

Pražská vysoká škola psychosociálních studií



Využití divadla utlačovaných v sociální práci

Kristýna Šonková

Bakalářská práce

Studijní program: Sociální práce se zaměřením na komunikaci a aplikovanou psychoterapii

Vedoucí práce: PhDr. Hana Hejná

Praha 2020

Prohlášení:

1. Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne Podpis

Poděkování:

Ráda bych na tomto místě poděkovala vedoucí mojí práce PhDr. Hance Hejné za její neutuchající pozitivní energii, klidnou věcnou odbornost a neuvěřitelnou flexibilitu při odborných konzultacích. Všechny tyto faktory nedílně přispěly k vytvoření a hlavně dokončení této bakalářské práce a také mě dále velmi inspirují do profesního i osobního života.

Anotace:

Text se věnuje stručně historii sociální práce, a to především jejím teoriím, které přispěly k teoretickému základu brazilské divadelní formy Augusta Boala – divadla utlačovaných. Text se dále zabývá stručnou historií divadla, vysvětluje vznik mimoestetických forem divadla tzv. paradivadelních systémů a rozebírá hlouběji principy a přínosy divadla utlačovaných včetně kontextu využití v sociální práci.

Výzkumné šetření se zabývá zjišťováním změny náhledu účastníků workshopu divadla utlačovaných na konkrétní formu útlaku i náhledu na kontext tohoto útlaku.

Klíčová slova:

Augusto Boal, divadlo Forum, divadlo utlačovaných, dramaterapie, empowerment, komunita, komunitní práce, psychoterapie, sociální práce, sociální divadlo, zplnomocnění

Abstract:

This text describes the history of social work field namely focused on theoretical approaches which contributed to the the creation of the theoretical basis of Brazilian theatre concept of Augusto Boal – Theatre of the oppressed. We talk about theatre history and explain the out – of – esthetics theatre forms, in Czech called „*paratheatre systems*“ and principles and benefits of the Theatre of the oppressed including the context in social work.

The research is focused on the changes of view of Theatre of the oppressed workshop participants based on the concrete Forum theatre performances and oppression situations and conflicts in their lives.

Key words: Augusto Boal, community theatre, community, community theatre, community work, dramatherapy, empowerment, Forum theatre, psychotherapy, social work, social theatre, Theatre of the Oppressed

Obsah

1	Úvod	8
2	Teoretická část	9
2.1	Základní pojmy	9
2.2	Sociální práce - vybrané teoretické aspekty	11
2.2.1	Komunita a komunitní práce	11
2.2.2	Kritická a radikální sociální práce	14
2.2.3	Vznik a rozvoj různých proudů kritické sociální práce	16
2.2.4	Antiopresivní přístupy	19
2.3	Divadlo - vybrané teoretické aspekty	21
2.3.1	Stručná historie léčení a edukace divadlem – cesta k sociálně aktivnímu divadlu	22
2.4	Divadlo utlačovaných – divadlo jako nástroj změny	24
2.4.1	Formy divadla utlačovaných	26
2.5	Divadlo Fórum jako nástroj transformace	28
2.5.1	Příběh a útlak	28
2.5.2	Diváci	29
2.5.3	Boalovská cvičení	30
2.5.4	Joker – moderátor	30
2.6	Pokračovatelé a současné otázky divadla utlačovaných	31
2.6.1	Julian Boal, Theatre for living	31
2.7	Uplatnění metod divadla utlačovaných v sociální práci	34
2.7.1	Schopnost změnit svoje postoje a svůj život (náhled jednotlivce)	34
2.7.2	Další Psychosociální aspekty - aktivizace komunity a podpora skupinou	36
2.7.3	Cílové skupiny	37
3	Praktická část	39
3.1	Výzkumný projekt: Reflexe účastníků představení k řešení konkrétní životní situace – útlaku během tříměsíční dílny Divadla Forum 2018/2019 a 2019/2020	39
3.1.1	Cíl projektu a výzkumné otázky	39
3.1.2	Cílová skupina projektu	39
3.2	Výzkumný projekt	40
3.2.1	Design výzkumu	40
3.2.2	Použité metody	40
3.3	Průběh výzkumu	41
3.3.1	Výzkumný vzorek	41
3.3.2	Dotazování	41
3.3.3	Pilotní rozhovor	42
3.3.4	Zhodnocení pilotního rozhovoru	44
3.3.5	Tématická analýza dat – segmentace, kódování	45
3.3.6	Etická stránka výzkumu	45

3.3.7	Analýza získaných výsledků výzkumu	46
3.3.8	Kategorie hlavní výzkumné otázky – Změna náhledu	46
3.3.9	Kategorie druhé výzkumné otázky – Co přispělo změně náhledu?	52
3.3.10	Kategorie třetí výzkumné otázky – Co bránilo změně náhledu?	56
4	Diskuze.....	57
5	Závěr	60
6	Použitá literatura	62
7	BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE	66

Seznam zkratek

AOP Antiopresivní přístupy

DF Divadlo Fórum

DU Divadlo utlačovaných

LGBT Lesbian-Gay-Bisexual-Transgender oblast, problematika či komunita

TFL Theatre for Living

TO Theatre of the oppressed

1 Úvod

„Theatre is the art of looking at ourselves“

Augusto Boal

Zárodek nápadu na psaní této práce vznikl již v roce 2019 při mé první účasti na dílně divadla utlačovaných, kterou organizoval Kontakt z.s. za podpory PVŠPS. Setkání s touto původně brazilskou metodou interaktivního divadla, velmi změnilo můj osobní i profesní život. Vnímám tento fenomén jako velmi mocný a cítila jsem proto potřebu se mu více věnovat.

Zjistila jsem, že na toto téma vznikla řada prací, proto jsem zvažovala, jak moji bakalářskou práci pojmut, abych přinesla něco nového. O dnes již klasických metodách divadla utlačovaných se psalo poměrně hodně, i když spíše na pedagogických a uměleckých fakultách, i když trochu paradoxně v českých podmínkách stále nedošlo k nějakému masivnějšímu rozšíření, než jak o něm již psaly mé předchůdkyně např. Remsová, Šindelková. (Remsová, Divadlo utlačovaných a jeho edukační možnosti v sociální pedagogice, 2011) (Šindelková, Využití sociálního divadla v sociální práci, 2017)

Cílem práce je více představit metody divadla utlačovaných jako možné nástroje vhodné pro sociální práci, také nastínit teoretické podobnosti v některých principech práce s jednotlivcem, skupinou, ale především komunitou ve smyslu „empowermentu“ – zplnomocnění. Částečně se také budu zabývat rolí viníka a oběti, v terminologii divadla utlačovaných – utlačovanými a utlačovateli a dalšími novějšími přístupy, které již toto striktní rozdělení opouštějí.

V praktické části pak právě na základě zkušeností a kontaktů s účastníky a režisérkou a lektorkou dvou dlouhodobých dílen divadla utlačovaných zkoumám skutečné dopady této metody na účastníky dílny a jejich životy a také schopnost této metody měnit náhledy na tíživé situace.

2 Teoretická část

2.1 Základní pojmy

Pro přehlednost a snadnou orientaci a porozumění textu celé práce uvádím hlavní pojmy v krátké definici v této kapitole v abecedním pořadí, a to ve velmi stručném vymezení, hlouběji se jim pak dále věnuji v následujících kapitolách. U každého pojmu bude uvedena hlavní kapitola, která jej dále vysvětluje.

Divadlo utlačovaných

Soubor divadelních metod, principů a cvičení vytvářený brazilským divadelním režisérem, performerem a aktivistou Augustem Boalem od 60. let 20. stol. Detailněji se mu věnují kapitoly 2.4 a 2.5.

Divadlo Forum

Jedna z nejrozšířenějších forem divadla utlačovaných. Jedná se o divadelní představení na téma útlaku, kam mohou vstupovat diváci, aby našli nová možná řešení problému. Detailněji se mu věnuje kapitola 2.5 a pak výzkumná část.

Dramaterapie

„Termín používaný pro užití divadla ve specifických situacích se záměrem terapie, léčby nebo rozvoje zúčastněných“ (Jenningsová, 1998, 2014) tak, jak jej uvádí Sue Jenningsová, jedna ze zakladatelek a významných praktiček této divadelně – terapeutické oblasti. Divadlo utlačovaných není v principu dramaterapeutická disciplína, ale některé její složky jsou na rozhraní dramaterapie a divadla, proto zde tento pojem uvádím.

Empowerment (Zplnomocnění či zmocnění)

Zplnomocnění – termín používaný interdisciplinárně. V sociální práci jde o postupy, které směřují k zplnomocňování klientů, aby byli schopni svoje problémy nahlédnout a postavit se jim.

Cílem zplnomocnění je podle Navrátila: „... posilování schopnosti jednotlivce, skupiny či komunity kontrolovat různé (pokud možno všechny) aspekty své životní situace. Vedle této stránky se v souvislosti se zmocněním hovoří o potřebě spravedlivé (spravedlivější) distribuce

zdrojů a rovných vztahů mezi lidmi. Zmocňující sociální práce je chápána jako posilování jednotlivců, skupin a komunit, aby byli více schopni kontrolovat svou životní situaci cestou svépomoci a vlastních aktivit. Zmocnění také znamená pomoc lidem, aby získali větší moc (kontrolu, vládu) nad vlastními životy a životními podmínkami. (Navrátil, 2001, str. 141)

Šťastná k pojmu zplnomocnění přidává ještě pojem participace a doplňuje, že aktivní účast na řešení problémů pomáhá silnějším emočním vazbám, hlubším vzájemným vztahům a respektu k společně vytvořené práci. (Šťastná, 2019)

Komunita

V současné době existuje velké množství definic slova komunita. Tento pojem není chápán jednoznačně, jak dále vysvětluji v kapitole **Komunita a komunitní práce**, proto zde uvádím jen jednu z mého pohledu poměrně univerzální definici ze sociologického slovníku: „**komunita** (z lat. *Communitas* = společenství) – též společenství, pospolitost – sociální útvar charakterizovaný jednak zvl. typem sociálních vazeb uvnitř, mezi členy, jednak specifickým postavením navenek, v rámci širšího sociálního prostředí.“ (Linhart, Vodáková, & Klener, 1996, str. 512)

Sociální práce

„Sociální práce je profese založená na praxi a zároveň akademická disciplína, která podporuje sociální změny a rozvoj, sociální soudržnost a posílení a osvobození lidí. Zásady sociální spravedlnosti, lidských práv, kolektivní odpovědnosti a respektování rozmanitosti jsou pro sociální práci zásadní. Sociální práce, podporovaná teoriemi sociální práce, sociálních věd, humanitních věd a domorodých znalostí, zapojuje lidi a struktury do řešení životních výzev a zlepšování pohody. Výše uvedená definice může být zesílena na národní a / nebo regionální úrovni.“ (Oficiální web Mezinárodní asociace sociálních pracovníků, 2014)

„Sociální práce je společenskovední disciplína i praktická činnost, jejímž cílem je odhalování, vysvětlování, zmírňování, a řešení sociálních problémů. Sociální práce se opírá jednak o rámec společenské solidarity, jednak o ideál naplňování individuálního potenciálu jedince. Sociální pracovníci pomáhají jednotlivcům, rodinám, skupinám či komunitám dosahovat způsobilosti k jejich společenskému uplatnění, nebo ji získat zpět. Zároveň se snaží vytvářet pro ně vhodné společenské podmínky. Klientům, kteří se již společensky uplatnit nemohou, podporuje sociální práce co nejdůstojnější způsob života.“ (Matoušek, 2003, p. str.11)

Sociální divadlo

Jednotná definice neexistuje, někdy se také používají jiné názvy vystihující podobné aktivity: komunitní divadlo, divadlo pro sociální změnu, divadlo pro rozvoj nebo aplikované drama či aplikované divadlo. (Šindelková, 2017)

Pro uvažování v této práci je vystihující definice sociálního divadla takto: „ ... divadlo s konkrétními sociálními programy, divadlo, kde estetika není převládajícím cílem“ a dále „ ... sociální divadlo se odehrává v rozmanitých místech – od věznic, uprchlických táborů a nemocnic po školy, dětské domovy nebo domovy pro seniory. Účastníky jsou místní obyvatelé, osoby se zdravotním postižením, mladí vězni a mnoho dalších skupin, často ze zranitelných, znevýhodněných a marginalizovaných komunit. Sociální divadlo se často provozuje v místech a situacích, které nejsou pro divadlo obvyklé, mění neherce v účinkující.“ (Thompson & Schechner, 2004, str. 13)

2.2 Sociální práce - vybrané teoretické aspekty

Jak bylo zmíněno v úvodní definici, sociální práce je jak akademická, tak praktická disciplína. Dle Matouška rozlišujeme tři úrovně sociální práce, mikroúroveň, střední úroveň a makroúroveň. Mikroúroveň řeší především individuální případovou práci, tedy individuální práci s jedincem, střední úroveň se pak zaměřuje na práci s rodinou a s menšími skupinami lidí a makroúroveň pak na práci s velkými skupinami lidí, institucemi a komunitami. (Matoušek, 2003)

V této práci se dotkneme především střední úrovně a okrajově makroúrovně, protože uvažuji o pojmu komunita spíše v užším pojetí, viz následující kapitola.

2.2.1 Komunita a komunitní práce

Jak jsem již zmínila výše, existuje celá řada definic *komunity*, její pochopení není jednotné. Například autorka Příhodová zmiňuje, že definic komunit se od doby jejího vzniku objevily stovky. (Příhodová, 2004)

Pro účely této práce, kromě definice zmíněné v úvodní kapitole, vyhovuje definice z knihy *Community Building: What Makes it Work* od autorů Mattessiche, Monseyho a Roye, tak jak ji

uvádí v překladu Milan Kinkor: „Komunita je jakékoli vnímání společného dobra, které může být mezi občany vytvořeno. Komunita je podle této definice něco, čeho se dá dosáhnout úsilím občanů, ne něco daného např. geografickými podmínkami. Komunita není statická, mění se výsledkem zkušeností nebo cíleným úsilím. Může se dokonce měnit na základě problémů, kterými jsou občané osloveni.“ (Kinkor, 2003, str. 253)

Uvádím ještě pro srovnání jinou definici, a to od Hartla: „Komunita je místo, kde člověk může získávat emocionální podporu, ocenění a praktickou pomoc v každodenním životě“ (Hartl, 1997, str. 35). Tato definice má (z pohledu autorky) lepší vyjádření možné funkce komunity (tedy vzájemná podpora), problematické je pak slovo „místo“, které nemluví konkrétně o lidech-občanech z komunity a které evokuje spíše lokalitu, území, smysl slova místo jako mnohorozměrného prostoru nemusí být na první pohled srozumitelný. Ale hlavní problém této definice vidím ve faktu, že předpokládá funkční komunitu již ochotnou pomoci, na rozdíl od předchozí, která připouští možnost problémů.

Dle Hartla dělíme komunity na občanskou, terapeutickou, výcvikovou a spirituální. (Hartl, 1997). Pro účely této práce se pod pojmem komunita rozumí komunita občanská. Příkladem může být bezdomovecká komunita na předměstí, sousedská komunita na Praze 7¹ nebo i obecněji komunita studentů, gayů, lesbiček nebo matek samoživitelek nebo žen, které byly obětmi domácího násilí, které již nebudou vázané tolik geograficky.

Komunitní práce je pak přístup, který směřuje k tomu, aby se podařilo účinně vyvolat a podpořit změnu v komunitě.

Je to metoda sociální práce, “která:

- se používá pro řešení problémů a pro navození změny v (místním) společenství
- vztahuje problémy jedinců a skupin ke zdrojům a možnostem (místní) komunity²
- zapojuje do řešení problémů a do rozhodování a života komunity její občany stejně jako místní organizace a instituce

¹ Na Praze 7 je asi 6 sousedských spolků, které organizovaly lokální pomoc (nejen seniorům) v době koronaviru. Zcela jistě komunitního charakteru.

² Ve vztahu k divadlu Forum jsou to hlavně tyto dva body

- vede k přerozdělení a sdílení zdrojů, odpovědnosti a competence, tedy rozšiřuje možnosti lidí ovlivnit to, co se s nimi děje” (Kolektiv-autorů, 1997, str. 175)

Již na začátku 20. století sociální pracovníci zjistili, že „je nutné pracovat nejen s jednotlivci, kteří pomoc potřebují, s jejich rodinami a okolím, ale také s klíčovými představiteli komunity“ (Hartl, 1997, str. 25) nebo jak uvádí jiní autoři, je třeba „... pracovat s tzv. iniciativní skupinou, tj. skupinou lidí, které se problém dotýká a která ho chce řešit.“ (Kolektiv-autorů, 1997, str. 175)

Podle Kinkora existují dva přístupy práce s komunitou. Buď řešíme konkrétní projekt, který má odstranit určitý problém v komunitě, nebo pracujeme na aktivizaci komunity – tedy hledáme způsoby, jak změnit atmosféru v komunitě, aby sami členové komunity udělali kroky k odstranění problému. (Kinkor, 2003)

„Mezi důležitá východiska komunitní práce patří:

- Lidé jsou schopni řešit své problémy i změnit sebe
- Vzdělávání a vedení lidí je klíčovým procesem v komunitní práci
- Kolektivní akce a spolupracující vztahy napomohou zlepšení života lidí v komunitě
- Uznání hodnoty, schopnost a práv každého člověka
- Respekt a ocenění různých kultur ve společnosti“ (Kolektiv-autorů, 1997, str. 178)

Komunitní práce klade i velké požadavky na osobnostní vlastnosti a profesionální schopnosti komunitního pracovníka. Více než na jiných pozicích musí velmi silně vnímat moc svého vlivu a velmi křehkou hranici mezi zplnomocňováním a kontrolováním lidí, a pak také musí citlivě vnímat dopady napětí, které vzniká velkými odlišnostmi mezi lidmi a umí pracovat s jeho zmírňováním. (Kolektiv-autorů, 1997). V této souvislosti je dále třeba zmínit styl vedení, který musí být dlouhodobě kolektivní a důležité jsou zde specifické role, a to především facilitátor a animátor.

Facilitátor ve skupině je ten, kdo skupině pomáhá diskutovat a plánovat, je většinou více neutrální k obsahu problému. Animátor skupinu či komunitu aktivizuje. Jeho úkolem je pomáhat komunitě objevovat sílu ke kreativní a konstruktivní týmové práci. (Kolektiv-autorů, 1997, stránky 183-184)

Komunitní práce je v českém prostředí stále poměrně novou metodou sociální práce, ač ve světě má více než stoletou tradici. Již v roce 1873 Samuel Barnett, průkopník komunitní práce,

organizoval pomoc mezi farníky a řada jeho myšlenek je platná dodnes. Pro účel tématu práce je zcela jistě hodnotné tvrzení, že „... silné komunity a pozitivní sociální změny závisejí na osobní komunikaci napříč ekonomického a sociálního rozdělení“. (Kinkor, 2003) Velkému rozkvětu ve světě, především USA se těší nejvíce od 60.let.

Problémem současné komunitní práce v ČR je mimo jiné³ neujasněná kompetence na úrovni lokálních municipalit a přetížení státních úřadů⁴, kdy je stále jednodušší řešit individuální (případovou sociální) práci než nějak více strukturovaně podporovat komunitu, zejména ve vyloučných lokalitách, jak uvádí ve své přednášce například Kubalčíková. (Kubalčíková, 2016)

Aktivity charakteru komunitní sociální práce stále převažují hlavně díky nestátním neziskovým organizacím, např. komunitním nadacím⁵ nebo spolkům. Jedním z příkladů je například Nadace Via, která poskytuje finanční podporu na komunitní projekty a s kterou jsem spolupracovala v rámci mých studijních stáží. Nicméně v tomto případě jde převážně o projekty, kde již v komunitě existují aktivní občané a sami o podporu zažádají.⁶

2.2.2 Kritická a radikální sociální práce

Kritická sociální práce se výrazně zabývá analýzou moci a útlaku ve společnosti a jejich kritikou. Cílem kritické sociální práce je celková přeměna společenských poměrů a vztahů ve společnosti směrem k větší spravedlnosti, při čemž zároveň zdůrazňuje odstraňování útlaku, nespravedlnosti, dominance a vykořisťování. Třebaže se kritická tradice v profesi sociální práce vyskytuje už víc než století, nezačala se více rozvíjet před 60.lety 20.století. (Healy K. , 2001)

³ Mezi dalšími limitujícími Kinkor zmiňuje – malá připravenost pospolu řešit společné problémy – v důsledku silné tendence ve společnosti k uzavření se do “individuálního konzumu”, ale především v důsledku čtyřiceti let manipulace s občanem a zneužívání jeho přirozené potřeby podílet se na životě své komunity; převládající očekávání obyvatel komunity, že k řešení problémů na místní úrovni jsou určeni jiní lidé než oni; převládající nastavení úřadů spíše na “řízení lidí” než na podporu participace; omezení finančních prostředků; tam, kde se komunitní práce používá, vzvábí se tzv. Ostrůvky pozitivní deviance, ale podmínky (legislativní, finanční, organizační chybí) (Kinkor, 2003)

⁴ Zajímavé tvrzení jsem našla v jednom z dokumentů Úřadu vlády, kde se píše, že komunitní práce není sociální prací, protože “Sociální pracovník ví, jak mají věci být, komunitní pracovník hledá řešení v komunitě.” (Tožička & Uhlová, 2020). Druhá část věty je zcela jistě správně, nicméně první část, že sociální pracovní vždy ví, jak věci, mají být, je z mého pohledu velmi odvážná a dovolím si tvrdit nerealistická.

⁵ Komunitní nadace tohoto typu jsou běžným způsobem fungování komunitní práce v USA od přelomu 20.století a do České republiky se pak dostal od 90.let 20.stol. (Kinkor, 2003)

⁶ <https://www.nadacevia.cz/o-nadaci-via/>

V této a následující kapitole se budu více věnovat historii a různým směrům v kritické práci, protože jsou velmi důležité jak pro téma této práce, tak především pro vznik samotného konceptu divadla utlačovaných.

Janebová uvádí mezi hlavní směry kritické sociální práce hnutí radikální, antiopresivní, postmoderní, anti-rasistické a feministické sociální práce. (Janebová, 2014)

Pro tyto směry pak zmiňuje následující shodné znaky:

- Sociální pracovníci vždy stojí na straně bezmocných a utlačovaných
- Svoji moc by měli reflektovat a používat k dobru klienta a současně pracovat na postupech, jak je možné moc s klienty sdílet
- Více než jednotlivé případové problémy zdůrazňují strukturální deficity (rozdíly mezi „třídami“, mužsko-ženská diskriminace apod.) a v jejich důsledku negativní dopady na individuální případy
- Je zde kladen důraz na již zmíněně zplnomocňování ale opět více se strukturálním zaměřením, aby byli klienti sami schopni účastnit se a podněcovat společenské změny (Janebová, 2014)

Z pohledu kritické sociální práce a zaměření této práce vidím jako nejdůležitější následující metody – kritická případová práce, kritická práce se skupinou a kritická práce s komunitou, v rámci nichž vyzdvihují zejména kritickou sebereflexivitu, zplnomocňování a obhajobu práv klientů, kterým se budu věnovat dále.

Kritická případová práce zaměřuje na to, jak změnit sebnáhled klientů v jejich (nerovném) sociálním postavení a nebo fungování a zároveň je poté aktivizovat.

Podle Janebové kritická komunitní práce spočívá v tom, aby se členové komunity aktivizovali a společně hledali řešení svých problémů, resp. hájili společně svoje zájmy. (Janebová, 2014) Kritická komunitní práce – nebo lépe řečeno demokratická komunitní práce a komunitní organizování patří mezi nejstarší způsoby, jak přeměňovat sociální struktury ve společnosti. Právě divadlo utlačovaných a obzvláště technika „Legislativního divadla“, tedy zjednodušeně řečeno dramatizace nových zákonů, se dají považovat za komunitní kritickou sociální práci a budu se jim věnovat detailněji dále. (Janebová, 2014)

V kritické práci se skupinou není tolik důležité adaptování se do nebo se společností, ale spíše vyjádření nespokojenosti a schopnosti skupinově formulovat společný zájem, a nebo poukázat na nějaký problém a poté v důsledku získat potenciál na změnu společnosti. (Janebová, 2014) Zde může být opět dále opět příkladem právě představení divadla Forum.

Existuje celá řada dalších metod kritické sociální práce, ale vzhledem k rozsahu práce se již vymežím jen na výčet: vytváření sociálních sítí, zájmových koalic a sociálních hnutí, organizace sociálních akcí a protestů, spolupráce s odbory a profesními asociacemi, formování a podporování alternativních služeb a organizací⁷, zapojení sociálních pracovníků do (komunální) politiky, akční a kritický výzkum.

2.2.3 Vznik a rozvoj různých proudů kritické sociální práce

Od 80. let 20. stol. Se jak v sociální práci, tak i v jiných pomáhajících oborech začíná více prosazovat participativní a zplnomocňující přístup, jde o pokračování prosazování ideových změn ve společenských a humanitních vědách, které se objevují v několika teoretických okruzích. (Šťastná, 2019)

Na prvním místě zmiňuje Šťastná právě obecnou kritickou teorii, již shrnuje jako „... intelektuální úsilí o zviditelnění a tematizaci mocenských struktur, jež vytvářejí dlouhodobé systémy a formy oprese celých skupin lidí“. (Hrubec, 2014) in Šťastná

Někteří jiní autoři spojují vznik kritické a radikální sociální práce v 80.letech do souvislosti s krizí sociálního státu a zároveň narůstajícím manažerismem sociální práce. (Janebová, 2014)

Další autoři uvádějí vznik dříve, v 60. letech v souvislosti s koncem poválečné konjunktury a růstem nových ekonomických problémů, kdy se zároveň začali rozvírat nůžky mezi ekonomicky vyspělou prosperující částí společnosti a naopak rostoucí chudou částí společnosti. V této době se

⁷ Zde bych ráda uvedla několik relativně nově vzniklých služeb – například neziskovku [Jako doma](#), která se věnuje ženskému bezdomovectví a provozuje například komunitní centrum ale hlavně jídelnu pro kuchařky bez domova nebo veganské sociální družstvo a [bistro Střecha](#), které zaměstnává lidi se zkušeností z bezdomovectví nebo po výkonu trestu a nabízí také zavěšené obědy pro bezdomovce.

začaly také objevovat názory, že chudí si za svoji chudobu nemohou sami, ale je to problém systému, a je tedy potřeba především celospolečenská transformace. (Healy K. , 2001)⁸

Vznik radikální sociální práce se datuje do 60. a 70. let, i když samotný tento pojem se začal více používat až v letech devadesátých. (Fook, 2000) Radikalizace sociální práce byla především v minulosti velmi spojena s ideologickými pozicemi – např. socialistickými a feministickými nebo hippie. Pro období 60. let se ještě v některých materiálech používá označení „původní radikální“ sociální práce (a je vlastně pramatkou celé kritické sociální práce).

Od 80. let se pak rozvinula „nová radikální“ sociální práce, jejíž vznik byl spojen s rozpočtovými škrty tehdejších let a dnes se považuje za více samostatný specifický směr, třebaže někteří autoři mluví o konci radikální sociální práce. (Janebová, 2014) Nová radikální práce se zrodila ze škrťů, kdy se vlastně ze sociálního pracovníka stal klient. (Hetmánková, 2013, str. 14) Uvádí příklad iniciativy BEDin z roku 2008, kdy po reformě sociálních služeb šli pracovníci do práce v pyžamu.

Klíčové hodnoty radikální sociální práce jsou sociální spravedlnost, rovnost a komunita. Sociální spravedlnost je zmiňována hlavně ve smyslu odstranění sociální oprese a ne v principu spravedlivosti založené na zásluhovosti. Zároveň ukazuje limity expertního vztahu klienta a sociálního pracovníka.

Hlavní principy jsou dle Fook (Fook, 2000)

- Strukturální analýza sociálních problémů (nezabývat se chudými, ale chudobou)
- Normativní role sociální práce
- Kritika současného řádu
- Ochrana před opresí - odmítá profesionalizaci sociální práce, protože vede k byrokratizaci a konzervatismu a odlidštění a narůstání moci
- Individuální osvobození a sociální změna

⁸ Zároveň jsou 60. léta spojena se vznikem mnoha hnutí – feministických, environmentalistických, apod., v USA velké pacifistické protesty proti válce ve Vietnamu, které spojovala myšlenka nemateriálního blahobytu a kvality života a hledání alternativ.

Zde pro odlehčení uvádím anglický vtíp z práce Janebové, protože dle mého názoru velmi trefně vystihuje kritické východisko radikální práce, hlavně z pohledu distribuce moci a jejího využívání.

Jaký je rozdíl mezi Bohem a sociálním pracovníkem?

Bůh nepředstírá, že je sociálním pracovníkem.

Bůh je spravedlivý.

Bůh může být Šokován.

(Anglický vtíp) (Janebová, 2014)

Radikální sociální práce se zaměřuje na zvýšení povědomí člověka o útlaku a používá k tomu následující metody a techniky: politická vzdělanost, kritické dotazování, dialogický vztah, normalizace problému a kolektivizace, redefinování. (Mullaly & Dupre, *The New Structural Social Work: Ideology, Theory, and Practice*, 2018)

Politická vzdělanost je myšlena jako oboustranné vzdělávání sociálního pracovníka i klienta. Zároveň kritické dotazování vede k většímu pochopení života příjemce sociální služby a hlavně jeho náhledu na řešení problémů a pomáhá v uvědomování si situace odstraňovat pocity vlastní nekompetence a studu. V dialogickém nejednostranném vztahu pak sociální pracovník může používat techniku *normalizace problémů*, v které doplní třeba i statistické údaje o dané problematice a ukáže tak klientovi, že není ve svých problémech sám, což může být samo o sobě aktivizační (můžeme předpokládat, že se více uživatelů služeb spojí a bude hájit svoje zájmy), ale především je to úlevné. I když je samozřejmě jasné, že tuto techniku je třeba používat citlivě, protože může v klientovi vyvolat pocit nepochopení a možná i *bagatelizace*. Další technikou je *kolektivizace*, která se snaží spojovat lidi s podobným sociálním postavením a ve formálnější podobě vede k vytváření například svépomocných skupin. Poslední technikou podle Mullalyho je *redefinování*, kdy sociální pracovník přerámovává klientův problém a při tom bere v úvahu strukturální návaznosti, dává klientovi pochopení, že situace, do které se dostal, je právě s ohledem na okolnosti logická. (Mullaly, 1993)

Na radikální sociální práci se snáší i značná kritika. Její odpůrci jí vytýkají, že je sice jasné proti čemu radikální sociální pracovníci bojují, ale není už tolik jasné jakým způsobem. Kritická sociální práce se hodně zaměřuje na strukturální práci, ale ne už tolik na individuální práci a nese s sebou tudíž nádech dogmatismu a redukcionismu. V neposlední řadě si nese riziko, že příliš

radikální postup ochudí sociální sektor o podporu shora, tj. zlobivé dítě nikdo podporovat nebude. (Janebová, 2014) Matoušek například uvádí, že v práci radikálního sociálního pracovníka jde spíše „o otázku politické ideologie a práci v zájmu sociální změny.“ (Matoušek, 2003, str. 46)

2.2.4 Antiopresivní přístupy

Jak jsem psala již zmiňovala v předešlé kapitole, v 80. letech se v moderní sociální práci začaly prosazovat silně kritické antidiskriminační a antiopresivní přístupy. Potřeba těchto nových metod a přístupů nejvíce souvisela s nárůstem sociálních problémů v některých západoevropských zemích – například narůstající počty pracovních imigrantů v Německu, kriminalitou a konflikty s černošským obyvatelstvem ve Velké Británii nebo Spojených Státech apod. V jistých přístupech jsou antiopresivní přístupy podmnožinou kritické sociální práce, ale spíše se uvádí jako samostatný etický, teoretický i praktický směr sociální práce pod zkratkou AOP (Navrátil, 2001) (Matoušek, 2003), a takto k nim přistupuji i v dalším textu.

Základním pojmem AOP je „oprese“, tedy strukturální znevýhodnění určitých skupin. Celkově přístup AOP není jednotnou teorií, autoři se například liší v pojmání, toho, co znevýhodnění způsobuje, zda jde spíše o záměrnou manipulaci a usurpování moci elitami, či spíše o neplánovaný důsledek nesprávného fungování společenských poměrů a institucí, společná je pak především snaha tato znevýhodnění odstraňovat. (Navrátil, 2001)

Navrátil pak pro zjednodušení základní principy shodné pro všechny AOP:

- Diskriminace je základní rys klientovy situace
- Opresi jde buďto odstranit nebo posílit
- Tři imperativy: spravedlnost, rovnost, spoluúčast
- Zmocňování
- Strukturální povaha klientovy situace
- Jedinečnost člověka
- Diskriminace je jedna (Navrátil, 2001, stránky 141-143)

Jedním z nejvýznamnějších představitelů teorií AOP je brazilský pedagog a teoretik pedagogiky Paolo Freire. Budu se mu věnovat podrobněji, protože jeho teoretická východiska patří mezi klíčové inspirativní zdroje teoretického konceptu divadla utlačovaných. Stejně jako Augusto

Boal, zakladatel konceptu DU, žil pedagog, filosof a reformátor Paulo Freire (1921 – 1997) po převratu a nastolení diktatury v Brazílii po roce 1964 řadu let v exilu. Později během let strávených v „demokratickém“ USA poznal, že formy útlaku mohou mít různé formy, když byl svědkem například tehdejší intenzivní segregace černošského obyvatelstva a s ní spojenými problémy. Freireho pedagogika byla základem konceptu alfabetyzace a dialogické reformy ve vzdělávání v Brazílii. (Remsová, 2011)

Freire pocházel z velmi chudé rodiny a již to ho pravděpodobně předurčilo pro boj s chudobou a útlakem. Na začátku 60. let vedl Freire tým alfabetyzace brazilského obyvatelstva, kde mj. chudé obyvatele motivoval k učení se čtení a psaní pro jejich možnou účast na politickém dění státu. Po politickém převratu v roce 1964 byl vězněn a na 16 let byl nucen žít v exilu, kde napsal také svoji nejznámější knihu „Pedagogy of the Oppressed.“

Freire uvádí, že zájmem utlačovatelů je skutečně „proměna vědomí utlačovaných, nikoli situace, která utlačuje“, neboť čím více se podaří přimět utlačované k přizpůsobení se situaci, tím snadněji je lze ovládat.“ (Freire, 1972, str. 57)

Freire zavedl také velmi zajímavý pojem, a to „kultura ticha“. Je to právě zamlčování problémů ve většinové společnosti, často dokonce nejsou utlačované skupiny obyvatelstva vůbec vnímány a zpětně je jejich identita (jimi samými) vnímána negativně tak, jak je šířeno ve všeobecném vzdělávání. (Navrátil, 2001)

Mezi jeho hlavní principy a východiska patří otevřený nehierarchický dialog a kritické myšlení, které vedou k uvědomění a osvobození. Důležitá je distribuce moci, a to především její spravedlivé sdílení ve prospěch všech. K práci (s klienty) je třeba přistupovat realisticky a zaměřovat se na zmocnění klientů. (Navrátil, 2001)

Freireho práce směřuje, jak již bylo uvedeno, k většímu osobnímu vědomí o problémech společnosti, a zároveň k osvobození od konformních hodnot, protože předpokládá, že hodnoty a kultura, které jsou pro každého osobní a vlastní (osobně vytvořené), jsou vždy lepší než jen přejaté od vládnoucí elity. Proto také uvádí tři stupně vědomí člověka: *semi-intrasivní* (pasivní a nekritický pohled na svět se zaměřením na fyziologické potřeby), *naivně-transitivní* (nostalgičtý pohled na minulost, konformita) a *kriticky transitivní* (hluboká interpretace problémů, reflexe a připravenost k revizi). (Navrátil, 2001)

Paolo Freire se tak věnoval pojmu tzv. animátora a shrnul rozdíly mezi rolí učitele v omezujícím vzdělání a rolí animátora ve vzdělávání povzbuzujícím postoj k problému:

- Učitel mluví, sděluje, zatímco animátor vznesl problém, informuje a klade otázky
- Žáci ve škole sedí a tiše pasivně poslouchají, účastníci skupinového jednání jsou aktivní, popisují své zkušenosti, sdílí nápady, analyzují a plánují“ (Kolektiv-autorů, 1997, str. 184)

Shrnutí Freireho práce nabízí například Navrátil, podle kterého Freire nenabízí řešení zdaleka jen pro vzdělávací problémy, ale především pro řešení sociálněpolitických problémů, které nás zatěžují, a vybízí ke změně, a to je právě to, co mu získalo největší popularitu. (Navrátil, 2001)

Dále se v souvislosti s AOP v mluví o používání „empowermentu“ versus „enablingu“, tedy o zplnomocňování spíše než umožňování, které může vytvářet další závislost. Také zmiňuje pro potřebu odstraňování útlaku klienta řešit jeho situaci na více úrovních – pocitů, myšlenek a jednání. (Janebová, 2014)

2.3 Divadlo - vybrané teoretické aspekty

Divadlo, jako jedna z uměleckých forem je „ .. ve svém starodávném smyslu lidskou schopností pozorovat sebe sama v akci.“ (Hickson, 2000, str. 13)

„Pokud zažijeme drama jako divadelní hru, ocitáme se ve zcela odlišném prostoru. Sledujeme nebo se účastníme přehrávané události, bez ohledu na to, zda se jedná o jasně vymezený příběh, ale dílo přesahuje nás i naši osobní historii. Jsme součástí představení, v němž můžeme hrát roli, ale které není pouze o nás. Tím nám divadlo umožňuje nalézt své místo v symbolickém světě a v rámci divadelní hry nabízí celou řadu řešení, čímž proměňuje naši zkušenost.“ (Jenningsová, 1998, 2014, str. 17)

„Své životy organizujeme a strukturujeme pomocí dramatické formy“, jak tvrdí Jenningsová a dále dodává: „drama a divadlo jsou řídicími silami lidského chování a komunikace“. (Jenningsová, 1998, 2014, str. 18)

2.3.1 Stručná historie léčení a edukace divadlem – cesta k sociálně aktivnímu divadlu

Tradice léčebného použití divadla sahá hluboko do lidské historie. Již ve 3. tisíciletí př.n.l. byl účinek divadla, tance a hudby doporučován vladařem Imenhotepem k léčbě nemocných staroegyptanů, nebo například v aténské divadle Dromokaiton každoročně pořádali představení duševně postižených. (Majzlanová, 1998). Podle Andy Hickson “základní myšlenkou bylo, že sledujeme dramatické představení nebo se na něm podílíme proto, abychom porozuměli“. (Hickson, 2000, str. 13)

Divadlem jako vzdělávacím nástrojem se podrobně zabýval také například J.A. Komenský, i vzhledem k tomu, že již během středověku se inscenovaly a dramaticky ztvárňovaly rozmanité hry například pro výuku latiny. Byl to právě Učitel národů, kdo poprvé rozlišil použití divadlo-umění a divadlo-pedagogického prostředku. (Valenta M. , 2011) I když podle jiných zdrojů to byl již Aristoteles, kdo pravděpodobně jako první zmínil ve vztahu k dramatickému umění jiný účinek než čistě estetický a jeho dílo Poetika (kromě dramatické teorie) dodává hodně souvislostí k tehdejší sociální situaci. (Šindelková, 2017)

Milan Valenta (Valenta M. , 2011, str. 12), jeden z předních českých představitelů výchovných divadelních věd, dále uvádí dělení divadelních systémů a praktik, které nesledují čistě estetické cíle na dvě kategorie.

1. Divadlo (drama) - edukační prostředek
2. Divadlo (drama) – prostředek léčby

A pro tyto „jiné způsoby“ užití divadla se pak používá v českém prostředí název „paradivadelní systémy“ z původního pojmu „paratheatre“⁹, mezi které je také divadlo utlačovaných Valentou řazeno.

Stejný autor také uvádí, že se vlastně již mnohem dříve v dobách neolitických objevily jakési pre-paradivadelní systémy, jež od vlastního divadla coby umění (vzniklého v antickém Řecku – pozn. autorky) dělila hlubina tisíciletí vývoje. V prehistorických dobách se naši předkové

⁹ Tento pojem poprvé zavedl Jerzy Grotowski. Původně spíše jako označení pro svoje experimentální aktivity v divadelní laboratoři. Dostupné zde: <https://www.yourdictionary.com/paratheater> 30.4.2020

vyrovnávali s nadpřirozenými a nepochopitelnými jevy během různých magických rituálů. „... Lovecký rituál, rodový obřad a magický tanec souvisely s praktickým využitím divadla, přesněji řečeno s využitím předdivadelního tvaru miméze - cíle rituálu lovce i obřadu zemědělce byly kromě jiného také edukační, šamanova performance měla terapeutickou povahu ... “. (Valenta M. , 2011, str. 13)

Již od dob Aristotelovy antiky se v souvislosti s uměním používá důležitý pojem - *katarze* (psáno i *katarse*, zastarale *katharse*; z řeckého *katharsis*, očištění), často také ve spojení s tzv. *katarzním efektem*. Po prožívání silných emocí (třeba společně s hrdiny dramatu nebo po nějakém traumatickém zážitku) následuje psychické uvolnění vnitřního napětí osoby. (Hartl, 1997)

Právě pro spojení divadla a terapeutické použití v sociální práci¹⁰ je fenomén katarze jedním z důležitých společných jmenovatelů a dostaneme se k němu ještě znovu ve souvislosti s principy Divadla utlačovaných v dalších kapitolách.

Po antickém rozletu estetického divadla a následném mnohastoletém rozvoji klasických uměleckých divadelních děl v dobách renesance i osvícení, došlo k největším změnám v divadelních koncepcích s přesahem mimo umění především ve 20. století, kdy divadlo začalo hodně reagovat na společenské změny a kdy především v tzv. druhé divadelní reformě evropský dramatik Bertold Brecht (1898 – 1956) začal šířit myšlenky o přesahu divadla do sociálních reforem a potřebě aktivizace.¹¹

V druhé polovině 20. století začínají vznikat různé formy sociálního divadla, tedy divadla, které primárně nesleduje estetickou hodnotu, ale především spojuje sociální aktivismus resp. se snaží dosáhnout sociální změny – zapojuje komunity nebo například dramatizuje nějakým způsobem příběhy znevýhodněných jedinců nebo jiných společenských problémů. (Remsová, 2011) Tyto divadelní aktivity sociální povahy mají v různých zemích a u různých autorů rozdílné názvy – Community Theatre (USA), Applied theatre, Applied drama (UK, Austrálie), divadlo pro rozvoj (některé asijské a africké země), nebo lidové divadlo (Kanada nebo jižní Amerika) a není pro ně ujasněná jednotná terminologie.

¹⁰ V psychoterapii se používá pojem abreakce. Díky znovuprožití uložených traumatických emocí a zážitků v bezpečném terapeutickém prostředí, dochází k uvolnění vnitřní tense a léčení - očištění.

¹¹ Pro účely této bakalářské práce zkracuji , bylo zde samozřejmě mnoho dalších změn.

2.4 Divadlo utlačovaných – divadlo jako nástroj změny

Divadlo utlačovaných (dále DU, portugalsky Teatro do Oprimido, španělsky Teatro del Oprimido, anglicky Theatre of the Oppressed, francouzsky Théâtre de l'Opprimé), jako jedna z nově vzniklých sociálních forem divadla, zahrnuje poměrně rozsáhlý soubor divadelních technik a forem a cvičení, které vytvářel od 60. let 20. století Augusto Boal (1931 - 2009) brazilský divadelní herec, režisér, dramatik, divadelní teoretik a performer, a zároveň i významný sociální aktivista.

Jedna z jeho pokračovatelek Barbara Santos říká, že „... divadlo utlačovaných je estetická metoda zacílená na změnu reality...“. (Santos, 2016, str. 23)

Remsová pak píše, že Boalovou hlavní myšlenkou bylo „obnovit chybějící dialog mezi lidmi skrze uměleckou formu, kterou nám propůjčuje divadlo; takový dialog, který představuje demokracii“. (Remsová, 2015, str. 6) V roce 1997 bylo divadlo utlačovaných zařazeno do seznamu UNESCO, jako nástroj sociální změny a v roce 2008 byl Boal dokonce nominovaný na Nobelovy cenu míru.

Divadlo má být, podle Boala, původem chemického inženýra, nástrojem sociální změny světa, v čemž vychází z díla a myšlenek již zmíněného slavného německého divadelního tvůrce, Bertolda Brechta. Dalším zdrojem teoretické a koncepční inspirace pro Boala byla tzv. Pedagogika utlačovaných od jeho brazilského sourodáka a přítele Paula Freireho, s kterým ho spojovalo kromě kritického myšlení, místa narození také podobný osud, jak jsem již uvedla v předchozích kapitolách. Inspirace pedagogickým konceptem Freireho také nechá tušit, že Boalovo divadlo má kromě aktivismu i silně edukativní charakter. (Boal, 1974, 2008) (Remsová, 2011) Ichová mluví ještě o inspiraci *brazilským lidovým divadlem*, které v jižní Americe ukazovalo, jak lze bojovat proti nadvládě, a pak tzv. *kolektivním divadlem*, které staví více než na společné práci herců především na společné práci herců a diváků. (Ichová, 2008)

Tímto ale jasné vymezení zdrojů inspirace končí a přichází mnoho inovátorských přístupů na rozhraní divadla, edukace, sociální práce a psychoterapie, i když právě psychoterapeutickému náhledu se Boal v počátcích své práce cíleně bránil.

Stejně jako Brecht Boal akcentuje rozvoj kritického myšlení a odmítá katarzi, protože právě přílišné emocionální propojení brání objektivnímu pohledu. Na rozdíl od Brechta chce Boal (kromě sociální změny) ještě navíc od diváka jednu významnou věc, a to jednání (Valenta M. , 2011, str. 20), více o fenoménu diváků v divadle utlačovaných v kapitole 2.5.2 Diváci.

Boal se ve všech svých pracích především zabývá tématem útlaku, který mohou lidé zažívat ve všech možných myslitelných formách – sociálních, ekonomických, fyzických (jež může být třeba zneužívání moci, domácí násilí, nespravedlnost v práci, práva žen či mentálně postižených lidí atd.) až po útlak psychický (úzkosti, pocity odloučení nebo diskriminace). Ve všech podobách útlaku je hlavním směrem Boalovy protiútlakové filosofie aktivní změna. Útlaku je možné se bránit - jeho analyzováním a dramatickým ztvárněním. Sám svůj koncept divadla utlačovaných ve své první knize Theatre of Oppressed nazývá jako „... theatre of liberation ...“. (Boal, Theatre of Oppressed, 1974, 2008, str. 135) Sociálních změn se v průběhu svého života snažil dosáhnout sám i svojí přímou činností a tvorbou v mnoha veřejných performancích v Brazílii, až byl i několikrát vězněn¹², vyhoštěn a nakonec musel emigrovat a celých 16let žil v exilu, část doby v sousedních státech Brazílie a později žil i několik let v Paříži, kde založil první centrum divadla .

Jak jsem již zmínila výše, původním Boalovým záměrem nebylo vytvářet terapeutické skupiny či přímo léčit jednotlivce, především v začátcích tvorby mu šlo zejména o sociální útlak a politické změny. Nicméně v Evropě se postupně více a více jeho metody rozvinuly do terapeutičtější formy sociálního divadla či jinak formativního divadla či možná dokonce i dramaterapie, i když celkově je divadlo utlačovaných jako forma opravdu těžké jednoznačně zařadit do nějaké jiné již existující kategorie paradramatických systémů.

Augusto Boal nenacházel v Evropě tradiční formy útlaku, jaké znal z amerického kontinentu. Zjistil, že lidé trpí vnitřními formami útlaku (osamělost, ztráta smyslu, nemožnost komunikace). Na workshopu Policajt v hlavě se zabýval vlastní hypotézou, že policisté jsou sice v našich hlavách, ale jejich velitelství a kasárna jsou venku. (A. Boal, 2006 in Lenka Remsová 2011)

¹² V roce 1971 byl unesený přímo z ulice Rio de Janeiro a po mučení a věznění ho neznámí představitelé vojenské junty dopravili do nuceného exilu v Argentíně.

2.4.1 Formy divadla utlačovaných

Mezi neznámější, v Evropě nejpoužívanější a hlavně nejpropracovanější formy divadla utlačovaných patří *divadlo Fórum*. Dá se říci, že jde o divadelní představení, které vzniká na základě skutečného příběhu utlačování. Divákům se ukazuje problém, který jim je tzv. jokerem (neboli moderátorem) nabídnut k řešení. Technicky vzato to znamená, že jednou se zahraje dle boalovské terminologie tzv. *anti-model* (Boal, 1992, 2002, str. 260), původní příběh s původním řešením, (tedy příběh utlačování) a pak se hraje několikrát znovu, při čemž do role utlačovaného herce přijde hrát divák (tedy v boalovské terminologii *spect-actor*), který se sám dobrovolně přihlásil a může zkusit v představení něco změnit. Dále budu uvádět jen pojem *Fórum*, a budu se mu detailněji věnovat v další kapitole a také v praktické výzkumné části této práce.

Další velmi zajímavou formou boalovského divadla je *Neviditelné divadlo*, které se odehrává jakoby „neviditelně“, odtud také (ne moc překvapivě) pochází jeho název. Spočívá v tom, že se ve veřejném prostoru odehrávají určité divadelní improvizace nebo scénky se sociální tematikou. Mezi nic netušící lidi na ulici se vmísí nepozorovaně herci s připravenou performancí, například násilného výstupu s rómským mladíkem. Neviditelné divadlo vzniklo tímto způsobem částečně i proto, aby v případě policejní razie bylo možné jednoduše tvrdit, že nejde o divadlo. „Divadlo neviditelných chtělo zviditelnit to, co bylo v každodenním životě neviditelné.“ (Santos, 2016, str. 23) Někteří autoři této formě vyčítají jistou možnost manipulace a zcela jistě je etickým problémem, když účastníci nevědí o tom, že jsou herci.

Legislativní divadlo nebo politické divadlo jsou divadelní formy, které vycházejí z divadla Fórum a snaží se o reálný výsledek změny v podobě nově vzniklých návrhů zákonů, které by měly zlepšit podmínky utlačovaných lidí v určité komunitě – třeba co se týče životního prostředí, a to většinou na úrovni komunální politiky. Jedním z nejdůležitějších principů divadla utlačovaných je myšlenka, že divadlo nikdy nekončí, že by se změny nastolené na divadelním jevišti měly nějak promítnout do života jejích aktérů. Právě proto pro Boala není katarze konečnou fází, protože proces změny či transformace nikdy skončit nemůže. (Boal, 1992, 2002, p. 272) Legislativní divadlo je tak jedinečným příkladem reálné nekončící změny, kdy jsou v rámci představeny „ve formě psaných návrhů tzv. metabolizující buňce, odborníkům na představované téma – představitelů sociálního hnutí specialistovi na zákonodárnou moc a advokátovi“. (Santos, 2016, str. 26) Zároveň bylo v 90. letech vytvořeno Centrum divadla utlačovaných a Boal se stal dokonce

radním v Rio de Janeiro. V roce 1992 se Boalovi podařilo prosadit víc než třetinu ze třiceti zákonů, jež dali dohromady občané (členové různých komunit spolu s právníky formulujícími jimi přinášena řešení do návrhů zákona právě během představeních DF). (Ičov, 2008)

Mezi metody, které byly rozvinuty v pozdějších letech, patří například *Divadlo soch* (nebo někdy uváděné *Divadlo obrazů* podle originálního názvu *Image Theatre*), které sám Boal popisuje ve svém dalším stěžejním díle *The Rainbow of Desire, Boal's Methods of Theatre and Therapy*, jako terapeutické. (Boal, 1995) Tato metoda spočívá v sochání reality v určité sousoší z herců, které zrcadlí skutečnost a dohromady se společně vytváří ideální stav. Podobné metody, samozřejmě bez divadelního kontextu, se také používají v rodinné terapii, například sochání Satirové (technika rekonstrukce rodiny) nebo pozdější systemické a rodinné konstelace Hellingera.

Další boalovské techniky, které někteří autoři řadí k dramaterapii, jsou *Rainbow of Desire* (česky se překládá jako *Duha přání*) a pak také *Cops in the head* (Strážníci v hlavě). (Valenta M., 2011) Tyto dvě zmíněné metody jsou totiž silně introspektivní a na rozdíl od Fora se zaměřují čistě na útlak vnitřní v podobě analýzy různých pocitů, například ztráty smyslu života nebo osamocení. Vzhledem k rozsahu práce se již nemám prostor věnovat více, ale zcela jistě by zasloužily detailnější prozkoumání.

„V průběhu téměř čtyřiceti let Augusto Boal zkoumal divadelní formy, které by mohly být užitečné pro utlačované, vytvářel podmínky, které umožnily překročit omezující role konzumentů umění a přijmout tvůrčí postavení autorů umění a poznání. Uměl být spojen s přítomností, s historickou perspektivou minulosti a povědomím o životně důležité potřebě vytvářet vysněnou budoucnost. Soudržnost byla jeho ochrannou známkou, což zajistilo, že své dílo vystavěl na pevných základech a jasných etických principech a sám během průzkumných výprav neztratil směr. Žil a tvořil až do poslední kapky energie“. (Santos, 2016, str. 28)

Dále už jen velmi stručně zmíním další typy divadla utlačovaných - Novinové divadlo, které inscenuje specifickým způsobem na přání diváků novinové titulky a Divadlo zrcadlo, Divadlo Fotoromán, Odhalení sociální masky, Divadlo Mýtu, Analytické divadlo, Divadlo rituálu a masky. (Valenta M., 2011) (Remsová, 2011)

2.5 Divadlo Fórum jako nástroj transformace

Fórum patří mezi nejpropracovanější formy divadla utlačovaných a ač se to často v laické veřejnosti zaměňuje resp. ztotožňuje se samotným pojmem divadla utlačovaných, není to totéž. Proto nyní osvětlím důležitou terminologii a principy trochu detailněji.

Zajímavá je už historie vzniku této již téměř kultovní formy. Starší verze Fora se odehrávaly jako tzv. *Simultánní divadlo*, tzn., že se hrály příběhy na přání diváků.¹³ Tak jak diváci řekli, že by se mělo v představení něco změnit, herci pak po poradě s facilitátorem zahráli. Ale jednou se po opakovaném upozornění jistá dělnická manželka naštvála, že její intervence na pódiu není dostatečná, že vběhla na pódium a dala fiktivnímu hereckému manželovi co proto (prostě ho prý zfackovala) a pak mu moc děkovala, že se jí ulevilo. Šlo o příběh negramotné ženy, které její manžel léta tvrdil, že strádá na nový dům, a při tom ji při příjímání peněz celou dobu dával místo potvrzení dopisy od milenky. Boal tehdy na základě této události došel ke klíčovému rozhodnutí, že je pro maximální možný výsledek změny je potřeba nechat diváky hrát, ovšem s jedním velkým kardinálním pravidlem – že při nabízení řešení situace nesmí použít fyzického násilí.

2.5.1 Příběh a útlak

V původní podobě Boal prostě docházel přímo do slumů a chudinských dělnických čtvrtí, kde s místní komunitou vytvářel divadelní představení na základě jejich životních příběhů. Dnes se většinou dramaturgicky pracuje ve skupině za pomoci facilitátora na reálném příběhu jednotlivce, skupiny nebo celé komunity, jež se účastní různě dlouhého divadelního projektu.

Ve skupině se sdílí a poté pracuje s příběhy utlačování, které přinesou sami její členové, a to skutečně konkrétně ze svého života. Pro definici útlaku je důležité, že daný protagonista – utlačovaný, ztratil možnost dialogu s utlačovatelem (tím, kdo útlak vytváří), nebo se to tak alespoň před začátkem zkoumání problematice situace zdá. Útlak se v dané skupině, která připravuje divadlo Fórum, zkoumá, co kdo za něj vlastně považuje - kulturní rozdíly a osobnostní rysy mají silný vliv na vnímání útlaku a utlačovaný si ho často neuvědomuje.

¹³ Odstranění bariéry mezi jevištěm a hledištěm a zapojení diváka jako svědka bylo nastoleno už v Grotowského divadle spoluúčasti.

Skupina pak na základě další skupinové práce vybere příběh nebo téma a společně připravuje, resp. dramaturguje příběh do divadelního představení, do kterého při jeho finální veřejné inscenaci mohou vstupovat diváci a měnit tak celý příběh a společně hledat možnosti řešení. (Boal, 1992, 2002) Sám Boal zmiňuje, že útlak neznámá agresí. Že samozřejmě může dojít (a v historii také často docházelo) k tomu, že agrese je neřešitelná, pak to ale není případ pro boalovské představení. Boal uvádí příklad, že například těžko půjdeme nahradit člověka v plynové komoře. (Boal, 1992, 2002) Jde nám tedy spíše, jak již bylo zmíněno výše, o možnosti hledání svobody, ne jen čisté zaměření na útlak a nesmyslnou agresí.

Každopádně musí být vždy jasně ukázány charaktery postav a jejich motivace. Černobílé nastavení rolí, kdy utlačovatel nemá žádné kladné stránky a obecně, když se utlačovatelé nejvíce jako strukturované lidské postavy mohou vést k tomu, že nikdo z diváků nebude chtít s nimi hrát, protože nevidí způsob možné změny. Je potřeba ukázat příběh sice jednoduše ale maximálně komplexně, utlačovatel musí být znázorněn jako reálná postava, aby se i s ním mohli diváci ztotožnit, protože i utlačovatelé mohou být mezi lidmi v publiku. (Diamond, 2007)

2.5.2 Diváci

Mezi velké změny a přínosy v divadelní technice kromě principů práce s útlakem patří Boalova zásada práce se *spect-actors* (česky překládá například jako diváko-herci), kdy jsou cíleně vytvářeny možnosti aktivního zapojení diváků, z diváků (anglicky spectators) se stávají spect-a(c)tors. Tady nám v českém jazyce ta krásná anglická hříčka s podobností slova herci diváci mizí, ale jednoduše to znamená, že z diváků se stávají na chvíli vlastně skuteční herci, musí být aktivně zapojeni. Zde se Boal nebojí silných slov – kdy například zmiňuje „... spectator is a bad word ...“ (Boal, 1974, 2008, str. 137), že diváci již vysloveně nesmí nikdy být (pouhými) diváky. (Boal, Games for actors and non-actors, 1992, 2002)

V původní Boalově koncepci bylo důležité, aby skupina diváků měla zkušenost s daným problémem, ale později se ukázalo, že to nemusí být podmínkou, ale že spíše záleží na celkové motivaci diváků. (Diamond, 2007)

2.5.3 Boalovská cvičení

Pravděpodobně jedním z největších praktických přínosů Augusta Boala jsou jeho praktická cvičení. Boal rozvinul propracovaný systém hereckých cvičení, a to především pro analýzu útlaku, vytváření kolaborativní atmosféry, přípravu na roli nebo rozehrání diváků ve své druhé knize s názvem *Games for actors and non-actors*¹⁴. (Boal, 1992, 2002)

„Tento široký arzenál aktivit pomáhá účastníkům se fyzicky zbavit mechanizace a inspiruje je k hledání vlastních forem vyjádření. Mechanizace je důsledek denního opakování pohybů a jednání v nedostatku praktického cvičení při vyměňování nápadů a relativizace vlastních myšlenek, které se často upevní do dogmatických pravd. Mechanizované pohyby mohou odrážet mechanizované myšlenky. Zbavit se této mechanizace znamená hledat možnosti toho, co existuje mimo vzhled, a objevit vlastní potenciál.“ (Santos, 2016, str. 29)

Boal popisuje také procesy v práci se skupinou či komunitou a přípravu vlastního dramatického ztvárnění příběhu v následujících fázích:

- Knowing the body (poznávání těla)
 - Making the body exposure (tělo a postava na scéně)
 - Using theatre as a language (práce s divadelním jazykem)
 - Using theatre as a discourse (divadlo jako nástroj komunikace a řešení problémů)
- (Boal, *Games for actors and non-actors*, 1992, 2002) (v překladu autorky)

2.5.4 Joker – moderátor

Role tzv. jokera, je role moderátora samotného představení, což je stěžejní role pro potenciální úspěch divadla Fórum.

Augusto Boal začal používat pojem Joker v souvislosti s experimentální divadelní formou, uplatňovanou v 60. letech v divadle Arna (Teatro de Arena), při které se herci a herečky střídali v interpretaci postav. Pouze hlavní roli ztvárňoval stále stejný herec a přítomen byl rovněž herec

¹⁴ Tato rozsáhlá příručka obsahuje desítky unikátních rozvíčivacích a hereckých cvičení, které jsou řazeny podle jednotlivých lidských smyslů a typů potřebné přípravy. Často mají poměrně vtipné názvy a jsou nazývány podle toho, kde je Boal vytvořil – jako třeba kolumbijská hypnóza nebo Štrasburský upír.

v roli jokera, který měl funkci vypravěče a kritika, někoho, kdo hovoří z odstupu. (Santos, 2016, str. 39)

Joker komunikuje s diváky a snaží se zbořit tzv. čtvrtou stěnu – mezi herci a publikem. Jeho zcela zjevným prvním úkolem je vytvořit přijímající prostředí a naladit skupinu (myšleno herce i diváky) na společnou tvorbu. Po prvním přehrání představení se dotazuje publika, zda se jim příběhy zdály reálné nebo zkoumá společně s diváky, koho viděli jako utlačovaného a utlačovatele. Kdo byl tou obětí a kdo tyranem a co bylo tématem. Často se stává, že někdo z publika vidí jako utlačovatele zamýšleného utlačovaného nebo v příběhu vidí vlastní specifické téma. Dále pak především podněcuje k diváckým intervencím, tedy snaží se motivovat diváky, aby se stali herci a přišli na podium do role některého z utlačovaných, což je obzvlášť v českém (stále relativně stydlivém prostředí) opravdu důležité. Po skončení intervence pak také joker vede dialog s herci a reflektuje dění na pódiu jak dále s diváky (ptá se například, co si myslí, že udělal nový diváko-herce jinak a jak myslí, že to fungovalo), tak s herci, kteří se stali dobrovolnými aktéry intervence. Zkoumá jejich pocity a dopady vzájemného chování. Zde Boal mimo jiné zmiňuje, že třeba velmi opatrně volit použitý slovník, kdy se zřící slov jako chyba a někdo něco udělal špatně, protože velmi často, jde o jiné řešení, ne o správné řešení. (Boal, 1992, 2002) Jinými slovy také zmiňuje, že joker je jako porodní bába – nesmí být manipulativní, jen přihlíží a facilituje a motivuje.

V některých případech může být joker i režisérem představení a zároveň lektorem celé dílny, ve které představení vzniká. Tak tomu bylo i v obou dílnách, kterých jsem se účastnila já osobně.

2.6 Pokračovatelé a současné otázky divadla utlačovaných

2.6.1 Julian Boal, Theatre for living

Julian Boal

Julian Boal, syn Augusta Boala působí ve Francii, kde se hodně věnuje práci s lidmi bez domova a migranty. Dle Ichové vidí problém současných skupin DU, že často svoje příběhy idealizují, resp. že nepřihlížejí tolik skutečnému sociálnímu statusu postav a jejich ideologiím – tedy, že jen vykreslují útlak a morální chyby, ale málo ukazují hlubší souvislosti a příčiny. Diváci pak neodcházejí s návodem na to, jak třeba něco ve společnosti změnit, ale jen s touhou po slitování nebo v horším případě odplatě. Zároveň to, že se některé soubory profesionalizují (i u nás jsou

některé organizace, které nabízejí představení „na objednávku“), tak ztrácí na své autentičnosti a vlastně se stávají něčím, proti čemu v počátcích DU bojovali – moralizujícím nástrojem vzdělávání, který má jasné černobílé vymezení toho, co je a není správně a navíc nespěje k nějaké reálné změně. (Ichová, 2008)

Naopak Sanjoy Ganguly, zakladatel největšího hnutí divadla utlačovaných na světě¹⁵, hnutí Jana Sanskriti v Indii tvrdí, že jejich hlavní práce začíná po představení, cíleně pracují dohromady se zástupci místní komunity, než vymyslí společně po několika následných představeních reálná řešení. (Ichová, 2008)

Ichová také zmiňuje zajímavou osobní zkušenost z workshopu s Julianem Boalem, který se konal v Čechách a v okamžicích provádění cvičení nezaujatě odcházel na pauzu, což je v rozporu s tím, jak já osobně vnímám DU a také jak jsem jej zažila s lektorkou Martinou Čurdovou, která byla na skupinu vždy napojená. Ale samozřejmě je to vytržené z kontextu, kdy za odcházením mohlo být tisíc jiných důvodů.

Theatre for Living / David Diamond

David Diamond je kanadský autor, jehož kniha Theatre for Living (dále TFL) se ke mě dostala přes doporučení Marty Čurdové, s tím, že jeho pojetí DU je trochu odlišné především více strukturálním či systemickým přístupem a méně ostrým důrazem na dělení utlačovatel-utlačovaný. Sám v knize píše o tom, že právě DU ho ovlivnilo tak, jako nic jiného. Dokonce Boalovi kdysi psal, a ptal se ho na to, zda mu nevadí, že využívá jeho techniky. Znali se osobně z mnoha workshopů a společné práce. Boal mu (což asi hodně vypovídá o jeho osobnosti) odpověděl tvrzením, že přeci asi dělá ty věci dobře, resp., že pokud lidé chodí na jeho workshopy, tak je to kvůli němu samotnému, a ne kvůli DU. A že Boal přeci taky DU nevytvořil sám, že prostě vycházel z Freira a Brechta. (Diamond, 2007, str. 36) (v překladu autorky)

O Diamondovu úpravě konceptu DU by mohla být napsána samostatná práce, vzhledem k omezenému prostoru bych ráda vyzdvihla jen některé body, které jsou v porovnání s DU jiné a zaujaly mě.

¹⁵ Hnutí má 7000 členů a 1000 herců a hereček.

Vidí svět přes čočku systemického přístupu (Diamond, 2007, str. 38), stejně jako DU se zaměřuje na příběhy utlačovaných, ale více se zaměřuje na motivace, strachy utlačovatele. Tvrdí, že utlačovaný i utlačovatel jsou součástí stejného systému, že z něj utlačovatelé většinou sami vyrostli, že utlačovatel nepřichází z vesmíru. Že často nějakým způsobem mohou sedět i v publiku a aby divadelní představení fungovalo, je třeba, aby se s ním ztotožnili. Diamond dále zdůrazňuje důležitost myšlení v metaforách a pak to, že je třeba se víc soustředit na metaforu toho, co chceme, než jen na odstranění útlaku (resp. ustrnutí v tom, co nechceme), jak se tomu někdy děje v DU.

Diamond stejně jako Boal říká, že díky nerovnováze může přijít něco nového v důsledku snahy o rovnováhu. A je to jokerova práce, aby vytvořil prostředí, kde je možný vznik nerovnováhy. Musí to být ale sami účastníci, kdo chtějí nerovnováhu, aby pak z nekomfortu vznikla kreativita. Diamond zmiňuje, že někdy slyšel i Boalův názor, že Joker někdy může být ztěžovatel a ne facilitátor. Záleží na tom, kdo jsou účastníci workshopu, některým to nevádí, někteří si začnou stěžovat nebo rebelovat, protože tak získají alespoň zdání nějaké kontroly. Já sama jsem zažila, že jak se blížil termín představení a všichni byli pod větším tlakem včetně přísnější lektorky, aby se představení stihlo dostat do potřebné podoby, tak vznikaly ty nejlepší věci. Zda by vznikly i bez tlaku, je samozřejmě nezodpovězenou otázkou.

Ještě jedna poznámka ohledně jokera u TFL je, že Diamond vyzdvihuje důležitost facilitátora nicméně na začátku umírněného v kreativním procesu, spíše soustředěného na rámec, ale dle něj si skupina musí vytvořit dílo „sama“, anglicky pak používá trefné „They must own the plays“, tedy ve volném překladu – hra jim musí být vlastní, nebo doslovně – „musí hru vlastnit“ (Diamond, 2007, str. 123). A skvělé je, pokud se povede vytvořit představení, které mluví příběh skutečné komunity.

Vzhledem k omezenému rozsahu práce již další významné postavy scény DU zmíním jen jako jména, a to například dalšího ze synů Augusta Boala, David Boal, pak také Barbara Santos nebo Roberto Mazzini¹⁶.

¹⁶ prosazoval vědomou práci s konfliktem jako se sociální přirozeností lidí a jako zdrojem transformace a změny (snaha najít rovnováhu mezi „nekonat násilí“ a „nenechat násilí konat na sobě“) (Mazzini, 1992).

2.7 Uplatnění metod divadla utlačovaných v sociální práci

V České republice patří metody divadla utlačovaných stále k okrajovým postupům v sociální práci, do trochu většího popředí zájmu se více dostává až v 90. letech, kdy se dokonce od druhé poloviny vyučuje na vysokých školách.¹⁷

Průkopnicemi DU v ČR jsou Lenka Remsová, Dana Moree, Martina Čurdová nebo Eliška Lindovská a divadelní skupiny, které se vesměs vytvořily ve spolupráci s těmito osobnostmi, neziskovými organizacemi nebo jako studentské projekty, více je zmíním v dalších podkapitolách. V minulosti se také konaly festivaly DU s názvem Divufest, s velmi zajímavou zahraniční účastí, naposledy v roce 2015.

Existuje řada seskupení, které se DU věnují přímo v sociální práci se znevýhodněnými lidmi – nejvíce v oblastech bezdomovectví, menšin a přistěhovalectví. Třebaže existuje Centrum divadla utlačovaných¹⁸ nebo také Laboratoř divadla utlačovaných¹⁹, nelze najít nikde komplexní aktualizované propojené informace, proto také není tak úplně jednoduché najít aktuální (veřejná) představení či projekty. Zde je asi dobré taky dodat, že Boalovy knihy byly přeloženy do 25 jazyků, ale žádná z nich do češtiny. Domnívám se, že i tyto dvě okolnosti přispívají k menšímu rozšíření povědomí o tomto zajímavém fenoménu.

2.7.1 Schopnost změnit svoje postoje a svůj život (náhled jednotlivce)

Jak uvádí Valenta, DU pomáhá lidem kultivovat jejich schopnosti zaujímat postoje a zároveň prakticky ukazuje, že nestačí být pasivní, ale že každý jedinec naopak musí být ve vztahu k realitě aktivní. (Valenta J. , *Metody a techniky dramatické výchovy*, 1998)

Během celého procesu přípravy představení²⁰ je rozvíjena fantazie a představivost a lidská tvořivost. Účastníci i diváci tyto schopnosti v DF využívají při přinášení možností nových řešení (Valenta, 1998), ale dle mého názoru k nim dochází již během celého procesu tvorby představení.

¹⁷ Z JAMU, kde se začalo vyučovat jako první, se pak dále dostalo na Katedru výchovné dramatiky na DAMU, pak na některé pedagogické fakulty a nově na FHS.

¹⁸ Centrum divadla utlačovaných vzniklo jako platforma pro spolupráci. Centrum má tři členy: Divadlo Dvě na třetí při FHS UK, Kabinet Divadla utlačovaných při PdF MU a neformální seskupení Kolibřík.

¹⁹ Laboratoř divadla utlačovaných založila Martina Čurdová spolu s antropoložkou Zuzanou Lhotovou s cílem experimentování s technikou v českém kontextu prostřednictvím kurzů a dílen.

²⁰ V následujících kapitolách víceméně uvažuji tvorbu představení pro divadlo Forum.

Bez těchto tří specificky lidských schopností, které jsou ale vlivem různých okolností často u znevýhodněných lidí potlačeny, ale které se při práci metodami DU cíleně podporují i prostřednictvím přípravných boalovských cvičení, by představení nemohlo vzniknout.

„ ... DU může posílit víru ve vlastní schopnosti a sama sebe prostřednictvím kreativity.“ (Remsová, 2015, str. 7) S DU jako dramatickou metodou, je také úzce spojená sebedůvěra a cesta k autentickému hledání sama sebe.

Hrát není tak těžké, jak by se mohlo zdát, „obtížné je dojít vnitřními pochody k pravdivému výrazu, nepropadnout sebezpozorování, ale být při tom schopen sebeuvědomění ...“ (Machková, 2018, str. 151). Sám Boal říká, že divadlo může hrát každý, dokonce i herci.

„Jakákoli dramaterapie je účinná jen tehdy, pokud je přítomno vnitřní vědomí“. (Machková, 2018, str. 170) Třebaže DU není, jak již bylo uvedeno, a priori terapeutická disciplína, pak patří do gesce jokera / facilitátora tyto vnitřní pochody zvědomovat, pokud ne za účelem terapie, tak určitě s cílem co nejautentičtějších výkonů herců, protože jen pokud jsou herci autentičtí celým svým tělem a postojem, pak může divadlo zasáhnout diváka a mít skutečný dopad. A zároveň působit nějakou sociální změnu. (Čurdová. 2019)

Techniky DÚ se dají použít v mnoha oblastech, ať už pro individuální osobnostní či morální růst jedinců. Mohou pomáhat sociálnímu rozvoji nebo rozvoji tvůrčích schopností. (Ičov, 2008)

„Zároveň je zde přítomen i praktický nácvik správného řešení reálně špatné situace, nácvik asertivního jednání v konfliktní situaci, tj. trénink životních dovedností (např. divadlo jako škola odporu proti útlaku).“ (Ičov, 2008, str. 5)

Remsová k tomu dodává: „Utlačovaný není loser. Utlačovaný v pojetí divadla utlačovaných není člověk, který upadl do deprese doprovázené pasivitou, ale člověk, který se aktivně pokouší nějakým způsobem dosáhnout aktu liberalizace, avšak prohraje. Utlačovaný je člověk, který si v prezentovaném divadelním modelu klade otázku ‚Co byste udělali na mém místě?‘; otázku, která motivuje diváka, aby vstoupil do hry, hledal a vyzkoušel různé alternativy jednání v prezentované situaci útlaku“. (Remsová, 2011)

2.7.2 Další Psychosociální aspekty - aktivizace komunity a podpora skupinou

Na počátku práce je nejpodstatnější vytvořit skupinu, která bude schopná vzájemně spolupracovat a tvořit, a v níž si její členové budou na jedné straně chtít sdílet svoje zkušenosti s útlakem, ale budou ochotni pak také pracovat na tématu společně.

Podobně jako ve skupinové psychoterapii zde dochází k otevřenému sebereprojevení či sebeodhalení či jinak řečeno odhození masky konvence. (Kratochvíl, 1997) „Podle Kaliny (2008) můžeme se sebereprojevením spojit další faktor, a to aktivní zkoumání sebe sama, tedy sebeexploraci. Jedinec se tím, že překonává strach či opatrnost odhalit se před ostatními, dostává více do kontaktu sám se sebou.“ (Jourová, 2012, str. 18)

Zde je právě s ohledem na to, že DU není terapeutická disciplína, důležitá zkušenost a zodpovědnost lektora, kam až případné sdílení pustí a zda a jak umí pracovat s budováním důvěry a bezvýhradného přijetí ve skupině, které jsou pro úspěch práce a bezpečí klientů dle mého názoru klíčové. Docela zajímavě pojednává o potřebných kvalifikačních předpokladech a o spolupráci lektora DU a sociálního pracovníka Tkáčová ve své DP. (Tkáčová, 2016, stránky 44-46)

Pokud se hraje secvičené představení veřejně, přispívá pozitivně inkluzi (začleňování osob se zdravotním postižením či sociálně vyloučených do většinové společnosti), sociální rehabilitaci, úprava a posílení jejich aspirace, sebehodnocení a sebepojetí, uspokojování vyšších potřeb jako je potřeba životního cíle či seberealizace. (Valenta, 2007)

Úspěch divadla utlačovaných spočívá v sebesílení v rámci skupiny. Zároveň jde o pochopení, že za každým zdánlivě komplikovaným problémem či nepřekročitelným konfliktem, které vypadají jako neřešitelné a beznadějné, stojí konkrétní lidské příběhy často jen plné spletitých a mnohdy bizarních okolností. Sama jsem si několikrát říkala během workshopů, které jsem absolvovala a ve kterých jsem se dozvíдалa leckdy dost šílené zápletky, že pokud tohle v divadle použijeme, tak nám to snad nikdo nemůže uvěřit, že se skutečně stalo, ale tyhle scény pak často fungovaly nejlépe. A možná právě v téhle zdánlivě neskutečné skutečnosti je ta největší síla forem DU.

2.7.3 Cílové skupiny

Zde uvádím nejčastější cílové skupiny a některé z příkladů použití DU v českém prostředí. Zcela jistě nejde o detailní a kompletní výčet, cílem je spíše dát základní představu o užití a aktuální situaci v ČR.²¹ Detailnější přehled současných aktivit uvádí například Šindelářová ve své DP z roku 2017 nebo Remsová ve své disertační práci z roku 2011.

Práce s lidmi bez domova

V Evropě se práci s lidmi bez domova věnuje již dlouhá léta britská Cardboard Citizens, jejíž zakladatel Adrian Jackson také přeložil všechny tři nejdůležitější Boalovy knihy do angličtiny a s Boalem úzce spolupracoval a tvořil. Jedna z jejich „jokerek“ Terry O’Leary, žena se zkušeností s bezdomovectvím, také navštívila několikrát Českou republiku a spolupracovala na workshopech s Remsovou a Moree.

„Víra ve vlastní schopnosti a dovednosti – získaná nebo znovunabytá skrze umělecký proces a prožitek – může mít pozitivní dopad na změnu celkové situace lidí bez domova. Tento předpoklad je potvrzen bezmála dvacetiletou praxí společnosti Cardboard Citizens a dnes již i životními příběhy herci Aslida.“ (Remsová, 2015, str. 11)

Právě s Aslidem, spolkem pro emancipaci lidí bez domova, Remsová dobrovolnický pracovala a právě s lidmi bez domova zažila největší proměnu v nárůstu vlastní síly nevídanou u jiných skupin. (Remsová, 2015) Remsová se kromě akademické činnosti a aktivit okolo Kabinetu divadla utlačovaných podílela například v roce 2017 na kampani Ženy na cestě o ženském bezdomovectví a na workshopu s představením Kruh naděje.

Práce s minoritami

Především jde o práci s rómskou menšinou či přímo o aktivity vzniklé z rómských skupin.

ARA ART – je romské seskupení, které mj. Nabízí čtyři představení DU na problematická témata romské menšiny.²² Zde mají specifická témata i např. LGBT. Spolupracují s divadlem 2³, ve kterém působí Dana Moree. Představení je možné si objednat.

²¹ Na toto téma již také vznikla řada akademických prací.

²² video o představení here: <https://www.youtube.com/watch?v=KnI2gFgIqXE>

Skupiny týraných žen a uprchlíků

Představení na témata týrání žen a uprchlická témata vznikala často za podpory neziskové organizace InBaze, která se těmito tématy zabývá dlouhodobě. Projekty založené na technikách DU vznikaly často s režisérkou Martinou Čurdovou. Martina studovala DU přímo na univerzitě v Rio de Janeiru, dělala DU například i v uprchlických táborech nebo v ukrajinské válečné zóně. Kolaborativně vytvořila například představení Nástřih, které se zabývá problematikou porodů v ČR.

Organizace: InBaze, META

Práce s mladistvými, Primární prevence pro školy a ve školách

Ač prevence ve školách není přímo klasickou sociální prací, tak jde o jedno z nejčastějších použití v našem prostředí. DU se používá jak v primární, tak sekundární i terciární prevenci.²³ Lenka Remsová pracuje s dětmi a mladistvými vyrůstajícími v náhradní péči, více informací můžeme najít v její disertační práci.

Dana Moree uvádí, že u práce s dětmi má DU převážně edukativní charakter. Třebaže zmiňuje, že děti svojí spontaneitou často předčí dospělé diváky, je potřeba velké citlivosti na normy a postavení ve skupině a případné posílení slabších. A přímo uvádí následující přínosy (dle dotazníkového šetření mezi dětmi, které se účastnily některého z jejich představení):

- Probouzení empatie
- Zjištění, jak se v určitých situacích chovat (např. šikana) a nahlédnutí více řešení
- Nahlédnutí více perspektiv, co se dá dělat (Moree, 2016)

Organizace a skupiny: Dvě na třetí, Divadelta, Sdružení D – vesměs představení, které si mohou školy objednat.

²³ Více například v bakalářské práci Horákové z roku 2016 Divadlo Forum jako nástroj primární prevence.

3 Praktická část

3.1 Výzkumný projekt: Reflexe účastníků představení k řešení konkrétní životní situace – útlaku během tříměsíční dílny Divadla Forum 2018/2019 a 2019/2020

3.1.1 Cíl projektu a výzkumné otázky

Zkoumaným problémem bude reflexe účastníků konkrétních kurzů divadla utlačovaných a představení divadla Forum se zaměřením na změnu náhledu na obtížnou životní situaci (útlak), který je v představeních ztvárněn.

Hlavní otázky:

- Jak se měnil náhled účastníka kurzu na daný problém (konkrétní životní situaci - útlak)?
- Co této případné změně pomohlo?
- A co naopak bránilo změnit nahlížení na problém?

3.1.2 Cílová skupina projektu

Ve výzkumném projektu jsem intenzivně pracovala s účastníky tříměsíčních workshopů divadla utlačovaných, které probíhaly pod vedením lektorky a režisérky Martiny Čurdové, a byly organizovány neziskovým spolkem Kontakt, z.s. za podpory PVŠPS ve dvou ročnících 2018/2019 a 2019/2020. V prvním ročníku jsem se účastnila sama jako účastník, v druhém již pak jako spoluorganizátor za Kontakt z.s..

V obou ročnících dílny se pracovalo s příběhy utlačování, které sdíleli sami účastníci dílny ze svého života. Společně se na pravidelných setkáních, vždy jednou týdně cca 3 hod na přiběžích dramaticky pracovalo v duchu metod divadla utlačovaných a v každé dílně se vždy připravila dvě představení Forum. Vlastnímu představení ještě předcházelo intenzivní víkendové soustředění. V roce 2018/2019 byla vytvořena představení Rovnost a Báseň, čtu s premiérou v divadle Archa a v ročníku 2019/2020 to byla představení Horký vítr a Srdcaři s premiérou v divadle D21. V příloze lze nalézt scénáře zkoumaných představení. V prvním roce se více pracovalo

s konkrétními reálnými příběhy utlačování a v druhém pak více participativním přístupem a kombinací kolaborativní tvorby příběhu na základě zkušeností účastníků s vybranými tématy.

3.2 Výzkumný projekt

3.2.1 Design výzkumu

Při realizaci empirické části této bakalářské práce jsem použila metod kvalitativního výzkumu. „Termínem kvalitativního výzkumu rozumíme jakýkoliv výzkum, jehož výsledků se nedosahuje pomocí statistických procedur nebo jiných způsobů kvantifikace ...“ (Strauss & Corbinová, 1999, p. 10) Jde o nematematický analytický postup, jehož výsledkem jsou poznatky odvozené z údajů shromážděných mnoha různými způsoby – nejčastěji pozorováním a rozhovorem (tamtéž).

Kvalitativní výzkum jsem zvolila především s ohledem na hloubku možných odpovědí, které lze touto metodou získat a také na omezený počet účastníků obou dílen, kvůli kterému nešlo dělat výzkum kvantitativní. Vzhledem k osobní účasti na obou projektech zde byl navíc předpoklad, že bude možné docílit rozhovorů s velmi osobním materiálem a velkým množstvím relevantních informací. Cíleně jsem nakonec vybrala jen výzkumný vzorek samotných účastníků workshopu (a upustila od záměru zároveň dotazovat diváky představení, jak jsem původně plánovala), protože jsem předpokládala velkou bohatost témat a u tak malého vzorku jsem chtěla zároveň dosáhnout co největší objektivitu a koherence.

Jsem si zároveň vědoma i nevýhody kvalitativního výzkumu, že vzhledem k počtu dotazovaných mají zjištěné závěry omezenou relevanci a nelze jeho výsledky zevšeobecnovat a že se do výzkumu promítá i osobnost tazatele.

3.2.2 Použité metody

Pro svůj výzkumný projekt jsem zvolila metody : polostrukturovaný rozhovor a tematická analýza, které dále vysvětluji v následujících kapitolách.

3.3 Průběh výzkumu

3.3.1 Výzkumný vzorek

Jak již bylo uvedeno, cílovou skupinou mého výzkumu se staly dvě skupiny účastníků workshopů DU, z nichž jsem vybrala dva muže a šest žen k přímému dotazování. Šest dotazovaných bylo z druhého ročníku. Dva účastníci byli z prvního ročníku a vybrala jsem je záměrně, protože se účastnili i druhého ročníku, předpokládala jsem proto získání dodatečných informací srovnávacího charakteru. Jsem přesvědčená, že mohu kombinovat dotazované z obou skupin, protože ve výzkumných otázkách se zaměřuji více na vnitřní procesy, procesy ve skupině a vlastním divadelním představení, které se dají zevšeobecnit, spíše než na konkrétní události, které se samozřejmě u obou lišily. Pro potenciální variabilitu odpovědí jsem vybrala, jak účastníky, kteří měli jen malou roli, tak ty, kteří hráli hlavní roli, ty, kteří svoje příběhy přímo nesdíleli, i ty, jejichž osobní příběh ztvárňoval.

0 žena, 20-30let

1 žena, 30-40let

2 žena, 20-30let

3 žena, 30-40let

4 žena, 20-30let

5 muž, 30-40let

6 muž, 20-30let

3.3.2 Dotazování

Se všemi vybranými respondenty jsem uskutečnila polostrukturované rozhovory. *Polostrukturovaný rozhovor* je „zřejmě vůbec nejrozšířenější podobou metody interview, neboť dokáže řešit mnoho výhod a nevýhod jak nestrukturovaného, tak plně strukturovaného interview ...“ a „...vytváříme si určité schéma, které je pro tazatele závazné. Toto schéma obvykle specifikuje okruhy otázek, na které se budeme ptát.“ (Miovský, 2006, str. 159) Nebo jak uvádí

Hendl – *rozhovor pomocí návodu*, tj. „návod k rozhovoru představuje seznam otázek nebo témat, jež je nutné v rámci interview probrat.“ „Rozhovor s návodem dává tazateli možnost co nejvýhodněji využít čas interview. Současně umožňuje provést rozhovory s několika lidmi strukturovaněji a ulehčuje jejich srovnávání.“ (Hendl, 2016, str. 174)

Rozhovory v mém výzkumu jsou zaměřeny na subjektivní vnímání dotazovaných, na jejich osobní zážitky a dojmy v průběhu kurzů a představení. Šlo mi o zachycení reálných osobních zkušeností, vnitřních prožitků a procesů, popřípadě dojmů z procesů skupinových.

Osobní rozhovory s dotazovanými se odehrály vždy (pokud to bylo jen trochu možné) v klidném prostředí vybraných pražských kaváren. Pouze s posledním respondentem se jednalo o skype hovor vzhledem k neplánované karanténě v době koronaviru celospolečenské karantény v březnu 2020, kdy nebylo možné osobní setkání již uskutečnit. Do kvality nebo relevance hovoru se to nijak viditelně nepromítlo. Rozhovory vždy trvaly v rozmezí od 60 - 75minut a podařilo se mi zodpovědět získat odpovědi na všechny plánované otázky. Rozhovory jsem nahrávala na zvukové záznamové zařízení mého mobilního telefonu a poté ručně přepsala do PC programu Microsoft Word.²⁴

V rámci udržení autenticity výpovědí jsem přeepsané záznamy neupravovala lingvisticky ani gramaticky, jen jsem z důvodů anonymity a ochrany důvěrnosti respondentů odosobnila některé potřebné detaily. Pokud respondent zmínil například osobní údaje jiné osoby nebo jméno hry, ve které účinkoval, a nebo si po kontrole přepisu nepřál vybranou část zveřejnit, byla z přepisu vynechána.

3.3.3 Pilotní rozhovor

Na základě výzkumných otázek a osobní zkušenosti autorky s celým procesem dílny byl vytvořen set otázek jako podklad pro rozhovor. Otázky zahrnovaly rozšířený set témat:

Otázky pilotního rozhovoru v plném znění²⁵:

Dílna & Proces přípravy představení

²⁴ Bohužel kvalita zvuku s množstvím ruchů v pozadí mi neumožnila použít plánované automatizované nástroje.

²⁵ Pro zjednodušení uvádím jen v mužském rodě.

- Pamatuješ si, s jakými očekáváními jsi šel do projektu?
- Jak moc jsi znal metodu Divadla Forum? Byl jsi někdy na jiném představení? (než jsi nastoupil do kurzu?)
- Mělo pro Tebe představení a celý proces projektu očekávaný průběh? Co bylo jinak? Co bylo pro Tebe lehké / těžké?
- Co si pamatuješ z celého procesu nejvýrazněji? (pravidelné zkoušky / soustředění / generálka / představení)
- Pocity
- Jak ses cítil při cvičeních (nějaké dozvuky mimo společný čas / změny vnímání / chování?)
- Vnímál jsi, jak se měnila nebo neměnila atmosféra ve skupině
- Tvoje schopnosti improvizace, náhledů na témata, sdílení
- Tvořivý proces - sestavování příběhu, dramaturgie, psaní textů
- Vedení lektorkou
- Zážitky, fakta, zkušenosti do profesní praxe ... cokoliv dalšího ...
- Jak moc pro Tebe bylo nastavené bezpečí skupiny, cítil jsi se ve skupině bezpečně, abys mohl sdílet svůj příběh (vyvíjelo se to v čase, co k tomu přispělo, co mohlo být uděláno jinak?)
- Jak ses cítil ohledně volby tématu a role (jak moc Ti byly blízké - zažil jsi je ve svém životě?)
- Byl jsi spokojený se svojí rolí? Měla Tvoje role Tobě blízké názory?
- Jak se měnil Tvůj náhled na daný problém? Co tomu pomohlo? Co bránilo změnit Tvoje nahlížení na problém?

Vlastní představení divadla Forum

- Byl jsi spokojený s finální podobou představení? Povedlo se vyjádřit problém tak, jak se Tě dotýká? (Ano, ne) - jak jsi ho prožíval ?
- (Pokud NE - Co mohlo být uděláno jinak, aby představení mělo silnější dopad na změnu náhledu / Bylo bližší Tvému pojetí příběhu / problému?)
- Jak na Tebe působily divácké intervence? (co jsi cítil - když jsi se díval / nebo když jsi hrál s novým spectatorem. Změnil se nějak náhled na problematiku?)

- Jak hodnotíš schopnost této formy divadla ukazovat vícevrstevnaté pohledy na danou problematiku a měnit názory prostřednictvím reálného zážitku? Podařilo se to v představení?

Shrnutí:

- Změnila něco Tvoje účast na projektu na Tvém pojetí problému? (pokud to ještě nebylo zmíněno dříve?)
- Jaký vliv měla účast na projektu na Tvůj život? (osobnostní změny, vztahy, chování - cokoli dalšího ... V době konání kurzu / od jeho skončení)
- Co jsi vnímal ve skupině a v projektu pro Tebe osobně jako nejdůležitější? (Je něco, co si odnášíš do reálného denního života?)
- Cítil jsi se sám někdy utlačovaný (při kurzu) - pokud ano, můžeš více popsat danou situaci?
- Vnímáš nebo vnímal jsi sám nějaká další rizika během kurzu nebo představení, o kterých jsi nevěděl, resp. která bys rád sdílel (především, co se týče možné citlivosti směrem k traumatu člověka, kterého se týká příběh utlačování)?

3.3.4 Zhodnocení pilotního rozhovoru

V pilotním rozhovoru bylo zjištěno, že některé formulace otázek nejsou zcela srozumitelné a bylo třeba je upravit. Dále některé otázky pokládané za sebou byly pro respondentku zahlcující a bylo třeba je zjednodušit. Například otázka na nejsilnější vzpomínky z celého kurzu, kdy následovaly možnosti a podotázky na pocity a zážitky a vyjmenovávání všech možností byla později upravena. Autorka výzkumu poté již možnosti nenabízela, protože také toto zreflektovala jako neobjektivní a příliš návodné.

Dále bylo třeba upravit pořadí otázek, aby lépe odpovídaly časové souslednosti procesů workshopu a neopakovaly se. V průběhu pilotního rozhovoru navíc docházelo samovolně k odpovědím, na které se pak dotazovaly jiným způsobem další otázky. V některých částech bylo ale ponecháno, protože vracet se ke stejným tématům se ukázalo jako nosné a respondenti si pak ještě vzpomínali na další konkrétní části svého transformačního procesu.

3.3.5 Tématická analýza dat – segmentace, kódování

Tématická analýza je proces identifikace datových vzorců, datových konfigurací a témat v kvalitativních datech. Její hlavní výhodou je pružnost. Náleží mezi nástroje analýzy, které poskytují bohatou, detailní a komplexní zprávu o datech. V rámci tematické analýzy organizujeme a detailně popisujeme získaná data. (Hendl, 2016, str. 264)

Zaměření tematické analýzy je ovlivněno volbami, které nejsou ve výzkumných zprávách obvykle explicitně zmíněny. O příslušných volbách je možné uvažovat již před sběrem dat a je nutné je v průběhu celého analytického procesu stále reflektovat (Hendl, 2016, str. 264).

Témata jsou abstraktní konstrukty, které výzkumník navrhl během analýzy nebo na jejím konci. (Hendl, 2016, str. 266)

Použila jsem dále otevřené kódování. „Otevřené kódování je část analýzy, která se zabývá označováním a kategorizací pojmů pomocí pečlivého studia údajů.“ (Strauss & Corbinová, 1999, str. 43)

Jsem si vědoma, že tato výzkumná metoda je silně subjektivní a interpretativní, proto může docházet ke zkreslením, která budu dále reflektovat.

3.3.6 Etická stránka výzkumu

Všichni dotazovaní byli seznámeni se zaměřením a účelem výzkumu a poskytli informovaný souhlas se zpracováním výsledků. Některé osobní části výpovědí byly po konzultaci autorky s dotazovanými odstraněny. Pro zachování důvěrnosti a identity osobních údajů a soukromí došlo k anonymizaci osobních údajů doatzoovaných a jediným identifikačním údajem je věk a pohlaví.

Vzhledem k tomu, že se jedná o specifickou skupinu, tj. malou skupinu, kde by bylo možné odpovědi snadno identifikovat, protože se členové skupiny vzájemně znají, nejsou kompletní záznamy rozhovorů součástí této bakalářské práce, ale je možné je získat k nahlédnutí na vyžádání u autorky práce.

3.3.7 Analýza získaných výsledků výzkumu

Při kódování a následném slučování kódů do kategorií vznikly pro 3 výzkumné otázky následující kategorie a podkategorie:

Jak se měnil náhled účastníka kurzu na daný problém (konkrétní životní situaci - útlak) ?

- Hranice – schopnost říkat „ne“
- Vlastní zpětná reflexe
- Interakce (Reflexe od skupiny) a změna náhledu
- Divácké intervence – nová řešení
- Osobnostní rozvoj

Co této případné změně pomohlo?

- Skupina – přijímající atmosféra, sympatie, důvěra, sdílení, rozmanitost, lektorka
- Otevřenost a sdílení – autenticita příběhů
- Humor
- Kreativní proces – společná tvorba
- Divácké ohlasy

A co naopak bránilo změnit nahlížení na problém?

- Hloubka vs. Diváckost
- Povrchní řešení a „spectators“

3.3.8 Kategorie hlavní výzkumné otázky – Změna náhledu

Nyní podrobněji rozeberu dotazované výsledky dle výše zmíněných kategorií.

Hlavní výzkumná otázka: Jak se měnil náhled účastníka kurzu na daný problém(konkrétní životní situaci - útlak)?

Hranice

Všichni dotazovaní potvrdili schopnost technik divadla forum přispět k možnosti ujasnit si schopnost držení hranic a sebezprosažení svých zájmů a potřeb. Někteří sami na sobě i vyzkoušeli,

jak je možné svoje hranice nastavit jinak a jak si více uvědomovat svoje vlastní potřeby případně si držet odstup. Někteří již tuto schopnost měli a zmiňovali, jak to vidí pro ostatní, kterým v konfliktích situacích může pomoci se vymezit.

„No, asi mě to naučilo to - nepřístupovat na tu hru, co lidi okolo mě hrajou a být si vědomá to, co chci já. Vědět co chci. A třeba to i říct, co mi není příjemný nebo co potřebuju. Todle jo, tohle bylo hodně podstatný.“ R1

„... jedna scéna je vhodná na to, uvědomit si modelovou situaci umět říct ne.“ R1

„... myslet víc první na sebe, dřív, než začnu být vzteklá ... (smích) ...víš, jako ... nebo frustrovaná ... ty jo my tady přicházíme na věci, který vlastně, to mě vlastně nenapadlo. Ted' jak o tom mluvíme, tak až ted'. To je hustý, vid'?" (smích)“ R1

„... často vnímám pocity ostatních a pak jsem z toho vyšťavená. Divadlo mi pomohlo v tom prostě nenechat sebou cloumat a udržet si odstup.“ R2

„Já jsem docela tvrdá a já si ty hranice udržuju. Mě to asi to téma zas tak blízký není, že já mám ty hranice v sobě, to jednoznačně. Pokud někdo řeší nějakou podobnou anebo jinou situaci a jít na to podium, teda mít na to tu odvahu, a jít to tam odehrát, tak to pomůže, to má fakt velkej potenciál. Mně třeba stát se tohle před nějakými šesti lety, tak jako uff, super.“ R3

„Změnilo to můj náhled, jako já jsem pořád byla s tím taková ambivalentní. Jako nikdy jsem neměla nic proti (mluví o polyamori vztazích). Jako když se mě to netýká, tak v pohodě. Ale bylo pro mě zajímavý, kdybych byla na tom místě. Jako kdybych byla v roli hlavní hrdinky. V tom jsem změnila názor. Tak kdybych měla takovou situaci v životě, že bych vůbec nic neřešila a prostě bych řekla ahoj, rozchod ...“ R4

„Byly tam takové ty návody, jak se vymezit těm rodičům. A jak si nastavit ty hranice ... Asi tam byly nějaký návody pro někoho, kdo má problém se vymezit, to jako jo. Nesmím to brát ze svého pohledu, že já s tím problém nemám se vymezit.“ R5

Zpětná reflexe konfliktních situací

Účastníci se shodují, že pro ně bylo důležité a terapeutické se podívat na svoje situace utlačování zpětně a buď si potvrdit, že udělali dobře a nebo získali náhled, že opravdu procházeli obtížnými situacemi, i když se jim to předtím nezdálo. Nebo také zmiňovali, že nemusí být obětí,

že sice skutečně utlačováni byli, ale že to opravdu to nebylo v pořádku a že je o tom, jak se k tomu sami postaví. Popřípadě někteří z nich zmiňují úvahy nad svým vlastním utlačováním druhých osob a reflektují jej, což pro ně bylo také terapeutické.

„Říkala jsem si sama v sobě, že už to mám za sebou. Že v reálném životě, když přijde takováhle šéfová, že je víc možností, který můžu udělat a nemusím tam zůstat, i když prostě se tváří jako kamarádka. A že je to prostě ten psychický nátlak a že můžu odejít a myslím, že to mi pomohlo ještě víc v tom uvědomění, že i když jsem (tehdy reálně) z té práce odešla po dvou a půl letech, že možná, že kdybych tohle divadlo hrála předtím, že bych mohla odejít dřív.“ R2

„Mně se jenom potvrdilo, co já jsem si myslela, že já jsem ... nebo, co jsem jakoby tušila a proč jsem nechtěla jít do té první role, tak jsem viděla, že já fakt nemám potřebu si to nějak znovu zažívat. Což se mi povrdilo, teda tím nechci říct, že mi to nic nedalo, to hraní před lidma bylo ale fakt zajímavý. Ale nějak necejtím, že bych si to nějak líp zpracovala. ... ale spíš jsem se ujistila, že to není to, co chci. A že jsem se o tom přesvědčila, jak jsem to viděla.“ R3

„Zase jsem si tam ujistila, že se chci chovat autenicky a dát na ty svoje pocity - že co jsem si tam uvědomila, že jsem něco cítila a že se to nějak potvrdilo.“ R3

„Takže to nebyla vysloveně sebereflexe ale taková zpětná reflexe jednání prostřednictvím toho příběhu. Jako ne že bych to předtím nevěděl, ale prostě to prožít v roli toho Radka (pozn. Utlačovatele), to bylo zajímavý. ... já jsem to tak nějak už věděl tehdy, akorát jak se to hrálo, tak si to člověk víc připomínal a víc o tom přemýšlel, jak se choval a nemusel se tak chovat ... No, jasně, já jsem byl hroznej usurpátor. No a zpětně Tě mrzí, že člověk, kterej Tě miloval, tak jsi ho úplně deptala a ničila. Ale klobouk dolů, že to třeba vydržel sedm let. Ale je to víc o tom času, To divadlo už jenom docukrovalo, co jsem věděl nebo tušil. Jak jsem o tom přemítal kdysi ...“ R5

Zpětná vazba od skupiny

Účastníci připouští jako důležitý faktor také působení skupiny při sdílení ale hlavně při zkoušení, kde se dostávají do reakcí na svoje příběhy (někdo se vyjadřuje k jejich situaci či příběhu a přerámovává) a na základě toho, se formuje jejich náhled na situaci.

„Vyprávěla jsem příběh, kdy jsem řekla ne ... tenkrát jsem se za to cítila vinna, že jsem jako drzá, že prostě „co si tady jako dovoluju, že jo?“ a zrovna právě jeden kolega spoluherec říkal:

„Jako tím, že jsi řekla svoje hranice, myslíš?“ To byla taková osvobozující věta od něj. Úplně. Jako ty jo. ... No.... jako že se na každou věc dá nahlížet různýma způsobama. ... Víš - rozumíš mi? ... ty sis (teda já) v té chvíli tehdy připadala blbě, že jsi to řekla, že to nechceš a při tom to bylo jenom nastavení hranic.“ R1

„Důležitá byla pro mě zpětná vazba, co jsme dostávali od skupiny a od těch kolegů, kteří se mnou hráli.“ R2

„Měnilo se to v tom, že si člověk uvědomuje, nebo že si třeba myslí, že je oběť. Ale postupně zjišťuje v interakcích s ostatníma, že to vlastně jsou svým způsobem i ty dvě jiný kolegyně - že každé jsme tlačenej někam a proto jednáme nějak, že tohle je vlastně.... Že vlastně je rozdíl, jestli takhle budu jednat ze svý povahy a někoho fakt utlačuju, chci mu ublížit ... a nebo nechci ale musím. Ta šéfka, co mě utlačovala, do toho taky byla dotlačená, já jsem nebyla jedinej chudák.“

R1

„ ... mě hodně baví, když mi lidi třeba říkají, co si o mě myslí a jak vystupuju, a to se mi na divadle hodně dělo a dost mě to obohatilo. Jeden kolega mi říkal to, co už hrozně moc lidí v mým okolí, a baví mě naslouchat a zamýšlet se nad tím, že na tom něco bude. Tak osobnostně mě asi ovlivnilo tohle, že mi to dalo další podnět k tomu, o sobě přemýšlet.“ R4

Divácké intervence – nová řešení

Účastníci přímo mluví o tom, jak divácké intervence ovlivnily nahlížení jejich situace – postoje a názory i emoční prožívání. Zmiňují jedinečnost formy DF, která umožňuje vidět možná řešení z odstupu (“někdo jde hrát místo mě“ / nebo někdo „hraje se mnou“) a zároveň i přínosnou možnost vidět víc řešení odehrát najednou, které pak mohou formovat celkový názor a postoj k problematice.

„Jako ještě i tím, jak tam chodili ti diváci jsem jsem si uvědomila, že je milion cest, kudy se můžeme vydat. A že fakt nemusím zůstat v nějaký situaci, která mi je nepříjemná. A s těma jejich dalšíma řešeníma se mi to víc než potvrdilo.“ R2

„...bylo zajímavé vidět i moji postavu, jak reaguje. Takže bylo vidět, že to není tak jednoduché to změnit. Ale já už jsem odešla, takže je to snad uzavřené.“ R2

„Objevovaly se tam nové situace a překážky. Díky tomu, že Ti diváci tam nabourali ten postavený příběh, tak ukázali, že to není černobílé, že ten člověk může udělat i malou odchylku a celé se to změní. Takže v tomhle mi to přišlo hodně zajímavé.“ R2

„Ono je to skvělý, když to můžeš vidět. Protože když si to přehráváš jen v hlavě nebo to řekneš, tak je o pořád jiný, než když to vidíš. Je to prostě všechno jakoby all inclusive daný a máš čas o tom přemýšlet. Máš to všechno v jednom a bereš si to s sebou na to přemýšlení. Že si třeba můžeš říct, tohle sice není můj problém, ale jak já bych na to nahlížela?“ R3

„... šel tam i můj spolužák, který úplně obracel ten příběh ... úplně jasně řekl, že to nechce. A nebyl tím pádem utlačovaný, ale vlastně sám začal utlačovat. Mi se líbilo, že úplně změnil ten příběh a našel tu cestu, aby už nebyl utlačovanéj.“ R4

„... vidět, jak je to možný změnit ... pro mě osobně, jak jsem viděla chodit diváky měnit to představení, tak to bylo asi to nejdůležitější v tom představení ... jak je to těžký udržet rovnováhu a nejít do konfliktu. Například s tím vztahem, že jeden chce něco, ten druhý chce taky něco jinýho a mohou se rozejít nebo nějak řešit ten problém, což je strašně těžký. Tak bylo pro mě strašně zajímavý se na to podívat, jak to udělat bez radikálních způsobů. Pro mě osobně když mi něco vadí ve vztahu, tak se rozejdu s člověkem, než budu se snažit se přizpůsobovat až tak nebo naopak

utlačovat toho člověka. ... Tak to bylo zajímavý se ještě jednou podívat, jak neztratit tu práci ale zároveň ani sama sebe.“ R4

„Byl hrozně nervózní a bál jsem se těm ženským oponovat, čímž pádem jsem si zjistil něco o sobě tím pádem, to jsem si uvědomil. Tam se trochu maže ta maska tý role, kterou si nasadiš a celý to představení ji máš ... Protože ono se snažíš být v té roli, ale třeba to že já jsem těm ženským neoponoval, to bylo spíš moje než toho Patrika. Si myslím. Víš? ... A ty víš, že to Tvoje a ty víš, že i Ti lidi to vidí, že je to Tvoje a oni si myslí, že jsem nějaký podpantoflák. A hrozně si tam přijdeš jako nahý, že to o Tobě něco říká. na druhou stranu, to je co Tě nejvíc otrká. Je to vlastně prostor nějakého růstu, prostě odvahy osobní, že vyjdeš na tu stage a hraješ s někým, s kým se nikdy neviděl. Ale je to supr, nechtěl bych to oddělit: Je to co kde je člověk nejvíc vystavuje svým stínům a strachům, nebo nějakým věcem o sobě, který se bojí ukázat tomu světu. Protože se tam musí jako nejvíc obnažit, protože mu padá ta maska.“ R6

„... každej tam vnesl něco jinýho, z těch ženských, to bylo zajímavý. Z terapeutickýho pohledu, tím, že tam každej vnesl jinýho, to bylo super, že se to dá řešit různějma způsobama.“ R6

Osobnostní rozvoj (terapie, postoje?)

Na většinu dotazovaných účastníků mělo představení ale i kurz vliv v dlouhodobém měřítku, většinou šlo o změnu postojů a názorů – někteří zmiňují i osobnostní změny.

„... bylo takový pokračování takový přeměny. Že před těma dvěma roky jsem sebou nechala určitě daleko víc manipulovat. Teď když se mi něco nelíbí, tak rozhodně častěji řeknu ne. A rozhodně To divadlo bylo takovej proces dovršení něčeho sama v sobě.“ R2

„... no, na to zaměření se na nás, na to sdílení svých problémů .. kostlivci ze skříní ... někdy to bylo hrubší, někdy ne. No, pro mě to bylo určitě terapeutické. Zase jsem se vrátila do mé části života, na kterou bych raději zapomněla. Tak se to nějak jako vyrýplo. Ale teď myslím, že se to nějak zacelilo a můžu jít dál. (smích) Takže z divadla terapie šokem.“ R2

„Hodně bavily všechny ty boalovský a zpřítomňovací cvičení, co jsme dělali na zkouškách, a obdivovala jsem, jak Martina vedla skupinu ... Tohle mě ale taky třeba změnilo, že jsem v tom nabíla hodně zkušeností.“ R3

„... pomohlo mi to s tím sociálním vývojem.“ R4

„ ... to představení způsobilo, že jsme začali s mým partnerem mluvit o takových věcech, o kterých bychom nemluvili ... vnímám to pozitivně. Protože ten můj přítel je furt takovej konzervativní, ale po tom představení se zamyslel, že se může něco stát a může něco být jinak, než myslí on. Asi jo, je to pozitivní.“ R4

„ ... ovlivnilo mě to hodně ve vztazích v sociálním životě, taky jsem se hodně zamýšlela nad problémy s utlačováním. Taky jsem se začala zamýšlet, jestli já nejsem utlačovaná, ale naopak, jestli já neutlačuju. Že když jsi utlačovaná, tak tom rozumíš, ale když máš obrácenou situaci, tak často ne. Hlavně v těch vztazích.“ R4

„ ... že jsem si poprvé dovolil nebyť vtipnej, takovej ten klaun a ukázat tu zranitelnost. To byl zlomovej moment.“ R6

„ ... změnil se mi teď hodně názor na nevěru, což jsem si ale uvědomil až potom. Během divadla mi došlo, že nenávidím nevěru.ted'ka mi došlo, myslím, že jako nikdy dřív jsem si neuvědomil, že jako chci holku a fakt si to jako řekl, ne jenom, že jako bylo by fajn, ale vážně, že teď budu hledat nějakou holku, protože bych chtěl vztah, chtěl bych přítelkyni.“ R6

„ ... kdybych si vzal všechny věci, co jsem chtěl vždycky dělat, tak tady jsem byl vystavenej nejvíc všem svým démonům ,který jsem musel překonat. ..., že víc dělám věci a nepřemýšlím o tom, jestli jsem nervózní ... jestli mám strach a tak, že jdu víc do toho jako po hlavě ... že něco chci dělat, tak to udělám ... a nepřemýšlím o tom tolik... ne vědomě, ale ve svém těle ... že už někde mám tu vzpomínku, že jsem to prostě udělal, že jsem to konfrontoval ...a dalo mi to i tu odpověď, že jsem připravenej žít ten život, jakej chci žít, protože když jsem zvládl tohle konečně po 22 letech, že si myslím, že vlastně můžu dělat cokoli, co jsem vždycky chtěl dělat, že se toho nemusím bát, to samý ten vztah asi, že můžu být v tom vztahu a nemusím se toho bát. Že když jsem zvládl si stoupnout na tu stage a projít se tam, že pro mě to je fakt nejvíc, co jsem se bál hodně. Takže hodně mi to dalo tady tohle tu odvalu jako osobní.“ R6

3.3.9 Kategorie druhé výzkumné otázky – Co přispělo změně náhledu?

Skupina – přijímající atmosféra, sympatie, důvěra, sdílení, rozmanitost, lektorka

Nejdůležitějším faktorem, který zmiňují všichni účastníci jako významný, je skupina – tedy ostatní účastníci, atmosféra přijetí, důvěry a bezpečí. Také řada z dotazovaných ocenila

rozmanitost skupiny, která přispívala k možnosti tvořit a vytvořit podhoubí pro vnitřní zážitky a změny. V neposlední řadě také zmiňují přijímající vedení lektorky.

„ ... jakmile cítíš důvěru v tý skupině, tak i mnohem víc jde ten kreativní proces. se nestydíš říkat nápady. A nestydíš se házet něco... kdy Ti klidně můžou říct, že je to to blbost, ale taky Ti vůbec nemusí říct, že je to blbost. A ... no, právě ta spolupráce byla super ... a věděla jsem, že mě nějak nepodrazej nebo takhle, že se fakt můžu otevřít a můžu říct, jak ty věci jsou a to bylo hodně osvobozující.“ R1

„ ... a cítila jsem se tam dobře. Že jsme byli jeden tým.“ R2

„... díky hodně otevřené a pozitivní atmosféře všech okolo, tak mi přišlo, že se člověk nebál a neměl strach jakoby promluvit, to sdílení tam hrál hodně velkou roli. Protože všichni sdíleli hodně osobní věci, takže po tom mi přišlo, jako že jsem se cítila v bezpečí jakože to bylo tady a teď v tý skupině. Že jsem neměla pocit, že bych jako nemohla v tý skupině něco jako říct.“ R2

„ ... o setkání s lidma z jiných oborů. Že většinou, když jsem dělala divadlo předtím, tak to byli moji spolužáci z herectví nebo lidi, co se tím intenzivně zabývali. A tohle mi přišlo ještě zajímavější, že se tam ocitli psychologové a sociologové, nebo lidi z nějakých sociálních sfér a z pomáhajících profesí ...“ R2

„Jo, tak to bylo zajímavé pozorovat, jak oni to vnímají a jak oni nahlíží na svět, protože když jsem v tý divadelní bublině, tak ty lidi vidí ty věci dost podobně. Tak to bylo takové obohacující.“ R3

„ ... ta interakce, že tam byli ty lidi z tý sociální sféry a nebo z těch psychologů, že to bylo hodně super, se s nima stýkat a bavilo mě to.“ R3

„ ... bezpečí tam bylo, když jsme poslouchali ty příběhy, tak jsem cítila jako bezpodmínečnou atmosféru. Každý poslouchal a mohli jsme se jako vžít do příběhů ostatních. A asi jak jsme pak časem se poznávali, tak to bylo čím dál lepší. A pro mě to bylo úplně v pohodě.“ R3

„ ... Asi ta naše komunikace uvnitř tý skupiny. Protože často jsme třeba i sedli o kroužku a mluvili o sobě, jak se máme a tak. A to hraní asi tak, že jsem se přestala stydět něco dělat.“ R4

„... pak mě to hrozně bavilo, protože jsem zjistil, že můžu poznat zas úplně jinou skupinu lidí. Tady jsou lidi, co přemýšlí úplně jinak než já. A byla to strašná sranda s nima nakonec.“ R5

„ ... cítil jsem se tam bezpečněji, jako když to srovnám s jinýma skupina, v kterých jsem byl během života, tak to asi byla skupina, ve kterých jsem se cítil asi nejbezpečněji ... byli jako fakt super lidi a fakt super parta.“ R6

Otevřenost a sdílení – autenticita příběhů

Tato kategorie se dost prolíná s předchozí, důvěra ve skupině (zmíněná výše) je předpokladem toho, že jsou účastníci ochotni sdílet. Ale přišlo mi velmi důležité ji zmínit samostatně, protože jde o specifikum formy DF tým, že jde o pravdivé příběhy. A dotazovaní zmiňují, že právě ta pravdivost a autenticita přispívá k možnosti měnit náhled na danou situaci, že jsou situace více uvěřitelné.

„ ... a taky hodně silné bylo, jak to bylo to sdílení těch našich příběhů nebo situací nebo prožitků, které jsme skutečně zažili, že to jako nebyl fejkově vymyšlený scénář. Právě že to bylo o to osobnější, že jsme právě takový situace zažívaly nebo zažili předtím.“ R2

„ ... když víš, že je to prostě podle pravdy a někomu se to stalo, tak si řekneš: „jako cože?“ ... že se Ti rozšíří obzory, co všechno je jako možný. Nevím, jestli se skutečně můžou měnit názory, ale když se s tím nesetkáš, tak na to vlastně ani nemůžeš mít názor. Ale spíš si začneš víc představovat, co v té situaci bych dělal. Jako víc to nahlídnout. A přes to nahlížení a prožití si začnou na to dělat názor.“ R3

Humor

Dva účastníci zmínili také humor jako důležitou složku celého konceptu. Jedna dotazovaná přímo zmiňuje humor jako prostředek změny náhledu, kdy je možné si díky němu vytvořit odstup a lépe vnímat jiné pohledy než při příliš těžkém emočním zatížení. Tento princip zdůrazňovala i samotná režisérka v průběhu celého kurzu, proto jsem jej také vyzvedla jako samostanou kategorii, třebaže jej explicitně nezmiňovali všichni dotazovaní.

„ ... pro mě bylo důležitý dát tam humor, aby ty lidi nebyli zatěžkaný a neřekli si, jó tohle je chudák. Takže proto já jsem se tam snažila udělat občas nějakou píčovinu, aby si víš ... no, protože život takovej je. Život je tragikomedie. Bohužel. Nebo bohudík možná. No jasně. Tohle pro mě bylo taky podstatný. Protože jinak je ten divák, dobrý no je zatěžkanej a co jako. Takhle se tomu zasměješ a získáš ten druhý pohled. Tak to možná i líp vnímáš.“ R1

„Já se rád bavím, proto bylo pro mě důležité, aby tam byla sranda.“ R4

„ ... i je to jako dobře, že jsme to dali do takovýho humorečna, ze začátku mě to možná mrzelo, ale pak jsem si to rekapitulovala vzhledem k tomu druhému představení, že to bylo dobrý, že to bylo tak vyvážený.“ R4

Kreativní proces – společná tvorba a cíl

Několik dotazovaných se nezávisle na sobě shodlo, že dalším důležitým faktorem byla tvorba společného díla. Že společná kreativita přispěla k tomu, aby se problém povedlo vyjádřit odpovídajícím způsobem.

„ ... tím, že jsme byli z těch různých oborů, ne herci, tak jsme neměli tu potřebu se ukazovat, být silnější, abych dostala roli. A chtěli jsme, aby to dopadlo dobře. ... cítila jsem, že se nepotřebuju tolik prosazovat ... A bylo to jako myšlení pro dobro skupiny, takže to není na škodu.“ R2

„ ... měli jsme něco společného, na čem pracujeme. Tak asi to. Jako každý chtěl tam něco přinést tam. Do toho našeho společného díla.“ R4

„ ... to je možná na každém divadle, který se takhle sejde ne? Že jde o to společně něco dělat.“ R6

„Takže já jsem s tím fakt hrozně spokojenej. A i s tím, že se na tom člověk mohl i sám podílet. Nemáš režiséra nebo scénáristu, ktorej Ti dá scénář a jako: “takhle to přesně řekni”, ale že sám to člověk vytvářel a scénář a všechno. Ten kreativní proces je skvělejší. Ktorej asi není normálně. Nebo až takhle moc.“ R6

Divácké ohlasy

Většina dotazovaných zmínila důležitost diváckých ohlasů na jejich vlastní nahlížení problému. Kromě osobních názorů zmiňují možnost změnit i náhled diváků, například zobrazováním tabu témat jako je polygamní vztah.

„ ... za náma chodili diváci a říkali, že se jich to dotklo a něco podobného zažili. A že jim to přišlo hustý.“ R2

„ ... vím, že jeden člověk tam odešel znechuceně, paradoxně teda můj známý, protože vím, co se mu dělo v životě. Ale on byl dotčený tím, že jsme to pojali jako přímočaře, že chlap utlačuje ženskou, ale on to třeba měl opačně, tak ten to třeba nedal. A to je hodně zajímavý, on se třeba od té doby o tom se mnou jako nechce bavit.“ R4

„ ... byly tam nějaký ženský ... nějaký paní, něčí rodiče nevím, mě tam zastavovaly a říkaly, že úplně přesně tyhle situace zažily a: „úplně jsem z toho měla husice“ . Mrzelo mě, že právě tyhle ženy, že tam právě nešly hrát. Třeba by tam právě vnesly nadhled 40ti 50ti leté holky ve smyslu: “hele já teda vím, o čem mluvím”. A mohly si třeba říct, tenkrát se mi to nepovedlo a teď si to můžu vyzkoušet změnit.“ R4

„ Mně přišlo, že jsme rozkrývali to tabu ... že když se o něčem mluví, tak se posvítí na to tabu ... a že jsem pak i slyšel, že se tam o tom bavili jako ...“ R6

3.3.10 Kategorie třetí výzkumné otázky – Co bránilo změně náhledu?

„Spectators“ – nemožnost najít řešení, povrchní řešení, nedostatek odvahy

Vzhledem k rozsahu práce jsem již pojala tuto poslední otázku jen jako doplňovou a sloučila odpovědi jen do jedné kategorie, která zahrnuje řadu podtémat, spojuje je pohled na divácké intervence. Dotazovaní zmiňovali odvahu jít hrát a přinést skutečně hluboké řešení a ne jen divadelní zábavu jako jeden z problémů, které brání možnosti měnit náhled, resp. mít větší dopad na diváky. Dále také zmínili zklamání, že nebylo nalezeno řešení.

„ ... Akorát tam vidím tu bariéru, že hodně lidí nemá tu odvahu jít si to zkusit tam hrát. Ale to je zas druhá věc. Ale myslím, že to má velký význam pro nějaký odžití. Odžiješ si to a získáš tu pomoc nějak překlenout to, co prožíváš, tak to určitě.“ R3

„ Za mě, měli jsme strašně těžká témata, takže když tam šel nový člověk, tak bylo strašně těžký změnit tu situaci, protože to utlačování bylo docela silné, hlavně s tou šéfkou u Srdcařů ... No třeba ten kamarád, jak tam vstoupil, tak pak nám říkal, že se snažil být klidný, že chtěl být asertivní a ne hysterický. Ale nakonec ten tlak byl vysoký, tak šel do konfliktu.“ R4

„ Já myslím, že to, že bychom našli řešení, to neproběhlo, jako že by se tam třeba ukázaly ty jiný řešení, jako byla to groteska, já mám srandu rád, ale nějak jsem neměl pocit, že bysme našli

nějaký řešení. ... (je otázka, jestli by to ten dotyčnej byl schopnej takhle řešit jako zamilovanej, že jo) ... bylo to právě bylo tak trochu po povrchu. Ale jako já jsem nečekal o moc víc, ale to jak mi bylo to vysvětlováno, co je cílem a jak jsme se o tom bavili, tak mi přišlo, že ten cíl nebyl naplněn, až tak. Jako toho Fora, myslím.“R5

„No, to tam teďka nebylo letos, což myslím, že byla škoda. Dát trochu víc diskuzi, zeptat se toho diváko - herce, co přišel, jak se cítil ... Strašně to ovlivňuje to, co jsme si říkali, i ta diskuze. A to, proč tam jde ten divák - jako chci se jenom tak jako zviditelnit a nebo o tom přemýšlím a mám nějaký pocit, že tam to mělo proběhnout jinak a jdu to zkusit no a pak je otázka, jak to ten divák pojme a co mu ten herec dovolí nebo nedovolí... V něčem se to povedlo v něčem ne. Ale taky záleží na tom, jak se ten divák na to dívá a co si z toho chce vzít. To je hodně důležité.“ R5

4 Diskuze

Ve výsledcích výzkumu mě překvapily poměrně kritické reflexe dvou dotazovaných ohledně povrchních řešení v intervenční části představení a přinutily mě o této otázce více přemýšlet – Je skutečně možné v DF něco vyřešit? Je odchod ze scény (tj. ze situace) řešení? Jedna respondentka dokonce navrhovala, aby se intervence dělaly vcelku, tedy hrát všechny scény znovu s jedním hercem. Protože změnit jednu scénu (dle jejího názoru, k němuž se přikláním) může být jednoduché, pokud vstupující „spectator“ nezvažuje komplexní následky svých činů. Sám Boal v tomto kontextu mluví o tom, že vlastně není nutné najít jednoznačné řešení, ale že je důležité ukázat jiné možnosti a vidět, že mám možnost volby. Zde si kladu také otázku, jak výrazně možný efekt (resp.potenciální vyřešení) ovlivňuje joker, jeho reflektující příspěvky a vlastní komunikace s diváky a na kolik také subjektivní zainteresování účastníků. Pokud herec nedostane „to správné“ (pro něj) řešení, může být nespokojený. Také jsme se ve výzkumných rozhovorech dotkli možnosti, že pokud si herci drží role, pak je někdy pro nově příchozího herce opravdu těžké útlak zlomit.

Já se každopádně přikláním k názoru, že pokud se „jen“ hraje a méně reflektuje, pak je pro diváky těžší zachytit skutečné motivace postav a je možné více sklouznout k řešení na efekt nebo prvoplánově vtipným řešením, které diváky hlavně pobaví, ale hloubka v nich není. K tomu bych ještě ráda zmínila polemiku Valenty:

„Divadlo fórum není osobní trénink nebo terapie. Stejně tak není cílem tohoto typu divadla naučit někoho hrát, improvizovat v dramatické situaci, veřejně vystupovat atd. Proto – pokud reflektujeme - má smysl rychle vést diskusi od konkrétní akce k obecnějšímu principu“. (Valenta J. , 2008, str. 3)

Za sebe dodávám, že je třeba mít vždy jasno v tom, co má být cílem, zda více nechat působit divadlo esteticky či emočně anebo více jít do edukativně-psychologického rozměru. Mně osobně je bližší více psychologické pojetí, kdy se s diváky i herci více komunikuje. Klade to samozřejmě velké nároky na zkušenosti a schopnosti jokera improvizovat a pracovat s diváky.

Musí umět vystihnout podstatu, která je důležitá pro klienta a zároveň případnými otázkami či rozvedením tématu nevyčerpat další možnosti pro další spect-actors, proto je taky možné dělat reflexi až po skončení všech intervencí dané scény. (Valenta J. , 2008)

Samostatnou kapitolou, která se nevešla do tématu mého výzkumu detailně, by bylo prožívání změn ve vztahu ke zvolené roli. Kde se mi jevilo odlišně prožívání herců, kteří hráli svoje vlastní příběhy (jako hlavní utlačovaní) a těch, kteří hráli roli jinou, s kterou nebyli tolik osobně spjati. Moje hypotéza je, že herec hrající „sám sebe“, prochází nejsilnějším zážitkem, bylo by velmi zajímavé toto dále zkoumat. Protože jsem také došla k závěru, že jiní účastníci si nakonec také odžili hodně, ať už proto, že nějaké podobné situace prožili nebo ne, ale většina si našla „to svoje“ buď v jiné roli nebo v pozorování ostatních nebo pak v interakcích s diváky. Velmi zajímavé byly i reflexe herce utlačovatele, který si sám poměrně hluboce nahlédl a znovu prožil svoje utlačovatelské chování a sám zmínil toto jako terapeutické. Zajímavým aspektem byl pak také pro další výzkum bylo, jak působí na daného herce „úpravy scénáře“, tj, že se mu mění „jeho příběh“ v rámci kreativního scénáristického procesu. Od dotazovaných několikrát zaznělo, že bylo důležité, aby se příběh a postava trochu změnila, aby daný člověk nebyl poznat, resp. nebylo poznat, že je to jeho příběh. Na druhou stranu já jsem v prvním workshopu také zažila od jedné účastnice tlak na to, aby se určité aspekty děje odehrály do puntíku přesně a v žádném případě si to nechtěla nechat jakkoli rozmluvit.

Napadá mi, že celkově samotné výzkumné rozhovory byly pro participanty i výzkumníka určitým pokračováním osobního rozvoje, prostřednictvím sdílené reflexe a určitého nadhledu z časového odstupu od prožité události. Účastníci to také při rozhovorech několikrát zmínili,

že si díky výzkumnému povídání některá zjištění uvědomili až v době rozhovoru. A já jsem také získala širší náhled a odstup viz například již zmiňované povrchní intervence.

Jsem si vědoma, že mého výzkumu se (stejně jako obou workshopů) účastnili v zásadě psychicky zdraví jedinci, velmi motivovaní, část z nich schopná náhledu díky terapeutickému výcviku, navíc v poměrně otevřeném přátelském vztahu s autorkou výzkumu, tedy nejde o zcela objektivní vzorek pro potenciální vyžití v sociální práci. V práci s jakkoli silně traumatizovanými jedinci je třeba s touto formou pracovat velmi citlivě. Z toho, co jsem měla možnost pozorovat, tak zejména zvolit, jakou hloubku sdílení jsou účastníci schopni unést a maximálně dbát na bezpečí a přijímající prostředí ve skupině a citlivě pozorovat procesy. Což se taky na obou kurzech dělo na zkouškách v závěrečných krátkých reflexích.

V celé mojí práci jsem se nejvíce potýkala s rozsáhlostí obsahu mého výzkumu, v rozhovorech jsem pokrývala mnoho oblastí celého procesu dílny a s respondenty jsme se dostali poměrně do hloubky tématu. Výzkumné otázky původně vznikly na základě mých zkušeností, byly daleko širší než tři mé výzkumné otázky a bylo poměrně těžké vybrat jen ty opravdu nejdůležitější kategorie, aby spojovaly odpovědi všech dotazovaných. Proto jsem se při vyhodnocování nakonec vrátila k původním otázkám a zvolila si kategorizaci podle základních otázek, možná témata dalších výzkumů rozeberu v Závěru mé práce.

5 Závěr

Cílem mojí bakalářské práce bylo více představit metody divadla utlačovaných jako možné nástroje vhodné pro sociální práci a terapii, ve výzkumné praktické části pak zkoumat skutečné dopady této metody na účastníky dvou dlouhodobých dílen divadla utlačovaných a jejich životy a také schopnost této metody měnit náhledy na tíživé situace.

Jsem moc ráda, že jsem se mohla detailněji podívat na dílo zakladatele divadla utlačovaných Augusta Boala, které jsem znala spíše jen zprostředkovaně a podařilo se mi více osvětlit kořeny a principy, z kterých vychází. Například Pedagogika utlačovaných, kterou vytvořil Boalův současník a přítel Paolo Freire, je svým inovátorským přístupem ke vzdělávání zajímavá dodnes. Nejde o to získávat vědomosti, ale díky vzdělání mít schopnost kriticky hodnotit realitu.

V celosvětovém měřítku je odkaz divadla utlačovaných živější než u nás. U nás se představení a kurzy vyskytují spíše okrajově, nejčastěji jsou metody využívány v primární prevenci, kde si děti mohou nacvičovat možná řešení konfliktních situací.

V mé práci jsem se věnovala i novějším přístupům vzešlým z DU, jeden příklad za všechny s názvem Theatre for Living Davida Diamonda může nabídnout novější způsoby práce s konfliktem bez černobílého polarizujícího přístupu utlačovaný-utlačovatel.

Výsledky mého výzkumu potvrdily předchozí teoretická východiska zmíněná v této práci, a to jak teorie kritické sociální práce, tak divadla utlačovaných. Sama jsem byla překvapená, jak jednoduše se díky zkušenostem účastníků workshopu, že nahlédnutí vlastních schopností v konfliktu či v terminologii DU situaci utlačování posiluje vlastní schopnosti. Všichni dotazovaní připustili změnu v některé oblasti svého myšlení či prožívání, nejčastěji týkající se vlastních schopností samostatného prosazení se či vymezení se v konfliktech. Někteří mluvili skutečně až o osobnostní změně, jiní si minimálně potvrdili, co již věděli o jednotlivých situacích z minulosti nebo je také ovlivnili svým prožíváním nebo postoji ostatní účastníci. Zajímavá byla shoda, kdy respondenti častěji zmiňovali, že ke změně náhledu více pomohlo se dívat na nově zahrané situace než sami hrát (třeba s novým hercem). Respondenti se tedy shodují, že především možnost být svědky diváckých intervencí jim umožnila nahlédnout jiný pohled zvenčí a tedy změnit vlastní

náhled na problematickou situaci. Níméně také několikrát zaznělo, že to byl pravděpodobně celý proces workshopu, který zapříčinil změnu, ne jen samotné představení.

V rámci omezeného rozsahu práce jsem zároveň zaznamenala spoustu potenciálního prostoru pro další výzkum. Zajímalo by mě, jak jsem zmiňovala v diskuzi, větší zohlednění vlivu role resp. souvislost role a osobního příběhu – „hraju sám sebe“ vs. „mám roli“. Další oblastí je role utlačovatele – jakým způsobem může role a reflexe vlastního utlačujícího chování ovlivnit samotného herce, mojí hypotézou na základě jedné výpovědi, že může být také poměrně katarzní zkušeností, zjistit sám o sobě, že jsem se vlastně taky takhle někdy choval a byl „pěkný převít“.

Pak by samozřejmě bylo velmi zajímavé rozšířit výzkum i na diváky, zda a popřípadě jak vnímali jednotlivá témata a výzvy a jak se měnil jejich náhled na daná témata. A jak se také například promítlo do autenticity a schopnosti působit na diváky způsob tvorby hry, kdy v prvním ročníku workshopu šlo o kompletně autentické příběhy (samozřejmě s přidáním umělecké nadsázky) a pak kolaborativní tvorba v druhém ročníku – tedy postupné sdílení příběhů a slepování do jednoho.

Třebaže jsem se především ve výzkumné části snažila udržet maximální možnou objektivitu a dbala na formální stránku a metodologii při dotazování, připouštím možnost ovlivnění výsledků výzkumu v důsledku vlastního nadšení pro formu divadla Forum, vlastních zkušeností, přátelských vztahů s dotazovanými a také předchozího pozorování dotazovaných účastníků během workshopu.

Jsem přesvědčená, že divadlo utlačovaných má velký potenciál pro využití v sociální práci a terapii a doufám, že se mi to povedlo ukázat i v mé bakalářské práci.

Přála bych si, aby současná sociální (komunitní) práce měla v sobě více kritického a boalovského ducha a našla více nadšených stoupců i v našich končinách. Věřím, že právě „empowerement“, kterého můžeme dosáhnout prostřednictvím možnosti ukázat (konfliktní) situaci klienta zvenku a následné hledání řešení – tj. v boalovském světě = herecká intervence – problémů, které se mě týkají a které buď chápu nebo jsem je dokonce zažila podobně, nebo naopak nezažila a právě proto mohou přinést úplně jiný pohled - patří k nejdůležitějším odkazům DU pro práci s jednotlivcem ale hlavně pro budování zdravých komunit.

6 Použitá literatura

(seznam dle dostupných informací k datu odevzdání práce)

- Aronson, E., & Aronson, J. (2008). *The social animal*. New York: Worth Publishers.
- Boal, A. (1974, 2008). *Theatre of Oppressed*. (E. Fryer, Překl.) London: Pluto press.
- Boal, A. (1992, 2002). *Games for actors and non-actors*. (A. Jackson, Překl.) New York: Routledge.
- Boal, A. (1995). *Rainbow of Desire*. (Hamáčková, Editor)
- Diamond, D. (2007). *Theatre for Living - the art and science of community-based dialog*. London: Trafford Publishing.
- Fischer, S. (2014). *Sociální patologie - Závažné sociálně patologické jevy, příčiny, prevence, možnosti řešení*. Praha: GRADA.
- Fook, J. (2000). *Practice Research in Social Work. Postmodern Feminist Perspectives*. London, New York: Routledge.
- Freire, P. (1972). *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Herder and Herder.
- Gálik, S. (2012). *Psychologie přesvědčování*. Praha: Grada.
- Hartl, P. (1997). *Komunita občanská a terapeutická*. Praha: SLON.
- Hartl, P., & Hartlová, H. (2010). *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál.
- Hayesová, N. (2013). *Základy sociální psychologie*. (I. Štěpániková, Překl.) Praha: Portál.
- Healy, K. (2001). *Reinventing Critical Social Work: Challenges from Practice, Context and Postmodernism*. Sv.2, č.1.
- Hendl, J. (2016). *Kvalitativní výzkum - základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál.
- Hetmánková. (2013). *Kolik zalátáš děr? Nový prostor*, 14-15.
- Hewstone, M., & Stroebe, W. (2006). *Sociální psychologie* (1. vydání. vyd.). (D. Břejlová, & P. Le Roch, Překl.) Praha: Portál.

- Hickson, A. (2000). *Dramatické a AKČNÍ HRY ve výchově, sociální práci a klinické praxi*. (M. Koldinský, Překl.) Praha: Portál.
- Hrubec, M. (2014). *Kritická teorie současnosti*. Praha: Filosofia.
- Chráská, M. (2007). *Metody pedagogického výzkumu: základy kvantitativního výzkumu* (1. vydání. vyd.). Praha: Grada Publishing.
- Ichová, E. (1 2008). Julian Boal v Jičíně. Divadlo utlačovaných a Boalové. *Tvořivá dramatika*, stránky 4-8.
- Janebová, R. (2014). *Kritická sociální práce*. Hradec Králové: Univerzita Hradec Králové, Ústav sociální práce.
- Jenningsová, S. (1998, 2014). *Úvod do dramaterapie, Divadlo a léčba*. (Š. Smolík, Překl.) Praha: Nakladatelství Jalna.
- Jourová, J. (2012). *DP. Percepce využití dramaterapie v terapeutické komunitě při práci s klienty závislími na drogách*. Brno: Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií.
- Kinkor, M. (2003). Komunitní práce. V O. Matoušek, *Metody a řízení sociální práce* (stránky 253-269). Praha: Portál.
- Kolektiv-autorů. (1997). *OBCE, MĚSTA, REGIONY a SOCIÁLNÍ SLUŽBY*. Praha: Socioklub.
- Kratochvíl, S. (1997). *Základy psychoterapie*. Praha: Portál.
- Kriegelová, M. (2008). *Záměrné sebepoškozování v dětství a adolescenci*. Praha: GRADA.
- Kubalčíková, K. (30. 9 2016). *PhDr. Komunitní práce jako součást role sociálních pracovníků na obcích: možnosti a limity*. Získáno 20. 05 2020, z YOUTUBE: <https://youtu.be/Q3q8A7Bx7eQ>
- Linhart, J., Vodáková, A., & Klener, P. (1996). *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum.
- Machková, E. (2018). *Nástin historie a teorie dramatické výchovy*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.
- Majzlanová, K. (2-3 1998). Uplatnenie dramaterapie v liečebno-výchovnom procese. *Tvořivá dramatika*, stránky 34-36.

- Majzlanová, K. (1998). Uplatnenie dramatoterapie v liečebno-výchovnom procese. *Tvořivá dramatika*(2-3), 34-36.
- Matoušek, O. a. (2003). *Metody a řízení sociální práce*. Praha: Portál.
- Miovský, M. (2006). *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Praha: Grada.
- Moree, D. (2016). Divadlo utlačovaných pro školy a ve školách. V K. autorů, *Divadlem ke změně* (stránky 12-18). Praha: Antikomplex.
- Mullaly, B. (1993). *Structural social work: ideology, theory and practice*. Toronto: The Canadian publishers.
- Mullaly, B., & Dupre, M. (2018). *The New Structural Social Work: Ideology, Theory, and Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Nakonečný, M. (2009). *Sociální psychologie* (2. vydání rozšířené a přepracované. vyd.). Praha: Akademia.
- Navrátil, P. (2001). *Teorie a metody sociální práce*. Brno: Zeman.
- Oficiální web Mezinárodní asociace sociálních pracovníků*. (2014). Načteno z <https://www.ifsw.org/>.
- Petrusek, M. L. (1996). *Velký sociologický slovník* (2. vydání. vyd.). Praha: Karolinum..
- Příhodová, A. (3 2004). Koncept komunity v komunitní sociální práci. *Sociální práce*, stránky 43-56.
- Remsová, L. (2011). *Divadlo utlačovaných a jeho edukační možnosti v sociální pedagogice*. Brno: Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra sociální pedagogiky.
- Remsová, L. (2015). *Divadlem ke změně*. Praha: Antikomplex.
- Santos, B. (2016). Cesta, jež se tvoří při chůzi. Divadlo utlačovaných - historická perspektiva. V K. autorů, *Divadlem ke změně. Vybrané texty k divadlu utlačovaných* (stránky 18-30). Praha: Antikomplex.
- Santos, B. (2016). Joker v praxi. Umění jokerovat. V K. autorů, *Divadlem ke změně. Vybrané texty divadla utlačovaných* (stránky 39-45). Praha: Inkomplex.

- Santos, B. (22. May 2020). What Now for the Theatre of the Oppressed? Bárbara Santos. (A. Jackson, Tazatel) Načteno z <https://www.youtube.com/watch?v=f2bVsb3GQko>
- Strauss, A., & Corbinová, J. (1999). *Základy kvalitativního výzkumu*. Brno: Albert.
- Šindelková, M. (2017). *Využití sociálního divadla v sociální práci*. Praha: Univerzita Karlova Evangelická Teologická Fakulta.
- Šťastná, J. (5 2019). *Koncept zplnomocnění a participace v sociální práci*. Načteno z Sociální práce: <http://www.socialniprace.cz/zpravy.php?oblast=1&clanek=1203>
- Thompson, J., & Schechner, R. (Issue 3. Fall 2004). Why "Social Theatre"? *The Drama Review*, stránky 11-16.
- Tkáčová, M. (2016). *BP, Divadlo utlačovaných a specifika práce Elišky Lindovské*. Brno: JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ, Divadelní fakulta, Ateliér divadlo a výchova, Dramatická výchova.
- Tožička, T., & Uhlová, S. (2. květen 2020). *Publikace Základy a principy komunitní práce*. Načteno z Oficiální internetová stránka Úřadu vlády: https://www.vlada.cz/assets/ppov/zalezitosti-romske-komunity/dokumenty/Publikace-komunitni_prace.pdf
- Valenta, J. (1998). *Metody a techniky dramatické výchovy*. Praha: Agentura STROM.
- Valenta, J. (2008). Divadlo fórum - nemluv a hraj! (?). *Tvořivá dramatika*, 1-4. Načteno z https://www.drama.cz/periodika/td_archiv/td2008-1.pdf
- Valenta, M. (2011). *Dramaterapie*. Praha: Grada Publishing, a.s.

7 BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno a příjmení autora/ky: Kristýna Šonková

Studijní program: Sociální politika a sociální práce

Název práce: Využití divadla utlačovaných v sociální práci

Vedoucí práce: PhDr. Hana Hejná

Rok dokončení práce: 2020

Počty znaků hlavního textu práce (včetně literatury, bez příloh)

Přímé citace: 8352

Ostatní text: 117 539

Celkový počet znaků: 125 891

**Posudek vedoucího bakalářské práce
na Pražské vysoké škole psychosociálních studií**

Jméno a příjmení studentky: **Kristýna Šonková**

Obor studia: **Sociální práce se zaměřením na komunikaci a aplikovanou psychoterapii**

Název práce: **Využití divadla utlačovaných v sociální práci**

Vedoucí práce: PhDr. Hana Hejnová

Technické parametry práce:

Počet znaků textu (bez příloh): 125 891

Počet stránek příloh: 0

Počet titulů v seznamu literatury: 55

0**	1	2	3	4
-----	---	---	---	---

Výběr tématu

Závažnost tématu

	x			
--	---	--	--	--

Oborová příslušnost tématu

	x			
--	---	--	--	--

Originalita tématu a jeho zpracování

	x			
--	---	--	--	--

Formální zpracování

Jazykové vyjádření (respektování pravopisné normy, stylistické vyjadřování, zvládnutí odborné terminologie)

	x			
--	---	--	--	--

Práce s odbornou literaturou a prameny (citace, parafráze, odkazy, dodržení norem pro citace, cizojazyčná literatura)

	x			
--	---	--	--	--

Formální zpracování (jasnost tématu, rozčlenění textu, průvodní aparát, poznámky, přílohy, grafická úprava)

	x			
--	---	--	--	--

Metody práce

Vhodnost a úroveň použitých metod

	x			
--	---	--	--	--

Využití výzkumných empirických metod

	x			
--	---	--	--	--

Využití praktických zkušeností

	x			
--	---	--	--	--

Obsahová kritéria a přínos práce

Přístup autora k řešené problematice (samostatnost, iniciativa, spolupráce s vedoucím práce)

	x			
--	---	--	--	--

** 0 – nehodnoceno; 1 – výborně; 2 – velmi dobře; 3 – dobře; 4 – neprospěl/a

Naplnění cílů práce

	x			
--	---	--	--	--

Vyváženost teoretické a praktické části
v daném tématu

	x			
--	---	--	--	--

Návaznost kapitol a subkapitol

	x			
--	---	--	--	--

Dosažené výsledky, odborný vklad, použitelnost
výsledků v praxi

	x			
--	---	--	--	--

Vhodnost prezentace závěrů práce
(publikace, referáty, apod.)

	x			
--	---	--	--	--

Otázky a náměty k diskusi při obhajobě:

Pro jaké cílové skupiny klientů sociální práce se dle Vašeho názoru nejvíce hodí využití metod divadla utlačovaných? A z jakého důvodu?

Celkové hodnocení práce:

Jak v Úvodu autorka uvádí, bakalářská práce je důsledkem její osobní zkušenosti a zaujetí tematikou užití divadla utlačovaných v sociální práci i ve smyslu rozvoje osobnosti jednotlivce.

Bakalářská práce má dvě části – teoretickou a praktickou.

V části teoretická autorka představuje základní a hlavní pojmy a přibližuje jejich obsahy. Na tyto pojmy navazuje v dalších kapitolách, kde se již podrobněji zabývá souvislostmi, které nachází v konceptu divadla utlačovaných s metodami sociální práce a divadelními formami edukativního či rozvojového charakteru. Druhá polovina teoretické části je věnována divadlu utlačovaných, jeho specifikou a možnostmi jeho využití. Z celého teoretického textu je patrný přehled autorky o zpracovaném tématu, a především její osobní i odborné zaujetí tématem.

V praktické části autorka představuje své výzkumné šetření, kdy na základě dvou dílen divadla utlačovaných, kterými sama prošla, zvolila cíl výzkumu – zjištění změny náhledu účastníků dílny na daný problém, zjištění toho, co ke změně náhledu přispělo a také to, co změně náhledu bránilo. K danému cíli zvolila správně kvalitativní metodu výzkumu, kdy s využitím polostrukturovaných rozhovorů a tematické analýzy se na tyto cíle zaměřila. Participanty výzkumu byli účastníci dílny divadla utlačovaných, se kterými autorka po celou dobu spolupracovala nejen výzkumně. Tuto skutečnost autorka zmiňuje a reflektuje úskalí, které ve výzkumu tato skutečnost měla, včetně etických. Autorka také uvádí důvody, které ji vedli k tomu, že rozhovory nebude zveřejňovat, tedy dávat je přílohou této bakalářské práce. Ocenit je třeba provedení pilotního rozhovoru, kde autorka prověřila obsah a strukturu položených otázek a pro ostrou verzi výzkumu tak použila takové otázky, které předpokládaly zjištění vhodné k získání potřebných dat výzkumných dat.

V Diskusi autorka spojuje teoretická východiska, osobní zkušenost a výsledky výzkumného šetření. Autorka diskutuje i sama se sebou a pokládá další otázky, které během výzkumu v jejím vyhodnocení a postřehu vyvstaly. V Závěru autorka podává náměty na další zkoumání procesu, který se odehrává v divadle utlačovaných a smysluplnost takové zkoumání zdůvodňuje. Zhodnocuje přínos práce, kterou vložila do studia literatury s tematikou divadla utlačovaných apod. a zdůrazňuje velký potenciál divadla utlačovaných v sociální práci i v terapii. Právě z uvedeného důvodu dávám autorce na zvážení, zda a jak své poznatky sdílet v odborných kruzích, a to nejen v podobě článků, ale i využití v praktické spolupráci s klienty.

Formální stránka práce je dodržena, práci s literaturou lze ocenit jako mimořádnou. Práce je velice čtivá a čtenář je s tématem seznamován v souvislostech a se zaujetím. Bakalářská práce autorky splňuje veškeré nároky na ni kladené, a proto doporučuji práci k obhajobě.

Doporučení k obhajobě: **doporučuji**

Navrhovaná klasifikace: **výborně**

V Praze dne 9.9.2020

PhDr. Hana Hejná



**Posudek oponenta bakalářské práce
na Pražské vysoké škole psychosociálních studií**

Jméno a příjmení studentky: Kristýna Šonková
 Obor studia: Sociální práce se zaměřením na komunikaci a aplikovanou psychoterapii
 Název práce: Využití divadla utlačovaných v sociální práci
 Oponent práce: Mgr. Barbara Kostelacová

Technické parametry práce:

Počet stránek textu (bez příloh): 66
 Počet stránek příloh: 0
 Počet titulů v seznamu literatury: 56

0**	1	2	3	4
-----	---	---	---	---

Výběr tématu

Závažnost tématu

		x		
--	--	---	--	--

Oborová příslušnost tématu

	x			
--	---	--	--	--

Originalita tématu a jeho zpracování

	x			
--	---	--	--	--

Formální zpracování

Jazykové vyjádření (respektování pravopisné normy, stylistické vyjadřování, zvládnutí odborné terminologie)

	x			
--	---	--	--	--

Práce s odbornou literaturou a prameny (citace, parafráze, odkazy, dodržení norem pro citace, cizojazyčná literatura)

	x			
--	---	--	--	--

Formální zpracování (jasnost tématu, rozčlenění textu, průvodní aparát, poznámky, přílohy, grafická úprava)

		x		
--	--	---	--	--

Metody práce

Vhodnost a úroveň použitých metod

	x			
--	---	--	--	--

Využití výzkumných empirických metod

	x			
--	---	--	--	--

Využití praktických zkušeností

	x			
--	---	--	--	--

Obsahová kritéria a přínos práce

Přístup autora k řešené problematice (samostatnost, iniciativa, spolupráce s vedoucím práce)

x				
---	--	--	--	--

Naplnění cílů práce

	x			
--	---	--	--	--

** 0 – nehodnoceno; 1 – výborně; 2 – velmi dobře; 3 – dobře; 4 – neprospěl/a

Vyváženost teoretické a praktické části
v daném tématu

	x			
--	---	--	--	--

Návaznost kapitol a subkapitol

	x			
--	---	--	--	--

Dosažené výsledky, odborný vklad, použitelnost
výsledků v praxi

	x			
--	---	--	--	--

Vhodnost prezentace závěrů práce
(publikace, referáty, apod.)

	x			
--	---	--	--	--

Otázky a náměty k diskusi při obhajobě:

1. V čem podle vás spočívají specifika DU a přednosti jeho metod před ostatními metodami sociální práce?
2. Napadají vás nějaké kontraindikace pro užití metod DU, případně cílové skupiny, pro něž DU není vhodné?

Celkové hodnocení práce (klady, nedostatky):

Autorka pro svou bakalářskou práci zvolila originální téma využití divadla utlačovaných v sociální práci. Tematika, která v českém prostředí není dosud příliš reflektována, je v souladu se studovaným oborem a představuje v této oblasti poměrně novátorský počin. Autorka se při jejím zpracování opírá o vlastní zkušenosti získané v praxi.

V teoretické části autorka čtenáře seznamuje se základními pojmy a s vybranými teoretickými aspekty dané tematiky se zaměřením na východiska kritické a radikální sociální práce. Dále autorka představuje divadlo utlačovaných a jeho historické kořeny, autory, formy a rovněž i metody jako možné nástroje vhodné pro sociální práci. Při zpracování teoretické části autorka vychází z úctyhodné širší odborné literatury, včetně zahraniční, a dokládá svou velmi dobrou schopnost orientace v ní, ale především skutečný zájem o předkládanou problematiku. Je zřejmé, že autorce jde o hluboké porozumění fenoménu divadla utlačovaných a možnosti jeho využití v sociální práci, v nichž spatřuje velký potenciál.

Praktická část zpracovaná v kvalitativním designu prezentuje výzkumný projekt, jehož cílem je reflexe účastníků kurzu divadla utlačovaných k řešení konkrétní životní situace. Použitou metodou je polostrukturovaný rozhovor se sedmi participanty a získaná data jsou zpracována tematickou analýzou. Součástí výzkumu je i pilotní rozhovor a jeho zhodnocení. Diskuse přináší kritické zamyšlení nad výsledky výzkumu, vlastní porozumění psychologickým aspektům a možnostem v procesu divadelního ztvárnění příběhu utlačování a naznačuje i možné limity výzkumu (taktéž i v závěru).

Předkládaná bakalářská práce je zpracována mimořádně kvalitním způsobem a ocenění si zaslouží zejména hluboký vhled do nepříliš známé tematiky. Drobné výhrady se vztahují k občasným překlepům a nepozornostem, po formální stránce práce vykazuje určité nedostatky (úvod a závěr se nečísly, chybí příloha se scénáři představení, na něž je odkazováno na s. 39). Po stylistické a gramatické stránce je práce v pořádku.

Doporučení k obhajobě: doporučuji

Navrhovaná klasifikace: výborně

Datum, podpis:

15. 9. 2020

