

Masarykova Univerzita
Fakulta sociálních studií
Katedra sociální politiky a sociální práce



Sociální konstrukce metody divadla utlačovaných u klientů bez domova

Magisterská diplomová práce

Bc. Markéta Zelená

Vedoucí práce: prof. PhDr. Libor Musil, CSc.

Konzultant: Mgr. Jiří Vander, DiS.

Brno 2013

Prohlašuji, že jsem svou magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně pouze za pomoci zdrojů uvedených v seznamu použité literatury.

V Brně dne 2.12. 2013

.....
Markéta Zelená

Poděkování:

Ráda bych na tomto místě poděkovala Mgr. Jiřímu Vanderovi, DiS. za jeho vstřícný přístup, věnovaný čas, cenné rady a trpělivost při vedení mé práce. Dále bych chtěla poděkovat Lence Remsové za zapůjčení všech potřebných materiálů k mé diplomové práci, za její velkou ochotu a čas, trpělivost a cenné rady. Také bych jí chtěla poděkovat (společně s dalšími organizátory celé akce) za umožnění výzkumu na týdenní dílně divadla utlačovaných. Velké poděkování pak také patří všem účastníkům této dílny, že mě přijali do svého kruhu, umožnili můj výzkum a poskytli mi rozhovory po jejím skončení. Nakonec bych chtěla poděkovat Matteovi za to, že mě seznámil s divadlem utlačovaným a podpořil v mé snaze o něm napsat diplomovou práci, a také své rodině a svým přátelům, kteří mě podporovali po celou dobu psaní mé diplomové práce.

OBSAH

ÚVOD.....	6
A. TEORETICKÁ ČÁST	9
1 SOCIÁLNÍ KONSTRUKCE.....	10
1.1 SOCIÁLNÍ KONSTRUKCIONISMUS.....	10
1.2 KATEGORIZACE	11
1.3 STEREOTYPIZACE, PŘEDSUDEKY A STIGMATIZACE	12
1.4 IDEALIZACE	14
1.5 DISKURZ	15
2 DIVADLO UTLAČOVANÝCH.....	17
2.1 PAULO FREIRE A JEHO PEDAGOGIKA UTLAČOVANÝCH.....	17
2.2 AUGUSTO BOAL A JEHO DIVADLO UTLAČOVANÝCH	19
2.2.1 <i>Nástroje divadla utlačovaných</i>	21
2.3 VYMEZENÍ DIVADLA UTLAČOVANÝCH V RÁMCI DALŠÍCH PARADIVADELNÍCH SYSTÉMŮ	23
2.3.1 <i>Psychodrama</i>	23
2.3.2 <i>Sociodrama</i>	23
2.3.3 <i>Psychogymnastika</i>	24
2.3.4 <i>Teatroterapie</i>	24
2.3.5 <i>Dramaterapie</i>	24
2.3.6 <i>Srovnání s divadlem utlačovaných</i>	25
3 BEZDOMOVECTVÍ.....	26
3.1 DEFINICE BEZDOMOVECTVÍ	26
3.2 TYPY A FORMY BEZDOMOVECTVÍ	27
3.3 FAKTORY VYVOLÁVAJÍCÍ BEZDOMOVECTVÍ.....	29
3.4 CHARAKTERISTIKA LIDÍ BEZ DOMOVA	30
3.5 SLUŽBY PRO LIDI BEZ DOMOVA V ČR	32
4 VYUŽITÍ DIVADLA UTLAČOVANÝCH S LIDMI BEZ DOMOVA	35
4.1 SOCIÁLNÍ DIVADLO S LIDMI BEZ DOMOVA V ČESKÉ REPUBLICE	35
4.2 DIVADLO UTLAČOVANÝCH S LIDMI BEZ DOMOVA – PŘÍKLAD Z VELKÉ BRITÁNIE	36
4.3 POZITIVA VYUŽITÍ METODY DIVADLA UTLAČOVANÝCH.....	37
4.4 NEGATIVA VYUŽITÍ METODY DIVADLA UTLAČOVANÝCH.....	39
B. METODOLOGICKÁ ČÁST	41
5 VÝZKUMNÁ STRATEGIE	42
6 STANDARDIZACE VÝZKUMU	42
7 TECHNIKY SBĚRU DAT.....	43
8 OPERACIONALIZACE DAT	44
9 ZPŮSOB VÝBĚRU VZORKU.....	46
10 JEDNOTKA ZKOUMÁNÍ A JEDNOTKA ZJIŠŤOVÁNÍ.....	46
11 REALIZACE A POSTUP SBĚRU DAT	48
12 CHARAKTERISTIKA ZPRACOVÁNÍ DAT	49
13 ETICKÉ ASPEKTY VÝZKUMU.....	50
C. INTERPRETAČNÍ ČÁST	51
14 KONSTRUKCE VYUŽITÍ METODY DIVADLA UTLAČOVANÝCH.....	52
14.1 POTENCIÁL METODY DIVADLA UTLAČOVANÝCH	53
14.1.1 <i>Poukazovat na problémy</i>	53
14.1.2 <i>Něco změnit</i>	56
14.1.3 <i>Aktivace lidí bez domova</i>	58
14.2 DÍLČÍ ZÁVĚR.....	61

15	KONSTRUKCE POZITIV PRÁCE S METODOU DIVADLA UTLAČOVANÝCH	65
15.1	PŘÍSTUP LEKTORŮ.....	66
15.1.1	<i>Lidský přístup</i>	67
15.1.2	<i>Rovný přístup.....</i>	68
15.1.3	<i>Dobrá komunikace.....</i>	69
15.2	OSOBNÍ PŘÍNOSY.....	70
15.2.1	<i>Získání nových zkušeností.....</i>	70
15.2.2	<i>Dodání optimismu do života.....</i>	72
15.2.3	<i>Osobní změna klientů</i>	74
15.3	DÍLČÍ ZÁVĚR.....	76
16	KONSTRUKCE NEGATIV PRÁCE S METODOU DIVADLA UTLAČOVANÝCH	79
16.1	DIVADELNÍ PRÁCE	80
16.1.1	<i>Obavy z hraní divadla</i>	81
16.1.2	<i>Emocionální prožívání scén.....</i>	81
16.1.3	<i>Osobní problémy klientů.....</i>	84
16.1.4	<i>Výsledné představení.....</i>	86
16.2	DÍLČÍ ZÁVĚR.....	87
	ZÁVĚR	90
1	ODPOVĚĎ NA HVO.....	90
2	INTERVENČNÍ PROMĚNNÉ	95
3	DOPORUČENÍ PRO PRAXI.....	95
4	NÁVRHY DALŠÍCH VÝZKUMŮ	97
	BIBLIOGRAFIE.....	98
	ANOTACE.....	103
	ANNOTATION	104
	JMENNÝ A VĚCNÝ REJSTŘÍK.....	105
	PŘÍLOHY	107
1	PŘÍLOHA Č.1.: ŽIVOT PAULA FREIREHO A AUGUSTA BOALA.....	107
2	PŘÍLOHA Č.2.: STROM DIVADLA UTLAČOVANÝCH	109
3	PŘÍLOHA Č.3.: TECHNIKY DIVADLA UTLAČOVANÝCH.....	111
4	PŘÍLOHA Č.4.: TYPOLOGIE BEZDOMOVECTVÍ ETHOS PODLE FEANTSA	114
5	PŘÍLOHA Č.5.: TÉMATA ZÚČASTNĚNÉHO POZOROVÁNÍ A TABULKA OPERACIONALIZACE	116
6	PŘÍLOHA Č.6.: SCÉNÁŘE ROZHOVORŮ	118
	STAŤ	121

ÚVOD

Když jsem se rozhodovala o tématu své diplomové práce, přemýšlela jsem, jak využít své nabyté zkušenosti z mé Evropské dobrovolné služby v Itálii v organizaci „Casa per la Pace Milano“¹, ve které se mimo jiné dlouhodobě věnují metodě divadla utlačovaných, kterou jsem díky nim měla možnost poznat. Také jsem se zúčastnila několika workshopů s lektory z různých zemí, někteří z nich pocházeli z Brazílie, odkud tato metoda pochází, a znali se osobně s jejím tvůrcem Augustem Boalem. Divadlo utlačovaných jsem si tak mohla i sama vyzkoušet a zaujalo mě díky tomu, že mi pomohlo uvědomit si některé věci, které i mě samotnou mohou v naší společnosti „utlačovat“. Proto jsem hledala nějaký projekt, který by se této metodě věnoval v přímé práci s klienty sociálních služeb, s lidmi nějakým způsobem marginalizovanými, jak by řekl Boal s „utlačovanými“, pro které byla tato metoda vyvinuta. Nakonec se mi díky mým kontaktům podařilo najít tento ojedinělý projekt divadla utlačovaných s lidmi bez domova, který byl realizován v rámci projektu na podporu lidí bez domova Noc venku².

Z hlediska sociální práce můžeme nalézt jeho spojení s antiopresivními přístupy, které vychází z pedagogiky utlačovaných Paula Freireho, na kterého divadlo utlačovaných navazuje. Domnívám se, že antiopresivním přístupům se v našem prostředí nevěnuje dostatečná pozornost. Aktuálnost divadla utlačovaných v kontextu sociální práce vnímám v tom, že může být využíváno jako metoda, která může přispět k aktivizaci a participaci klientů, k jejich zmocnění a většímu zapojení při řešení jejich životní situace v kontextu jak osobním, tak celospolečenském. V tomto ohledu může mít také potenciál něco přinést i naší společnosti, a to pomocí otevírání témat a nastolování diskuze o sociálních problémech. Může také sloužit k prozkoumání problémů a překážek, kterým klienti čelí v jejich životě, což je relevantní vzhledem k nastavování sociálních služeb jim určených a celkově v komunitním plánování, které je makro metodou sociální práce.

Vzhledem k tomu, že v České republice je tato metoda využívána spíše ojediněle (většinou se jedná o krátkodobé projekty či nějaké pokusy), symbolickým cílem mé diplomové práce je upozornit na její možné využití v práci s klienty sociálních služeb. Zaměřuji se zde na konstruování této metody, jejích pozitiv a negativ u klientů bez domova, kteří se účastnili týdenní dílny divadla utlačovaných. Zjištění těchto konstrukcí mi pomůže

¹ V překladu „Dům pro mír Miláno“.

² Více informací o projektu Noc venku lze naléznout na Nocvenku.cz, kde se nalézá i odkaz na informace o projektu divadla utlačovaných.

zmapovat využití této metody, to znamená jakým způsobem je možné ji aplikovat v našem prostředí na cílovou skupinu lidí bez domova. Dále mi to pomůže porozumět tomu, v čem tato metoda může pomáhat či jaké může mít konkrétní přínosy pro klienty, anebo v čem naopak tkví komplikace a omezení jejího využití v českém kontextu práce s lidmi bez domova.

Aplikační cíl pak vychází z výzkumu této práce, který slouží jako první část monitoringu celého projektu s lidmi bez domova. Zjištění konstrukcí o metodě divadla utlačovaných, jejich pozitiv a negativ využití může sloužit jako zpětná vazba k možnému zlepšení daného projektu do budoucna. Důležitým cílem je také zvýšit informovanost sociálních a jiných pomáhajících pracovníků o této metodě a jejím možném využití, jelikož jim může posloužit jako alternativní nástroj práce s klienty, podporující jejich aktivitu, participaci a zmocnění. Tímto výsledky práce také mohou sloužit jako inspirace při plánování podobných projektů v budoucnosti.

Z těchto mých cílů vychází i hlavní výzkumná otázka (dále jen HVO), která zní: *„Jakým způsobem klienti bez domova konstruují práci s metodou divadla utlačovaných, její pozitiva a negativa?“*

Celá práce je rozdělena do 3 hlavních částí – část teoretická, metodologická a interpretační. V teoretické části rozvádím jednotlivé koncepty z HVO. První kapitola se věnuje sociální konstrukci, která je optikou celé diplomové práce. Je zde popsán sociální konstrukcionismus a další koncepty, jako kategorizace, stereotypizace, idealizace a diskurz. Následuje kapitola, která se věnuje metodě divadla utlačovaných. Zde popisují teorii pedagogiky utlačovaných Paula Freireho, ze které divadlo utlačovaných vychází. Na to navazuje kapitola o samotném divadle utlačovaných a jeho nástrojích, které byly využívány v průběhu týdenní dílny. Následně vymezují divadlo utlačovaných v rámci dalších paradivadelních systémů. Další kapitola se věnuje problematice bezdomovectví. Zde vymezují, jak pojmám bezdomovectví, jeho možné typy a formy. Následuje popis faktorů bezdomovectví, charakteristika lidí bez domova a jim určených sociálních služeb v České republice. Poslední kapitola se věnuje zkušenostem divadla utlačovaných s lidmi bez domova, nejdříve v pojetí sociálního divadla v České republice a poté příkladem divadla utlačovaných s lidmi bez domova z Velké Británie. Tato kapitola je zakončena tématem možných pozitiv a negativ jejího využití při práci s lidmi bez domova.

Následná metodologická část se věnuje vymezení použité kvalitativní výzkumné strategie a technik sběru dat, kterými byly polostrukturovaný rozhovor a zúčastněné pozorování. Následuje operacionalizace dat, kde z HVO odvozuji 3 dílčí výzkumné otázky (dále jen DVO) a jejich indikátory. Vzorek respondentů byl vybrán na základě kriteriálního výběru,

jednotkou zkoumání byli účastníci a lektoři týdenní dílny divadla utlačovaných. Na závěr se věnuji popisu postupu sběru dat a charakteristice interpretace dat, jež je inspirována zakotvenou teorií a při níž využívám datové triangulace.

Interpretační část se věnuje interpretaci zjištěných výsledků z výzkumu, tedy konstrukcím klientů, týkajícím se metody divadla utlačovaných, jejích pozitiv a negativ. Interpretaci jsem prováděla na základě metody zakotvené teorie a jí definovaným otevřeným a axiálním kódováním. Snažila jsem se po prozkoumání dat určit kategorie, subkategorie a dimenze daného jevu s ohledem na zodpovězení DVO a nalézt vztahy mezi těmito kategoriemi i v souvislosti s teoretickými poznatky práce. Interpretační část je rozdělena do 3 částí podle jednotlivých DVO.

Poslední kapitola se věnuje zodpovězení HVO, intervenčním proměnným a doporučením pro praxi a další výzkumy.

A. TEORETICKÁ ČÁST

1 Sociální konstrukce

V první kapitole se zaměřím na vymezení sociální konstrukce, kterou jsem si zvolila jako optiku zkoumání divadla utlačovaných při práci s lidmi bez domova. Nejdříve popíšu vize sociálního konstrukcionismu obecně, potom se zaměřím na její složky, a to na kategorizaci, stereotypizaci společně s předsudky a stigmatizací, idealizaci a diskurz.

1.1 Sociální konstrukcionismus

Za hlavní představitele sociálního konstrukcionismu jsou považováni Peter L. Berger a Thomas Luckmann³ a Kenneth Gergen⁴ (Plháková, 2006). Pokud chceme definovat sociální konstrukcionismus, nacházíme se před nelehkou úlohou. Jak uvádí Burr (2003), nelze totiž nalézt jednotnou definici sociálního konstrukcionismu, kterou by bylo možné zahrnout všechny autory, které lze za sociálně konstrukcionistické považovat. Nicméně existují klíčové prvky, které lze nalézt u všech představitelů sociálního konstrukcionismu.

Podle Bačové (2009) je prvním společným prvkem to, že se tyto přístupy vymezují oproti tradičním „realistickým“ sociálním vědám, protože chápou realitu úplně novým způsobem. Vycházejí z předpokladu, že naše vědění nemůže být jen přímým vnímáním reality, jelikož naše verze reality je konstruována námi samotnými. Objektivní fakta tedy podle sociálního konstrukcionismu nemohou existovat (Burr, 2003). Dalším prvkem je přesvědčení, že realita se vyvíjí v procesech sociálního poznávání – v interakci s dalšími lidmi, není tedy založena na žádných determinovaných zákonech světa a lidí. Třetím prvkem je odmítnutí hodnotově neutrálního poznání a přiklonění se k politickému a ideologickému vlivu na toto poznání. Poznání a jednání lidí nelze od sebe oddělit, stejně tak jako poznání a moc. Toto platí i pro vědecké výzkumníky a vědu, která je sociálně a kulturně podmíněná (Bačová, 2009; Burr, 2003).

Následně se zaměřím na výše popsany bod o způsobu vytváření reality. Sociální konstrukcionisté vychází z přesvědčení, že naše realita a naše vědění jsou vytvářeny a udržovány v rámci každodenních sociálních interakcí lidí ve společnosti, tedy že naše představy a vyjádření reality jsou produktem společenského života lidí (Bačová, 2009). Toto dále rozvádí Berger a Luckmann ve svém tvrzení: „*Společnost je výtvozem člověka. Společnost je objektivní realitou. Člověk je výtvozem společnosti.*“ (Berger, Luckmann, 1999,

³ Peter L. Berger a Thomas Luckmann v roce 1966 vydali knihu „Sociální konstrukce reality“ (Plháková, 2006).

⁴ Kenneth Gergen je významným představitelem sociálního konstrukcionismu, protože se zasadil o jeho přenesení do oboru sociální psychologie (Plháková, 2006).

s. 64). Popis vytváření reality a našeho vědění popisují v dialektickém vztahu člověka a sociálního světa, kteří přicházejí do vzájemné interakce. V tomto procesu dochází k externalizaci produktů lidské činnosti, které tak nabývají objektivního charakteru. Tento proces nazývají procesem objektivace. Další složkou procesu je internalizace, kdy se tento objektivovaný sociální svět promítá do vědomí jedinců v průběhu primární a sekundární socializace. Takto je svět a společnost vytvářena samotnými lidmi a ti jsou poté vytváření společností (tamtéž).

Vzhledem k tomu, že je naše realita produktem společenského života lidí, existuje velké množství verzí reality, jelikož je její vytváření ovlivněné historickým a kulturním kontextem každé společnosti (Bačová, 2009). Z tohoto důvodu si musíme uvědomit, že všechny způsoby chápání světa, všechny kategorie a koncepty, které používáme, jsou historicky a kulturně relativní. Proto je musíme nazírat jako produkty jenom té konkrétní kultury a historie, spojené s převládajícím sociálním a ekonomickým uspořádáním společnosti (Burr, 2003).

Pokud se vědečtí výzkumníci rozhodnou pro optiku sociálního konstrukcionismu ve výzkumu, zaměřují se na sociální praktiky lidí a jejich interakce. Důraz je tedy kladen spíše na dynamiku a proces sociálních interakcí. Šetření bývá zaměřeno na to, jak je určitý fenomén konstruován lidmi v jejich interakci (Burr, 2003).

V mé diplomové práci se budu zabývat tím, jak je konstruována metoda divadla utlačovaných, její pozitiva a negativa při práci s lidmi bez domova. Pro zkoumání tohoto fenoménu považuji za relevantní nazírat tuto problematiku z pohledu sociálního konstrukcionismu, jelikož je pro mne důležitá perspektiva a konstruování jednotlivých zúčastněných aktérů. V následujících kapitolách popíši čtyři složky sociální konstrukce, a to kategorizaci, stereotypizaci, idealizaci a diskurz.

1.2 Kategorizace

Kategorizace je definována jako „*klasifikace, třídění, logické seskupování podobných prvků do skupin, přiřazování objektu k určitému pojmu; tento proces umožňuje předjímat informace, které nelze bezprostředně vnímat.*“ (Hartl, Hartlová, 2010, s. 244). Je to tedy proces, který nám pomáhá uspořádat náš život. Díky němu se formulují seskupení informací (pojmy, kategorie), které nám pomáhají orientovat se v každodenních situacích. Proces kategorizace vládne celému našemu duševnímu životu. Kategorie si vyváříme tak, že si v jednotlivých situacích klasifikujeme danou událost, kterou pak zařazujeme do nám známých škatulek (tedy nové události zařazujeme do starých kategorií). Na základě tohoto zařazení pak v dané situaci

jednáme. Kategorie jsou tedy vždy spojeny s vnímáním situace, s naším usuzováním a s jednáním v situaci. Kategorie mohou být jak racionální (např. vědecké zákony) tak iracionální (např. různé emociálně zbarvené předsudky) (Allport, 2004). Pomocí kategorií také identifikujeme nové osoby a očekáváme, jakým způsobem se budou chovat (Vybíral, 2006).

S kategorizací úzce souvisí i proces typizace, který rozebírá Berger a Luckmann. Ti popisují typizační schémata, jejichž prostřednictvím vnímáme okolní lidi a na základě kterých s nimi jednáme. Tyto typizace ovlivňují všechny lidi v jejich sociálních interakcích. Typizace se týkají také různých druhů událostí a našich zkušeností, díky nim víme, co dělat v různých situacích našeho každodenního života. Typizace našeho vlastního chování a chování druhých lidí v procesu objektivace vytvářejí určité typy aktérů, spojené s jejich rolmi (Berger, Luckmann, 1999). Ve shrnutí tedy typizováním třídíme naše zkušenosti, uspořádáváme je ve smysluplné celky, vytváříme si konceptualizovaný svět, který pomáhá našemu strukturovanému porozumění světa (Vybíral, 2006).

Kategorizace se projevuje také ve vytváření sociálních kategorií. Ty se vyznačují připisováním určitých vlastností jednotlivcům a skupinám a jejich následným tříděním do určitých kategorií (Nakonečný, 2009). Kategorizace zde sehrává úlohu procesu, kdy vnímáme jedince X jako případ určité sociální kategorie. Této sociální kategorii dále připisujeme určité charakteristiky, na základě kterých přemýšlíme o jedinci, který patří do této sociální kategorie, a to stejné aplikujeme i na vysvětlení jeho chování. Tento proces již souvisí se stereotypizací (Hnilica, 2010).

Kategorie jsou většinou nepoddajné a odolávají změnám, většinou se držíme předem vytvořených úsudků, i když vidíme důkazy opaku. K modifikaci kategorií dochází většinou buď u jedinců s rozenou nezáujatostí (což není moc časté), anebo pokud máme na modifikaci nějaký vlastní zájem. Z důvodu generalizování a kategorizování světa dochází u lidí většinou k předsudečnému vnímání lidí a událostí (Allport, 2004). Kategorie tak tedy souvisí s předsudky a stereotypy, o kterých pojednávám v další kapitole.

1.3 Stereotypizace, předsudky a stigmatizace

Stereotypizace spočívá v utváření, ukládání a produkování zjednodušených úsudků, většinou s nějakým emočním doprovodem. Je výsledkem přirozeného zobecňování, zjednodušování a třídění okolního světa (tedy kategorizování) (Vybíral, 2009). Stereotyp je pak „...*příliš silné přesvědčení spojené s nějakou kategorií. Jeho funkce spočívá v tom, že má ospravedlnit (racionálně vysvětlit) naše chování a postoj vůči této kategorii.*“ (Allport, 2004, s. 215).

Stereotyp je také uváděn do spojení se sociálními kategoriemi. Hnilica (2010) k tomuto píše, že stereotyp je přesvědčení, že s určitou sociální kategorií jsou asociované určité atributy, které jí jsou konsensuálně připisovány. Stereotyp také souvisí s rolemi, tedy s očekáváním, jak by se jedinec určité sociální kategorie měl či neměl chovat (tamtéž). Stereotyp ale není totéž co kategorie, je to spíše fixní idea, která kategorii provází. Funguje jako nástroj ospravedlnění našeho kategorického přijímání či odmítání nějaké skutečnosti, anebo jako nástroj pro třídění nebo výběr v našem myšlení a uvažování (Allport, 2004).

Stereotypy většinou vznikají na základě opakované zkušenosti s nějakou třídou objektů, někdy jim však chybí jakákoliv opora ve faktech. Bývají jak pozitivní, tak negativní (Allport, 2004). Výrost a Slaměník (2008) rozeznávají autostereotypy, týkajících se členů skupiny, do které patříme, a heterostereotypy, které se vztahují ke členům ostatních skupin. Většinou je chování členů vlastní skupiny vnímáno pozitivněji než chování členů skupin ostatních. Stereotypní posouzení jedince ve spojení s určitou skupinou může vést k tomu, že již nevnímáme odlišnosti mezi představou jedince a představou skupiny (Vybíral, 2009).

Se stereotypy souvisí předsudky. Předsudek je „*emociálně silně zabarvený úsudek o druhých osobách, skupinách nebo nějakých záležitostech, který je možno jen obtížně změnit na základě nových zkušeností a informací...předsudek se často zakládá na neúplných nebo nepravdivých informacích. Vzniká generalizováním nějakého jednotlivého poznatku.*“ (Jandourek, 2012, s. 185). Předsudek je tedy určitý postoj k jedinci na základě jeho příslušnosti k nějaké sociální kategorii. Je považován za příčinu diskriminace a bývá většinou negativního rázu (Hnilica, 2010). Podstata negativních předsudků spočívá v neoprávněném zobecňování jednotlivých případů, jedná se tedy o falešnou generalizaci, která se pak dále šíří a přejímá v rámci společnosti. Předsudky jsou pak velmi odolné vůči změnám (Nakonečný, 2009), podobně jako kategorie a stereotypy.

V sociálních vědách se většinou mluví o předsudcích v jeho negativní podobě, které se často týkají různých národnostních a etnických menšin. Nicméně lidé mohou být zaujati vůči ostatním jak odmítavě, tak příznivě, což znamená, že předsudky mohou být nejen negativní, ale také pozitivní (Allport, 2004). To se může týkat např. předsudků o členech skupiny, do které jedinec náleží nebo náležet chce (viz autostereotypy). Pozitivní podoba pak následně souvisí i s idealizací, kterou se budu následně zabývat.

Se stereotypním a předsudečným vnímáním určitých kategorií souvisí proces stigmatizace. Termínem stigma označujeme silně diskreditující atribut, který připisujeme některým lidem (Goffman, 2003). Stigma je vlastně označení, kterým je nějaká osoba ve své skupině odlišována od fyzické, psychické nebo sociální normality. Připsání stigmatu se pak

děje stigmatizací, neboli přiřčením negativních skupinových nebo společenských atributů nějaké osobě (Jandourek, 2012). Jedinci, kteří jsou společností stigmatizováni jako osoby odlišné od normality, mohou být pak ostatními vnímáni stereotypně a předsudečně (Goffman, 2003).

1.4 Idealizace

Idealizace se může vztahovat jak k nám samotným, tak k druhých osobám. Hartl a Hartlová (2010) definují idealizaci jako myšlenkovou tvorbu abstraktních objektů, která se může vztahovat buď k přeceňování objektu lásky, nebo může být obranným mechanismem chránícím jedince před vědomými ambivalentními pocity vůči idealizovanému objektu. Také vztahují idealizaci k vývoji ego-ideálu (ideálnímu já), ve kterém sehrává důležitou roli idealizace rodičů a dalších důležitých osob.

Vývoj ego-ideálu neboli ideálního já souvisí s obrazy sebe sama. Ten si člověk vytváří ve dvou rovinách – rovina reálného a ideálního ega. Reálné ego je představa o tom, co člověk o sobě soudí a jaký skutečně je. Ideální ego je pak představa o tom, jaký by chtěl být. Určitá míra rozdílnosti těchto dvou eg je normální a je pro jedince motivující a žádoucí, jelikož ho žene kupředu. Neměla by však přesáhnout určitou hranici, čím je totiž reálné já blíže ideálnímu, tím je člověk spokojenější a vyrovnanější. Tento vztah také souvisí se sebepojetím jedince, postojí k sobě samému. Ideální ego se také vztahuje k identifikaci s určitými osobami a s určitými sociálními normami a hodnotami, které jsou nám vzorem k ideálu (Hartl, Hartlová, 2010; Nakonečný, 2009).

O idealizaci mluví také v podobě sebe prezentace lidí Goffman (1999). Popisuje sklon lidí nabízet svým pozorovatelům idealizovaný dojem, idealizovaný pohled na situaci. Lidé se totiž v rámci idealizace snaží ukázat ostatním lepší nebo idealizovaný aspekt sebe sama. Ten pak souvisí se společností přijímanými morálními hodnotami, které jedinec chce ostatním předvést, čímž se tyto hodnoty znovuožívují a potvrzují. Idealizace souvisí s různými rolmi, které jedinci hrají ve společnosti, v každé situaci a kontextu totiž hrajeme jinou roli. Jedinci při přehrávání ideální role mají tendenci skrývat nebo zlehčovat ty skutečnosti, činnosti a motivy, které nejsou slučitelné s idealizovanou verzí jich samotných (Goffman, 1999).

Idealizace tvoří také součást obranného mechanismu v podobě racionalizace. Ta se projevuje většinou v podobě omlouvání, sebeospravedlňování či zdůvodňování svého jednání pomocí vymyšlení různých důvodů. Racionalizace užíváme proto, abychom se jevíli v lepším

světě, abychom odsunuli pozornost od chyb, kterých jsme se dopustili. Svým způsobem nás chrání, ale zároveň znecitlivuje vůči našim problémům a pocitům (Smékal, 2002).

S idealizací souvisí optimistické vidění světa lidí. Optimismus se podle Smékala (2005) vyznačuje pozitivním a radostným vztahem k životu. Optimistický člověk vidí život a své snažení z lepší stránky, a to i přes to, že nedosahuje vynikajících výsledků, je tedy vyladěn na zvládání v situacích nezdaru. Pesimista se naopak vzdává při obtížných situacích, aniž by vyzkoušel všechny možnosti, které má. Pozitivnímu či negativnímu vyladění v životě ve spojení se zkušenostmi v raném dětství odpovídají pojmy naučená bezmocnost⁵ a naučený optimismus⁶, které rozebíral Martin Seligman v rámci své pozitivní psychologie (Smékal, 2005).

1.5 Diskurz

Pojem diskurz je úzce spojen s rolí jazyka v procesu konstruování naší reality. Jazyk sehrává významnou úlohu v procesu objektivace subjektivní reality, tedy v převádění subjektivních významů do objektivní reality a naopak. V tomto procesu neustále dochází k posunům a proměnám významů obsažených v jazyce (Berger, Luckmann, 1999). Jazyk tedy sehrává důležitou úlohu v procesu konstruování reality a vědění, a to v rámci interakcí mezi lidmi a v rámci vytváření našeho vědění. Jazyk je zde chápán jako něco víc než jen prostředek k vyjádření sebe sama, protože když spolu lidé mluví, je konstruován samotný svět. Jazykem se totiž reprodukuje koncepty a kategorie, které obsahují významy v podobě slov. Tyto významy obsažené v jazyce pak ovlivňují chápání naší reality a ovlivňují naše myšlení (Burr, 2003).

Diskurz je pak způsob, jakým si stav věcí vysvětlujeme, jak je popisujeme či předáváme. Do diskurzu patří všechny formy jazykového projevu (oznamování, vyjednávání, konfliktní komunikace či rétorika), ale také všechny formy mluvené formální i neformální interakce a psané texty všeho druhu. Můžeme sem zařadit také různé další symboly, kterými se zprostředkovávají významy, jako je jazyk těla, způsob oblékání či vystupování. Je to tedy způsob a obsah vyjadřování myšlenek a jejich sdělování v komunikaci (Bačová, 2009). Diskurz tedy nejen popisuje sociální svět, ale také ho kategorizuje a poukazuje na fenomény, které by mohly zůstat nepovšimnuté (Plichtová, 2002).

⁵ Pokud dítě vyrůstá v prostředí, kde se cítí nechtěně nebo je odloučené od rodiny, vytvoří se v něm představa světa jako nebezpečného místa. Výsledkem pak může být jeho pasivita a úzkost, agresivita či nevráživost v dospělém životě (Smékal, 2005).

⁶ Pokud dítě vyrůstá v láskyplném a pohodovém prostředí, vytvoří si pozitivní postoj ke světu, který pak vnímá jako výzvu ke zvládání a místo k řešení problémů (Smékal, 2005).

Pokud analyzujeme diskurz, tak vycházíme primárně z toho, že na vytváření obrazů a verzí sociálního světa lidé používají jazyk. V jazyku je obsažena většina znázornění a vysvětlení světa. Jazyk organizovaný do diskurzu utváří způsob, jakým lidé pojmenovávají svět, jak ho definují, jak ho prožívají a jak na základě toho jednají. Proto je naším ústředním zájmem této analýzy právě jazyk a to, jak je používán jednotlivci a institucemi, které ovlivňují náš život (Bačová, 2009). Analýza diskurzu se pak také zaměřuje na to, jakým způsobem pomáhá diskurz udržovat dané společenské instituce a reprodukovat mocenské vztahy (Plichtová, 2002). Různé diskurzy jsou totiž spojeny s našimi rolemi či pozicemi ve společnosti, můžeme mluvit např. o diskurzu ženy či muže, diskurzu politika či diskurzu médií (Vybíral, 2006).

2 Divadlo utlačovaných

V této kapitole se zaměřím na vymezení metody divadla utlačovaných. Nejdříve popisují teorii pedagogiky utlačovaných Paula Freireho, se kterou divadlo utlačovaných sdílí hodně styčných bodů. Potom se zaměřím na divadlo utlačovaných, jeho nástroje a jeho vymezení v rámci dalších paradivadelních systémů. V příloze č. 1 uvádím biografii jak Paula Freireho, tak Augusta Boala pro celistvější pochopení jejich metod v kontextu jejich života.

2.1 Paulo Freire a jeho pedagogika utlačovaných

Teorie Paula Freireho je postavená na hluboké lidskosti, která se snaží o odstranění sociální nespravedlnosti a podpoření lidské důstojnosti každého člověka (Prokop, 2005).

Freire mluví o tom, že v dnešní době jsou marginalizované sociální třídy (ty, které považuje za utlačované) odlidštěny tím, že jsou vládnoucí třídou (utlačovatelé) pojímány jako objekty či jako pouzí diváci svého života. Dehumanizovaní jsou i samotní utlačovatelé, jelikož dehumanizují druhé lidi. Klíčovou roli v osvobození od útlaku a následné humanizaci sehrávají utlačovaní, jelikož utlačovatelé si nejsou vědomi své činnosti (Freire, 1996).

Při humanizačním procesu jde o to, aby si utlačovaní nejdříve uvědomili tento útlak a jeho příčiny. Musí si také uvědomit, že situace útlaku je možná změny, jelikož pokud přestanou existovat utlačovaní, nemohou existovat ani utlačovatelé. Toho mohou dosáhnout pomocí kritické reflexe a probuzení uvědomění⁷. Probuzení uvědomění Freire pojímá jako kritickou formu přemýšlení o vlastním životě a své životní situaci. Ta následně vede k intervenci do vlastní reality a k osobnímu přesvědčení o tom, že je potřeba bojovat za vlastní svobodu. Jedinci přebírají zodpovědnost za svůj boj, začínají se chovat jako aktivní subjekty a participovat na samotném osvobozovacím procesu. K tomuto uvědomění slouží právě pedagogika osvobození, která klade důraz na pravou kritickou reflexi situace a osvobozující dialog (Freire, 1996; Prokop, 2005).

Při procesu probouzení uvědomění hrají důležitou roli především jedinci ze skupiny utlačovaných, kteří již rozpoznali svoji situaci jako útlak, protože je potřeba, aby boj za osvobození vycházel přímo z utlačované vrstvy. U jedinců pocházejících z dominantní kultury (utlačovatelé), kteří solidárně cítí s utlačovanými vrstvami a snaží se jim pomoci od útlaku, je důležité, aby si uvědomovali svůj původ a své konstrukce o utlačovaných. Tito nevnímají utlačované jen jako objekty či kategorie, nicméně jako lidské bytosti. Také je

⁷ V portugalském originálu pojem „conscientização“ – tento překlad je převzat od Navrátila (2001).

potřeba dát pozor na to, aby se utlačovaní po odstranění útlaku nestali sami utlačovateli, jelikož tento vzorec mohou přejímat v rámci internalizace obrazu utlačovatelů (Freire, 1996).

Freire vychází při popisu své pedagogiky osvobození z kritiky tzv. bankovního konceptu vzdělávání, který pojímá studenty jako prázdné nádoby, které je potřeba naplnit znalostmi. V tomto modelu učitel vystupuje jako ten, co má znalosti, které předává žákům. Ti se je mají učit nazpaměť, vystupují zde v pasivní roli jako objekty, kterým je předávána vize světa od dominantní třídy (zastupované učiteli), čímž se v nich reprodukuje ideologie utlačovatelského světa (Freire, 1996). Toto působení na žáky je Freirem nazýváno jako kulturní invaze, jejímž důsledkem je tzv. kultura ticha. V takovéto kultuře jsou lidé zbaveni vlastního rozhodování a hlasu, utlačované skupiny nejsou vůbec vnímány. Kulturní invaze totiž ovlivňuje způsob, jak jsou marginalizované skupiny vnímány a i to, jak se jejich členové vnímají samotní. Takto často utlačovaní přijímají negativní obraz sebe sama, cítí se neschopní něco se svojí situací udělat, a tak přijímají pasivní roli (Navrátil, 2001; Prokop, 2005). I oni sami se začínají pojímat jako odosobněné věci - objekty situace. Tím se nerozvíjí jejich kritické uvědomování, jen se adaptují světu v jim ukázané realitě (Freire, 1996).

Naproti tomu staví variantu osvobozujícího a humanizujícího vzdělávání (pedagogiky osvobození), kdy jsou žáci nahlíženi jako subjekty schopné reflexe, kritického uvědomění a kreativity. Ve vzdělávacím procesu tedy nejde o to předat znalosti učitelem, ale vytvářet je spolu se studenty. Zde se rozvíjí jak studenti tak učitel a obě strany jsou zodpovědné za proces vzdělávání. Realita je v tomto modelu pojatá jako teprve se utvářející a je reflektována žáky i učitelem ve vztahu k jejich vlastní zkušenosti z každodenního života. Žáci mají možnost mluvit o svých životních problémech, které je trápí a které byly do té doby utlumené. Tím mají možnost kriticky je promýšlet a vymaňují se tak z kultury ticha. Učitel je v tomto modelu vzdělávání zodpovědný za vytváření ideálních podmínek pro toto konstruování poznatků, a to jsou podmínky, kdy je umožněn dialog mezi oběma stranami (Freire, 1996; Freire, 1998; Prokop, 2005).

Dialog Freire pojmenovává jako setkání dvou lidí ve světě s cílem tento svět pojmenovat. Představuje prostředek transformace tohoto světa a je existenciální nutností, protože díky němu dochází k humanizaci lidí. Studenti/utlačovaní mají možnost poznat svou objektivní situaci (percepce jich samých a světa kolem nich), dialog jim umožňuje diskuzi o jejich názorech a pohledech na ně samotné a na situaci, ve které žijí. A protože podle Freireho lidé existují ve světě či v realitě, který konstantně přetváří a transformují pomocí reflexe a následné akce, stávají se z nich díky dialogu uvědomělé bytosti. K pravému dialogu je potřeba horizontálního vztahu, díky němuž je umožněna opravdová komunikace mezi učitelem a

žáky. Toto Freire považuje za velmi důležité, jelikož podle něj bez dialogu neexistuje opravdová komunikace a bez opravdové komunikace neexistuje opravdové vzdělávání (Freire, 1996).

Freireho myšlenky byly ovlivněny lokálními podmínkami Latinské Ameriky, měly vliv na vývoj lidového divadla v této oblasti a také na samotného Augusta Boala a jeho divadlo utlačovaných, které z lidového divadla vychází. Jako těžiště lidového divadla v Latinské Americe a také svého modelu vzdělávání považuje Freire výchovu diváků ke kritickému myšlení, které jim pomůže k překonání stavu vedoucímu k neplodnému přizpůsobování a pasivitě a jehož cílem je prolomit kulturu mlčení (Hendl, 1983).

Navrátil (2001) uvádí, že v rámci sociální práce navázaly na Freireho koncepty antiopresivní teorie, které si kladou za cíl intervencí sociální práce změnu situace sociálně znevýhodněných skupin (o což usiluje i Freire). Nicméně také píše, že z dlouhodobého hlediska je aplikace Freireho modelu jen okrajová a omezená na revoluční a porevoluční období. Já se domnívám, že jeho myšlenky však mohou být využity v oblasti sociální práce právě ve formě divadla utlačovaných Augusta Boala, který na Freireho poznatky navazuje.

2.2 Augusto Boal a jeho divadlo utlačovaných

Divadlo utlačovaných vychází ze zkušenosti s lidovým divadlem v Brazílii v 50. letech 20. století, které bylo určeno pro lidové masy a jež se zaměřovalo na lokální témata a problémy tamních obyvatel (Ichová, 2008). Lidové divadlo v pojetí Boala vidí svět z perspektivy lidu, chápaný v nepřetržité změně, divadlo zde ukazuje cestu k osvobození člověka, který může změnit svoji situaci (Hendl, 1983). K tomu má lidem pomoci zkušenost s tím, že tato změna je možná, což je ve výsledku podpoří v jejich vlastní aktivitě (Čermáková, 1999). Jako takové je divadlo utlačovaných také politickým divadlem, upozorňuje na to, že nelze oddělovat politické problémy od sociálních, jelikož lidé žijí v určité společnosti, která je někým řízena (politiky), což ve výsledku ovlivňuje jejich život. Klade důraz na kolektivní povahu problémů, na jejich rozpoznání rozumem, smysly a srdcem, a jejich transformaci v reálném životě (Čermáková, 1999; Mazzini, 1992).

Hlavní záměr divadla utlačovaných je změnit diváky divadla v samotné herce, neboli ty, co transformují dramatickou akci⁸. Zaměřuje se tak tedy na samotnou akci, kdy divák nedeleguje moc myslet či jednat za něj někomu jinému (herci – divadelní postavě), ale on sám

⁸ Boal zde vychází z teorie Brechta, u něhož divák deleguje moc herci, který pak jedná a myslí za něj. Divák si stále udržuje právo na myšlení za sebe sama (často v pozici samotné postavy), takže dochází ke kritickému uvědomění, nicméně sám nezasahuje do děje jak je tomu u divadla utlačovaných (Boal, 1985).

přebírá roli protagonisty, mění dramatickou akci, zkouší možnosti řešení a diskutuje o možných strategiích změny. Takto si může vyzkoušet reálné jednání, divadlo se tak stává zkouškou akce pro reálný život a pro samotnou revoluci. Tím je divadlo utlačovaných divadlem osvobození, jelikož divák je osvobozen od myšlenky omezeného a ukončeného pojetí světa, která mu byla vnucena, místo objektu se z něj stává aktivní subjekt a ucelená bytost (Boal, 1985).

Boalovým cílem je klást otázky, týkající se sociálních témat a problémů, a pomocí divadelních technik vést k jejich překonání, a to nejen díky zamyšlení, ale díky praktické zkušenosti s překonáním útlaku. Tímto se tedy zaměřuje nejen na výchovu diváků, ale především na proces společného učení v průběhu (Čermáková, 1999). Pojímá tedy diváky jako potenciální agenty změny, kteří jsou aktivními účastníky ve vlastním učení. Dále také nabádá nemluvit, ale konat. Tvrdí, že přehnaná analýza a reflexe zabíjí divadlo a podstatu divadelní debaty, a zakládá si na samotné intervenci diváků do divadlem předložených situací (Kasíková, 2008). Boal používá pojmu „Spect-actor“ (spojení slova „spectator“⁹ a „actor“¹⁰) pro vyjádření participativní role diváka v divadle utlačovaných, která zahrnuje jak jeho reflexi, tak i aktivní intervenci (Babbage, 2004).

Boal (1985) pak popisuje několik fází, v rámci kterých dochází k přeměně pasivního diváka v aktivního účastníka divadelního dění:

- 1) poznat své tělo (pomocí různých cvičení k uvědomění si vlastního těla, jeho limitů a možností, společenských deformací a možností jeho rekonstrukce);
- 2) naučit se tělem vyjadřovat (pomocí her a cvičení, díky nimž se jedinec začíná vyjadřovat pomocí svého těla tím, že opouští navyklé a běžné formy vyjadřování);
- 3) divadlo jako jazyk (začíná se praktikovat divadlo jako jazyk, který žije a je v přítomnosti, ne jako ukončený produkt, který ukazuje obrazy minulosti; z diváka/objektu se stává herec/subjekt, který intervenuje do akce a stává se aktivním) – probíhá ve 3 stupních: simultánní dramaturgie (myšlenky diváků jsou diskutovány pomocí divadla a herců přímo na scéně), divadlo soch (diváci intervenují pomocí obrazů aktuální a ideální situace vytvořených z těl herců) a divadlo fórum (viz. dále);
- 4) divadlo jako diskuze (jednoduché formy pomocí kterých divák-herec vytváří výjevy ve spojení s jeho potřebou prodiskutovat nějaké téma anebo vyzkoušet si určitou

⁹ Český divák.

¹⁰ Český herec.

přímou akci) – využití novinového divadla, neviditelného divadla, foto-román divadla, divadla mýtů a odhalování masek a rituálů¹¹.

Podobně jako Freire Boal zastává myšlenku změny člověka z pasivního objektu do role subjektu, který je aktivní. Boal také podtrhuje důležitost dialogu při práci s lidmi, který pomáhá k uvědomování si skutečností a vlastní reality, a důležitost nahlížení na něčí zkušenost z jeho pohledu a neinterpretovat ji v námi naučeném vidění (Mazzini, 1992).

Na závěr snad stojí za to říct, že metoda divadla utlačovaných byla oficiálně uznána Spojenými národy prostřednictvím UNESCO jako nástroj sociální změny (Čermáková, 1999).

2.2.1 Nástroje divadla utlačovaných

Jednotlivé techniky divadla utlačovaných vyvíjel Augusto Boal v průběhu celého svého života. Odpovídaly vždy novému prostředí a kontextu, a tedy nutnosti nových přístupů s tím, že však navazovaly na ty staré. Vývoj jeho technik je tak těsně spojen s jeho životní cestou. Boal pojímá všechny své techniky propojeně, což znázorňuje jeho Strom divadla utlačovaných (Boal, 2006). Obrázek stromu přikládám v příloze č.2.

Záměrem divadla utlačovaných ve všech jeho formách je snaha o transformování společnosti směrem k osvobození utlačovaných. Obsahuje jak samotnou akci, tak nácvik na tuto budoucí akci v reálném životě (Boal, 2006). Boal (2006, s. 6) k tomu dodává: „*Jak všichni víme, nestačí pouze interpretovat realitu: je nezbytné ji také měnit!*“¹²

Zde se zaměřím na ty nástroje, které byly využívány při práci s klienty v průběhu týdenní dílny, které se týkal výzkum. Celý proces práce na dílně byl směřován k vytvoření představení divadla fórum, které bylo poslední den dílny realizováno v jednom azylovém domě (v průběhu dalších měsíců následně v dalších azylových domech a na veřejné akci projektu Noc venku). Téma tohoto představení vycházelo z otázky „*Co pro nás znamená důstojné bydlení a jak ho můžeme dosáhnout?*“, která byla sdělena klientům před jejich vstupem do projektu. Lektoři v průběhu práce pracovali také s různými hrami a cvičeními a využívali technik obrazového divadla. Tyto nástroje jsou blíže rozvedené v následujícím textu. Popis zbytku nástrojů uvádím v příloze č.3.

Prvním nástrojem jsou **hry a cvičení**, které slouží k demechanizaci osobnosti, těla a mysli každého člověka. Lidé si vytváří svalové a sociální masky, které odpovídají jejich sociálním rolím v rámci každodenních rutinních činností, ovlivněných pracovním, sociálním a environmentálním prostředím. Hry a cvičení slouží k uvolnění bloků, atrofií a hypertrofií,

¹¹ Vysvětlení těchto technik lze nalézt v příloze č.3.

¹² Použit překlad dle Remsová (2011).

kteří jsou těmito maskami způsobeny. Jejich hlavním hnacím motorem je kreativita (Boal, 2006; Mazzini, 1992). Tyto hry a cvičení se zaměřují na oblasti našich svalů, smyslů, paměti, imaginace a oblast emocí. Pomocí propojení všech těchto cvičení se může dosáhnout demechanizace těla, mysli a emocí (Boal, 2002).

Dalším nástrojem je **divadlo obrazu**, které pracuje s tvořením a vyžíváním obrazů vytvořených z těl lidí¹³. Používá jazyk těla k vyjádření názorů jednotlivců či skupin a snaží se o rozvíjení kapacity pozorování skrze dialog mezi více lidmi, který je zprostředkován obrazem (Mazzini, 1992). Obrazy jsou zde jazykem, který nahrazuje slova, nicméně nejsou přeložitelné do slov, ale jsou jazykem jako takovým. Proto se máme snažit o procítění obrazu jako takového místo přesného popisu slovy, který může být pro každého jedince jiný (Boal, 2002). Takto se vytváří obrazy nejdříve reálné situace/problému a poté obraz ideální situace. Potom se vytvářejí obrazy transformace (přechod z reality do ideálního stavu). Tyto obrazy vytváří společně celá skupina pomocí dialogu a vzájemné diskuze (Čermáková, 1999). Tato technika vytváření reálné situace a ideální situace je využívána například k práci s obrazem útlaku a s jejím přechodem do obrazu, kde útlak vymizí (Boal, 2002).

Důležitým nástrojem je také **divadlo fórum**, které je pravděpodobně nejznámější a nejrozvinutější technikou divadla utlačovaných (Boal, 2006). Divadlo fórum vzniklo v průběhu Boalovy působnosti v Jižní Americe, kdy používal techniku simultánní dramaturgie, v rámci které mohli diváci navrhnout možná řešení konfliktních situací, které poté ztvárňovali herci. Jednou však i po několikerém ztvárnění navrhované intervence jedné paní nebylo dosaženo toho, o co ona usilovala, a tak ji Boal pozval samotnou na scénu, aby ukázala, co zamýšlela. Od té doby změnil optiku pojetí role diváka v rámci svého divadla (Boal, 1995).

Divadlo fórum funguje tak, že skupina herců připraví divadelní představení, ve kterém představují situaci nespravedlnosti, útlaku či konfliktu z reálného života, jenž je aktuální pro publikum (jelikož zájem publika o téma poté ovlivňuje jeho aktivní účast v další fázi) (Mazzini, 1992; Pavlovská, Remsová, 2006). Diváci se stávají herci a jsou vyzváni k participaci na jevišti, kde skrze divadelní prostředky (ne pouze skrze slova) vyjadřují své myšlenky, touhy a strategie, týkající se nápadů pro řešení konfliktů v reálném životě (Boal, 2006).

¹³ Divadlo obrazu vzniklo v období, kdy Boal pořádal workshopy pro účastníky z celé Jižní Ameriky. Jejich komunikačním jazykem byla španělština, nicméně nebyla mateřským jazykem většiny účastníků. Proto zvolili jako komunikační jazyk jazyk obrazů, jelikož termíny ve španělštině nepředstavovaly pro všechny tu stejnou věc, pomocí obrazů mohli vyjádřit lépe to, co zamýšleli (Boal, 2002).

K účelu zapojení publika zde funguje role tzv. Jokera, který plní funkci komunikátora s publikem, řídí celé divadelní představení, motivuje diváky k aktivitě. Jeho úkolem je tedy držet linii celé akce, řídit diskuzi a snažit se ji směřovat a vracet k řešenému problému (Pavlovská, Remsová, 2006).

Divadlo fórum pro Boala nekončí po odehrání představení, ale mělo by být zkouškou pro budoucí akci v našem reálném životě pro sociální transformaci (Boal, 2006).

2.3 Vymezení divadla utlačovaných v rámci dalších paradivadelních systémů

V této kapitole rozebírám vymezení divadla utlačovaných v kruhu paradivadelních systémů terapeutické povahy, které jsou využívány v sociálních službách a mezi které Valenta (2011) řadí psychodrama, sociodrama, psychogymnastiku, teatroterapii a dramaterapii¹⁴. Nejdříve zde popíšu charakteristiky jednotlivých systémů a poté se zaměřím na srovnání s divadlem utlačovaných.

2.3.1 Psychodrama

Zakladatelem psychodramatu je J. L. Moreno. Jeho základem je tvořivost a spontánnost, pracuje s dramatickými metodami ke ztvárnění událostí a problémů z života klientů. Po fázi rozehřátí, kdy se pracuje s různými technikami zaměřenými na tělo propojenými s hudbou a tancem, se proces zaměřuje na jednoho protagonistu. Ten přináší a specifikuje téma scény, ve které hraje sám sebe, do ostatních rolí obsazuje další členy skupiny a společně přehrávají danou scénu. Nakonec dochází ke vzájemnému sdílení prožitků diváků, herců a hlavního protagonisty. Celý proces je v rukou terapeuta, kterému pomáhají členi skupiny hrající role v příběhu (Morenová, 2005). Jak popisuje Vymětal et al. (2007), psychodrama pomáhá protagonistovi prožít emoce spojené s přehrávaným tématem, dosáhnout náhledu své situace a porozumět sobě i okolním lidem.

2.3.2 Sociodrama

Sociodrama je skupinová akční metoda, ve které účastníci spontánně přehrávají sociální situace. Pomáhá jim vyjádřit jejich myšlenky a pocity, vyřešit problémy a ujasnit si vlastní hodnoty. Narozdíl od pouhé diskuze účastníci aktivně hrají při prozkoumávání témat, která je zajímají (samotná skupina tedy přináší téma). Účelem je lépe porozumět sobě a ostatním,

¹⁴ Valenta (2011) popisuje také paradivadelní systémy edukační povahy, mezi které řadí dramatickou výchovu a divadlo ve výchově.

svým hodnotám, porozumět samotným situacím, najít pro ně řešení či si jen nazkoušet nějakou roli anebo rozhodnutí v dané situaci (Sternberg, Garcia, 2000).

2.3.3 Psychogymnastika

Psychogymnastika je pomocná metoda psychoterapie, která je založena na pantomimickém (neverbálním) vyjádření klientů. Je rozdělena do tří fází. V přípravné fázi jde o tzv. „rozehřátí“ účastníků pomocí práce s tělem. V pantomimické části se pantomimicky pracuje s náměty, které klientům zadává terapeut. Klienti jsou vyzváni, aby si představili určitou situaci a své jednání v ní, takto se může projevit jejich fantazie a vlastní řešení situace. V závěrečné části je provedena diskuze o celém cvičení a pracuje se s uvolněním a uklidněním pomocí různých cviků. Pantomimické vyjádření umožňuje projevení silných emocí, které se při verbálních technikách nemusí dostat napovrch. Pomáhá odhalit klientům osobní problémy, změnit obraz o svém chování a pochopit, jak na toto jejich chování mohou reagovat druhé osoby (Knobloch, Knoblochová, 1993; Knoblochová et al., 1968).

2.3.4 Teatroterapie

Teatroterapie patří mezi expresivní terapie¹⁵, nicméně se v rámci nich nejvíce blíží umění oproti terapii. Základním cílem je terapie, která je uskutečňována skrze proces přípravy a následnou prezentaci divadelního představení. Jedná se o divadlo hrané převážně herci s nějakým handicapem (např. mentálně postižení, psychicky nemocní) (Valenta et al., 2006). V rámci teatroterapie se pracuje s uvědomováním si vlastních smyslů, vnímáním vlastního těla a hlasu a s improvizací. Hlavním záměrem je, aby se zharmonizoval vztah mezi tělem, hlasem a myslí v souvislosti s ostatními, se sebou samým a se svou kreativitou, čímž je umožněno nahlédnout na sebe sama z nových úhlů pohledu (La teatroterapia).

2.3.5 Dramaterapie

Dramaterapie se vyznačuje tím, že v ní převládají skupinové aktivity, které využívají ve skupinové dynamice divadelních a dramatických prostředků. Jejím cílem je dosáhnout symptomatické úlevy, zmírnit důsledky psychických poruch a sociálních problémů, dosáhnout personálně sociálního růstu a integrace osobnosti (Valenta et al., 2006). Dramaterapie slouží k nalezení vhodnějšího chování v určité roli a k rozšíření repertoáru

¹⁵ Léčebná metoda využívající jako prostředek umělecké postupy.

osobních rolí klienta. Hraní se účastní celá skupina a účastníci hrají různé role (ne sami sebe) či smyšlené příběhy (Vymětal et al., 2007).

2.3.6 Srovnání s divadlem utlačovaných

Valenta (2011) řadí metodu divadla utlačovaných mezi paradivadelní systémy s přesahem jak do edukace, tak do terapie. Je určena všem, kteří trpí nějakou formou útlaku, která může být sociální (např. zneužívání moci), fyzická (např. domácí násilí) či psychická (např. úzkost). Jak podotýká, divadlo utlačovaných je nástrojem, který by měl usilovat o sociální změnu světa a společnosti, což je jeden z hlavních bodů ve kterých se liší od všech popsanych technik. Využívá podobně jako psychogymnastika neverbální komunikace pomocí pantomimy (viz. divadlo obrazu). Na rozdíl od psychodramatu, které se zaměřuje na individuální problém, se divadlo utlačovaných zaměřuje na jeho propojení se společenským problémem, nicméně podobně jako v psychodramatu účastníci hrají sebe sama a předvádí reálnou situaci. Podobnosti můžeme nalézt také se sociodramatem, které se zaměřuje na přehrávání a prozkoumávání sociálních situací a hledání jejich řešení, ale figuruje zde vztažení problému ke kolektivním problémům společnosti (viz. divadlo fórum). Od dramaterapie se odlišuje především tím, že se přehrávají konkrétní situace ze života lidí oproti rolovému zaměření. S teatroterapií má společnou závěrečnou prezentaci vytvořeného představení (divadlo fórum), liší se však pojetím obsahu tohoto představení a zaměřením na interakci s diváky. Podobně jako většina těchto metod se snaží i divadlo utlačovaných o propojení a uvědomění si našich smyslů, emocí a našeho těla a o rozvoj kreativity (v průběhu her a cvičení). Dále zde můžeme vidět souvislosti mezi některými technikami, které se zabývají psychosociálním vnitřním útlakem (duha touhy a policajt v hlavě¹⁶) s dramaterapií či psychodramatem.

¹⁶ Popis technik viz. příloha č.3.

3 Bezdomovectví

Kapitola bezdomovectví se věnuje vymezení cílové skupiny, se kterou vybraný projekt divadla utlačovaných pracuje. Věnují se zde samotné definici bezdomovectví, formám a typům bezdomovectví, faktorům vzniku a charakteristikám bezdomovectví, a nakonec systému služeb pro lidi bez domova v České republice.

3.1 Definice bezdomovectví

Jednotnou obecně přijímanou definici bezdomovectví se podle přehledu autorů dosud nepodařilo vytvořit. Je to pravděpodobně proto, že je těžké vytvořit definici, která by obsahovala rozsah bezdomovectví, popisovala jeho příčiny a možné důsledky a zároveň souvislosti s vývojem současné společnosti (Barták, 2011). Proto existují různě široce vymezená pojetí bezdomovectví i pojetí osoby bezdomovce podle toho, kdo a za jakým účelem je definuje.

Fitzpatrick, Kemp a Klinker (2004) volí k vymezení bezdomovectví společného jmenovatele, kterým je „*omezení participace na bydlení a přístupu k vlastnímu, bezpečnému a minimálním standardům odpovídajícímu bydlení*“ (s. 15). V rámci tohoto vymezení můžeme dále vyčlenit 3 možné scénáře bezdomovectví, které tak odpovídají různě široce pojatým definicím:

- 1) absence střechy nad hlavou - spaní na ulici či jiných veřejných místech;
- 2) absence domova - život v nějaké instituci, v dlouhodobém či krátkodobém podnájmu nebo ubytovnách různého typu;
- 3) bydlení nejisté – bydlení ve squatech, bydlení bez smlouvy (Hradecká, Hradecký, 1996).

V rámci tohoto rozdělení situací, kdy mohou být osoby považovány za bezdomovce, zde máme definice, které se značně liší. Vymezení podle Hradeckých odpovídá definici bezdomovce, kterou uvádí Průdková a Novotný (2008). Ti definují bezdomovce jako člověka, „...*kterého z různých důvodů postihlo společenské vyloučení a ztráta bydlení nebo který je touto ztrátou ohrožen, žije na veřejných místech či v neadekvátních nebo nejistých bytových podmínkách*“ (s. 10). Dodávají však, že bezdomovci jsou také lidé, kteří ztratili domov. Domov se vyznačuje oproti pouhé střechy nad hlavou tím, že je to místo, kam se může člověk vrátit a kde jsou lidé, kteří ho mají rádi a mohou mu poskytnout oporu. Představuje tak tedy

určité fyzické i emocionální zázemí, jehož neexistence hluboce zasahuje každého člověka (tamtéž).

V rámci spolupráce Evropských zemí byla vytvořena a přijata funkční definice bezdomovectví organizací FEANTSA¹⁷ v podobě typologie bezdomovectví ETHOS¹⁸. Tato definice se používá v kontextu Evropské unie při potřebě porozumění problému bezdomovectví a sociálního vyloučení z bydlení, pro srovnávání či pro měření rozsahu bezdomovectví v jednotlivých zemích (Edgar, Meert, 2005). Je založena na výčtu typů bezdomovectví, které jsou popsány v následující kapitole.

3.2 Typy a formy bezdomovectví

Jak jsem uvedla výše, definice bezdomovectví je těžko vytvořitelná. To vychází i z mnohosti typů bezdomovectví. Hradecká a Hradecký (1996) rozdělují bezdomoveckou populaci do 3 základních kategorií:

- 1) zjevné bezdomovectví,
- 2) skryté bezdomovectví,
- 3) potenciální bezdomovectví.

Skupina **zjevných bezdomovců** tvoří nejviditelnější skupinu bezdomovců. Patří sem osoby žijící na ulicích či na nádražích, osoby hledající ubytování v noclehárnách či v azylových domech. Nicméně reprezentují pouze část obyvatel bez trvalého bydliště (Hradecká, Hradecký, 1996). Tato skupina bezdomovců většinou tvoří oficiální statistiky počtu bezdomovců.

Skrytí bezdomovci jsou ti lidé bez přístřeší, kteří z nějakého důvodu nevyhledávají nocleh poskytovaný veřejnými či charitativními službami. Počet těchto osob může být značný především v regionech, kde je nabídka těchto služeb nedostatečná. Navíc sem mohou patřit i osoby využívající jiné formy pomoci – např. ubytování u přátel či příbuzných (tamtéž).

Skupinu **potenciálních bezdomovců** tvoří osoby, které žijí v různých životně těžkých podmínkách (např. rodinné problémy, osobní problémy, finanční potíže udržet si byt) nebo mohou žít v nejistých podmínkách nájemních bytů, které nejsou vhodné k bydlení (např. přelidněnost, zdravotní závadnost, provizorní a zchátralé byty, hrozba demolicí). Do této

¹⁷ FEANTSA (European Federation of National Organisations working with the Homeless) – Evropská federace národních sdružení pracujících s bezdomovci.

¹⁸ ETHOS (European Typology of Homelessness and Housing Exclusion) – Evropská typologie bezdomovectví a vyloučení z bydlení.

skupiny jsou řazeni také ti, kteří čekají na propuštění z vězení, z různých ústavů či z dětského domova a skupina migrantů (tamtéž).

Výše zmiňovaná definice bezdomovectví podle FEANTSA dle typologie ETHOS je založena na konceptu 7 teoretických domén bezdomovectví, které vychází z vyloučení ze 3 domén tvořících domov – doména fyzická, sociální a právní. Fyzická doména se týká vlastnictví slušného obydlí způsobilého k naplňování potřeb osoby a její rodiny; sociální doména obsahuje možnost uchovat si soukromí a udržovat společenské vztahy; právní doména se vyznačuje vlastnictvím, jistotou užívání a právním nárokem (Edgar, Meert, 2005). Obrázek prolínání těchto domén společně s tabulkou domén bezdomovectví přikládám v příloze č.4.

Na základě těchto domén byla vytvořena typologie ETHOS, která rozděluje fenomén bezdomovectví do 4 následujících kategorií:

- 1) bez přístřeší (tzv. roofless): zahrnuje osoby bez jakéhokoli přístřeší - osoby žijící úplně či několik hodin denně na veřejných prostranstvích bez bydliště a/nebo přecházející noc pod přístřeším (spící venku, krátkodobě v ubytovnách či na jednu noc v nízko rozpočtovém hotelu);
- 2) bez obydlí (tzv. houseless): jedinci mají prostor, kde žít a spát, ale nemají domov či bydlení - dočasně ubytované osoby ohrožené ztrátou bydlení (noclehárny, přechodné ubytovny pro bezdomovce, azylanty, imigranty, propuštěné z léčebných či trestních institucí);
- 3) s nejistým bydlením: jedinci ohrožení bezdomovectvím - osoby s nejistým či dočasným pronájmem či bydlením, které nemají právo či zájem zůstat v ubytování (dočasné přebývání u přátel či příbuzných, nájemníci před soudním vystěhováním a osoby žijící pod hrozbou násilí partnera či rodiny);
- 4) s nevyhovujícím bydlením: lidé dočasně žijící ve squatech či chatrčích, v karavanech, mobilních domech či lodích a bytech, které nejsou dle legislativy způsobilé k obývání či jsou přelidněné (Edgar, Meert, 2005¹⁹).

S přihlédnutím k předchozímu rozdělení bezdomovectví na zjevné, skryté a potenciální, můžeme konstatovat, že kategorie „bez přístřeší“ a „bez obydlí“ odpovídají zjevnému bezdomovectví, kategorie „s nejistým bydlením“ odpovídá potenciálnímu bezdomovectví a kategorie „s nevyhovujícím bydlením“ odpovídá skrytému bezdomovectví.

¹⁹ Využito českého překladu podle Horáka (2006).

Na závěr můžeme uvést zjednodušující pojetí, které uvádí Horák (2006), jenž rozděluje tuto cílovou populaci na osoby, které jsou zcela bez domova (bezdromovci) a na osoby, které jsou bezdomovectvím ohrožené.

3.3 Faktory vyvolávající bezdomovectví

Pokud chceme pochopit fenomén bezdomovectví, musíme vycházet z porozumění faktorům, které ovlivňují jeho vznik. Obecně můžeme rozdělit faktory způsobující vznik bezdomovectví na objektivní (někdy také nazývané strukturální) a subjektivní (někdy také nazývané individuální).

Objektivní/ strukturální faktory leží v širších sociálních a ekonomických souvislostech, jako je vývoj na trhu práce (ovlivnění nezaměstnanosti, podpora ohrožených skupin při integraci na trh práce) a na trhu s byty, sociální politika daného státu (sociální ochrana a zabezpečení pro potřebné skupiny osob), rostoucí míra chudoby či změny v oblasti rodinného života. Jejich význam leží také v oblasti působení na legislativu a v postoji celkové společnosti k marginálním skupinám (Fitzpatrick, Kemp, Klinker, 2004; Hradecká, Hradecký, 1996).

Subjektivní/individuální faktory leží v osobnostních charakteristikách a chování jednotlivců. Souvisí také s rizikovými faktory (tedy s okolnostmi a zkušenostmi, které vedou k bezdomovectví) a spouštěcími mechanismy (specifické události, které jsou bezprostředními příčinami bezdomovectví) (Fitzpatrick, Kemp, Klinker, 2004). Hradecká a Hradecký (1996) rozdělují subjektivní faktory do 4 dalších podskupin:

- 1) materiální (ztráta či nejisté bydlení, ztráta zaměstnání či dlouhodobá nezaměstnanost, nedostatečné příjmy, zadluženost, neschopnost obhospodařovat vlastní rozpočet, tragická událost ve formě ztráty živitele nebo majetku);
- 2) vztahové (změny struktury rodiny, rodinné/manželské/partnerské problémy, narušené vztahy mezi partnery/rodiči a dětmi, rozvod manželů, rozchod partnerů společně žijících, rozdělení/rozpad rodiny, násilí v rodině, sexuální zneužívání a znásilnění, osamělost);
- 3) osobní (mentální retardace, duševní či tělesná nemoc, nesamostatnost, osamělost, invalidita, alkoholismus a další závislosti, hráčství, sociální nezralost);
- 4) institucionální (propuštění z ústavu či z vězení, opuštění dětského domova).

Pokud tedy uvažujeme o příčinách bezdomovectví a možném zaměření preventivních opatření, měli bychom brát v úvahu jak strukturální podmínky, tak individuální charakteristiky ohrožených skupin.

O multifaktorovosti příčin bezdomovectví mluví také Horák (2006), který uvádí, že individuální příčiny ztráty domova jsou často důsledkem a zároveň i zdrojem dalších ekonomických, sociálních a psychických problémů. Popisuje také faktory, které u skupin bezdomovců převažují, jako dlouhodobé vyloučení z trhu práce, nedostatečné rodinné a sociální vazby, kriminální minulost, psychické poruchy či nemoci včetně všech druhů závislostí, nižší intelekt a odchod mladých lidí z ústavní výchovy. K bezdomovectví podle něj také přispívá nefunkční systém v oblasti sociálního bydlení a nedostatečné využívání některých nástrojů bytové politiky.

3.4 Charakteristika lidí bez domova

Částečně jsou bezdomovci charakterizováni faktory, které ovlivňují jejich bezdomovectví, popsány výše. Následně popíšu podrobněji nejdříve demografické charakteristiky bezdomovců v ČR a dále jednotlivé oblasti jejich života, které se vzájemně prolínají.

Z pohledu demografických charakteristik se čeští bezdomovci jeví následovně. Většina z nich se nachází v produktivním věku (především ti jedinci, kteří se nedokázali přizpůsobit politicko-ekonomickým změnám po roce 1990). Nicméně se zde objevuje také početná kategorie mladých bezdomovců, kteří buď pocházejí z ústavní výchovy nebo utekli z domova, kam se nechtějí nebo nemohou vrátit (Průdková, Novotný, 2008). Podle Bartáka (2004) lze obecně konstatovat, že mezi bezdomovci je více mužů než žen, to však může být způsobeno tím, že bezdomovectví žen mívá oproti bezdomovectví mužů spíše latentní podobu. Z hlediska rodinného stavu zde existuje skoro polovina, která nikdy nevstoupila do manželství, 40% bezdomovců pak tvoří rozvedení. Ve skupině rozvedených převažují muži (Průdková, Novotný, 2008), oproti tomu ženy bývají častěji vdané nebo alespoň v minulosti vdané (Hradecká, Hradecký, 1996). Z pohledu vzdělání jsou bezdomovci držiteli převážně nízké úrovně vzdělání, jen málokdo má ukončenou nějakou kvalifikaci, což má vliv také na možnost uplatnění se na pracovním trhu a možnost sehnat stabilní zaměstnání (tamtéž).

První oblastí života bezdomovců je jejich zdraví. Hradecká a Hradecký (1996) popisují zdraví bezdomovců jako většinou oslabené a chatrné, což souvisí s jejich životními podmínkami (nezdravá životospráva, neudržování hygieny). Přístup k lékařské péči je u nich omezen, jelikož většinou dlouhodobě nepracují (jen příležitostně práce či brigády), a tudíž se

jim neplatí pojistné. Někteří z nich trpí různými dlouhodobými nemocemi či postižením (duševní onemocnění, mentální retardace apod.). Uvádí se, že 80-90% bezdomovců hledajících pomoc trpí v různé míře zdravotním postižením či chronickou anebo akutní chorobou (tamtéž). Průdková a Novotný (2008) také mluví o podlomeném duševním zdraví bezdomovců – uvádí, že velká část lidí na ulici má psychiatrickou diagnózu či poruchu osobnosti.

K problematice zdraví se také přidává časté zneužívání návykových látek či alkoholu. Řada bezdomovců řeší stres spojený s nocováním na ulici užíváním alkoholu a jiných drog, u některých naopak toto užívání bylo příčinou bezdomovectví (Průdková, Novotný, 2008). Bezdomovci závislí na alkoholu představují v ČR převážně starší generaci oproti těm, kteří jsou závislí na jiných nealkoholových drogách (Marek, Strnad, Hotovcová, 2012).

Co se týká tématu zaměstnanosti, Horák (2006) uvádí, že dlouhodobé vyloučení bezdomovců z trhu práce je jejich společným jmenovatelem. Pokud tyto osoby pracují, je to buď nelegálně anebo v rámci příležitostných prací (např. na dohodu o provedení práce). Vzhledem k jejich nízkému vzdělání a časté neexistenci odborného vzdělání (viz výše) pracují především na nekvalifikovaných pozicích (Hradecká, Hradecký, 1996). Nalezení zaměstnání je ještě obtížnější u osob propuštěných z vězení kvůli záznamu v rejstříku trestů (Horák, 2006). Marek, Strnad a Hotovcová (2012) k tomu dodávají, že pokud si bezdomovci práci najdou, je pro ně těžké si ji udržet, jelikož život na ulici je náročné skloubit s denním režimem a pracovními návyky.

Důležitou oblastí života jsou také vztahy. Obecně je bezdomovectvím ohrožena více osoba osamělá, izolovaná, která rodinu opustila nebo kterou rodina opustila. To může být z různých důvodů – kvůli nefunkčnosti rodiny či kvůli jejímu rozpadu. Dále jsou ohroženy bezdomovectvím rodiny s jedním rodičem (Hradecká, Hradecký, 1996). Pokud se bezdomovci rozhodnou pro změnu života, začlenění zpátky do společnosti jim ztěžuje také fakt, že většina jejich přátel jsou další bezdomovci (Fitzpatrick, Kemp, Klinker, 2004). V procesu začleňování potřebují značnou podporu, kterou jim však nemohou jejich přátelé z řad bezdomovců poskytnout. Proto je důležité podporovat je v obnovení původních vztahů z doby před odchodem na ulici (Marek, Strnad, Hotovcová, 2012).

Jak jsem již zmínila výše, rizikovým faktorem pro vznik bezdomovectví je pobyt v ústavu či ve vězení. Osoby, které z nich přicházejí, jsou navyklé na ústavní život, chybí jim schopnosti potřebné k přežití ve společnosti společně se sociálními kontakty a určitým zázemím mimo instituci. To jim ztěžuje začlenění se do společnosti. U bývalých vězňů je to

ještě markantnější, jelikož jsou v naší společnosti značně stigmatizováni především při hledání zaměstnání (Marek, Strnad, Hotovcová, 2012).

S propuštěním z vězení souvisí také téma kriminality bezdomovců. Mnozí bezdomovci mají ve svém životě kriminální zkušenost či se dopouštějí drobné kriminality (Hradecká, Hradecký, 1996). Souvisí to také s faktem popsaným výše, že někteří bezdomovci se jimi stávají po odchodu z vězení, kdy je pro ně začlenění do společnosti velmi náročné.

Pokud se podíváme na tyto oblasti života, můžeme si říci, že přece existuje státem poskytovaná sociální pomoc. Její příjem bezdomovci je však komplikován tím, že je často vázána na místo trvalého bydliště. To bezdomovci často opouštějí z důvodů stigmatizace a studu za své bezdomovectví, často se uchylují do velkých měst, které jim poskytují anonymitu a lepší příležitosti. Trvalé bydliště se váže jednak k problému nezaměstnanosti (registrace na Úřadu práce), s čímž však souvisí také výplata sociálních dávek. To souvisí i s neplacením zdravotního pojištění, které dále zapříčiňuje omezený přístup ke zdravotní péči (Marek, Strnad, Hotovcová, 2012).

3.5 Služby pro lidi bez domova v ČR

Jak uvádí Barták (2011), dle zákona o sociálních službách č.108/2006 Sb. je základní sociální službou určenou bezdomovcům sociální poradenství, které zahrnuje poradenství základní a specializované, jenž se věnuje specifikám cílové skupiny lidí bez domova. Další služby, které jsou určené lidem bez domova, jsou služby sociální prevence, jako azylové domy, nízkoprahová denní centra, noclehárny, terénní programy a domy na půl cesty.

Nízkoprahová denní centra poskytují ambulantní, případně terénní služby pro osoby bez přístřeší (Zákon o sociálních službách č.108/2006 Sb.). Podle Schwarzové (2005) se jedná o službu zaměřenou na uspokojování základních potřeb – jako je potřeba místa odpočinku, jídla (možnost najíst se, připravit si či zakoupit jídlo), tepla, základní lékařské péče, očisty (možnost osprchovat se, vyprat oblečení) a ošacení (možnost zakoupit oblečení a boty). Pracovníci denního centra poskytují informace, poradenství a v případě potřeby krizovou intervenci či pomoc s vyřízením osobních záležitostí, při uplatňování práv či hledání zaměstnání (Průdková, Novotný, 2008).

Noclehárny poskytují ambulantní služby osobám bez přístřeší, které mají zájem o přenocování a využití hygienického zařízení (Zákon o sociálních službách č.108/2006 Sb.). Někdy je součástí noclehárny i potravinový servis, služby bývají poskytovány buď zdarma nebo za malou úhradu. Nocleh je poskytován na jednu noc, nicméně je možné ho poskytovat

opakovaně. Je možné uzamknout osobní věci do skříňky, klienti dostanou čisté ložní prádlo a je jim přidělena postel, mohou dostat čisté oblečení a využít toalety nebo sprchy. Pracovníci poskytují podobné služby jako v denním centru, pro služby, které nemohou zajistit, odkazují klienty na další zařízení (Průdková, Novotný, 2008).

Azylové domy poskytují pobytové služby na přechodnou dobu osobám v nepříznivé situaci v souvislosti se ztrátou bydlení. Zahrnují poskytnutí stravy/pomoc při zajištění stravy, poskytnutí ubytování, pomoc při uplatňování práv, zájmů a vyřizování osobních záležitostí (Zákon o sociálních službách č.108/2006 Sb.). Schwarzová (2005) mluví o více formách azylového bydlení, jež záleží na délce ubytování (od krátkodobých v řádu dnů či týdnů, přes střednědobé až po dlouhodobé v řádu měsíců až let). Na klienty jsou zde kladeny větší nároky než v noclehárně. Azylové bydlení poskytuje pomoc lidem, kteří mají zájem o reintegraci do společnosti a kteří se aktivně účastní změny jejich životní situace. S klienty je veden individuální plán a finančně se účastní na placení pobytu. V rámci ČR existují azylové domy pro muže, ženy a matky s dětmi (Průdková, Novotný, 2008).

Domy na půl cesty jsou určeny osobám do 26 let, které opouštějí zařízení pro ústavní nebo ochrannou výchovu, případně pro osoby z jiných zařízení pro děti a mládež a pro osoby, které jsou propuštěny z vězení či ochranné léčby. Poskytují kromě ubytování, pomoci při uplatňování zájmů a práv také sociálně terapeutickou péči a zprostředkování kontaktu se společenským prostředím (Zákon o sociálních službách č.108/2006 Sb.). Většinou mohou klienti v zařízení zůstat 6 až 12 měsíců, ideálně se zde nachází samostatné byty a společenské místnosti. Klienti platí nájem, sami si vaří, perou a organizují volný čas. Je jim k dispozici sociální pracovník, který jim mimo jiné pomáhá se samostatným vedením domácnosti a s hospodařením s penězi (Průdková, Novotný, 2008).

Terénní programy jsou terénní služby poskytované osobám, které vedou nebo jsou ohroženy rizikovým způsobem života (Zákon o sociálních službách č.108/2006 Sb.). Terénní práce s bezdomovci je založena na vyhledávání klientů v jejich přirozeném prostředí a na snaze navázat s nimi kontakt. K tomu jim může posloužit nabídka balíčku materiální pomoci (hygiena, ošacení, potraviny) či nabídka informací ohledně dalších poskytovaných služeb. Zaměřuje se také na to, aby klient navštívil další ambulantní služby. V poslední době se objevují tzv. mobilní sociální služby, které nesou znaky terénní práce, ale zároveň poskytují podobné služby jako v kamenných zařízeních (sociální poradenství, zdravotnické služby a materiální pomoc) (Marek, Strnad, Hotovcová, 2012).

V České republice bohužel neexistují azylové domy pro muže/otce s dětmi a prakticky ani chráněné byty pro bezdomovce, jelikož jsou pro ně prakticky nedostupné (Průdková,

Novotný, 2008). Důležitým článkem v poskytovaných službách by měly být i doplňkové služby, které se nezaměřují pouze na sociální a zdravotní péči. Mezi tyto patří duchovní služby, Job kluby (informace o zaměstnání, spolupráce s úřady práce a dalšími institucemi), kulturní programy v rámci zážitkové pedagogiky (výlety, kulturní a sportovní akce). Mezi ty poslední je možno zařadit i využití expresivních terapií (Marek, Strnad, Hotovcová, 2012). Jak podotýká Barták (2011), zajímavou pozici v nabídce služeb poskytuje sdružení Ježek a Čížek, nabízející možnost zapojení do kulturního života v rámci bezdomoveckého divadla (více viz dále). Ojedinělým počinem je také vydávání časopisu Nový prostor, které poskytuje klientům pracovní příležitost a zapojení do sociálního podnikání.

4 Využití divadla utlačovaných s lidmi bez domova

V této kapitole se věnuji možnostem práce s metodou divadla utlačovaných s lidmi bez domova. Nejdříve zde popisují příklad z domácí praxe, který se netýká přímo divadla utlačovaných, ale sociálního divadla s bezdomovci. Potom zde uvádím příklad divadla utlačovaných s lidmi bez domova z Velké Británie. Dvě poslední kapitoly se věnují možným pozitivům a negativům využití metody divadla utlačovaných s lidmi bez domova.

4.1 Sociální divadlo s lidmi bez domova v České republice

Zkušenosti z českého prostředí se sociálním divadlem s lidmi bez domova zde uvádím proto, že divadlo utlačovaných se dlouhodobě s touto cílovou skupinou v České republice nepoužívá. Remsová (2008) navíc divadlo utlačovaných zařazuje mezi příklady sociálního divadla²⁰, jelikož termín sociální divadlo vešel v České republice ve známost ve spojitosti právě s divadlem utlačovaných, které považuje za jeho základní formu. Všechny formy sociálního divadla podle ní využívají divadlo jako nástroj sociální změny. Sociální divadlo se orientuje na sociální oblast a snaží se o prozkoumání sociálních témat z odlišných a jedinečných perspektiv (Remsová, 2008; Remsová, 2011).

Příklad sociálního divadla při práci s bezdomovci můžeme u nás nalézt v podobě divadelního souboru Ježek a Čížek²¹. Tento divadelní projekt pro lidi bez domova vznikl v roce 2000 jako jedna z aktivit pro klienty časopisu Nový prostor²². Od jeho založení dodnes prošlo souborem zhruba 300 herců. Většina z nich jsou lidé, kteří byli nebo jsou bezdomovci, lidé, kteří se octli v těžké životní situaci, jsou zde však i sympatizanti z řad umělců a studentů. Je považováno za poloprofesionální soubor, kdy herci zkouší pod vedením zkušených režisérů (Ježek a Čížek / Divadlo bezdomovců). Kromě participace v souboru v podobě divadelní přípravky a práci na inscenacích nabízí organizace klientům také psychologické, sociální a právní poradenství (Divadlo Ježek a Čížek, 2012). Možnost divadelní práce je pro herce – bezdomovce často jedním z motivů ke změně jejich životní situace a pomáhá jim získat potřebné sebevědomí (Ježek a Čížek / Divadlo bezdomovců). Díky divadlu Ježek a Čížek podle zkušeností Balabána (cit. in Horáček, 2007) lidé bez domova získávají jiný úhel

20 Cílem sociálního divadla je „...zvýšit povědomí o složitých a důležitých otázkách, které nás ovlivňují; vychovávat ke kritickému myšlení; podpořit lidi k aktivním změnám v životě - postavit se za to, co považují za pravdivé a morální; povzbudit je k vlastnímu názoru; nahlížet otázky z více perspektiv.“ (Remsová, 2011, s. 17).

21 Více informací lze nalézt na jezekacizek.cz.

22 Podobný typ sociálního divadla organizuje slovenská organizace Nota bene v podobě projektu „Divadlo bez domova“ (www.notabene.sk).

pohledu a nadhled na svůj život, což jim může pomoci ke změně životního stylu a cestě z ulice. Pomáhá jim k obnovení starých a navázání nových vztahů, které jsou podle něj podstatou sociální integrace. Umění léčí podle něj i samotnou tvorbou, může mít vliv na niterné záležitosti, jako je sebepojetí a sebehodnocení.

4.2 Divadlo utlačovaných s lidmi bez domova – příklad z Velké Británie

Vzhledem k tomu, že Česká republika nemá dlouhodobé zkušenosti s divadlem utlačovaných v kontextu práce s lidmi bez domova, ráda bych zde poukázala na jeden příklad praxe z Velké Británie z Londýna. Jedná se o společnost „Cardboard Citizens“²³, která má již více než 20letou tradici. Pracuje s bezdomovci pomocí divadelních a dalších uměleckých technik, již od začátku existence úzce spolupracovala s Augustem Boalem a dodnes je jejich práce založená na metodologii divadla utlačovaných (About Us).

Již od počátku provádí tzv. „Hostel tours“ – každoroční projekty divadla fórum, které skupina přehrává v různých noclehárnách pro bezdomovce v Londýně. Tento projekt je hlavním centrálním projektem celé organizace. Představení jsou založena na reálných příbězích lidí bez domova, které přináší jejich herci - samotní lidé bez domova nebo osoby, které mají s bezdomovectvím osobní zkušenost. Díky těmto představením každoročně společnost oslovuje velký počet bezdomovců či osob ohrožených bezdomovectvím, z jejichž řad se rekrutují noví členové společnosti²⁴. Každý rok organizace takto navštíví kolem 40 nocleháren, denních center a vězení (Cardboard Citizens Annual Review 2011/2012; What's On).

Vedle projektu Hostel tours organizace poskytuje svým klientům pomoc při řešení praktických problémů z oblasti bydlení, vzdělávání, zaměstnání, zdraví a osobního rozvoje. Poskytuje také každodenní umělecké workshopy (např. z oblasti divadla, hudby a tance) pro osoby s bezdomoveckou zkušeností, které jim poskytují prostor pro vyjádření, pomáhají jim v osobním rozvoji, rozvoji dovedností a posílení sebevědomí. Kromě divadla fórum také nacvičují a předvádějí společně s klienty normální divadelní představení (Cardboard Citizens Annual Review 2011/2012).

Na závěr bych zde ráda citovala jednu členku organizace Terry O'Leary, která se do Cardboard Citizens dostala jako člověk bez domova. V současné době pracuje v organizaci již 10 let, vede různé workshopy a školení, dramaturguje představení a vystupuje v roli Jokera

²³ www.cardboardcitizens.org.uk

²⁴ Organizace uvádí, že 70% jejich členů se poprvé seznámila s organizací díky Hostel tour (Cardboard Citizens Annual Review 2011/2012).

v představeních fórum (About Us). Na otázku, proč se rozhodla dělat tento typ divadla s lidmi bez domova, odpověděla následovně: „*Protože mě samotnou to změnilo, takže to není abstraktní teorie. Změnilo mě to, a myslím, že když jste částí vyloučené kasty je opravdu velmi těžké se kreativně vyjadřovat a tento typ dramatu to umožňuje ... Je tu prostor pro skutečné příběhy. Že nepřemýšlíš jaké to asi je, být bezdomovec, ale přímo to zažíváš skrz tyto pravdivé příběhy, a pravda dělá dobré drama.*“ (cit. in Remsová, 2011, s. 56). Tento úryvek nám může pomoci pochopit, jaký význam může mít divadlo utlačovaných pro lidi bez domova, kteří se ho účastní.

4.3 Pozitiva využití metody divadla utlačovaných

Nejdříve se zaměřím na pozitiva, která vyplývají z konceptů pedagogiky a divadla utlačovaných. Jedním z nich je **kritická reflexe a uvědomění** klientů, kdy kriticky přemýšlí o svém životě. To je může vést k tomu, že mohou cítit potřebu intervenovat do vlastní reality a měnit ji, stávají se z nich aktivní subjekty, které přebírají zodpovědnost za svůj vlastní život (Freire, 1996; Prokop, 2005). S kritickým uvědoměním pak souvisí i **zmocnění** (empowerment) klientů, jenž podle Navrátila (2001) spočívá v osvojení si takových dovedností, které jsou potřeba k tomu, aby klient aktivně měnil podmínky svého života. Díky zmocnění klienti získávají větší moc/kontrolu nad svým životem a životními podmínkami.

Aplikace Freireho pedagogiky osvobození pojímá klienty jako subjekty schopné reflexe, kritického uvědomění a kreativity. Je zde pro ně vytvořen prostor, kdy mohou mluvit o svých životních problémech, které je trápí, a to díky důrazu na **dialog**, který jim umožňuje diskutovat o jejich názorech a pohledech na ně samotné a na situace, ve kterých žijí (Freire, 1996). Díky tomuto přístupu se z nich stávají aktivní lidé, kteří participují na procesu práce.

Tento přístup, založený na pojetí člověka jako **aktivního subjektu**, je aplikován také v divadle utlačovaných (Mazzini, 1992). Boal zde sice mluví o divácích, nicméně v případě práce přímo se skupinou klientů z řady „utlačovaných“ se jedná o ten samý princip. Klienti při realizování divadla fórum mají společně s diváky možnost zkoušet a zamýšlet se nad možnými řešeními konkrétních situací. Tím se pro ně divadlo může stát zkouškou pro situace v reálném životě (Boal, 1985). O tomto mluví také Ičová (2008), podle které divadlo obsahuje **praktický nácvik řešení různých situací**, nácvik asertivního chování v konfliktní situaci, tedy trénink životních dovedností.

Díky dalším technikám divadla utlačovaných (jako jsou hry a cvičení) se může u klientů rozvíjet **kreativita**, mohou poznávat své tělo, smysly a emoce (Boal, 2002, Boal, 2006).

Pomocí techniky divadla obrazu se může rozvíjet jejich **schopnost vyjadřovat se** pomocí svého těla a obrazů z něho vytvořených (Boal, 2002). O možnosti vyjádření u klientů se také zmiňuje Hickson (2000), který potenciál divadla utlačovaných²⁵ vidí v tom, že může pro klienty představovat nový jazyk k vyjádření jejich pocitů, myšlenek a problémů, a tak jim pomoci vidět své myšlenky a ideje v akci.

Divadlo utlačovaných může působit i na další individuální oblasti klientů. Podle Ichové (2008) je technikami divadla utlačovaných možné působit např. na osobní a morální růst jedince, na jeho sociální rozvoj a tvůrčí schopnosti. Hickson (2000) také mluví o růstu jedince, a to v podobě soběstačnosti a sebeurčení, čemuž může divadlo napomáhat. Oblasti vlivu můžeme také pojmut obecně jako Machková (1998), která o nich mluví v kontextu dramatické výchovy (neboli obecném využití dramatických technik), nicméně se do jisté míry prolínají s výše jmenovanými oblastmi působnosti. Nejdříve mluví o **sociálním rozvoji** (ve smyslu porozumění ostatním lidem v rámci spolupráce s nimi), která dále souvisí s **rozvojem komunikačních dovedností** (ve složce verbální i neverbální, ve směru schopnosti sebevyjádření a porozumění vyjádřených myšlenek druhých lidí). Dále mluví o **rozvoji obrazotvornosti a tvořivosti** (ve vztahu k umění a celkové tvorbě, ale také k životu a k ostatním lidem) a **schopnosti kritického myšlení** (směrem k probíraným situacím, sociálním rolím, k možným problémům a jejich řešením). Další oblastí, kterou uvádí, je **emocionální rozvoj**, tedy vlastní zkušenost s různými emocemi (poznávání, zvládnání, utřídění a obohacení z různých emocí). Drama také může vést k **sebepoznání a sebekontrolě** a může mít vliv na **pozitivní sebepojetí** klientů (tedy může posílit zdravé sebevědomí). Nakonec může mít také vliv na **estetický rozvoj** spojený s uměním (Machková, 1998).

Další pozitiva využití metody divadla utlačovaných mohou vyplývat z její podoby skupinové práce. Může zde docházet ke **kohezi ve skupině**, která působí na členy skupiny tak, že chtějí ve skupině zůstat a chtějí ji udržet. Koheze ve skupině způsobuje, že její členové jsou ochotni brát se navzájem vážně a pokračovat v komunikaci i v případě, že se vynoří nějaký konflikt (Kratochvíl, 2005). Skupinová práce s divadlem utlačovaných dále implikuje výskyt některých **faktorů skupinové psychoterapie**. Koheze skupiny neboli *skupinová soudržnost* je základním předpokladem pro fungování dalších faktorů, o kterých mluví Yalom (2007) a Kratochvíl (2005). Může zde docházet např. k *emoční podpoře* od skupiny nebo k pocitu *členství ve skupině*, jenž vychází také z faktoru *univerzality*, neboli sdílení stejných problémů s ostatními. Emoční podpora se také může projevat ve vzájemném *odávání si*

²⁵ Hickson (2000) zde mluví obecně o akčních metodách, mezi které zařazuje divadlo utlačovaných.

naděje v to, že společná práce na divadle má smysl a že je možné dosáhnout jimi vytyčeného cíle. Může se zde také vytvořit prostor pro *získání nových informací a nabytí sociálních dovedností*, a to v rámci společné práce na konkrétních příbězích ze života klientů společně s dalšími aktivitami v průběhu dílny. Důležitým faktorem je také *katarze* (či *odreagování*), která spočívá v projevení potlačených emocí, které jsou spojené s traumatizujícími zážitky z minulosti. V průběhu katarze dochází k znovuprožití těchto událostí v podpůrné atmosféře skupiny, po kterém často dochází k pocitu úlevy a vypořádání se s potlačenou tenzí (Yalom, 2007, Kratochvíl, 2005). O katarzi mluví také Boal (2006), podle kterého má divadlo utlačovaných vytvářet i jistou formu nerovnováhy, jenž je důležitá pro stimulaci následné akce v reálném životě, a ke které dochází, když divák přichází na scénu a sám přehrává navrhovanou intervenci. Katarzi tak pojímá jako moment osvobození a pojímá ho spíše jako nerovnováhu, která pohání člověka ke změně, než jako dočasný pocit úlevy.

4.4 Negativa využití metody divadla utlačovaných

Některá negativa využití metody divadla utlačovaných mohou vycházet z **možnosti aplikace** teorie Augusta Boala a Paula Freireho **v našich podmínkách**. Zde vycházím z kritiky teorie Paula Freireho, kterou uvádí Prokop (2005), jenž spočívá v tvrzení, že se jedná o pouhou syntézu výchovných perspektiv, které souvisely s oblastmi jeho zájmu, chybí zde však systematicky popsaná teorie. Také je podle Prokopa teorie Freireho spojena se společenskými situacemi, ve kterých pracoval, tedy že v jiných situacích (např. v evropském kontextu) nemusí mít stejný dopad. Objevuje se tu také otázka k zamyšlení, zda je možné jeho radikální pojetí edukační práce uplatňovat v rámci vládních institucí či projektů, které jsou financované státem. Další kritiku uvádí Navrátil (2001), kdy podle něj existuje jen málo situací, kdy může pracovník osvobozující dialog naplnit i osvobozující praxí. Podle jeho názoru je tedy z dlouhodobého hlediska aplikace Freireho modelu jen okrajová a omezená na krátké časové sekvence v revolučním a porevolučním období, kdy existuje prostor pro reálné příležitosti ke změně. Jejich kritiky tedy směřují na jedné straně k uplatňování jeho teorie v praxi, ale také k reálné změně, která díky této praxi může nastat.

O problematice aplikace divadla utlačovaných v evropském kontextu mluví také Kasíková (2008). Podle ní se totiž jednotlivé skupiny, které tuto metodu využívají, liší jejich přístupem. Některé po prvotním nadšení začnou divadlo utlačovaných považovat za příliš idealistické (v ohledu možné změny, kterou by mělo přinést). Jiné se odchyľují od původního určení a zabývají se spíše terapeutickými prvky metody, akcentují tak více individuální hodnoty před

společenskými. Poslední skupinou jsou ty, které rozvíjejí Boalův přístup dále, zaměřují se na kladení sociálních otázek, ale společně s diskuzí jeho možného uplatnění v našich podmínkách. Toto přizpůsobování aplikace metody v našich podmínkách může vytvářet určité komplikace při jejím využívání, se kterými se musí lektori a účastníci potýkat.

Další komplikace, ke kterým může docházet, vycházejí ze skupinové povahy metody. Jedná se o prvky, které vycházejí ze **skupinové dynamiky**. Kratochvíl (2005) v tomto kontextu uvádí následující možné komplikace ve skupině. Nejdříve mluví o různých **rolích jedinců ve skupině** (např. role vůdcovská, role oblíbeného či neoblíbeného člena skupiny), které ovlivňují dynamiku skupiny (může docházet např. k bojům o vedení, k rivalitním vztahům mezi některými členy skupiny). Další možnou komplikací je **tenze**, která přirozeně vzniká při interakci členů ve skupině a projevuje se ve formě napětí mezi jedinci. Tenze vznikají kvůli nutnosti konfrontovat se s odlišnými názory, postoji, požadavky a chováním ostatních lidí, navíc v rámci skupiny je nutné se adaptovat i na potřeby skupiny jako celku a tedy na její normy. Skupinová tenze má vztah k vnitřnímu napětí jedinců a může se tak projevat v jejich úzkosti či strachu, anebo nepřátelskými pocity a agresivitou.

Poslední komplikace, které zde uvádím, vychází z **osobních charakteristik lidí bez domova**. Vágnerová (2008) popisuje osobnost člověka bez domova následovně. Schopnosti lidí bez domova mohou být snižené, příkladem mohou být jejich snižené základní kompetence, které jsou důležité pro sociální adaptaci. Někteří nemusí být schopni přiměřené autoregulace vlastního chování (např. při verbálním projevu, nedovedou se ovládat). Může se u nich vyskytovat postoj naučené bezmocnosti, který je typický rezignací a apatií vůči jejich situaci. Z toho vyplývá, že jejich potřeba stimulace, získávání nových zkušeností a potřeba seberealizace může být snížena či zcela schází. Často mívají nízké sebehodnocení při posuzování vlastního života a sebe sama. Mohou být zvyklí na sociální izolaci, jejich vztahy s ostatními lidmi bývají omezené. Může se také jednat o nestandardní osobnosti, pro které je typická nekonformnost, odmítání norem a hodnot majoritní společnosti. Tyto jejich osobnostní charakteristiky mohou ztěžovat práci ve skupině, kde je potřeba přizpůsobit se potřebám skupiny a kde se musí vztahovat k ostatním lidem. Také mohou mít vliv na jejich postoj k divadelním technikám, jejich schopnost projevování a vyjadřování.

B. METODOLOGICKÁ ČÁST

5 Výzkumná strategie

Pro svůj výzkum jsem si zvolila kvalitativní výzkumnou strategii, jelikož se nejvíce hodí pro mnou zvolené téma. Disman (2000) rozumí kvalitativním výzkumem nenumerické šetření a interpretaci sociální reality, jehož cílem je odkrýt význam podkládaný sdělovanými informacemi. Jeho posláním je pak porozumění lidem v sociálních situacích. Kvalitativní výzkum je tedy orientován na prozkoumání určitého problému, využívá induktivních výzkumných metod a probíhá většinou v přirozených podmínkách prostředí zkoumaného (Hendl, 2005). Já se ve svém výzkumu snažím o porozumění metodě divadla utlačovaných z perspektivy lidí bez domova, kteří se účastnili procesu práce s touto metodou. Kvalitativní strategie je zde vhodná i proto, že výzkum probíhal v přirozeném prostředí zkoumaných respondentů – v průběhu týdenní dílny s klienty a návazně v rámci rozhovorů se všemi respondenty v jejich přirozeném prostředí.

Kvalitativní typ výzkumu se podle Strausse a Corbinové (1999) hodí pro některé typy problémů, kterým je např. snaha odhalit podstatu něčích zkušeností s určitým jevem. Je podle nich vhodný především v případech, kdy se toho o daném jevu ještě mnoho neví. V mém případě se jedná o snahu odhalit a porozumět zkušenostem lidí bez domova s metodou divadla utlačovaných, která se v českém prostředí příliš nevyužívá. Tato strategie mi tedy umožnila prozkoumat více do hloubky zkoumaný jev, na základě čehož bylo možné porozumět lépe této metodě a jejímu využití při práci s lidmi bez domova.

6 Standardizace výzkumu

Pokud mluvíme o kvalitativním výzkumu, musíme se zabývat i jeho možností standardizace. Ta se vyznačuje dvěma vlastnostmi – validitou a reliabilitou.

„Validní měření je takové měření, které měří skutečně to, co jsme zamýšleli měřit.“ (Disman, 2000, s.62). Kvalitativní výzkum nám v tomto směru poskytuje vysokou validitu, jelikož nejsme tolik omezováni nutností standardizace výzkumu a výzkumných nástrojů, můžeme využívat volnější formy otázek a odpovědí v rozhovorech než v kvantitativním výzkumu (Disman, 2000).

„Reliabilní měření je takové měření, které nám při opakované aplikaci dává shodné výsledky, pokud se ovšem stav pozorovaného objektu nezměnil.“ (Disman, 2000, s.62). V případě kvalitativního výzkumu se setkáváme s poměrně nízkou reliabilitou, jelikož standardizace výzkumu je zde slabá. To nám také komplikuje generalizaci výsledků výzkumu

z našeho vzorku na celou populaci jedinců, jelikož dochází k velké redukci počtu zkoumaných jedinců (Disman, 2000). Tak tomu je také u mého výzkumu, jelikož se zaměřuji na konkrétní projekt – týdenní dílnu s konkrétními lidmi bez domova, proto by se závěry mohly jen těžko generalizovat na všechny lidi bez domova a na práci v jiných podmínkách.

Pro zajištění větší validity výzkumu se využívá metoda triangulace, která je v kvalitativním výzkumu velmi důležitá. Triangulací rozumíme kombinaci „...*různých metod, různých výzkumníků, různých zkoumaných skupin nebo osob, různých lokálních a časových okolností a teoretických perspektiv, jež se uplatňují při zkoumání určitého jevu.*“ (Hendl, 2005, s. 149). V mém výzkumu využívám triangulace jednak v rámci kombinace dvou technik sběru dat – polostrukturovaných rozhovorů a zúčastněného pozorování. Triangulace jsem chtěla dosáhnout také díky dotazování se více druhů respondentů. I když se moje hlavní výzkumná otázka vztahuje ke klientům – lidem bez domova, ve svém výzkumu jsem se dotazovala také lektorů, kteří týdenní dílnu divadla utlačovaných vedli, a organizátorů celého projektu, kteří se dílny účastnili společně s klienty a pomáhali s organizací celé akce.

7 Techniky sběru dat

Pro svůj výzkum jsem si zvolila dvě techniky sběru dat, které jsou typické a nejpoužívanější v kvalitativní výzkumné strategii. Jednalo se o polostrukturovaný rozhovor a o zúčastněné pozorování, které přináší výzkumníkovi možnost přímého styku s účastníky výzkumu (Žižlavský, 2003).

Polostrukturovaný rozhovor jako jedna z kvalitativních technik dotazování je charakteristický definovaným účelem a určitou osnovou v podobě jasně daných otázek v pevném pořadí a stejně formulovaných. Na rozdíl od úplně strukturovaného rozhovoru nám však poskytuje větší pružnost celého procesu získávání informací, jelikož se můžeme na určité informace, které se nám zdají důležité a zajímavé, doptat v průběhu (Hendl, 2005; Žižlavský, 2003). Využití polostrukturovaného rozhovoru mi tedy umožnilo připravit si scénář rozhovoru v podobě sledu přesně daných otázek, ale zároveň i doptat se na věci, které se vyjevily v průběhu rozhovoru jako významné a důležité.

Zúčastněné pozorování je specifické tím, že výzkumník participuje na každodenním životě lidí, které studuje. Neomezuje se pouze na pozorování, ale zahrnuje i další techniky sběru kvalitativních dat, pokud jsou aplikovány v kontextu participace na dění (např. rozhovory se zkoumanými osobami, rozhovory s informátory, sebereflexe výzkumníka, jak participaci prožíval) (Disman, 2000). Pozorovatel tedy nefunguje jenom jako pasivní činitel,

který zaznamenává data, ale jako aktivní účastník dění v prostředí, ve kterém zkoumá, jelikož je v osobním vztahu s pozorovanými (Hendl, 2005). Může tak lépe porozumět kontextu zkoumaného jevu a má příležitost spatřit věci, které mohou unikat vědomé pozornosti zúčastněných a které se nemusí projevit v rozhovorech (Žižlavský, 2003). V mém případě se jednalo o zúčastněné pozorování v rámci týdenní dílny divadla utlačovaných.

8 Operacionalizace dat

Cílem mého výzkumu je odpovědět hlavní výzkumnou otázku (HVO), která zní:

„Jakým způsobem klienti bez domova konstruuji práci s metodou divadla utlačovaných, její pozitiva a negativa?“

Vzhledem k tomu, že metoda divadla utlačovaných je v našich podmínkách při práci s cílovými skupinami sociální práce využívána jen zřídka (většinou se jedná o ojedinělé krátkodobé projekty, které jsou spíše experimenty než dlouhodobou prací), zvolila jsem jako optiku výzkumu této metody sociální konstrukcionismus. Ten mi umožní zjistit, jak klienti – lidi bez domova, kteří se zúčastnili týdenní dílny, konstruuji tuto metodu, její pozitiva a negativa. Mohou se u nich totiž vyskytovat různé kategorizace této metody, různé její stereotypizace, ale také její idealizace. Jejich znalost této metody před příjezdem na dílnu byla téměř nulová, bylo jim sice rámcově vysvětleno, čemu se bude věnovat celý projekt, nicméně metodu divadla utlačovaných neznali. To se týkalo také účastnic z řad organizátorů, které se dílny účastnili společně s klienty. Sociální konstrukcionismus mi tedy může posloužit jako nástroj rozlišení různých názorů, vnímání a představ o této metodě u jejích účastníků. Hlavní výzkumná otázka se zaměřuje primárně na klienty – lidi bez domova z toho důvodu, že se snažím zjistit, jaký může mít tato metoda pro ně význam a jak by se tedy mohla využívat v kontextu sociální práce.

Proto, abych zjistila, jak klienti konstruuji tuto metodu, její přínosy a nedostatky, rozvedla jsem HVO na 3 dílčí otázky, které se těmto oblastem věnují jednotlivě. Těmto otázkám jsem také určila indikátory, které odkazují na zkoumaný jev ve výzkumu:

DVO1: Jakým způsobem klienti bez domova konstruuji využití metody divadla utlačovaných?

V této dílčí výzkumné otázce se zabývám metodou divadla utlačovaných jako takovou, jak si ji klienti konstruuji, jaké si o ní vytvářejí stereotypní představy, jak si ji idealizují, do

jakých kategorií ji zařazují. Zajímají mě jejich představy o této metodě, o tom jak funguje nebo jak by ideálně měla fungovat, jaký má podle nich smysl. Také je pro mě důležité, jak vnímají její význam pro ně samotné a také se zabývám jejich očekáváním směřujícím k celému projektu.

Indikátory: konstrukce divadla utlačovaných jako alternativní metody, metoda založená na dialogu a participaci klientů, metoda pracující s praktickými problémy ze života, specifické techniky práce divadla utlačovaných.

DVO2: Jakým způsobem klienti bez domova konstruují pozitiva práce s metodou divadla utlačovaných?

V této otázce se zabývám tím, jak si klienti konstruují pozitiva této metody. Odkazují se zde především na průběh týdenní dílny, na jejich prožitky z procesu práce ve spojení s ostatními lidmi ze skupiny. Také se zde nacházejí otázky zabývající se závěrečnou prezentací divadla, která je nedílnou součástí celé dílny. Dále mě zajímá, jak konstruují její možnosti přínosů ve spojení se širším společenským kontextem. Soustředuji se zde na idealizaci této metody, ke kterým může docházet u klientů. Ta se může projevat tak, že vidí jenom přínosy metody a nevnímají její negativa (zde vidíme souvislost DVO2 s DVO3).

Indikátory: rozvoj schopností a osobnosti klientů, empowerment; práce s praktickými problémy ze života; participativní způsob práce; vztahy mezi klienty a mezi klienty a lektory.

DVO3: Jakým způsobem klienti bez domova konstruují negativa práce s metodou divadla utlačovaných?

Poslední otázka se zaměřuje na konstrukci negativ, různých nedostatků či komplikací metody. Zde se zaměřuji na to, jaké vnímali a konstruovali nedostatky této metody, zda to nebylo ovlivněné jejich stereotypním vnímáním této metody. Zaměřuji se zde na to, jaké komplikace se podle nich v průběhu týdenní dílny vyskytovaly a jaké problémy tato metoda při využití v rámci tohoto typu týdenní dílny může přinášet.

Indikátory: návaznost na každodenní život klientů, osobní zábrany klientů vůči divadelní práci, obavy z prezentace divadla fórum v azylových domech, problémy se vztahy ve skupině.

V rámci triangulace jsem provedla rozhovory také s účastníky z řad organizátorů, ze kterých mohu získat informace o klientech a o metodě z trochu jiného pohledu. Nakonec jsem provedla rozhovory i s lektory, kterých jsem se převážně ptala na informace o účastnících a na konstrukce účastníků. Otázky pro účastníky z řad organizátorů byly stejné jako pro klienty.

Otázky pro lektory byly převážně zrcadlovými otázkami k těm, které jsem pokládala účastníkům, některé otázky byly ponechány ve stejné podobě a některé otázky se týkaly přímo lektorů samotných (ty byly přidány navíc). Podrobnou tabulku s operacionalizací příkládám v příloze č. 5, kde jsou jednotlivé DVO rozvedené do konkrétních otázek z rozhovorů, jsou zde uvedena také témata zúčastněného pozorování. Scénáře rozhovorů s respondenty uvádím v příloze č. 6.

9 Způsob výběru vzorku

Vzhledem k tomu, že ve svém výzkumu využívám kvalitativní strategie, zkoumaný vzorek byl vybrán záměrným způsobem, jelikož jak popisuje Žižlavský (2003), při využití kvalitativní strategie dáváme přednost záměrnému výběru před náhodným. To nám umožňuje vybrat případy, které ilustrují nějaký proces nebo rys, o který se zajímáme. V mém případě se jednalo o proces práce s metodou divadla utlačovaných s lidmi bez domova. V rámci záměrného výběru jsem zvolila pro svůj výzkum výběr kritériální, jenž je založen na tom, že do vybraného vzorku bereme ty případy, které splňují určité kritérium související s výzkumným cílem (Žižlavský, 2003). Tímto kritériem pro mne byla účast na týdenní dílně divadla utlačovaných v září 2013. Toto kritérium platilo pro všechny respondenty.

10 Jednotka zkoumání a jednotka zjišťování

Jednotkou zkoumání byly v případě mého výzkumu účastníci týdenní dílny divadla utlačovaných v průběhu září 2013. Jednalo se o 3 skupiny účastníků, a to o účastníky – klienty (lidi bez domova), účastníky – organizátory a o lektory.

Jednotkou zjišťování bylo 8 účastníků – klientů, 3 účastníci – organizátoři a 2 lektoři.

Účastníci – klienti tvořili část z celkového počtu 12 osob, které se účastnili týdenní dílny divadla utlačovaných. Byli jimi lidé bez domova a jednalo se o muže i ženy ve věkovém rozpětí od 28 do 66 let. 6 z nich v době výzkumu žilo v azylových domech, 1 z nich přespával na noclehárně a 1 žil prvním měsícem v rozjezdovém bytě pro lidi sociálně znevýhodněné. Účastníci – organizátoři byly ženy ve věku 24 až 31 let, které se dlouhodobě podílejí na organizaci celého projektu Noc venku, v rámci něhož se dílna uskutečnila. Lektory byli muž a žena ve věku 33 a 35 let, kteří byli přizváni ke spolupráci na týdenní dílnu a následná představení.

Pro přehlednost uvádím jejich charakteristiky v následujících 3 tabulkách:

Tabulka č. 1.: údaje o respondentech: účastníci – klienti

Účastníci – klienti	Pohlaví	Věk	Současné bydlení	Zkušenost s bezdomovectvím
K1	Muž	53	Noclehárna pro muže (7 měsíců)	9 let
K2	Muž	42	Azylový dům pro muže bez domova, následně stěhování se do bytu s nájemní smlouvou	10 let
K3	Muž	56	Azylový dům pro muže po výkonu trestu (4 měsíce), předtím jiný azylový dům (1 měsíc), předtím bydlení u otce (6 měsíců)	Po výkonu trestu (1 rok)
K4	Muž	52	Azylový dům pro muže po výkonu trestu (2 měsíce)	Po výkonu trestu (2 měsíce)
K5 ²⁶	Muž	62	Rozjezdový byt (první měsíc), předtím azylový dům pro muže (21 měsíců)	10 let
K6	Žena	66	Azylový dům pro ženy a matky s dětmi (8 měsíců, předtím 3 roky)	4 roky bez stálého bydlení, ale nikdy ne na ulici
K7	Žena	50	Azylový dům pro ženy a matky s dětmi (3 měsíce)	Bydlení po ubytovnách delší dobu, na ulici 6 měsíců
K8	Žena	28	Azylový dům pro ženy a matky s dětmi (11 měsíců)	Problémy s bydlením 3 roky (bydlení u rodiny, přátel a podobně)

Tabulka č. 2.: údaje o respondentech: účastníci – organizátoři

Účastníci - organizátoři	Pohlaví	Věk	Vzdělání	Zkušenost s lidmi bez domova	Zkušenost s divadlem utlačovaných
O1	Žena	24	Bc. v oboru sociální management s ekonomikou, studuje Mgr. studium sociální práce	Praxe v kontaktním centru pro lidi drogově závislé (většinou také bez domova)	žádná
O2	Žena	31	Mgr. v oboru sociální práce s poradenským zaměřením, studuje doktorské studium sociální práce	Dlouholetá zkušenost s lidmi bez domova a s lidmi závislými na drogách – věnuje se 5 let (v rámci práce, různých stáží, disertační práce, organizace projektu Noc venku)	Jednou se setkala s divadlem fórum, ale jinak žádná
O3	Žena	31	Ph.D. v oboru sociální práce	Žádná, akorát v rámci organizace projektu Noc venku	žádná

²⁶ Tento klient se od loňského roku podílí na organizaci projektu Noc venku společně s účastníky – organizátory.

Tabulka č. 3.: údaje o respondentech: lektoři

Lektoři	Pohlaví	Věk	Vzdělání	Zkušenost s lidmi bez domova	Zkušenost s divadlem utlačovaných
L1	Muž	33	Mgr. v oboru pedagogika	Žádná	Součást skupiny kabinet divadla utlačovaných (účast na přípravě několika představení), účast na mezinárodních dílnách, využití konceptu DU v práci, ale nikdy nepracoval takto s cílovou skupinou
L2	Žena	35	MgA. v oboru dramatická výchova, Ph.D. v oboru pedagogika.	Žádná	Součást skupiny kabinet divadla utlačovaných, disertační práce na téma divadla utlačovaných, zkušenosti v rámci práce s cílovými skupinami: romské děti, mladí lidé vyrůstající v ústavní péči

11 Realizace a postup sběru dat

Vzhledem k tomu, že jsem se ve své práci chtěla zaměřit na nějaký konkrétní projekt využití metody divadla utlačovaných při práci s určitou cílovou skupinou sociální práce, kontaktovala jsem osoby v České republice, které se touto metodou zabývají. Nakonec jsem se dostala na tento projekt skrz jednu osobu, která byla zároveň i lektorem na tomto projektu.

Data ze zúčastněného pozorování byla sesbírána v průběhu týdenní dílny, na které se pracovalo s metodou divadla utlačovaných. V rámci týdne lektoři pracovali společně se všemi účastníky (jak klienty – lidmi bez domova, tak organizátory) na přípravě divadla fórum, které pak předvedli v azylových domech. S účastníky jsem přicházela každodenně do kontaktu, mohla jsem se účastnit neformálních rozhovorů s nimi, které se týkaly dění na dílně, mohla jsem nahlížet na dění a práci ve skupině víceméně v průběhu celého procesu práce²⁷.

Po skončení týdne a premiéry přehrání divadla fórum v jednom azylovém domě jsem provedla rozhovory s 8 klienty – lidmi bez domova (jeden rozhovor večer týž den a ostatní rozhovory den následující), s 3 účastníky z řad organizátorů (týden po skončení celé dílny) a s 2 lektory (jeden v následujícím týdnu po skončení dílny a druhý po 18 dnech po skončení dílny²⁸). Rozhovory s klienty probíhaly v jednom azylovém domě s výjimkou jednoho, který byl proveden ve vestibulu nádraží²⁹, rozhovory s účastníky z řad organizátorů a s lektory v prostředí, ve kterém jednotlivci pracují či studují. Rozhovory trvaly v rozmezí od 23 minut

²⁷ Jako protislužbu za možnost výzkumně se účastnit projektu jsem poskytla pomoc v kuchyni při přípravě jídla.

²⁸ Kvůli časové a pracovní vytíženosti lektorky.

²⁹ Klientka neměla dostatek času na to, aby se dostavila do daného azylového domu.

do 1 hodiny a 18 minut, byly zaznamenávány na diktafon a poté přepsány do elektronické podoby.

Je důležité podotknout, že týdenní dílna a první prezentace výsledného představení tvořily jen začátek celého projektu, který pokračoval dalším zkoušením a pilováním představení, vystoupením v několika azylových domech, a jehož vyvrcholením byla prezentace divadla fórum v rámci akce Noc venku, na kterém se účastnila široká veřejnost. Z tohoto důvodu jsou rozhovory orientovány především na období týdenní dílny a závěrečného představení, nicméně účastníci v projektu zůstali i nadále, projekt nebyl uzavřený, proto jsou některé údaje o projektu neúplné. Zato však výzkum obsahuje zpětnou vazbu a bezprostřední informace, které se týkají týdenní dílny a jež by mohly být po delší době zastíněny jinými vlivy.

12 Charakteristika zpracování dat

Při postupu zpracování a analýzy dat jsem postupovala podle zakotvené teorie³⁰, a to pomocí technik otevřeného a axiálního kódování. Otevřené kódování je proces rozebírání, prozkoumávání, porovnávání, konceptualizace a kategorizování údajů. Jedná se o část analýzy, která se zabývá označováním a kategorizací pojmů pomocí pečlivého studia údajů. Kategorizací je zde myšleno seskupování pojmů, které se zdají příslušet stejnému jevu. Údaje jsou tak rozebírány na samostatné části a pečlivě prostudovány, porovnáním jsou zjištěny jejich podobnosti a rozdíly, na základě kterých se jednotlivé pojmy seskupují do kategorií. Na proces otevřeného kódování navazuje kódování axiální, které je souborem postupů, pomocí kterých jsou údaje získané otevřeným kódováním znovu uspořádávány novým způsobem, prostřednictvím vytváření spojení mezi kategoriemi, jejími subkategoriemi a dimenzemi (Strauss, Corbinová, 1999).

Při zpracování dat získaných svým výzkumem jsem postupovala nejdříve tak, že jsem studovala zjištěné údaje (přepsané rozhovory s respondenty), hledala jsem jednotlivá témata, která se v nich objevovala, přiřazovala jsem jim operační pojmy, které jsem pak dále slučovala do kategorií na základě jejich podobnosti. Tyto kategorie jsem dále rozvinula do podoby subkategorií a dimenzí, které vyplynuly z jejich původních operačních pojmů. K definování subkategorií a dimenzí jsem také využívala svých dat získaných ze zúčastněného pozorování. Data jsem následně interpretovala a pokračovala jsem tím, že jsem hledala souvislosti mezi jednotlivými kategoriemi a jejich subkategoriemi s cílem nalézt vztahy mezi

³⁰ Zakotvená teorie je induktivním způsobem odvozená teorie ze zkoumaného jevu, který reprezentuje. Teorie je odhalena, vytvořena a prozatím ověřena systematickým shromažďováním údajů o zkoumaném jevu a jejich analýzou, proto se shromažďování údajů, jejich analýza a teorie vzájemně doplňují (Strauss, Corbinová, 1999).

nimi, možné příčiny a důsledky zkoumaného jevu a tím mu lépe porozumět. V rámci datové triangulace jsem používala informace z rozhovorů s organizátory a s lektory, které se týkaly jejich konstrukcí metody jako takové a také konstrukcí pozitiv a negativ, jenž mohly podle nich vnímat klienti. Využívala jsem také informací zjištěných díky zúčastněnému pozorování. Tyto informace jsem uváděla v interpretaci v případě, kdy se týkaly výpovědí a témat, které se objevily u klientů. Při psaní dílčích závěrů jsem využívala také blíže neinterpretovaných dat (kategorií definovaných na začátku kapitoly), a to v případě, kdy přímo souvisely s kategoriemi blíže interpretovanými. Zjištěné poznatky jsem také srovnávala s teoretickými poznatky, rozvedenými v teoretické části. Celý proces interpretace je rozdělen na 3 části, týkající se jednotlivých dílčích otázek.

13 Etické aspekty výzkumu

Důležitými etickými otázkami, které by měl výzkumník ošetřit, je především informovaný souhlas zkoumaných jedinců s výzkumem. To znamená, že se osoba může svobodně rozhodnout, zda se výzkumu zúčastní anebo ne, a to po předchozím předání všech informací o průběhu a okolnostech výzkumu (Hendl, 2005). Zkoumaní respondenti byli před provedením výzkumu seznámeni s jeho účelem a měli možnost se svobodně rozhodnout, zda se výzkumu zúčastní anebo ne. Také souhlasili s pořízením zvukového záznamu rozhovorů na diktafon.

Další etickou otázkou výzkumu je zachování anonymity respondentů, v ideálním případě není identita účastníků výzkumu známa výzkumníkovi, pokud to není možné, nesmí být identita zkoumaného odhalena nikomu dalšímu (Hendl, 2005). Respondenti mého výzkumu byli na začátku seznámeni s tím, že jejich účast bude anonymní, že nikde nebudou uvedena jejich jména či jiné informace, které by mohly vést k jejich identifikaci. Jediné údaje, které uvádím ve výzkumu, se týkají demografických údajů respondentů, důležitých pro interpretaci a analýzu údajů. Respondenti také souhlasili s uvedením názvu projektu (Noc venku), v rámci kterého se týdenní dílna divadla utlačovaných uskutečnila.

C. INTERPRETAČNÍ ČÁST

14 Konstrukce využití metody divadla utlačovaných

V rámci této kapitoly se budu snažit zodpovědět DVO1, která zní: „*Jakým způsobem klienti bez domova konstruují využití metody divadla utlačovaných?*“ K této DVO jsem u respondentů vymezila následující kategorie, subkategorie a jejich dimenze:

1) metoda založená na dialogu a kolektivní práci lidí

- A. kolektivní práce lidí zabývajících se stejným problémem (A1: řešení problémů lidí bez domova: *A1a: problém bydlení, A1b: problém hledání práce, A1c: kontakty s úředníky a sociálními pracovníky, A1d: nefungující státní systém pomoci lidem bez domova, A1e: přístup veřejností vůči lidem bez domova, A2: práce v kolektivu lidí bez domova a lidí co bydlí: A2a: dokáže propojit lidi z různých vrstev*)
- B. díky divadlu se můžeme spojit dohromady (B1: dělat něco společně, B2: získat na síle něco dokázat, B3: nejsem v takové situaci sám)
- C. rovnocenný přístup lektorů a organizátorů (C1: nenutí klienty k ničemu, C2: způsob práce založený na dialogu klientů, účastníků a lektorů, C3: lidský přístup)

2) metoda založená na kontaktu s publikem

- A. participace lidí z publika (A1: zamyšlení nad problémy lidí bez domova: *A1a: možnost diskuze o problematice bezdomovectví, A2: možnost vyjádření názorů lidí z publika: A2a: hledání strategií pro změnu situace, A2b: vyzkoušení strategií změny v rámci divadla fórum*)
- B. divadelní představení může oslovit lidi z publika (B1: může oslovit veřejnost, sociální pracovníky, politiky, další lidi bez domova, B2: zkušenost s odezvou a zapojením publika z premiéry)
- C. skrze divadlo můžeme předat naději a povzbudit další lidi (C1: naděje, že je možné něco změnit, C2: naděje, že divadlo může něco ovlivnit)

3) potenciál metody divadla utlačovaných

- A. poukazovat na problémy (A1: předat informace o realitě života lidí bez domova, A2: práce s pravdivými příběhy lidí)

- B. něco změnit (B1: zlepšit životní situaci lidí bez domova, B2: zlepšit přístup ostatních lidí k lidem bez domova, B3: aby lidé pochopili situaci lidí bez domova, B4: získat možnost začlenit se do společnosti)
- C. aktivace lidí bez domova (C1: angažovat se: *C1a: touha za něco bojovat, C1b: něco dokázat*; C2: rozšiřovat iniciativu)

V interpretační části se budu blíže zabývat kategorií „potenciál metody divadla utlačovaných“, která se vztahuje k tématu, jak konstruují klienti bez domova možnost využití metody divadla utlačovaných.

14.1 Potenciál metody divadla utlačovaných

V rámci této kategorie jsem rozlišila 3 subkategorie a následně jejich dimenze, a to A. poukazovat na problémy, B. něco změnit, C. aktivace lidí bez domova.

14.1.1 Poukazovat na problémy

Ve výpovědích většiny klientů (kromě K1 a K3) se objevovaly informace o tom, že metoda divadla utlačovaných má potenciál poukazovat na problémy spojené s bezdomovectvím. Jedná se tak o prolamování tzv. „kultury ticha“, o které mluví Freire, a to díky možnosti klientů mluvit o svých životních problémech, které je trápí, a v kontaktu s publikem i díky možnosti je kriticky promýšlet (Freire, 1996; Prokop, 2005).

Dle klientů může divadlo poukazovat na problémy díky **předávání informací o realitě života lidí bez domova**. K2, K6 a K7 uvádějí, že skrze divadlo mohou ukázat, jak se žije lidem bez domova, v jakých těžkých situacích se mohou nacházet. K6 společně s K8 k tomu dodávají, že je možné také sdělit, že ne vždy se dostanou lidé na ulici vlastní vinou a že za všechny okolnosti si nemohou jenom sami. Pro K4 je divadlo prostorem, v rámci kterého je možné probírat situace lidí bez domova, je tedy spojeno s osvětou lidí díky předávání informací o jejich situaci, která nemusí být veřejnosti známá. K5 a K8 mluví vysloveně o tom, že skrze divadlo může být poukázáno na problémy, témata či přehlížené situace ve společnosti, že je potřeba dostat tato témata do podvědomí společnosti. K5 k tomu dodává, že je důležité lidi upozornit na potřebu řešení problémů, jinak mohou vést ke konfliktu ve společnosti.

K5: „(Divadlo by mělo ideálně)...poukazovat na některé charakteristické vlastnosti, co tu naši společnost pálí a...aby to nebylo takové zdlouhavé řešení...že by měli se snažit najít řešení anebo východiska a začít co nejdřív.“

Domnívám se, že se u klientů vyskytuje stereotypní představa o lidech z veřejnosti (o lidech, kteří osobně nemají zkušenost s bezdomovectvím), že si nedostatečně uvědomují problémy, kterým lidé bez domova čelí. To může být způsobeno jejich opakovanou zkušeností z kontaktu s ostatními lidmi, protože jak uvádí Allport (2004), stereotypy většinou vznikají na základě opakované zkušenosti s nějakou třídou objektů.

K5 a K8 nahlíží na možnosti divadla utlačovaných v širších souvislostech, poukazují i na důležitost hledání řešení problému, nejen poukázání na něj. Domnívám se, že je to dáno tím, že K5 se již delší dobu zabývá problematikou lidí bez domova v rámci účasti na organizaci projektu Noc venku společně s dalšími organizátory. U K8 to považují za důsledek toho, že se jedná o jediného mladého člověka v kolektivu klientů, který celkově reflektuje divadlo jiným způsobem než ostatní, nahlíží na něj více kriticky.

Výpovědi klientů ukazují souvislost s tvrzením Čermákové (1999), že cílem divadla utlačovaných podle Boala je klást otázky, týkající se sociálních témat a problémů, což následně vede lidi k zamyšlení nad těmito problémy.

Předat informace o realitě lidí bez domova je podle klientů možné díky **práci s pravdivými příběhy** klientů, ze kterých vychází celé představení. Výpovědi o práci se scénami z reálného života se objevily u K1, K3, K4, K5, K6 a K7. K6 a K7 popisují význam této práce s pravdivými příběhy v tom, že se diváci do nich mohou vcítit.

K7: „...že tam vlastně na tom divadle jde vidět...jako jak to cítíme. Že jako prostě to není, že si řeknu já su herečka nebo tak, že jako prostě, že je to ze života.“

O něčem takovém mluví také O'Leary (cit. in Remsová, 2011), která podotýká, že v divadle utlačovaných je prostor pro pravdivé příběhy, které umožňují lidem zažít si, jaké je to být bezdomovec skrze tyto příběhy. Jiný význam práce s pravdivými příběhy se objevuje u K5 a K6, podle kterých je spojen s divadelníky samotnými a s jejich možnou identifikací s postavou – pokud hrají příběh, který vychází z mého života, dokáží se do něj lépe vcítit a tak ho lépe zahrát.

Klienti tyto příběhy, které zažili oni sami ve svém životě, nazývají pravdivými příběhy. Může zde docházet ke kategorizaci jejich zkušeností z vlastního života tak, že je vnímají jako

typické příběhy lidí bez domova. Dochází zde k typizacím jejich zkušeností, které spojují se všemi lidmi bez domova (Berger, Luckmann, 1999). Klienti si tak mohou zařazovat svoje zkušenosti do obecné kategorie příběhů všech lidí bez domova (Allport, 2004).

Datová triangulace:

V porovnání s výpověďmi klientů se organizátoři a lektoři vyjadřovali podobným způsobem, tedy že divadlo může sloužit k poukazování na problémy lidí bez domova skrze divadelní příběh, který je založen na zkušenostech klientů ze života. O1, O2, L1 a L2 pak také poukazují na roli pravdivých příběhů při vytváření výsledného představení. Lektoři a organizátoři se navíc vyjadřovali i k širším souvislostem, jejich výpovědi se vztahovaly i k tomu, co by mělo upozornění na problémy dále implikovat. To je dle mého názoru způsobené jejich širším náhledem na problematiku bezdomovectví a možnosti divadla utlačovaných, které je ovlivněno jejich vzděláním.

O1 a O3 se na divadlo dívají podobně jako K5 a K8. Sdělují, že divadlo má poukazovat na problémy, na něco co je v nepořádku, dostat tato témata a nutnost jejich řešení do povědomí lidí. Mezi lektory L1 divadlo pojímá jako prostředek k otevření tématu a zvizualizování problému či konfliktu ve společnosti, což následně slouží k otevření dialogu mezi lidmi. L2 vnímá potenciál divadla utlačovaných v možnosti upozornit na problém, na to, že systém nefunguje, že jsou některé skupiny lidí vyloučeny ze společnosti.

L2: „...divadlo jako takový vnímám jako geniální prostředek k právě otevření toho tématu...“

Dále se lektoři vyjadřují k možnosti identifikace s postavou (podobně jako K5 a K6), uvědomují si důležitost identifikace s příběhy jak ze strany divadelníků, tak ze strany diváků. To, že se diváci mohou vcítit do herců v průběhu představení (o čemž mluví K6 a K7) může být podle lektorů spojeno s faktem, že se identifikují s hrdiny příběhu. Tato identifikace je pak podle nich důležitá k tomu, aby cítili potřebu angažovat se v příběhu, a vstupovat do něj. Obdobnou potřebu zmiňují Pavlovská a Remsová (2006), které mluví o důležitosti reálného tématu představení, aktuálního pro dané publikum, jelikož zájem diváků ovlivňuje jejich aktivní účast v další fázi divadla. Tato identifikace diváků s příběhem (díky možnosti vcítění se do postav divadla) tedy sehrává důležitou roli ve fázi kontaktu s publikem, kdy se mají diváci zapojovat do diskuze o tématu a do scén divadla.

Ze zúčastněného pozorování se potvrzují výpovědi klientů o potřebě poukázat na vlastní problémy ze života, a to v podobě vyřčených očekávání na začátku týdenní dílny (k tomuto

tématu se vyjádřili 4 klienti). Také jsem zaregistrovala další jevy, které implikuje práce s pravdivými příběhy. Identifikace klientů s příběhy, na kterých pracovali a které sami přinášeli, dále způsobovala jejich větší aktivizaci v celém procesu práce (pokud se dokázali vcítit do tématu, na kterém se pracovalo, měli potřebu se k němu vyjádřit a dál ho rozvíjet). Umožňovalo jim to také ujasnit si některé události či situace ze svého života pomocí sdílení s ostatními. Zde můžeme vidět paralely s psychodramatem a sociodramatem, které pomáhají náhledu a porozumění situacím ze života a porozumění sobě i ostatním lidem (Vymětal et al., 2007; Sternberg, Garcia, 2000).

14.1.2 Něco změnit

Ve výpovědích všech klientů se objevovaly informace o tom, že by divadlo utlačovaných mohlo něco změnit. Zde se odráží teorie divadla utlačovaných, která za cíl všech svých technik pojímá transformaci společnosti směrem k osvobození utlačovaných (Boal, 2006). Vzhledem k tomu, že byl výzkum prováděn na začátku celého projektu, tak se jedná spíše o nějaká očekávání a naděje do budoucna. U respondentů se tak mohou vyskytovat idealizace metody divadla utlačovaných a jejího potenciálu. Může docházet k jeho přeceňování, o kterém mluví Hartl a Hartlová (2010) či se u nich může projevat snaha o pozitivní vidění metody, o které mluví Smékal (2005). Explicitně vyjádřili možnost změny skrze divadlo klienti K4, K6, K7 a K8.

K8: „Já mám představy o tomhle divadle, že věřím, že dokáže něco změnit, že vlastně dokáže změnit jedince, dokáže změnit skupinu a myslím si, že dokáže změnit něco ve vzduchu, nakopnout ty lidi, co do toho jsou až vtáhnutí.“

Mezi první oblast možné změny řadí klienti **zlepšení životní situace lidí bez domova**. Vyslovili se k ní K4, K5, K7, a to ve vztahu k možnosti získání bydlení či zlidštění životních podmínek (K7 například mluví o možnosti žít svobodně). K5 to pojímá širším způsobem, podle něj by divadlo mohlo pomoci k vyřešení problému bezdomovectví tím, že se díky němu podaří prosadit nějaká změna v oblasti bydlení. Zde vidím souvislosti s tvrzením Horáka (2006), podle kterého k bezdomovectví může přispívat nefunkční systém v oblasti sociálního bydlení a nedostatečné využívání některých nástrojů bytové politiky. Nefungující systém může mít vliv na klienty, kteří se tak mohou ocitát v začarovaném kruhu, ze kterého nevidí cestu ven.

K4: „Protože takhle to dál opravdu nepude. Protože ty lidi, který ať jsou bezdomovci, nebo ať jsou tady na noclehárnách nebo azylákách, jo tak stejně nemaj východisko z toho začarovanýho kruhu ... že se to opakuje ... Což je vlastně současná situace.“

Další oblastí možné změny je **zlepšení přístupu ostatních lidí k lidem bez domova**, o které se zmiňují K1, K3, K6, K7. K6 se odvolává k sociálním pracovnícím, K7 k „těm nahore“ – tedy k politikům. K1 a K3 se odvolávají na širokou veřejnost.

K3: „No abysme oslovili ty úřady a veřejnost, aby byli vstřícnější a zacházeli s lidma podle demokratického, podle správněj demokracie.“

Klienti tak mohou vnímat, že se u lidí z veřejnosti a u pracovníků mohou vyskytovat různé negativní stereotypy a předsudky o lidech bez domova, na základě kterých s nimi jednají. Stereotypy mohou u veřejnosti vznikat na základě opakované zkušenosti s lidmi bez domova, někdy jim však může chybět jakákoliv opora ve faktech (Allport, 2004). Proto klienti mluví o možném pochopení jejich situace ze strany veřejnosti, které by mohlo pomoci tyto stereotypy odbourat. K tématu, že by díky divadlu mohli lidé **lépe pochopit situaci lidí bez domova**, se vyjádřili K1, K2, K4, K6, K7 a K8. K2, K4 a K6 vysloveně vnímají možnosti divadla v tom, že by lidé pochopili a vcítili se do těžkosti života lidí bez domova. K1 se odkazuje k tomu, že mají pochopit i jejich potřebu bydlení a zázemí, K7 jednoduše vnímá, že by se mohli vcítit do jejich situace. Mezi oblastmi změny můžeme vidět souvislosti, když lidé z veřejnosti lépe pochopí situaci lidí bez domova, možná se k nim začnou chovat lépe a tak se jejich situace bude moci zlepšit. Díky tomu by mohlo dojít k větší možnosti **začlenění se do společnosti**, o kterém mluvili K1, K2 a K3. K1 se zmiňuje o nároku na slušný život, bydlení a zázemí. K2 mluví o právu na začlenění se do společnosti, K3 to pojímá jako vlastní snahu se začlenit.

Datová triangulace:

K oblasti zlepšení životní situace lidí bez domova se vyjádřila L2, která mluví o očekávání klientů, které se týká změny v oblasti bydlení. O2 pojímá možnost změny v celkovém náhledu na problematiku bydlení a postojích k ní. O zlepšení přístupu ostatních lidí k lidem bez domova se vyjádřily všechny organizátorky. O2 se odkazuje k sociálním pracovnícím a změně jejich přístupu k lidem bez domova, aby byly k nim citlivější. O1 a O3 vztahují téma změny přístupu k veřejnosti jako takové, jelikož vidí nějakou možnost změny v odbourání

předsudků či stereotypů o lidech bez domova u veřejnosti díky pochopení jejich situace. Zde se vyjadřují podobně jako klienti, kteří očekávají, že veřejnost lépe pochopí situaci lidí bez domova. K tématu zlepšení přístupu se nevyjádřil žádný z lektorů. To může být způsobeno tím, že díky účasti na divadelním procesu měly účastnice z řad organizátorek možnost více se vcítit do problémů a tužeb lidí bez domova. Organizátoři ani lektoři se pak nezmiňují o možnosti začlenění do společnosti.

Výše uvedená témata se také vyskytovala v hlavním příběhu divadla, který účastníci tvořili, což jsem měla možnost sledovat v průběhu dílny. Jejich příběh byl tvořen z témat, která byla pro klienty důležitá a na které chtěli upozornit (např. kontakt s úředníky či sociálními pracovníky, situace při hledání práce, situace v azylových domech, kontakt s veřejností). Klienti se často v průběhu dílny vyjadřovali skrze pojmy jako začarovaný kruh. Celý příběh výsledného představení byl také pojat v jakémsi kruhu, který nakonec byl nazván „Kruh naděje“, i když mezi návrhy názvu byl silně zastoupen právě „Začarovaný kruh“. Zde je vidět snaha klientů a celkově všech účastníků dílny o pozitivní náhled na situaci do budoucna, která by se mohla změnit právě v kruh naděje, což souvisí s možnou idealizací vlivu divadla.

Z pozorování vyplývá, že všechna témata vztahující se ke společnosti byla hodně emotivní a palčivá pro účastníky dílny. Ve scéně, která se věnovala kontaktu s veřejností (kdy herci křičeli různé nadávky na hlavního hrdinu), se často stávalo, že u klientů docházelo k emotivním prožitkům děje na scéně. Bylo to způsobeno tím, že scéna vycházela z osobních příběhů klientů, kdy si je měli možnost znovu prožít i v divadle (více viz interpretace DVO3). Klienti se však upínají do budoucna a na konci scény hlavní hrdina zvolává: „Chci patřit mezi vás, dejte mi druhou šanci!“ V tomto výroku můžeme vidět symboliku toho, co by klienti chtěli divadlem změnit.

14.1.3 Aktivace lidí bez domova

Freire (1996) píše, že díky praxi pedagogiky osvobození jedinci přebírají zodpovědnost za svůj boj, začínají se chovat jako aktivní subjekty a začínají participovat na samotném osvobozovacím procesu. Tato aktivizace a angažovanost se objevovala nějakým způsobem ve výpovědích všech klientů.

K tématu **angažovanosti** skrze divadlo utlačovaných se vyjádřili všichni klienti kromě K3. Angažovanost ve stylu **touhy za něco bojovat** se objevila u K1, K2, K4, K7 a K8. K1 a K8 touhu pojmají tak, že díky divadlu mají možnost ukazovat lidem, že i oni mají na něco

nárok. K8 navíc mluví i o tom, že by se oni klienti mohli začít cítit jako hrdinové a za něco bojovat.

K8: „ ... chtějí asi zažít to že...za něco se snaží bojovat a že...se budou v jednu chvíli, možná tu konečnou, cítit jako člověk, a možná cítit jako ten hrdina. To bych jim přála, víš že něco prorazili a ucítili by, že nejsou ty srágoři, co je bere to okolí.“

V obdobném duchu se nese i výpověď K4, který chce zburcovat lidi, aby začali něco dělat. Také společně s K7 vyjadřují, že chtějí něco změnit, změnit podmínky života. K2 vyloženě mluví o tom, že je potřeba dále se angažovat.

S touhou za něco bojovat také souvisí téma **něco dokázat**, které se objevilo u klientů K1, K2, K5 a K6. K1 mluví jak o svojí vlastní touze něco dokázat, tak i o společné motivaci skupiny. To reflektuje i K5, který po dobu dílny vnímal elán a atmosféru skupiny něco dokázat. K2 mluví o tom, že skrze divadlo utlačovaných chtějí dokázat lidem, že i utlačovaní lidé mají možnost dostat novou šanci. K6 pak zpětně reflektuje to, že něco dokázali.

Z výpovědí klientů vyplývá, že u nich může docházet ke zplnomocnění, které podle Navrátila (2001) tkví v osvojení si takových dovedností, které jsou potřeba k tomu, aby klient aktivně měnil podmínky svého života, a tak získal větší moc nad svým životem. Může však také docházet k jejich idealizaci sebe sama skrze identifikaci s určitými hodnotami, které jsou pro ně ideálem (Nakonečný, 2009). To může mít pozitivní vliv na jejich motivaci něco změnit v podmínkách svého života. Na druhou stranu může docházet k znečitlivění vůči možným problémům, které mohou při této snaze nastat (Smékal, 2002).

Ve vztahu k divadlu utlačovaných se klienti také vyjadřovali k potřebě **rozšiřovat iniciativu**. K té se vyslovilo pět klientů (K2, K4, K5, K6 a K7). Někteří ji zmiňují jenom v obecné rovině (K6, K7), K2 ji vztahuje k rozšíření povědomí o divadle utlačovaných. Pro K4 je důležité, aby se podobné projekty spojovaly dohromady, jelikož to považuje za jedinou cestu, jak něčeho dosáhnout.

K4: „Jako já jsem proto, aby se veškerý projekty, který jsou podobný a mají tak nějak stejný zaměření, aby se sdružili dohromady...protože to je jediná cesta, jak vlastně něčeho dosáhnout.“

K5 pojímá rozšíření v možnosti zabývat se i jinými tématy, která jsou dle něj potřeba protlačit do povědomí lidí. Tito respondenti tak vidí divadlo v širším kontextu, kdy si uvědomují, že divadlo samo o sobě má omezený potenciál.

Potřebu rozšíření iniciativy respondenti vidí také v připojení dalších lidí do projektu. Toto explicitně vyjadřuje K1 a K7, pro které divadelní představení může sloužit jako výzva pro ostatní, aby se zapojili či připojili ke skupině. Tady můžeme vidět možnou vizi klientů o budoucím vývoji jejich skupiny divadla utlačovaných, která funguje v anglické společnosti Cardboard Citizens. Ti objíždějí s jejich představením noclehárny pro bezdomovce v Londýně a uvádějí, že díky těmto představením každoročně společnost oslovuje velký počet lidí bez domova, z jejichž řad se rekrutují noví členové společnosti (Cardboard Citizens Annual Review 2011/2012). Podobně i tato skupina vzešlá z týdenní dílny má naplánovaných několik představení v azylových domech pro lidi bez domova, v rámci kterých může vyzývat další lidi k připojení se ke skupině.

Datová triangulace:

Obecně o aktivizaci klientů mluví O3, která pozorovala v průběhu dílny, jak se postupně klienti aktivizují. O2 a L1 vnímají jako smysl metody divadla utlačovaných zplnomocňování lidí a jejich aktivizaci. O touze klientů za něco bojovat či něco dokázat tedy mluví také, nicméně používají jiného jazyka pro tento jev (pojmy zplnomocnění, aktivizace). Pro L1 divadlo může fungovat tak, že zaseje semínko představy, že lze svět měnit a že i klienti sami ho mohou měnit. Zmocňování pak pojímá v kontextu aktivity lidí, kteří bojují za svá práva, za osvobození lidí. Do jeho konstruování potenciálu metody divadla utlačovaných zplnomocňovat lidi se může promítat jeho pedagogické vzdělání a tedy i možné vzdělání v pedagogice utlačovaných. V jeho výpovědích totiž často vyznívá pohled na svět skrze jazyk a diskurz této perspektivy, používá termíny podobné jako autoři pedagogiky a divadla utlačovaných. Sám pak také reflektuje to, že klienti v průběhu dílny měnili svůj styl přemýšlení o jejich vlastní realitě směrem ke zplnomocnění, o čemž mluví Freire (1996) jako o probuzení uvědomění neboli kritické formě přemýšlení o vlastním životě a své životní situaci.

L1: „Že jsme tam někdy seděli a povídali jsme si, a najednou já jsem viděl, že ti lidé o té své realitě, o té jejich realitě začínají přemýšlet jinak. A někdo tam třeba řekl, no a to prostě musíme bojovat, to prostě musíme ukázat, to musíme prostě na tohle upozornit.“

Organizátoři a lektoři se také vyjadřují k touze klientů něco dokázat. Tato touha se objevuje u O1, která mluví podobně jako klienti o společné motivaci skupiny něco dokázat. O3 a L2 pak mluví o klientech, kteří si díky divadlu mohli sami sobě něco dokázat. Objevuje se zde na jedné straně vztažení něco odkázat k okolí, kterému se divadlo hraje, což reflektovali i sami klienti. Nicméně se zde objevuje také touha něco dokázat sobě samotným (zde vnímám spojení s pojetím sebe sama klientů). Lektoři ještě navíc uvádějí možný důvod, proč klienti vnímali velkou touhu za něco bojovat či něco dokázat. Tou byla podle výpovědí L1 a L2 motivace skupiny, její zájem o téma bydlení a potřeba něco změnit v této oblasti.

O1, O2, L1 a L2 také vnímali podobně jako klienti potřebu rozšiřovat iniciativu. O1 podobně jako K5 vnímá možnost rozšíření na další témata či cílové skupiny. O2 a L2 popisují potřebu navazovat na další aktivity spojené s tématem divadla (téma bydlení), L2 se přidává k názoru K4, že je potřeba být navázaný na další subjekty, které se zabývají stejnou problematikou.

L2: „ Ale je strašně důležitý mít na sebe navázaný právě nějaký neziskový organizace, který jsou už třeba aktivně činný vlastně už v tomhle tématu ...“

Oba lektoři a O2 tedy vnímají potřebu návaznosti na něco dalšího po divadle (navázání na subjekty již činné v problematice, na konkrétní akce, na další aktivity). O1, O2 a L1 podobně jako klienti také popisují rozšíření iniciativy v připojení dalších lidí do projektu.

Výroky lektorů jsou tedy v částečném rozporu s teorií podle Čermákové (1999), podle které tkví cíl divadla utlačovaných v tom, že díky zabývání se sociálními problémy dochází k zamyšlení lidí nad těmito problémy, což by společně s praktickou zkušeností z divadla mělo vést k překonání útlaku. Lektoři podobně jako Čermáková konstruují divadlo utlačovaných a jeho techniku divadlo fórum jako důležitý nástroj k otevření tématu, vidí však důležitost k překonání útlaku v návaznosti na nějaké další aktivity.

14.2 Dílčí závěr

Cílem této kapitoly bylo odpovědět na DVO1, která zní: *„Jakým způsobem klienti bez domova konstruují využití metody divadla utlačovaných?“* K odpovědi na tuto otázku použiji informace získané interpretací kategorie „potenciál metody divadla utlačovaných“ ve spojení s některými subkategoriemi z dalších blíže nerozváděných kategorií, které souvisí s tématem.

Klienti bez domova konstruují využití metody divadla utlačovaných v tom, že má potenciál poukazovat na problémy, jelikož divadelní představení jimi vytvořené může předávat publiku informace o realitě jejich života díky tomu, že je jeho děj založen na jejich osobních příbězích. Využití divadla pak vnímají v možnosti něco změnit, a to v oblasti životní situace lidí bez domova či přístupu ostatních lidí k bezdomovcům. Něco změnit může také v tom, že skrze divadelní představení lidé pochopí situaci lidí bez domova, s čímž souvisí i větší možnost jejich začlenění do společnosti. Divadlo také podle nich umožňuje aktivaci lidí bez domova (jich samotných i dalších lidí z publika), a to ve směru větší angažovanosti v podobě touhy za něco bojovat či něco dokázat. Angažovanost je podle nich propojena s rozšířením iniciativy na další aktivity a témata či spojením s dalšími subjekty a připojením dalších lidí k celému projektu.

Metoda divadla utlačovaných podle výpovědí respondentů umožňuje poukazovat na problémy, má tedy potenciál prolamovat „kulturu ticha“, o které mluví Freire (1996). Ten za prolamování kultury ticha považuje to, že lidé mají možnost mluvit o svých problémech a tím i možnost je kriticky promýšlet. Tohoto kritického promýšlení by se podle klientů mohlo dosáhnout u diváků díky divadlu, které poukazuje na problémy lidí bez domova. Klienti mohou vycházet ze svých stereotypních představ o lidech z publika či veřejnosti, podle kterých si dostatečně neuvědomují problémy lidí bez domova. Metodu divadla utlačovaných pojmají tak, že je založená na práci s jejich pravdivými příběhy ze života, na základě kterých je vytvořen celý příběh. Zde může sehrávat důležitou roli i fakt, že se dílny účastnili lidé, kteří se zajímali o stejný problém či ho přímo prožívali. Společně pak na problému prostřednictvím divadla mohli pracovat.

Díky tomu, že se v divadle pracuje s příběhy klientů, je možné předat publiku informace o životě lidí bez domova a poukázat na problémy, kterým lidé bez domova čelí. Zde klienti vychází z jejich předpokladu, že jejich příběhy jsou příběhy všech lidí bez domova, dochází u nich ke kategorizaci jejich zkušeností (Allport, 2004). Práce s příběhy ze života je podle nich také důvodem, že se v průběhu divadelního představení diváci mohou vcítit do jednotlivých postav. Toto potvrzuje i výpověď O'Leary (cit. in Remsová, 2011), která podotýká, že v divadle utlačovaných je prostor pro pravdivé příběhy, které umožňují lidem zažít si, jaké to je být bezdomovec. Pro některé klienty by divadlo mohlo poukázat také na nutnost problémy řešit (propojení s kategorií publika). K tomu, aby si diváci uvědomili problémy lidí bez domova a nutnost jejich řešení, může pomoci potenciál divadla oslovit lidi z publika. Jak zmiňují lektori, oslovit publikum by mohlo divadlo proto, že se diváci díky možnosti vcítit se

do herců mohou s příběhem a jeho postavami identifikovat. Tato identifikace je podle Pavlovské a Remsové (2006) důležitá právě kvůli následné angažovanosti diváků na tématu a jejich aktivní účasti v další fázi divadla fórum. Tímto způsobem dochází i u diváků k zamyšlení se nad otázkami, týkajícími se bezdomovectví a problémů s ním spojených, což koreluje s Boalovým pojetím cíle divadla utlačovaných (Čermáková, 1999).

Díky výše popsanému se klienti domnívají, že by divadlo utlačovaných mohlo mít potenciál něco změnit, k čemuž se upíná také Boal (2006), který za cíl všech technik divadla utlačovaných považuje změnu společnosti. Možné změny klienti vidí spíše do budoucna, jelikož v okamžiku šetření byl projekt teprve v začátcích. Mohou se u nich projevovat různé idealizace potenciálu metody v podobě přeceňování, o kterém mluví Hartl a Hartlová (2010), či jejich pozitivní vidění metody, o které mluví Smékal (2005). Idealizace potenciálu metody může mít pozitivní vliv na jejich zapojení se do celého projektu skrze sdílení společného cíle. Může mít také negativní důsledky v případě, že se změny nepodaří realizovat (např. pocit zklamání, rezignace).

Oblasti, ve kterých by podle klientů mohlo dojít ke změně, souvisí s tématy probíranými v průběhu dílny a prezentovanými na výsledném představení. Někteří klienti se domnívají, že by díky divadlu mohli lidé z publika pochopit situaci lidí bez domova. Podle jiných by se mohl změnit přístup veřejnosti k lidem bez domova, což by mohlo být způsobeno pochopením situace lidí bez domova. Klienti tak mohou vycházet z jejich zkušenosti s okolím, které s nimi jedná na základě negativních stereotypů a předsudků (Allport, 2004). Klienti také očekávají změnu v jejich celkové životní situaci, a to především v oblasti bydlení či zlidštění jejich životních podmínek. Někteří se pak domnívají, že by díky divadlu mohli mít větší šanci začlenit se do společnosti. Oblasti změn, ve které doufají, mohou vycházet z jejich vnímání celé jejich životní situace, kterou popisují jako začarovaný kruh. Ten může být mimo jiné způsoben nefunkčním systémem v oblasti sociálního bydlení, o kterém mluví Horák (2006). V rámci názvu představení „Kruh naděje“ pak vyjadřují pozitivní pohled do budoucnosti, a to i ve vztahu k potenciálu divadla něco změnit.

Jako velký potenciál divadla utlačovaných pak konstruuji aktivaci a angažovanost lidí bez domova. To může vycházet ze zaměření pedagogiky osvobození podle Freireho (1996), díky které jedinci přebírají zodpovědnost za svůj boj, začínají se chovat jako aktivní subjekty a začínají participovat na samotném osvobozovacím procesu. Tato aktivace a angažovanost se u nich projevila buď v podobě touhy za něco bojovat, nebo v podobě něco dokázat. Tyto touhy mohou být výrazem idealizace jejich vlastního já, tedy identifikací s určitými hodnotami, které považují za ideální (Nakonečný, 2009). Tato idealizace může mít pozitivní vliv

v podobě motivace něco změnit ve svém životě. Touha bojovat či něco dokázat se dle nich vztahuje jak k nim samotným, tak k možnosti tuto touhu zapálit v lidech z publika. Souvisí také s procesem zmocnění u klientů, kdy si osvojují dovednosti potřebné k tomu, aby aktivně měnili podmínky jejich života (Navrátil, 2001). Zplnomocnění klientů vnímali v průběhu dílny právě lektoři a organizátoři. Jako jednu z možných důvodů jejich aktivace a angažovanosti uvádějí lektoři to, že se jednalo o velmi motivovanou skupinu klientů, kteří měli zájem a potřebu něco změnit v oblasti bydlení. V případě, že by skupina klientů nebyla motivovaná pro práci na možné změně skrze divadlo utlačovaných, by nemuselo ke zplnomocnění a aktivaci klientů docházet. Nemotivovanost skupiny se tak může jevit jako možné riziko pro práci s divadlem utlačovaných.

Aktivaci lidí bez domova klienti vidí také v potřebě rozšiřovat iniciativu. Ta je podle některých potřebná v podobě připojování dalších lidí, čímž se opět obrací směrem k publiku divadelního představení. Představují si vývoj projektu podobný tomu, který probíhá ve společnosti Cardboard Citizens, jenž se skrze představení fórum rozrůstá o nové členy (Cardboard Citizens Annual Review 2011/2012). Podle jiných klientů by se mělo divadlo rozšiřovat skrze spojení s dalšími projekty či subjekty zabývajícími se stejným tématem, anebo navázáním dalších aktivit. Toto reflektovali jako důležité také lektoři a organizátoři. Zde se tedy ukazuje pojmání projektu v širším kontextu, kdy si respondenti uvědomují možné limity metody a potřebné podmínky k tomu, aby mohlo být využito potenciálu divadla něco změnit. Rozcházejí se tak částečně s tvrzením Čermákové (1999), podle které sama praktická zkušenost z divadla (při hledání strategií změn situací z příběhu) má potenciál k překonání útlaku ve společnosti.

15 Konstrukce pozitiv práce s metodou divadla utlačovaných

V této kapitole se budu snažit nalézt odpověď na DVO2, která zní: „*Jakým způsobem klienti bez domova konstruují pozitiva práce s metodou divadla utlačovaných?*“ V rámci této DVO jsem u respondentů identifikovala následující kategorie, subkategorie a dimenze:

1) práce v kolektivu lidí

- A. seznámení s novými lidmi (A1: vznikla nová přátelství: *A1a: emotivní loučení s lidmi na konci dílny*, A2: spojení lidí se stejnými problémy)
- B. stmelený kolektiv (B1: dobrá parta, B2: souhra a spolupráce lidí při divadelní práci, B3: společná snaha na něčem pracovat, B4: podpora od skupiny: *B4a: vzájemně si pomáháme*, *B4b: povzbuzení od ostatních*, *B4c: pochopení problémů jednotlivců od skupiny*)
- C. pocit skupinové identity (C1: My jsme něco zvládli a dokázali)

2) přístup lektorů

- A. lidský přístup (A1: berou nás takový, jaký jsme, A2: byli upřímní a přirození, A3: byli chápající a uměli se do nás vcítit, A4: byli vstřícní)
- B. rovný přístup (B1: nerozkazovali, B2: do ničeho nás nenutili, B3: dávali nám prostor)
- C. dobrá komunikace (C1: důraz na komunikaci v procesu práce, C2: povzbuzení a dodání sebedůvěry účastníkům, C3: předávání zkušeností lektorů účastníkům, C4: trpělivost lektorů v komunikaci)

3) prostředí a program týdenní dílny

- A. příjemné prostředí na dílně (A1: klid a pohoda, A2: kontakt s přírodou, A3: zajištění jídla v průběhu celého týdne)
- B. program mimo divadelní tvorbu (B1: výlety, B2: focení společných fotek, B3: táborák)

4) osobní přínosy

- A. získání nových zkušeností (A1: nové zážitky, A2: nové informace: *A2a: informace o významu konfliktu ve společnosti*, *A2b: poznání nových situací ze*

života, A2c: film o využití divadla utlačovaných v Indii, A2d: zjištění, že některým lidem není lhostejná situace lidí bez domova, A2e: podněty ke zlepšení komunikace s lidmi, A3: kritická reflexe a uvědomění)

- B. dodání optimismu do života (B1: elán a nová energie do budoucna, B2: vzpruha, že by se mohlo se situací něco udělat, B3: nová šance do života, B4: touha něco změnit ve svém životě, B4: posílení ve vlastní situaci života, B5: celkové pozitivní emoce spojené s vnímáním celé týdenní dílny: B5a: pocity radosti, B5b: pocity spokojenosti, B5c: pocity štěstí)
- C. osobní změna klientů (C1: dodání sebevědomí, C2: podněty k zamyšlení o vlastním životě, C3: učím se chápat a poznávat charaktery lidí, C4: víc se projevují: C4a: projevují emoce, C4b: projevují se verbálně, C5: návrat k sobě sama, C5: chci něco změnit ve svém životě)
- D. možnost vyjádřit, v jaké situaci žiji (D1: vyjádřit svůj názor, D2: vyjádřit své pocity)

V interpretační části se budu blížeji zabývat kategoriemi „přístup lektorů“ a „osobní přínosy“, které se vztahují k zodpovězení DVO2 (z důvodu omezeného rozsahu blíže neinterpretuji kategorii „práce v kolektivu lidí“, která je však také důležitá k zodpovězení DVO2).

15.1 Přístup lektorů

Obecně se dá říci, že se všichni klienti k lektorům vyjadřovali pouze pozitivně, většinou se při otázce po ideálním lektorovi vyjadřovali ve smyslu, že lektoři na dílně byli víceméně ideálními typy. Mohou se tak u nich objevovat určité idealizace lektorů, které by mohly být propojeny s vývojem jejich ideálního já, kdy sehrává důležitou roli právě idealizace důležitých osob kolem nich (Hartl, Hartlová, 2010). To reflektuje také L2, která mluví o určitém zbožňování jich lektorů ze strany klientů, které podle ní souvisí s jejich sebedůvěrou. Podle ní se zbožňování objevovalo více u klientů, kteří měli sebedůvěru nižší.

L2: „Protože třeba tam byli lidi, kteří byli víc, kteří měli víc v sobě tu sebedůvěru. To neříkal zase každý. Ale ti lidi, kteří možná byli víc komfortní sami v sobě, tak neměli potřebu nás až tak jako zbožňovat.“

S klienty, kteří je tolik nezbožňovali, mohli podle L2 navázat vztah vzájemného oceňování.

V rámci této kategorie jsem rozlišila 3 subkategorie a jejich dimenze: A. lidský přístup, B. rovný přístup, C. dobrá komunikace.

15.1.1 Lidský přístup

Mezi klienty se k lidskému přístupu lektorů vyjádřili K1, K2, K5, K6, K7, K8. Pro K1 bylo důležité, že se lektoři ke klientům chovali lidsky a brali je takové, jací jsou. Něco podobného vnímal také K2, který popisuje, že se jich lektoři neštíteli. Tito klienti se mohli cítit stigmatizováni ve společnosti, tedy že jim ostatními lidmi byly připisovány diskreditující atributy (Goffman, 2003). Domnívám se, že z důvodu pocitu stigmatizace pozitivně hodnotili přístup lektorů, který se jim jevil jako odlišný.

K1 se o lektorech také vyjadřoval tak, že byli upřímní a přirození, že si na nic nehráli. Upřímnost byla důležitá také pro K2. Pro další klienty (K5, K6, K7, K8) bylo zase důležité to, že se lektoři byli schopni vcítit do klientů a měli pro ně pochopení.

K6: „Oni byli takoví...oni byli lidoví, rozumíš, a dovedli se do tebe tak jako vcítit, asi tak nějak... Dovedli si s tebou povykládat o všeckem, dovedli tě vyslechnout víc.“

Zde se ukazuje vliv pohlaví, jelikož empatii a pochopení upřednostňují především klientky ženy (K6, K7 a K8). U K5 tomu může být dle mého názoru tím, že se jednalo o velmi citlivého a emocionálního člověka, u kterého docházelo k určitému typu návalu emocí i v rámci normálního projevu.

U klientů K4 a K6 se pak jako důležitá ukazuje také vstřícnost a přístupnost lektorů.

Datová triangulace:

Podobně jako klienti se i organizátoři vyjadřují k lektorům kladně a při popisu ideálního lektora vycházejí z jejich zkušenosti z dílny. O2 a O3 však dodávají, že pro ně obraz ideálního lektora neexistuje a uvědomují si, že tato shoda může být způsobena i tím, že mají jenom jedinou zkušenost s divadlem utlačovaných a jeho lektorováním.

Lidskost jako taková se objevuje ve výpovědi L2, která ji uvádí jako hlavní význam divadla utlačovaných pro ni samotnou. O lidskosti jako vlastnosti ideálního lektora také mluví O3. K dimenzi „berou nás takový, jaký jsme“ se podobně jako K1 a K2 vyjádřila i O3, podle které byli lektoři tolerantní. K tomu, že lektoři by měli být chápací a umět se vcítit do

účastníků, se vyjádřili O3, O2 a L1. Pro O3 je důležitá empatie a citlivost na lidi, O2 zase vnímá jako důležitou celkovou vnímavost. L1 pak uvádí důležitost citlivosti lektora k příběhům lidí, zájmu o ně samotné i jejich příběhy. Podobně jako K4 a K6, kteří mluví o vstřícnosti lektorů, se vyjadřují i O2 a L1, které tuto vstřícnost popisují jako otevřenost vůči lidem. Z těchto výpovědí tedy může vyplývat, že pokud lektoři považují tyto vlastnosti za důležité, tak je uplatňují vůči klientům v průběhu práce. I výpovědi ze strany organizátorů potvrzují výpovědi klientů.

15.1.2 Rovný přístup

Rovný přístup vychází z teorie pedagogiky osvobození, v rámci které je osvobozující vzdělávání založeno na dialogu mezi pracovníky a klienty. Dialog je podle Freireho možný jen v případech, kdy je mezi nimi nastaven horizontální vztah (Freire, 1996).

Vysloveně o rovném přístupu či rovných vztazích se zmiňují klienti K1, K4, K5 a K6. Klienti kromě K5 o něm mluví při spojení s lektory, K5 ho pojímá v širším kontextu celého kolektivu lidí. K rovnému přístupu se vyjádřila také K7, která popisuje, že lektoři nepoužívali žádné povely či rozkazy. U K6 se objevily informace o tom, že lektoři nikoho do ničeho nenutili, tedy že jim nechali možnost rozhodnout se, čeho z programu se účastnit a čeho ne. K7 společně s K8 se také vyjádřily, že lektoři dávali klientům prostor k jejich vyjádření a komunikaci.

K7: „...jo a líbilo se mi, že oni nás jako prostě nechali jo, nechali nás prostě dělejte si ... a že jsme jako prostě mohli komunikovat, když třeba...že jako tam nebyly povely, že jako tam právě byla ta komunikace.“

Zde vidím možný vliv pohlaví na konstruování důležitosti prostoru k vyjádření, jelikož se jednalo o klientky ženy, které mohou mít větší potřebu prostoru než muži. Také se tu subkategorie rovný přístup prolíná se subkategorií dobré komunikace (viz dále).

Datová triangulace:

K rovnému přístupu se vyjádřily také O1 a O2, které ho však vnímaly i ze své pozice, která byla zčásti podobná té lektorské (nebyly klienty bez domova). O1 popisuje, že se jí líbilo, že vztahy na dílně fungovaly ne na jejich nadřazenosti, ale víceméně na bázi kamarádství. O2 pak dodává, že vztahy na dílně byly hodně partnersky nastavené, a to i přes to, že se jak u klientů, tak u nich – lektorů a organizátorů, vyskytovaly různé stereotypy, předsudky či

idealizace ve vztahu k druhé skupině. Proto je podle ní potřeba na rovném přístupu dále pracovat. O vývoji přístupu podobně jako O2 mluví také L1, který vnímal ze začátku dílny rozdělování na My-Vy. Podle něj klienti lektory vnímali jako nějaké experty, nicméně v průběhu týdne se jejich vnímání proměnilo spíše v obraz lidí s více zkušenostmi. L2 se vyjádřila ke vztahům jako k možnému zbožňování lektorů ze strany klientů (viz. začátek kapitoly), vnímala tedy rozdílné vztahy s jednotlivými klienty podle toho, jestli měli tendenci je zbožňovat nebo ne. O1 a O2 (podobně jako K7 a K8) ještě dodávají, že lektoři dávali prostor účastníkům v průběhu dílny. Zde se tedy ukazuje, že se lektoři a organizátoři pravděpodobně snažili o nastavení rovných vztahů s klienty, což se i pro některé klienty ukázalo jako důležité, nicméně ne vždy se naplňování rovných vztahů v praxi dařilo.

Z pozice pozorovatele mohu říci, že tomu tak opravdu bylo. Lektoři a organizátoři se snažili od začátku navazovat rovné vztahy s klienty, nicméně ze strany klientů bylo vidět, že je vnímají nadřazeně jako nějaké experty (využívali slov jako „holky z univerzity“, „šéf“ apod.). Lektoři toto téma otevřeli druhý den v rámci reflexe, kdy nabádali klienty, aby je brali jako rovnocenné partnery. V průběhu dílny se tyto vztahy měnily, možná dle toho, jak nabývali i sami klienti na sebevědomí (viz. výpověď L2). Z výpovědí vyplývá, že jde o věc, na které je potřeba pracovat dlouhodobě, jelikož klienti samotní mohou pracovníky, se kterými přichází do kontaktu, vnímat stereotypně jako osoby s větší mocí. To pravděpodobně vzniká díky jejich opakované zkušenosti se skupinou pracovníků, na základě čehož podle Allporta (2004) vznikají stereotypy.

15.1.3 Dobrá komunikace

S rovným přístupem souvisí i komunikace mezi zúčastněnými. Jak píše Freire (1996), dialog je nutností k humanizaci lidí, díky které se z jedinců stávají uvědomělé bytosti. Dialog vychází z osvobozující praxe vzdělávání, kdy mají klienti možnost mluvit o svých životních problémech, které je trápí a které byly do té doby utlumené, a tak je mohou kriticky promýšlet.

K tomu, že lektoři kladli důraz na komunikaci v procesu práce, se vyjádřili K1, K2, K4, K7 (viz. výrok K7 v předchozí kapitole). Podle některých se to mohlo projevat i v povzbuzení (K1) či dodávání sebedůvěry účastníkům (K6), což je mohlo následně vést k větší aktivitě v komunikaci. Někteří popisují i komunikaci lektorů, která spočívala v předávání jejich zkušeností účastníkům. Pro K1 se jednalo o dobré rady, K2 to vnímal jako určitou náповědu, K7 zase jako názorné ukázání divadelního vyjádření. Někteří klienti si pak také vážili trpělivosti v komunikaci lektorů (K3, K4, K6 a K8).

Datová triangulace:

Podobně jako klienti vnímala lektory i O1, která uváděla, že si cení jejich komunikativnosti a trpělivosti. Může to být způsobeno tím, že byla nejvíce v roli prostého účastníka, nepoznamenaného odbornou profesí (teprve studuje), a tak se mohla lépe vcítit do role klientů. O2 se přidává s jejím zjištěním, že lektoři dodávali účastníkům sebevědomí, což vztahuje jak k sobě samotné, tak i k samotným klientům. Podobně se vyjadřuje i L2, podle které by lektor měl podporovat lidi. L2 se také vyjadřuje ke komunikaci ve skupině, průběh dílny totiž považuje za prostor, díky kterému mohli všichni diskutovat a analyzovat příběhy, což jim pomáhalo v uvědomění, co pro ně téma důstojného bydlení znamená. Díky komunikaci si klienti podle ní mohou pojmenovat to, co potřebují ve svém životě.

Zjištění ze zúčastněného pozorování také potvrzují výpovědi klientů. Lektoři se snažili v průběhu celého týdne navozovat atmosféru otevřené komunikace (např. v rámci reflexí), kde bylo možno diskutovat různá témata (proces práce tvorby výsledného představení, možné problémy klientů, rizika projektu apod.) Klienti dostávali prostor k tomu, aby se mohli ke všemu vyjádřit. Ke konci týdne pod časovým tlakem již nicméně lektoři více strukturovali celý program a proces práce a některé klienty v jejich komunikaci usměrňovali.

15.2 Osobní přínosy

Osobní přínosy se v nějaké formě objevovaly ve výpovědích všech klientů. V rámci této kategorie jsem rozlišila 4 subkategorie, a to A. Získání nových zkušeností, B. Dodání optimismu do života, C. Osobní změna klientů, D. Možnost vyjádřit, v jaké situaci žijí (tuto subkategorii nebudu interpretovat, jelikož se vyskytla jen u 2 klientů).

15.2.1 Získání nových zkušeností

K získání nových zkušeností se vyjádřili všichni klienti. K1 a K4 to vyjádřili v podobě nabytých nových zážitků a zkušeností do života.

K4: „Jako svým způsobem, když jsem tam šel, tak jsem nevěděl nic jo, nebudu brát, to co jsem si přečet někde nebo todlecto, jo, a pro mě je to životní zkušenost a chtěl bych v tom pokračovat.“

K7 získání nových zkušeností formuluje jako přínos, že poznala něco nového. U K6 a K8 se objevují výpovědi o tom, že se měly možnost něco nového naučit.

Někteří klienti se vyjadřovali konkrétně k určitým poznatkům, které získali v průběhu dílny. K2 uvádí, že získal nové informace o elementech, které sehrávají roli v percepci konfliktu (jako jsou touhy, emoce a potřeby jedinců). Pro K3 sehrávalo důležitou roli poznání nových situací ze života, se kterými by se mohl setkat i on sám. K5 se zmiňuje o tom, že získal nové podněty ke zlepšení komunikace a svého vyjadřování. K4 a K7 popisují jako přínos promítání dokumentu o využití divadla utlačovaných v Indii, díky kterému mohli pochopit tuto metodu a její souvislost se společenskými podmínkami. K4 k tématu ještě dodává, že díky dílně mohl zjistit, že některým lidem není situace lidí bez domova lhostejná, mohou mít jen málo informací o tom, co se děje. Také mluví sám o sobě, že si některé okolnosti (ohledně situace lidí bez domova) dříve neuvědomoval.

Zde se ukazuje, že klienti měli možnost získat nové informace skrze různé aktivity, které byly součástí programu. Může se tu vyskytovat paralela s faktorem skupinové psychoterapie (získání nových zkušeností), o kterém mluví Kratochvíl (2005). Tyto nové informace a zkušenosti mohou u klientů napomáhat k jejich kritickému uvědomování si reality kolem sebe (viz výpovědi K2, K4 a K7), o kterém mluví Freire (1996) či Machková (1998) v kontextu kritického přemýšlení o probíraných situacích a problémech.

Datová triangulace:

K získání nových zkušeností u klientů se vyjádřili oba lektori. Organizátoři se k tomuto tématu nevyjadřují, což může být způsobeno tím, že se rozhovory s nimi zaměřovaly spíše na jejich vlastní přínosy. L1 mluví o tom, že klienti mohli poznat a dělat něco nového a zajímavého ve svém životě. Mohli tak podle něj zakusit nové aktivity a všeobecně nové věci v životě. Podobně jako K2 reflektuje možnost rozšíření slovníku a poznávání vlastních pocitů, tužeb a potřeb. Také se vyjadřuje k tomu, že se tématu věnují lidi z majority (podobně jako K4). L2 zmiňuje přínos, který mohlo mít promítnutí dokumentu z Indie (jako K4 a K7).

Lektori se také vyjadřují k rozvoji kritického uvědomování u klientů. L1 mluví o kritickém uvědomování jako o změně přemýšlení u klientů (viz DVO1 – subkategorie „Aktivace lidí bez domova“). L2 uvádí, že v průběhu dílny si mohli klienti uvědomovat, co pro ně téma bydlení může znamenat.

L2: „A pak teda ještě ten samotnej proces vlastně té analýzy, té diskuze a toho, třeba jak to bude vypadat, protože na tom podle mě zase jako si jsme si vlastně uvědomovali, co to téma pro nás znamená, kde je v něm jako zakopanej pes, jak to máme my a co je na tom to obecný.“

Ze zúčastněného pozorování mohu potvrdit rozvoj kritického uvědomování u klientů, kdy přemýšleli o vlivu společenských podmínek a mechanismů na situaci jedince. Tento rozvoj jsem zaregistrovala v následujících momentech:

- při debatě po skončení dokumentu z Indie (K5 a K8);
- při práci se skupinovým obrazem pojmu „útlak“;
- v procesu vytváření scén příběhu závěrečného představení (hledání konfliktu a útlaku ve scénách);
- při analýze obrazů možných utlačovatelů a hledání strategií, jakými se jim mohou postavit;
- při debatě o možnostech sociálního bydlení s odborníkem a členem Platformy pro sociální bydlení, který přijel na dílnu;
- při závěrečném nácviku celého představení a zkoušení možných strategií, jak situace na scénách měnit.

Dále jsem měla možnost pozorovat, jaký diskurz provázel celý průběh dílny. Diskurz zde pojmám jako způsob, jakým si stav věcí vysvětlujeme, způsob a obsah vyjadřování myšlenek a jejich sdělování v komunikaci (Bačová, 2009). Dle mého názoru na kritické uvědomování klientů mohl mít vliv i diskurz celé dílny, kdy se pracovalo s pojmem „útlak“, s popisováním nespravedlnosti systému, který je postaven proti klientům. Tento diskurz mohl na jednu stranu pozitivně ovlivnit klienty v tom, že začali přemýšlet o své životní situaci v širších celospolečenských souvislostech. Nicméně v nich mohl probouzet pocit a identitu, že jsou společností utlačováni. To by mohlo vést k tomu, že budou za svou situaci vinit jenom společnost, nebudou vidět svoje vlastní přičinění a potřebu převzít zodpovědnost za svoji vlastní změnu v životě.

15.2.2 Dodání optimismu do života

Celkové vyznění výpovědí všech účastníků dílny se vázalo k pozitivním emocím, které v nich vyvolávala. Domnívám se, že to bylo způsobeno tím, že se výzkum uskutečnil krátce po jejím skončení. Proto se u účastníků mohly objevovat určité idealizace všeho, co se na dílně dělo, i samotného divadla utlačovaných. Tuto možnou idealizaci podtrhla K8, která ji vidí v možném „růžovém vidění“ všeho, co se dělo.

K8: „Nelíbilo se mi ten růžový obliček, kdy všichni jako hrozně nadšení, a líbí se mi kolektiv, ta lidskost, super všechno nejlepší...“

K8 si uvědomuje, že kdyby došlo k nějakému konfliktu, až tak růžové by to být nemuselo. Idealizace zde tedy může sloužit jako obranný mechanismus v podobě racionalizace, kdy omlouváme či zdůvodňujeme některé konání vlastní i druhých lidí, čímž se můžeme chránit, ale můžeme tím být i znečitlivělí vůči možným problémům a pocitům (Smékal, 2002). Nicméně tato idealizace může mít vliv i na optimistické vidění světa (Smékal, 2005), což se projevuje v dodávání optimismu do života, který klienti vnímali. Některým klientům dílna dodala elán a novou energii do budoucna (K3, K5).

K3: „...mi to dalo hodně ... ale ten záměr byl můj takový, že jsem se dostal do kolektivu mladších lidí, spoznal jsem další nové lidi, protože jsem byl delší dobu vyloučen od civilní společnosti, takže mi to dalo jako hodně do dalšího života, jako elánu, optimismu a tak.“

K6 to vnímá jako vzpruhu, že by se se současnou situací lidí bez domova mohlo něco udělat. Pro K3 to také znamená dostat novou šanci do života. K7 například popisuje, že ji to dopudilo dopředu, že chce něco změnit ve svém osobním životě. Pro K8 divadlo znamená posílení v její vlastní situaci, kdy jí pomohlo dělat něco dál ve svém životě. U všech klientů se vyskytovaly pozitivní pocity z celé dílny. Někteří je popisovali jako radost (K1, K2, K4), jiní jako spokojenost (K3, K5, K8) či štěstí (K4, K8). Toto pozitivní konstruování dílny u klientů může působit jako dodávání naděje do budoucna, které je jedním z faktorů skupinové psychoterapie (Yalom, 2007). Ukazují se zde také podobné vlivy divadelní práce, které se vyskytly v projektu sociálního divadla Ježek a Čížek, který má dle slov Balabána (in Horáček, 2007) vliv na změnu životního stylu a na sociální integraci lidí bez domova.

Datová triangulace:

Zúčastněné pozorování potvrzuje pozitivní pocity v průběhu celé dílny i v závěru po skončení divadelního představení v průběhu závěrečné reflexe a loučení účastníků. Také všichni organizátoři i lektoři popisují pozitivní pocity. Konkrétně se vyjadřuje O2 podobně jako K3 a K5 o energii a síle, kterou skupině dodala závěrečná prezentace divadla. O1 vnímá jako K3, K7 a K8, že divadlo může pomoci klientům na nový start, že jim může pomoci nabrat sílu do dalšího života. O možné příčině dodání optimismu mluví L2 v kontextu závěrečného představení, kdy byli klienti pozitivně oceněni a jejich práce byla pozitivně přijímána ze strany publika. Další možnou příčinou jejich optimismu může být také smysluplnost divadelní práce a celého projektu, kterou zmiňují L1, L2 a O1.

15.2.3 Osobní změna klientů

O osobní změně se vyjadřovaly především klientky ženy (K6, K7 a K8) a K5. Podobně jako u výše interpretované kategorie „lidský přístup“ se zde projevuje vliv pohlaví na konstruování osobních přínosů. Jak je uvedeno výše, u K5 to může být způsobeno jeho větší emocionalitou a citlivostí. Nicméně k takové změně mohlo docházet i u klientů mužů (i přes to, že o tom nemluví), což reflektovala K7 ve své výpovědi, že se klienti v průběhu týdne změnili, že byli milejší. Změnu u dalších klientů zmiňuje také K8 v podobě většího sebevědomí všech zúčastněných.

K5 mluví o přínosu, že mu průběh dílny dal nové podněty k zamyšlení o vlastním životě a o tom, co by se v něm dalo zlepšit a jakým směrem se ubírat.

K5: „ Přínosy, už jsem se o nich jako zmiňoval. Člověk dostal novou energii, kde by moh najít, co by se dalo ve svém životě zlepšit, jakým směrem se ubírat, co by mi mohlo pomoci, abych šel svou cestou dál. “

Také se vyjádřil k tomu, že se díky divadlu učí a poznává charakter lidí a snaží se hledat jejich dobré vlastnosti. Zde se ukazuje jako významný rozvoj sebepoznání klienta, o kterém mluví Machková (1998).

Pro K6 a K8 se jejich osobní změna vyznačuje tím, že se cítí víc sebevědomě. Nabytí sebevědomí u K6 reflektovala i K8, podle které se K6 po dílně více vyjadřuje a je víc sebejistá. Všechny klientky se také vyjádřili k tomu, že se po týdenní dílně více projevují. K6 a K7 mluví o tom, že více komunikují. U K6 je to spojené s nabytým sebevědomím a tím, že už není tak ostýchavá. K7 uvedla, že se učí lépe vyjadřovat, začíná říkat svůj názor, čímž jí podle ní ostatní mohou lépe porozumět. Tím pak může něco získat a něco se naučit. K8 dále popisuje, že díky týdenní dílně více projevuje svoje emoce a že se mohla vrátit sama k sobě (mohla být sama sebou a nemusela se přetvařovat). U klientek tak dochází ke zlepšení sebepojetí, posílení jejich zdravého sebevědomí a k rozvoji komunikačních schopností, o kterých se jako o vlivech dramatu zmiňuje Machková (1998).

Na závěr se ještě K5, K7 a K8 zmiňují, že chtějí něco změnit ve svém životě a že díky divadlu k tomu nachází energii (viz. předchozí kapitola). Mohou se tak pojímat jako aktivní subjekty, které chtějí aktivně měnit něco v realitě svého života. To může být způsobené procesem tvorby divadla utlačovaných, jak o něm mluví Mazzini (1992) a Freire (1996). Jejich vnímání sebe sama jako aktivních subjektů však může mít také vztah k jejich ideální

představě o sobě sama, což je propojeno s jejich sebepojetím (Nakonečný, 2009). Tak se mohou orientovat především na své pozitivní stránky a mohou zlehčovat určité skutečnosti, které s idealizovanou verzí sebe sama nejsou slučitelné (Goffman, 1999). Orientace na ideální já a vlastní pozitivní stránky jim může sloužit jako motivace, která je žene kupředu něco změnit ve svém životě (Nakonečný, 2009). Na druhou stranu v případě, že k jejich změně nedojde, mohou být zklamaní či rezignovaní.

Datová triangulace:

O osobní změně a rozvoji klientů se vyjádřili oba lektori a všichni organizátoři. O růstu sebevědomí a sebedůvěry se zmiňovali L1, L2 a O3. L2 pak reflektovala výroky K5 a K8, když uvedla, že divadlo umožňuje najít cestu sám k sobě a pojmenovat si, co potřebuji a co mě trápí. Také popisuje (podobně jako klientky ženy), že divadlo podporuje v klientech schopnost hrát a díky tomu se vyjadřovat. K celkové aktivizaci klientů vzhledem k řešení vlastní situace se vyjádřili L1, O1 a O3. Ve vztahu k reálné změně v jejich životech se zde však vyskytují názory, že to není tak jednoduché. L2 reflektuje, že přenést zkušenosti z divadla do svého života záleží na každém jedinci. O2 se domnívá, že by účast na divadle mohla nastartovat nějaké pozitivní změny v životech klientů. Vychází tak z předpokladu, že u dvou osob bez domova, které již rok spolupracují na organizaci projektu Noc venku, k nějakým posunům došlo.

O2: „... říkám si, že pro ty divadelníky, to by mě zajímalo, jestli třeba nastartuje nějaké změny v jejich životě. Že podle mě pokud budeme dělat další aktivity, tak že by fakt mohlo odstartovat fakt zajímavé věci.“

O2 a L2 pojmají divadlo jako určitý impuls ke změně, ne však jako záruku, že opravdu nastane. Mohou si tedy uvědomovat možné idealizace přínosů divadla, které se vyskytují u klientů.

Ze zúčastněného pozorování mohu potvrdit, že se aktivita klientů v průběhu dílny vyvíjela. I ti, kteří byli ze začátku pasivní, se na konci dílny aktivně zapojovali. Také se v průběhu dílny vyvíjela schopnost vyjadřování klientů díky divadelním technikám. Některým účastníkům dělala neverbální komunikace problémy, nicméně se v průběhu zlepšovali ve vyjadřování pomocí obrazů a gest. Divadelní techniky také umožňovaly vyjádřit se i osobám, které verbálně tolik nekomunikují.

15.3 Dílčí závěr

Cílem této kapitoly bylo zodpovědět DVO2, která zní: „*Jakým způsobem klienti bez domova konstruují pozitiva práce s metodou divadla utlačovaných?*“ Odpověď na tuto otázku vyplývá z interpretovaných kategorií „přístup lektorů“ a „osobní přínosy“, nicméně zde využívám informací z dalších neinterpretovaných kategorií v případě, že souvisí s tématem.

Klienti bez domova konstruují jako pozitiva využití divadla utlačovaných přístup lektorů, který byl dle jejich výpovědí lidský, partnersky a rovně nastavený. Dále jejich přístup konstruují jako pozitivní díky důrazu na dialog a komunikaci, která se vyznačovala jejich empatií, trpělivostí a povzbuzením klientů. V oblasti osobních přínosů konstruují jako nejdůležitější získání nových zkušeností v podobě nových informací a zážitků, dodání optimismu do života, který je posílí v jejich situaci a v jejich osobní změně. Divadlo jim také pomohlo v osobní změně v podobě nabytého sebevědomí, zamyšlení nad jejich životem a schopnosti více se projevat. To vše souvisí s jejich pozitivními emocemi, které se k celé týdenní dílně vztahují.

Klienti konstruovali přístup lektorů v souladu s teorií Paula Freireho, podle kterého pracovníci pojmají klienty jako subjekty schopné reflexe a kritického uvědomění, jelikož byl vztah mezi nimi nastaven horizontálně (na stejné rovině). Rovnocenný vztah je také podle Freireho podmínkou pro to, aby v něm mohl fungovat dialog mezi jeho účastníky (Freire, 1996). S tématem vztahů souvisí i lidskost lektorů, o které se klienti zmiňují. Pro klienty muže se tato lidskost ukázala jako důležitá s ohledem na to, že byli lektoři upřímní, na nic si nehráli a brali je takové, jací jsou. Pro klientky ženy se zase ukázalo jako důležité, že byli lektoři chápající a empatictí. Bylo pro ně také důležité, že jim nechávali dostatečný prostor k vyjádření a komunikaci. Zde vidíme určité rozdíly v pojmání přístupu lektorů u klientů mužů a žen. Lidskost, empatie a otevřenost reflektují jako důležitou i sami lektoři.

Jiná situace se však ukazuje u rovného přístupu. Pro klienti se ukázalo důležité, že byly vztahy na týdenní dílně nastaveny rovnocenně (zde se vyjadřují i ke vztahům s organizátory). Nicméně lektoři si uvědomují, že někteří klienti měli tendenci je zbožňovat, pojmát je jako nějaké experty, tedy ne jako rovnocenné partnery i přes to, že se snažili vztahy rovnocenně nastavovat. Klienti tak mohou pozitivně hodnotit rovnocenný přístup lektorů, nicméně sami se k nim mohou stavět podráženě. To může vycházet z jejich stereotypů o lektorech (a organizátorech), které mohly vzniknout na základě jejich zkušenosti s jinými pracovníky, kteří vystupovali v pozici s větší mocí (Allport, 2004). V tomto případě se jedná o

heterostereotypy o skupině pomáhajících pracovníků (Výrost, Slaměník, 2008). U klientů se také mohou vyskytovat různé idealizace lektorů, což může souviset s tím, že se pro ně stali důležitými osobami v jejich životě a určitými vzory, se kterými se chtějí identifikovat (Hartl, Hartlová, 2010). Lektori a organizátoři si uvědomují, že na rovnocenných vztazích je ještě potřeba pracovat, i když jejich záměr byl nastavit vztahy partnerským způsobem již na dílně.

Klienti dále vnímali jako pozitivní komunikaci s lektory, kteří jim poskytovali prostor pro dialog. Díky tomuto prostoru, vycházejícího z pojmání klientů jako aktivních subjektů, měli klienti možnost více se verbálně projevovat a vyjadřovat svoje emoce. Důraz na komunikaci ze strany lektorů jim také mohla pomoci k osobním změnám. Tyto osobní změny se ukázaly jako důležité především u klientek žen. Jak klientky uvedly, lektori je povzbuzovali v komunikaci, dodávali jim sebedůvěru a byli při komunikaci trpěliví. Díky tomu mohli klienti získat větší sebevědomí, více komunikovat a více se projevovat, mohli se navrátit sami k sobě. U klientů tak dochází ke zlepšení sebepojetí, posílení jejich zdravého sebevědomí a k rozvoji komunikačních schopností, o kterých se zmiňuje Machková (1998).

Pojetí klientů jako aktivních subjektů, jak o tom mluví Freire (1996) i Mazzini (1992), mohlo mít dále vliv na to, že se klienti aktivizovali a chtěli něco změnit ve svém životě. K tomu jim podle jejich výpovědí právě pomohla dílna divadla utlačovaných, která jim dodala elán, naději a optimismus, že mohou něco změnit. Tímto se mohou klienti orientovat na ideální představu svého já jako aktivního člověka, která je pro ně motivací k osobní změně (Nakonečný, 2009). Nicméně se může také jednat o jistou idealizaci sebe sama. Ta na jednu stranu může způsobovat optimistický náhled na svět (Smékal, 2005), na stranu druhou může produkovat nerealistický pohled na vlastní situaci a možnost její změny kvůli znechtlivění vůči možným problémům (Smékal, 2002). Optimismus klientů může být také spojen s faktorem dodávání naděje, o kterém mluví Yalom (2007). Na dodávání naděje tak může mít vliv také celý kolektiv lidí, který jednotlivým klientům dodává podporu a povzbuzení díky společnému sdílení práce na divadle. Celkovému pozitivnímu vnímání dílny také může napomáhat prostředí dílny a program mimo divadelní tvorbu v průběhu týdne. Dodání optimismu mohlo být také podle lektorů způsobeno pozitivním oceněním práce klientů ze strany publika, které potvrdilo smysluplnost celého projektu.

Poslední přínos zde tvoří získání nových zkušeností skrze různé aktivity na dílně, o kterých klienti hovoří jako o nových informacích a zážitcích. Klienti mluví o konkrétních aktivitách, které jim něco přinesly. Někteří si také uvědomují, že se díky nim mohli více zamyslet nad společenskými podmínkami ve vztahu ke svému životu. Mohlo tak u nich docházet k probouzení kritického uvědomování reality kolem nich ve spojení s jejich vlastním

životem, o čemž mluví Freire (1996). To se potvrzuje především ve výpovědích lektorů a ze zúčastněného pozorování. Také k tomuto rozvoji kritického uvědomování mohl přispět důraz na komunikaci a dialog v procesu práce celé dílny, díky kterému se měli klienti možnost zabývat a zamýšlet se nad různými otázkami ze svého života.

16 Konstrukce negativ práce s metodou divadla utlačovaných

V této kapitole se budu snažit nalézt odpověď na DVO3, která zní: „*Jakým způsobem klienti bez domova konstruují negativa práce s metodou divadla utlačovaných?*“ Na základě výpovědí respondentů jsem identifikovala následující kategorie, jejich subkategorie a dimenze:

1) vztahy ve skupině a vzájemné soužití

- A. obavy z neznámých lidí (A1: obava ze začleňování se do kolektivu, A2: nervozita)
- B. soužití s ostatními v průběhu týdne (B1: málo klidu a odpočinku, B2: málo soukromí a vlastního prostoru, B3: problém přizpůsobit se požadavkům společné práce)
- C. výhrady vůči chování jiného účastníka (C1: chce být středem pozornosti, C2: bere si hlavní slovo a okřikuje ostatní, C3: kritizoval mé chování, C4: jiná motivace k účasti na dílně: *C4a: kvůli jídlu, C4b: balit holky*, C5: namyšlenost, C6: narušování programu dílny, C7: nepasuje do kolektivu a nespolupracuje)

2) divadelní práce

- A. obavy z hraní divadla (A1: ostych hrát, A2: obava, zda to zvládnu, A3: nevím, jestli to hraji dobře)
- B. emocionální prožívání scén (B1: prožívání smutných scén ze života ostatních klientů, B2: vzpomínky a znovuprožívání událostí z vlastní minulosti, B3: smutek z reality vlastního života)
- C. osobní problémy klientů (C1: problém soustředit se, C2: zapamatovat si text, C3: únava a málo energie, C4: problém komunikace: *C4a: vyjadřovat emoce, C4b: vyjádřit se verbálně, C4c: otevřít se a komunikovat s ostatními*, C5: osobní problémy ze života „venku“: *C5a: postrádá kontakt s rodinou, C5b: řešení problémů osob blízkých a z rodiny v průběhu týdne*)
- D. výsledné představení (D1: negativní pocity před vystupováním na veřejnosti: *D1a: stres, D1b: tréma, D1c: nervozita, D1d: napětí, D1e: strach*, D2: nejistota jak to bude fungovat: *D2a: publikum nepochopí, jak to bylo myšleno, D2b: publikum nebude reagovat*, D3: pocity po skončení představení: *D3a:*

zklamání z malého publika, D3b: lidé byli lhostejní vůči utrpení hlavního hrdiny – scéna veřejnost, D4: nedostatek času na přípravu představení)

3) možná rizika projektu

- A. obavy z negativní reakce veřejnosti (A1: možné výhružky a útoky na účastníky, A2: vyčítání účasti na divadle utlačovaných ze strany okolí)
- B. možnost ochabnutí do budoucna (B1: nutnost dál na divadle pracovat)
- C. problémy kolektivu (C1: záleží na tom, jací lidé se sejdou, C2: schopnost držet pospolu se prověří, pokud nastane konflikt)
- D. nemožnost dosažení vytyčeného cíle (D1: bitva za utlačované může dosáhnout pouze patu, D2: bez rozšíření podobných projektů bude projekt k ničemu, D3: problém přenositelnosti zkušeností do osobního života klientů)
- E. možnost zklamání lektorů a organizátorů (E1: týdenní dílna nepřinese účel divadla, E2: projekt se nemusí povést)
- F. ze začátku měli klienti málo informací o projektu (F1: důležité znát předem možná rizika, F2: klienti byli málo zapojeni do přípravy projektu, F3: klienti měli málo informací o tom, co se bude dít)

Pro hlubší interpretaci dat volím kategorii „divadelní práce“. K zodpovězení DVO by mělo smysl také interpretovat kategorii „možná rizika projektu“, nicméně výpovědi klientů se tohoto tématu týkaly jen okrajově (většina subkategorií odpovídá výpovědi jen jednoho klienta). Ve výpovědích organizátorů a lektorů se možná rizika projektu vyskytovala ve větší míře, což je dle mého názoru způsobeno tím, že vidí projekt v širším kontextu díky jejich roli, která je rozdílná od role klientů. V době rozhovorů byli klienti (kromě K5) v projektu teprve asi 10 dní, navíc jejich konstrukce byly ovlivněny bezprostřední zkušeností z dílny a prezentace představení, která byla převážně pozitivního rázu.

16.1 Divadelní práce

V rámci této kategorie jsem rozlišila 4 subkategorie, a to A. obavy z hraní divadla, B. emocionální prožívání scén, C. osobní problémy klientů, D. výsledné představení.

16.1.1 Obavy z hraní divadla

Informace o obavách z hraní divadla se vyskytly u K1, K5, K6 a K8. K1 popisuje jeho obavu, jestli divadlo zvládne, a vlastní pochybnosti o tom, jestli hraje postavy dobře. K6 obavy pojímá především ve vztahu k začátkům dílny jako její nejistotu, jestli zvládne hrát divadlo.

K6: „Jak říkám, ze začátku ta nervozita víš, ta nejistota taková, byla ve mě...že člověk víš, si myslí, to nezvládnou absolutně, začnu se klepat, začnu koktat a to.“

K8 se vyjadřuje k problému hrát divadlo ve sdělení, že v minulosti by do takového projektu vůbec nešla kvůli studu a ostychu z hraní. U K5 se objevuje vztažení k ostatním účastníkům, kteří podle něj mohli mít obavy, jestli zvládnou situace, kdy se měli vyjádřit. Podobně jako K8 si uvědomuje, že s postupem času v průběhu dílny tyto obavy opadávaly. Obavy klientů mohou vycházet z nízkého sebehodnocení, o kterém mluví Vágnerová (2008) mezi charakteristikami lidí bez domova. Klienti si také mohou internalizovat stereotypní vnímání jejich osob ve společnosti jako osob neschopných něco dělat, což odpovídá výpovědím Bergera a Luckmanna (1999). Konsensuální přepisování atributu neschopnosti sociální kategorii lidí bez domova vyplývá z podstaty stereotypů (Hnilica, 2010).

Datová triangulace:

K možným obavám klientů z hraní divadla se vyjádřila pouze O1, což je pravděpodobně způsobeno tím, že sama zažívala podobné emoce (stud z hraní divadla). Ostatní se vyjadřují spíše k problémům s obavami spojenými (viz kategorie „osobní problémy“).

Ze zúčastněného pozorování mohu říci, že na některých klientech byla ze začátku dílny vidět jejich nejistota a ostych, který se vztahoval k celkovému projevování (viditelné to bylo především u K6). V průběhu dílny z nich ostych a stud opadával, jak to popisuje K5 a K8, což bylo způsobeno pravděpodobně tím, že se již vyskytovali ve skupině známých lidí a cítili se tak jistější ve svém projevu.

16.1.2 Emocionální prožívání scén

K emocionálně náročnému prožívání scén při tvorbě představení se vyjádřili K1, K2, K4, K6, K7 a K8. Jednalo se převážně o scénu, ve které se hlavní hrdina setkává s veřejností, jejíž členové na něj křičí různé urážky (u K1, K2, K6 a K8). Kvůli urážkám se hlavní hrdina cítí vyloučen ze společnosti. K2 v této scéně hraje hlavního hrdinu, proto jsou u něj negativní

emoce spojené přímo s prožíváním urážek, které na něj křičeli ostatní herci. Toto reflektoval i K1, který se s touto scénou identifikoval.

K1: „...takové ty urážky, to mě vzalo. Protože já nemám rád, když mi někdo řekne, smrdíš nebo, takovéto, to se nedá...ta scéna ta poslední...to bylo drsný... Nikdo nechce být tak poníženy...ale i když to je divadlo, ale pro ty lidi, to musí být...“

Domnívám se, že emotivní prožitky této scény jsou spojeny s předsudky, které klienti pocítují ze strany veřejnosti a které jsou spojené s pocitem stigmatizace. Hnilica (2010) mluví o předsudku jako o určitém postoji k jedinci na základě jeho příslušnosti k nějaké sociální kategorii. U klientů se jedná o příslušnost ke kategorii bezdomovců, která může vést k různým diskriminujícím a stigmatizujícím praktikám ze strany okolí (jako např. ke slovním urážkám, které se objevovaly ve scéně).

Negativní emoce u K2 se také vztahovaly k tomu, že diváci na tuto scénu nereagovali, což si vysvětluje jako jejich lhostejnost vůči situaci hlavního hrdiny. Zde se může objevovat stereotypní představa klienta vůči lidem z publika, kterým připisuje atribut lhostejnosti. Jedná se tak o negativní heterostereotyp o jedincích ze skupiny diváků (Vybíral, 2009). K6 popisuje svůj smutek na závěr této scény, která končí zvoláním „*Chci patřit mezi vás, dejte mi druhou šanci!*“, kdy začala plakat. Všimla si také, že i někteří další klienti na závěr scény brečeli. To popisuje shodně také K8, která byla sama dojatá a viděla plakat i další klienty. Pro ni bylo emotivní vyjádření klientů výrazem jejich zoufalství ze stávající situace lidí bez domova, kdy už nemůžou žít takto dál. To souvisí s výše popsaným pocitem stigmatizace klientů a vnímáním předsudků lidí ze společnosti.

Další emočně náročnou scénou byla pro klienty K4 a K6 situace člověka bez domova na ulici, i když se nejednalo o scénu z jejich vlastního života. Pro K4 bylo také emočně náročné pracovat na scéně, která vycházela z jeho vlastní zkušenosti a týkala se vyloučení hlavního hrdiny z rodiny. Jak uvádí, byla pro něj natolik emočně náročná, že musel na chvíli odejít z kolektivu, aby ji mohl sám zpracovat.

K4: „No tak třeba ta scéna toho vyloučení z té rodiny ...nehledě na to, že jsem z jedné scény utek, když jsem ji představoval sám a vlastně když jsem se potom na ten obraz podíval, tak jako jsem to prostě nezvládl.“

O podobném prožívání scén, které vyvolávaly vzpomínky na vlastní minulost, mluví také K7. Negativní emoce se u ní dostávaly na povrch v situacích, kdy hrála nějakou roli na základě své vlastní zkušenosti ze života na ulici. K7 také pociťuje celkový smutek z reality života svého i ostatních, z toho, jak lidé žijí a jaké mají v sobě utrpení a bolest.

U některých klientů se tedy jednalo o spoluprožívání smutných scén ze života ostatních lidí, pro jiné se jednalo o vzpomínky na události z vlastního života. Mohla se tak u nich projevovat katarze, která se vyznačuje v projevení potlačených emocí, které jsou spojené s traumatizujícími zážitky z minulosti. Katarze by měla vést k pocitu úlevy a vypořádání se s potlačenou tenzí (Yalom, 2007). Ke katarzi dochází také v rámci psychodramatu, kde plní funkci procítění emocí spojených s přehrávaným tématem (Vymětal et al., 2007). Nicméně klienti se nezmiňují o pozitivním vlivu znovuprožití těchto okamžiků (viz dále).

Datová triangulace:

Podobně jako někteří klienti i O1 a O3 popisují, že pro ně bylo emocionálně náročné spoluprožívání osobních příběhů klientů ze života v průběhu tvoření scén divadla. Lektori pak vnímají podobně jako klienti, že pro klienty mohlo být emočně náročné oživení jejich osobních příběhů či témat ze života, které nemají dosud zpracované. L1 také popisuje (podobně jako K7), že díky tomu si klienti mohou více uvědomovat, v jak obtížné situaci se nachází a jak je těžké se z ní dostat. Pro L2 se zde mohou vyskytovat momenty katarze, popisuje jako příklad stejný moment v procesu práce, o kterém mluví K4 (viz. citace výše). Podle ní může dojít k prožitku skrze nahlédnutí na divadelní ztvárnění obrazu určité emoce či situace (situace vyloučení z rodiny) a považuje tyto momenty za vedlejší produkt divadla utlačovaných. Zde je možné vidět paralely s psychodramatem (viz výše). Nicméně ne vždy toto prožívání může vyvolávat pocit uvolnění a pozitivní pocity. To si uvědomuje L1, který jako slabinu divadla utlačovaných popisuje, že pracuje jenom se smutnými příběhy, a tak je nastaveno negativně. Odkazuje zde na možnost kombinace s jinými aplikovanými divadelními formami, které pracují i s pozitivními věcmi.

Informace se potvrzují také v rámci zúčastněného pozorování. Podobně, jak popisují klienti, bylo vidět emočně náročné prožívání, projevované návaly pláče a smutku. Objevovalo se ve scénách, které se týkaly osobních příběhů klientů z jejich života. U některých klientů se to projevovalo jako určité momenty osobní krize, vyvolané přemýšlením o svém životě. Krizové momenty jim mohly ztěžovat práci na divadelním představení, jelikož museli věnovat energii tomu, aby se s nimi vyrovnali. Ze zúčastněného pozorování vyplývá, že emočně náročné momenty nemusely mít pozitivní vliv v podobě uvolnění po prožití těchto

okamžiků. V poslední scéně představení (vyloučení ze společnosti, viz výše) totiž docházelo k negativnímu emočnímu prožívání opakovaně. Z tohoto důvodu se domnívám, že nemuselo dojít ke zpracování daného tématu a k dosažení pocitu úlevy, tedy ke katarzi ve smyslu psychodramatu či skupinové terapie. Mohlo by se jednat o katarzi ve smyslu, v jakém o ní mluví Boal (2006), tedy jako o jistou formu nerovnováhy, která pohání člověka ke změně v jeho reálném životě.

16.1.3 Osobní problémy klientů

Některé z osobních problémů se vyskytly u všech klientů. O problému koncentrace se zmiňuje K8 v odkazu na všechny klienty ze skupiny, kdy podle ní bylo pro všechny náročné udržet soustředěnost v průběhu práce.

K8: „Myslím si že zapamatovat si, co mají říkat, protože si myslím, že ta soustředěnost je těžká, v téhle situaci, prostě když máš na sobě takový tlak, tak soustředit se fakt není až tak jednoduché. Tak to, a udržet tu soustředěnost, trpělivost.“

To potvrzuje i výpověď K3, který problém soustředit se spojuje se situací zaseknutí, kdy mu vypadl text a začal koktat. Tento problém zapamatovat si text se objevuje u všech klientů kromě K1 a K5. Někteří mluví o problému zapamatovat si text v kontextu celé skupiny (K4, K6, K7, K8), někteří tento problém vnímají pouze u sebe (K2, K3). Vypadnutí textu popisují tak, že se zaseknou či zakoktají, když mají mluvit. Vypadnutí textu může souviset s problémem jejich soustředěnosti, o které se zmiňuje K8. K2 problém s textem spojuje s tím, že bylo pro něj těžké sdělit lidem svoji myšlenkou, aby ji pochopili.

K2: „(Dělalo mi problém) Zapamatovat si 4 věty...ty nejdůležitější věci, který jsem vlastně jako já jako hrdina musel říkat ... vždycky jsem na to zapomněl, protože jsem nevěděl, jak jim to mám říct...a těžké to bylo vyslovit a zahrát to tak, aby to ti lidi pochopili...“

Problém zapamatovat si text souvisí s problémy klientů v komunikaci. Problémy v komunikaci vnímaly jenom klientky ženy (K7 a K8). Pro K7 bylo náročné se verbálně vyjadřovat při komunikaci s lidmi, K8 zase mluví o problému vyjadřovat emoce a vůbec celkově být otevřená k lidem. Zde se projevuje vliv pohlaví, kdy ženy vnímají komunikaci jako důležitou při interakci s dalšími lidmi. Komunikační problémy v souvislosti se

soustředěností mohou vyplývat ze snížených základních kompetencí, důležitých pro sociální adaptaci klientů, o kterých mluví Vágnerová (2008).

Dalším problémem, který se u klientů vyskytoval, byla únava a málo energie pro divadelní práci. O té se zmiňuje K1, podle kterého měli klienti málo síly a energie ke hraní, pro K5 a K6 byla únava spojená se stresem především ke konci dílny kvůli nabytému programu. K8 popisuje smutek ze sebe sama, že jí zvládnutí její životní situace bere hodně energie a je z ní vyčerpaná. Pocity únavy a stresu mohou vyplývat z oslabeného duševního a fyzického zdraví lidí bez domova, o čemž píšou Hradecká a Hradecký (1996).

K únavě a stresu mohlo také přispívat řešení osobních problémů ze života venku. Pro K3 se problémy projevovaly ve vzpomínkách na rodinu a své blízké, se kterými nemůže být ve fyzickém kontaktu. K2 zase v průběhu dílny řešil problémy svojí dcery, která utekla s klukem, kterého on nezná. K7 také popisuje, že v průběhu dílny musela řešit nějaké rány zvenčí, k čemuž potřebovala osobní prostor, což jí ztěžovalo možnost soustředit se na divadelní práci. Řešení vztahových problémů ze života mimo dílnu může souviset s narušenými vztahy kvůli nefunkčnosti či rozpadu rodiny (Hradecká, Hradecký, 1996).

Datová triangulace:

L1 se podobně jako K3 a K8 vyjádřil k problému skupiny soustředit se a koncentrovat. Problém koncentrace může být spojen s únavou klientů v průběhu týdne, vyplývající z náročnosti programu, což si uvědomují oba lektori. I pro organizátory, kteří byli v podobné pozici jako klienti, byla dílna energeticky náročná a únavná, potvrzují zde tedy výroky klientů. Dále se L1, L2, O2 a O3 vyjadřují k problémům vyjádření klientů. L2 mluví o tom, že se ve skupině objevovaly různé schopnosti vyjadřování, někteří klienti měli větší problémy vyjádřit se než jiní. Podle O2 a O3 dělalo klientům problém vyjadřovat své myšlenky skrze obrazy. L1 zase mluví o problému divadelního vyjádření emocí a celkově o problému nonverbální komunikace. O problému zapamatovat si text se lektori ani organizátoři nezmiňují, což může být způsobeno tím, že text nepovažují za důležitou složku divadelního procesu. Jak popisuje O2, klientům mohlo dělat problém pochopit principy divadla utlačovaných, podle kterých se nehodnotí herecké výkony. Divadlo je podle ní založené na cennosti zkušeností klientů ze života, které přinášejí do příběhu a jeho scén.

Ze zúčastněného pozorování vyplývá, že někteří klienti měli problém s verbálním i neverbálním vyjadřováním (např. při vytváření obrazů situací v procesu tvoření scén představení). V průběhu dílny se však zlepšovali především v nonverbální komunikaci díky nabytým zkušenostem s využíváním divadelních technik, různých her a cvičení, které

pracovaly s tělem a vyjádřením pomocí obrazů. Ke konci týdne byla cítit únava ve skupině, a tudíž větší potřeba odpočinku. Domnívám se, že z toho důvodu se začaly více projevovat individuální antipatie mezi klienty. Z pozorování mohu také potvrdit problém zasekávání se a zapomínání textu ve scénách, který mohl klienty znejistit. To potvrzují jejich výpovědi, jelikož zapamatování textu přisuzovali velký význam. Mohli si tak konstruovat divadlo utlačovaných skrze kategorii klasického divadla, se kterým mohli mít zkušenost z minulosti. Podle Allporta (2004) totiž události z našeho života zařazujeme do nám známých škatulek, na základě kterých v nich jednáme. V klasickém divadle je kladen velký důraz na text a dialogy mezi herci, možná proto je důležitý pro klienty i v divadle utlačovaných. Kategorizace divadla utlačovaných se ukázala také v otázce K2 po divadelní dramaturgii představení, kterou by měli zajišťovat lektori. Na otázku lektori reagovali v duchu výpovědi O2, že klienti sami jsou experti na dané scény, jelikož vychází z jejich zkušenosti a příběhů.

16.1.4 Výsledné představení

Někteří klienti (K5, K6 a K7) se vyjádřili k tomu, že před výsledným představením prožívali negativní pocity spojené s jejich vystupováním před diváky. Mezi těmito negativními emocemi se vyskytovaly stres (K5), tréma (K6, K7), nervozita (K6, K7) napětí (K5) a strach (K5). K6 a K7 pociťovaly trému a nervozitu spojenou s výsledným představením, K7 o ní mluví v kontextu všech ve skupině. Ukazuje se zde vliv pohlaví na tyto konstrukce, ženám vystupování na veřejnosti dělalo větší problém než mužům. K této nervozitě mohl také přispět nedostatek času na přípravu celého představení, což hodnotí jako negativum K4. K negativním pocitům klientek se přidává K5 ve výpovědi o strachu a problému vystupovat před lidmi.

K5: „... když přišly děvčata z týmu³¹...že bych se měl zúčastnit toho kolektivu, který bude vytvářet to divadlo, v ten první okamžik jsem dostal jako strach, jestli to zvládnou, jestli budu schopni vůbec být na veřejnosti.“

K5 mluví také o napětí a stresu, spojeného s nejistotou, jak bude divadlo fungovat a zda diváci budou reagovat. Dalšího problému divadla spojeného s diváky si všímají K2 a K8. Mluví totiž o možnosti, že publikum nemusí pochopit, jak bylo divadlo myšleno. Podle K8 totiž může zkreslovat přehrávané situace. Podle K2 zkreslení může být způsobeno tím, že jsou

³¹ K5 již rok spolupracoval na organizaci akce Noc venku s organizátory.

dialogy ve scénách zkrácené a že v nich mohou chybět některé důležité informace k pochopení celé situace. K publiku se také vztahují další informace klientů, spojené s pocity z představení. K3 popisuje svoje zklamání z malého počtu diváků a vysvětluje si to tím, že neměli o představení zájem. K2 byl zklamán z lhostejnosti diváků k utrpení hlavního hrdiny ve scéně s veřejností, jak jsem již uvedla výše. U klientů se tak mohou objevovat negativní heterostereotypy o skupině lidí z publika jako skupině lhostejných lidí či lidí s nezájmem, o čemž hovoří Vybíral (2009).

Datová triangulace:

Negativní pocity před představením spojené s nervozitou popisují také O1 a O3, které hrály divadlo s klienty. L1 také reflektoval možný problém s nervozitou před představením u účastníků. Nejistotu fungování divadla fórum vnímala podobně jako K5 i O1, která se obávala, zda bude publikum reagovat. O1 společně s O2 také vnímaly určité nedostatky představení. Podle nich by bylo potřeba některé scény domyslet a dotáhnout, aby bylo více jasné, co jimi chtějí říct. O1 zde vychází ze zkušenosti jejího přítele z publika, který některým scénám nerozuměl. Podle ní to může být způsobeno stahováním dialogů (podobně jako podle K2).

O3 společně s L1 také vnímaly možné negativum v malém počtu lidí v publiku. Lektori si pak uvědomují, že by možná klienti ocenili více času na zkoušení divadla a přípravu rekvizit, o čemž se zmínil K4.

Zúčastněné pozorování potvrzuje, že již den před vystoupením byla u všech účastníků cítit nervozita a tréma spojená s představením, která se projevovala zasekáváním v divadelních dialozích. Také se v závěrečné reflexi po skončení představení někteří účastníci vyjadřovali k tomu, že je mrzí, že se přišlo podívat málo lidí nebo že se nepřišly podívat sociální pracovnice z daného azylového domu, kde se představení konalo.

16.2 Dílčí závěr

Cílem této kapitoly bylo zodpovědět DVO3, která zní: „*Jakým způsobem klienti bez domova konstruují negativa práce s metodou divadla utlačovaných?*“ K odpovědi využiji především interpretované kategorie „divadelní práce“ s ohledem na další souvislosti s ostatními kategoriemi.

Klienti konstruují negativa využití divadla utlačovaných především v oblasti divadelní práce. Někteří se museli potýkat se svými obavami z hraní divadla, v průběhu práce jim dělalo problém soustředit se na proces práce, zapamatovat si text, vyjádřit se verbálně či vyjádřit své emoce. Také prožívali komplikace v souvislosti s nedostatkem energie a vlastní únavou a s osobními problémy, souvisejícími s jejich životem venku. V procesu práce bylo pro ně náročné zvládat negativní emoce, které se u nich objevovaly při prožívání smutných scén z jejich života či z života ostatních klientů. Bylo pro ně těžké vypořádat se s nervozitou, trémou a strachem, spojených se závěrečným představením. Cítili také nejistotu, jak bude divadlo fungovat a jestli diváci pochopí, co chtěli vyjádřit. Nakonec pro ně bylo náročné vypořádat se se zklamáním, které plynulo z malé účasti diváků a z jejich lhostejnosti vůči některým scénám.

U klientů se vyskytují různé obavy, které se týkají jejich vlastních schopností. Jedná se o obavy z hraní divadla, ale také o obavy z neznámých lidí a začleňování se do kolektivu (spojení s kategorií vztahů ve skupině). Tyto obavy mohou mít zdroj v jejich nízkém sebehodnocení, které zmiňuje Vágnerová (2008). Mohou také souviset s jimi přijímanou stereotypní představou o sobě samých jako neschopných lidí, což souvisí s internalizací společenské představy o lidech bez domova (Berger, Luckmann, 1999). Tyto stereotypní představy jimi internalizované mohou pak mít negativní vliv na jejich sebehodnocení.

Obavy z hraní divadla a z nových lidí souvisí také s celkovým problémem komunikace, o kterém se zmiňují především klientky ženy. Problém vyjadřovat se a komunikovat s ostatními může souviset se sníženými základními kompetencemi, které jsou důležité pro sociální adaptaci klientů (Vágnerová, 2008). Mezi tyto snížené kompetence se mohou řadit také problémy se soustředěním na práci, které mohou ovlivňovat schopnost zapamatovat si text. Pamatování textu klienti vnímají jako důležité, což může souviset s jejich kategorizací divadla utlačovaných jako klasického divadla, ve kterém je důraz na text a dialogy. Tato kategorizace se může negativně projevat v tom, že si klienti neuvědomují důležitost jejich osobního přínosu skrze vlastní zkušenosti, což je podle lektorů a organizátorů základem v divadle utlačovaných.

Dále klienti popisují, že pociťovali únavu a málo energie pro práci na dílně. Může to souviset s jejich oslabeným duševním a fyzickým zdravím, které je typické pro osoby bez domova (Hradecká, Hradecký, 1996). Únava může také pramenit z toho, že na tvorbu představení měli málo času, že byl program dílny náročný a nebyl zde dostatek prostoru na klid a odpočinek. Dalším důvodem únavy mohly být také jimi popisované problémy spojené

s jejich vztahy v osobním životě venku, které řešili v průběhu dílny. V oblasti vztahů mohlo k únavě také přispívat, že se museli vyrovnávat s různými osobními antipatiemi k některým dalším účastníkům. To se potvrzuje díky zúčastněnému pozorování především ke konci dílny, kdy se tyto antipatie začaly dostávat na povrch (spojení s kategorií vztahy ve skupině).

Klienti také popisují, že pro ně bylo náročné emocionálně prožívat některé scény divadla. Pro některé to bylo z důvodu, že se jednalo o vzpomínky a znovuprožívání událostí z jejich minulosti, jiní zase prožívali tyto události společně s ostatními klienty. Emočně náročné prožívání scén mohlo také přispět k celkové únavě klientů. V takových chvílích mohlo docházet ke katarzi ve smyslu skupinové psychoterapie podle Yaloma (2007), tedy k projevení potlačených emocí spojených s traumatizujícími zážitky z minulosti a následným pocitem úlevy. Ze zúčastněného pozorování vyplynulo, že k pocitu úlevy ne vždy docházelo. V některých scénách představení se totiž emočně náročné prožívání u klientů stále opakovalo, především ve scéně vyloučení hlavního hrdiny z veřejnosti. V této scéně emočně náročné prožívání může souviset s tím, že se klienti cítí stigmatizovaní ve společnosti a pociťují předsudky, které si o nich společnost vytváří. O katarzi se zde mohlo jednat ve smyslu popisovaného Boalem (2006), který ji pojímá jako formu nerovnováhy pohánějící člověka ke změně v jeho reálném životě.

Únava mohla mít následně vliv na schopnost soustředit se na práci. Také mohla mít vliv na nervozitu a trému klientů, spojenou s výsledným představením, která se vyskytovala shodně také u organizátorů, kteří divadlo hráli s nimi. S výsledným představením se také pojil pocit nejistoty klientů, jestli divadlo bude fungovat tak, jak si ho představovali. Někteří se obávali, že publikum nepochopí, jak bylo divadlo myšleno. Jiní se obávali, že diváci nebudou na divadlo reagovat a zapojovat se v interaktivní části. U některých klientů se po skončení představení objevuje pocit zklamání z malého publika, což si vysvětlují jejich nezájmem. Zklamání je zde popisováno také v souvislosti s lhostejností diváků vůči scéně vyloučení hlavního hrdiny ze strany veřejnosti. Klienti si tak mohou vytvářet předsudečné představy spojené s negativními heterostereotypy o skupině diváků (Vybíral, 2009). Tyto představy o divácích také souvisely s možnými obavami klientů z negativních reakcí ze strany veřejnosti, s možnými výčitkami či útoky vůči všem zapojeným v projektu (spojení s kategorií rizika celého projektu).

ZÁVĚR

1 Odpověď na HVO

Cílem mé diplomové práce je zodpovědět hlavní výzkumnou otázku: „*Jakým způsobem klienti bez domova konstruují práci s metodou divadla utlačovaných, její pozitiva a negativa?*“

Metoda divadla utlačovaných byla klienty konstruována jako metoda založená na společné práci lidí v kolektivu zabývajících se stejným problémem bezdomovectví, mezi kterými byly nastaveny rovné vztahy. Podle klientů je metoda založena na kontaktu s diváky, které je možné skrze představení oslovit a povzbudit a kteří na ní mohou participovat. Jako potenciál metody klienti vidí možnost poukázat na problémy, se kterými se lidé bez domova potýkají, a také možnost něco změnit v situaci lidí bez domova. Potenciál dále vidí v možnosti aktivovat lidi bez domova (je samotné i osoby z publika). Aktivace se u klientů projevuje ve větší angažovanosti v podobě touhy za něco bojovat a něco dokázat. Angažovanost klienti spojují také s rozšiřováním iniciativy divadla o další aktivity a témata, či spojením s dalšími subjekty a připojením dalších lidí k celému projektu.

Klienti konstruovali jako pozitiva využití divadla utlačovaných společnou divadelní práci ve stmelěném kolektivu lidí, ze kterého získávali podporu. Dále vnímali jako pozitivní příjemné prostředí na dílně. Ve vztahu k lektorům hodnotili pozitivně jejich lidský, rovnocenný přístup a jejich schopnost komunikace. Osobní přínosy vnímají v oblastech získání nových zkušeností, dodání optimismu a energie do života, které je posílí v jejich situaci a vlastní změně. Také je pro ně důležitá možnost vyjádřit, v jaké situaci žijí, a vlastní změna v oblastech nabytého sebevědomí, většího projevování a zamyšlení se nad svým životem.

Negativa metody klienti konstruovali v oblastech vztahů ve skupině a vzájemného soužití především v rámci individuálních výhrad vůči některému z účastníků. Dále negativa viděli v divadelní práci, kdy někteří pociťovali obavy či jiné osobní problémy, spojené z hraním divadla. Pro klienty bylo náročné emocionální prožívání scén příběhu, který vycházel z jejich zkušeností ze života. Komplikace pak vnímali také ve spojení s výsledným představením v podobě negativních pocitů, spojených s vystupováním na veřejnosti a ve vztahu k fungování divadla fórum. Klienti také konstruovali možná rizika celého projektu, a to především

v podobě možných negativních reakcí ze strany veřejnosti a v nemožnosti dosažení jimi vytyčeného cíle.

Nejdříve se zde zaměřím na téma skupinové práce v kolektivu lidí. Podle klientů je metoda divadla utlačovaných charakteristická tím, že je založená na kolektivní práci lidí, kteří se zabývají stejnými problémy. Skupina pro klienty znamená možnost sdílet svoji životní situaci, společně něco dělat a na něčem pracovat, a tím získat na síle. Skupinu konstruují jako stmelený kolektiv, poskytuje jim možnost navázat vztahy s novými lidmi a podporu pro ně samotné v jejich životě. Nicméně i přes to klienti vnímají určité problémy v soužití se skupinou v průběhu týdne, a to především skrze individuální výhrady vůči některým jiným účastníkům. Zde se ukazuje, že se u klientů může vyskytovat určitá idealizace skupiny jako stmeleného kolektivu. Jak totiž popisuje Výrost a Slaměník (2008), většinou je chování členů vlastní skupiny vnímáno pozitivněji než chování členů skupin ostatních, klienti si tedy mohou vytvářet pozitivní autostereotypy o skupině, které se cítí součástí. Idealizace skupiny může mít také spojitost s ideální představou klientů o své osobě, což souvisí s jejich sebepojetím (Nakonečný, 2009). Klienti mohou mít potřebu pozitivního sebehodnocení, což se zde může projevat v pozitivním hodnocení celé skupiny, se kterou se identifikují. Idealizace skupiny může být však také způsobena tím, že i když se ve skupině vyskytovaly určité tenze mezi jednotlivými účastníky, žádný konflikt dosud nevyplul napovrch. Z toho důvodu se zde projevuje faktor koheze skupiny, jak o něm mluví Kratochvíl (2005). Podle něj totiž koheze způsobuje, že jsou členové skupiny ochotni pokračovat v komunikaci i přes to, že se vynoří nějaký konflikt. Tomu mohou napomáhat i jiné skupinové faktory, které se zde objevily. Jedná se o skupinovou soudržnost (kohezi skupiny), která souvisí i s emoční podporou od skupiny. Dále se zde objevuje faktor dodávání naděje, který klienti konstruují jako důležitý ve vztahu k posílení v jejich situaci a změně vlastního života v budoucnosti. Také se zde projevuje faktor univerzality, neboli sdílení stejných problémů s ostatními (Kratochvíl, 2005; Yalom, 2007).

Dalším tématem, kterému se zde budu věnovat, je divadelní práce v průběhu dílny. Klienti zde vnímají jako pozitivní přístup lektorů, který byl založen na lidskosti, rovnocenných vztazích a dobré komunikaci. To odpovídá přístupu pedagogiky osvobození podle Freireho (1996), která je založená na horizontálních vztazích s klienty, dialogické komunikaci v práci s nimi a jejich pojmání jako aktivních subjektů. Tento přístup odpovídá i nastavení lektorů, kteří tyto charakteristiky považují za důležité. Přístup podle Freireho uplatňuje také Boal v divadle utlačovaných (Mazzini, 1992). Díky tomuto přístupu, kdy byli klienti pojmání jako

aktivní subjekty, se mohl vytvořit prostor pro probírání jejich životních problémů, pro což nemuseli mít dříve prostor, a mohlo se u nich rozvíjet kritické uvědomování jejich situace (Freire, 1996; Prokop, 2005). O kritickém uvědomování se zmiňují především lektoři a bylo pozorováno skrze zúčastněné pozorování. Klienti se o kritickém uvědomění vysloveně nevyjadřují, někteří mluví jen o uvědomování si souvislostí mezi divadlem utlačovaných a společenskými podmínkami. Kritické uvědomění mohlo přispět k aktivizaci klientů, o které klienti mluvili jako o touze více se angažovat, za něco bojovat a něco dokázat. Mohla se u nich vyskytovat idealizace jejich vlastního já, kdy se identifikovali s určitými hodnotami, které považovali za ideální. Idealizace jim mohla sloužit jako motivace k vlastní změně a aktivizaci (Nakonečný, 2009). Lektoři o této aktivizaci mluví v duchu antiopresivních teorií jako o zmocnění klientů něco dělat se svojí situací. Důležitým článkem pro zmocnění a aktivizaci klientů byla podle lektorů a organizátorů motivace skupiny něco měnit v oblasti bydlení. Tato motivace také mohla mít vliv na kohezi skupiny a její pozitivní autostereotypy, způsobené společnými cíli a společnou motivací. U lektorů se zde může objevovat idealizace metody divadla utlačovaných, která podle nich u klientů probouzí kritické uvědomování, aktivizaci a zmocnění. Idealizace divadla utlačovaných může mít pozitivní dopady v tom, že lektoři pojmají klienty jako aktivní soběstačné subjekty. Nicméně může negativně působit na přeceňování vlivu divadla utlačovaných na klienty, a tedy i na očekávání lektorů, týkajícího se aktivizace samotných klientů.

Z oblasti divadelní práce klienti na jedné straně konstruovali negativa, jako různé osobní obavy z hraní divadla či osobní problémy při práci s divadlem (zapamatovat si text, soustředit se, vyjadřovat se skrze divadelní techniky). Na straně druhé vnímali i osobní přínosy metody v podobě zvýšeného sebevědomí, většího projevování a vyjadřování. Skrze práci s jejich osobními příběhy mohli sdílet a zamýšlet se nad jimi společnými problémy. Nicméně jim tuto práci komplikovalo emocionálně náročné prožívání těchto situací, ať už kvůli smutným vzpomínkám či sdílení smutku s ostatními. Práce na těchto scénách jim však umožnila zamyslet se nad vlastním životem a poznat situace jiných lidí ze života. V oblasti práce na problémech a tématech ze života, spojeném s prožitím emocí týkajících se těchto témat, vidíme určité prolínání s jinými paradivadelními systémy, jako jsou psychodrama, dramaterapie, socioterapie či psychogymnastika.

Čím se však divadlo utlačovaných od dalších paradivadelních systémů liší, a co jasně vyplývá z výpovědí klientů, je vztahování ke společnosti namísto individuálního prožívání ve skupině. To klienti popisují ve vztahu k publiku, kterému je určeno divadlo fórum na dílně vytvořené. Díky divadlu fórum je dle výpovědí klientů možné poukazovat na problémy lidí

bez domova, které vycházejí z jejich životních zkušeností, jelikož příběh divadla fórum je na těchto zkušenostech založen. Lidé z publika se díky příběhu mohou nad problémy zamýšlet. Po přehrání divadelního příběhu se mohou diváci dle klientů aktivně zapojit do následného dění skrze vyjádření jejich názoru na problematiku ve společné diskuzi. Diváci mohou také hledat strategie pro změnu přehrávaných situací, které si následně mohou prakticky na scéně vyzkoušet. Výpovědi klientů se tak shodují s představou Boala o divadle fórum, které představuje situace nespravedlnosti či konfliktu z reálného života divákům, kteří se poté aktivně zapojují (Pavlovská, Remsová, 2006). Diváci se stávají herci, jelikož jsou vyzváni k participaci na jevišti, kde skrze divadelní prostředky vyjadřují své myšlenky, touhy a strategie, týkající se nápadů pro řešení konfliktních situací v reálném životě (Boal, 2006).

Klienti si pak vytváří možná idealizovanou představu, že díky divadlu utlačovaných je možné něco změnit, ať už v jejich životní situaci či v přístupu lidí z veřejnosti. Někteří si však ve výpovědích i odporují, když popisují svoje obavy, že jimi vytyčeného cíle (změny v oblasti bydlení) nebude dosaženo. Zde se ukazuje, že metodu konstruují ve vztahu k jejímu potenciálu, ale také ve vztahu k možným rizikům, která si uvědomují.

Ve vztahu k představení se u klientů objevují jak pozitivní, tak negativní pocity. Ty negativní souvisí se samotným hraním (nervozita, stres, tréma), nebo s nejistotou, zda divadlo bude fungovat, zda budou diváci reagovat a pochopí, co divadlem chtěli vyjádřit. Někteří se obávají i negativní reakce ze strany veřejnosti, která by mohla být představením způsobena. Vyskytují se tak u nich předsudečné představy o lidech z veřejnosti, které mohou vycházet z jejich generalizací na základě jejich zkušeností (Nakonečný, 2009). Pozitivní pocity přicházejí většinou po odehrání divadla a pojí se s tím, že něco zvládli, že diváci reagovali a že divadlo fungovalo tak, jak si ho představovali.

Jak jsem již psala výše, klienti konstruují možnou změnu v situaci lidí bez domova do budoucna, způsobenou divadlem utlačovaných. Někteří se však i vyjadřují k tomu, že tato změna není jistá a že nemusí být způsobena pouze tímto divadlem. Cítí potřebu více se angažovat i v kontextu rozšiřování divadla, ať už skrze rozšíření o nové členy, nová témata či propojením s dalšími podobnými projekty. Toto rozšiřování a navazování na další organizace se ukázalo důležité i pro lektory a organizátory. Projevuje se zde podobná vize, jako funguje u společnosti Cardboard Citizens, kteří skrze přehrávání divadla fórum v noclehárnách nabírají nové členy, v rámci organizace zde fungují i další aktivity (Cardboard Citizens Annual Review 2011/2012). Podle Boala má být divadlo utlačovaných prostředkem k transformaci společnosti, divadlo fórum pro něj nekončí po odehrání představení, ale mělo by být zkouškou pro budoucí akci v našem reálném životě (Boal, 2006). Respondenti mého výzkumu

si uvědomují, že k tomu nestačí pouze divadlo fórum jako takové, ale je potřeba na něj navazovat další aktivity. V tomto dochází k přizpůsobení využití metody divadla utlačovaných pro podmínky tohoto projektu, jehož cílem je pracovat na otázce důstojného bydlení.

Divadlo utlačovaných tedy dle výpovědí klientů má za cíl poukázat na problémy lidí bez domova, a to skrze techniku divadla fórum. V jejím průběhu mohou participovat i diváci ve formě diskuze o problému a hledání možných řešení skrze zkoušku na scéně. Součástí divadla je však také práce se samotnými klienty v průběhu dílny, kdy klienti tvoří obsah divadelního představení na základě vlastních zkušeností ze života. V tomto ohledu se shoduje zkušenost klientů s divadlem utlačovaných s představou Boala (viz výše). Klienti doufají v nějakou změnu v situaci lidí bez domova, ke které by mohlo díky divadlu utlačovaných dojít. Nicméně vypovídají, že je potřeba iniciativu divadla rozšiřovat skrze připojení dalších členů či propojení s dalšími projekty či organizacemi, které se zabývají podobnou tematikou. Někteří si také uvědomují, že ke změně v oblasti bydlení nemusí dojít. K tomuto se vyjadřují také lektori, kteří jako slabinu metody vidí, že „je to jenom divadlo“. Považují za důležité ho kombinovat s dalšími nástroji (např. dalšími aplikovanými divadelními formami) a v celkovém komplexu vzdělávání k osvobození člověka; či propojovat s návaznými iniciativami, které by spočívaly v reálném prosazování myšlenek, vzešlých z divadla. Pro samotnou transformaci společnosti podle nich tedy divadlo samotné nestačí, čímž odporují Boalově cíli divadla utlačovaných, spočívajícím ve snaze o transformování společnosti (Boal, 2006).

Závěrem bych tedy chtěla shrnout, co vyplývá z výše uvedeného. Metoda divadla utlačovaných je založena na skupinové práci, obsahuje určité faktory skupinové psychoterapie, také se prolíná v některých oblastech s jinými paradivadelními systémy. Nicméně se jeví jako vhodná pro využití v případě, kdy je cílem kontakt s diváky/s veřejností a potřeba poukázat na konkrétní sociální problém. Je to metoda založená na participaci jak diváků, tak samotných klientů. Klientům poskytuje prostor, ve kterém se mohou aktivně podílet na tvorbě divadelního představení. Divákům poskytuje prostor pro vyjádření jejich názorů a praktické vyzkoušení možných řešení problémové situace. Pro práci s klienty bez domova se ukazuje jako důležitá jejich motivace a společný cíl. Její možné komplikace mohou být spojeny s individuálními problémy klientů bez domova. Komplikace mohou také vyplývat z emočně náročného prožívání příběhů klientů v průběhu tvoření divadelního představení, z nutnosti hrát divadlo fórum na veřejnosti či z nejistoty, jak bude divadlo fungovat a jak na něj budou diváci reagovat. Možnou slabinou metody může být také její

reálná schopnost ovlivnit celospolečenskou změnu, což si klade za cíl. To vychází z výpovědí respondentů, podle kterých pro možnost změny na celospolečenské úrovni je důležité vnímat divadlo utlačovaných v širším kontextu, a ne jen jako osamocenou metodu. Je tedy důležité pracovat s návazností na další iniciativy, které souvisí s řešením probíraného problému.

2 Intervenční proměnné

Zde se zamyslím nad možnými slabými a silnými stránkami mého výzkumu.

Slabou stránkou mého výzkumu může být jeho omezená možnost generalizace na populaci, jelikož se výzkum týkal jediného konkrétního projektu s konkrétní cílovou skupinou lidí bez domova. To souvisí také s nerovnovážným složením vzorku respondentů, klienti byli převážně muži staršího věku, organizátoři a lektoři převážně mladé ženy, což mohlo ovlivnit výsledky výzkumu (to se ukazovalo především ve výpovědích mladé klientky, která měla často jiný pohled).

Silnou stránku pak spatřuji v tom, že jsem využila více technik sběru dat (rozhovory a pozorování) a více typů respondentů (klienti, organizátoři, lektoři). To mi pomohlo k datové triangulaci, čímž jsou výsledky výzkumu více validní.

Vliv na výzkum mohla mít moje přítomnost na týdenní dílně, kdy jsem každodenně přicházela do styku se všemi zúčastněnými i v rámci neformálních vztahů. To mohlo na jednu stranu ovlivnit respondenty jejich vztahem k mojí osobě, nicméně to mohlo také umožnit jejich větší otevřenost v rozhovorech, a tudíž možnost hlubšího nahlédnutí do problematiky.

Velké omezení výzkumu pak shledávám ve faktu, že se odehrál přímo po absolvování týdenní dílny. Respondenti tak byli ovlivněni bezprostředními zážitky z dílny, které mohly mít vliv na vnímání celého projektu, jenž bylo u klientů převážně pozitivní. Domnívám se, že v případě většího časového odstupů od dílny by bylo možné zjistit informace, které by zhodnotily projekt v ucelenější formě.

Poslední omezení vnímám také v tom, že jsem kvůli omezenému rozsahu práce nemohla blíže interpretovat všechny kategorie, které z výzkumu vyplývají, jelikož tak může být zúženo nahlížení na celý zkoumaný jev.

3 Doporučení pro praxi

Doporučení pro praxi zde formuluji dvěma směry, jeden se týká možných zlepšení daného projektu, druhý se týká možnosti využití divadla utlačovaných při práci s klienty pro budoucí projekty.

Vzhledem k danému projektu bych lektorům a organizátorům doporučila více se zaměřit na dynamiku skupiny a možné konflikty mezi jejími členy, které klienti dosud nesdíleli se skupinou. To vyplývá z informací rozvedených v DVO3 o výhradách klientů vůči chování jiných účastníků. Pokud se konflikty zachytí v této fázi, bude se s nimi pracovat snáz než v případě jejich eskalace. Tak by totiž mohly ohrozit fungování celé skupiny do budoucna.

Dále bych chtěla podnítit k pokračování v práci s klienty na základě filosofie Freireho, založené na horizontálních vztazích, dialogu a pojetí klientů jako aktivních subjektů. V rámci jak DVO1 tak DVO2 se ukazuje, že je to přínosné pro vzájemnou kolektivní práci na daném projektu a pro aktivaci a zapojení klientů. V tomto ohledu bych doporučila více se zaměřit na nastavení vztahů mezi klienty a lektory s organizátory, kde se objevovalo rozdělení na My-Vy a idealizace lektorů a organizátorů ze strany klientů. Nastavení vztahů by se mělo dále reflektovat společně s klienty, klienti by měli být rovnocenně zapojováni do rozhodování o dalším průběhu a způsobu práce.

Posledním doporučením pro projekt je práce s možnými riziky a omezeními metody. Z DVO3 se ukazuje, že si klienti po skončení dílny nebyli vědomi některých rizik, které vnímali lektoři a organizátoři. Souviselo to s převahou pozitivních emocí spojených s dílnou, což v nich může vytvářet přemrštěná očekávání od metody. Sdílení a diskutování možných rizik s klienty jim může pomoci vidět metodu v širších souvislostech a realistickým pohledem.

Pro budoucí projekty bych doporučila využít divadla utlačovaných v případě, kdy je cílem prozkoumat a poukázat na problémy určité cílové skupiny (vychází z DVO1), a to nejen skrze práci s klienty, ale také s veřejným publikem. Je potřeba se zabývat motivací klientů k projektu před začátkem jejich zapojení do divadla. Metodu bych také doporučila v případě, kdy pracovníci chtějí pracovat s klienty participativním způsobem, kdy je chtějí zapojovat do rozhodování a aktivizace v rámci řešení jejich problematiky. Jak vyplývá z výzkumu, pro možnost dosažení celospolečenské změny je důležité vnímat divadlo utlačovaných v širším kontextu. Proto bych budoucím projektům doporučila zajistit návaznost na další aktivity či subjekty, které se zabývají stejným cílem změny ve společnosti.

Pro zájemce o tuto metodu by se měl zorganizovat kurz zaměřený na možnosti využití divadla utlačovaných v praxi. Měl by obsahovat část teoretickou, kdy by byla osvětlena metoda, její techniky a filosofické zázemí společně s příklady praxe využití při práci s klienty. Dále by měl obsahovat praktickou část, kdy by si mohli pracovníci sami na sobě vyzkoušet její fungování a způsob práce. V rámci kurzu by si mohli sami účastníci zkusit přípravu divadla fórum, které by se na závěr provedlo před skupinou diváků.

4 Návrhy dalších výzkumů

Prvním návrhem dalšího výzkumu je provedení doplňujícího výzkumu, zaměřeného na celý projekt divadla utlačovaných, který by byl realizován s časovým odstupem několika měsíců po odehrání závěrečného představení na akci Noc venku. Domnívám se, že díky časovému odstupu by bylo možné zjistit celostnější náhled klientů na využití metody divadla utlačovaných, na možné přínosy a komplikace v návaznosti na jejich vlastní život po skončení projektu. Zde bych chtěla upozornit zájemce o tento projekt na to, že k takovému výzkumu pravděpodobně dojde díky diplomové práci Nikoly Gajdzicové z Fakulty sociálních studií Ostravské univerzity, která by se měla zaměřovat na význam a přínosy divadla utlačovaných pro osobní život klientů – účastníků dílny.

Dalším návrhem výzkumu by byla komparace využití metody divadla utlačovaných u lidí bez domova mladšího a staršího věku s ohledem na jejich specifické oblasti životní situace a specifické potřeby, vyplývající z jejich věku. Tento rozdíl se ukázal i v mém výzkumu, kdy se výpovědi klientky mladšího věku lišily od ostatních klientů.

Posledním návrhem na možný výzkum by byla možnost využití metody divadla utlačovaných při zjišťování potřeb konkrétní cílové skupiny s ohledem na poskytované sociální služby v rámci procesu komunitního plánování. Jak se ukázalo, metoda poskytuje možnost zapojení klientů z cílových skupin díky jejímu participativnímu nastavení. Také je zde prostor pro vyjádření praktických problémů, se kterými se klienti setkávají při řešení jejich životní situace a na které by měly reagovat poskytované sociální služby. Díky technice divadla fórum je také možné prozkoumat možné řešení problémových situací, na které mohou reagovat poskytované sociální služby.

Bibliografie

1. *About Paulo Freire*. [online] [cit. 23.11.2013]. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.pedagogyoftheoppressed.com/author/>>.
2. *About Us*. Cardboard Citizens. [online] [cit. 23.11.2013]. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.cardboardcitizens.org.uk/p89.html>>.
3. ALLPORT, G. W. 2004. *O povaze předsudků*. Praha: Prostor.
4. BABBAGE, F. 2004. *Augusto Boal*. Abingdon: Routledge.
5. BAČOVÁ, V. 2009. *Súčasné smery v psychológii*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV.
6. BARTÁK, M. 2004. *Zdravotní stav populace bezdomovců v ČR a jeho determinanty I.: (bezdomovství v zrcadle veřejné politiky)*. Kostelec nad Černými lesy: Institut zdravotní politiky a ekonomiky.
7. BARTÁK, M. 2011. *Bezdomovectví v ČR: zdravotní stav bezdomovců a jeho determinanty*. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně.
8. BERGER, P., LUCKMANN, T. 1999. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.
9. BOAL, A. 1985. *Theatre of the Oppressed*. New York: Theatre Communications Group.
10. BOAL, A. 1995. *The Rainbow of Desire*. New York: Routledge.
11. BOAL, A. 2002. *Games for Actors and Non – Actors*. New York: Routledge.
12. BOAL, A. 2004. *Legislative theatre*. Rio de Janeiro: International Theatre of the Oppressed Organisation. [online] [cit. 23.11.2013]. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=81>>.
13. BOAL, A. 2004. *Tree of the Theatre of the Oppressed*. Rio de Janeiro: International Theatre of the Oppressed Organisation. [online] [cit. 23.11.2013]. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=3>>.
14. BOAL, A. 2005. *Legislative theatre*. New York: Routledge.
15. BOAL, A. 2006. *The Aesthetics of the Oppressed*. Abingdon: Routledge.
16. BURR, V. 2003. *Social constructionism*. London: Routledge.
17. *Cardboard Citizens Annual Review 2011/2012*. Cardboard Citizens. [online] [cit. 23.11.2013]. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.cardboardcitizens.org.uk/p155.html>>.
18. ČERMÁKOVÁ, I. 1999. Augusto Boal a dramatická výchova. *Tvořivá dramatika*, X, 1999, č.1, str. I-XII.

19. DISMAN, M. 2000. *Jak se vyrábí sociologická znalost: příručka pro uživatele*. Praha: Karolinum.
20. *Divadlo Ježek a Čížek*. 2012. Přehled divadel a jejich historie. [online] [cit. 23.11.2013]. Dostupné na World Wide Web: <jezekacizek.cz>.
21. EDGAR, B., MEERT, H. 2005. *Fourth Review of Statistics on Homelessness in Europe. The ETHOS Definition of Homelessness*. FEANTSA. [online] [cit. 23.11.2013]. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.feantsaresearch.org/spip.php?article121&lang=en>>.
22. FITZPATRICK, S., KEMP, P., KLINKER, S. 2004. *Bezdomovství: přehled výsledků výzkumů z Velké Británie*. Kostelec nad Černými lesy: Institut zdravotní politiky a ekonomiky.
23. FREIRE, P. 1996. *Pedagogy of the Oppressed*. London: Penguin Group.
24. FREIRE, P. 1998. *Pedagogy of freedom: ethics, democracy, and civic courage*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
25. GOFFMAN, E. 1999. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon.
26. GOFFMAN, E. 2003. *Stigma*. Praha: Sociologické nakladatelství.
27. HARTL, P., HARTLOVÁ, H. 2010. *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál.
28. HENDL, J. 1983. *Lidové divadlo Augusta Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe*. Praha: Kulturní dům hl.m. Prahy.
29. HENDL, J. 2005. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál.
30. HICKSON, A. 2000. *Dramatické a akční hry ve výchově, sociální a klinické praxi*. Praha: Portál.
31. HNILICA, K. 2010. *Stereotypy, předsudky, diskriminace: (pojmy, měření, teorie)*. Praha: Nakladatelství Karolinum.
32. HORÁČEK, F. 2007. *Terapie divadlem není jen pro herce*. Kulturní týdeník A2/38, 21.9.2007. [online] [cit. 23.11.2013]. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=txt&id=7802>>.
33. HORÁK, P. 2006. *Expertíza pro cílovou skupinu „Osoby společensky nepřizpůsobené“*. Brno: CKP MMB, ASVSP. [online] [cit. 23.11.2013]. Dostupné na World Wide Web: <http://socialnipece.brno.cz/useruploads/files/expertiza_-_spolecensky_nepřizpůsobení.doc>.
34. HRADECKÁ, V., HRADECKÝ, I. 1996. *Bezdomovství - extrémní vyloučení*. Praha: Naděje.

35. ICHOVÁ, E. 2008. Divadlo utlačovaných a Boalové. *Tvořivá dramatika*, XIX, 2008, č.1, str. 4-7.
36. JANDOUREK, J. 2010. *Slovník sociologických pojmů: 610 hesel*. Praha: Grada.
37. Ježek a čížek / *Divadlo bezdomovců*. Od 2000. Databáze českého amatérského divadla. [online] [cit. 23.11.2013]. Dostupné na World Wide Web: <http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=soubor&id=7254>.
38. KASÍKOVÁ, H. 2008. Divadlo utlačovaných: o zkoušce na revoluci v po(st)revoluční době. *Tvořivá dramatika*, XIX, 2008, č.1, str. 8-11.
39. KNOBLOCH, F., KNOBLOCHOVÁ, J. 1993. *Integrovaná psychoterapie*. Praha: Grada.
40. KNOBLOCHOVÁ, J. et al. 1968. *Psychoterapie*. Praha: Státní zdravotnické nakladatelství.
41. KRATOCHVÍL, S. 2005. *Skupinová psychoterapie v praxi*. Praha: Galén.
42. *La teatroterapia*. Associazione Politeama. [online] [cit. 23.11.2013]. Dostupné na World Wide Web: <http://teatroterapia.it/la-teatroterapia--.html>.
43. MACHKOVÁ, E. 1998. *Úvod do studia dramatické výchovy*. Praha: IPOS.
44. MAREK, J., STRNAD, A., HOTOVCOVÁ, L. 2012. *Bezdomovectví: v kontextu ambulantních sociálních služeb*. Praha: Portál.
45. MAZZINI, R. 1992. *Il teatro dell'Oppresso come strumento per l'educazione alla pace e ai diritti umani*. Giolli: Amnesty International Pordeone.
46. MORENOVÁ, Z. 2005. Psychodrama, teorie rolí a pojetí sociálního atomu. In Zeig, J. K. et al. *Umění psychoterapie*. Praha: Portál.
47. NAKONEČNÝ, M. 2009. *Psychologie osobnosti*. Praha: Academia.
48. NAKONEČNÝ, M. 2009. *Sociální psychologie*. Praha: Academia.
49. NAVRÁTIL, P. 2001. *Teorie a metody sociální práce*. Brno: Zeman.
50. PAVLOVSKÁ, M.; REMSOVÁ, L. eds. 2006. *Jak na divadlo fórum*. Brno: MSD.
51. PLHÁKOVÁ, A. 2006. *Dějiny psychologie*. Praha: Grada.
52. PLICHTOVÁ, J. 2002. *Metódy sociálnej psychológie zblízka: kvalitatívne a kvantitatívne skúmanie sociálnych reprezentácií*. Bratislava: Média.
53. PROKOP, J. 2005. *Škola a společnost v kritických teoriích druhé poloviny 20. století*. Praha: Karolinum.
54. PRŮDKOVA, T., NOVOTNÝ, P. 2008. *Bezdomovectví*. Praha: Triton.
55. REMSOVÁ, L. 2008. Sociální divadlo jako východisko pro specializaci dramatické výchovy na Katedře sociální pedagogiky PdF MU. In Klapko, D. ed. *Symposium*

- sociální pedagogiky na PdF MU*. Brno: Masarykova univerzita.
56. REMSOVÁ, L. 2011. *Divadlo utlačovaných a jeho edukační možnosti v sociální pedagogice*. Brno: Masarykova univerzita.
 57. SCHWARZOVÁ, G. 2005. Sociální práce s bezdomovci. In Matoušek, O. et al. *Sociální práce v praxi. Specifika různých cílových skupin a sociální práce s nimi*. Praha: Portál.
 58. SMĚKAL, V. 2002. *Pozvání do psychologie osobnosti: člověk v zrcadle vědomí a jednání*. Brno: Barrister & Principal.
 59. SMĚKAL, V. 2005. *O lidské povaze: krátká zamyšlení nad psychikou a duchovní kulturou osobnosti*. Brno: Cesta.
 60. STERNBERG, P., GARCIA, A. 2000. *Sociodrama: who's in your shoes?* Westport: Greenwood Press.
 61. STRAUSS, A., CORBINOVÁ, J. 1999. *Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Boskovice: Albert.
 62. VÁGNEROVÁ, M. 2008. *Psychopatologie pro pomáhající profese*. Praha: Portál.
 63. VALENTA, M. et al. 2006. *Rukověť dramaterapie a teatroterapie*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.
 64. VALENTA, M. 2011. *Dramaterapie*. Praha: Grada.
 65. VYBÍRAL, Z. 2006. *Psychologie jinak: současná kritická psychologie*. Praha: Academia.
 66. VYBÍRAL, Z. 2009. *Psychologie komunikace*. Praha: Portál.
 67. VYMĚTAL, J. et al. 2007. *Speciální psychoterapie*. Praha: Grada.
 68. VÝROST, J., SLAMĚNÍK, I. eds. 2008. *Sociální psychologie*. Praha: Grada.
 69. *What's On*. Cardboard Citizens [online] [cit. 23.11.2013]. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.cardboardcitizens.org.uk/p2.html>>.
 70. YALOM, I. D. 2007. *Teorie & praxe skupinové psychoterapie*. Praha: Portál.
 71. *Zákon č. 108/2006 Sb. o sociálních službách*.
 72. ŽIŽLAVSKÝ, M. 2003. *Metodologie pro Sociální politiku a sociální práci*. Brno: Masarykova univerzita v Brně.

Internetové zdroje:

- jezekacizek.cz
- nocvenku.cz
- teatroterapia.it
- www.amaterskediadlo.cz
- www.cardboardcitizens.org.uk
- www.notabene.sk
- www.pedagogyoftheoppressed.com
- www.theatreoftheoppressed.org

Anotace

Název práce: Sociální konstrukce metody divadla utlačovaných u klientů bez domova

Autor práce: Bc. Markéta Zelená

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Libor Musil, CSc.

Konzultant: Mgr. Jiří Vander, DiS.

Instituce: Masarykova univerzita Brno, Fakulta sociálních studií

Počet slov: 31 469

Diplomová práce se zaměřuje na zjištění sociálních konstrukcí o metodě divadla utlačovaných, možných pozitiv a negativ jejího využití při práci s klienty bez domova. V teoretické části jsou popsány základní koncepty práce, jako je sociální konstrukce, metoda divadla utlačovaných ve spojitosti s pedagogikou utlačovaných, charakteristiky cílové skupiny lidí bez domova a možnosti využití této metody s touto cílovou skupinou. Výzkum byl založen na kvalitativní strategii s využitím metod polostrukturovaného rozhovoru a zúčastněného pozorování. Respondenty byli lektori a účastníci z řad klientů a organizátorů, kteří se účastnili týdenní dílny divadla utlačovaných. Z dílny vzešlo závěrečné představení divadla fórum, které bylo prezentováno v azylovém domě pro osoby bez domova. Z výsledků výzkumu vyplývá, že metoda divadla utlačovaných je založena na aktivním zapojení lidí z řad klientů i z řad publika. Její negativa a pozitiva souvisí s filosofickou koncepcí divadla a pedagogiky utlačovaných, dramatickým typem práce a s faktorem práce ve skupině. Jako vhodná k použití se jeví v případě, kdy je cílem kontakt s diváky, potřeba poukázat na nějaký sociální problém a rozvinout o něm diskuzi. Je však potřeba ji vnímat v širším kontextu dalších návazných aktivit. V závěru práce lze nalézt odpověď na hlavní výzkumnou otázku a doporučení pro praxi a další výzkumy.

Klíčová slova: divadlo utlačovaných, divadlo fórum, pedagogika utlačovaných, sociální konstrukce, lidé bez domova, bezdomovectví

Annotation

Thesis title: The social construction of Theatre of the Oppressed for homeless clients

Author of thesis: Bc. Markéta Zelená

Academic supervisor: Prof. PhDr. Libor Musil, CSc.

Consultant: Mgr. Jiří Vander, DiS.

Institution: Masaryk University in Brno, Faculty of Social studies

Basic words count: 31 469

The thesis is focused on social constructions of a Theatre of the Oppressed method and the positive and negative aspects of its use with homeless clients. In the theoretical part the key concepts of the thesis are described; for example social construction, the Theatre of the Oppressed in connection to the Pedagogy of the Oppressed, the characteristics of homeless population and the possibilities of application of this method with them. The research was based on the qualitative strategy and was implemented by semi-structured interviews and participatory observation. The respondents were trainers and participants from clients and organizers who participated at one week workshop of the Theatre of the Oppressed. The final performance of Forum Theatre was created at the workshop and was presented in one asylum house for homeless people. The results of the research show that the Theatre of the Oppressed is based on active involvement of both, clients and audience. Its negative and positive aspects are related to the philosophical concept of the Theatre and the Pedagogy of the Oppressed, to dramatic kind of work and group-based work. Use of this method is suitable in situations, when we want to create a contact with audience or to point out some social problem and discuss it. However, it is necessary to use this method in a wider context of other follow-up activities. The conclusion contains the answer to the main research question with recommendations for practice and further research.

Key words: Theatre of the Oppressed, Forum Theatre, Pedagogy of the Oppressed, social construction, homeless clients, homelessness

Jmenný a věcný rejstřík

A

Allport, 12, 13, 54, 55, 57, 62, 63, 69, 76, 86

B

Babbage, 20, 112
Bačová, 10, 11, 15, 16, 72
Balabán, 35, 73
Barták, 26, 30, 32, 34
Berger, 10, 12, 15, 55, 81, 88
bezdomovectví, 7, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 36, 47, 52, 53, 54, 55, 56, 63, 90, 103, 114, 115
Boal, 6, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 36, 37, 38, 39, 40, 54, 56, 63, 84, 89, 91, 93, 94, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, viz
Brecht, 19
Burr, 10, 11, 15

C

Cardboard Citizens, 36, 60, 64, 93
Corbinová, 42, 49

Č

Čermáková, 19, 20, 21, 22, 54, 61, 63, 64, 108

D

dialog, 17, 18, 19, 21, 22, 37, 39, 45, 52, 55, 68, 69, 76, 77, 78, 86, 87, 88, 91, 96, 107, 113, 116
diskurz, 7, 10, 11, 15, 16, 60, 72, 116
Disman, 42, 43
divadlo fórum, 20, 21, 22, 23, 25, 36, 37, 45, 47, 48, 49, 52, 61, 63, 64, 87, 90, 92, 93, 94, 96, 97, 103, 110, 113, 117
divadlo utlačovaných, 6, 7, 8, 10, 11, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 71, 72, 74, 76, 77, 79, 80, 83, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 103, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 116, 117, 118, 119
dramaterapie, 24, 25, 92

E

Edgar, 27, 28, 114, 115
ETHOS, 27, 28, 114

F

FEANTSA, 27, 28, 114
Fitzpatrick, 26, 29, 31
Freire, 6, 7, 17, 18, 19, 21, 37, 39, 53, 58, 60, 62, 63, 68, 69, 71, 74, 76, 77, 78, 91, 92, 96, 107

G

Garcia, 24, 56
Gergen, 10

Goffman, 13, 14, 67, 75

H

Hartl, 11, 14, 56, 63, 66, 77
Hartlová, 11, 14, 56, 63, 66, 77
Hendl, 19, 42, 43, 44, 50, 111, 112
Hickson, 38
Hnilica, 12, 13, 81, 82
Horáček, 35, 73
Horák, 28, 29, 30, 31, 56, 63
Hotovcová, 31, 32, 33, 34
Hradecká, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 85, 88
Hradecký, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 85, 88
Hradecká, viz

I

idealizace, 7, 10, 11, 13, 14, 15, 44, 45, 56, 58, 59, 63, 66, 69, 72, 73, 75, 77, 91, 92, 96
Ichová, 19, 37, 38

J

Jandourek, 13, 14
Ježek a Čížek, 34, 35, 73

K

Kasíková, 20, 39
kategorizace, 7, 10, 11, 12, 44, 49, 54, 62, 86, 88
Kemp, 26, 29, 31
Klinker, 26, 29, 31
Knobloch, 24
Knoblochová, 24
konstrukce, 6, 7, 8, 10, 11, 15, 17, 18, 44, 45, 50, 52, 53, 60, 61, 62, 63, 65, 68, 73, 74, 76, 79, 80, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 103, 116, 117
Kratochvíl, 38, 39, 40, 71, 91
kritické uvědomění, 17, 18, 19, 37, 60, 62, 66, 71, 72, 76, 77, 78, 92, 116

L

lidé bez domova, 6, 7, 10, 11, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 71, 73, 75, 76, 79, 81, 82, 85, 87, 88, 90, 93, 94, 95, 97, 103, 116, 117
Luckmann, 10, 12, 15, 55, 81, 88

M

Machková, 38, 71, 74, 77
Marek, 31, 32, 33, 34
Mazzini, 19, 21, 22, 37, 74, 77, 91, 112
Meert, 27, 28, 114, 115
Moreno, 23
Morenová, 23

N

Nakonečný, 12, 13, 14, 59, 63, 75, 77, 91, 92, 93

Navrátil, 17, 18, 19, 37, 39, 59, 64, 107
negativa, 6, 7, 8, 11, 35, 39, 44, 45, 50, 79, 86, 87, 88, 90,
92, 103, 116, 117
Noc venku, 6, 21, 46, 47, 49, 50, 54, 75, 86, 97
Novotný, 26, 30, 31, 32, 33, 34

O

O'Leary, 36, 54, 62

P

Pavlovská, 22, 23, 55, 63, 93, 108
pedagogika osvobození, 17, 18, 37, 58, 63, 68, 91, 107
pedagogika utlačovaných, 6, 7, 17, 37, 60, 103
Plhánková, 10
Plichtová, 15, 16
pozitiva, 6, 7, 8, 11, 35, 37, 38, 44, 45, 50, 65, 76, 90,
103, 116, 117
Prokop, 17, 18, 37, 39, 53, 92
Průdková, 26, 30, 31, 32, 33
předsudky, 10, 12, 13, 57, 58, 68, 82, 89, 93
psychodrama, 23, 25, 56, 83, 84, 92
psychogymnastika, 24, 25, 92

R

Remsová, 21, 22, 23, 35, 37, 54, 55, 62, 63, 93, 108, 110

S

Schwarzová, 33
Slaměník, 13, 77, 91
Směkal, 15, 56, 59, 63, 73, 77
sociální konstrukcionismus, 7, 10, 11, 44
sociodrama, 23, 25, 56
socioterapie, 92
stereotypizace, 7, 12, 44, 69, 81, 88

stereotypy, 12, 13, 54, 57, 58, 62, 63, 68, 69, 76, 77, 81,
82, 87, 88, 89, 91, 92
Sternberg, 24, 56
stigma, 13
stigmatizace, 10, 12, 13, 14, 32, 67, 82, 89
Strauss, 42, 49
Strnad, 31, 32, 33, 34

T

teatroterapie, 24, 25

U

uvědomění, 92

V

Vágnerová, 40, 81, 85, 88
Valenta, 23, 24, 25
Vybíral, 12, 13, 16, 82, 87, 89
Vymětal, 23, 25, 56, 83
Výrost, 13, 77, 91

Y

Yalom, 38, 39, 73, 77, 83, 89, 91

Z

zmocnění, 6, 7, 37, 45, 59, 60, 64, 92, 116, 117

Ž

Žižlavský, 43, 44, 46

Přílohy

1 Příloha č.1.: Život Paula Freireho a Augusta Boala

Život Paula Freireho

Paulo Freire³² byl brazilský filosof a pedagog, jenž je považován za zakladatele pedagogiky osvobození. Pocházel ze střední vrstvy, nicméně se v důsledku ekonomické krize třicátých let v Brazílii setkal i s bídou a hladem, což ho ovlivnilo dále v jeho pedagogické činnosti. Studoval právnickou fakultu, mimo to se věnoval také filosofii a psychologii jazyka. Jeho zájem o teorii vzdělávání byl podnícen i vlastní zkušeností rodičovství. V Brazílii působil od roku 1946 na odboru vzdělávání a kultury sociální péče ve státě Pernambuco, kde se setkal se zdejším chudým a nevzdělaným obyvatelstvem. Zde se začala rozvíjet jeho dialogická metoda komunikace ve vzdělávání v průběhu alfabetizačních programů, které později vedl. Po politickém převratu v roce 1964 byl nejdříve uvězněn a poté vyhoštěn ze země, žil v exilu nejdříve v Bolívii, potom v Chile, kde dále rozvíjel svoji činnost. Následně mu byla nabídnuta možnost působit na Harvardské univerzitě, v tomto období napsal svoji nejznámější knihu *“Pedagogy of the Oppressed“*. Po opuštění Harvardu začal působit ve Švýcarsku jako supervizor speciálního vzdělávání v programu Světové rady církví, v rámci této zkušenosti se podílel na vzdělávacích programech v bývalých koloniích (např. v Tanzánii, Mozambiku). Do Brazílie se mohl vrátit až v roce 1979, kdy začal působit na univerzitě v São Paulu, byl také zodpovědný za provádění školské reformy (About Paulo Freire; Navrátil, 2001).

Život Augusta Boala

Augusto Boal³³ byl brazilský divadelník, režisér a politik, jenž je zakladatelem metody divadla utlačovaných. Jeho metoda vychází z lidového divadla v Jižní Americe a je jedním z představitelů kolektivního latinskoamerického divadla. Boal vystudoval chemii a divadelní vědu na Columbijské univerzitě v New Yorku. Po návratu do Brazílie působil dlouhou dobu jako vedoucí divadla Teatro de Arena v São Paulu. V rámci tohoto divadla se využívala metoda kolektivní tvorby divadelních her, které se zabývaly situací lidí žijících v nouzi a útlaku. Tyto hry byly hrány na venkově a v městských chudinských čtvrtích v rámci procesu alfabetizace. Hry obsahovaly témata problémů v Brazílii a často po nich následovaly diskuze s diváky. Po vojenském převratu v roce 1964 byl Boal a další kritičtí umělci pronásledováni,

³² 1921 (Recife) – 1997.

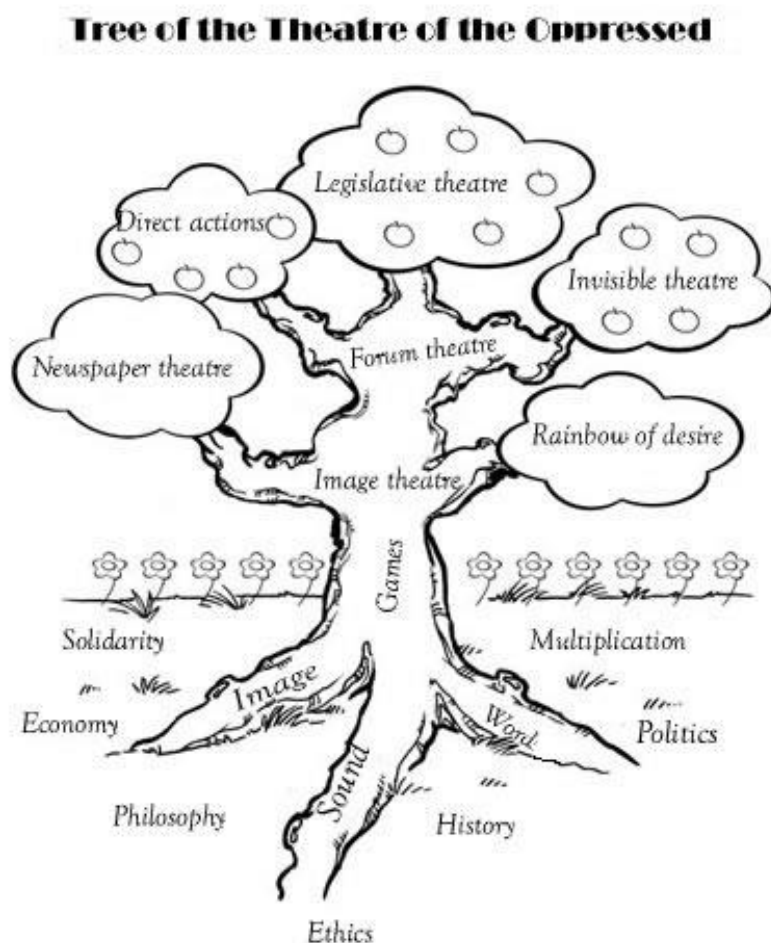
³³ 1931 (Rio de Janeiro) – 2009 (Rio de Janeiro).

což vyvrcholilo v roce 1971, kdy byl Boal zatčen. Po protestech domácí a zahraniční veřejnosti byl propuštěn a odešel do exilu, nejdříve do Argentiny, později do Peru, kde nadále rozvíjel svoji činnost a kde sepsal své dosavadní poznatky v knize „*Theatre of the oppressed*“. V roce 1976 přesídlil Boal do Evropy, kde působil nejdříve v Portugalsku, později v Paříži na univerzitě v Sorbonně a v dalších zemích. V evropských podmínkách zjistil, že útlak má zde jinou podobu než v zemích Jižní Ameriky, a to více skrytou, spíše psychologickou na rozdíl od politické v Latinské Americe. Po změně politického režimu v Brazílii se vrací zpět, v roce 1992 byl zvolen do městské rady v Riu de Janeiru za stranu „Brazilian Workers' Party“, kde působil 4 roky. Zde také založil Centrum divadla utlačovaných³⁴ a zemřel (Čermáková, 1999; Pavlovská, Remsová, 2006).

³⁴ Centro do teatro do oprimido (CTO Rio).

2 Příloha č.2.: Strom divadla utlačovaných

Obrázek č.1.: Strom divadla utlačovaných (Tree of the Theatre of the Oppressed)



Zdroj: Boal, 2004.

Boal přirovnává divadlo utlačovaných a jeho techniky ke stromu, a to proto, že mezi všemi technikami existují vztahy, jelikož vyrůstají (jako strom) ze stejného základu etiky, politiky, historie a filosofie (Boal, 2006).

Estetika utlačovaných se snaží o rozvinutí kapacity vnímat svět všemi uměleckými prostředky u všech těch, co praktikují divadlo utlačovaných, a to pomocí slov, zvuků a obrazů. Plody, které padají ze stromů, slouží jako multiplikace divadla utlačovaných díky solidaritě mezi lidmi. Tím, že poznáme vlastní útlak, se dostáváme k práci s dalšími utlačovanými lidmi, protože pocítujeme touhu poznat i útlaky, které nám nejsou vlastní. Tato solidarita s dalšími skupinami je nezbytnou součástí divadla utlačovaných. A tak dochází k postupné transformaci světa (Boal, 2006).

Kmen stromu tvoří hry, jelikož obsahují dvě důležité složky naší společnosti – pravidla, ale také kreativitu, která lidem umožňuje tvůrčí svobodu. Bez pravidel není hra a bez svobody není život (Boal, 2006).

Kmen tvoří také postupně nejdříve divadlo obrazu a poté divadlo fórum. Dále vyrůstají různé větve, z nichž každá je jednotlivou technikou divadla utlačovaných (Boal, 2006). Vysvětlení jednotlivých technik lze nalézt buď v teoretické části nebo v příloze č.3.

Divadlo utlačovaných ve všech svých formách se vždy snaží o transformaci společnosti směrem k osvobození utlačovaných. Divadlo utlačovaných tak slouží nejen jako samotná akce, ale také jako příprava na akci v reálném životě. „*Jak všichni víme, nestačí pouze interpretovat realitu: je nezbytné ji také měnit*“³⁵ (Boal, 2006, s. 6).

Hlavním záměrem celého stromu je zplodit úrodu – semena, plody a květiny. To je vysněným cílem celého divadla utlačovaných, aby se nejen snažilo o porozumění reality, ale také o její transformaci do takového stavu, který bychom si přáli (Boal, 2006).

³⁵ Využito překladu podle Remsová (2011).

3 Příloha č.3.: Techniky divadla utlačovaných

Foto-román divadlo

Divadlo fotorománu vychází z rozšířeného čtení fotorománů v Latinské Americe, které měly za cíl propagovat ideologii lidí z mocných vrstev ve společnosti. Snaží se čtenáři přiblížit, jakým způsobem fotoromán funguje jako manipulativní technika. Herec přečte divákům obecný scénář scény z nějakého fotorománu, aniž by jim řekl, odkud scéna pochází. Poté vyzve diváky, aby tuto scénu přehráli. Na závěr se porovnává scéna, kterou diváci přehráli, s původním obrazovým znázorněním ve fotorománu a jsou zde diskutovány jejich rozdíly (Boal, 1985). Diváci se tak dostávají do aktivní role, přestávají brát svět fotorománu za pravdivý svět a začnou fotoromány kriticky nazírat (Hendl, 1983).

Divadlo mýtů

Divadlo mýtů podobně jako fotoromán divadlo se snaží o demystifikaci, v tomto případě se však snaží odhalit, co vězí za pohádkami, legendami a pověrami (Hendl, 1983). Snaží se o analýzu mýtů, které se říkají mezi lidmi, a o nalezení a odhalení skrytých pravd, které vězí za příběhem (Boal, 1985).

Odhalování masek a rituálů

Tato technika se snaží o odhalování sociálních struktur ve společnosti, jenž jsou vytvářeny a předávány pomocí rituálů v mezilidských vztazích a maskách sociálního chování, které jsou určené každému člověku podle jeho postavení ve společnosti (Boal, 1985). Účastníci mohou improvizovat scény, týkající se skutečných událostí. Pracuje se s označením různých rolí pomocí určitého atributu (nějakého předmětu), který roli odpovídá. V dalším přehrání scény si postavy různě mění atributy a poté se diskutuje o tom, jestli se tímto situace na scéně mění. Tak je možné porozumět tomu, že lidské jednání není pouze výsledek individuálních předpokladů, ale také příslušnosti k určité sociální skupině (Hendl, 1983).

Novinové divadlo

Novinové divadlo vzniklo jako reakce na změnu situace v Brazílii – po vojenském puči, kdy byly státem cenzurovány umělecké, intelektuální a politické aktivity. Média byla kontrolována vládnoucí elitou a proto Boal vyvinul tuto metodu k odhalení reálných skutečností předávaných médii (Hendl, 1983). Novinové divadlo se tedy zaměřuje na

dekodifikaci novinových zpráv a jejich následnou demystifikaci (Mazzini, 1992). V tomto divadle se ruší rozdíl mezi umělcem a divákem, který se stává aktivním a kreativním článkem procesu. Cílem novinového divadla je odhalit realitu novinářství a naučit se správně číst novinové články. Zprávy jsou takto vyňaty z novinového kontextu, který je zkresluje (Hendl, 1983). Poté se s nimi pracuje pomocí divadelních technik (novinové články se sestavují v divadelní scény). Takto se pracuje se zprávami ze všech typů médií (noviny, televize, rádia a časopisy), které jsou ekonomicky závislé na svých sponzorech, což společně se stylem konkrétního žurnalisty ovlivňuje výslednou zprávu, která je nám podávána (Boal, 2006).

Neviditelné divadlo

Techniku neviditelného divadla vytvořil Augusto Boal v době, kdy žil v exilu v Argentině. Jedná se o formu lidového divadla, kdy je do předem připravené akce zapojen divák, aniž si toho je vědom, a na danou akci spontánně reaguje jako v normálním životě (Hendl, 1983). Skupina herců připraví a nacvičí scény (společně s psaným textem či alespoň hrubým scénářem), které se týkají určité konfliktní situace. Zároveň se také musí připravit na možné reakce diváků, které mohou přicházet, mohou si také připravit svoje výstupy, kterými mohou na diváky reagovat (Boal, 1985). Nakonec je divadlo přehráno na místě, na kterém by se mohlo odehrávat i v normálním životě či se již odehrálo v minulosti (Boal, 2006).

Duha touhy

Techniku duha touhy začal Boal vyvíjet pod vlivem evropského prostředí, kde zjistil, že útlak má zde jinou podobu než v Jižní Americe, a to v podobě internalizovaného útlaku. Touto technikou se snaží o divadelní prozkoumání (pomocí slov a obrazů) a zviditelnění tohoto internalizovaného útlaku. Záležitosti spíše individuální či psychologické povahy pak propojuje se sociální a politickou stránkou (Babbage, 2004). Jednou z hlavních technik je technika Policajt v hlavě, která pojímá tento vnitřní útlak ve spojení s nějakým vnějším podnětem (Boal, 2006). Policajt, který sídlí v našich hlavách, nám zabraňuje v tom, abychom byli schopni svobodně jednat v našem životě. Tato technika se snaží o jeho prozkoumání a identifikování a následně o hledání možných cest, jak ho můžeme z naší hlavy vypudit (Babbage, 2004).

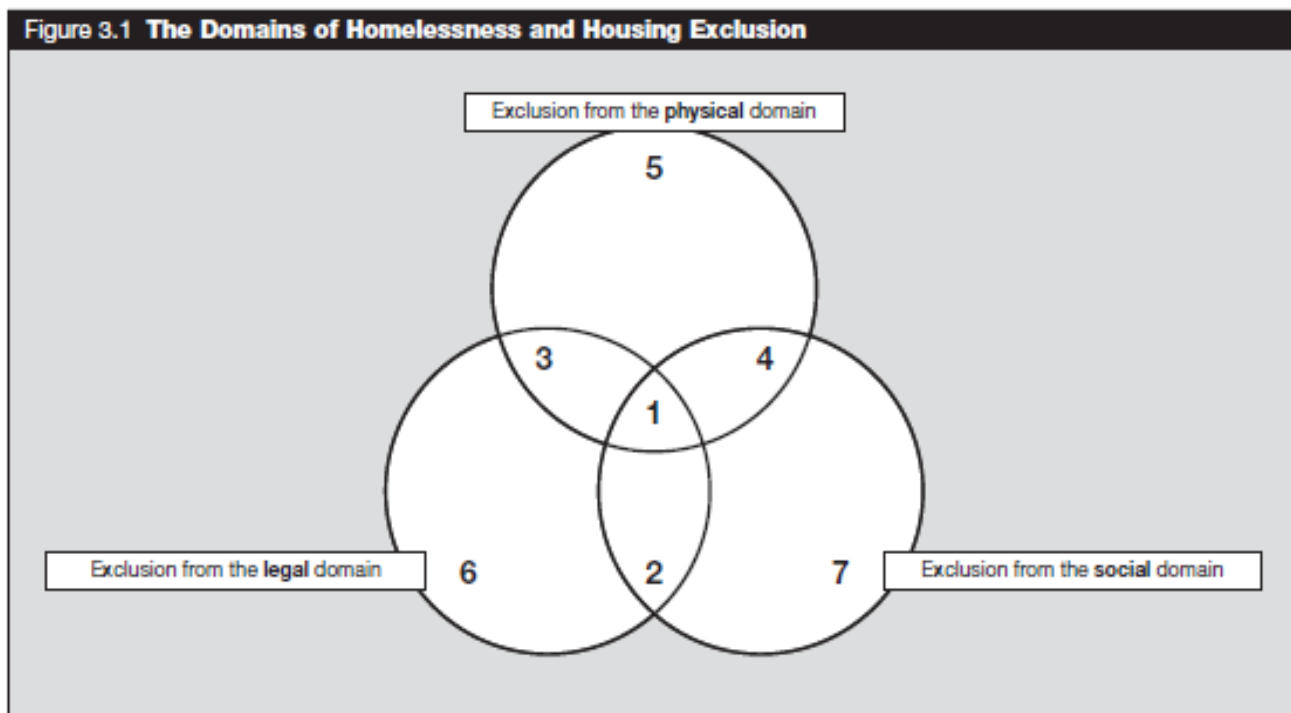
Legislativní divadlo

Legislativní divadlo vzniklo v roce 1993, kdy byl Boal zvolen do městské rady v Riu de Janeiru a kdy se snažil zdivadelnit politiku (Babbage, 2004). Legislativní divadlo je spojením

techniky divadla fórum a rituálů parlamentu s cílem formulovat srozumitelné a použitelné předlohy zákonů (Boal, 2006). Prakticky se využívá divadla fórum k prozkoumání tužeb a potřeb občanů, na základě jejichž intervencí do příběhu jsou vytvářeny návrhy k možným budoucím zákonům (Boal, 2004). Tyto navržené zákony pak jdou cestou prosazování zákona, a to přes prezentaci v parlamentu a následný tlak na zastupitele k jejich prosazení (Boal, 2006). Snaží se o nastolení dialogu podobně jako celé divadlo utlačovaných, volič by v jeho podání neměl být vnímán jen jako pouhý divák toho, co činí politik, ale měl by mít možnost sdělit svoje názory a sdílet odpovědnost za to, co zvolený zastupitel činí. Divadlo se tak dostává do centra rozhodování a politické akce a funguje jako jedna z možností politické aktivity (Boal, 2005).

4 Příloha č.4.: Typologie bezdomovectví ETHOS podle FEANTSA

Obrázek č.2.: Domény bezdomovectví a vyloučení z bydlení



Zdroj: Edgar, Meert, 2005.

Obrázek č.3.: Sedm teoretických domén bezdomovectví

Table 3.1 Seven theoretical domains of homelessness					
		Conceptual Category	Physical Domain	Legal Domain	Social Domain
Homelessness	1	Rooflessness	No dwelling (roof)	No legal title to a space for exclusive possession	No private and safe personal space for social relations
	2	Houselessness	Has a place to live, fit for habitation	No legal title to a space for exclusive possession	No private and safe personal space for social relations
Housing exclusion	3	Insecure and Inadequate housing	Has a place to live (not secure and unfit for habitation)	No security of tenure	Has space for social relations
	4	Inadequate housing and social isolation within a legally occupied dwelling	Inadequate dwelling (unfit for habitation)	Has legal title and/or security of tenure	No private and safe personal space for social relations
	5	Inadequate housing (secure tenure)	Inadequate dwelling (dwelling unfit for habitation)	Has legal title and/or security of tenure	Has space for social relations
	6	Insecure housing (adequate housing)	Has a place to live	No security of tenure	Has space for social relations
	7	Social isolation within a secure and adequate context	Has a place to live	Has legal title and/or security of tenure	No private and safe personal space for social relations

Zdroj: Edgar, Meert, 2005.

5 Příloha č.5.: Témata zúčastněného pozorování a tabulka operacionalizace

Témata pozorování:

- 1) *Komunikace* (verbální - používání jazyka/diskurzu, neverbální – pomocí divadelních technik, komunikace mezi klienty a lektory – dialog/diskuze, komunikace mezi klienty, symetrická/nesymetrická komunikace)
- 2) *Proces práce* (práce s tělem a smysly, práce s kreativitou, práce s tématem výsledného představení, aktivita klientů, empowerment, kritická reflexe a uvědomění)
- 3) *Skupinová dynamika* (skupinové role, tvoření podskupin, vztahy mezi účastníky – mezi klienty, mezi klienty a lektory, tenze a koheze skupiny, výskyt faktorů skupinové psychoterapie)

Tabulka operacionalizace:

HVO: Jakým způsobem klienti bez domova konstruují práci s metodou divadla utlačovaných, její pozitiva a negativa?		
Dílčí výzkumná otázka	Indikátory	Otázky do rozhovoru
DVO1: Jakým způsobem klienti bez domova konstruují využití metody divadla utlačovaných?	<p>Konstrukce divadla utlačovaných jako alternativní metody</p> <p>Metoda založená na dialogu a participaci klientů</p> <p>Metoda pracující s praktickými problémy ze života</p> <p>Specifické techniky práce divadla utlačovaných</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Co tě napadne jako první, když se řekne divadlo utlačovaných? (Všichni) 2. Co pro tebe osobně toto divadlo znamená? (Všichni) / Co podle tebe může znamenat toto divadlo pro účastníky týdenní dílny? (L) 3. Jaké jsi měl o tomto divadle představy, než jsi přijel na týdenní dílnu? (Ú) / Jaké si myslíš, že měli účastníci představy o tomto divadle, než přijeli na týdenní dílnu? (L) 4. Jaké máš teď představy o tomto divadle? (Ú) / Jaké podle tebe mají účastníci představy o tomto divadle po tomto týdnu? (L) 5. Jak by podle tebe mělo toto divadlo ideálně fungovat? (Všichni) 6. Jak si myslíš, že se na tento typ divadla dívají lidé zvenčí? (Všichni) 7. Co tě na tomto divadle baví? Co máš na něm rád/a? (Ú) / Co myslíš, že baví účastníky na tomto divadle? Co na něm mají rádi? (L) 8. Co tě naopak na něm štve nebo co ti vadí? Co nerad/a děláš? (Ú) / Co je naopak na něm štve nebo co jim vadí? Co neradi dělají? (L) 9. Co tě na tomto divadle překvapilo? (Ú) / Co mohlo podle tebe účastníky na tomto divadle překvapit? (L) 10. Jaká jsi měl od tohoto projektu očekávání? / Jaká podle tebe mohli mít od tohoto projektu očekávání? (L) 11. Zúčastnil by ses tohoto projektu znovu? Z jakých důvodů ano? / Z jakých důvodů ne? (Všichni) / Zúčastnili by se podle tebe účastníci tohoto projektu znovu? Z jakých důvodů ano? / Z jakých důvodů ne? (L) 12. V čem si myslíš, že tkví hlavní smysl tohoto divadla? (Všichni)

<p>DVO2: Jakým způsobem klienti bez domova konstruují pozitiva práce s metodou divadla utlačovaných?</p>	<p>Rozvoj schopností klientů, rozvoj osobnosti klientů, empowerment</p> <p>Práce s praktickými problémy ze života</p> <p>Participativní způsob práce</p> <p>Vztahy mezi klienty a mezi klienty a lektory</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Co se ti v průběhu týdenní dílny líbilo? (Ú) / Co se jim podle tvého názoru v průběhu týdenní dílny líbilo? (L) 2. Z čeho z průběhu celého týdne jsi měl/a největší radost? (Všichni) / Z čeho si myslíš, že měli účastníci v průběhu celého týdne největší radost? (L) 3. Jaké pocity jsi měl/a ve skupině s ostatními v průběhu celého týdne? (Ú) / Jak jsi vnímal/a vztahy mezi účastníky ve skupině v průběhu celého týdne? (L) 4. Jaké přínosy tohoto divadla vnímáš pro tebe samotného? Co z toho má pro tebe největší význam? (Všichni) / Jaké přínosy myslíš, že tohle divadlo může mít pro jeho jednotlivé účastníky? (L) 5. Jaké přínosy může mít pro ostatní/ pro celou skupinu? (Všichni) 6. Jaké přínosy může mít podle tebe toto divadlo pro širší okolí? (Všichni) 7. Jaké vlastnosti by měl mít lektor, aby jsi s ním byl spokojený? V čem se lišili a v čem podobali lektori v porovnání s tímto ideálem? (Ú) / Jaké vlastnosti by měl mít podle tebe ideální lektor? Jak myslíš, že účastníci vnímali vás lektory? (L) 8. Když se podíváš zpátky, jak vidíš celý průběh workshopu? Jaký z toho máš pocit? (Všichni) 9. Jak na tebe působila závěrečná prezentace v azylovém domě? (Všichni) / Jak myslíš, že na účastníky působila závěrečná prezentace v azylovém domě? (L) 10. V čem se naplnilo tvoje očekávání? (Ú) / V čem se jim podle tebe naplnilo jejich očekávání? (L) 11. Vzpomeneš si na nějaký moment, který tě nějak výrazně zasáhl nebo ovlivnil? Pokud ano, čím? (Všichni) / Myslíš si, že nějaký takový moment vnímali ostatní účastníci? (L)
<p>DVO3: Jakým způsobem klienti bez domova konstruují negativa práce s metodou divadla utlačovaných?</p>	<p>Návaznost na každodenní život klientů</p> <p>Osobní zábrany klientů vůči divadelní práci</p> <p>Obavy z prezentace divadla fórum v azylových domech</p> <p>Problémy se vztahy ve skupině</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Co se ti v průběhu týdenní dílny nelíbilo? (Ú) / Co se účastníkům v průběhu týdenní dílny nelíbilo? (L) 2. Z čeho jsi byl/a v průběhu týdne smutný/á? (Všichni) / Z čeho myslíš, že mohli být účastníci v průběhu týdne smutní? (L) 3. Co tě v průběhu štválo (na divadle, na lektorech, na ostatních účastnících)? (Ú) / Co myslíš, že v průběhu týdne účastníky štválo (na divadle, na vás lektorech, na ostatních účastnících)? (L) 4. Co tobě osobně dělalo problémy v průběhu týdne? (Všichni) 5. Co podle tebe dělalo problémy celé skupině? (Všichni) 6. Co dělalo problém lektorům? (Ú) / Co si myslíš, že dělalo problém jednotlivým účastníkům v průběhu týdne? (L) 7. S jakým lektorem bys nechtěl spolupracovat? (Ú) / Jak by vypadal opak ideálu lektora? (L) 8. V čem se nenaplnilo tvoje očekávání? (Ú) / V čem se jim nemuselo naplnit jejich očekávání? (L) 9. V čem vidíš slabiny práce s tímto typem divadla? (Všichni) 10. Jaké změny bys navrhl pro příští konání tohoto projektu? (Všichni) / Jaké změny by podle tebe navrhli účastníci tohoto projektu? (L)

6 Příloha č.6.: Scénáře rozhovorů

Rozhovor s účastníky – klienty/ organizátory:

1. Co tě napadne jako první, když se řekne divadlo utlačovaných?
2. Co pro tebe osobně toto divadlo znamená?
3. Jaké jsi měl o tomto divadle představy, než jsi přijel týdenní dílnu?
4. Jaká jsi měl od tohoto projektu očekávání?
5. V čem se naplnilo tvoje očekávání?
6. V čem se nenaplnilo tvoje očekávání?
7. Jak by podle tebe mělo toto divadlo ideálně fungovat?
8. Co tě na tomto divadle baví? Co máš na něm rád/a?
9. Co tě naopak na něm štve nebo co ti vadí? Co nerad/a děláš?
10. Co se ti v průběhu týdenní dílny líbilo?
11. Co se ti v průběhu týdenní dílny nelíbilo?
12. Z čeho jsi byl/a v průběhu týdne smutný/á?
13. Co tě v průběhu štvalo (na divadle, na lektorech, na ostatních účastnících)?
14. Co tě na tomto divadle překvapilo?
15. Jaké máš teď představy o tomto divadle?
16. Jak si myslíš, že se na tento typ divadla dívají lidé zvenčí?
17. Jaké vlastnosti by měl mít lektor, aby jsi s ním byl spokojený? V čem se lišili a v čem podobali lektori v porovnání s tímto ideálem?
18. S jakým lektorem bys nechtěl spolupracovat?
19. Jaké pocity jsi měl/a ve skupině s ostatními v průběhu celého týdne?
20. Jak na tebe působila závěrečná prezentace v azylovém domě?
21. Co tobě osobně dělalo problémy v průběhu týdne?
22. Co podle tebe dělalo problémy celé skupině?
23. Co dělalo problém lektorům?
24. V čem si myslíš, že tkví hlavní smysl tohoto divadla?
25. V čem vidíš slabiny práce s tímto typem divadla?
26. Zúčastnil by ses tohoto projektu znovu? Z jakých důvodů ano? / Z jakých důvodů ne?
27. Jaké změny bys navrhl pro příští konání tohoto projektu?
28. Když se podíváš zpátky, jak vidíš celý průběh týdenní dílny? Jaký z toho máš pocit?
29. Vzpomeneš si na nějaký moment, který tě nějak výrazně zasáhl nebo ovlivnil? Pokud ano, čím?

30. Jaké přínosy tohoto divadla vnímáš pro tebe samotného? Co z toho má pro tebe největší význam?
31. Jaké přínosy může mít pro celou skupinu?
32. A jaké přínosy může mít podle tebe toto divadlo pro širší okolí?
33. Z čeho z průběhu celého týdne jsi měl/a největší radost?

Rozhovor s lektory:

1. Co tě napadne jako první, když se řekne divadlo utlačovaných?
2. Co pro tebe osobně toto divadlo znamená?
3. Co podle tebe může znamenat toto divadlo pro účastníky týdenní dílny?
4. Jaké si myslíš, že měli účastníci představy o tomto divadle, než přijeli na týdenní dílnu?
5. Jaká podle tebe mohli mít od tohoto projektu očekávání?
6. V čem se jim podle tebe naplnilo jejich očekávání?
7. V čem se jim nemuselo naplnit jejich očekávání?
8. Jak by podle tebe mělo toto divadlo ideálně fungovat?
9. Co myslíš, že baví účastníky na tomto divadle? Co na něm mají rádi?
10. Co je naopak na něm štvě nebo co jim vadí? Co neradi dělají?
11. Co se jim podle tvého názoru v průběhu týdenní dílny líbilo?
12. Co se jim naopak v průběhu týdenní dílny nelíbilo?
13. Z čeho myslíš, že mohli být účastníci v průběhu týdne smutní?
14. Z čeho jsi byl/a v průběhu týdne smutný/á ty?
15. Co myslíš, že v průběhu týdne účastníky štválo (na divadle, na vás lektorech, na ostatních účastnících)?
16. Co mohlo podle tebe účastníky na tomto divadle překvapit?
17. Jaké podle tebe mají účastníci představy o tomto divadle po tomto týdnu?
18. Jak si myslíš, že se na tento typ divadla dívají lidé zvenčí?
19. Jaké vlastnosti by měl mít podle tebe ideální lektor?
20. Jak by vypadal opak ideálu lektora?
21. Jak myslíš, že vnímali účastníci vás lektory?
22. Jak jsi vnímal/a vztahy mezi účastníky ve skupině v průběhu celého týdne?
23. Jak myslíš, že na ně působila závěrečná prezentace v azylovém domě?
24. Jak působila na tebe?
25. Co si myslíš, že dělalo problém jednotlivým účastníkům v průběhu týdne?
26. Co podle tebe dělalo problémy celé skupině?

27. Co tobě osobně dělalo největší problémy?
28. V čem si myslíš, že tkví hlavní smysl tohoto divadla?
29. V čem vidíš slabiny práce s tímto typem divadla?
30. Zúčastnili by se podle tebe účastníci tohoto projektu znovu? Z jakých důvodů ano? / Z jakých důvodů ne?
31. Zúčastnil/a by ses tohoto projektu znovu ty?
32. Jaké změny bys navrhl pro příští konání tohoto projektu?
33. Jaké změny by podle tebe navrhli účastníci tohoto projektu?
34. Když se podíváš zpátky, jak vidíš celý průběh týdenní dílny? Jaký z toho máš pocit?
35. Vzpomeneš si na nějaký moment, který tě nějak výrazně zasáhl nebo ovlivnil? Myslíš si, že nějaký takový moment vnímali ostatní účastníci?
36. Jaké přínosy myslíš, že tohle divadlo může mít pro jeho jednotlivé účastníky?
37. Jaké přínosy může mít pro celou skupinu?
38. Jaké přínosy tohoto divadla vnímáš pro tebe samotného?
39. A jaké přínosy může mít podle tebe toto divadlo pro širší okolí?
40. Z čeho si myslíš, že měli účastníci v průběhu celého týdne největší radost?
41. Z čeho z průběhu celého týdne jsi měl/a největší radost ty?

Stat'

Úvod

Diplomová práce se zabývá možností využití metody divadla utlačovaných při práci s lidmi bez domova. Ve vztahu k sociální práci je divadlo utlačovaných zakotveno v pedagogice utlačovaných Paula Freireho, na kterou navazuje a ze které vychází antiopresivní přístupy. Potenciál využití divadla utlačovaných tkví v možnosti aktivizace a participace klientů, v jejich zmocnění a větším zapojení při řešení jejich životní situace. Metoda divadla utlačovaných je v českém kontextu při práci s klienty sociálních služeb spíše ojedinělým nástrojem. Proto je snahou diplomové práce upozornit na možné využití metody při práci s klienty sociálních služeb, v tomto případě s lidmi bez domova. Výzkumná část práce se zaměřuje na konkrétní projekt Noc venku³⁶, v rámci kterého se uskutečnila týdenní dílna divadla utlačovaných. Z této dílny vzešlo představení divadla fórum, které bylo následně provedeno v několika azylových domech a také před veřejností v rámci samotné akce Noc venku. Jako optika práce byl zvolen sociální konstrukcionismus, díky kterému je možné prozkoumat možné konstrukce klientů bez domova, týkající se divadla utlačovaných a možných pozitiv či negativ jejího využití. Práce se snaží zodpovědět hlavní výzkumnou otázku, která zní: „*Jakým způsobem klienti bez domova konstruuji práci s metodou divadla utlačovaných, její pozitiva a negativa?*“ Aplikačním cílem je zpětná vazba k projektu, která může posloužit k jeho zlepšení do budoucna, a také zvýšení informovanosti u sociálních a jiných pomáhajících pracovníků o možnostech využití metody při práci s klienty. Výsledky výzkumu tak mohou sloužit jako inspirace pro plánování podobných projektů v budoucnosti.

Teoretická východiska práce

Sociální konstrukce

Termín sociální konstrukce vychází z přístupu sociálního konstrukcionismu, který vychází z předpokladu, že naše realita a vědění nemůže být jen přímým vnímáním reality (Burr, 2003), nýbrž že si je vytváříme a udržujeme v rámci každodenních sociálních interakcí s dalšími lidmi ve společnosti. Naše představy a vyjádření reality jsou tedy produktem společenského života lidí (Bačová, 2009). Zakladatelé přístupu Berger a Luckmann (1999) popisují vytváření reality a vědění v dialektickém vztahu člověka a sociálního světa, kteří

³⁶ Více informací lze najít na webových stránkách projektu nocvenku.cz.

přicházejí do vzájemné interakce. V rámci sociálního konstrukcionismu využívám konceptů kategorizace, stereotypizace spojené s předsudky a stigmatizací, idealizace a diskurzu.

Prvním konceptem je **kategorizace**. Jedná se o proces, který nám pomáhá uspořádat náš život a díky kterému si formulujeme kategorie, které nám pomáhají orientovat se v každodenních situacích. Kategorie si vyvážíme tak, že si v jednotlivých situacích klasifikujeme danou událost, kterou pak zařazujeme do nám známých škatulek. Na základě tohoto zařazení pak v dané situaci jednáme (Allport, 2004).

Proces **stereotypizace** spočívá v utváření, ukládání a produkování zjednodušených úsudků, většinou spojených s nějakým emočním podtextem (Vybíral, 2009). Stereotypy vznikají na základě opakované zkušenosti s nějakou třídou objektů, někdy jim však chybí jakákoliv opora ve faktech (Allport, 2004). Se stereotypy souvisí **předsudky**, které jsou určitými postoji k jedinci na základě jeho příslušnosti k nějaké sociální kategorii. Předsudky bývají většinou negativní (Hnilica, 2010). Se stereotypy a předsudky souvisí proces **stigmatizace**, kdy jsou nějaké osobě přiřčeny negativní skupinové atributy, na základě kterých je vnímána ostatními (Jandourek, 2012).

Idealizace se podle Hartla a Hartlové (2010) vztahuje k nějakému objektu anebo je obranným mechanismem chránícím jedince před vědomými ambivalentními pocity vůči tomuto objektu. Idealizace se vztahuje k ideálnímu egu, které je představou o tom, jací bychom chtěli být. Vztah k ideálnímu egu souvisí se sebepojetím jedince, vztahuje se k identifikaci s určitými osobami, normami a hodnotami, které jsou nám vzorem k ideálu (Hartl, Hartlová, 2010; Nakonečný, 2009). S idealizací také souvisí optimistické vidění světa, které se vyznačuje pozitivním a radostným vztahem k životu (Smékal, 2005).

Pojem **diskurz** je spojen s rolí jazyka v procesu konstruování naší reality. Jazykem se reprodukuje koncepty a kategorie, které obsahují významy v podobě slov a které ovlivňují chápání naší reality a ovlivňují naše myšlení (Burr, 2003).

Divadlo utlačovaných

Divadlo utlačovaných vychází z **pedagogiky utlačovaných** Paula Freireho, která je založená na představě, že v dnešní době jsou lidé z marginalizovaných sociálních tříd odlidštěni tím, že jsou vládnoucí třídou pojímány jako pasivní objekty (Freire, 1996). Vzdělávání v jejím duchu spočívá v kulturní invazi, kdy je žákům předávána vize světa, založená na ideologii vládnoucí třídy, čímž se vytváří tzv. kultura ticha. V té jsou pak marginalizované skupiny zbaveny svobody vlastního rozhodování a určeny k přijímání pasivní role (Navrátil, 2001; Prokop, 2005).

Opakem je **pedagogika osvobození**, která pojímá žáky jako aktivní subjekty schopné reflexe, kritického uvědomění a kreativity. Žáci mají možnost mluvit o svých životních problémech, které je trápí a které byly do té doby utlumené. Tím je mají možnost kriticky promýšlet a vymaňují se tak z kultury ticha. Důležitost v tomto procesu sehrává dialog, který je možný jenom při horizontálních vztazích a který umožňuje žákům diskuzi o jejich názorech a pohledech na ně samotné a na situaci, ve které žijí. Dochází tak u nich ke kritickému uvědomění (Freire, 1996; Prokop, 2005). S kritickým uvědoměním pak souvisí i zmocnění klientů, jenž podle Navrátila (2001) spočívá v osvojení si takových dovedností, které jsou potřeba k tomu, aby klient aktivně měnil podmínky svého života.

Z pedagogiky utlačovaných vychází **divadlo utlačovaných** Augusta Boala, jehož cílem je klást otázky, týkající se sociálních problémů, a pomocí divadelních technik vést k jejich překonání, a to nejen díky zamyšlení, ale díky praktické zkušenosti s překonáním útlaku. Divadlo utlačovaných je také politickým divadlem. Upozorňuje na to, že nelze oddělovat politické problémy od sociálních. Klade důraz na kolektivní povahu problémů, na jejich rozpoznání rozumem, smysly a srdcem, a jejich transformaci v reálném životě (Čermáková, 1999; Mazzini, 1992).

Hlavní záměr divadla utlačovaných spočívá ve změně diváků divadla v samotné herce neboli ty, co transformují dramatickou akci. Diváci přebírají roli protagonisty, mění dramatickou akci, zkouší možnosti řešení a diskutují o možných strategiích změny. Tím se divadlo stává zkouškou akce pro reálný život a pro samotnou revoluci (Boal, 1985). Diváci jsou tedy nazíráni jako potenciální agenti změn, kteří jsou aktivními účastníky ve vlastním učení (Kasíková, 2008).

V rámci paradivadelních systémů Valenta (2011) vymezuje divadlo utlačovaných tak, že má přesahy jak do edukace, tak do terapie. I když se v mnohých charakteristikách využití prolíná s dalšími paradivadelními systémy, jako je psychodrama, psychogymnastika, sociodrama, dramaterapie a teatroterapie, odlišuje se v tom, že usiluje o sociální změnu světa a společnosti.

V rámci týdenní dílny byly využívány nástroje divadla utlačovaných, jako jsou hry a cvičení a divadlo obrazu. Celý proces práce byl směřován k vytvoření představení divadla fórum, které bylo poslední den realizováno v jednom azylovém domě. Téma tohoto představení vycházelo z otázky „*Co pro nás znamená důstojné bydlení a jak ho můžeme dosáhnout?*“, která byla sdělena klientům před jejich vstupem do projektu.

Hry a cvičení slouží k demechanizaci osobnosti, těla a mysli každého člověka. **Divadlo obrazu** pracuje s tvořením a vyžíváním obrazů vytvořených z těl lidí, využívá jazyk těla k

vyjádření názorů a k dialogu mezi lidmi (Boal, 2006; Mazzini, 1992). **Divadlo fórum** funguje tak, že skupina herců připraví divadelní představení, ve kterém představují konfliktní situaci z reálného života, jenž je aktuální pro publikum (Pavlovská, Remsová, 2006). Diváci se stávají herci, jelikož jsou vyzváni k participaci na jevišti, kde skrze divadelní prostředky vyjadřují své myšlenky, touhy a strategie, týkající se nápadů pro řešení konfliktů v reálném životě (Boal, 2006). K účelu zapojení publika zde funguje role tzv. Jokera, který plní funkci komunikátora s publikem, řídí celé divadelní představení a motivuje diváky k aktivitě (Pavlovská, Remsová, 2006).

Využití divadla utlačovaných souvisí s prací ve skupině. Mohou se zde projevovat prvky skupinové dynamiky, které mohou mít negativní ráz (skupinové tenze, role ve skupině) nebo pozitivní ráz (skupinová koheze). Ve skupině se mohou projevovat také některé faktory skupinové psychoterapie (Kratochvíl, 2005). Pozitiva metody mohou dále vyplývat z dramatické práce, negativa zase z charakteristik klientů - lidí bez domova. Ve vztahu k možnosti aplikace divadla utlačovaných se objevují kritiky především pedagogiky utlačovaných, které se vztahují k nedostatečné propracovanosti Freireho teorie. Za problém také považují možnost její aplikace v našich podmínkách a v dlouhodobé práci (v jiném než v revolučním či porevolučním období, kdy existuje prostor pro reálné příležitosti ke změně) a problém využití v rámci vládních či státem financovaných projektů (Navrátil, 2001; Prokop, 2005).

Bezdomovectví

Bezdomovectví je těžké definovat. Osobu bez domova můžeme definovat jako člověka, „...kterého z různých důvodů postihlo společenské vyloučení a ztráta bydlení nebo který je touto ztrátou ohrožen“ (Průdková, Novotný, 2008, s. 10). Podle Hradeckých (1996) existují různé formy bezdomovectví:

- 4) **zjevné bezdomovectví** (osoby žijící na ulicích či na nádražích, osoby hledající ubytování v noclehárnách či v azylových domech);
- 5) **skryté bezdomovectví** (osoby bez přístřeší, které z nějakého důvodu nevyhledávají nocleh poskytovaný veřejnými či charitativními službami);
- 6) **potenciální bezdomovectví** (osoby žijící v různých životně těžkých podmínkách nebo v nejistých podmínkách bytů nevhodných k bydlení).

Bezdomovectví je ovlivňováno různými faktory. **Objektivní/strukturální faktory** spočívají v širších sociálních a ekonomických souvislostech, jako je vývoj na trhu práce a na trhu s byty, sociální politika a legislativa státu, rostoucí míra chudoby či změny v oblasti

rodinného života a postoj většinové společnosti k marginálním skupinám (Fitzpatrick, Kemp, Klinker, 2004; Hradecká, Hradecký, 1996).

Subjektivní/individuální faktory leží v osobnostních charakteristikách a chování jednotlivců. Souvisí také s rizikovými faktory (s okolnostmi, které vedou k bezdomovectví) a spouštěcími mechanismy (specifické události, které jsou bezprostředními příčinami bezdomovectví) (Fitzpatrick, Kemp, Klinker, 2004). Hradecká a Hradecký (1996) rozdělují subjektivní faktory do 4 dalších podskupin, a to na materiální (např. ztráta bydlení či zaměstnání), vztahové (např. problémy ve vztazích rodině), osobní (např. duševní a tělesné nemoci, drogové a jiné závislosti) a institucionální (např. propuštění z ústavu či vězení).

Z těchto faktorů, které ovlivňují bezdomovectví jedinců, vyplývají jejich charakteristiky. Horák (2006) mluví o multifaktorovosti příčin bezdomovectví, podle něj individuální příčiny jsou často důsledkem a zároveň i zdrojem dalších problémů. Jako faktory, které u skupin bezdomovců převažují, popisuje dlouhodobé vyloučení z trhu práce, nedostatečné rodinné a sociální vazby, kriminální minulost, psychické poruchy či nemoci včetně všech druhů závislostí, nižší intelekt a odchod mladých lidí z ústavní výchovy. K bezdomovectví podle něj také může přispívat nefunkční systém v oblasti sociálního bydlení a nedostatečné využívání některých nástrojů bytové politiky.

Z demografického hlediska se čeští bezdomovci jeví následovně. Jedná se převážně o osoby v produktivním věku, i když se zde objevuje také početná kategorie mladých bezdomovců (Průdková, Novotný, 2008). Je mezi nimi více mužů, to však může být způsobeno latentní podobou bezdomovectví u žen (Barták, 2004). Téměř polovina z nich nikdy nevstoupila do manželství, 40% tvoří lidé rozvedení, a to převážně z řad mužů (Průdková, Novotný, 2008). Jsou držiteli převážně nízké úrovně vzdělání, což dále ovlivňuje jejich uplatnění na trhu práce (Hradecká, Hradecký, 1996).

V České republice jsou lidem bez domova určeny sociální služby sociální prevence. Některé jsou ambulantního typu (nizkoprahová denní centra, noclehárny), některé pobytové (azylové domy, domy na půl cesty), některé terénní formy (terénní programy, někdy i nizkoprahová denní centra) (Zákon o sociálních službách č.108/2006 Sb.). Bohužel zde neexistují chráněné byty pro bezdomovce, jelikož jsou pro ně prakticky nedostupné (Průdková, Novotný, 2008). Alternativními typy služeb, které se nezabývají jen zdravotní a sociální oblastí jako výše uvedené, jsou např. bezdomovecké divadlo Ježek a Čížek, poskytující zapojení do kulturního života, a vydávání časopisu Nový Prostor, který poskytuje klientům možnost pracovního uplatnění (Barták, 2011).

Divadlo utlačovaných s lidmi bez domova

V České republice se divadlo utlačovaných s lidmi bez domova dlouhodobě víceméně neprovádí. Podobným projektem je projekt sociálního divadla Ježek a Čížek, zmíněný výše. Příklad projektu divadla utlačovaných s lidmi bez domova můžeme nalézt ve Velké Británii skrze společnost **Cardboard Citizens** v Londýně. Ta pracuje s lidmi bez domova pomocí divadelních a dalších uměleckých technik. Hlavním projektem organizace jsou tzv. „Hostel tours“ – každoroční projekty divadla fórum, které skupina přehrává v různých noclehárnách pro bezdomovce. Představení jsou založena na reálných příbězích lidí bez domova, které přináší tito lidé (samotní herci). Díky těmto představením každoročně společnost oslovuje velký počet bezdomovců či osob ohrožených bezdomovectvím, z jejichž řad se rekrutují noví členové společnosti. Vedle projektu Hostel tour organizace poskytuje svým klientům pomoc při řešení praktických problémů z oblasti bydlení, vzdělávání, zaměstnání, zdraví a osobního rozvoje (Cardboard Citizens Annual Review 2011/2012).

Metodologie výzkumu

Výzkum byl založen na kvalitativní výzkumné strategii, která je orientována na prozkoumání určitého problému, využívá induktivních výzkumných metod a probíhá většinou v přirozených podmínkách prostředí zkoumaného (Hendl, 2005).

Ve výzkumu bylo využito techniky polostrukturovaného rozhovoru, který je charakteristický definovaným účelem a určitou osnovou v podobě daných otázek, ale ve kterém se můžeme doptat na určité informace v průběhu. Dále bylo využito techniky zúčastněného pozorování, kdy výzkumník participuje na dění v prostředí, ve kterém zkoumá, jelikož je v osobním vztahu s pozorovanými (Hendl, 2005; Žižlavský, 2003).

Výzkumný vzorek byl vybrán na základě kritériálního výběru, kdy do vybraného vzorku byly vybrány případy, které splňovaly kritérium účasti na týdenní dílně divadla utlačovaných (Žižlavský, 2003). Konkrétní jednotkou zjišťování bylo 8 klientů, 3 organizátoři a 2 lektoři týdenní dílny, se kterými byly provedeny rozhovory po skončení dílny. Zúčastněné pozorování bylo provedeno v průběhu týdenní dílny a závěrečného představení divadla fórum.

V rámci operacionalizace byly z hlavní výzkumné otázky odvozeny 3 dílčí výzkumné otázky:

DVO1: Jakým způsobem klienti bez domova konstruují využití metody divadla utlačovaných? Tato otázka se zabývá konstrukcemi klientů o metodě divadla utlačovaných a možnosti jejího využití. Zaměřuje se na ideální či stereotypní představy o metodě a její zařazování do různých kategorií.

DVO2: Jakým způsobem klienti bez domova konstruují pozitiva práce s metodou divadla utlačovaných? Tato otázka je orientována na možná pozitiva a přínosy metody, které klienti konstruují ve vztahu k týdenní dílně a závěrečnému představení. Zaměřuje se především na jejich možné idealizace ve vztahu k metodě.

DVO3: Jakým způsobem klienti bez domova konstruují negativa práce s metodou divadla utlačovaných? Tato otázka se zaměřuje na negativa metody, její možné omezení či slabiny při využití v průběhu dílny a závěrečného představení. Orientuje se především na možné stereotypní představy o metodě.

Při interpretaci dat bylo využito datové triangulace, která spočívá ve využití různých metod a různých zkoumaných skupin nebo osob (Hendl, 2005). Bylo využito dvojí triangulace, a to v podobě dvou technik sběru dat a tří skupin respondentů. Interpretace dat proběhla na základě zakotvené teorie a metody otevřeného a axiálního kódování, kdy byly určovány kategorie, subkategorie a dimenze na základě studia a seskupování pojmů, mezi kterými byly následně hledány souvislosti (Strauss, Corbinová, 1999).

Zjištění výzkumu

Konstrukce využití metody divadla utlačovaných

Metoda divadla utlačovaných byla klienty konstruována jako metoda založená na společné práci lidí v kolektivu, zabývajících se stejným problémem bezdomovectví. Tato práce jim umožňovala spojit se dohromady a dělat něco společně. Divadlo bylo také podle klientů založeno na rovnocenných a partnerských vztazích mezi všemi lidmi v projektu.

Podle klientů je metoda založena na kontaktu s diváky, které mohou skrze představení divadla fórum oslovit a povzbudit. Klienti vidí potenciál divadla ve vztahu k publiku v tom, že umožňuje poukazovat na problémy lidí bez domova skrze divadelní představení. Děj představení je totiž založen na jejich osobních příbězích, díky představení mohou předávat publiku informace o realitě svého života. Pro některé klienty má divadlo také potenciál poukázat nejen na existenci problémů, ale také na nutnost je řešit. Práce s příběhy ze života vytváří podle nich možnost vcítění se diváků do jednotlivých postav a tím lepšího pochopení jejich situace. Diváci pak také podle klientů mohou na divadle participovat, zamýšlet se nad problémy a vyjádřit vlastní názor na danou problematiku.

Divadlo utlačovaných podle klientů umožňuje něco změnit, a to v oblasti životní situace lidí bez domova či přístupu ostatních lidí k nim. Něco změnit může také v tom, že skrze divadelní představení lidé pochopí situaci lidí bez domova, s čímž souvisí i větší možnost jejich začlenění do společnosti. Tyto změny klienti vidí jako možné spíše do budoucna,

jelikož v okamžiku šetření byl projekt teprve v začátcích. Mohou se tak u nich projevovat určité idealizace potenciálu metody divadla utlačovaných.

Divadlo podle klientů také umožňuje aktivovat lidi bez domova, a to nejen je samotné, ale také lidi z publika. Jejich aktivace se projevuje ve větší angažovanosti, v touze za něco bojovat a něco dokázat. Organizátoři a lektoři tuto aktivaci popisují jako možné zmocnění klientů, k čemuž podle nich přispěl fakt, že se jednalo o velmi motivovanou skupinu lidí, kteří měli zájem a potřebu něco změnit v oblasti bydlení. Angažovanost popisují klienti také v tom, že je potřeba iniciativu divadla rozšiřovat na další aktivity a témata, propojit ji s dalšími subjekty či připojit další lidi k celému projektu. Pojímají tak divadlo v širším kontextu, jelikož si uvědomují možné limity metody a potřebné podmínky k tomu, aby bylo opravdu možné něco změnit.

Konstrukce pozitiv práce s metodou divadla utlačovaných

Klienti konstruovali jako pozitiva využití divadla utlačovaných společnou divadelní práci ve stmeleném kolektivu lidí, ze kterého získávali podporu díky vzájemné spolupráci a novým přátelstvím. Dále vnímali jako pozitivní příjemné prostředí na dílně.

Ve vztahu k lektorům konstruovali jako pozitivní jejich lidský, partnersky a rovnocenně nastavený přístup. V ohledu rovnocenného přístupu se liší od výpovědí lektorů a organizátorů, kteří i přes to, že se snažili vztahy nastavovat rovnocenným způsobem, vnímali v tomto ohledu určité problémy. Ty se projevovaly například tendencí klientů zbožňovat lektory a organizátory, tedy v idealizaci jejich osob ze strany klientů.

Dále klienti přístup lektorů hodnotili jako pozitivní díky jejich důrazu na dialog a komunikaci, která se vyznačovala jejich empatií, trpělivostí a povzbuzením klientů. Důraz na komunikaci a dialog jim pak mohl pomoci v jejich osobním rozvoji, například díky možnosti vyjádřit, v jaké situaci žijí. Komunikace jim také mohla pomoci ve schopnosti více se projevovat a v nabytí sebevědomí, o kterých se klienti zmiňují.

V oblasti dalších osobních přínosů konstruují jako důležité získání nových zkušeností v podobě nových informací a zážitků a možnost zamyšlení se nad vlastním životem. U klientů tak mohlo docházet ke kritickému uvědomování si jejich situace, což potvrdily výpovědi lektorů, organizátorů a informace ze zúčastněného pozorování. Dalším přínosem bylo pro klienty dodání naděje a optimismu do života, který je posílil v jejich situaci a v jejich snaze o osobní změnu. To pak mohlo mít následně vliv i na jejich vlastní aktivizaci.

Popsaná pozitiva souvisí s pozitivními emocemi klientů, které se k celé týdenní dílně vztahovaly. Ty mohly být způsobeny příjemným prostředím na dílně, podporou získanou ze

společné práce v rámci skupiny či dodáním naděje a optimismu do života. Také mohly být způsobeny určitou idealizací ostatních účastníků či metody jako takové.

Konstrukce negativ práce s metodou divadla utlačovaných

Negativa metody konstruovali klienti v oblastech vztahů ve skupině a vzájemného soužití v průběhu týdenní dílny především v rámci individuálních výhrad vůči některému z účastníků. Někteří klienti také ze začátku dílny pociťovali různé obavy z neznámých lidí a ze začleňování se do kolektivu.

Další negativa klienti viděli v divadelní práci, kdy někteří pociťovali obavy či jiné osobní problémy spojené s hraním divadla. Obavy z hraní pojímaly klientky ženy především v oblasti komunikace, kdy vnímaly vlastní problém vyjádřit se verbálně či vyjádřit své emoce. V průběhu práce klientům dělalo problém soustředit se na proces práce a zapamatovat si text. To mohlo souviset také s jimi popisovanými komplikacemi, souvisejícími s nedostatkem energie a vlastní únavou. K jejich únavě také mohlo přispívat řešení osobních problémů z jejich života venku. Únava klientů také mohla souviset s emočně náročným prožíváním některých momentů na dílně. Pro klienty bylo náročné zvládat emoce spojené s prožíváním scén příběhu, který vycházel z jejich vlastní zkušenosti ze života či ze života ostatních klientů.

Komplikace klienti vnímali také ve spojení s výsledným představením v podobě negativních pocitů spojených s vystupováním na veřejnosti (nervozita, strach a tréma). Také prožívali pocity nejistoty, zda bude divadlo fórum fungovat a zda diváci pochopí, co chtěli představením vyjádřit. Bylo pro ně náročné vypořádat se s pocitem zklamání, který plynul z malé účasti diváků a z jejich lhostejnosti vůči některým scénám. U klientů se tak mohly projevovat stereotypní představy o lidech z publika.

Stereotypní představy o lidech z publika se také projevovaly v obavách klientů z negativní reakce veřejnosti na divadlo, což pojímali klienti jako možné riziko projektu. Další rizika viděli klienti především v nemožnosti dosažení jimi vytyčeného cíle.

Závěr

V závěru se budu zabývat odpovědí na hlavní výzkumnou otázku, která zní „*Jakým způsobem klienti bez domova konstruují práci s metodou divadla utlačovaných, její pozitiva a negativa?*“ Ze zjištění výzkumu vyplývá následující:

Metoda divadla utlačovaných je založená na skupinové práci, což přináší jak pozitiva v podobě koheze skupiny a výskytu některých faktorů skupinové terapie, tak negativa v podobě různých tenzí mezi členy skupiny.

Pozitiva divadelní práce jsou založena na přístupu lektorů ke klientům, který odpovídá teorii pedagogiky osvobození podle Freireho. Tento přístup pak vytváří prostor pro aktivizaci a participaci klientů v celém procesu tvorby divadelního představení.

V oblastech individuálních změn klientů se divadlo utlačovaných prolíná s jinými paradivadelními systémy. Od těch se liší vztahem ke společnosti namísto individuálního prožívání skrze techniku divadla fórum. Metoda se jeví jako vhodná pro využití v případě, kdy je cílem kontakt s diváky/s veřejností a potřeba poukázat na konkrétní sociální problém. Metoda tak umožňuje participaci nejen klientů, ale také diváků představení.

Pro práci s klienty bez domova se ukazuje jako důležitá jejich motivace a společný cíl. Její možné komplikace souvisejí s individuálními problémy klientů bez domova, které se vztahují k divadelní práci. Komplikace mohou také vyplývat z emočně náročného prožívání příběhů v průběhu tvoření divadelního představení, z nutnosti hrát divadlo fórum na veřejnosti či z nejistoty, jak bude divadlo fungovat a jak na něj budou diváci reagovat. Také se zde ukazují možná rizika celého projektu, která klienti formulují jako obavy z negativní reakce veřejnosti či z nemožnosti dosažení jimi vytyčeného cíle.

Metoda pro klienty znamená možnost pracovat na změně situace lidí bez domova do budoucna. Možnou slabinou metody může být reálná schopnost divadla utlačovaných ovlivnit celospolečenskou změnu. Pro možnost změny na celospolečenské úrovni je proto důležité ji vnímat v širším kontextu a ne jen jako osamocenou metodu. Podle klientů je důležité dále se angažovat, rozšiřovat iniciativu divadla a spojovat ji s podobnými projekty.

Doporučení pro praxi

Pro zlepšení projektu divadla utlačovaných bych doporučila více se zaměřit na dynamiku skupiny a možné konflikty mezi jejími členy, na rovnocenné nastavení vztahů mezi všemi zúčastněnými a na reflektování možných rizik a omezení metody.

Využití divadla utlačovaných bych doporučila v případě, kdy je cílem prozkoumat a poukázat na problémy určité cílové skupiny. Také je vhodná pro pracovníky, kteří chtějí pracovat s klienty participativním způsobem a chtějí je zapojovat do rozhodování a aktivizace v rámci řešení jejich problematiky.

Bibliografie

- ALLPORT, G. W. 2004. *O povaze předsudků*. Praha: Prostor.
- BAČOVÁ, V. 2009. *Súčasný smery v psychologii*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV.
- BARTÁK, M. 2004. *Zdravotní stav populace bezdomovců v ČR a jeho determinanty I.: (bezdomovství v zrcadle veřejné politiky)*. Kostelec nad Černými lesy: Institut zdravotní politiky a ekonomiky.
- BARTÁK, M. 2011. *Bezdomovectví v ČR: zdravotní stav bezdomovců a jeho determinanty*. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně.
- BERGER, P., LUCKMANN, T. 1999. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.
- BOAL, A. 1985. *Theatre of the Oppressed*. New York: Theatre Communications Group.
- BOAL, A. 2006. *The Aesthetics of the Oppressed*. Abingdon: Routledge.
- BURR, V. 2003. *Social constructionism*. London: Routledge.
- *Cardboard Citizens Annual Review 2011/2012*. [online] [cit. 23.11.2013]. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.cardboardcitizens.org.uk/p155.html>>.
- ČERMÁKOVÁ, I. 1999. Augusto Boal a dramatická výchova. *Tvořivá dramatika*, X, 1999, č.1, s. I-XII. BAČOVÁ, V. 2009. *Súčasný smery v psychologii*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV.
- FITZPATRICK, S., KEMP, P., KLINKER, S. 2004. *Bezdomovství: přehled výsledků výzkumů z Velké Británie*. Kostelec nad Černými lesy: Institut zdravotní politiky a ekonomiky.
- FREIRE, P. 1996. *Pedagogy of the Oppressed*. London: Penguin Group.
- HARTL, P., HARTLOVÁ, H. 2010. *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál.
- HENDL, J. 2005. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál.
- HNILICA, K. 2010. *Stereotypy, předsudky, diskriminace: (pojmy, měření, teorie)*. Praha: Nakladatelství Karolinum.
- HORÁK, P. 2006. *Expertíza pro cílovou skupinu „Osoby společensky nepřizpůsobené“*. Brno: CKP MMB, ASVSP. [online] [cit. 23.11.2013]. Dostupné na World Wide Web: <http://socialnipece.brno.cz/useruploads/files/expertiza_-_spolecensky_nepripusobení.doc>.
- HRADECKÁ, V., HRADECKÝ, I. 1996. *Bezdomovství - extrémní vyloučení*. Praha: Naděje.

- JANDOUREK, J. 2010. *Slovník sociologických pojmů: 610 hesel*. Praha: Grada.
- KASÍKOVÁ, H. 2008. Divadlo utlačovaných: o zkoušce na revoluci v po(st)revoluční době. *Tvořivá dramatika*, XIX, 2008, č.1, s. 8-11.
- KRATOCHVÍL, S. 2005. *Skupinová psychoterapie v praxi*. Praha: Galén.
- MAZZINI, R. 1992. *Il teatro dell'Oppresso come strumento per l'educazione alla pace e ai diritti umani*. Giolli: Amnesty International Pordeone.
- NAKONEČNÝ, M. 2009. *Sociální psychologie*. Praha: Academia.
- NAVRÁTIL, P. 2001. *Teorie a metody sociální práce*. Brno: Zeman.
- PAVLOVSKÁ, M.; REMSOVÁ, L. (eds.). 2006. *Jak na divadlo fórum*. Brno: MSD.
- PROKOP, J. 2005. *Škola a společnost v kritických teoriích druhé poloviny 20. století*. Praha: Karolinum
- PRŮDKOVA, T., NOVOTNÝ, P. 2008. *Bezdomovectví*. Praha: Triton.
- STRAUSS, A., CORBINOVÁ, J. 1999. *Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Boskovice: Albert.
- VALENTA, M. 2011. *Dramaterapie*. Praha: Grada.
- VYBÍRAL, Z. 2009. *Psychologie komunikace*. Praha: Portál.
- *Zákon č. 108/2006 Sb. o sociálních službách*.
- ŽIŽLAVSKÝ, M. 2003. *Metodologie pro Sociální politiku a sociální práci*. Brno: Masarykova univerzita v Brně.