticky pracuje. Proto často ti, kteří sami útlak zažili v roli oběti, bývají na jevišti nejlepšími agresory. Znají útočníky zblízka, často jim viděli do tváře, slyšeli intonaci hlasu, viděli typ napětí v těle, pohyby, zažili kvalitu energie, která z agresora vychází, slyšeli jeho slova. Jeviště je mnohdy jediné místo, kde to svým trýznitelům mohou vrátit. Vymodelovat si vlastního agresora s celou hloubkou absurdity jeho chování a jednání, v celé jeho směšnosti, může být velmi hojivé.

Příklad

Před několika lety jsme se skupinou romských gayů dělali pro prezentaci na Prague Pride představení, které dostalo název *Khamav tut* (Miluji tě). Skupina byla složena z lidí, s nimiž pracuje organizace Ara Art v rámci platformy Roma LGBT, a byla tedy velmi různorodá. Kromě toho, že účastníci pocházeli prakticky z celé republiky, byli také z velmi rozdílného sociálního prostředí. Sešli se tu lidé z vyloučených lokalit se základním vzděláním, úspěšní romští umělci nebo lidé žijící dlouhodobě v zahraničí. Představení vznikalo hladce a dost rychle, protože sdílená zkušenost byla silná – nepřijetí odlišné sexuální orientace v rámci rodiny, ponižující zacházení i ze strany nejbližších a všudypřítomná hrozba exkomunikace jak z rodiny, tak i z komunity. V momentě, kdy došlo na tvorbu scény exkomunikace, kterou jeden z účastníků zažil, sdílel ji s ostatními a chtěl ji v příběhu použít, přičemž měl sám být v roli agresora (respektive agresorky, protože šlo o jeho matku), najednou to nešlo. Energie, se kterou příběh původně opakovaně vyprávěl, jako by se ztratila, obtížně hledal slova a celá situace nefungovala. Bylo to zvláštní a v přímém rozporu s naší dosavadní zkušeností. Vyřešil to až náš kolega David, který s námi skupinu jokeroval. Napadlo ho totiž zeptat se, co přesně ta maminka vlastně říkala. Na to náš ne-herec odpověděl, že ona mluvila romsky a že to nejde říct přesně česky, protože na to nemá výrazy. A tak jsme ho poprosili, aby celou situaci zpřítomnil tak, jak se odehrála – tedy v romském originále. Za okamžik se před námi odehrála scéna, která dodnes patří k nejsilnějším zážitkům ze všech našich představení, a to jak z emočního, tak i z divadelního hlediska: směsice bezmocného vzteku, strachu i bolesti romské mámy, která odsuzuje vlastního syna k životu nečistého vydědence, který nesmí ani používat stejné nádoby jako zbytek rodiny, natož pak aby se ho někdo směl obyčejně dotknout. My – Neromky – jsme nerozuměly ani slovo, přesto jsme ale rozuměly všemu lépe, než když mluvil česky. Naučilo nás to nepodceňovat sílu mateřštiny při práci s ne-herci. Některé věci jdou totiž vyjádřit jenom v ní – bez ohledu na jazykové prostředí, v němž dotyčný žije.

Jiná situace pochopitelně nastává, dostaneme-li se do bodu, kdy by ne-herec měl ztvárnit svůj vlastní útlak, tedy sám sebe znovu uvést do situace, která pro něj byla traumatická nebo i jen obyčejně bolestná. V první řadě je, nebo může být, takový typ práce nebezpečný z hlediska

retraumatizace. Zde je potřeba si znovu připomenout, že divadlo utlačovaných není dramaterapie (ani jiný druh psychoterapie) a úkolem jokera není zavést ne-herce co nejlouběji do vlastních niter. Obvykle v tomto nastavení pracujeme už od začátku setkávání, ale pochopitelně se může stát (a není to zase taková výjimka), že v bezpečném prostředí skupiny někdo tu pomyslnou osobní hranici překročí. Pak je na jokerovi, aby pomohl najít způsob, jak dostat mezi osobu ne-herce a téma, které je pro něj příliš bolestně osobní, dostatečnou vzdálenost. Možností je dost – lze pracovat s modelovým příběhem, se způsobem vyprávění – například s chronologií, nebo jinak využitými časovými rovinami nebo třeba s použitím specifického vyjadřovacího jazyka. Každopádně pokud jsem v předchozím odstavci mluvila o nutnosti kontrolovat, zda mají všichni protagonisté k tématu dostatečně blízko, v tomto případě je úkolem jokera monitorovat, jestli je původní nositel od svého příběhu při jeho jevištním ztvárnění naopak dostatečně (a bezpečně) vzdálen.

Příklad

V této souvislosti jsem měla jednu zajímavou zkušenost při práci na představení *Matka – příběh ulice*, na němž jsme pracovaly se skupinou žen bez domova. Ta práce byla jednou z emočně nejnáročnějších, které jsem kdy zažila. Kromě hrůzostrašných příběhů násilí, strachu, zoufalství, ponížení a bezmoci, které běžně zažívají lidé na ulici (ženy obzvlášť), bylo další sdílenou zkušeností mateřství. Bolest, stud a frustrace vycházející z nemožnosti postarat se o vlastní dítě – které je sice mnohdy důsledkem znásilnění nebo nějaké jiné každodennosti, kterou ženy bez domova zažívají, ale nic to nemění na faktu, že jde o jejich dítě –, zakusila téměř každá z nich. Pokud ne jako matka, tak jako dítě vyrůstající v ústavu, které se za svou mámu zároveň stydí a současně touží po její přítomnosti. Není tedy divu, že dějová linka našeho představení se točila právě okolo tématu snahy dostat se do tak přijatelné životní situace, aby bylo možné žádat vrácení dítěte do péče. Snahy, která je zoufalá a často končí v troskách. Když jsme společně hledaly závěr příběhu, trvaly účastnice na tom, že přidáme scénu, v níž bude některá z postav, které zastupovaly role spojenců (zaměstnanekně pomáhající organizace, hodná vychovatelka v dětském domově...) jasně říkat, že stále je naděje. Že když se protagonistka dokáže znovu postavit na nohy, bude mít další šanci získat zpět svoje dítě.

Takové jednání ze strany společnosti nikdy nezažily, jejich zkušenost nezahrnovala péči o ně, nebo to, že by jim někdo jen tak poskytoval naději. Proto by to za jiných okolností do divadla utlačovaných vlastně nepatřilo. Tady jsme ale využily možnost pracovat s příběhem svobodněji než s autobiografickým vyprávěním a tu naději jsme si společně dopřály.



Dokumentární foto z představení *Matka – příběh ulice*. Archiv Divadla 2na3

Divadlo utlačovaných jako permanentní změna

Naší snahou, kterou zde sledujeme, je vybavit potenciální jokery tak, aby mohli dobře doprovázet své skupiny skrz individuální, skupinovou i společenskou změnu. Jde o to, jak přetavit individuální zkušenosti do určitého modelu reality, který následně ve veřejném prostoru funguje jako určitá laboratoř změny.

A jak můžeme pomocí našich hlasů, smyslů, gest, pohybů přetvořit negativní zkušenosti do modelové situace, která poslouží ke změně ve světě, kterému chceme o těchto situacích vyprávět.

Cílem společného snažení zarámovaného touto metodou je tedy změna, a to na mnoha úrovních. V konečném důsledku se pokoušíme změnit náhled i chování jak diváků v sále, tak i mimo tuto skupinu v naději, že tím, že se o tématu hraje a hovoří, dochází také k otevírání možností průběžné změny ve společnosti. Ambice není tak velká, jak se může zdát. Nejde o velké společenské změny – to jedno představení nedokáže. Ale změnou v jednosměrné interpretaci mnoha útlakových situací může být už otevření dialogu, mluvení o nespokojenosti, chuť přemýšlet o alternativách a první pokusy o jejich uskutečnění. Toto přemýšlení o změně je namířené na diváky a společnost, na kterou pomocí divadla utlačovaných cílíme.

Intenzita chuti vytvořit představení ve skupině často roste se zkušeností jednotlivců, kdy se bezúspěšně postavili nějaké očividné nepravděpodobnosti.

Příklad

Před několika lety jsme pracovaly se skupinou středoškoláků, kteří byli sice motivovaní, ale zdálo se, že není důvod dělat společně divadelní představení zkrátka proto, že skupina neměla žádný reálný zážitek útlaku. Účastníci se shodovali na tom, že je nepříjemné, kolik tlaku na výkon zažívají ve škole, a že je štvou rodiče, kteří je pořád k něčemu nutí. Nebylo ale jasné, co by chtěli opravdu změnit. Zároveň se z nějakých zvláštních důvodů nedařilo skupinu rozpustit – skutečné téma bylo po dlouhou dobu tabu.

Když už jsme si skoro vůbec nevěděly rady, přišel jeden účastník s tím, že by jedno téma měl, ale že si není jist, jestli je vhodné. Opakovaně zažíval pohlavní zneužívání ze strany nejoblíbenějšího učitele ve škole, a to především při outdoorově zaměřených mimoškolních aktivitách, jež tento vyučující organizoval a vedl, a kdy při výjezdech nechal skupiny studentů přespávat u sebe na chalupě. Tyto výjezdy byly na škole téměř legendární, za léta jejich trvání jimi prošly minimálně vyšší desítky studentů. Náš účastník nebyl prvním, kdo s pedagogem podobnou věc zažil, zato byl prvním, kdo se pokusil ji řešit. Nahlásil to vedení školy, školnímu psychologovi, na policii... Ta pak případ odložila s tím, že dotyčný dle vyjádření soudního psychiatra netrpí následky posttraumatické stresové poruchy, a tím pádem nedošlo k naplnění skutkové podstaty trestného činu.

Příběh zazněl a namísto tíživého ticha, které by v takové situaci člověk očekával, se začaly ozývat výkřiky „já, a to u nás ve škole...“ nebo „no a u nás na volejbale zase...“ Začaly se vynořovat další a další podobné příběhy a ukázalo se, že ve skupině středoškoláků a čerstvých vysokoškoláků není nikdo, kdo by s tématem sexuálního obtěžování ze strany dospělých autorit neměl nějakou zkušenost, pokud ne osobní, tak alespoň ze svého nejbližšího okolí.

Po takovémto sdílení jsme museli projít společně procesem rozhodování, jestli o takto choulostivé věci hrát – přinést ji právě pod světla reflektorů. Skupina ale byla velmi odhodlaná. Právě proto, že se jako jednotlivci dlouhodobě snažili, udělali všechno a nikdo si jich nevšímal, nic se nestalo, se rozhodli, že to chtějí udělat.

Dalším velkým hledáním pak byl způsob, jak s takto dehonestující situací divadelně naložit tak, aby samotné ztvárnění nepřineslo retraumatizaci. Skupina se nakonec rozhodla jít cestou retrospektivy a v dějové lince byla zachycena hlavně snaha o potrestání viníka. Vznikla tak inscenace *Deka*.

Kromě této změny namířené do vnějšího světa vytváří divadlo utlačovaných také prostor pro změnu v práci s naším vlastním životním příběhem. Díky sdílení ve skupině a permanentním překládáním konkrétních situací do příběhů a jejich sdílení a vyprávění může dojít i ke změně náhledu na vlastní situace, změnám v reakcích – odpovědích na tyto situace – i ke změnám v chování, které si v chráněném prostředí skupiny můžeme průběžně zkoušet.

Příklad

Při zkoušení hry *Kabaret: Pusťte mě ven!* jsme narazili na jednu z pomyslných hranic metody divadla utlačovaných. Dlouhodobě zažívané násilí většiny zúčastněných vedlo později v dospělosti často k tomu, že situace, které byly složité, nasedaly na jejich původní zkušenost, ale nebyly samy o sobě útlakové v klasickém slova smyslu. Skupina si dlouho lámala hlavu nad tím, jak tuto propojku zachytit, a jaká je tedy vlastně otázka, kterou chtějí divákům položit. Anebo hledali svou odpověď na vlastní životní zkušenost.

Konec divadelní hry se často dlouho hledá, protože v něm se právě zrcadlí oba tyto aspekty „vzkazu“, který skupina vysílá do veřejného prostoru.

V případě *Kabaretu* jsme se u poslední scény zastavili na dlouhou dobu. Nemohli jsme na nic přijít. Hlavní protagonista Lucky mlčel, pořád slušně zdůvodňoval své chování, nechtěl označit agresora za agresora, nechtěl mluvit o svých skutečných motivech, prostě mlčel. Všichni jsme mlčení samozřejmě chtěli respektovat, zároveň jsme díky tomu neuměli „najít konec“.

V momentě, kdy jsme si už nevěděli rady, vzala postava kabaretiérky najednou v rámci improvizace židli a zakřičela: „Lucky, pojď sem!“ Lucky stál, chvíli mlčel, pak se na ni podíval a najednou jen zavrtil hlavou a řekl „ne“. A najednou to tam bylo. Odpověď na tento typ útlakové situace je „ne“. Úleva byla obrovská... a vždy znovu ji zažíváme i při představení. Když kabaretiérka na konci zakřičí, je vždy cítit, jak se všichni leknou, že se to celé bude zase opakovat. A ono „ne“ způsobuje vždy znovu a znovu velkou úlevu jak u ne-herců, tak u diváků.



Dokumentární foto z představení *Kabaret: Pusťte mě ven!* Archiv Divadla 2na3

A konečně – divadlo utlačovaných jako metoda vždy reagovalo na konkrétní společenskou situaci, jak jsme viděli na příkladu vzniku dalších forem divadla utlačovaných, jako je legislativní divadlo nebo jeho terapeutická odnož zvaná duha touhy.

A jak jsme avizovaly hned v úvodu, následující části knihy jsou malým příspěvkem do debaty o tom, jak lze do metody divadla utlačovaných postupně zakomponovat nové postupy ať už divadelní, nebo z oblasti sebe-rozvoje a pedagogické práce. A také takové postupy, které se snaží maximálně využívat aktuální znalosti týkající se traumatu a práce s ním. Budeme rády, když se na tuto objevitelskou výpravu vydáte spolu s námi.



Práce se skupinou

Od těla k příběhu

Když jsme přišly na první ze série naplánovaných workshopů s Eliškou Vavříkovou a Hanou Varadzinovou z divadelní skupiny Farma v jeskyni, nevěděly jsme moc, co se bude dít. Intuitivně jsme usoudily, že je užitečné mít s sebou sportovní oblečení a doufaly jsme, že nám bude stačit aktuální fyzicka. V porovnání s tím, co jsme do té doby znaly jako divadelní zkoušky nebo práci se skupinou se jednalo skutečně podstatně víc o trénink než o cokoli jiného. Důsledná práce s dechem a s jeho různými variantami a technikami, důsledná práce s vnímáním celého těla při chůzi, objevování toho, jak obtížné může být se při různých úkolech za chůze soustředit, byť i jen na samotné dýchání. Práce s různými kvalitami pohybu, otevřenými a zavřenými polohami. Zkoušeli jsme se dostat k tomu, co tělo dokáže vnímat a jak se lze propracovat k vnitřnímu soustředění skrze napojení na tělo.

Zároveň vyvstávala celá řada otázek. Při předchozí práci s divadelními skupinami jsme si opakovaně všímaly toho, jak je v těle vepsaná předchozí zkušenost nějaké těžkosti. V našich skupinách byli často účastníci, kteří měli potíže s tím uvolnit se, ale také ti, pro které byl volný nádech a výdech nedostupným luxusem. V momentě, kdy naše tělo opakovaně zažívá situaci bezmoci, se tato zkušenost do něj propisuje. A ne vždy je snadné ji přepsat, což velmi dobře koresponduje právě s nejnovějšími výzkumy týkajícími se traumatu. Někdy může být velmi dlouhá cesta i k tomu tyto vnitřní spasmy být i jen vnímat, natož je ovlivnit. Hledání toho, jak pracovat s ne-herci přes tělo tak, aby s jeho pomocí bylo možné znovu vnímat sebe sama a posunout zkušenost s vlastní tělesností blíž k příjemnému prožitku, je hlavním tématem této první části.

Do doby, než jsme se ocitly ve zkušebně Farmy v jeskyni, jsme práci s tělem znaly z kontextu divadla utlačovaných především jako stimulaci jednotlivých smyslů. Augusto Boal pečlivě pracuje s jejich prozkoumáváním – zraku, sluchu, motoriky apod. (Boal 1992). Za tímto účelem vypracoval celou řadu technik, které umožňují hlubší vnímání tělesně-prožitkové reality. A těmito technikami provádí ve svých knihách ne-herce, kteří se tak znovu zcitlivují k vnímání svého těla. Tyto techniky jsme dlouho a dosti důsledně využívaly a logicky jsme je zařazovaly na začátek práce s našimi skupinami. Vycházely jsme z toho, že teprve tělo, které je nastavené na vnímání sebe sama, se může posouvat k vnímání sebe sama v konkrétních životních situacích.

Dana: Matouci ve zkušebně Farmy v jeskyni pro mě osobně byl zážitek podobné práce s tělem v kombinaci s hlubokým soustředěným vnímáním, které jsem znala z výcviku Terapie zážitkem. Tam jsem zažívala, že při důsledné práci s vnímáním – tedy s psychikou – lze dojít k podobnému typu prožitku hluboké vnitřní koncentrace jako ve zkušebně Farmy v jeskyni. A začala jsem váhat, jak označit to, co zažívám. Jestli jsou to dvě různé reality, nebo jestli jsou to dvě různé cesty vedoucí ke stejnému cíli. Tahle otázka by se mohla zdát marginální, ale mně připadala klíčová. Pokud je to tak, že člověk vždycky potřebuje dobré napojení na sebe sama, což znamená dobré napojení na své tělo i na svou duši, je klíčové, abychom toho v našich divadelních skupinách zkoušely dosáhnout, anebo abychom to alespoň dokázaly zprostředkovat do nějaké míry i našim ne-hercům. Tahle otázka mě dlouho trápila a pokusila jsem se ji alespoň pro sebe nějak zodpovědět. Odpověď jsem nakonec našla v kombinaci osobních tréninků s knihami, jak už to tak v mém případě bývá.

K té odpovědi mě přivedla zejména kniha Gilligana a Diltse (2016), kteří popisují soubory cvičení a postupů, které kombinací jednoduchých dechových a pohybových cvičení propojují obojí – napojení na vlastní střed, tedy místo nějaké prožívané celistvosti, a místo v těle, které ho umožňuje zakoušet. Mně osobně kniha přinesla alespoň částečnou odpověď na to, o co můžeme při našich cvičeních v divadle usilovat. Otázkou zůstalo, jak daleko se lze dostat z perspektivy člověka, jehož tělo zažilo hluboký zásah do vlastní integrity, jako třeba bylo zneužívání, znásilnění, bití... Co ještě je pro naše ne-herce bezpečné? A jak lze naopak tyto techniky využívat k jejich práci se sebou a vlastním příběhem i mimo rámec divadla utlačovaných?

Líza: Po workshopu s herečkami z Farmy v jeskyni a při prvních pokusech o implementaci postupů fyzického divadla do struktury divadla

utlačovaných jsem zažila jeden z několika velkých „aha momentů“ na této cestě. Pro vysvětlení je důležitý kontext: Fyzické divadlo, především to, kde se pracovalo takzvaně laboratorně, pro mě jako divačku mělo vždycky větší sílu a přitažlivost než jakákoli jiná forma divadla. Vyhledávala jsem ho všude, většinou po světě, ale pak i v Čechách, kde se z mého pohledu (historici prominou) skutečně etablovalo až v nultých letech. Postupem času a studia divadla jsem dospěla k závěru, že ona přitažlivost je dána množstvím a typem energie, kterou musí vynaložit herec, když nepoužívá slova v kombinaci s energií, již musí vynaložit divák, který se chce procesu účastnit – jinak řečeno, chce se nějak orientovat v dění na scéně a jít s ním. U dobrých představení je to množství takové, že pro vás zážitek nekončí odchodem herců ze scény, ale usídli se někde ve vás. A usídli se v těle, ne v hlavě – jako kdyby člověk spolknul nějakou zářivou kouli, která v něm dál svítí a působí a něco s ním dělá. Po celou dobu svých studijních/učednických let jsem se k takovým divadlům různě a z různých pozic přibližovala, něco se učila, něčemu jen přihlížela. Zůstávaly pro mě ale trochu nedotknutelné. Do značné míry to bylo způsobeno i vědomím, že jde o umění, kterému předchází hodiny a hodiny tréninku. Že jde o jiný typ herecké práce než tam, kde se dopoledne odzkouší, odpoledne se dabuje nebo točí seriál a večer se ještě stihne představení. Nemluvím o kvalitě, ta může být vysoká na obou stranách, mluvím o jinakosti, která pro mě osobně byla, asi pro svou opravdovost, nesmírně přitažlivá. Dalším zdrojem té přitažlivosti byl fakt, že v tomto typu divadla se nikdo nezaklímal talentem. Sama jsem od malička narážela na talentové komise prakticky při všem, co jsem chtěla dělat. Ať už to byla v předškolním věku hudebka v lidušce nebo koncem puberty umělecká škola, kam jsem se pro svou potřebu být velkou dramatickou umělkyní toužila dostat, všude čekaly sbory odborníků, hodnotících, zda já nebo tamten máme či nemáme dostatek talentu. A najednou jsem narazila na divadelní tvůrce, kteří dělali skvělé věci, a nikdo z nich o talentu nemluvil. Mluvili o vůli, o práci, o tréninku, o soustředění a vnímavosti, o přípravě, o nutnosti zvolit si cestu – zkrátka o všem možném, kromě potřeby té tajuplné složky, s níž se buď narodíte, nebo ne, a jste tak buď vyvolení, nebo určení k jiné práci. Mělo to tehdy pro mě mimo jiné i hojivý rozměr, a o to víc to upevnilo moje pouto k takovému typu divadla v jeho různých formách a podobách. Když jsem se po letech začala věnovat divadlu utlačovaných, uvědomila jsem si, že z mnoha důvodů, i tím, že nevyžaduje žádný podobný uznávaný typ „talentu“, ale především důrazem na člověka/herce, který hledá cestu, jak něco autenticky sdělit – do tohoto směru spadá. Současně jsem si ale neuměla představit, že by bylo možné se skupinami ne-herců, mnohdy

navíc výrazně traumatizovaných, pracovat podobným způsobem, tedy vést je systematicky, tréninkovou cestou k vlastnímu tělu s cílem zabydlet se v něm tak, aby mohlo sloužit i k jevištnímu vyjádření. Představa, že ne-herci absolvují desítky hodin cvičení, mnohdy repetitivního, a tudíž někdy frustrujícího, kdy soustředěně ohledávají svoje fyzické a pohybové možnosti, je v kontextu divadla utlačovaných čisté sci-fi. A tak jsme dlouho hledaly jiné cesty až do chvíle, než jsme o celé té problematice mluvily s Eliškou Vavříkovou a Hanou Varadzinovou. Byla jsem k tomu skeptická, myslela jsem, že nám řeknou, že jsme se zbláznily – a ony se kupodivu obě tvářily, že chápou, o co nám jde, a že v tom nevidí žádný velký problém. Tělo přece máme všichni, a pokud jsme zdraví, můžeme s ním něco dělat. Čímž se obloukem vracím k tomu „aha momentu“, o němž jsem mluvila na začátku: Práce na hledání cesty k vlastnímu tělu a k jeho možnostem je pro ne-herce nejenom možná, ale navíc dokonale vhodná. S nově nabytými zkušenostmi jsem ji začala vnímat jako nutnou. Stejně tak je k ní nutný systematický trénink. Jeho koncepce a délka ale musí být vytvořena na míru konkrétní skupině a možnostem účastníků. Oni musí určit, kam se mohou dostat, a je na nás, jokerech, abychom to správně odečetli a dovedli je na hranici jejich možností, ne za ni. Pokud s nějakou skupinou skončíme u dechu a chůze, je to v pořádku, v divadelní práci to výrazně pomůže a možnost uvědomit si uvolňující, životodárný dech ve všech zatuhlých koutech svého těla může navíc skutečně zvýšit kvalitu života. Herečky z Farmy v jeskyni nám ukázaly, kde přesně začíná cesta, na jejímž konci stojí velké dílo. A právě ty začátky, které tvoří podstatu celého procesu, jsou nebo by měly být společné všem hercům bez rozdílu. I těm, kteří žádné velké dílo neplánují. Měly by být společné každému, kdo se pomocí svého těla potřebuje vyjadřovat – ať už je herec, nebo ne-herc.

Princip vnímání aneb „zabydlet se ve vlastním těle“

Vnímání sebe, svého těla, svých pocitů je naprostý základ pro fungování jak v divadelní skupině, tak i v životě. Zmenšení schopnosti vnímat zažíváme všichni a trénovat své tělo potřebujeme také všichni. V divadle utlačovaných na rozdíl od situací, ve kterých si můžeme poradit bez tohoto hlubokého napojení na sebe, a tedy i na druhé, si bez této schopnosti zkrátka neporadíme. Z perspektivy jokera není zodpovědné přijít s ne-herci před diváky, předpokládat, že zvládnou improvizovat při intervencích, být tváří v tvář těžkým příběhům a někdy i necitlivým poznámkám ze strany publika a nebýt dobře vybaven. A tato výbava, do níž dobré

a vědomé ukotvení ve vlastním těle nutně patří, je i nezbytnou podmínkou pro tvorbu samotného představení, a tedy společného příběhu.

Předmětem našeho hledání byla otázka, jak se k tomu dopracovat. A jestli se jedná spíš o trénink – podobný například tréninku stepu, aiki-da, silového tréninku nebo něčeho podobného, nebo jestli se jedná spíš o nějaký jiný typ činnosti. Do jaké míry pracovat s vědomím a uvědomováním a jak se dostat k tomu, aby bylo tělo schopné fungovat a zároveň dosáhnout určité míry soustředění na sebe v přítomném okamžiku vedoucímu k hluboké vnitřní koncentraci.

Model, který se zdá nakonec funkční, je do značné míry podobný tréninku. Na jednotlivých setkáních jsme začaly vždy první 1–2 hodiny systematicky cvičit vnímání vlastního těla, což ale v závislosti na složení skupiny probíhá v různých velkých či malých krocích. Vždycky pracujeme s dechem – s uvědomováním toho, jak dýcháme, jak můžeme pomocí dechu uvolnit spasmy, jak lze dýchat do různých částí těla. V této části nejčastěji stojíme v kruhu, dbáme na ukotvené postavení těla – tedy nohy na šířku pánve, povolená kolena, rovnoměrné rozložení váhy těla, soustředění směřuje na celou plošku bosé nohy a její dobrý kontakt se zemí. V takovém postoji pak probíhají různé varianty dechových cvičení. Ukázalo se, že pokud necháme dechové rozcvičce dostatek klidu a prostoru, může to být velmi uvolňující, propojující zážitek. Umožní nejen plynulé proudění energie v celém našem systému, ale také nám otevře dveře do jiného typu reality, v níž se bude méně pracovat hlavou a více tělem, respektive celým naším já. V určité fázi relaxace má velká část lidí tendenci zavřít oči a mentálně opustit přítomnost. Proto je dobré si už v rámci zadání stanovit, že cílem je zpřítomnit tělo a sebe v něm, nikoli dostat se sám kamsi do astrálních sfér. Oči samozřejmě mohou být zavřené, ale vnímání musí být stále obráceno do našeho nitra, do těla přítomného tady a teď.

Druhým podobným balíčkem je práce s chůzí a vnímáním těla v prostoru. Existuje celá řada cvičení, která umožňují pomocí chůze vnímat sebe, sebe v určitém prostoru, sebe navzájem. Účastníci jsou zpravidla vyzváni k tomu, aby volnou chůzí zaplňovali prostor a při tom vnímali nejdřív sebe, pak i ostatní, aby zkoušeli různé tempo, intenzitu. V pozdějších fázích vývoje skupiny, kdy se neherci dokáží v chůzi soustředit i na dýchání, můžeme doplnit nebo přidat další úroveň – například chůzi po špičkách, patách, hranách chodidel, chůzi v různých geometrických tvarech, reagovat na zadanou změnu rychlosti apod. Neherci se tak učí soustředit na několik úrovní reality najednou – vnímání sebe sama, vnímání sebe v prostoru, sebe v prostoru s dalšími lidmi, sebe v prostoru

s dalšími lidmi a při změnách tempa a typu pohybu... Při důsledně pravidelném opakování a poskytnutí dostatku času na celou sekvenci cvičení se skupina postupně dostává do určitého typu společného hlubokého soustředění, zároveň pohybové lehkosti a obratnosti. Atmosféra bývá uvolněná, cílem je zažívat tuto hlubokou koncentraci jako něco normálního, příjemného, automaticky uvědomovaného na pozadí naší reality. Je to de facto výchozí nastavení pro celou další práci – do něj se vždy znovu vracíme i při práci s příběhem, při práci s diváky, jedná se o jakousi nulovou polohu, základ celé další stavby.

Je důležité zmínit, že každá skupina potřebuje jinou hloubku, intenzitu a tempo. V případě, že je zřetelné, že účastníci například nikdy nezažili určitou systematickou práci s koncentrací a je to pro ně zcela nové, je potřeba jít po velmi malých krůčcích. Některé skupiny vydrží například vnímavě „dýchat a chodit“ na začátku spolupráce třeba jen 10–15 minut. Jiné skupiny mohou jít rychleji a pracovat intenzivněji. V tomto bodě nezáleží zdaleka tolik na vzdělání, věku, talentu nebo nějakých jiných předvídatelných ukazatelích. Často jde spíše o míru a kvalitu těžkých situací, které dotyční zažili. A tomu je potřeba přizpůsobit tempo.

Zásadní je to, že tato část setkání by měla být příjemná. Účastníci by měli zažít, že takový způsob koncentrace na vlastní tělo je něco, co přináší klid a uvolnění. K tomu je často potřeba použít i nějaké další doprovodné techniky. Může pomoci vizualizace, drobné úpravy jednotlivých cvičení každý den – účastníci se tak vždy dostanou na hranici toho, co ještě dobře zvládají, to si upevní a další den je na to možné navazovat a dále to rozvíjet. V této fázi je potřeba velmi citlivě přizpůsobovat tempo i program tomu, jak jednotliví účastníci reagují a průběžně se doptávat na to, jak se jim daří.

Příklad

V jednom období přípravy této knihy jsme pracovaly paralelně ve dvou skupinách. Jedna byla složená z ne-herců z řad studentů a zájemců o metodu divadla utlačovaných jako takovou. Druhá byla složená z lidí s předchozí zkušeností výkonu trestu. Zatímco v první skupině bylo možné vést rozcvičku vždy skoro celou hodinu až dvě a ne-herci ji vítali, měli ji rádi a dobře fungovala, u některých ne-herců s vězeňskou zkušeností se ukázalo, že i jen klidný postoj a koncentrace na dýchání je na hranici únosnosti. Na začátku spolupráce nebylo možné se o to pokoušet po dobu delší než několik málo minut.

Zároveň se ale ve stejné skupině ukázalo, že nepříjemné prožitky s klidným soustředěním na dech mizí, když se zadání spojí s představou – imaginací. V tomto případě jsme využily obraz trávy na mořském dně, s kterou si pohrávají vlnky. Imaginace umožnila jakoby zapomenout na spasmy v těle a chvíli volně dýchat. Při závěrečné reflexi byla právě tato část označována za tu nejlepší a nejpříjemnější. Zdá se, že je potřeba vždy velmi citlivě hledat cesty k danému prožitku, které se liší člověk od člověka a skupinu od skupiny.

Naše zkušenost je, že pokud se ve skupině podaří udržet tuto úvodní fázi po celou dobu zkoušení, je to velmi účinný mechanismus, který pomůže redukovat stres i před veřejným vystoupením, umožňuje dobře zvládnout interakci s diváky. Ne-herci si právě tuto novou zkušenost odnášejí sebou do běžného života jako něco, s čím si mohou pomoci v situacích, kdy jsou vystresovaní nebo zažívají něco nepříjemného.

Je také důležité, že jde o specifický typ opakovaného společného zážitku, který se mimo jiné wpisuje hluboko i tím, že je zintenzivněn přítomností – tedy i energií – celé skupiny. Proto se k němu lze relativně snadno vrátit i v momentě, kdy je pak člověk v nějaké skutečné situaci sám.

Intenzita aneb práce s energií

Že v divadle jde hlavně o energii, je stará známá pravda... Joker, který je v našem případě hybatelem procesu, by měl právě s energií velmi vědomě nakládat po celou dobu své práce. Energie a její různé typy a intenzity jsou hlavním komunikačním nástrojem obecně, a v divadle to platí dvojnásob. Jejich pomocí neherci přenášejí důležité informace o příběhu a diváci vnímají jeho důležité nuance obzvláště tam, kde by slovní vyjádření bylo obtížné: vztahy mezi postavami, vnitřní nastavení jednající osoby, logika jejich reakcí... To vše jsou věci, které se do scénáře vepsat nedají, ale bez nich by byl příběh buď nesrozumitelný, nebo by mohl vyznít jinak, než jeho vypravěči zamýšlí.

Bez energie není divadlo. Při práci s ne-herci se to pozná nejlépe v momentech, kdy mají být přítomní na jevišti i ve chvíli, kdy je zrovna nositelem akce někdo jiný. Pro ne-herce bývá velmi těžké se naučit zůstat v těchto chvílích v plném napětí. Z perspektivy diváka je totiž

„polevení“, tedy odpojení herce okamžitě znát. Jako když v řadě rozsvícených lampiček najednou jednu vyndáte ze zásuvky.

To známe i z běžného života – míra razance, lehkosti, intenzity do značné míry určuje kvalitu našich vztahů a jednotlivých interakcí. Číšník, který nabízí v restauraci jídlo se zaujetím pro věc, kdy je na něm znát to, že má svoji práci rád, vytvoří úplně jinou atmosféru než někdo, koho stejná práce viditelně netěší. To je ono. Oba mohou říkat totéž, jen výsledný zážitek bude jiný. Z pohledu ne-herců jsme tedy opět u principu, který známe z každodenního života. Nové je to, že se právě s tímto aspektem našeho fungování můžeme vědomě učit pracovat a zacházet. A to lze cvičit.

Dalším rozměrem práce s tělem je tedy právě práce s intenzitou – chodit můžu pomalu nebo rychle, ale také pomalu s velkou intenzitou a rychle s intenzitou malou apod. Pokaždé zažívám něco jiného a pokaždé také předávám jiný typ zážitku.

Znovu platí, že pokud se skupina naučí takto vědomě zažívat své tělo při rozcvičce, snadněji se jí pak tělesná zkušenost přenáší do navazující divadelní práce.

Navíc platí důležité pravidlo – v této fázi práce je intenzita zažívaná jako množství energie – tedy něco neutrálního. Intenzivní může být jak hezký, tak i negativní zážitek. Právě proto je užitečné pracovat s intenzitou tréninkově a neutrálně mimo rámec zkušenosti útlaku. V divadle utlačovaných se následně totiž při tvorbě jednotlivých situací a příběhů musíme nevyhnutelně dotýkat i momentů, které byly nabitě velkým množstvím energie, intenzity, která už obsah – často velmi negativní – má. Pokud se naučíme vědomě s intenzitou pracovat v tomto „neutrálním modu“, mohu se k němu opět vracet jako k určitému opěrnému bodu v momentě, kdy se intenzita propojuje s konkrétním obsahem.

Když si představíme situaci, kdy skupina zkouší například rozhovor učitele s nepřijemným a agresivním rodičem, můžeme pracovat s intenzitou na obou stranách – jak by to vypadalo, když u rodiče ubereme a u učitele přidáme? A naopak? Jak intenzita proměňuje rozložení sil v dané situaci? A jak vypadá v konkrétní akci, slovech, postoji? Kdy a kde jsme ji zažili?

Přemýšlení o intenzitě nás vedlo znovu i k promýšlení toho, jak s ní pracovat právě v tíživých nebo ohrožujících situacích, kterými ne-herci často procházeli. Jedním z definičních znaků traumatické situace, události, je totiž právě velké množství zadržené energie, což je jeden z aspektů, které dělá trauma těžkým i dávno po odeznění traumatické události (Van der Kolk 2021). Vědomá práce s intenzitou v neutrálním

modu může pomoci minimálně s oddělením aspektu intenzity od ostatních aspektů konkrétní situace, což může často působit velmi úlevně. Anebo naopak – když někdo zažil například násilného rodiče, který je velký a křičí, může mu aspekt toho, jaké by to bylo zvýšit intenzitu na straně dítěte, pomoci s představou, jak by se bylo možné bránit (což lze vyzkoušet v bezpečném a reálně neexistujícím světě divadelní skupiny).

Práce s intenzitou je důležitá jak při přípravě představení, tak i při jeho uvedení a následných reprízách. I tam je potřeba směřovat k tomu, aby se divadlo jen nepřebrálo, ale aby mělo náležitý náboj.

Příklad

S většinou skupin si během zkoušení vytváříme v rámci rozcviček nějaký malý rituál, který pak používáme před jednotlivými představeními – zpravidla těsně před začátkem v zákulisí. V těchto drobných rituálech jde právě o to naladit se společně na určitou hladinu napětí, energie, intenzity.

Když jsme zkoušely představení *Boj o ostrov s dětmi*, tak jsme hledaly, jak to v takto sestavené skupině udělat. A našly jsme jednoduchý grif, který v tomto případě vychází z rozcvičky v rámci výuky stepu. Při stepu je potřeba hodně pracovat právě s koncentrací rovnováhy a energie do středu těla. Jedním z cvičení je i poskok na špičkách, kdy při posledním dopadu člověk vědomě zpevní svaly ve středu těla – tedy v trupu, abychom byly přesnější.

S dětmi, které se připravovaly na role námořníků a pirátů, jsme z tohoto rozcvičkového poskoku udělaly tzv. pirátský skok. Při posledním dopadu děti zpevnily tělo a vydaly hrozivý pirátský pokřik z břicha. Děti si tento „pirátský skok“ oblíbily, poslední dny před premiérou jsme ho dělaly vždy, než jsme šly zkoušet celou hru, a děti napětí udržely. A to se podařilo i před premiérou, kdy jsme se pomocí tohoto společného rituálu naladily, a teprve pak jsme děti s touto energií vyslaly na jeviště.

Rituál jako lodička do jiné reality

Divadlo utlačovaných není bezcílnou aktivitou. Přestože platí, že každý účastník může do poslední chvíle kdykoli změnit názor a rozhodnout se, že vystupovat nechce, existuje už v okamžiku, kdy se skupina schází, sdílená představa, že cílem je divadelní představení. I proto může být těžké držet se toho, že na začátku se věnujeme technikám a cvičením, které zdánlivě nemají nic společného s následným modelovým příběhem. Na základě naší zkušenosti je to ale právě naopak. Díky tomu, že neherci získají výbavu, která obsahuje schopnost napojení na vlastní tělo, koncentraci a zároveň určitý pohybový rejstřík, který je bezpečný a srozumitelný, je potom „překládání“ tématu do jednotlivých divadelních scén výrazně jednodušší.

Příklad

Poprvé jsme takto systematickou práci s tzv. divadelní rozcvičkou zkusily se skupinou, která následně vytvořila představení *To bude dobrý*. V rámci rozcvičky jsme také pracovaly s určitým pohybovým vzorcem, který vychází z metodiky herecké práce používané některými herci v Odin Teatret. Obvykle se nazývá „physical score“, tedy „fyzická, nebo tělesná partitura“. Jde o sérii jednoduchých, přirozených fyzických akcí, které na sebe navazují tak, aby se nakonec spojily do jedné plynulé pohybové linky. Pomocí tréninku ji herec postupně opracovává, hledá různé cesty a přirozené přechody mezi jednotlivými pohyby, až vznikne pohybová struktura, v níž původní akce už nemusí být zvenčí rozeznatelné. Tu si tělo osvojí podobně, jako si muzikant zapamatuje studovanou skladbu – do té míry, aby hlava nemusela přemýšlet, který pohyb má následovat. S takovou partiturou lze pak zacházet různě: můžeme ji zkusit s různou intenzitou, s různou kvalitou pohybu, s různou kvalitou prostředí, v němž se děje, či s různými typy energie. Slouží nejen ke každodennímu tréninku tělesné přítomnosti a pohybových možností, ale právě pro její základ v konkrétních akcích, které pomáhají udržet v těle původní záměr (tedy napětí – tenzi), ji často lze využít i na jevišti. V našem případě jsme nechaly neherce pracovat ve dvojicích a použily jsme základní výchozí zadání: tah, tlak, objetí. Cvičení jsme zařadily do každodenní rozcvičky a výsledná podoba partitury každé dvojice tak vznikala téměř týden. Ke každé ze zadaných akcí si dvojice vymyslela tři varianty, které postupně propojovala, řetězila, obrušovala hrany

spojů a hledala plynulost. Postupně se také zvětšoval distanc mezi oběma partnery ve dvojici, což sloužilo k tréninku udržení napětí v těle i v momentě, kdy není potřeba reagovat na vyvíjenou protisílu. Na konci našeho setkávání stálo několik hotových pohybových sekvencí se zcela použitelnou výrazovou i estetickou kvalitou.

Stejná skupina o několik dní později přišla s tématem velmi zásadního překračování hranic v oblasti sexuality hraničící se znásilněním, které se navíc stalo zdrojem velmi vážných následných potíží. Vzhledem k tomu, že se podobná zkušenost týkala větší části členů skupiny a navíc ji všichni chtěli přinést na podium jako součást veřejné diskuse, bylo potřeba najít způsob, jak to ztvárnit, aniž by došlo k retraumatizaci.

Určitý typ intenzity zážitku totiž bylo potřeba dopravit k divákovi, aniž by ho přitom znovu zažívali ne-herci. Pohybové sekvence posloužily přesně takto – z perspektivy ne-herců se jednalo o tělesnou partituru, kterou bez potíží zvládali, protože si ji sami vytvářeli, pracovali na ní a byli zvyklí s ní pracovat. Směrem k divákům pak zafungovala jako most nesoucí sdělení o intenzitě daného prožitku.



Dokumentární foto z představení *To bude dobrý*. Archiv Divadla 2na3

Úvodní rozcvička se tedy jeví jako velmi dobrý začátek každodenní společné divadelní práce s ne-herci. V kontextu divadla utlačovaných je pak potřeba zmínit ještě tři její aspekty, které pokládáme za důležité.

Nabízí se otázka, jaký je rozdíl mezi běžným tréninkem a touto rozcvičkou. Domníváme se, že hlavní a zásadní rozdíl je v tom, že tady pracujeme cíleně s vnímáním. Všichni vědí, že to, co děláme, děláme proto, abychom lépe dokázali vnímat své vlastní tělo v prostoru a interakci. A také abychom dokázali vždy znovu najít onu „nulovou pozici“, která souvisí s naším středem a zároveň je klidným a koncentrovaným východiskem pro všechno další snažení. Podobně se dá učit i step, aikido a další věci, které pak mohou vést k podobným výsledkům. Nejde tedy v pravém slova smyslu jen o rozcvičku tělesnou, ale s trochou nadsázky by se dalo říct, že jde o jakousi „celostní rozcvičku“, která nás propojuje s naším tělem i naším okolím.

Celostní vnímavost není jediným důležitým a pozitivním důsledkem pravidelné a systematicky koncipované vedené rozcvičky. Dalším je navyšování kompetence ne-herců. Pravidelné opakování a důslednost v provedení vede k automatizaci některých vzorců a postupů. Na rozdíl od mechanizace, která je nefunkční, protože nevyžaduje celostní přítomnost, nám automatizace pomáhá třeba i v boji se studem, ale především nám pomáhá spolehnout se na své tělo, jeho paměť, možnosti a schopnosti. Zvyšuje naši kompetenci tělem promlouvat a zvyšuje tím i naši kompetenci stát na jevišti před diváky a vyprávět veřejně příběh, který chceme říct. Důvěra ve vlastní kompetenci je jedním z důležitých milníků na cestě k posílení sebe sama, empowermentu.

Z hlediska práce se skupinou je pak rozcvička nejvíce ze všeho jakýmsi úvodním rituálem, který nás pomáhá přenést z naší každodennosti do prostoru, kde se můžeme na velmi hluboké úrovni setkat se sebou navzájem i s našimi příběhy. Jako každý rituál pak funguje jako určitá „lodička do jiné reality“, kterou pak společně s ne-herci v následujících částech vytváříme a do které zveme i diváky našich představení. Společným cílem je otevřít fantazii, kreativitu a zkoušet přetvářet nevyhovující části světa, který nás obklopuje, tak, abychom v něm mohli být spokojenější. Právě úvodní rituál, který nazýváme „rozcvičkou“, se takovou lodičkou pro nás i skupinu stává, a to po celou dobu zkoušení i hraní na veřejnosti.

„Rozcvička“ je právě jednou z forem práce, kterou Augusto Boal nepopsal. Do velké míry navazuje na Boalovu práci se smysly a smyslovým vnímáním, zároveň ji ale rozšiřuje. K tomuto způsobu práce nás dovedla především zkušenost s workshopem Elišky Vavříkové a Hany Varadzinové, které samy nacházely cestu od klasického divadla

k fyzickému divadlu po dlouhou dobu. Právě proto chceme zasadit aplikaci jejich přístupu v divadle utlačovaných do kontextu toho, jak o tomto způsobu práce s tělem přemýšlí právě ony dvě. A nejen o tom je následující rozhovor.

Rozhovor s Eliškou Vavříkovou a Hanou Varadzinovou

Hana Varadzinová je herečka. Absolvovala studium herectví na JAMU a doktorské studium na DAMU. Je zakládající členkou Farmy v jeskyni a podílela se na všech inscenacích souboru jako herečka, zpěvačka, asistentka režie. Zároveň působí jako lektorka.

Eliška Vavříková je herečka, choreografka. Vystudovala činoherní herectví a doktorské studium na DAMU. Je zakládající členkou Farmy v jeskyni, kde působila jako performerka, asistentka režie, lektorka, pohybový konzultant. V současnosti učí na Katedře nonverbálního divadla HAMU autorskou tvorbu.

Obě jste začínaly jako klasické činoherní herečky, ale záhy jste úplně změnilы způsob divadelní práce. Kudy vede cesta od divadla založeného na mluveném slovu k divadlu, kde mluví nejvíce tělo a hlas?

Eliška: Vystudovala jsem činoherní herectví na DAMU, ale do angažmá jsem nechtěla. Zajímalo mě divadlo, kde se tvoří společně, kde má herec možnost ovlivnit směřování a charakter souboru. Takže jsem po škole pracovala jen na jednotlivých alternativních projektech. Hrála jsem však málo a to je pro začínající herečku „mor“. Proto jsem nakonec přijala angažmá v Karlových Varech. A tam jsem potkala režiséra Viliama Dočolomanského. Naprosto mě nadchl jeho způsob práce. I když jsme zkoušeli činohru, dával akcent na rytmus a fyzické vyjádření. A pak jsem si vzpomněla na asi rok starý zážitek z jeho představení *Sonety temné lásky*⁹, ve kterém hrála i Hanka. Do té doby jsem nic podobného v divadle

9 *Sonety temné lásky* je název sbírky španělského básníka Federica Garcii Lorcy z roku 1936, která se spolu s životním osudem básníka stala výchozí inspirací pro stejnojmenné představení divadelního studia Farma v jeskyni pod vedením zakladatele a režiséra Viliama Dočolomanského. Inscenace *Sonety temné lásky* z roku 2002 byla první z řady projektů, jejichž vzniku předcházela scénický výzkum, v tomto případě ve španělské Andalusii. Jeho výsledky pak tvořily základ použitého divadelního jazyka. Inscenace *Sonety temné lásky* byla jednou z těch, které na dlouhou dobu definovaly poetiku i směřování souboru.

nezažila. Slova tam bylo minimum. Hlavně hudba, pohyb, rytmus a dokonalá souhra mezi herci/tanečníky. Tehdy jsem si řekla, že tohle je divadlo, které chci dělat. A pak už cesta vedla jen a pouze do Farmy, kde jsem s tělem začala víc pracovat – tam začaly každodenní tréninky, krásná dřina.

Nicméně jsem si až po mnoha letech uvědomila, že před studiem na DAMU jsem se zájmově věnovala pantomimě a tanci. Na tohle období jsem zapoměla! K pohybu jsem tedy tíhla vždycky a je to spíš dílo náhody, že jsem šla studovat činohru. Víc mě lákala katedra alternativního divadla, ale jako první probíhaly přijímačky na činohru, kam mě vzali. Projít přijímacím sítím byla taková hrůza, že jsem si řekla, že už žádné další přijímačky! Chtěla jsem dělat divadlo a bylo mi úplně jedno, jestli budu uvaděčka, herečka nebo scénografka, jestli je to činohra, „alterna“ nebo fyzické divadlo. A ve své podstatě to takhle mám pořád. Nezáleží na tom, jakým způsobem se vyjadřuji, zda pohybem či slovem, zpěvem, tancem, pořád je tam stejný vnitřní impuls, zdroj, ze kterého člověk čerpá. Já jsem teď samozřejmě víc trénovaná pro pohyb, protože jsme to tady ve Farmě dělali skoro 20 let. Ale myslím si, že je pro herce dobré vyzkoušet si různé formy jevištní přítomnosti a že právě vystudované klasické herectví většiny začínajících členů Farmy v jeskyni v kombinaci s pohybem dalo vzniknout specifickému výrazu a posléze i metodě.

Hana: Já jsem to měla poměrně jednoduché, ani jsem nad tím nemusela přemýšlet. Já mám vystudované činoherní herectví na JAMU v Brně. Před tím jsem jen ráda recitovala a měla jsem romantickou představu, že ze mě bude dramatická umělkyně. Tak jsem zkusila jít na přijímačky – a oni mě vzali. Během studia jsem na škole potkala Viliama jako režiséra, se kterým jsme dělali absolventské představení. I když to byla činohra, pracovali jsme na jednotlivých situacích pohybovým způsobem. Viliam se už tam začal profilovat jako režisér, který nechce dělat klasickou činohru, ale tíhne ke zkoumání jiných možností výrazu, k fyzickému divadlu. Představení bylo krásné a Viliam se pak rozhodl, že chce dělat vlastní projekty. Když začal pracovat na inscenaci *Sonety temné lásky*, oslovoval své známé a přátele, jestli nechtějí do projektu vstoupit. Mimo jiných oslovil také mě, a tak to vlastně začalo. A protože jsem pojala důvěru v jeho tvorbu a líbila se mi jeho představení – vášnivá, hodně situační, múzická, výrazně hudební a vždycky strhující –, tak jsem nepřemýšlela. Prostě jsem následovala to, co se tam právě dělá. A ten způsob tvorby skrze výzkum tématu, setkávání lidí a příběhů, skrze autorskou práci herce, který má možnost tvořit vlastní příběhy, protože nepracuje

s daným dramatickým textem, ale vytváří si svou postavu a charakter, mi byl nějakým způsobem blízký. Do fyzického vyjadřování jsem nějak přirozeně zaplula, i když jsem se tanci nebo pohybu předtím nijak zvlášť nevěnovala... Neměla jsem potřebu nějak intelektuálně analyzovat, proč to dělám, nebo jestli bych neměla dělat něco jiného.

A k tomu, co zmínila Eliška – herecké přemýšlení nad situací, postavou či dramaturgií považuju při tvorbě za výhodu. A pokud pracujeme s lidmi, kteří tento background nemají, tak je to náš úkol je s tím seznámit a naučit je to. Jestli je tedy něco specifického na tom, jak pracujeme ve Farmě, tak je to právě spojování hereckého přemýšlení a fyzického výrazu.

Eliška: Vlastně by se dalo říct precizního hereckého výrazu. Protože studentům herectví často chybí schopnost precizně fixovat fyzické detaily. Uvědomovat si, jaká dělají gesta, jak u dialogu mají například zkřížené nohy – uvědomovat si to fyzično. My jsme se učili a stále učíme propojovat obojí – tělo s hlasem a hereckým myšlením.

Na začátku vaší práce ve Farmě v jeskyni jste museli najít způsob, jak to dělat. Byli jste většinou absolventi činoherních oborů, ne tance nebo nonverbálního divadla. Jak se to celé stalo?

Eliška: No ono to tak úplně nebylo. Viliam se inspiroval v Gardzienicích¹⁰, což je polské divadelní uskupení, které vychází z tradice Grotowského. Ten zase, byť na podkladě psaných textů, experimentoval s fyzickým projevem. Myslím, že Gardzenice byly pro Viliama hodně důležitým inspiračním zdrojem. Dělali hodně fyzických cvičení, bylo to založené na rytmu, na tom, že se trénuje v dlouhých blocích.

Hana: V Gardzienicích je zásadní také hudebnost, muzikalita. My jsme v počátku hodně pracovali s hudbou, hodně jsme zpívali. Poslouchání a hudební citění bylo v začátku esenciální, protože uchem se člověk učí naslouchat i druhé bytosti a spojení v rytmu a polyfonním zpěvu má paralelu v pohybových cvičeních.

Eliška: Hanka dobře zmínila paralelu mezi hudebním a fyzickým nasloucháním. Každý jsme také měli svůj individuální fyzický trénink, ve kterém jsme se učili naslouchat vlastnímu tělu a mysli. Hodiny jsme

¹⁰ Divadelní centrum Gardzienice (Osrodek Praktyk Tetralnych Gardzienice) je polské divadelní studio pojmenované podle vesnice, v níž sídlí, které svým zaměřením spadá do linie experimentálních, laboratorních a antropologických divadel. Bylo založeno koncem sedmdesátých let 20. století Włodzimierzem Staniewskim, někdejší blízkým spolupracovníkem polského režiséra a divadelního reformátora Jerzyho Grotowského.

trénovali vlastně banální prvky a milimetr po milimetru se v nich zlepšovali a rozvíjeli je.

Hana: Vývoj fyzického jazyka ve Farmě trvá vlastně pořád, protože vždycky záleží na tématu, které zpracováváme. V počátku jsme se hodně inspirovali jinými kulturami. Dostávali jsme do těla jinou fyzikalitu, než byla naše vlastní a hodně jsme se tím naučili. Například to první představení, *Sonety temné lásky*, bylo inspirováno i andaluskou kulturou – flamenco, toreadoři... Měli jsme spoustu cvičení, která vycházela z toho, co jsme se naučili přímo od nich. Fyzicky jsme lezli do cizí kultury. Když jsme dělali *Sclavi*¹¹, byly to hlavně písně. Částečně jsme tam pracovali i s původní choreografií Stravinského *Svěcení jara*, která je hodně jiná, a část toho se pak objevila i v představení. Další blízká cesta byly tréninky Odin Teatret¹² a herečky Iben Nagel Rasmussen – z toho vycházela jedna fyzická linka, kde jsme se inspirovali. Nejde o tanec, základem je konkrétní fyzický pohyb, se kterým pak herec individuálně pracuje. Není to forma, do které vlezete – tu svou si musíte najít. Těch linií tréninku, ze kterých se pak vyvinula nějaká naše metodika, je tedy víc. Jedna linka se vždy specificky váže k představení. To je třeba právě ta andaluská kultura, brazilské tance, nebo později třeba i gesta politiků. Druhá linie je individuální fyzický trénink, který není formálně nijak určený, zaměřuje se na hledání a překonávání vlastních limitů. A pak jsou ty vokální tréninky. S každým projektem se tak vlastně učíme – nasáváme a pak vyvíjíme nový, specifický projev.

Používáte slova jako napojení, centrum, zdroj. Dokážete si vybavit, kdy jste poprvé ucítily, že tyhle věci máte opravdu v těle a dokážete s nimi vědomě pracovat?

Hana: Něco mezi pěti a osmi lety práce. Trvalo dlouho, než jsem si řekla, že teď vím, co dělám, nebo že to moje tělo pochopilo, že teď jdu centrem dolů, nahoru... Doba, za kterou si člověk začne být jistý, že to pochopil na jiné než intelektuálně-analytické úrovni, je mezi pěti až osmi lety.

11 *Sclavi* je latinský plurál slova otrok. *Sclavi / Emigrantova píseň* je v pořadí druhý inscenační projekt Farmy v jeskyni, kterému opět předcházela výzkumná expedice celého souboru. Sběr materiálu probíhal na východním Slovensku a zahrnoval staré rusínské písně a příběhy, vycházející z dopisů rusínských vystěhovalců do Ameriky. V kombinaci s Čapkovým *Hordubalem* to pak tvořilo základ inscenace, která měla premiéru v roce 2005 a stala se nejvíce oceňovaným inscenačním projektem souboru jak doma, tak i v zahraničí.

12 Dánská divadelní skupina založená v roce 1964 Eugeniem Barbou.

A kdybyste měly zkusit popsat, co to je ta „jiná úroveň“?

Eliška: Těžko se to popisuje. Pro mě se na této úrovni změnil způsob myšlení, které je najednou zajedno s tělem a s akcí, kterou právě vykonávám. Dostanu se do „flow“ – napojím se a následuji vnitřní impulzy, protože tělo už to nějakým způsobem umí a zároveň vnímá své okolí. Jsem přítomna, jsem si vědoma sama sebe. Dřív jsem třeba zpanikařila, nechala se vyrušit sama sebou nebo podnětem zvenčí.

Hana: Po té době začínaly přicházet momenty, kdy už jsem věděla, jak na to. Není to tak pořád, ale to tělo se hýbe – je schopno držet koncentraci, tah, vykonávat nějakou akci, situaci, cvičení – a není to tak namáhavé.

Když pracujete s neherci, s lidmi, kteří tenhle zážitek nemají, zprostředkováváte jim ho? A pokud ano, jak to děláte?

Eliška: Na workshopech Farmy účastníci následují jednoho z lídrů. Jsou jasně daná pravidla. Nemluví se. Máte-li nějaké otázky, nechte si je na později. A že těch otázek je spousta! Nabádáme k následování cvičení sdílením bez vysvětlování – třeba hodinu. Naše cvičení jsou vystavená tak, aby tělo reagovalo hned. Automaticky to „odpojíte“ analyzování a posuzování, což umožní dostat se do flow. Pomáhá také rytmus. I struktura workshopu má nějaký rytmus, aby energie nespadla dolů. To jsou vnější prostředky, kterými si pomáháme, abychom drželi účastníky nahoře. Rytmus je zásadní. Zrovna dneska jsem učila a zkoušeli jsme, jak vystupuje sebevědomý člověk. Studenti to „přehrávali“, nedalo se tomu věřit, a tak jsme to pořád zkoušeli. Jak člověk vypadá, když je sebevědomý? A jedna studentka řekla: „No, to je jako teď vy.“ A já na to: „Jo, teď jsem na to přesně myslela, že jsem jen sebevědomá, ale nemusím nic dělat, stačí být.“

Hana: Za ta léta už se orientujeme v různých typech cvičení pro různé lidi. Dnes, i když máme skupinu úplných laiků – lidí, kteří nedělají nic s uměním, nebo máme skupinu studentů herectví nebo tanečníků, dokážeme trénink částečně vystavět na míru. Oni to mají dneska snadnější, než jsme to měli my, protože jsme to museli všechno hledat, nikdo nám moc nepomohl. Dnes, když pracujeme s mladými, externími umělci, které si bereme do představení, trvá jejich navedení do naší fyzikality kratší dobu – nemusí s námi strávit 5–8 let. Když jsme dělali první dvě představení, tak jsme moc nevěděli. Vlastně tři – ještě *Čekárnu*¹³. Teprve po ní jsme si začali být jistější.

13 *Čekárna* je třetí autorský inscenační projekt divadelního studia Farma v jeskyni uvedený v premiéře v roce 2006. Scénický výzkum, který se opět stal východním materiálem pro vznik specifického divadelního jazyka inscenace, byl v tomto případě zaměřen na paměť místa. Probíhal

Eliška: Tam jsme se inspirovali místem, kde se shromažďovali a odkud byli deportováni slovenští Židé. Třeba architekturou. Našli jsme i písničky – Slovenské tango, hodně jsme poslouchali rozhovory s pamětníky, kteří přežili holokaust, v Žilině jsme jednu pamětnici, paní Adámkovou, navštívili... Výzkum tam probíhal taky, ale nejednalo se o jinou kulturu.

Ve vaší tvorbě je hodně specifická práce s hlasem. Ráda bych si chvíli povídala o tom, v čem to specifikum spočívá. Nejde totiž vždycky o zpěv nebo o hudbu, ale o hlas jako takový. Zajímalo by mě, kde je pro vás hlas nezastupitelný. Co je to za oblast, kde selhávají slova i jiné výrazové prostředky, ale hlas ne?

Eliška: Takové už skoro klišé spojené s Farmou říká, že hlas je pohyb a pohyb je hlas. A my to tak vnímáme. Obojí je vibrace.

Jde to vůbec rozdělit, jsou to různé kanály?

Eliška: Jsou to různé kanály, ale já ten pohyb opravdu vnímám jako hudbu. A hlas zase jako pohyb. Nejsem taková zpěvačka, jako je Hanka, ale díky Farmě je pro mě hlas velmi důležitý. Usnadňuje napojení, naslouchání a umožňuje vytvořit něco v prostoru. Pro Hanku bude možná ten kanál jednodušší, přístupnější – protože nemusí řešit intonaci. Pro mě je intonace nebo třeba vícehlasý zpěv opravdu stres. Musím to mít „ozpívané“ stokrát, tisíckrát, abych to nepokazila.

Hana: Já intonaci sice nemusím tolik řešit, nicméně to vnímám tak, že hlas je mnohem křehčí nástroj než tělo. Uvolnit hlas je mnohem těžší práce než uvolnit tělo. Protože je to spojené s dechem – jakýkoli stres, panika, nejistota se okamžitě projeví a nefunguje to. I pro mě, paradoxně, přestože jsem muzikální a nemám problém se zpěvem. Ať už ale hlas používáme v písni, v intonaci, nebo když pracujeme s tělem, vždycky chceme, aby vyjadřoval nějakou situaci. Pro mě je jednodušší situaci vyjádřit tělem než hlasem. Aby se člověk mohl vyjadřovat hlasem, musí se opravdu hodně uvolnit, odfiltrovat všechny stresy. Aby hlas fungoval a přenášel tu vibraci, musí se herec zanořit mnohem hlouběji, než když pracuje s tělem. V současné době nemáme kontinuální soubor. Máme herce nebo tanečníky, kteří s námi spolupracují projektově, takže není moc prostoru vyvíjet tu vokální linku společným hlasovým tréninkem. V začátcích, kdy Farma měla kontinuální soubor lidí, kteří spolu

v prostorách železniční stanice Žilina-Záriečie, odkud byli za 2. světové války deportováni slovenští Židé do koncentračních táborů.

pracovali, bylo toho vokálního opravdu hodně. I v představeních se hodně pracovalo s vokály, herci byli zároveň i zpěváci. Teď je to trochu jinak a je to hodně dáno nedostatkem prostoru. Práci s hlasem nejde urychlit – aby to fungovalo, je třeba tomu věnovat dostatek času a prostoru. Práce na fyzickém výrazu – zvláště, když spolupracujeme s tanečnicí – je vlastně schůdnější.

Vedete studenty nonverbálního divadla k práci s hlasem?

Eliška: Když učím na HAMU, snažím se vnímat pohyb jako hudbu, jít přes muzikalitu. I s Farmou děláme workshopy, kde pracujeme s hlasem.

Hana: Záleží na typu workshopu. Někdy pracujeme i s vokály – a využíváme také věci, na kterých jsme pracovali v minulosti. Máme je v těle zažitě a můžeme je předávat dál. Ještě jsem se ale chtěla vrátit k těm činohercům, kteří „se urvou“ a jdou dělat něco jiného než činoherní herectví. Jejich výhodou je, že jsou zvyklí mluvit. U herců nonverbálního divadla nebo u tanečnic je to problém. Když chcete v představení pracovat s mluveným textem, tak za rok nikoho mluvit nenaučíte. A v moderním performingu je žádoucí univerzální rozsah, včetně schopnosti jevištně mluvit. Každý má samozřejmě víc vloh na některou z těch disciplín, ale když už se někdo chce věnovat tomuto žánru, pak by měl rozvíjet všechno, včetně mluvení. S tím trochu bojujeme v poslední době. Když chceme pracovat s textem, hledáme cesty, jak to udělat – některé věci v krátkém čase, který na přípravu inscenace často máme, nejsou v naší moci.

K čemu je, podle vás, dobré v divadle slovo? Ptám se z pohledu někoho, kdo pracuje s ne-herci. Ti totiž vlastně nehrají, vyprávějí celým tělem nějaký typ svojí životní zkušenosti. Slova jsou v jejich případě převzata z autentických situací – zaznamenali je v nějakém kontextu a jsou hodně unikátní, protože ukazují realitu v detailu. Takže my vlastně spíš sbíráme slova, která vytvořil život, a s jejich pomocí vyprávíme. Zajímá mě, jak podle vás pracovat se slovy v tomto kontextu – jak pracovat na propojení zážitku těla a konkrétních slov, jakou funkci v tomto pohledu na divadlo vlastně slova mají, nebo můžou mít?

Eliška: V klasické činohře slovo nese význam a slovem se jedná. U nás je to hodně podobné tomu, co popisuješ. Slova bereme z konkrétních situací, nevymýšlíme si je. A často kopírujeme i tu konkrétní intonaci. Jindy přenášíme na jeviště situace, ve kterých to bylo řečeno, nebo pracujeme s tím, že odstraníme emoce a použijeme slova jen jako informační zdroj, do něž vložíme fyzickou strukturu. A ono se to někde střetne a vznikne

nová situace, další význam. Původní sdělení slova však nelze smazat, to je tam nějakým způsobem vždycky přítomno.

Hana: Případá mi dobré to, co jste naznačily – ten systém napodobování. Lidé, se kterými pracujete, používají, berou si za inspiraci nějaká slova, věty, které slyšeli. A spolu s nimi vlastně i návod jak je říkat. Vlétz si do cizí kůže nemusí být taková zátěž, jako se hrabat sám v sobě a vyždímat nějakou vlastní situaci, která může člověka i zablokovat. A když se na to připravíte a budete opakovat to slovo a tu situaci, ve které to bylo řečené, může to být osvobozující a může ho to odblokovat, protože se ztvárňuje něco, co viděl. Ale k tomu je nutná upřímná snaha plně se zaangažovat do té situace a vžít se do toho mluvčího, kterého napodobuje. Tak tam si myslím, že se dá pracovat s textem – s vnitřním významem, ale i s intonací. Když se dotyčný zaměří na zpřítomnění detailu – vzpomeň si, jak to ta paní na tom úřadě řekla, kde měla důraz, kde byla nejvíc nahlas – a člověk se zkoncentruje na to, že něco následuje, tak se tím odpoutává od toho, co bylo podstatou té situace, ale bude se upřímně snažit následovat to, jak to ta paní řekla. Vzpomene si i na ten rytmus, má se o co opřít. I výraz se tam pak dostane sám. Stačí následovat konkrétní představu, kterou má. Je to jedna z cest, jak efektivně pracovat s textem.

Stává se vám někdy, že takovýmto způsobem práce si neherec vzpomene na nějakou hodně nepříjemnou situaci a zablokuje se? A jak s tím pak pracujete?

Hana: My nemáme zkušenosti s lidmi, kteří prošli traumatem, že by tam hrozilo něco, co se nedá zvládnout, nebo co by měl zvládat někdo jiný než my. Ale samozřejmě – to následování, napodobování něčeho je jedna cesta. Jiná cesta je jít zevnitř a následovat svoji vnitřní emoci nebo situaci. Z toho se může zrodit nějaká vnitřní píseň nebo slovo. Jak se člověk zanořuje do sebe, tak se i někdy setkáme s tím, že se někdo dotkne toho, co ho bolí, nebo co nějakou dobu potlačoval. Stává se to, stalo se to každému. Ale když jsou to lidé, kteří nemají nějaké zásadní trauma, jsou zdraví, dá se to rychle překonat. Jdete prostě dál, jdete přes to, nenecháte se zablokovat. Nakonec třeba ta slabost, kterou odkryjeme, bolestivé místo, které otevřeme, přijmeme jako věc, která je naší součástí, se kterou můžu v budoucnu pracovat, která mě nezastaví. Nechci ji zablokovat, zavřít, nechci ji zaškrtnit. Ale jak říkám, takhle pracují lidé, kteří nepříchází s nějakým konkrétním traumatem nebo těžkou životní zkušeností.

Eliška: Výhoda je, že když se něco takového stane, je nad námi vždycky to divadlo. Někakým způsobem člověku nedovolí se úplně zaseknout.

Nebo dovolí, taky se to stalo. Ale když se to stane, jde se dál za společným cílem, tématem, které nás všechny přesahuje. Otázka ale je, jestli to takhle může fungovat s lidmi, kteří nesou nějaké trauma.

Ono trauma je takové „obrovské slovo“, možná zbytečně zatížené. Jde prostě o lidi, kteří mají něco těžkého za sebou a najednou se jim to pomocí cvičení může připomenout a způsobit spíš určité strnutí.

Eliška: A to je právě situace, kdy mám pocit, že v divadelním prostředí zafunguje něco, co nás přesahuje a zároveň spojuje. A v tom spojení je síla. A kvůli tomu to člověk nějak přejde. Dá se to například převést do humoru.

Hana: Přesně jak to říkáš. Jsou různé strategie, třeba jít dál, a když ten člověk nechce, tak ho k tomu nenutit. Takže my děláme všechno pro to, abychom na to nijak neupozorňovali. Skvěle funguje, pokud se třeba společně zpívá, že to třeba „fičí“. A někdy se samozřejmě stane, že je někdo opravdu uzavřený, a to se nedá dělat nic. Ale nakonec často zafunguje nějaká společná věc – třeba se společně zasmát. Prostě to chce „odpich“.

Jakou roli pro vás hraje divák? Je v divadle, jak vy ho vnímáte, divák neodmyslitelnou součástí procesu, nebo je to tak, že divák je divák, bez něj nemá smysl to hrát, ale v podstatě je pro vás, jako herečky, jedno, jestli tam je, nebo není, nebo je jedno, kdo tam je? A jaké to pro vás osobně má konkrétní projevy?

Eliška: Není to jedno, naopak! Měli jsme teď dvě představení. Při jednom byli diváci napojení, reagovali. Při tom druhém byli sice napojení také, ale jinak – a pochopili to jinak! Pro nás se ale v tom, jak to hrajeme, nic moc nemění. Nepřidáváme, neubíráme...

Hana: Ale vliv to má. Samozřejmě ty situace hrajete „na diváky“. Chcete jim to přenést, házíte tu vibraci na ně a cítíte, když se vám to vrací. Jestli je tam nějaké souznění, nebo spíš zeď.

Eliška: Zkoušely jsme nedávno s Hankou první scénu z představení *Navždy spolu* a říkaly jsme si, co si asi divák bude myslet, když tohle uvidí. A pak přišel Viliam na zkoušku a řekl – prosím vás, když tohle diváci uvidí, tak nebudou tušit, o co jde. Musíte je postupně dostat k tomu, aby se napojili na ten proud, v kterém to plyne, a ono se to na konci poskládá. Naše představení jsou takhle vybudovaná, na konci se to poskládá a přijde dĀaha...

Cítíte, vnímáte, jste ovlivněni tím, že s vámi divák jde, nebo naopak nejde?

Eliška: My se snažíme to táhnout pořád hlouběji a hlouběji, aby se na nás diváci napojili.

Když hrajete, pracujete aktivně na kontaktu s diváky? Chystáte se na to nějak? Máte nějaký jiný tréninkový balíček, který vás má připravit na to, abyste dobře fungovali v dialogu s diváky?

Hana: Ono je to hodně o tom, aby se člověk dokázal otevřít a aby to proudilo. My házíme, nebo vrháme energii z nás na diváky a chceme, aby je to přímo zasáhlo. Takže pokud je nějaká příprava, tak je to v tom, aby se člověk uvolnil, otevřel, pustil to. Aby to proudilo.

Eliška: Když jsme cestovali, tak jsme se s každým novým prostorem seznamovali. Hledali jsme, jak poslat hlas nebo pohyb do prostoru. Ještě před příchodem diváků si zkouším vizualizovat, jak daleko do hlediště jsem schopná svoji pozornost a energii poslat. Fyzicky, tělem a vibrací ohmatat celý prostor, uvědomit si výšku stropu, šířku prostoru, hloubku, jaká je elevace... Jde o to, aby tělo bylo v prostoru, aby ho cítilo, vysílalo do něj. Naučit se vnímat vzdálenosti a vztahy v prostoru je první důležitá věc. Zkoušet si v prostoru sedat, lehat... zjistit, jak se moje tělo cítí, když je vpředu, vzadu, uprostřed... Tělo má vždycky jiné pocity. Tak tohle je třeba taková příprava na prostor.

To mluvíme o průběhu představení. Pracujete ale i s tím, co se s člověkem a jeho energií děje také po představení? V divadle se něco odehraje, stane, diváci jdou domů – a teď tam člověk zůstane. Zažíváte to, dělá to s vámi něco? Je to pro vás téma?

Eliška: Nejsme herci, kteří hrají dvacetkrát do měsíce, takže pro nás je to vždycky velká věc. Před představením máme společný rituál a po představení se seniory¹⁴ každý každému poděkujeme, obejmeme se. A pak je samozřejmě dobré nějak to odfiltrovat. Já naprosto chápu herce, kteří hrají každý den do desíti do večera, že pak potřebují někam jít, rozptýlit se, napít se.

¹⁴ V roce 2017 vytvořili Viliam Dočolomanský, Hana Varadzinová a Eliška Vavříková inscenaci *Navždy spolu*, v níž pracovali s neherci – seniory a seniorkami bez jakékoli předchozí zkušenosti s profesionálním fyzickým divadlem. Projekt byl součástí trilogie *Noc ve městě*, v níž se soubor zaměřoval především na aktuální témata.

Je to nějaký typ duševní hygieny, který je dobré po představení udělat?

Eliška: Člověk je rozproudený, nabašený adrenalinem a je potřeba to zklidnit. Mně třeba pomáhá se dobře protáhnout, popovídat si s přáteli.

Vy teď nehrajete dvacetkrát do měsíce, ale zažili jste to, že hrajete čas a nesmíte vypadnout. Jak to funguje pak?

Hana: Člověk si na to zvykne a pak to jde dobře. Pak už není čas nad tím dumat a řešit to. V Edinburghu¹⁵ to bylo super, tam jsme hráli každý den v jedenáct dopoledne. Ráno vstaneš, dáš si snídani, jdeš se rozcvičit, musíš to stihnout za hodinu, a pak jdeš. Musíš do toho naskočit. Hrát v jedenáct dopoledne je perfektní. Kdybychom hráli večer, bylo by to horší. Člověk by měl celý den obavy, aby se nerozptyloval. Protože je třeba pravda, že v den představení mám ráda, když nemusím nic řešit. Kdy můžu třeba polehávat, koukat na telku, číst si, to je jedno, ale vlastně se nerozptylovat, být v takovém polouzavření, sám se sebou a do ničeho se nepouštět ani nemít žádnou zásadní mentální aktivitu. Protože pak, když přijdeš ty čtyři hodiny před představením, jak my chodíme, tak se v klidu rozcvičíš, najedeš na to a nic jiného ten den neděláš. To je ideál.

Ještě bych se ráda vrátila k práci s neherci. Je pro vás jako pro herečky, dlouholeté zkušené profesionálky, práce s lidmi, kteří jsou úplně odjinud, něčím, co je jiné, překvapující?

Hana: Já to mám nejradši, protože tam nejvíc vidíte pokrok, takže z toho mám největší radost. Když děláme workshop, kde jsou různé skupiny lidí a máme je rozdělené na méně pokročilé, pokročilé... to já mám vždycky ty nejméně pokročilé a jsem nejvíc spokojená. Pro ně je to nové a jejich radost, když se jim něco podaří, je prostě skvělá. A já se jich vždycky ptám, jak cítí ten rozdíl, jak to vnímají. A oni vždycky udělají takové to „oooo...“.

Často pomůže, když pracujeme na jednoduchých prostorových situacích: Přijdeš do prostoru, něco tam uděláš a odejdeš, v nějakém rytmu... To jsou situace, které jsou skvělé pro lidi, kteří se divadlu nevěnují a nikdy se mu profesionálně věnovat nebudou. Když ale chtějí vytvářet

15 Edinburgh je skotské město, kde každoročně probíhá největší a nejprestižnější světový fringe festival. Jde o bezmála měsíc trvající přehlídku divadelních i žánrově hraničních projektů a tvůrců z celého světa. V roce 2006 tu Farma v jeskyni s představením *Sclavi / Emigrantova píseň* získala všechny tři hlavní ocenění festivalu (Total Theatre Award, A Fringe First Award a A Herald Angel Award).

situace sami se sebou nebo s partnerem, tak dobře fungují jednoduchá situačně prostorová cvičení. Na tom si pak můžou pracovat sami, a když si do toho doplní nějaký text, funguje to. A potom když se pracuje s různými rychlostmi, různou kvalitou pohybu nebo prostředím, nebo třeba se zaměřením na jednu část těla, můžou vznikat funkční scény. To je moje zkušenost. Ověřila jsem si, že to lidem k něčemu opravdu je a můžou to použít.

Co si dáváte za cíl, když pracujete s neherci? Co je to, co s nimi chcete zažít? Je to to, aby dobře dýchali, aby něco ztvárnili? Kudy to vést, kudy přemýšlet o tom, jak divadelní jazyk použít pro ně?

Eliška: U nás je to obráceně, účastníci často přichází s tím, že vědí, co si chtějí zkusit.

Ale třeba senioři, se kterými jste pracovali, jsou skvělý příklad. Vnímáte, že kromě toho, že vzniklo představení, došlo u těch lidí k nějakému posunu? Dostali se dál tím, že prošli celým procesem, vidíte u nich nějakou změnu? Co jim to pravděpodobně přineslo?

Eliška: Rozhodně je tam posun – jsou víc sebejistí jak v představení, tak ve vystupování. Je krásné vidět, jak přijdou třeba o hodinu dřív, než je určený čas nástupu. Pro seniory je to samozřejmě i společenská příležitost. Dojímá mě, co si mezi sebou povídají. Teď třeba jedna herečka-seniorka říkala, že ona už ani hrát nechce, ale kvůli těm ostatním ano, protože oni to hrát chtějí. Ale nevím, jestli je to odpověď na tu otázku.

Hana: Divadlo je komunitní, a to má na lidi velký efekt.

To si myslím taky. A je jasné, že proces tvorby člověka někam posune. Spíš mě zajímalo, jestli vnímáte i posun v životech těch lidí.

Hana: No určitě, vždyť Eva začala točit reklamy! Přestali se bát...

Divadlo tohle umí, což je neuvěřitelné, a zažíváme to také. Jakmile člověk najde odvahu stoupnout si na jeviště, něco to s jeho životem udělá. Vy jste zmiňovaly příklad se seniory, ale když pracujeme třeba s lidmi bez domova, s matkami samoživitelkami, vidíme to taky. Otázka je, co přesně to je. Podle mě je to částečně odvaha to udělat a současně fakt, že člověk má najednou proti sobě lidi, kteří ho berou vážně. Zároveň je určitě důležitý zážitek společného sdílení a vzájemná podpora. Má to hodně komunitní rozměr.

Hana: Tak ty sis na to odpověděla sama.

U nás je to jeden z těch cílů, ale je zajímavé, že to říkáte taky. To potvrzuje, že to divadlo samo o sobě má schopnost tohle zařídit.

Eliška: Ano, senioři se stmelili, pak se vzájemně podporovali, psali si i mimo zkoušky, mají blízký vztah s choreografkou Monikou Částkovou, která je vede. Je to vždycky nádherné, když je vidím. Nebyl to cíl, stalo se to přirozeně.

Co jsou pro vás témata, která by mělo dnes divadlo podle vás nést? Jak si je vybíráte? Co vás baví?

Hana: Farma se teď ubírá novým směrem – zpracovává současná témata, která jsou mezi námi a mají sociální, společenský přesah. Jednak k tomu Viliam dospěl a taky je to tím, že spolupracujeme s DOXem, máme společnou filozofii a já to považuji za správné, nějaký typ divadla by takhle aktuální témata zpracovávat měl. Nicméně to neznamená, že ostatní nebo jiné typy divadla, jiné divadelní žánry by neměly právo na život. Paleta v umění, které zpracovává různé věci, by měla zůstat široká.

Eliška: Na divadle, a je jedno, jaké je to téma či žánr, mě baví, když mě vtáhne, když jsem jako divák jeho součástí a dotvářím ho svými představami. Když ve mě vyvolá otázky, které mě před tím nenapadly. Fandím současnému trendu alternativního divadla, které poukazuje na aktuální témata spojená s politikou, životním prostředím, sociálním vyloučením atd.

Od hlasu ke zvukovému obrazu

Líza: Odmalička jsem ráda zpívala. U nás doma se zpívalo docela často – vždycky na Vánoce, taky při oslavách narozenin, na dlouhých cestách autem, nebo na výletech. Zpívalo se na táborech, kam jsem jezdila, zpívalo se ve školce i ve škole. Byla to taky doba, kde se část vzdoru generace našich rodičů proti tehdejšímu režimu odehrávala na poli folkových písní, což nevyhnutelně vedlo k potřebě si zpívat – doma, v partě kamarádů, s kazetákem u tajně pořízených šumivých nahrávek z pololegálních koncertů – tedy čistě od srdce, pro radost, patrně i pro povzbuzení vnitřní naděje, nebo prostě jen tak, každopádně bez nároků na kvalitu provedení. Do nějaké míry to snad nahradilo dřívější přirozenou pěveckou každodennost v rodinách i širších společenstvích. Jakmile jsem ale sama projevila přání chodit zpívat někam do zájmového kroužku, bylo třeba absolvovat martýrium přijímacího řízení do lidové školy umění, kde mi již v předškolním věku s úsměvem vysvětlili, že mé hlasové a obecně muzikální kvality jsou pro kroužek sborového zpěvu nedostačující. Ani zdaleka jsem nebyla sama, podobný způsob hodnocení se běžně týkal dětí všech věkových kategorií, a to nejen v „liduškách“, ale také ve školách. Paní učitelka hudební výchovy přísně procházející mezi lavicemi a vytahující žáky, kteří zpívají falešně, moc nahlas, moc potichu... je součástí vzpomínek mnoha mých vrstevníků. V prostředí dospělých, pokud to nebylo v bezpečí úzkého rodinného kruhu, nebylo zpěv slyšet prakticky vůbec. Až později jsem pochopila, že všichni prošli stejným systémem – zpívat má ten, kdo to umí, písně, které jsou vhodné, vše ostatní je rušivé, trapné, směšné. Moje máma, která nám se sestrou zpívala od malička a určitě byla jednou z těch, kdo u mě zažehli lásku ke zpívání, nedokázala nikdy zazpívat na veřejnosti, a to ani mezi nejbližšími přáteli. Jedině v přítomnosti nás dětí – a jejímu

zpěvu stejně vždy předcházela omluva „já teda neumím zpívat“. Dodnes kdykoli si chce zazpívat, musí svést boj sama se sebou a vnitřně překročit zákaz, který je v ní pevně vrostlý. Ostatně podle všeho si ani její rodiče nikde jen tak neprozpěvovali. Nutnost neustále bojovat s vlastními vnitřními zákazy je ale tak vyčerpávající, že pokud vím, tak vlastně nezpívá, přestože má hudbu ráda. Přijala prostě skutečnost, že jí nebylo dáno, a tak není oprávněna zpívat. Když jsem si pak, už na prahu dospělosti, sama vyhledala učitelku zpěvu a začala k ní docházet, také jsem jí nejprve vysvětlila, že já zpívat neumím. Ač sama stará škola, klasicky trénovaná operní pěvkyně, koukala na mě jako na blázna. Pocházela z velké moravské rodiny a dělalo jí potíže pochopit, že nevím, že zpěv je hlavně projev radosti, nebo i smutku, ale každopádně emoce, kterou v sobě prostě mám, ať chci, nebo nechci. Že je to přebytek energie, kterou ta nebo jiná emoce uvolní a která chce ven. Učila mě pak trpělivě a svědomitě jak to dělat, aby ten proud energie byl pokud možno pěkný, kultivovaný, a aby v něm bylo aspoň trochu jistoty, o kterou se budu moci opřít, když mě znovu přepadne ten pocit, že bych přece neměla, když to neumím. Posléze jsem pochopila, že podobný typ sebeomezení nesouvisí jen s konkrétní rodinou, školou nebo společenstvím, v nichž jsem vyrůstala, ale s mým sociokulturním prostředím obecně. Jako by v něm vše bylo svázáno potřebou analyzovat, kategorizovat, vyhodnocovat, přemýšlet. Živelnost nebo emoční projevy naznačují možnou ztrátu kontroly, což by mohlo zavánět nedostatečnou kultivovaností, neřku-li trapností. Normální slušní lidé takové věci běžně nedělají – a nemusí nás to nikdo zvláště učit, nikdo nám nic nezakazuje. Prostě to děláme stejně, jak to vidíme u našich starších, kteří nás životem provázejí. Když jsem se v rámci stáže v Odin Teatret potkala s lidmi z různých koutů světa, především s těmi z Latinské Ameriky, všimla jsem si jejich upřímného nepochopení. Něco jako „neumět zpívat“ připadalo velké části z nich jako by jim někdo říkal, že neumí dýchat. Sdílení nebo výměna písní (takzvaný barter, jak začali postupem času ten proces nazývat) a jejich společný zpěv je jedním ze základních nástrojů, kterým Odin Teatret buduje a udržuje komunitu lidí, se kterými někdy protnulo své cesty. Za bezmála šedesát let existence souboru jsou jich tisíce, jsou z celého světa, pocházejí z prostředí na škále od nejchudších zapadlých osad či vesnic až po prestižní univerzity a další instituce. A když se někteří z nich náhodně sejdou, s velkou pravděpodobností si budou schopni společně zazpívat. Podobnou zkušenost mám v tomto směru z romského prostředí, v němž se dlouhodobě pohybuji. Zpěv a tanec „jen tak“ je přirozenou součástí jejich každodennosti, dělají to tak rodiče, prarodiče a všichni v okolí se stejnou samozřejmostí, s jakou třeba mluví. Mnoho

let jsem v různých prostředích fascinovaně přihlížela, jak písně, melodie a rytmy, které jsou takřka součástí DNA Romů, Romek a těch, kdo s nimi vyrůstali, působí jako pevný spoj, který je schopen držet pohromadě i společenství lidí, kteří se setkávají jenom zřídka, dokonce i když se vidí vůbec poprvé. Jako by jim byly spolehlivým poutem, které potvrzuje příslušnost k jednomu příběhu, ať už jeho hrdinové žijí v jakékoli zemi či společnosti. Ono ale nelze mávnout kouzelným proutkem a stát se někým jiným. Přirozenost, která se váže k jiné kulturní tradici, není něco, co se lze naučit. Můžeme se jí ale inspirovat. A tak i já jsem časem došla k tomu, že je možné postavit se svým vnitřním nejistotám a pomalu rozebírat barikády, které jsme si v sobě postavili. Uvolníme tak důležitou cestu k sobě samým, ke svým emocím. A nemusíme hned zpívat – pro začátek stačí třeba zkusit najít a získat si zpět vlastní hlas. Pak bude třeba přestat se ho bát, a především přestat se bát ho použít – pro sebe sama nebo pro zážitek souznění s ostatními. Člověk může být hodně překvapen, co všechno jeho hlas dokáže.

Divadlo a hlas

Když jsme dotazovány na to, co je vlastně cílem divadla utlačovaných, často odpovídáme, že mimo jiné jde o to dát hlas těm, kdo ho nemají. V tomto smyslu se jedná o hlas v přeneseném slova smyslu, jde o hlas veřejný, společenský, o schopnost – a často i možnost – upozornit na sebe a na další lidi, kteří se potýkají s těžkostmi, aniž by to jejich okolí bylo schopné nebo ochotné zaznamenat a dát tomu patřičnou důležitost. Nevyhnutelně to vede k pocitu bezmoci a frustrace, což má pak další důsledky v každodenním životě. Ostatně leckdo si možná vybaví podobný zážitek z dětství, kdy rodiče řešili nějakou náročnou domácí situaci tak, že prostě přestali reagovat, předstírali, že neslyší. Takový trest je pro dítě jeden z nejhorších – zažije pocit beznaděje a nemožnosti řešení. V průběhu let jsme si při práci s různými skupinami ověřily, že u lidí, kteří dlouhodobě zažívají pocit, že je nikdo neslyší a nevnímá, existuje často také skutečný blok v jejich hlasovém projevu. Nejčastěji se projeví slabá hlasová intenzita, obtížné vyjadřování nebo nervozita a obava z hlasitosti. Z druhé strany lze podobnou zkušenost udělat s těmi, kdo vyrostli i žijí v rámcově bezpečném prostředí, ale od mala zažívali neustálé hodnocení ze strany autorit. Ať už byli v rodinném prostředí ti „urvaní“ nebo „kuňkalové“, nebo ve výchovných institucích ti „falešní“, ti, co „neslyší“, nebo ti, kteří „plácají hlouposti“. Anebo se prostě rovnou naučili být

zticha, protože se takovým přívlastkům nechtěli vystavit. Hlasový projev je totiž v našem společenském kontextu často považován za něco, s čím je třeba nakládat velmi opatrně a raději si dvakrát rozmyslet, jestli opravdu chci být slyšen/a. Spousta lidí pak udělá rozhodnutí, že raději ne.

O tom všem jsme mluvily, když jsme se chystaly na dílnu s Ridinou Ahmedovou. Ridina je sama profesionální zpěvačka, hudební autorka, inovátorka a především inspirátorka, která už velmi dlouho pracuje (mimo jiné) s neprofesionály, s lidmi, kteří chtějí být slyšet, ale cítí, že sami nějak nemohou. Nebylo snadné si představit, že se v několika dnech, které jsme na sebe měly, naučíme něco, co nám umožní pomoci lidem, kteří přicházejí do našich skupin, posunout jejich bloky, rozeznít je. Do té doby jsme při práci se skupinami používaly jiný než mluvený hlasový projev jen zřídkakdy. S vědomím, jak tenký led to je, jsme kolem výraznějších hlasových projevů našlapovaly hodně opatrně, a tak pokud už v našich představeních zazněl zpěv, pak téměř výhradně od účastníků, kteří si o to sami řekli – tedy od těch, kteří vědomě ovládají „umění zpívat“. Jak ale připojit ten zbytek? Jak je povzbudit, jak zařídit, aby se v tom cítili bezpečně, jaké postupné krůčky k tomu vedou? A je vůbec možné, aby průvodce na téhle cestě byl někdo, kdo sám není hudební, respektive hlasový profesionál? Jak na to, abychom strachy a bloky našich ne-herců vlastním klopytáním, nedostatečně pevnou půdou pod nohama, spíš ještě více neprohloubily? A lze se to vůbec naučit – nemusí se s tím člověk tak trochu narodit? Ridině ale naše zadání nemožné nepřišlo.

Hlas je pohyb, pohyb je hlas aneb Kudy vedou malé krůčky k velkým věcem

Není náhoda, že práce s Ridinou začíná stejně, jako je tomu v případě dílny s herečkami z Farmy v jeskyni, tedy od dechových cvičení. „Hlas je pohyb a pohyb je hlas... pohyb vnímám často jako hudbu,“ říká v rozhovoru v předešlé kapitole Eliška Vavříková. Tělo je celistvý nástroj, těžko lze oddělit jeden jeho kanál a pracovat jenom s ním. V divadle nebo jiné performativní práci je to už úplně nemožné – respektive pokud propojení jednotlivých kanálů nefunguje, je to okamžitě znát, je to nejen vidět, ale především je to cítit. Jde o typ konfliktu energií, který stahuje tolik pozornosti, že divák se na nic jiného nemůže soustředit. Každý si asi umíme vzpomenout na nějaký takový divácký zážitek, nemusí nutně být z oblasti profesionálního divadla (i když ani tam to není velkou výjimkou), ale

možná jsme podobnou věc zažili u ochotníků nebo ve špatně vedeném divadle, které hrají děti... Je to takový ten moment, kdy je vám v hledišti najednou trochu trapně nebo máte o vystupující třeba obavu – prostě cítíte, že tam něco nefunguje a znemožňuje vám to vnímat celek. Fyzické divadlo pracuje s touto celistvostí vědomě. Kultivuje ji a hledá individuální cesty k autentickému procesu propojení, bez něhož by celý jeho divadelní jazyk jednoduše přestal fungovat. Ostatní formy divadelní práce spoléhají v tomto směru do značné míry na talent interpretů – herec/herečka je ten, kdo takovým propojením disponuje přirozeně. Proto není potřeba se na něj soustředit a namísto toho se klade důraz na nějaký vnější vyjadřovací prostředek, ať už je to text, partitura, scénografie...

Ale zpět k Ridině a k práci s hlasem. Tedy nejprve jenom s dechem. Na rozdíl od dechových cvičení používaných ve fyzickém divadle je hlasová varianta nízkoprahovější, snáze dostupná pro lidi, kteří v důsledku prožitých těžkostí mají svá těla buď „zamrzlá“, nebo odpojená od pocitů a potřeb. Zpočátku jde jen o soustředění, cvičení nás vedou k tomu, abychom se snažili vnímat sami sebe, pocity ve vlastním těle: Kudy nám dech tělem vlastně proudí, nebo naopak neproudí, kde se bere a kam se dostává a jaké jsou možné způsoby, jak ho dostat z těla ven. Postupně se dostáváme k aktivitám, které vedou k vnímání přítomnosti ostatních. Od práce ve dvojicích, reakce těla na lehké dechové impulsy až po malou interakci v prostoru, do níž je přirozeně zapojen i hlas. Pohybujeme se ale na poli hry. Cvičení je důsledně podloženo impulzem k imaginaci, který je dostatečný a zároveň velmi jednoduchý, opřený o nějakou každodenní činnost, již všichni známe (házení a chytání balonu, tahání provázku...) a zahrnuje celé tělo, tedy přirozeně i pohyb. Cílem je, aby vše, co se v začátcích procesu odehrává, vedlo nejen k přípravě těla na další práci a prvotnímu kontaktu účastníků mezi sebou, ale hlavně k odbourání stresů, strachů a bariér. Ridina sama říká o úvodních částech svých programů, že cvičení staví tak, aby prostě nebylo možné neuspět. Až když se takový zážitek upevní natolik, že se stane jistotou, o níž se lze opřít, může se skupina posunout dál. Anebo také nemusí. Často platí, že čím těžší je osobní příběh každého jednotlivce, tím obtížněji se často dotyčný koncentruje. Může se stát, že některé účastníky nutnost koncentrace a vnímání sebe sama natolik vyčerpává, že by bylo nejen zbytečné, ale i kontraproduktivní snažit se je posouvat k větším výkonům, které vyžadují dlouhodobější trénink. Nakonec i úplně jednoduché základy mohou v procesu vzniku představení posloužit dobře. Jisté ale je, že

takovým lidem usnadníme práci, když jim poskytneme možnost opřít se o nějakou konkrétní představu. Pokud mám odfouknout suchý list z jednoho konce místnosti na druhý a udržet ho přitom stále ve vzduchu, je to podstatně jasnější, než když mi někdo řekne, že se ode mě chce několik minut střídání různých typů, délek a intenzit dechu.

K práci s hlasem jako takovým je tedy dobré přejít postupně. Ideálně až ve chvíli, kdy se podaří nejen upevnit pocit bezpečí, ale naladit se se skupinou na podobnou vlnu hravosti a nezávaznosti, které se účastníme všichni, protože o nic nejde. Pak může skupina začít vydávat první tóny. Jednoduše, prostě jen necháme výdech přejít v tón v momentě, kdy se na to sami cítíme. Důležitá je tu fyzická blízkost, která nám umožní vnímat nejen sebe sama, ale souzvuk všech. Dalším krokem jsou tóny dva; jejich tvorbu lze snadno spojit s přirozeným pohybem, třeba s houpáním ze strany na stranu. Postupným vrstvením takových pomalých krůčků, z nichž každý obsahuje něco málo navíc, ale zároveň je podepřen úspěchem v kroku předchozím, se lze dostat až ke společnému zpěvu. Jeho účelem není koncertní prezentace, ale zážitek sdílení emocí, provázanosti se sebou i s naším okolím. Abychom zjistili, jestli je takový postup pro skupinu funkční, je nutné hlasová cvičení reflektovat. Snadno tak zjistíme, zda se podařilo odpoutat pozornost od sebe samých a sebehodnocení (šlo mi to – nešlo mi to) a posunout se na rovinu vzájemného slyšení a vnímání. Jsme-li schopni slyšet souzvuk a reflektovat pocit nebo emoci, které nám to vyvolalo, postupně zažijeme, že hlasem lze ohledat nebo i vyjádřit společný emoční postoj k některým tématům, která se těžko popisují slovy.

V práci se skupinami často používáme cvičení „mašinerie“, pocházející od Augusta Boala. Jde o společný zvukově-pohybový obraz prostředí, s nímž má skupina nějakou důležitou zkušenost (škola, úřad, něčí rodina...). Každý si vymyslí zvuk a pohyb, který pro něj osobně dané prostředí reprezentuje, a postupně všichni vstupují do vymezeného prostoru, kde svůj pohyb a zvuk cyklicky opakují. Společně vytvoří živý stroj, který nějak vypadá, hýbe se a zní a funguje tak jako obraz sdílené zkušenosti celé skupiny. Při práci s Ridinou jsme se naučily, že podobně se dá pracovat i jenom s použitím hlasu, což může být funkčním řešením při hledání vyjádření situací, které jsou buď emočně příliš náročné na to, aby se do nich ne-herci pokoušeli vžívat, nebo s nimi nemají dostatečně konkrétní zkušenost, a tak nejsou schopni vyrobit věrný obraz toho, co znají. Stejně tak lze tímto způsobem vyjádřit atmosféru nějaké situace nebo převládající emoci, na jejíž herecké zpracování ne-herci nestačí.

Příklad

Pracovaly jsme se skupinou, která zkoušela představení *Kabaret: Pusťte mě ven!* V určitou chvíli tam přichází na scénu opilý agresivní otec, který uráží a ponižuje dítě, jež mu chce zazpívat. Zkusily jsme všechny varianty, s nimiž jsme do té doby byly zvyklé pracovat – od karikatur, napodobení, loutek, symbolů, mašinérie – a nic z toho nefungovalo. Ne-herci nebyli schopni sami od sebe zahrát postavu opilce a my je k tomu neuměly dovést. Když jsme si tuto situaci vzaly na naši hlasovou dílnu, ukázalo se, že vůbec není nutné pokoušet se napodobit rozpadlou agresivní osobnost, protože pocity, které v nás takový člověk vyvolává, umíme vyjádřit hlasem, každý sám za sebe a současně spolu. A že stačí, když u toho ne-herci jen prostě stojí na scéně, nemusí nic hrát ani napodobovat. Dostatečně hutný zvukový obraz zhmotní opilce v divákově představě mnohem věrněji, než když se ho snažíme ztělesnit potácením, klácením nebo neartikulovanými výkřiky. Současně není nutné rezignovat na slovní obsah scény, pokud je ho třeba – může v obrazu fungovat jako zvukový kontrastní motiv, nebo autonomně, tedy v momentech, kdy se zvukový obraz pozastaví, aby se za chvíli znovu spustil.



Dokumentální foto z představení *Kabaret: Pusťte mě ven!* Archiv Divadla 2na3

Pro to, abychom s hlasem mohli při práci se skupinou co nejméně pracovat, je stejně jako v případě pohybu dobré zařadit různá hlasová cvičení do každodenní rozcvičky, ideálně vždy o kousek složitější. Jednak tím pochopitelně obrušujeme hrany ostychu a nejistoty, ale vede to také k rozvoji hlasové kreativity. Skupina si zvykne, že hlasové vyjádření, ať už společně nebo individuálně, je běžnou součástí divadelní práce a každý si nasbírá vlastní zvukový materiál, s nímž posléze může pracovat, aniž by ho blokoval stres, že neví, jaký zvuk má honem použít.

Příklad

Asi po dvou měsících práce se skupinou, která chystala představení *Kabaret: Pusťte mě ven!* jsme využili inspirace z workshopu herečky Odin Teatret Iben Nagel Rasmussen *Bridge of Winds*. Rasmussen velmi intenzivně pracuje se zvuky, učí tak herce reagovat na zadání bez přemýšlení o tom, *co* a *proč*, aby se mohla soustředit především na to *jak* a *kudy*. Zařadili jsme určitou část takových hlasových cvičení do práce se skupinou se záměrem rozšířit jim vyjadřovací možnosti o to, co se nemusí nijak zvlášť učit. Zadání zvuků lesních či exotických ptáků, které měly na sebe navazovat a plynule probíhat řadou účastníků z jednoho konce na druhý, však narazilo hned v začátku. Téměř každý totiž namísto zvuku začal tím, že opravdu neví, že si nemůže na nic vzpomenout. O půl roku později jsme pracovaly s jinou, avšak velmi podobě složenou skupinou ne-herců. Do každodenního programu jsme tyto a další zvukové aktivity zařadily od prvního dne našich setkání. Už po několika dnech jsme měly každý den plynulě řady zvuků různého ptactva, lesní zvěře, typů vody či vichrů prováděných spontánně a autenticky v neuvěřitelných nuancích, kvalitách a intenzitách. A právě díky takto opakovanému tréninku bylo možné využít tzv. zvukový obraz i při ztvárnění několika scén v rámci představení.

Dana: Téma práce s hlasem mě přivádí ještě k reflexi celkové audio podoby našich představení. Jedna věc je samozřejmě průběžná práce s hlasem a jeho maximální využívání při přípravě samotného představení a jedna věc je celková práce se zvukovým doprovodem. V našich prvních představeních jsme se vlastně příliš nebránili využívání reprodukované hudby. Postupně – a to především díky tomu, že jsme více a více hráli v nedivadelních prostředích, jako jsou například školy, jsme zažívali celou

řadu těžkostí – ne všude je dobré technické zázemí, ne všechny přístroje jsou kompatibilní. Využívání reprodukované hudby během představení má zkrátka spoustu úskalí – často technického charakteru. V posledních letech od něj tedy dost ustupujeme a dáváme přednost zvukovému doprovodu, který vychází přímo ze skupiny. Výjimku tvoří ty okamžiky, kdy se skupina velmi přirozeně a automaticky bez velkého hledání shodne na nějakém typu hudebního doprovodu, který pro skupinu nese nějaký konkrétní význam a s představením se jím spojuje.

Příklad

Při zkoušení představení *To bude dobrý* chtěla skupina zařadit scénu v kavárně, kam chodí hlavní protagonistka na brigádu. Je to jedno z míst, kde je jí relativně dobře, ale stejně měla skupina potřebu, aby tam zněla nějaká hudba, která by dokreslovala její celkovou situaci. Téměř jednohlasně se všichni okamžitě shodli na skladbě *Valerie* od Amy Winehouse, takže jsme ji zařadili do představení.

Zdá se nám důležité, aby hudba byla významotvorná především z perspektivy skupiny, a nikoli jen jako nutná divadelní výbava dobrého představení. Pak dává z našeho hlediska smysl i využití reprodukované hudby.

Podobně je dobré pracovat od prvního dne s hlasovou intenzitou: Jak mluvím k člověku, který je ode mne vzdálen jeden krok, a jak k tomu, kdo stojí na opačném konci místnosti, nebo ještě dál – a co se s intenzitou děje mezi těmito dvěma místy. Naučí nás to nejen zřetelně, dostatečně hlasitě mluvě, která se posléze bude hodit na jevišti, ale také si postupně zvykneme nebát se síly vlastního hlasu. S trochou nadsázky lze totiž říct, že lidský hlas dokáže zázraky. I o tom je následující rozhovor.

Rozhovor s Ridinou Ahmedovou

Ridina Ahmedová je zpěvačka, performerka a autorka. Vedle sólových koncertů je spolu s Petrem Tichým součástí oceňovaného dua HLASKontraBAS. V minulosti se věnovala jazzu a taky spolupracovala s řadou hudebníků, například s Floexem (CD Pocustone), Vladimírem 518 (CD Gorila vs Architekt)

a mnoha dalšími, byla přizvána jako host na pražský koncert Bobbyho McFerrina a zazpívala si s ním duet.

Vydala sólové CD Hlasem, podílela se na tvorbě hudby k několika divadelním představením a filmům, z poslední doby spolupracovala mj. na mezinárodním tanečním projektu Eymen – Úhel pohledu (v produkci festivalu Tanec Praha).

Žaložila a vede Hlasohled – centrum pro práci s lidským hlasem, které už 16 let nabízí konference, semináře a workshopy pod vedením významných zahraničních hudebníků a lektorů (www.hlasohled.cz).

V poslední době vzbudilo veliký rozruch její autorské představení Sádlo a stejnojmenný podcast Sádlo na ČRo Radio Wave. V tuto chvíli (leden 2023) je už s více než 250 000 staženími jedním z nejposlouchanějších pořadů v historii stanice.

Žaložila platformu „Moje tělo je moje“.

Na tvém workshopu jsme zažily, že když mluvíš o tom, co děláš, tak popisuješ svou misi jako vrátit hlas lidem. Možná nás to zaujalo proto, že často používáme podobné vyjádření v souvislosti s divadlem utlačovaných – říkáme, že dáváme hlas těm, kdo ho nemají. Říkaly jsme si, že by bylo hezké znát napojení téhle tvojí mise na tvůj příběh. Kde se to vlastně vzalo...?

Ridina: Já bych se asi v první řadě vymezila vůči tomu „vrátit lidem hlas“. Tak to není. Já nikomu nic nevracím. Hlas všichni máme a jenom se někdy potřebujeme rozpomenout na určitou spontaneitu a svobodu, na to, že náš hlas je napojený na naše prožívání a díky tomu je to cenný prostředek – v první řadě pro nás samotné, protože skrz něj můžeme slyšet sebe nebo si prostě udělat radost, upustit stres, vyzpívat smutek. A navíc nám umožňuje propojit se s dalšími lidmi na velmi intimní rovině, kam se těžko alespoň já dostávám třeba verbální interakcí. Takže bych spíš řekla, že moje metodika je nějakou nabídkou, jak se zkusit vracet k sobě, ke svému hlasu. Takhle o tom i mluvím na začátku workshopů: Když jsem sama koncertně zpívala a chodili za mnou lidi a chtěli, abych je učila zpívat, byla jsem na rozpacích. Byla jsem si vědoma toho, že rozhodně neoplývám tak skvělou technikou, abych ji mohla učit. S technikou já fakt dodneška trochu bojuju – není to, že bych si měla ničit hlas, ale... pořád se to učím, přicházím na nové věci, je to v nějakém vývoji. Mám pocit, že tohle není moje mistrovství. Přemýšlela jsem tedy, proč za mnou vlastně dost masivně chodili lidi s poptávkou po lekcích. Došla jsem tehdy k názoru, že možná je to proto, že při zpěvu nemám bloky, které má hodně lidí. Že je slyšet ta svoboda a radost, ta očista, kterou mi

zpívání přináší. Začala jsem přemýšlet, jak ale tohle předat. Technika se dá naučit, ale jak zprostředkovat zkušenost, že je to super? Že zpívání je svoboda? Jakým způsobem sdílet tohle? Začala jsem si skládat k sobě cvičení a techniky s primárním záměrem, aby účastníkům bylo při zpívání dobře. Aby u toho nebyli limitováni svými strachy, že někomu nelibě zazní, že by to neměli dělat, protože to neumí, že budou buď otravovat ostatní, nebo se ztrapní sami... Jak se vlastně dostat přes toho vnitřního kritika. Ta cvičení jsem začala koncipovat jako místa nehodnocení. Jak prožít tu radost – tu společnou, anebo tu osobní s hlasem. Takže to vlastně začalo nějakou poptávkou, na jejímž základě jsem přemýšlela, co z toho, co dělám, asi ostatní inspiruje.

V rámci svých workshopů učíš – nebo spíš vedeš – jak úplně laiky, tak ale i zpěváky nebo hlasové profesionály. Zajímalo by mě, jaký je rozdíl ve vedení workshopů pro různé skupiny a jak moc je jiný přístup k jednotlivým účastníkům.

Většinou neučím profesionály. Pracuju docela často s mladými lidmi, vedla jsem workshopy pro studenty českých i zahraničních divadelních škol. Ale i třeba master class pro učitele hudby na ZUŠ nebo pro školní pedagogy, je to dost pestré, jednou jsem například pracovala s několika desítkami evangelických farářů, to bylo hodně zajímavé.

Mám pocit, že můj přístup je pořád stejný. Samozřejmě používám komplikovanější cvičení, už i hudebně, když jsou to lidi, kteří mají s hudbou zkušenosti – nabízím větší výzvy. Zajímavé je, že čím mají účastníci větší uměleckou ambici, tím je pro ně mnohdy těžší to, co je z mého pohledu základem té práce: totiž trochu ztenčit ty hranice mezi námi jako individui, vnímat skupinu jako jeden zvukový celek. Jako jednu entitu. Mám dojem, že je to často hodně těžké, třeba pro studenty uměleckých škol, kteří jsou přijati na základě toho, že jsou jiní než ostatní, že jsou výrazní. Jsou vlastně vedeni k tomu, aby byli individualisté. Pro ně je tohle najednou vlastně hrozně těžké. Pro řadu lidí je fakt náročné pozorně a do hloubky vnímat a poslouchat ostatní. Prožít si, že jsem součást celku. To jde úplně proti tomu, na čem oni mají vystavený svůj pocit bezpečí a úspěchu ve škole – že dobré je být jiný, odlišovat se. Letos na jaře jsem dělala něco na DAMU, a tam jsme se na tom strašně nadřeli. Hledali jsme způsoby, jak hledat rovnováhu mezi „já jsem, tak jak jsem, a projevuju se, jak potřebuju“ a „jsem součást skupiny, celku, který vnímám, a vytváříme něco společně“. Je moc zajímavé hledat si místo, kdy můžu být oboje – individualita se svobodným projevem a zároveň týmový hráč. V jednom momentě jsme hrozně narazili, to bylo

zajímavé. Nakonec jsme se přes to nějak dostali. Ale vnímám to tak, že čím větší je tlak na individualismus, tím je v něčem práce náročnější. Princip je ale stejný.

Ty jsi v poslední době relativně otevřeně veřejně vyšla ven s různými věcmi: Jednak celé dění okolo podcastu *Sádlo* a platformy *Moje tělo je moje*. V rámci podcastu jsi mluvila taky o své rodině a dětství, které nebylo úplně snadné. Současně jsem zaznamenala, že jsi někdy na jaře, když byly přijímačky na školy, psala na facebook, jaké jsi sama zažila martýrium s přijímačkami, jak tě nikde nepřijali... Prostě mi připadá, že jsi zažila leccjaké věci, které zažívají lidé, i když jsou úspěšní a známí, ale nemluví o nich. Ty o nich mluvíš. Tak by mě zajímalo, jestli tyhle milníky nebo řekneme těžkosti mají nějakou souvislost s tím, jak tu práci děláš.

Napadá mě, že ta cesta byla spíš opačná. Já jsem se k *Sádlu* dostala od těch workshopů. Před covidem jsem se octla v nějaké fázi vnitřního vyhoření. Po velmi komplikovaném rozchodu jsem zůstala sama se třemi malými dětmi. Co nejvíc jsem pracovala, abych uživila celou rodinu, a hodně jsem vedla dílny. Dneska už vím, že to takhle dělat nemůžu, že dílny jsou něco, co musím dávkovat v rámci měsíce, protože jinak se úplně vydám, je to obrovský energetický výdaj. Covid mi hrozně pomohl, protože jsem se musela zastavit. A přemýšlela jsem o tom, jak všem pořád říkám, když mluvím o hlase, že je třeba přijmout svůj hlas v jeho nedokonalosti. Byla jsem hrozně „autentická“ a přitom jsem měla máslo na hlavě ve vztahu k přijetí sebe sama – na úrovni těla a vzhledu. Uvědomovala jsem si, že je to téma, které zastrkuju pod koberec, a přitom nepřijímám své tělo. Zároveň kážu jiným o tom, že je třeba přijmout svůj hlas. Trvalo mi, než jsem se k tomu odhodlala. Ale říkala jsem si, že jestli někde stagnuju a chci se někde posunout dál, tak musím jít od péče o druhé k poctivosti vůči sobě.

Říkala jsem si „pořád jsi pozitivní, říkáš, jak nedokonalost hlasu nevadí, že všechno má svoje místo...“ a říkáš to s pocitem, že tvoje tělo je něco, za co se stydíš. Bylo to absurdní. Takže jsem se rozhodla, že se na to podívám.

My jsme se chtěly ptát na to, co je zajímavého na práci s lidmi, kteří nezpívají profesionálně. Ale když jsi to teď dala do těch dvou paralel, tak si říkám, jestli to máš třeba i nějak univerzálněji – co je vlastně důležité pro přijetí nějaké části sebe – ať už je to tělo nebo hlas. Co je ta cesta pro lidi, kteří nejsou profesionálové? Jsou to prostě normální

lidi, kteří nějak normálně žijí, ale najednou se, třeba v našem divadle, s vlastním tělem i hlasem potkají jinak. Dává to nějakou novou možnost. Nějakou novou expresivitu. Co je vlastně potřeba ty lidi naučit? Myslím, že nejdůležitější – nebo aspoň pro mě je to hrozně důležité a pořád se o to snažím – je vytvoření bezpečného prostoru. Včetně vyslovení rámce pravidel, co se bude a nebude dít. Nebude se dít komentování druhých. Nebude se dít pobízení nebo tlačení druhých „hele běž, udělej to“ ... Kontrakt mi připadá strašně důležitý. Takže hlavní je vytvořit bezpečný prostor. To je moje práce: vytvoření bezpečného prostoru a opravdu postoje vnitřního nehodnocení. Tak to je třeba to, co já můžu přinést. A potom mám svou osobní zkušenost – já vím, že to je individuální –, že mně hodně pomohlo odpustit si. Že si odpustím. Odpustím svému břichu, že není správně ploché. Odpustím svému tělu, že vypadá tak jak vypadá... prostě odpustit si to, že jsem taková. To je ten paradox v tématu těla – tím, že si odpustím, tak se budu míň nenávidět a víc mít ráda – a díky tomu mi bude na těle záležet. Ve chvíli, kdy tělo budu nenávidět, tak ho budu ničit, nebudu k němu mít žádný vztah, bude mi to jedno. Stejně je to nepřítel, tak už je to jedno. Často nám nadávají, že glorifikujeme obezitu. Jenomže to tak není. Sebeúcta a glorifikace jsou dvě diametrálně odlišné situace.

Ta otázka spíš mířila k tomu, co je pro tebe jako lektorku důležité, když vstupuješ do terénu, kde jsou lidi, kteří tam přicházejí proto, aby se nějak jinak potkali se sebou a se svým hlasem. A to, co slyším, je, že velmi jasně říkáš, že ten zážitek je u těch lidí. To, co dělám já jako lektor je, že vytvářím nějaký typ bezpečného prostředí, které je dané jasně, striktně, s nějakým kontraktem na začátku. Umožňuju lidem nějaký typ přijetí toho, že jsou taková, jací jsou, a že se v rámci toho můžou někam posouvat – jestli tomu dobře rozumím.

Je to tak. Myslím, že ten pocit bezpečí je důležité vytvářet hned v první fázi, kdy jsou cvičení vedená na bázi nehodnocení. Jsou to taková ta cvičení, kde i když by se někdo třeba hrozně moc chtěl řešit, jestli to dělá na jedničku nebo na trojku, tak z podstaty toho cvičení hodnocení možné není. Není tam správně a špatně. Tu první fázi, fázi vytváření bezpečí, mám nastavenou tak, že už se zvuk a hlas nějak objevují, ale jsou to zásadně cvičení, kde nemůžu selhat. A tudíž získávám pocit důvěry, že to vlastně můžu dělat. Je to hra. Ať dělám dílny delší, nebo kratší, tak tenhle první bod tam vždycky zařazuju. Třeba ho trochu zkrátím. Ale nikdy bych nešla rovnou zkraje do výzvy „tak a jdeme zpívat!“ Ne. Vždycky tam mám moment, kdy ze mě trochu spadne strach ze selhání. A teprve

pak můžu začít vnímat a můžu začít dělat složitější věci, které následují. Nejdřív se musí účastník uvolnit, získat pocit, že tam patří, že nikomu nevadí, že to, jak mu to jde, stačí, aby byl součástí toho společenství.

Zdá se, že máš postup práce se skupinami jasně kategorizovaný. Děláš to opravdu dlouho, tak předpokládám, že to máš v hlavě dost organizované. Je to tak?

Popravdě ani ne. Až když jsem byla dotlačena výzvou zvenčí to racionálně reflektovat, začala jsem si to popisovat. Původně jsem to vůbec neměla uspořádané, já jsem intuitivní člověk. Ale najednou zjistíš, že to funguje a začneš přemýšlet proč, proč cítíš, že to takhle má být. Pojmenováváš si to.

Když jsi začala dělat workshopy, pracovala jsi intuitivně?

V podstatě. Já jsem neměla od koho se to učit. Snažila jsem se aspoň číst knížky, ale zkušenosti naživo jsem čerpala zpočátku ze svojí vlastní práce. Později jsem založila Hlasohled a jednou z pohnutek byla právě potřeba konfrontovat svoji práci s dalšími metodikami.

A to souvisí s mou další otázkou: Kde ty máš svůj inspirační zdroj? Nedělala jsi uměleckou školu, tak mě zajímá, kde se vzal ten typ přístupu? Došla sis k němu sama, protože jsi to takhle potřebovala? Zajímá mě, kudy tahle cesta vedla.

Jednoznačně jednou z těch skalních inspirací je můj osobní prožitek zpěvačky na jevišti. Víím, co člověk může zažít, jak je to transformační. Zdaleka ne každý koncert se povede, nebo to zažiješ třeba jednou za to hodinové vystoupení. Ale je to jako rozplynout se v tom okamžiku.

Věděla jsem, že tohle jde zažívat. A zároveň se pohybuju mezi lidmi, kteří mají často zábrany svůj hlas použít. Spousta z nich cítí potenciál zpívání – ale přitom se bojí. Měla jsem velkou motivaci přijít na to, jak tu autocenzuru upozadit a nějak ztláčit.

Já to dělám tak dlouho, že si vlastně úplně přesně nepamatuju na ten začátek. Ale víím, že jsem se v tom plácala. Zpětně viděno, byly ty začátky hodně o metodě pokus–omyl. Občas se v tom plácám dodnes, samozřejmě.

Vyvíjela sis svou metodiku úplně sama? Nejela jsi třeba na nějaké stáže nebo workshopy ve světě, nebo i tady v Čechách?

Jakmile v roce 2006 vznikl Hlasohled, tak jsem na nějaké workshopy chodila. Ale myslím si, že nikdo nemůže převzít metodiku někoho jiného.

Když to nejde z tebe, tak to nefunguje. Takže si to v průběhu let postupně skládáš – a rozhodně spousta těch technik je buď nějakým způsobem převzatých a upravených, nebo inspirovaných něčím, co jsem zažila. Není to tak, že by to všechno bylo geniálně vymyšleno mnou. Spíš je to jako bys prošla spoustu cest a z některých si vypůjčíš kameny tak, aby sis vytvořila cestu další. Některý musíš ohladit, dotvořit, aby pasovaly do tvojí cesty a vytvářelo to souvislý celek.

Přemýšlela jsi někdy nad tím, že bys to nějak etablovala jako celistvou techniku nebo metodiku, nebo ti to přijde zbytečné?

Přemýšlela jsem nad tím. Ale přijde mi, že na to toho ještě neumím dost. Možná časem. Přijdou mi zajímavé ty momenty, kdy třeba přijde norská performerka a říká, že u nich to nikdo nedělá, jestli bych nechtěla přijet... To jsou ty momenty, kdy si člověk říká, že to asi dává smysl a že by stálo za to to zaznamenat.

Myslím, že by bylo ještě zajímavé pobavit se o vztahu mezi slovy a zvukem. V našem případě často pracujeme s ne-herci, kteří pomocí různých expresivních technik vypráví o tom, co je ve společnosti zlobí, s cílem, aby se to změnilo. To znamená, že my vlastně hledáme cestu k expresi, která je bezpečná, je jejich a zároveň obstojí na podiu. V tomhle kontextu hledáme, zabýváme se vztahem mezi slovem, hlasem a zvukem. Taky důležitostí slov a možnostmi vyjádření... Jak se na takovou věc díváš ty?

Já popravdě moc nevím. Já se slovem nepracuju.

Ano, to vím! Dokonce jsem to četla i v nějakém rozhovoru s tebou, že pro tebe je slovo něco, co ve své hudební autorské tvorbě nepoužíváš. Že zpívat se slovy je pro tebe až nepřirozená věc. Čím je to podle tebe dané?

Když dám čistě na intuici, tak první, co mě napadne, je, že nepocházím z jednojazyčného prostředí. Sama svou identitou nepatřím do žádného jazyka. Tátova rodná řeč je arabština, mámina čeština, ale můj základní jazyk v dětství byla francouzština. Chodila jsem do francouzské školy a jednu dobu jsem mluvila francouzsky víc než česky. Mámu to znervožňovalo. Když jsme přišly se ségrou ze školy a mluvily jsme spolu dál francouzsky, tak opakovala: „Mluvte česky!!!“ Pamatuju, jak kulila oči, když jsem napsala „po řece plave cachna“. Tedy podle francouzské fonetiky. Motaly se mi ty jazyky dohromady.

A taky jsem extrémně emocionální. Hudba mě pohlcuje. Když zpívám, tak mě to vcucne, člověk v tom surfuje..., tam já vůbec nemám potřebu přepínat se na text. V mém úplném pohlčení hudbou na slova prostě není místo.

Takže hlas vnímáš jako čistou emoci a obsahové významy s ním nemáš spojené?

Mám, ale ne v té rovině redukce do slov. Významy jdou v hudbě vyjadřovat právě tou hudbou samotnou.

Na mých dílnách pracujeme například s reprodukcemi výtvarných děl a s básněmi. Popisujeme vokální improvizací jejich vyznění a je to často tak přesné, že lidé ze skupin, kteří ten obraz neviděli či nečetli báseň, jsou schopni přesně pojmenovat obrazy na základě toho, co jim asociuje ta vokální improvizace. Je to velmi přesný přenos.

A tohle není racionální proces, ale převážně emocionální.

Pracuju taky ale se seniory – tam víc integrujeme práci se slovem. Nebo jsem dělala několikrát projekt Paměť jsme my s organizací Post Bellum. Tam je ten výsledný divadelní tvar založený na textu – na vzpomínkách pamětníků. Vlastně jsem dělala spoustu různých spoluprací, kde jsme vycházeli z textu a tam jsem s to společné dílo podpořit. Práce s textem není něco, co mi překáží, co by pro mě byla nepřekročitelná hranice. Ale sama ho neumím integrovat do své autorské, osobní tvorby.

V tomhle kontextu bych se ještě chtěla zeptat, jestli když člověk lektor- sky pracuje se skupinou neprofesionálů, tak zda víš o něčem, na co je užitečné dávat pozor při převodu slovního obsahu do hlasu?

S tím nemám zkušenost. Na projektech, kde jsem pracovala a v nichž figurovala slova, bylo mojí úlohou podpořit děj hudbou nebo doplnit zvukem. Sama jsem ale s mluveným slovem nikdy aktivně nepracovala. Tomu se vyhýbám, není to moje cesta.

Je tvůj primární cíl převést zážitek nebo emoci do hlasu?

To mi připadá zajímavé, je to laboratoř toho, co opravdu hlas umí sdělit, předat. Ale mě baví i složit tříhlasou skladbu! Při jedné spolupráci s divadlem jsem naskládala řadu písní, které jsme se normálně naučili. Ale vždy bez textu. Nedávno jsem dostala zakázku na písničku s textem, tak jsem poprosila šikovného písničkáře Kubu Cerqmaque, který napsal krásný text, a já jsem dělala hudbu. Byla to písnička pro terapeutku Zuzanu Čepelíkovou, která hodně pracuje s traumatem a která jezdila na jižní Moravu za dětmi z rodin zasažených tornádem. Poprosila mě,

abych složila písničku, kterou by si s dětmi mohli společně zpívat v rámci podpůrných setkání. A mně to úplně nevyšlo... ta písnička je krásná, všem se nám líbí, ale je komplikovaná. Nedokázala jsem se dost přiblížit dětem. Takže písnička je krásná, ale děti se jí nenaučily, protože byla složitá. Což mi znovu jen potvrzuje, že mojí jedinou cílovkou jsou dospělí. Na děti, ač mám sama tři, se hudebně neumím zaměřit.

Když na to půjdeme obráceně a podíváme se na vztah práce s hlasem tak, jak ty ji máš zažitou, a divadla, tedy nějakého typu předávání příběhu. Co tam je pro tebe důležité – hlavně lektorsky?

Asi to, na co jsme i společně narazili v závěrečné části našeho workshopu. Hledání napětí. Jinými slovy – když hlas ilustruje děj, přijde mi to ploché. Víc mě zajímá tenze, vztah, možná i rozpor mezi tím, co vypráví děj, a tím, co přináší zvuk. To je princip, který mě baví. Takže bych vlastně hledala dialog. Dialog, který vypráví příběh. Protože obraz a zvuk vnímám jako velmi rovnocenný proud. Není to doplněk, je to další partner. Neilustrovat. Obecně ilustraci vnímám jako problematickou. Můžu dělat „vžum, vžum“ jakože jede auto, ale vůbec se mě to nedotkne. A když bych chtěla reflektovat, jak na mě působí ulice, tak musím jít k tomu, jak se cítím proto, že je léto, jak se cítím, když tady sedím s vámi, jak se cítím, když tady jezdí auta, jak se cítím dneska... a najednou musím jít přes sebe. Proto je pro mě tak důležité pořad zdůrazňovat to, že neilustrujeme. Ilustrace je pro mě plochá, nezajímavá.

Baví mě pracovat právě s tímhle – když hlas jde jinudy. Přináší nový element. Baví mě, že to nějakým způsobem pak vždycky význam rozšiřuje.

Měla jsi to takhle od dětství, používala jsi svůj hlas takhle vždycky a časem jsi to pak jen kultivovala, cizelovala, směřovala? Anebo byl nějaký moment, kdy jsi zjistila, že to umíš, že to v sobě máš, že je ti v tom dobře a že s tím můžeš dál něco dělat? Zajímá mě, jestli tam bylo nějaké racionální uvědomění, nebo vůbec ne?

Já mám spíš pocit, že jsem vždycky toužila po těch intenzivních hudebních zážitcích, momentech, kdy je člověk fakt přítomný. Každý to zná z jiné oblasti svého života. Někdo to bude mít třeba spojené se sexualitou, protože orgasmus je podle mě velmi podobná kvalita. Ale může to být taky zpřítomnění se v krajině. Nebo modlitba. Prostě takové ty prchavé okamžiky, kdy zažiješ to „TEĎ“, teď jsi tady. A v hudbě jsem to našla. Hledala jsem možnosti, kde být v ohnisku prožitku, nebo jak to nazvat. Hudba je strašně intenzivní – a je dobré, že si takový zážitek

můžeš přivodit v podstatě kdykoli a kdekoli. A navíc, hudba je kolektivní věc, kolektivní blízkost. A to si myslím, že je jeden z důvodů, proč lidi chodí zpívat na workshopy. Můžou se tam společně prozpívat do skutečné blízkosti. Jsou na chvíli spolu. Já mám pocit, že jsme strašně sami. Když odjedeš do Afriky nebo skoro kamkoli, třeba na jih Evropy, tak zjistíš, že lidi mají víc společného času. Přijde mi, že Středoevropan žije poměrně osamělý život. Jsme od sebe izolovaní v bytech, žijeme v jaderných rodinách. Tím, že je tu zima, trávíme hodně času každý ve svém domově, jen menší část roku se setkáváme ve veřejném prostoru. A společně zpívání je najednou moment, kdy máš možnost být na chvíli s druhými lidmi, opravdu. I když je neznáš, i když je vidíš prvně, rychle vzniká blízkost. Mám pocit, že tohle je další aspekt zpěvu. Chvilky úlevy, že nemusíš být v žádné roli, zůstane jenom společný zvuk a my v něm.

To vlastně taky docela často zažíváme. Myslíme si, že to je to, co ti lidé často hledají. Bezpečí, absolutní přijetí a nehodnocení. Rychle zjistí, že tady je možné opravdu cokoli. Že tu můžeš normálně být i s tím, co máš za sebou, a že je to tak v pořádku. Že tu nejsou chyby, sebekontroly, hodnocení... Že můžeš být kompletní, i s tím, co si člověk přináší.

Přesně tak. Pro mě je to stav změněného vědomí. Já jsem tedy nikdy nezažila třeba ayahuascu nebo jiný druh přírodní medicíny. Ale přijde mi, že ti, co to zažili, popisují právě tohle. Že to často právě takhle je: že tam jsi tak, jak jsi, a že jsi ve spojení.

Existují psychodynamické směry, které pracují s tématem transu ve smyslu rozšířeného nebo koncentrovaného vnímání, které může být vnitřní nebo vnější, pracují například i se stavem hypnózy. Ukazují nám, že existují různé „dveře“ ke stejnému typu prožitku, tedy transu. Vědomě a cíleně s tím pracují jako s nějakým typem přístupu. My ale děláme trochu něco jiného.

To rozhodně! Já v první řadě nejsem terapeut. A hlídám si hranice svých kompetencí. To všechno, o čem se tu bavíme, se odehrává primárně na rovině hudební. Přesahy do terapeutického terénu samozřejmě vznikají, vnímám je a i proto občas využívám supervize s psychologem, ale mám to nastavené především tak, že se svou prací nevydávám mimo hranice toho, co považuju za bezpečné pro hudební práci. V tom mám veliký respekt k senzitivitě a mnohdy křehkosti lidské duše. Když ucítím, že se ve skupině prohlubuje prožitek k určité mezi, vedu je zpět k uzemnění, kontaktu s praktickým světem.

Znamená to tedy, že s těmi lidmi cestuješ v hloubce toho ponoru? Například při cvičení, o kterém jsi mluvila – jde se pořád hlouběji a hlouběji a v nějakém momentu tu cestu zastavíš a vyjdeš do něčeho jiného –, dáš tam něco kontra, třeba práci s rytmem?

Ano. Vycházím z toho, že cílem workshopu není terapeutická práce a není možná individuální péče. Takže se vždycky pohybuju pouze tam, kde ta daná skupina může zůstat nohama na zemi a fungovat dál. Že vlastně na jednu stranu je skvělé mít hloubku prožitku a zažít ty věci, které zpěv umožňuje, třeba jako propojení s druhými, ale na druhou stranu tomu dávám mantinely. Někdy vnímám, že se moje vědomí „rozlije“ na celou tu skupinu. Že moje pozornost nekončí u mě, ale že vytvoří pole, které zahrnuje celou tu skupinu. To mi pomáhá.

Když se k takovému prožitku dostaneš při práci se skupinou, tak co je ten základní lektorský grif, jak účastníky vyvést zase ven?

Já používám uzemnění a rytmus. Nohy na zemi, dupání, rytmická práce. To nejvíc pomůže vrátit se z těch „éterických“ těl do toho „teď a tady“. Jdu do něčeho rytmického, věcného, hodně praktického – nebo třeba do smíchu, který člověka vždycky zpřítomní. Celou dobu se snažím to pořád variovat, protože nikdy nevím, jak kdo zareaguje. Tak v rámci jednoho dne variuju práci se skupinou, práci jednotlivce, práci ve dvojicích, trojicích, cvičení zaměřené na introspekci, cvičení, která jsou rytmická, snažím se o pestrost.

Práce s rytmem

Dana: Zhruba ve stejné době, kdy jsem se začala aktivně věnovat divadlu utlačovaných, jsem začala také stepovat. Tyhle dvě věci neměly dlouho žádnou souvislost. Stepovat jsem prostě dlouho chtěla a nikdy na to nebyly podmínky, peníze nebo kapacita. V situaci se dvěma malými dětmi relativně rychle po sobě jsem hledala něco, co by do mého života vrátilo zážitek, že to dělám „jen tak“. A to se povedlo. Jenže step záhy přinesl něco mnohem důležitějšího a přivedl mě vlastně až k psaní této kapitoly. Dupání okovanými botami o zem v relativně svižných rytmech jsem vlastně dost propadla, a to z prostého důvodu. Step byl asi první aktivita v mém životě, při které jsem téměř okamžitě zakoušela hluboký zážitek flow, který jsem později našla velmi zevrubně výzkumně rozebraný ve stejnojmenné knize Mihaly Csikszentmihalyiho (1991). Moje vnímání tehdy téměř permanentně rozstřelené do tisíce drobných interakcí s dětmi, prokládané e-maily a přípravami na výuku, se po prvních několika stepařských krocích vždy absolutně zklidnilo, najednou jsem se dokázala hluboce soustředit na jednu věc – v tu chvíli to byly moje vlastní kroky – a zažívala jsem určitý typ hluboce soustředěného meditativního rozpoložení. Při stepu paradoxně odpočívala především moje hlava. Dlouho jsem si to nedokázala uvědomit a jen jsem vstřebávala vše, co mi step nabízel. Zažila jsem jak jeho odpočinkovou variantu, tak soutěžení, výkonnostní step i step pro radost.

Po nějaké době jsem usoudila, že to, co při stepu a de facto jakékoli práci s rytmem zažívám, je natolik specifické, že není možné, abych to zažívala sama, a vydala jsem se hledat, co to všechno znamená. Postupně jsem jednak dohledávala literaturu a nacházela další varianty práce s rytmem, jednak jsem rytmus zkusila využít pro divadlo utlačovaných. Tam se cesta ukázala jako nečekaně trnitá a vlastně až dnes postupně

přicházíme na to, jak s rytmem pracovat. Než se ale podělíme o tuto divadelní zkušenost, ráda bych shrnula, co k dnešnímu dni o efektu práce s rytmem vím. Na cestě k tomuto aktuálnímu pochopení a uchopení tématu totiž vedlo setkání se dvěma zásadními knihami.

Reinhard Flatischler (2006) vytvořil před více než třiceti lety rytmický kurz TaKeTiNa, kde spojuje moudrost starých šamanů s moderními postupy práce s rytmem. Jedná se o kurz, který kombinuje rytmus, zpěv a tanec v předem přesně daných choreografických celcích, v kterých jde od jednoduchého pohybu jedním směrem k tomu, že navíc přidává i další směry – doleva, doprava, nahoru, dolů. Ve výsledku se tedy jedná o velmi komplexní soustavu zvuků a pohybů, které lze pojmut čistě za účelem zážitku flow, ale také pro práci se skupinou. Pomocí TaKeTiNy mohou reflektovat svůj zážitek místa ve skupině, to, jak pracují s chybou, jak se mi daří, když se mi nedaří, apod. Flatischler si také všiml hluboce meditativního potenciálu práce s rytmem, spojil se s Centrem tlumení bolesti ve Vídni a zahájil ve spolupráci s místními lékaři výzkumy, které prokázaly léčivý účinek rytmu na tlumení bolesti, snižování depresí, prevenci Alzheimerovy nemoci nebo demence.

Jenže jak tuto zkušenost přenést do divadelní práce? Většina pokusů, které jsme v prvních letech dělali, končila neúspěchem – nebo lépe řečeno, v porovnání s ostatními variantami práce se skupinou se rytmus jevil vždy jako velmi vysokoprahový. Zvyšoval strach z chyby, která je vždy slyšet, stresoval tím, že je vždy relativně rychlý. Měla jsem pocit, že práci se skupinou vždy spíš komplikuje, a tak jsem na něj postupně v divadelním kontextu rezignovala. Až do okamžiku, kdy jsem objevila knihu *Tělo sčítá rány* (Van der Kolk 2021), kterou jsme zmiňovaly v úvodu knihy. Autorka více než dvacet let také zkoumá mozek – ale v tomto případě mozek lidí, kteří mají posttraumatickou stresovou poruchu. V knize jde o to, že prožitá trauma má vliv na fungování mozku – když to celé velmi zjednoduším. Po prožitém traumatu je pravděpodobnější, že v momentech, kdy nějaký impuls zvnějšku připomene traumatickou situaci, se mozek začne chovat jako v traumatické situaci – aktivuje hlubší a starší vrstvy mozku – tzv. amygdalu – a ten, kdo tímto znovuprožívá své trauma, má tendenci k volení strategie, která vede čistě k přežití – útek, útok, strnutí. To vše v intenzitě, která připomíná traumatickou situaci, ale často není zcela adekvátní v běžných situacích, které ji připomenou. Vzhledem k tomu, že trauma má velký potenciál intenzity prožitku, je velmi obtížné se tohle odnaučit. Právě pohybové vzorce naučené v bezpečném a laskavém prostředí, které navíc vedou k hlubokému soustředění – jako například jóga, aikido a další, mohou podle autorky knihy pomoci.

Van der Kolk o stepu nemluví, nicméně její pojetí traumatu mě obloukem vrátilo k mému hlubokému zážitku koncentrace a flow při stepu a začala jsem postupně a po kouskách svět stepu, práce s rytmem obecně a divadlo utlačovaných přibližovat. Byl to jeden z důvodů, proč jsme v rámci přípravy výcviku pro jokery zařadily i kurz bodydrummingu. S Petrou Macháčkovou a s Lízou jsme se znovu – každá z jiné výchozí pozice, ale s novým odhodláním – pustily do zkoumání toho, jak rytmus do divadla přinést i v podmínkách, v kterých pracujeme.

Líza: Práce s rytmem pro mě byla dlouho strašák. Zpětně viděno si myslím, že to bylo způsobeno nějakou kombinací nízkého sebevědomí – v tomto kontextu posíleného dávnými, ne úplně citlivými poznámkami o mé neschopnosti držet rytmus –, vysokou mírou stresu, k níž mám sklon, a obtížemi s držením pozornosti. Nebyl pro mě problém udržet rytmus například v rámci zpěvu nebo hry na nástroj, ale měla jsem strach z práce se samostatným rytmickým celkem, s jeho hledáním, tvorbou i udržením. Když jsem ale bariéru strachu překonala, zjistila jsem, že při dobrém vedení, dostatku času a v klidném prostoru pracovat s rytmem zas tak velký problém není. Navíc jsem na vlastní kůži vyzkoušela, že postupné ovládnutí téhle disciplíny vede skutečně k dramatickému nárůstu sebejistoty při veřejném vystupování, ale z podstaty věci taky ke zklidnění a posílení schopnosti udržet soustředění. Stres, roztěkanost a více či méně nízké sebevědomí jsou potíže, kterými trpí velké množství lidí. Čím těžší je jejich příběh, tím pravděpodobnější je, že budou výrazně zasaženy i tyto aspekty jejich osobnosti. A právě z toho hlediska je skvělé v rámci setkávání se skupinou při přípravě představení zařadit do pravidelné rozcvičky systematickou práci s rytmem. Ideálně tak, že se začne od nejjednoduššího kroku nebo prvku, který zvládnou všichni (jeho nastavení musí pochopitelně korespondovat s úrovní skupiny), a postupně se k upevněnému „nenápadně“ přidávají další a další navazující kousky či variace. Vidím to totiž tak, že pokud vám ze skupiny vyjde člověk, kterému jste pomohli zvládnout něco, co ho do té doby děsilo, můžete se pochválit za skvělou práci – i kdybyste nakonec žádné divadlo neudělali.

Rytmus při práci se skupinou

Pokud sledujeme, jak s rytmem pracuje Augusto Boal (1992), najdeme sérii drobných cvičení, která jsou postavená na určitém typu rytmické improvizace. Jedním z příkladů může být tzv. rytmický dialog, kdy se

skupina rozdělí do dvou řad – týmů – a účastníci se střídají v tom, kdo zadává rytmus. Jeden ho zadá, jeho skupina vymyšlenou sekvenci zopakuje, pak se přidá i druhý „tým“ a následně se vymění ten, kdo rytmus vymýšlí. Tímto způsobem se skupina může naučit vzájemně na sebe reagovat beze slov a něco společně tvořit.

Tento typ cvičení je postaven do značné míry na improvizaci. Po relativně dlouhou dobu jsme podobné aktivity zařazovaly až v momentě, kdy se skupina dobře znala a byla spíš ve fázi dokončování představení a přípravy na premiéru, kdy se tyto dovednosti hodí. Vždy znovu jsme zařazení těchto cvičení ale zvažovaly právě kvůli jejich pocítované obtížnosti. A v některých skupinách nebylo možné tento druh rytmických improvizčních cvičení zařadit vůbec.

V momentě, kdy jsme se na základě workshopů, které v knize představujeme, rozhodly zavést i něco jako „rozcvičky“ – tedy systematickou tréninkově pojatou práci s tělem i myslí za účelem nácviku určitých dovedností –, otevřela se nám i cesta k jinému pohledu na rytmus. Improvizční techniky totiž vedou k tomu, že rytmus a jeho vyjádření vychází z jednotlivých účastníků ve skupině. Rytmus je ale náročný v tom, že podobně jako tanec pracuje s nějakou uzavřenou formou – chceme-li –, tanečními kroky nebo figurami, bez jejichž znalosti se špatně improvizuje. A tak jsme se poprvé při přípravě představení odhodlaly nestavět jen na tom, co se odehrává ve skupině, ale také na tom, co samy do skupiny přineseme a vytvoříme.

Příklad

Nedávno jsme v rámci festivalu Letní Letná pracovaly se skupinou dětí 6–13 let. Příběh byl předem dán – jako předlohu jsme vybraly knihu *Boj o ostrov* od Arthura Ransoma – a my jsme se rozhodly vyzkoušet i jiné divadelní postupy než obvykle. Zkusily jsme prozkoumat možnosti práce s rytmem.

Dopředu jsme připravily dvě rytmické sekvence, které fungovaly tak, že každý rytmus mohl být v představení využit samostatně, ale oba rytmy se také mohly „potkat“ a vést spolu dialog, a dokonce znít i dohromady.

Pro nácvik jsme využily rozcvičku, při níž jsme každý den děti oba rytmy učily tak, aby si je velmi dobře zapamatovaly a zautomatizovaly. Postupně jsme k základní rytmické lince přidávaly i další divadelně zajímavé prvky jako kytaru, cajon, kroky, pohyb dopředu apod.

Ukázalo se, že dva týdny každodenního opakování byly dostatečné na to, aby představení na těchto dvou rytmických sekvencích mohlo být do značné míry vystavěno a zároveň jeho provedení bylo pro děti bezpečné – měly jistotu, že to „nepokazí“.

Takto využitá práce s rytmem je nejen atraktivní pro diváky, ale zároveň jde také o typ dovednosti, jejíž zvládnutí je skutečným úspěchem posilujícím sebevědomí ne-herce. Ne každá skupina bude ale takové úrovně schopná. Rytmické vstupy do představení mohou fungovat i na mnohem nižší, tedy jednodušší a přístupnější úrovni. Krátké, jasné a jednoduché rytmické celky pak krásně poslouží třeba jenom jako předěl jednotlivých scén v představení.

Příklad

V roce 2016 jsme se skupinou studentů udělali představení *Fanny Coffee*, které reflektovalo tehdejší uprchlickou krizi z pohledu mladých lidí žijících v Praze. Šlo o velkou dávku bezmoci a frustrace, která pramenila jak z neshod s nejbližšími, tak i z marného boje s dezinformacemi nebo se zavádějícími mediálními zprávami, které se na nás hrnou ze všech komunikačních kanálů. Ve skupině byla patrná vůle nepoužívat reprodukovanou hudbu ani jiné vnější efekty. Proto jsme zkusili využít práci s rytmem. Vzhledem k obavám některých účastníků bylo jasné, že vše musí být co nejpřirozenější, jednoduché a snadno udržitelné. Nakonec jsme se shodli na použití papírových novin a jednoduchý rytmický předěl dělali ne-herci kombinací buď chůze, nebo přehazováním nohy přes nohu vsedě s rytmickým šustěním stránek novin o sebe. Jakkoli byla celá forma velmi jednoduchá, posloužila skvěle jako tmelící prvek a šustění novin, které představení rámovalo, vedlo nejen k podtržení některých obsahových významů, ale i ke kompaktnosti celku.

Zdá se tedy, že při práci se skupinou lze s rytmem pracovat dvojitým způsobem. Jednak lektori přinášejí nějaké vlastní rytmy, které skupinu učí (popř. mohou využít někoho ze skupiny, kdo s rytmem také pracuje), každopádně se ale jedná o rytmy vytvořené a naučené. Skupina může práci s rytmem integrovat do rozcvičky, postupně se v rytmu „zabydlet“,



Dokumentální foto z představení *Fanny Coffee*. Archiv Divadla 2na3

získat jistotu a rytmy pak lze použít i při představení jako určitý vyjadřovací prostředek.

A s rytmem lze pracovat také pomocí cvičení zaměřených na improvizaci, jejichž cílem je především naladění na sebe navzájem, postupné získávání jistoty při nějakém typu expresivního vyjádření.

A oba přístupy lze také kombinovat tak, abychom scény v představení vyjádřili co nejpřesvědčivěji.

Divadlo je rytmus a rytmus je divadlo

Na rytmus se v divadelním kontextu dá ale také nahlížet ještě jinak. Každé představení včetně představení vzniklých metodou divadla utlačovaných totiž má svůj rytmus – i když s ním nepracuje explicitně. V nějakém rytmu se střídají scény, střídají se ne-herci na pódiu, v určitém rytmu běží dialogy... Tempo a rytmus jsou zkrátka jedny ze zásadních komunikačních nástrojů každé divadelní inscenace. Pokud s tím začneme pracovat vědomě a cíleně, může rytmus nebo přemýšlení v kategoriích rytmu pomoci s vytvářením konkrétních scén, nebo dokonce udat tón představení.

Příklad

V představení *Americký sen* je svět rozdělený na „červené“ a „modré“. Z hlediska toho, co vidí divák, se jedná o kostýmy, jejichž dominantou je červená nebo modrá verze křiklavé karnevalové paruky. Modrých je většina a červené úplně nemají rádi. Hlavní protagonistka se ocitne na střední škole v situaci, kdy je jako jediná „červená“ v „modré“ třídě, což pro ni není úplně jednoduché.

Úleva nastává, když přijede domů – je tam spousta pohybu, smíchu, hudby, všichni mluví jeden přes druhého

Právě pomocí rytmu jsme se pokusili se skupinou vyjádřit i prožitkový rozdíl mezi tím, jak hlavní protagonistka zažívá prostředí, kdy je jediná „červená“ v „modrém“ světě a kdy je doma. Zatímco „modrá“ třída je hodně ponořená do napjatého nepříjemného ticha, jednotlivých replik, které jsou často pronesené nepřívětivě, zato dobře artikulované a jedná se do určité míry o „arytmické“, sterilní prostředí, je „červený“ svět plný rytmu, překřikovávání, života, hudby, chaotičnosti, těkavého pohybu, který ale vlastně působí mile. Tento kontrast pomáhá vyjádřit prožitek, aniž by byl přímo pojmenován.



Dokumentační foto z představení *Americký sen*. Archiv Divadla 2na3

Kromě přemýšlení o představení jako o určitém rytmickém celku lze rytmus využívat i cíleně při tvorbě představení, a to velmi přiznaným způsobem – z rytmu se stává jazyk, prostředek komunikace a přenášení významů.

Některé skupiny divadla utlačovaných s rytmem v tomto směru pracují velmi výrazně. Například divadelní skupina Kuringa z Berlína přivezla v roce 2015 do Prahy představení na téma integrace, které je postavené jen na rytmu. Na jevišti jsou dvě skupiny ne-herců a mají židle, které využívají jako rytmický hudební nástroj, protagonista má také židli, ale neumí ani jeden z rytmů. A celé představení je postavené na tom, co se děje, když se člověk chce naučit rytmus dané skupiny a začlenit se do ní, a ono se to nedaří.

Tento příklad je do jisté míry extrémní – rytmus zde nahrazuje možnosti komunikace. Na druhou stranu lze ale hledat cesty, jak pomocí rytmu vyjádřit některé často obtížně zachytitelné části reality. Vzhledem k tomu, že naše představení jsou ze současnosti a velká část rozhovorů mezi lidmi se odehrává při jídle, jsou „jídelní scény“ či „scény u stolu“ často prostorem, v kterém mají ne-herci tendenci své situace při vytváření představení realisticky ztvárnovat, z hlediska divadelního jsou ale často velmi nezajímavé a obtížné na zpracování. Další možnost využití rytmu se objevila právě na workshopu s Petrou Macháčkovou, kde jsme na jednu takovou variantu narazily.

Příklad

Lektorka nás v jednu chvíli vyzvala, abychom si sedli do kruhu s tím, že nám chce představit i možnost implementace body drummingu do vážné hudby. Při Beethovenově skladbě *Německý tanec* předvedla body drummingovou sekvenci vsedě, ve které se jednotlivci v kruhu střídali, dokonce v určitém rytmu vstávali a zase si sedali. V kruhu nás bylo pět a téměř okamžitě nám vážná hudba v kombinaci s rytmem začala evokovat různé varianty jídelních nebo rodinných scén z našich představení. A ač to tak nebylo zamýšleno, začali jsme improvizovat různé charaktery – maminku, která nutí všechny, aby to udělali „hezky“, pubertální dceru, která „nechápe“ a je znuděná, otce, který si hřmotně bere slovo...

Vlastně jsme se u toho hodně pobavili, a byl to jeden z důležitých zážitků pro to, abychom si vyzkoušeli, jak se lze na rytmus v divadle také dívat.

Zdá se, že se základní znalostí palety, kterou rytmy nabízejí, lze v rámci představení dobře pracovat v těch scénách, které jsou významově hodně nabitě, ale zároveň pro ne-herce často obtížně realizovatelné. Právě v oblasti rytmu vzniká potřeba kombinovat to, co vzejde spontánně ze skupiny, a to, co do ní přináší joker, jako nabídku určitého typu exprese. U rytmu je pak potřeba tento typ „servisu“ připravit pozorněji než u ostatních využívaných technik. K čemuž směřuje i následující rozhovor.

Rozhovor s Petrou Macháčkovou

Petra Macháčková je performerka, taneční pedagožka a choreografka. Tanci, rytmu a pohybu se věnuje celý život. Vystupuje, učí a tvoří choreografie. Svě více než 24leté pedagogické zkušenosti uplatňuje při soukromých lekcích, hodinách se studenty DAMU nebo workshopech v ČR a v zahraničí. Mezi její soutěžní úspěchy patří titul mistryně ČR ve stepu v kategorii hlavní třída sólo, vicemistryně ČR ve stepu v kategorii duet, vicemistryně Polska ve stepu v kategorii duet či mistryně ČR v rokenrolu v kategorii rokenrolové formace.

Ty učíš step, rytmus či body drumming lidi, kteří nejsou profesionálové. Mohla bys prosím na začátek zkusit shrnout to, jak ses k tomu dostala?

Petra: Tanci, rytmu a pohybu se věnuji celý život. Za chvíli to bude 30 let, co stepuji. A právě díky stepu jsem se dostala i k body drummingu neboli takzvanému bubnování o svoje tělo.

A jak tě napadlo pracovat s netanečnický a neprofesionály?

Touhu učit jsem měla už jako. Během své aktivní taneční kariéry jsem byla členkou nejrůznějších tanečních suborů a v jednom z nich jsem začala trénovat svoje mladší kolegyně. Následně jsem hledala možnost, kde bych mohla otevřít vlastní kurzy stepu. Letos už učím 24. sezónu. Mým cílem je všem svým svěřencům předávat hlavně radost z rytmu a pohybu. To vnímám jako svoje poslání. A je jedno, s kterými z nich právě pracuji – jestli s laickou veřejností, nebo lidmi z oboru. Přes 20 let jsem byla pedagogem volnočasových aktivit v Domě dětí a mládeže, mnoho let také pracuji se studenty DAMU a dalších hereckých škol. Mými tanečními lekcemi prošli zájemci různého věku – od předškoláků až po seniory.

Mě by ještě zajímalo, jak vnímáš jako lektorka rozdíl mezi lidmi, kteří k tobě přicházejí jako úplní neprofesionálové, a mezi profesionály – i když jsou to ještě studenti?

Rozdíly v práci se svými svěřenci vnímám, a ta různorodnost mě moc baví. Vždy je pro mne výzvou i ten, kdo přijde a řekne: „Já se to nikdy nenaučím.“ a já odpovídám: „Jsem si jistá, že základy se naučíte.“ Baví mě zkrátka spolupracovat se všemi, ale samozřejmě je to vždy jiné.

A je to jiné v tom, že program, který si připravíš, nezačíná na nule, ale někde na pomyslném bodě deset, tedy jestli je rozdíl jenom v náročnosti obsahu, nebo je ten rozdíl pro tebe jako lektorku ještě někde jinde?

Pokud pracuji se svěřenci, kteří ještě nikdy nestepovali ani se nevěnovali body drummingu, tak není stěžejní, zda se jedná o zájemce přímo z oboru nebo mimo něj, všichni začínají stejně – od základů. Někteří se ale učí velmi rychle. A naopak u lidí, kterým to ze začátku jde míň, dbám na to, abych je neodradila, a v procesu učení je podporuju.

Zpátky ještě k rytmu jako takovému. K čemu je rytmus podle tebe dobrý, co s námi vlastně dělá, proč může být užitečné s rytmem pracovat?

Mohu mluvit jen z vlastní zkušenosti. Myslím si, že práce s rytmem je dobrá nejen pro naše tělo, tedy pro pohybový aparát, ale zároveň i pro duši – pro naši psychiku. Je to jeden ze způsobů, jak se třeba dostat do tzv. flow, a tím si odpočinout například od každodenních problémů.

Má to pro tebe meditativní potenciál?

Pro mě jednoznačně. Vezmi si třeba jen to, co se stalo dneska tobě – vypadneš z rytmu, z choreografie například proto, že ti naskočí nějaká myšlenka. A když se tak nestane, tak se dostaneš do již zmiňovaného flow – duševního stavu, při kterém jsi zcela ponořena do své činnosti a nic jiného nevnímáš. A to se ti může přihodit při hře na hudební nástroj, ale stejně tak i při stepu nebo body drummingu.

A ty si doma třeba někdy jen tak zadupeš nebo zarytmizuješ, když si chceš odpočinout?

Ano, a dělám to tak od malička. Už jako předškolačka jsem si tančila – třeba i doma v předsíni. Myslím si, že by si měl každý najít nějakou aktivitu, která ho baví – někdo rád zpívá, někdo rád kreslí. Pro mě je ideální vyjádření rytmem a pohybem.

Já se ještě zeptám na rytmus a divadlo. My se snažíme integrovat rytmus a práci s rytmem do divadla. I teď jsme při našem workshopu dělaly nějaké rytmické celky a začaly nás k nim napadat divadelní obrazy. Tak jsem se chtěla zeptat, jestli k tomu máš nějaké nápady, co může rytmus přinést divadlu, jaké může být propojení divadla a rytmu – koneckonců učíš i herce na DAMU. Jestli jsou nějaké věci, které je třeba zmínit, nezapomenout...?

Každá rytmicko-pohybová spolupráce s divadlem nebo samotným interpretem je jiná. Někdy pro daný projekt vytvářím choreografii sama, jindy se jedná o rytmicko-pohybovou spolupráci, při které choreografii tvoříme společně.

Za tu dobu, co jsi pracovala s různými lidmi – ať už s profesionály nebo neprofesionály –, narazila jsi na někoho, s kým práce s rytmem opravdu nešla nebo nefungovala?

To se mi nestalo. Jak jsem říkala, úplné základy se podle mé zkušenosti naučí opravdu každý. Pokud se ale od základů chceme posunout na další úroveň, musíme trénovat a trénovat. A samozřejmě potřebujeme i velkou trpělivost.

A obráceně: Když je ve skupině velká diverzita v tom, že někdo je třeba skvělý – máš třeba mezi třiceti lidmi jednoho stepaře, který stepuje 5, 6 let –, a pak tam máš lidi, kteří s rytmem nikdy nic nedělali, což je taky jedna z možných variant. Máš nějaký konkrétní způsob práce?

Na každou hodinu se samozřejmě připravuji, ale do určité míry musím být při výuce také flexibilní a naladit se na konkrétní skupinu v tu danou chvíli. A pokud danou skupinu již znám, tak je to výhoda.

Chci se zeptat, jestli je při práci s neprofesionály nějaký počet opakování, který je optimální, nebo jestli existuje nějaké vhodné rozložení tohoto typu práce v čase. Jestli je užitečnější dělat to delší dobu po menších úsecích, nebo naopak.

Vždy jsem naladěná na konkrétní skupinu nebo jednotlivce a snažím se pracovat maximálně individuálně. Díky svým zkušenostem se dokážu v danou chvíli rozhodnout.

Od příběhů k divadelnímu představení

Dana: V posledních dvou letech došlo především díky začlenění relativně jasně oddělené rozcvičky k velkému posunu hlavně v tom, kdy a jak začneme hry a cvičení, které směřují k samotnému obsahu připravovaného představení. Dříve jsme pomoci her a cvičení vlastně hned od začátku kombinovaly obojí – tedy práci s tělem a reflexi některých zásadnějších témat, jako je vedení, moc, ochota nechat se vést, základy improvizčních technik apod. Oddělením rozcvičky jsme si musely vycizelovat i témata, která je užitečné prozkoumat a využít jako stavební kameny pro následující práci se samotným příběhem.

Díky hrám a cvičením, které zcitlivují tělo, se skupina většinou pomalu dostává k sofistikovanějším cvičením, která umožňují podělit se o témata, jež začínají vytvářet jakousi kostru budoucího představení. Naše zkušenost je, že tyto hry a cvičení by se měly dotýkat především čtyř rovin naší zkušenosti – a to je útlak a jeho parametry, empowerment a to, jak ho zakoušíme, jaké strategie máme osvědčené, moc a bezmoc a konečně konfliktní trojúhelník oběť – útočník – zachránce.

Každý joker používá cvičení a techniky, které má osvědčené, a není účelem této knihy předkládat jejich seznam, které bychom tím do určité míry etablovaly jako ty „správné“. Pokusíme se spíš nastínit to, jakého typu reflexe těchto aspektů lidské zkušenosti se pokoušíme dotknout a které nám připadají nosné pro následnou práci s tvorbou představení i pro práci s diváky.

Útlak a jeho parametry

Nějakou formu útlaku zažil každý z nás – ať už se bavíme o nepříjemné nebo jen nevšimavé učitelce nebo učitelích, úřednících, lékařích, policistech... Situace, kdy zažíváme určitý nechtěný tlak, na který musíme reagovat, jsou nám všem známé. Při práci s tématem útlaku je důležité pracovat především s těmi zkušenostmi, s kterými účastníci sami pracovat chtějí. A pokud se díváme na divadlo utlačovaných jako na metodu, jejímž cílem je otevřít prostor pro nějaký typ veřejné diskuse a změny, pak může být užitečné zastavovat se u situací, kdy je tento pocitovaný tlak tak velký, že si s ním přestáváme vědět rady, nebo dokonce tak velký, že si s ním snadno poradit ani nelze – jako třeba situace znásilnění, zneužívání, útoku motivovaného nenávisť, ať už z jakýchkoli příčin. Zkušenosti útlaku jsou různé a domníváme se, že při práci s ním je důležité myslet na několik parametrů:

Práce s útlakem je vždy obtížná – dotýkáme se složitých situací, za které se lidé často stydí, o kterých často nemluví, situací, kdy byli ti slabší, zranitelnější. Proto je užitečné s tématem zacházet s největší opatrností.

Útlak nelze poměřovat – neexistuje malý nebo velký útlak v porovnání s útlakem někoho jiného. Mohu se dívat na to, jak já jsem se v dané situaci cítil/a, ale nikdy nelze zvnějšku tvrdit, že nějaký typ útlaku je horší, lepší, menší, větší... než jiný. Tím bychom se totiž snadno mohli dostat do pozice utlačovatele, který zvnějšku poměřuje míru osobních těžkostí.

Pomáháme účastníkům přinášet do skupiny jen ty situace, na které jsou připraveni, které chtějí. To znamená – povzbuzujeme účastníky k tomu, aby dobře odhadli své síly, a jsme jim v tom nápomocní.

Příklad

Před lety jsme se skupinou, kterou tvořily samé mladé ženy – učitelky z jedné pražské základní školy –, připravovaly představení, které dostalo název *Bud' superžena*. Účastnice se v něm vyrovnávaly s mírou tlaku, která je na ně vyvíjena ze všech stran takřka od narození, přičemž při nejlepší vůli nelze vyhovět všem: „Bud' hodná, jsi přece holčička! – Uprav se, jsi přece žena, musíš se líbit! – Sportuj a moc nejez, ať nejsi ošklivá a tlustá! – Studuj, přece nebudeš přitažlivá celý život, musíš něco umět! – Pracuj! Ať jsi samostatná a soběstačná! – Bud' matka! Přece nejsi taková kariéristka, abys nadřadila svou práci dětem! – Bud' přece

taky trochu žena, a ne chlap v sukních! ...“ Jedna z účastnic sdílela svůj příběh, který v představení chtěla použít. Zahrnoval vzornou reakci, která se od ní očekávala tím více, že pocházela z velmi malého města, v němž reprezentovala úspěch celé rodiny. Zlomovým bodem byla situace, při níž se dotyčná mladá žena, která podle přání všech studovala ve Spojených státech, dozvěděla, že její mamince zjistili smrtelné onemocnění v terminálním stadiu. Chtěla se okamžitě vrátit, ale celá rodina (včetně maminky!) a okolí ji přesvědčilo, že dokončení stáže je pro její kariéru a celý další život přece důležitější. Až příliš pozdě si uvědomila, že se měla spolehnout na svou intuici a nepodlehnout tlaku ostatních. V tomto případě jsme dotyčnou ne-herečku přesvědčily, aby příběh v této podobě do představení nedávala. Hrozilo, že namísto řešení, které by v budoucnu mohlo vést k sebezpřijetí a vyrovnání se se špatným rozhodnutím, se od diváků při intervencích dozví, že neměla poslouchat ostatní, měla se vykašlat na studia i kariéru a okamžitě se vrátit. Jedna věc je sdílet těžký příběh v bezpečí skupiny a jiná věc je předstoupit s ním před publikum plné cizích lidí, jejichž skladbu nejsme schopni ovlivnit. Proto jsme se nakonec společně rozhodly z jejího příběhu použít v představení jen nekonfliktní část a zbytek čerpat z příběhů ostatních účastnic tak, aby téma bylo zachováno, ale modelově bylo zpracováno v neutrálnějším příběhu.

A konečně – když se pracuje s útlakem, je užitečné pracovat rovnou také s tím, jak se z něj lze dostat ven. Nehledáme tedy jen situace, kdy se útlak odehrával, ale hledáme aktivně i momenty, které mohou v situacích pomoci, byť by to bylo malé gesto, změna postavení, změna polohy těla, jiný zvuk... Při tom všem můžeme využívat herní a divadelní postupy, které umožňují dívat se na situace s odstupem a kreativitou.

Dana: Uvědomuji si, že když píšu o útlaku, jsem do značné míry kategorická. Najednou po vši té práci s vnímáním, naladováním a improvizací následuje výčet pravidel. A možná je užitečné zmínit i důvody, které mě k takto striktním tvrzením vedou. Když jsme samy dělaly náš první výcvik divadla utlačovaných pod vedením Terry O'Leary, pracovaly jsme s útlakem a útlakovými situacemi celý jeden den. Vytvářela se tzv. sousoší útlaku, další a další obrazy toho, jak útlak může vypadat. A až další den se pracovalo s tím, jak se z něj v konkrétních scénách dostávat ven. Důraz byl na útlaku jako takovém. Tehdy mi to nepřipadalo nijak zvlášť divné, nějak jsem s tím počítala. A v našich prvních skupinách jsme měly tendenci pracovat stejně – nejprve do hloubky prozkoumat téma útlaku

a následně pracovat již v rámci vznikajícího představení s jednotlivými scénami, které umožňují i jeho eliminaci. U mě došlo k zásadnímu posunu v okamžiku, kdy jsme se skupinou žen připravovaly představení *Odchodem to nekončí* na téma domácího násilí.

Příklad

Jedna z žen zažívala více než deset let trvajícím násilným vztahem, z kterého se jí nakonec podařilo odejít. V rámci svých pokusů o odchod však také vážně onemocněla. V té době jsme již téměř standardně zařazovaly do palety našich metod práce právě tzv. sousoší útlaku, kdy se pomocí statických obrazů beze slov vyjadřuje útlaková situace. Věděly jsme, že je to vždy náročné, ale zároveň do té doby pro mě nebyl důvod na naučeném způsobu práce něco měnit. Zmíněná ne-herečka postavila své sousoší – ležela na zemi a natahovala se pro lék, který potřebovala po jednom z fyzických útoků jejího manžela. Nemohla se zvednout, bylo jí zle a lék potřebovala akutně. Muž stál opodál a odmítl jí ho podat.

Cvičení jsem vedla a bylo mi jasné, že tuto ženu nelze „nechat“ v situaci v uzavřeném obrazu, který nenabízí alternativy a jen by znovu oživoval prožitá trauma. Pro mě osobně se jednalo o jeden z bodů zlomu ve způsobu vedení skupin. Tehdy jsem poprvé začala rovnou pracovat na tom, jak se ze situace dostat, kdo by mohl pomoci, kdy by bylo dobré začít volat o pomoc, aby k danému scénáři vůbec nedošlo... Skupina přiskočila s velkou podporou a obraz jsme nenechaly jen u jeho „útlakové části“. Od té doby jsme zavedly vcelku striktně právě pravidlo, že při práci s útlakem pracujeme rovnou také s možností jeho ukončení, cesty ven.

Empowerment neboli posílení sebe sama

Empowerment nebo také zplnomocnění je v kontextu výše uvedeného příkladu vlastně cílem, proč se divadlo utlačovaných dělá. Na individuální úrovni by měla metoda přispět k většímu zplnomocnění jednotlivců – ať už ne-herců nebo diváků – a z hlediska společnosti by měla vést ke zmenšování útlaku u různých skupin.

Divadlo je z velké části postaveno na práci s energií a právě to lze dobře využít při práci s empowermentem. Vzhledem k tomu, že východiskem



Dokumentální foto z představení *Odchodem to nekončí*. Archiv Divadla 2na3

pro tvorbu divadelního představení metodou divadla utlačovaných je snaha upozornit na něco, co je potřeba změnit, co nefunguje, jsou útlakové nebo nespravedlivé situace často východiskem. A v reálných životních situacích, na které se účastníci odkazují, také často zůstalo u útlaku – tedy u toho, že se se situací nepodařilo pohnout nebo ji jinak uspokojivě vyřešit. Někdy se třeba povedlo ji z dlouhodobé perspektivy vyřešit, ale na cestě k řešení se dělo spousta konkrétních dalších útlakových situací, na které chtějí ne-herci pomocí představení upozornit.

Útlak by měl zůstat východiskem, protože to tak také objektivně je – bez útlaku by nebylo potřeba divadlo utlačovaných –, zároveň je ale společným cílem hledat z něj cestu ven. A to by se mělo dít jak při přípravě představení, tak při práci s diváky.

Při přípravě představení jsme zavedly právě ono pravidlo, že se vždy zaměřujeme hlavně na cestu ven z útlakové situace. Za tímto účelem můžeme využívat nejrůznější nástroje, kterými jsou vybaveni ne-herci z tzv. rozsviček: změnu tempa, intenzity, typu pohybu.

Obsahově pak v této fázi prozkoumáváme situace detailněji, než jak jsou prezentovány ve výsledném představení. Útlakovou situaci podrobujeme velkému drobnohledu vždy s perspektivou, jak se z ní dostat ven.

Příklad

Při přípravě představení *Kabaret: Pustte mě ven!* jsme při práci se sousošími útlaku zažili moment, kdy jedna z ne-hereček hrála situaci ze své původní rodiny. V situaci byla malým dítětem, které se krčilo v koutě na zemi a nad ní se tyčil otec – skupina ho ztvárnila na židli – hrozivého, rozmáchnutého, rozkročeného, mocného. Matka byla někde vzadu za ním. Ve sledu pomalých obrazů ne-herečka, o jejíž scénu se jednalo, mohla použít tři pohyby, kterými by se ze situace dostala ven. Zvedla se, podtrhla otci židli a vrhla se k matce.

Ve skupině zavládla úleva – protagonistka byla z útlakového obrazu pryč.

Zároveň je právě při této práci potřeba permanentně vnímat hranici mezi divadlem a reálným světem. Pokud by ne-herečka podobnou strategii použila v době, kdy byla dítě, velmi pravděpodobně by tím násilí ještě eskalovalo. V divadle se ale můžeme pokusit zachytit esenci situace – bojím se, chci pryč a potřebuji pomoc. A právě to si často v reálných útlakových situacích nedovolíme ze strachu, jaký trest bude následovat. Divadlo umožňuje dotknout se obrazně alespoň hlubokého přání, které je za tím, a následně také hledat reálné možnosti, jak toto přání uvést do reality.

Díky tomu, že používáme divadelní postupy, můžeme s jednotlivými situacemi pracovat tak, abychom mohli k empowermentu vždy se skupinou dospět. Hledáme gesta, pohyby, zvuky, drobné změny v energii, v práci s tělem, které umožní rovnou zažít uvolnění a otevření možností ze situace uniknout.

Moc a bezmoc

Dalším aspektem, který se skupinami prozkoumáváme v této fázi, je otázka moci a bezmoci a situace, kdy zakouším obojí. Jedná se opět o kategorie, které z běžného života důvěrně známe, a při práci se skupinou jde o to, jak je propojit s připravovaným příběhem. Téma lze oslovovat pomocí drobných cvičení typu „Kolumbijská hypnóza“¹⁶ nebo

16 Cvičení, které se v mnoha obměnách objevuje na nejrůznějších divadelních workshopech. Hlavní princip je ten, že skupina je rozdělena do dvojic, v kterých jeden člověk vede pomocí své dlaně a druhý pohyb dlaně bez přemýšlení následuje. Když však je nucen vést druhou

větších cvičení využívajících konkrétní scénu a situaci. Většinou nám ale při reflexi jde o různé vzájemně propojené parametry moci. O to, jak ji v životě zakoušíme, jestli preferujeme roli toho, kdo vede, nebo toho, kdo se nechá vést. Jaké mají tyto varianty výhody a nevýhody, kdy může být výhodnější nechat se vést, nebo naopak vést apod.

A pak jde také o charakter moci a bezmoci, hledání hranice toho, kdy se jedná o zneužití moci a kdy je moc naopak něco cenného, co umožňuje iniciovat nějaký posun. A v neposlední řadě jde o různé formy moci a o hledání tenké hrany mezi mocí a násilím. Většinou vzbuzuje ve skupinách velký ohlas poznatek, že moci se lze chopit například i humorem, absurditou, překvapením a dalšími strategiemi, které nemusí mít nic společného s násilím ani s jiným druhem agresivity.

Takovéto až anatomicky přesné prozkoumávání situací moci a bezmoci je užitečné pro hledání konkrétních situací i potenciálu k jejich řešení, které jsou ve skupině přítomné. A každá skupina má tento sdílený zážitek odlišný.

Příklad

Ve skupinách, kde jsme se zabývaly tématem rasismu, jsme často zachytily představy moci, které souvisely s násilím – většinou se jednalo o fyzické napadení kvůli odlišné barvě pleti. Účastníci měli vlastní zkušenost právě s takovými situacemi, které pak přinášeli na úrovni asociací i jako stavební kameny do následného představení.

Když jsme například pracovaly se skupinami, které zažívaly spíše zneužití moci ve smyslu manipulace – vypadaly tyto obrazy jinak, byly sofistikovanější a často zákeřnější.

Oběť – útočník – zachránce

Útlakové situace se často dějí na pozadí třech vzájemně propojených rolí. Někdo je obětí, někdo na dotyčného útočí nebo se snaží nad ním získat převahu a na scéně se může objevit i zachránce. Tento konfliktní

dlaní ještě dalšího člověka, je to složitější. Komplexnější představu o moci mu pak může poskytnout situace, kdy je nucen vést celkem čtyři lidi – tedy nejen každou dlaní, ale také oběma ploskami svých nohou.

trojúhelník je velmi dobře známý i z jiných kontextů, než je divadlo utlačovaných (Petitcollin 2008; Karpman 2007). V divadle utlačovaných je jeho reflexe důležitá především proto, že je užitečné vnímat, jak tyto role v jednotlivých situacích vypadají a také jak snadno se jednotlivec může v reálných i divadelních situacích přesouvat z jedné role do druhé. To je podstatou tohoto trojúhelníku, z kterého se často jen velmi obtížně hledá cesta ven.

Při přípravě představení jde hlavně o reflexi toho, co tyto jednotlivé role dotyčnému přináší, v čem tkví jejich atraktivita – a zároveň jak dojít k tomu, aby z nich dotyčný mohl vystoupit. Pokud vystoupíme za hranici společensky kýženého chování, musí totiž na všech těchto rolích existovat něco, co je zajímavé, jinak by se na světě s tak železnou pravidelností tyto tři vzájemně propojené role neobjevovaly.

Pokud uvedeme skupinu do herně-divadelní situace na téma těchto rolí, vidíme opakující se vzorce chování:

- Oběť má tendenci držet se stranou, neupozorňovat na sebe, což je zároveň tak nápadné, že je mnohdy na první pohled jasné, že se jedná právě o oběť.
- Útočník často vnímá jen to, že potřebuje kontrolovat, nic jiného ho nezajímá, je to role, která umožňuje přímočaré ovládnutí situace, nekontrolované vypouštění hrubé energie bez hlubokých úvah o tom, co takové jednání přinese.
- Zachránce je komplikovaná role, která může svou dynamikou velmi snadno sklouznout k útočnickovi – začne tak intenzivně chránit oběť, až se stává útočnějším než útočník, což může vést paradoxně i k tomu, že se zachránce stává obětí. A obě možnosti se nabízejí i ve vztahu k původní oběti. Zachránce ji může natolik intenzivně chránit, až ho vnímá jako manipulativní osobu. Nebo se může uštvat v honbě za lepší pomocí a stává se obětí...

V jednotlivých variantách různých herních úkolů může vyvstat ještě mnohem více facet jednotlivých rolí. Oběť se například může tak pohodlně zabydlet ve své roli, která přitahuje pozornost, že se jí přestane chtít se z ní dostat a může dospět až do fáze, kdy ze své pozice manipuluje celým svým okolím. Z oběti se tedy celkem snadno může stát i agresor. Pro všechny každopádně platí, že je užitečné role do detailů prozkoumávat. Skrze ně poznáváme, jak právě tyto situace ve svých životech zažívají ne-herci v dané skupině a dávají nám nahlédnout do témat, která s sebou jednotliví účastníci přinášejí.

Při jejich reflexi jde opět o detailní anatomii těchto situací a zároveň přemýšlení o tom, jak je možné se z této nepříjemné a nežádoucí dynamiky vymanit.

Výběr tématu

Pomocí her a cvičení zaměřených na nějaký obsah postupně vznikají úločky příběhů a témat, která jsou ve skupině živá, rezonují. Z nich se pak postupně skládá výsledný příběh. Z hlediska výběru témat může dojít na základě naší zkušenosti k několika variantám. Ty se pohybují na extrémní škále mezi tím, že je téma dopředu jasné, jako se to často děje v případě homogenních skupin, jejichž účastníci jsou jasně propojeni nějakým společenským tématem, až po tzv. otevřenou skupinu, kterou často tvoří buď studenti, nebo lidé se zájmem o zkušenost s metodou divadla utlačovaných, kde se společné téma volí až při práci během setkání. Tyto varianty do značné míry souvisí s tím, za jakým účelem se skupina sešla. Tomu jsme se podrobněji věnovaly v úvodu knihy, zde se ještě zaměříme na to, jak složení skupiny ovlivňuje výběr tématu.

Pokud se skupina schází za nějakým konkrétním účelem – například řešení uprchlické krize nebo rasismus, není potřeba věnovat mnoho času výběru tématu, ale naopak tomu, jak toto téma jednotlivci zažívají, jaké s ním mají zkušenosti, v jaké roli se octli v životě a co v reálných situacích zakusili. Velkou péčí je pak potřeba věnovat tomu, z jaké perspektivy bude skupina příběh vyprávět, tedy výběru hlavního protagonisty.

Pokud se naopak jedná o otevřenou skupinu, která se schází s nejednoznačným zadáním – jako je často skupina například studentů vysoké školy –, je potřeba této fázi věnovat velkou časovou dotaci a počítat s tím, že skupina bude konkrétní podobu představení hledat možná o něco obtížněji.

Ve všech případech může pomoci dívat se na skupinu ne-herců jako na ty, kteří právě vytvořeným představením kladou společnosti nějaký typ otázky. Dietrich Bonhoeffer (1991) říká, že „...přednost a podstata silných záležití v tom, že mohou vytyčovat rozhodující otázky a zaujímat k nim jasná stanoviska. Slabí se vždy musí rozhodovat mezi alternativami, které nejsou jejich.“ Ne-herci v divadle utlačovaných jsou v reálném životě často v roli těch, jimž mocnější takové otázky vytyčují. Divadlo utlačovaných je ale právě metodou, jejíž nedílnou součástí je měnit energii a rozložení sil kolem nějakého tématu. Tvorba divadelního představení

je unikátní příležitostí, při níž se perspektiva otáčí, a nepříjemné otázky společnosti kladou ti, kdo jsou obvykle dotazováni. A to zase souvisí s výběrem tématu. Jednou z technik, která v tomto směru může pomoci, je zamyslet se nad tím, jakou otázku jako skupina chceme našim divákům položit. A následný modelový příběh pak lze vytvářet kolem této otázky. Příběh se tak stává otázkou, kterou ne-herci předkládají divákům a diváci jsou těmi, kdo jsou dotazováni na možné odpovědi.

Model nebo kopie

V této fázi práce se dostáváme do určitého napětí mezi konkrétními osobními situacemi a příběhem, který společně vytváříme. Ve skupinách divadla utlačovaných se často schází lidé, jejichž příběhy jsou velmi silné, autentické a do značné míry ve své absurditě neuvěřitelné. A tedy velmi lákavé pro zpracování. Člověk má často pocit, že sdílené situace jsou tak silné, že téměř není možné vytvořit modelový příběh, který by byl alespoň stejně dobrý.

Jenže tím se zároveň dostáváme do etického napětí. Ne-herci jsou živí lidé, nositelé těchto často velmi těžkých příběhů. A je nutné je ochránit. Ochránit před situací, kdy budou hrát, vynášet na pódium situace, v kterých byli zranitelní, a vystavovat se tak dalším možným zraněním. V tomto bodě je nebezpečí retraumatizace velmi reálné a je potřeba příběh vytvářet s plným a hlubokým vědomím toho, že následně nezůstává jen uvnitř divadelní skupiny, ale je předkládán k veřejné diskusi. A proto je potřeba s tvorbou divadelního představení zacházet velmi obezřetně.

V divadle utlačovaných je tendence vytvářet spíš model, modelový příběh, který zahrnuje střípky a kamínky z jednotlivých situací sdílených ve skupině. Divadlo ale tyto tzv. stavební kameny přetváří do nového obrazu, který není kopií příběhu nikoho ve skupině. Mohu tedy zachovat základní téma, například sexuální obtěžování ve škole, ale poskládat jednotlivé facetvy příběhu, reálie z dalších dílčích situací, které ve skupině zazněly. Jsou proto uvěřitelné, ale zároveň nejsou kopií situace nikoho konkrétního.

To je ideální stav, ke kterému se více či méně snažíme dopracovat. Ne vždy je to ale možné. Někdy se stane, že příběh konkrétního člověka je natolik specifický a natolik osloví i ostatní ve skupině, že ho není možné obejít. Nebo jsou reálie natolik zvláštní, že je ani při nejlepší vůli nejde přenést do jiného kontextu.

Příklad

Ve skupině, která nakonec vytvořila divadelní představení *Ztracená*, bylo ve skupině několik lidí, které zajímala otázka transgeneračního přenosu pocitu viny. A objevilo se téma konkrétního člověka, který se narodil na Krymu, rodiče i prarodiče byli Rusové žijící na Krymu či jinde na Ukrajině a prarodiče navíc žili v bývalém Československu, kde dědeček sloužil jako voják. Typ situace byl natolik specifický a tak dokonale odrážel dilema, s kterým byla velká část skupiny ztotožněná, že se nakonec skupina rozhodla více méně kopírovat tyto základní reálie i v postavě hlavního protagonisty.

Důležité ale bylo vyjednat souhlas dotyčného, který musel mít na takovém rozhodnutí vlastní zájem. Je vždy užitečné, když ten, o jehož příběh jde, vnímá divadelní představení jako možnost něco se o svém vlastním příběhu dozvědět, někam se posunout.

Pokud tato podmínka není splněná, je potřeba hledat jiné varianty a možnosti, jak téma ztvárnit. Lze to udělat i skrze divadelní obraz nebo metaforu, ke které se budeme dostávat v dalších částech textu.



Dokumentační foto z představení *Ztracená*. Archiv Divadla 2na3

Práce s charaktery, nebo dějová linka?

Tvorba příběhu je do jisté míry autorské divadlo. Skupina lidí, kteří často nemají zkušenost s psaním příběhů a tvorbou děje, společně staví modelový příběh. Tato fáze bývá velmi náročná a může být i frustrující, ale lze si pomoci různými technikami, a to hlavně z oblasti storytellingu. Existuje několik aspektů, které mohou v takové práci pomoci: **Vytváření charakterů** bývá velmi důležitou součástí skupinové práce a zároveň může velmi přirozeně vyústit do dějové linky. Pokud skupina začne prokreslovat charaktery, které chce na jevišti ztvárnit, což jsou de facto zároveň postavy, které jsou adresáty otázky, již chce skupina položit, může důkladná práce s charaktery výrazně pomoci. Můžeme pracovat s postavou hlavního protagonisty a ptát se, z čí perspektivy je příběh vyprávěn: kolik je dotyčné osobě let, co studuje nebo jak se živí, jaké je její rodinné zázemí, jaké má koníčky... Tvoříme tak postavu, která je pro všechny uvěřitelná a představitelná, zasazujeme ji do prostředí, které je ne-hercům z dané skupiny známé, a zároveň vytváříme modelovou postavu, jež reprezentuje dané téma. Pokud takto pracujeme s více postavami a zmapujeme je v co možná největším detailu, může se nám stát, že charaktery postav zapadnou do sebe a vytvoří kostru představení.

Příklad

V příběhu o domácím násilí *Odchodem to nekončí* bylo jasné, že hlavní protagonistkou bude žena, která má dvě malé děti a manžela v insolvenci, aby bylo možné ukázat i ekonomický rozměr tématu domácího násilí. Ne-herci ve skupině vykreslili velmi dobře postavy představitelů tzv. pilířů pomoci – tedy policie, OSPOD a sociální odbor. V momentě, kdy byly jednotlivé postavy vytvořené, zbyla jen otázka, jak interakce s nimi složit za sebe tak, aby dávaly logický celek – a příběh byl de facto hotov.

Dějová linka

Při tvorbě představení s ne-herci jsme se dlouho držely klasické příběhové struktury – uvedení do děje – zápletky – hledání řešení – konec. Každý příběh musí mít začátek a konec, který je potřeba najít. Pokud



Dokumentární foto z představení *Odchodem to nekončí*. Archiv Divadla 2na3

práce s charaktery pomůže jen částečně, může být hledání dějové linky dalším krokem na cestě k představení. Po absolvování workshopu na storytelling jsme usoudily, že na aktuální i předchozí konkrétní situace v našich skupinách se lze dívat i pomocí drobnějších metod, které děj pomáhají strukturovat. Klasická příběhová struktura s využitím páteře příběhu, která se hodně využívá ve storytellingu, může podle Kenna Adamse vypadat například takto:

Bylo nebylo...

Každý den...

Ale jednoho dne...

A kvůli tomu...

A kvůli tomu...

A kvůli tomu...

Až nakonec /dokud...

A od té doby...

Se skupinou lze používat i některé dílčí metody a techniky storytellingu, kdy se snažíme stavební kameny skládat do nějakých nových celků třeba rozvíjením jednotlivých částí děje pomocí přemýšlení o tom, co bylo dál – například pomocí spojky „a“ – „Klára přišla domů a nikdo tam nebyl. Poslala děti, aby si hrály, když zazvonil telefon. Telefon zvedla, volala jí kamarádka a pozvala ji na mejdan...“ Podobný příběh lze ale dále rozvíjet i spojkou „ale“. „Klára by na mejdan chtěla vyrazit, ale v tom slyší bouchnutí dveří, lekne se a telefon zavěsí...“

V této fázi je důležité skládat jednotlivé stavební kameny za sebe tak, aby daly dohromady dějovou linku s jasným začátkem a koncem. Někdy pak může být obtížné vidět dějovou linku celého představení, pomocí této perspektivy se však můžeme dívat na jednotlivé scény a ty skládat za sebe tak, aby příběh charakterů tvořil logický celek.

Hledání konce je v divadle utlačovaných klíčové. Divadelní představení totiž nestojí před diváky samo o sobě, ale je vlastně jen prvním dějstvím, jehož úkolem je otevřít další debatu a společné hledání možných facet příběhů a hlavně potenciálů ke změně. Konec tedy musí být dostatečně výrazný, aby umožnil otevření této debaty a zároveň dostatečně otevřený, aby mohlo přijít ještě něco „za ním“.

Příklad

Když jsme pracovaly se skupinou, která nakonec vytvořila představení *To bude dobrý*, ukázalo se, že část lidí ve skupině má osobní zkušenost s tématem sebevraždy. Někteří byli v situaci, kdy tento krok zcela vážně zvažovali, jiní měli napsaný dopis na rozloučenou, další měli velmi konkrétní plán těsně před realizací, jedna účastnice se o sebevraždu pokusila a zažila odvoz do nemocnice. Skupina se shodla na tom, že k uvažování o sebevraždě je do značné míry dohnala lhostejnost jejich okolí a bagatelizace jejich problémů, a proto se rozhodli, že na to chtějí představením upozornit.

Pokud se na příběh podíváme z hlediska konce, končí příběh Kláry – hlavní protagonistky – v okamžiku, kdy píše dopis na rozloučenou. Z perspektivy diváka je tedy jasné téma, o které jde, a zároveň vzniká prostor pro nějakou změnu, společné hledání a diskusi.

Pro představení vzniklá metodou divadla utlačovaných je typická také určitá gradace. Útlak není něco, co se děje ze dne na den, ale často



Dokumentační foto z představení *To bude dobrý*. Archiv Divadla 2na3

má podobu určitého procesu. Na začátku jsou indicie toho, že se jedná o nenápadný útlak, často je umlčován, a dotýčný, jehož se týká, se snaží přesvědčit sebe a své okolí, že se nic neděje. Tlak pomalu roste, až se blíží k bodu zlomu. Podobnou trajektorii by měl mít i příběh, který zpravidla nekončí dobře, ale zároveň dává možnost přemýšlet o změně. Příběh tedy končí těsně před tímto bodem zlomu, a to proto, aby umožnil společné přemýšlení o tom, jak změnit konfliktní dynamiku tak, aby se protagonistovi ulevilo.

Práce s obrazy a metaforami je jednou z cest, která nám může pomoci vytvářet příběh nikoli jako kopii útlakové nebo traumatické situace, ale jako příběh, ke kterému se dostáváme kreativní a herní cestou. Ta nás vzdaluje od původní nepříjemné až hroznivé situace a umožňuje určitý odstup a humor, který může být při práci s náročnými tématy užitečný. Pokud bychom hledali nějakou paralelu v jiných příbězích, půjčujeme si často princip kouzla proti bubákovi z Harry Pottera. Útočníka – v případě Harryho Pottera například profesora Snapea – si lze představit jako obrovského pavouka na kolečkových bruslích v babiččině noční košili... Podobně v divadle utlačovaných lze pracovat s metaforickým jazykem – můžeme hledat obrazy prostředí (poušť, labyrint, kolotoč, houpačka,

vězení, ring...) i postavy, které jednotlivé charaktery připomínají (obr, trpaslík, ochlasta, pán v růžových botách...), apod.

Permanentní vracení skupiny do tohoto „kreativního kanálu“ představitosti může udržet těžká témata v bezpečné vzdálenosti a zároveň může fungovat jako určitý most, který přenáší těžký obsah k divákovi formou, která je i pro něj komfortní a přístupná.

Příklad

Když jsme poprvé pracovaly se smíšenou skupinou romských a neromských ne-herců na představeních *Modrá je dobrá* a *Americký sen*, nemohli jsme dlouho najít společnou linku divadelního představení, což byl paradox. Náročných a obtížných situací byla ve skupině celá řada, téma bylo jasné – skupina se shodla na tématu rasismus –, a přesto na základě jednotlivých stavebních kamenů nebylo možné dopátrat se dějové linky. Po nějaké době bezúspěšného hledání jsme se pokusily téma otevřít a zeptat se na něj.

V celé skupině nastala chvíle tíživého mlčení, které vyústilo ve velmi překvapivou odpověď. Problémem byl slovník – ve smíšené romsko-neromské skupině bylo najednou velmi těžké najít slova, která by umožnila popsat sdílenou zkušenost odlišné barvy pleti a jejich důsledků, vnímané rozdělení světa na Romy a Neromy a zároveň popsat tuto skutečnost tak, aby nebyla zraňující pro „druhou“ část skupiny.

Když se podařilo objevit tuto těžkost, hledali jsme společně východiska a nakonec jsme na základě této skutečnosti vytvořili fiktivní svět, v kterém neexistovali Romové a Neromové, ale svět, který byl pomocí karnevalových paruk rozdělen na tzv. červené a modré. Teprve toto – de facto jazykové – opatření umožnilo pojmenovávat bezpečně některé typy zkušeností, aniž by ve skupině převládal strach ze zranění někoho dalšího.

Storytelling

Je specifickou metodou práce, při které dochází k plánovanému a strukturovanému vyprávění příběhů na podiu. Takové vyprávění se v této formě a podobě lze naučit. Zároveň je z perspektivy Jitky Kostelníkové – lektorky storytellingu – jednodušším formátem, který umožňuje snadnější

cestu ke kořenům – tedy sdílené zkušenosti naslouchání a vyprávění příběhů, která je podle ní hluboce lidská.

Dana: Téma storytellingu pro mě osobně bylo vždy velkým lákadlem a zároveň záhadou. Vyprávění příběhů považuji dlouho za klíčové pro svůj spokojený život – jedním z mých základních zdrojů jsou silné příběhy, a pokud nemám rozečtenou knížku, která umožňuje se v příběhu „ztratit“ nebo se nechat pohltit, propadám neklidu. Jenže ve svém profesním životě jsem zároveň potkala několik různých přístupů ke storytellingu, které jsem měla intuitivně chuť při práci s divadlem utlačovaných využívat, zároveň jsem si nikdy nebyla jistá, jak s nimi naložit. A to právě proto, že delší strukturované vyprávění se mi zdálo při práci s našimi skupinami málo využitelné, protože jsme často pracovaly s lidmi, kteří neměli žitou dlouhodobou zkušenost se čtením a vyprávěním příběhů. To byl jeden z důvodů, proč jsme do přípravy výcviku pro jokery zařadily i workshop na téma storytelling a pomalu se ukazuje, že některé jeho přístupy a metody lze při práci se skupinami naopak využít skvěle.

Líza: Když jsem poprvé viděla v praxi některé postupy, které nabízí storytelling jako metoda, bavilo mě zpřístupnění možnosti vyprávět příběhy, a to i ty nejtěžší (včetně vlastních) tak, aby fungovaly v symbióze s vypravěčem a nestaly se pastí, do níž se chytí on i posluchač. Storytelling učí nejen příběh strukturovat a formulovat jednotlivé části tak, aby nebyly příliš dlouhé a mířily k pointě, učí, jak si při tom pomoci řečí těla, ale vede i ke schopnosti získat od příběhu odstup. Nutnou podmínkou je dobrá příprava. Jako vypravěč jednak dobře zvážíte, co chcete a nechcete sdílet, a rozmyslíte si také formu, jakou budete příběh vyprávět. I ta pomůže bezpečně se vzdálit od vlastní niterné roviny. Vyprávění příběhu totiž může mít například podobu písně, v níž je opakující se situace formulovaná do stručných vět použita jako refrén, který pak lze spojit třeba s rytmem, gesty, prací s rekvizitou, nebo s čímkoli, co je vám přirozené. Takové vyprávění je pak atraktivní pro posluchače i bezpečné pro vypravěče. Hry a cvičení, které se ke storytellingu váží, probouzí verbální i vypravěčskou kreativitu a stále nás vrací k vlastní imaginaci jako ke zdroji, z nějž čerpáme. Techniky skupinového vyprávění zase pomáhají odbourat ostych nebo strach a současně posilují vzájemné napojení lidí ve skupině. Potenciál pro využití v divadle je tedy ohromný, a to jak na jevišti, tak při přípravě představení, především jeho dějové linky. Zároveň je vypravěčství a posluchačství jednou z nejstarších a člověku nejpřirozenějších forem sdílení a patrně i proto tak silně přitahuje pozornost a upevňuje vazby ve skupině.

Příklad

Když jsme dělaly představení s dětmi, nepracovaly jsme metodou divadla utlačovaných, ale vycházely jsme z knižní předlohy. Jednalo se o románový příběh, který je dnešním dětem spíš neznámý, v jejich kontextu pomalý a málo dramatický. My jsme ale potřebovaly děti rychle zaujmout a vzbudit jejich nadšení pro společnou kreativní práci, na niž jsme měly značně omezený čas. Sáhly jsme tedy k nástrojům storytellingu. Den dopředu jsme se důkladně připravily, vše vyzkoušely a několikrát zkrátily. A připravily jsme několik základních rekvizit: Dvě čapky s kšiltem, pirátský klobouk, lano, šátek, nůž a plyšového papouška. Příběh jsme pak naší skupině dětí vyprávěly právě pomocí storytellingu. Veslovaly jsme při tom po jezeře, bojovaly proti pirátskému kapitánovi a stanovaly na pustém ostrově. Početná skupina dětí v rozmezí od 6 do 13 let seděla jako přikovaná, sledovala – podle věku a osobního nastavení buď zaujatě, nebo nevěřičně – naše počínání a sotva jsme skončily, začaly děti hned spontánně vymýšlet, jak by se ty které části příběhu daly na jevišti ztvárnit. Po uvedení představení, které bylo vrcholem a koncem našeho pravidelného setkávání nabitého prací, zážitky, novými aktivitami i lidmi, nám děti v rámci závěrečné reflexe říkaly, že jedna z nejoblíbenějších věcí, kterou zažily, bylo stejně to začáteční vyprávění.

Rozhovor s Jitkou Kostelníkovou

Jitka Kostelníková vystudovala divadelní dramaturgii na brněnské DIFA JAMU u prof. Bořivoje Srby. Jako lektorka a metodička se pohybuje mezi divadlem a vzděláváním. Storytelling si pro sebe objevila ve Velké Británii, a dosud bere inspiraci pro přemýšlení o živém vyprávění z tohoto zdroje. Současně je fanynkou i českých vypravěčů. Věnuje se rozhlasové tvorbě, moderaci a podcastingu. S tvůrčí skupinou Kineticon vytváří audioprojekty.

Rády bychom v tomto rozhovoru trochu zmapovaly vztah mezi divadlem a storytellingem. Ty jsi zažila v tomhle směru určitý posun. Tvoje výchozí pozice byla v klasickém divadelním prostředí na JAMU, takže to, co mě zajímá, je tvoje cesta od divadla ke storytellingu. Co je to, co storytelling nabízí a divadlo nemá? A pak mě taky zajímá tvoje práce s neherci. Tím myslím, hlavně projekt Konzultantů z praxe,

který jsi dělala s Ostravskou univerzitou.¹⁷ Je to skupina lidí, se kterými spolupracuješ dlouhodobě, vidíš je v nějakém čase. Zajímalo by mě, jak neherci mohou dlouhodobě v metodě storytellingu fungovat, co přináší jim a co přináší divákům – v tomto případě univerzitním studentům?

Z mého hlediska je divadelní jazyk úchvatný, fantastický, ale také složitý. Díky tomu může vzbuzovat velký respekt u neherců, kteří mohou mít pocit, že to nikdy nedokážou. A taky se může velmi snadno stát, že když se pokoušíš o nějaké divadelní vyjádření, tak to nefunguje. Divadlo je souhra celého organismu, mnoha elementů, jazyků, které se kloubí v nádhernou řeč, když to všechno klapne. Když jsem se při studiu dramaturgie začala zajímat i o propojování divadla a vzdělávání, přemýšlela jsem o přístupnosti divadelního jazyka. Cesta se skupinou k divadelnímu tvaru mi přišla skvělá ve své mnohovrstevnatosti. A nabízí toho hodně. Pedagogicky je hodně zajímavé sledovat, co to dělá se skupinou. Pro samotného člověka, pro jeho individuální práci a současně i pro práci se skupinou je živé vyprávění perfektní. Storytelling je tak nějak na dosah ruky, ale přitom je v něm koncentrovaná celá energie jak divadla, tak i nějakého vztahu k sobě i ostatním, což je fascinující. A oproti divadelnímu tvaru jde k malým vyprávěním dojít rychle. K tomu, aby se člověk osmělil a překročil nějakou vnitřní hranici a sdílel příběh, vlastně nepotřebuje několikaletý trénink. Při vyprávění pracuje s celým svým arzenálem: tělem, hlasem, režíruje, dramaturguje, vymýšlí choreografii, někdy se i doprovází na hudební nástroj. Nechává ožít své vypravěčské já, které má chuť něco sdílet a sdílet. A myslím, že lidi, kterým je dobře v roli vypravěče, fungují dobře i ve složitějším performativním organismu. Při- jde mi, že i v pedagogickém procesu je role vyprávění smysluplná, snad i bazální. Mrzí mě a vlastně to nechápu, že živé vyprávění není pevnou součástí školních vzdělávacích programů pro základní školy – vím jen, že ve waldorfských školách se s příběhy organicky pracuje. A přitom existuje určitá logika, podle které v určitém věku nahlížíš na svět určitým typem příběhu. Ta morfologie příběhů tady samozřejmě existuje. Můžeme si ji představit i jako žebřík, po kterém lezeme výš a výš. Od

17 „Konzultanti z praxe“ jsou expertní skupinou působící při Fakultě sociálních studií Ostravské univerzity. Jde o skupinu lidí, kteří v důsledku složité životní situace využívají nebo využívali služby sociální práce. Pomocí metody storytellingu sdílí se studenty své životní příběhy a ve výuce působí jako spolu-lektoři. Pomáhají tak konkretizovat specifické potřeby lidí v obtížné situaci, s nimiž budou studenti po dokončení školy pracovat. Expertizou jednotlivých konzultantů je celá škála oblastí od drogové závislosti, bezdomovectví či výkonu trestu až po duševní onemocnění nebo problematiku života seniorů.

jednoduchých až po složitější. Pomocí příběhů se díváme z toho žebříku, který je opřený o zem, na celý náš svět. Je to taková patetická metafora, ale pro mě je funkční. Ben Haggarty z britského Cick Crack Clubu s ní pracuje. Tak to jen malé vysvětlení, proč mi storytelling dává absolutní smysl při zpracovávání příběhů. Je to rychlá cesta do performativní situace. A současně při vyprávění musím pochopit příběh a sdílením hledám přijetí. Což je z hlediska práce s neherci nebo třeba i s dětmi prostě klíčové. Vždy mě to znova a znova překvapuje, jak to funguje. Ve skupině lidí pracují paralelně na svých příbězích, ale zároveň jsou posluchači, diváky pro ostatní, což je silný moment. Proto může být právě storytelling velmi funkční jak na úrovni osobního rozvoje, tak i na úrovni vztahů ve skupině. Skvělé je, že vypravěčské dovednosti se dají dobře trénovat a posun se dá zažít rychle. Což je pro neherce i děti podstatné. Je potřeba zažít úspěch, mít možnost držet tvar. Užít si ho a vidět, že si užívají i ostatní. V divadle to nemusí být vždy samozřejmé. Proces zkoušení je dlouhý a pro lidi, kteří nemají takový cit pro celek nebo nemají zkušenost, může být těžké vidět, jak to bude fungovat, až se představení dozkouší. Živému vyprávění hraje do karet taky to, že jde do určité míry o archetypální situaci, kdy já ti vyprávím a ty mě posloucháš. Sdílím zkušenost a současně si ji znovu připomínám. Je to žitý princip učení a udržování zkušenosti v paměti. Vždycky když vidím, že někdo někomu vypráví příběh, tak si říkám – uf, ještě jsme lidi. A dělá nám to dobře. Ať už ta fyzická přítomnost, nebo ty role. Takže to, že se vyprávění dá učit, trénovat, hledat si svůj jazyk a své příběhy je strašně cenné. Vypravěčem může být opravdu každý, protože při vyprávění je podstatná autenticita. Je tu spousta metod, technik a cest, jak se zlepšovat. A to je povzbudivé. Lidi, kteří aktivně vyprávějí před publikem, získávají do svého života hodně benefitů, které mohou uplatňovat jak v dalších divadelních disciplínách, tak třeba v psaní, pedagogice nebo v běžném životě. Třeba jen v tom, že se nebojí mluvit před lidmi.

Co se neherce, který pochází z prostředí, kde se s vyprávěním a určitým typem performance nepracovalo, musí všechno naučit? Co je to minimum, které se neherce musí naučit, aby si s klidem mohl stoupnout před cizí lidi a vyprávět svůj příběh?

Přijmout to, že vyprávět není klábosit. Slovo storytelling se používá v mnoha kontextech, ale je dobré pochopit, že to je tvůrčí disciplína, podobně třeba jako improvizace, a že má svá pravidla. To je, myslím, úplný základ. A nejlépe to jde zvědomit tak, že to třeba ukážu. Může to pak být jednoduché a subtilní vyprávění, a přitom člověk může mít

silný zážitek. A pak je hodně důležitá víra v to, že to funguje. Na začátku nemá cenu hledat komplikovaný jazyk, ale věřit příběhu jako takovému. Věřit tomu, že příběh funguje, ať už jde o anekdotu, pohádku, legendu nebo mytický příběh či velký epos, který nám metaforicky sděluje pravdy o smyslu života. Zkrátka věřit tomu, že struktura příběhu je sama o sobě funkční. A že lidské myšlení je narativní – tedy naladěné na příběhy. Pokud tomu věřím, nebojím se jednoduchosti. Což je strašně důležité – nebát se toho: jednoduchá bajka může fungovat skvěle. A potom je důležité si uvědomit, že nevyprávím primárně slovem, ale obrazem. Musím svůj příběh vidět v obrazech, teprve pak ho uvidí i diváci. Což se dá trénovat dlouhodobě, a pokud to působí jako bariéra, lze ji překonat. Jde o to oprostít se od slova, přistoupit na jazyk obrazů, které řetězí slova, významy, a pomáhat si narativní strukturou. To, že víme, že příběh jde odněkud někam. Má začátek, zápletku, rozuzlení a konec. A pak jsou samozřejmě další dovednosti, které lze trénovat, jako je práce s hlasem, tělem, publikem. Ale ta víra v příběh a uvědomení si obrazů jsou podle mě nejdůležitější. Stejně jako napojení na diváky, to nesmíme zapomenout.

Mohla bys tedy prosím zkusit shrnout, jaký je rozdíl mezi klábosením a vyprávěním?

Možná je nejlepší zkusit to ukázat na situaci, kterou všichni nějak známe. Když jsi doma nebo v nějakém neformálním prostředí a chceš povyprávět, co se ti dnes stalo. A začne tě chytat takový dobrý ajfr, začneš třeba zpřítomňovat postavy, vědomě vnímáš, odkud a kam příběh vedeš, a užíváš si to vyprávění. Najednou ti gesto přinese pocit postavy, na kterou v tu chvíli myslíš. Důležité je, že začneš vnímat diváky a nemluvíš jen o sobě. Je to jako bys měla něco hezkého a chtěla to teď lidem ukázat. Musíš vědět, proč jim to ukazuješ a jak jim to chceš ukázat. Taky je asi důležité, když ti dojde, že tu najednou něco mezi tebou a lidmi, co tě poslouchají, jiskří. Samozřejmě pak, když už je situace formální, jako když už máte jako skupina vypravěčské představení v kavárně, tak tam je to zřejmé na první pohled.

Zajímá mě tvůj pohled na roli slova ve vyprávění. Pokusím se vysvětlit, jak jsem to myslela. V divadle je slovo taková věc, která je vlastně – s nadsázkou – něco trochu navíc. A v rámci storytellingu nebo vyprávění se zdá, že to je hlavní část sdělení. Současně pro mě největší „aha moment“ z workshopu storytellingu byl ten, kdy jsi řekla, že psaný a vyprávěný příběh je něco jiného. Tedy že psané slovo a mluvené

slovo je něco jiného. Je zvláštní, že po dvaceti letech v performativním prostředí mě to nikdy nenapadlo, ale je to tak. Možná nejsem jediná. Takže ta otázka je, jak vnímáš slovo v příběhu. Jestli je to taky ta věc, která se dá různě variovat, a jak vnímáš důležitost slova pro příběh jako takový.

Vlastně mě o tom nenapadlo takhle izolovaně přemýšlet... Může to být přehnaný respekt ke slovu i nějaká bariéra v živém vyprávění. Slovo na papíře vypadá jinak než při vyprávění, kdy jakoby vystoupí z papíru, ožívá, a tu energii, kterou má, tu mu dáváš ty coby vypravěč. Pro mě je při vyprávění nejdůležitější vypravěč, ne text, tedy slovo. Takže třeba i příběhy, které na papíře mohou vypadat suše a nebavily by mě číst, mohou dobře fungovat při vyprávění, protože je skvělý vypravěč zachrání, rozžije. Když je to dobře frázované, rytmizované a vypravěč to vše drží svou energií a umí se napojit na lidi, tak tě vyprávění strhne, ani nevíš jak. Neřekla bych proto, že slovo je hlavní „složka“ vyprávění, jsi tam hlavně ty jako vypravěč, tvůj jazyk a to, jak věci pojmenováváš, jak se slovem pracuješ – ať už tělem nebo výrazem, které podepírají slovo. A to, co každý vypravěč potřebuje, není skvěle napsaný text, ke kterému by se otrocky vracel, ale vypravěčská jistota, že ví, jak ten příběh vyprávět. A to se dá nazkoušet. Nejde o recitaci vybroušeného textu. Důležité je umět ve slově improvizovat. Nezaseknout se. Myslím, že to může lidi osvobodit v hledání vlastního jazyka.

I proto jsme s ne-herci (Konzultanti z praxe) dělali cvičení, která se týkala improvizace ve verbálním vyjádření – bylo to pro ně moc důležité. Slovo je totiž taky nástroj moci a lidi, kteří jím tak dobře nevládnou, se mohou cítit nedostatečně a mohou mít při vyprávění zábrany. Trénovali jsme schopnost popsat obrazy příběhu, uvědomit si, jaký jazyk používám při akci a jaký při popisu. Když budeš mít natrénovanou důvěru ve svou zkušenost slovní improvizace, tak budeš v pohodě s tím, že každé vyprávění může být trochu jiné. Takže si myslím, že to poznávání terénu, kdy nepracuješ primárně s daným textem, ale vlastně si hledáš nějaký vnitřní proud, který má jít z tebe na základě promyšlených obrazů a významů, je strašně důležitý. Jdeš po smyslu, ne po přesném textu.

A když budeš vyprávět ten příběh víckrát, tak budeš pravděpodobně rytmizovat ty věci stejně, protože to jednak dělá dobře tobě, jednak a z tebe cítí jistotu divák. A ty si to pak užíváš. Rytmizace je moc důležitá. I když řekneš nebo pojmenuješ ty věci jednoduše, úplně jednoduše – řekne třeba jen „luk“, a uděláš jednoduché gesto, tak ten luk tam najednou je. Není třeba v té chvíli hledat pro význam nějaké ornamenty, popisovat do nejmenšího detailu – někdy jo, ale to musí mít smysl se

zastavit u detailu. Ale je dobré, že to slovo, které vypustím, vzbudí nějaký obraz v hlavě diváka. A je dobré nechat prostor publiku, neříct všechno. Spíš naznačit, nechat obrys. Lidi, co tě poslouchají, to začnou vidět sami. Když zůstanu u přirovnání, že vyprávěním přenáším obrazy z mé hlavy do té tvé, tak tím převozníkem jsou samozřejmě hlavně slova, a proto potřebují být přesná, bezpečná, ale zároveň nezabíjející ten obraz, který nesu. Takže určitě je pro vyprávění důležité nefixovat se na psaný text, ale taky vědět, co musí zaznít. Učí tě to rozlišovat, což je někdy výzva. Ale jde to! A nebát se refrénu a frázování, to je taky důležité.

Nedávno jsem zase poslouchala nahrávku *Hunting The Giant's Daughter*, to je epos, který vyprávěl můj kamarád Michael Harvey z Walesu. Je to velký velšský příběh a začíná to úplně jednoduše – byl král, měl ženu, ta žena porodila. V ten den, kdy porodila, tak se zbláznila. A žádné kudrlinky kolem toho, to není důležité. Jsou to fráze, rytmus, jak úderu bubnu, které mě vrhnou do příběhu. Přenesu mě raz dva, jako kouzlem, do obrazu – a už ho sleduju. Nemusel se vůbec zabývat detailním popisem, prostě využívá jednoduchou stylizaci sdělení. A funguje to.

V téhle souvislosti mě napadá, do jaké míry je důležitá naše původní zkušenost s příběhy z dětství. Co třeba člověk z ulice, který byl roky na drogách, živil ho sex byznys? Často jde o lidi, kteří možná nepřišli do kontaktu s žádným typem umění. A pak jsou tu ti, kteří nemají vyprávění zažité z dětství. Takže v sobě nemají zakořeněný ten automatický, archetypální model, který nám všem neprofesionálům/nevyprávěčům pomáhá vyprávět i živě, protože to známe od rodičů a prarodičů. A druhá věc, která by mě zajímala – ty pracuješ i se skupinami, jejichž cílem je vyprávět autobiografický příběh, hodně do detailů. Tak aby si studenti podle vyprávění dokázali sami dobře představit prostředí, ve kterém pak budou pracovat. My se u nás v divadle snažíme lidi od veřejného vyprávění vlastních příběhů trochu ochránit. V bezpečné skupině si všechno řekneme, ale pak to všechno přeskládáme a vytváříme určitý sdílený model. Ti, kteří zažili útlak, hrají relativně často například agresory. Nebo vytvoříme nové role apod. Tak se výsledný příběh odosobní a není to pro ne-herce taková zátěž. V téhle souvislosti by mě zajímalo, jak pracuješ s autobiografickým vyprávěním?

Já bych asi začala tím, že když jsem se metodou storytellingu začala zabývat, tak jsem si hned na začátku říkala, že se rozhodně nebudu a nechci věnovat autobiografickému vyprávění, protože jsem vnímala, že to může být hodně náročné, někde snad i hraničící s terapií. Tak to jen k tomu, jak si člověk říká, co určitě nikdy nebude dělat, a pak to stejně

dělá (smích). A odkud to začít? Já bych nerozdělovala lidi podle toho, jestli mají nebo nemají zkušenost s vyprávěním z dětství. Je mi jasné, že spousta lidí nemá dobrý, podnětný rodinný background, ale to v zásadě do detailů nezkoumám. Bavíme se o rodinných příbězích, ale neznamená to, že když máte skvělé vypravěče v rodině, že je vyhráno, a naopak. Ale připadá mi, že se vlastně vždycky vracím k tomu, že jedno z kouzel vyprávění je v tom, že drnká na univerzální potřeby lidí – potřeba být vyslyšen, potřeba zažít, že mi někdo věnuje pozornost a že mě někdo ocení. Což určitě hraje roli a vím, tyto potřeby mají lidi z podnětného i nepodnětného prostředí. Je potřeba je umět ukočírovat. Myslím si, že storytelling v komunitě má velký potenciál vytvořit silné, neviditelné procesy mezi lidmi. A to je strašně důležité. Proto je to pro mě „komunitotvorné“ umění. Jestli to tak mohu říct. A myslím, že tenhle typ zážitku je důležitý pro to, aby lidi byli schopní někde vevnitř své příběhy vystrachat a sdílet je. Může jim to pomoci se otevřít, být sám sebou, tedy rozumět svému životnímu příběhu. Potažmo se ale taky učít poslouchat a rozumět příběhům druhých.

V téhle souvislosti mě napadá ještě práce s technikou. Matně si pamatuju, že se ve skupině vypravěčů z projektu Konzultantů z praxe naráželo na to, že když lidi stavidla zvednou a najdou odvalu o sobě opravdu mluvit, tak se může stát, že ten tok je najednou nezastavitelný, jde až do nejmenších podrobností. Což může být pro mě zajímavé, ale pro potencionálního posluchače to tak fungovat nemusí.

Samozřejmě, může se stát, že ten příběh je veletok. Chce to podrobnou práci na dramaturgii příběhu, na tom si zvědomit a uvědomit, co chci divákům říct a proč. A to znamená mít v určitém okamžiku sílu nepodléhat tolik tomu obsahu. Nejde o terapii. A taky je to otázka formy, struktury, která do vyprávění vstupuje a udržuje bezpečí pro vypravěče i pro diváky.

Moje zkušenost je, že při autobiografickém vyprávění se logicky dotýkáme niterných zážitků. I moje příběhy, které jsem sama vyprávěla na svých kurzech storytellingu, když jsem se metodu učila, se mě i po letech dotýkají. Ale už vím, jak je mohu bezpečně sdílet. Stejně jsem se snažila vést i lidi v ostravském projektu. Hledali jsme příběh, sdíleli jej. Důležitý byl i prostor pro ocenění a budování bezpečného prostředí. To vše spolu souvisí. Stejně bezpečí jsme pak hledali ve struktuře příběhu, což může být v něčem podobný proces jako u divadla utlačovaných. Není to proces typu „dobrý den, jsem tady a já se tady vysvlíkám“. Je to nafrázované, nachystané, vypravěči ze sboru konzultantů věděli, proč říkají to, co

říkají, měli to nazkoušené. A taky věděli, co říkat nechtějí. Bylo zajímavé sledovat ten proces nastavování bezpečí. Třeba účastnice, která vyprávěla příběh o své zkušenosti ze sex byznysu, se pak rozhodla jít v příběhu hlouběji a postupně do něj přidala téma domácího násilí, které pro ni bylo důležitější. Bylo to zcela v jejích rukou, a to mi taky přijde zásadní moment pro lidi, kteří se teprve poznávají v roli vypravěče. Může to být hodně emancipační ve vztahu k jejich vlastním příběhům. Tedy k jejich vlastní životní zkušenosti.

A taky jsme v tomto projektu řešili něco, co jsem si pro sebe nazvala „nebezpečím jednoho příběhu“. Totiž že popis reality jen jedním příběhem může být hodně determinující. A je dobré si to uvědomit. Důležité bylo, že Konzultanti z praxe měli kolem sebe podpůrný tým, který pracoval dál s výsledky toho, co jsme dělali. I proto myslím celý projekt fungoval a funguje. Společně jsme pomáhali konzultanty „vyzbrojit“ do terénu, do kterého se svými příběhy vstupovali. Jednalo se o výuku na VŠ a setkání s úředníky, kterým svůj příběh vyprávěli. A myslím, že tady lze krásně sledovat, jak autobiografické vyprávění může podpořit empowerment u sociálně znevýhodněných lidí. Mohou, myslím, dost dobře zažít takové to ano, naše zkušenost je legitimní součástí téhle společnosti. I tohle sledovat bylo pro mě přínosné.

Já jsem tenhle projekt měla možnost zažít po půl roce jeho trvání a potkala jsem lidi, kteří dlouze a hrdě vyprávěli o tom, jak měli dvacet let privat v sex byznysu, o tom, jak žili na ulici, v kriminále, jak brali drogy – nebo pořád ještě berou drogy –, ale říkali to s plnou parádou, neponížením.

To je právě to, že ve skupině máš atmosféru, uspořádání, kde kromě jiného sdílíš intimitu, ale taky ocenění. V tomhle nastavení mohou ty příběhy vzniknout. Zrodit se. Samozřejmě tu taky dobře funguje, že když já sdílím něco osobního, otevírám i tobě dveře k tomu být osobní a důvěřovat skupině. Prostě se to řetězí. A pak je potřeba mluvit o významu jednotlivých pasáží. Nejde o to říct, že tahle pasáž „tvého života“ je blbá, nebo tohle lidi dojme, to tam vrzni – neděláme marketing. Ale bavíme se o tom, co je v té zkušenosti důležité, co jsou tam za významy, jak tomu rozumíme, když to slyšíme. Zase se vracím k důležitosti struktury a technik, které mohou pomoci vypravěčům se v příběhu posouvat, hledat význam. Neutopit se v něm. A asi to funguje, protože jsem neměla pocit, že tam s účastníky sedíme a pláčeme... I když se mě ty příběhy silně dotýkaly.

Myslím, že ses teď částečně dotkla i nějakého komunitního nebo společenského rozměru sdílení autobiografických příběhů. My se ale pomalu blížíme ke konci rozhovoru, tak jsem se chtěla zeptat, jestli máš pocit, že je v kontextu práce s ne-herci v divadle utlačovaných ještě něco, co stojí za zmínku a nemluvíly jsme o tom?

Napadá mě, jestli by se ne-hercům nehodily nějaké body podpory, když budou vytvářet příběhy. Popsat jim, jak na to. Využít techniky podporující storytelling. Taky se toho nebát a proces práce na příběhu strukturovat. Pomoci se jim v příběhu vyznat. Což jim může pomoci trochu poodstoupit od svého příběhu, přitom se mohou soustředit na to, jak vyprávění modelují, ale pořád je to silné osobní sdílení. To, co vyprávím a jak to vyprávím, nejde moc oddělit.

Je to pak bezpečné jak pro vypravěče, tak i pro publikum. Kdybych ti teď řekla, že ti například povyprávím svůj příběh o domácím násilí, tak se ti stáhne zadek... Dobré mi tady přijde přirovnání, že příběh si lze představit jako balon, který házím druhému – tedy divákovi, který ho chytá. Když si představím, že na někoho hodím vší silou medicínbal – v našem případě příběh o domácím násilí, tak ho můžu taky povalit nebo mu i ublížit. A autobiografie mají samozřejmě potenciál k tomu být takovým medicínbalem. Je dobré si uvědomit, že autobiografické příběhy je potřeba připravit na cestu k divákům tak, aby byly bezpečné jak pro vypravěče, tak i pro ty, kterým je vyprávíme. S naší skupinou jsme vytvářeli příběhy, které byly metaforické, ale zároveň byly pořád hodně o svých autorech a byly srozumitelné. Medicínbaly to byly pořád, ale možná je jejich majitelé spíš vědomě kouleli svým divákům, kteří je zvládli chytit. A to je myslím to nejdůležitější na vyprávění. Aby se to sdílení dalo chytit.



Práce s diváky

Joker mezi jevištěm a hledištěm

Přestože se role jokera může jevit jako těžko uchopitelná a do značné míry závislá na osobnosti toho kterého člověka, který se touto cestou vydá, existuje několik pravidel nebo postřehů týkajících se struktury samotného představení, kterých se lze s určitou mírou jistoty držet jako daného rámce a který má joker naopak jako rámeček také udržovat. Zatímco práce se skupinou je relativně komorní a skrytý proces, samotné představení je zkrátka performancí se vším všudy. A to se samozřejmě týká i role jokera. Joker je tím, kdo provádí diváky i ne-herce celým představením, kdo řídí proces a přebírá za něj do značné míry zodpovědnost.

Představení v divadle utlačovaných má relativně pevně daný sled třech fází, kterými joker provádí jak skupinu ne-herců, tak i diváky:

Zahajovací fáze: Joker na začátku představení předstupuje před diváky a snaží se je uvést do situace, v které se ocitli. Někteří jokeři mají tendenci akcentovat spíše performativní složku představení a začínají například vlastní písní nebo hrou na nějaký hudební nástroj. Barbara Santos z centra Kuringa často začíná představení zpěvem a zve tak diváky do „jiného“ – divadelního světa. Jiní mají tendenci představení spíše moderovat a jdou cestou mluveného slova, přivítání, uvedení diváků do situace.

Z perspektivy diváka je totiž situace specifická. Přicházejí na představení většinou proto, že je zajímavá téma nebo znají někoho z ne-herců či se někde doslechli o metodě. Podle našich zkušeností je zpravidla hlediště rozdělené na tyto tři skupiny. Každopádně divák je divák a přichází do divadla. I když zpravidla tuší, že se jedná o jiný typ divadla, než na který je zvyklý, často většina lidí neví nic o tom, jak má představení probíhat konkrétně. Nebo má jen matnou představu a někdy i pevně odhodlání

nenechat se vyprovokovat k aktivní účasti – záleží na obecnstvu. Z perspektivy jokera však platí to, že je dobré očekávat celou paletu důvodů, které jednotlivce na představení přivádí.

Vstup jokera na jeviště v první části by každopádně – ať už je způsob jakýkoli – měl pomoci divákům v základní orientaci v tom, kde se ocitli, co se bude během večera dít a co mohou čekat. Užitečné může být také dobře uvést představení a téma, umožnit divákům zážitek napojení na to, co bude následovat.

Představení: Po úvodním vstupu joker uvede připravené představení a tato část je tak z perspektivy diváka nejpodobnější tomu, co v divadle běžně zažívá. Sedí v bezpečně vytyčeném prostoru hlediště a dívá se na příběh, který divadelní skupina vytvořila. Po jeho skončení následuje potlesk a večer přechází do své druhé poloviny, které se říká „intervence“.

Intervence: Zde hraje joker opět důležitou roli jakéhosi mostu mezi jevištěm a hledištěm. Klade otázky, vyzývá diváky k přemýšlení o možnostech hlavního hrdiny a hlavně – snaží se dosáhnout toho, aby diváci jen nezkoušeli poradit z bezpečí svého sedadla, ale aby šli své nápady aktivně vyzkoušet přímo na scénu.

Z hlediska technik mají diváci několik možností. Mohou navrhnout změnu v některé konkrétní scéně z představení, mohou nechat představení hrát od začátku a zastavit ho v momentě, kdy mají pocit, že by hlavní hrdina mohl zkusit nějakou jinou strategii, nebo mohou dokonce navrhnout nové scény a společně je během večera vytvořit.

Z hlediska jokera má tento proces několik pravidel, která by měl divákům nastínit:

- Diváci mohou vyměňovat jen postavu hlavního protagonisty a žádnou jinou. V divadle utlačovaných platí totiž stejné pravidlo jako v běžném životě. Pokud chci dosáhnout změny, je zpravidla užitečné začít změnou u sebe a teprve z této – změněné – perspektivy se mohu dívat na to, co chci změnit ve svém okolí. Ani v divadle, ani v životě totiž zpravidla nejde zařídit jednoduše a přímočaře změnu někoho jiného. Nemohu například zařídit, že se z rasistického otce stane zastánce lidských práv nebo že se nekompetentní policista stane zdatným profesionálem jenom tím, že ho „vyměním“. Toto pravidlo lze samozřejmě během večera i rozvolnit. V případě, kdy třeba diváci rychle vyřeší zápletku, ale v hledišti je někdo, kdo zažil podobnou situaci ještě vyhocenější, může se joker rozhodnout pracovat se situací dál. V první fázi je však potřeba vycházet z takového příběhu, který byl skupinou nastolen, a ne z jeho idealizované a tím i od skutečnosti posunuté představy.

- V divadle je možné zkoušet strategie, které by si třeba dotyčný v běžné situaci nedovolil – právě proto můžeme pracovat divadelními technikami. Můžeme totiž zkoušet modelovat realitu, kterou by bylo obtížné si v běžném životě představit. Při představeních občas říkáme, že je to podobné jako v knize *Saturnin*. Když vidíme ve výloze cukrárny mísu s koblihama, dělí se lidé na tři skupiny. Tu první nenapadne vůbec nic. Tu druhou napadne, co by se asi stalo, kdyby s koblihama takhle v neděli odpoledne začali v cukrárně metat. A ta třetí – ta to udělá. V divadle utlačovaných si můžeme dovolit přesně tohle – vyzkoušet, jaké by to bylo začít metat koblihama. Co ale možné není, je používat tzv. magic – zázrak, který by zásadně posunul zkoumanou realitu. Nejde tedy zařídít, aby Letňany nebyly poslední zastávkou metra na trase C, aby metro jezdilo přes celou noc, aby měla dvanáctiletá protagonistka dva metry apod. To znamená – diváci by měli volit jen z takových možností, které běžná realita představená v příběhu nabízí.
- Diváci by při intervencích měli také respektovat věk hlavního hrdiny. Když je například protagonistka devatenáctiletá introvertní dívka, nejde v rámci intervencí měnit zásadně její charakter (a udělat z ní extrovertku) nebo očekávat životní zkušenosti adekvátní jiné etapě života (padesátileté zkušené ženy).
- Diváci ale mohou vstupovat do jednotlivých situací bez ohledu na pohlaví. Když je tedy hlavní protagonista muž, mohou intervenovat i ženy a obráceně. Zdůvodnění je takové, že nám jde o společné prozkoumávání jednotlivých situací a o různé nápady, které mohou jednotlivci bez ohledu na pohlaví dostat. Některé skupiny – například představení vytvořené Kabinetem divadla utlačovaných na Masarykově univerzitě v Brně – využívají i variantu, kdy je hlavní protagonista např. muž (nebo žena) a ve fázi intervencí představí jeho nebo její alter-ego opačného pohlaví – např. protagonistka Pavla má svého mužského dvojníka v postavě kluka Pavla. Podle toho, jakého pohlaví je intervenující divák, volí i genderovou variantu postavy. Tato strategie nabízí reflexi ještě na úrovni dalších rozměrů reality. (Jsou strategie Pavla a Pavly stejné nebo odlišné? Mění se zásadně možnosti protagonisty podle toho, jakého je pohlaví? Apod.)
- Jedním z citlivých okamžiků jsou témata týkající se viditelné fyzické odlišnosti. Když jde například ve hře, kde je hlavním hrdinou Rom, intervenovat zástupce majoritní společnosti, který nemá zážitek viditelné odlišnosti, může romské části publika připadat jeho intervence jako onen zapovězený „magic“. V tu chvíli je právě úkolem jokera,

aby v procesu intervencí hlídal autenticitu. To lze udělat na začátku vytyčením pravidel, ale také v průběhu intervencí pomocí komentářů a doplňujících otázek na intervenující diváky nebo na ne-herce, kteří se debaty o jednotlivých intervencích mohou také aktivně účastnit a pomáhat divákům hledat odpovědi na společné otázky.

- Je užitečné dopředu s diváky vyjednat variantu užití násilí. V našich představeních vždy na začátku říkáme, že kdyby se mělo schylovat k fyzickému násilí na jevišti, prosíme, aby diváci přešli do modu „slow motion“ – tedy zpomaleného pohybu. Na druhou stranu – toto pravidlo vždy nastavujeme, a možná právě proto se nám nikdy nestalo, že by někdo k fyzickému násilí chtěl skutečně sáhnout.

S takto nastavenými pravidly je pak většinou na jokerovi, aby zařídil takový typ interakce a bezpečí, v kterém diváci dokáží překonat logický ostych, zvednou pomyslnou hrozenou rukavici, která přichází od ne-herců, pokusí se do děje vstoupit a iniciovat alespoň malou změnu. Z naší zkušenosti je zpravidla nejkřehčí okamžik během představení a intervencí v momentě hledání odvahy k prvnímu pokusu. Jakmile se někdo o intervenci pokusí, bývá pro ostatní většinou snadnější odhodit ostych a začít společně tvořit – přemýšlet nad strategiemi, které by mohly hlavnímu protagonistovi zajistit život, který chce, a nikoli takový, který se mu děje.

Z hlediska jokera může dojít při interakci s diváky samozřejmě k celé řadě složitých momentů. Takto nastavený rámec pro intervence je skutečně jen rámcem a je jasné, že to, co se v představení skutečně stane, je výslednicí toho, jak funguje interakce mezi jokerem a skupinou ne-herců, jokerem a diváky, diváky mezi sebou navzájem i tématem, o kterém celé představení je.

A samozřejmě také platí, že každý joker je především naprostou individualitou a že do jeho fungování během večera se propisuje jeho osobnost, předchozí zkušenosti, vnímání jeho role ve společnosti, jeho dovednosti při práci se skupinou a schopnost využívat divadelní jazyk a formát divadla jako celku – i aktuální dispozice nebo indispozice.

Právě s vědomím široké škály možností a individuální interpretace role jokera jsme se rozhodly oslovit několik jokerů v České republice s prosbou, aby se podělili o svůj příběh, který by mohl být inspirací pro ostatní.

Jokeři pro vyprávění svého příběhu dostali k dispozici sadu otázek, které mohli využít jako vodítko pro vyprávění svého příběhu o tom, jaké to je být jokerem:

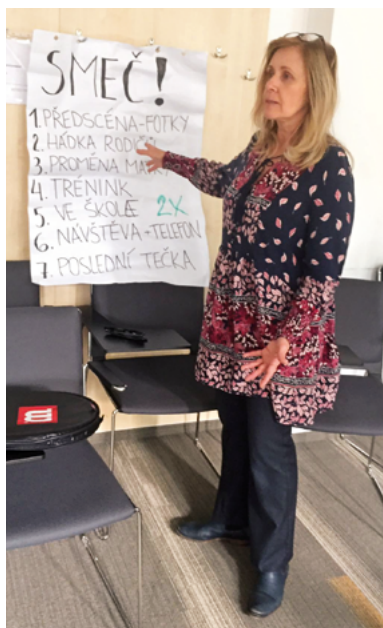
- Jak jsem se dostal/a k jokerování?
- Jaké byly první pokusy? S čím jsem do toho šel/šla a jak se potkávala má představa s realitou?
- Kam jsem se během let posunul/a? Jaký má můj pohled na jokerování vývoj?
- Co chci pomocí představení a kontaktu s diváky způsobit? Jak vidím roli jokera při představení/ve společnosti?
- Kdo je pro mě joker?
- Co bych vzkázal/a těm, kdo se na jokerování připravují?

A nakonec jsme požádaly o příklad práce s jednou skupinou či představením, která byla něčím výjimečná, resp. při které jsem se něco důležitého naučil/a.

Příběhy jokerů

Příběh Hany Císovské

Hana Císovská vystudovala obor Výchovná dramatika na DAMU v Praze, doktorát získala na Katedře pedagogiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. V současnosti pracuje jako odborná asistentka na Katedře sociální pedagogiky Pedagogické fakulty Ostravské univerzity. Věnuje se především výuce dramatické výchovy ve studiu sociálních pedagogů a učitelů pro 2. stupeň ZŠ a SŠ. Současně také učí na Střední škole prof. Zdeňka Matějčka v Ostravě-Porubě, kde se stará o dramatickou výchovu ve studiu oboru Předškolní a mimoškolní pedagogika. I ve volném čase se věnuje divadelním aktivitám, se studenty studijního programu Sociální pedagogika pěstuje divadlo utlačovaných.



Jak jsem se dostala k jokerování?

V běžné výuce dramatické výchovy se studenti oboru sociální pedagogika seznamují s různými přístupy dramatické výchovy a přesahy. Zaujalo je divadlo utlačovaných a přišla jim škoda, že v Ostravě není skupina, která by se tím zabývala. Nikol se zeptala: Proč to neděláme my? Moje odpověď, že nejsou lidi, kteří by se tomu věnovali, ji neuspokojila, a za nějakou dobu přišla s tím, že taková skupina složená ze studentů sociální pedagogiky je připravena začít. A tak jsme začali. Od nuly, s velmi malými zkušenostmi. Má představa byla (a stále je), že by skupina měla být flexibilní a roli jokera by mohlo zastávat více členů souboru. Vnímám jej jako pevnou součást skupiny a domnívám se, že joker by měl mít i zkušenost s hraním postav v příběhu. To je idea, ale realita je někdy jiná. Hrajeme především pro školy a někdy je obtížné sladit všechny povinnosti členů souboru tak, abychom našli termín, takže velmi často zastávám roli jokera já. A velmi ráda. Počítám se tedy k začínajícím (a prozatím příležitostným) jokerům.

Jaké byly první pokusy? S čím jsem do toho šla a jak se potkávala představa s realitou?

Mé první pokusy jokerování se opíraly o zkušenost učitelky dramatické výchovy a vedení strukturovaného dramatu. Kladla jsem otázky, jaké bych kladla po dramatické hře. Později jsem využívala také svou zkušenost s vedením dialogu z psychoterapeutického výcviku, s tím, že jsem si uvědomovala, že nejde o terapii a je nutné tuto hranici nepřekročit. Na počátku jsem měla největší obavu z toho, co budu dělat, když nebude nikdo z diváků chtít intervenovat na jevišti, což se v prvních představeních i stávalo. Teď jde spíše o udržení linie, o neustálé vědomí toho, oč jde, jaké otázky jsme si jako diváci položili a nač hledáme odpovědi.

Kam jsem se během let posunula? Jaký má můj pohled na jokerování vývoj?

V mém případě nemohu hovořit o posunu během let, ale spíše měsíců. Tak jako všechno, co neznáme, i mně nepřípadla na začátku role jokera vlastně tolik složitá a zpočátku jsem (jako vedoucí skupiny divadla utlačovaných) věnovala pozornost a energii samotné inscenaci a jokerování bylo až na konci přípravy. Čím jsme více hráli a já byla v roli jokera nebo jsem sledovala jokerování někoho jiného, otevíral se mi zcela jiný pohled na důležitost a náročnost toho, co dělá, jak musí být vybaven. Viděla jsem, jakou roli hraje jeho zkušenost nejen s divadlem fórum, ale taky s cílovou skupinou a s tématem, o kterém se hraje. Zcela zásadní je jeho

schopnost vést lidi, jeho sebevědomí na jevišti, jeho schopnost držet linii a zároveň naslouchat a improvizovat.

Co chci pomoci představení a kontaktu s diváky způsobit? Jak vidím roli jokera při představení/ve společnosti?

Nejprve je to prožitek, emoce, kterou přináší vlastní příběh a jeho divadelní zpracování. To by ale nestačilo, představení musí položit otázku, na kterou diváci budou chtít (a potřebovat) hledat odpověď. Pokud se nám to v naší inscenaci podaří, diváci jdou s námi i do druhé části – do intervencí. Pole pro jokera je pak dobře připraveno. Roli jokera vidím především v průvodcovství při hledání odpovědí, v podpoře diváků vystoupit z komfortní zóny a jít „to zkusit“. Jeho role je podle mě taky v tom, aby dobře pokládanými otázkami pomáhal divákům vyznat se v situaci protagonisty a hledal pro něj zdroje zvládnutí situace. Ve společnosti je role jokera podle mě podobná. Jen bude „vidět“ skrze diváky/občany/ budoucí občany, kteří budou mít zkušenost s tím, že změna je možná – a je možná díky jejich aktivitě.

Kdo je pro mě joker?

Průvodce obtížnou situací, facilitátor učení, ten, který stojí na straně utlačovaných a slabých.

Co bych vzkázala těm, kdo se na jokerování připravují?

Myslím si, že praxe je důležitá, že joker roste zkušenostmi. Ale ta praxe a zkušenosti by podle mého mínění měly být reflektovány. Nechte ostatní, ať vám poskytnou zpětnou vazbu, řeknou vám, jak vás vnímali, jak vám rozuměli, jak se jim chtělo pod vaším vedením jít do intervencí...

A nakonec – příklad práce s jednou skupinou či představením, která byla něčím výjimečná, resp. při které jsem se něco důležitého naučila. Při jednom představení, které jsem jokerovala, jsem se naučila, že diváci mohou reagovat velmi emotivně a že mohou emoce i ukazovat, pokud se jich příběh či některá z intervencí osobně dotýká. Když jsem se poprvé potkala v roli jokera s pláčem diváka, byl to pro mne překvapivý okamžik, protože by mě nenapadlo, že by ten příběh mohl vyvolat u někoho tak silné emoce. Rychle jsem si vzpomněla na to, jak reagovat v tomto okamžiku. Poprvé v roli jokera. Byla jsem ráda, že mám za sebou psychotherapeutický výcvik. Učila jsem se (a stále se učím) s tou situací zacházet bezpečně pro diváky i pro soubor.

Příběh Ondřeje Klíče

Ondřej Klíč vystudoval divadelní dramaturgii na JAMU. Věnuje se klaunství, hudbě, psaní scénářů a textů, divadlu utlačovaných a příležitostně dramaturgii. Učí na Divadelní fakultě JAMU. Je členem divadelního souboru Labil bones a externě spolupracuje s Divadlem Bolka Polívky.



Jak jsem se dostal k jokerování?

Jsem takový joker na lavičce náhradníků. Jokeruju většinou prvních pár realizací našich studentů. Poté vedeme program nějaký čas v tandemu a nakonec už to má na starost mladý joker sám. Mám exkluzivní příležitost vidět studenty, jak se s každou realizací v umění jokerovat upevňují a prohlubují. Zapisuji vše, co se během fóra děje. Poznámky pak bezprostředně po programu společně analyzujeme. Z takového procesu se toho mnoho učím. Z pozice diváka je snazší vidět, které tahy jokera jsou smysluplné a které ho zavádějí na scesti. Ukazují se také kroky, kterými se dá ze scesti vrátit. Zásadní ale asi zůstává potkat se s diváky na tématu. To se pak jokeruje jako na surfu, který nese příznivá vlna.

Jaké byly první pokusy? S čím jsem do toho šel a jak se potkávala má představa s realitou?

Když dovolíte, vrátím se teď v této úvaze na chvíli do doby tápání. Mé první zkušenosti s jokerováním spadají do doby, kdy jsem byl aktivním členem Kabinetu divadla utlačovaných. Pamatuji si zmatek, nejistotu,

pocit promarněné příležitosti. Zároveň ale sílí potřebu odhalit, jak na to. Posun přicházel s uvědoměním si toho, jaké je vlastně místo jokera v divadle fórum. S tímto poznáváním začal přicházet klid a radost. Být jokerem neznamená dělat show (i když trochu ano). Mnohem více je to příležitost mluvit s lidmi o otázkách, na které neznám odpověď, a opírat se přitom o divadelní inscenaci, kterou jsme stvořili na základě podobných zkušeností s útlakem.

Co chci pomocí představení a kontaktu s diváky způsobit? Jak vidím roli jokera při představení/ve společnosti?

Rád bych si jako joker zapamatoval několik doporučení. Zdá se mi, že pár prostých vět mi v situaci, kdy stojím před aktivním publikem, podpírá nohy a dává lehkost. Zde jsou:

Zjednodušit komunikaci na pár otázek.

Být si vědom otázky, která je antimodelem položena.

Mít rád lidi, co přišli.

Vést to tak, abychom zaostřili i na drobné změny.

Vyslechnout, vstřebat a zareagovat.

Kdo je pro mě joker?

Odpověď na tuhle otázku zkusím převrátit a podívám se na to, na co se při jokerování těším. Především na to, jak se rozhybe diskuse. Co mě zajímá? Ty každodenní drobné útlaky, které nás dusí, a to, jak se s nimi vypořádat. Na co se těším? Na ten moment, kdy v naší osobní situaci spatříme vliv systému, ve kterém žijeme, a objevíme a pojmenujeme mechanismus, který se opakuje v soukromých situacích nás všech.

Co mě naplňuje? Intervence diváků založené na argumentech, ale i ty výsostně fyzické. Co mě fascinuje? Možnost hledání energie a síly na to čelit útlaku na jevišti a pak to zkusit mimo něj.

Co bych vzkázal těm, kdo se na jokerování připravují?

Kdybych měl někomu dát pár hesel a při tom si myslel, že mu mohou pomoci v jokerování, byla by to asi tato:

Znej svoje téma.

Buď prostý a bystrý.

Miluj svoje lidi.

Trénuj se ve zvědavosti.

Sleduj, kde je v reakci diváka ukryt návrh na intervenci.

Všímej si malých změn a nabádej k tomu.

Potkej se s publikem na tématu.

Zkus toto cvičení: Žvýkej 10 minut jednu sušenou hrozinku. Sleduj, jak se během vyměřeného času proměňuje její chuť. Až budeš stát před divákoherci, vzpomeň si na toto cvičení o kráse trpělivosti.

Jednou z podmínek demokratické diskuse je totiž zřejmě také trpělivost a touha poznávat variace a odstíny lidí, se kterými sdílíme Zemi.

Příběh Dany Moree

Dana Moree pracuje na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy. Vystudovala Pastorační a sociální práci, Obecnou antropologii a v roce 2008 ukončila doktorské studium na Univerzitě humanistiky v Utrechtu. Absolvovala několik výcviků v metodě divadla utlačovaných a dále pak základní výcvik v krizové intervenci, výcvik Terapie zážitkem a dokončuje i výcvik Systemická supervize a koučování. Kromě akademické činnosti se věnuje tématu setkávání kultur i v rámci kurzů a seminářů a spolupracuje s řadou neziskových organizací (InBáze, Eduzměna a další). V oblasti divadla utlačovaných vytvořila spolu s Lízou Urbanovou více než 25 představení s nejrůznějšími cílovými skupinami. Více viz www.dvena.treti.cz. Je autorkou řady publikací, například Učitelé na vlnách transformace, Základy interkulturního soužití nebo Meziprostory.



Jak jsem se dostala k jokerování?

Nedávno se mě někdo ptal na to, jak jsem se dostala k divadlu utlačovaných, a já jsem ke svému velkému překvapení pronesla, že divadlo utlačovaných je metoda, před kterou jsem systematicky deset let utíkala a nakonec neutekla. Nejdřív mě odpověď zarazila, ale když jsem o ní následně přemýšlela, tak je do značné míry pravdivá.

S divadlem utlačovaných jsem se poprvé setkala před více než dvaceti lety v Německu na jednom interkulturním semináři. A právě tam jsem metodu vyhodnotila jako mocnou – a pro mě nedostupnou. Hledala jsem celou řadu výmluv – nejde ohlídat její aplikace, nejde ohlídat, aby nebyla zneužívána, je obtížné se ji naučit, nemám peníze na výcvik, nevím, kam se na výcvik přihlásit. I s odstupem času jsem přesvědčená o tom, že to všechno je pravda, ale v mém případě sloužila tato pravda částečně i jako zástěrka velkého ostychu postavit se na jeviště a... „dělat divadlo“. A jak už to tak v životě s velkými rozhodnutími bývá, divadlo utlačovaných se vždy jednou za čas objevilo, aby mi zatukalo na rameno.

Až jsem jednoho dne podlehla a když se naskytl příležitost uspořádat nějaký typ kurzu ve spolupráci mezi Britskou radou a Fakultou humanitních studií UK, řekla jsem si právě o téma divadla utlačovaných.

Tímto podrobnějším úvodem se vlastně chci obloukem dostat k odpovědi na první otázku. Já jsem se totiž nechtěla nikdy dostat k jokerování. Ostatně, termín joker jsem slyšela poprvé v rámci výcviku. To, co mě fascinovalo, byla metoda sama o sobě. Možnost přetavit skutečné zážitky do příběhu a vytvořit paralelní reality, do kterých můžeme vstupovat, a zkoušet je tak z relativního bezpečí divadelního jeviště opravit, změnit, přetvářet.

Když jsem několik let poté, co jsem aktivně začala divadlo utlačovaných dělat, uvažovala znovu a znovu o roli jokera, která mě nikdy nepřestala úplně zneklidňovat, přemýšlela jsem po tisíci o jeho – a tedy i mé – legitimitě. Co to vlastně dělám? V hledání alespoň částečné a prozatímní odpovědi mi paradoxně pomohl covid, který zařídil, že jsem téměř rok nestála na jevišti. Tato zkušenost způsobila i určitý odstup, který jsem v běžném režimu nacházela o moc hůře, a také mi umožnil na chvílku zažít, jaký by byl můj život bez divadla. A tak jsem mohla takto v ústraní přemýšlet nad tím, co vlastně do mého života divadlo utlačovaných přináší, a naopak, co jako joker vlastně dělám. A tehdy jsem si pro sebe našla jednu z odpovědí, která mě pro tuto chvíli uspokojuje.

Říkala jsem si. Jeviště má nějakých 12 m². Většina jevišť, na kterých jsme hráli, měla velikost kolem 3 × 4 m². To není moc. Je to tedy 12 m² světa, která mohu společně s našimi ne-herci a diváky změnit. Pokusit se je změnit. Vytvořit společně 12 m² světa, který se mi bude líbit, kde budeme spokojení, kde budeme chtít žít.

Najednou mi ten obraz připadal vlídný, milý, uspokojivý. Já jako joker mohu být tím, kdo se prostě spolu s ostatními snaží o vymodelování takové změny, která by obstála na takto malé ploše. Najednou mi role jokera připadala známá a více uchopitelná.

K tomuto bodu ale vedla celá řada menších i větších odpovědí a mnohonásobně větší množství otázek.

Jaké byly první pokusy? S čím jsem do toho šla a jak se potkávala má představa s realitou?

Zajímavé i teď s odstupem pro mě je, že si vůbec nevybavuji své první představení. Díky tomu, že je můj hlavní background spíše z oblasti pedagogiky, brala jsem na začátku práci se skupinou i interakci s diváky jako určitý specifický typ práce se skupinou. Divadelní rozměr této role jsem začala chápat a uchopovat až mnohem později. A protože jsem do

té doby se skupinami pracovala, připadalo mi, že mým hlavním úkolem je pohlídat dynamiku večera a vytvořit bezpečný prostor pro všechny. A v tom všem mě trochu rozčilovalo, že diváci sedí zpravidla v řadách, a v prostorech, kde jsme hráli, převládá frontální uspořádání. Tam, kde to prostor umožňoval, jsem se také důsledně snažila narušit toto tradiční divadelní uspořádání. V Rock Café jsme například dlouho narušovali hlediště kavárenskými stolečky, kolem kterých byly do kruhu židle, a prostor tak podstatně víc připomínal kavárnu než divadlo. A v prostoru mám dodnes tendenci držet se spíš mezi diváky než na jevišti. Zkrátka – můj pedagogický background neumím úplně zapřít.

Kam jsem se během let posunula? Jaký má můj pohled na jokerování vývoj?

Za posledních deset let jsem zažila představení v divadelních sálech i malých nedivadelních prostředích typu sokolovna nebo škola, hráli jsme pro děti i dospělé, pro různě složené a smíšené publikum. Vlastně si pamatuju jen málo představení. Častěji mi zůstane ve vzpomínce jen atmosféra toho kterého prostoru a diváků a pak samozřejmě několik situací, které mě nějak zásadně ovlivnily nebo posunuly ve vnímání role jokera a jeho působení v prostoru mezi jevištěm a hledištěm.

Velkou vděčnost v roli jokera jsem zažila v momentě, kdy jsme v prvních letech hráli několik představení, která byla vytvořena skupinou romských a neromských mladých lidí. A protože diváci jsou zpravidla prodlouženou sociální sítí ne-herců, sešli se i v sále jak Romové, tak Neromové. Pamatuju si na hluboký údiv, když jsem v divadle zažila to, co se mi do té doby v žádném jiném prostředí zažít nepodařilo. V sále bylo kolem sedmdesáti diváků z obou pomyslných stran rozdělené společnosti a společně se smáli, přemýšleli, snažili se vymyslet řešení, mluvili spolu! To samo o sobě byl velmi silný zážitek. V jednu chvíli se při intervenci stalo něco, co část romských diváků v sále považovala za nemožné – a diváci si to mezi sebou začali vysvětlovat a ptát se. Vlastně na chvíli zapomněli na ne-herce i jokera a už si jen povídali. S tímto zážitkem se pojí má hluboká úcta k této metodě. Zdá se, že – alespoň občas – dokáže vytvořit nějaký nový typ zážitku, který by jinak nebyl možný a který umožňuje změnit kousek reality kolem nás. Vytvořit kousek světa, který by bez divadla nevznikl. Kousek světa, v kterém se Romové a Neromové úplně normálně společně baví a hledají odpověď na nastolenou otázku.

Že tento svět může být i nebezpečný, jsem si uvědomila při představení *Odchodem to nekončí*, v kterém jde o situaci domácího násilí. Vše běželo hladce, diváci přinášeli nové nápady, jak situaci vyřešit. Až se v hledišti

zvedl pán středního věku a zahlásil něco v tom smyslu, že přece všichni víme, že každý z nás si vybírá rodinu, do které se narodí, a že když si hlavní protagonistka vybrala násilnou rodinu, tak k tomu měla asi nějaký důvod. Byla to jedna z mála chvil, kdy jsem se rozhodla diváka velmi ostře konfrontovat a postavit se na stranu ne-herců – v tomto případě žen, které právě od tohoto typu mužů často odcházely. Divákovi jsem nabídla variantu jít na jeviště a pokusit se v té rodině tedy žít tak, jak myslí, že by to bylo vhodné. Už si nepamatuju, jak celá situace dopadla, ale od té doby mám jasno v tom, že pokud se něco podobného stane, musím jako joker stát jednoznačně na straně ne-herců, kteří nesou vlastní kůži na trh. A tehdy jsem si poprvé uvědomila, že to nemusí být vždy úplně snadné.

A pak si vybavuju ještě jeden moment, kdy jsem pochopila, jakou moc mají nejenom slova, ale také energie. Hráli jsme představení *Žtracená*, v kterém se hlavní protagonistka – mladá křehká dívka z Krymu – dostane do konfliktu s matkou své kamarádky, která nesnáší každého, kdo má ruský přízvuk. Diváci už v tu dobu celou řadu situací moc hezky vyřešili ve zbytku příběhu, s matkou ale nikdo nedokázal hnout. A najednou se ze zadního rohu hlediště ozvalo „pusťte mě na ni“. Mladý muž nevydržel a rozzlobeně krácel dopředu. „To si přece nemůže dovolit,“ horlil. Potleskem jsme ho vyprovodili na jeviště, on si sednul ke stolu místo hlavní protagonistky, matka spustila svoji roli a on tam jen seděl a díval se nevěřicně na ni – a nepromluvil ani slovo. Scénu jsem tehdy ukončila a ptám se ho, jak je to možné, co se stalo? A on říkal, že si nikdy nedokázal uvědomit, jak těžké je sedět proti někomu, kdo vysílá takto negativní energii. V téhle situaci mi přišlo fascinující, jak hmatatelně může energie fungovat a jak uchopitelná a srozumitelná je v divadelním zpracování.

Co chci pomoci představení a kontaktu s diváky způsobit? Jak vidím roli jokera při představení/ve společnosti?

Celkově mám jokerování spojené spíš se zážitky společného zaujetí, hledání. Mám moc ráda ten moment, kdy se rozplynou počáteční obavy, v sále to začne trochu vřít, diváci společně s ne-herci jsou zaujati situací a společně hledají nějaké zlepšení, řešení..., vymýšlejí nové a nové intervence a chtějí zkoušet další scény.

Kdo je pro mě joker?

Roli jokera vnímám vlastně pořád stejně jako po výcviku. Terry nám tehdy říkala, že být jokerem je identita. Je to člověk, který chodí po světě

a pořád dokola klade otázky, které nemusí být vždy příjemné – proč tohle a oohle nejde, proč je to tak zaběhané, proč to nejde dělat jinak, jak jinak by to šlo... Uvědomuji si, že joker se pro mě stal jednou z mých nejsilnějších profesních identit. I v jiných než divadelních kontextech mám tendenci hledat pořád nová a nová řešení, mám chuť nenechat věci jen tak být a vždy, když hledám legitimitu pro tento způsob přemýšlení, skončím nakonec u toho, že na to mám certifikát – mám papír na to být novodobým šaškem, který nastavuje zrcadlo a klade nepříjemné otázky, a mým úkolem je ptát se proč a hlavně – jak jinak. Vlastně mi z tohoto hlediska role dává velký smysl.

S postupem let mám vůči ní ale zároveň větší a větší respekt. Při práci se skupinou si víc uvědomuju nebezpečí retraumatizace a do hloubky se snažím připravovat program, promýšlet každý další krok, vést skupinu bezpečně. A totéž vnímám při představeních. Uvědomuji si, že se zabýváme velmi citlivými tématy, před kterými mám sama respekt. A právě proto se snažím být hodně důkladná při dlouhodobé i krátkodobé přípravě. Být jokerem je pro mě permanentní práce s nejistotou. A jednou ze strategií je pro mě pečlivá příprava. Snažím se číst, vzdělávat, chodím na kurzy, výcviky. Když před sebou mám práci se skupinou, dělám si důkladnou přípravu. Většinou se snažím hodně poctivě nachystat, což v mém případě znamená meditaci, soustředění, důkladnou práci se sebou a svým vnímáním, nějaký typ divadelní rozcvičky... Vlastně totéž, co pak děláme při přípravě před představením s ne-herci, absolvuji předtím sama.

Co bych vzkázala těm, kdo se na jokerování připravují?

Myslím si, že joker je takový, jaký je ve skutečnosti člověk. Dlouho jsem si kladla otázku, jestli je joker divadelní role, nebo autentická osoba. A čím dál tím víc se přikládáním k tomu, že být dobrým jokerem znamená být především poctivě sám sebou. Hybatelem večera je má energie a mé přesvědčení, má práce se sebou a mojí osobností jako pracovním nástrojem, moje schopnost napojit se na sebe, ne-herce i na diváky... Na výcviku Terapie zážitkem dlouhodobě pracujeme s tím, že člověk má tak blízko k druhým, jak blízko má sám k sobě. A tak si nakonec myslím, že poctivost v zacházení se sebou i druhými je základní výbavou jokera. Přičemž to nevnímám jako klišé – znamená to se svou osobností poctivě pracovat a starat se o ni mimo jiné i jako o pracovní nástroj.

Navzdory tomu, že joker pro mě není divadelní role, pomáhají mi i takové drobnosti, jako například šaty a rekvizity, které jsem si postupně vytvořila. Jokeruju zpravidla v jednom typu oblečení, které mi pomáhá

„vžít se“ do role toho, kdo za chvíli předstoupí před diváky, a nechodím v něm jinak. Postupně vznikl vlastně jakýsi „kostým“. Ušila jsem si velký výrazný pytel, s kterým chodím jen jokerovat a mám v něm různé drobné pomůcky, které si беру s sebou (zpravidla je to lano, tibetská miska, obraceč času z Harryho Pottera a sbírka citátů, v kterých většinou zalovím na konci představení). Zkrátka – postupně jsem se dopracovala k tomu, že joker je pro mě sice identitou, ale že divadelní postupy mu mohou výrazně pomoci dobře tuto identitu žít na oněch 12 m² světa.

Příběh Lenky Polánkové

Lenka Polánková (rozená Remsová) působí jako odborná asistentka na Katedře sociální pedagogiky PdF Masarykovy univerzity. Zabývá se možnostmi dramatické výchovy při práci se sociálně znevýhodněnými skupinami a v oblasti školní primární prevence. Specializuje se na metodu divadla utlačovaných. Aplikovala ji při práci v sociálně vyloučených lokalitách v ČR, s mladými lidmi vyrůstajícími v ústavní péči, s lidmi bez domova, s ženami se zkušeností domácího násilí a bezdomovectví, v otázkách soužití většinové a menšinové společnosti a v tématech genderu. V současnosti se věnuje uplatnění divadla fórum v programech primární prevence na školách. Je zakládající členkou Kabinetu divadla utlačovaných při PdF MU. Působí také jako externí lektorka na Katedře výchovné dramatiky na DAMU a Katedře speciální pedagogiky na Univerzitě Palackého.



Jak jsem se dostala k jokerování?

V roce 2006 jsem si řekla, že bych se ráda potkala s Augustem Boalem osobně a rozhodla jsem se odjet na jeho dílnu do londýnské společnosti Cardboard Citizens. Vedle vysněného setkání s Augustem Boalem jsem v Londýně z hlediska divadla utlačovaných získala ještě další zásadní zkušenost. Společnost Cardboard Citizens, která pracuje s lidmi bez domova, mi umožnila zúčastnit se s nimi jejich turné po londýnských azylových domech s představením *Urban Wilde Life*. Jokerem skupiny byla Terry O'Leary. Bylo úžasné vidět ji jokerovat. Síla, naléhavost a autentičnost jejího dialogu s publikem pro mě odstartovaly ve chvíli, kdy pronesla na začátku zhruba tato slova: „I my jsme byli bez domova a někteří z nás před rokem seděli na vašem místě... My sami jsme prožili příběh, který uvidíte...“ Tyto věty jsou pro mne nadějí i apelem směrem k divákům. Apelují na nutnost proměny jejich vlastní životní situace a přítomní herci na jevišti ukazují/zobrazují její možnost. Utváří

pocit sounáležitosti s publikem. Divadlo fórum tvořili herci s životní zkušeností bezdomovectví, hráli vlastní příběh upozorňující na situace, ve kterých nastavený sociální systém selhává, a hlavně – hráli jej pro lidi se stejnou zkušeností, zkušeností být bez domova. Bylo to pro mne nové, tolik odlišné od divadla fórum, které jsem do té doby znala pouze v podobě realizací jako primární prevence pro školy. Bylo to poprvé, co jsem viděla divadlo fórum, které řešilo naléhavý společenský problém a apelovalo na sociální změnu.

Terry mi nabídla, že se můžu přijít podívat také na umělecké dílny, které vedou pro lidi bez domova v jednom z londýnských center, kam mohou tito lidé dobrovolně docházet. Po odjezdu z Cardboard Citizens jsem porozuměla tomu, co to může znamenat být jokerem. Už nešlo jenom o vedení dialogu s publikem při divadle fórum, ale také o to, že joker sám pracuje se svou skupinou, kterou podporuje a rozvíjí, se kterou tvoří a hraje například divadlo fórum, ale hlavně se snaží šířit myšlenku, které sám věří. Stejně tak jako hlavní protagonista v divadle fórum má i joker potřebu a touhu proměňovat naši realitu směrem, který si osobně pojmenovávám jako směr k lidskosti.

Moje jokerování ještě dlouho po mé návštěvě Londýna nemělo tento plný rozměr. Jokerem jsem se cítila až ve chvíli, když jsem mohla být součástí většího a stálého celku. Když jsme s mými přáteli založili Kabinet divadla utlačovaných (KDivU) na Masarykově univerzitě v Brně, náš tým se na určitou dobu ustálil a společně jsme mohli dále růst. Když jsme v tomto týmu tvořili představení na témata, která pro nás byla důležitá, když jsme se spojili s neziskovými organizacemi a ve spolupráci vytvářeli divadla fórum s mladými lidmi vyrůstajícími v ústavní péči, s lidmi bez domova a se ženami se zkušeností domácího násilí a bezdomovectví. Strategii spojit síly s neziskovými organizacemi a mít v tvůrčím týmu pestrou škálu profesí jako například sociálního pracovníka, sociálního pedagoga, psychologa, sociologa... považuji za velmi smysluplnou. Tato strategie mi z mého pohledu pomáhá naplnit poslání role jokera v jeho plném významu.

Do mé každodenní práce patří i práce se studenty vysokých škol, kterým se snažím předávat sílu svého poznání o divadle utlačovaných z Cardboard Citizens. Kladu si otázku, zda jsem v tu chvíli stále jokerem. Se studenty Sociální pedagogiky a volného času prostřednictvím divadla fórum většinou realizujeme preventivní programy pro školy. Zkoumáme příběhy útlaku, které sami prožili. Věk cílové skupiny pro divadlo fórum volíme na základě rezonance tématu. Nejsme však stálou skupinou, kterou by spojovalo jedno hlavní prožité téma. Při realizacích divadla fórum

přenechávám vedení dialogu s publikem studentům. Můžeme v tu chvíli říct, že jsou jokery? Přece dosud sami nepracovali se svou vlastní skupinou. Svou roli při práci se studenty vnímám někde na pomezí jokera a pedagoga vysoké školy. Spočívá v mé podpoře studentů metodu divadla utlačovaných prozkoumat. Přesto však naše společná práce ctí hlavní principy divadla utlačovaných.

Jaké byly první pokusy? S čím jsem do toho šla a jak se potkávala má představa s realitou?

Když vidím svoje studenty, jak začínají jokerovat při divadle fórum, vidím své vlastní začátky. Moje první pokusy jokerovat bych popsala jako moderaci diskuse. Cítila jsem se ztracená. Byla jsem schopná motivovat a strukturovat diskusi. Opakovat hlavní myšlenky z řad diváků. Zapomínala jsem však s publikem mluvit. Sokratovskému dialogu, který podněcuje diváky k myšlení a ke kritickému uvědomění, jsem byla daleko. Cítila jsem sice v diskusi místa, kde by bylo dobré položit divákům otázku, ale bylo pro mě těžké tak rychle reagovat a pohotově otázky formulovat. S naší skupinou KDivU jsme si proto vymysleli a vyzkoušeli techniku „Time“. S diváky jsme se domluvili, že můžeme v průběhu představení použít Time, tedy čas, kdy vystoupíme na okamžik ze hry a joker s herci si domluví další strategii hry. Na Time mám ráda fakt, že během toho, co si herci a joker domlouvají strategii, diváci se (ze zkušenosti) vždy začnou spontánně bavit mezi sebou k tématu představení. Time lze chápat jako techniku, která může přinášet určitou jistotu začínajícím jokerům.

Někdy se studenti ptají, zda by mohli jokerovat ve dvou, v naději, že se budou moci o sebe vzájemně opřít. Jokerovat ve dvou je ale ve skutečnosti velmi náročné. Když jsme zformovali naši skupinu KDivU, sami jsme s tímto nápadem experimentovali. Pokud jedno představení jokerovali dva jokeři a měli se vzájemně doplňovat, dopadlo to většinou tak, že jeden joker zastínil toho druhého a ten se stáhnul. Domnívám se, že vytvořit společný dialog jokerů mezi sebou a ještě s publikem je možné, ale klade to velké nároky na jejich dovednost spolupracovat, být na sebe naladěni, dávat si vzájemně prostor. Každý z těchto dvou jokerů má totiž v jednu chvíli rozdílné myšlenky, nápady a hlavně svou vlastní představu o tom, jak a kam dále směřovat dialog. Trochu jinou situaci dvou jokerů jsem zažila, když jsme hráli s touto skupinou představení *Příběhy jako ze škatulky* s tématem genderových stereotypů. Příběhy byly jak o útlaku žen, tak i mužů v kontextu genderu. Logicky jsme si tedy přáli mít dva jokery. Pro mužské příběhy muže a pro ženské příběhy ženu. Pokud jsme

měli takto jasně rozdělenou strukturu, byla tato spolupráce funkční. Byli jsme sice dva, ale jokerovali jsme každý zvlášť. Celek divadla fórum vždy připadal pouze na jednoho z nás.

Jako pro jokera pro mě bylo vždy důležité, když jsem měla možnost sjednotit se s celou skupinou na hlavních bodech struktury jokerování. Co chceme jako skupina v rámci představení sdělit, zda a jaké hry si společně s diváky zahrajeme před představením, jaké hlavní otázky chceme publiku položit, jak představení uzavřeme. Bylo pro mne ale také důležité mít důvěru skupiny a možnost reagovat na vzniklé situace s diváky a tvůrčím způsobem s nimi rozvíjet dialog.

Kam jsem se během let posunula? Jaký má můj pohled na jokerování vývoj?

Když jsem viděla v Londýně jokerovat Terry O'Leary, zapůsobilo na mne, jak dokázala vytěžit ze zvláštní situace s divákem absolutní maximum. Jak už jsem zmínila, jejich představení se hrálo v londýnských azylových domech. Občas se stalo, že mezi diváky byl někdo pod vlivem alkoholu. Terry vedla dialog s publikem a takový člověk měl velkou potřebu se do dialogu zapojit. Jeho projev byl z mého pohledu agresivní. Já bych se v tu chvíli jako joker pravděpodobně zaměřila na dialog s jiným divákem. Terry však vycítila důležitost, naléhavost této situace. Pomohla tomuto divákovi objevit, co ho na situaci tak zaujalo a vygenerovat jeho návrh na řešení situace. Když ho vyzvala k intervenci, řekl, že nepůjde. Jak vyplynulo z jejich dialogu, byla to důležitá intervence. Terry v tu chvíli řekla: „Rozumím. A zůstat sedět a mluvit s naší postavou můžeš?“ Poté, co divák souhlasil, herec s ním začal hrát přímo v publiku. Uvědomila jsem si, že se jako joker musím umět spolehnout sama na sebe. Tato zkušenost mi dodala odvalu, že můžu i v divadle fórum v dialogu s diváky experimentovat a tím je podpořit v dialogu. Ušít jim ho na míru.

V roce 2008 jsme pak se skupinou studentů v rámci předmětu divadlo fórum připravili představení *Volným pádem* na zakázku pro organizaci Podané ruce. Vytvořili jsme čtyři příběhy s tématy domluvených soubojů mezi žáky, které se odehrávají mimo školu; zneužívání nezletilých dívek na diskotékách; soužití s novým partnerem rodiče z pohledu dětí a šikany v třídním kolektivu. Představení jsme hrávali pro žáky se specifickými vzdělávacími potřebami a studenti mě poprosili, abych je jokerovala. Nejraději mám, když jeden za druhým chodíme na jeviště a zkoušíme nápady. Ale potřeby této skupiny byly jiné. Příběhy se žáků dotýkaly, byli vtaženi do děje i do diskuse, ale k tomu, aby někteří z nich vyšli na jeviště, potřebovali větší podporu. Musela jsem ihned zareagovat.

Napadlo mě spontánně využít na jevišti techniku „Echo“. Ten, kdo měl nápad a necítil se na to hrát, vstoupil na jeviště jako rádce hlavní postavy. Pošeptal mu do ucha, co přesně má říct a hlavní postava jeho hlas amplifikovala. V mých očích diváci stále aktivně jednali sami za sebe v této situaci (formulovali a vyslovili věty, jako reakci na antagonistu), ale zároveň byli chráněni hlavní postavou. Byl to moment mé tvůrčí svobody, jak utvářet dialog s publikem.

Co chci pomocí představení a kontaktu s diváky způsobit? Jak vidím roli jokera při představení/ve společnosti?

Jako pro jokera byla pro mne důležitá ještě další dvě místa v těchto jedinečných setkáních s žáky v organizaci Podané ruce, o. p. s. Na závěr představení jsme žákům nabídli, že ještě zůstáváme, a pokud budou chtít, mohou se s námi sejít a mluvit s námi. Byly to pro mne nejkrásnější okamžiky představení. Moment, kdy se žáci prolnuli se studenty neherci a sdíleli s nimi, jak silné pro ně představení bylo a proč. Slyšeli jsme mnoho osobních příběhů. Tato reflexe představení posilovala naše přesvědčení o důležitosti naší práce a významnosti těchto setkání jak pro žáky, tak i pro nás.

A dále. Po prvním představení, které jsme takto odehráli, za námi přišly učitelky a ptaly se nás: „Jak jste to udělali?“ A my jsme nechápali, co myslí. „Udělal co?“ – „No, že děti celé ty dvě hodiny seděly na jednom místě, nikdo z nich si nešel odskočit. A co, seděly, že s vámi mluvily a tolik se zapojovaly. To my ze školy vůbec neznáme.“ Byly opravdu ohromené. Po každém představení, které jsme pro žáky se specifickými vzdělávacími potřebami hráli, jsme se od učitelů dočkali stejné reakce. Pokud se příběh hlavní postavy diváků dotýká, jsou při představeních diváci zaangażovaní, aktivní jak v diskusi, tak na jevišti.

Rezonance diváků s příběhem

Podobnou zkušenost rezonance mám také z jiného představení, které jsme hrávali pro výchovné ústavy a dětské domovy. Kolem roku 2012 jsme společně se studenty a s mladými (neplnoletými) lidmi vyrůstajícími v náhradní péči (SOS vesnička a výchovný ústav) a jedním vychovatelem výchovného ústavu vytvořili představení *Zlatá klec*, se kterým jsme objeli téměř celou republiku. Měli jsme „klučíci“ příběh akcentující touhu zůstat sám sebou v prostředí výchovného ústavu. V prostředí, které mě „nutí“ nasazovat si masku a jednat dle očekávání druhých. Tento příběh vyrostl na větě jednoho z účastníků: „Než jsem přišel do výchovňáku, nikdy jsem nekouřil!“ A měli jsme „holčíci příběh“ Magdy,

kteřá se po odchodu z ústavní péče potýká s náročnými životními situacemi, jako jsou práce na černo, výběr nespolehlivého partnera, ztráta bydlení, mateřství a odebrání dítěte. Jako skupina jsme si dali podmínku, že chceme, aby na představeních byl mezi herci vždy alespoň jeden herec s osobní zkušeností s příběhy. Na začátku představení, po vzoru Terry, jsme uvedli, že někteří z nás příběh skutečně zažili. Dodnes mám před sebou opakující se obraz z různých výchovných ústavů. Na začátku představení sedí nejméně třetina publika v mikínách s kapucí na hlavě a sluchátky v uších, sesunutí na židli. Postupně mizí kapuce z hlav. Šije to s nimi, zapojují se do diskuse a chodí hrát na jeviště. Ukázalo se, že není klučičí a holčičí příběh. Oba příběhy s mladými lidmi vyrůstajícími v ústavní péči silně rezonovaly.

Jak ukončit fórum?

Často jsme si v naší skupině KDivU kladli otázku, jak ukončit fórum. Mnoho našich představení prostě končilo. Ulevilo se mi, když nám Julian, syn Augusta Boala na Festivalu Pula Fórum řekl, že některá svá představení končívá prostě tehdy, když je diskuse nejbouřlivější. Se záměrem, aby diváci odcházeli nespokojení a nabuzení k dalšímu myšlení a akci ve svých životech. Viděla jsem jejich skupinu CTO Paris končit také tzv. happyendem, kdy diváci navrhují, jak by měl život hlavní postavy vypadat například za deset let, kdyby to byl happyend. Herci na scéně představy diváků okamžitě zobrazují. Vzniká mírně rozhybaný živý obraz. A když je málo herců, přidávají se do obrazu lidé z publika.

Mám za to, že závěr fóra by měl reagovat na atmosféru, která vznikla v průběhu diskuse s diváky. V představeních, která hráváme se studenty pro školy, většinou končíme fórum přáním hlavní postavě. Ta si stoupne před diváky a diváci jí nahlas přejí. Přeju Ti... Postava jejich přání přijímá a spíše jen mimicky interaguje. Ve formulaci přání pro postavu se podle mne shrnují hlavní témata, která si diváci skrze postavu mohli a potřebovali sami v sobě prozkoumat.

Může fórum mít více hlavních postav?

Letos jsme se studenty vytvořili pro školy a věkovou skupinu teenagerů podle mne půvabné a humorné představení *Smím prosit?* s tématem genderových stereotypů, zasazené do prostředí tanečních. Většina postav je jak utlačovanými, tak i vzájemnými utlačovateli. Podobně jako tomu může být i v našich životech. Například dívka, kterou na začátku představení její kamarádky oblékají do tanečních do vyzývacích šatů, ve kterých se necítí (je utlačována), na konci představení má problém respektovat

vyřčené NE mladíka, kterého svádí (utlačuje jej). Před premiérou jsem znejistěla, jak tento model bude fungovat. Model bez jedné hlavní postavy. A fungoval velmi přirozeně. Jokerovo zadání zní, že můžeme měnit jakoukoli z postav ve chvíli, kdy cítíme, že je pod tlakem. I na závěr tohoto představení si všechny postavy stoupnou před diváky, kteří jim přejí. Slovo půvabně vystihuje také to, jak fungovaly vzkazy postavám v tomto představení. V naší představě byla přání, která mají postavy povzbudit ve chvílích, kdy jsou pod tlakem. Tím, že jsou postavy v představení jak utlačovanými, tak i zároveň utlačovateli, začaly vznikat humorné situace, kdy diváci postavy spontánně některými přáními zpražili. Přeju ti, Romane, aby ses nad sebou zamyslel, protože... Vzkazy utlačovatelům však nebyly pouze humorné. Shrnovaly hlavní silné argumenty proti nim a kritické uvědomění diváků.

Jak vytvořit dobrý dialog v divadle fórum?

Měla jsem příležitost vidět jokerovat Barbaru Santos na festivalech divadla utlačovaných Pula Fórum a Divufest. Barbara Santos vždy na začátku své promluvy seznámí diváky s hlavní otázkou představení a vysvětlí, proč se touto otázkou jako skupina zabývají. Mám tento přístup ráda, protože mi jako divákovi dává jasnou zakázku, o čem mohu společně s touto skupinou přemýšlet.

Vytvořit hlavní otázku představení, která má diváky provokovat ke kritickému uvědomění, bývá pro mě výzvou. Mám ráda, když formulace otázky vzniká v procesu práce celé skupiny. K formulaci hlavní otázky představení používám se skupinou dvě techniky. Nejprve brainstorming, kdy každý sám za sebe sepíše otázky na papír a poté je sdílíme a vybíráme ty, co v nás jako ve skupině nejvíce rezonují. Tyto otázky se posléze osvědčují jako zásoba sokratovských otázek pro jokera, které může uplatnit při dialogu s publikem.

Druhou techniku jsem převzala z italské organizace Casa per la Pace zabývající se nenásilným řešením konfliktů. Obvykle na ní pracujeme v menších skupinách, což přináší pestrost pohledů a formulací. Při tvorbě dobré diskuse s diváky a formulaci otázek nám může pomoci také pojmenování příčin konfliktu zobrazeného v divadle fórum a následně pojmenování absence souvisejících kvalit, zákonů atp., které existenci tohoto konfliktu umožňují/podporují. Nejprve si zformulujeme hlavní konflikt. Popisujeme ho jako dvě různé vůle, které v představení divadla fórum stojí proti sobě. Například autoritativní přístup učitele k žákům a touha žáků po partnerském přístupu a respektu v jejich vzájemném vztahu učitele a žáků. Dále odpovídáme na otázku „Co v naší společnosti

podporuje existenci tohoto konfliktu?“ Například dlouhodobá a přetrvávající tradice rozdělení rolí jako učitele, který ví, a žáků, kteří neví a poslouchají. Poté se ptáme, co v naší společnosti chybí, že tato tradice stále přetrvává. Například tradiční rozdělení rolí vztahu učitel–žák ve škole podporuje absence vzdělávání budoucích pedagogů v alternativních metodách na vysokých školách. Celý cyklus tohoto zkoumání opakujeme tak dlouho, dokud nevyčerpáme všechny naše odpovědi na otázku: „Co v naší společnosti podporuje existenci tohoto konfliktu?“ Z tohoto zkoumání posléze stavíme hlavní otázku představení. Tato technika velmi dobře vystihuje společenský kontext konfliktu zobrazeného v představení.

Mám za to, že pokud hlavní otázka v představení chybí, respektive pokud si ji tvůrčí skupina mezi sebou nevyjasnila, hůře se pak s publikem tvoří sokratovský dialog.

Dalším zdrojem pro tvorbu sokratovského dialogu s publikem je naše studium. Čist populární i vědecké texty, vidět dokumentární filmy, slyšet prožité příběhy.

Kam jsem se během let posunula? Jaký má můj pohled na jokerování vývoj?

Moji studenti, když se učí jokerovat, prahnou po technikách, které mohou jako jokeři zapojit do dialogu s publikem. Já se naopak čím dál více snažím přivést sebe i je k tomu, že to zásadní na divadle fórum je, abychom sami věřili tomu, co děláme. Abychom sami v sobě měli potřebu a touhu realitu kolem zvoleného tématu přetvářet, abychom si uvědomili, proč je změna v oblasti zvoleného tématu pro nás samotné důležitá. Aby nás bavilo téma s diváky znovu objevovat a rozvíjet a podněcovat sebe i je k zamyšlení na základě otázek, které jsme si jako skupina generovali při zkoumání a tvorbě divadla fórum. Pomocné techniky pak mohou být v dialogu s divákem naším arsenálem, ale můžeme a nemusíme je jako jokeři použít.

Když jsem jezdívala na letní mezinárodní festival divadla utlačovaných Pula Fórum do Chorvatska, pochopila jsem, jak jednoduché a krásné může fórum s diváky být. Vidět, rozdiskutovat a prostě hrát. Analyzovat, co se změnilo a proč, provokovat publikum, pokládat otázky. Ale hlavně hrát. Byla to velmi odlišná zkušenost od mé předchozí z českých divadel fórum, které byly plné horkých křesel, vzhledů do hlavy, hodnocení, zda by takto opravdu mohla hlavní postava jednat v rámci svého charakteru, či nikoli. Porozuměla jsem tomu, že hlavní postavu musíme v divadle fórum zobrazit dostatečně silnou právě proto, aby její síla

otevřela prostor pro rozličné alternativy jednání diváků-herců na jevišti. Když se prostě hraje, hledáme alternativy jednání v dané situaci, fórum pro mě bývá nejsilnější.

Mám ráda, když se nám divadlo fórum podaří dotáhnout i po estetické stránce. Máme k tomu však vždy podmínky? Jak bude vypadat představení, které tvoříme se skupinou, která teprve začíná objevovat svoje tvůrčí možnosti? Jaké možnosti se nám otevírají ve chvíli, kdy je již skupina pokročilá? Jaké těžkosti musí skupiny překonávat při tvůrčím procesu?

Myslívám na náš tvůrčí proces s ostravskou skupinou Aslido. Jak dlouho trvalo probudit těla a hlasy lidí, kteří žijí každodenní realitu bez jistoty domova, k tvůrčí expresi. Jak postupnými krůčky získávali důvěru sami v sebe a ve své tvůrčí schopnosti. Jak naše první fórum sestávalo zejména z oživených obrazů. Kolik dětí se muselo pohlídat, aby se skupina žen se zkušeností domácího násilí vůbec mohla sejít ke zkoušení...

Naučila jsem se přijímat divadla fórum taková, jaká jsou. S pokorou vůči lidem ve skupinách, že to dokázali, že hrají, a tím se posouvají dál.

Mám ráda, když se nám v představení podaří esteticky zobrazit společenský kontext konfliktu.

Co bych vzkázala těm, kdo se na jokerování připravují?

Jedním z mých „učitelů“ dramatu byl John Somers. Tvořili jsme pod jeho vedením interaktivní divadlo, kde diskusi s diváky vede tzv. facilitátor. Plni obav, jak zvládnout tuto roli, jsme od Johna dostali tuto odpověď: „Pokud vy sami budete věřit důležitosti tohoto setkání s diváky v interaktivním divadle a pocítíte naléhavost k řešení tématu, které divadlo zobrazuje, pocítí to i diváci a stejně jako vy uvěří také v důležitost tohoto setkání.“

Na tuto Johnovu větu myslívám, když hrajeme divadlo fórum. Mým hlavním vzkazem je, abychom sami věřili tomu, co děláme, opření o naši vlastní potřebu a touhu konflikt, zobrazený v divadle fórum, řešit i v našich životech.

Příběh Terezie Stiborkové

Terezie Stiborková vystudovala moderní historii a politologii se zaměřením na německy mluvící země. Nějakou dobu žila v Berlíně a pracovala v německém parlamentu. Tam se zrodila její vášeň pro demokracii a občanské vzdělávání, kterému se věnuje jak v akademické sféře (FSV a FHS UK), tak v terénu (Antikomplex a CEDU – Centrum pro demokratické učení). Potřeba nahlížet sociálním fenoménům pod pokličku ji přivedla i k výzkumu vzdělávání, ať už akční formou divadla utlačovaných, nebo prostřednictvím dalších kvalitativních metod.



Jak jsem se dostala k jokerování?

Když jsem pobývala na studiích v Německu, zaujalo mne jako náhodnou kolemjdoucí jedno představení v parku. Pod širým nebem se tam skupina původem afrických žen a dívek snažila popsat své zkušenosti se začleňováním se do německé společnosti. Zvláštní bylo, že hrály primárně pro své muže, partnery a bratry. Snažily se popsat, čemu čelí a jak jim s tím jejich mužské protějšky mohou pomoci. Mělo to neuvěřitelnou sílu a mne tehdy nadchlo divadlo utlačovaných natolik, že jsem začala chodit na seminář Freireho pedagogiky a na workshopy pro jokery. Přesto trvalo docela dlouho, než jsem si troufla se poprvé postavit před publikum a pozvat ho do příběhu.

Jaké byly první pokusy? S čím jsem do toho šla a jak se potkávala má představa s realitou?

V chráněném prostředí univerzitních workshopů to totiž šlo poměrně snadno, diváci byli připravení (a do jisté míry i vycvičení) do představení vstupovat. Zkrátka vysokoškolská bublina byla příjemná, a přestože názorově pestrá, táhli všichni za jeden provaz směrem k nalezení řešení pro ne-herce. Své první pořádné jokerovské ostruhy jsem tak získávala až podstatně později a nešlo to vždy hladce. Jak rozmluvit konzervativní publikum a pozvat ho, aby si „hrálo“? Třeba z řad rodičů. Jak ustát vstupy služebně starších odborníků, kteří ne vždy chápou, že realita prožívaná herci se může lišit od jejich tvrdých dat? (To, když na představení přijdou vaši profesori.) Co když se vám během představení složí hlavní postava? Došlo mi, že stejně jako každé představení musím časem dozrát i já. A že si postupně díky vlastním zkušenostem a okukování jiných jokerů troufám otevírat i kontroverznější témata a pracovat s méně předvídatelným publikem.

Kam jsem se během let posunula? Jaký má můj pohled na jokerování vývoj?

Došlo mi totiž, že joker nemusí být dokonalý mentální svalovec vybavený komunikačními superschopnostmi, ale že jistou dávkou odpovědnosti, zda se celá věc podaří, může přenést i na publikum. Že jde daleko víc o to, aby diváky skutečně pozval do dialogu o možných řešeních, a vytvořil jim tak bezpečný prostor, aby se v něm nebáli „si hrát“ lidé různých názorů, věků, jazyků a identit. Vzpomínám si, jak jsem se kdysi obávala slovních přestřelek s všeználkou z publika. Že budu muset obhajovat skupinu herců a jejich příběh, jejich vidění reality. Že jim publikum může ublížit. A postupně mi došlo, že se vyplatí to nedělat, a místo toho dostat všechny komentátory na jeviště. Ať si zkusí, jaké to je. Protože takhle situace funguje vždycky...

Co chci pomoci představení a kontaktu s diváky způsobit? Jak vidím roli jokera při představení/ve společnosti?

Divadlo utlačovaných pro mne má stále tu neuvěřitelnou sílu jako poprvé v berlínském parku. Ten tréninkový prostor, kde hledáme způsoby řešení konkrétního autentického dilematu nebo problému, je jedinečný. Jaká jiná situace vám dá možnost rozmyslet si a pak následně hned vyzkoušet nějaké jednání? Takle možnost vcítit se do naprosto vzdálených lidských příběhů a pokusit se je na vlastní kůži řešit funguje výborně, máte-li

k sobě jokera jako průvodce. Ten provází publikum, ošetřuje bezpečný prostor, popisuje jednotlivé intervence a zrcadlí je do života publika. Bývá iniciační jiskrou, mantinelem i závěrečnou reflexí.

Kdo je pro mě joker?

Být takovým průvodcem není snadné, ale ani nedosažitelné. Myslím, že základem je chuť pomoci hlavní postavě s hledáním řešení jejích otázek. A pak respektovat publikum se vši jeho názorovou různorodostí. Tyhle dvě věci mohou jokerovi pomoci, vlít mu do žil energii a zároveň ho uklidnit před emocemi sršícím, nebo naopak mlčícím publikem.

Co bych vzkázala těm, kdo se na jokerování připravují?

Nejvíc mne v tomhle proškolila práce s ženami bez domova. Byly skupinou lidí, jejichž příběhy by vydaly na stovku představení o útlaku. Skoro jsme si nemohly vybrat, co do představení dát. Zároveň práce s nimi byla náročná mentálně i fyzicky, a to pro všechny z nás. Odlišné pojetí času, míra soustředění a improvizace byly výzvami, s kterými jsme musely šermovat. Snažily jsme se přiblížit publiku příběh člověka bez domova natolik, abychom našly takové řešení, kterého by byl člověk žijící na ulici skutečně schopen. V tom byla role jokera náročná – zůstat v realitě a udržet v ní i publikum, spokojené (celkem pochopitelně) s řešením fungujícím třeba pro vysokoškoláka. Zároveň to byla zkušenost pro jokera naplňující, protože už samotné otevření dveří k dialogu mezi těmito dvěma světy považuji za významný zážitek.

Příběh Lízy Urbanové

Líza Urbanová studovala divadelní vědu, pracovala s česko-francouzským novocirkusovým souborem Décalages, po mnoha letech zájmu o oblast divadelní antropologie absolvovala několikaměsíční profesní stáž v Odin Teatret – Nordisk Teatrlaboratorium. Působí jako dramaturgyně v romské divadelní skupině Ara Art, zde také spolupracuje na přípravě a vedení sebezkušenostních workshopů pro nejrůznější cílové skupiny. Divadlu utlačovaných se spolu s Danou Moree věnuje kontinuálně od roku 2012, kdy dokončila první lektorský výcvik. K němu pak přidala ještě výcvik návazný a základní výcvik v krizové intervenci.



Jak jsem se dostala k jokerování?

Narodila jsem se do rodiny, v níž figurovalo několik generací aktivních divadelníků, a tak jsem vyrůstala v prostředí, kde se o divadle mluvilo prakticky pořád. Není tedy úplná náhoda, že mě svět „magie“ – která existuje jen v přítomném okamžiku, ale umí zanechat stopu, jež vám nedá spát –, pohltit. Nejen ten takzvaný kamenný, plný velkých kulis, maskéren a důležitých dospělých, ale také – a mnohem více – ten menší, méně oficiální, ten, co vyrůstal z bytostné potřeby, odspodu, leckdy všemu navzdory. Ačkoli jsem to tehdy neuměla pojmenovat, cítila jsem, že na takových místech jde spíš o způsob života než o zaměstnání, které končí s odchodem posledního večerního diváka. Vnímala jsem, že to, co nazýváme divadlem, používají tihle lidé jako základní prostředek ke komunikaci s okolním světem. A že se při tom nenechávají nijak omezovat, svazovat tím, jak by to celé mělo vypadat, kde by se to mělo

odehrávat a co by se mělo říkat, a namísto toho hledají cestu, jak pomocí vlastní autenticity prorazit krustu divákovy nezúčastněnosti a dostat se mu pod kůži. Přimět ho vnímat, že je tu taky, že se ho to týká, že jeho úkolem není jen sedět a nechat se pobavit. To mě zasahovalo. Byla doba, kdy jsem byla přesvědčena, že chci pracovat v tradičním divadle – líbilo se mi a bavilo mě. Čím dál více ale vše směřovalo k tomu, co se mi mnohdy ani moc nelíbilo, jen mě to fascinovalo. To, co jsem hledala, jsem nacházela v úplném dětství na divadelních poutích, pak v malých studiích, ještě později u souborů věnujících se novému cirkusu, v mezinárodních divadelních komunitách i volnějším společenstvích, na ulicích a na mnoha dalších místech dříve spíše za hranicemi, ale postupně stále více i v Čechách. Moje představa o tom, jak se správně dělá divadlo, která byla v dětství a v dospívání dost pevná, postupně vzala za své. Nahradily ji úvahy o smyslu toho všeho a hledání vlastního místa. V té době jsem se poprvé setkala s divadlem utlačovaných. Byla jsem doma s půlročním miminkem a jako spousta jiných čerstvých matek jsem chvílemi ztrácela víru, že ještě někdy budu mít možnost věnovat se něčemu, co má obecnější smysl. A najednou se přede mnou zhmotnilo něco, co jsem do té doby neznala – ale u čeho jsem takřka okamžitě zažila tu starou známou fascinaci. Nebylo to to nejkrásnější, co jsem kdy viděla, ale bylo to opravdové, skutečné. V mém vnímání to divadlu vracelo místo, které mu vždycky mělo náležet: dávalo to hlas lidem, kteří mohli nastavit světu skutečné zrcadlo. Nezahalené do krásných kostýmů, nevyopolstrované jímavými verši, neurčené k prezentaci vlastního uměleckého génia ani k intelektuální analýze.

Jaké byly první pokusy? S čím jsem do toho šla a jak se potkávala má představa s realitou?

A tak jsem se divadlu utlačovaných začala věnovat. Společně s Danou jsme otevřely první skupiny a já se musela hodně učit. Především jak vybalancovat nároky na kvalitu procesu z hlediska divadelního a lektorského. Předstoupit před skupinu byla jedna věc, ale předstoupit potom spolu se skupinou před diváky jsem si dlouho netroufala. Věděla jsem, že se v našich představeních dotýkáme témat, která jsou provokující, a nedůvěřovala jsem si natolik, abych si byla jistá, že před reakcemi diváků obstojím sama, natož že před nimi dokážu ochránit ne-herce. A vzhledem k tomu, že jsme zpočátku všechny skupiny vedly společně s Danou, která byla tou dobou už dávno zkušená lektorka i pedagožka, připadla jokerovská role při představení vždycky jí. Tak to šlo první společný rok naší práce, možná skoro dva. Před každým představením se

mě Dana ptala, jestli bych tentokrát přece jenom nechtěla jokerovat já. Já to chvíli zvažovala, pak jsem se té představy zalekla a odmítla. Jedno z našich prvních představení se jmenovalo *Americký sen* a figurovali v něm romští herci a ne-herci ze spolku Ara Art, v němž už jsem nějakou dobu působila. Byli jsme s ním tehdy pozváni do Ústí nad Labem, kde v rámci jednoho projektu stálo na náměstí v centru města menší šapitó jako prostor vyhrazený romské kultuře. Dana s námi tehdy nemohla jet, a tak to konečně přišlo. Pokud mám dnes předávat zkušenosti jokerům, kteří s divadlem utlačovaných začínají a chtějí se mu věnovat, rozhodně bych nikomu neradila, aby si první praktickou zkušenost naplánoval v relativně velkém otevřeném prostoru bez zázemí, který je všem přístupný zdarma, v němž navíc není úplně dobře vyřešená akustika, a s tématem, které v dané lokalitě působí na obou stranách konfliktu jako rozbuška. Při mně ale tehdy asi stál nějaký neznámý patron zelenáčů – ačkoli šlo o Ústí nad Labem, přišli lidé, Romové i Neromové, kteří byli otázkou etnické diskriminace zasaženi podobně silně jako my na jevišti. Byli otevření, aktivní, chodili intervenovat i diskutovali, s maximálním úsilím zkoušeli najít vhodné řešení a navíc dávali jasně najevo, jak je takový způsob diskuse baví... Vlastně to byl, vzhledem k okolnostem a k situaci, takový malý zázrak.

Kam jsem se během let posunula? Jaký má můj pohled na jokerování vývoj?

Od té doby jokeruji pravidelně, zažila jsem ledacos, mám spoustu krásných, zajímavých i poučných vzpomínek na různé typy publika, ale podobný zázrak se už nikdy neopakoval. Spíš jsem se postupně při různých příležitostech naučila, že některé věci, jako je třeba skladba lidí v hledišti, nelze ovlivnit, nicméně je dost jiných, které ovlivnit lze, a je dobré na to nezapomínat. Když si je ohlídáme, mohou nám významně pomoci. Z mého pohledu jde hodně o prostor, kde se představení odehrává. Měl by být stranou ostatního dění, protože když hrajete třeba na festivalu, nejsou ne-herci ani intervenující diváci schopni překřičet kapelu, která hraje vedle. Je také dobré jasně stanovit začátek představení, a to i v případě, že se nevybírám od diváků vstupné, nenechat návštěvníky přicházet a odcházet podle toho, jak se jim zrovna chce – člověk, který se nedívá na představení nebo z něj vidí jen pár minut se pak nemůže zapojit do diskusního procesu a často jen ruší možnost soustředění ostatním. Je třeba počítat s akustickými vlastnostmi každého prostoru, které mohou být velmi různé a mnohdy naprosto nevyhovující. Když se vám stane, že herce neslyší ani diváci, kteří sedí nejbližší, vyvolá to vysokou

míru frustrace na obou stranách a z provozního hlediska se to řeší těžko. Důležitá pro mě byla i zkušenost, že klasický divadelní prostor staršího typu, tedy takzvané kukátko s vysokým jevištěm a sedadly v řadách, sice může pěkně působit, člověk si připadá skoro důležitě, když tu hraje nebo stojí a říká hluboké myšlenky, ale záhy ukáže množství nepříjemností, které budete muset řešit – na vysoká jeviště většinou nevedou schůdky z hledišť, intervenující divák musí vstoupit do zákulisí a projít portálem, což mu většinou sebere odvahu. Z divácké řady se opravdu špatně vylézá, je to náročné, může to být rušivé a tím pádem někomu nepříjemné. Zkrátka: prostor, kde budete hrát, je jedna z mála věcí, kterou je možné opravdu ovlivnit už předem a je dobré to nepodcenit, protože vám může buď hodně pomoci – anebo hodně zatopit. Co se týká diváků, je to proměnná veličina. Čím více s nimi ale člověk vstupuje do kontaktu, tím rychleji přijde na to, že je to tak v pořádku, a postupně najde své místo a pevnou půdu pod nohama. Já jsem se přesvědčila o tom, že když беру diváky za rovnocenné partnery diskuse, berou tak také oni mě. Že je dobré stát sama za sebou a být v tom pevná, nepochybovat, že je dobře, že tu jsem a že kladu otázky.

Co chci pomoci představení a kontaktu s diváky způsobit? Jak vidím roli jokera při představení/ve společnosti?

Když v roce 2015 znovu přijela do Prahy Terry O'Leary, aby tu vedla druhý, navazující výcvik pro divadelní jokery, konal se při té příležitosti také festival divadla utlačovaných. Vedle celodenní práce jsme ještě večer jokerovali svá představení a posléze o nich diskutovali. Byla jsem tehdy nervózní jako možná nikdy předtím a nikdy potom a dovedla jsem představení do konce podle mě hlavně díky tomu, že Terry si se svou tlumočnicí sedla do zadní části sálu a v průběhu večera na ni nebylo téměř vůbec vidět. Takové situace prostě nejsou příjemné. Přesto ale pro mě ta zkušenost byla nakonec zásadní. Reflexe Terry mířila především k tomu, že jsem – stručně řečeno – na diváky moc hodná. Mluvila se mnou tehdy dlouze o tom, do jaké pasti se může dostat joker, který umožní divákovi tak trochu tlachat a jen tak si nahlas formulovat své myšlenky, aniž by spolu s tím šla nutnost zvednout zadek ze židle, opustit bezpečí hledišť a vstoupit do situace někoho jiného. Tou poznámku mě Terry tehdy navedla k hledání vlastní jokerovské polohy. Uvědomila jsem si, že do té doby bylo mou pevnou oporou držet se nějakého vzoru, ať už jím byla Dana nebo jiní jokeři, které jsem viděla. Věděla jsem, že když budu držet přibližně podobnou strukturu, nerozpadne se mi to celé pod rukama. Po Terryině poznámce jsem tohle domnělé bezpečí opustila a začala jsem

hledat cestu, která mě osobně bude bližší, protože bude vycházet z toho, jaká jsem, bude odpovídat mému naturelu. Postupně jsem se přestala bát důvěřovat tomu, že jsem schopná autenticky reagovat na to, co se právě děje, a na vše, s čím diváci přicházejí tak, jako když si s někým povídám o tématu, které mě zajímá. Přesvědčila jsem se, že když dojde na situaci, kterou jsem nečekala, je dobré ji prostě nechat proběhnout a pak se společně bavit o tom, co k ní vedlo a jestli se nám to zdá v pořádku, nebo ne. A taky že je nutné ocenit intervenujícího za vloženou energii i za odvahu, se kterou do procesu vstoupil, ale není kvůli tomu potřeba se tvářit, že jím navržené řešení je nezpochybnitelné už proto, že byl statečný a šel ho zkusit. A že to vše lze udělat otevřeně a s pozitivní energií, která dotyčného neodradí od dalšího pokusu, ale přiměje ho zkusit rozšířit svůj úhel pohledu. Vzpomínám si, že když jsme dělali představení *Matka – příběh ulice* s ženami bez domova, bylo jejich primárním tématem nezvládnuté mateřství. Často bylo nezáměrné, u jeho původu stálo násilí a ze strany společnosti nepřišla žádná pomoc. Protagonistka příběhu sice dokázala narovnat svůj život do takové míry, aby mohla žádat vrácení dítěte odebraného do dětského domova, při opakovaném narážení na nespravedlnost a zjevnou nepřízeň systému pak ale jednoho dne nevydržela, opila se a vše, čeho do té doby dosáhla, se jí znovu rozsypalo pod rukama. První intervenující divák pak natěšeně vstoupil do děje s řešením, které bylo postaveno na odmítnutí nabízeného alkoholu a zdánlivě to tak vyřešil takzvaně na první dobrou. Nejen že se takové řešení nezakládalo na realitě, ale navíc vycházelo z předpokladu, že přece každý má možnost se rozhodnout, jak chce, a že se stačí jenom trochu snažit a problémy se tím prostě vyřeší, nebo na ně vůbec nedojde. Nezpochybňovala jsem to, ale přesunula jsem pozornost od ne-hereček na jevišti k divákům v publiku. Společně jsme odpovídali na otázky týkající se našich vlastních životů. Je tu někdo, kdo se opravdu nikdy neopil? Je tu někdo, komu se nikdy nestalo, že překročil hranice tam, kde to nebylo vhodné, a způsobil si tím nějaký průšvih? A co se stalo pak? Je tu někdo, kdo v takové situaci zůstal sám, bez pomoci? Postupně jsme společně došli k tomu, že být součástí většiny znamená mimo jiné mít kolem sebe více či méně pevnou záchrannou síť. Vnímáme ji jako něco zcela automatického. A často prostě nejsme schopni vidět, že situace lidí žijících na okraji je těžká z mnoha důvodů, ale jedním z těch zásadních je právě absence takové záchranné sítě. A stejně tak absence důvěry okolí, která pramení z opakované negativní zkušenosti. Nezkoušíme si představit, jak moc negativní zkušenosti a jakou míru nedůvěry v sobě má někdo, kdo nikdy nezažil bezpodmínečnou lásku, přijetí, podporu ani pomoc, někdo, kdo žije na

ulici bez nároku na základní lidskou důstojnost. Nezkoušíme to, a proto řešení, která nás pro takové lidi napadnou, vycházejí z dobrého zázemí našich pěkných životů a nemají prakticky žádnou relevanci pro ty, kteří jsou v jiné situaci než my.

Takové věci není jednoduché poslouchat. Nastavují nám zrcadlo a naznačují, že bychom pro kvalitnější společnost, ve které se bude lépe dařit i těm, kdo se nenarodili do šťastných láskyplných náručí, mohli udělat mnohem více. V konečném důsledku se pak bude lépe dařit nám všem. Divadlo utlačovaných o tom ale nepřednáší, nepoučuje nás. Umožňuje nám to zažít, přijít na to samostatně, aniž by nám někdo říkal, jací bychom měli být. Podněcuje nás k tomu, abychom o tom přemýšleli a našli si v tom vlastní cestu, která bude asi jiná než sousedova, ale bude společná v tom, že vůbec je. To je pro mě věc, které si na divadle utlačovaných cením asi nejvíce – že umožňuje nahlédnout příběhy lidí, které neznáme a o jejichž problémy se nezajímáme, protože mnohdy ani nevíme, že existují, natož pak, co řeší. Divadlo utlačovaných staví most, na kterém se mohou potkat lidé, kteří by se normálně nepotkali, trochu se poznat a chvilku si spolu povídat. V naší individualizované společnosti, kde každý řešíme především sebe a pak se díváme, jak je to či ono možné, je to nesmírně cenné.

Rozhovor Dany s Lízou místo doslovu

Přestože jsme se v textu pokusily reflektovat všechny aspekty role jokera a nabídnout konkrétní příklady z praxe, zdálo se nám, že v knize stále chybí něco z toho napětí a společného hledání, které zažíváme, když s danou skupinou pracujeme v tandemu. Právě v dialogu o každém jednotlivém kroku je dobře vidět, jaká dilemata může joker zažít a jak s nimi lze pracovat. A tak jsme na závěr vyzpovídaly jedna druhou.

Rozhovor vznikl den po premiéře představení *To bude dobrý* 14. 12. 2022 a otázky nám navrhla Hana Malaníková, která nám v procesu vzniku knihy dělala po dobu dvou let trpělivého průvodce.

Která z vlastností té druhé je podle vás pro jokerování klíčová nebo inspirativní?

Líza: U tebe je to určitá strukturovanost, tah na branku: že máš plán nebo nějakou strukturu odkud a kam to jde, kde to začíná, kde to má nějaký střed, kudy cesta vede a kde končí. A to jde úplně proti mému naturelu.

Díky psaní textů do této knihy jsem si uvědomila, že jsem opravdu dlouho hledala přechod od divadla k lektorování. V tomhle směru jsem se hodně naučila – posunula jsem se od bytí ve skupině, která se zabývá jenom divadlem a kde je legitimní mít na ty lidi nároky, protože je to holt divadlo, k tomu, jak fungovat ve skupině, kde je divadlo jenom jedna z věcí, o kterou jde.

Dana: Ty říkáš často, že já mám při jokerování strukturu, ale já ji ve skutečnosti nemám, i když to tak evidentně působí. To, co využívám, je spíš určitý koncept práce se skupinou z oblasti zážitkové pedagogiky.



Dokumentální foto z Divufestu 2022. Archiv Divadla 2na3

Koncept gestalt cyklu, který má nějaké fáze, a já podle něj strukturuju interakci, i když například učím. A to je jenom o tom, jak pracovat s kontaktem, aby měl hladký začátek, střed a konec, ale je to někde na pozadí a nepoužívám to rozhodně vědomě. Ale je zajímavé, že to zvenku může působit jako určitá pevněji daná struktura.

Když přemýšlím, jak to máš ty, tak bych to možná rozdělila na jokeování při představeních a při práci se skupinou.

Inspiruje mě, že ty se opravdu zlobíš na společnost v těch věcech, o kterých hrajeme, a že na tom dokážeš moc hezky stavět, aniž by to bylo konfrontační. Vnímám u tebe fokus na společnost jako na celek. To mi přijde hodně důležité. Je tam hodně přítomný, ale takovým způsobem, který je pro mě přijatelný, že to není dogmatické nebo ideologické. Já jsem přemýšlela, jak to děláš, a myslím si, že je to v nuancích, že jsou to ty momenty, kdy řekneš, nemůžeme to takhle nechat, ale v tu chvíli to není primárně o konkrétní interakci, ale o tom velkém obraze, který zachycuje, co se ve společnosti děje. Takhle tě vnímám při představeních. A při práci se skupinou – po workshopech v posledních dvou letech mi připadá, že jsi hodně zabydlená v těch věcech, které jdou přes tělo. Bereš to, co děláme s ne-herci, víc tréninkově, což mi připadá osvobozující.

Nedělá mi problémy se k tomu přidat, protože taky znám prostředí, ve kterých je užitečné mít ten tréninkový postoj, a připadá mi, že to v divadle moc dobře funguje a že mi vůbec nevadí, že jsme tenhle aspekt posílily.

Líza: Vycházím z předpokladu, že proto tam jsme, že jsme všichni naštvaní na to, co se děje, že jsme všichni na stejné lodi a že si to tam můžeme hezky říct, protože to je nějaký kanál, kudy může vycházet frustrace ven, a je to v pořádku. A taky se mi ale samozřejmě za těch deset let nikdy nestalo, že by v publiku seděl někdo, kdo naštvaný není. Kdyby se to stalo, bylo by pak zajímavé sledovat, co to udělá. A co se práce se skupinou týče, tak jsem ráda, že jsem se k tomu vrátila díky všem workshopům, které jsme teď v rámci našeho dvouletého snažení absolvovaly, protože to bylo něco, z čeho jsem vyšla, co jsem pak přirozeně opustila, protože mě nikdy nenapadlo, že bych já mohla být ten, kdo druhé vede. Vždycky jsem v tom figurovala jenom jako ten vedený, účastník, herečka nebo performerka, ale nikdy jako ten, kdo to tvoří nebo dává dohromady.

Jak se doplňujete?

Líza (se směje): Nesamozřejmě ve všem! Fungujeme výborně, harmonicky a funkčně.

Dana (směje se): Lezeme si na nervy od shora až dolů deset let, ale pořád máme důvod spolu být.

Líza: No, je to tak. Kdybych si lezla na nervy s někým jiným, tak si nejsem jistá, že bych s ním vydržela deset let. Pro mě je to také nějaký typ jistoty, že to nebude dogmatické, že to nebude jednostranný pohled na věc. To, že jsme u toho obě a že se vlastně pořád s něčím konfrontujeme, pomáhá udržet celou věc v pohybu. A někdy je dobré si prostě říct, že lidi jsou různí. A že je to jedna z nejcennějších zkušeností, které člověk může mít. Vidím okolo sebe v naší majoritní společnosti i ve své sociální bublině, že vůbec nemusí být samozřejmé, aby lidi chápali, že někdo jiný to vidí jinak.

Dana: Já si také myslím, že pro skupinu je ta naše různorodost užitečná, protože každá umí nějak oslovit nebo téma nějak zpřístupnit jinému typu lidí. A já jsem se na tom taky hodně naučila. Přijde mi, že o těch věcech dokážeme spolu vždycky mluvit, nestrukturovaně, často chaoticky, bez nějakých jasných supervizí...

Líza: Emočně... Nějakým způsobem v tom dokážeme být, a mám pocit, že nakonec nás to vždycky baví. A taky vnímám ochotu dostat se přes to. A není to taková ta pragmatická ochota – že to musíme zvládnout,

protože spolu chceme dělat. Ale že to má i nějaký aspekt zábavy nebo zvědavosti, bez kterého by to asi nemohlo existovat. Takže spíš než že se doplňujeme, tak bych řekla, že mám velkou úctu a respekt před tím, jak jsme se s tou totální odlišností naučily zacházet.

Jak se vaše spolupráce během posledních deseti let vyvíjela?

Dana: Pro mě byl důležitý moment, kdy jsme o těch rozdílech mluvily a pak jsme na nich tu spolupráci postavily. A to pro mě vytvořilo nějaký pocit bezpečí. Říkala jsem si – jasně, takhle to je, víme to obě a je to tím pádem v pořádku.

Líza: Já jsem tohle vnímala už od úplně první skupiny, tzn. od hry *Americký sen*. Tam to šlo docela snadno. Druhá byla *Modrá je dobrá* a tam jsme měly nějaké zádrhele při přípravě. Poprvé jsme si řekly – jasně, chápu, co je tvůj problém, ty chápeš, co je můj problém. Uděláme to tak, že tohle budu mít na starosti já, protože tady je potřeba použít jemnější tahy. A tohle budeš řešit ty, protože tady je potřeba zasáhnout napevno a ty věci opravdu natrénovat, aby pak na jevišti byli všichni v bezpečí. A že je to podobné, jako když spolu jedeme na hory. Jedna topí v kamnech do dvou do rána, a druhá od pěti od rána, což už je pak prostě jen logický důsledek naší celkové odlišnosti.

V čem tu shodu hledat musíte?

Dana: Pro mě je to míra imperativu. Míra direktivního přístupu ke skupině versus míra hledajícího, otevřeného, opatrného přístupu. K divadlu patří oboje, jestli tomu teď po těch deseti letech rozumím dobře. A každý z těch přístupů je funkční jindy a jinak. Když se pracuje s tělem a oddělí se to od těch hlubokých obsahů, tak je imperativ velmi funkční, protože se lidé naučí zvládat stres, být v kontaktu se sebou, dostanou skvělé nástroje na to, jak si pomoci před premiérou, když se bojí a najednou se přestanou bát, protože mají ty nástroje. Tady si myslím, že je direktivnost úplně na místě a vytváří bezpečí. A zase v momentě, kdy se začnou hledat témata, a hledá se ta blízkost a vzdálenost od vlastního příběhu, tak tam může být direktivnost riziková. Takže si myslím, že nám dlouho trvalo, než jsme si našly míru direktivnosti ne ani tolik každá za sebe, ale spíš ve vztahu k tématům a k tomu, co se zrovna ve skupině děje.

Líza: Mám pocit, že v určitém momentu je potřeba se přenést přes to, že ti lidé zažijí diskomfort. Někteří třeba i rádi uvíznou v těch svých těžkých tématech. A sebe samu jsem vždycky vnímala jako toho, kdo říká – hele, jdeme dál, jo? Tečka. Už v tom nebudeme zůstávat. V tomhle bodě jsem to měla vždycky nastavené tak, že si říkám, že nejhorší je práci

nedodělat. To je podobné, jako když se šplháš někam vysoko do obrovského kopce a už fakt nemůžeš, pot z tebe leje, všechno tě bolí, puchýře máš rozedřené, ale i tak je nejhorší nedojít do cíle. Odejít z toho, skutálet se dolů, protože jsem už unavená a vlastně už nemůžu. Vždycky jsme hledaly shodu, kde přesně se tenhle moment má stát.

Dana: Tam jsme se ladily. Protože se myslím absolutně shodujeme v cíli i v cestě. Hledá se, jak rychle jít.

Líza: Jsou lidi, kterým funguje jít po krůčkách, deset krůčků, sednout si, odpočinout. A pak jsou jiní, což jsem třeba já. Že si prostě musí vzít krosnu na záda a jestli to chtějí dojít, tak to musí udělat teď. A klidně po cestě breč, to je jedno, to je v pořádku, to se ti všechno vrátí nahoře, na tom vrcholu. Nezastavuj, prostě jdi.

Dana: Do tohoto tématu se propisuje i naše osobní zkušenost, protože já jsem paradoxně byla hodně tenhle typ – zatni zuby a běž, jen jsem na své životní cestě potkala ten moment, kdy už to najednou dál nešlo, a musela jsem se zastavit. A od té doby se na to dívám trochu jinak. Je samozřejmě otázka, do jaké míry přenáší joker do práce svou osobní historii. Za mě od té doby platí, že mám velký respekt vůči tomu, že se totéž může stát i dalším lidem. A my nikdy nevíme, co přesně mají naši ne-herci za sebou. Myslím si ale, že i v tomhle bodě je naše rozmanitost dobrá, protože skupina vlastně potřebuje obojí. Oni potřebují slyšet i „hele, prostě to projdeme, normálně tam dojdeme“, a potřebují taky slyšet, že nepůjdeme přes mrtvoly.

Je pro vás joker spíš role nebo postoj?

Líza: Pro mě je to postavené na tom, že jsem to já, jenom čistě já, protože vím, že bych to neudržela, kdybych musela myslet na nějaký typ role, který chci naplnit. Při jokerování totiž musíš umět sledovat proces, který se děje mezi lidmi v sále. Nejenom to, co se odehrálo v příběhu, ale proces, který se děje mezi jevištěm a hledištěm, mezi dvěma skupinami lidí. Musíš ho umět vnímat a musíš ho umět pojmenovat, a to pro mě nebylo vůbec jednoduché. Být si natolik jistá, že to utáhnu. A že se mi nestane, že nebudu vůbec vědět, co s tím dělat. Že vím, jaký k tomu mám postoj, a vím, proč ho mám. A když ten člověk bude mít jiný, tak to je úplně v pořádku, protože my jenom srovnáme ty dva postoje, což je legitimní věc. A dlouho mi trvalo, než jsem došla do stadia, kdy jsem si říkala, že vůbec nevádí, když se mnou někdo nebude souhlasit, že to je v pořádku. A pak teda ještě poslední věc, že jsem se dlouho bála toho, že představení neutáhnu pozorností. Říkala jsem si, že je hodně důležité, aby diváci věděli, že vidím, že se hlásí, aby neodcházel s frustrací, že něco chtěli

říct, ale nedostali prostor. A tam jsem se bála, že mi někdo unikne, bude odcházet s tím, že jsem ho utlačila ještě víc, než byl před tím.

Dana: Mám to taky tak, že joker musím být primárně já. Čím víc jsem sama sebou, tím víc a jednodušeji můžu být i jokerem, protože to vlastně nejde jinak. Není to role, je to součást mé identity. A zároveň je tahle identita nepředatelná, protože každý joker je úplně jiný člověk a je to tak za mě v pořádku. Z hlediska toho, co se děje při kontaktu s diváky, jsem to měla přesně obráceně, protože jsem původně z pedagogického rybníčku, takže pro mě bylo hlídání procesu vlastně samozřejmost. Vzácné a nové pro mě bylo, že divadelní prostor a divadelní formát dávají tomuhle typu procesuální práce ve skupině nějaký rámec a bezpečí a zároveň impuls. Běží tu současně tři procesy. Jsou tam pro mě diváci a to, co se děje mezi nimi, pak ne-herci, a to, co se děje s nimi, a pak můj vztah s nimi se všemi. A pak tam vnímám to pozvání do společného imaginárního prostoru, který je nějakým modelem reality. A čím víc do toho dokážu zakomponovat vědomí, že tady máme nějaké společné hřiště a můžeme si na něm hrát, tím líp se mi daří jokerovat. Takže jsem šla vlastně od procesu k divadlu.

Líza: Já o tom vždycky nejvíc začnu přemýšlet v momentě, kdy si uvědomím, že dělám úvod k nějakému představení, a už ani nevím, co říkám. Prostě to tak mechanicky jede, protože je to jasné. Na začátku je potřeba se s lidmi v publiku pozdravit, vysvětlit jim, co se bude dít, proč se to bude dít, jak to bude celé probíhat, nastaviš pravidla, vymezíš prostor. A po několika letech, co jsem začala jokerovat při představeních, jsem si začala připadat jako nějaká uvaděčka. A říkala jsem si – tak moment, to ne, takhle já to nechci. A při dalším představení jsem si pro sebe udělala zadání, že nesmím použít žádnou větu, kterou jsem používala před tím. To mi dost pomohlo. A myslím, že je to nutnost, my se vyvíjíme, stárne, získáváme nové poznatky. Vyvíjí se společnost, svět, způsob komunikace. I kdybychom stokrát chtěli, tak není možné zůstat na stejném místě, protože když to uděláme, tak naše divadlo umře.

Dana: I pro mě je začátek představení klíčový a vždy se na něj hodně soustředím. Tam jde o určitý impuls, který často vychází z toho, jaký mám v tu chvíli, v ten daný moment k celé věci vztah. Takže já to dělám tak, že když jdu večer jokerovat, tak si celý den hlídám, co jsem zrovna dneska za člověka. Velká část mé přípravy spočívá v tom, že se snažím zjistit, jakou mám ten den energii. A třeba včera jsem si říkala, že jsem dlouho nejokerovala premiéru a že na premiéře mi přijde fascinující, že i když my uděláme předem maximum, tak divadelní představení se zrodí až s těmi diváky. Tak jsem o tom během jokerování mluvila – poprvé,

protože nikdy předtím jsem to tak silně nevnímala. A to byla ta moje autentická energie pro včerejšek.

Líza: Když jsme se bavily o podstatě divadla, já jsem mluvila o divadle jako o rituálu. Augusto Boal říká, že v divadle utlačovaných to takhle úplně není. Ale já to jako rituál stejně vnímám... Divadlo se stane divadlem až v momentě, kdy je u toho divák. Do té doby neexistuje, před tím neexistuje, po tom už neexistuje, pak už existuje jenom v našich hlavách. Divák je stejně důležitý jako herec, a to v jakémkoliv typu divadla. V jakémkoliv. A pokud není, tak je to špatně. A v divadle utlačovaných to platí stejně, jenom je to postavené do ještě jasnějšího světla.

Je pro vás joker autoritou, nebo spíš průvodcem?

Dana: Otázkou možná je, jestli joker také rozhoduje. Kdy rozhodovat má a kdy ne, kdo je majitelem daného tématu.

Líza: Pro mě je tohle jeden z opravdu nejtěžších úkolů. Často jsem si říkala, o tomhle nemůžu rozhodnout já, musím ne-herce přivést k tomu, aby to rozhodli oni.

Dana: V tomhle jsme hodně zajedno: chceme, aby si představení přivlastnili ne-herci. Jedinkrát za těch deset let jsem musela rozhodnout já v jednom konkrétním momentě, když šlo v představení *To bude dobrý* o sebevraždy. A tam jsem poprvé řekla, že nechci, aby na jevišti vznikl psaný dopis na rozloučenou. Takže za sebe si myslím, že by to mělo být maximálně v rukou té skupiny, akorát tam, kde mám pocit, že se jedná o něco nebezpečného z hlediska retraumatizace, je dobré to zastavit.

Líza: Samozřejmě že si ne-herci třeba neumí poradit s tím, jak svoje zážitky poskládat dohromady do divadelního příběhu, který by fungoval na jevišti. Což je pochopitelné, protože takovou zkušenost prostě nemají. A od toho jsme tam my, abychom řekly tohle ano a tohle už ne, tohle už je navíc, tohle už by tam být nemělo.

Dana: A pro mě je hodně důležité, aby ti lidé na jevišti byli krásní, aby to bylo hezké divadlo, za které se nemusí stydět. Ten obsah by měl být maximálně jejich. A role jokera spočívá i v tom, že pomáhá s překladem do divadelního jazyka. Jsme nějaký typ tlumočnicků. Nebo minimálně spolutlumočnicků.

Seznam a anotace uváděných představení¹⁸

Americký sen

Sedmnáctiletá Jitka studuje střední zdravotnickou školu a těžce se vyrovnává s faktem, že je jedinou „červenou“ studentkou ve třídě plné „modrých“ děvčat. Jako by nestačilo, že je ve škole stále vystavená posměškům a nepříjemným narážkám na barvu svých vlasů, s odmítnutím se setkává i v rámci své praxe v nemocnici. Pak ale přichází nová naděje – nabídka studijního pobytu v Americe určená „červeným“ studentům. Dokáže Jitka nechat všechno za zády a odjet? A co na to její „kamarádky“? Nemohlo by to celé probíhat i trochu jinak?

Představení vzniklo ve spolupráci s organizací Ara Art.

Animovaný sen

Hlavní protagonistka miluje malování, je navíc podle všeho skutečně výtvarně nadaná a ráda by šla na střední školu s uměleckým zaměřením. Má to ale dva háčky. Rodiče mají jasno v tom, že kreslení ji neuživí, a navíc – ve vietnamské komunitě není takový typ vzdělání oceňovaný. Správná vietnamská holka by měla být právničkou nebo doktorkou. A spolužáci ve škole ji šikanují, což jí ztrpčuje život na mnoha úrovních. Co s tím?

Bud' superžena

Hlavní protagonistka se dlouhé roky snaží vyhovět svému okolí, které to s ní samozřejmě myslí dobře, a tak chce, aby byla krásná, štíhlá,

18 Anotace jednotlivých představení byly převzaty a následně upraveny ze stránek Divadla 2na3 www.dvenatreti.cz

vystudovaná, opečovávaná, aby se zároveň dokázala o všechny a všechno postarat, měla skvělou práci, dobrého manžela, kupu dětí a bezstarostný život. Až se jednoho dne stane, že ona sama chce ve svém životě možná ještě něco jinak...

Deka

Jáchym se vypraví s kamarády ze školy a svým oblíbeným učitelem na víkendový výjezd na chatu. I nejoblíbenější učitelé ale mohou mít své stinné stránky... V tomto případě se jedná o sexuální zneužívání. Hlavní protagonistka se to pokusí řešit – s ředitelkou, školním psychologem, na policii – všude bezúspěšně. Jeho posttraumatická stresová porucha nebyla dostatečně silná, což v překladu policejního žargonu znamená, že se sedmnáctiletý hoch mohl bránit a ubránit. A učitel učí dál...

Představení vzniklo ve spolupráci s Člověkem v tísní.

Fanny Coffee

Fanny pracuje v neziskové organizaci, doučuje rodiny uprchlíků češtinu, jenže jí připadá, že je to málo. Chtělo by to změnit celou společnost. Jenže jak? Kamarádka jí navrhne jít na demonstraci. Během dne se Fanny snaží přesvědčit lidi ve svém okolí, aby se přidali nebo aby alespoň něco malého udělali. Jenže...

Havlonáda

Téma nebezpečí vyprázdnění odkazu osobnosti Václava Havla dostalo v tomto představení prostor v době, kdy se připomínalo nedožitě 80. výročí jeho narození. Představení vzniklo ve spolupráci s Centrem současného umění DOX. Hlavní protagonistka se nadšená vrací ze stáže v USA a doma najde pesimisticky naladěné kamarádky, které řeší mimo jiné vraždu romského mladíka v pizzerii. Rozhodnou se uspořádat vzpomínkovou akci u příležitosti právě nedožitých 80. narozenin Václava Havla, protože je pro ně tento zážitek v přímém rozporu s pocitem hrdosti, který protagonistka zažila v USA při pohledu na jeho bustu umístěnou v budově Kongresu. Přes veškerou snahu udržet obsah v kvalitě, pozvat na akci zástupce menšin a lidí, ke kterým měl Havel blízko, se ale spolupráce s kamarádkami z marketingu stane vyprázdňenou – Havla připomíná už jen limonáda Havlonáda.

Kabaret: Pusťte mě ven!

Jaký je život, když se největším problémem stanou ti, kteří jsou nám nejbližší? V představení *Pusťte mě ven!* o tom budou vyprávět nejen

protagonisté – Lada, Lída a Lucky, ale také konferenciérka, která zná podobných příběhů ještě mnohem více. Červenou nití představení je transgenerační přenos zkušenosti s násilím. Lada zažívá opakovanou dehonestaci a hrubé odmítnutí, jak ze strany otce, tak i matky, Lída – jako už dospělá žena dokáže opustit partnera, který se chová násilně, ale následně je těžké unést dehonestaci namířenou proti single ženám. A Lucky – už podruhé neudělá maturitu a tváří v tvář násilnému otci vybuduje paralelní svět pro rodiče, jen aby ochránil matku před jeho násilím.

Me kamav tut

Představení vzniklo jako součást doprovodného programu na festivalu Prague Pride. Jeho hlavním hrdinou je mladý muž z vyloučené lokality, který se mnoho let stará o svoji nemocnou matku. Když jí na prahu dospělosti ale řekne, že je homosexuál, čelí velmi dramatickému vydědění včetně samostatného hrnečku a talíře, z kterého nikdo jiný nesmí jíst...

Modrá je dobrá

Vendy je studentka posledního ročníku právnické fakulty, starší ze dvou sester ze slušné „modré“ rodiny z maloměsta a tatínkovo „želízko v ohni“. Je předurčena převzít rodinnou tradici právnického řemesla, udělat kariéru, vydělat peníze. Vendy poslušně kráčí vstříc danému osudu až do chvíle, než se objeví mladý, pohledný a zábavný Míra. Všechny jeho klady ale v očích Vendina otce nemohou vyvážit fakt, že je „červený“. Jak to s Vendy asi dopadne? A mohlo by to případně dopadnout i jinak?

Představení vzniklo ve spolupráci s organizací Ara Art.

Odchodem to nekončí

Klára má dvě malé děti, práci na poloviční úvazek, na platu exekucí pro dluhy, které sama neudělala, a manžela, který ji týrá. Psychicky i fyzicky. Jenže v okamžiku, kdy sebere dostatek sil se tomu všemu postavit, začne si připadat jako hlavní hrdinka pohádky O kohoutkovi a slepičce: potřebná pomoc v nedohlednu... Představení vzniklo ve spolupráci s klientkami a zaměstnankyněmi Centra Acorus, které se zabývá pomocí osobám ohroženým domácím násilím.

Rom Nerom

Silva s Aničkou jsou kamarádky. Znají se od dětství, chodí do stejné školy. Přesto se jejich životy v mnoha ohledech liší. Ačkoli obě kamarádky

žádné rozdíly neřeší a soustředí se výhradně na to, co je spojuje, jejich okolí to vidí jinak. Příběh se totiž odehrává v Ústí – ve městě, kde by se napětí dalo krájet... Podaří se holkám udržet své přátelství, nebo se nechají semlít svým nelítostným okolím? A dalo by se jim v tom nějak pomoci?

To bude dobrý

Klára se probouzí do zlého snu – doma se zase hádají a utéct není moc kam. Snaží se být normální studentkou, která chodí na brigády, do školy, má kluka..., jenže se vždycky něco pokazí. A možná ne něco, ale někdo něco pokazí a ona to pozná příliš pozdě. Dokonce tak pozdě, až z toho může jednomu jít i o život...

Ztracená

Nastá odejde z Krymu ještě před okupací na stipendijní pobyt do ČR. Následná okupace pro ni však znamená ztrátu nejen domova. A navíc je její mateřštinou ruština, což jí pobyt v zahraničí právě neusnadňuje...

Seznam literatury

- Adams, K. *6 Rules of Great Storytelling* (online). https://irp.cdn-website.com/e216b10c/files/uploaded/Pixar%20_6%20Rules%20of%20Great%20Storytelling%20%281%29.pdf
- Barba, E., Savarese, N. 2000. *Slovník divadelní antropologie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav.
- Boal, A. 1979. *The Theatre of the Oppressed*. New York: Urizen Books. Republished by Routledge Press in New York/London in 1982.
- Boal, A. 1992. *Games for Actors and Non-Actors*. New York: Routledge Press.
- Boal, A. 1995. *The Rainbow of Desire*. London: Routledge.
- Boal, A. 2001. *Hamlet and the Baker's Son; My Life in Theatre and Politics*. London: Routledge.
- Bonhoeffer, D. 1991. *Na cestě ke svobodě: Listy z vězení*. Praha: Vyšehrad.
- Císař, J. 2016. *Člověk v situaci*. 2. rozšířené vydání. Praha: Akademie múzických umění.
- Clark, J. 2009. Acting up and Speaking out: Using Theatre of the Oppressed and Collective Memory Work as Alternative Research Methods and Empowerment Tools in Work with Girls, *Agenda* 79, 46–64.
- Christensen, M. C. 2014. Engaging Theatre for Social Change to Address Sexual Violence on a College Campus: A Qualitative Investigation. *British Journal of Social Work* 44, 1454–1471.
- Csikszentmihalyi, M. 1991. *Flow*. New York: Harper Perennial.
- Csikszentmihalyi, M. 2013. *Creativity*. New York: Harper Perennial.
- Desai, S. R. 2017. Utilizing Theatre of the Oppressed Within Teacher Education to Create Emancipatory Teachers. *Multicultural Perspectives* 19 (4), 229–233.
- Flatischler, R. 2006. *Rhythm for Evolution. Das TaKeTiNa Rhythmusbuch*. Mainz: Schott.
- Gilligan, S., Dilts, R. 2016. *The Hero's Journey; A Voyage of self-discovery*. Carmarthen: Crown House Publishing.
- Gkofa, P. 2017. Promoting Social Justice and Enhancing Educational Success: Suggestions from Twenty Educationally Successful Roma in Greece. *Urban Review* 49, 498–509. DOI 10.1007/s11256-016-0396-3.
- Hjvnr, J. 2000. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna.
- Jackson, A. 2013. *The Applied Theatre Reader*. Hoboken: Taylor and Francis.
- Karpman, S. B. 2007. *The New Drama Triangles*. USATAA/ITAA conference lecture.

- Marín, Ch. 2007. A Methodology Rooted in Praxis: Theatre of the Oppressed (TO) Techniques Employed as Arts-Based Educational Research Methods. *Youth Theatre Journal* 21 (1), 81–93.
- Mindell, A. 1995. *Metadovednosti; Spirituální umění terapie*. Praha: Anag.
- Moree, D. – Benyovsky, S. 2019. Institutions and Disadvantaged: Intervention or Oppression? Theatre of the Oppressed at the Universities. *Orbis Scholae* 13. DOI 10.14712/23363177.2019.21
- Moree, D., Vávrová, T., Felcmanová, A. 2017. Blue or Red, Why Do Categories Attract? *Urban Review* 49, 498–509. DOI 10.1007/s11256-016-0396-3.
- Moree, D. 2022. *Meziprostory*. Praha: Karolinum.
- Levine, P. 2011. *Probouzení tygra*. Praha: Maitrea.
- Petitcollin, Ch. 2008. *Oběť, kat a zachránce ve vztazích a komunikaci*. Praha: Portál.
- Osolsobě, I. 1970. Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci. In *Otázky divadla a filmu*, 11–46. Brno: Universita J. E. Purkyně. Dostupné též (online) z: <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120393>.
- Prokop, D. 2019. *Slepé skvrny; o chudobě, vzdělávání, populismu a dalších výzvách české společnosti*. Brno: Host.
- Rut, P. (ed.) 2017. *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Praha: Akademie múzických umění a Brkola.
- Santorelli, S. 1999. *Neodvracej pohled: léčivá síla mindfulness*. Praha: Alferia.
- Santos, B., Boal, J., Boal, A. 2016. *Divadlem ke změně. Vybrané texty k divadlu utlačovaných*. Praha: Antikomplex.
- Schroeter, S. 2013. “The Way it Works” doesn’t: Theatre of the Oppressed as Critical Pedagogy and Counternarrative. *Canadian Journal of Education*, 36 (4), 394–415.
- Srba, B. 1997. Nedivadlo Ivana Vyskočila. Pokus o základní vývojovou charakteristiku. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis* H32 (1997). Dostupné (online) z: https://digilib.phil.muni.cz/_flysystem/fedora/pdf/112304.pdf
- Van der Kolk, B. 2021. *Tělo sčítá rány*. Příbram: Jan Melvil Publishing.
- Wolyn, M. 2017. *Trauma – nechtěné dědictví*. Praha: Triton.
- Wrentschur, M. 2008. Forum Theatre as a Participatory Tool for Social Research and Development: A Reflection on “Nobody is Perfect”. A Project with Homeless People. In *Qualitative research and social Change*, ed. P. Cox, T. Geisen, R. Green. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillian.

Použité fotografie

Autoři

Zuzana Lazarová: s. 34, 58, 93

Lukáš Petr Tesař: s. 54, 121, 129

Martin Babič: s. 72, 131, 182

Jan Miháliček: s. 144, 175

Archiv

archiv Divadla 2na3: s. 20, 36, 49, 60, 111, 112, 127, 144, 157

archiv Hany Císovské: s. 151

archiv Ondřeje Klíče: s. 154

archiv Lenky Polánkové: s. 163

archiv Terezie Stiborkové: s. 172

Summary

Theatre of the oppressed is a method introduced and developed by Augusto Boal more than forty years ago. New topics and issues appeared in between and this book brings an attempt to address at least some of them. It is primarily targeted at jokers – people, who follow the founder of the method and try to help different marginalised groups to bring their issues into public space by means of theatrical language.

Text is divided into several parts. First – theatre of the oppressed is introduced as a method from perspective of jokers. It brings overview of basic principles working with groups preparing performance and with the audience during performance.

However, theatre of the oppressed was developed almost forty years ago and there are some topics, which appeared in last decades and still influence work of jokers – especially issues around trauma and danger of re-traumatisation during working with the group and the audience, question if theatre of the oppressed is therapy or not etc. The book addresses some of them especially from the perspective of potential jokers.

The rest of the book is based on this basic framework and is divided into two large parts. In “Working with group” part we concentrate on several methods – physical theatre exercises, voice, rhythm and storytelling and their usage during preparation of theatre performances. Central question in these chapters is how we can use these theatrical strategies to prepare non-actors safely and without re-traumatisation for their public performance about difficult issues. Text is based on literature overview but also examples from working with concrete groups and reflections of the authors commenting their ten years long journey through all of these methods. Each part is closed by interview with some of the artists

working with these methods and look for the way how we can use them for purposes of theatre of the oppressed.

In “Working with the audience” part we introduce basic principles which create a kind of safe space for joker during the performance. However, the main idea of the book is that each joker is individual and looks for his or her own journey and interpretation of these basic principles. This is why we collected stories of several jokers telling about how they became jokers, how they understand their role in the theatre group and in the society and which principles are important for them during performances.

Theatre of the oppressed is a dialogical space and that is also why this book is written as a dialogue. It is framed by two texts, which are very dialogical. In chapter On the Ramp between the Theatre and the Non-Theatre Hana Malaníková – an actress and university teacher opens a dialogue where she looks at theatre of the oppressed from outside and interprets its main aspects from her perspective. And in the last part there is an interview of the authors showing a bit of their thinking about the method which is often hidden behind the curtain.

Věcný rejstřík

- bezmoc 17, 19, 32, 62, 89, 117, 122, 123
- dějová linka 51, 128
- duha touhy 29, 32, 58
- empowerment 32, 73, 117, 120–122, 141
- charakter 128–129, 131, 148, 170
- improvizace 19, 102, 108, 138
- intenzita 69, 89
- moc 42, 43, 44, 117, 122, 123, 138
- model 27, 28
- modelová situace/příběh 17, 23, 25, 26, 32, 40, 53, 55, 71, 127, 128
- Nerom 46, 52, 132, 159, 177
- oběť 117, 123, 124
- Pula Forum 168, 169
- rituál 17, 22, 23, 70, 71, 73, 83, 187
- role 124
- role jokera 9, 19, 25, 26, 29, 42, 48, 51, 146, 149, 152, 153, 158, 161, 185, 187
- Rom 46, 52, 132, 159, 177
- rozcvička 73
- step 66, 70, 73, 106, 108, 114
- supervize 8, 104, 157
- text 138, 139
- terapie 26, 32, 53, 161
- terapeut/terapeutický 25, 29, 30, 32, 36, 38–40, 104, 152
- trauma 7, 9, 35, 37, 38, 40, 48, 52, 56, 62, 69, 81, 107, 120, 126, 131
- transformace 24, 36
- trénink 29, 62, 64, 66, 71, 73, 75, 77, 91, 94, 109, 182
- útlak 32, 34, 36, 39, 40, 41, 46, 55, 69, 117–119, 121, 123, 130, 131, 155
- útočník 51, 117, 123, 124
- výcvik 7, 8, 29, 119, 152
- zranění 126, 132
- zvukový obraz 92, 94