

UMĚLECKÉ A/NEBO SOCIÁLNÍ

Problematika divadla herců s mentálním znevýhodněním na příkladu čtyř evropských divadelních souborů

VENDULA KACETLOVÁ

Dejme tomu, že jsem automechanikem, který má hluboké znalosti o všech autech americké výroby. Vše, co se týká této oblasti, je pro mě rutinní, bezproblémovou součástí mého života. Jednoho dne však přijde do mé autoopravny zákazník a požádá mě, abych opravil jeho Volkswagen. Nyní mě okolnosti přiměly vstoupit do problematického světa aut zahraničních značek. Mohu tak učinit s nechutí nebo s profesionální zvědavostí, ale v obou případech musím čelit problémům, které ještě nepatří k mé všední rutině (Berger – Luckmann 1999: 29, 30).

Ve světě existují divadelní soubory herců s mentálním znevýhodněním, pro které obecně platí, že jim jde o produkci co nejkvalitnějšího divadelního umění. Tímto způsobem se definují a prezentují ve veřejném prostoru a svojí dlouhodobou uměleckou praxí své postoje potvrzují. Například výkonná ředitelka švédského Moomsteatern (Moomsteatern 2025) Sandra Johansson o svém divadle mluví takto: „Moomsteatern je profesionální inkluzivní divadelní společnost se sídlem v Malmö, ve Švédsku. Herci s mentálním znevýhodněním jsou v něm zaměstnáni na plný úvazek, na jevišti jsou často propojováni s neznevýhodněnými herci na volné noze. Výhradním záměrem Moomsteatern je produkovat scénická umění vysoké umělecké kvality“ (Kacetlová 2024c). Soubory herců s mentálním znevýhodněním často staví na jinakosti svých členů specifickou divadelní poetiku (ovšem nemusí to být pravidlem) a společnou práci odmítají vnímat jako sociální činnost nebo sociální divadlo – nevidí k takovému postoji důvod. Když jsem s uměleckým šéfem německého Theater Thikwa Gerdem Hartmannem mluvila o vztahu mezi inscenačním týmem tohoto divadla a jeho hereckým souborem, řekla mi: „Naši lidé jsou velmi rozmanití [...]. Liší se od sebe jako lidské bytosti a také jako umělci. Pracujeme společně se všemi našimi odlišnostmi. To je to hlavní. Nepomáháme hendikepovaným lidem. Pracujeme s lidskými bytostmi, které jsou jiné než my. A samozřejmě – někteří z nich potřebují asistenci... Klíčové je, že divadlo, jako je to naše, odlišné lidi zviditelňuje. A samozřejmě, naše práce má mnoho sociálních aspektů. Ovšem nepovažujeme se za osoby, které dělají sociální práci“ (Kacetlová 2022a).

Vedle sebe tudíž stojí dva koncepty: divadlo s uměleckými ambicemi a sociální divadlo. Sociální divadlo vnímám jako médium, které má ve svých inscenačních aktivitách vycházet z konkrétní komunity lidí. Má vypovídat o jejich tématech, reflektovat je, nahlížet je z odstupu či jiných úhlů pohledu a má se takto chovat především právě pro potřeby této své komunity. Naproti tomu, pokud v divadle, ve kterém bychom mohli identifikovat komunitní rovinu, najdeme i významnou rovinu umělecké výpovědi (pokud divadlo dbá na to, aby různými divadelními nástroji promlouvalo i k jiným divákům než především k těm z dané komunity a vyjadřovalo se i k tématům, která komunitu přesahují), už ho za sociální divadlo považovat nelze. Nebo ano? Vzhledem k běžným divákům z jejich regionů jde v případě divadelních souborů herců s mentálním znevýhodněním stále o auta, ne však o rutinní, běžně známá americká vozidla, ale o nezvyklé vozy typu Volkswagen. Nás, automechaniky, by mohla přinejmenším zajímat „z profesionální zvědavosti“, ale důležitou otázkou je, zda v nás nevbuzují spíše nechuť z přílišného neznáma a z množství problémů, které v sobě vzhledem k jejich unikátnosti potenciálně skrývají. Přece jde o angažování lidí s mentálním znevýhodněním, ke kterým zaujímáme jako společnost velmi často negativní vztah ještě dříve, než kohokoli z nich poznáme.

Problematicku divadla herců s mentálním znevýhodněním přibližuji v této studii na příkladu čtyř evropských divadelních souborů, které s herci s mentálním znevýhodněním dlouhodobě spolupracují. Jde o Baltazár Színház (Baltazár Színház 2025) se sídlem v maďarské Budapešti, Divadlo z Pasáže (Městské divadlo – Divadlo z Pasáže 2025) ze slovenské Banské Bystrice, dále Moomsteatern ze švédského Malmö, a nakonec německý Münchner Kammerspiele. Praxi těchto souborů doplňují několika příklady z dalších divadel: berlínského Theater Thikwa, polského Teatr 21 a francouzského Théâtre de L'Oiseau-Mouche.¹

Informace, s nimiž v textu pracuji, čerpám z osobních setkání s lidmi, kteří mají s výše vyjmenovanými divadly konkrétní pracovní zkušenost. Při rozhovorech používám jednotnou sadu dvanácti otázek, v nichž se ptám na informace týkající se běžné organizace divadelního provozu, dramaturgie divadla, průběžné práce s herci i jejich pravidelné inscenační praxe. S Dorkou Farkas a Dórou Elek z Baltazár Színház jsem byla v kontaktu v únoru 2024, s Evou Ogurčákovou z Divadla z Pasáže v červnu 2023. Sandra Johansson z Moomsteatern mi odpovídala na otázky v březnu 2023. Pouze v případě Münchner Kammerspiele pracuji s přepisem přednášky, kterou přednesla dramaturgyně tohoto divadla Nele Jahnke na sympoziu *Teatr jako droga do inkluze* (Divadlo jako cesta k inkluzi) ve Varšavě v březnu 2023, nikoli s informacemi z osobního rozhovoru.

Všech mých pět respondentek spojuje fakt, že s konkrétním souborem herců s mentálním znevýhodněním spolupracují kontinuálně a mají s ním dlouhodobou zkušenost. Na druhou stranu jejich vztah k souborům je různý. Režisérka Dóra Elek je zakladatelkou Baltazár Színház (založeno 1987), stojí v jeho čele celých 27 let, dvě desítky let byla jeho jedinou režisérkou. Říká o sobě, že jejím „cílem bylo založit profesionální divadelní soubor s herci se znevýhodněním, a to se podařilo. Zajímá [ji] dělat divadlo umělecky, ne pro terapeutické účely“ (Kacetlová 2024b). Režisérka a lektorka Dorka Farkas s Baltazár Színház spolupracuje v posledních několika letech, pro soubor vytvořila několik inscenací, vede zde pravidelné herecké lekce a uzavřené herecké dílny pro veřejnost se znevýhodněním. Eva Ogurčáková se k Divadlu z Pasáže připojila v jeho prvních letech existence, od té doby usilovně pracuje na jeho celkové

1 Jde o organizaci složenou ze dvou autonomních subjektů, které pracují s lidmi s mentálním znevýhodněním. Kromě Théâtre de L'Oiseau-Mouche, nejstaršího divadla orientujícího se na práci s herci s mentálním znevýhodněním, na které jsem dosud narazila (funguje v různých formálních podobách od roku 1978), patří do organizace také restaurace Le Colibri.

stabilizaci a zkvalitňování jak celého pracovního prostředí, tak inscenačních aktivit. Výkonná ředitelka divadla Moomsteatern Sandra Johansson působí na své pozici od roku 2006. Divadlo samotné má přitom v Malmö tradici od roku 1987. V celé své historii se podle Johansson tým Moomsteatern soustředí „na umělecké cíle a ze své praxe vylučuje jakékoli cíle terapeutické či sociální. To znamená, že v centru pozornosti stojí vždy diváci, příběh a umění“ (Kacetlová 2024c). Nele Jahnke dříve patnáct let působila jako dramaturgyně a režisérka v curyšském Theater HORA, na pozvání ředitelky Münchner Kammerspiele Barbary Mundel před několika lety přesídlila do tamějšího angažmá, aby zevnitř zavedeného a dobře známého divadla pokračovala na nové úrovni v činnosti, kterou započala ve Švýcarsku.²

Metafora z knihy Petera L. Bergera a Thomase Luckmanna *Sociální konstrukce reality* (1999), použitá jako motto této studie, vyjadřuje střet reality každodenního života s čímsi novým, blízkým, a přesto neznámým. V následujícím textu s ní dále pracuji. Automechanikem je divák, účastník divadelních představení. Je zvyklý tu a tam zajít do divadla ve svém regionu na běžný repertoár. Inscenace, které navštíví, si vybírá na základě své vlastní, dříve nabyté divadelní zkušenosti, formované dostupnou nabídkou divadelních forem a tvarů v místě jeho života a vlastním vkusem.³ Divákův výběr divadelních zážitků zastupují v užité metafoře auta americké výroby. Opakovaná návštěva divadla buduje jeho typizovanou zkušenost. Takový divák ví, co může od divadla očekávat. Ví, jak se má na představení naladit, co si má na danou událost obléct. Může tušit, koho potká v hledišti a koho na jevišti. Co když se ale vztah tohoto diváka k divadlu zproblematizuje, jakmile do jeho známého divadla přijede hostovat soubor, který nabízí jinou než pro našeho diváka obvyklou divadelní poetiku, jiný inscenační jazyk zprostředkovaný jiným kolektivem herců – například těch s mentálním znevýhodněním? Co když do autodílny specializující se na americká auta přijde žádost o opravu Volkswagenu? Takový divák má příležitost získat zkušenost s jiným druhem divadelního zážitku, než na jaký byl dosud zvyklý. Podle Bergera a Luckmanna se divák k nové zkušenosti může postavit různě: se zvědavostí, nebo s nechutí.

Pro divadla herců s mentálním znevýhodněním nicméně platí, že pokud divák předem ví, že na jeho běžné scéně bude hostovat takový soubor, zaujme postoj dříve, než se se souborem dostane do osobního kontaktu. Nezřídka se stává, že osobní

2 Jahnke o svém působení v Theater Hora říká: „V rámci své práce v Theater HORA jsem získala zkušenost, že když spolupracujeme se státními nebo městskými divadly, ve kterých se HORA většinou přizpůsobovala jejich existujícím strukturám, bývala jsem z toho zatraceně unavená. Získala jsem pocit, že se musíme do stávající struktury infiltrovat a změnit ji zevnitř. – Začala jsem být poněkud netrpělivá, protože jsem si říkala: Vždyť to není tak, že s kolegy se znevýhodněním děláme umění od včerejška! Navíc jsem byla unavená z neustálé diskuse, v níž opozice říká, že nezaměstnáváme herečky a herce se znevýhodněním, protože nemají herecké vzdělání. A univerzity nám přitom zase vždy říkaly: ‚My to vzdělání pro ně neotevřeme, protože je pak nikdo nebude angažovat.‘ Podobné diskuse jsem dokolečka poslouchala patnáct let“ (Jahnke 2023).

3 A stejně jako tento modelový divák typizuje divadlo na základě svých předchozích zkušeností a preferencí, i já v této studii typizuji jeho. Přistupuji k tomu jednak v zájmu jistého zjednodušení, především ale proto, že se ve výpovědích respondentů setkávám se zkušenostmi ohledně jejich diváků, které takové typizaci odpovídají. Teorie sociální konstrukce reality říká, že „realita každodenního života v sobě obsahuje typizační schémata, jejichž prostřednictvím vnímám ostatní lidi a ‚zacházím s nimi‘ při osobních setkáních. A dokud tito lidé v našem společném kontaktu nezproblematizují mé typizační schéma o nich, budou mé typizace stále platné a budu v dané situaci jednat v souladu s nimi“ (Berger – Luckmann 1999: 36). Jak uvidíme v dalším textu, herci s mentálním znevýhodněním se snaží u svých (i potenciálních) diváků všemožnými způsoby narušit typizovanou představu o sobě a také si přejí, aby jejich diváci získali možnost proměnit svoje typizační schéma o divadle herců s mentálním znevýhodněním, o hercích s mentálním znevýhodněním a o mentálním znevýhodnění samém.

zkušenost pak takový divák ani nezíská, protože se do divadla nevydá. Představitelé divadelních souborů herců s mentálním znevýhodněním se shodují, že se musí s typizovaným očekáváním svého publika ve vztahu k jejich hereckému týmu vypořádávat až příliš často. O dlouhodobé zkušenosti s tímto problémem mluvily Sandra Johansson⁴ ve vztahu k Moomsteatern, Dóra Elek⁵ nebo Dorka Farkas, obě ve vztahu k maďarskému Baltazár Színház. Farkas konstatovala: „... s oslovením veřejnosti máme potíže. Jsme velmi známí [...] – Za těch dvacet šest let [existence divadla] jsme získali dost publicity, většina lidí v Budapešti Baltazár zná. Ale když se jich zeptáte: Byli jste tam někdy? To je něco jiného...“ (Kacetlová 2024a). Mezi důvody, které veřejnost od návštěvy jejich divadla odrazují, Farkas na prvním místě uvedla, že maďarská společnost není inkluzivní. „Běžní“ lidé mají z osob se znevýhodněním jakousi přirozenou obavu – osoby s mentálním znevýhodněním jsou většinové společnosti vzdálené, ukryté v institucích, jsou někým, koho je zvykem přehlížet (tamtéž).

„Druhá věc je, že i když znáte lidi se znevýhodněním a nejste z nich tolik vyděšení, i pak [...] můžete snadno získat – dříve, než se půjdete podívat – představu o tom, že budou roztomilí... Dokonce i moji přátelé, kteří jsou velmi liberální, otevření lidé – často s nimi o své práci mluvím, s jak skvělými herci pracuji, jak mě to naplňuje, čím jsou geniální a tak – i ti, když nakonec navštíví představení, odcházejí s reakcí: ‚Wow, to bylo ale vážně dobré.‘ A já jim na to říkám: ‚No... Ano!‘ Chci říci: vždycky je součástí diváckého zážitku překvapení“ (tamtéž).

Divadla herců s mentálním znevýhodněním, která jsem mohla poznat, důrazně dbají na to, aby jejich tvůrčí činnost, pokud možno, byla skrze mentální znevýhodnění herců a předsudky, které se k takovým osobnostním atributům obvykle vážou, interpretovaná co nejméně. Proto se potřebují vyrovnat s nepříjemnou a velmi pravděpodobnou možností, že jejich umělecká praxe očím veřejnosti může připadat příliš vzdálená, a tudíž málo zajímavá nebo předčasně naplněná předem danými typizačními schémata. Platí to oboustranně. Bergerova a Luckmannova teorie sociální konstrukce reality totiž také říká, že vyrovnáváním se s problémy, které nepatří k mé každodenní rutině, „pochopitelně realitu každodenního života neopouštím, ba dokonce ji navíc obohacuji, jak do ní začínám zapojovat znalosti a dovednosti nutné pro opravu aut zahraniční výroby“ (Berger – Luckmann 1999: 29). Divadla herců s mentálním znevýhodněním mají proto jistou naději, že jejich umělecké dílo nebude běžným divákem předem odsouzeno, bude dokonce navštíveno a možná i přijato. Aby „běžný“ divák dostal chuť obohatit svou každodenní realitu o novou zkušenost, o novou vrstvu vědění, však předpokládá, že „to, co se jeví jako problém, nenáleží k realitě naprosto odlišné (například k realitě teoretické fyziky nebo nočních můr)“ (Berger – Luckmann 1999: 30).

Sledování problematiky divadel herců s mentálním znevýhodněním odhaluje o něco více nechuti na straně potenciálních diváků než profesionální zvědavosti na straně souborů a jejich tvůrčí práce s hereckým týmem.

Dorka Farkas s Baltazár Színház ráda spolupracuje už několik let jako lektorka a režisérka. Od roku 2015, kdy narychlo nahradila předchozí lektorku, vede v divadle taneční lekce (Farkas 2024). Na své začátky vzpomíná, že netušila, co na ni s herci

4 „Největšími překážkami, s nimiž se setkáváme, jsou nízká očekávání ze strany našich diváků a předsudky, že kvůli jejich znevýhodnění snižujeme latku umělecké kvality. [Pokoušíme se] přimět tvůrce politik, aby porozuměli, proč je inkluzivní umění nezbytné a co je potřeba udělat pro jeho jasnější prioritizaci. Chybí oceňování osob se znevýhodněním obecně a v umění pak obzvlášť“ (Kacetlová 2024c).

5 „Největším problémem je překonávání bariér. Zda se lidé na naše představení přijdou podívat, záleží na úrovni jejich uvědomění. Zkušenost máme takovou, že pokud se někdo přesvědčí, aby se na nás přišel podívat, je ohromen“ (Kacetlová 2024b).

s mentálním znevýhodněním čeká, přestože do té doby již stihla nasbírat mnoho divadelních zkušeností s různým typem znevýhodnění, většinou ovšem fyzickým. Najednou byla souborem pohlčena a zůstala. Už navždy (Kacetlová 2024a). Metody, jimiž učí herce nové dovednosti a rozvíjí ty již dříve získané, považuje za obohacující: „Můj první dojem byl, že [herci] jsou velmi dobře vytrénovaní, dokážou se snadno učit, a to i pohybově..., ale že jsou svým způsobem omezováni ve svém vlastním projevu. Proč by se někdo měl hýbat způsobem, kterým já určím, že se má hýbat? Vždycky používám slovník přirozených pohybů a materiál, se kterým přicházejí tanečníci sami: Pojďte improvizovat, z této improvizace pak komponujete, pak to společně použijeme a proměníme... Toto naši herci ještě příliš neznali. V tom dnes vidím náš veliký pokrok“ (tamtéž).

Herce, s nimiž Farkas spolupracuje, považuje za velmi inspirující a práci, kterou pro Baltazár Színház odvádí, vnímá jako podnětnou pro všechny zúčastněné. „Dóra [Elek] považuje za mimořádně důležité, že se jedná o kontinuální proces [hereckého tréninku]. A vlastně to není jen kvůli jejich znevýhodnění. Já s ní sdílím myšlenku, že nelze jen tak říct: jsi herec, jsi připravený, teď už jen pracuj. Myslím si, že je opravdu dobré, pokud jsi umělec, který tvoří, mít průběžný, nepřetržitý trénink“ (tamtéž).

Vizi souvislého hereckého tréninku sdílí s Baltazár Színház také Divadlo z Pasáže. Slovy Evy Ogurčákové, umělecké šéfky slovenského divadla, je hlavním smyslem každodenních setkávání hereckého souboru systematická práce. A to i proto, že specifikem tréninků herců s mentálním znevýhodněním bývá, že výsledky jejich společné práce s lektory se neobjeví hned, „[...] u nás je velmi náročné pracovat jako lektor, protože výsledky nejsou ze dne na den. – Za ty roky vidím, že to má smysl. Vím, že něco se učil před půl rokem – a najednou mi to ten herec poví“ (Kacetlová 2023). Ogurčáková hovoří o příjemně stimulujícím adrenalinu, který tvůrčí práce s herci s mentálním znevýhodněním přináší během zkoušek nových inscenací i v jejich průběžném hereckém výcviku. Pro dobarvení svých slov a rozvinutí myšlenek Evy Ogurčákové nabízím výpověď Gerda Hartmanna z Theater Thikwa vztahující se k jeho motivaci režijně pracovat se svým týmem herců s mentálním znevýhodněním: „Každé představení a každá zkouška je cesta. Je to výprava do našich myslí, [nabídka] spatřovat možnosti propojování se [...]. Pro mě je v mé práci nejdůležitější hledání možností, na které bych nikdy předtím nepomyslel“ (Kacetlová 2022a).⁶

Herecký trénink je tedy na jednu stranu lákavým tvůrčím procesem pro zúčastněné lektory a divadelní praktiky, protože se jim díky této příležitosti otevírá dosud nepoznané pole inspirace, nových tvůrčích přístupů, nenadálých inscenačních klíčů i lehkosti, která doprovází důraz na společné přítomné okamžiky a přílišné nelpění na výkonu a dokázaných výsledcích. Sandra Johansson shrnuje, proč divadla herců s mentálním znevýhodněním řeší zejména jejich herecký výcvik: „Pro naše umělce neexistují žádné příležitosti ke školení nebo profesnímu rozvoji, pokud je pro ně nevytváříme sami. Proto musíme lobbovat za to, aby se politika a společnost zaměřily na dostupnost, rovnost a umělecký vývoj, který reprezentujeme“ (Kacetlová 2024c).

O něco radikálněji a svěbytněji než Baltazár Színház nebo Divadlo z Pasáže spolupracuje s herci s mentálním znevýhodněním Münchner Kammerspiele. Specifický

6 Pro srovnání uvádím také slova Noémie Ksicové, když mluví o své práci na inscenaci *Saturne* pro Théâtre de L'Oiseau-Mouche: „[Herci, s nimiž pracovala na své inscenaci *Saturne*] mají tak obrovské niveau, [...] oni mají imagination – [...] Imaginaci tak obrovskou, že oni šli do – v té improvizaci – oni šli do takové zóny, že... A já bez nich, já bych tam nikdy nemohla jít. Oni mně fakt ukázali – direkci, a já jsem tam mohla jít díky těm čtyřem hercům. Bez nich bych tam nikdy nešla. [...] Oni mají obrovskou svobodu v té imaginaci. Ti čtyři. A to bylo tak – bezvadný“ (Kacetlová 2022b).

potenciál svých herců s jinakostí využívá naplno v každodenní zavedené praxi mezinárodně známého a úspěšného divadelního domu. Nele Jahnke, režisérka a dramaturgyně souboru, která má na starost program All Abled Arts, o své práci říká: „Od začátku se snažíme vytvářet [příležitosti] k setkávání v rámci souboru, abychom se dostali do [společné] pracovní praxe, [...] protože jinak se často setkáváme jen, když jsme [ve společné] inscenaci. [...] Na to jsme hodně tlačili, takže jsme se snažili také pořádat workshopy, během kterých se setkáme a dostaneme příležitost ke společné herecké souhře, nejen k hovorům o ní“ (Jahnke 2023). Münchner Kammerspiele do své pravidelné umělecké praxe integruje čtyři herce s mentálním znevýhodněním. Při tom se snaží, aby nešlo o integraci jednosměrnou. Herci s mentálním znevýhodněním do souboru vstupují jako plnohodnotní partneři vzájemné spolupráce. Divadlo se na svém webu programově prezentuje otázkou: „Jak můžeme zajistit, aby se pracovníci s tzv. postižením nepřizpůsobovali stávajícím strukturám, ale aby mohli stávající struktury rozšiřovat a měnit? Jak mohou být aktivní i na rozhodovacích úrovních a zanechat trvalou stopu v práci Münchner Kammerspiele?“ (*Münchner Kammerspiele*) Nele Jahnke si díky své praxi uvědomuje, že jde o „proces, který je třeba moderovat a neustále podporovat vytváření společného prostoru, který bude kótovaný potřebami každého zúčastněného jedince, dobrým způsobem vytvářet prostor velkorysosti. A také [je třeba] diskutovat o tom, co je ideou herectví, co si pod herectvím představujeme. Myslím si, že to není jen otázkou postižení. Myslím si, že kolem nás existuje spousta různých představ o divadle a umění a o metodách herectví a vystupování. Je to skvělé, pojďme to vnímat jako šanci. Ale je třeba o tom neustále mluvit a proměňovat se“ (Jahnke 2023).

Je vidět, že divadla, o nichž je v tomto textu řeč, spoluprací s herci s mentálním znevýhodněním vnímají pozitivně. Oceňují obohacování vlastní umělecké praxe a intenzivní tvůrčí stimul, který herci s mentálním znevýhodněním do společné tvorby přinášejí. Tuto zkušenost se snaží vnést do společných inscenací a touží přesvědčit publikum, že jejich práce má hodnotu a smysl i pro něj. Snaží se překonat problémy, které před ně samotné jejich tvorba klade, jakmile má být prezentovaná třetí straně ve smyslu Bergerova a Luckmannova konstatování: „Jestliže se každodenní rutinní činnost odvíjí bez přerušování, je vnímána jako neproblematická“ (Berger – Luckmann 1999: 30). Jaké strategie k překonávání předsudků, s nimiž diváci k divadlu herců s mentálním znevýhodněním přistupují, tato divadla volí? Jakými prostředky se pokoušejí přiblížit se k typizačním schémátům diváků, která jsou pro ně rutinnější a méně problematická než divadlo herců s mentálním znevýhodněním jako symbol vzdálenosti a obav z (kulturního) neznáma?

Divadlo z Pasáže se se společenským kontextem, v němž funguje, aktivně vypořádává především svým režijně dramaturgickým přístupem. Eva Ogurčáková rázně odmítá spolupráci herců z jejího týmu s hostujícími herci bez mentálního znevýhodnění. Několikrát podobnou spolupráci vyzkoušela, ovšem zjistila, že s ní vždy spíše přicházejí nejasnosti způsobené diváckými dez/interpretacemi, než že by inscenacím Divadla z Pasáže taková spolupráce zajistila vyšší uměleckou hodnotu: „[...] vlastně dochází k porovnávání, což není prospěšné ani jedné ani druhé straně... vždy [někdo řekne, že] – herec [bez mentálního znevýhodnění] ostatní táhne...“ (Kacetlová 2023). Na tvorbě herců s mentálním znevýhodněním Ogurčáková vyzdvihuje zodpovědnost, kterou stejně jako všichni ostatní herci za sebe a svoji práci nesou. Musí se učit rychle reagovat na nenadálé situace, improvizovat, všechno na jevišti si poctivě odžít až na dřevě. „Z pohledu publika je lepší, když jsou [na jevišti] čistě naši herci a je vidět, že to dokázali. Protože máme tendenci je podceňovat. Je to přirozené, jasně. Já už nebojuji, jen stále dokola a vytrvale mluvím o tom, co naši herci dokážou. A takto je to také deklarované během představení. Oni jsou tam. Publikum vidí“ (Kacetlová 2023).

Současně se Divadlo z Pasáže svou činností významně podílí na integraci mentálně znevýhodněných do společnosti a slovenského kulturního kontextu. Ogurčáková říká, že divadlo je průkopníkem sociálních změn na Slovensku. Od svého vzniku ukazuje, že lidé s mentálním znevýhodněním jsou schopnější, než jim je přisuzováno.⁷ V jednom z předchozích období Divadla z Pasáže existoval dokonce záměr vybudovat chráněnou dílnu pro herce. Získali by tak možnost trvalého zaměstnání. To se bohužel kvůli legislativním problémům a nepochopení nepodařilo (Kacetlová 2023).

Znovu se vraťme k Münchner Kammerspiele a jeho proměňování typizačních schémat uvnitř jeho hereckého souboru přizváním herců s jinakostí. „Velkým cílem bylo, aby se umělci nemuseli přizpůsobovat stávajícím strukturám, ale aby je rozšířili a aby to i ostatní vnímali jako příležitost. [...] A také jako možnost rozšíření statických forem projevu a [...] velký prostor možností, nikoli jako deficit“ (Jahnke 2023). Mnichovské divadlo se soustředí více na proměnu svého vnitřního fungování a na své umělecké záměry a nijak zvlášť se rozmanitostí svého hereckého souboru neprezentuje. Jejich diváci nechodí na divadlo herců s mentálním znevýhodněním, ale na divadlo svébytné poetiky čerpající z mnoha různých zdrojů. Jsou na něj takto navyklí, jen mají nyní příležitost rozšířit si rejstřík o inscenace, v nichž účinkují také herci se znevýhodněním.

Podobně polský Teatr 21, ačkoli provozně funguje spíše po vzoru Divadla z Pasáže nebo Baltazár Színház (herecký soubor složený z herců s mentálním znevýhodněním, který vznikl, aby umělecky rostl a produkoval divadelní umění), rozšiřuje představu spolupráce s jinými divadelními institucemi a hledání cest ke svému publiku o nový rozměr. Wiktoria Siedlecka-Dorosz řekla: „Důležitost spolupráce s jinými známými divadly ve Varšavě tkví v tom, že do takových divadel chodí na představení úplně běžní diváci, někdy spíše ze zvyku než ze zájmu o danou produkci, někdy si ani pozorně nepřečtou, na co vlastně jdou. Takže jsou najednou překvapení, že na jevišti vidí herce s Downovým syndromem. Často jde o jejich první setkání. Myslím si, že hackujeme systém. Trolíme ho. To je to, co děláme“ (Siedlecka-Dorosz 2022). Divák tak přichází do divadla a nečekaně se v něm potká s jinakostí, která není nepotlačovaná, naopak je tvůrčím způsobem vytěžena a zároveň se může stát inspirativní pro všechny zúčastněné.

V Moomsteatern mám osobní diváckou zkušenost s inscenací *Aniara*, viděla jsem její premiéru v říjnu 2024. Švédské divadlo inscenaci realizovalo v úzké koprodukcii se Skånes Dansteater, tanečním divadlem sídlícím ve stejném městě. Jde o spolupráci pro Moomsteatern typickou a divadelní formou plně respektující jejich dlouhodobé dramaturgické cíle, především propojování se s tvůrci napříč performativními obory a hledání nových tvarů a možností spolupráce. Carl Kniff, režisér inscenace, ve svém průvodním slově v programu k *Aniáře* říká: „Při zkoušení této inscenace jsme se potkali v rovnocenných podmínkách. Vycházíme z principu, že všichni se podílejí na všem, tančí i hrají. Zabýváme se věcmi, na které nejsme zvyklí, a proto musíme pozorně naslouchat. Doufám, že i k vám může takový pocit při sledování našeho představení

7 Ogurčáková přišla do Divadla z Pasáže, „když fungovalo zhruba pět let. [...] Tehdy to vlastně bylo tak, že herci byli klienty Domova sociálních služeb a vlastně jsme si je jen jako kdyby brávali na ty zkoušky, anebo když se hrálo. Takto to fungovalo –“ (Kacetlová 2023). Soubor měl touhu růst a emancipovat se, chtěl mít dostatek času na zkoušení, přípravu nových inscenací a reprízování těch starších. Počáteční způsob provozu přestal vyhovovat inscenačnímu týmu i hercům samotným. „Když už jsme jezdili i na zájezdy, přišli jsme na to, že jim [hercům] vlastně chybí strašně mnoho sociálních zručností a tak dále, že vlastně v těch ústavech je stále opečovávali jako malé, neschopné děti [...]. A vlastně úplně, oni vlastně neměli základy společenského chování, co prostě – Víš, lidé si myslí, že to je projev postižení, a vlastně to bylo to, že nikdo se vlastně nenamáhal je učit základní záležitosti [...]. No, tak vlastně zpočátku, my jsme – teda kromě zkoušení a hraní – začali jsme vytvářet systém vzdělávání těchto lidí“ (Kacetlová 2023).

doputovat“ (*Aniara* 2024: 9). V *Aniaře* na jedné inscenaci spolupracují na rovnocenné úrovni dva rozličné soubory, vzájemně se učí a vycházejí si vstříc. „Spolupráce se Skånes Dansteater je pro obě organizace příležitostí k rozvoji. Moomsteatern se učí o tanci, Skånes Dansteater o divadle. Cílem obou organizací je rozvíjet inkluzivnější divadelní umění, ve kterém je přítomná různorodost“ (*Aniara* 2024: 14).

Pravidelně hostující lektorka a režisérka francouzského Théâtre de L'Oiseau-Mouche Noémie Ksicova pojmenovala především způsob, jakým divadlo mluví o svých hercích na veřejnosti a proč si vybírá právě tuto cestu: „Ředitelka [Léonor Baudouin] dává pozor... aby vůbec nikde nebylo napsané, že mají postižení. Nikdy... O tom vůbec nemluvíme [myšleno ve veřejném prostoru]. A když jsou [otázky po představeních], nikdo se nás na postižení neptá. Nikdy. Oni jsou tady, oni jsou vedle nás, takže se jednoduše nejde ptát. A je to vážně takové – dáváme vážně pozor. Když komunikujeme o divadle a o *Saturne* [Ksicové inscenace, o níž jsme také mluvily], nikdy to – to se nesmí, nesmí být napsané“ (Kacetlová 2022b).

V našem rozhovoru reagují na slova Ksicové sdílením svého zjištění z diskuse po repríze *Saturne*, již jsem navštívila. Na jevišti byli kromě zástupců divadla a inscenačního týmu i všichni čtyři herci inscenace. Také oni dostávali od svého mladého publika otázky týkající se své tvůrčí práce a sami na ně odpovídali. Noémie Ksicova mé pozorování komentuje: „Dooopravdy na to dbáme. [...] – A ti herci to ví, že mají postižení, oni to – oni se před tím neschowávají. To by bylo jako kdyby... já jsem Noémie a – já nevím – mám blondaté vlasy, ano? [Přítom má černé]. Oni – jsou herci. Ale v tom kontextu: oni jsou herci a také mají postižení“ (Kacetlová 2022b).

Berger s Luckmannem v teorii sociální konstrukce reality popisují, že vnímání ostatních lidí jednotlivcem závisí na míře přímosti jejich kontaktu. „Při setkání tváří v tvář mám o člověku, který je mi blízký, přímé svědectví – o jeho jednání, vlastnostech a tak dále. V případě mých současníků tomu tak není – mé znalosti o nich jsou buď více, nebo méně spolehlivé. Navíc při osobním kontaktu musím o svých blízkých uvažovat, zatímco pouhými současníky se ve svých myšlenkách zabývat mohu, ale nemusím“ (Berger – Luckmann 1999: 37). Soubory, o kterých píšu, mají ve svých strategiích, pomocí kterých se snaží ke svým divákům dostat, jedno společné. Aktivně hledají se svými diváky prostor pro dialog, aby jim dokázaly předat něco z poselství, které svou existencí naplňují, které si pro svou činnost předsevzaly. Jejich tvůrci jsou přesvědčeni, že je dobré se setkávat s jinakostí. Ne z dobré vůle, ale pro osobní obohacení, rozšíření svého zorného pole, pohledu na svět. Mají s tím svoji vlastní, hlubokou, tvůrčí zkušenost. Svoji uměleckou aktivitou vyvažují umělecké a sociální pnutí, které je v ní samotné neoddělitelně obsaženo.

Svou pravidelnou, dlouhodobou a intenzivní uměleckou činností se divadla herců s mentálním znevýhodněním s výše uvedenými tvůrčími záměry zařazují do běžné divadelní sítě ve svém městě, regionu, státě. Apelují svou činností na „běžného“, potenciálního diváka, aby si uvědomil, že „jazyk užívaný v každodenním životě neustále poskytuje nezbytné prostředky k objektivizaci a stvrzuje existenci řádu, v jehož rámci tyto objektivizace dávají smysl, v němž každodenní život má význam“ (Berger – Luckmann 1999: 27). Také druh divadelní poetiky, kterou se tento „běžný“ divák obklopuje, definuje jeho (kulturní) život. Obohacuje jej novými přístupy, nutí ho tyto nové poznatky pojmenovávat, zaujímat k nim postoj, aby s nimi mohl začít jednat, aby se mohl začít i díky nim proměňovat – díky a ne kvůli, protože popsaná divadla herců s mentálním znevýhodněním věří v pozitivní dopad své práce. Věřící, že jinakost přítomná na divadle může také přispívat k proměně ustálených typizačních schémát ve společnosti skrze diváky, pro které přestává být člověk s mentálním znevýhodněním anonymním, ale vidí ho jako herce a svébytného tvůrce.

Tento výstup vznikl na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně v rámci projektu „Divadelní soubory herců s mentálním handicapem v zabránění – studie různorodosti jejich provozu, potažmo přístupů k tvůrčí práci II.“ podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT na rok 2023.

Bibliografie

- Aniara (program k inscenaci). 2024. Malmö: Skånes Dansteater.
Baltazar Színház / Baltazar Theatre. 2025. Online. (cit. 25. 4. 2025). URL: <https://baltazarszinhaz.hu/en/about-us/>.
BERGER, Peter L. – LUCKMANN, Thomas. 1999. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii věděni*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999.
Teatr 21. 2025. Online. (cit. 25. 4. 2025). URL: <https://teatr21.pl/en/>.
Compagnie de l'Oiseau-Mouche. 2025. Online. (cit. 25. 4. 2025). URL: <https://www.oiseau-mouche.org/oiseau-mouche/>.
Dorka Farkas (online). 2024. (cit. 20. 11. 2024). URL: <https://baltazarszinhaz.hu/en/tarsulat/dorka-farkas/>.
JAHNKE, Nele. 2023. *TO TRY TO FAILURE TO TRY AGAIN*. Příspěvek na konferenci Divadlo jako cesta k inkluzi. Osobní archiv autorky této studie. Varšava, 3. 3. 2023.
KACETLOVÁ, Vendula. 2022a. Rozhovor s Gerdem Hartmannem. Archiv autorky. Brno, 8. 11. 2022.
KACETLOVÁ, Vendula. 2022b. Rozhovor s Noémií Ksicovou. Archiv autorky. Brno, 17. 11. 2022.
KACETLOVÁ, Vendula. 2023. Rozhovor s Evou Ogurčákovou. Archiv autorky. Banská Bystrica, 14. 6. 2023.
KACETLOVÁ, Vendula. 2024a. Rozhovor s Dorkou Farkas. Archiv autorky. Budapešť, 18. 2. 2024.
KACETLOVÁ, Vendula. 2024b. Rozhovor s Dórou Elek. Archiv Autorky. Brno, 22. 3. 2024.
KACETLOVÁ, Vendula. 2024c. Rozhovor se Sandrou Johansson. Archiv autorky. Brno, 22. 3. 2024.
Divadlo z Pasáže. 2025. Online. (cit. 25. 4. 2025). Dostupné z: <https://www.divadlozpasaze.sk/>.
MK: All Able Arts. 2024. Online. (cit. 26. 11. 2024). URL: <https://www.muenchner-kammerspiele.de/en/mk-forscht/1195-all-abled-arts>.
Moomsteatern. 2025. Online. (cit. 25. 4. 2025). URL: <https://moomsteatern.com/en/start/>.
SIEDLECKA-DOROSZ, Wiktoria. 2022. *Teatr 21*. Příspěvek na sympoziu Surviving or Thriving. Osobní archiv autorky této studie. Winchester, 1. 11. 2022.
Theater Thikwa. 2025. Online. (cit. 25. 4. 2025). URL: <https://www.thikwa.de/en/>.

Mgr. et Mgr. Vendula Kacetlová
Janáčkova akademie múzických umění
Divadelní fakulta,
Ateliér doktorských studií
vendulakacetlova@gmail.com

Vendula Kacetlová absolvovala obory Teorie a dějiny divadla a Management v kultuře na Masarykově univerzitě v Brně. V současnosti studuje doktorský program na Divadelní fakultě JAMU, kde se výzkumně zabývá možnostmi evropských divadelních souborů tvořících s mentálně postiženými herci. Opírá se přitom o praxi získanou organizační, dramaturgickou a technickou spoluprací s brněnským Divadlem Aldente.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.