

Szmauzova divadelní metoda jako možný způsob rozvoje sociální inteligence

Uršula Klimszová

Bakalářská práce
2009



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta humanitních studií

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta humanitních studií

Ústav pedagogických věd

akademický rok: 2008/2009

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Uršula KLIMSZOVÁ**

Studijní program: **B 7507 Specializace v pedagogice**

Studijní obor: **Sociální pedagogika**

Téma práce: **Szmauzova divadelní metoda, jako možnost zvyšování sociální vnímavosti a tvořivosti, sociální inteligence člověka a nácvik sociálních dovedností.**

Zásady pro vypracování:

Popis Szmauzovy divadelní metody, její vznik, předpoklady a metodika.

Divadelní i nedivadelní prameny, ze kterých metoda vychází.

Popis vybraných technik či cvičení – součásti této metody.

V praktické části výstupy z některých workshopů a průzkum co z nich vynesli jednotliví účastníci

Rozsah práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam odborné literatury:

ČECHOV, M. O herecké technice. PRAHA: Divadelní ústav, 1996. ISBN 80-7008-054X

VÁLKOVÁ, L., VYSKOČILOVÁ, E. Hlas individuality/ Psychosomatické pojetí hlasové výchovy. PRAHA: Akademie múzických umění, Ústav pro výzkum a studium autorského

herectví : Katedra autorské tvorby a pedagogiky DAMU, 2005. ISBN 80-7331-034-1

FELDENKRAIS, M. Pohybem k sebeuvědomění. PRAHA: Pragma, 1996. ISBN 80-7205-058-3

BARBA, E., SEVARESE, N. Slovník divadelní antropologie - O skrytém umění herců.

PRAHA: Divadelní ústav, NLN - Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN

80-7008-109-0

Vedoucí bakalářské práce:

doc. PaedDr. Marcela Musilová, Ph.D.

Ústav pedagogických věd

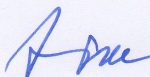
Datum zadání bakalářské práce:

17. února 2009

Termín odevzdání bakalářské práce:

15. května 2009

Ve Zlíně dne 17. února 2009



prof. PhDr. Vlastimil Švec, CSc.
děkan



L.S.



Mgr. Soňa Vávrová, Ph.D.
vedoucí katedry

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním diplomové/bakalářské práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že diplomová/bakalářská práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému dostupná k prezenčnímu nahlédnutí;
- na moji diplomovou/bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – diplomovou/bakalářskou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování diplomové/bakalářské práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky diplomové/bakalářské práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně

.....

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevdělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlázení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst.

3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlíží k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Abstrakt česky

Bakalářská práce vychází z teoretických poznatků v oblasti divadla i sociální pedagogiky. Na teoretickou část navazuje část praktická, která dokumentuje průzkum a využití Szmauzovy divadelní metody jako možnosti rozšíření sociální inteligence. Metoda vznikala postupně během několika let především na divadelních workshopech. Je uceleným systémem cvičení a technik. Její teoretické prameny je možno dohledat v divadelních metodách Michaila Čechova, Jerzego Grotowského, divadelní antropologii Eugenio Barby a lidovém divadle Augusta Boala. V bakalářské práci budou popsány jednotlivá cvičení společně s jejich aplikačními technikami, které jsou zaměřené na nácvik konkrétních sociálních dovedností, jako je například sociální porozumění, sociální percepce, sociální tvořivost, sociální komunikace a sociální role. V budoucnu může být metoda využita v podobě „výchovy divadlem“ pro práci s různými cílovými skupinami nebo jako druh dramaterapie a být tak přínosem celé společnosti.

Klíčová slova:

Sociální inteligence, sociálních dovedností, výchova divadlem, Szmauzova divadelní metoda.

ABSTRACT

The thesis is coming out from the theoretical information in theatre area and social pedagogy. The theoretical part connects to the practical part, which is mapping a research and Szmauzov's theatrical method assimilation like a possibility of social intelligence expansion. The method has arisen during several years first by the theatrical workshops. It is comprehensive system of exercising and techniques. The theoretical sources of informations can find in the theatrical methods by Michail Čechov, Jerzego Grotowski, the theoretical anthropology by Eugenio Barby and folk theatre by August Boal. In the thesis will be described the exercising with the application technique, which are aimed at training social skills like social intelligence, social perception, social creative, social communication and social role. In future the method can be applied in form „education by theatre“ for work with the different target groups or like the art of dramatherapy and to be as social profitability.

Keywords:

social intelligence, social skills, education by theatre, Szmauzova's theatrical method

Děkuji paní doc. PaedDr. Marcele Musilové, Ph.D. za odborné vedení a trpělivost. Děkuji všem účastníkům workshopů za to, že byli účastni dění a tím přispěli ke vzniku Szmauzovy divadelní metody.

OBSAH

ÚVOD.....	10
I TEORETICKÁ ČÁST.....	12
1DĚJINY A VZNIK SZMAUZOVY DIVADELNÍ METODY.....	13
1.1TEATR IM. MJR SZMAUZA.....	13
1.2SZMAUZOVA OBEC UMĚLECKÁ.....	14
1.3DIVADELNÍ WORSHOPY.....	14
2DIVADELNÍ KOŘENY METODY.....	16
2.1TEORETICKÉ KOŘENY.....	16
2.1.1Jerzy Grotowský.....	16
2.1.2Divadelní antropologie Eugenio Barby	18
2.1.3Michail Čechov.....	20
2.1.4Lidové divadlo Alfreda Boala.....	20
2.2OSOBNÍ SETKÁNÍ.....	21
2.2.1Josef Vinař.....	22
2.2.2Andrzej Strzelecki.....	22
3SOCIÁLNÍ INTELIGENCE.....	23
3.1HOWARD GARDNER „DIMENZE MYŠLENÍ“.....	24
3.1.1Rozvoj názorů na inteligenci.....	24
3.1.2Gardnerova sestava sedmi inteligencí.....	25
3.1.3Personální formy inteligence.....	26
3.2JINÉ DEFINICE A NÁZORY NA SOCIÁLNÍ INTELIGENCI.....	27
3.3ROZDĚLENÍ SOCIÁLNÍ INTELIGENCE NA JEDNOTLIVÉ KOMPONENTY.....	28
II PRAKTICKÁ ČÁST.....	30
4SZMAUZOVA DIVADELNÍ METODA.....	31
4.1POSTUPNÉ KROKY VZNIKU SZMAUZOVY DIVADELNÍ METODY:.....	31
4.2SZMAUZOVA DIVADELNÍ METODA.....	32
5PŘEVZATÉ TECHNIKY A CVIČENÍ.....	34
5.1TECHNIKY INSPIROVANÉ J. GROTEWSKÝM.....	34
5.2TECHNIKY INSPIROVANÉ DIVADELNÍ ANTROPOLOGIÍ.....	34
5.3TECHNIKY INSPIROVANÉ M. ČECHOVEM.....	34
5.4TECHNIKY INSPIROVANÉ A. BOALEM.....	35
6PRAKTICKÁ CVIČENÍ.....	37
6.1INTRAPERSONÁLNÍ ASPEKTY PERSONÁLNÍCH FOREM INTELIGENCE	37
6.1.1Sebepoznání a sebeuvědomění.....	37
6.1.2Poznávání a ovládání vlastních emocí	42
6.2INTERPERSONÁLNÍ ASPEKTY PERSONÁLNÍCH FOREM INTELIGENCE	44
6.2.1Sociální porozumění.....	44
6.2.2Sociální percepce.....	44
6.2.3Sociální tvořivost.....	44

6.2.4 Sociální komunikace.....	45
6.2.5 Sociální role.....	45
6.3 SHRNU TÍ.....	46
7 DOTAZNÍKOVÉ ŠETŘENÍ.....	47
ZÁVĚR.....	55
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	57
SEZNAM PŘÍLOH.....	59

ÚVOD

„Sзмаuzova divadelní metoda jako možný způsob rozvoje sociální inteligence člověka“ je téma zřejmě trochu neobvyklé. Co je to Szmauzova divadelní metoda? Je možné Szmauzovu divadelní metodu použít jako způsob sociální výchovy? Je možné pomocí jejich technik rozvíjet sociální kreativitu, rozšiřovat sociální vnímavost, zlepšovat sociální komunikaci a prohlubovat sociální inteligenci. Jsou cvičení, která jsou součástí metody, druhem nácviku sociálních dovedností?

Szmauzova divadelní metoda vznikala postupně během několika let na divadelních workshopech a jinde. Jejím hlavním cílem nikdy nebyla výchova budoucích herců. Workshopy absolvovali studenti sociologie, psychologie, práva. K workshopům existuje bohatá dokumentace.

Teoretické prameny je možno dohledat v divadelních metodách Jerzego Grotowského, divadelní antropologii Eugenio Barby, Michaila Čechova a lidovém divadle Augusta Boala. Metoda koresponduje s psychosomatickými disciplínami Ivana Vyskočila.

Szmauzova divadelní metoda nebyla nikdy důkladně popsána a její součásti (analýza divadelního textu jako průzkum vztahů; archetypy, postavy a odhalování souvislosti; kostým, pohyb, hlas – sebepojetí, sebevnímání, sebehodnocení; divadelní etuda jako nácvik sociální komunikace) nebyly nikdy systemizovány.

V teoretické části bude nutné precizovat, co je sociální inteligence a prozkoumat, z jakých se skládá částí. Dalším postupem je popsat Szmauzovu divadelní metodu, najít její definici, specifikovat součásti a nastínit jednotlivá cvičení. Pokud chci dokázat, že je zmíněnou metodou možné prohlubovat sociální inteligenci, budu muset propojit konkrétní cvičení se sociálními dovednostmi, které rozšiřují. A to už bude záležitostí části praktické.

Základem této práce jsou poznatky z workshopů, které probíhaly v devadesátých letech, v rozmezí zhruba desíti let. Veškeré materiály jsou sice dostupné, ale lidé jsou pryč. Odešli do svého života. Bude těžké je vyhledat a zjistit, co si z jednotlivých workshopů odnesli, jak a kde to uplatnili. Krátký dotazník a jeho výsledky budu považovat pouze jako část doplňkovou.

Szmauzova divadelní metoda vznikala na základě dlouholetých zkušeností, nyní se poprvé pokusím její metodologii sestavit jako ucelený materiál. Na několika workshopech jsem

byla přednášejícím a ideo-tvůrcem průběhu. Toto téma je pro mne důležité a chtěla bych mu věnovat hodně práce.

Bakalářská práce bude mít charakter studia materiálu. V teoretické části popíšu dějiny vzniku Szmauzovy divadelní metody, prozkoumám její teoretické kořeny divadelní, pokusím se definovat co je sociální inteligence a specifikovat její části.

Praktická část bude především popisem samotné metody, kroků, které vedly k jejímu vzniku, hlavních tezí, elementů převzatých z divadelních pramenů. Dál se budu zabývat popisem a analýzou jednotlivých technik (cvičení) a pokusím se je vztáhnout k rozšiřování konkrétních sociálních dovedností. Posledním (doplňkovým) bodem praktické části bude dotazníkové šetření názorů některých účastníků workshopů, během kterých se pracovalo Szmauzovou divadelní metodou. Dotazník bude obsahovat uzavřené i otevřené otázky, výsledky zpracuji a okomentuji.

Cílem mé práce je systemizovat Szmauzovu divadelní metodu tak, aby byla připravená pro další využitelnost v praxi, při práci s různými cílovými skupinami či jako druhu dramaterapie.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 DĚJINY A VZNIK SZMAUZOVY DIVADELNÍ METODY

Na vznik metody mělo vliv mnoho faktorů. Jednak dlouholeté působení divadla Teatr im. Mjr Szmauza, stejnou měrou aktivity Szmauzovy obce umělecké a experimentální divadelní workshopy.

1.1 Teatr im. Mjr Szmauza

Teatr im. Mjr. Szmauza vznikl v roce 1983 v Třinci. Bylo to divadlo alternativní, amatérské. Svým vznikem vyplnilo prázdno po svém předchůdci Teatryku ZG, který působil v sedmdesátých a osmdesátých letech. Navázalo na jeho úspěchy a zúčastnilo se mnoha festivalů doma i v zahraničí.

Během zhruba patnácti let jeho existence vznikla řada divadelních představení, ze kterých vyjmenujme jen ty nejúspěšnější: Franz Kafka: Venkovský lékař, Kometa dle Bruno Schulze, Marx international, Imieniny i inne wesole. Divadlo působilo nejdříve v Třinci, později v Českém Těšíně, příhraničních městech, ve kterých se prolíná několik kultur. V představeních kromě polštiny zaznělo mnoho různých jazyků (čeština, slovenština, němčina ... vyskytly se také fragmenty anglicky, rusky, italsky, jidiš).

Teatr im. Mjr. Szmauza prošel třemi vývojovými fázemi. První fázi bychom mohli nazvat krystalizací a byla charakteristická tím, že představení vznikala za přispění všech zúčastněných. Brainstorming nápadů i následná realizace byla záležitostí demokratických rozhodnutí. Po zdoluhavém procesu se krystalizoval z kompromisů výsledný tvar. Počet postav (herců) nebyl obvykle konstantní. V představeních kdo přijede ten hraje. Každá realizace daného titulu byla tedy odlišná. Bylo to období divadelních experimentů, hledání forem, tvarů.

Ve druhé vývojové fázi přichází čas průzkumu divadelních zákonitostí a zásad. Objevuje se novum – autor. Soubor se zabývá realizací her napsaných přímo pro Teatr im. Mjr. Szmauza. Začátkem práce je sepsaný, hotový text. Realizaci, do jisté míry, ovlivňuje autor, ale konkrétní tvar je průsečíkem práce jednotlivých herců na postavách.

Třetí fáze probíhá ve znamení spolupráce s profesionálními režiséry. Janusz Klimsza – herec, režisér (nejen) ostravských divadel, dlouholetý ředitel divadla Petra Bezruče Ostrava - realizuje se souborem několik divadelních her. Silvestr Lavrík – slovenský režisér a autor - ovlivňuje práci na jednom z představení. Zde končí demokratický přístup

a začíná tvrdá práce na zkouškách. Je to doba poznávání divadelních technik a hereckých cvičení.

Pochopení divadla, díky procházení jednotlivými vývojovými stádii, probíhalo postupně. Na rozdíl od profesionálního divadla jednotlivé funkce nejsou striktně rozděleny, a každý ze zúčastněných poznává podíl práce jednotlivých animátorů divadla, od režiséra až po nosiče kulis. Každý je zodpovědný za výsledek.

1.2 Szmauzova obec umělecká

Občanské sdružení SZMAUZOVA OBEC UMĚLECKÁ (Gmina Artystyczna im. Mjr Szmauza) – zkráceně SZOU - vzniklo v roce 1991 v Českém Těšíně. Členskou základnu tvořili původně výlučně příslušníci polské národnostní menšiny, postupem doby se národnosti promíchaly (na workshopy přijížděli zájemci z Prahy, Brna a také z Polska, Ameriky) a vznikl spolek multikulturní.

Původní náplní organizace bylo provozování činnosti divadla „Teatr im. Mjr. Szmauza“. SZOU později rozšířila svoje aktivity na pořádání různých kulturních událostí. Večery hudby, poezie, „Weteranik“ - ples pro ty, kteří na plesy nechodí.

Malý mezinárodní divadelní festival „Incident na hranici“ („Incydent na granicy“), za účasti alternativních divadel nejen z ČR ale i z Polska, Rakouska, Slovenska, Japonska.... poskytoval možnost seznámení s různými formami divadla. Japonské loutky, balijský tanec, pouliční divadlo, doplněné alternativními hudebními skupinami tvořily pokaždé rozmanitou koláž, ze které si mohl vybrat každý to svoje. Cílem byla výchova uměním, podpora tolerance, zbavování xenofobie. Jeho hlavní snahou bylo zlepšení komunikace mezi občany různých národností, žijících v jednom městě Těšíně-Cieszynie. Mnohá setkání, odehrávající se během festivalu, byly inspirací.

1.3 Divadelní workshopy

V těšínském Slezsku, obzvláště v prostředí polské národnosti, existuje dlouholetá tradice hraní divadla. V určitém období, co vesnice to amatérské divadlo. Největší menšinová organizace Polský svaz kulturně osvětový se od samého svého vzniku snažila pro amatérské divadelníky pořádat školení, která byla zaměřena na klasické divadlo. V sedmdesátých letech do dění vstoupili dva profesionální divadelníci (herci i režiséři)

Marek Mokrowiecki a Karol Suszka. Způsob práce na seminářích se razantně změnil a změnilo se také zaměření. Místo klasických forem divadla se soustředili na „malé divadelní formy“. Tato změna přilákala na semináře mnoho mladých tvůrců a z tohoto podhoubí vznikl už zmiňovaný Teatrzyk ZG PZKO.

V devadesátých letech, hned po svém vzniku, pomyslnou štafetu převzala Szmauzova obec umělecká. Ze začátku od svých předchůdců převzala i způsob práce. Teprve postupem doby, po dlouhých experimentech, začal vznikat vlastní styl práce, nové přístupy. V závěru vznikl ucelený systém postupů, technik a cvičení později nazvaný „Szmauzova divadelní metoda“.

Většina workshopů se konala v doškolovacím středisku ZG PZKO. Tento komplex se nachází v obci Košařiska, na kopci Pasieczki a je obklopen lesy. Zde mohly nerušeně probíhat, z hlediska laického diváka, „divné aktivity“, „krkolonná“ cvičení i divoké experimenty. „Genius loci“ velkou měrou přispíval k tvořivé atmosféře.



Ilustrace 1: Divadelní workshop v Košařiskách, foto Wieslaw Przewczek

2 DIVADELNÍ KOŘENY METODY

Divadelní kořeny, ze kterých jsem čerpala informace, jsem rozdělila na ty, které jsou ryze teoretické (knihy a jiné publikace) a ty, kde se uskutečnilo i osobní setkání.

2.1 Teoretické kořeny

Teoretických kořenů, ze kterých vychází Szmauzova divadelní metoda je mnoho. Rozdílných pohledů na divadlo, novátorských teorií, přístupů a divadelních technik, které nás inspirovaly je nespočet. Vyjmenuji pouze ty nejdůležitější.

2.1.1 Jerzy Grotowský

Grotowský Jerzy Marian, polský režisér, se narodil v 1933 roce v polském Rzeszově. Vystudoval herectví na Vysoké škole herecké v Krakově. Už ve školních dobách se začínal utvářet jeho názor na divadelní tvorbu. V teoretických diskusích s ostatními studenty formuloval postuláty (jak je uvádí Josef Vinař v prvním sešitu publikace *Divadlo J.Grotowského*) typu:

„Smyslem umění je formovat svět, vychovávat člověka; z dědictví minulosti musí být získáno živoucí zrno, které v našem čase rozkvete novými hodnotami. V tomto smyslu jde o činy, nikoliv slova. ... V umění existuje mravní cynismus. Důležitým východiskem nového umění je maximální nárok tvůrců na sebe sama i na své dílo. Proti starému umění musí nastoupit nároky velké moderní romantiky a hrdinství. Herecké umění musí být formováno na základě nových metodik, které se ustaví kritickým přehodnocením klasických postupů...“¹

Další léta zcela věnoval studiu a tvorbě těchto nových metodik. Bezmála rok v Moskvě pronikal do tajů technik Stanislavského, Vachtangova, a Tairova, podnikl cestu po Střední Asii a setkal se s divadlem východu. Vrací se do Polska, přednáší a režíruje v různých divadlech. Setkává s Ludwikem Flaszenem a vzniká přátelství i dlouholetá spolupráce. V padesátých letech se stává ředitelem Divadla 13 řad v Opoli, se kterým se později přesune Wrocław. V tomto období vznikají světoznámé inscenace *Akropolis*, *Vytrvalý princ* a *Apocalypsis cum Figuris*. Grotowský pokračuje ve svém hledání hereckých metod a svoje

1 VINAŘ, J. *Divadlo J.Grotovského: první sešit*. Praha: Kulturní dům hlavního města Prahy, 1986, s. 8. 6 KDP 86.

divadlo postupně mění ve výzkumnou laboratoř v oblasti „paradivadelní“. Změní dokonce název na Divadlo laboratoř. Ve spolupráci s herci vypracoval novou metodu hereckých cvičení. Základním přístupem je zde „metoda cesty“, kde hledání je účelem.

V 1985 roce se Grotowski přesunuje do italské Pontedery a zakládá Workcenter of Jerzy Grotowski - Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski. Tady tvoří divadlo „přenášející do jiných dimenzí“. Základem práce jsou původní rituální techniky, jako jsou haitský tanec janvalu a afrokaribské vibrační zpěvy. Jednotlivá díla vznikají „organickým procesem“.

Jerzy Grotowski zemřel v 1999 a byl beze sporu stěžejní osobností alternativního divadla 20. století v Evropě i ve světě.

Z náročných až krutých hereckých cvičení jsme byli schopni vyzkoušet jen málo, za to mnoho jeho myšlenek nám bylo blízkých:

„Jediná obrana divadla je divadelnost. ... Za divadelnost pokládám: estetickou hodnotu, vznikající ve styku dvou souborů: souboru herců a souboru diváků. Analogie: oblouková lampa: představení je jiskra, která přeskakuje mezi oběma soubory.“²



Dario Fo, Eugenio Barba a Jerzy Grotowski na setkání ISTA, Volterra (1981).

Ilustrace 2: Dario Fo, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski na setkání ISTA, Volterra (1981)

Ilustrace³

2 VINAŘ, J. *Divadlo J.Grotovského: první sešit*. Praha: Kulturní dům hlavního města Prahy, 1986, s. 19. 6 KDP 86.

3 BARBA, E., SAVERESE N. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Praha: Divadelní ústav, NLN - Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 237. ISBN 80-7008-109-0 (DÚ), ISBN 80-7106-369-X (NLN).

2.1.2 Divadelní antropologie Eugenio Barby

Ve své době byla pro nás velkým objevem a inspirací kniha Slovník divadelní antropologie Eugenia Barby a Nicolý Savarese s podtitulem O skrytém umění herců, kterou vydalo Nakladatelství Lidové noviny ve spolupráci s Divadelním ústavem (2000).

Eugenio Barba, žák Grotowského, je jedním ze zakladatelů Odin Teatret. Je to legendární skandinávské kulturní centrum a divadelní laboratorium, vzniklo v roce 1964. Od šedesátých let se věnovalo zkoumání divadelní komunikace prostřednictvím hlasu, pohybu a gesta, kontaktem s jinými kulturami (Amazonie, Peru, Japonsko atd.). Dosáhla tak výrazu, který lze popsat jako „euroasijský“. Obdrželi mnohá významná ocenění. Soubor účinkoval jak na proslulých mezinárodních scénách, tak v geograficky odlehlých oblastech a před společensky znevýhodněným obecnstvem. (V utečeneckých táborech, vězeních a v ústavech pro duševně choré.) Představení Odin Teatret jsou koláže snových obrazů bez tradičního souvislého děje. Obrazy jsou pak prožívány smysly, nikoli intelektem. Kromě tvorby se Odin Teatret dosud zabývá organizační, pedagogickou a publikační činností. Je to jedinečná interkulturní a interdisciplinární laboratoř pro divadelní výzkum a síť, která sestává z umělců, producentů a divadelních vědců z celého světa.

Barba nebo Savarese neprovádějí výzkum orientálního divadla, ale hereckých technik a řemesla. Jejich divadelní antropologie je jakýmsi "návratem k pramenům" a souvisí s tzv. druhou divadelní reformou. Divadlo je zde pojato jako setkání s "přirozenou výměnou" a růzností kultur. Barba vysvětluje, že jeho výzkum nemá nic společného s kulturní antropologií, která se zabývá např. rituálem nebo vznikem divadla. Divadelní antropologii definuje jako: „nový studijní obor zabývající se lidskými bytostmi v situaci strukturovaného divadelního představení.“ Barba popisuje všechny stránky hercovy techniky a přípravy. Rozlišuje tři úrovně hercova chování: neopakovatelnou jedinečnost herecké osobnosti, různost kulturně historického kontextu a používání těla na transkulturním základu. Objevují se zde pojmy jako - energie, síly, rozpínání, zvuk rukou, gramatika chodidel, akce vidění (oči a páteř), „nekaždodenní rovnováha“, „rozpínající se tělo“, „hercova bytostná přítomnost na jevišti“, „předexpresivita“. Herec cestuje napříč všemi kulturami a učí se ovládat techniky tance a hry z Východu i ze Západu.

Barba o způsobu přejímání zkušeností z jiných kultur píše:

„Divadlo však může zůstat otevřeno zkušenosti jiných kultur, ne proto, aby směšovalo různé způsoby, jak dělat představení, ale aby našlo společné principy a prověřilo je svou vlastní zkušeností. V tomto případě otevřenost vůči různorodým vlivům neznamená nutně podlehnout synkretismu a zmatení jazyků“⁴

Co má společného herec divadla kabuki s indickou tanečnicí odíssí? Může evropský mistr pantomimy ignorovat tajemství japonského divadla nó? Ve své recenzi knihy Jan Hyvnar píše:

„Automatizované každodenní pohyby, např. chůzi, se učíme od dětství a evropské divadlo je pak přenáší na jeviště. Toto učení běžných pohybů nazývá Barba "inkulturací", zatímco orientální herec při tvorbě energetičtějšího pohybu musí projít, stejně jako v Evropě mim nebo sportovec, následným procesem "akulturace", jehož výsledkem je "nové tělo" se stylizovaným a přísně kodifikovaným projevem. V evropském herectví tedy podle Barby "není rozdíl mezi každodenními a nekaždodenními technikami často ani zřejmý, ani není vědomě brán v úvahu", protože tu herci nemají nějaký soubor rad při práci na předexpresivní úrovni a oporou je jím jen text a pokyny režiséra.“⁵

Slovník divadelní antropologie je knihou, která nám přinesla mnoho nápadů, jak obohatit naše divadelní pokusy. Vedle sebe tady zůstávají různé typy divadla, které jsou podobné svými principy, nikoli svými inscenacemi. Divadelní antropologie se snaží tyto principy studovat a popisovat z hlediska jejich možného využití, aby posloužily jak asijským tak západním umělcům. Nám kniha změnila nazírání na divadlo a snažili jsme se, jak píše Jan Hyvnar „zůstat ideaisty“:

„Její četba ovšem předpokládá, že se staneme idealisty a budeme společně s antropology věřit, že existuje předexpresivní a skrytý svět, kde tvoří nikoliv herec, ale Herec, sedí nikoliv divák, ale Divák, máme nikoliv tělo, ale Tělo a kde se používají

4BARBA, E., SAVERESE N. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Praha: Divadelní ústav, NLN - Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 7. ISBN 80-7008-109-0 (DÚ), ISBN 80-7106-369-X (NLN).

5HYVNAR, J. *Úvod a vstup do skrytého světa hercovy tvorby*. In: divadlo.cz. [online]. Praha: Divadelní ústav 2002. [cit. 8.05. 2009] <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1390>

nikoliv techniky, ale Technika technik. Být idealistou je dnes ovšem stále a stále těžší.“⁶

2.1.3 Michail Čechov

Michail Čechov se narodil v 1891 roce a je synovcem slavného dramatika Antona Pavloviče Čechova. Už na střední škole hrál ochotnické divadlo. Absolvoval Divadelní školu A.S. Suvorina při Divadle Literárně – umělecké společnosti v Petěrburgu a po dokončení školy se stal součástí souboru. V březnu 1912 se přestěhoval do Moskvy a byl přijat jako herec do studia MCHAT, kde pracoval se Stanislavským a Vachtangovem. Když opustil Rusko, pracoval v mnoha divadlech v Lotyšsku, Litvě, Rakousku, Francii, Anglii a Německu. Nabíral zkušenosti a pozoroval při práci slavné herce a režiséry, jako jsou Šaljapin, Mejerchold a jiní. V 1936 roce byla otevřená dramatická škola Dartington Hall v Anglii se záměrem vytvořit zde Čechovovo divadlo. Zde Čechov prováděl mnoho cenných cvičení spojených s jeho metodou. Svoje myšlenky pak soustředil na papíře a v 1952 roce napsal knihu „O herecké technice“. Jako nejlepší způsob pochopení látky obsažené v této knize doporučuje praktickou aplikaci daných cvičení:

„Jiný způsob spolupráce, bohužel neexistuje: Hereckou techniku nelze nikdy pochopit bez jejího praktického procvičování“⁷

2.1.4 Lidové divadlo Alfreda Boala

Augusto Boal se narodil v roce 1931 v Rio de Janeiru. Studoval chemii a divadelní vědu na Columbijské univerzitě v New Yorku. V roce 1956 založil Teatro de Arena Sao Paolo a byl jeho vedoucím až do roku 1971. Zde Boal vyvinul novou koncepci lidového divadla, která se stala známá v celé Latinské Americe. Divadlo hrávalo na venkově před analfabety a v chudinských čtvrtích. Cílem těchto produkcí bylo osvobodit diváky z jejich pasivity, aby dokázali začít změnit svůj osud.

V 1971 byl uvězněn a po propuštění svoji divadelní činnost rozvíjel v dalších zemích, v Argentině, Peru, Uruguayi, USA, Mexiku, později i Evropě.

6HYVNAR, J. *Úvod a vstup do skrytého světa hercovy tvorby*. In: divadlo.cz. [online]. Praha: Divadelní ústav 2002. [cit. 8.05. 2009] <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1390>

7 ČECHOV, M. *O hercké technice*. Praha: Divadelní ústav 1996, s. 11. ISBN 80-7008-054-X.

Boal se ve svých hrách (nejznámější hry: Hubený manžel – 1960, Revoluce v Jižní Americe – 1960, José od narození až po smrt - 1961, Pěstí proti ostří nože - 1978) zabývá sociálními otázkami, rozpory a boji ve své zemi a jejich řešením.

Boalův soubor později připojil k divadlu také hereckou a dramaturgickou školu. Brazílské divadlo bylo v té době pod vlivem italských divadelních tvůrců, kteří hercům vnutili svůj styl. Oproti tomu herci Teatro de Arena mluvili jako člověk z ulice a Boal se snažil přiblížit divadlo skutečnosti, na kterou se snaží dívat z perspektivy lidu, cítí potřebu změny této skutečnosti a jde mu o to, aby tuto změnu popohnal dopředu. Boal sázel na dialektický vztah mezi hrou a divákem, jeho lidové divadlo přijímalo různé formy: neviditelné divadlo (divák je vtáhnut do děje aniž by to věděl), novinové divadlo (reaguje na články v novinách), divadlo soch, mýtus-divadlo (demystifikuje co vězí za pohádkami a legendami) a fórum divadlo (divák přímo zasahuje do děje).

V 1964 po svržení presidenta Goularta, nastoupila nová vláda a cenzura zakázala realismus. Teatro de Arena se vrací ke klasikům, hraje na venkovských náměstích, kde po představeních dochází k dlouhým diskusím.

V roce 1976 Boal přesídlil do Evropy, kde pořádá workshopy, seznamuje účastníky s principy neviditelného divadla, divadla soch a fórum - divadla. Lidové divadlo, neposkytuje recept na osvobození a nemá předem připravené řešení, je to analýza, hledání, střet s konkrétní situací. Divák zde není pouze pasivní. Divadlo se nezabývá pouze minulostí, ale také budoucností. Cílem není realitu interpretovat, ale měnit.⁸

2.2 Osobní setkání

Na divadelní workshopy přijížděly mnohé divadelní osobnosti, aby nám předaly svoje vědomosti a zkušenosti. (o některých se zmíním až v části praktické této práce). Podnětné bylo pro nás setkání s doc. Josefem Vinařem, který sebou přivezl svoji fascinaci divadelními metodami Grotowského a také s Andrzejem Strzeleckým, který s náma pracoval na workshopu v roce 1987.

⁸ Hendl, J. *Lidové divadlo Augusta Boala: jako prostředek třídního boje v Latinské Americe*. Praha: Kulturní dům hl. m. Prahy, 1983.

2.2.1 Josef Vinař

Doc. Josef Vinař se narodil v 1934 roce. Studoval pedagogiku, psychologii a logiku, estetiku, sociologii a filosofii. V šedesátých letech vyučoval na Karlově universitě filosofii a působil i na katedře psychologie a na Ústavu sociologického výzkumu UK. Od konce 60. let vyučuje na DAMU. Vyvíjí širokou publikační činnost. V průběhu normalizace nesmí vyučovat. Věnuje se experimentům s herci, experimentům v oblasti režie, překladům a rozhlasovým hrám. Píše nelegální či pololegální publikace o obecných věcech divadla.

2.2.2 Andrzej Strzelecki

Andrzej Strzelecki se narodil v roce 1952 ve Varšavě. Je to polský divadelní, televizní a filmový herec a režisér. Tvůrce varšavského divadla „Rampa“ a sytirik. Rektor divadelní školy - Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza ve Varšavě.

3 SOCIÁLNÍ INTELIGENCE

Co je to vlastně sociální inteligence? Jakým způsobem souvisí s obecně známou inteligencí a klasickým inteligenčním kvocientem? Jak se dá měřit?

Slovo „inteligence“ máme běžně zařazené ve svém slovníku. Bývá považována za předpoklad úspěšnosti. Při výběru například budoucích zaměstnanců nebo studentů bývá posuzováno jejich vzdělání, zkušenosti a míra inteligence. V současné době tato měřítka přestávají být dostačující a do popředí vystupují jiné schopnosti jako jsou umění komunikace, zvládnutí vedoucí role, „odhad na lidi“ či empatie, které můžeme shrnout jako sociální inteligenci.

V internetovém ABZ slovníku cizích slov najdeme pouze kusou informaci na téma významu slov sociální inteligence:

„pojem konstruoval americký psycholog Edward Lee Thorndike (1874-1949), schopnost a dovednost optimálně sociálně komunikovat, smysl pro spolupráci a nekonfliktní vztahy“⁹

Ve Wikipedii se dočteme, že:

„Sociální inteligence je schopnost kladně působit na svoje okolí. Na rozdíl od vrozené inteligence se tato dá naučit. Zkoumá se v sociologii. Jeden z jejích důsledků je např. tzv. „halo efekt“ – náhled na určitou osobu si člověk udělá ze 70 % z prvního pohledu (tedy vzhledu, držení těla apod.)“¹⁰

Mnozí kritikové přijímají poze představu existenci různých typů schopnosti, ale odmítají jejich souhrn nazvat určitého druhu inteligencí například sociální. Howard Gardner ve své knize „Dimenze myšlení“ skeptikům oponuje:

„Pokud však zůžeme význam slova inteligence, postavíme schopnosti, které zůstanou mimo na nižší úroveň: získáme dojem, že tanečníci nebo šachisté jsou talentovaní, ne však inteligentní. Jsem ochoten říkat hudbě či prostorovým schopnostem talent, museli bychom ale říkat talent také jazykovým a logickým schopnostem. Odmítám

⁹ sociální inteligence. In: ABZ slovník cizích slov. [online]. Radek Kučera & daughter : 2009. [cit. 2.05. 2009]. Dostupné na World Wide Web: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/socialni-inteligence>.

¹⁰ sociální inteligence. In: Wikipedie, otevřená encyklopedie. [online]. Wikimedia Foundation Inc. San Francisco: 2009. [cit. 2.05. 2009]. Dostupné na World Wide Web: http://cs.wikipedia.org/wiki/Soci%C3%A1ln%C3%AD_inteligence

však ničím nepodložené tvrzení, že některé schopnosti můžeme jen podle vlastní úvahy označit za inteligence a jiné ne.“¹¹

3.1 Howard Gardner „Dimenze myšlení“

Howard Gardner je profesorem pedagogických věd na Harvardově univerzitě. Vede dlouholetý výzkum na poli vývojové psychologie a dalších psychologických oborů. Je ředitelem projektu Zero, zkoumajícího možnosti rozvoje lidského potenciálu, v rámci kterého provedl několik pokusů, ověřujících teorii rozmanitých inteligencí (Multiple Intelligences). Ve své knize „Dimenze myšlení“, jak píše Gardner (1999) v úvodu, si klade několik cílů: zařadit teorii rozmanitých inteligencí do historického kontextu, odpovědět na některé základní kritiky s nimiž se setkává a předpovědět směr další práce.

3.1.1 Rozvoj názorů na inteligenci

Vývoj koncepcí inteligence rozděluje Gardner (1999) do několika fází:

Období laických teorií. Neexistovala žádná definice inteligence a lidé používali pojmy jako „chytrý“, „moudrý“, „mazaný“. Přesný význam těchto slov nebyl pevně daný, ale pro běžné dorozumění to stačilo.

Období standardního psychometrického přístupu. Odborná definice inteligence vznikla zhruba před sto lety a bylo velkým úspěchem vědecké psychologie. Probíhaly výzkumy jakými je možno inteligenci měřit, byly vypracovány testy a vznikl pojem IQ (intelligenční kvocient), ten je ale často používán nevhodně.

Období pluralizace a hierarchizace. Psychologové začínají zpochybňovat názor například Charlese Spearmana (1927) a Lewise Termana (1975), že „inteligenci si můžeme představit jako jedinou obecnou schopnost vytváření pojmů a řešení problémů“. Objevilo se tvrzení L.L.T Hurstona (1960) a P.Guilforda (1967), že „inteligence se skládá z mnoha součástí nebo faktorů“ (In Gardner 1999).

Kontextualizace. Objevuje se nový trend v humanitních vědách – posuzování života člověka v kontextu (doby, kultury, ...)

¹¹ GARDNER, H. *Dimenze myšlení: teorie rozmanitých inteligencí*. Praha: Portál, 1999. ISBN 80-7178-279-3.

„Mnoho vědců opustilo představu lidské „inteligence“ nezávislé na kulturním prostředí a chápe inteligenci jako výsledek interakce mezi sklony a nadáním na jedné straně a kulturními možnostmi a omezeními na straně druhé.“¹²

Distribuce. Tradiční pohled chápe inteligenci „jako něco, co je uvnitř hlavy“.

„Distribuční teorie tvrdí, že inteligence člověka není jen v jeho vlastní hlavě, ale také ve výtvorech a lidech, kteří toho člověka obklopují. Má inteligence nekončí na povrchu mého těla, zahrnuje také nástroje, které používám (papír, tužku, počítač), patří do ní i paměť záznamů (uložena do kartoték, záznamníků, deníků) a síť mých kolegů (spolupracovníci v kanceláři, lidé pracující v témž oboru, ti, jimž můžu zatelefonovat nebo poslat elektronickou poštu).¹³

3.1.2 Gardnerova sestava sedmi inteligencí

Spolu se svými spolupracovníky se Gardner zaměřil na praktické využití teorie a soustředil na rozdíly v individuálních profilech inteligence při vyučování. Hledali metody, které by v profilech neznevýhodňovaly určité formy inteligence. Dospěli k názoru, že neexistuje žádný druh inteligence v „čisté“ podobě, ale projevuje se v kontextu určitých oborů a disciplin, při řešení konkrétních úkolů.

„V současnosti považujeme za nejlepší způsob zjišťování inteligencí sledování lidí při činnosti, kterou dobře znají a ovládají, nebo naopak při činnosti, kterou dělají poprvé – všímáme si jejich schopnosti zorientovat se v novém oboru a osvojovat si jej jak samostatně, tak i s vnější pomocí.“¹⁴

K vymezení jednotlivých inteligencí dochází Gardner „syntézou významných vědeckých důkazů o vývoji, poruchách a uspořádání mozku, o evoluci člověka a dalších vědeckých poznatků“. Jednotlivé druhy inteligence propojuje přímo s obsahem, se souborem schopností řešit problémy určitého druhu. Vychází z výzkumu zázračných dětí a nadaných jedinců, pacientů po úrazu mozku, ale také z výzkumu normálních dětí a dospělých z

12 GARDNER, H. *Dimenze myšlení: teorie rozmanitých inteligencí*. Praha: Portál, 1999, s. 11. ISBN 80-7178-279-3.

13 GARDNER, H. *Dimenze myšlení: teorie rozmanitých inteligencí*. Praha: Portál, 1999, s. 13. ISBN 80-7178-279-3.

14 GARDNER, H. *Dimenze myšlení: teorie rozmanitých inteligencí*. Praha: Portál, 1999, s. 15. ISBN 80-7178-279-3.

různých kultur a specializujících se na různé obory. Je si vědom, že „myšlenka“ rozmanitých inteligencí ještě není vědecky dokázaným faktem.

Gardner vymezil sedm nezávislých typů inteligence: jazyková inteligence, hudební inteligence, logicko – matematická inteligence, prostorová inteligence, tělesně – pohybová inteligence, personální formy inteligence.

3.1.3 Personální formy inteligence

James (1963) je autorem slavného výroku: „Člověk má tolik sociálních já, kolik je lidí, kteří ho znají a mají na něj nějaký názor“ (In Gardner 1999, s. 260)

Gardner rozděluje personální formy inteligence do dvou částí (aspektů):

Prvním aspektem je vývoj vnitřních stránek osobního života. Základem je poznání rozsahu vlastních citů, rozlišení jejich druhů, umění je pojmenovat, umět porozumět vlastnímu chování a řídit svoje chování. Nejnižší formou je rozlišování bolesti a slasti (zapojit se anebo stáhnout se), nejrozvinutější forma je odhalování rozmanitých složitých souborů citů a jejich symbolické znázorňování (hluboká introspekce, bohatství vnitřních zážitků, znalost vlastního citového života).

Druhý aspekt personální inteligence směřuje ven, k jiným lidem. Základem je rozlišování jednotlivců, rozpoznání jejich nálad a záměrů. Nejjednodušší formou je rozlišování dítěte mezi náladami lidí kolem sebe, rozvinutější formy dovolují člověku odhadovat skryté záměry a touhy jiných lidí a využití této znalosti k ovlivnění jejich chování.

Obě formy personální inteligence tj. intrapersonální (zaměřená na zkoumání sebe) i interpersonální (zajímající se o chování druhých) jsou propojené, mísí se navzájem a ovlivňují. Neobejdou se jedna bez druhé a za normálních okolností se rozvíjejí společně.

„Přirozená podoba“ této formy inteligence je hůř rozpoznatelná než u jiných inteligencí, jelikož v jejím vývoji hraje klíčovou roli kontext.

„Personální formy inteligence jsou velmi rozmanité, rozmanitější než inteligence jiné.

Každá kultura má vlastní systém symbolů a vlastní způsob interpretace zkušenosti a zařazuje si *surový materiál* personálních forem inteligence do významových systémů, které se od sebe podstatně liší“¹⁵

15 GARDNER, H. *Dimenze myšlení: teorie rozmanitých inteligencí*. Praha: Portál, 1999, s. 261. ISBN 80-7178-279-3.

„Bez kulturního symbolického kódu by byl člověk vybaven pouze svým nejzákladnějším a neorganizovaným rozlišováním pocitů. Protože však má k dispozici interpretační schéma, může porozumět zážitkům velmi rozmanité povahy, se kterými se on i ostatní členové společnosti setkávají. Zastávám názor, že i rituály, náboženské zásady, mýtické a totémické systémy jsou vlastně symbolickými transkripcemi, které zachycují aspekty obou personálních forem inteligence a zprostředkovávají jejich porozumění“¹⁶

Uvědomovat si sebe i ostatní považujeme za samozřejmé podobně jak vnímat předměty či zvuky. Rozvojem personálních forem inteligence však můžeme získat daleko více, než je tomu u ostatních inteligencí – tvrdí Gardner.

3.2 Jiné definice a názory na sociální inteligenci

Názory na sociální inteligenci se různí a rozdílné jsou také náhledy na to podle čeho ji posuzovat. Nejzákladnější stále zůstává Thorndikova (1920) teorie, kde sociální inteligenci definuje jako: „schopnost chápat a zvládat muže a ženy, chlapce a dívky a jednat moudře v mezilidských vztazích“ (In Schulze 2007). Většina dalších definic z ní vychází.

Vernon (1933) sociální inteligenci definuje jako: „znalost sociálních otázek a vzhled do nálad či osobnostních rysů cizích lidí“, Moss & Hunt (1927) jako „schopnost vycházet s ostatními“ Wedeck (1947) jako schopnost „správně posuzovat pocity, nálady a motivace jednotlivců“ (In Schulze 2007 str 221).

Pro posuzování sociální inteligence navrhují Moss, Hunt, Omwake a Woodward (1955) test zahrnující pět schopností: posouzení sociální situace, paměť na jména a tváře, pozorování lidského chování, rozpoznávání duševních stavů za slovy, smysl pro humor. (In Schulze 2007, str 223). Riggio (1986) posuzoval tři dovednosti: sociální expresivitu (společenský, bezstarostný, dobrodružný...), sociální vnímavost (ovlivněn pocity, nesmělý, konzervativní, úzkostný...) a kontrola. (In Schulze 2007, str 228). Marlowe (1986) vybral čtyři dimenze: Sociální zájem, vnímaná sociální osobní účinnost, dovednosti empatie a dovednosti sociálního výkonu. (In Schulze 2007, str 228). Wong (1995) se zabýval třemi

16 GARDNER, H. *Dimenze myšlení: teorie rozmanitých inteligencí*. Praha: Portál, 1999, s. 263. ISBN 80-7178-279-3.

aspekty: sociální percepce, sociálním vhladem a sociální znalostí (In Schulze 2007, str 229).¹⁷

3.3 Rozdělení sociální inteligence na jednotlivé komponenty

Jelikož existuje mnoho různých definic sociální inteligence a různých přístupů k ní, bude těžké rozhodnout, jak rozčlenit sociální inteligenci na použitelné části, vhodné pro účely posuzování cvičení a technik Szmauzovy metody, popisovaných v praktické části této práce. Definice pojmů, jako je sociální percepce či sociální vnímání, se v různých zdrojích prolínají, dokonce překrývají, stejná definice je ve dvou zdrojích použita pro dva různé pojmy.

Pro účely této práce vyberu některé dovednosti či schopnosti a každý pojem popíšu tak, jak ho chápu a jak ho budu používat (kombinace různých zdrojů). Od Gardnera převezmu základní rozdělení na dvě formy intrapersonální a interpersonální. Intrapersonální dále rozdělím na dvě části: první - sebepoznání a sebeuvědomění, druhou - poznávání a ovládání vlastních emocí. Interpersonální rozdělím podle dovedností: sociální porozumění, sociální percepce, sociální tvořivost, sociální komunikace, sociální role.

Intrapersonální aspekty personálních forem inteligence (definice viz s. 26):

Sebepoznání, sebeuvědomění – schopnost vnímat sebe samého, znát své vnitřní stavy, myšlenkové pochody. Vědomě vnímat pocity a projevy svého těla.

Poznávání a ovládání vlastních emocí – znát svoje emoce, nepotlačovat svoje emoce, umět projevit emoce, schopnost přiměřeně jednat a pomocí vůle potlačovat momentální impulzy.

Interpersonální aspekty personálních forem inteligence (definice viz s. 26):

Sociální porozumění – schopnost rozumět lidem, empatie, sociální vhlad, schopnost posuzovat situaci podle chování lidí, umění správně rozeznat pocity a nálady jednotlivců, přijímání neverbálních signálů, rozumět verbální i neverbální komunikaci.

¹⁷ WEISSOVÁ, S.; SÜSS, H.-M. Sociální inteligence: přehled a kritická diskuse konceptů měření. In SCHULZE, R.; ROBERTS, R. O., (ed.) Emoční inteligence: přehled základních přístupů a aplikací. Praha: Portál, 2007, s. 219-242. ISBN 978-80-7367-229-4

Sociální percepce – schopnost rychle vnímat a pochopit situaci a přizpůsobit chování, percepční rychlost, ale také například dle neverbálních znaků (rozmístění v prostoru, postoje, vzájemné pozice) interpretovat situaci ve skupině.

Sociální tvořivost – nalézání více možných řešení situace, nekonvenční a otevřené přemýšlení o situaci, rozmanitost nápadů, výběr nejlepšího vyústění konfliktu ke spokojenosti všech zúčastněných.

Sociální komunikace – vzájemné sdělování obsahů (představ, myšlenek, názorů nálad...), komunikace všemi prostředky verbálními i neverbálními, vědomá i nevědomá komunikace, efektivnost komunikace, charakter komunikace (důvěrný rozhovor, rozhovor s úředníkem či nadřízeným), intrapersonální komunikace (vnitřní monolog), překážky v komunikaci.

Sociální role - přijímání a hraní souběžně několika rolí v závislosti na okolnostech, rozdílnost přijímaných rolí v rozdílných sociálních skupinách, v určité situaci odmítnutí role (i v rozporu s očekáváním), umění skloubit přijaté role (být zároveň matkou, pracovnící, energickou ženou)

II. PRAKTICKÁ ČÁST

4 SZMAUZOVA DIVADELNÍ METODA

4.1 Postupné kroky vzniku Szmauzovy divadelní metody:

Lidský život klasikové často přirovnávají k divadlu. Hrajeme v něm mnoho rolí, zažíváme tragické, dramatické i komické situace. V běžných situacích „něco hrajeme“, napodobujeme chování druhého, šaškujeme, „házíme obličej“, předvádíme se, hrajeme hrdinu nebo chudinu. Máme mezi sebou ustálené rituály, například: seznamovací rituál, rituál námluv, rituál svateb či pohřbů, během kterých se chováme jako bychom měli „předepsaný part“. Než vyjdeme mezi lidi oblékneme se do kostýmu a nasadíme jednu z našich masek, vhodnou pro tu či onu okolnost. Divadlo nás doprovází vždy a všude aniž bychom si toho byli vědomi.

Na začátku se naše seznamování s divadelním uměním jevilo pouze jako hra, dobrá zábava. Pod palbou přející kritiky režisérů Mokrowieckého a Suszky jsme stavěli první divadelní krůčky (1981 – 1985). Seznámili jsme se se zásadami jevištní mluvy, zákonitostmi pohybu po jevišti, scénickými gesty.

Na seminářích se objevovaly další osobnosti, přinášely další informace a prvky. Josef Vinař nás infikoval fascinací Jerzym Grotowským a jeho Chudým divadlem. Andrzej Strzelecki nám pomohl objevit sílu slova a kouzlo intonace (1987). Witold Izdebski nám udělal exkurz do světa politického kabaretu (1988). Janusz Klimsza nás uvedl do „atmosféry Dostojevský“ (1988) a podlahu nám otočil o 90 stupňů (1989).

V roce 1992 jsme pracovali na intonačních cvičeních (viz níže). Jako divadelní text jsme si vybrali „Esercizi“, sešit pro výuku jednoduché italské konverzace, slova zde fungují pouze jako „záminka“, pro účely cvičení není důležitá znalost jejich obsahu. Podobně jsme pracovali s vyhláškou „Hranice území Lednicko – Valtického areálu“. Zde jsme rozuměli významu slov, ale to udělalo cvičení ještě těžším. Z obou vznikly krátké etudy.

V létech 1993 a 1994 jsme se zabývali různými divadelními formami od původních rituálů, přes středověk, socrealismus až po paradivadelní experimenty. Každý den workshopu měl svoje heslo, například středověká mystéria, den arabského divadla, čínských loutek, tanců z Bali. K tématu dne se vztahovalo vše, počínaje teoretickou přednáškou, nácvikem hereckých technik, práce ve skupinách na přípravě večerních produkcí, témata večerních produkcí, dokonce výběr menu na celý den. Fyzická cvičení

jsme obohatili o Tai chi, pod vedením onehdejšího šéfa Asociace Tai chi Jiřího Kosa a Tantrické meditační tance pod vedením tanečnice Joanny Gustaw z Polska.

Rok 1995 proběhl ve znamení průzkumu jevištního prostoru a zjišťování kolik divadelních akcí se může vystřídat na malé ploše v krátkém čase. Vzniklo představení „Tangobolero“.

Vojtěch Dukát nám v roce 1996 dovezl informace ze vzdálených krajů, ve formě svých fotografií. Ustaraná tvář jugoslávské ženy nad hrobem blízkých; ruce ruského muže zvedajícího chléb – jedinou obživu pro celou početnou rodinu; kamsi k Sibiři hledící oči mladého vojáčka sovětské armády, opouštějícího Československo. To nás později inspirovalo k práci s fotografiemi a obrázky. Ludvík Šváb nám přiblížil surrealistické umění a surrealistické divadlo. Různými rituály a mystérií nás provedla Aleksandra Humel.

Kolega Zbigniew Czudek na většině workshopů vedl herecké rozcvičky, pracovně nazvané „Molikówki“ (název pochází od příjmení jednoho z herců Grotowského divadla) a veškerá fyzická cvičení od jednoduchých dýchacích cvičení až po ČI-Kung. Techniky, které od začátku svým zaměřením korespondovaly s tématem této práce, by se dalo nazvat „techniky prohlubující citlivost“, byly moji doménou.

Každý z těchto faktorů byl důležitý a působil na konečné utváření Szmauzovy divadelní metody. Způsoby práce se postupně tvarovaly, některé elementy přibývaly a některé odpadly úplně nebo se proměnily do podoby jednoho cvičení jako součásti jedné z technik.

4.2 Szmauzova divadelní metoda

Szmauzova divadelní metoda je ucelený systém cvičení a divadelních technik, je syntézou různých přístupů. Mohli bychom ji popsat jako sebezdokonalovací či sebeponávací trénink. Zaměřuje se na jevištní projev, umožňuje však získání dovedností využitelných i v běžném životě.

Jejím základním východiskem je předpoklad, že většina lidí neumí využívat všechny svoje možnosti. Často také bývá v rozporu to, jak vidí sami sebe a jak je vnímají ostatní. Jsou omezováni různými blokádami a sebeomezujícími přesvědčeními. Většinou předpokládají, že se to nedá změnit.

Cílem Szmauzovy divadelní metody je nabídnout adeptům nástroje k sebepoznání, k zdokonalování svých projevů (verbálních i neverbálních), uvědomění si zákonitosti komunikace, prohloubit umění spolupráce.

Práce probíhá v několika fázích. V první fázi adepti pracují individualně, cílem je vytvořit a zhmotnit divadelní postavu. Druhá fáze probíhá ve dvojicích a vznikají dialogy. Ve třetí fázi celá skupina spolupracuje na vytváření scénáře. Tento postup je opačný než je běžně používaný v divadelní praxi, ale to má svoje opodstatnění. Při realizaci jednotlivých fází jsme postupovali dle jednotného schématu: teoretická příprava, společná cvičení ve skupině, práce jednotlivců nebo skupinek na přípravě prezentací, večerní prezentace, diskuse o prezentacích.

Metoda je nejúspěšnější pokud je aplikována jako celek, například během několikadenního workshopu, ale je možné ji i rozdělit do 4 – 5 hodinových bloků.

5 PŘEVZATÉ TECHNIKY A CVIČENÍ

Divadelní techniky a postupy tvůrců zmínovaných v teoretické části v kapitole „Teoretické kořeny metody“ byly pro nás nejenom inspirací. Při naší práci jsme používali i konkrétní převzatá cvičení a techniky. Byly používány pro zdokonalení a doplnění hlavní linie práce, nebo byly připraveny jako záloha.

5.1 Techniky inspirované J. Grotowským

Od Grotowského jsme převzali myšlenku, že účelem hereckých cvičení není hledání způsobu „jak to zahrát“. Důležitější je vědět co nedělat a co co nás brzdí. Cílem je najít individuální řešení jak překážky odstranit.

Tělo se rozvíjí a vadne

Výchozí bod – rytmická chůze. Jako v rostlině, míza stoupá od nohou vzhůru a rozlévá se do celého těla, dosahuje paží, které začínají kvést, jako ostatně celé tělo. Během druhé fáze, údy-větve jedna po druhé vadnou a umírají.

Bosá chůze

Herec si představuje, že jde po různých typech povrchu (jemný, kluzký, mokrý, rozpálený). Cvičení různých typů chůze: určené věkem, závislé na různých psychických dynamikách (bojovný, ospalý, nervozní, flegmatický)¹⁸

5.2 Techniky inspirované divadelní antropologií

Divadelní antropologie nás přiměla k hledání „rozpínajícího se těla“, „nekaždodenní rovnováhy“, „předexpresivity“. Poskytla také konkrétní návody zkoumání a tréninku mimiky, gest rukou, směru pohledu očí.

5.3 Techniky inspirované M. Čechovem

Jak důležitá je rovnováha „těla a ducha“ prezentuje Čechov v kapitole „Hercovo tělo a psychika“:

¹⁸VINAŘ, J. *Divadlo J.Grotovského: první sešit*. Praha: Kulturní dům hlavního města Prahy, 1986. 6 KDP 86.

„Je známo, že lidské tělo a psychika se navzájem ovlivňují a jedno na druhé neustále působí. Tělo s nedostatečně či naopak příliš vyvinutými svaly může snadno tlumit aktivitu ducha, otupovat city či oslabovat vůli. Každá dlouhodobě vykonávaná činnost a profese vytváří charakteristické pohybové návyky, kterými jsou ti, co ji vykonávají, nutně poznamenáni; a tak harmonii mezi tělem a psychikou nacházíme jen zřídka.“¹⁹

Čechov nabízí mnoho variant vhodných cvičení, která budou nutná, chceme-li této harmonie docílit. Doporučuje pěstovat v sobě čtyři kvality: lehkost, formu, krásu a celistvost.

Cvičení představivosti a ztělesňování představ

Vybavíme si jednoduché neosobní události (ne své vlastní emoce či prožitky). Vybavme si detaily situace. Pokud nás nic nenapadá vezmeme knížku, na libovolné stránce přečteme jedno slovo a necháme pracovat naši fantazii. Představu chvíli pozorujeme a počkáme až se sama začne pohybovat. Můžeme položit dodatečné otázky: Jak sedíš? Jak chodíš? Jak zdravíš někoho? Pak se zaměříme na otázky psychologické povahy: Jak vypadáš, když máš radost (když pláčeš, když se zlobíš)? Představa může promluvit, projevit svoje city, touhy, emoce. Naučí nás to spolupracovat se svou tvůrčí představou a přijímat její návrhy.

Psychologické gesto

Účelem psychologického gesta je ovlivnit, rozprodit formovat a naladit celý náš vnitřní svět pro umělecké účely. Psychologické gesto podněcuje vůli, probouzí city, pěstuje citlivost. Práce s vnitřním a vnějším tempem. Cvičení „modelujících, plujících a vyzařujících“ pohybů.²⁰

5.4 Techniky inspirované A. Boalem

Z Boala jsme si vybrali techniku zkoumání a interpretace textu a cvičení podporující spolupráci a synchronizaci pohybů.

Novinové divadlo

Divadelní technika, cílem které je odhalit pravý obsah textu (například novinového článku vytrženého z kontextu, či školní kniha).

19 ČECHOV, M. *O hercké technice*. Praha: Divadelní ústav 1996, s. 13. ISBN 80-7008-054-X.

20 ČECHOV, M. *O hercké technice*. Praha: Divadelní ústav 1996. ISBN 80-7008-054-X.

Několik způsobů:

- 1 jednoduché čtení: zpráva se vyjme z kontextu a bez komentáře přečte.
- 2 doplňující čtení: hlavní informace je doplněná vedlejší informací (skrytou, utajenou)
- 3 rytmické čtení: přednáška z fyziky v rytmu valčíku, projev politika v rytmu samby
- 4 pantomimické čtení: čtení textu je doplněno kontrastním pantomimickým jednáním.
- 5 Pointované čtení: text reprodukuje v jiném žánru, například zprávu pohřbu, kde bulvár referuje o garderobě zúčastněných.

Fórum divadlo

Pozorovatelé (diváci) zasahují přímo do děje. Navrhují svoje řešení, které je ihned na jevišti zahráno. Ostatní s řešením souhlasí nebo navrhnou jiné řešení.

Divadlo soch 1

Je zadané téma, jeden ze zúčastněných komponuje sousoší, které dané téma vystihuje. Ostatní sousoší mění, doplňují dle svého názoru. Cílem je kompromis se kterým souhlasí všichni.

Divadlo soch 2

V párech stojí naproti sobě sochař (A) a socha – materiál (B). Sochař (A) má vytvořit jednoduchou sochu beze slov, nesmí se materiálu dotknout, nesmí jí předvádět, tvoří na vzdálenost. A jakoby gesty tvaroval materiál. Cvičení se může zúčastnit více osob A pak vytváří sousoší.

Manipulační hra

Dva herci stojí proti sobě, „nadřízený“ (A) a „podřízený“ (B). A drží B ruku několik centimetrů před obličejem a na znamení začne rukou pohybovat. B ji musí neustále sledovat, to ho donutí zaujmout všechny možné pozice (kleknout, lézt po podlaze, zkroutit se)²¹

²¹Hendl, J. *Lidové divadlo Augusta Boala: jako prostředek třídního boje v Latinské Americe*. Praha: Kulturní dům hl. m.Prahy, 1983.

6 PRAKTICKÁ CVIČENÍ

Pokusím se popsat celý proces práce Szmauzovou divadelní metodou – jednu z mnoha možných variant. Budu se držet chronologického postupu, jak byl vypracován (viz kapitola 4.2). Jednotlivá cvičení přiřadím ke konkrétním sociálním dovednostem, které si myslím, že rozšiřují.

6.1 Intrapersonální aspekty personálních forem inteligence

6.1.1 Sebepoznání a sebeuvědomění

Budování postavy

Herec v divadle nejdřív ve scénáři zkoumá svoji roli, aby pak v interakci s režisérem a ostatními herci mohl budovat svoji postavu. V našich cvičeních má adept k dispozici na začátku daleko méně. Nemá zde předepsaný part. Má k dispozici pouze fotografii, novinový článek s obrázkem, či například tarotovou kartu.

V případě obrázku vidí pouhou tvář nebo celou postavu, v kontextu nebo bez něj. Začíná hledat odpovědi na otázky a zkoumat: Kdo je na obrázku?

Tvář – Co znamená tento výraz? Je to spokojenost, radost, utrpení či jiný pocit? Co nám prozradí oči, ústa? Adept se pokusí napodobit mimický moment zde zachycený a popsat svoje pocity – to mnohé odhalí. Z výrazu obličeje získáváme nejvíce informací o procesech zrovna probíhajících uvnitř člověka, o vnitřních pochodech. Zaměříme se na oči a obočí. Smějící se oči budou výrazem radosti, plačící oči výrazem smutku, přivřená oči mohou evokovat nenávisť nebo skepsi, udivená oči budou rozšířená. Obočí doplňuje rejstřík výrazů. Rty úzké, široké, plné nám pomohou posoudit bezprostřední reakci. Každá změna polohy rtů nese s sebou nějaký význam. Dle polohy rtů rozpoznáme bolest, nespokojenost, úsměv – radost, falešný úsměv – přetvářka, odpor, plačtivost, smutek. Ústa korespondují s očima. Pokud je jejich výraz v rozporu, pak to naznačuje lež. Agresi nám prozradí také předsunutá brada a zatnuté zuby. Znuděný člověk a plný pohrdání bude mít bradu svěšenou. Důležitá je poloha celé hlavy. Vztyčená hlava naznačuje vzdor nebo hrdost, skloněná naopak podrobenost, podřízenost, rezignaci. Hlava bokem skloněná může mít významů více: od pochybností až po koketerii a je nutné posoudit celý výraz tváře.

Postava a postoj – Jakou pozici zaujímá člověk na obrázku a co to může znamenat? V jaké pozici se nacházejí ruce? Jaké gesto nám posílají? Když si takhle stoupnu či se posadím jak se budu cítit já? Je to pohodlné? Jaký pohyb jsem schopen z této pozice udělat jako první? Jaký bude první krok této oživé sochy a kterým směrem se asi vydá? Postoj, způsob jakým člověk stojí, nám prozradí aktuální stav, tok energie (málo energie, mnoho energie, unavený, odpočatý, aktivní – pasivní), prozradí charakterové vlastnosti (hrdý, submisivní, expanzivní, vyzývavý, slabý). Odchytky od postoje, který běžně známe, dokonce naznačí problém psychického či fyzického rázu.

Začíná průzkum sociálního kontextu: Jak je daný člověk oblečený? Co je kolem něj? Co je v pozadí? Jaká je atmosféra celého obrazu. I malé náznaky nám nesou důležité informace. Jednak, jak praví klasik, „šaty dělají člověka“, ale tomu se budeme věnovat v kapitole o kostýmu. Pokud pozadí tvoří hory a les, vybombardované město, industriální zóna nebo vila s bazénem je interpretace snadná. Jsou to známé kontexty a snadno si dokážeme představit důsledky. Často však nemáme k dispozici takto konkrétní znaky. Potom se musíme orientovat například podle barvy – tmavé ponuré pozadí, kýčovitě oranžové či růžové, optimisticky blankytně modré... Snažíme se vyhledat neobvyklé předměty, které prozradí čím se daný člověk zabývá nebo čím je obklopen. Historické hodiny, knihy, kladivo, pila, šálek, časopis na stole, jelen s ubitým parožím na skříni. Pokud je na obrázku další osoba, snažíme se odhadnout, kdo to je, v jakém je vztahu k naší postavě a jak ji ovlivňuje (podle vzájemné polohy, vzdálenosti, podle toho jak se tváří a jaké neverbální signály vysílá).

Nyní už má adept daleko více informací. Trochu se orientuje v pocitech člověka z obrázku. Předpokládá jeho sociální postavení. Pokud chce, může mu dát jméno (vymyšlené, charakteristické), přidělit profesi a přimyslet rodinu i psa. Cvičení končí monologem, který obsahuje veškeré vyčtené údaje. Může to být výčet holých faktů nebo i celé vyprávění životního příběhu obrázkového člověka. A divadelní postava je na světě.

Komentář:

V některých případech jsou místo obrázku dány k dispozici tarotové karty, příběhy a postavy pak bývají fantasknější. Karta obsahuje obrázek archetypální postavy a mnoho symbolů. Je k dispozici popis, jak daná postava funguje a působí. V případě, že se chceme vzdálit od reality, zabývat se niternějšími vrstvami člověka a proniknout na duševnější bázi použijeme tento způsob práce. Druhým extrémem je pouhý záznam v telefonním seznamu.

Zde je nutné více zapojit svoji fantazii a improvizovat. Zjistíme možná, ve které čtvrti města žije tento člověk a co z toho vyplývá. Z charakteristického jména či příjmení můžeme odvodit přezdívku, jakou měl v dětství. Z řeči (telefonních) čísel se snažíme pochopit tajemné sdělení. Nebo si musíme celý příběh vymyslet. Faktory, které zde hojně působí jsou náhoda a intuice.

Během těchto cvičení zkušený lektor pozná, jak dalece se adept v situaci orientuje, zda umí číst neverbální znaky, nakolik se dokáže vcítit do postavy, jakou má fantazii. Odhalí na jaké úrovni je jeho sociální percepce (vnímání skutečnosti) a na základě jakých schémat posuzuje situaci. Při tvorbě postavy adepti vycházejí z vlastních zkušeností, jako měřítko srovnávání berou svoje vlastní emoce, pocity. Přivádí je to k sebeuvědomování a zamyšlení nad tím, co bychom vyčetli, kdybychom místo obrázku měli k dispozici jejich fotografii. Vytvořené postavy budou základem další práce.

Hledání výrazu

Vytvořili jsme postavy a naznačili jejich příběh. Dalším úkolem je naše postavy oživit a rozpohybovat. Cvičení se skládá ze tří částí, nazvěme je: pohyb, hlas a kostým.

Pohyb Jak se bude pohybovat naše postava? Jakou to má souvislost s tím, jaká je a o čem přemýšlí? Snažíme se najít pohyb charakteristický pro naši postavu. Pohyb může být předimenzovaný (přehnaný, divadelní, nezvyklý), jde však o to, aby čím nejvýrazněji vyjadřoval námi vytvořenou postavu, aby čím nejvíce o ní vypovídal a aby se i v pohybu projevil navenek její charakter a myšlenky.

Postoj – O postoji jsme se již zmínili v předešlé kapitole. Teď se na něj zaměříme ne jako na zdroj informací, ale jako na způsob sdělení. Jak bude naše postava stát uprostřed místnosti, když řekne nahlas to jsem Já? Kde a v jaké pozici se bude nacházet, když ji tichýně velice nahlas vyčítá, že něco dělá špatně? Je zde důležité držení celého těla (uvolněné, vzpřímené...), páteř (rovná, pokřivená), hlava (vysoko, bokem...), ruce a nohy (uvolněné, v napětí...), každý detail souhraje a vyjadřuje člověka a jeho zrovna probíhající emoce. Jako výchozí bod můžeme přijmout postoj z obrázku a pokusíme se vytvořit posloupnost několika dalších záběrů. Můžeme postavu rozpohybovat a v nepravidelných intervalech zastavit pro další foto. Během celého cvičení se vcítujeme do naší postavy pokoušíme se přijmout její myšlenky. Jako doprovod pohybu můžeme použít na hlas pronášený vnitřní monolog postavy.

Chůze - Tlustá žena jde s kufrem a spěchá, malý muž s květinou jde na rande, dítě běží na hřiště ... – stejný úkon – chůze. Stejný? Jdeme jinak, když přemýšlíme o tom co bude na oběd anebo o tom že včera byl velmi ponurý den? Jak půjde postava, aby i svoji chůzí odvyprávěla svůj příběh? Pro člověka je charakteristická chůze. Lidi, které dobře známe, dokážeme na dálku rozpoznat podle jejich charakteristické chůze. I chůze nám leccos prozradí o momentální náladě. Jinak bude působit pokud někdo razantně vkročí do místnosti a jinak, pokud jede krok po kroku, jakoby „šel na porážku“. Z lehké lání chůze odhalíme půvabnou dívku, hromotluk bude silně našlapovat a dělat dlouhé kroky. Nejdříve tedy vybereme a nazkoušíme pro postavu charakteristickou chůzí a potom můžeme experimentovat s jejím laděním. Hromotluk jde smutný a zklamaný, dívka je rozlobená a běží „si to vyřídit se sousedkou“. Chůze odráží emoce, chůze je komunikačním prostředkem.

Gesta – Úkolem bude hledání výrazné gestiky. Nepůjde pouze o gestikulaci rukama (expresivní, pomalá, nijaká, skoro žádná – negestikuluje), ale i gesta vykonávaná celým tělem (náznak, že chci zamířit k východu, že se pokusím zvednout toto břemeno...). Gesto může být nahodilé a být důsledkem psychického či fyzického stavu organismu, může také být konkrétním cíleným sdělením. Gesta můžeme roztřídit do několika kategorií: Výrazová gesta (vyjadřující emoci, názor), mimická gesta (nápodoba činnosti nebo objektu, sociální – zdvořilostní úsměv, náznaková – naznačují například pití, teatrální – stylizovaná), schématická gesta (všeobecně přijatá – náznak telefonování, papa), technická gesta (například posunky dělníků při práci). Naším úkolem bude vypracování celého rejstříku gest, který bude mít k dispozici postava pro sdělování obsahu.

Další výrazové prostředky nebudu podrobně rozepisovat – způsob dýchání, temporytmus pohybů, způsob pohybu po prostoru, odstup od předmětů a lidí, používání charakteristické rekvizity (hůl, brýle, kapesník).

Komentář:

Hledání výrazu – postoj - dopňují mnohá společná cvičení s využitím poznatku a zásad: proxemiky (vědy o držení těla a významu poloh), gestiky (reči posunku), kineziky (zkoumání lidského pohybu) a neverbální komunikace související s interpretací tělesných signálů. Cílem je, aby si adept podrobněji uvědomil, jak pracuje s tělem a jaké vysílá neverbální signály ostatním.

Hlas - je samostatnou kapitolou a nemusí mít pouze spojitost se zpěvem. Většinou jsme smířeni s tím, jaký hlas se z nás ozývá. Změna vyžaduje systematické a trpělivé cvičení. Je to otázkou speciálních technik (otevření hrtanu, rozeznění rezonátoru), pro výuku kterých jsme přizývali odborníky.

Co můžeme prozkoumat je - jestli postava bude mluvit tichým hlasem, protože je nesmělá, nebo naopak velmi nahlas, jelikož se ráda předvádí... zda mluví plným hlasem nebo neznějícím – i mluvní nedostatky (neznělost, deformace, pazvuky, hrdelní nebo hlavové znění...) mohou být považovány za osobité známky člověka.

Řeč – První věcí je výběr jazyka (mluví kultivovaně, používá nářečí, používá slangové výrazy, často opakuje nějaká slova). Dalším výrazovým prostředkem je artikulace, existuje mnoho typů závislých na věku, zdraví, charakteru (přesná monotonní artikulace, ledabylé vyslovování, polykání koncovek). Následuje práce na tempu a rytmu mluvení, používání pauz a odmlk, umístování logického přízvuku vět. Způsoby obzvláštěnění projevu (náhlá změna hlasitosti nebo rytmu, nádechy v nelogických místech, koktání) patří k náročnějším technikám.

Intonace – budu se věnovat v kapitole nazvané „ryže, polévka, maso“

Komentář:

Kultura mluveného projevu není důležitá pouze pro ty, kteří se mluvením živí (politiky učitele, herce,...). Vypovídá o naší úrovni. Svoje tělo chodíme kultivovat do posilovny, svými řečnickými výstupy se většinou nezabýváme vůbec. Snahou aktivit souhrnně nazvaných „hlas“ je posílit sebevědomí adeptů, dodat jim odvahy nahlas, výrazně a přesvědčivě říci svůj názor.

Kostým

Na začátku vše vypadá jako výlet do second handu. Uprostřed místnosti je dána k dispozici hromada různorodého oblečení a doplňků, počínaje antickou togou a jinými dobovými kostýmy, přes krimplenové šaty po mamince, až po moderní oblečení. Adepti dostávají za úkol obléci svoji postavu do „kostýmu“. Lektor nabádá adepty, aby nevybírali oblečení pro sebe (dle svého vkusu a stylu), ale očima postavy (dle jejího vkusu či nevkusy). Neobvyklé kombinace jsou vítány. Je nutné využití veškeré tvořivosti. Je potřeba vyzkoušet více možností než se pro nějakou rozhodneme. Jak se pohybujeme v úzkém saku a těsných kalhotách, jak mění celou naši postavu plandavý svetr, jak se měla dáma v

těžkých barokních šatech a proč vydržela ve společnosti pouze hodinu, jak si sedá dívka v úzké minisukýnce a proč v ní nepůjde na horskou túru.

Experimenty s oblečením doprovází mnoho emocí. Jsme zvyklí na svůj styl a na to jak obvykle vypadáme. Stydíme či bojíme se to razantně změnit. To, že „oblékáme postavu“ ne sebe, uvolňuje meze fantazie. Adepti jsou překvapeni, jak dalece jinak vypadají v tom či onom oblečení.

Svým zevnějškem (oblečení, účes, doplňky) vysíláme jasné signály o společenském postavení, příslušnosti k subkultuře, vkusu, temperamentu.

Komentář:

Sestava nazvaná „hledání výrazu“ končí podobným monologem jako byl předešlý. Rozdíl je v tom, že postava vypráví svůj vlastní příběh. Adepti by zde měli využít všech připravených výrazových prostředků – pohybu (postoj, chůze, gesta), hlasu (jazyk, technika mluveného projevu, intonace), s použitím kostýmu a rekvizit .

Shrnutí:

„Budování postavy“ a „hledání výrazu“ jsou materiálem pro minimálně dvoudenní cvičení. Adepti (kromě společných cvičení) pracují individuálně. Je to proces postupného nalézání řešení. Na každou fázi musíme vyčlenit dostatek času, aby adepti jednotlivé věci náležitě odzkoušeli, prožili, procítili a možná pochopili souvislosti. Zabýváme se zde úkony, které automaticky vykonáváme každý den a nepřemýšlíme o nich – nějak chodíme, nějak mluvíme, nějak stojíme.

Práce na „budování postavy“ a „hledání výrazu“ je uvědomováním si jak se projevujeme, jaké výrazové prostředky běžně používáme (jak chodíme, jak stojíme, jak mluvíme).

6.1.2 Poznávání a ovládání vlastních emocí

Mapa emocí

V předešlých cvičeních si adepti vytvořili fungující postavy. Postavy charakteristicky chodí a mluví, mají nějakou povahu a soubor vlastností. Jsou vybavené kostýmem i několika drobnými rekvizitami. Naším dalším úkolem bude ověřit reakce naší postavy na různé podněty.

Pro účely tohoto cvičení se adepti rozdělí do dvojic. První úkol zní: seznamte spolu svoje postavy pomocí tichého rozhovoru. Sdělte si navzájem informace, jaké chcete a zjistěte jestli se tyto dvě postavy spřátelí nebo pouze skamarádí, stanou se rivaly nebo budou spolupracovat, jestli mají společné zájmy, nakolik jsou jejich názory shodné či v rozporu. Rozhovory všech dvojic probíhají současně, na závěr všechny dvojice sdělí k čemu dospěly.

Cílem úkolu, které budou následovat je vytvořit „mapu emocí“. Následuje cyklus po sobě jdoucích zadání:

- a) najděte sporné téma a vytvořte hádku
- b) A oznámí B radostnou zprávu, B oznámí A radostnou zprávu
- c) A křičí na B neprávem, B křičí na A neprávem
- d) A křičí na B oprávněně, B křičí na A oprávněně
- e) A vyzná lásku B. A vyzná lásku B

V závěru cvičení vyberou dvojice posloupnost nejzajímavějších situací, které se jim povedlo vytvořit a předvedou jako celistvý dialog. Vznikají zajímavé kompozice, jelikož dvojice během okamžiku střídají emoce, změni náladu, z radosti přejdou k vzteku pak smutku... Během těchto produkcí k vyjádření nepoužívají pouze hlas, ale i gesta a pohyb celého těla.

Komentář:

Instrukce tohoto bloku cvičení jsou zcela jednoduché, vykonávání je velice namáhavé a vyčerpávající. Je potřeba dbát aby adepti nezkouzli pouze do ilustrační polohy. I v tomto případě pomáhá to, že emoce delegujeme na postavu a nevztahujeme na sebe. Díky tomu si dovolíme vyzkoušet širší škálu emocí, než ve které se běžně pohybujeme ve snaze sebeovládání. Je potřeba, aby v této fázi lektor pozoroval celou skupinu bedlivě, aby u některého z labilnějších adeptů nedošlo k nežádoucím účinkům. Záměrem této techniky je podrobné zmapování vlastních emocí a umění je řídit.

6.2 Interpersonální aspekty personálních forem inteligence

6.2.1 Sociální porozumění

Pozorovatel

Tato technika opět navazuje na předešlou. Dvojice ke své práci přizvou pozorovatele. Dvojice jsou už sehrané. Bez konkrétně vyřčených slov (pouze zvukové efekty), prezentují posloupností situací, mající různorodé emocionální zabarvení. Pozorovatel se pokouší odhadnout a nazvat, co daná dvojice prožívá.

Komentář:

V roli pozorovatele se postupně vystřídají všichni adepti. Cvičení podporuje schopnost pozorování a interpretace lidských reakcí a chování, podporuje empatii. Učí nás lépe porozumět lidem, aniž bychom chápali jejich slova, prohlubuje umění rozeznávat neverbální signály.

6.2.2 Sociální percepce

Pozorovatel 2

Všechny adepty rozdělíme na menší skupiny (3-5 osob, dle možností). Jeden adept v roli pozorovatele jde nejdřív za dveře. Každá skupinka se pustí do rozehrávání podobných akcí, jako v předešlém cvičení, ale ve více lidech. Ve vhodný moment lektor akci zastaví a adepti ustrnou v té poloze, v jaké se zrovna nacházejí. Přichází pozorovatel a snaží se rychle zorientovat v situaci. Podle rozmístění osob v prostoru, podle vzájemných pozic, podle postoje a gesta ve kterém ustrnuli se snaží odhalit, v jaké je zastihl situaci.

Komentář:

V roli pozorovatele se opět vystřídají všichni adepti. Cvičení rozšiřuje předešlé. Pokud určíme dva nebo tři pozorovatele najednou, dojdeme k tomu, že každý z nich vidí vzniklou situaci jinak, nazvou a interpretují jí odlišným způsobem. Adepti zjišťují, že i když vidíme před sebou stejnou situaci, nehodnotíme ji stejně a může dojít k mnoha nedorozuměním.

6.2.3 Sociální tvořivost

Řešení situace

Pracuje najednou celá skupina. Výchozím bodem budou vybrané nejzajímavější obrazy z předešlého cvičení. Akce bude pokračovat dál dle určeného zadání: v určité atmosféře (velké radosti, rozjímání, smutku), konverzujte na téma (puberta nezletilce, babička a její choroby, sousedka a její psi), pohybujte se určitým tempem (zpomaleně, zrychleně), pohybujte se v rytmu (polky, tanga). Jeden z adeptů dostává protichůdné instrukce: do pohřební atmosféry má záchvat radosti, konverzuje na úplně jiné téma, nebo se pohybuje jiným tempem v jiném rytmu. Dochází ke konfliktu. Způsoby, jakými skupina může hledat řešení: pokračováním v akci, improvizací, zastavením akce a diskusí o variantách. Skupina vybírá takové řešení, na kterém se shodne nejvíce účastníků.

Komentář:

Záleží na tvořivosti a sehranosti skupiny, kolik možných variant najdou a jaké konečné řešení vyberou. Konflikt by měl být čím nejvíce vyhocený a absurdní. Díky různosti názorů se skupina málokdy uchýlí k běžným východiskům. Cvičení podporuje tvořivé řešení běžných situací; smíření s tím, že to nedopadne dle mého; sehranost skupiny.

6.2.4 Sociální komunikace

Behem tohoto cvičení několikrát „přehrajeme“ předešlý konflikt. Omezíme škálu komunikačních prostředků a určíme jeden způsob komunikace: verbální (bez jakýchkoliv pohybů), pouze neverbální prostředky, pouze gesta rukou, pouze mimická gesta, informace předáváme doteky, změnami postojů (bez pohybu po prostoru), verbální s protichůdnou gestikulací nebo mimikou.

Komentář:

Naším cílem je prozkoumat jednotlivé komunikační prostředky. Adepti zjistí jaký způsob komunikace jim nejvíce vyhovuje, kde mají slabé stránky a jaký druh komunikace je třeba podpořit cvičením.

6.2.5 Sociální role

Toto cvičení je náročnější, vyžaduje větší soustředění a zabere více času. Práci musíme rozfázovat. Nejdříve si celá skupina připomeneme předešlou situaci, pak si každý adept individuálně přehraje svoji roli bez kontextu ostatních. Nyní si adepti „svůj part“ projdou

ještě několikrát a pokusí se pokaždé vystřídat jinou sociální roli (jako matka, jako učitelka, dcera). Posledním úkolem bude během jedné realizace všechny role vystřídat.

Komentář:

Pokud je skupina pokročilejší, více adeptům se daří dobře realizovat tento úkol, můžeme se pokusit o opětovné spojení v celek. Budeme pozorovat, jak se výchozí situace změnila. Adepti si během cvičení uvědomí, jak se mění jejich projev a chování, pokud jsou ztotožnění s určitou ze svých sociálních rolí s ohledem na kontext a situaci.

6.3 Shrnutí

Prošli jsme celý proces a jeho fáze: individuální budování divadelní postavy, dialogy dvou postav i situace celé skupiny postav. Během práce vzniká hodně „divadelního“ materiálu. Je možné vybrat nejzajímavější rozhovory, scény, obrazy a vytvořit z nich koláž – celistvý divadelní tvar, který můžeme prezentovat na posledním setkání sobě nebo i několika divákům. Má to pozitivní vliv na soudržnost skupiny a zároveň plní funkci fixační.

7 DOTAZNÍKOVÉ ŠETŘENÍ

Dotazníkové šetření jsem zaměřila na účastníky divadelních workshopů, pořádaných Szmauzovou obcí uměleckou v letech 1991 – 1999. Zajímaly mne názory účastníků na téma workshopů, způsobu práce, zda je workshopy ovlivnily a jak je ovlivnily.

Cílem šetření bylo potvrzení předpokladů:

- *Předpokládám, že workshop přinesl účastníkům nejen seznámení s divadelními technikami, ale i sebepoznání a rozšíření dovedností.*

- *Účastníci vidí přínos workshopu pro svůj další život.*

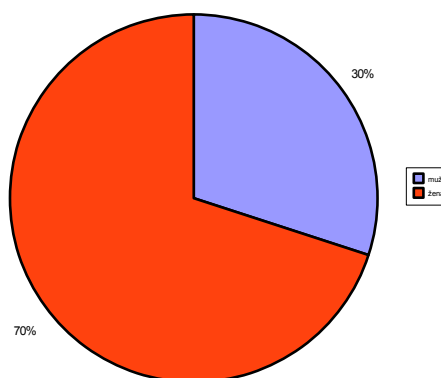
Dotazník obsahoval otevřené i uzavřené otázky.

Analýza odpovědí:

Oslovila jsem elektronickou cestou 25 účastníků workshopů, obdržela jsem 20 odpovědí.

Z toho:

muž	6
žena	14
muž	30%
žena	70%



Věková kat.	počet osob
Do 20	0
21-30	10
31-40	2
41-50	7
51-60	1
61 a více	0

Vystudovaný obor: hygiena potravin, mechanik silnoproudých zařízení, ekonomie (3osoby), loutkařství nebo herectví (2osoby), psychologie, speciální pedagogika, sociologie, umělecký truhlář, historie a další

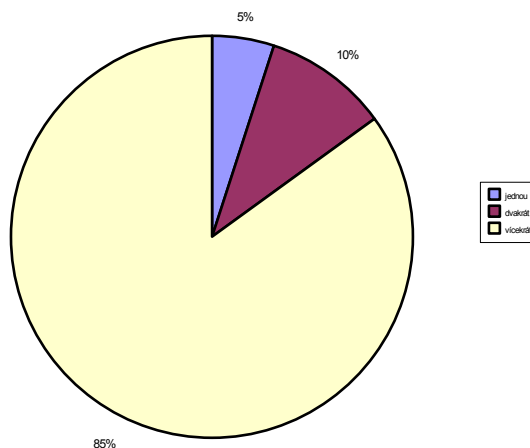
Nynější profese: Lektor (3osoby), státní správa (2osoby), herec, restaurátor, podnikatel, fotograf a novinář, mateřská dovolená (3osoby) a další

Otázka č. 1:

Divadelní workshop pořádaný Szmazovou obcí uměleckou jsem absolvoval:

jednou	1
dvakrát	2
vícekrát	17

jednou	5%
dvakrát	10%
vícekrát	85%



Otázka č. 2:

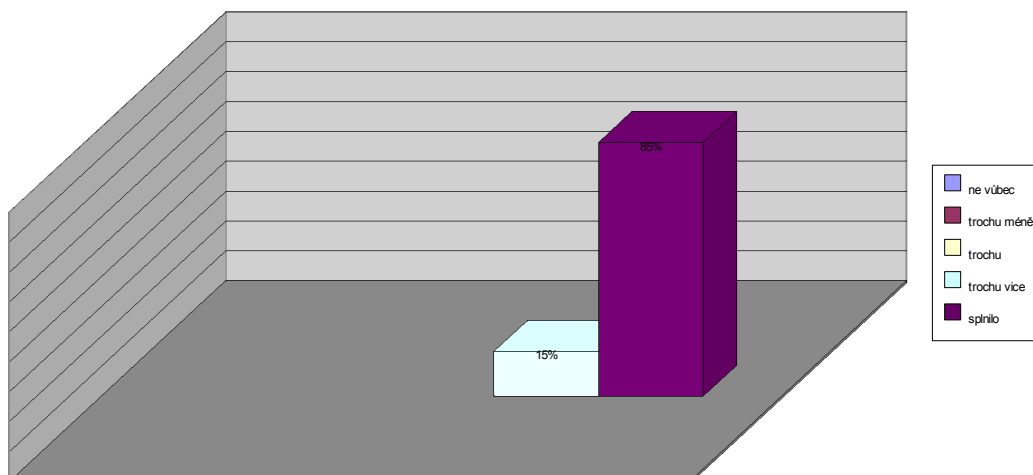
Na workshop jsem se přihlásil z důvodu (vyjádřete svoje očekávání):

Nejčastější odpovědi: strávit příjemně čas s přáteli a relaxovat (5), tvořivost (3), zájem o divadlo (3), potkat zajímavé lidi (3), sebepoznání (2)

Otázka č. 3:

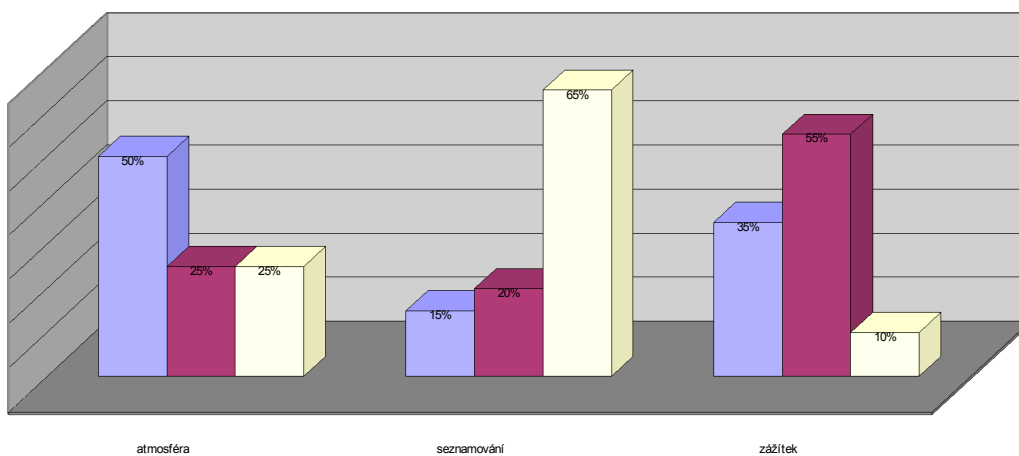
Toto očekávání se mi splnilo:

ne vůbec	0	ne vůbec	0%
trochu méně	0	trochu méně	0%
trochu	0	trochu	0%
trochu více	3	trochu více	15%
splnilo	17	splnilo	85%



Otázka č. 4: *Nejdůležitější pro mě na workshopu byla (seřadte podle důležitosti a označte indexy 1-2-3):*

	1. místo	2. místo	3.místo
atmosféra	10	5	5
seznamování	3	4	13
zážitek	7	11	2
atmosféra	50%	25%	25%
seznamování	15%	20%	65%
zážitek	35%	55%	10%



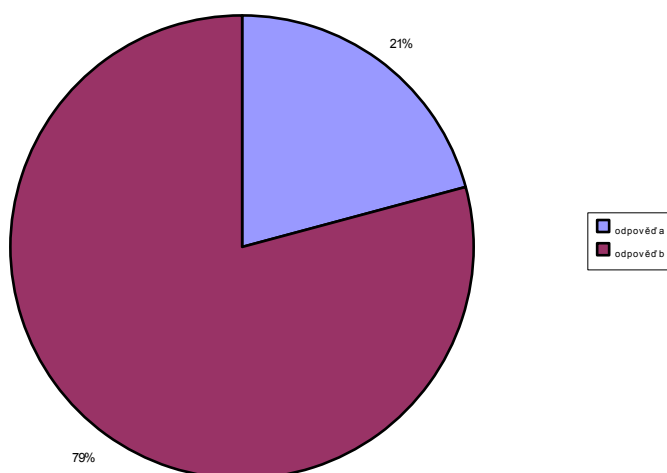
Otázka č. 5: *Myslíte si, že poznání technik, jakými se pracovalo na workshopu (Označte tvrzení, se kterým souhlasíte):*

a) *Jsou důležité pro dráhu budoucího profesionálního divadelníka.*

b) *Jsou důležité pro každého kdo hledá sebe-poznání bez ohledu na profesi.*

odpověď a	5
odpověď b	19

odpověď a	21%
odpověď b	79%

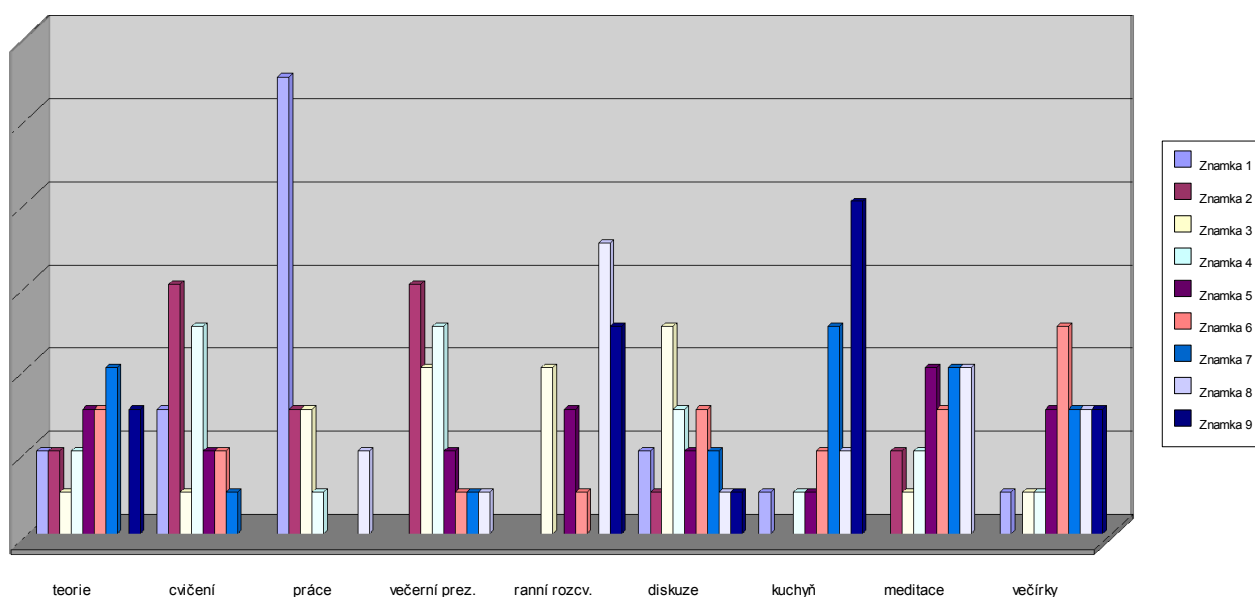


Otázka č. 6: *Která fáze práce Vám byla nejbližší? (seřadte podle důležitosti a označte indexy 1-2-3-4-5-6-7-8-9):*

teoretická příprava; společná cvičení v celé skupině; práce ve skupinkách na večerních představeních; večerní prezentace; ranní rozcvičky; noční diskuse o prezentacích; služba v kuchyni; meditace a relaxace; společenské večírky

	Znamka 1	Znamka 2	Znamka 3	Znamka 4	Znamka 5	Znamka 6	Znamka 7	Znamka 8	Znamka 9
teorie	2	2	1	2	3	3	4	0	0
cvičení	3	6	1	5	2	2	1	0	0
práce	11	3	3	1	0	0	0	2	2
večerní prez.	0	6	4	5	2	1	1	1	1
ranní rozcv.	0	0	4	0	3	1	0	7	7
diskuze	2	1	5	3	2	3	2	1	1
kuchyň	1	0	0	1	1	2	5	2	2
meditace	0	2	1	2	4	3	4	4	4
večírky	1	0	1	1	3	5	3	3	3

	Znamka 1	Znamka 2	Znamka 3	Znamka 4	Znamka 5	Znamka 6	Znamka 7	Znamka 8	Znamka 9
teorie	10%	10%	5%	10%	15%	15%	20%	0%	0%
cvičení	15%	30%	5%	25%	10%	10%	5%	0%	0%
práce	55%	15%	15%	5%	0%	0%	0%	10%	10%
večerní prez.	0%	30%	20%	25%	10%	5%	5%	5%	5%
ranní rozcv.	0%	0%	20%	0%	15%	5%	0%	35%	35%
diskuze	10%	5%	25%	15%	10%	15%	10%	5%	5%
kuchyň	5%	0%	0%	5%	5%	10%	25%	10%	10%
meditace	0%	10%	5%	10%	20%	15%	20%	20%	20%
večírky	5%	0%	5%	5%	15%	25%	15%	15%	15%



Otázka č. 7: *Pokud si myslíte, že pro Vás byl workshop přínosem, krátce popište v čem:*

Nejčastější odpovědi:

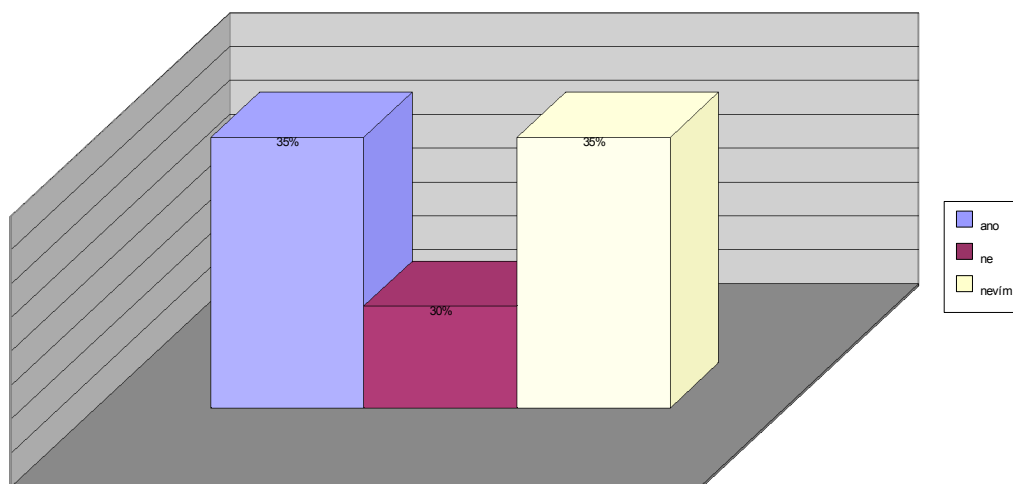
Seznámení s novými divadelními technikami (3), tvůrčí myšlení (3), zážitek a setkání se zajímavými lidmi, (4), sebepoznání (2), širší rozhled (2), umění spolupráce (2).

Otázka č. 8: *Myslíte si, že workshop přispěl k Vašemu sebe-poznání, sebeuvědomění?*

Komentář: Všichni účastníci se schodli na odpovědi ano.

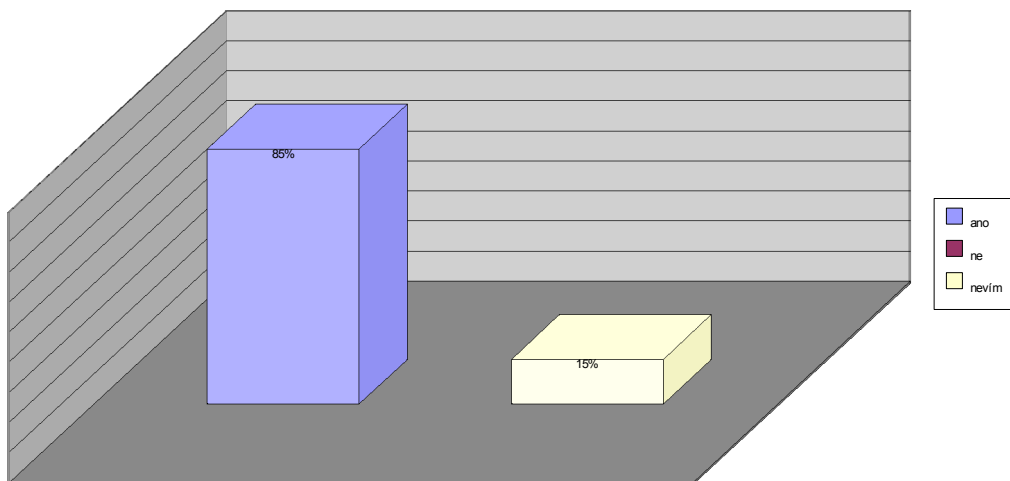
Otázka č. 9: *Myslíte si, že workshop podpořil Vaše sebeovládání, sebekontrolu?*

ano	7	ano	35%
ne	6	ne	30%
nevím	7	nevím	35%



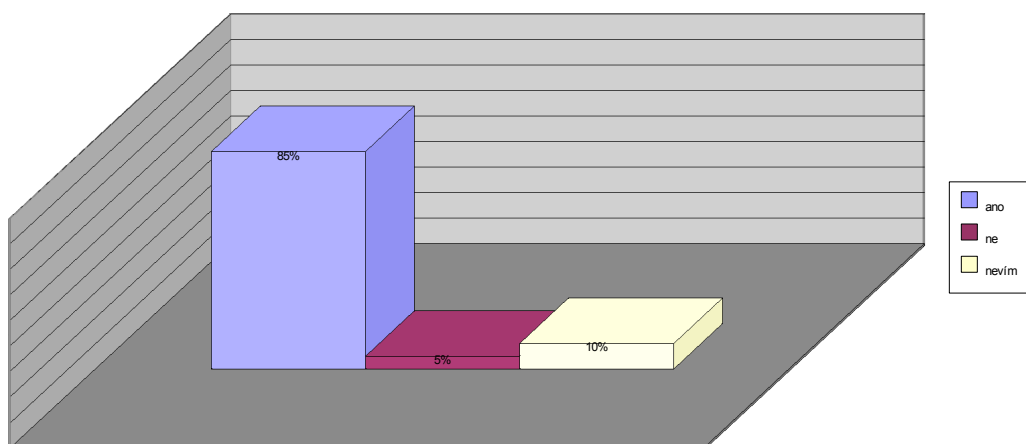
Otázka č. 10: *Myslíte si, že workshop prohloubil Vaši empatii?*

ano	17	ano	85%
ne	0	ne	0%
nevím	3	nevím	15%



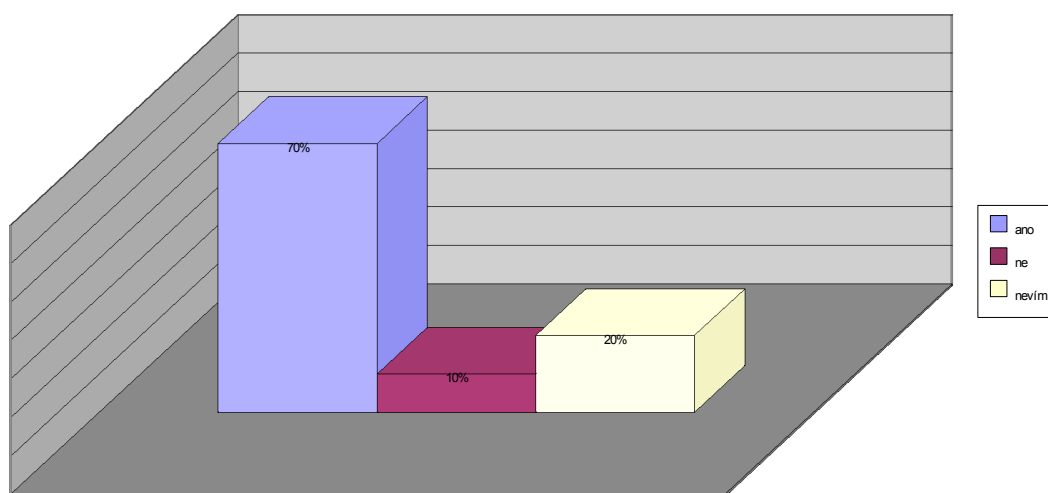
Otázka č. 11: *Myslíte si, že workshop zlepšil Vaši komunikaci?*

ano	17	ano	85%
ne	1	ne	5%
nevím	2	nevím	10%



Otázka č. 12: *Myslíte si, že workshop měl nějaký vliv na Vaše budoucí vztahy?*

ano	14	ano	70%
ne	2	ne	10%
nevím	4	nevím	20%



Komentáře účastníků:

Anna (47let) - *Škoda, že je to už jen vzpomínka, báječné je, že v nás stále aktivně žije, o čemž nepochybuje ani v nejmenším. A myslím, že neoddiskutovatelný význam Szmauza má i vliv na naše děti, které tam byly už jako miminka, takže Szmauz je součástí mateřského mléka.*

Jan (23let) - *Já sám jsem se nepřihlásil, jelikož mí rodiče byli v týmu připravujících tyto workshopy, účastnil jsem se jich od mého početí. A v časech kdy jsem se mohl již aktivně účastnit cvičení a představení se tyto divadelní kurzy staly součástí mého života. Spíše než očekávání to bylo mé přání, můj sen, umět tak dobře hrát jako mí rodiče, v těch dobách jsem se na ně díval s obdivem a moc si přál být součástí toho všeho.*

Workshop mi přinesl částečné odbourání trémy (dodnes tam vždycky té trémy trochu je), představitost a následná realizace – měl jsem možnost na workshopech pracovat s dětmi

(měl jsem vlastní skupinu) a připravovali jsme pohádky a jiné příběhy takže jsem si zkusil roli dramaturga, scénografa, choreografa, režiséra což bylo velmi zajímavé a poučné. Seznámení se zajímavými lidmi nejen z divadelních kruhů.

Barbara (42let) *Workshop mě inspiroval k založení vlastního loutkového divadla.*

Kristina (45let) - *Já, ovládaná moji trémou a přecitlivělostí, jsem na workshopu dokázala vyjít na scénu a hrát divadlo. Byl to pocit štěstí, tvořit s ostatními. Bohužel jsem byla málo zralá na tento druh práce soustředící se na divadlo a sebepoznání, v té době jsem nejvíc hledala lidskou blízkost a přátelství .*

Lukáš (29let) - *Přinesl mi*

- možnost naučit se pracovat ve skupině i s náročnými členy týmu
- příležitost k setkání zajímavých osobností v komorním prostředí
- možnost diskutovat svou zkušenost a svůj posun - první coaching v životě
- základní přehled o divadelních školách a technice
- trénink prezentace, práce s hlasem, práce na přednesu, obrysy dramaturgie a stavby děje, scénáristické cvičení
- sebepoznání a zevrubnou znalost metod relaxace, meditace, seberealizace

Barbara (30let) - *Workshop byl přínosem ve všem, v sebe-poznání, v jiném pohledu na svět – rozšíření obzorů, v empatii, naučila jsem se diskutovat a nebát se prosadit svůj názor či pohled na danou věc, naučila jsem se, že zdravá kritika je velice motivující a povzbuzující*

Marek (32let) - *Vše co jsem organizoval a vyžadovalo nějaký divadelní projev nebo režii si nese stigma divadelních kurzů. Bez nich by cokoliv počínaje běžným narozeninovým projevem a konče uváděním vendryňského karnevalu nebo režii „osmdesátin“ mateřské školky mých dětí bylo úplně jiné a troufám si říct na nižší úrovni Asi bych ale nepřeceňoval jejich vliv na moji osobnost, sebeuvědomění a sebepoznání. Bez nich bych asi dělal to co dělám, ale co se divadla týče, vnímal bych ho jako ochotník. Jsem přesvědčen, že 2-3 divadelní kurzy po 10 dnech se Szmauzem mne naučily o divadle víc, než někoho jiného 10-15 let v ochotnickém divadle*

ZÁVĚR

Ve své bakalářské práci jsem se zabývala tématem „Szmauzova divadelní metoda jako možný způsob rozvoje sociální inteligence člověka“. Hledala jsem odpovědi na otázky: Co je to Szmauzova divadelní metoda a zda je možné ji použít jako způsob sociální výchovy? Zda jsou cvičení, která jsou součástí metody, druhem nácviku sociálních dovedností?

Cílem mé práce bylo systemizovat Szmauzovu divadelní metodu tak, aby byla připravená pro další využitelnost v praxi, při práci s různými cílovými skupinami či jako druhu dramaterapie.

V teoretické části jsem popsala pozadí vzniku, souvislost s divadlem Teatr im. Mjr. Szmauza a občanským sdružením Szmauzova obec umělecká. Zmínila jsem se o divadelních workshopech, během kterých tato metoda postupně vznikala. Čerpala jsem ze zdrojových materiálů divadla Teatr im. Mjr. Szmauza a Szmauzovy obce umělecké (kronika, drobné publikace, fotoalba, videozáznamy a jiná dokumentace). Dále jsem vyjmenovala základní teoretické divadelní prameny, ze kterých Szmauzova divadelní metoda čerpá a vychází. Jsou to divadelní metody Jerzego Grotowského a jeho divadla, myšlenky Eugenio Barby a antropologický přístup k divadlu, herecké techniky Michaila Čechova, a lidové divadlo Augusta Boala...

V teoretické části jsem také definovala pojem sociální inteligence. Vycházela jsem především z Gardnerovy teorie „rozmanitých inteligencí“. Popsala jsem vybrané sociální dovednosti (kreativita, vnímání, komunikace) a precizovala jak je chápu a jak je v praktické části používám.

V praktické části jsem definovala Szmauzovu divadelní metodu, určila kroky vedoucí ke vzniku metody. Vyjmenovala jsem cvičení a techniky převzaté od tvůrců zmiňovaných v teoretické části. Držela jsem se chronologického postupu, jak byl vypracován. Popsala jsem jednu z mnoha možných variant procesu práce se Szmauzovou divadelní metodou.

Povedlo se mi přiřadit jednotlivá cvičení ke konkrétním sociálním dovednostem. V komentářích jsem zaznamenala, jakým způsobem cvičení danou dovednost rozšiřuje.

Provedla jsem dotazníkové šetření, které zaměřené na účastníky divadelních workshopů, pořádaných Szmauzovou obcí uměleckou v letech 1991 – 1999. Zajímaly mne názory účastníků na téma workshopů, způsobu práce a zda je workshopy ovlivnily a jak je ovlivnily.

Dotázané osoby potvrdily můj předpoklad, že workshopy přinesly nejen seznámení s divadelními technikami, ale i sepeznání a rozšíření dovedností. Účastníci vidí přínos workshopu pro svůj další život.

Myslím si, že jsem splnila zadání i cíl bakalářské práce. Popsala jsem a systemizovala Szmauzovu divadelní metodu tak, že je připravená pro další využitelnost v praxi. Jak bude metoda fungovat při práci s jednotlivými cílovými skupinami, by mohlo být předmětem dalšího výzkumu.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] VINAŘ, J. *Divadlo J.Grotovského: první sešit*. Praha: Kulturní dům hlavního města Prahy, 1986. 6 KDP 86.
- [2] BARBA, E., SAVERESE N. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Praha: Divadelní ústav, NLN - Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7008-109-0 (DÚ), ISBN 80-7106-369-X (NLN) .
- [3] HYVNAR, J. *Úvod a vstup do skrytého světa hercovy tvorby*. In: divadlo.cz. [online]. Praha: Divadelní ústav 2002. [cit. 8.05. 2009]
<http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1390>
- [4] ČECHOV, M. *O hercké technice*. Praha: Divadelní ústav 1996. ISBN 80-7008-054-X.
- [5] HENDL, J. *Lidové divadlo Augusta Boala: jako prostředek třídního boje v Latinské Americe*. Praha: Kulturní dům hl. m.Prahy, 1983.
- [6] sociální inteligence. In: ABZ slovník cizích slov. [online]. Radek Kučera & daughter : 2009. [cit. 2.05. 2009]. Dostupné na World Wide Web: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/socialni-inteligence>.
- [7] sociální inteligence. In: Wikipedie, otevřená encyklopedie. [online]. Wikimedia Foundation Inc. San Francisco: 2009. [cit. 2.05. 2009]. Dostupné na World Wide Web: http://cs.wikipedia.org/wiki/Soci%C3%A1l%C3%AD_inteligence
- [8] GARDNER, H. *Dimenze myšlení: teorie rozmanitých inteligencí*. Praha: Portál, 1999. ISBN 80-7178-279-3.
- [9] WEISSOVÁ, S.; SÜSS, H.-M. Sociální inteligence: přehled a kritická diskuse konceptů měření. In SCHULZE, R.; ROBERTS, R. O., (ed.) *Emoční inteligence: přehled základních přístupů a aplikací*. Praha: Portál, 2007, s. 219-242. ISBN 978-80-7367-229-4

SEZNAM ILUSTRACÍ

<i>III</i> ILUSTRACE 1: DIVADELNÍ WORKSHOP V KOŠAŘISKÁCH, FOTO WIESLAW PRZECZEK.....	15
<i>IV</i> ILUSTRACE 2: DARIO FO, EUGENIO BARBA, JERZY GROTOWSKI NA SETKÁNÍ ISTA, VOLTERRA /1981).....	17

SEZNAM PŘÍLOH

PŘÍLOHA P I: DOTAZNÍK

3. Toto očekávání se mi splnilo:

1 ne vůbec 2 trochu méně 3 trochu 4 trochu více 5 splnilo

4. Nejdůležitější pro mě na workshopu byla (seřad'te podle důležitosti a označte indexy 1- 2-3):

- *atmosféra*
- *seznamování s divadelními technikami*
- *zážitek a sebe-poznání*

5. Myslíte si, že poznání technik, jakými se pracovalo na workshopu (Označte tvrzení, se kterým souhlasíte):

- a) *Jsou důležité pro dráhu budoucího profesionálního divadelníka.*
- b) *Jsou důležité pro každého kdo hledá sebe-poznání bez ohledu na profesi.*

6. Která fáze práce Vám byla nejbližší? (seřad'te podle důležitosti a označte indexy 1-2-3-4-5-6-7-8-9):

- *teoretická příprava*
- *společná cvičení v celé skupině*
- *práce ve skupinkách na večerních představeních*
- *večerní prezentace*
- *ranní rozcvičky*
- *noční diskuse o prezentacích*
- *služba v kuchyni*
- *meditace a relaxace*
- *společenské večírky*

7. Pokud si myslíte, že pro Vás byl workshop přínosem, krátce popište v čem:

8. Myslíte si, že workshop přispěl k Vašemu sebe-poznání, sebeuvědomění? Ano, ne, nevím.

5.1.1.1.1.1.1.19. Myslíte si, že workshop podpořil Vaše sebeovládání, sebekontrolu? Ano, ne, nevím.

5.1.1.1.1.1.1.210. Myslíte si, že workshop prohloubil Vaši empatii? Ano, ne, nevím

5.1.1.1.1.1.1.3 11. Myslíte si, že workshop zlepšil Vaši komunikaci? Ano, ne, nevím

5.1.1.1.1.1.1.412. Myslíte si, že workshop měl nějaký vliv na Vaše budoucí vztahy? Ano, ne, nevím

Zde je místo na další komentáře, poznámky či pozdravy: