

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Pedagogická fakulta

Ústav speciálněpedagogických studií

**JAN MAZÁK**

3. ročník – prezenční studium

Obor: Speciální pedagogika

**LOUTKA A JEJÍ VYUŽITÍ V PRÁCI SE SKUPINOU**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Martin Dominik Polínek, Ph.D.

OLOMOUC 2012

**Prohlášení**

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci zpracoval samostatně a použil jen prameny uvedené v seznamu použité literatury.*

*V Olomouci, dne 27. 3. 2012*

.....

*Jan Mazák*

## **Poděkování**

Děkuji vedoucímu práce Mgr. Martinu Dominiku Polínkovi, Ph.D. za odborné vedení. Dále Mgr. Janu Veselému, Ph.D. a Mgr. Miluši Hutyrové, Ph.D. za podnětné rozhovory a také všem, kteří se účastnili skupin a podíleli se tak na vzniku této práce.

## **OBSAH**

<b>ÚVOD</b>	<b>6</b>
<b>TEORETICKÁ ČÁST</b>	<b>7</b>
<b>1 Uchopení loutky</b>	<b>8</b>
1.1 Etymologie a mytologie	8
1.2 Definice loutky	10
<b>2 Loutka a její divadelní vznik</b>	<b>13</b>
2.1 Loutka a její subjektové a objektové dilema	13
2.2 Loutka jako metafora (metaforické spojení, jev opalizace)	14
2.3 Jak dát loutce život aneb O „zázraku oživení mrtvé hmoty“	19
2.4 Co je a co není loutka	20
2.5 Druhy a dělení loutek	22
2.6 Loutka v pro ni typických polohách	24
2.7 Loutkář a loutkoherectví	25
<b>3 Loutka v terapeuticko - formativním procesu</b>	<b>28</b>
<b>4 Evoluce loutky</b>	<b>33</b>
4.1 Úsvit loutky v rituálech	33
4.2 Historie loutky v divadle	42
4.3 Dějiny českého loutkového divadla	44
4.3.1 Etapa kočovných marionetářů	45
4.3.2 Etapa amatérských loutkářů	46
4.3.3 Etapa profesionálních loutkových divadel	46
4.4 Přístupy k loutce – předmětu	47
4.5 Na závěr	49
<b>PRAKTICKÁ ČÁST</b>	<b>50</b>
<b>5 Cíl výzkumného šetření</b>	<b>51</b>
<b>6 Použité metody</b>	<b>52</b>
6.1 Výběr souboru	52

6.2	Získávání kvalitativních dat	54
6.3	Data management	55
6.4	Analýza dat	56
<b>7</b>	<b>Výzkumné šetření</b>	<b>58</b>
7.1	Evaluace techniky	58
7.1.1	Základní rámec techniky	59
7.1.2	Mladší školní a střední školní věk	62
7.1.3	Pubescence, adolescence a dospělost	64
7.1.4	Jedinci s mentálním postižením	66
7.1.5	Podobnosti v provedení etud a v pojetí loutek	68
7.1.6	Jevy divadelní i terapeutické	69
7.1.6.1	Subjektivizace, metaforické spojení, animalizace, opalizace	69
7.1.6.2	Projekce, katarze, abreakce, korektivní zkušenost a konflikt	70
7.1.7	Grafické znázornění jmenovaného	70
7.2	Informace získané prostřednictvím rozhovorů	74
7.2.1	Mgr. Jan Veselý, Ph.D.	76
7.2.2	Mgr. Miluše Hutýrová, Ph.D.	78
7.2.3	Komparace a závěry z odpovědí	81
7.3	Diskuze o výzkumném šetření	82
	<b>ZÁVĚR</b>	<b>85</b>
	<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:</b>	<b>86</b>
	<b>SEZNAM PŘÍLOH:</b>	<b>90</b>
	<b>ANOTACE</b>	

## Úvod

Práce se zabývá především loutkou, specificky předmětnou loutkou (nikoli výlučně). Předmětná loutka je popsána v práci se skupinou za pomoci techniky, která je blíže reflektována v praktické části. Tam jsou také zachyceny dva rozhovory, které blíže popisují účast loutky na terapeuticko – formativní práci. Teoretická část je směřována především k jevům účastným na již zmíněné práci, ale také jevům, které můžeme nalézt v loutkové divadelní teorii (především předmětné loutkové teorii). Dále je zaměřena na historii a rituální, tedy jakousi pre-paradivadelní, historii loutky a mytologii s ní spojenou.

Práce si klade za cíle sledování již zmíněných jevů, ale také stanovení konstruktů vhodného pro toto sledování a zamyšlení se nad jeho další využitelností. Stanovení vhodných účastníků pro loutku a cílů, které u těchto účastníků může dosáhnout.

K práci autora inspirovala jeho vlastní zkušenost s loutkou (jak divadelní, tak i výchovná).

## TEORETICKÁ ČÁST

Zde se dozvíme především o loutce jako neodmyslitelné součásti lidstva. Její „evoluci“, definici, historii, etymologii a mytologii s ní spojenou a to v českém prostředí především. Určíme a blíže specifikujeme předmětnou loutku a divadelní jevy s ní spojené. Také se seznámíme s terapeuticko - formativním využitím loutky v propojení s rituály, výchovou, terapií.

## 1 Uchopení loutky

„Loutky, tato kouzelná stvoření, obdařená při svém zrodu přízní několika vil, přijaly od sochařství tvar, od malířství bohatství barev, od mechaniky pohyb, od poezie dar řeči, od hudby zpěv, od tanečního umění půvab a rytmus kroků a gest a konečně od umění improvizace výsadu nejcennější – svobodu říci vše.“<sup>1</sup>

V této kapitole se budeme zabývat loutkou a jejím základním vymezením. Začít bychom měli skutečně od začátku, ale budeme pragmatičtí a řekneme, že začátků může být mnoho. My jsme se rozhodli pro začátek z hlediska slova a mytologie. Vzápětí se však přesuneme k loutce jako definicí nepostihnutelného artefaktu. Těžko se separuje neoddělitelné a tak i zde v úvodu se nám mihne rituál jako střípek z historie loutky. V takových případech se odkazujeme na další kapitoly.

### 1.1 Etymologie a mytologie

Prvně si uvedeme **etymologickou podstatu slova** loutka: „dětská hračka, neživá figurka divadelní. *Lutka* souvisí s lut („Lut : lipové lýko. Zachováno jen v místních jménech Loutí (=lipový porost) a Lutová...“<sup>2</sup>) souvisí s lýkem...“<sup>3</sup> autor dále podotýká, že loutky byly skutečně dělány z lýka „příbuzné ...z latinského *lentus* ohebný, pružný“<sup>4</sup>

**Lípa** je v našich krajích odedávna posvátný strom, a tak si dovolíme jen malou hypotetickou úvahu nad možností propojení staroslovanské kulturní tradice vyřezávání posvátných sošek z lýka a následné vyřezávání marionet ze stejného materiálu.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Magnin, 2005, s. 6

<sup>2</sup> Rejzek, 2001, s. 344

<sup>3</sup> Machek, 2010, s. 342

<sup>4</sup> Rejzek, 2001, s. 351

<sup>5</sup> K této úvaze doporučuji porovnání s knihou „Průběh rituálu“ (V. Turner), kde se autor zmiňuje, že užití kousků stromů (a dokonce i specifické části stromů při rituálu např.: kořeny vs. listy) v afrických zemích u kmene Ndembuů symbolizují např.: plodnost – pokud se jedná o strom, který rodí ovoce; kaučuk se přirovnává ke krvi – aby žena měla při porodu dostatek krve; strom s kluzkým kmenem – rychlé vyklouznutí dítěte, nebo sklouznutí nemoci; strom se silnými kořeny s názvem *Čikang'andžam-ba*, což znamená „slon nesvede“ (míněno je vyrvat strom ze země) symbolizuje sílu (jak pro muže, tak i pro ženy) apod. Někdy má rituální význam i název stromu v místním jazyce např. *ku-botomoka* znamená „náhle spadnout“, což se vykládá jako „náhlé opuštění trápení“. Symboliku zároveň provází i léčivá schopnost daného stromu, či jiné rostliny. K podobné úvaze a významu dřevin může přispět i svátek Velikonoce, kdy se užívá proutí pro jeho vlastnosti, aby dalo dotyčné zdraví, pružnost a zkrátka „aby neuschla“ míněna je žena, srovnání s naší kulturou je např. představa, že ve stromech se ukrývá dítě a tak se ženy



**Mytologie** lípy jakožto stromu je neméně zajímavá a můžeme zde vidět jisté propojení i symboliku. Díky své košaté koruně vrhající vlídný stín má být lípa symbolem ochrany, pomoci a lásky. Lidé věřili, že jsou v nich usídleni dobří duchové (a tak se pod ně ukrývali i při bouřkách), že dokáže odehnat zlé duchy a zbavit člověka chmurných myšlenek. „V zemích Čechů, Moravanů a Slezanů býval hezký zvyk, že při svatbě a jiné významné události byla vysazována lípa, pod lípou se konaly vesnické sněmy, kázání... Byla opředena spoustou pověr. Lipové lýko sloužilo k poutání démonů. Figurka z lipového dřeva se nosila pro štěstí. Nošení lipové kůry chránilo před otravou a listy se využívaly při tajných kouzlech k získání nesmrtelnosti. Kdo měl v domě lipovou větvičku, neměly nad ním bosorky moc. Kde bylo třeba něco ochránit nebo kde se strašilo, všude tam se sázely lípy. Z lipového dřeva jsou vyřezány slavné oltáře, neboť toto dřevo se italsky nazývá *lignum sanctum*, což v překladu znamená svaté dřevo.“<sup>6</sup> Na lípy se dokonce zavěšovali obrázky Panny Marie. Ve slovanské mytologii také známe propojení mezi stromem a člověkem jako životodárné síly. Sdílení života. Když zahyne strom nebo ho někdo podetne, zemře i člověk (většinou je to žena) s ním spojený. Tento motiv zachytil v krásné literatuře jak A. Jirásek (např. divadelní hra Lucerna: Hanička tu zpívá část lidové balady o do lípy zakleté dívce. Lípa zde ostatně vystupuje jako jedna z hl. postav hry), tak i K. J. Erben v Kytici i další.

Dub i lípa jakožto posvátné stromy byly odedávna uctívány pro svou dlouhověkost a mohutnost nejspíše po celém evropském kontinentu. Dub se v Evropě stal všeobecně stromem „číslo jedna“ a byl také typičtějším pro Germánské a Keltské kmeny, u nichž nenalézáme lípu jako příliš významnou (ačkoli Keltové lípu vysazovali jako „chůvu pro duby“ a má své místo i v jejich „stromokruhu“). Většího významu lípa nabývá zejména u Italiků, Baltů (Baltoslovanů) a Slovanů. Lípa vystupuje jako aspekt ženský („V mytologii byla lípa zasvěcena bohyni lásky, v křesťanství byla často spojována s Pannou Marií.“<sup>7</sup>), na rozdíl od dubu, který je spjat se silou, muži (důkazem může být i rod, který se značně podílí na vnímání daného předmětu; ten dub, ta lípa) či v mytologii s bohy např.: hromovládci Jupiter (Řím), Zeus (Řecko), Perun (Slované, ale i Kelti a Germáni věřili, že bůh hromu se ukrývá ve stromu, který může bouřit

---

obracely ke stromům, aby mohli mít děti. Shodně jsou to stromy plodné s hodně semeny, plody (líška, bříza na severu dub).

<sup>6</sup> Bodlák, 2000, s. 173

<sup>7</sup> Hrušková, 2005, s. 87

vzdorovat).<sup>8</sup> Tyto dva stromy mají u Slovanů „větší“ význam, nežli stromy jiné. Duchovní význam. Křesťanství potlačovalo vše pohanské, a tak se význam těchto stromů posouval spíše do roviny „významná dřevina“. Avšak jak píše Hrušková<sup>9</sup> „Český badatel Čeněk Zíbrt uvádí, že ještě v letech 1629-1630 poslal jakýsi neznámý mnich do Říma stížnost, že Jihoslované mají ve velké úctě „strom nazvaný lípa (Chiamato Lippa) v krajině pusté, kde každou první neděli deváté lundy se schází mnoho lidí (...) se žertvami, se svícemi a podobnými věcmi. Duchovní sousední slouží tu mši za dary, které vybírá. Lid vzývá lípu, kloní se jí jako svátosti. Vypravují si, že lípa tvoří divy, vyslyší ty, kdož oběti přinesou, uzdravuje nemocné.“ Dnes už jsou lípa i dub „vytrženy z duchovních kořenů“ a staly se symbolem spíše nacionálním jakožto: „slovanská“ lípa protiklad ke „germánskému“ dubu. Tento pohled je determinován především nedávnou historií. Možná i odtud pochází používání lipového dřeva k marionetám jako další rozměr protiněmecké symboliky.<sup>10</sup> Zajímavé je i zachování rodu u loutek (tedy ta loutka) ve spojitosti s faktem, o kterém dále v textu píšeme, jako o výlučném používání či vyrábění loutek na různé obřady určitou societou v komunitě. I zde by se dala nalézt hypotetická spojitost mezi rodem a např. „prvním loutkářem, obřadníkem“ ženou, které byly často přiznávány magické schopnosti (viz níže). Pokud bychom se ale zeptali řezbáře, proč užívá lipové dřevo, jeho odpověď by byla mnohem prozaičtější a tedy, že je měkké a dobře se s ním pracuje.<sup>11</sup>

## 1.2 Definice loutky

*„Loutka nenapodobuje člověka, ale nahrazuje jej.“<sup>12</sup>*

**Definic** zabývajících se loutkou je celá řada. Loutky jsou buď chápány jako hračky (v mnoha evropských jazycích se dokonce ani nerozlišuje rozdíl mezi slovem

---

<sup>8</sup> Hrušková (2005) uvádí další významy stromů jako známé stromy vesmírné (např.: severský jasan *Yggdrasil*), života (obdoba vesmírného stromu, který je pro bohy strom života, který je pro lidstvo), poznání (jablko v ráji), zrození a smrti (sázené při narození spojené se životem člověka či smrti - tehdy do nich odchází duše mrtvého), věštecké a poradní. (více autorka)

<sup>9</sup> 2005, s. 46

<sup>10</sup> Viz níže Spejbl a Hurvínek

<sup>11</sup> Zdroje: Bodlák, 2000; Hrušková, 2005; Machek, 2010; Rejzek, 2001; Internetové zdroje: Boiohaemum. (online). (cit. 8. 2. 2012). Dostupné z: <http://boiohaemum.cz/view.php?navezvclanku=keltove-duchovno-keltsky-stromokruh-13-lipa&cislocclanku=2003042512>; Ptejte se knihovny. <http://www.ptejteseknihovny.cz/uloziste/aba001/2011/lipa-srdcita>; TRYSČUK, P. (online). (cit. 8. 2. 2012). Dostupné z: <http://www.slovane.cz/view.php?cislocclanku=2006120001>

<sup>12</sup> Blecha, Jirásek, 2008, s. 13

panenka a loutka), nebo se na ně hledí se zkušeností z neloutkového divadla, avšak na loutku lze také pohlížet z mnoha zorných úhlů a vědeckých disciplín.<sup>13</sup> Jak však chápat loutku? A jak postihnout její definici se všemi aspekty a pohledy, jež sebou přináší jak historie, tak antropologie a jiné úhly pohledů? Velmi výstižná definice zní: „Loutka je předmět, který je znakem dramatické postavy.“<sup>14</sup> Asi bychom jí ani nic nemohli vytknout, ale zahrnuje skutečně celou podstatu? Nemá přece jen loutka ve své znakovosti ještě hlubší význam při sakrálních obřadech a nehraje tu jakousi nepřehlédnutelnou roli také člověk, bez kterého by se nic jako znak dramatické postavy neudálo? Pojdme si prohlédnout další definice v kontextu oněch vědních disciplín výše vyjmenovaných. „Animovaná postava ze dřeva, kamene, papíru, či látky účastňující se dramatické akce.“<sup>15</sup> Nebo pak „...výtvarné, poněkud figurativní předměty (nejčastěji lidské postavy nebo zvířata), které zhotovil člověk z rozličného materiálu a technologicky je uspořádal tak, aby rozpořehovány a obdařeny hlasem, mohly imitovat živou bytost.“<sup>16</sup> Či způsob vylučovací: „Není to panenka. Panenka slouží k osobní hře, loutky mají zásadně divadelní funkci.“<sup>17</sup> Mohli bychom také říci „Nehybná figura, která je uvedena do pohybu lidskou silou před diváky.“<sup>18</sup> Ale jak říká i sama autorka: „Každá tato poučka má svou pravdu i slabé stránky“<sup>19</sup> Loutka je osobitý jazyk loutkového divadla. Loutka je také artefakt.<sup>20</sup> Zatím žádná definice však nezachycuje loutku v jejích prapočátcích, jako „oživení mrtvé hmoty“ (o kterém se více rozepíšeme později), onen magický, hybný moment v pasivitě předmětu. „Loutky a jejich divadlo mají totiž v sobě také něco iracionálního, magického, sugestivního, co souvisí s individuálním prožitkem, pocitem a co zatím neumíme navzdory sebelepší snaze vědecky vstřebat.“<sup>21</sup> A tu se dostáváme k momentu zjištění, že definice loutky není nikdy absolutní. Může dokonce působit lehce znepokojujícím dojmem nejenom pro teoretiky, kteří se bezradně snaží její šíři postihnout, tak i pro laiky. A stejně tak je to i s loutkovým divadlem. Jeho definice je také absolutně nevyjádřitelná. My si však dvě definice pro přehlednost

---

<sup>13</sup> Blecha a Jirásek (2008) uvádějí: psychologii, estetiku, sociologii, všechny uměnovědy, sémiotiku, antropologii apod.

<sup>14</sup> Blecha, Jirásek, 2008, s. 13

<sup>15</sup> Malíková (in Svět loutek včera a dnes: Muzeum loutkařských kultur Chrudim), 1997, s. 3

<sup>16</sup> Blecha, Jirásek, 2008, s. 13

<sup>17</sup> Malíková (in Svět loutek včera a dnes: Muzeum loutkařských kultur Chrudim), 1997, s. 3

<sup>18</sup> Tamtéž

<sup>19</sup> Tamtéž

<sup>20</sup> „...je člověkem intencionálně zformovaný předmět, tak aby sloužil k nějakému účelu.“ (Wikipedie. (online). (cit. 9. 11. 2011). Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Artefakt\\_\(archeologie\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Artefakt_(archeologie)))

<sup>21</sup> Blecha, Jirásek, 2008, s. 14

uvedeme: „Záměrně cílená animace neživého předmětu.“<sup>22</sup> A poněkud poetické: „Věčná lidská touha opakovat ono mytické stvoření lidské bytosti.“<sup>23</sup> I v těchto slovech cítíme neúplnost. Kde se ztratil divák a herec bez kterých jak nás poučuje základní teorie divadla, divadlo v čase a prostoru nemůže vzniknout?<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Malíková (in Svět loutek včera a dnes: Muzeum loutkařských kultur Chrudim), 1997, s. 3

<sup>23</sup> Tamtéž

<sup>24</sup> Zdroje: Blecha, Jirásek, 2008; Malíková (in Svět loutek včera a dnes: Muzeum loutkařských kultur Chrudim), 1997; Wikipedie

## 2 Loutka a její divadelní vznik

*„Viditelnost vzniku „vytvoření“ loutky, oživení hmoty, je proces sám o sobě tak silný, že spolu s „velikostí“ působí prostorotvorně.“<sup>25</sup>*

V následujících podkapitolách bychom se měli dozvědět, jak loutka vzniká, jak se může stát, že ji vnímáme jako „živou hmotu“, co v sobě nese, jak se dělí, ale zároveň se na ni podíváme i z druhého břehu a to z břehu jejího tvůrce, oživovatele a budeme se snažit zachytit jejich vztah.

### 2.1 Loutka a její subjektové a objektové dilema

*„Loutkovost loutky nemůžeme hledat v ničem jiném než v její hmotnosti“<sup>26</sup>*

Pokud se řekne loutka, většina lidí si představí loutku jakožto marionetu, či maňáska. Takováto figurativní loutka veskrze potlačuje svou objektovou podstatu (někdy více, někdy méně) a přibližuje se v nejvyšší možné míře subjektivizaci, tedy proměně v živou jednající bytost, absolutní **subjektivizace loutky** by tedy bylo její oživení (tento fenomén známe z různých hororových snímků a pohádek, či mýtů jako např.: Otesánek, Panenka Chucky, Pinokio, Golem či Čilounova loutka) Loutkové divadlo s maximálním podílem subjektivizace loutky se potom nazývá **figurální loutkové divadlo**.<sup>27</sup> Jedná se zde o maximální přiblížení iluzivnosti v divadle. Nezakrytě přiznává nápodobu lidské postavy loutkou, ale vždy obsahuje část objektivnosti loutky (jelikož ožití loutky zatím není zdokumentováno). S podobným náhledem na věc pracoval i anglický teoretik na samém úsvitu 20. století Edward Gordon Craig, jenže z druhého pohledu. Pro herce používá pojmu „**nadloutka**“ (Übermarionette), čímž od něj požaduje úplné odloučení od svého „já, ale schopné vyhovět všem požadavkům.“<sup>28</sup> Takovýto herec by byl ve své podstatě loutka s proměnlivou psychologií (tedy nadloutka, ačkoli ochuzená o loutkovost loutky). O

---

<sup>25</sup>Tománek, 2001, s. 113

<sup>26</sup>Makonj, 2007, s. 43

<sup>27</sup>Makonj, 2007, s. 126

<sup>28</sup>Brockett, 1999, s. 546

Craigově pohledu na nadloutku by se daly psát celé studie. Navíc sám autor přesně nevyvětlil, co onen pojem znamená a co si pod ním přesně představuje, a tak v dějinách vznikla spousta spekulací o tom, co nadloutka vlastně je. Upřednostníme Brockettův názor, jenž je podtržen i v Magii loutky od Jurkowskeho.

Naprostým opakem subjektivizace loutky je její **objektová podstata**. Pokud bychom předmět – loutku použili jako předmět – objekt (na příklad pekáč na hnětení těsta, jenž byl želvou tedy předmětem - loutkou, bychom užili k jeho primárnímu účelu, máme na mysli jako pekáč na hnětení těsta, nebo v něm jen začali nosit ovoce a nejednat s ním jako se subjektem) ihned se promění v objekt bez jakékoli subjektivé podstaty. Pokud by to bylo na jevišti, stala by se z něj rekvizita. Existuje však **divadlo předmětné** (či předmětů), kde vystupují předměty s jistou mírou subjektivizace, tedy jako loutky, avšak vždy za viditelné spolupráce s loutkohercem, bez něhož by tato subjektivizace byla nemožná. „Proces tvůrčí činnosti, tvorba na scéně začíná být důležitější než její nástroje, tedy i než loutka sama... Loutka odkázaná ke svému skutečnému objektovému statutu, nemá žádná práva (pravidla).“<sup>29</sup> Může být proměněna v cokoli a díky tomuto faktu se do popředí dostává herec. V některých situacích dokonce není ani zapotřebí animace loutky. Jurkowski v této spojitosti mluví o pojmu „**animalizace**“ a o cyklickém vývoji divadla a návratu k rituálnímu divadlu. My si takovouto animalizaci můžeme představit jako modlu boha, jenž ožívá pouze v očích věřících.<sup>30</sup>

## 2.2 Loutka jako metafora (metaforické spojení, jev opalizace)

*„...faktická apychologičnost objektu nás (tvůrce i vnímatele) – v případě artefaktu - nutí k metaforické vizualizaci psychických obsahů hmotného objektu.“<sup>31</sup>*

Už z názvu kapitoly vyplývá, že nás nebude zajímat užití výrazových prostředků v loutkovém divadle jako metafory. O tom píše Jurkowski ve svém díle Magie loutky. My se zaměříme specificky zejména na metaforu plynoucí z předmětnosti objektu a jiné tropy a jevy spojené s loutkou a loutkovým divadlem (především divadlem předmětným).

---

<sup>29</sup> Jurkowski, 1997, s. 207

<sup>30</sup> Více Jurkowski, 1997; autor v této kapitole čerpal z Brockett, 1999; Jurkowski, 1997; Makonj, 2007

<sup>31</sup> Makonj, 2007, s. 102

**Metafora** „vybírání, zdůrazňuje, potlačuje a organizuje rysy hlavního předmětu tím, že implikuje výpovědi o tomto předmětu, které se běžně používají o předmětu vedlejším. (...) Použití ‚vedlejšího předmětu‘ pro iluminaci, pro zajištění vzhledu do ‚hlavního předmětu‘ je významnou intelektuální operací, vyžadující simultánní vědomí o obou předmětech, které není redukovatelné na jakékoliv porovnání těchto parametrů.“<sup>32</sup> Ale také „v zájmu nového poznání skutečnosti konfrontuje významy tím, že nahrazuje slovo, nebo slovní obrat slovem nebo slovním obratem jiného druhu, z jiné smyslové oblasti, z jiné sféry věcí, jevů a představ, a to na základě dialektické jednoty v rozmanitosti, překvapivé podobě vzhledu (barvy, tvaru), rozměru, množství, stavu, vlastností, pohybu nebo funkce“.<sup>33</sup> V první definici byla řeč o předmětu, který mi vzhledem k metafoře potřebujeme, ale zmiňujeme i definici druhou pro její bohatší obsah a pro nás výstižnější smysl, ač se zde míní slovo. Nám to ale nevádí, jelikož se dá celá definice krásně použít i na předmět právě vzhledem k slovní metafoře. Předmět užit jako loutka „...musí ‚jednat‘ jako živá bytost, ale v materiálu sebe sama, způsobem odpovídajícím jeho materiálově – předmětné podstatě“.<sup>34</sup> Loutka „...je sama sebou i je nucena referovat o něčem jiném.“<sup>35</sup> Pokud používáme předmět jako subjekt a jeho objektovou (tedy „rekvizitní“) podstatu zcela „neutopíme“ v jiném sdělení, může nám vzniknout sama o sobě metafora pouhým užitím předmětu jako loutky (pekáč na hnětení těsta se stane želvou, černá šrajtofle havranem a kytara se svými vypouklými boky může „hrát“ ženu). Zde se bavíme pouze o **vzhledu předmětu**. Další významné sdělení nám nabízí **materiál a funkce předmětu**, přičemž máme na mysli funkci např. louskáčku na ořechy drtit ořechy. Jelikož sama schopnost louskáčku drtit a zapalovače hořet nebo snad kliky otevírat svádí k metafoře (Kladivo se může stát silákem, či hrubiánem, sklenička na panáky opilcem apod.). Stejně tak funkce hudebních nástrojů hrát nebo konvičky rozlévat, sklenky plnit se, ale také sekundárně hrát či cinkat může být potenciálem k poměrně překvapivé metafoře. Materiál hraje roli podobnou. Vostárek<sup>36</sup> uvádí vlastnosti, které lze vnímat smysly: „**tvar, barva, vůně, zvuk, rytmus, teplota, chuť, váha, struktura povrchu**.“ Ale také nás upozorňuje na fakt, že: „Všechny materiály, které máme k dispozici, a jejich různé formy jsou dány uspořádáním elementárních částic ve struktuře hmoty. A ať chceme, nebo ne, vždy,

---

<sup>32</sup> Black in Mašatová, 2004, s. 6

<sup>33</sup> Richter, 1997, s. 42

<sup>34</sup> Richter, 1997, s. 43

<sup>35</sup> Makonj, 2007, s. 103

<sup>36</sup> 2008, s. 13

když něco uchopíme, bereme do ruky fragment vesmíru, jenž byl původně jediným celkem, jak nám říká teorie velkého třesku. To není na škodu mít na paměti. Jsem přesvědčen, že paměť se netýká jen lidstva, ale jistým způsobem i veškeré hmoty. A hmota si toho asi pamatuje podstatně více než my, už proto, že času na pamatování měla o dost více než člověk.<sup>37</sup> Materiál sebou tedy nese spoustu významů. Stačí vedle sebe postavit kladivo a onu sklenku na víno. Můžeme ale užít metafory mnohem méně okaté jako je kontrast kachličky a cihly, přičemž kachlička je výrazná pro svou hladkost (může působit upraveně, společensky, ale také mírně vyhýbavě až jako slizký typ) zatímco cihla svou hrubostí (opět přeneseně hrubým zrnem, jako hrubián, ale v kontrastu s vyhýbavou kachličkou i upřímně). Makonj<sup>38</sup> tento fenomén nazývá **metaforické spojení** a říká: „Realizace metaforického spojení je tedy princip, kterým loutka vyjadřuje všechna fyzická i psychická fakta, určovaná jí jako postavě autorovým textem.“ Navíc „...je-li jedním z charakteristických rysů metafory a jejího realizovaného spojení okamžitost, momentálnost tohoto spojení, pak loutka není schopna tuto momentálnost ekvivalentně realizovat. Proto všechny významy realizující se ve struktuře loutkové inscenace, se stávají jaksi „závažnější“, svou neproměnlivostí „definitivnější“ a pro diváka „objektivnější“ než významy přetvářené hercem.“<sup>39</sup> Což v praxi znamená, že pokud použiji cihlu jako loutku – předmět, nikdy ji nezbavím její objektové podstaty, což ji činí v metafoře a vyjádření jistého téma mnohem stabilnější a jak říká autor přesněji závažnější.

U oné neproměnlivosti objektové podstaty předmětu – loutky však dochází ještě k jednomu jevu v proměnlivosti funkcí, kterou H. Jurkowski nazývá **opalizace**. „Když význam předmětu ustupuje do pozadí pod vlivem pohybu, který diváka přesvědčuje o jeho novém významu, vzniká na scéně jevištní postava a jako taková se účastní akce. Když pohybové aktivity nedovedou převládnout a dostatečně si podrobit vlastnosti předmětu, na scéně stále ještě rozpoznáváme předmět v jeho prvotních funkcích. Může se tedy stát, že budeme vidět předmět i postavu.“<sup>40</sup> V praxi se může stát, že tento jev vidíme buďto záměrně, což je vtipné nebo překvapující (pokud jsme používali malý pařez jako postavu a rázem ho využijeme k rozštípnutí polínka) anebo mimoděk hercovou nepřesvědčivostí, či shodou náhod (Pokud například želva – pekáč na hnětení těsta omylem herci upadne, ztropí hluk a bezvládně dosedne na prkna, která

---

<sup>37</sup> 2008, s. 12

<sup>38</sup> 2007, s. 41

<sup>39</sup> Makonj, 2007, s. 41

<sup>40</sup> Jurkowski, 1997, s. 209



znamení svět. Takovýto případ může být nakonec i záměrný.). Opalizace by mohla být tedy něco podobného, jako když herec vyjde na jevišti z role. Na jedné straně nezáměrně, omylem a na straně druhé například v rámci Brechtova „odcizení“. Toto ale ještě nikdo nezkoumal a možná by to stálo za hlubší rozbor, či studii. Podobně jako jev kdy bychom hlavního loutkového protagonistu jako polínko rozštípli ve dvě v rámci následného slepení jako ožiti. Nejspíš se jedná také o jev opalizace, ačkoli zde nevystupuje předmět ze své funkce, ale spíše používáme jeho materiál k divadelní akci.

Další důležitou a neopominutelnou kapitolkou musí být zmínka o **metafoře v roli jejích cílů při vzdělávání** tedy cílů i formativních. „Recepce metafory prohlubuje po linii vlastní kreativity a vlivem autoafektivity porozumění sobě samému, porozumění jazyku a sobě jako ‚plavci v čase‘.“<sup>41</sup> Dalšími sledovanými cíly v používání metafory (v našem případě předmětné) mohou být i cíle komunikační (myšleno je rozšiřování forem, její rozmanitosti, jisté zkvalitnění či prohloubení, dejme tomu i cit pro kvalitu metafory: její „sdělnost, hloubku, smysluplnost, přesnost, obraznost, účinnost, sílu, „iluminativnost“, schopnost „být ztělesněním myšlenky“.“<sup>42</sup>). Otázkou s tímto tématem spjatou může být komu, jak a do jaké míry je metafora dostupná. „Rozdíl mezi dítětem a dospělým (nebo dospívajícím) je ve schopnosti chápat a uplatnit vědomě metaforu jako umělecký prostředek.“<sup>43</sup>

S metaforou (zde **tropy**; máme na mysli metaforu v širším slova smyslu) navíc souvisí či ji doprovází další jevy (míníme znaky), se kterými se v loutkovém divadle můžeme setkat. Předně si musíme uvědomit, že samotná loutka je znak. **Znaky** jsou podle intenzity vazby mezi zastupovanou věcí a znakem dělitelné do třech rovin<sup>44</sup> **ikona** (V přeneseném významu znamená slovo „ikona“ člověka či věc, užívanou ...jako určitý vzor, ale do jisté míry i jako ochranný, magický předmět, který má například zajistit či alespoň zaštitit obchodní, či jiný úspěch“<sup>45</sup>; především se zakládá na vnější podobě k vyznačovanému,<sup>46</sup> např.: věc je podobná havranovi), **index** („...je druh znaku, kde mezi znakem a jím označovaným objektem existuje věcná souvislost.“<sup>47</sup> Tak například kouř je znakem ohně) a **symbol** („V estetice (coby součásti filozofie) je symbol

<sup>41</sup> Zuska in Mašatová, 2004, s. 9

<sup>42</sup> Mašatová, 2004, s. 15

<sup>43</sup> Mašatová, 2004, s. 11

<sup>44</sup> Podobně Richter, 1997

<sup>45</sup> Wikipedie. (online). (cit. 9. 11. 2011). Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Ikona#P.C5.99enesen.C3.BD\\_v.C3.BDznam](http://cs.wikipedia.org/wiki/Ikona#P.C5.99enesen.C3.BD_v.C3.BDznam)

<sup>46</sup> Richter, 1997

<sup>47</sup> Wikipedie. (online). (cit. 9. 11. 2011). Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Index\\_\(lingvistika\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Index_(lingvistika))

poznávacím znamením, které je jednoduché svou formou, avšak bohaté a hluboké svým významem. Symbol označuje obraz či vyobrazení, v němž určitá skupina lidí může nalézt skrytý smysl, který může nalézt pouze právě tato skupina. Symboly, které ztratily svůj hlubší smysl a staly se pouhým znamením, se nazývají klišé.<sup>48</sup> Je to znak, kterým abstraktní pojem zastupujeme konkrétním předmětem.<sup>49</sup> Je konvenční – určitá skupina učinila konsens, že bude vnímat určitým způsobem určitou věc, či slovo; např.: Thórovo kladivo „*Mjöllnir*“ je v severských zemích (nebo těm, co vědí něco o severském pantheonu) symbolem boha Thóra. U nás by to byly např.: rohy jako znak, resp. symbol čerta, ač původně před 2000 lety také odkaz ke slovanskému pantheonu). Jednotlivé znaky se v konkrétních případech často prolínají. Mezi další použitelné **tropy** přeneseného významu (z literární teorie na teorii loutkovou) můžeme jmenovat: **synekdochu** („... (řecky *syn-ek-doché*, sdílená, spolu míněná část) je jazyková či rétorická figura, při níž je název celku použit pro označení části nebo naopak název části pro označení celku. Například „noční *nebe* zářilo“ místo *hvězdy* svítily...“<sup>50</sup> Zde si můžeme představit loutkově zrealizovanou synekdochu „hlava na hlavě“), **metonymii** („... (řec. z *met-onyma*, pře-jmenování) spočívá v přenosu označení na jiný objekt na základě souvislosti, nikoliv však podobnosti označovaných objektů...“<sup>51</sup> Zde nás zajímá především nápodoba obsahem (snědl celý talíř), či symbolem (bojovat za kalich) a v neposlední řadě **oxymóron** („... (protimluv, z řeckého *oxys* „ostrý“ + *moros* „tupý“) je v lingvistice spojení slov, jejichž význam se navzájem vylučuje.“<sup>52</sup> Zde nám může být za příklad samotná existence loutky- „živá věc“.). Existují samozřejmě i další tropy či jiné jazykové jevy aplikovatelné do loutek, divadel či krátkých skečů. Případné zájemce odkážeme na jejich dohledání a jen je slovně zmíníme: **eufemismus, idiom, ironie, perifráze, personifikace, přirovnání, podobenství** a další.<sup>53</sup>

---

<sup>48</sup> Wikipedie. (online). (cit. 27. 1. 2012). Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Symbol>

<sup>49</sup> Richter, 1997

<sup>50</sup> Wikipedie. (online). (cit. 9. 11. 2011). Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Synekdocha>

<sup>51</sup> Wikipedie. (online). (cit. 9. 11. 2011). Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Metonymie>

<sup>52</sup> Wikipedie. (online). (cit. 9. 11. 2011). Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Oxymoron>

<sup>53</sup> Zdroje: Jurkowski, 1997; Makonj, 2007; Mašatová, 2004; Richter, 1997; Vostárek, 2008; Wikipedie

## 2.3 Jak dát loutce život aneb O „zázraku oživení mrtvé hmoty“<sup>54</sup>

*„Loutka je smrtelně vážná, skoro tak vážná jako smrt, již však nepředcházela jediný okamžik života: Je to vážnost absolutního zapomnění bytí.“<sup>55</sup>*

Jak se loutka stane loutkou, tedy předmětem – subjektem už jsme si v předchozí kapitole<sup>56</sup> nastínili. Richter toto oživení prezentuje následovně: „**Objekt vyznačuje subjekt (postavu) tím, že zaujímá ke svému okolí proměňující se vztahy**“<sup>57</sup> My k tomu přispějeme tak, že se k předmětu chováme jako k subjektu. „Objekt je něco, s čím je jednáno, subjekt je něco, co jedná!“<sup>58</sup> A to je celé kouzlo oživení. Většinou ho nejsnáze uvidíme, pokud pohlédneme na malé dítě, kterak si hraje s nějakou hračkou - postavičkou. V jeho očích a někdy i v našich v rámci hry panenka, či plyšový slon ožijí. Pokud bychom se ptali, jak je to možné z **psychologického hlediska**, odpověď je zcela jednoduchá „lidský subjekt má tendenci přizpůsobit si vše kolem sebe ke svému obrazu.“<sup>59</sup> Život loutce dáváme zkrátka my a ti co s ní manipulují nebo hledí na performeru, animátora, kterak manipuluje. Celá ona záležitost s ožitím se děje jen a pouze v našich hlavách a odvolává nás kamsi do historie, ke kořenům. „Jak je zřejmé, objekt se v dějinách divadla objevuje velmi časně. V podstatě souvisí s rituálními kořeny divadla, respektive spíše divadla ještě v jeho kultovní paradivadelní formě. Přitom nemám na mysli masku (jako zřejmé přiložení, přilnutí objektu k subjektu), ani řecké kothurny..., ale statický objekt v kultovním obřadu, který přes svou nekinetičnost, přes svou výtvarnou nezpracovanost, neopracovanost (často ve svém původním přírodním tvaru) nabývá nových významů a funkcí (božských – lidských, přirozených – nadpřirozených, záhrobních apod.) pouze vztahem přítomných jednajících (často ani nejednajících, ale zirájících, křepčících či kroužících) subjektů k tomuto zdánlivě neproměnnému objektu, jehož „oživení“ (subjektivizace) neprobíhá v něm samotném, ale mimo něj. Objekt nechce strašit, nechce slibovat, není tím, čím není, ale je pouze tím, čím je – a je v tom jaksi nevinně. Neparticipuje na falešné „subjektivizaci“ (antropomorfizaci) mimo vlastní podstatnost (objektovost) objektu.“<sup>60</sup>

---

<sup>54</sup> Makonj, 2007, s. 110

<sup>55</sup> Preiser in Makonj, 2007, s. 112

<sup>56</sup> Viz kap.: „Loutka a její subjektové a objektové dilema“

<sup>57</sup> 1997, s. 42

<sup>58</sup> Richter, 1997, s. 33

<sup>59</sup> Makonj, 2007, s. 113

<sup>60</sup> Makonj, 2007, s. 161

Docházíme zde k dalšímu poznatku. Aby „mrtvá“ hmota (objekt) v našich očích ožila, není třeba se jí ani dotknout. Stačí přistoupit k ní jako k subjektu nezávisle či závisle jednajícimu. Zde opět můžeme zmínit pojem „animalizace“<sup>61</sup> od Henryka Jurkowi, který teoreticky pojmenovává předchozí líčení profesora Makonje.<sup>62</sup>

## 2.4 Co je a co není loutka

*„Zkrátka zdá se, že socha, ač je svou podobou člověku sestrou figurativní „loutky“.  
Nemá k loutce o nic bliž, než šrajtofle či míč – ba, v tom základním spíš dál.“<sup>63</sup>*

Tím, že jsme si vysvětlili „Jak dát loutce život“ co představuje „Loutka jako metafora“, ale především co je „Loutka a její subjektové a objektové dilema“ bychom měli být sami schopni si zodpovědět otázku, co je, resp. může být a co není, resp. nemělo by být, loutkou. Jak už naznačil citát v úvodu kapitoly, loutkou může být téměř vše. Od mobilního telefonu, přes vyřezávanou marionetu ze 17. století ne nepodobnou soše, až po balvan, jež může a nemusí být pro naše předky zajímavý svou polohou, tvarem, událostí, která se u něj stala apod. Souhlasně se dozvídáme i z per jiných, že loutky: „V našem povědomí běžně existují jako **výtvarné, ponejvíce figurativní předměty** (nejčastěji lidské postavy nebo zvířata), které zhotovil člověk z rozličného materiálu a technicky je uspořádal tak, aby rozpohybovány a obdařeny hlasem mohly imitovat živou bytost.“<sup>64</sup> Ale loutka je také „...**artefakt** (figurativní předmět s určitou ikonickou hodnotou a pohybovými schopnostmi danými konstrukcí) s uměleckými funkcemi v jiných uměleckých nedivadelních druzích a také jako **předmět s funkcemi mimouměleckými**.“<sup>65</sup> Loutkou v dnešním slova smyslu tedy může být skutečně cokoli, ba dokonce i člověk, jak se dozvídáme ze spojení „jsi jeho loutka“, kdy máme na mysli, že jsme v něčí moci (anebo z již výše zmíněného pojetí nadloutky od Craiga). Z trochu jiného zorného úhlu na to hledí Tománek, který tvrdí, že „Míra stylizace může být nejrůznější, vždy tu ovšem musí zůstat něco, co je spojené s představou živého modelu, co by připomínalo figurální předobraz (člověka, zvíře), nebo alespoň jeho jednání.“<sup>66</sup>

---

<sup>61</sup> Viz výše. Kap.: „Loutka a její subjektové a objektové dilema“

<sup>62</sup> Zdroje: Jurkowski, 1997; Makonj, 2007; Richter, 1997

<sup>63</sup> Richter, 1997, s. 31

<sup>64</sup> Blecha, Jirásek, 2008, s. 13

<sup>65</sup> Blecha, Jirásek, 2008, s. 14

<sup>66</sup> 2001, s. 122

Budiž tedy uzavřeno téma, co loutkou je, teď se pokusíme rozlišit, co je pro loutku vhodnější bytí a v čem se cítí a vidí v našich očích nejlépe. Rozměr bytí loutky je neoddelitelně spjat s jejím tvůrcem (nemáme teď na mysli tvůrce řezbáře nebo v případě mobilního telefonu jakousi asijskou firmu, nýbrž herce, animátora, loutkáře, či loutkoherce nebo vsazeno do moderního média režiséra či tým animátorů a podobně) a s fantazií a dalšími psychickými procesy v tělech perceptorů, tedy diváků, bez nichž by to dle teorie „klasického“ divadla (estetického) nešlo. Jak si ukážeme dále, pro člověka je relevantní i vnímání zprostředkované tedy myšlení. Tomu rozumíme tak, že pokud venku sněžilo a my vykoukneme z okna a spatříme až zasněžené kopce, i přes fakt, že nezažijeme moment padání vloček, dojde nám, že se ono padání odehrálo. Takto si můžeme zprostředkovat i divadelní a v tomto případě spíše paradivadelní anebo ještě lépe pre-paradivadelní<sup>67</sup> zážitek nebo zkušenost ožití loutky.<sup>68</sup> Jiní teoretici říkají,<sup>69</sup> že i loutkář si může být jediným divákem, což je jeden ze základních rozdílů mezi klasickým hraným divadlem a divadlem loutkovým. Rozšířeno o fakt, že se v této práci (zejména v její praktické části) budeme zabírat především paradivadelním kontextem loutkového světa, je pro nás toto zjištění velmi podstatné. **Loutka je tedy jakýkoli objekt, či subjekt v kontextu času a místa, k jehož oživení je třeba alespoň jedné lidské bytosti, která v ono oživení uvěří.** To už jsme ale nakousli něco z kapitoly o loutkáři, teď tedy zpět a řekněme si ještě pár slov k tématu, co mělo by být loutkou. L. Richter na tuto otázku odpovídá, že **loutka musí „být schopna proměny, pohybu divadelního znaku.“**<sup>70</sup> Což znamená, že by měla být schopna vyjádřit radost i smutek, pohrdání i zájem a podobně. Tyto divadelní znaky lépe oživíme u předmětů či loutek méně konkrétních. Jinak řečeno marionetě, která bude mít nakreslený úsměv od ucha k uchu, jen stěží uvěříme utrpení. Takováto loutka je odsouzena k permanentnímu úsměvu navzdory sebetragičtější situaci (na druhou stranu se tohoto dá využít jako nosného kontrastu). Stejně tak socha s barokním gestem nás už předem nabádá k jisté emoci, která bude jen málo pohyblivým divadelním znakem, zatímco „obyčejné“ kladívko může být velice lehce smutné a dokonce někdy lehčeji nežli maňásek, který je

---

<sup>67</sup> Termín si půjčujeme od prof. Valenty (2011), jenž ho i vysvětluje a to jako divadlo, které zde bylo před estetizací divadla a před termínem paradivadelních systémů, které chápeme dnes jako drama, jež je buď prostředkem léčby (terapie) či edukace

<sup>68</sup> Viz níže specifická forma (ne)divadla v čínské tradici

<sup>69</sup> Viz níže kap.: „Loutkář a loutkoherectví“

<sup>70</sup> 1997, s. 31

přece jen určen více pro jiné divadelní znaky (maňásek je klaun, který dokáže i rozplakat ale častěji se mu smějeme.<sup>71</sup>

## 2.5 Druhy a dělení loutek

*Maska je především nástroj přeměny. Nositel je identifikován s jinou bytostí. Je to mechanismus, kdy se část já stane součástí zcela jiné osobnosti.*<sup>72</sup>

Loutky máme figurativní a předmětné. Figurativní se podobají figurou člověku, zatímco u předmětné loutky „hraje“ roli více metafora, symbol, ikona, indicie (a karikatura).<sup>73</sup> Na půli cesty mezi těmito extrémy může stát jakási kombinace (např.: upravený předmět, konkrétně míč s tečkami namísto očí aj.).<sup>74</sup> Dělení loutek je celá řada. My pro komparaci uvádíme dělení od tří autorů a to z pro nás důležitých pohledů. První dělení je nejkompexnější. Ukazuje nám, jak lze na samotné dělení loutek pohlížet. Další dvě dělení už jsou klasičtější. Druhé z pera dramaterapeutky a třetí z pera divadelníka, který, jakoby spojil obě dělení dohromady.

### 1) První dělení:<sup>75</sup>

#### a) Podle míry plastičnosti

- Plošné loutky (dvouprostorový objekt, např.: některé druhy javajek);
- Poloplastické – reliéfní loutky (často loutky dlaňové, např.: žiňky s přišitými oky);
- Loutky plně plastické (trojdimenziální, např.: marionety);
- Kombinované loutky.

#### b) Podle způsobu vedení

---

<sup>71</sup> Richter, 1997

<sup>72</sup> Tománek, 2001, s. 123; Svým způsobem netradičně uvádíme kapitolu citátem týkající se masky. Je to však záměrné, jelikož v některých děleních loutky se setkáváme i s maskou, jakožto loutkou vedenou částí loutkářova těla.

<sup>73</sup> Obdobně Blecha, Jirásek, Richter

<sup>74</sup> Zdroje: Blecha, Jirásek, 2008; Richter, 1997; Tománek, 2001; Valenta, 2011

<sup>75</sup> Richter, 1997

- Loutky vedené bezprostředně částí loutkářova těla (maňásci, přilbové loutky, masky, prstové loutky, totemové loutky...);
- Loutky vedené zprostředkovaně (javajky, marionety, hůlkové loutky, mechanické loutky...).

### c) Směr vedení

- Loutky úrovně – partnerské (totemové loutky, panáci – figuríny);
- Svrchní loutky (marionety);
- Spodové loutky (javajky, maňásci, maňajka, tyčové loutky).

## 2) Druhé dělení:<sup>76</sup>

- Marionety;
- Javajky;
- Přilbové loutky;
- Mimické loutky;
- Loutky stínové a plošné;
- Improvizované loutky dlaňové, pěst'ové a uzlové.

## 3) Třetí dělení<sup>77</sup> aneb „splynutí“:

- Loutka vedená zespodu (spodová loutka);
- Maňásek;
- Javajka;
- Spodová marioneta;
- Loutka vedená shora;
- Marioneta na drátě;
- Marioneta na nitích;
- Loutka vedená zezadu;
- Manekýn;
- Stínohra;

---

<sup>76</sup> Majzlanová, 2004

<sup>77</sup> Tománek, 2001

- Zvláštní loutky (přilbové, krosnové, tyčové, obří, papírkové divadlo, vodní loutky atd.).<sup>78</sup>

## 2.6 Loutka v pro ni typických polohách

*„Na scéně divadla i života vládne člověk, který chce vypovídat o svých záležitostech bez prostředníka. Sáhne-li tedy po loutce nebo po předmětu, dělá to proto, aby lépe – sám (!) – objasnil své problémy, vyjádřil své touhy.“<sup>79</sup>*

Už název této kapitoly by na začátku minulého století vyvolal pobouření. Připomeňme úvahu Otakara Zicha právě z této doby „Loutkové divadlo“, kdy jasně vidí pouze dva možné póly existence loutky a to buď jako neživý materiál. „Pak ovšem nemůžeme jejich mluvu a pohyby, zkrátka „životní projevy“ jejich pojímat vážně, jsou pro nás komické, groteskní.“<sup>80</sup> Anebo pokud je pojímáme, jako živé resp. jejich životní projevy chápeme opravdově. „Loutky působí na nás v tomto případě tajemně.“<sup>81</sup> Jenže v této době také loutka a loutkové divadlo bojovaly za svou rovnoprávnou kulturní existenci vzhledem k divadlu herců.<sup>82</sup> Na místě byla spíše fascinace, či obhajoba loutek jako plnohodnotných herců. „Loutka je tvor tichý, skromný, zdrženlivý a neosobní, nevtírá se samolibou bystrostí mezi pronášená slova a diváka, nemate a neruší pozornosti rozličnými kejky, dovoluje soustředit se co nejvíc k tomu, co se mluví a zpívá.“<sup>83</sup> Ano, v té době se hojně vyskytují ustálené loutkové typy a ty sluší loutkám i do dnešních dob nejvíce. Vždyť to se i lehce věří. Černá nebo bílá, dobrý nebo zlý, takový mi lidé nejsme. Vždy je v našich povahách kolorit odstínů rozličných barev. Ale loutky tu černo-bělost snesou. „Nejostřejší satira, která provedena lidmi působila by vulgárně nebo nebezpečně pro autora, v provedení loutkami si zachovala směšnost a zdánlivou nevinnost. Na druhé straně patos příběhů mytických a legendárních, který může u herce působit směšně, si zachovává vážnost a dojemnost. Loutkám prostě víc věříme, že jsou tím, co představují.“<sup>84</sup> Zdá se tedy, že loutkám promineme i leccjakou

<sup>78</sup> Zdroje: Majzlanová, 2004; Richter, 1997; Tománek, 2001

<sup>79</sup> Jurkowski, 1997, s. 208

<sup>80</sup> Zich in Sokol, 1987, s. 26

<sup>81</sup> Zich in Sokol, 1987, s. 26

<sup>82</sup> Viz kap. „Dějiny českého loutkového divadla“; podkapitola: „Etapa amatérských divadel“

<sup>83</sup> Vodák in Sokol, 1987, s. 43

<sup>84</sup> Trnka in Sokol, 1987, s. 115



člověku neprominutelnou řeč, či skutek.<sup>85</sup> Ale uvěříme jim i onen kolorit rozličných a rozporuplných vlastností v charakteru člověka? Veskrze stejnou otázku pokládá i Karel Makonj profesoru Petru Bogatyrevovi a ten odpovídá, že ano (zároveň však podotýká, že je to velice složitá otázka). Jirásek, Blecha však na stejnou otázku odpovídají následovně: „Loutka je typ, zahrnuje něco společného více lidem.“<sup>86</sup> Zároveň však přiznávají, že loutka ve svých možnostech může hrát cokoli a souhlasí s nimi i K. Makonj „...každá hra může být loutková, protože každý prvek hry (každý stav, nálada nebo rozhodnutí) může loutka vyjádřit po svém, to znamená v zákonitostech hmoty.“<sup>87</sup> Tato kapitola zde byla vložena především, pro ověření si teze, že loutka je projektivní hračka, nástroj, což je různě psáno, ale nikde není vysvětleno. Odcitovaní myslitelé sice neměli s psychologií nic do činění, byli to divadelní teoretici, ale posloužili nám k objasnění faktu, že **loutka, ač tedy svou typizací tíhne k typu, nezadá si ničeho ani s charakterem** a snese kolorit lidské povahy a tedy i nečerno-bílé rozměry.<sup>88</sup>

## 2.7 Loutkář a loutkoherectví

*„...ale jste si tak jisti, vážení, že nikdy žádný provázek (třeba neviditelný) neřídí vaše kroky, pohyby, ba celé činy?“<sup>89</sup>*

Loutky máme figurativní a předmětné, a tak i loutkoherectví by se dalo dělit podobně, ne-li stejně. Figurativní loutky jsou povětšinou vedeny **částí těla** či **zprostředkovaně**,<sup>90</sup> zatímco pro předmětné loutky se tyto způsoby animace nepoužívají, ale „...jsou nahrazeny **přímým hereckým vztahem**, přímou nezprostředkovanou hereckou akcí“<sup>91</sup>, což je -jak uvádí stejný autor- nová schopnost loutkoherce zachovat k loutce postoj jako k něčemu, co mu bylo svěřeno (myšleno je přírodou). A zároveň, jak uvádí Tománek: „Vstup živého člověka na loutkové jeviště je faktor, který podporuje „loutkovost“ předmětů.“<sup>92</sup> Sesumírováno zdá se, že předmětná loutka nejlépe existuje s hercem resp. loutkohercem. Schechner o tom dokonce napsal:

---

<sup>85</sup> Viz citát od Magnina z kap.: „Definice a etymologie loutky“

<sup>86</sup> 2008, s. 13

<sup>87</sup> 2007, s. 43

<sup>88</sup> Zdroje: Blecha, Jirásek, 2008; Jurkowski, 1997; Makonj, 2007; Sokol, 1987

<sup>89</sup> Mukařovský in Sokol, 1987, s. 35

<sup>90</sup> Viz dělení: směr a způsob vedení

<sup>91</sup> Makonj, 2007, s. 129

<sup>92</sup> Tománek, 2001, s. 112

„Dvojnásobná magie: vidíš loutku a loutkáře vedle sebe. To je podstatou univerza. Bůh se stává viditelný.“<sup>93</sup> Samotný vztah loutka a loutkář je však velmi delikátní a nebylo o něm mnoho napsáno. Přitom ve 20. století doznalo změn stejně velkých jako loutka sama (máme na mysli právě předmětné divadlo a odhaleného loutkoherce), což vede k myšlence o provázanosti mezi loutkářem a loutkou. Když byl Matěj Kopecký povolán před soud, aby se hájil vůči buřičským řečem, donesl se sebou kašpárka s tvrzením, že nikoli on, ale kašpárek mluvil. Nabízí se otázka, zda považoval skutečně kašpárka za zcela jinou osobnost, zda kašpárek byl v jeho vědomí samostatnou entitou, kterou on sám jakožto loutkoherce – bůh stvořil nebo se jen chtěl účinně hájit. „V čínské tradici se do loutek mohou vtělit duchové dobří i zlí a jejich moc nad chováním loutek roste, čím déle vtělení trvá. Loutky nechané v domě, hlavně staré loutky, na které se nějakou dobu zapomnělo, mohou začít v domě strašit. Jediný způsob, jak tomu udělat konec, je spálit je. Jedině loutkáři mají moc loutky zvládnout. Opatřují si papíry se zaklínadly, která je od zlých duchů chrání. Také se učí taoistické formule a zaklínadla, kterými vyzvou nějaké božstvo, aby se loutky zmocnilo a odstrašilo zlé duchy v okolí. Speciální loutková představení bez publika vyhánějí takové duchy z nového domu, nebo ze starého, do něhož se stěhují noví obyvatelé, z nového nebo nově opraveného chrámu, divadla či kina atd.“<sup>94</sup> Tento příklad zmiňujeme z prostého důvodu. Není zde přítomno publikum (Alespoň ne bezprostředně. Publikum „pouze“ věří, že se představení odehrává bez bezprostřední konfrontace svých receptorů) a tak se zdá, že i v tomto případě je vztah mezi loutkářem a loutkou jaksi specifický až intimní.

Makonj<sup>95</sup> dělí loutkoherectví následovně:

1. Loutkoherectví jako „zakrytý“ vztah loutkoherce k loutce;
2. Loutkoherectví jako „odkrytý“ vztah loutkoherce k loutce;
3. Loutkoherectví jako přítomnost živého herce mezi loutkami;
4. Loutkoherectví jako herec v estetickém kontrastu vůči loutce.

Až reálně lze cítit posloupnost tohoto dělení, jako bychom mluvili o fázích vývoje ve vztahu. Tím spíše, že autor v posledním bodě nazývá vztah jako estetický. Všimněme si také, že v dělení není vůbec zahrnuto publikum. Je tedy patrné, že ve vztahu **loutkář – loutka** je publikum až jaksi druhotnou záležitostí a vztah by měl být jak bez něj, tak i s ním vyvážený. Tománek na druhou stranu uvádí, že divákem si je i loutkář sám a tedy

---

<sup>93</sup> In Makonj, 2007, s. 142

<sup>94</sup> Veltruský in Makonj, 2007, s. 130; obdobně Jurkowski, 1997

<sup>95</sup> 2007

je nejméně jednohlavé publikum vždy přítomno. Pokud však je publikum přítomno, dochází k dalšímu jevu ve vztahu **loutkoherec – divák**, ale i naopak. „Monologičnost performerera se stýká s monologičnostmi jednotlivých diváků v hledišti skrze archetypální představy a zkušenosti, jejichž stopy jsou právě v neosobním, materiálovém světě velmi markantně přítomné... A v této souvislosti právě maska a loutka jsou zdroji sakrality, neprofánnosti, převzatými a odvozenými již z rituálu, kultu, idolu, totemu, fetiše...“<sup>96</sup> Avšak proto, aby maska či loutka byly zdroji sakrality, náboženskosti, nesvětskosti, mnohohlavé publikum potřeba není.<sup>97</sup> Docházíme zde tedy ke zjištění, že vztah loutka – loutkoherec je ve své hlubší podstatě neoddělitelně spjat s naší historií kultu, rituálu apod. a tedy sebou nese archetypální představy a zkušenosti. Při tomto faktu samotná performance před publikem je spíše druhotná. **Publikum „uvěří“ v ožítí loutky, až poté, co v to „uvěří“ loutkář.**

Nakonec této kapitoly si dovolíme ještě dvě menší úvahy. V letech, kdy Skupa a jeho loutky (Spejbla a Hurvínka) otevřeně vystupovaly proti fašismu, skončil jejich vodič v koncentračním táboře, ale loutky ty také neušly trestu věznění v trezoru gestapa. Ledacos to vypovídá o loutkové symbolice, která jak se nám jeví je velmi hmotná a silná, ale zároveň i o hlubokých zákonech, jež pojí loutkáře s loutkou. Jakoby nám gestapo říkalo, že loutky mohou působit nadále antifašistickou činností, pokud by je nechali na svobodě. Jakoby to, co jednou ožilo pod rukou šamana a s čím navázal vztah, nedojde pokoje, než sám tento vztah „rozváže“, ukončí. Další úvaha s úvahou předchozí lehce souvisí, ale posouvá nás ještě o krok výše nad člověka-vodiče. „Relace mezi loutkou a jejími „motorickými impulsy“ v podstatě působí jakožto vztahy mezi loutkou a animátorem, a tedy mezi loutkou a člověkem, což nás vede z úrovně oxymóronu k úrovni metafory sensu stricto. Jsme tedy konfrontováni se světem, v němž jakási nadřazená síla ovládá loutku (člověka?).“<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Makonj, 2007, s. 149

<sup>97</sup> Viz používání loutek v čínské tradici

<sup>98</sup> Jurkowski, 1997, s. 182, obdobně v úvodním citátu této kapitoly Mukařovský; Zdroje kapitoly: Jurkowski, 1997; Makonj, 2007; Sokol, 1987; Tománek, 2001

### 3 Loutka v terapeuticko - formativním procesu

*„Copak můžeme o symbolickém vyjádření zájmu a péče skupiny o blaho jedince stíženého neštěstím spolu s mobilizací armády „dobra“ k jeho prospěch a o spojení jedincova osudu se symboly kosmického běhu života a smrti, copak můžeme o tom všem říci, že je to pro nás jednoduše „nepochopitelné“?“<sup>99</sup>*

Jak už svým výrokem naznačil Turner pod nadpisem kapitoly, půjde nám zde o „léčbu“ neboli terapii jedince. K tomu chceme užít loutky. Nepůjde nám však jen o toto, ale i o výchovné zacílení loutky. Nebudeme specificky rozebírat dramatickou výchovu, spíše se zaměříme na cíle v práci s loutkou všeobecně. Jak už nám napovídá citát ze začátku kapitoly, chápeme léčbu loutkou v dějinném kontextu, a tedy již z úvodu vyplývá jeho provázanost s kapitolou „Úsvit loutky v rituálech“.

„U dětí, mládeže i dospělých uplatňovanie bábkovej a maňuškovkej hry predstavuje jeden z pístupov v dramatoterapii, keď ide o jej systematické, cielené, liečebno-výchovné pôsobenie na ohrozených, narušených a postihnutých jednotlivcov.“<sup>100</sup> Loutkové divadlo nemůže nahradit rozhlas, nebo televize. Při loutkovém divadelním představení nejsou lidé pouze konzumenti, ale často i aktivní tvůrci při interakci. Pokud ale odhlédneme od **receptivní povahy** loutkového divadla, zjistíme, že loutky se dají využít také k jinému účelu nežli sledování divadelní inscenace např. **kontaktně, aktivně jaksi přímo:**

- k navázání kontaktu,
- k udržení radostné nálady a pohody,
- jako motivační činitel (ke komunikaci, vzdělávání...),
- k rozvoji fantazie a estetického cítění,
- k naplnění různých výchovných cílů,
- k citové výchově,
- k osvojování si nových poznatků,
- jako modelování dobra a zla,

---

<sup>99</sup> Turner, 2004, s. 50

<sup>100</sup> Majzlanová, 2004, s. 109

- k odreagování,
- k projevům tužeb,
- k manifestaci problémů,
- při pochopení diagnostikovaných problémů apod.

Další cíle v terapii s loutkou jsou např. **rozvoj sociálních kompetencí, empatie, spolupráce, sebereflexe, flexibility, motoriky** apod. B. Kováčová<sup>101</sup> v tomto kontextu uvádí, že terapie s loutkou výrazně dětem i dospělým pomáhá, učí je a zprostředkovává jim v procesu:

- **adaptace** (přizpůsobení se herní či modelové situaci);
- **aktivity** (zapojení se do hry bez tlaku okolí);
- **sebe porozumění a odbourávání strachu** (ze svých neúspěchů, nezdarů...);
- **empatie** (pochopení pocitů jiných lidí);
- **sbližování, spolupatříčnosti a kooperace** (při procesu hraní s loutkou);
- **nazírání a poznávání** (z pohledů divák, herec, ostatní);
- **korekce** (chování se);
- **uvolnění** (napětí v komunikaci).

A největší přínos loutky vidí v procesu komunikace (od příkladů, kdy dítě mluví za nebo s loutkou přes různé improvizace, žertíky, pantomimy apod.) Majzlanová uvádí, že do 10 – 12 roku je působení loutek nejsugestivnější a také, že pro děti jsou loutky přitažlivé (což je samo o sobě dobrým motivačním stimulem). K tomuto můžeme nalézt úvahy i od divadelních teoretiků: „Je přirozené, že děti vnímají loutkové divadlo intenzivněji než dospělí. Jejich výchova pro vnímání znaků loutkového divadla stojí na vyšším stupni rozvoje než u dospělých, kteří už zapomněli na význam mnoha znaků loutek a na emocionální zabarvení těchto znaků.“<sup>102</sup> Dospělí „...nechápe vážné scény. Najednou se podobá oné ruské venkovance, která nemohla pochopit znaky náboženské instrumentální hudby v katolické bohoslužbě jako něco vážného a chápala je jako deformaci, jako něco komického.“<sup>103</sup>

Projikování do loutek je všeobecně uznávaným a platným jevem. Projekce je „neuvědomované přenášení (projikování) vlastních přání, motivů a pocitů, potlačených

---

<sup>101</sup> 2006

<sup>102</sup> Bogatyrev in Sokol, 1987, s. 75

<sup>103</sup> Bogatyrev in Sokol, 1987, s. 77

či nevědomých obsahů na jiné osoby, na situace, věci či zvířata.“<sup>104</sup> Loutky zde spadají do onoho obsahů věcí. Majzlanová píše o tomto jevu následovně: „Bábky a maňušky patria do skupiny tzv. *projektívnych hračiek*, podnecujících imaginárnu hru, do ktorých hráči premietajú svoje skúsenosti a aktuálne problémy.“<sup>105</sup> Ve hře s loutkou se tedy může odkrýt příčina problému. Hra s loutkou se všeobecně doporučuje<sup>106</sup> při práci s nedoslýchavými dětmi pro výstavbu řečové aktivity či lze užít jako zábrana sekundárních poruch.<sup>107</sup> Doporučuje se užít pro práci u dětí s dyslálií, agramatismem, balbuties. Podobně se o využití loutek zmiňuje Kováčová<sup>108</sup> při jejich využití v logopedické intervenci při automatizaci hlásek. Rambertová<sup>109</sup> uvádí, že dítě pomocí loutky vyjadřuje utajované city, svůj vztah k okolí, negativní pocity. Při vyjádření těchto reálií může dojít k uvolnění vnitřních konfliktů. Kováčová<sup>110</sup> považuje hru s loutkou jako projektivní techniku zdroj informací k vytvoření diagnostiky (viz níže) k odkrytí vnitřního stavu dítěte. Loutka se také užívá u pacientů na psychiatrických léčebnách, u dětí autistických, anxiózních, s mutismem a s balbuties.<sup>111</sup> Také je vhodná pro agresivní, impulzivní a nerozhodné děti.<sup>112</sup> V Praze v psychiatrické léčebně v Bohnicích také funguje terapie s loutkou pro gerontopsychiatrické pacienty, děti ale také individuální terapie s loutkou.<sup>113</sup>

Význam hry s loutkou je mnohý. Dítě se schová za loutku a tím se vyhne bezprostřední konfrontaci s okolím. Může libovolně dlouho setrvat ve své roli a snáze přímá pravidla či usměrňování (děti dokonce i kárají loutku za něco, co sami udělali). Děj hry s loutkou je pružný, odstraňuje bariéry, napomáhá k rychlejšímu kontaktu a konflikty se přenášejí na loutku a lze je tak volněji konfrontovat, odstraňovat či alespoň hledat jejich řešení. U dětí také rozvíjí sociální komunikaci.

Místo, kde se můžeme setkat s loutkou v roli terapeuticko – formativní je také **nemocnice**, jak se můžeme dočíst v publikaci „**Herní specialista** v somatopedii“. K přípravě dětí a rodičů na léčebný zákrok používá herní specialista různé pomůcky, mezi nimiž je i speciální víceúčelová loutka. Ona víceúčelovost spočívá v jisté

---

<sup>104</sup> Valenta, 2011, s. 106

<sup>105</sup> Majzlanová, Škoviera, Fudaly, 2004, s. 62

<sup>106</sup> Rau, Lowe, Schmid-Giovannini in Majzlanová (2004)

<sup>107</sup> E. Murajová in Majzlanová, 1999

<sup>108</sup> 2006

<sup>109</sup> In Majzlanová, 2004

<sup>110</sup> 2006

<sup>111</sup> Majzlanová, 2004

<sup>112</sup> Solomonov in Majzlanová, 2004

<sup>113</sup> Více na webových stránkách léčebny (uvedené ve zdrojích na konci kapitoly)

univerzálnosti této pomůcky (jinak má každé oddělení různé zvyklosti). Na loutce (či panence/medvídkovi) s vyjímatelnými orgány a zavedenými katetry či jinak „ozdobené“, lze dětem **demonstrativně předvést jednotlivé výkony**, které na nich budou prováděny a kterým nerozumí. Taková panenka „leží v košíku, má zavedenou infuzi, močovou cévku, žaludeční sondu, nalepené elektrody apod. Je přikrytá, takže zprvu není vidět nic neobvyklého. Postupně jak příprava pokračuje, odhaluje herní specialista jednotlivé „hadičky“ a vysvětluje jejich funkci. Pozorně sleduje reakce dítěte.“<sup>114</sup> Takto použitá loutka či panenka je vhodná spíše pro děti školního a předškolního věku. Loutka se v nemocnici u práce herního specialisty používá také **při navazování prvního kontaktu**, kdy ho může velmi usnadnit především s malými nebo introvertními dětmi. Loutka je vhodným prostředníkem mezi dítětem a herním specialistou, který je dospělý, protože může mít dítě strach nebo stud s ním mluvit o svém trápení či vůbec jakkoli komunikovat. Dítě si takto v loutce „...najde svého kamaráda, se kterým se rádo podělí o své dojmy, zkušenosti, trápení i radosti.“<sup>115</sup> Také **u individuálního přístupu u lůžka** se doporučuje např. loutkové divadlo nebo prvky dramaterapie s loutkou.

**V Dramaterapii** (kterou Valenta vymezuje jako: „...léčebně – výchovná (terapeuticko – formativní) disciplína, v níž převažují skupinové aktivity využívající ve skupinové dynamice divadelních a dramatických prostředků k dosažení symptomatické úlevy, ke zmírnění důsledků psychických poruch i sociálních problémů a k dosažení personálně sociálního růstu a integrace osobnosti.“<sup>116</sup>) loutku<sup>117</sup> využíváme jako prostředek **motivační, kontaktní**. Pro prezentaci výchovných zásad, pravidel dramatické hry, při přehrávání určité situace, dialogu. P. Mond<sup>118</sup> uplatňovala loutky při práci s příběhem při improvizaci a rolových hrách se sourozenci postižených dětí.<sup>119</sup> Používá se jak **individuální přístup** (rozmluva s dítětem či mezi dvěma loutkami), tak **skupinový** (volná hra s či bez scénáře). Lze využít jak **pasivní práci** dítěte (receptivní), tak **aktivní** (jeho torbu) či **kombinaci** obou. Pokud zvolíme volnou hru, můžeme do ní i libovolně zasahovat a měnit ji, směřovat klienta. Dle hry s loutkou je také možné

---

<sup>114</sup> Valenta a kol., 2003, s. 170

<sup>115</sup> Valenta a kol., 2003, s. 185

<sup>116</sup> 2011, s. 23

<sup>117</sup> Dle Majzlanové, 2004

<sup>118</sup> In Majzlanová, 2004

<sup>119</sup> Měla dvě loutky. Jedna vyjadřovala dítě (Jimmi) a druhá jeho nejlepšího kamaráda (Brutus). Jimmi líčil Brutovi své pocity o tom, co se stalo ve škole (netaktní poznámky na adresu jeho postiženého sourozence). Děti si sami volili loutky a Brutus byl většinou silná, velká či veselá loutka, zatímco Jimmi byla loutka malá, slabá nebo škaredá.

**diagnostikovat.** Majzlanová<sup>120</sup> uvádí především skupiny dětí předškolního věku, traumatizované starší děti (dítě traumatizované ztrátou blízké osoby či týrané, zneužívané...), vyrovnávající se se zdravotními nebo sociálními problémy, u introvertních jedinců či u psychiatrických pacientů.<sup>121</sup> Kováčová<sup>122</sup> uvádí **klasifikaci projektivních technik** právě ve vztahu k diagnostice (modifikovanou a inspirovanou Vackem z dramatické výchovy):

- **Asociační techniky** (dítě skryté za loutku reaguje na otázku prvním slovem (může být i představa, životní zážitek, popř. zvuk apod.));
- **Konstruktivní techniky** (vytváření alternativního příběhu k původní pohádce, který postupně dítě za pomoci loutky/loutek sestavuje do větších celků);
- **Doplňovací techniky** (při práci s nedokončeným příběhem (či jiným lit. celkem) dítě aktivně s loutkou doplňuje slova);
- **Výběrové metody** (dítě má možnost vybrat jednotlivé kroky děje podle pohádky a zasahovat do jejího děje);
- **Expresivní metody** (když dítě expresivně hraje s loutkou, odborník hodnotí a diagnostikuje: vyjadřování (verbální i neverbální), postup a příběh loutkové hry).

U **dětí s postižením** jsou vhodné kratší dramatické útvary, které jsou jim blízké např. z filmů a obdobně. U **dětí s mentálním postižením** je možné loutku uplatnit v celodenním procesu jako motivační či hodnotící prostředek. Stimulační a korektivní vliv uvádí A. Hučíková a J. Záborský.<sup>123</sup> Terapeut přitom sleduje volbu loutek, manipulaci s nimi, děj, emocionální projevy aj. Na závěr této kapitoly dáme slovo slovenské guru dramaterapie: „Ukazuje sa, že bábky majú svoj magický význam. Človek hovorí za bábku a zároveň aj za seba, pričom bábka mu poskytuje určité bezpečie (krytie) a vzdialenosť od problémov a vlastnej zraniteľnosti, teda poskytuje mu zároveň určitú ochranu. Tým je človek prístupnejší a skôr je ochotný a schopný reagovať na podnety, prijať a modifikovať svoj postoj či správanie, učí sa empatii a tolerancii.“<sup>124</sup>

---

<sup>120</sup> 2004

<sup>121</sup> O tom W. M. Pfeiffer, I. Mišániková

<sup>122</sup> 2006

<sup>123</sup> In Majzlanová, 2004

<sup>124</sup> Majzlanová, 2004, s. 118; Zdroje: Kováčová, 2006; Majzlanová, 2004; Majzlanová, Škoviera, Fudaly, 2004; Sokol, 1987; Turner, 2004; Valenta a kol., 2003; Valenta, 2011; Psychiatrická léčebna Bohnice.



## 4 Evoluce loutky

*„Drama...vzniklo z pocitu lidské bezmocnosti a bezradnosti z citu závislosti na tajemném Nepoznatelnu, které časem bylo zobrazeno fetišem, hračkou lidstva prožívající dětský svůj věk.“<sup>125</sup>*

Jen velmi stručný dějinný přehled vybraných oblastí řadíme především pro čtenářovo „zasvěcení“ do kontextu dnešního chápání loutky. Chceme ukázat její proměny a předurčenost představ, tradic a stereotypů spjatých s tímto fenoménem v našich zeměpisných šířkách (a délkách). Chceme naznačit cestu odritualizování předmětu a zároveň stálou přítomnost archetypální podmíněnosti jeho projektivního vnímání. Čtenář se dozví, jaké „polohy“ loutky byly (a tedy v hloubi nás stále jsou) nejsilnější. Především kapitolu: „Úsvit loutky v rituálech“ řadíme jako inspiraci k tématu terapie (s) loutkou, její paradivadelní možnosti a vidíme právě zde zdroje pro různá východiska a cesty v přístupu k jejímu potenciálu. Zároveň se snažíme najít táhnoucí se červenou nit' dějinami od prvotního předmětu a chápání loutky k dnešnímu předmětu – loutce a proto řadíme i poslední kapitolu: „Přístupy k loutce – předmětu“, která má usnadnit orientaci v pohledech na předmět a jeho podstatu (v pedagogice, literatuře i dětské hře či ve dvacátém a jednadvacátém století ve společnosti vůbec) a která zpracovává unikátní myšlenky polského teatrologa H. Jurkowski, jenž se tímto tématem podrobněji zaobírá.

### 4.1 Úsvit loutky v rituálech

*„...loutka působí magicky i u pasivní loutky divák očekává hru“<sup>126</sup>*

V této podkapitole se zaměříme na formování „hry“ s loutkou v preteatrální (pre-paradivadelní) akci, jež je jistou protodivadelní formou, avšak stále slouží především k sakrální funkci, ke kontaktu s bohy. Nejprve se opřeme o historické

---

(online). (cit. 26. 3. 2012). Dostupné z:

[http://www.plbohnice.cz/o\\_lecebne/terapie\\_v\\_lecebne/cz#loutka\\_gero](http://www.plbohnice.cz/o_lecebne/terapie_v_lecebne/cz#loutka_gero)

<sup>125</sup> Veselý in Sokol, 1987, s. 16

<sup>126</sup> Blecha, Jirásek, 2008, s. 14

prameny a následně je konfrontujeme se současnými etniky, jejichž stupeň vývoje stále ještě nedovolil opustit onen neprofánní rozměr a význam loutky.

Na počátku byl objekt. Objekt ve své čisté původní podobě. S kvalitami, které ho předurčovali k výjimečnosti (ať už tvar, místo, událost; často pramen, skála, také to mohl být pouze stín od plápolajícího ohně, oheň sám apod.). Později byl objekt (zprvu surový kámen, kus dřeva, samorost, skála, kost) lehce opracován do antropomorfní podoby do totemu, talismanu, artefaktu či sochy (i keramika, kov). Byl znakem, často symbolem, zastupoval něco abstraktního a souvisel s magickým obřadem. Postupem času byl oblékán, pomalován a nakonec získal pomocí různých špagátek a mechanismů i pohyb. První loutka (pokud považujeme za loutku věc, která je antropomorfizovaná a má pohyblivé údy) byla s největší pravděpodobností fetišem, symbolem boha, pohyblivá jen v kloubech, či krku, avšak připevněná k podložce. Přenášena, či staticky lokalizovaná nesla v sobě veškerou magii vtělení. (Jiná teorie tvrdí, že první byl mateřský instinkt a dítě hrající si s panenkou. Toto je však dle Magnina méně pravděpodobné) Tyto pohyblivé sochy jsou doložitelné ve starém Egyptě a Řecku. Magnin je pojmenovává **loutkami hieratickými**. Sošky s pohyblivými klouby jsou také dokládány v Egyptě u pohřebních hostin, souvisí stejně jako ukládání dřevěných hraček do dětských hrobů s kultem mrtvého (zároveň zemřelí kmenoví předci i bohové často prezentovali totéž).

Mezi nejstarší prameny patří také v zápětí citovaný nález. „Uprostřed obrovské reliéfní plastiky (jejíž stáří se odhaduje na 5., 6. stol. našeho letopočtu) objevená v Bilbao v Guatemale je zachycena postava šamana, který na ruce drží zcela nepochybně loutku – maňaska. Dedukce kolem výjevu na tomto reliéfu posouvají ručičky dějin loutkového divadla dokonce o mnoho století před náš letopočet...“<sup>127</sup> Ale spekulace ohledně nejstarších loutek přítomných v rituálech či šamanských činnostech se týkají i naší vlasti a to ve velice exkluzivním nálezu. V Brně ve Francouzské ulici byl odkryt roku 1891 hrob, jenž obsahoval ostatky muže, kteréžto „...byly posypány červenavým okrovým barvivem a zakryty mamutími kly a lopatkou. Provázely je početné a neobvyklé milodary, mezi nimiž vynikla unikátní mužská figurka vyřezaná z mamutoviny nikoli vcelku, ale sestavená z těla (...) a končetin – jediná nesporná soška muže v celém paleolitickém umění v protikladu ke stovkám „venuší“...“<sup>128</sup> Nález se datuje do dob mladého paleolitu, resp. pavlovienu (před 30 až 25 tis let). Ostatky

<sup>127</sup> Malíková (in Svět loutek včera a dnes: Muzeum loutkařských kultur Chrudim), 1997, s. 4

<sup>128</sup> Sklenář, Sklenářová, Slabina, 2002, s. 35; viz také příloha 2. a 3.

nejspíše příslušely jakémusi obřadníkovi nebo šamanovi a je značně pravděpodobné, že i ona soška či loutka z mamutoviny sloužila k sakrálním účelům.<sup>129</sup>

Naštěstí nejsme odkázáni pouze na dávné prameny a nemusíme tápat ve tmě minulosti. Díky nerovnoměrnosti tempa vývoje a rozvoje různých etnik, můžeme rituály, zvyky a kulturní formy spjaté s loutkou pozorovat i v dnešním čase.

Na ritualizaci loutky je zajímavé, že ačkoli byla **sakrálním artefaktem spjatým se světem božstev**, mohli ji nezakrytě (alespoň v některých kulturách, o kterých to víme) vyrábět lidé. Například v Nigérii. „Podle místního mýtu pocházejí loutky z podsvětí, kde je zem zemřelých předků. Jednomu člověku z kmene Akpan – jménem Etuk Vuyo – se podařilo doputovat až do země mrtvých, kde viděl, jak zemřelí předci užívají loutky. Když se Etuk Vuyo vrátil mezi živé, naučil je zacházet s loutkami, ale zemřelí jej za to potrestali ... Hrdina zaplatil životem.“<sup>130</sup> **Privilegium vyrábět, či používat loutky** ale neměl a nemá kde kdo. V Nigerii to jsou ženy a kouzelníci, nebo kovář, jež má v mnoha afrických zemích magické schopnosti. U původních obyvatel Ameriky u kmene Selkmanů jsou to naopak muži, kdo můžou používat masky a loutky. V Číně bylo toto řemeslo samostatné a i v jiných kulturách nalézáme vždy určitou „kastu“, jež měla manipulaci s loutkou „na starosti“. Tento fakt nás ale spíše zajímá z pohledu spojení s duchovní sférou. A to že loutky ve svém prapočátku sloužili jako pojítka s jinými světy a moc nad nimi měli pouze osoby obdařené jistou magickou silou vycházející z kulturní tradice daného společenství.<sup>131</sup>

Pro loutky a loutkovou formu obřadu má nejbližší rituál spjatý s **kultem mrtvých** a ke smrti samotné,<sup>132</sup> dále rituál vážící se ke **stvoření člověka** (zatímco k aktu stvoření (myšleno je jako nápodoba rozmnožování) se tato forma využívá minimálně, ačkoli v některých kulturách je doložena např. kmen Yoruba). Dá se tedy předpokládat, že loutkové divadlo ukrývá své kořeny právě v těchto rituálech.<sup>133</sup> Loutky také slouží jako **léčitelé** (kmen Irokézů či v Mexiku, Jižní Amerika, Afrika) a **věšci**

<sup>129</sup> Obdobně Wikipedie. (online). (cit. 13. 2. 2012). Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Francouzsk%C3%A1\\_ulice\\_\(Brno\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Francouzsk%C3%A1_ulice_(Brno))

<sup>130</sup> Jurkowski, 1997, s. 251

<sup>131</sup> Viz úvaha v závěru kap.: „Definice a etymologie loutky“

<sup>132</sup> Za dobrý příklad nám poslouží rituál popsáný van Gennepem (s. 139 - 140, 1997) u Obdorských Osťaků. Mrtvého ustrojí, položí do rozříznuté loďky, vyklidí se jeho dům krom jeho nástrojů. Šaman se ho zeptá, z jakého důvodu zemřel, dopraví ho na pohřebiště jeho klanu a člun položí na zamrzlou zem nohama k severu a kolem rozloží všechno, co by mohl nebožtík na onom světě potřebovat. Uspořádá se hostina a má se za to, že se jí účastní i zemřelý. Potom ženy z příbuzenstva vyrobí loutku (opět zde můžeme vidět, že pouze někdo smí zacházet s loutkou) s podobou zemřelého a poté jí oblékají, umývají i krmí od 2 (u ženy) do 2,5 let (u muže). Van Gennep se domnívá, že existuje vztah mezi dobou uchovávání loutky a cestou zemřelého na onen svět.

<sup>133</sup> Podobně Jurkowski W. H. Rassers, Rinie Tang, Jacques Pimpaneau a další...

(Afrika kmen Pende a jiné...) Pernica<sup>134</sup> jmenuje takzvané **věšebné** (těmi si societa ověřuje svou budoucí stabilitu) a **smíchové rituály**, kde smích je abreakčním prostředkem uvolnění úzkosti society. Pracuje se s přehozením hodnot ve společnosti, s parodováním. (zde nám za loutkový příklad poslouží postava českého Kašpárka.<sup>135</sup>)

Rytmické obřady a rituály<sup>136</sup> spojené s vnímáním času jako cyklu (jaro se vždy vrátí a přemůže zimu; na rozdíl od dnešního lineárního pojetí: co bylo, už se nevrátí), typické pro naši domovinu souvisí s příchodem ročních období různých svátků a půstů dnes už spojených s křesťanským náboženstvím. U nás je to např. slovanský dochovaný a doložený (do 14. st.) „loutkový“ rituál „vynášení zimy“ nebo „**vynášení smrtky**“ – Mařeny (Moreny apod.), která představuje se svým náhrdelníkem z prázdných šnečích ulit nebo skořápek z vajec a v bílém či krojovém oblečení smrt. „Vývojově nejmladší typ, *Smrtolka* (Brněnsko, Moravskokrumlovsko) ustrojená v oblečení malých dětí, má blíže k loutce-dítěti...“<sup>137</sup> Celý rituál se týká vynášení smrti/zimy ze vsi v průvodu, jejího vhození do vody a popřípadě i zapálení a kamenování.<sup>138</sup> Do Moreny se také před jejím „zabitím či vyhnáním“ „vloží“ to, co člověk chce již pohřbit (např.: lakotu).<sup>139</sup> Známe je i **masopust**. Jím „...se rozumí období od tříkrálového svátku po začátek velikonočního půstu... Obchůzky mládenců s muzikanty, průvody maškar, návštěvy v domech, tanec s domácími děvčaty, obdarovávání jsou hlavní náplní posledních masopustních dnů.“<sup>140</sup> Nás v kontextu s loutkou zajímají především ony maškary, které mají podobu kostýmů a masek především; dalším příkladem může být pálení čarodějnic neboli **filipojakubské ohně** před svátkem sv. Filipa a Jakuba 30. 4. „Je zvykem upevnit do hranice dříví slaměnou figuru čarodějnic a vyhazovat do vzduchu hořící osmolená košťata.“<sup>141</sup>

---

<sup>134</sup> In Valenta (2011) uvádí mimetické rituály (společná kategorie jako rituály přechodové a nepřechodové) a jejich podstrukturu

<sup>135</sup> Více ve čtvrtletním periodiku RICHTER, Luděk. Kašpar, Kašpárek.... *Divadlo pro děti*, 2011, jaro, úvod.

<sup>136</sup> Nebudeme se zde pouštět do diferenciací mezi obřady a rituály a rozlišení této jemné hranice ponecháme čistě na čtenáři

<sup>137</sup> Večerková, 2009, s. 12

<sup>138</sup> Vše dle místních poměrů. Je např. zdokumentováno i věšení na dub, házení ze skály, zapálení a uložení do jeskyně či jiné „pohřbení“ na nechvalně známém místě, které se často častuje právě dle jména smrti, zdokumentovány jsou i příklady tance a zpěvu např. již novodobější popěvek: „Přišlo jaro do vsi, kde jsi zimo, kde jsi. Byla zima mezi náma a teď už je za horama. Hu, hu, hu, jaro už je tu.“ Dříve bylo ono vynášení více propojeno se smrtí a strach z nepovedeného vynesení smrti byl větší, než z církevního zákazu pohanských rituálů. Dnes se popularizovalo a zmodernizovalo do více přijatelných rozměrů a to jako „změnu ročních období“. (více Večerková, 2010)

<sup>139</sup> Tento rituál nazývá van Gennep rituálem odluky (1997)

<sup>140</sup> Večerková, 2009, s. 9-10

<sup>141</sup> Večerková, 2009, s. 17

Pokud bychom se přesunuli k rituálům spojeným s terapeutickými komunitami a skupinami Škoviera<sup>142</sup> zmiňuje rituály v terapeuticko – formativní praxi (první tři) a Valenta pro jeho častou frekvenci řadí ještě jeden další (zde čtvrtý v pořadí):

1. **rituál uvítací a rozlučkový;**
2. **rituály pasování a oceňování;**
3. **rituály společného jídla;**
4. **rituál zahájení a ukončení aktivity** (myšleno je při vstupu do rolí nebo hracího prostoru a následného vystoupení z něj).

Z těchto rituálů je pro práci s loutkou využitelný zejména první, druhý a potencionálně i čtvrtý (např. dítě, nebo uživatel apod. si zhotoví svou loutkovou podobiznu při rituálu přijetí a následně při svém pasování jeho loutka dostává vyšší pozici v imaginárním žebříčku, jímž může být i cesta, nebo frčky či ozdoby apod.).

V předchozí kapitole jsme přešli z preteatrálního rituálu k rituálu paradivadelnímu dále bychom ale také měli stanovit pomyslnou čáru mezi rituálem a divadlem. Richard Schechner<sup>143</sup> je dělí následovně:

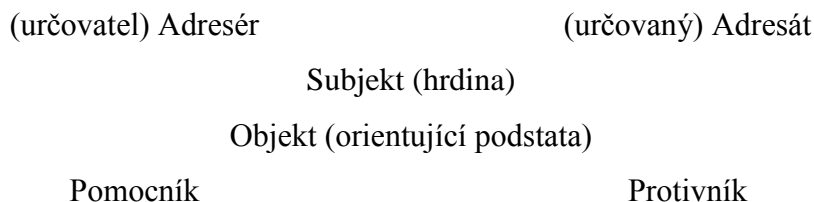
ÚČINNOST (rituál)	ZÁBAVA (divadelní umění)
Výsledek	Zábava
Spojení s nepřítomnými Jinými	Jen pro zde přítomné
Likvidace času, čas symbolický	Zdůraznění našeho „ted“
Přivolání Jiných sem	Obecenstvo jsou ti Jiní
Účinkující je v transu, „posedlý“	Účinkující si je vědom své funkce
Obecenstvo se účastní	Obecenstvo pozoruje
Obecenstvo věří	Obecenstvo vyjadřuje uznání
Kritika je zakázaná	Kritika je očekávaná
Kolektivní tvorba	Individuální forma

Přičemž Jurkowski uvádí i existenci jevů a divadel na pomezí tohoto dělení, pomezí rituálu a divadla (např. vajíng). Nelze tedy tuto hranici vymezit nijak dogmaticky a je jisté, že se bude vždy určitými aspekty – ať už hovoříme o provázanosti oživení či o poslání animátora jakožto protagonisty - slučovat.

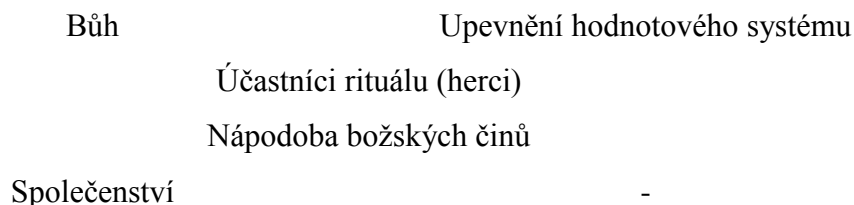
<sup>142</sup> In Valenta, 2011, s. 73

<sup>143</sup> In Jurkowski, 1997, s. 263

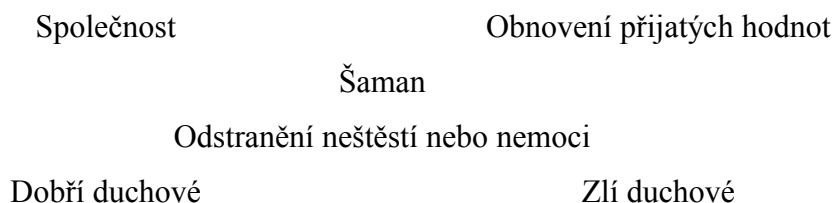
Jurkowski<sup>144</sup> také poukazuje na **rozdíl mezi akcí šamana a rituálem** a to dle Greimasova diagramu:



### RITUÁL



### AKCE ŠAMANA



Analýzou tohoto jevu autor dochází k úvaze, že „se z rituálu vyvinula „aristotelská“ forma dramatu, zatímco šamanská akce se stala základem představení řízené orátorem.“<sup>145</sup> Dodává však, že to nelze tvrdit dogmaticky díky prolnutí dramatických a epických prvků. Je pravdou, že někteří autoři akci šamana a rituál nerozlišují a hranici mezi nimi nestanovují či ji konkrétně nespecifikují a nevymezují. Podobně Valenta<sup>146</sup> definuje **šamanismus** jako: „institut zabývající se spojením s duchy a parasvěty (předků, totemických, animistických či manistických sil) a disponující

<sup>144</sup> 1997, s. 270

<sup>145</sup> Jurkowski, 1997, s. 270

<sup>146</sup> 2011, s. 74

instrumentářem terapeutických prostředků extatických, které slouží k dosažení změn vědomí (rostlinné drogy, rytmické pohyby, rytmické nástroje – především bubny...).“ Současně ho ale nijak nevymezuje vůči rituálu. Chápe šamana jako někoho využívající rituál. Pernica<sup>147</sup> uvádí, že šaman je silná osobnost vědomě ovládající své stavy proměněného vědomí. Takovýto medicinman není jen nemocný (např. epilepsií), ale dokázal někoho uzdravit nebo sebe uzdravit anebo dokáže svou nemoc vyvolat a ovládnout či jinak překonat a využít k duchovní cestě.<sup>148</sup>

Na rozdíl od šamanismu, či šamanské akce lze v literatuře nalézt hojně dělení rituálu z různých hledisek. My se podobným zabývat nebudeme, pouze odkážeme na literaturu antropologů V. Turnera, A. van Gennepa a dalších. Pro naše potřeby je toto téma dostatečně rozpracováno v publikaci „Dramaterapie“ od prof. Milana Valenty, kde je zachycen skloubený pohled antropologicko - terapeutický jako takový. O Čem bychom se však chtěli zmínit, je využitelný „instrumentář“ prvků vhodných k práci s loutkou ve skupině vzhledem k rituálu, či akci šamana. Prof. Landy<sup>149</sup> uvádí konkrétní příklady využití loutky například v praktikách *voodoo*, kde loutka představuje nepřítele a násilí na ni prováděné má za úkol nepřítele poškodit či mu jinak ublížit. Vogulská vdova pečuje o loutku svého zemřelého manžela a podobně čipejanská matka si vytvoří náhražku svého zemřelého syna a také o něj pečuje, hovoří s ním apod. (Tyto rituály se opět vztahují k „říši mrtvých“ ke kterým má loutka analogicky „nejblíže“. Nemusí to být ale loutka, jak jsme na ni zvyklí, ale i např. totem, jako přetváření mrtvého.) „Rituální činnost (s loutkou, pozn. autoři) se tak stává dramatickou, protože vyžaduje od subjektu vytvoření obrazného světa pomocí symbolických prostředků.“<sup>150</sup> Nejedná se o empirický svět, nýbrž o svět subjektivního prožívání, kde „...loutka se přetváří v lidskou bytost, na kterou mohou (subjekty, lidé, pozn. autoři) projekovat své psychické stavy. Ovládnutím zástupné reality, jež je ve skutečnosti mimo jejich kontrolu, tak subjekty dosahují určitého saturování potřeb.“<sup>151</sup> Pokud bychom tedy hledali zejména praktické využití loutky v terapeuticko - formativním procesu vzhledem k informacím, které jsme se v této kapitole dozvěděli, bylo by to vyrobení loutky jako zástupného předmětu pro „vypovídání se“ s mrtvým. Obdobně píše i Majzlanová. „Cez

---

<sup>147</sup> In Valenta

<sup>148</sup> Např.: podle Turnera (2004) v rituálu *Isoma* jako hlavní léčitel a jeho společnost vystupují dříve stížení stejným problémem a tvoří tak zároveň komunitu se stejnou zkušeností více zmíněný Turner; o šamanismu Valenta (2011)

<sup>149</sup> In Valenta

<sup>150</sup> Valenta, 2011, s. 74

<sup>151</sup> Tamtéž

bábky klient vyjadřuje svoje najvnútornejšie myšlienky a vyslovuje emocie a otázky, ktoré sa týkajú straty vzťahu so zosnulým človekom.<sup>152</sup> Obsahem by mohli byť nevyřešené spory, neřečené myšlenky, poslední sbohem a podobně. Znamé jsou také „zásnuby“ mrtvého do světa „Za“. Pro vyrovnání se se smrtí blízkého a pro poslední sbohem by tedy bylo možné využít i obdobný rituál zásnub s ní. Podobné rituály však závisí na zakázce. Například nenalezené tělo lze vymodelovat do loutky a pohřbít apod.

**Význam rituálních symbolů** je jistě obsáhlou kapitolou. Může to být „...skoro vše, každé gesto, každá píseň či modlitba, každý úsek prostoru i času, představuje něco jiného než je jeho původní význam.“<sup>153</sup> V dramaterapeutickém procesu se o výčtu symbolů a prostředků rituálu hovoří jako o „jazyku rituálu“ a Valenta<sup>154</sup> jmenuje „...masky, gestiku, posturiku, rytmiku a opakování, monotónní zpěv.“ (Může sem patřit i loutka) Zároveň však to „něco jiného“ ona symbolika může být i polysémické tedy mnohoznačné. Turner se na tuto mnohoznačnost dívá ze dvou úhlů pohledu. Jednak na každý **symbol jednotlivě**. Tehdy vynikne jejich mnohoznačnost. Pokud tomuto rozdělení chceme porozumět, musíme rituální symboly v něm seřadit jako Turner do tří souborů a to: zepředu/dozadu; zleva/doprava; shora/dolů. Toto dělení „funguje“ v rituálním prostoru a hierarchii. Např. levá strana je dívčí, ale pravá mužská. Nahoře je šaman či jinak lék a pod ním léčený či nemocný. Vzadu je smrt, vepředu život. Také platí pravidlo, že se v různých rituálech různé tyto hodnoty můžou obracet.<sup>155</sup> Pokud chceme nalézt **polysémický symbol**, musíme nalézt symbol opakující se v různých polohách. Turner uvádí při obřadu *Isoma* symbol bílé slepice jako ženy, léčené a života a červeného kohouta jako muže, léku ale současně smrti. Bílá slepice značí stejně jako červený kohout více symbolů najednou. Zároveň se však na toto symbolické vyjádření můžeme dívat **holisticky** tedy jaksi celistvě. Tehdy vyplyne spíše sémantika celého obřadu a vyjádření symbolů v kontextu jediné podstaty. Prof. Valenta v podobné souvislosti, ale z jiného úhlu uvádí takzvanou **specifickou symboliku**, která je buď **materiální** (uniforma, totem, loutka, přívěšek, již zmíněný kohout...) nebo **nemateriální** (pozdrav, erb, hymna, ale i ustálená řeč nebo formule aj.). Jiné skupiny přechodových rituálů či symbolika rituálních prostředků podle Arnolda

---

<sup>152</sup> 2004, s. 117

<sup>153</sup> Turner, 2004, s. 27; viz výše kap.: „Definice a etymologie loutky“ a význam jednotlivých rostlin v rituálech

<sup>154</sup> 2011, s. 86

<sup>155</sup> Turner (2004) uvádí i chybně zařazené pravidlo, že ženy jako neblahé a nečisté stojí v tomto dělení vlevo a muži naopak vpravo jako čisté a blaží. Stejně jako v předchozí větě tak i v dělení hieratickém svrchu dolů platí různost a to ženy jak nahoře, tak i dole.



van Gennepa<sup>156</sup> často se opakující a tedy tak i využitelná v terapeuticky - formativním procesu jest: Vlasy a manipulace s nimi (užívá se i u *voodoo* loutek), rouška a zahalování hlavy, zvláštní jazyky, bičování a rány, „poprvé“ (vše, co je poprvé), nošení (např. přes práh), sexuální rituály. Z pohledu terapeutického Lévi-Straus<sup>157</sup> hovoří o rituálu a symbolech v něm užitých jako o podněcovatelích citů a tužeb. Turner dále podotýká, že rituál (hovoří o rituálu *Isoma*) se „...týká celé osobnosti, nejen „myslí“...“<sup>158</sup> a symboly v něm jsou „...souborem evokačních nástrojů k vzbuzování, odvádění a kultivování silných emocí, jako je nenávisť, strach, rozrušení a zármutek. Jejich součástí je účelovost a aspekt „usilování“.“<sup>159</sup>

Toto tvrzení o rituálu náboženském dalo by se vztáhnout či jisté jeho aspekty i na rituál terapeutický. Valenta hovoří o rituálu jako o **zdroji imaginace, symbolizace, metafor** a mimo jiné i **struktury**. Je prostředek k nastolení **estetické distance**. Je ideální **při práci se statusem, identitou a pozicí**. Pokud ho využijeme jako „rituál zahájení a ukončení aktivity“, je jasným přechodem mezi světem „jako by“ a světem „teď a tady“. Spatřuje v něm „...protiváhu k postmodernistickému a „high-technokratickému“ způsobu života.“<sup>160</sup> Zároveň také uvádí existenci nepravých rituálů v moderní společnosti jako saturaci rituálních potřeb člověka.<sup>161</sup> Těmito **nepravými rituály** jsou např. média a jejich ritualizované zprávy, reklama a různé TV show. Opakem, **skutečným rituálem**, jest „...zprostředkování vztahu, rituál je jakousi anamnézou na kolektivně sdílené hodnoty a toto „rozpomínání se“, představované rituální performací, má terapeutický účinek.“<sup>162</sup> Rituál „...propojuje individuální vědomí a podvědomí s kolektivním, je příležitostí k očištění.“<sup>163</sup>

---

<sup>156</sup> 1997, s. 153 – 163; uvádíme podle Valenta, 2011, s. 67

<sup>157</sup> In Turner, 2004

<sup>158</sup> 2004, s. 50

<sup>159</sup> Tamtéž

<sup>160</sup> 2011, s. 83

<sup>161</sup> Je zajímavé, že v místním jazyce Ndembuů rituál znamená „povinnost“ či „zvláštní závazek“. Má se však na mysli vůči „stínům předků“ nikoli k potřebě lidské bytosti. (Turner, 2004)

<sup>162</sup> Babyrádová in Valenta, 2011, s. 63

<sup>163</sup> Babyrádová in Valenta, 2011, s. 72; jako zdroje kapitoly: Blecha, 1999; Jurkowski, 1997; Magnin, 2005; Malíková, (in Svět loutek včera a dnes: Muzeum loutkařských kultur Chrudim), 1997; Sklenář, Sklenářová, Slabina, 2002; Turner, 2004; Valenta, 2011; van Gennep, 1997; Večerková, 2009; Wikipedie

## 4.2 Historie loutky v divadle<sup>164</sup>

*„Loutkové divadlo může na jevišti zveřejnit jak makrokosmos světa, tak i mikrokosmos lidské duše. Poučení současným vývojem genetiky již víme, že oba tyto světy mají k sobě překvapivě blízko.“<sup>165</sup>*

Ačkoli byly i v Egyptě nalezeny sošky s pohyblivými pažemi, jejich užití jako loutek pro divadlo není jednoznačně doložitelné (byly to nejspíš hračky pro děti). Avšak co můžeme říci s jistotou je, že loutkové divadlo bujelo v oblasti, jež jsme dlouhé roky nazývali kolébkou evropské kultury tedy v Řecku, kde bylo součástí hostin, ale i pouličním uměním. Hrál se pantomimicky a dokonce známe i jméno jednoho z nejslavnějších loutkoherců. Zval se Pothinos. Jako vše od Řeků, přijali Římané i loutkové divadlo za své, i když toto umění nepobíralo dle Magnina takové pozornosti jako jiné kulturní výdobytky řecké. Posléze se však rozšířilo a těšilo nemalého zájmu především různých filozofů. Právě z jejich per máme nejčastější důkazy o těchto divadelních loutkách, když člověka přirovnávají k „loutce v rukou božích“ apod. Blízký východ se také může pyšnit loutkami (Persie, Konstantinopol, Káhira) a co je zajímavé, už tehdy se i v této oblasti používal takzvaný *castellet*, což je „scéna s prvky hradní architektury.“<sup>166</sup> (Dokonce i v Číně je pozorován podobný typ *castellet*, avšak s hlubší tradicí) Pokud tedy hledáme inspiraci pro formování divadla v Evropě, s největší pravděpodobností budeme muset pohlédnout směrem k východu, kde „...mnohem dříve vyspěli z lidových obřadů v samostatnou uměleckou formu.“<sup>167</sup> Inspiraci ale hledejme i v Evropě a to zejména v naší (pohanské) folklórní tradici.

Se začátkem středověku můžeme pozorovat v zhýralé antice jakési opětovné navrácení k víře, ačkoli zde je to víra křesťanská. Objevuje se nový druh loutek hieratických, avšak v podobě krucifixů, madon a různých svatých. Děje se tak hned po době symbolické, která předcházela hieratickým loutkám i v jiných kulturách (z výše uváděných např. Egypt, Řecko, apod.). „Od XI. Století někteří církevní hodnostáři a kněží prudce, avšak bezvysledně potírali jakékoliv pokusy o sestrojení či dokonce výrobu mechanicky pohyblivých soch. Zdálo se jim, že tyto sochy přivolávají mrtvé světce a mučedníky zpět k životu a považovali to za trestní vyvolávání mrtvých, téměř

---

<sup>164</sup> Aristokratické a lidové dle Magnina

<sup>165</sup> Makonj, 2007, s. 50

<sup>166</sup> Blecha 1999, s. 5

<sup>167</sup> Blecha, 1999, s. 4

za jakousi nekromantii.“<sup>168</sup> Přesto byly tyto výjevy pohyblivých soch a dokonce jakýchsi celých scénérií spojených s vírou běžné i v kostelech.

Od „ožívajících“ náboženských symbolů se přesuňme zpět k divadlu loutkovému. Henryk Jurkowski zde mluví o druhé **fázi narativní**, vyprávěcí (příčemž první fázi vývoje chápe jako **pantomimickou**). Nejvýstižnější a zároveň nejspíše nejtypičtější výjev můžeme vidět na kresbě z druhé poloviny 12. st. v kodexu „*Hortus deliciarum*“ jehož autorkou je abatyše Herrada z Landsbergu. Kresba zvaná „*Ludus monstrorum*“ zobrazuje dva odkryté (není divu, když všechno to skryté, nepřiznané „vodičství“ technologicky praktikované na sochách bylo považováno za magii, hodnou k odsouzení) vodiče a souboj dvou rytířů na provazech.<sup>169</sup>

Největší loutkový „boom“ a počátek čehosi, co poznamenalo i naše kraje můžeme zaznamenat v Itálii v 15. a 16. st., kdy nejenom že kvetou pouliční plebejská loutková představení, ale dokonce se zakládají i kamenná divadla se stálým repertoárem a návštěvností. Sem spadá Jurkowského 3. fáze loutkového divadla v Evropě a tedy **fáze užívání dramatických textů**. Asi nejslavnějším takovým divadlem je *Fiando* v Miláně. Loutky zde hrály široký repertoár od tragédií jako „*Nabuchodonozor*“ přes balet až k romantickému melodrama. Užívají se zde loutky voděné na železné tyči a se spoustou téměř neviditelných nití, jež pohybují malýma ručkama. Tyto loutky jsou dnes známé jako marionety (Italsky fantoccini, puppi, pupami. Název Marionette pochází z Francie, kde se tak zvou loutky všeobecně. Vznik tohoto slova odvozujeme od zdobného jména Marie. Jak už jsme si řekli, různé hieratické loutky byly užívány, ač se tomu církev snažila všemožně zabránit a nejinak toho bylo i u této mimo jiné patronky námořníků. Figurek Marií bylo tolik, že se nakonec tento zdobný název „biblické bohorodičky“ začal užívat lidově. „Jména marionette se užívalo v XVI. Století nejen pro nejrůznější pohyblivé sošky kultovní i světské, ale neuvěřitelně bizarním rozšíření významu byly tímto jménem označovány i loutky zdánlivě nadpřirozených vlastností a zvířata, jimž pověra přisuzovala čarodějnou moc působit zlo a o nichž obžaloby tvrdily, že je domnělí čarodějníci chovají a živí ve svých příbytcích jako služebné demony a *bůžky*.“<sup>170</sup>) Vně těchto kamenných divadel od trhu k trhu a od vesnice k vesnici kočují (většinou však po svých) maňáskáři se svým castelleto. Lidové loutky přebírají mnohé z typologie postav *komedie dell'arte* či je kombinují. „Opona je zdvižena a Pulcinella

---

<sup>168</sup> Magnin, 2005, s. 35

<sup>169</sup> Viz Příloha 1.

<sup>170</sup> Magnin, 2005, s. 65

hlučně vládne na scéně. Černá sametová škraboška mu kryje horní část obličeje, jeho vzpřímená postava je upjata do bílé kazajky, na hlavě čepici, rovněž bílou, v podobě mirthy. Je to pro nás zcela nový typ, který nemá jinde obdoby, napůl Harlekýn a napůl Pierot.<sup>171</sup> Z Itálie se loutky „šíří“ (zatěžko soudit zda slovo šíří je tím pravým slovem v kontextu, jelikož jak sami můžeme vidět, loutky jsou propleteny téměř s každou kulturou a vyvíjí se nezávisle na sobě v kulturně odlišném prostředí; my máme na mysli především loutky divadelního užití a typologie italské) dále do západní Evropy jmenovitě do Portugalska, Španělska a Francie. V Anglii loutkáři napodobují velká divadla a hrají alžbětinská dramata. Ve Francii dosáhnou loutkohry úspěchů i na královském dvoře. Utvoří se zde známé loutkářské rodiny (např.: Brioché) a sama subjektivizace dojde tak daleko, že loutky jsou nahrazeny dětmi „...které se ovšem na jevišti pouze pohybovali a činili posuňky..., zatímco dospělí herci, ukrytí v zákulisí, za ně mluvili a zpívali...“<sup>172</sup> To bylo roku 1786. Touha po naprostém přiblížení člověku se uzavřela. Dětem jako loutkám samozřejmě předcházela snaha o technickou dokonalost, kdy v marionetách technici vedly nitě loutkou a jediné, co bylo nepodobné člověku, pak byla železná tyč z hlavy marionety, kterou nitě pokračovaly až do rukou vodiče (podobnou technickou a vodičskou dokonalost můžeme vidět v japonském Burnaku do dnešních dob)<sup>173</sup>. Právě v 18. století zažívá loutkové divadlo ve Francii úpadek a jen chabou záchranu nachází v cestě blíže k objektu, za čínskou stínohrou.

Nejtypičtější loutkové divadlo v 18. st. v Evropě je divadlo kočovné, marionetové, ale i maňáskové. Kočují především Italové, ale také Nizozemci a Angličané a šíří své divadelní i loutkové znalosti po starém kontinentu.

#### 4.3 Dějiny českého loutkového divadla

Nejběžnější dělení, se kterým se setkáme je následující:

- etapa kočovných marionetářů (od zač. pol. 18. st. do přelomu 19. a 20. st.),
- etapa amatérských loutkářů (končí kolem roku 1949),
- etapa profesionálních loutkových divadel (po roce 1949).

---

<sup>171</sup> Magnin, 2005, s. 46

<sup>172</sup> Magnin, 2005, s. 118

<sup>173</sup> O tom např.: Brocket, 1999

Zajímavé je, že v tomto dělení se historici zaměřují na loutky marionety a nebadají jinými směry. Samozřejmě i u nás byla lidová tradice v různých obřadech a pohanských kultech. Pro ty je nejtýpější užití takzvaných **tyčových loutek**, které v našem folklóru můžeme vidat do dnešních dob (např. jarní rituál vynášení smrti zimy Mořeny\Morany nebo dubnové „Čarodějnice“).<sup>174</sup>

#### 4.3.1 Etapa kočovných marionetářů

Když si dnes zajdeme na loutkové představení, očekáváme ony malé dřevěné postavičky na tyči a na nitích, jejichž původ už jsme si vyložili výše. Italové své marionety rozšířili po celé Evropě a k nám se dostaly samozřejmě také. Avšak hry, které se u nás hrají, nemají s Italskou vlašskou operou či s komedií dell'arte mnoho společného. Ve skutečnosti naše loutkové divadlo svým vkusem i obsahem nejvíce čerpalo od našich západních sousedů – Němců a Rakušanů. Právě zde se zrodily typy smutných králů, ctnostných princezen, statečných vojevůdců, proradných ministrů. Inspiraci hledejme tedy v barokní *hauptakci* (hlavní a státní akce) a poté také v Německé *truchlohře* se svou snahou připodobnit se aristotelovským pravidlům. Avšak počátkem je alžbětínské drama, které kočovní herci a komedianti z Anglie šířili především do Německa, ale také dále po Evropě. Hrál se v kombinaci loutkové a neloutkové divadlo ale „...asi v polovině 18. století již specializovaní loutkáři různých národností na českém území převažovali.“<sup>175</sup> Hráli ještě ansáblově, ale brzy „předali“ své řemeslo domácím a vznikla takzvaná éra kočovného českého loutkového divadla. Jmenujme významné loutkářské rody jako: Kopečtí, Maiznerové, Dubští, Kočkové atd... Tyto rodiny vyhledávaly publikum především na vesnicích, kde krom zábavy plnili i „významné společenské funkce“<sup>176</sup> Autoři zde míní ony neúmyslné národní obroditelské významy loutkového divadla. Ve 20. letech 19. století s nástupem větvení loutkářských rodů počíná skutečný marionetový boom na území Čech a svého vrcholu dosahuje v 2. polovině 19. st. Je ironií osudu, že zrovna když je tento druh divadla nejrozšířenější, tak koncem 1. pol. 19. st. začíná a v 2. pol. vrcholí soumrak kočovného českého loutkového divadla, aby počátkem století 20. mohla přijít loutkářská renesance. O loutkovém divadle v 18. a 19. století by se daly psát celé studie a jeho významy pro

---

<sup>174</sup> Viz výše

<sup>175</sup> Blecha, Jirásek, 2008, s. 28

<sup>176</sup> Blecha, Jirásek, 2008, s. 29

země České jsou zajisté nemalé, avšak my se zde tomuto tématu věnovat zevrubněji nechceme.<sup>177</sup>

#### 4.3.2 Etapa amatérských loutkářů

Tato etapa začíná touhou po legitimizaci loutky a loutkového divadla, které na konci 19. stol. bylo kdesi na okraji kulturního zájmu veřejnosti a narůstá až do druhé světové války. Zač. 20. stol. až konec 1. světové války je popisován jako loutkářská renesance. Ta je charakterizována intelektuálními zájmy výtvarníků a literátů, jež se pohybují kolem popularizátora loutek doktora Jindřicha Veselého. Od konce války do války druhé je toto období typické vznikem amatérských scén a končí legislativním zrovnoprávněním s ostatním divadelnictvím.

Roku 1912 se započalo (iniciace Veselého) s vydáváním prvního loutkářského revui na světě **Český loutkář**. Avantgarda této etapy nesmlouvavě boří zaběhnuté tradiční loutkářství. Objevují se loutky nových typů a hledá se inspirace na východě v loutkách *wajang* či *burnaku*. Pro představu uveďme dnes už legendární Skupovy loutky Spejbla a Hurvínka a scény směřodátne pro vývoj jak českého, tak i evropského loutkového divadla: loutkové divadlo Umělecké výchovy v Praze na Vinohradech, Umělecká loutková scéna herečky Liběny Odstrčilové, letenská a později staroměstská Říše loutek, Loutkové divadlo Dělnické akademie (později DRAK) v Praze a loutkové divadlo dámského odboru Feriálních osad v Plzni.<sup>178</sup>

#### 4.3.3 Etapa profesionálních loutkových divadel

Po válce díky profesionalizaci a legitimizaci loutkových divadel se institucionalizují loutkové scény, což vede k zániku tradičních marionetářů. Také jsou zprvu (50. léta) tendence k jednotné typizaci loutek a to podle vzoru moskevského tedy k javajkám. Oboje je zásluhou především J. Malíka. „Se změnou společenského postavení loutkového divadla, s potřebou zkvalitnění jeho umělecké činnosti, souviselo

---

<sup>177</sup> Malíková (in Svět loutek včera a dnes: Muzeum loutkářských kultur Chrudim), 1997, více o repertoáru, scénografii, řezbářích a technologii Blecha, Jirásek, 2008, velmi podrobně historii a vlivy zachytil Česal, 1988

<sup>178</sup> Více o řezbářích a loutkách Blecha, Jirásek, 2008, obdobně a zvláště pak jednotlivé loutkářské scény zachytila Exnarová, Malíková (in Svět loutek včera a dnes: Muzeum loutkářských kultur Chrudim), 1997

také **založení Katedry loutkářství** při pražské Akademii múzických umění v roce 1952, jejíž absolventi začali přispívat k rozrůznění produkce profesionálních loutkových divadel.<sup>179</sup> V letech 60. se díky otevření loutkového divadelního prostoru a s ním i touze po jednotném tvaru inscenace postupně rozšiřují možnosti a typy používaných loutek (marionety, textilní, kovové, papírové, plastové loutky). Inspirace černým divadlem je neoddiskutovatelná. V letech 70. se k novému pojetí scénografie přidává i živý herec jako **odhalený vodič** a později i partner loutky. Výtvarné pojetí inscenace má často vedoucí roli. Loutkové divadelní inscenace jsou považovány za „...vrcholně divadelně-výtvarná díla...“<sup>180</sup> Významu nabývají ochotnické přehlídky **Loutkářská Chrudim a Jiráskův Hronov**. Léta 90. přinášejí pro loutky nové využití ve výtvarném (v sochařství, sochařských a sochařských jako podivné bytosti), divadelním, filmovém,<sup>181</sup> i počítačovém světě (především různé animace).

Pokud bychom celou etapu měli tedy shrnout, řekli bychom, že od legitimizace loutkových scén vede přes silně ovlivněnou výtvarnou stránku scénografie po osvobození loutky jako artefaktu k různým uměnovědným využitím.<sup>182</sup>

#### 4.4 Přístupy k loutce – předmětu

*„Jako může herec užívat slova, může užívat i předměty. Podle toho, jak předměty ukazuje a pohybuje s nimi, dostávají nové zvláštní významy a stávají se prvky vlastního jazyka. Jak pro herce, tak pro diváka zde čeká na objevení cesta k lidské fantazii, srozumitelná v každém jazyce a v každé kultuře.“<sup>183</sup>*

Než se pustíme do chronologického vývoje, zmíníme jisté fenomény předmětného loutkového odvětví. Na úvod je dobré si uvědomit, že věci nebo předměty reprezentují ve své subjektivizaci nejen **estetické** či **duchovní hodnoty**, ale také odráží „sociální a historický svět symbolickými znaky... mohl by zde být rekonstruován komplexní obraz současnosti v celé své polyfonii: především polyfonii kulturní, z níž zachycujeme modulace výpovědí, které jsou zároveň subjektivní i kolektivní,

---

<sup>179</sup> Exnarová, Malíková (in Svět loutek včera a dnes: Muzeum loutkařských kultur Chrudim), 1997, s. 42

<sup>180</sup> Blecha, Jirásek, 2008, s. 265

<sup>181</sup> Připomeňme režiséra Jana Švankmajera a jeho tvorbu, nebo film Krysař (1948); o tom více Bilík, 2000

<sup>182</sup> Zdroje: stejné jako etapa amatérských loutkářů + Bilík, 2000

<sup>183</sup> Lemion, Castingsová in Jurkowski, 1997, s. 227

**psychologické i sociální, antropologické i historické.**<sup>184</sup> Subjektivizované předměty naopak postrádají své praktické funkce.<sup>185</sup> Tento obecně platný vzorec nyní můžeme sami porovnat s Jurkowskího chronologickým dělením přístupu k loutce – předmětu. Necháme čtenáře, aby se sám v kontextu s úvodem kapitoly zamyslel nad následujícími rozpracovanými přístupy: magický a animistický, pedologický, plynoucí z literatury a přístup k předmětu v konzumní společnosti.

**Magický a animistický přístup** je spjat se societou a jejím prvotním kulturním společenstvím. Duchovní síly mají své reprezentanty, jakými jsou stromy, hory, řeky, územní celky apod. a prostupují jimi. Jsou všechny součástí Celku (přírody). Tato víra se týká i předmětů zhotovených člověkem (tím více, že některé mají sakrální funkce). Dokonce i v dnešní době se začíná objevovat jakýsi moderní druh animismu chápaného v kontextu fyziky, kdy nejmenší částice a vazby mezi nimi tvoří energii a tato energie pojí veškerou hmotu, dokonce i člověka a tedy prostupuje vším. I v tomto pojetí dochází k jakémusi návratu ke kořenům.

„**Pedologická inspirace** využívání předmětů v loutkovém divadle vychází z dětského pokoje, plného hraček“<sup>186</sup> Všichni jsme si hráli s hračkami, které měly antropomorfní či zoomorfní formu a tyto hračky pod našimi vymyšlenými příběhy „hrály“ v nejrůznějších smyšlených či dříve slyšených příbězích v rozličných rolích. V dětském pojetí je „život“ přisuzován věcem dokonce, i když si nehrají. Objevují se názory, že tento jev je geneticky zděděné animistické pojetí skutečnosti. Rheims tvrdí, že dítě si po identifikaci s předmětem počíná jako se svým alter egem. Předmět mu pomáhá se vyrovnat se svými konflikty. Rheims vidí paralelu v prvotních společenstvích, kde vůdce kmene v masce fetiše objevuje svou tvář.

Věci figurovaly v alegorické **literatuře** odedávna. Společně se zvířaty metaforicky poskytovaly lidské typy, vady, pošetilosti, vášně a často v bajkách poskytovaly mravní či jiné ponaučení. Pronikly i do pohádek (hojně u Andersena) a začaly se objevovat u avantgardy (surrealisté, dadaisté).

V dnešní době jsme přijali koncept **konzumní společnosti**. Uzavřeli jsme konsens, že se budeme obklopotvat věcmi, bez kterých je život jen těžko představitelný. Podle Baudrillarda slouží věci nejen k řešení problémů praktických, ale zároveň i psychických a sociálních. Věci, kterými se obklopujeme, nám vládnu. Jsme na nich

---

<sup>184</sup> Bellasi, Lalli in Jurkowski, 1997, s. 222

<sup>185</sup> Nikoli však absolutně; viz kapitola: „Loutka jako metafora (metaforické spojení, jev opalizace)“

<sup>186</sup> Jurkowski, 1997, s. 218



závislí. A zde je čas pro starověkou magii. Jen trochu naruby. Loutka neovládá loutkáře, nemá kouzelnou moc, kterou by šaman prostřednictvím své akce nebo jiný kmenový vůdce v rituálu<sup>187</sup> ovlivnil ve svůj prospěch. Jedná se zde o něco jiného. Jedná se o vyproštění. Loutkář získává nadvládu nad věcí a ve své podstatě ji zbavuje své funkce, aby si ji v rámci své fantazie podrobil a tím došlo i k satisfakci v divákovi – příslušníkovi konzumní společnosti.<sup>188</sup>

#### 4.5 Na závěr

*„Umění je odlesk ducha ve světě smyslů.“<sup>189</sup>*

Nechceme *mísit svůj krok s tancem géniů*, ale přesto zvolíme na závěr historické části několik úvah z per jak jejich, tak i z našich klávesnic. „Dějiny loutkového divadla si můžeme představit jako dějiny práv, která člověk loutce udílí.“<sup>190</sup> Myšlena je sama subjektivizace navzdory faktu, že loutka je objekt, ale také právo být jevištní postavou. Pokusy minulého století však vedou jinam. Loutka se stále více zpředměňuje či ritualizuje a odantropomorfizuje. Snad je to jako u výtvarného umění, když se díky nástupu fotografie začaly hledat nové cesty vyobrazení. Analogicky možná nová doba (plná robotů, kteří již téměř dokonale a především samostatně kopírují lidské pohyby) vede k hledání jiných cest i u loutek a tedy jakožto loutek – předmětů, či je to pouhý návrat ke kořenům, návrat k ekologii naší planety, jakési zmoudření po dlouhých letech obdivu v sebe samé se nám otevírají oči a my vidíme mnohé z krás, které jsme až do této doby vidět ani nemohli... „Ostatně dějiny loutkového divadla o tom hovoří jasně: ve svých počátcích byl ritualizovaný předmět dokonce iniciátorem vztahu, který pak postupně degeneroval na lidskou manipulaci s předmětem tak, jak iniciativu ve vztahu přebíral lidský subjekt, který se postupně přestával vztahovat k předmětu, ale naopak si vynucoval, aby se předmět vztahoval k němu.“<sup>191</sup> Anebo je to jak píše Jurkowski ono ovládnutí vladaře?<sup>192</sup> Odpovědi nám poskytne nejspíš historizace současnosti a tedy čas, jenž sebou nese náhled na dobu i její otázky či problémy.

---

<sup>187</sup> Viz kapitola „Úsvit loutky v rituálech“

<sup>188</sup> Zdroj a zároveň více v Jurkowski, 1997

<sup>189</sup> Steiner, s. 258, 2008

<sup>190</sup> Jurkowski in Makonj, 2007, s. 119

<sup>191</sup> Makonj, 2007, s. 102-103

<sup>192</sup> Viz kapitola: „Přístup k loutce – předmětu“

## PRAKTICKÁ ČÁST

Zde se autor bakalářské práce pokusí specifikovat vhodné skupiny pro práci s loutkou a také zachycení různých loutek v různé časové ose v terapeuticko – formativním procesu. Dále se specifikuje na práci s předmětnou loutkou, u které hledá model práce, zkušenosti jiných, jevy, které se při práci se skupinou vyskytují apod. Autor využívá metod kvalitativního výzkumu.

## **5 Cíl výzkumného šetření**

Parciálním cílem je sledování dílčích fenoménů (popsaných v teoretické části) vyskytujících se v loutkovém divadle, ale také sledování projektivních, katarzních a abreakčních projevů či projevů korektivní zkušenosti při práci s předmětnou loutkou a příběhem ve skupině účastníků. Dále pozorování stereotypů a tradic opakujících se v příbězích, podobnost a rozdílnost v pojetí příběhu a loutky - předmětu při práci s různými skupinami.

Hlavním cílem vycházejícím svým způsobem z předešlého je stanovení konstruktů či lépe techniky vhodné pro tuto práci. Zdokonalování této techniky a její zachycení při práci s různou klientelou. Stanovení klientely vhodné pro práci s předmětnou loutkou (a s loutkou obecně) jako terapeuticko - formativním nástrojem.

## 6 Použité metody

V této části popíšeme užití metody při výzkumném šetření a zařadíme je do konkrétních situací z praxe. Také popíšeme a charakterizujeme výzkumný soubor.

### 6.1 Výběr souboru

Při volbě výzkumného souboru jsme použili „**metodu příležitostného výběru**“. Ta „...je ve své podstatě velmi jednoduchá. Její základní princip spočívá v tom, že využíváme příležitostí, které se nám v průběhu realizace výzkumu nabízejí, k tomu, abychom získali účastníky výzkumu.“<sup>193</sup> Výzkumník volil tedy skupiny jemu dostupné v rámci praxe anebo v rámci vhodných příležitostí, které se naskytly např. ve waldorfské škole, kde jeho žena vykonávala praxi či u sešlosti jeho přátel nebo při příležitosti nepřítomnosti vedoucího pracovníka při zájmovém dramatickém kroužku s klienty s mentálním postižením. Praxi výzkumník vykonával ve středisku výchovné péče (SPC) a dětském domově (DD). Jak upozorňuje Miovský snažili jsme se vyhnout takzvanému „chudému výzkumnému vzorku“, který hrozí u malého spektra rozdílnosti ve skupinách a absenci antitypů a proto jsme volili různá působiště a různé skupiny účastníků, protože byla také nutná jistá dávka improvizčních schopností výzkumníka reagovat na dané příležitosti. Pro přehlednost uvedeme, s jakými skupinami výzkumník pracoval a specifika<sup>194</sup> daných skupin:

- **s klienty s mentálním postižením** (v rámci neziskové organizace a dramatického kurzu; počet účastníků byl 8 z toho 4 mužského a 4 ženského pohlaví; počet je uváděn vyjma asistentů; Při práci s účastníky s mentálním postižením se může projevit změněné vnímání (zrakové vnímání je zpomalené, má snížený rozsah a prostorové vnímání, je inaktivní, nediferencované vůči tvarům, barvám, předmětům; hmatové vnímání má sníženou citovost; s tím je spojena i špatná koordinace pohybů). Musíme brát zřetel na konkrétní myšlení. Specifické jsou pozornost (je unavitelná, nestálá a má snížené pole),

---

<sup>193</sup> Patton in Miovský, 2006, s. 134

<sup>194</sup> Vztahující se k práci s loutkou.

emoční prožívání, vůle a aspirace (často nadhodnocování či podhodnocování); výzkumník pracoval s účastníky s lehkou mentální retardací (LMR), pro kterou je příznačná snížená inteligence (IQ 50-69) a řečové, pohybové a sociální dovednosti);<sup>195</sup>

- **s dětmi ze sociálně nepodnětného prostředí nebo s dětmi zanedbávanými, týranými** apod. (děti z DD, počet účastníků 7 z toho 5 kluků a 2 holky ve věku 7-12 let; v DD jsou často děti z citově či sociálně nepodnětného prostředí. Nemusí mít tak silnou motivaci k práci. Při činnosti s loutkou se může projevit zmatek z vlastních pocitů, jiné citové prožívání dítěte, než u intaktní populace, emoční plochost, dráždivost až agresivita. Také nízká míra spontaneity, sebehodnocení či naopak vysoká saturace potřeby jistoty. U dětí týraných či zneužívaných je to navíc strach nebo zmatek v sociálních situacích, pasivita...);<sup>196</sup>
- **s dětmi při preventivně - výchovném pobytu v SPC**, u kterých hrozí poruchy chování (bylo 8 dětí, 4 kluci a 4 holky ve věku 8-15 let; S dětmi při preventivně – výchovném pobytu ve SVP je vhodné rozvíjet sociální vztahy (děti s poruchami chování se vyznačují problematickým navazováním přijatelných sociálních vztahů a jejich následného udržování; na tom se dá s loutkou jako prostředkem ke změně dobře pracovat). Také je vhodné rozvíjet regulaci emocionality a kladné citové prožívání. Pozitivně stimulovat hodnotový žebříček a sebehodnocení. Ve SVP se také mohou vyskytnout jako v DD děti ze sociálně či citově nepodnětného prostředí. Pro ně platí výše popsaná charakteristika práce a specifík);<sup>197</sup>
- **s žáky ze školy, kde se užívají alternativní výukové metody**, a tak je zde běžně vyšší kumulace dětí s různými handicap, postiženími apod. (waldorfská základní škola; jedenáctičlenná skupina ve složení 5 dívek a 6 kluků ve věkovém rozpětí 9-10 let; ve třídě byli dva integrovaní kluci s LMR (viz výše) a jeden s autistickými rysy (pervazivní vývojové poruchy se vyznačují takzvanou triádou znaků, do které spadá

---

<sup>195</sup> Valenta, 2007

<sup>196</sup> Vágnerová, 2008

<sup>197</sup> Tamtéž

narušená sociální interakce, omezená komunikace a stereotypní chování));<sup>198</sup>

- **se souborem intaktních osob** pro komparaci (věkem 20-40let; 7 účastníků z toho 4 ženského pohlaví a 3 mužského; u ostatních účastníků bylo podmínkou, aby to byl okruh osob v rámci kompetencí speciálního pedagoga).

Pro výběr účastníků k interview jsme užili navíc (krom již zmíněné metody příležitostného výběru, kdy stále výzkumník improvizoval při příležitostech, do kterých se dostal např. s J. Veselým při dramaterapeutickém výcviku) „**metodu záměrného výběru**“, kdy jsme vyhledávali jedince se zkušeností při práci s loutkou v terapeuticko – formativním procesu. Metoda záměrného výběru tedy „...znamená, že na základě stanoveného kritéria cíleně vyhledáváme pouze ty jedince, kteří toto kritérium (nebo soubor kritérií) splňují a současně jsou ochotni se do výzkumu zapojit.“<sup>199</sup> Máme-li být konkrétnější, ve volbě strategie námi vybrané, byla to strategie „**prostého záměrného výběru**“ a tedy „...bez uplatnění dalších specifických metod či strategií vybíráme mezi potencionálními účastníky výzkumu...“<sup>200</sup> K tomu jsme přistoupili zejména pro nemožnost jakéhokoliv dalšího výběru, jelikož vzorek jedinců, respektive kritérium, podle kterého jsme je vybírali, bylo příliš úzké.

## 6.2 Získávání kvalitativních dat

Pro proces sběru dat jsme zvolili hned několik metod. První z nich je metoda pozorování. **Pozorování** charakterizujeme jako „...živý (smyslový) obraz objektivní reality, který je výběrový, soustředěný, účelový a aktivní...“<sup>201</sup> Metoda „**jiné typy dokumentů** jako zdroje kvalitativních dat“ jsou nepísemné materiály nastřádané k analýze dokumentů. V našem případě to byly vytvořené předměty – loutky, přičemž je zajímavé, že předměty se sami o sobě vůbec neměnily, měnilo se pouze jejich vnímání účastníkem. Použita byla i metoda „**pohybové vyjádření** jako zdroj kvalitativních dat“, která nabízí množství interpretačních rámců např. v charakterové analýze. V našem

---

<sup>198</sup> Valenta, 2007

<sup>199</sup> Patton in Miovský, 2006, s. 135

<sup>200</sup> Miovský, 2006, s. 136

<sup>201</sup> Mervatr in Miovský, 2006, s. 143

výzkumu to byl pohyb s loutkou, exprese, vyjádření vodiče. Při reflexích jsme také užíli metodu „**nestrukturované ohniskové skupiny**“. Ohnisková skupina je „...využití skupinové interakce vzniklé a probíhající v debatě na téma určené badatelem.“<sup>202</sup> Badatel určuje „ohnisko“ (téma) a v případě nestrukturované ohniskové skupiny, která není závazně strukturovaná, pouze časově a tematicky vymezena, nezasahuje příliš do vzniklé debaty. Výhodou této metody je především možnost sledovat interakce mezi účastníky a tedy promítnutí individuálních vkladů a skupinového procesu. V ohniskových skupinách ať jakéhokoli druhu hraje významnou roli moderátor, který „...má za úkol účastníky především podněcovat, povzbuzovat v zapojení do diskuse a pomáhat jim ve vyjádření jejich názorů a pocitů, nikoli je „řídít“ a hodnotit.“<sup>203</sup>

Pro získávání dat od zkušených dotázaných jsme užíli **metody interview** a **telefonní interview**. Interview je rozhovor „...moderovaný a prováděný s určitým cílem a účelem výzkumné studie.“<sup>204</sup> Telefonní interview se liší od klasického prostým faktem nemožnosti pozorování nonverbálních projevů v komunikaci. Pro upřesnění je nutno dodat, že výzkumník si předem určil „jádro interview“, což je okruh otázek pro něj závazných. Jednalo se tedy o **polostrukturované interview**.

### 6.3 Data management

„Způsob zacházení s kvalitativními daty, tj. dílčím úkonům a procedurám propojujícím fázi získávání dat a fázi analýzy dat říkáme data management.“<sup>205</sup> Česky řečeno jedná se o zpracování dat, nebo jak říká Heller<sup>206</sup> „zacházení s daty“. Výzkumník užil k fixaci dat **audiozáznam**, pokud se jednalo o interview. Také užil záznamový arch („Pomocný nástroj výzkumníka, mající mu usnadnit práci v tom smyslu, aby si nemusel všechny údaje pamatovat...“<sup>207</sup>) resp. **záznamový arch pro terénní poznámky** („...forma archu, která obvykle nemá dopředu vytvořenou strukturu a která je vhodná právě k různým formám poznámek, postřehů, nápadů atd.“<sup>208</sup> Byl to jednak blok pro důležité body rozhovoru, kde byly stanoveny základní otázky a jednak si na nich výzkumník dělal poznámky k zajímavým okamžikům rozhovoru a k otázkám, které ho

---

<sup>202</sup> Miovský, 2006, s. 175

<sup>203</sup> Miovský, 2006, s. 177

<sup>204</sup> Miovský, 2006, s. 156

<sup>205</sup> Miovský, 2006, s. 195

<sup>206</sup> In Miovský

<sup>207</sup> Miovský, 2006, s. 198

<sup>208</sup> Miovský, 2006, s. 203-204

u toho napadaly. V procesu systematizace dat užil výzkumník jak **kódování dat** („neagregovaná (prvotní, autentickou podobu záznamu dat) převádíme do datových segmentů (jednotek), s nimiž je možné dále pracovat.“<sup>209</sup>), tak i **editování** (doplňování poznámek do vytvořených textů). Výzkumník netranskriboval interview, nýbrž doplnil do svých terénních poznámek, které před tím přepsal a upravil z papíru do PC textové formy, různé pro něj důležité postřehy.

#### 6.4 Analýza dat

V této části výzkumu se výzkumník řídil strukturou, kterou navrhuje Miovský<sup>210</sup>:

- **Kódování** (přiřazení klíčových slov částem textu; proces vytvoření kritérií, významových celků);
- **Archivace kódovaných dat** (uchovávání zakódovaného i původního textu);
- **Propojování dat** (hledání spojitosti);
- **Komentování a doplňování dat** (psaní komentářů, které rozšiřují existující data);
- **Vyvozování závěrů a verifikace** (interpretace údajů a ověřování platnosti);
- **Budování teorie** (vysvětlení nálezů; vznik interpretačního rámce);
- **Grafické mapování** (grafické znázornění teorie např. modelem, schématem, diagramem apod.).

Při analýze dat jsme použili **deskriptivní přístup**, který chápeme, jako „první stupeň analytické práce“. Popis shromážděných dat by měl předcházet jakékoli interpretaci a tvoří jakousi základní bázi.

K samotným dílčím postupům. Užita byla **metoda vytváření trsů**, která „...obvykle slouží k tomu, abychom seskupili a konceptualizovali určité výroky do skupin, např. dle rozlišení určitých jevů, místa, případů atd.“<sup>211</sup> V našem případě to bylo buď dle podobnosti výroků při rozhovoru, nebo při opakujících se podobných jevech u skupin při níže zmíněné technice. Na ni navazovala takzvaná **metoda zachycení vzorců**. Její princip je takový, „...že v datech vyhledáme určité se opakující vzorce

---

<sup>209</sup> Miovský, 2006, s. 210

<sup>210</sup> 2006

<sup>211</sup> Miovský, 2006, s. 221



(případně témata) a ty zaznamenáme. (...) Výzkumník přitom postupuje tak, že při získávání nebo analýze dat vytváří určité koherentní „příběhy“ o tom, jak daný jev probíhá.<sup>212</sup> Také byla užita **metoda prostého výčtu**. Tím rozumíme „...jak často se daný jev vyskytl či v jakém poměru výskytu byl k jinému jevu.“<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup> Miovský, 2006, s. 222

<sup>213</sup> Miovský, 2006, s. 223

## 7 Výzkumné šetření

V této části najdeme dvě větší podkapitoly. Z každé podkapitoly zvlášť vyvodíme teze, které v průběhu komparujeme s teoretickou částí. V závěru lze potom nalézt asi nejdůležitější poznatky a výsledky porovnávání.

### 7.1 Evaluace techniky

Výzkumník zkoumal předmětné loutky (byly vybrány kuchyňské předměty, např. napařovaček na knedlíky, citronka, vařečka, kladívko na maso, hrníček aj.) s různými skupinami (děti na preventivně - výchovném pobytu ve středisku výchovné péče, děti v dětském domově, děti ve waldorfské škole, klienti s mentálním postižením docházející na dramatický kroužek, intaktní adolescenti a dospělí)<sup>214</sup> a k tomu užíval jednoho stanoveného postupu (techniky), který relativně ustálil. Tuto techniku se rozhodl popsat všeobecně a potom vyjmenovat její specifika v práci s různými skupinami tak, aby ji případný zájemce mohl vyzkoušet a sám zažít práci s předmětnou loutkou v terapeuticko – formativním procesu.<sup>215</sup>

Jako cíle techniky budiž uvedeny cíle a využitelnost všeobecná, zmíněná v teoretické části.<sup>216</sup> Cíle vyjmenujeme pouze nejdůležitější: rozvoj fantazie, flexibility, empatie, motoriky, spontánnosti, adaptace, důvěry v sama sebe, nazírání, uvolnění, sbližování, ale také sebenáhled, sebepochopení aj...

Před dogmatickým vyřčením ortelu nad konečnou podobou techniky si je důležité uvědomit, že žádná technika není konečně ukotvena a její změny nejsou ubírající na kvalitě, nýbrž vítané a měnitelné. I tato technika není výjimkou a nelze ji brát jako konečnou či nezměnitelnou. Autor by chtěl spíše, aby byla brána jako cesta s různými odbočkami. Tak jak je níže podána vyplývá pouze ze zkušeností a stejné cesty autora s někdy slepými uličkami, které však nejdou nikdy předem předvídat. Tak se může stát, že co s jednou skupinou byla cesta slepá, je se skupinou jinou cestou pravou. V konečném provedení hraje roli nespočetné množství proměnných, a proto je

---

<sup>214</sup> Více viz kap.: „Výběr souboru“

<sup>215</sup> Kap.: „Loutka v terapeuticko – formativním procesu“

<sup>216</sup> Kap.: „Loutka v terapeuticko – formativním procesu“

nemožné se čehokoli dogmaticky držet. Na druhou stranu je ale třeba podotknout, že jisté zkušenosti a informace můžou pomoci a jistý návod může usnadnit začátky v provedení techniky s novou skupinou.

Technika samotná jak byla ukotvena (před techniku je dobré zařadit **aktivizační hry**, takzvané „icebreaky“, ledolamy) je vhodná pro počet účastníků 6 – 12 s drobnými rozdíly a téměř jakoukoli klientelu (je vhodné zvážit její využití u klientely se kterou nebyla vyzkoušena, např. pro těžší druhy mentálního postižení je nevhodná) a věkovou hranici (technika nebyla ozkoušena nad 40 roků a pod 7 let, ale ze zkušeností a výpovědí a z poznatků z teoretické práce se výzkumník nebojí prohlásit, že je funkční v téměř jakémkoli věku (do asi 6 let je spíše nevhodná), avšak za vhodných úprav).

### **7.1.1 Základní rámec techniky:**

1. **„Metr“** je technika, při které se účastníci staví na pomyslnou stupnici od 0 do 100%. Je účinnou „zvědomovací“ a aktivizační technikou.

2. **„Výběr předmětu“** je část, ve které si účastník volí svůj předmět (k výzkumu byly užívány kuchyňské předměty, které dávají široké asociační, metaforické možnosti) ať už záměrně (předmět vidí a může si ho vybrat z několika jiných) tak i nezáměrně (předmět je skryt a výběr je náhodný).

3. **„Prozkoumání předmětu všemi smysly“** je část, která má za cíl zvědomit účastníkovo prožívání, sžít se s předmětem a zbystřit jeho smysly. Také má pomoci při identifikaci zvláštností předmětu. Pro lepší budování jeho pohybu, hlasu apod. Vhodné je tuto část podbarvit neutrální hudbou. Je to část, ve které může účastník navázat citový vztah (ale také nemusí). Jako rozšíření techniky se může zařadit i předvedení smyslu, který účastník u svého předmětu prohlásí za pro něj nejsilnější. (např. pokud zvolí sluch, necháme mu zavřít oči společně s dalšími, kteří zvolili sluch a předvést sluch před skupinou; např. když slyší hezké věci jako líbezný zpěv či že ho někdo chválí, ale i nepěkné věci. Např.: nudné promluvy, kárání od rodičů, zkratka cokoli, co nám pomůže v budování pozdějšího tématu)

4. Na tuto část navazuje **„najítí role pro předmět“**. V této části se výzkumník nechal inspirovat principem a metodou rolí podle prof. Landyho.<sup>217</sup> Princip spočívá ve

---

<sup>217</sup> In Valenta, 2011

vytvoření role pro jedince. Výzkumník se jím (resp. některými jeho částmi) nechal vést při vytváření role pro předmět.

a) **Invokace role.** „V metodě využití rolí probíhá invokace většinou nevědomě – klient není přímo vyzván, aby si vybral roli, o které si myslí, že je v dané modelové situaci důležitá, ale spíše je zainteresován na tvořivém procesu, který jej k roli dovede.“<sup>218</sup> Takový proces je například přes pohyb. Účastníci jsou vyzváni, aby našli pro jejich předmět vhodný pohyb, vycházející z jeho schopností, možností a asociací, které k předmětu mají. Také jsou vyzváni, aby stvořili jeho hlas a stanovili jeho dikci, výšku, hloubku apod.

b) **Pojmenování role.** Pojmenování může být volné, bez jakéhokoli zadání. Výzkumník ale většinou žádal účastníky, aby vycházeli z pohybu předmětu. Respektive jaké zvíře jim připomínal a podle toho aby mu vymysleli „indiánské jméno“ např. pokud předmět připomínal sépii, tak hravá nebo smutná sépie. Jméno potom nevychází pouze z reality (někdo volí název jako „Citrónka“ pro citrónku), ale vznikne k němu i více rozpracovaný přívlastek. Tento direktivnější přístup pro pojmenovávání skýtá jak svá pozitiva (předmět se jmenuje jinak, než je jeho skutečný název), ale i své negativa (někdo by možná zvolil velice výstižný a více originální název i bez zadání: „indiánské jméno“ (= zvíře + přívlastek))

c) **Hraní a propracování rolí.** Tuto část lze různě hravě modifikovat. Např. předměty jsou v nákupním středisku, na diskotéce... Lze ji také, pokud je málo času, vynechat. U této fáze je vhodné zprvu skupinově nechat tvořit účastníky záraz a později je nechat předvést předměty samostatně před skupinou v kole. Opět se dají motivovat např. módní přehlídkou, kdy vedoucí vstupuje do role moderátora takové přehlídky.

Další fáze tohoto principu výzkumník nevyužíval, a tak se nedá říci, jak jsou účinné a funkční. Jistě by to stálo za hlubší prozkoumání. (Zájemce odkážeme na publikaci Dramaterapie<sup>219</sup>)

5. „**Vyprávění**“ je část, kdy se účastníci seskupí po dvojicích (maximálně po trojicích, pokud je někdo na licho). Rozdělit se můžou dle sympatií, nebo koho nejméně znají či podle podobnosti předmětů apod. V těchto skupinkách si potom mají vyprávět jak o minulosti předmětu (jak se narodil...), tak o jeho přítomnosti (co teď dělá, jak se má), ale i o jeho budoucnosti (co by chtěl, jeho sny, cíle...). Dobré je stanovit přesně časovou dotaci pro každého (např. 3 minuty; na dvojici pak vyjde 6 minut, a když je

---

<sup>218</sup> Valenta, 2011, s. 120

<sup>219</sup> Valenta, 2011, s. 119 – 125

jedna trojice, všichni dostanou po 2 minutách). V případě živého rozhovoru všech účastníků lze čas natáhnout u opaku zkrátit.

6. „**Práce na etudě**“ je část, kdy buď pár anebo dva páry podle určitých pokynů komponují krátkou etudu s předměty (můžou být jak stejné páry jako v části vyprávění či jiné). Jako inspiraci lze použít leccího. Např. zvuky, hudbu, přísloví, prostředí, citáty, obrazy aj. Výzkumník použil jak papírky s postavami, prostředím a akcí, tak přísloví, tak i citát s kartou pro asociační hru Dixit, anebo zadání „příběh ze života“. Čím starší účastníci, tím více času potřebují na realizaci. Děti jsou za 5 min hotovy u dospělých je třeba okolo 15 minut. Lze zařadit i nevyužité předměty (které jsou navíc), pro více postav do příběhu.

7. „**Realizace etudy**“ je poslední část, ve které se pracuje s předměty. Vhodné je nejprve shlédnout všechny příběhy a až poté při reflexi je jakkoli komentovat. Pro realizaci se dají využít rozmanitá prostředí, rekvizity apod.

Nutno říci, že technika je variabilní a lze zadat mnohem konfliktnější téma, či ji uzpůsobit tak, aby etudu hrál jednotlivec a ostatní se volně zapojovali a měnili jeho příběh. I u zadání, které je výše zmíněné může dojít ke katarzi<sup>220</sup> či abreakci<sup>221</sup> nebo korektivní emoční zkušenosti.<sup>222</sup> Závislé je to na míře témat, která zadáme. Často se také stane, že v části vyprávění se již najitá role pro předmět změní. Výzkumník si to vykládá tak, že role, kterou si účastník vybral, je málo osobní (např. direktivním vedením výzkumníka) a při této vyloženě projektivní části si někdo může buď účelně naprojektovat některé své záležitosti do předmětu, anebo se ochránit a vědomě tak neučinit (ačkoli to je svým způsobem nemožné, jelikož v postavě kterou stvoříte, je vždy největší a ne-li celý kus vás samých<sup>223</sup>).

8. „**Reflexe**“ je částí, kterou výzkumník zařadil vždy, ale názory na její nutnost se liší. Obecně, pro ošetření citlivých míst, kterých se účastník mohl dotknout je velmi užitečná. Části, o kterých účastník řekne, že měli být jinak, se dají znovu zahrát tak, aby

---

<sup>220</sup> „1. ozdravný účinek, zbavení se pocitu viny a výčitek svědomí. 2. v psychoanal. osvobození se od duševních konfliktů, vnitřního napětí, stresových stavů napětí spolu s nahromaděnou agresí může být uvolněno přímým vyjádřením agrese..., uvolnění napětí, úzkosti, pocitu viny a výčitek svědomí sdělením či znovuprožitím minulých zážitků..., katarze využívaná v dramatické tvorbě již od dob Sofoklových, ve 20. století. J. L. Moreno v psychodramatu a v psychoterapii vůbec.“ (Hartl, Hartlová in Valenta, 2011, s. 100)

<sup>221</sup> „Je většinou chápána jako prostředek k dosažení katarze tím, že terapeut umožní klientovi znovuprožití si patogenních emocionálních zážitků (...), které byly natolik potlačené, že je nemohl naplno prožít.“ (Valenta, 2011, s. 100)

<sup>222</sup> „Při emoční korekci se okolí chová jinak, než osoba s neadekvátním chováním na základě své chybné generalizace očekává.“ (Valenta, 2011, s. 102)

<sup>223</sup> Viz teoretická část; kap.: „Loutka v terapeuticko – formativním procesu“

bylo vše dle jeho přání. Pokud bylo zadání konfliktní, dá se s podobným zjištěním pracovat na vytváření obranné strategie a zvědomováním si účastníkových životních konfliktů. To je ale spíš na další sezení. Pokud taková sezení nebudou, je vhodné věci „douzavřit“ právě oním znovupřehráním, nebo vysvětlením tak, aby byl účastník spokojen a odcházel obohacen, nikoli však poškozen. I reflexe lze vést konfliktně a může takovým vedením dojít k otevření témat. Reflexe může být také vhodná pro toho, kdo skupinu vede. Dostane zpětnou vazbu, může se mu dostat pochvaly obzvláště u účastníků v období puberty, kteří se po celou dobu trvání tváří velmi znuděně a na konci z nich může „vylézt“, že si to užili. Pro dospělé, adolescenty a pubescenty lze zařadit znovu techniku „**metr**“ (např. s otázkami o projekci do předmětu (více níže)).

### 7.1.2 Mladší školní a střední školní věk

Jsou to žáci 1. stupně základní školy, tedy ve věku od 6 až 11 (maximálně 12) let. Hlavní rozdíl a důvod pro rozdělení techniky pro tento věk je pozornost, se kterou silně souvisí i jiný psychický proces a to myšlení, které je silně názorné a konkrétní opřené o reálnou zkušenost (např. ukázu pohyb s loutkou předmětem, pokud si dítě neví rady). Pro tento věk je také příznačná fantazijní představivost (děti mají sami tendence oživovat předměty kolem sebe). S rozvojem morálních citů se dají hojně využít pohádky, ale i sociální situace, uvědomění si reálnosti, ale zároveň silná fantazie je vhodná kombinace pro užití předmětné loutky a nezapomeňme na hravost typickou pro toto období. S nástupem středního školního věku (prepuberty) je potom dobré navázat na téma sebe sama. Děti s mentálním postižením tohoto věku jsou ve skupině intaktních dětí velice dobře zapojitelné a snad jen při jejich samostatné práci je třeba pomoc asistenta.

Technika byla ozkoušena nejnižší věkovou hranicí 7 let, ale výzkumník se nebojí jejího užití i při hranici 6 let někdy i níže, avšak při redukované skupině okolo 10 členů. Pro 9 – 10 let staré děti výzkumník zkoušel techniku se skupinou jedenáctihlavou (waldorfská základní škola<sup>224</sup>) a pro věk 7 – 12 let sedmičlennou (děti v DD<sup>225</sup>). Práce dětí zabere okolo 30-45 minut. Pro věkový okruh **6 – 12 let** o velikosti skupiny 6 – 12 dětí je výhodné:

---

<sup>224</sup> O skupině a jejích specifikách viz výše v kap.: „Výběr souboru“ a o práci více v přílohách

<sup>225</sup> Více kap.: „Výběr souboru“ a přílohy

1. „**Výběr předmětu**“. Je vhodné zařadit jakýsi prvek napětí jako např. „lovení z pod šátku“ za uhodnutí předmětu. Jednak se tím splní částečně záměr zvědomění si předmětu (ohmatáním) a je to motivační činitel a velice se osvědčil. Sice se tím vyhneme determinaci „**záměrného výběru**“, který je dobrý pokud nám jde o sympatie k předmětu a o míru projektivity, ale zde je jakási vyšší předurčenost losem (už ve starověkém Řecku měl tento druh výběru velmi vysokou váhu) a navíc za uhádnutí, což samo o sobě činí jistý druh vztahu k předmětu a tedy plní i funkce determinovaného výběru jedincem. Vhodné je vyřadit část „**prozkoumání všemi smysly**“. Děti mají bezprostřední fantazii a ke zvědomění předmětu a k uvedení jeho oživení se tato část zdá nedůležitá. Pokud by se vřadila, tak jako relaxace s předmětem v úvodu.

2. „**Najítí role pro předmět**“, pohybu a hlasu, jména a dalších subjektivizačních činitelů po kruhu a jednotlivě je vhodné zařadit až po chvíli, kdy si to každý zkusí hromadně. Ruší to ostych a motivačně lze začít pobídkou: „Kdo chce předvést skupině, jak se jeho předmět pohybuje, mluví...?“ V této části lze zařadit jakoukoli zajímavou činnost s předmětem (např. tanec předmětů na hudbu, závody předmětů, moderovanou soutěž miss předmět apod.) Pokud je skupina, která potřebuje akci a je nesoustředěná, lze předvádět předměty ihned bez přípravy, což je pro spoustu dětí bez problémů a např. tanec zařadit až později. V této fázi je dobré např. předvést různé pocity: jak by se předmět radoval, zlobil, zamiloval...

3. „**Vyprávění**“ je velmi individuální. Pro některé děti je těžší a pro jiné samozřejmé a vydrželi by o předmětu vyprávět dlouhé minuty. Ideální kompromis se zdá být dvouminutové vyprávění. Pokud se ani po dvou minutách nikdo nemá k ukončení je samozřejmé činnost o několik minut (půlminut) prodloužit. V úvahu však musí přijít i rozplánování časové dotace na další činnosti. U vyprávění není vhodné sdílení v kroužku. Pro rozdělení je vhodné, aby si děti do páru zvolily kamaráda a cítily se tak dobře (také záleží na skupině a cíli – dá se to samozřejmě přizpůsobit, např. ať se najdou podobné předměty, z podobného materiálu...aj.)

4. „**Práce na etudě**“, což je konečný produkt. U dětí nejvíce fungovaly papírky se slovy, která mají užít k vytvoření příběhu (postavy, akce a prostředí), ale jako muštr pro vytvoření etudy lze užít ledasčeho (např. pohádky, zvuků apod.). Časová dotace je okolo 5 minut. Děti jsou velice spontánní.

5. „**Realizace etudy**“ je dobré odhalit oponou a uvést buď krátkou promluvou, nebo zahráním několika tónů na hudební nástroj (např. xylofon, flétna...) či zvolit jinak poutavý úvod. Scénky jsou většinou krátké, pohádkové nebo inspirované životem.

Etuda jednoho souboru (doporučení je tříhlavého – tak si zahrají skutečně všechny děti) trvá asi 1 – 3 minutu/y.

6. „**Reflexe**“ je většinou v kroužku. U dětí má většinou podobu „baví, nebaví“ a co by se mi líbilo jinak, co mělo být jinak, co bych chtěl příště (pokud nějaké je) apod. Můžeme se samozřejmě doptávat a různě reflexi řídit.

### 7.1.3 Pubescence, adolescence a dospělost

Tato období jsou vymezena od zhruba 12 let (nástup puberty je samozřejmě silně individuální a ovlivněn mnoha faktory) do 48 let. Přes velký věkový rozptyl, se technika určená pro tyto věkové skupiny dá sloučit do jednotného rámce. Důvodem je především změna (od mladšího a středního školního věku) v prodloužené (úmyslné) pozornosti a v myšlení, které je abstraktní. Také je tu velký posun v mravním vědomí a především v sebecitu. Jedinec si začíná uvědomovat své prožívání. Jedinec si také uvědomuje více, co je umění a co nikoli a zajímá se o společnost, má vlastní názor na svět. Jistě jsou tu jistá věková specifika jako zájmy, které se s věkem mění, anebo citová labilita, témata, která dotyčný řeší, ale to není určující pro změnu rámce techniky, nýbrž spíše pro cíl a téma, které její vedoucí zvolí. Jak věk účastníků stoupá nad 12 let, je proto nutné vřadit trochu jiný přístup, bližší dospělému pojetí.

Výzkumník vyzkoušel tento rámec se skupinami ve věku 12 - 40 let. Jednak se skupinou ve SVP (8 účastníků<sup>226</sup>) ale také se skupinou intaktních (7 účastníků<sup>227</sup>).

1. „**Metr**“ je vhodný k zvědomění (např. vyjádřete na stupnici, jak se dne máte, jak jste se vyspali, aj.) i k aktivaci účastníka (např. nakolik je pro vás důležité soukromí, svoboda v partnerství...?). Pokud potřebujeme rozproudit debatu či aktivovat skupinu vyjádřením svých názorů, je vhodné užít metr. Lze jej také využít např. u dospělých jako prostředek uvědomění si svého vztahu k předmětům („Jsem konzumní člověk nebo nikoli?“). Výzkumník pokládal otázky typu: „nakolik je pro vás důležitá estetická/praktická/sociální stránka předmětů, kterými se obklopujete?“ Výpovědní hodnota je sice ryze subjektivní, ale zároveň si skupina sama začne uvědomovat svůj vztah vůči předmětům, jak si myslí, že je prožívá a zároveň, jak by je chtěla prožívat. Může být položena i otázka: „Nakolik je váš život závislý na předmětech?“ apod. Pokud

---

<sup>226</sup> Více o skupině a specifikách v kap.: „Výběr souboru“, o práci v přílohách.

<sup>227</sup> Více přílohy



se ale takto užije, dodává jiný rozměr celému zbylému provedení, proto je důležité zvážit její zařazení za tímto účelem, aby nepůsobila spíš rušivě.

2. „**Výběr předmětu**“ je u této věkové skupiny přímým, záměrným zvolením předmětu, které můžeme předložit např. v košíku nebo misce, která může být ostatně tím posledním předmětem. Někdo schválně čeká, který zbude a někdo se vrhne ihned po svém, záleží na dotyčném, každopádně lze vzít více předmětů než je účastníků anebo přesný počet.

3. „**Prozkoumání předmětu všemi smysly**“ je u starších účastníků velmi vhodná část. Platila by úměra, čím starší účastník, tím potřebnější. Předměty, které denně „potkáváme“ v kuchyni nám zevšední. Tato část tuto všednost odstraní. Dospělí si často uvědomí, jak nahlížel na předmět jako dítě. Fascinovala ho např. mohutnost nůžek na kosti. Mohly pro něj být také zakázané, neměl k nim v mládí přístup. Anebo v něm vyvolávaly různé hororové fantazie. Toto je část, kterou děti nepotřebují, jelikož pro ně jsou předměty velmi nezvyklé už sami o sobě. Nepoužívají je a někdy ani neví, k čemu by je užily. Na tuto část je vhodné nechat několik minut a doporučit ať si každý účastník se svým předmětem „vleze“ někam, kde nebude rušen. Na závěr této části se může, ale také nemusí zařadit reflexe po kruhu. „Jaký jen jeden smysl byl pro vás nejzajímavější? Popište to.“ Lze zařadit přehrávání smyslů (viz výše).

4. „**Najítí role pro předmět**“. **Invokaci role** lze volně napojit na předchozí část (pokud se neudělá reflexe). Účastník si na pokyny vedoucího zkouší různé druhy pohybů pro svůj předmět, když nalezne pohyb, přejde k jeho hlasovým dispozicím. Je vyzván, aby předmět připodobnil k nějakému zvířeti a (**pojmenování role**) vymyslel mu jméno (např. indiánské (viz výše)). Pokud je nálada a čas může se zařadit i **hraní a propracování rolí** (viz výše). Tato část probíhá za hudby (neutrální, ale pokud je třeba etudy na diskotéce nebo na koncertě, tak zajímavé, akční) a končí reflexí pohybů, hlasů a jmen v kroužku. Každý předmět je představen.

5. „**Vyprávění**“. U dospělých je vhodné seskupit předměty nějak zajímavě (podle materiálu, funkce, jmen apod.). U pubescentů záleží na schopnostech skupiny. Buď zvolit rozdělení díky hře, které bude pubescent respektovat, anebo je nechat si zvolit dvojici samotné, což může být motivující, ale někdy i kontraproduktivní (nedělají-li práci, která jim byla zadána, ale diskutují o něčem jiném). Časová dotace je rozebrána výše v textu. U dospělých či adolescentů by bylo zajímavé zařadit např. vyprávění nikoli o svém předmětu, ale co si myslí, když se podívají na předmět druhého.

6. „**Práce na etudě**“. Zde platí: čím starší účastníci, tím více času potřebují na realizaci. Není ale vhodné dávat příliš mnoho času. Stačí 15 minut. Dobré je upozornit na využitelnost i jiných předmětů při komponování inscenace.

7. „**Realizace etudy**“ je vyvrcholením techniky. Zde dochází ke zrodu konfliktů, témat pro reflexi a k dalším námi sledovaným jevům.

8. „**Reflexe**“. Nejprve se reflektují shlédnuté etudy. Co jsme viděli. O čem to mohlo být. Nejprve mluví diváci a domnívají se. Je dobré dát každému čas. Může vzniknout příjemný rozhovor nad etudou. Pokud reflexe „vážne“, je na úvaze vedoucího zda ji usměrni či nikoli. Po zreflektování diváky přichází na řadu vodiči. Odpovídají na otázky, které byly vyřčeny a zodpovídají nové. Někdy se teprve až nyní vyjádří k sobě navzájem. Co se nepovedlo nebo povedlo apod. Také je dobré se doptat na pocity účastníků. Pro dospělé, adolescenty a pubescenty lze zařadit znovu techniku „**metr**“. Např. s otázkami o projekci do předmětu. „Nakolik si myslíte, že se ostatní projikovali do svých předmětů a představení?“ Pokud se tato otázka položí první, je zajímavé sledovat její rozdíly, pokud se položí jiná, ale podobná a to: „Nakolik si myslíte, že vy sami jste se projikovali do předmětů a představení?“ Rozdíly v pohybech na stupnici mezi těmito dvěma otázkami jsou často mizivé. Lze tedy tvrdit, že podle sebe soudí jiní účastníci ty druhé. Takto si to můžou na vlastní kůži vyzkoušet a zvědomit. Na podrobnosti, jako proč tak soudí, se jich můžeme doptat při technice.

#### **7.1.4 Jedinci s mentálním postižením**

Jsou specifickou skupinou, a proto ji řadíme samostatně. Skloubí se zde jak taktika pro pubescenty, adolescenty a dospělé, tak i pro mladší a střední školní věk (zvláštností této skupiny je totiž především názornost v myšlení a snížená pozornost – stejně jako u mladšího a středního školního věku, ale přitom zkušenost, kterou věkem nabývají). Obecně lze říci, že aby účastníci s mentálním handicapem mohli hrát divadlo s předměty je nutné tuto činnost trénovat. Na toto téma psala bakalářskou práci Jana Jurkasová (pod názvem: „Podoby loutky a možnost využití hry s předmětem pro skupinovou práci s klientem. Hledání cest k divadelnímu tvaru, zdroje v průběhu procesu.“) Autorka uvádí jako náplň lekcí: „Oživování předmětů kolem nás“ a poznamenává, že „je těžké pro osoby s mentálním postižením, aby předměty pojímali

jako živoucí bytosti.“<sup>228</sup> Zkušenost výzkumníka s tímto závěrem je jak podobná, tak rozdílná. Záleží na míře mentálního postižení a již rozvinutých dramatických kompetencí klienta. Ve skupině, kde pracoval výzkumník, jsou klienti zvyklí na dramatickou práci. Adaptace na nový podnět (zde předmětnou loutku) pro ně tedy nebyla tak složitá. Přes tento fakt někteří klienti nedošli do fáze subjektivizace objektu. Nejbližší jí byli u hry (výzkumník měl předmět a komunikoval skrze něj s předmětem klienta a až tehdy klient přistoupil na oživení předmětu). Výzkumník měl tu možnost být ve skupině jak před realizací techniky, tak i potom. Další hodinu proběhla tematicky navazující lekce na téma předměty v různém prostředí. Ale stěžejní byla právě část s přirozenou „hrou“ ze které by bylo mnohem vhodnější vycházet při realizaci techniky. Adaptovanou verzi neměl možnost výzkumník vyzkoušet, ale ze zkušeností, které získal, se domnívá, že může být vhodnou modifikací.<sup>229</sup>

1. „**Výběr předmětu**“. Opět jako pro mladší školní věk je vhodné zařadit jakýsi prvek napětí jako např. „lovení z pod šátku“. Klienti ho můžou hádat, nebo jen popisovat materiál apod. Vhodné je zařadit „**prozkoumání všemi smysly**“. (může se užít i jejich přehrávání; záleží na účastnících)

2. „**Hra**“ je ideální způsob, jak „**najít role pro předměty**“. Každý má svůj předmět. Klienti i asistenti i vedoucí chodí po místnosti a potkávají se a konverzují s předměty. Můžou cíleně rozehrávat malé etudy, do kterých se zapojí i další účastníci. Opět se dají užít různé inovace jako předměty v různých prostředích. Na konci této fáze je rozumné předvést pohyb a hlas svého předmětu před skupinou. Když je účastník na řadě, zeptáme se ho i na jméno pro předmět a co by chtěl jeho předmět v životě dokázat (můžeme se doptat i na jeho minulost a co dělá teď a jak mu je).

3. „**Práce na etudě**“. Vhodné je udělat například relaxaci a přečíst krátký příběh/pohádku. Nebo rozdat podobné úkoly jako dětem (prostředí, zápletku a postavy, apod.) Vhodné je také, aby s každou skupinou byl asistent (ideální, aby byl zkušený a pomáhal, ale příliš neovlivňoval, což samozřejmě nejde vždy splnit).

4. „**Realizace etudy**“. Pokud bylo zadání pohádkové, sluší se i pohádkové uvedení, pokud ne, opona je vhodná, nikoli však nezbytná. Výzkumníkova zkušenost byla asi následující: Viděli jsme dvě divadelní představení. V prvním došlo k přesnému tlumočení přísloví (které výzkumník nevhodně zvolil, ačkoli lekci před realizací techniky, byla přísloví rozebírána) bez zjevného pochopení obsahu. Předmětů bylo užito

---

<sup>228</sup> 2010, s. 56

<sup>229</sup> Ke skupině i jejím specifikám v kap.: „Výběr souboru“, o práci v přílohách.

jako rekvizit. V druhém případě se již užilo předmětů jako loutek a přísloví bylo pochopeno a zahráno jako příběh. Bylo využito tělo klienta na vozíku jako jeviště pro předměty, což bylo velice efektivní. Představení připomínalo spíše dětskou hru s hračkou. Předměty mluvili přes sebe a „tetelili se“ často nepřehledně. Výzkumník ale musí uznat, že podobný tvar by byl hratelný i před veřejností.<sup>230</sup>

5. „**Reflexe**“ probíhá obdobně jako u předškolního věku.

### 7.1.5 Podobnosti v provedení etud a v pojetí loutek

**Motiv cesty** se ukázal při relativně volném zadání. Bylo to zejména ve skupině intaktních a v ZŠ Waldorfské. Tento motiv byl někdy prohlouben o další **motiv jistoty** („Nesmíš se otočit“ – známe z pohádek, „Jsi si opravdu jistý, že to tak chceš?“).

Pouze u jedné skupiny (ale naopak ve všech představeních) se projevilo jakési vzpurné **přijímání role předmětu**. Touha po změně, nebo smíření se s touto rolí. Bylo to právě u jediné dospělé skupiny.<sup>231</sup> Při zadávání přísloví se často opakovalo jejich **doslovné převyprávění**. Prísloví se spíše hodí pro dospělejší skupinu. Objevila se také situace **přímo ze života**.

Pojetí loutek bylo **naprosto individuální**. Postavy v loutkách viděné byly u každého účastníka jiné, ačkoli se jednalo o stejný předmět. Pouze u stejných předmětů se většinou opakovalo použití jejich funkce v zájmu metaforického spojení (nikoli vždy), které však ve své podstatě bylo různé, anebo podobné, ne však u každého případu. Např. napařováček na knedlíky a jeho rozevírání je zcela nepřehlédnutelné. Toto metaforické spojení bylo vyjádřeno jako rozevírající se květina, ale také jako rozevření při dobré náladě, nebo bylo užito jako mluvidla či kombinace zmíněných; naopak chození napařováčku bylo jednou po nožičkách, jednou kutálením a jednou létáním.<sup>232</sup> Také u životních příběhů šlo vidět, že někdo si vyloženě chce „zaletět kamsi na křídlech fantazie“ a někdo si naopak přes zástupný předmět potřebuje říci něco o sobě.<sup>233</sup>

---

<sup>230</sup> Viz příloha 8., kde je rozepsána celá lekce

<sup>231</sup> Asi všeobecně nejvíce podnětů šlo ze skupiny dospělé a adolescentů. Bylo by dobré provést výzkum s dalšími podobnými skupinami a zaměřit se pouze na několik témat při práci s předmětnou loutkou v dospělé populaci. Některá uvádíme v závěru, některá vycházejí z prostudování této práce.

<sup>232</sup> Více přílohy

<sup>233</sup> Tuto fázi neměl možnost výzkumník tolik postihnout, ačkoli by byla jistě zajímavá, domnívá se, že by to bylo na škodu pro účastníky, kteří se takto mohli podělit pouze s jedním (či dvěma) z dalších účastníků. Přesto však někdy zaslechl kousek příběhu a u skupiny s MP příběh celý.

## 7.1.6 Jevy divadelní i terapeutické

Nyní se výzkumník několika slovy vyjádří k divadelním a terapeutickým jevům přítomným při realizaci techniky jak byla výše popsána.

### 7.1.6.1 Subjektivizace, metaforické spojení, animalizace, opalizace

Následně by bylo vhodné říci něco o divadelních uměleckých prostředcích a efektech a projevech účastných v loutkové teorii<sup>234</sup> a přítomných v prostředí skupin (a jak by slušelo říci) při užití předmětů z kuchyňského prostředí.

Pokud užijeme negativní výčet, můžeme říci, že k **subjektivizaci** nedošlo v několika případech, kdy účastníci techniky byli jedinci s mentálním postižením. Jiní účastníci neměli s ožíváním předmětů větší problémy, pokud nepočítáme děti z dětského domova, které se dle úsudku výzkumníka spíše ostýchaly, či si nevytvořily vztah, který by je k subjektivizaci motivoval.<sup>235</sup> Vysledovat všechny existující **metafory** v podobě předmětů, které se ukázaly při realizaci techniky, je téměř nemožné. Zřejmé však je, že žádná z těchto metafor nebyla volena se záměrem účastníka techniky, ale spíše samovolně vznikla v kontextu s dějem, či chápáním předmětu daným jedincem. Tento jev nelze nijak vymezit, jelikož vznikl jak ve skupině účastníků s mentálním postižením, tak ve skupině dětí či intaktních (např. cukřenka byla „sladká“, kladívko nemotorné, či s dvojitým charakterem, napařovátko na knedlíky bylo květinou, malé předměty měli vysoký hlas apod.)<sup>236</sup> V jednom případě došlo k jakési částečné **animalizaci**, ale daný předmět byl i animován (Byla to sestrojovaná předmětná loutka, kterou tvořilo kladívko tak i citrónka. Její stvořitelé s ní nepohybovali, pouze ji oživovali jinými prostředky. Jednu chvíli ji i animovali pouze srdce (rozvratelné sítko).)<sup>237</sup>. Jev **opalizace** se vyskytl také pouze jednou, ale zato u třech předmětů záraz (Na konci představení ležely předměty – loutky na zemi a člověk je posbíral jako předměty. Je však pravdou, že znovu v loutky už se neproměnily.).

---

<sup>234</sup> Viz teoretická část; kap.: „Loutka a její divadelní vznik“

<sup>235</sup> K tomuto také J. Veselý v rozhovoru

<sup>236</sup> Podrobněji viz přílohy

<sup>237</sup> Viz poznámky k praktickému provedení technik

### 7.1.6.2 Projekce<sup>238</sup>, katarze, abreakce, korektivní zkušenost<sup>239</sup> a konflikt

Těžko vyřknout ortel nad skutečností na kolik se účastníci projíkovali do loutek. Původně chtěl výzkumník tento jev pozorovat, ale to by musel být schopen zařadit část vyprávění veřejně před skupinu a stejně by to bylo založeno pouze na jeho domněnkách, jelikož dané účastníky neznal. Znal účastníky s mentálním postižením a tam docházelo někdy k projekci viditelně. Např. pan L. pojmenoval svou loutku po jedné z asistentek, o které velmi často mluví a paní T. zase po asistentovi. Pan D. se zase zmínil, že jeho cukřenka by chtěla být hercem, což je jeho přáním. U K. to bylo přání, aby jeho předmět byl řidičem autobusu. U účastníků, kteří si svou projekci můžou více chránit a které výzkumník nezná nelze s přesností určit, v jakých ohledech proběhla. Při technice „metr“ se skupinou intaktních se výzkumník aktérů přímo zeptal, do jaké míry si myslí, že se do loutek předmětů projíkovali. Nejnižší jejich vyřčená projekce byla na 45% a nejvyšší na 100%. Obecně lze říci, že je to těžce sledovatelný jev, stejně jako další jmenované v nadpisu této kapitoly. Pokud k podobným jevům dochází, tak zejména v nitru účastníků a často na nevědomé úrovni a lze je sledovat pouze velmi těžce a nepřesně, nemluvě o jejich interpretaci.

Konflikt vznikl pouze jednou, když pan K. nesouhlasil s koncem příběhu, který zvolil během scény pan J. Také na něj tím dolehly i jiné shlédnuté inscenace a bylo cítit pohnutí v jeho momentálním prožívání. S podobným konfliktem dalo by se dále v terapii pokračovat a volit různé strategie nahlížení a zvládání situací, které se v životě pana K. dějí a mají podobný charakter. U jiných se objevily spíše témata k řešení a to specificky u klientů s mentálním postižením a ve skupině dospělých a adolescentů.

### 7.1.7 Grafické znázornění jmenovaného

Výzkumník se rozhodl poznatky shrnout a vyjádřit graficky. První tabulka byla i s legendou nengeneralizovanou a měla postihnout různorodost v jednotlivých skupinách. Účelně ji uvádíme, aby si čtenář mohl udělat představu, jak složité a leckdy nemožné je dané jevy generalizovat.

---

<sup>238</sup> Viz teoretická část; kap.: „loutka v terapeuticko – formativním procesu“

<sup>239</sup> Viz výše

Tab. č. 1

přítomnost jevů (popř. jejich četnost)	Intaktní skupina	DD	SVP	Waldorfská ZŠ	Skupina účastníků s MP
<b>Motivace</b>	3	3,1	3	3	3,2,1
<b>Obavy</b>	2,1	3,1	3*,1	1	1
<b>zábavnost a zaujatost tématem</b>	3	3,2,1	3,2,1	3	3,2,1
<b>Projekce</b>	2	2,1*	2	3,2	3,2
<b>Bezpečí</b>	3	3	1	2	3
<b>konflikt či objevení osobního tématu</b>	3,2,1	1	1	1	2,1
<b>Subjektivizace</b>	3	3,1*	3,2*	3	3,2,1
<b>metaforické spojení</b>	3	3,1*	3,2,1	3,1	3,2,1
<b>Animalizace</b>	1				
<b>Opalizace</b>	1				

- Motivace: vysoká (3), střední (2), nízká (1)
- Obavy: bránící po celou dobu spontánnosti projevu (3), Objevující se na začátku (2), Nebyly (1)
- Zábavnost a zaujatost tématem: Vysoká míra zaujetí (3), Střední míra zaujetí (2), Nezaujetí či předstírané nezaujetí (1)
- Projekce: Viditelná míra projekce (3), Nespecifikovatelná míra projekce (2), Viditelné neprojektování se resp. záměrné odmítání se projikovat (1)
- Bezpečí (účastník se loutkou odhalil své záležitosti, pokud takové chvíle nastaly): Přítomno (3), Nebyly k tomu možnosti (2), Nepřítomno (1)
- Konflikt či objevení osobního tématu: Konflikt (3), objevení tématu (2), negativní (1)
- Subjektivizace: Proběhla bez „obtíží“ (3), proběhla po delší době, než byla obvyklá (2), neproběhla (1)
- Opalizace: uvádíme četnost jevu
- Animalizace: uvádíme četnost jevu
- Metaforické spojení: proběhlo (3), proběhla po delší době, než bylo obvyklé (2), neproběhlo (1)
- Hodnoty s hvězdičkou jsou spíše díky specifickému věku účastníků

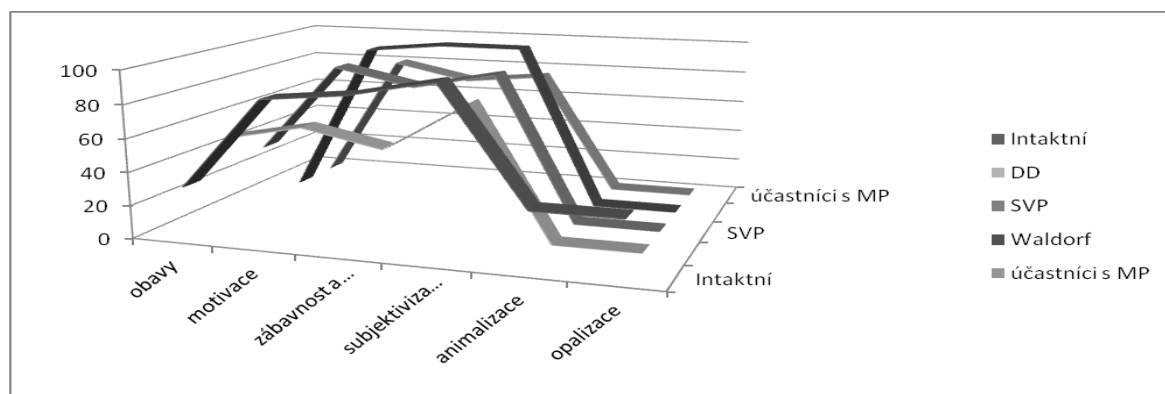
Nemožnost sestrojení grafu, vedlo výzkumníka ke generalizovanému zápisu, přičemž vynechal některé proměnné. Zároveň se také rozhodl pro procentní výměru, která, jak se ukázalo, je mnohem více přehledná. Procenta byla počítána následovně: např. jev animalizace proběhl u skupiny intaktních v jedné skupince za tří, což je ze 100% jedna třetina a tedy 33% (v tomto případě nebylo číslo zaokrouhleno); ve skupině v DD bylo zaujetí tématem vyjádřeno číslicemi 3, 2 i 1 (vysoké, střední zaujetí i

nezaujetí, či předstírané nezaujetí). Za těmito čísly se skrývá jeden účastník s hodnotou 3 jeden s hodnotou 1 a ostatní s hodnotou 2, přičemž nelze konstatovat, že číslo 2 odpovídá 50% a číslo 3 zase 100% nýbrž č. 3 odpovídá 95% a jedno z č. 2 např. 45% a jiné např. 60%. Výsledné průměrné procento (často zaokrouhlené) ze všech účastníků je potom uvedeno v tabulce. Z tabulky č. 2 vznikl graf č. 1. Ten postihuje jednotlivé skupiny a z úvodu zachycuje obavu z práce s loutkou, motivaci skupiny s ní pracovat a zároveň i následnou zaujatost tématem. Můžeme vidět, že obavy z práce s loutkou nemají žádný vliv na další práci a že motivace může být vyšší než zájem či naopak. Z tohoto však nejde vyvodit žádný všeobecně platný závěr. Potom graf přechází k teoretickým a estetickým činitelům z divadelní teorie. Zde si již můžeme všimnout jistých provázaností. Specificky: **Větší zaujetí tématem se vyskytovalo u skupin, které byly schopny lepšího užití estetických činitelů pro své etudy.**

Tab. č. 2

přítomnost jevů (popř. jejich četnost v %)	Intaktní skupina	DD	SVP	Waldorfská ZŠ	Skupina účastníků s MP
Obavy	30	50	35	0	0
Motivace	85	60	90	95	80
zábavnost a zaujatost tématem	90	50	80	100	70
Subjektivizace	100	80	90	100	75
Animalizace	33	0	0	0	0
Opalizace	33	0	0	0	0

Graf č. 1





Další tabulka popisuje, jaké cíle byly u skupiny naplňovány během realizace techniky,<sup>240</sup> dle uvážení výzkumníka. Zde nám stačí tři stupně k vyjádření, jelikož se stěží diferencuje podrobněji. Přesto však nám graf ukázal jisté podněty. Např. výzkumník dal k cíli „fantazie“ u všech skupin její rozvoj ve značné míře. Je samozřejmě těžce postihnuteľné zda se u všech jedinců ve skupině podnítila fantazie a do jaké míry, ale je jisté, že k tomu, aby byla technika vůbec zrealizována, je nutná značná dávka u každého účastníka. Proto tedy výzkumník dává u všech skupin číslo 3. Obdobně se postupovalo i u jiných cíľů. Pouze u cíľů motorika a sbližování je velký výkyv. Ten lze vidět na grafech č. 2 a 3. N grafu č. 2 vidíme zřetelněji u jakých skupin a do jaké míry docházelo k výkyvům, kdežto druhý graf nám lépe ilustruje právě cíle, které se značně vymykají. Např. skupina účastníků s mentálním postižením (MP) nezaznamenala výkyv v oblasti motoriky, jelikož většina přítomných má motorické problémy a technika motoriku u nich rozvíjí. Naopak skupina intaktních nezaznamenala výkyv u cíle sbližování, jelikož se (na rozdíl od ostatních skupin) tak dobře neznali. Z tohoto by šlo vyvodit, že **na rozdíl od ostatních cíľů, které jsou při praktikování techniky neměnné, zejména tyto dva (sbližování a motorika) doznávají změn.**

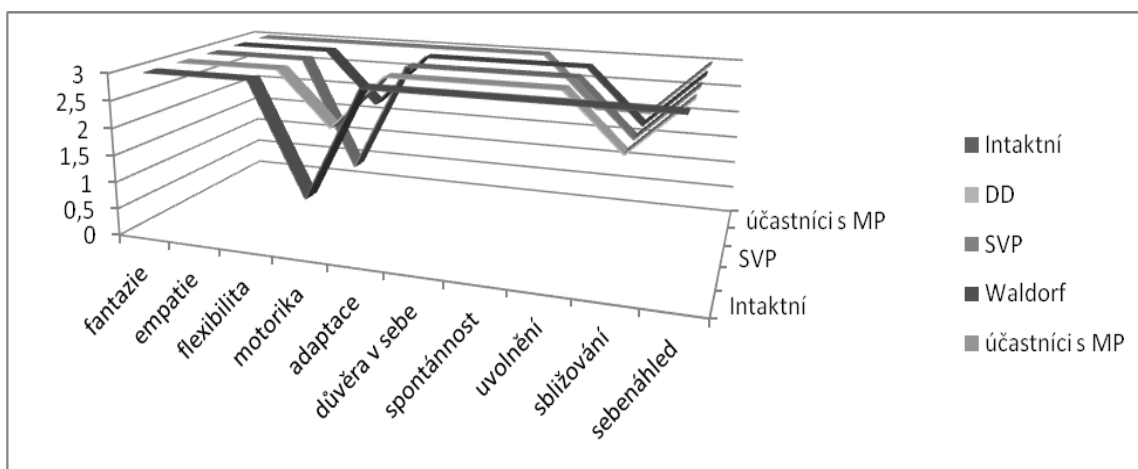
Tab. č. 3

rozvoj či splnění cíľů:	Intaktní skupina	DD	SVP	Waldorfská ZŠ	Skupina účastníků s MP
<b>fantazie</b>	3	3	3	3	3
<b>empatie</b>	3	3	3	3	3
<b>flexibilita</b>	3	3	3	3	3
<b>motorika</b>	1	2	1	2	3
<b>adaptace</b>	3	3	3	3	3
<b>důvěra v sebe</b>	3	3	3	3	3
<b>spontánnost</b>	3	3	3	3	3
<b>uvolnění</b>	3	3	3	3	2
<b>sbližování</b>	3	2	2	2	2
<b>sebenáhled</b>	3	3	3	3	3

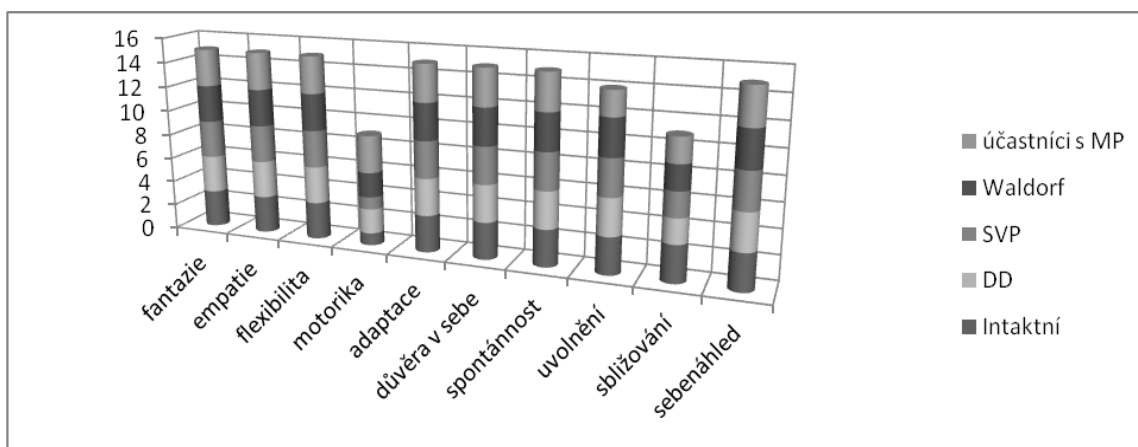
Legenda: rozvoj či splnění cíľů: ve značné míře (3), částečně (2), již ustáleno (1)

<sup>240</sup> Viz obecné cíle v kap.: „Loutka v terapeuticko - formativním procesu“

Graf č. 2



Graf č. 3



## 7.2 Informace získané prostřednictvím rozhovorů

Výzkumník se jako další výzkumnou metodu rozhodl zvolit rozhovor. Zajímavé bylo, že z rozeslaných emailů a dotazů zda dotyčný/dotyčná pracuje s loutkou, bylo 8 negativních a pouze 2 pozitivní (výzkumník neuvádí záporné zprostředkované odpovědi dotazovaných; zda dotazovaný neví, jestli ten či ta nepracuje s loutkou). Tyto emaily a dotazy byly pokládány zejména lidem pracujícím na Moravě. (V České Republice není příliš mnoho literatury zabývající se loutkou v terapeuticko – formativním procesu;

veskrze i literatura, ze které jsme v teoretické části čerpali, byla spíše slovenská<sup>241</sup> a ta je v knihovnách pouze těžko k dostání). Výzkumník tedy vykonal pouze dva rozhovory, při nichž pokládal následné (přibližně takto, nikoli doslovně formulované) otázky, které vycházely jak z jeho zkušeností při realizaci techniky, tak i z literatury (především z teoretické části práce) a dokonce i z prvního rozhovoru, jak můžeme vidět na otázce označené jako 3. a.:

1. Máte nějaké zkušenosti s loutkou v práci se skupinou? Jaká to byla skupina? Jaká skupina je pro práci s loutkou podle vás nejlepší (dospělí, děti...)? Specifika dané klientely?
2. Jaká to byla loutka? Jak jste s ní pracoval/a?
3. Máte zkušenost s předmětnou loutkou? Co si myslíte o metafoře v předmětné loutce, jak ji chápete, využil/a jste jí v práci? Jaké byste viděl/a výhody či nevýhody v použití předmětné loutky? Co si myslíte o materiálu ze kterého je loutka vyrobena, má nějaký vliv na terapii?
4. Preferujete výrobu nebo užití vyrobené loutky a kdy je co vhodné?
5. Jak častá je projekce klienta do loutky? Jak se projevuje, zažil/a jste ji?
6. Téma práce? Cíl/e?
7. Kladné/záporné reakce klientů? Strach z použití?
8. Co si myslíte o rituálu s loutkou, pro jaké příležitosti, máte s tím zkušenost?
9. Výstup (divadlo-jak vypadá, kdy vzniká, apod.)?
10. Proč zrovna loutka?

3. a.) Po rozhovoru s J. Veselým byla položena dodatečná otázka: Klientům jde při výrobě loutky vzhledem k užitým materiálům především o estetizaci, jak si myslíte, že tento jev funguje u předmětné loutky? Zbavuje to potřeby estetizace nebo to může působit tím plošeji, až demotivačně?

Výzkumník uvádí zestručněné výčty odpovědí na výše uvedené otázky, přičemž již neuvádí otázku, nýbrž pouze číslo otázky. Na konci kapitoly čtenář najde komparaci obou rozhovorů.

---

<sup>241</sup> Viz kap.: „Loutka v terapeuticko – formativním procesu“

### 7.2.1 Mgr. Jan Veselý, Ph.D.

„Dramaterapeut, lektor a preventista Centra prevence, Sdružení Podané ruce, o. s. Absolvent DF JAMU - obor dramatická výchova. Doktorand PdF UK v Bratislavě, externí lektor na PdF UP Olomouc. Dlouhodobě pracuje s lidmi ve výkonu trestu s drogovou minulostí. Jako vedoucí divadelního souboru realizoval desítky divadelních produkcí. Absolvent dlouhodobých výcviků dramaterapie s Georgem Baalem (Fr.), Sue Jennings (Ang.) a Michaelem Reissmanem (USA). Člen profesní Asociace dramaterapeutů ČR.“<sup>242</sup>

1. Skupiny, se kterými J. Veselý pracoval s loutkou, byli: **drogově závislí** a především odvykající narkomani v komunitách, kde se provozovala dramaterapie. Také trestaní **ve výkonu trestu odnětí svobody** ve vězení a příslušníci **romského etnika** i **děti a dospívající ve středisku výchovné péče** (od teď jen SVP), tedy mladiství a děti s hrozícími poruchami chování.

Ke specifikám daných klientel udává např. přizpůsobení loutek, jejich zjednodušení pro děti z romského etnika. Zjednodušení ve smyslu obrázků na papíru přidělaný na špejli (voděno svrchu), se kterým se hrál příběh na téma přátelství (tedy stejná tematika s jakou má výzkumník také zkušenosti ze SVP). Popisuje postavy Pepíka a Kvída, se kterými rozehrávali děti vztahové situace, přičemž Kvído Pepíka ve svém přátelství využíval, zneužíval ho, naváděl ho ke špatným věcem. Děti měly vyrobit druhou loutku a tu nabídnout kamarádovi, poté se bavily o hodnotách kamarádství.

2. a 3. Jako další druhy loutek dotazovaný uvádí právě různé **loutky na tyči**, kdy si klienti vytvoří látkovou nebo papírovou hlavičku a tělo z látek. Jako výhody uvádí jednoduchost při výrobě a dobrou pohyblivost, manipulaci. Podobně pracuje i s maskou jako loutkou na tyči.<sup>243</sup> Na dotaz zda užívá i loutky předmětné zmiňuje práci s Orffovými hudebními nástroji jako s charaktery. S těmi klienti vyjadřovali svoji interpretaci jejich vánoc zvukem, co to je hodnota vánoc, atmosféra rodiny a moje role (např. bouchnutím do bubnu s vyložením: „s nikým se nechci bavit“, nebo rušili, dělali nepořádek, těšili se, apod.). J. Veselý uvádí i techniku, kdy poslal tužku po kroužku (v

---

<sup>242</sup> Akademie alternativa. (online). (cit. 20. 3. 2012). Dostupné z: [http://akademiealternativa.cz/index.php?seo\\_url=mgr-jan-vesely-phd](http://akademiealternativa.cz/index.php?seo_url=mgr-jan-vesely-phd)

<sup>243</sup> Dotazovaný mimo jiné pracuje i s maskou všeobecněji, my se však masce jako druhu loutky v práci záměrně vyhýbáme pro její značné rozšíření a využitelnost obdobným, ale přesto jiným způsobem

SVP) a každý měl tužku užít jako rekvizitu „co mu tužka nejvíce připomíná, dejte jí význam“. Objevila se např. cigareta apod. Poslední uvedenou technikou byly předměty, věci, zvířata utvořené z novin a ostatní hádali, co to je. Jako jakousi loutku také užil násady na košťata. Ty ale spíše ve smyslu pohybové terapie (tyče ve dvojicích, zrcadlení), nebo jako scénický prvek (boucháním do země udává rytmus), nebo jako rekvizitu držadlo v tramvaji, či jako řídítko pro kolo.

Dotazovaný se zároveň nezaměřoval na metaforu u předmětů - loutek<sup>244</sup>, ale pracoval s asociací u předmětu, což je velice blízko. Podobně při otázce zda je u něj důležité užití různého materiálu a jak je pro něj materiál důležitý všeobecně, odpovídá, že pro klienty je důležitá estetika vytvořené loutky, že on o materiálu nijak nepřemýšlel (v rámci jeho hodnot vůči terapii). Záleží jim spíš na tom, aby loutka byla pro ně hezká. Vyjmenovává, že někteří dávají přednost přírodním materiálům, ale pokud jim např. odpadní materiály (pet lahve, igelitové pytlíky, papírové krabice, dráty) umožní něco, co přírodní materiál nedokáže (např. jistou éteričnost, vzdušnost, lehkost u pytlíků, což je vlastně částečně i ona metafora v materiálu), dají přednost jim. Jedná se tedy spíš o funkci daného materiálu a loutky v kontextu s estetickou stránkou.

4. Na dotaz, zda je pro něj lepší výroba loutek, anebo užití již „hotové“ loutky<sup>245</sup>, odpovídá, že doma žádnou sbírku loutek nemá a tak ani žádnou podobnou neužívá, ale říká, že obojí funguje, „...když si vybíráš loutku, tak podle něčeho čím tě osloví a s tím se pracuje“. Stejně tak, když si loutku vyrábíš. Veselý zmiňuje, že by rád zkusil i stejnou techniku jako výzkumník díky realitě daných předmětů, kterou nabízejí (což je využitelné s vězni).

5. Na dotaz zda loutka tedy opravdu funguje, jako projekční prostředek odpovídá, že ano. Že dokonce nejde užívat loutku bez projekce. Pokud se do ní klient neprojektuje, je mu cizí a nemá důvod s ní „hrát“ anebo to alespoň tvrdí. Ona projekce probíhá u výroby i u volby „hotové“ loutky nebo předmětu. Klient jde přes sebe do loutky.

6. Cíle v práci s loutkou jsou rozšíření představivosti, tvořivosti (rozvoj dovedností), projekce daného „charakteru“ (je zde myšlen i typ, pozn. autoři), který je přes loutku emočně zabarvený (nikoli neutrální, většinou pozitivní vztah- manželky, partnerky- ve vězeňském prostředí).

---

<sup>244</sup> Jak ji popisujeme v kap.: „Loutka jako metafora (metaforické spojení, jev opalizace)“

<sup>245</sup> Autor žádnou loutku nepovažuje za hotovou. Hotovost je až v hlavě těch, kteří s loutkou manipulují anebo ji sledují, viz teoretická část; kap.: „Jak dát loutce život aneb O „zázraku oživení mrtvé hmoty“

7. Klienti udávají důvody jako: „Proč by měl hadr mluvit?“ Může se to stát, když se s loutkou neztotožní, když k ní nemají vztah (nemají chuť s loutkou komunikovat). Může se jim to zdát zbytečné. „Proč bych to měl dělat?“ Nebo trapné. Tazatel na takovouto vzpurnost reagoval např.: „Komunikoval si s předměty, když si byl na pervitinu?“ Tedy jakousi flashbackovou motivací (s tím mají zkušenost, to jim přijde normální a v pořádku). Klienti si tak často mohou chránit své soukromí (ve vězení specificky, utvářejí si bezpečné prostředí, co můžu říci a co může terapeut dělat; i terapeut by měl umět říci stop za klienta v prostředí, o kterém terapeut tuší že není bezpečné).

8. Uvádí případ, kdy použili jako loutky masky na tyči. Klienti jimi měli zhodnotit, jak se cítili v procesu dramaterapie (pohybem s maskou na tyči). Své masky nakonec pokládali na bílé či černé plátno. Bílá znamenala, že se maska má umístit někam mimo vězení a nechá se žít jejím vlastním životem a černá, že se má zničit. Tím potom došli k hodnocení celého procesu, k závěrečné reflexi. Jinak si nic nevybavuje, ale dokáže si podobné věci představit (např. uvítání se s dětmi s maňáskem apod.).

9. Na otázku zda má zkušenost s konečným produktem, tedy divadlem J. Veselý odpovídá, že s klienty dělali bajky s loutkami. Zažil i vlastní zkušenost se Sue Jennings. Prvně přenesly Shakespearovy postavy přes sebe a vložili je o sebe obohacené do loutky a pak s nimi hráli. (Loutky pro to vyráběli)

10. Na poslední otázku tázaný odpovídá, že loutka je především pro pocit bezpečí pro klienta. Je pro něj jednodušší komunikovat za loutku, než za sebe. Může fungovat jako dobré naladění, nastartování a dá se použít ve všech částech procesu. Jak se můžeme dočíst výše, funguje i k rituálu i k vytvoření produktu (divadla, scénky...). Navíc se dá použít k diagnostice (pro jakoukoli skupinu).

### **7.2.2 Mgr. Miluše Hutýrová, Ph.D.**

Je psychoterapeutka a poradkyně. Vystudovala speciální pedagogiku Pedagogické fakulty Univerzity Palackého (PdF UP) v Olomouci a absolvovala také komplexní výcvik v systemické psychoterapii „Umění terapie“, výcvik ve skupinové arteterapii a další výcviky a kurzy. Pracovala v pedagogicko - psychologických poradnách, ve speciálně pedagogickém centru a socioterapeutickém klubu pro děti z rodin s problémem závislosti. Dnes „působí na Ústavu speciálněpedagogických studií

PdF UP v Olomouci, zabývá se problematikou dětí s problémy v chování, poruchami chování a emocí, dětí a rodin ze sociokulturně znevýhodněného prostředí a poradenskou a terapeutickou prací s těmito lidmi.<sup>246</sup>

1. Skupiny byly **děti (10-15let) s poruchami chování (PCH), s ADHD** apod. v péči psychiatrů a orgánu sociálně právní ochrany dětí (OSPOD). (3 skupiny po 8 dětech, většinou chlapci.) Ale také dospělí **pracovníci v zařízeních sociálních služeb**. Velikosti skupin okolo 8 členů (plus mínus 2).

Jako specifika bychom mohli říci, že skupiny dětí s poruchami chování nebavilo kaširování v procesu výroby loutky. Bylo to na ně příliš zdouhavé, neměly trpělivost (jako výhodu uvádí, že si u toho velice dobře popovídali s dětmi a bylo to mnohem efektivnější, než při běžném rozhovoru). Bavilo je zdobit na konci procesu (malovat, dělat šatičky – bavilo to především holky) a na začátku práce s hlinou (dělání hlavy, dávání charakteru, zalévání do sádry je ještě baví). Bylo také zajímavé, že děti dělaly loutky spíše zlé. Různé čarodějnice, negativní charaktery. Tázaná se domnívá, že je to proto, že to pro ně bylo jednodušší (i z její zkušenosti). Udělat něco hezkého, aby to nebyl kýč, přirozené, je problém (přeneseno do běžného života: to co je pozitivní, je těžké, dá to víc práce, myslí si, že to pro děti bylo cenné). Zajímavé také byl proces tvorby. Každý dělal loutku pro každého. Pokud si dělali svou vlastní loutku, tak ji „odflákli“. Nebavilo je to (uvádí jako důvod, že to jsou „dětí jednoho okamžiku“). Na táboře si potom mohli loutku (společně vytvořenou) koupit za žetony. Pokud měli nakonec svou loutku, velmi si jí vážili. Na dotaz pro jakou klientelu je loutka vhodná uvádí, že pro jakoukoli, zdůrazňuje také proces strávený s loutkou (který u těchto dětí trval asi 1 rok).

2. Dotazovaná s dětmi vyráběla **maňásky s hliněnou hlavou** odlitou do sádrové formy. Také používá „**pidipanáčky**“ do modelů. Má také zkušenost z výcviku s prací s loutkou – všichni dostali stejnou, neutrální loutku, figurku z Německa (potom s ní hráli hru a nakonec charakter výtvarně ztvárnili).

3. S předmětnou loutkou nemá dotazovaná zkušenosti. Možná bychom mohli uvést ony „pidipanáčky“ ale to jsou sami o sobě už značně subjektivizované objekty se silnou figurativní podobou. Je pro ni důležitý proces tvorby. Vytvářet pozitivní vztahy. S metaforou v předmětu (jak o ni pojednáváme v teoretické části) dotazovaná nepracuje. Na stranu druhou otázka materiálu je pro ni velmi důležitá. V arteterapeutickém procesu

---

<sup>246</sup> Gaudia. (online). (cit. 8. 2. 2012). Dostupné z: <http://www.gaudia.cz/v-brne/miluse-hutyrova>

je totiž důležitý formát (dejme tomu i materiál) jako samotný prostor v dramaterapii. Uvádí rozdíl mezi drama a arteterapií: arteterapeut není v tom, on se jen dívá.

Po nastínění jak výzkumník pracuje s předměty, reaguje, jak by s nimi pracovala ona. Uvádí vytvoření nabídky, výběr, zpracování, vtisknutí charakteru, dotvoření (nástroji jako fixi, papíry... buď volně, vezměte si, co chcete, nebo akcent na barvu, vůni, zvuk...; různá míra direktivity) a nakonec společný příběh (nebo dekonstrukce, externalizace příběhu). Uvádí také, že by ji nenapadlo použít normální nádoby. Užila by rozbité, nebo nějaké zbytkové předměty, úlomky a ty dotvářela. Mluví o materiálu na dotvoření. Např. zahrabání předmětu do písku, práce s vodou, jeho polepení, ozdobení apod. To je bezesporu zajímavé, jelikož výzkumník nad těmito možnostmi vůbec nepřemýšlel. Přišli mu zbytečné a zvláště opačné cílům, které u předmětného divadla chápe on (např. dotvoření pouze ve fantazii apod.). Na druhou stranu je to velmi zajímavý podnět pro budoucí vyzkoušení, jak dotvoření, tak práce s jiným materiálem (viz onen písek, voda, hlína...).

4. Používá oboje. Záleží na tom, co sleduje za cíl. Uvádí, že loutka je prostředek k dosažení cíle.

5. Projekce je vždy přítomná. Jak u hotových loutek, nebo i „pidipanáčcích“, tak i při výrobě. Mluví o loutce (a přirovnává ji k masce) jako o pomůcce, prostředku: „Nejsem to já, já se za to schovám.“ Dodává, že u všech expresivních terapií je velké nebezpečí, že se terapeut dostane velmi rychle na jádro. Může být velice zraňující.

6. Cíl práce s „pidipanáčky“ uvádí tázaná pohled na problém z jiné perspektivy. Práce samotná vypadala tak, že pracovníci si měli vybrat několik prostředí a udělat fotopříběh, nebo napsaný příběh svého „pidipanáčka“. Hutyrová pracuje i se zakomponováním jejich klientů do příběhu pracovníků. Jinak je cílem samotný proces. U maňásků, aby se děti se sebou naučili pracovat. Proces vytváření pozitivních vztahů. Je totiž mnohem jednodušší něco zničit, než to vytvořit a udělat si k tomu pozitivní vztah. Téma byl buď panáček v různých situacích, nebo výroba loutky jako taková pro divadelní představení. Hutyrová mluví o tématu podle prostředí, situace, nálady apod.

7. Obavou z prezentace odmítá. Obava je spíše z procesu tvorby loutky. Podotýká, že v arteterapii je proces jiný než v dramaterapii. Že totiž klient jde směrem zevnitř ven (vevnitř něco chytne a ztvárním to vně). Kdežto v dramaterapii jde o směr zvenčí do klienta (např. „namalujte svůj pocit“ z techniky).

8. Arteterapie nepracuje s rituálem tak jako dramaterapie. Tázaná vidí v rituálu především rytmus, symbol, ornament, něco co se opakuje (ve výtvarném prostředí).



Uvádí tedy každoroční kupování věcí z burzy (za žetony, na táboře) dětmi (např.: ony maňásky). Uvádí 5 návazných, za sebou jdoucích táborů, na kterých se to takto praktikovalo. Děti na to byly připraveny, těšili se na to.

9. Hutyrová uvádí, že na závěr děti dělaly s loutkami vždy představení („udělá si loutku, dá jí charakter a pak jde do nějaké role“), ale s dětmi s PCH se jí to nepodařilo a ani na ně nijak nenaléhala. Spíš než představení, tak si s dětmi povídali. Děti sami vymýšlely, jaký by maňásek mohl mít charakter, jméno, užití barev (proč si je vybraly, co by chtěly změnit)... Je to velice podobné procesu tvorby masek a zacházení s maskami. Podobně příběh (foto, psaný...) s „pidipanáčky“. Vždy příběh nebo nějaká tečka ve smyslu povídání, divadlem apod.

10. Mluví o tom, že loutka má velký potenciál. Ten vidí především v ochraně resp. v bezpečí klienta. V jakémsi jeho ne bezprostřední konfrontaci. Prostředek bezpečí. Říká, že loutka je ještě bezpečnější než maska.

3. a) Dotazovaná uvádí, že děti neřešily estetickou rovinu, neřešily, jestli to bude hezké, neměly estetický náhled. Řešily spíše vlastnictví, potom si loutky vážily, což bylo neobvyklé. U dospělých je to jinak. Mluví spíše o arteterapeutovi a jeho estetickém citění. Důležité je ho upozadit. Pro ni samotnou je důležitější separace (např. nevypalovat hlínu, ale zpět ji vrátit mezi zbylou).

### 7.2.3 Komparace a závěry z odpovědí

Pokud se podíváme na klientelu, se kterou zmínění terapeuti pracovali, nemůžeme říci, že by se zabývali např. pouze dětmi nebo jen dospělými. Z toho bychom mohli vyvodit tezi, že loutka v práci se skupinou je vhodná pro **jakýkoli věk a skupinu**.<sup>247</sup> Mění se pouze **téma** práce (kamarádství, vychází z prostředí...), **druh loutky** (hadrová loutka, „pidipanáčci“, maňásek; přičemž se oba dotazovaní shodli, že jak vyrábění loutky, tak použití již „hotové“ má stále projektivní důsledky, které se projevují vždy, když klient loutku přijme a „hraje“ s ní), **cíl** (tvořivost, budování důvěry, diagnostika...), **místo v terapii** (navázání kontaktu, vytvoření bezpečí, i rituál by sem spadl<sup>248</sup>, konflikt, produkt (dejme tomu využitelný i v teatroterapii) atd.). Z toho vyplývá i další závěr, na němž se shodly obě výpovědi a to, že **loutka je prostředek**

<sup>247</sup> Což obohacuje vymezení z publikace K. Majzlanové, 2004; viz teoretická část; kap.: „Loutka v terapeuticko - formativním procesu“

<sup>248</sup> Viz kap.: „Úsvit loutky v rituálech“

k terapii. S tím se shoduje i její zařazení v dramaterapii od prof. Milana Valenty mezi „další prostředky“<sup>249</sup>. V obou rozhovorech se také hovoří o **bezpečí**, které loutka nabízí klientům (myslí se tím k řečení, nepříjemných věcí nepřímo, tedy právě přes loutku) apod.

**S předmětnou loutkou** jako takovou nemají dotazovaní zkušenost, pouze s rekvizitou, či figurativním předmětem. Stejně tak ani s metaforou v předmětu, jak o ni pojednáváme.<sup>250</sup>

**Materiál** a jeho smysl v terapii byl snad největším rozdílem v odpovědích. Jako vysvětlení se nabízí jeho rozdílné pojetí v (drama a arte) terapiích. Nás však nejvíce zajímal materiál v rámci oné metafory.<sup>251</sup>

Stejně tak rozdíl ve výpovědích ohledně výroby loutky nás příliš nezajímají. (V arteterapii je to stěžejní bod. V dramaterapii je to část, která je přítomná, je důležitá, ale není stěžejní.)

Zajímavý je rozchod v tvrzení J. Veselého, že klientům jde především o **estetickou rovinu použitého materiálu**. Dotazovaná p. doktorka HutYROVÁ říká, že dětem naopak o estetiku příliš nešlo. Nejspíš se kříží pojem estetika očima arteterapeuta a dramaterapeuta (přičemž klientela je téměř totožná anebo výzkumník nevhodně položil otázku a byla špatně interpretována, a tedy bylo odpovídáno na jinou otázku).

Rozdíl byl i **v obavách klientů**. V arteterapii z procesu výroby loutky, v dramaterapii v procesu tvorby hry s loutkou.

### 7.3 Diskuze o výzkumném šetření

Technika (a tak i předmětná loutka) je vhodná pro relativně **všechny věkové skupiny**, přičemž se samozřejmě musí volit **jiný přístup, téma, cíle práce a čas užití** v terapeuticko – formativním **procesu**. Např. u skupiny dospělí je zajímavé téma jejich životních cílů a v provázanosti s předmětem také téma konzumního života v dnešní době. Použitím této techniky může dojít k jisté ritualizaci předmětu.<sup>252</sup> U dětí je vhodné zvolit pohádkové téma apod. Také je vhodná pro **různé druhy klientely** pro podobné či jiné cíle práce, témata, místa v procesu.<sup>253</sup> Shodné závěry lze vyvodit i z rozhovorů a

---

<sup>249</sup> 2011, s. 41

<sup>250</sup> Viz teoretická část; kap. „Loutka jako metafora (metaforické spojení, jev opalizace)“

<sup>251</sup> Srovnej s kap. „Loutka jako metafora (metaforické spojení, jev opalizace)“

<sup>252</sup> Viz Jurkowski v kap.: „Přístupy k loutce – předmětu“

<sup>253</sup> Viz text výše

teorie, přičemž je dobré říci, že se mění i **užití druhu loutky** pro různé skupiny účastníků procesu. Těžko vymezit absolutní vhodnost, či nevhodnost předmětné loutky v tomto chápání využití druhu loutky. Svým způsobem zajímavá se zdála být pro všechny účastníky techniky a např. u účastníků s MP naplňovala nové cíle oproti loutce běžné ve větší míře (např. fantazii).

Bylo zjištěno, že **u všech loutek** všeobecně **dochází k projekci** a že nezáleží na tom, zda projde výrobním procesem s účastníkem anebo je již „hotová“ (ačkoli je to jeden z činitelů). Sem spadá i předmětná loutka, která je na jednu stranu specifická tím, že je již „hotová“, co se formy týče, ale naprosto nehotová, co se týče jejího loutkového potenciálu, a tak se dá říci, že i předmětné (a ne-li všechny) loutky si účastník „dovyrobit“ (specificky jen ve své hlavě, popř. v hlavách ostatních přihlížejících) sám.<sup>254</sup> Také lze říci, že **pozorování projekce** a jiných jevů přítomných v terapeuticko – formativním procesu **je nesnadné** a těžko převeditelné do jakýchkoli generalizovaných tabulek, grafů, závěrů.

Veliká **výhoda loutky** všeobecně **je její „bezpečí“** pro klienta.<sup>255</sup>

Důležité jsou i **jevy estetické**, které jsou popsány teorií loutkového divadla. Platí přímá úměra, že čím více takových jevů, tím se technika a tedy jakékoli terapeuticko – formativní působení stává **zábavnější a uvolněnější v naplňování cílů**. Bylo také zjištěno, že tyto jevy jsou těžko sledovatelné a měřitelné.

Technika nabízí úrodnou půdu pro **najítí témat, či konfliktů** v práci se skupinou.

Počáteční obavy nemají vliv na následnou práci se skupinou (ačkoli práci může komplikovat póza v postojích některých účastníků).<sup>256</sup>

Zajímavé je objevení **motivů „cesty“** a s ní spojené **„jistoty“**. Také téma **nespokojenosti s rolí předmětu** v konečných etudách účastníků.<sup>257</sup>

Také se zjistilo, že literatura k loutce není nikde naprosto ucelená a je nejspíš nemožné, ucelené dílo komponovat pro velké množství informací, ale také podob loutky. Na druhou stranu je pravda, že rozpracované jsou důkladně např. dějiny, ale zcela vytržena je v nich loutka ze svých rituálních a obřadních kořenů. Zapomíná se na mytologii spojenou s loutkou, lidové obyčeje apod. U nás (Česká Republika) je těžko

---

<sup>254</sup> Viz „Výzkumné šetření“ (jak „Rozhovory“, tak „Evaluace techniky“) a kap.: „Loutka v terapeuticko – formativním procesu“

<sup>255</sup> Viz „Výzkumné šetření“

<sup>256</sup> Viz „Výzkumné šetření“ a přílohy

<sup>257</sup> Viz „Výzkumné šetření“

k dostání ucelenější světová historie a především podoby loutkového divadla jinde ve světě – především na východě. Také je u nás kusé rozpracování loutky v terapeuticko – formativní práci.

## **Závěr**

Práce naplnila své cíle a zároveň inspirovala výzkumníka k další činnosti s loutkou jako prostředkem cesty k sobě, jak pro něj samotného, tak pro jiné lidi. Loutka ať už v jakékoli podobě v sobě ukrývá velký potenciál bezpečí, ale zároveň i pokory před čímsi, o čem teď (když vedu loutku) můžu plně rozhodovat. Jak už naznačilo několik předešlých citátů, člověk, pokud vede loutku, se stává bohem a bůh tím pádem člověkem. Je to nikoli materiální vlastnictví, nýbrž přiblížení se k jednotě s materiálním, který nikdy vlastnit nemůžeme. Tak se stává loutková hra v jakékoli podobě zpovědí nejen jedince, ale i celého lidstva. Jak člověk chápe výpověď ukrytou v materiálu a materiál samotný? Přibližuje materiální svět a svět metafyzický k sobě, aby si mohli skrze člověka podat ruce. Anebo je to jinak? To metafyzické v materiálu promlouvá na člověka díky loutce. Možná obojí a možná je to pro každého z nás úplně jinak. Proto zůstává loutka jako terapeuticko – formativní nástroj nepoznána a může se odhalit až se svým použitím.

## Seznam použité literatury:

- Arteterapie: časopis České arteterapeutické asociace*. Praha: Česká arteterapeutická asociace, 2001- . ISSN 1214-4460.
- BILÍK, P. et al. *Panorama českého filmu*. vyd. 1. Olomouc: Rubico, 2000. 514 s. ISBN 80-85839-54-7.
- BODLÁK, J. *Stromy a jejich léčivá moc*. vyd. 1. Praha: Volvox Globator, 2000. 183 s. Verbena; sv. 12. ISBN 80-7207-319-2.
- BLECHA, J. *Tradiční česká loutkářská dramatická tvorba*. Brno: CERM, 1999. 18 s. Item. Literatura. ISBN 80-7204-112-6.
- BLECHA, J.; JIRÁSEK, P. *Česká loutka*. vyd. 1. Praha: KANT, 2008. 355 s. ISBN 978-80-86970-23-3.
- BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999. 948 s. ISBN 80-7008-096-5.
- ČESAL, M. *Kapitoly z historie českého loutkového divadla a české školy herectví s loutkou: 25 kapitol o čes. kočovných marionetářích*. vyd. 1. Praha, 1988.
- GENNEP, A. van. *Přechodové rituály: systematické studium rituálů*. Praha: Lidové noviny, 1997. 201 s. Mythologie. Studie. ISBN 80-7106-178-6.
- HRUŠKOVÁ, M. *Kult stromů v zemích Koruny české*. Praha: Abonent ND, 2005. 155 s. : il. ; 21 cm. ISBN 80-7258-211-9.
- JURKASOVÁ, J. *Podoby loutky a možnost využití hry s předmětem pro skupinovou práci s klientem. Hledání cest k divadelnímu tvaru, zdroje v průběhu procesu* : bakalářská práce. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, Fakulta pedagogická, 2010. 62 s., 2. příl. Vedoucí bakalářské práce Karel Makonj
- JURKOWSKI, H. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. 287 s., obr. na příl. ISBN 80-902482-0-9.
- MAGNIN, Ch. *Dějiny loutkového divadla v Evropě*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2005-2010. 2 sv. ISBN 80-7331-052-X.
- MACHEK, V. *Etymologický slovník jazyka českého*. 5. vyd. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2010. 866 s. ISBN 978-80-7422-048-7.
- MAJZLANOVÁ, K. *Dramatoterapia v liečebnej pedagogike*. vyd. 1. Bratislava : Iris, 2004. 196 s. ISBN 80-89018-65-3.

- MAJZLANOVÁ, K.; ŠKOVIERA, A.; FUDALY, P. *Špeciálna dramatická výchova v sociálnej a špeciálnej pedagogike*. vyd. 1. Bratislava : Humanitas, 2004. 124 s. ISBN 80-968053-9-8.
- MAKONJ, K.; DVOŘÁK, J., ed. *Od loutky k objektu*. V tomto souboru vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2007. 275 s. Teatrologie; sv. 7. ISBN 978-80-86102-60-3.
- MAŠATOVÁ, M. *Cesty k metafoře: náměty a úvahy o možnostech rozvíjení metaforického myšlení a sdělování v tvořivé dramatice*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra výchovné dramatiky, 2004. 50 s. Studijní texty. ISBN 80-7331-922-5.
- MIOVSKÝ, M. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. vyd. 1. Praha: Grada, 2006. 332 s. Psyché. ISBN 80-247-1362-4.
- PREISNER, R. *Johann Nepomuk Nestroy: tvůrce tragické frašky*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1968. 265 s., [16] s. obr. příl. Proměny. Velká řada; sv. 4.
- REJZEK, J. *Český etymologický slovník*. Vyd. 1. Voznice: Leda, 2001. 752 s. ISBN 80-85927-85-3.
- RICHTER, L. *Od předmětu k loutce, od loutky k divadlu: o vzniku a možnostech výpovědi loutky a loutkou*. Vyd. 2. (upr.). Praha: Ipos-Artama, 1997. 55 s. ISBN 80-7068-097-0.
- RICHTER, L. Kašpar, Kašpárek.... *Divadlo pro děti*, 2011, jaro, úvod.
- SOKOL, F. *Svět loutkového divadla*. 1. vyd. Praha, 1987.
- SKLENÁŘ, K.; BLÁHOVÁ, Z.; SLABINA, M. *Encyklopedie pravěku v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. 1. vyd. Praha: Libri, 2002. 427 s. ISBN 80-7277-115-9.
- STEINER, R. *Eurytmie jako viditelná mluva*. vyd. 1. Hranice: Fabula, 2008. 271 s. ISBN 978-80-86600-51-2.
- Svět loutek včera a dnes: Muzeum loutkářských kultur Chrudim*. Chrudim: Muzeum loutkářských kultur, 1997. 46 s.
- TOMÁNEK, A. *Podoby loutky*. 2., opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2001. 177 s. Studijní texty. ISBN 80-85883-76-7.
- TURNER, V. W. *Průběh rituálu*. vyd. 1. Brno: Computer Press, 2004. 194 s. Eseje a studie. ISBN 80-7226-900-3.
- VÁGNEROVÁ, M. *Psychopatologie pro pomáhající profese*. Vyd. 4., rozš. a přeprac. Praha: Portál, 2008. 870 s. ISBN 978-80-7367-414-4.
- VALENTA, M. *Dramaterapie*. 4., aktualiz. a rozš. vyd., V nakl. Grada 2. Praha: Grada, 2011. 264 s. Psyché. ISBN 978-80-247-3851-2.

VALENTA, M. a kol. *Herní specialista v somatopedii*. 2. přeprac. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2003. 218 s. ISBN 80-244-0763-9.

VALENTA, M. a kol. *Psychopedie*. 3., aktualiz. a rozš. vyd. Praha: Parta, 2007. 386 s. ISBN 978-80-7320-099-2.

VEČERKOVÁ, E. *Lidové obyčeje a jejich výtvarné komponenty: tvary a symboly*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2010. 393 s. ISBN 978-80-7028-358-5.

VEČERKOVÁ, E. *Rok v lidových obyčejích a slavnostech: [katalog ke stejnojmenné výstavě]*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2009. 20 s. ISBN 978-80-7028-350-9.

VOSTÁREK, K. *Předmět – maska – loutka : habilitační práce*. Praha : Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2008. 80 s.

### **Internetové zdroje:**

Akademie alternativa. (online). (cit. 20. 3. 2012). Dostupné z: [http://akademiealternativa.cz/index.php?seo\\_url=mgr-jan-vesely-phd](http://akademiealternativa.cz/index.php?seo_url=mgr-jan-vesely-phd)

Boiohaemum. (online). (cit. 8. 2. 2012). Dostupné z: <http://boiohaemum.cz/view.php?navezclanku=keltove-duchovno-keltsky-stromokruh-13-lipa&cislocclanku=2003042512>

Gaudia. (online). (cit. 20. 3. 2012). Dostupné z: <http://www.gaudia.cz/v-brne/miluse-hutyrova>

Psychiatrická léčebna Bohnice. (online). (cit. 26. 3. 2012). Dostupné z: [http://www.plbohnice.cz/o\\_lecebne/terapie\\_v\\_lecebne/cz#loutka\\_gero](http://www.plbohnice.cz/o_lecebne/terapie_v_lecebne/cz#loutka_gero)

Ptejte se knihovny. (online). (cit. 10. 3. 2012). Dostupné z: <http://www.ptejteseknihovny.cz/uloziste/aba001/2011/lipa-srdcita;>

TRYSČUK, P. (online). (cit. 8. 2. 2012). Dostupné z: <http://www.slovane.cz/view.php?cislocclanku=2006120001>

Wikipedie. (online). (cit. 9. 11. 2011). Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Artefakt\\_\(archeologie\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Artefakt_(archeologie))

Wikipedie. (online). (cit. 9. 11. 2011). Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Ikona#P.C5.99enesen.C3.BD\\_v.C3.BDznam](http://cs.wikipedia.org/wiki/Ikona#P.C5.99enesen.C3.BD_v.C3.BDznam)

Wikipedie. (online). (cit. 9. 11. 2011). Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Index\\_\(lingvistika\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Index_(lingvistika))

Wikipedie. (online). (cit. 27. 1. 2012). Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Symbol>



Wikipedie. (online). (cit. 9. 11. 2011). Dostupné z:  
<http://cs.wikipedia.org/wiki/Synekdocha>

Wikipedie. (online). (cit. 9. 11. 2011). Dostupné z:  
<http://cs.wikipedia.org/wiki/Metonymie>

Wikipedie. (online). (cit. 9. 11. 2011). Dostupné z:  
<http://cs.wikipedia.org/wiki/Oxymoron>

Wikipedie. (online). (cit. 13. 2. 2012). Dostupné z:  
[http://cs.wikipedia.org/wiki/Francouzsk%C3%A1\\_ulice\\_\(Brno\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Francouzsk%C3%A1_ulice_(Brno))

## **Seznam příloh:**

### **Příloha 1. „Ludusmonstrorum“**

Zdroj: (cit.: 14. 3. 2012) <http://pages.citenet.net/users/ctmw2400/chapter4.html>

### **Příloha 2. Loutka ze slonoviny (z Brna z Francouzské ulice)**

Zdroj: (cit.: 14. 3. 2012)

<http://www.venusanka.cz/index.php?page=viewclanek&sekce=recenze&idcl=3521>

### **Příloha 3. Rekonstrukce loutky z přílohy 2.**

Zdroj: (cit.: 14. 3. 2012) [http://www.g2.cz/cs/cestovani/koktejl/96\\_2.shtml](http://www.g2.cz/cs/cestovani/koktejl/96_2.shtml)

### **Příloha 4. - 6. Fota z provedení z čajovny se skupinou intaktních**

Zdroje: osobní dokumentace autora

### **Příloha 7. „Skupina ze SVP“**

Zdroje: poznámky autora

### **Příloha 8. „Skupina z Dramatického kroužku (účastníci s MP)“**

Zdroje: poznámky autora

### **Příloha 9. „Skupina z DD“**

Zdroje: poznámky autora

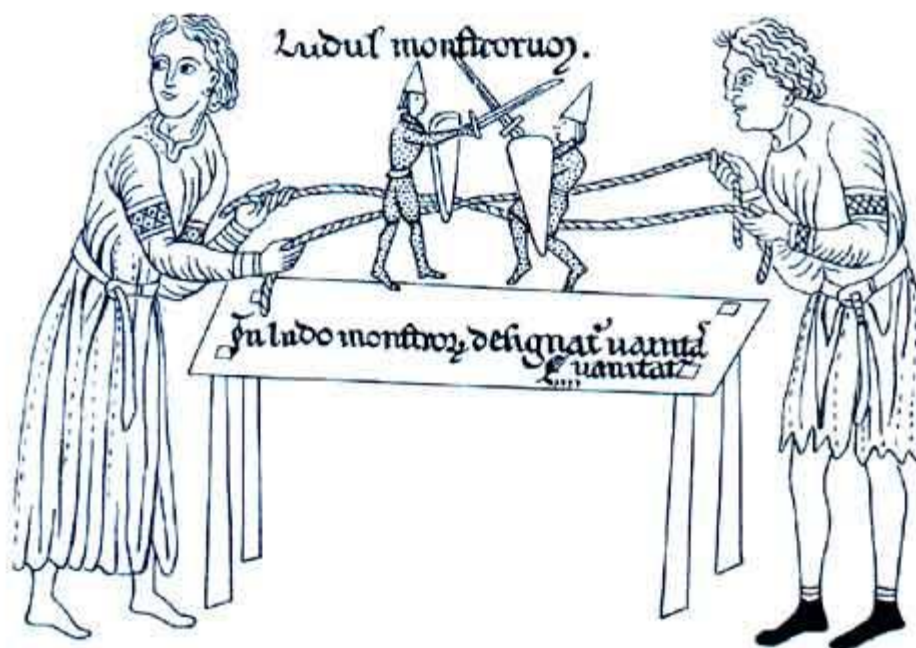
### **Příloha 10. „Skupina intaktních“**

Zdroje: poznámky autora

### **Příloha 11. „Skupina ze ZŠ waldorfská“**

Zdroje: poznámky autora

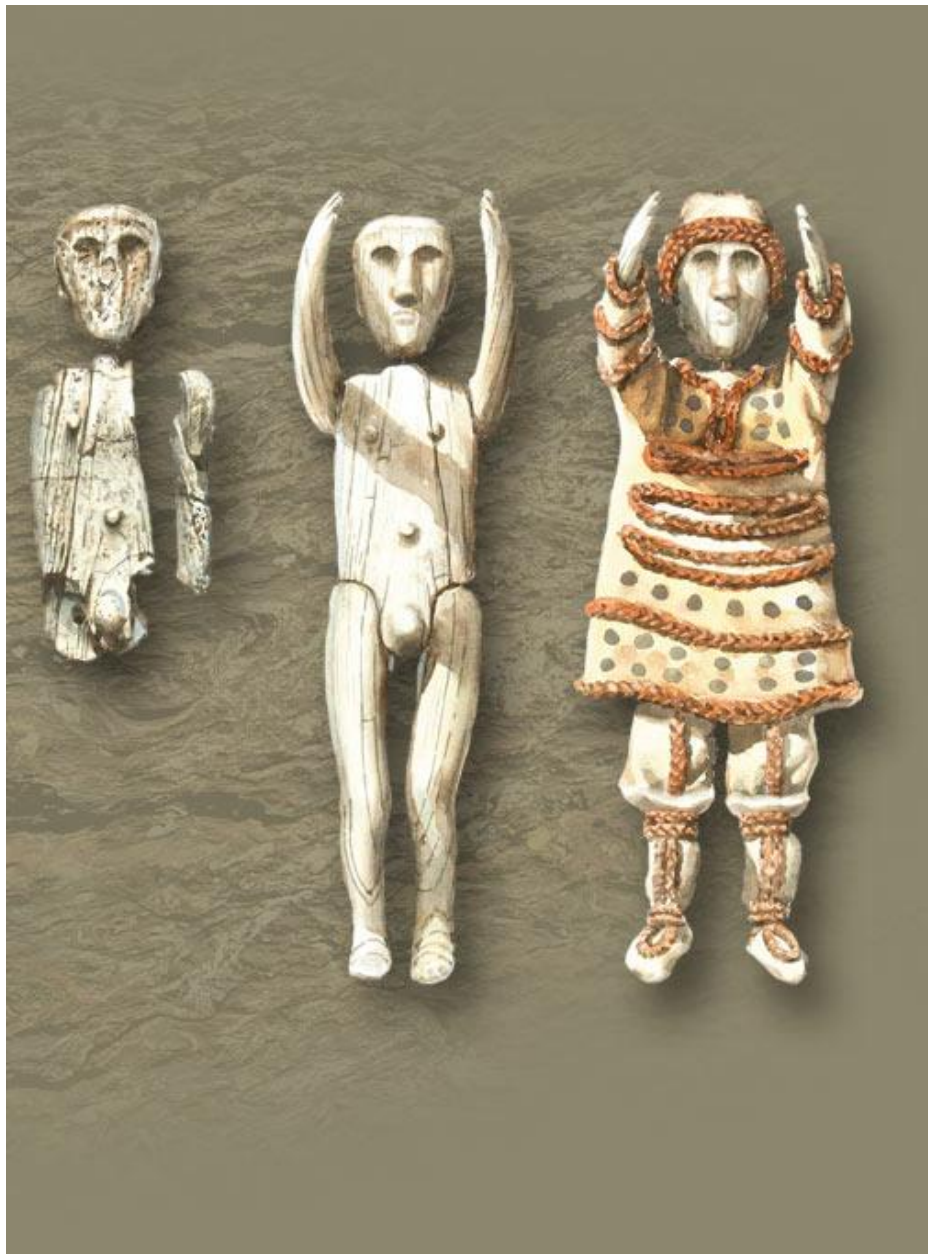
**Příloha 1. „Ludusmonstrorum“**



**Příloha 2. Loutka ze slonoviny (z Brna z Francouzské ulice)**



**Příloha 3. Rekonstrukce loutky z přílohy 2.**



**Příloha 8. – 10. Foto z provedení z čajovny se skupinou intaktních**





## **Příloha 11. Skupina z SVP**

### **Skupina z SVP; 8 let (pouze jeden účastník) 14-16 let (zbytek), 8 členů**

Metr: „Jak jsou pro vás důležití vaši kamarádi? Jaká je zábava s vašimi kamarády? Jak moc jim můžete věřit? Jak moc můžou věřit oni vám? Jak jste důležití pro vaše kamarády vy?“ Toto bylo první zprostředkování tématu. Nevěděl jsem, co z toho vyleze, ale reakce byla spíše kladná a pozitivní zkušenosti byli s jejich kamarády.

Napište název zážitku na papír s vašimi kamarády, jeden dobrý a jeden špatný. Pak si skupina dle názvu vybere, který chce vidět a ten se potom zobrazí jako pohlednice pomocí lidí. Tady se projevilo, kdo je oblíbený a kdo méně dle toho, jak si je skupina vybírala. K žádnému hlubšímu procitnutí zde nedošlo. Šlo spíše o to si to užít.

Každý si vezme jeden předmět a prozkoumá ho za hudby všemi smysly (každý smysl je zjitřený, pokud je osamocen). Který smysl byl nejsilnější? Po kolečku jsme si řekli. Ten, který si zvolili, museli předvést se zavřenýma očima přede všemi. (byla znát stydlivost u některých v takovéto situaci, kdy vystupovali přede všema.

Zpět k předmětům. Jaká je jeho základní vlastnost? Jak by se asi pohyboval, kdyby samovolně mohl? Toto dělali všichni zaráz za hudby. Potom mu vymyslete dobrou a špatnou vlastnost a co by byl, kdyby byl zvíře? Jak by se choval, kdyby byl: (předved'te) šťastný, smutný, zoufalý, zklamaný, našťvaný, bezmocný, nemocný, zamilovaný, spoutaný, svobodný, hysterický, spokojený, podvedený, kdyby lhal? (toto předváděli všichni zaráz a bylo to moc dobré) Vymyslete mu jméno, nejlépe dvouslovné.

Každý si to tedy prožil se svým předmětem a v podstatě z něho takto udělal loutku. Po dohrání hudby jsme si to předvedli navzájem před skupinou. Docela zajímavý pohyb vznikl u kladívka na naklepávání masa. Pohyboval se rukojetí vzhůru jakoby po hlavičce a pohybem připomínal tučňáka. Michal ho i tak pojal jako zvíře a vlastnostmi ho popsal jako nemotorného a společnou úvahou jsme také došli k tomu, že občas udělá něco, co nechce, jelikož je velmi silný. Z čehož nám vznikla metafora ke kladívku. U ostatních předmětů k žádné významné metafoře nedošlo. Půllitr se pohyboval kroužením a jméno nebo spíš přidělené zvíře dostal podle obrázku koně, který na sobě měl (pozn. to už jsem později nechtěl a tak jsem volil předměty bez jakýchkoli obrázků). Drtič na česnek byl opovrhován pro svou nelibou vůni a to bylo stále zdůrazňováno (možná obrana proti nechuti něco před skupinou dělat nebo póza, jelikož to bylo velice zdůrazňováno, ale možná taky ne). Jeho pohyb sváděl k chůzi po dvou nožkách rukojeti. Štamprdičku T. nijak zvlášť nerozpohyboval, ani ji příliš neproměnil. Naopak osmiletý P. (8 oproti ostatním byl se svým věkem výjimka)) se svou ještě dětskou fantazií si to vyloženě užíval.

Příště musím na vlastnosti jinak, hrou či něčím, aby mi vplynuly, možná napsat na papír čím je ten předmět zvláštní, a pak k čemu by to využil a co z toho plyne za schopnost...Nebo více postupovat od zvířat a přenést zvířecí charakteristiku na předměty.

Do dvojic a každý řekne ve dvojici, co rekvizita prožila, jaký byl její život, její mládí, její očekávání, sny a má na to minutu každý (minul. přít. A o čem sní). Pak se spojí s další dvojicí a druhý z dvojice vysvětluje postavu, kolegy-jen její charakter a nejdůležitější věci o ní.

Ve 4 dostanou citát, o kterém se budou minutu bavit, co vlastně znamená. A co si o něm myslí.

Vymyslete příběh, ve kterém budou figurovat všechny loutky na téma citátu. Předvede se a ostatní hádají, o čem to bylo a co to asi mohlo být za citát. Máte nějaký podobný zážitek ze svého života?

Na toto už bohužel nezbyl čas a tak jsme pozbyli důležitou tečku.

Jací by měli být vaši přátelé (jen na mě metejte slova) Já zapisuji na tabuli.

Všichni se pak musejí domluvit na pořadí vlastností od nejdůležitější po nejméně důležitou.

## **Příloha 12. Skupina z Dramatického kroužku (účastníci s MP)**

### **Reflexe z Dramatického kroužku**

Rozehríváčka (žabky) s výkřikem a se změnou směru byly velmi pozitivně cítit ve skupině. Klienti hru znali a inovace je vyloženě bavily.

Vyberte si předmět a prozkoumejte ho za hudby všemi smysly (každý je zjištěný, pokud je osamocen). Někteří klienti nevěděli, co se po nich chce, anebo se nedokázali patřičně soustředit. Na druhou stranu, pokud se jednalo o experimenty jako, že předmět můžou ochutnat, reagovali bez zábran. Bez asistence a vedení by někteří klienti nepracovali vůbec, ale na druhou stranu, fakt, že se s podobnou pobídkou setkali prvně, reflektují kladně v jejich přizpůsobivosti.

Už zde jsem cítil potřebu klientů se reflektovat a ukázat před skupinou. Projevit se. Když tedy přišlo na řadu: „Jak by se asi pohyboval, kdyby samovolně mohl?“ a „jaký by měl hlas, kdyby nějaký měl? Jak rychle\pomalu, vysoko\nízko, chraplavě\čistě by mluvil?“ Bylo nutné vyzkoušet si to po kolečku, jelikož tento fakt fungoval více motivačně. Na druhou stranu jsem za to byl rád, jelikož jsem mohl od všech dostat zpětnou vazbu v podobě ukázky. Většina klientů totiž žije více méně v přítomnosti a něco jako si ukázkou připravit sami a pak ji předvést je nemyslitelné nebo by se ono předvádění muselo ustálit. Kolečko začínalo u D., který svůj předmět (cukřenku) bez větších problémů rozpohyboval a dal ji i specifický hluboký chraplavý hlas. T. měla vařečku, která hupsala po stopce a mluvila vysoko. Další byl H.. Jeho sítko mluvilo hluboko a pohybovalo se vzhledem k H. motorickým schopnostem. S. měl půllitr. Roztočil ho, ale na verbalizaci si zprvu netroufal, až nakonec do onoho půllitru něco řekl, což znělo velice zajímavě a inspirativně jako nápad na další práci. T. (štamprdle)



svůj hlas nikterak nezměnila a její motorické schopnosti jí více méně nedovolovali přílišnou rozmanitost v pohybu. Da. měla konvičku. Pohybovala se sunutím, ale na výzvu něco verbalizovat se nijak nepřenesla přes význam konvičky a jako by z ní nalila (což jsem před skupinou reflektoval jako nonverbální projev v gestu, jímž cosi naznačuje- to potěšilo Da). L. měl hrnek. Pohyboval se sunutím a kouznil. Pak se proměnil v megafon, naslouchátko, ale také v helmu. B. měla struhadlo a „zaprděla“ do něj a pohyb vymyslela takový, že si ho dala na nohy a hýbala s ním ze strany do strany. Asistentka E. měla také předmět (napařovátka na knedlíky) ten se kutálel a mluvit kovově, chřestěním (což mě přišlo také zajímavé). Nevýhoda takto odhaleného kolečka může být v kopírování nápadů a opičení po někom na úkor vlastní kreativity, zde to však nenastalo, a tak bych ho u této klientely doporučil dělat právě takto.

Jak by se choval? Klienti předváděli buď naštvanost, nebo radost či zlobivost. Více si myslím, že jsme ani neměli. Radost byla vyjádřena většinou poskočením, zlost naopak odhozením či jakousi konečnou expresí vedoucí k upuštění předmětu. Zlobivost jakýmsi pohupsáváním a spíše mimikou klienta v rozpustilém lehce provinilém výrazu. Opět jsme to dělali po kolečku.

Do dvojic a každý řekne ve dvojici, o čem předmět sní nebo co prožil, potom mu vymyslí metaforické jméno (dvě slova). Tato činnost vzbudila opět nadšení, ale na druhou stranu bylo znát, že skupina už očekává nějakou akci. Zkušenost na příště je nějakou zařadit, více vnímat potřeby skupiny a neřídít se tolik papírem s činností.

T., H. a L. byli ve trojici, dvojice byly: Da. a T., D. a S., E. a B.. Po tom, co si všichni navzájem pověděli příběhy, je měli říci nám nebo představit předmět kolegy. Začínalo se D., kt. říkal příběh o (své) Sladké cukřence. Ve skrze to byl reálný příběh výroby se snem být větší, aby se do ní vešlo více cukru (sladší?). Zaslých jsem zprvu, že by chtěla být cukřenka velkým hercem, což je vyloženě D. sen. S. se nedostal do roviny subjektivizace předmětu a skončilo to s příběhem, jak vypil celý půllitr piva, jehož jméno bylo Silný býk, jelikož v něm je výjimečné pivo. T. měla Katku, kt. byla na procházce s kouzelníkem a toužila být zdravotní sestrou. L. měl kouzelníka Emi, který chtěl vykouzlit kýbl. H. měl sítko, které chtělo umývat nádobí v kuchyni. T. měla H., který byl šťastný, protože si mohl hrát na hřišti a chtěl být dále šťastný. B. měla Pikaču (struhadlo), které se toužilo stát kloboukem (interpretace Elišky). Da. nám svůj příběh neřekla- zapomněla ho i se jménem. E. chtěla létat a jméno bylo jakési prosté, nevzpomenou si.

Nakonec všichni dostali citát a rozdělení do dvou skupin (2 skup.: D., L., T. a H. s asistentkou V.), (1. skup.: T. s asistentkou T., B., S., Da., E.) se budou minutu bavit, co vlastně znamená. A co si o něm myslí. Nakonec ho zahráli s těmi předměty a ostatní říkali, o čem to asi tak mohlo být a co jim to připomínalo. Citáty byly dva:

Španělské přísloví (SP)

*„Nabídnout přátelství tomu, kdo chce lásku, je jako dát chleba tomu, kdo umírá žízni.“*

Anglické přísloví (AP)

*„Opravdový přítel je ten, který první přijde, když celý svět odejde.“*

Prísloví navázala na poslední hodinu, kde jsme si je vysvětlovali. Přesto je jejich metaforický význam pro klienty dosti neuchopitelný a pro příště bych vybral něco více jasného. Po vysvětlení přísloví ho někteří klienti pochopili, některé zaujala třeba doslovná stylistika a nevím, zda pro nesoustředěnost na primární téma přísloví, či pro nepochopení. Bohužel výsledek představení byl více méně prací asistentek. U první skupiny bych řekl, že z 65% co se týče příběhu, interpretace zůstala povětšinou na klientech. Da. příliš nevěděla, co se po ní chce. U T. si nejsem tak docela jistý. Jejich úloha byla následující a ve skutečnosti obrazně tlumočily, co se píše v přísloví. Klienty jsem sice vyzíval, že můžou použít příklad ze života, či svůj, cizí příběh a pod, ale tato doslovná interpretace je vyloženě bezpečnější a jednodušší. Da. ukázala T. srdce (gestem) a T. jí podala pouze ruku, což je docela dobře čitelné (zajímavé je, že se pustili do pantomimi a předměty vůbec neužili). Pak B. nabídla S. chléb (předmět: napařovátko na knedlíky, které je chlebu nejpodobnější) a S. s pultitrem v ruce předvedl, že umírá žízni, což dělal od doby, kdy jsme mu přečetli citát. Z toho vyplývá, že ačkoli celou hodinu dělali tito klienti subjektivizaci předmětů, tak se za jejich objektovost nedostali a použili je nikoli jako loutky, nýbrž jako rekvizity anebo vůbec. Přesto by se dalo z této zkušenosti dále pracovat s užití rekvizity, ačkoli klienti jsou spíše zvyklí improvizovat pantomimicky. S. ve své expresy i verbalizoval a v podstatě popsal, co dělá, až nakonec umřel.

Druhá skupina celé divadlo reflektovala asi takto. Někdo někomu ublížil. Nakonec V. přečetla téměř doslovný význam, kt. je takto popsaný a tedy jasně srozumitelný.

Divadlo druhé skupiny bylo více loutkové. Hl. režisér byla tedy V., ale příběh dodal D., kt. říkal, že s tímto má zkušenost. Opět to bylo doslovné vyložení AP, avšak zde nejspíše inspirované skutečnou událostí. **Příště zkusím neříkat, že skupiny budou**

**hádat, o čem v příslovích jde, možná se tak tomuto vyhnu.** D. brečel, že ho opustila přítelkyně a všichni od něho odcházeli se slovy, že je trapný, že fňuká. Vedla to především asistentka V., kt. si také zahrála. L. následně došel za D. a utěšoval ho, zatímco ostatní ho nechali na holičkách. Závěr: došlo zde k subjektivizaci a etuda by se dala dokonce použít i pro veřejnost (bez účasti V.) a s drobným vyhlazením dramaturgie a koncepce. Jako pódium bylo navíc využito H. tělo, což na jednu stranu bylo nezbytné pro H. zapojení, ale na druhou stranu velice efektivní a pokud by se s tím nadále pracovalo, bylo by to velice efektivní. Zcela využít H. potenciál v loutkovém divadle. Tím, že hra byla zahraná paralelně a děje probíhali zároveň, došlo spíše k posunu ke hře dětské. Celé divadlo vypadalo, jako když si děti hrají s postavičkami.

Reflexe první skupiny: S. podstatě popsal, co se před ním odehrálo, akorát si nevšiml L., jemuž nešlo moc rozumět a to tím spíš, když všichni mluvili přes sebe.

Ani v jednom představení nedošlo k metafoře ve funkci předmětu (možná v D. případě, když naznačil, že jeho cukřenka je sladká a v případě půllitru, který sváděl k pití a zprvu k pití piva, sám předmět však opilý nebyl.

K jevu opalizace také nedošlo.

subjektivizace se povedla u některých, ale k jejímu kompletnímu dokončení by bylo zapotřebí delší práce.

Předmětné loutkové divadlo s osobami mentálně handicapovanými je možné, jsou-li schopni subjektivizace předmětů.

Další věc, která mě napadla teď, je nechat klienty napsat jeden dobrý a jeden špatný příběh ze svého života a pojmenovat je (dát jim název) a potom je nechat být svého příběhu režiséry.

PS: další hodinu jsme pokračovali v činnosti s předměty. Klienti dostali za úkol ve třech skupinách vzhledem k prostoru utvořit divadlo s loutkami. K subjektivizaci došlo pouze v jedné z nich. Domnívám se, že pokud by klienti pracovali s předměty delší dobu, dokázali by dojít k subjektivizaci všichni, nebo alespoň většina.

Na konci hodiny jsem se totiž se všemi potkával a zdravili se a povídali si dle motivů hudby s loutkami a až tehdy, kdy jsem s Barčou mluvil jako loutka a začal reagovat na její předmět, ho začala vnímat jako loutku\hračku. Dojít tedy k subjektivizaci jde pomocí hry - viz přístup pedologický.

## Příloha 13. Skupina z DD

### DD, reflexe techniky na BP s dětmi od 7-12 let

1. Prozkoumání všemi smysly+jaký smysl je pro vás nejdůležitější: Zajímavé bylo, že se vůbec neobjevil zrak a hmat. Přitom jsou to právě tyto smysly, které používáme nejvíce- jako by děti, když použijí jiné, méně výrazné smysly, si najednou uvědomily, že ty zbylé stojí za to vyzdvihnout. Jakoby znovuobjevily jejich význam.
2. Subjektivizace objektu: Tato část byla zajímavá pro děti, které mají více zvládnuté soustředění a vysoce rozvinutou představivost. V této skupině naprosto vynikal M., který v závěrečném kroužku doslova toužil poradit i ostatním, jak by se jejich předměty mohli proměnit a v co všechno by to mohlo jít. Jeho fantazie a umění oživit předmět, si myslím, nás zasáhla všechny a v tu chvíli se v něm probudil jasný „šaman schopný magie“ s předměty. Jeho předmět na rozkrájení vajíčka na tvrdo se proměnil v housenku s ohromně dlouhým jménem zprvu řečeným cizím jazykem a v překladu a zkratkou a přezdívkou Guru. Naopak někteří doslova nevěděli, co se po nich chce (dvě holky) anebo jim to možná přišlo přespříliš „trapné“ a nechtěli se shodit před skupinou. Nakonec však na mou výzvu předvedli skupině i svůj předmět a z prvního nevím se vyklubalo, přece jen s tím trošku umím, ale počáteční nejistota a její důvod je mi záhadou. (jeden z předmětů-brousítko na nože, oživil M. a byla to akvarijní rybička přisávající se na sklo a druhý oživila I. struhadlo a byl to medvěd) Pro mladší dva kluky (7-9) toto řízené ožívování nepředstavovalo přílišnou náplň, ale pozorování ostatních jim jistě potěšení, troufám si říct, přinášelo. (Přesto vytvořili ze šlehačky housenku a z otvíráku na konzervy žížalu)J. (s diagnostikovanou Hyperaktivitou) nepracoval v samostatné části téměř vůbec a spíš vyrušoval (naštěstí jsem s ním měl zkušenost z předchozího dne a tak jsem si ho posadil blízko sebe, a pokud jsem vyloženě potřeboval jeho pozornost, stačilo mu položit ruku na rameno a hned mi ji plně věnoval). V předváděcí části se naopak projevoval, ačkoli to vymýšlel téměř „z fleku“. Jeho prkénko byl slon a chodil tak, že ho pouštěl z výšky na zem, což mě velmi překvapilo. P., který má lehkou mentální retardaci nepracoval v samostatné části vůbec a vůbec nejspíš nechápal, co se po něm chce. Ačkoli je sociálně velmi zdatný, subjektivizace nebyl vůbec schopen, buď pro svou

nesoustředěnost, nebo pro neporozumění, co se po něm chce. Jeho vařečka zůstala vařečkou, ačkoli si jí nakonec strčil do ponožky a tvrdil, že má prodloužený palec, myslím, že jako subjektivizaci to považovat nemůžu.

3. Příběhy: Pozornost dětí byla velmi roztroušená a „zlobila“. Přesto vytvořili dvojice a P. se sice k nikomu přidat nechtěl, ale nakonec se přidal, ačkoli nechápal, proč se tak děje. Ve dvojicích si vyprávěly předměty své životy, ale ke kroužku nedošlo, jelikož někdo na to potřeboval více času a někdo to měl hotové téměř okamžitě, a když jsem jim nabídl, ať si jdou poslechnout jiné životy těch, kteří ještě vyprávějí, moc se jim do toho nechtělo. Dozvěděl jsem se pouze, že housenka chce být motýl. Nakonec jsem tuto část nějak utl, aby se mi děčka úplně neunudila a zadal jim, ať vymyslí příběh ze svého života. Nějaký špatný zážitek. Byly vymyšleny dva. P. odešel a I. musela jít pomáhat, takže se nakonec realizovalo pouze jedno divadlo ze života a to byl M. příběh s boreliózou. M. byl zdatný režisér a jeho loutkový talent byl zjevný i zde. Všichni jasně pochopili, co se v příběhu dělo a vše bylo dokonale zrežirováno a nebylo nic opomenuto. Dokonce i cedulka- o dva měsíce později.
4. Závěr: K subjektivizaci došlo téměř u všech. Přesto mě tato práce vedla k úvaze, že by děti potřebovali více zkušeností s prací s předměty a s divadlem předmětů. Možná i s prací s rekvizitami. Také mě napadlo, že při svých hrách jsou to umělci v přetváření předmětů na jiné předměty či postavy, zde při činnosti řízené to pro ně nebylo atraktivní. Nemůžu posoudit, nakolik jsou různí jedinci z této skupiny jak soustředění a nakolik jsou ovlivnění svým okolím a svou spontaneitu potlačují (mám na mysli E. 11 let už velmi vyspělou dívku). Také by bylo zajímavé zjistit, zda by lépe reagovali na figurky (mladší účastníci a P.) nebo na přírodniny (zde mám na mysli především M., který prokázal schopnost proměny objektu). Také mám tezi, že tato subjektivizace je dobrá především pro dospělé, u kterých je to rychlá zajímavá forma jak si udělat loutku, do které se dá projikovat, na rozdíl od časově náročné výroby loutky běžné. Tuto tezi bych do budoucna rád ověřil společně s loutkami figurativními u mladších dětí. K reflexi u dětí došlo jen k velmi zběžné a to nikdo nevzpomněl na to, že by ho nic nebavilo, což může být zaviněno tím, že jsme po tomto dělali ještě nějaké relaxační hry. Také považuji za handicap, že jsem neměl hudbu k částem samostatným.

## Příloha 14. Skupina intaktních

### Skupina intaktních; 4. 2. 2012; litomyšlská čajovna

Nejprve jsem zařadil různé rozechlivačky, jako rozcvičku (každý udělá cvik), posílání energie (žabky, s chytáním i zpět po kruhu a pod), slunce svítí na toho kdo má rád...

Potom jsem zařadil techniku zvanou metr. Zprvu jsem pokládal kontrolní otázky typu: jak jste se vyspali, poté otázky zvědomovací: nakolik vám dnes funguje mysl, nakolik cítíte své tělo... a nakonec otázky k myšlenkám mé bakalářské práce: nakolik je pro vás důležitá estetická/praktická/sociální stránka předmětů kterými se obklopujete. *Je jisté, že výpovědní hodnota této techniky je ryze subjektivní, ale zároveň šlo rozpoznat, že skupina si sama začala uvědomovat svůj vztah vůči předmětům a jak je prožívá, resp. jak si myslí, že je prožívá a zároveň by je chtěla prožívat. Cítil jsem zřetelný rozpor mezi pocitem „jsem konzumní člověk“ a pocity jako „vybírám si věci po jejich jak praktické, estetické i sociální stránce.“* Byla položena i otázka: „nakolik je váš život závislý na předmětech“. Po této části jsem z hlediska úspory času neměl v úmyslu dávat reflexi, ač byla značně sporná v chápání a vysvětlení jednotlivých aktérů. Věděl jsem však, že by se rozběhla sáhodlouhá debata o vnímání předmětů v rámci konzumu a hranic mezi touto hranicí a praktickým použitím různých předmětů. Namísto toho jsem uvedl druhou polovinu (a to tedy samotnou techniku) teorií H. Jurkowski o ritualizaci předmětů v předmětném divadle (viz teoretická část).

1. zvolení předmětů a jejich prozkoumání všemi smysly. V této etapě se stalo známé uvědomění si rozmanitosti daného vybraného předmětu. Zadání je v reflexi sdělit jaký smysl byl pro jedince nejsilnější. Pan K. dokonce v dané časové relaci došel i k rekvizitnímu použití předmětu a nejenže ho i ochutnal, poslechl a podobně, ale využil ho i jako klobouk či náušnici. Pan K. měl citronku. Paní B. zmínila také funkčnost svého předmětu, když upozornila na jeho rozvíjení. Připodobnila napařovaček ke květině.

2. část kdy zúčastnění zkoušejí pohyb (a zároveň si uvědomují, jaké zvíře jim pohyb připomíná), tanec, hlas (výška, hloubka, intonace...) a nakonec předmětu dávají jméno. Již zmíněná citronka se proměnila v „Citronošku šťastnou“ a pohybovala se v kruzích vzduchem a měla vysoký hlas. Napařovaček byla sasanka a chodil po nožičkách a byl s hlubokým hlasem. Kráječ na vajíčka byl zombí aneb Jack rozkrajovač. První jméno evidentně dostal dle belhavé chůze a druhé díky funkci předmětu. Hlas měl také hlubší

s pomalejší dikcí. Předmět nůžek na kosti se směl pohybovat pouze, když mluvil a pohyboval se po ostří. Vlnkovač na těsto se pohyboval dvěma způsoby a žil na mořském dně. První byl po vykrajovátku a druhý byl fantazijní a tedy zmenšování a zvětšování rukojeti, což prakticky nebylo možné. Jménem Slunce v hlavě (díky tvaru) a hlasem vysokým, pištivým. Předposlední předmět vedla paní H. a byl to drtič česneku. Pohyboval se jakýmsi přepadavým pohybem, což mě překvapilo, jelikož se jasně (alespoň pro mě) nabízelo nožičkové přemísťování. Plynulo z toho i přirovnání k píd'álce, ač tedy vznikl jasně velice originální snad až nepřirovnatelný pohyb. Mluvil již „klasicky“ rozevíráním čelistí drtiče a hlas měl hluboký. Poslední, pan J., měl umělohmotné, dvoubarevné kladívko na maso s dvěma různými druhy „zubů“. Tvořivě toto rozdělení využil ke dvojí osobnosti. Předmět se pohyboval podobně jako drtič na česnek, akorát byla vždy zvýrazněna osobnostní neshoda slovy např.: „Ty vole kde to jsem, aha...“, a pak následovalo překlopení. Mluvil hlouběji.

3. Utvoření postav a vyprávění příběhů svých předmětů (*zajímavé by někdy bylo vyprávění příběhů o předmětu druhého účastníka*) s důrazem na minulost, přítomnost, budoucnost. (každý člen dvojice měl přesně 4,5 minuty a členové trojic jen 3 minuty na své vymyšlené vyprávění s patra)

Seskupení dvojic a jedné trojice proběhlo následovně. **Pan K. s panem J. (citrónka s kladívkem)** se spojili zejména podle barvy a materiálů svých předmětů- oba byly plastové v barvě žluto bílé. Zbarvení i jistá podobnost byla tak zjevná, že ze svých dvou předmětů vytvořili jeden. A vyprávění pojali jako historiografii s mytologií národa Plastů s dalšími účastníky jako s Kóvy a podobně. Plastovou dvoubarevnost kladívka potom pochopili jako různé větve svého národa a tedy jižní a severní. **Paní T. a paní B. (napařováček a vykrajovátko (vlnkovkové) na těsto)** tvořili druhou dvojici. Jejich příběhy se skutečně týkaly daných předmětů. Tyto předměty zůstaly sami sebou- nevytvořili žádné jiné postavy odhmotněné od vzhledu předmětů. **Trojici tvořila tedy paní K. (kráječ na vajíčka), paní H. (drtič česneku) a pan N. (nůžky na kosti).** Vyprávění této skupiny se svým způsobem vymklo popisu jednotlivých postav a to zejména paní H. byla ovlivněna celkovou „náladou“ skupinky, která vyzdvihovala nemožnost vymanění se z moci lidí. Zahrnovala tedy pohled na předměty nikoli jako na fantastické tvory, nýbrž jako na předměty. Jejich funkce a je samé ve své podstatě nepřeměněné na „jiné bytosti“.

Nasměrování předchozí etapy se zdá být velice neefektivní ve snaze „vyrobit“ z předmětů „jiné bytosti“ oprostěné od své objektové podstaty. Zdá se, že ačkoli se to

někomu povede, nedokáže tuto představu udržet a oprostít se od objektové podstaty předmětu.

4. Zúčastnění si vybrali každý jednu kartu ze hry Dixit a jeden citát z karet „Kapky moudrosti“ od Sri Chinmoye. Zůstali ve stejných dvojicích a měli za úkol s použitím těchto karet vytvořit příběh se svými předměty, takovými jaké je stvořili a jak o nich mluvili v předchozích fázích. Na vymýšlení měli asi 30 minut. Následovalo divadelní představení a reflexe divadel.

Nejblíže zadání ačkoli s jasnými objekty (se subjektivním zpodobněním objektů) vystoupila skupina paní B. a T. s jejich napařovátkem a vykrajovátkem. Jako jeviště si vybrali stůl se zásuvkou směrem k obecenstvu. Ze zásuvky vylezly oba dva předměty a představili se a představili i problém který je trápí. V případě prvního předmětu to byla nesvoboda, kterou měl v minulém životě jako mořský koník, kdežto v tomto životě, ačkoli mu věštec v moři řekl, ať se nevzdává svých snů (interpretace citátu) je pouhým vykrajovátkem na těsto. Neví tedy co dál. Při představování zápletky paní T. přečetla po otočení Dixitové karty citát. Napařováček byl v minulém životě jakousi sasankou na dně moře ze které je teď napařováček a stále jen leží v šuplíku, ale nezná svůj účel (tedy nepochopil, že je napařováček a k čemu slouží). Během vyprávění také paní B. otočila svou kartu a přečetla citát. Oba předměty „šly“ zpět do šuplíku, a když znovu „vylezly“ do napařováčku přibil „jako by“ knedlík a napařováček tedy našel smysl svého života a byl šťastný. Vykrajovátko však svou část ukončilo sdělením, že stále neví, zda se má smířit se svým údělem a svou inkarnací nebo se má vydat za svými sny...

Příběh vycházel jak z citátů tak méně potom z Dixitových karet, ale nejvíce z vyprávění (minulosti, přítomnosti a budoucnosti) předmětů. Při reflexi se celá skupina shodla, že neví, jak skončilo vykrajovátko. Někdo byl s divadlem vnitřně spokojen a cítil dobrý konec, ač pořádně nedokázal verbalizovat proč a někdo naopak nebyl spokojen s osudem předmětů. V divadle nedošlo k předmětné metafoře pouze ke slovní, když obě paní zmínili své předměty v minulých životech jako mořské živočichy podobné předmětům, ale nedošlo k jejich animaci. Bylo zajímavé přímé zapojení karet i citátů do samotného divadla, ač to nebylo podmínkou. Při reflexi nás také zaujala ona skutečnost převtělování v předměty a ptali jsme se po jejich kořenech-byly také ve vyprávění.

Trojice Paní H. a K. a pana N. jejich předměty měli velice prosté divadlo s předměty, které si nejprve stěžovali na jejich poslání (tedy podobné téma jako v případě prvním), ale zde se to rozhodli řešit revolucí. Vystoupil vypravěč a řekl, že se shromáždily



všechny kráječe na vajíčka, drtiče česneku a nůžky na kosti a vzepřeli se lidem. Revoluce spočívala ve stříhání prstů lidem, jejich krájení a mačkání. Všechny tyto úkony byli mířeny proti lidským rukám. Divadlo tedy sledovalo hororovou podstatu ožívání předmětů jak ji i viděl O. Zich a na jakou jsme i zvyklí z různých snímků či příběhů s tím rozdílem, že zde to byli věci denní potřeby. Revoluce skončila a předměty začali naříkat, že jsou celé od krve a že je nemá kdo umýt. Že se vlastně neměli tak špatně a některé byly znechuceny tím, jak to celé skončilo- zvláště nůžky na kosti (ten byl dokonce i znechucen „do čeho ho uvrtali“- jak řekl pan N. při reflexi). Celé divadlo skončilo položením předmětů, což bylo velice efektivní. Náhlá proměna oživlých věcí v objekty. Pan N. potom vstal, posbíral předměty se slovy: „já takové hezké věci, vezmu si je domů a udělám si kuře...“ Nakonec všichni přečetli svůj citát, avšak karty neukázaly.

Skupina vyšla především ze svého povídání o předmětech a zaujalo je téma lidského ovládnutí předmětů a jejich případná vzpoura. Samozřejmě zapojili i vtip a hraní si: „mě už nebaví drtit ten česnek, mám ho plnou pusou a dokážete si představit jaké to je?“ V divadle se objevil jak vypravěč, tak člověk sám, což bylo velice efektivní a velice hmatatelně jsem při té chvíli cítil proměnu subjektů v objekty. Nedošlo k metafoře, jelikož předměty zůstaly stále sami sebou tedy stejnými předměty. Reflexe k tomuto divadlu byla jasná a všichni pochopili, co měli autoři na mysli, ačkoli interpretace proč nebyla revoluce úspěšná, ačkoli proběhla tak, jak si ji předměty naplánovaly, byla různorodá. Nakonec se však všichni shodli, že k revoluci předměty neměli dostatek důvodů a po ní se ukázali i jejich nedostatky, které vedly k naprosté nesamostatnosti a tedy závislosti na lidech. Zjistilo se tedy, že předměty a lidé žijí v symbióze a že bez nich věci nemají proč žít. to je ale pouze „lidská“ interpretace. Zde bychom mohli poukázat na Čapkovu literaturu (RUR) či Assimovu (Já, robot) apodobně, kdy předměty, tady už roboti, mají své vlastní já a svou podstatu. Divadlo nám tedy ukazuje, že dokud člověk žije v symbióze se svým stvořením, nehrozí jeho vyhubení. (možná bychom mohli hledat i paralelu: Dokud Bůh (=Země, stvořitel) žije v symbióze se svým stvořením (lidmi) nemůže dojít k jeho „zahubení“.)

Poslední divadlo dvou pánů, pana K. a J., bylo koncipováno jako duchovní cesta předmětu k organické přeměně, což je velice zajímavý motiv. Skupinka vycházela především z materiálové podstaty předmětů, které pojali jako jednu bytost a animovali jeho pohyb jen velmi málo (předmět, který vytvořili, spíš připomínal totem, a tak bychom mohli použít termín animalizace předmětu). Zároveň do své inscenace zapojili

velkou měrou i jiné předměty, které našli poblíž a tak se sestrojeným oranžovožlutým citronko-kladivkem hrály i předměty jako plyšový pes v roli „dědečka“. Malý policista v roli policisty a policejní autíčko ve své roli. Také tato skupinka zapojila do své hry a přímo pak do svého jeviště jak karty Dixit tak také citáty které během cesty předmětu přečetli. Úvod inscenace spočíval v představení situace (jede ve vlaku) hl. postavy a jejího problému má nerozhodnou mysl a je bez cíle a tajemného spolucestujícího (dědečka), který si s předmětem povídá a ten odhaluje, že má i odhodlané srdce (srdce bylo znázorněno stále se rozevírajícím a zavírajícím čajovým sítkem a až do konce hry „hrálo“). Do hry náhle vstoupila policie a dědeček musel utéci, ale předmět jel dál avšak už rozhodnut, že jede za jakýmsi podivným alchymistou. Před cílem- kastrolem představujícím kopec- se ještě objeví policista jako překážka ale předmět po něm „hodí“ svou nerozhodnou myslí (hlavičkou od citronky) a tak ho odstraní z cesty. Na kopci se objeví stejný dědeček z vlaku a ptá se předmětu, zda je skutečně rozhodnut pro absolvování přeměny v organickou bytost. Předmět je si jist a tak dědeček vkládá do srdce předmětu stříbrnou kouli a předmět se přemění na hroznové víno, což už nám říká vypravěč a dále uvádí, že toto víno potom zkonzumoval člověk a tak předmět poznal člověka velmi důkladně i zevnitř. Tento vstup byl v závěrečné reflexi nejdiskutovanějším místem hry, která jinak byla zcela jasná. Vstup pana J jako vypravěče dokonce zaskočil i pana K., který se domníval, že předmět se stane člověkem a tak bude dokonána jeho přeměna. Pan J. navíc nedokázal příliš jasně formulovat, proč zvolil tento konec, přičemž ho s panem K. nijak nedomluvil. Nakonec se však skupina v jakési kohezi shodla, že i proměna ve víno a osud snědení byl dobrým koncem a lekcí a poučení našla v odhodlání jít si za svým cílem i přes nejasný a nejistý výsledek. Já jsem příběh pochopil jako odehrávající se v jiné zemi v zemi předmětů, ze které se dotyčné předměty můžou, pokud chtějí a pokud přijdou na to, že je to vůbec možné, transformovat do světa organického, který nabízí „něco víc“. Co „víc“ v inscenaci řečeno nebylo, ale konec byl takový, že i to „víc“ může být pouhé sněžení člověkem. Alegoricky by se na příběh dalo pohlížet jako na hledání lidské bytosti duchovního rozměru, osvícení přičemž samotné osvícení je velice neuchopitelné a neznámé a tak je jen těžko formulovatelné co jím je či lépe jaké je.

Reflexe skupiny proběhla ve dvou fázích. První byla klasická reflexe v kroužku, přičemž zúčastnění reagovali na setkání kladně a každý zmínil přínos či fakt, který byl pro ně přínosný. Např.: paní B. řekla, že vůbec netušila, že něco podobného dokáže a že si uvědomila, že si chce více hrát, že zapomněla, že to umí. Jiní např. pan J. reflektoval

kladně volnost celého vedení, ačkoli měl výtku k divadlům a závěrů jejich myšlenek, které jsem přítomné „nutil“ verbalizovat. Což bylo dle něho násilné. Měl docela pravdu, ale záhy se ukázalo, že pan K. podobné objasnění potřeboval, jelikož nepochopil proč pan J. udělal v divadle závěr snědení přeměněného předmětu člověkem a nenechal ho proměnit se v člověka a zakončit tak celou pouť. Pan K. zjevně divadlo velmi prožíval a těžce se smířoval s koncem, který zvolil pan J. Pan K. také podotkl, že ho všechna divadla velmi zaskočila a že se necítí jistě. V divadlech se řešila témata, které zrovna řeší a dotkla se ho interpretace ostatních a ponaučení plynoucí z divadel. Pana K. se celá metoda dotkla nejvíce a reagoval velmi silně, což znamená, že celou věc velice intenzivně prožíval. Ostatní reagovali kladně na průběh, ale nijak zvlášť na provedená představení. Byla spíše cítit potřeba rozboru první části a tématu konzumní společnosti vůči jim. Tento fakt byl dán zejména rozdílným věkem pana K. a paní B. (30-40let), kteří jsou už výdělečně činní a zajímají se a řeší jiné problémy nežli zbytek, kteří jsou vysokoškolští studenti.

Druhá fáze reflexe byla skrze metr a zde jsem jim na úplný závěr položil dvě otázky. První zněla: „Nakolik si myslíte, že se ostatní projikovali do svých předmětů a představení?“ Pan N. a pan J. stáli zhruba na 50%, paní H., T. a K. na 60-70%, a pan K. a paní B. na 90-100%. Druhá otázka zněla: „nakolik si myslíte, že vy sami jste se projikovali do předmětů a představení?“ Zde se pouze asi o pět procent níže po stupnici posunuli pan N. a J., ale všichni ostatní zůstali stát na svých předchozích hodnotách. Značí to funkčnost pravidla „soudím sebe podle tebe“, jinak řečeno projikování svých psychických procesů, svého prožívání do jiných.

## **Příloha 15. skupina ze ZŠ waldorfská**

### **Poznámky autora z provedení techniky ve ZŠ waldorfské:**

Po různých rozechřívacích a seznamovacích hrách si děti (D) loví z pod šátku (za jeho uhádnutí) „svůj“ předmět.

V kroužku zkusíme jeho pohyb a jeho mluvu a jeho jméno. D to baví a celkem rychle mají všechny předměty svá jména i pohyb apod. Ve třídě jsou také dva integrovaní a to R. a K. s diagnostikovanou LMR a jeden žák M. s autistickými rysy. S jedinci s LMR už jsem zkušenost měl a tak vím, že tvoření postav pro ně může být náročnější. Zvlášť se to projevilo v další části, kdy si měli vymýšlet životy svých předmětů. Velice těžce jim šlo mluvit o životě daného předmětu a spíše měli tendenci mluvit o sobě, co oni by

rádi, jak oni vyrůstali apod. Zato žák s aut. rysy osobnosti vytvořil postavu ze své konvičky velice hbitě a trefně, když ji nazval jednouchým slonem. Měl však větší problém v expresi, ve které naopak neměli problém R. a K. Ostatní děti se nejprve ostýchaly, ale potom začaly vystupovat i jako jednotlivci před skupinou a předvádět své předměty.

Rozdělení do dvojic proběhlo celkem rychle, každý si našel tu dvojici, která mu vyhovovala a tedy dle své vlastní volby. R. a K. potřebovali k práci asistenta, aby vše lépe pochopili a byli schopni práce dle zadání, zato M. pracoval ve své dvojici zcela samostatně a nadšeně. Myslím, že ho především bavila zapojovat fantazie. Přece jen jsme se drželi dětského obrazu světa a především hry. Někdo fantazíroval raději a někdo méně. Především dva kluci, kteří přišli do Waldorfu asi před měsícem. Nevím, zda je tu nějaká spojitost, ale nabízí se. Ostatní tato část skutečně nadchla a děti byly schopné si povídat bez přerušování pět i více minut.

Po ukončení jsem rozdělil žáky do tří skupin a rozdál jim 4 papírky (2x prostředí: Autobusová zastávka, továrna na ponožky, zámek černokněžníka, kouzelný les, tobogán, škola; 1x postava: mluvící strom, dědeček, král; 1x zápletka: ztracený měsíc, únos, hlad). Tyto papírky měli použít k vytvoření příběhu, ve kterém budou vystupovat předměty, které mají. Do pěti minut byly příběhy hotovy.

1. příběh byl o ztraceném měsíci. Začal na autobusové zastávce a hlavní hrdina bylo kladívko na maso, které šlo onen měsíc zachránit. Na konečné potkalo mluvící strom (citrónka), který mu poradil. Nakonec vylezlo na věž černokněžníka (struhátko) zachránilo měsíc a byl konec. Bylo ale zajímavé, jak se v tomto příběhu objevil motiv „neohlížení se za sebe“.

2. příběh byl o únosu dědečka, na kterého byl vyplivnut (napařováčkem na knedlíky) hrníček (když chtěl jít do školy) který ho (jiný hrníček) odvedl do kouzelného lesa. V lese ho cosi vysvobodilo a byl konec.

3. představení bylo asi nejlépe strukturované a velice přehledné. Opět se zde objevil pohádkový motiv. Postava blíže nespecifikovaná měla hlad a tak šla za králem, ale ten jí řekl, že nejdřív musí na tobogán a tak šla. Potom jí řekl, že musí do továrny na ponožky pro fusekli a tak jednu přinesla, až ji tedy král povolil jídlo. V této skupině byli pouze 3 kluci a to již zmíněný R. a M. Jiný Mar. při reflexi zmínil fakt, že slon měl ukázat na tobogán i továrnu chobotem jako nápovědu.

Pozn.: Jde lépe hrát v roli bez předmětu, či s předmětem? Sám za sebe nebo za předmět?

Loutka je všeobecně více zkratkovitá, časově méně náročná, efektivní, svým způsobem odosobněná, ale zároveň projektivní.

Když jde kladívko na černokněžníkovu věž i když se v čajovně jde za alchymistou je tu motiv jistoty! Jsi si opravdu jistý = nesmíš se otočit

(Švankmajer při tvorbě uvádí účast 80% nevědomí a zbytek kontrolovatelné vědomí obdobně v psychopedii v diagnostice u kresebných technik)