

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ

Divadelní fakulta
Ateliér Divadlo a výchova
Dramatická výchova

**Inspirace vybranými postupy loutkoherecké tvorby a jejich aplikace v oblasti
dramatické výchovy**

(Reflexe zkušeností studijního pobytu na Katedře loutkářské tvorby VŠMU)

Bakalářská práce

Autor práce: Tereza Kolářková

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jan Roubal, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Jarmila Hrabalová, PhD.

Brno, 2012

Bibliografický záznam

KOLÁČKOVÁ, Tereza: *Inspirace vybranými postupy loutkoherecké tvorby a jejich aplikace v oblasti dramatické výchovy. (Reflexe zkušeností studijního pobytu na Katedře loutkářské tvorby VŠMU)*

[*Inspiration by Puppetry in Drama Education and some possibilities for their applications. Reflection on the experience of study visit Department of Puppetry Academy of Performing Arts VŠMU*] Brno, Janáčkova akademie múzických umění v Brně: Divadelní fakulta, Ateliér Divadlo a výchova, 2012, s. Vedoucí diplomové práce doc. PhDr. Jan Roubal, Ph.D.

Anotace

Bakalářská práce pojednává o využití vybraných loutkohereckých postupů v rámci dramatické výchovy. Zaměřila jsem se na práci s manekýnem, kterou jsem měla možnost si vyzkoušet během studijního pobytu na VŠMU v Bratislavě. Na základě jeho reflexe jsem vytvořila koncept dílny, která směřuje k divadelnímu tvaru a je vedená k zvládnutí základní techniky vodění manekýna. Podoba dílny je inspirovaná slovenským folklórem, námětem inscenace se stala lidová balada.

Annotation

Bachelor thesis deals with using puppet in creative drama. I focused on work with mannequin puppet, which I could study in Department of Puppetry, Academy of Performing Arts, Bratislava. I created a concept of a workshop based on reflexion of this study visit. The aim of the workshop is to learn the basic technique of mannequin animation. Workshop is inspired by Slovak folk culture, one folk ballad has become a theme of the performance.

Klíčová slova

[dramatická výchova, loutkové divadlo, loutkoherectví, pedagogika, manekýn, Katedra bábkarskej tvorby VŠMU Bratislava]

Keywords

[drama in education, puppet theatre, puppetry, pedagogy, mannequin puppet, Department of Puppetry, Academy of Performing Arts Bratislava]

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jsem uvedené informační zdroje.

V Brně, dne 24.5.2012

Tereza Kolářková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. PhDr. Jan Roubalovi, Ph.D. za jeho trpělivost při vedení mé práce a svým pedagožkám na VŠMU, Mgr. art. Miriam Pavelkové a Mgr. art. Tatianě Radevě za inspiraci.

OBSAH

ÚVOD	7
TEORETICKÁ ČÁST	8
1 K DRAMATICKÉ VÝCHOVĚ A JEJÍM CÍLŮM.....	8
1.1 Dramatická výchova a některé problémy její definice	8
1.2 Podoby dramatické výchovy v praxi	11
1.3 Cíle dramatické výchovy	11
2 ZÁKLADNÍ CHARAKTERISTIKA LOUČKOVÉHO DIVADLA	13
2.1 Několik možnosti použití loutky	13
2.1.1 Loutka jako nositel znaku scénické postavy	13
2.1.2 Loutka v dramaterapeutické práci.....	14
2.1.3 Loutka v rituálu	16
2.2 Složky a prvky v loutkovém divadle.....	17
2.2.1 Složky divadla obecně	17
2.2.2 Specifické složky loutkového divadla.....	17
2.3 Podoby loutky	20
2.3.1 Loutky spodové (vedené zesponu).....	20
2.3.2 Loutky svrchní (vedené shora)	21
2.3.3 Loutky vedené zezadu.....	21
2.4 Závěrem	23
3 MOŽNOSTI PRÁCE S LOUČKOU V RÁMCÍ DRAMATICKÉ VÝCHOVY	25
3.1 Zařazení loutkářské tvorby v českém systému vzdělávání	25
3.2 Jednotlivé varianty v praxi	25
3.3 Proces vs. produkt	26
3.4 Škodlivé sklony?	28
3.5 Hra s loutkou ve vztahu k rozvoji lidské inteligence	28
3.6 DV a loutky-okénko z praxe	29
3.7 Dětská tvořivá hra vs. loutkové divadlo hrané dětmi	31
PRAKTICKÁ ČÁST.....	32
4 EMPIRICKÉ SHRNUÍ A REFLEXE STUDIJIÍHO POBYTU NA KBT VŠMU ..	32
4.1 Struktura studijního plánu na Katedře loutkářské tvorby VŠMU.....	32
4.1.1 Cíl a obsah studijního programu loutkoherectví.....	32
4.1.2 Systém výukových bloků	33
4.2 Reflexe vybraných absolvovaných předmětů	34
4.2.1 Obsahy a cíle dílčích předmětů a zdůvodnění jejich výběru k rozboru	34
5 KONCEPCE TVŮRČÍ DÍLNY S VYUŽITÍM MANEKÝNA	42
5.1 Typ loutky a zdůvodnění jejího výběru jako inspirace	42
5.2 Cílová skupina	42
5.3 Cíle dílny	42
5.3.1 Cíle odborné-umělecké	42
5.3.2 Cíle pedagogické.....	43
5.4 Vedení dílny	43
5.5 Obsah dílny.....	43
5.5.1 Náměty lidových balad	44
5.5.2 Hudba-fyzický pohyb	45
5.5.3 Masky jako převozník mezi tvář a loutkou	46
5.5.4 Vodění manekýna-teorie	46
5.5.5 Vodění manekýna.....	47

5.5.6 Závěrem o dílně.....	48
ZÁVĚR.....	49
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	50
INTERNETOVÉ ZDROJE.....	51
PŘÍLOHY	52

ÚVOD

Ve své bakalářské práci jsem se rozhodla zúročit zkušenosti nově nabyté na Katedře loutkové tvorby Vysoké školy múzických umění v Bratislavě. Po dobu jednoho semestru jsem navštěvovala třetí ročník oboru loutkoherectví a loutka mě zaujala natolik, že jsem o ní začala uvažovat v kontextu dramatické výchovy. Stejně jako práce s tělem či hlasem (což jsou prostředky DV), i hra s loutkou rozvíjí jak estetické, tak sociální citění člověka.

V teoretické části se budu zabývat dramatickou výchovou a loutkovým divadlem jako dvěma samostatně stojícími obory umělecké činnosti. V další kapitole pak nabízím jejich propojení, tedy možnosti použití loutky v DV. Dotýkám se i oboru dramaterapie, kde se loutky (jako hmotného objektu) využívá jako prostředku k projekci vnitřních procesů klienta.

Praktická část obsahuje reflexi mého studijního pobytu, zejména jednotlivých výukových bloků loutkoherectvé tvorby, kde jsem měla možnost spolupracovat na tvorbě krátkých loutkových inscenací. Zvláštní pozornost jsem věnovala bloku Manekýn, který se stal inspirací pro tvorbu koncepce dílny, tedy konkrétní praktické vyústění této práce. Dílna je zamýšlena pro středoškolské a starší studenty, protože je inspirovaná vysokoškolským učivem předpokládajícím určitou psychofyzickou vyspělost účastníků. Námětem inscenace, k níž je dílna směřována, jsou lidové písně, jako výchozí jsem použila slovenskou lidovou baladu.

TEORETICKÁ ČÁST

1 K DRAMATICKÉ VÝCHOVĚ A JEJÍM CÍLŮM

1.1 Dramatická výchova a některé problémy její definice

Obor dramatická výchova nemá stále dostatečně výstižnou a jasnou i konsenzuálně platnou definici, jež by se používala jednotně v odborných textech. Začít můžeme tedy tím, co dramatická výchova *není*. Můžeme použít slova doc. Jaroslava Provazníka, mj. zakladatele časopisu *Tvořivá dramatika*¹, v letech 1988-2011 vedoucího Katedry výchovné dramatiky DAMU:

„Co není dramatická výchova:

- *nahodilá sbírka jakýchkoli činností či her, které vypadají jinak než tradiční školní výuka,*
- *secvičování scének nebo divadelních představení metodou reprodukce (netvořivé napodobování dospělých profesionálních nebo ochotnických inscenací bez možnosti spoluúčasti dětí na procesu tvorby),*
- *sociálně psychologický výcvik nebo osobnostní a sociální výchova,*
- *prostředek k řešení kázeňských přestupků, psychických problémů, traumat, či dokonce poruch*²

V tomto krátkém textu je stručně vyjádřen obsah všech oblastí, kterých se dramatická výchova jako pojem v teoretických kruzích dotýká. Jsou to zejména psychologie, sociální patologie, pedagogika volného času, psychoterapie. Pejorativnější zabarvení však mají první z uvedených definic. Takzvané „secvičování scének“ nebo „nahodilá sbírka her“ jsou slova použitá zřejmě bohužel z praxe, ale jejich negativní konotace by měly být výstrahou budoucím pedagogům tohoto oboru.

Dvě nejčastěji používané definice DV odkazují zejména na její místo v rámci estetické výchovy. Podle Evy Machkové³ je dramatická výchova jeden z pěti oborů estetické výchovy (vedle výchovy literární, výtvarné, hudební a pohybové / taneční), v němž se pracuje s prostředky a postupy divadelního umění.

Machková rozlišuje dvě základní směřování DV:

¹ Tvořivá dramatika je jediným českým periodikem zabývajícím se dramatickou výchovou ve všech jeho aspektech. Dramatickou výchovou ve školách počínaje, uměleckým přednesem zdaleka nekonče. Vydává jej NIPOS-pracoviště ARTAMA ve spolupráci se Sdružením pro tvořivou dramaturgii a Katedrou výchovné dramatiky DAMU.

² <http://www.damu.cz/katedry-a-kabinety/katedra-vychovne-dramatiky/dramatika-vychova-a-ramcove-vzdelavaci-programy/jaroslav-provaznik-podil-dramaticke-vychovy-na-utvareni-a-rozvijeni-klicovych-kompetenci>, Dostupné k 13.2.2012

³ MACHKOVÁ, Eva: *Úvod do studia dramatické výchovy*, NIPOS-ARTAMA, Praha 1998, převzato z <http://www.drama.cz/dv/index.html>
Dostupné k 13. 2. 2012

- školní dramatickou výchovu (samostatný předmět; dramatickovýchovné metody uplatňované ve výuce jiných předmětů, při práci s předškolními dětmi, ve speciální pedagogice nebo v sociálních službách...)
- divadelní práci s dětmi a mládeží (dětské divadlo a dětské loutkové divadlo) a kolektivní i sólový přednes

"Dramatická výchova je učení zkušeností, tj. jednáním, osobním, nezprostředkovaným poznáváním sociálních vztahů a dějů, přesahujících aktuální reálnou praxi zúčastněného jedince. Je založena na prozkoumávání, poznávání a chápání mezilidských vztahů, situací a vnitřního života lidí současnosti i minulosti, reálných i fantazií vytvořených. Toto prozkoumávání a poznávání se děje ve fiktivní situaci prostřednictvím hry v roli, dramatického jednání v situaci. Je to proces, který může, ale nemusí vyústit v produkt (představení). Cíle dramatické výchovy jsou pedagogické, prostředky dramatické."⁴

Jaroslav Provazník píše o tomto oboru jako o pedagogické disciplíně, která pracuje s přeměnou jako zásadním fenoménem. Vychází z dětské hry na „jako“, což můžeme připodobnit i k systému Konstantina Sergejeviče Stanislavského a jeho práci s magickým „kdyby“. Stejně jako u výchovy profesionálních činoherních herců se v dramatické výchově prostřednictvím představitelství (ať dětské, nebo fantazie dospělého člověka) přenášíme do fiktivní situace a představy nás samotných v té situaci.⁵

Provazník dále uvádí:

- „[...]dramatická výchova je učení především přímým prožitkem a vlastní zkušeností v jednání; nabývání životní zkušenosti tím, že hledáme řešení nastoleného problému (situace) nejen intelektem, ale i se zapojením těla a emocí,
 - systém činností, které jsou cíleně řazeny nebo strukturovány do smysluplných celků (vyučovací hodina, blok nebo série vyučovacích hodin, projekt; specifickým typem projektu je tzv. školní nebo také procesuální drama, které zpracovává buď příběh, nebo nabízí prozkoumávání určitého problému).
- Součástí dramatické výchovy je rovněž:*
- proces tvorby jevištního - divadelního (činoherního i loutkového) nebo přednesového - tvaru (inscenace), případně i jeho veřejné předvedení (představení),

⁴ <http://www.drama.cz/dv/index.html>

⁵ Srov. VALENTA, Milan. *Dramaterapie*. 3. vydání. Praha: Grada, 2000. ISBN: 978-80-247-3851-2

nikoliv však jako cíl práce s dětmi, ale jako prostředek výchovného a vzdělávacího procesu.“⁶

Do úplnosti zásadních pojetí DV je třeba ještě uvést jeden zásadní příspěvek k definici pojmu dramatická výchova, a to od prof. Silvy Mackové, vedoucí Ateliéru Divadlo a výchova na DiFa JAMU.

Stručně vyjadřuje cíle dramatické výchovy jako vyučovacího předmětu prostřednictvím těchto slov: *Je to učení se umění, uměním a o umění.* Více než v předešlých definicích je zdůrazněná linka psychosomatických dovedností. Silva Macková je staví vedle sociálně komunikačních a herních dovedností jako základní předpoklady dramatického jednání. Dalšími součástmi dramatické výchovy jako vyučovacího předmětu jsou tvorba divadelního představení, ale taky jeho recepce a reflexe, myšleno s ohledem na takzvanou výchovu k diváctví.⁷

Tímto se shoduje i s obecnějšími požadavky estetické výchovy jako takové:

„Estetická výchova v širokém smyslu slova-rozumíme tím takové působení na citovou, volní, rozumovou a mravní stránku psychiky člověka, jehož cílem je trvalé ovlivnění vztahů k umělecké tvorbě a k mimouměleckým estetickým podnětům vůbec a zároveň takové, které má přispět k rozvoji vlastních estetických činností (zejména projev výtvarný, hudební a slovesný, ale i tělesný).

Estetická výchova v užším smyslu slova-rozumíme tím zpravidla výchovu k uvědomělému prožitku uměleckých děl přiměřených obsahem a formou dětskému cítění a chápání (receptivní estetická výchova) a výchovu vlastní tvořivé a reprodukční činnosti (aktivní estetická výchova) v oborech, které souvisejí svou povahou a metodou s uměním (výtvarné činnosti, zpěv a hudba, četba literárních děl a sloh). Taková estetická výchova má pak svůj základ především v estetickovýchovných předmětech učebního plánu školy.“⁸

Základním rozporem, s nímž se setkáváme v praxi, je směřování žáků k umění v jeho komplexnosti (rozvoj tvořivosti, řemeslo, recepce umění, schopnost kritického myšlení aj.) na jedné straně, a výchovu mladého člověka či dítěte v obecném slova smyslu s využitím některých divadelních prostředků na straně druhé.

⁶ <http://www.damu.cz/katedry-a-kabinety/katedra-vychovne-dramatiky/dramaticka-vychova-a-ramcove-vzdelavaci-programy/jaroslav-provaznik-podil-dramaticke-vychovy-na-utvareni-a-rozvijeni-klicovych-kompetenci>

⁷ Srov. MACKOVÁ, Silva in: <http://clanky.rvp.cz/clanek/c/Z/325/dramaticka-vychova-v-ramcovem-vzdelavacim-programu-pro-zakladni-vzdelavani.html/>

⁸ Radomír DVOŘÁK: *Škola a estetický rozvoj žáků*. In. VALIŠOVÁ, A. - KASÍKOVÁ, H. a kol. *Pedagogika pro učitele*. Praha: Grada Publishing, 2007, s. 285. ISBN 978-80-247-1734-0.

1.2 Podoby dramatické výchovy v praxi

Pro základní orientaci může posloužit toto rozdělení vycházející z praxe:

1. **DV jako zájmová činnost**- na ZUŠ či ve volnočasových zařízeních, často je směřován k divadelnímu tvaru a k neprofesionálnímu divadlu
2. **DV jako vyučovací předmět**- povinný, volitelný, povinně volitelný (podle zaměření školy), častěji směřuje spíše k osobnostnímu rozvoji
3. **DV jako učební metoda**-jednotlivé techniky pomáhají zefektivnit výuku jiných předmětů a její pole uplatnění ve školním vzdělávání je široké

1.3 Cíle dramatické výchovy⁹

K čemu dramatická výchova směřuje a co je cílem při divadelní práci s dětmi nám formulují následující umělecko-pedagogické cíle:

- chápání dramatického umění jako specifického způsobu poznávání skutečnosti a k využívání základních prostředků dramatické a divadelní práce k uměleckému sdělení a komunikaci;
- prozkoumávání a ujasňování si osobních postojů ke zvoleným tématům prostřednictvím jednání v herních a dramatických situacích;
- porozumění rozličným způsobům mezilidské komunikace a chápání vazeb mezi vnitřním prožíváním a vnějším chováním;
- aktivní účasti na společné tvorbě a její prezentaci;
- chápání zvláštností divadelního umění a společenského významu divadla v historických proměnách a k orientaci v různých žánrech dramatického umění.

Cíle pro loutkovou tvorbu nejsou konkrétně formulovány. Její postavení v školním vzdělávacím systému se v posledních letech změnilo následujícím způsobem:

Výchovně-vzdělávací cíle podle RVP z roku 2004 jsou v oddělení dramaticko-slovesném a loutkářském shodné. Liší se tedy prostředky k dosažení cílů, tj. metody a formy práce a studijní úkoly.

Studijní úkoly pro **dramaticko-slovesné oddělení** se realizují v nadcházejících předmětech:

⁹ Srov. MACKOVÁ, Silva: *RVP-výběr pro studenty*, str. 25

dramatická hra, pohyb, mluva a slovesnost, zatímco v **oddělení loutkářském** jsou to předměty tyto: dramatika s loutkou a slovesnost, mluva, dějiny, pohyb a technika vodění jednoduchých loutek a přednes.

Zvlášť jsou pak formulovány studijní úkoly pro práci v souboru.

Podle RVP z roku 2010 se však tato dvě oddělení nerozlišují a celá struktura oboru je rozčleněna pouze do oblastí Interpretace a tvorba a Reflexe a recepce dramatického umění. Kritéria jsou pak stanovena očekávanými výstupy na konci 7. ročníku I. stupně a na konci 4. ročníku II. stupně.

Hra s loutkou je tedy formulována pouze jako jeden z možných vyjadřovacích prostředků.

2 ZÁKLADNÍ CHARAKTERISTIKA LOUTKOVÉHO DIVADLA

2.1 Několik možností použití loutky

Základním specifickým loutkového divadla oproti jiným divadelním druhům je samozřejmě použití loutky. Samotnou teorii loutky a její podoby nechám stranou, neboť by bylo zapotřebí uvést rozsáhlé studie, jež se dotýkají nejen divadelního umění nebo umění obecně, ale i oborů jako je filosofie, antropologie, psychologie a jiných. Pokusím se poskytnout několik poznámek, které poukazují na její **použití** (tedy ne definici, ale funkce vycházející z praxe) v kontextu dalších i mimouměleckých činností, které však s uměním souvisí.

2.1.1 Loutka jako nositel znaku scénické postavy

Loutka je nejčastěji používaná jako **prostředek divadelního umění**, jak divadla loutek (nositelem znaků dramatické postavy je předmět-loutka), tak divadla s loutkami (loutka i herec).¹⁰

Nejrozšířenější podoby loutky jsou klasické marionety, javajky, maňasci, manekýni, loutky plošné, totemové a další. Když se ale pokusíme jít v definici dál, můžeme za loutku (v případě, že ji někdo oživí) považovat jakýkoliv předmět.

Takové loutkové divadlo je pak označováno za **divadlo předmětu**.

*Výjimkou je užití holé ruky (tedy živého hmotného znaku) ve funkci loutky- v tom případě však tento znak ve své celistvosti nesmí být totožný se zobrazovanou skutečností, nesmí jít o ruku jako znak ruky.*¹¹

Princip oživení mrtvé hmoty rozvádí František Sokol ještě takto:

- 1) animaci¹²– oživení neživého předmětu (loutky)
- 2) personifikaci- zosobnění neživého předmětu
- 3) antropomorfizaci-zlidštění¹³

Lidskost loutky je tedy základním předpokladem pro vnímání loutky jako živé bytosti. Kdyby loutka směřovala pouze k sobě samé, ztratila by svůj smysl.¹⁴

¹⁰ RICHTER, Luděk. *Literatura, divadlo a my. Převod literárního díla do loutkového divadla*. Praha a KKS Hradec Králové: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1985, s. 35

¹¹ RICHTER, Luděk. Op. cit., s. 51.

¹² Animace od latinského slova anima-duše, jde tedy o oduševnění hmoty, objektu.

¹³ SOKOL, František: *Svět loutkového divadla*. Praha: Albatros, 1987, s. 12.

¹⁴ MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 35.

Dalším zvláštní podobou loutkového divadla je tzv. **divadlo objektů**. Karel Makonj je ve své recenzi představení Tibet divadla Buchty a Loutky z r. 2006 rozlišuje divadlo objektů a předmětné divadlo takto:

„(...) na základní scénický objekt (výprava Robert Smolík) jsou přinášeny různé předměty, které však většinou nejsou nikterak ožívovány (ve smyslu personifikace a antropomorfizace a obrazcovovského "zázraku oživení mrtvé hmoty"), ale zůstávají prostě samy sebou ve své předmětnosti. Hercova akce záměrně neslouží k jejich metaforické proměně, je tu jen cudný herec, decentně, až rituálně kroužící kolem jevištního kruhového prostoru - mandaly, do které se neodváží vstoupit, kterou jen upravuje, doplňuje a téměř s ostychem pozoruje. Na konci jsou všechen písek a kamení sesypány s velkým hřmotem do plechových hrnců a místo magické mandaly vidíme jen prázdný kruhový plech - výsledek exportu čínské kulturní revoluce...

Je to bezesporu zajímavý estetický vývoj: zatímco loutkové divadlo začínalo jako divadlo iluze a reprodukce, přes přímou jevištní konfrontaci herce a loutky až k nefigurativnímu předmětnému divadlu, ve kterém "herec-demiurg je pánem svého vlastního světa" (H. Jurkowski). To, co vidíme v této inscenaci, již nelze označit ani za předmětné divadlo - ostatně tomuto termínu se brání i Petr Nikl, jehož produkce jsem si při premiéře TIBETU často připomněl - je to spíše divadlo objektů...

Myslím, že to není hraní si se slovy, když si dovolím tvrdit, že divadlo objektů a předmětné divadlo nejsou jedno a totéž. Rozhodující rozdíl vidím právě v té hranici mezi proměnou předmětu (objektu v subjekt) v předmětném divadle a pozůstáním předmětu ve své předmětnosti v tomto divadle objektů.¹⁵

2.1.2 Loutka v dramaterapeutické práci

Další oblastí, kde se využívá loutka, je oblast terapie. Ačkoliv dramatická výchova není terapeutickou metodou, mají spolu mnoho společného. Oba obory mají jak estetické, tak sociální kvality, jen každý vyzdvihuje tu, jež je pro něj podstatnější.

Kromě obecnějších účinků, které bychom našli i u dalších divadelních aktivit, je při práci s loutkou specifický zejména **princip projekce**. Klient v dramaterapii pracuje s loutkou jako se svým alter-egem, projikuje¹⁶ do ní své pocity. Pro méně komunikativní klienty je tedy tato

¹⁵ <http://www.buchtyaloutky.cz/recenze.php?article=13>

¹⁶ Tento tvar slova je použit záměrně, používá se mezi psychoterapeuty jako termín. Viz např.: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=8137>

metoda vhodnější než například začínat jakkoliv pracovat se svým vlastním tělem. Loutka dává možnost odstupu, možnost "schovat se za něco". Funguje jako tmavá okna v autech. Jako by bylo vidět zevnitř ven, ale naopak nikoliv. Stejně tak může klient rozvíjet schopnost sebevyjádření, může se dozvědět něco o sobě, ale nemusí mít pocit ohrožení z přílišné otevřenosti. Odborněji popsala možné účinky práce s loutkou B. Kováčová¹⁷.

Uvádí, že práce s loutkou může dětem i dospělým pomoci zprostředkovat tyto procesy:

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

Mnohé z nich bychom jistě mohli akceptovat i v rámci dramatické výchovy, ačkoliv se stále zaměřujeme více na estetickou výchovu, než například korektivní zkušenost ve vztazích. Jedna z nejvýraznějších osobností, která se v ČR zabývá terapií (nebo i edukací) loutkou, je Hana Galetková. Podle mého názoru se pohybuje v prostoru, kde se setkává dramatická výchova s dramaterapií.

Největším rozcestníkem je totiž cílová skupina. Dílny jsou určeny především dětem a mládeži i dospělým se speciálními potřebami, s mentálním či fyzickým postižením, dětem ohroženým sociální exkluzí¹⁸, týraným dětem i „všem ostatním“. Proto bychom její práci opravdu nazvali jako terapii. Ovšem když srovnáme prostředky a cíle, opět mohou být totožné jako v případě práce s loutkou v rámci dramatické výchovy. (Možnostem využití loutek v DV je věnována samostatná kapitola.)

„Terapie loutkou působí na celou psychosomatiku účastníka a rozvíjí jeho kreativitu a fantazii, estetické cítění, výtvarné dovednosti, pohybové a jazykové schopnosti, "vytrhává" ho z každodennosti a stereotypu. Děti a mládež se učí, vzdělávají formou tvořivé dramatické

¹⁷ KOVÁČOVÁ, Barbora: *Bábka (aktér terapie) a její specifická aplikácia v praxi*, Arteterapie: časopis České arteterapeutické asociace. Praha: Česká arteterapeutická asociace, 2001. ISSN 1214-4460

¹⁸ Sociální exkluze znamená vyloučení ze společnosti, potažmo trhu práce. Přidruženým jevem je diskriminace - ať už na základě rasových, majetkových či jiných rozdílů.

hry. Dílny mají edukativní charakter skrze témata, kterými se zabývají. Např. lidské tělo, nemoc, vaření, roční období, les, zvířata známá i exotická, zahrada, stavba domu, plavání, sen, cestování, město, dopravní prostředky, narozeniny, vztah muže a ženy,...“¹⁹

2.1.3 Loutka v rituálu

Celý fenomén loutky jako magického předmětu by si zasloužil hlubší studii, nicméně pro účely této práce stačí poznamenat základní vymezení.

Ještě než se loutka stala předmětem s estetickou (nebo řekněme zábavní) funkcí, její **prvotní funkce byla magická**. Figurální hračky, nebo přímo objekty s vodící technologií sloužily (a v některých kulturách samozřejmě dodnes slouží) jako ztělesnění bohů, nebo předků.

Loutka provázela člověka po celý život. V různých formách se setkáváme s využitím loutky ve vztahu k obřadům narození, iniciace, oslavy plodnosti. I poslední cestu člověka provázely v některých kulturách loutky. Pohřební obřady doprovázené alegorickými vozy, nebo tvorba loutky s atributy mrtvého, jsou součástí obřadů v Číně a Africe. V Evropě se ze staroslovanských rituálů využívajících loutky zachovalo například tzv. vynášení Smrti (Zimy, Morany,...), kde se dodnes na některých místech ČR vyrábí figura symbolizující zimu s negativy, které jako roční období přináší. Vhozením do řeky pak probíhá očištění od "zlého" a přivítání jara, jako symbolu všeho živého.

Na základě teorie Richarda Schechnera²⁰ srovnáme například divadlo jednoho herce (myšleno loutkáře) a šamanský rituál, v němž vystupuje také jeden člověk a používá loutky jako magického symbolu.

Rituál	Divadelní umění
cílem je účinnost rituálu	cílem je zábava
spojení s nepřítomnými Jinými (bohové, předkové, jakákoliv vyšší síla)	určeno jen pro zde přítomné
čas je symbolický	zdůraznění našeho teď
přivolávání Jiných sem	obecenstvo jsou ti Jiní
účinkující je v transu	účinkující si je vědom své funkce

¹⁹ <http://www.theatrludem.cz/project.php?article=5&sound=0>

²⁰ SCHECHNER, Richard. In. JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky*. Přel. Jana Pilátová. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997, s. 263

obecenstvo se účastní	obecenstvo pozoruje
obecenstvo věří	obecenstvo vyjadřuje uznání
kritika je zakázaná	kritika je očekávaní
kolektivní tvorba	jedná se o individuální tvorbu

Již zde ale můžeme označit tabulku za poněkud zjednodušující. Například pojetí publika v divadelním umění jen jako pozorovatele nepokrývá všechny divadelní druhy (například celkový význam interaktivity publika nemluvě například o performancích, kde je účast a akce publika přímo nutná k vzniku představení).

2.2 Složky a prvky v loutkovém divadle

Podle teorie Ludka Richtera²¹ si ukážeme základní „stavební prvky“ divadelního jazyka.

2.2.1 Složky divadla obecně

- Pohybová složka (tanec, přesuny na scéně, pohyby těla, gesta, mimika)
- Obrazově výtvarná (vztah scény k divákovi a její tvar, scénické objekty a rekvizity, kostýmy, masky, světlo)
- Zvuková (hudba, zvuky, zpěv, zvuková podoba textu, ruchy)
- Literární (slovo a jeho organizace v textu)
- Režijní (vytváří podle dramaturgicko-režijní koncepce uspořádání a vztahy jednotlivých složek do jednoho celku v zájmu celkového sdělení)

Specifikem divadla je **syntéza** všech těchto prvků (můžeme mluvit o multimedialitě, nebo dokonce omnimedialitě divadla, neboť do sebe dokáže pohltnout jakékoliv umělecké druhy a prostředky).

2.2.2 Specifické složky loutkového divadla

Pro úvod si dovolím jeden citát:

„Loutkáři musí věřit v tajemný život předmětů, když si přejí, aby se život předmětů stal skutečným.“²²

²¹ RICHTER, Luděk. Op. cit., s. 39-55.

Jak je z něho patrné (ačkoliv se týká přímo předmětů a ne loutek), hlavní specifikum je v oživení hmoty a ve schopnosti přesvědčit o jejím životě i publikum.

Zvláštnosti loutkového divadla vycházejí i z celkové podoby loutky, jejích možností, její funkce v rámci inscenace a v neposlední řadě vztahu s hercem. Obecně ještě můžeme říci, že ke všem složkám se vztahuje typický příklon ke zkratce, metafoře, stylizaci, nadsázce.

Jan Císař vyjadřuje vztah loutky a stylizace v kontrastu s fysis (prostředkem herce je jeho tělo, fysis) a psychologické charakteristiky. Připouští, že vzhledem k závažnějším tématům je v LD namísto realističtější slovní projev vodiče, ale pak je nutné zjistit, nakolik je přítomnost loutky podstatná. Podle něj tedy i přesto musí ve verbálním projevu existovat zhuštění, zjednodušení a tím zvýraznění, jež jsou podstatou stylizace.²³

Loutka a pohyb

U loutky je pohyb zcela zásadní. Kromě akcí napodobujících ty lidské (např. chůze) jsou loutky schopné pohybů, kterých člověk není schopen. Každá loutka má navíc své specifické možnosti. Může tedy výrazným dílem napomoci charakterizaci postavy a poskytuje také možnost různých pohybových gagů, které jsou pro lidské tělo nemožné. Typy loutek a z nich vycházející pohybové možnosti uvádím v samostatné kapitole.

Dalším významovým prvkem je *proxemika*, tedy vzdálenost (horizontální i vertikální) všech postav i osob na scéně, a *gestika*. Jen některé loutky mají možnost vyjadřování pomocí *mimiky* (animace obočí, úst atd.). Některé loutky dokonce mohou fungovat zároveň jako loutka a maska.

Loutka a výtvarná složka

Někteří umělci nazývají LD divadlem oživeného výtvarného umění. Tento název je jistě oprávněný, neboť celková vizuální stránka inscenace (loutky, scéna, rekvizity, kostýmy a scénický prostor obecně) často určuje i význam. Mnohdy bývá výtvarník-scénograf spoluautorem celkové koncepce a je stejně důležitý jako režisér. Dlouhá staletí byla loutka pojímána jako figurativní zobrazení člověka. Její podoba byla ovlivněna místní tradicí (včetně lidové, zejména řezbářské tvorby). Toto pojetí narušili počátkem dvacátého století modernisté.²⁴ Antirealistické tendence ve výtvarném umění svým směřováním k abstrakci ovlivnily i podobu loutky. Někteří významní výtvarníci (mezi nimi například i Pablo Picasso či

²² In JURKOWSKI, Henryk. *Metamorfózy bábkového divadla 20. století*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004, s. 191

²³ Srov. CÍSAŘ, Jan: *Teorie herectví loutkového divadla*. AMU, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1984. Str. 62-64.

²⁴ Srov. JIRÁSKOVÁ, Marie – JIRÁSEK, Pavel – SOUČEK, Martin. *Loutka a moderna*. Praha: Arbor vitae, 2011.

Paul Klee) vytvořili hodnotná umělecká díla, která však musela ustoupit očekávání publika, které v divadle hledalo vztah k realitě.²⁵

Stejně jako specifická technologie a z ní vycházející pohybové možnosti loutky je podstatný *materiál*, z něhož je loutka vyrobena. Materiál asociuje pocit, vlastnost... V případě divadla předmětu se často pracuje s původním významem či funkcí věcí v kontrastu s nově nabytými významy.

Kromě podoby loutky je ještě třeba se zmínit o způsobu práce se scénou. Jako tradiční můžeme označit divadélka kukátkového typu a práce s paravánem. Specifické je využití plošných rekvizit ve stínovém divadle a podobné uvažování v černém (a také luminiscenčním) divadle, kde co není osvětlené, neexistuje.²⁶

Takzvanou dynamickou scénografií se vyznačovaly inscenace např. Josefa Krofty v královéhradeckém divadle DRAK. Scéna umožňovala variabilní použití a tím nabízela i nové významy.²⁷

Loutka a zvuk

I v tomto případě hraje roli materiál (například zvuk dřevěných nožiček tradičních marionet). Pro loutkové divadlo je specifické "*ozvučování*". Pohyby některých loutek působí samy o sobě němě, ozvučení (ať už hudebním nástrojem, hlasem nebo čímkoliv jiným) přidá paradoxně loutce na uvěřitelnosti a živosti. Nedílnou součástí je samozřejmě *hudba a zpěv*.

Loutka a slovo

Opět se můžeme vrátit k původní zkratce, stylizaci. Obsahová stránka textu bývá obvykle více významově srozumitelná a z formálního hlediska se například častěji než v činohře setkáme s veršem nebo jinou stylizací. To odpovídá loutce obecně. Stejně jako ona sama je už určitou stylizací, je nutné tomu přizpůsobit i verbální vyjadřování. Proto se často klade důraz na rytmizování řeči a hlasovou proměnu (někdy je nutné střídat hlasy několika postav, což je jedna z dovedností loutkářského řemesla), bez níž by bylo složité rozlišit, která z postav vlastně mluví.

Loutka a světlo

Svícení loutek je zásadní pro jejich čitelnost. Více osvětlené loutky se stávají většími, naopak komorním svícením dosáhneme intimnější atmosféry, která umožňuje loutkám zjevovat se.

²⁵ Srov. JURKOWSKI, Henryk Op. cit., s. 128-129

²⁶ Viz podkapitola Loutka a světlo, nebo také reflexe studijního bloku Černé divadlo.

²⁷ Např. inscenace Unikum-dnes naposled! Scénografie: Petr Matásek. Srov. KLÍMA, Miroslav-MAKONJ, Karel a kol.: *Josef Krofta inscenační dílo*. Pražská scéna, Praha, 2003. Str. 27

Speciální osvětlení je potřeba u černého a luminiscenčního divadla, jak jsem naznačila v podkapitole *Loutka a výtvarná složka*. V černém divadle by vodiči neměli být vůbec vidět, neboť mají speciální černé kostýmy a kukly a „vysvícená“ je pouze loutka či předmět. Pomocí černých látek na tyči, kterými jednoduše loutku zepředu zakryjeme, vytvoříme efekt zmizení. Luminiscenční divadlo používá UV žárovky, ale princip je stejný jako u černého divadla. Je však důležité používat na loutky speciální barvy, pokud nechceme pracovat pouze s bílou (ta je v UV světle zabarvená lehce do modro-fialova).

2.3 Podoby loutky

2.3.1 Loutky spodové (vedené zespodu)

Maňásek

Základem je lidská ruka (nebo dvě, v tom případě mluvíme o tzv. dvouručním maňáskovi). Buď je možné ruku zakrýt látkou, takže není vůbec vidět a hlava je vytvořena z materiálu, nebo se pracuje s rukou výtvarně stylizovanou (malba na ruku, drobné znakové rekvizity,...). Jedinými možnostmi, jak s loutkou jednat, je tedy použití gest rukou a hlavy. Speciálním typem jsou prstové loutky, které jsou ovládané pouze jedním prstem. Tam je pohyb založen pouze na jednoduchých pohybech sem a tam a pokrčení prstů.

Javajka

Je to loutka původem z Jávy, kde je používána ve stínovém divadle. Tradiční javajské loutky (tzv. wajang purwa) jsou drobně vyřezávané a ovládají se jednou hlavní tyčí a potom různým množstvím menších drátků určujících pohyb rukou a hlavy nahoru a dolů. Pro pohyb nalevo či napravo se musí loutka překloupit, poněvadž funguje jako plošná „šablona“. Javajka ovládla skoro na dvacet let česká jeviště (začátek koncem let čtyřicátých po zájezdu S.V. Obrazcova), ale čeští loutkáři ji ještě přetvářeli, takže se dá dokonce mluvit o české „javajkářské“ škole. S lety šedesátými však přišla o svou oblíbenost kvůli používání odkrytého vodění, které zrovna tomuto typu „nesluší“.²⁸

Spodová marioneta

Tento typ konstrukce se často využívá u obích loutek voděných několika lidmi (i desítkami lidí). V menším měřítku se dá i připevnit na hlavu člověka.

²⁸ TOMÁNEK, Alois. *Podoby loutky*. Praha: DAMU, 2001, s. 20

2.3.2 Loutky svrchní (vedené shora)

Marioneta

Vodícím materiálem jsou buď dráty (speciálním typem jsou indické marionety, pohyb jejich hlavy je totiž vedený přímo pohybem hlavy herce), nebo nitě. Niti jsou navázány na vahadle, které umožňuje základní vzpřímené postavení. Díky možnosti detailní práce s gestem může být tento typ nejrealističtější, tedy nejvíc podobný člověku (nebo jiné scénické postavě). Zvláštním typem je papírová plošná marioneta vedená shora.

2.3.3 Loutky vedené zezadu

Stínohra

V tomto případě se využívají zejména loutky plošné (např. javajky), které se přitisknou na hrací plátno a díky svícení zezadu vidí diváci pouze stíny. Ve stínohře se také často používá hra s tělem, tj. vytváření postav pomocí rukou, nebo i celého těla.

Přilbové loutky

Tento zvláštní typ je připevněn na hlavu (přilbu) vodiče a je ovládán zdola jako javajka. Pohyb je tedy omezený na gesta rukou a otáčení hlavy, případně úklonu.

Vietnamské vodní loutky

Pro Evropana exotické divadlo na vodě. Postavy jsou ovládané na dlouhých táhlech z budky zakryté rákosím.

Manekýn

Tímto typem loutky se budu zabývat hlouběji, protože jsem ho použila ve své koncepci dílny. Pojďme se nejdříve podívat na technologii a způsob vodění.

Tománek²⁹ uvádí, že jeho oblíbenost je určena zejména bezprostředností ovládání, nevyžadující žádnou další řemeslnou dovednost (jako je tomu např. u marionet).

Základním charakteristickým prvkem je, že se vodí zezadu a to s odstupem. Ten umožňují buď tyčky upevněné na nohách, rukách, hlavě a trupu, nebo i dráty. Někteří manekýni však nemají žádné vodící konstrukce a vodí se přímo. Je to například plyšová hračka, panenka, kterou může ovládat od jednoho člověka až po tři (více vodičů se používá už jen u loutek výrazně přesahujících obvyklé rozměry).

O tom, jak různě může vypadat manekýn, se můžeme přesvědčit na přiložených fotografiích.³⁰

²⁹ Ibid., s. 20

V příloze č. 1 je manekýn bez jakékoliv vodící konstrukce, takže jeho ovládání je jako u panenek či plyšáků, akorát v lidské velikosti. Můžeme ho tedy srovnávat s manekýnem-plyšákem na fotografii č. 4.

Kromě manekýnů bez konstrukce jsem do příloh přidala ještě dvě fotografie manekýnů (tj. č. 2 a 5, kde vidíme „v loktech“ vodící tyče. (Dalšími příklady mohou být i manekýni na obrázcích v kapitole 4.2.1, kde se vracím ke své stáži na Slovensku.)

Velký rozdíl je pak v skrytém vodění, kdy herec má být co nejméně vidět (nejvýrazněji je pak použito v černém divadle, kdy je nasvícená jen loutka) a odkrytém vodění, kdy se záměrně pracuje se vztahem loutka-herce.

Hana Galetková píše k odkrytému vodění:

„Inspirace k tomuto způsobu vodění přišla nejspíše z japonského tradičního divadla bunraku, kde loutky typu manekýn vodí viditelní vodiči. V bunraku každou loutku vodí tři vodiči, kteří mají černé čepičky, aby nerozptylovali pozornost diváků. Tyto loutky mají výšku kolem 1 metru. V každé hře je postava vypravěče, který recituje hraný příběh. U nás se poprvé o manekýnu vedeném zezadu dozvídáme z vyobrazení zhruba z roku 1600, na kterém je loutka mastičkáře voděná hercem zezadu. Jde o nejstarší vyobrazení manekýna, které se dochovalo.“³¹

Specialitou u vodění manekýna je i použití rukou či nohou herců. Existují různé kombinace, např. hlava loutky a ruce herce, loutka, jejíž nohy jsou přímo vyrobeny jako „bačkory“, které si „obuje“ herec a tím je přímo animuje.

Když se však zaměříme na manekýna jako nejbližšímu zobrazení člověka (stejně jako u marionety je tu možná detailní práce s gestem), okřývají se nám zajímavá témata.

Bruno Schulz píše v Traktátu o manekýnech:

„Dovedete si představit bolest, tupé, neosvobozené utrpení, do hmoty zakuté utrpení figuríny, která neví, proč je sama sebou a proč musí setrvat ve formě, která jí byla násilím vnucena a je pouhou parodií? (...) Chápete strašný sadismus, opojnou, demiurgickou krutost toho smíchu? Vždyť bychom přece měli plakat, milé dámy, nad vlastním osudem při pohledu na ubohost hmoty, znásilňované hmoty, na níž je pácháno hrozné bezpráví. Z toho pramení, milé dámy, strašný smutek všech šaškovských golemů a všech figurín, tragicky zadumaných nad svou směšnou grimasou.“³²

Schulz se tedy zabývá objektem, jako by byl živý a jako by (podoben člověku) vnímal sám sebe, svou podobu. Ale proč vůbec člověk používá loutku k zobrazení sebe sama? K. Makonj odpovídá na tuto otázku takto:

³⁰ Viz obrazové přílohy, konkrétní čísla obrázků

³¹ GALETKOVÁ, Hana: Referát č. 6 Loutka, str. 8

³² SCHULZ, Bruno: *Traktát o manekýnech*. In MAKONJ, Karel: *Od loutky k objektu*. Pražská scéna, Praha 2007. Str. 104-105

„Aby vyjádřil nesouměřitelnost tohoto hraničního (hraniční okamžiky v životě, nezdědka týkající se smrti, pozn. autorky) se sebou samým, se svou potřebou překonání nejen své tělesnosti (fyzičnosti), ale i své individuálnosti (jedinečnosti, psychosomatickosti, psychofyzičnosti)-prostě své subjektivity, uchyluje se k objektu (objektům), jako by jimi chtěl vyjádřit vědomí své omezenosti a konečnosti.“³³

Tento způsob uvažování zřejmě navazuje na rituální pojetí loutky. V zevrubné analýze Makonj rozlišuje na scéně subjekty (ti subjekti) a subjekty v neživotném rodě a stejně tak u objekty životné a neživotné (objekti a objekty). To znamená, že loutka může být „pouhým“ objektem, nebo (když ji tak budeme chtít vidět) objektem oduševnělým (animovaným). Stejně tak u herce-subjektu bychom jistě mohli mluvit o takové stylizaci, která má tendence k mechanickému jednání (pohybu). Takže se člověk připodobňuje něčemu neživému. Zdá se tedy, že podle této teorie jsou všechny věci na scéně takové, jaké je chceme vidět (případně ukázat divákům). Pokud chceme, aby diváci vnímali loutku jako neživý objekt, je to stejně tak možné jako propůjčit jí lidské vlastnosti a napodobovat člověka.³⁴

Chápání odkrytého herce v loutkovém divadle pouze jako protiklad ke skrytému vodění, nás okrádá o další významy. Herec-vodič může mít s loutkou vztah, být jí partnerem. Máme pak před očima kontrast mrtvé a živé hmoty. Obrazcovou okřídlenou větu o „zázraku oživení mrtvé hmoty“ jako základním principu LD zpochybňuje K. Makonj ve své stati *Zázrak neoživení mrtvé hmoty*. Upozorňuje na fakt podložený fyzikálními zákony: hmota není mrtvá ani živá, je jiná. Označuje hmotu jako objektivní realitu (stavební materiál přírody, světa, vesmíru), která není postižitelná lidským subjektem, takže si ji připodobňujeme k nám samým. To také potvrzují scénografové, kteří při výrobě loutky vycházejí z podstaty materiálu, nechávají ho „promluvit“.³⁵

Manekýn tedy může být „mluvící hračkou“, ale stejně tak postavou, v níž vidíme živého člověka, s kterým se můžeme ztotožnit. Záleží jen na vůli inscenátorů.

2.4 Závěrem

Je tedy zřejmé, že v loutkoherecké práci se máme možnost obeznámit se základními divadelními principy obohacenými o vztah k materiálu a ožívování neživé hmoty. Taktéž je důležité uvědomit si, že většina typů loutek vyžaduje vnímání pouze „2D“, tj. pouze z jedné

³³ Ibid., str. 162

³⁴ Srov. MAKONJ, Karel: *Od loutky k objektu*. Pražská scéna, Praha 2007. str. 163

³⁵ Srov. Ibid.

strany může mít divák divadelní zážitek. Nejvýrazněji se to projevuje v tzv. černém divadle, ale i u stínového divadla, kde pohled „ze zákulisí“ nepřináší žádoucí účinek.

3 MOŽNOSTI PRÁCE S LOUTKOU V RÁMCI DRAMATICKÉ VÝCHOVY

3.1 Zařazení loutkářské tvorby v českém systému vzdělávání

V této kapitole budu považovat práci s loutkou za jednu z tvořivých činností používaných v rámci školní DV, vycházející z oficiálního dokumentu RVP. Je zde patrné, že metody a cíle práce s loutkou se prolínají a překrývají s těmi, které jsou stanovené pro DV (nebo přesněji pro literárně-dramatický obor).

Jak je patrné z dokumentu RVP³⁶ „loutkařina“ je jedna z možností, jak pracovat s dětmi s hodinách DV.

„Osnovy zahrnují rovněž učivo a kompetence související s využíváním loutkářských principů a postupů. Tvořivá hra s předmětem a loutkou vychází z ožívování předmětů a hraček, které je pro malé děti zcela přirozené, ale i starším dětem může výrazně obohatit a rozšířit škálu výrazových prostředků a schopnosti metaforického myšlení. Do osnov je tato „loutkářská“ linie zahrnuta jako nabídka těm, které právě tento typ dramatické práce zajímá nebo inspiruje.“

Proto budu tedy vycházet ze zdrojů, které jsou věnovány specificky „loutkařině“, ale i z těch, které se věnují divadelní práci s dětmi obecněji. Jinak se můžeme s těmito aktivitami setkat v rámci různých souborů přidružených k ZUŠ, nebo základní, střední či vysoké škole (k profesionální loutkové tvorbě existuje v ČR jediná škola, a to Katedra alternativní a loutkové tvorby DAMU) a ve volnočasových zařízeních.

3.2 Jednotlivé varianty v praxi

Je obecně známo, že děti na loutky silně reaguji³⁷. Když se pozorněji podíváme na příležitosti, kdy se dítě s loutkou v rámci divadelní činnosti (aktivní i pasivní) setká, můžeme

³⁶ MACKOVÁ, Silva: *RVP-výběr pro studenty*, str. 3

³⁷ Např. Sergej Obrazcov píše ve své knize *Herec s loutkou*: „(...) Děti-to je národ emocionální a upřímný. Zajímá-li je hra, poslouchají napjatě a sedí kupodivu tiše. Rozveselí-li je něco, dovedou se rozesmát tak svorně a bouřlivě, že obyčejně musím chvíli čekat, aby další slova nezanikla v hluku. Nudí-li se nezačnou jen tak skromně pokašlávat, jak to dělávají dospělí, ale začnou hlučet a hlasitě mluvit, vrtí sebou na sedadlech a přebíhají s (sic!) místa na místo. Dovedou tedy režisérovi spolehlivě napovědět i to, kdy má udělat konec hry.“ Na jiném místě reflektuje i touhu dětí po uspokojivém konci: „Skončí-li se hra tak, že děti její logice neporozumějí, nedopadne-li to nakonec tak, jak si to děti vášnivě přály, celé představení se tím pokazí a je to jen pro zlost.“
OBRAZCOV, Sergej, Vladimirovič. *Herec s loutkou*. Praha: Československý kompas, 1947, s. 92-93

je rozčlenit do několika okruhů. Pokusím se je vztáhnout k principům dramatické výchovy. Budu se zabírat zejména těmi případy, kdy dítě s loutkou aktivně tvoří, ostatní případy zmíním jen letmo.

Hned na začátku můžeme vyčlenit **vnímání loutky dětským divákem v rámci divadelního představení**. Tento jev nepochybně patří do dramatické výchovy, přesněji do oblasti recepce a reflexe divadelního umění³⁸ a má vliv na citový (jednání postav, příběh) i estetický vývoj dětí.

Další možností je **využití loutky v rámci výuky různých vyučovacích předmětů**. Tady můžeme konstatovat paralelu s obecným vnímáním dramatické výchovy, která se taktéž používá (jako učební metoda³⁹) jako prostředek při výuce např. hudby, dějepisu, logopedie, výuka v MŠ aj...

V tomto případě však loutka plní „rolí“ prostředníka, neslouží k divadelnímu umění jako takovému.

Když se podíváme na **loutku jako nástroj terapie**, už se více přibližujeme cílům DV. Jak jsem naznačila v kapitole Loutka v dramaterapeutické práci, cíle i prostředky mohou být shodné s těmi, které jsou považovány za dramatickovýchovné. Od terapie (nebo i edukace) loutkou se odvíjí i aktivity, jež mohou být součástí hodin DV, ale jejich cíle jsou spíše osobnostně-sociální a nevedou k tvorbě divadelního tvaru.

Nejobsažnější část této kapitoly pak bude tvořit právě ten druh aktivit, při nichž se děti přímo účastní tvorby divadelního tvaru. Spadá tedy do kategorie **amatérského dětského loutkového divadla**.

Jelikož je to téma velmi obsáhlé, dovolím si k němu jen pár následujících poznámek.

3.3 Proces vs. produkt

Anglická loutkářka a pedagožka Judith O'Hare striktně rozlišuje loutkové divadlo (byť hrané dětmi) a práci s loutkou jako formu dramatické výchovy podle cílů.⁴⁰ Pokud je cílem vytvoření představení, zaměřuje se na dosažení maximálního možného výsledku v animaci a celkovou uměleckou prezentaci. Pokud je cílem vzdělávání dětí (což je pro její práci typičtější), loutky se stávají prostředkem vyjádření dětského vnímání světa, vztahů, jsou alter egem dítěte. Tyto cíle musí být dopředu jasně vymezeny.

³⁸ Toto pojmenování je součástí struktury RVP, obsah LDO je rozdělen do dvou navzájem propojených oblastí. První je Interpretace a tvorba, druhou Recepce a reflexe.

³⁹ Viz kapitola 1.1 této práce

⁴⁰ Srov. In Kol. autorů: *Puppetry in education and therapy. Unlocking doors to the mind and heart*. Bloomington, Indiana: AuthorHouse USA, 2005, s. 64-67 (přel. autorka)

Prezentace závěrečného díla je podle jejího názoru důležitá, neboť reflektuje, co se děti naučily, jestli byly schopny spolupracovat atd. Učitel/loutkář (dokonce je v originále použito slova coach-kouč, nebo facilitátor⁴¹) tu zastává roli vedoucího, který má zejména rozlišit, co dětem jde a podpořit je v tom, a přesně vysvětlit, co je ještě možné zlepšovat.

V práci s dětmi předškolního a mladšího školního věku se loutkám věnuje pouze v rámci dětské tvořivé hry⁴² a odmítá děti nutit učit se texty, dialogy. Konstatuje, že je to vždy roztomilé, ale zřídka je to vhodné z výchovného a psychologického hlediska. Upřednostňuje tedy prezentaci spontánních improvizovaných tvarů, které budou vycházet z dětského uvažování a citění⁴³.

Přesto je pro ni důležitější proces, než výsledek. Do kontrastu staví produkce zaměřené na výsledek se snahou napodobit profesionální divadlo.⁴⁴

Můžeme tedy říci, že její snahou je naplnit jak sociální, tak umělecký potenciál.

Eva Machková k tomuto tématu podotýká:

„(...) Proto je nutné otázku vztahu procesu a produktu řešit vždy znovu podle konkrétních potřeb a charakteru skupiny a všech jejích členů. Zcela základní je přitom otázka, nakolik všichni členové skupiny jsou zbaveni sebepozorování, a nakolik je tedy vhodné vystavit je publiku nebo obecněji řečeno pozorovatelům mimo skupinu. Volba typu divadelní produkce dětí je a dospívajících je podřízena stupni jejich psychického vývoje. To se týká jak tvaru inscenace, tak typu jevištního projevu hráčů (dětského „herectví“).“⁴⁵

Je tedy potřeba nejen dopředu jasně stanovit cíle práce, ale také vycházet z konkrétního potenciálu a potřeb skupiny.

⁴¹ Oživovač, povzbuzovač, usnadňovač, odborník na moderování diskuze, vedení procesu, odpovídá za průběh procesu, nikoliv obsah. Zdroj: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz>

⁴² Hra jako forma činnosti, která se odlišuje od práce i učení, pozornost se věnuje průběhu. Srov. PRŮCHA, Jan., et al. *Pedagogický slovník*. Vydání 4. Praha: Portál, 2003 str. 75

⁴³ Přesněji je použito tohoto výrazu: „from their heads and hearts“, tedy doslovně z jejich hlav a srdcí. Tamtéž, s. 66

⁴⁴ Pro srovnání, tyto tendence se projevovaly v historii českého loutkového divadla hraného dětmi zejména v 50. letech, kdy se kromě snahy napodobit profesionální umělce prosazovala také didaktičnost. Představení pak měla mentorský ráz, důraz se kladl na působení výchovné (např. udržování čistoty, zdvořilost), opomíjely se estetické a citové kvality a jejich působení na dítě. V průběhu 60. let se postupně se změnou dramaturgie a forem (hříčky, revue, pásmo, prosazování dětské hry, epičnost) začalo proměňovat i vnímání dítěte. Osvícení loutkáři-pedagogové (např. Hana Budínská, Miloslav Disman, Miroslav Fikar) svým směřováním ke komplexnímu estetickému rozvoji dítěte vytvořili pomyslný most k současné moderní pedagogice. (Provazník, 2008)

⁴⁵ MACHKOVÁ, Eva. *Úvod do studia dramatické výchovy*. Praha: IPOS ARTAMA, 1998, s. 63

3.4 Škodlivé sklony?

V Obrazcovově knize Herec s loutkou se setkáváme se zajímavým konstatováním, které se týká fenoménu „dětských hvězd“. Přestože je to text už poněkud zastaralý, přijde mi jako zajímavý podnět k zamyšlení.

„Má-li loutkové divadlo tak značný vliv na rozvoj dětské fantasie, představivosti a přemýšlivosti, jistě tu není nebezpečí, že by v dětech podporovalo špatné a škodlivé sklony, jak se to obvykle stává v „dramatických kroužcích“, kde se pěstuje samolibost a kde děti při jevištních vystoupeních propadají fintivosti, malují si ústa, nakrucují si vlasy a přišpendlují si stuhý.“⁴⁶

Tato výtku snad patří už opravdu minulosti. Doufejme, že v oblasti současné dramatické výchovy už nemají takové jevy už žádné místo a patří nanejvýš ochotnickému divadlu v nejhorším slova smyslu. Zajímavé je však, že Obrazcov tuto možnost u loutkového divadla vylučuje. Zdá se tedy, že „loutkařinu“ vnímá jako více řemeslnou práci, než je například činoherní divadlo. To můžeme připodobnit i k dramaterapeutickému principu projekce. Nejedná se tedy o „mě“, ale o „loutku“. Z toho tedy vyplývá, že loutka umožňuje větší koncentraci na řemeslo (potažmo dílo) samotné, jelikož se herec-vodič zabývá více předmětem, než aby soustředil svou pozornost sám na sebe, což by v nejhorším případě mohlo mít i zmíněné nežádoucí účinky.

3.5 Hra s loutkou ve vztahu k rozvoji lidské inteligence

O tom, jakým způsobem hra s loutkou rozvíjí osobnost člověka, se můžeme přesvědčit i skrze psychologické parametry. Použijme k tomuto účelu teorii mnohočetné inteligence podle Howarda Gardnera⁴⁷, která rozlišuje tyto druhy:

- 1) **jazyková (lingvistická)** - srozumitelné a přesvědčivé vyjadřování, porozumění čtenému textu a mluvenému slovu
- 2) **logicko-matematická** - klasická IQ, řešení problémů, matem.úloh
- 3) **představivost prostorová a plošná** - např. orientace na mapě, ukládání zavazadel do kufru automobilu
- 4) **pohybová (tělesně-kinestetická)** - talent v oblasti tance, sportu, pohybu obecně, ale i manuální zručnost (modelování)
- 5) **hudební** - schopnost vnímat hudbu, komponování, improvizace

⁴⁶ IOBRAZCOV, Sergej Vladimirovič. Op. cit., s. 102

⁴⁷ www.kps.zcu.cz/materials/intelligence.rtf

- 6) **intrapersonální = intelligence osobnostního rozvoje:** schopnost vnímat, pohotově registrovat a ovládat své vlastní emoce, schopnost seberegulace, selfkoncept (= sebezpoznání + sebehodnocení + seberozvoj)
- 7) **interpersonální** - i. pro mezilidské vztahy, schopnost vyjednávat, porozumět chování jiných lidí
- 8) **ekologická, přírodní** - vztah k přírodě, ekologické cítění
- 9) **spirituální** - pochopení tzv. transempirické dimenze osobnosti

Z uvedených druhů bych podle definice cílů DV vyčlenila jako „nefunkční“ snad jen logicko-matematickou, ekologickou a spirituální. Samozřejmě vždy záleží na vedoucím souboru/pedagogovi, co všechno je schopen svým žákům předat, nicméně ostatní druhy jsou nepochybnou součástí tvorby loutkového představení.

Například lingvistická intelligence je rozvíjena při hledání námětu, tvorbě scénáře, při mluvní přípravě a samozřejmě při práci na hlasovém projevu loutky-postavy.

Představitelství prostorová a plošná - vodění loutek samo o sobě vyžaduje orientaci v prostoru, ale také jakákoliv pohybová příprava rozvíjí prostorové cítění.

Takto bychom mohli pokračovat dále. Je až s podivem, jakou míru pozornosti věnuje současná společnost inteligenci logicko-matematické a obecně racionální rovině uvažování, která tvoří jen jednu z mnoha vrstev osobnosti.⁴⁸

3.6 DV a loutky-okénko z praxe

(Rozhovor s Mgr. art. Miriam Pavelkovou o loutkách a dětech)

V následujícím rozhovoru⁴⁹ si můžeme ověřit některé poznatky, které jsem uvedla v teoretické části této kapitoly.

Miriam Pavelková, která mě vedla v bloku Manekýn na VŠMU, se věnuje pedagogické činnosti v Literárně-dramatickém oboru na ZUŠ 15 let a již 17 let pracuje jako profesionální loutkoherečka v Bratislavském loutkovém divadle.

Používáte v pedagogické práci hru s loutkou? Je to jako hlavní cíl-vytvoření loutkového představení, nebo třeba jen dílčí technika směřovaná ke komplexnějšímu rozvoji dětí?

⁴⁸ K tomuto tématu se vyjádřil mimo jiné i Ken Robinson v inspirativním proslovu s názvem Školy ničí kreativitu v rámci konference TED 2006. Doslova říká: „Kreativita je nyní ve vzdělání stejně důležitá jako gramotnost a měli bychom k ní přistupovat se stejnou vážností.“ Více zde: http://www.ted.com/talks/ken_robinson_says_schools_kill_creativity.html

⁴⁹ Rozhovor je autorkou přeložený do češtiny a jsou použity jen pasáže vztahující se k tématu práce.

Loutky při práci s dětmi využívám málo. V posledních letech jsem totiž měla hlavně starší věkově skupiny dětí – středoškoláky. Ale teď mám i skupinu osmiletých dětí a myslím, že loutky časem využiji. S loutkou jsem pracovala na ZUŠ párkrát při sólo výstupech, i v jednom představení byla loutka – totemová. Ale hračky, panenky, různé rekvizity – jako zástupný předmět – využívám skoro v každém ročníku při malých etudách s předměty, literární tvorbě, improvizacích.

Můžete popsat, v čem spatřujete hlavní potenciál hry s loutkou v rámci dramatické výchovy?

Potenciál loutky je především v tom, že je dítěti velmi blízká – hlavně těm nejmladším. Pro malé děti dokáže být jakýkoliv předmět objektem zájmu – podnětem k hře. A loutky-maňásci, nebo panenky (manekýni) – jsou pro děti i lehce zvládnutelné.

Pracovala jste někdy s dětmi s manekýnem? Považujete zrovna tento typ loutky za vhodný pro začínající loutkoherce?

V čem je podle Vás vodění manekýna specifické oproti jiným druhům loutky?

S manekýnem jsem s dětmi pracovala málo. Hra s panenkou, či plyšákem – byla totiž spíš jen hrou v rámci malých cvičení. Ale systematicky jsem se ve skupině nevěnovala vodění a hraní s manekýnem.

Pro začínající loutkoherce je dobré obeznámit se se všemi druhy loutek. Technika vodění je podmínkou zvládnutí profese. Ale u manekýna je zajímavá i souhra mezi vodiči. Musí se navzájem cítit, spolupracovat, při vodění loutky se i jejich tělo přizpůsobuje pohybům, takže pro začínající loutkáře může být manekýn i prostředkem k tomu, aby se navzájem naučili na jevišti pohybovat a respektovat - vnímat. Manekýn nejlépe napodobuje – kopíruje člověka - studenti se tedy při práci s manekýnem zaobírají i studií pohybů člověka a motivací pohybu postavy. Manekýn se v loutkových divadlech využívá velmi často – dokonce i s jinými loutkami např. marionetami se občas pracuje jako s manekýnem – takže ano – manekýn je vhodný pro začínající loutkoherce (jen se to nesmí přehnat – s velikostí a vahou loutky...).

3.7 Dětská tvořivá hra vs. loutkové divadlo hrané dětmi

Z uvedeného rozhovoru ještě vyčnívá jeden zajímavý moment, který je specifický pro dětskou hru s loutkou. Je to rozdíl mezi dětskou hrou a divadelní produkcí.

Henryk Jurkowski spolu s psychologem Édouardem Claparèdem⁵⁰ uvádí, že pro dítě je hra něco jako pro dospělého práce. I když je radostná a zábavná, dítě se jejím prostřednictvím učí poznávat a používat předměty. Dokonce jsou pojmenované fáze zkušenosti s předmětem, a to setkání, pokus o jeho zničení a následně používání, což odkazují k animistickému uvažování, které jsme zdělili od našich předků.⁵¹

K rozdílnosti dětské hry s předmětem a divadelního využití Jurkowski uvádí:

„Divadelní využití předmětu se však značně odlišuje od běžné hry s předmětem. Začneme tím, že v této hře nejde o potěšení toho, kdo si „hraje“, ale toho, kdo se na hru dívá, tedy o potěšení publika. Do divadla přenášíme prvky dětské hry spolu s předměty, to je fakt, ale smysl tohoto přenosu určují zákonitosti umění.“⁵²

Tím se pomyslně vracíme k podkapitole Proces vs. produkt, protože v případě, že se na „hru“ někdo dívá, má tedy své diváky, recipienty, můžeme už mluvit o představení. Když si však děti hrají mezi sebou a nejsou vymezeny role těch, kteří jednají, a pozorovatelů, mluvíme o dětské hře a můžeme ji zařadit k procesuálním, průpravným aktivitám.

⁵⁰ JURKOWSKI, Henryk. Op. cit., s. 192

⁵¹ Například ve Francii jsem zažila jev, který souvisí s tímto tématem (animistické prvky v souvislosti s předmětem). Malé dítě dostane své doudou (čti dudu), což bývá většinou plyšová hračka, panenka, šátek, s nímž usíná. Naučí se tím, že tento předmět symbolizuje něco známého, bezpečného (takže je například vynikající pomůckou na cestách, když má dítě usnout v neznámém prostředí). Děti si tyto doudou nechávají do staršího věku, někdy i dospělosti jako zvláštní osobní relikvii.

⁵² Tamtéž, str. 192 (překlad vlastní)

PRAKTICKÁ ČÁST

4 EMPIRICKÉ SHRNUÍ A REFLEXE STUDIJNÍHO POBYTU NA KBT VŠMU

4.1 Struktura studijního plánu na Katedře loutkářské tvorby VŠMU⁵³

V rámci svého studia na JAMU jsem měla možnost semestrálního pobytu na této katedře. Z nabytých zkušeností čerpám i v zásadní části této práce-konceptu dílny pro středoškolské studenty. V této kapitole budu popisovat systém studia, jenž funguje na katedře nově od akademického roku 2011/2012, kdy se novým vedoucím katedry stal prof. Ján Uličiansky. Kromě systému blokové výuky, který nově zavedl, proběhly změny i ve složení pedagogického sboru.

Katedra vznikla v roce 1990 a do roku 2003 ji vedla Mgr. Marica Mikulová. Tu vystřídal a až do roku 2010/2011 vedení katedry převzal prof. Andrej Pachinger.

4.1.1 Cíl a obsah studijního programu loutkoherectví (informace pro bakalářský studijní program)

Studium je zaměřené na získání odbornosti v divadelním umění s důrazem na rozvíjení talentových předpokladů studentů a získání teoretických vědomostí a praktických dovedností potřebných k tvořivé umělecké činnosti. Cílem loutkoherectvé přípravy je zvládnutí komplexu loutkářských postupů a technik a to i díky všestranné herecké, hlasové a pohybové přípravě. Kromě vodění loutek jde o rozvoj v oblasti animace, využití vlastností různých materiálů, světla, stínu a dalších možností, které se dají divadelně využít. Důraz se klade i na kultivování estetického názoru na loutkové a alternativní divadelní formy, stejně jako na rozvíjení koncepčního myšlení, které má blízko k režii. Absolventi mohou pokračovat ve vysokoškolském studiu v navazujícím magisterském studijním programu loutkářská tvorba. Absolvent je schopen uplatnit se v umělecké činnosti v profesionálních loutkových divadlech, studiových divadlech alternativního typu nebo jako pedagog na ZUŠ a jiných školách uměleckého zaměření.

⁵³ Informace v této kapitole vycházejí z oficiálních dokumentů VŠMU: www.vsmu.sk (Překlad vlastní.) Překládám název katedry jako katedru „loutkářské“ tvorby, jak vychází z originálního názvu „bábkarské“.

4.1.2 Systém výukových bloků

Zažila jsem studium, jehož stěžejním předmětem byla Loutkoherecká tvorba. V systému studia se zavedl systém tzv. „bloků“, tedy společných projektů studentů Loutkoherectví, Režie a dramaturgie loutkového divadla a Scénografie loutkového divadla.

Na konci jednoho šestitýdenního cyklu (za jeden semestr proběhnou tedy dva bloky) probíhá prezentace. Tato „klausurní“ představení nejsou většinou určena široké veřejnosti (výjimkou byla inscenace Analfabeta Negramotná a inscenace vzniklé v bloku Školkohra) a jsou výsledkem práce celého ročníkového týmu. Pravidla této spolupráce však nabývala velmi různých podob. Studenti každého oboru totiž měli svého pedagoga, garanta. Konečný tvar měl být tedy výsledkem domluvy tří pedagogů a např. patnácti studentů, což nebylo vždy snadné. Vzhledem k tomu, že nebyly stanovené parametry pro spolupráci (např. do jaké míry vytváří koncept pedagog, nakolik jde naopak o práci studentů), proces byl někdy zmatený. Domnívám se, že přesnější pravidla vymezující povinnosti jednotlivých účastníků projektu, by celkovou spolupráci usnadnila.

Podle vyjádření současného vedoucího prof. Jána Uličianského se skutečně bude systém blokové výuky ještě měnit, zachycuji tedy aktuální, počáteční stadium vývoje katedry pod novým vedením.

Zde uvádím rozpis jednotlivých bloků aktuálních pro akademický rok 2011/2012:

BAKALÁŘSKÝ STUPEŇ

I. ročník

- Hra s materiálem (ZS⁵⁴)
- Plošné/stínové divadlo (ZS)
- Divadlo předmětu a objektu (LS)
- Klauniáda (LS)

II. ročník

- Maňásci (ZS)
- Marionety (ZS)
- Divadlo masek (LS)

⁵⁴ ZS=zimní semestr, LS=letní semestr

- Javajky (LS)

III. ročník

- Manekýn (ZS)
- Černé divadlo (ZS)
- Bakalářský projekt (LS)
- Divadlo v „nedivadle“⁵⁵ (LS)

MAGISTERSKÝ STUPEŇ

I. ročník

- Divadlo jednoho herce (ZS)
- Školkohra (ZS)
- ZOO⁵⁶ (LS)
- Divadlo pro dospělé (LS)

II. ročník

- Praxe v divadle/Erasmus (ZS)
- Praxe v divadle/Erasmus (ZS)
- Magisterský projekt (LS)
- Reprízy magisterského projektu (LS)

4.2 Reflexe vybraných absolvovaných předmětů

4.2.1 Obsahy a cíle dílčích předmětů a zdůvodnění jejich výběru k rozboru

Během semestru jsem absolvovala tyto předměty:

⁵⁵ Tím je myšleno divadlo v nedivadelních prostorech, tedy site specific.

⁵⁶ Obsahem je vodění loutek-zvířat, jejich specifika v animaci, hlasovém projevu a zaměření na dětského diváka.

Teorie jevištní řeči, Jevištní řeč, Přednes, Loutkoherecká tvorba (blok Manekýn a blok Černé divadlo), Rytmika, Poetika loutkového divadla, Herecká tvorba, Úvod do postmoderního myšlení a Feldenkraisova metoda.

Kromě výukových bloků, které jsem zažila (Manekýn, Černé divadlo), se budu ještě věnovat předmětům Rytmika, Poetika loutkového divadla a Herecká tvorba, které jsem vybrala jako vhodné s přihlédnutím k praktické části-koncepci dílny.

Rytmika

Pedagog: Ján Gonščák⁵⁷

Obsah hodin:

- Rozcvička-jogínský Pozdrav Slunci, čtyřikrát po sobě ve zrychlujícím se tempu
- Opakování rytmických sekvencí-buď vymýšlí lektor, nebo je zadán takt, jeden improvizuje, ostatní opakují
- Všichni stojí v kruhu a vytleskávají doby, jeden jde doprostřed a vytváří pohybově-rytmickou improvizaci jen se svým tělem, dokud ho lektor nezastaví a není vystřídán
- Cvičení na 2/4, 3/4 a 4/4 rytmus-vytleskávání, pak pohybové struktury (jednoduché pohyby na čtyři takty například, studenti si každý vymyslí jeden takt, navzájem se své struktury naučí); různé variace (s hudbou, v extrémně malém prostoru, v páru, ve skupině, pohybové „kánony“
- Cvičení na piano/mezzoforte/forte-pohybem vyjadřujeme přírodní živly a zkusíme různou dynamiku (sladění s dechem)
- Vytváření rytmicko-pohybové etudy se štokraty, která se použila na klauzurní vystoupení; v etudě figurovala skupina žen u šicích strojů, skupina mužů navracejících se z hospody, děj nebyl vůbec komplikovaný, byl-li vůbec jaký (spíše by se dalo mluvit o obrazech, fragmentech děje) a celá etuda byla propojena s živým hudebním doprovodem (housle)

Moje reflexe:

Z tohoto předmětu jsem byla upřímně zklamaná, neboť jsem se velmi na něj těšila, ale hodin bylo málo (z důvodu nepřítomnosti pedagoga) a práce mi přišla neefektivní, nekonceptní a nedosahovala takové úrovně náročnosti, jakou jsem si představovala. Přesto

⁵⁷ Ján Gonščák (1975) je taneční pedagog, choreograf, režisér, věnující se profesionálně přes 11 let umělecké a pedagogické činnosti. Jeho tvorba zahrnuje i množství zahraničních spoluprací v oblasti Visual and Performing Arts (mj. Vídeň, Budapešť, New York, Las Vegas). V Bratislavě založil Tangere Studio, kde vede taneční a pohybové kurzy (argentinské tango, jóga, pilates, cirkusová průprava pro děti, taneční průprava pro děti,...). Ve své autorské tvorbě se zaměřuje na sólová představení, chcete-li monodramata, neboť využívá i divadelní principy (divadlo objektu, nový cirkus). Na KBT VŠMU učí od roku 2011 předměty rytmika a folklórní tanec. Zdroj: www.moving-studio.sk

byla pro mne užitečná jako inspirace pro vlastní nápady a zadání, která bych chtěla dál používat.

Poetika loutkového divadla

Pedagog: Ján Uličiansky⁵⁸

Obsah hodin:

Tyto hodiny měly tři různé formy.

Tou první byla exkurze (témata-bienále ilustrací k dětským knihám, dětská opera⁵⁹) a jejich reflexe v souvislostech loutkového divadla.

Další formou, kterou proběhly některé hodiny, byla přednáška s powerpointovou prezentací (témata-umění prezentace, loutky a hračky).

Poslední, pro mne nejzajímavější, byla tvorba a prezentace vlastního výtvoru podle zadání.

Mohli jsme si vybrat, jestli výsledkem bude etuda/krátké představení, výtvarný objekt, text či video⁶⁰. Z těchto prací jsme byli hodnoceni u semestrální zkoušky.

Zadaná témata byla tři:

- Zápalkové divadlo-zapalujeme se pro loutkové divadlo
- Slunce
- Moje nejoblíbenější hračka z dětství

Moje reflexe:

Podle jakého klíče byla vybrána témata a jaký měl být celkový cíl tohoto předmětu, mi zůstalo utajeno. Nicméně díky praktickým úkolům s jasným zadáním a volností v tvorbě, si troufám říct, že jsem něco z poetiky loutkového divadla opravdu pochytla. Přispěla k tomu jak reflexe prací dalších studentů, tak celková koncentrace na předmět, materiál, animaci.

⁵⁸ Ján Uličiansky (1955) je od r. 2011 vedoucí KBT VŠMU a její několikaletý pedagog. Po studiu na DAMU (režie a dramaturgie loutkového divadla) několik let režíroval v Bábkovom divadle v Košicích. Významnou část jeho profesního života tvořila práce dramaturga her pro děti a mládež ve Slovenském rozhlasu. V oblasti dětské literatury se ale pohybuje i jako autor. Jeho knihy pro děti z osmdesátých let (Adelka Zvončeková, Nedeľa) výrazně ovlivnily vnímání autorské pohádky na Slovensku. Kromě knih napsal i rozhlasové hry a dramata pro loutkové divadlo. Jeho nejnovějším dílem byla kniha pro děti Analfabeta Negramotná, kterou s námi jako režisér nastudoval. Zdroj: www.litcentrum.sk

⁵⁹ Konkrétně se jednalo o operu Kominárik Benjamina Brittena v Slovenskom národnom divadle (režie: Ján Uličiansky).

⁶⁰ Hodiny spolu s loutkoherci navštěvovaly i studentky loutkové scénografie a studenti režie loutkového divadla (dále jen LD).

Herecká tvorba

Pedagog: Tatiana Radeva⁶¹

Obsah hodin:

V zimním semestru byla práce T. Radevy inspirována cvičeními těchto autorů-pedagogů:

Michail Čechov, Jiří Lössl⁶², Marie Mrázková⁶³, Marta Poláková⁶⁴.

- Cviky na uvolnění těla i hlasu, rezonanci, dýchání, koncentrace
- Správné držení těla, posilování zádových svalů
- Asociační kruh
- Rozvíjení fantazie-živly, zvířata (pohyb se zavřenýma očima)
- Rytmická cvičení (vytváření skupinové kompozice)
- Psací stroj-i s emocemi
- Rozvíjení smyslového vnímání
- Tvůrčí psaní-text zaměřený na sluch
- Polyrytmická cvičení
- Práce s imaginární rekvizitou (zapalování sirky, líčení se u zrcadla)
- Práce se zvukem (vytvoření situace jen zvukem)
- Zpomalený pohyb
- Cvičení na paměť-opakování a vrstvení pohybové sekvence se židlí
- Etudy-zadání „dobrý den“, hračka, smích-dialog, další etudy...

Moje reflexe:

V tomto případě se budu o předmětu vyjadřovat ve větším rozsahu, protože zkušenosti tady nabyté (přesto nebo možná i proto, že neměl běžný průběh) pro mne byly velmi hodnotné jak z hlediska odborného (herecká výchova), tak i z hlediska lidského (můj osobního vývoj).

K tomu je ale nutné zahrnout i sociální procesy ve skupině, k níž jsem se na semestr přidala.

⁶¹ Tatiana Radeva (1957) je divadelní, filmovou a seriálovou herečkou, vytvořila také mnoho dagingových postav. Působila v Divadle Jonáše Záborského v Prešově (1980 - 1984), Státním divadle v Košicích (1984 - 1990), Divadle Andreja Bagára v Nitře (1995 - 1997). Od roku 1990 na církevní konzervatoři herečkou a pohybově-herečkou tvorbu. Její působení na VŠMU se ohraničilo pouze zimním semestrem 2011/2012.

⁶² Jiří Lössl je od r. 1999 odborným pracovníkem NIPOS-ARTAMA pro dětský a scénický tanec. Vyučuje na Katedře výchovné dramatiky DAMU.

⁶³ Spoluatorka (Karel Kukleta je druhý autor) knihy K otázkám kultury pohybu umělce (JAMU, 1964), zabývající se jevištním pohybem.

⁶⁴ Michail Čechov: O herecké technice
Marta Poláková: Sloboda objavovať tanec

Skupina byla nově vytvořená (jednalo se o první ročník loutkoherců a režisérů LD v prvním semestru). Studenti byli v průměru cca o dva roky mladší než já.

Moje pozice ve skupině byla odlišná hned z několika důvodů. Jedním z nich byl věkový rozdíl, moje potřeba vzít si z výuky co nejvíc a zároveň i porozumění s pedagogem.

Fungovala jsem tedy někdy jako prostředník.

Už po prvních několika setkáních byla u některých studentů patrná nízká motivace ke studiu, což ovlivnilo celou práci. Dlouhodobá nepřipravenost a následné frustrace a demotivace na obou stranách (pedagog, někteří studenti) způsobila kolaps ve výuce. Celý kurz byl i přesto dokončen klauzurními pracemi, avšak v poměrně nepříjemné atmosféře a s nepříliš uspokojivým hodnocením.

Své poznatky z tohoto předmětu jsem formulovala do několika bodů:

- *Hercovo jednání musí být logické, konkrétní a pravděpodobné.*
- *Zajímavé je „jak řeším problém“, ne výsledek.*
- *Smyslový vjem může být inspirací pro atmosféru situace, nebo pro pohyb, gesto, nebo znak postavy.*
- *Představitost a schopnost opravdového vcítění se a pochopení pocitů druhého člověka je základní pro tvorbu postavy.*
- *U herce existuje trojí soustředění-na sebe (temporytmus, pohyb, mluva, text), na partnera (vzájemná komunikace, temporytmus) a na diváka (komunikace-verbální i neverbální). Vše v jedné chvíli.*
- *Hercova morálka, eticko-duchovní směřování nebo jejich absence jsou v jeho práci citelné.⁶⁵*

První blok-Manekýn

Pedagog: Miriam Pavelková⁶⁶

Obsah hodin:

Práci v tomto předmětu bych rozdělila do sedmi částí:

⁶⁵ Pro přiblížení této zkušenosti doporučuji knihu Geseko von Lüpke: Poselství šamanů (Práh, 2009).

⁶⁶ Mgr. art. Miriam Pavelková je loutkoherečka a pedagožka. Jako loutkoherečka je už od roku 1992 součástí souboru Bratislavského bábkového divadla. Jako externí pedagog učí na KBT VŠMU předmět loutkoherecká tvorba a na ZUŠ literárně-dramatický obor. Právě pro spojení těchto dvou zaměstnání, která se přímo týkají této práce, jsem zařadila do práce rozhovor. (viz kapitola Děti a loutky-okénko do praxe)

- 1) Příprava na skupinovou práci, jeden z hlavních principů při vodění manekýna⁶⁷
(cvičení a hry na rozvoj partnerského vnímání, důvěry a synchronizace)
- 2) Tělo jako manekýn (cvičení a etudy, rozpohybovaný živý obraz, práce s tělem jako nositelem gesta)
- 3) Etudy s materiálem (oživení látky, oblečení na prádelní šňůře)
- 4) Práce s loutkou a textem (J. Kvapil: Púpavienka)
- 5) Přípravné etudy s několika druhy manekýnů za použití hudby jako výchozí atmosféry:
 - plyšová hračka
 - loutka vytvořená z punčoch, nebo naopak s pevnými končetinami
 - manekýn v životní velikosti a cesta k němu skrz činoherní herectví
(rozpracovanější etuda na píseň Zuzany Homolové Keď som já k vam chodievavau)⁶⁸
- 6) Tvorba inscenace Analfabeta Negramotná (autor knihy a zároveň režisér: Ján Uličiansky)
- 7) Premiéra v rámci klauzurních prací

Tato inscenace vznikala v rámci projektu literární gramotnosti dětí Čítame s porozumením. Stejně jako některé další inscenace vzniklé v rámci blokovej výuky (zejména ty, které připravovali studenti vyšších ročníků) byla určena k veřejné prezentaci. Její premiéra byla spojena s křtem stejnojmenné knihy a dále uváděna např. na knižním veletrhu nebo knihovnách.

Vzhledem k tomu, že časový harmonogram se z více důvodů nepodařilo naplnit v jeho původním plánu, byl proces zkoušení poněkud chaotický. Čekali jsme, až budou vyrobeny loutky, až přivezou z dílen v Košicích potištěné látky na scénu, v průběhu se dopisoval scénář, proces ovlivnily i absence ze strany studentů). Nicméně jsme postupně mohli začít zkoušet jednotlivé scény, hledat, jaká gesta, postoje, hlas, loutce „sluší“, tedy základní charaktery postav. Postupně jsme tedy začali pracovat v prostoru a nakonec i s hudbou.

⁶⁷ Luděk Richter nazývá tyto loutky „panáci“ a zahrnuje je do skupiny paralelních partnerských loutek. Základní charakteristikou těchto loutek je, že nemají svrchní ani spodní vedení. Buď nemají žádné vodící pomůcky (drát, provázek, tyče) a jsou tedy podobné dětským hračkám, nebo pouze paralelně vedené tyče nebo čempurity. Počet vodičů, který je nutný k animaci tohoto typu loutek záleží zejména na jejich velikosti, často vodí i tři herci. (Srov. Richter. Op. cit., s. 60)

⁶⁸ V tomto případě jsme využili manekýny ze školní inscenace Krvavá svatba.

Z představení na veletrhu dětské knihy v areálu INCHEBA⁶⁹:



Moje reflexe:

*Tato část výuky byla pro mne největší zkušeností, protože zahrnovala celý proces tvorby loutkové inscenace. Přípravná fáze byla pro mne vůbec prvním setkáním s loutkoherectvím. Podrobněji se budu tomuto tématu věnovat v dalších kapitolách.*⁷⁰

Druhý blok-Černé divadlo

Pedagog: Pavol Uher⁷¹

Obsah předmětu:

- Výběr předlohy (Pavol Dobšínský: Nebojsa⁷²)

⁶⁹ Fotografie: archiv autorky

⁷⁰ Zejména v části, kde popisují koncepci dílny a vodění manekýna.

⁷¹ Pavol Uher (1948) je režisér a autor loutkových her (napsal například loutková libreta k hudbě Sergeje Prokofjeva Pěť a vlk, Stravinského Petruška, Musorgského Obrázky z výstavy, nebo Saint-Saensův Karneval zvířat). Dále pracoval i jako režisér scénárista televizních programů pro děti. Studoval režii a dramaturgii loutkového divadla na DAMU (mj. většina ze starší generace pedagogů absolvovali právě katedru loutkového divadla, dnes KALD, tedy katedru alternativního a loutkového divadla, DAMU), režíroval v banskobystřickom Krajskom bábkovom divadle, posléze ve Štátnom bábkovom divadle v Bratislavě a v ČR v kladenském divadle Lampion. Upozornil na svou tvorbu zejména jako režisér vizuálně-hudebních inscenací s využitím techniky černého divadla. Mezi jeho nejvýraznější inscenace patří Malý princ, Ovidiovy Proměny, Šibal Zavriočko, nebo Sedm smrtelných hříchů. Po zkušenostech z pobytu v Německu v Schwarzes Theater Zurich, kterou vedl Jiří Procházka, založil v Augsburgu své vlastní zájezdové divadlo Schwarzlichttheater. Kromě Německa vystupovali v Holandsku, Švýcarsku, Rakousku a Itálii. Zdroj: http://www.czsk.net/dotyky/4_2004/uher.html

⁷² Pavol Dobšínský: Prostonárodní slovenské povesti, třetí svazek: Nebojsa Text upravil a inscenaci režíroval Pavol Uher.

- Vymýšlení celkového konceptu (přes původní snahy o kolektivní tvorbu jsme z nedostatku času nakonec přistoupili k direktivnímu způsobu zkoušení, kdy režisér má hlavní slovo)
- Základní specifika černého a luminiscenčního divadla⁷³
- Tvorba inscenace na hudbu (Alfred Schnittke)
- Premiéra v rámci klauzurních prací

Moje reflexe:

Tento blok byl pro mne byl hodnotný zejména z hlediska samotného řemesla. Učila jsem se přemýšlet o tom, jak schovávat ruce, abych nekryla loutku, vyzkoušela jsem si práci, kde je jeden na druhém opravdu závislý-výsledek je přímo úměrný schopnosti spolupráce týmu. Zároveň představení probíhá ve speciálních podmínkách-nepříjemné těžké kostýmy, kukly, tma, takže se práce herce-vodiče podobá spíš ryze technické práci, kde záleží hlavně na přesném načasování pohybů, ozvučení a promluv...Práce loutkoherce spočívá zejména v provedení přesné pohybové partitury s loutkou, nebo její částí. Všechna gesta i drobné pohybové vtipy, musí být přesně nazkoušené, improvizace by partituru narušila.

⁷³ Kvůli speciálnímu osvětlení, které umožňuje vidět jen loutky, je nutné pracovat v černém, nejlépe sametovém kostýmu, s černými rukavicemi a kuklou. Loutky, často namalované speciálními barvami, jsou voděny pomocí tyčí. Díky čempuritám mohou rekvizity „létat“, výkrytem je možné nechat předmět „zmizet“.

5 KONCEPCE TVŮRČÍ DÍLNY S VYUŽITÍM MANEKÝNA

5.1 Typ loutky a zdůvodnění jejího výběru jako inspirace

Výukový blok manekýn na VŠMU byl pro mne nejzajímavějším podnětem v rámci studijního pobytu v Bratislavě, a proto bych chtěla svou dílnu zaměřit právě na práci s tímto typem loutky. Byl to předmět z mého pohledu po všech stránkách nejobsažnější, opravdu přínosný co se týče vodění loutky, navíc vedený profesionální loutkoherečkou s dlouhodobou praxí. Z tradičních typů loutek je manekýn nejsložitější na animaci, protože vyžaduje spolupráci více herců. Ačkoliv předpokládám, že účastníci budou loutkami nedotčeni, myslím si, že je to dobrý začátek pro pochopení základních zákonitostí LD.

Jedna ze zkušeností, kterou bych chtěla účastníkům dílny předat, je právě nezbytnost dobré spolupráce. Právě u vodění manekýna musí herci fungovat jako jedno tělo, aby i pohyb loutky působil pravděpodobně. Loutkové divadlo vyžaduje dobrou komunikaci, vnímání se navzájem.⁷⁴

5.2 Cílová skupina

Dílna bude určena starším středoškolským, nebo vysokoškolským studentům, kteří už mají nějakou divadelní zkušenost. Tento věk jsem vybrala proto, že mojí inspirací byla právě vysokoškolská výuka na VŠMU. Vycházím tedy z náročnosti jednotlivých cvičení. Například budu chtít rozebírat píseň, její epickou linku, nebo třeba vyjadřovat pocit skrze fyzickou akci v improvizaci na hudbu. Takové aktivity už opravdu vyžadují určitou vyspělost psychofyzického vývoje.

5.3 Cíle dílny

5.3.1 Cíle odborné-umělecké

- Účastníci budou schopni na konci dílny prezentovat krátký loutkově-činoherní tvar.
- Naučí se základní techniku vodění manekýna.
- Budou schopni vnímat temporytmus celé inscenace a reagovat na něj a orientovat se v hudební struktuře celé inscenace.
- Budou na sebe citlivě reagovat a spolupracovat.
- Naučí se vnímat hlasové i pohybové projevy jako znak charakteru postavy.

⁷⁴ Viz děti a loutky-okénko do praxe.

5.3.2 Cíle pedagogické

Účastníci budou v dílně rozvíjet :

- svou fantazii
- schopnost spolupráce
- schopnost sebevyjádření
- vnímání všemi smysly
- schopnost prezentace tvorby
- psychomotorické dovednosti

5.4 Vedení dílny

Princip není založen na opakování cvičení, která se dají dohledat v různých tomu věnovaných publikacích. Jedná se o autorské pojetí, takže by dílna mohla být něčím novým i pro toho, kdo už má loutkářskou zkušenost.

Moje vedení bude nejspíš připomínat práci hudebního skladatele, než divadelního režiséra.

To vychází z mého hudebního založení a zároveň si samozřejmě uvědomuji, že absolvováním jednoho semestru oboru loutkoherectví se nestávám kompetentní loutkoherečkou, nebo režisérkou loutkového divadla. Tyto dvě skutečnosti jsem se rozhodla tvořivě propojit. Mým cílem je tedy vše koordinovat tak, abych co nejlépe využila schopnosti jak svoje, tak účastníků dílny.

Vybrala jsem několik skladeb, které mají podle mého názoru silný potenciál jak v rovině epické, tak i lyrické a emocionální. To je tedy základní odrazový můstek pro tvůrčí práci.

5.5 Obsah dílny

Dílna bude zaměřena na společné hledání výrazu loutky-manekýna v kontrastu s lidským výrazem. Cílem je zkoumat vztah živého-neživého a pohyb loutky, který se tak stává jejich přirozeným propojením.

Rozhodla jsem se nesměřovat ji nutně k vyprávění příběhu, který bude mít předem připravený scénář, ale pracovat spíše metodou montáže⁷⁵, nebo lépe řečeno skladby.

Budeme na dílně hledat a vytvářet materiál pro finální „skladbu“. Výsledným tvarem tedy

⁷⁵ Princip montáže se spojuje zejména se sovětským filmovým režisérem Sergejem Ejzenštejnem. Je však použitelný i v divadelním umění, kde „(...)představuje jednak princip doplňující fabulační výstavbu děje, ale v některých případech i princip samostatný, jenž může dramatickou fabuli úplně nahradit.“ In HORÍNEK, Zdeněk: *Drama, divadlo, divák*. Ediční středisko JAMU, Brno 2008.

bude nejspíš několik obrazů-fragmentů, vzájemně propojených na základě pocitových vazeb. Cílem tedy není vytvořit dramaturgicky dokonale sevřené představení, ale spíše zkoumat vztahy živého a neživého a některé z poznatků sdílet s diváky.

Jako námět jsem vybrala slovenské balady v podání Zuzany Homolové, zpěvačky a písničkářky, která se dlouhodobě zabývá autorskými aranžemi a interpretací lidových písní. V tomto ohledu pomyslně propojuji jak svou stáž na Slovensku (inspirací výuky manekýna i obecněji použitím slovenštiny), tak svůj osobní vztah k lidové hudbě.

5.5.1 Náměty lidových balad

Zkusíme si společně vzpomenout, jaké lidové písně známe. Zaměříme se na ty, které mají tragický charakter a na ty, které na nás silně zapůsobily, ať už emocionálně, nebo v nás třeba vyvolávají výrazné vizuální představy. Můžeme si i některé zazpívat, třeba v nich objevíme zajímavé prvky (ať už hudební, metaforické, nebo samotné motivy). Sepíšeme si náměty a zkusíme je převést do konkrétních situací (např. setkání dvou mladých milenců, odchod na vojnu, smrt dítěte apod.). Můžeme si i zkusit nakreslit některé písně-třeba jen v symbolech, které jsou v ní obsažené. Ty potom zkusíme využít v inscenaci-bud' jako objekty, nebo v jakémkoliv divadelní složce.

Z alba *Tvojej duši zahynúť nedám* Zuzany Homolové jsem vybrala tyto písně:

- *Ked' som já k vám chodievavau*
- *Stála Andulka*
- *Tem čívskej cinteri*

Jsou to balady, takže jsou typicky propojeny motivem smrti a mohou se stát dalšími prvky v dramaturgické rovině.

Píseň *Ked' som já k vám chodievavau* má potenciál být leitmotivem celé dílny i výsledného díla.

Text písně:

Ked' som já k vam chodievavau
Černý psíček vždy štěkával

Hádzal som mu chleba skôrky
Pust' mňa psíček do komôrky

*Do komôrky, do bielenej
K mojej milej premilenej*

*Milý milý, nebuchajže
Ostrohami neštrngajže*

*Moja mati čo nespáva
Všetko ta vie, čo sa stáva*

*Vstaňte chlapci, vstaňte hore
Švagra máte tam, v komore*

*Synovia hor povstávali
Šable z klína dou sberali*

*Vitaj švagre, vitaj milý
Nepôjdeš ty takto živý*

*Kade ta krv za ním tiekla
Všade ruže po ňom kvitli*

*A tá ruža z meho muža
A tie kvietke moje dietke*

*Panenke ich trhávali
Svojím milým rozdávali*

Kromě jasné dějové linky (mladým milencům není dovoleno se scházet, bratři oné dívky zabijí milence na popud matky) je i krásným příkladem metaforických prvků v lidové poezii (*a ta ruža z meho muža a te kvietke moje dietke*), které jsou využitelné ve scénografické, ale i celkově významové rovině. Nerada bych se spokojila s pouhou ilustrací, proto zde bude prostor pro hledání jiných forem vyjádření metafor-ať už fyzickým jednáním, nebo originálním použitím předmětů či materiálu.

Pokud to bude časově možné, byla bych ráda, aby se účastníci naučili píseň (nebo její část) zpívat, abychom pak mohli použít živý zpěv ve výsledném tvaru.

5.5.2 Hudba-fyzický pohyb

Zaměříme na fyzický projev inspirovaný touto hudbou. Domnívám se, že je potřebné rozvíjet nejen schopnost manipulace s loutkou, ale i celkové pohybové vyjadřovací schopnosti. Budeme tedy (několikrát) poslouchat hudbu a zatím bez loutky, jen každý sám pohybově improvizovat. Zkoušíme, co udělá, když pohyby vložíme jen do jedné izolované části těla-je pohyb sdělnější?

Každý si zafixuje pohybovou strukturu, která se mu v improvizaci opakovala a sám si ji (nebo jednotlivé pohyby, gesta) vybral jako nosnou, něco vyjadřující (nemusíme nutně vše

racionálně analyzovat). Později je můžeme použít buď jako gesto loutky, ponechat v původním tvaru, anebo je přetransformovat do jakékoliv divadelní složky. Práci s tělem tedy považují za zdroj k vytvoření materiálu pro inscenaci.

Další (tentokrát více průpravná) aktivita bude spočívat v práci s tělem jako manekýnem. Princip je takový, že účastník-figurant zůstane v pozici sochy a nechává sebou manipulovat ostatními. Postavíme dva figuranty do pozice dvojice, která se hádá-nejvyšší stupeň hádky, hněvu v jejich vztahu. Zůstanou tedy ve štronzu. Postupně po jednotlivých pohybech odebíráme prvky agrese z jejich pozic a vytváříme ze sousoší hádky sousoší zamilované dvojice. Která gesta byla pro změnu určující?

Každý si vybere jednu výraznou emoci a pomocí svého těla ji vyjadřuje v extrémním vypětí stejně jako např. sochy na Kuksu. Snažíme se pojmenovat jednotlivé sochy, sdílet asociace, zkusíme si jednotlivé emoce sami na sobě. Pozorujeme, jaké to je, když emoci navozujeme prostřednictvím vnějšího fyzického impulzu a tím se teprve dostává do vnitřního prožívání.

Soustředíme se hlavně na výrazná gesta, postoje, celkové napětí těla.

Zkusíme postavit jednotlivé sochy k sobě-například kontrastní emoce: jaké vyvolávají obrazy, jaké situace? Všechna tato cvičení jsou směřovaná k vnímání těla jako nositele gesta. Hledáme, jak gestem vyjádřit pocit, vztah.

5.5.3 Maska jako převozník mezi tváří a loutkou

Následně zkusíme i skupinové improvizace na náměty (konkrétní situace), které jsme objevili v „dramaturgické“ části. Každý dostane neutrální obličejovou masku a vyzkoušíme, jaké významy a asociace vyvolává kontrast lidské tváře a masky bez výrazu. Můžeme použít i hru s maskou na jiné části těla. Jak je možné hrát s maskou na týle, nebo na našem ctěném pozadí? Dá se rukama gestikulovat z druhé strany (jakoby za zády)? Pokud nalezneme zajímavé obrazy či situace, fixujeme je pro použití v inscenaci.

5.5.4 Vodění manekýna-teorie

Vysvětlíme si **základní postup při vodění** tohoto typu loutky. Vodí se nejčastěji ve trojici. Jeden vodí pravou ruku a hlavu, druhý trup a levou ruku a třetí nohy. Můžeme krátce připomenout vodění v bunraku (existuje hierarchie-např. vodění nohou je nejnižší stupeň, až po šesti letech je možnost "povýšit" na vodění horní části těla) a rozdíl odkrytého a skrytého vodění.

Vysvětlíme, že **pohyb** charakterizuje postavu. Nejde tedy jen vytvořit dojem živé bytosti, ale pomocí pohybů (mohou být inspirovány materiálem, asociacemi s ním spojenými) jí přidat i nějaké vlastnosti. Jedná se spíše o typy než psychologicky propracované postavy.

Podle toho přizpůsobujeme gesta, chůzi.

Druhým podstatným prvkem je **hlas**. Stejně jako pohyb charakterizuje postavu. Hledáme, jaká hlasová poloha, rytmus, intonace, loutce nejvíc sluší.

5.5.5 Vodění manekýna

Na základní pochopení vodění manekýna použijeme plyšové hračky. Stejně jako loutky pro divadelní použití vyrobené, mají všechny znaky manekýna.

Vyzkoušíme tedy v trojicích vodit plyšáky. Vymýšlíme drobné etudy, mohou být motivované hudbou (propojení lidových balad a např. plyšového medvídky by mohlo být zajímavé, můžeme však použít jakoukoliv hudbu, která navozuje výraznou atmosféru.

Etuda-člověk leží na zemi a celou dobu spí. Přichází k němu jeho hračka z dětství. Co mu chce říct? Jaký mají spolu vztah? Co hračka udělá, když má konečně možnost říct svému majiteli, co si o něm myslí?

Všimli jsme si, jak materiál a celkové vzezření loutky určuje charakter postavy?

Jiná etuda: setkání dvou hraček, jejich vztah... Tyto etudy mohou být improvizované.

Důležité je zejména dbát na uvěřitelný pohyb loutek.

Z pruhů látky (např. prostěradlo) vytvoříme jednoduché manekýny-pomocí uzlů naznačíme hlavu, ruce, nohy, trup. Viz následující obrázek⁷⁶:



Tyto manekýny bych už použila na závěrečný výstup. (Zároveň je možné předtím plachtu použít jako kostým, znak pro nějaké prostředí, či dokonce zvláštní masku-jako u Magrittových Milenců⁷⁷). Jsou svým způsobem neutrální, naším úkolem je vytvořit právě pohybem charakter postavy.

Ve trojicích (jeden vodič pravá ruka, hlava, druhý vodič levá ruka, trup, třetí vodič-nohy, ale je možné i jiné vodění podle daností loutky) zkusíme s manekýnem jen obyčejně chodit.

⁷⁶ Zdroj fotografie: PREDMERSKÝ, Vladimír (zost.): *Šamani, mágovia & komedianti - sprievodca bábkovým divadlom*. Divadelný ústav, Bratislava 2002, str. 56

⁷⁷ <http://www.designmagazin.cz/umeni/29483-rene-magritte-vystavu-je-svuj-surrealismus-ve-vidni.html>

Etuda: dvě loutky jdou proti sobě, zastaví se, ukloní se navzájem (pracovala bych i s polaritou muž-žena), navzájem se dvoří. Zkoušíme, jaká gesta loutkám sluší, jak nejlépe vyjádříme např. stud, nabídku, předvádění se. Můžeme etudu rozvinout dále-vymýšlíme různé varianty, jak setkání skončí (odcházejí spolu, nebo naopak z konkrétního důvodu každý jinam...).

Postupně začínáme s loutkami zkoušet situace, které jsme si připravili v „dramaturgické“ části. Zkusíme někdy vystřídat loutku za „živáka“. Změní se tím význam, nebo vztah?

Pokud vznikne zajímavá situace, nebo obraz, opět fixujeme. Z těchto fragmentů se bude inscenace skládat.

Ráda bych i pracovala s kontrastem vznikajícím, když v jedné chvíli látku oživujeme a necháme diváka uvěřit, že se jedná o postavu, a v druhé chvíli ji necháme jen tak spadnout na zem, čímž se stane zase jen kusem hadru. Je to vlastně zcizovací efekt v loutkovém divadle.

V závěrečné práci se snažíme skládat do významových souvislostí a následností jednotlivé části, které jsme shledali zajímavými, košatíme i stříháme. Přidáváme práci s jednoduchými objekty, které podpoří sdělení (může se jednat o zhmotněné symboly z písní), kombinujeme se zpěvy a vyřezáváme srozumitelný tvar celku.

Ten pak fixujeme a následně při závěrečné prezentaci sdílíme s diváky.

5.5.6 Závěrem o dílně

Může se zdát, že koncepce dílny je poněkud neurčitá a těžko uchopitelná. To jistě je.

Jenomže z mého pohledu je daleko zajímavější hledat pro nás nové a dopředu nesnadno představitelné, než opakovat to, co lehce pochopíme, lehce provedeme a lehce zapomeneme. Využijeme toho, že nejsme profesionální loutkoherci, takže neznalost všech klasických „pouček“ nám umožní zkoušet „na vlastní pěst“, co je všechno možné.

To, že se budeme snažit vytvořit něco, o čem dopředu nebudeme vědět, co to je, je pro mne důležitý princip. Věřím ale, že ve výše uvedené koncepci je zřetelný záměr a prostředky, a že tedy taková dílna má smysl. Inspiraci pro práci s manekýnem tu mohou najít vedoucí amatérských souborů, ale i učitelé na základních a středních školách.

ZÁVĚR

V práci jsem se pokusila vytvořit konkrétní koncept využití manekýna pro práci se středoškolskými studenty. Na základě literatury i empirických poznatků jsem zjistila, že tento typ loutky je vhodný i pro práci s amatéry, kteří nemají žádnou loutkářskou zkušenost. Hlavními výhodami práce s manekýnem je zejména nutnost dobré spolupráce, takže kromě rozvoje uměleckých-divadelních dovedností přispívá i k sociálnímu rozvoji člověka. Tím zjevně spadá do oboru dramatická výchova a je vhodná pro práci jak v amatérských divadelních souborech, tak v rámci vyučování jiných předmětů jako jeden z dramaticko-výchovných principů.

Koncepci dílny je možné využít jako návod pro pedagogy, nebo jako inspiraci k podobné práci, ať už jako průpravné aktivity, nebo s cílem vytvoření divadelní inscenace.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BERNIER, Matthew- O'HARE, Judith (ed.): *Puppetry in education and therapy. Unlocking doors to the mind and heart*. Bloomington, Indiana: AuthorHouse USA, 2005
- BELL, John (ed.): *Puppets, Masks and Performing Objects*. New York University and Massachusetts Institute of Technology, 2001. ISBN: 978-0-262-52293-9
- BUDÍNSKÁ, Hana: *Hry pro šest smyslů. Kartotéka pro loutkáře i neloutkáře, kteří si umějí hrát s dětmi*. NIPOS-ARTAMA, Praha, 2008. (7., upravené vydání)
- CÍSAŘ, Jan: *Teorie herectví loutkového divadla*. AMU, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1984
- GALETKOVÁ, Hana: *Referát k disertační práci č.6: Loutka*. Rukopis referátu v doktorandském semináři DiFa JAMU 15.5.2012.
- HOŘÍNEK, Zdeněk: *Drama, divadlo, divák*. Ediční středisko JAMU, Brno 2008. ISBN: 978-80-86928-46-3
- JIRÁSKOVÁ, Marie – JIRÁSEK, Pavel – SOUČEK, Martin. *Loutka a moderna*. Praha: Arbor vitae, 2011.
- JURKASOVÁ, Jana: *Podoby loutky a možnost využití hry s předmětem pro skupinovou práci s klientem* [online]. 2010 (bakalářská práce, vedoucí prof. Karel Makonj)
- JURKOWSKI, Henryk: *Magie loutky*. Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 1997. 288 s. ISBN 80-902482- 0-9.
- JURKOWSKI, Henryk: *Metamorfózy bábkového divadla v 20. století*. Divadelný ústav, Bratislava 2004. ISBN: 80-88987-54-2
- KLÍMA, Miroslav-MAKONJ, Karel a kol.: *Josef Krofta inscenační dílo*. Pražská scéna, Praha, 2003
- KOVÁČOVÁ, Barbora: *Bábka (aktér terapie) a její specifická aplikácia v praxi*, *Arteterapie: časopis České arteterapeutické asociace*. Praha: Česká arteterapeutická asociace, 2001. ISSN 1214-4460
- MACHKOVÁ, Eva: *Metodika dramatické výchovy. Zásobník dramatických her a improvizací*. Sdružení pro tvořivou dramaturgii, Praha 2007. ISBN: 978-80-901660-9-0
- MACHKOVÁ, Eva: *Úvod do studia dramatické výchovy*, NIPOS-ARTAMA, Praha 1998, převzato z <http://www.drama.cz/dv/index.html>
Dostupné k 13. 2. 2012
- MAKONJ, Karel: *Od loutky k objektu*. Pražská scéna, Praha 2007. 275 s. ISBN 978–80-86102–60-3
- MAŠATOVÁ, Milada: *Cesty k metafoře: náměty a úvahy o možnostech rozvíjení metaforického myšlení v tvořivé dramatice*. DAMU, Praha 2004 (1996). 50 str. ISBN 8085883139, ISSN 9788085883138
- MAZÁK, Jan: *Loutka a její využití v práci se skupinou*. [online]. 2012. Bakalářská práce. Pedagogická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci.
- OBRAZCOV, Sergej Vladimirovič: *Herec s loutkou*, Československý kompas, Praha, 1947
- PAVLOVSKÝ, Petr: *Problémy definice loutkového divadla, 4, Herec a loutka – Československý loutkář* č.3, roč. 1981

PREDMERSKÝ, Vladimír (zost.): *Šamani, mágovia & komedianti - sprievodca bábkovým divadlom*. Divadelný ústav, Bratislava 2002, 216 s.. ISBN 80-88987-34-2

PROVAZNÍK, Jaroslav: *Děti a loutky: chrudimské kapitoly moderního dětského divadla*. DAMU, Praha 2007. 224 s. ISBN 978-80-7331-111-7.

PRŮCHA, Jan., et al. *Pedagogický slovník*. Vydání 4. Praha : Portál, 2003

RICHTER, Luděk: *Literatura, divadlo a my. Převod literárního díla do loutkového divadla*. ÚKVČ Praha a KKS Hradec Králové 1985

SOKOL, František: *Svět loutkového divadla*, Praha: Albatros, 1987

TOMÁNEK, Alois: *Podoby loutky*. DAMU, Praha 2001 (1998). 228 str. ISBN 80-7331-053-8

VALENTA, Milan: *Dramaterapie*. 3. vydání, 2000, Grada; ISBN: 978-80-247-3851-2

VALIŠOVÁ, A., KASÍKOVÁ, H. a kol.: *Pedagogika pro učitele*. Praha, 2007, Grada Publishing. ISBN 978-80-247-1734-0.

INTERNETOVÉ ZDROJE

www.damu.cz

www.vsmu.sk

www.drama.cz

www.theses.cz

www.czsk.net

www.litcentrum.sk

www.moving-studio.sk

www.ted.com

www.buchtyaloutky.cz

www.theatrludem.cz

www.clanky.rvp.cz

www.designmagazin.cz

www.kps.zcu.cz

PŘÍLOHY



1) Holandský loutkář Duda Paiva, inscenace Bastard!

Zdroj:
www.nuku.ee



2) Opět loutkář z Holandska, Neville Tranter, fotografie z představení Schicklgruber, alias Adolf Hitler

Zdroj: www.stuffedpuppet.nl



3) William Kentridge/Handspring Puppet Company, představení Woyzeck

Zdroj: www.artfixdaily.com



4) Studenti KALD DAMU (Petr Vydareňý a kol.), r. 2011, představení V kůži Alfréda Schwartze

Zdroj: www.blog.mhavli.cz



5) Sanglass theater, představení D-Generation

Zdroj: www.kickstarter.com