

Univerzita Palackého v Olomouci

Pedagogická fakulta

Ústav speciálně pedagogických studií

JANA JURKASOVÁ

III.ročník – prezenční

Speciální pedagogika se zaměřením na dramaterapii

**PODOBY LOUTKY A MOŽNOST VYUŽITÍ HRY S PŘEDMĚTEM PRO
SKUPINOVOU PRÁCI S KLIENTEM**

Hledání cest k divadelnímu tvaru, zdroje v průběhu procesu.

Bakalářská práce

Vedoucí bakalářské práce: prof. Karel Makonj

Olomouc 2010

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci zpracovala samostatně a použila jen prameny uvedené v seznamu literatury.

Souhlasím, aby práce byla uložena na v knihovně Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a zpřístupněna ke studijním účelům.

V Olomouci dne: 12.4 2010

.....

Jana Jurkasová

Poděkování

Za odborné připomínky a poskytnutí literatury děkuji vedoucímu mé práce prof. Karlu Makonjovi.

Dále děkuji účastníkům mého projektu.

Obsah

..	7
ÚVOD	8
I. TEORETICKÁ ČÁST	9
1 Krátký vhled do historického kontextu pojetí loutky	9
1.1.1 Loutka „pro děti“	9
2 Rozdílnost v pojetí loutkářské estetiky	10
2.1.1 Otakar Zich (1879 – 1934)	10
2.1.2 Petr Bogatyrev	11
2.1.3 Erik Kolár	11
2.1.4 Lothar Buschmeyer	12
2.1.5 Edward Gordon Craig	12
3 Mimetický princip	13
4 Několik definic a pojetí loutky	14
4.1 Co je hmota	14
4.2 Loutka jako artefakt	15
4.3 Několik definic loutky	15
4.4 Způsoby existence loutky v divadle	15
4.5 Gesto loutky	16
4.6 Znakovost	16
4.7 Podoby loutky	17
4.8 Loutka vedená ze spodu	17
4.8.1 Maňásek	17
4.8.2 Javajka	17
4.8.3 Spodová marioneta	18
4.9 Loutka vedená shora	18
4.9.1 Marioneta na drátě	18
4.9.2 Marioneta na nitích	19
4.10 Loutka vedená ze zadu	19
4.10.1 Manekýn	19
4.10.2 Stínohra	20
4.11 Zvláštní loutky	20
5 Loutkové divadlo	21
5.1 Loutkoherectví	21
5.1.1 Koncepce Brechtova antiiluzivního divadla	22
5.2 Scénografické prostředky pro loutkové divadlo	22
5.2.1 Velikost loutky	23

5.2.2	Osvětlení.....	23
5.2.3	Scénická výprava.....	23
6	Výzkumy procesu divadelní tvorby.....	25
6.1	Nové koncepty umění a jeho role v životě.....	26
6.2	Směry v alternativní - experimentální divadelní tvorbě.....	27
6.3	Divadlo metafory	27
6.4	Divadlo předmětů.....	27
6.4.1	Opalizace	28
6.5	Akční umění	28
6.5.1	Performance.....	29
6.6	Maska	30
6.6.1	Historie	30
6.6.2	K podstatě masky	30
6.7	Autorské divadlo	31
6.8	Expresivita.....	32
6.9	Herectví v životě	32
6.9.1	Osoba a tělo	33
6.9.2	Já a ten druhý.....	33
7	Sebepojetí	35
7.1	JÁ a paměť	35
7.2	JÁ a motivace.....	35
7.3	Typy reprezentace JÁ.....	36
7.4	Pojetí Já jako celek.....	36
8	Využití technik a přístupů při skupinové práci s klientem.....	37
8.1	K užití technik	37
8.1.1	Správné načasování	37
8.2	Vztah vedoucího s klientem	37
8.3	Různé techniky pro různé typy skupin.....	38
8.4	Fáze vývoje uzavřené skupiny	38
a)	První stádium: orientace a nezávislost	38
b)	Druhé stádium: konflikty a protest	38
c)	Třetí stádium: vývoj koheze a tenze	38
d)	Čtvrté stádium: cílevědomá činnost	38
8.5	Závěrem.....	38
9	Popis klientely	39
9.1	Charakteristika stupňů mentální retardace dle WHO.....	39
9.1.1	Lehká mentální retardace (LMR).....	39

9.1.2	Středně těžká mentální retardace (STMR)	40
9.1.3	Těžká mentální retardace (TMR)	40
9.1.4	Hluboká mentální retardace (HMR).....	40
9.1.5	Jiná mentální retardace	40
9.1.6	Nespecifikovatelná mentální retardace	40
9.2	Terminologie	41
9.3	Specifika osobnosti osoby s mentálním postižením.....	41
9.3.1	Smyslová percepce	41
9.3.2	Myšlení	42
9.3.3	Paměť	42
9.3.4	Pozornost	43
9.3.5	Emoce	43
9.3.6	Volní projevy u osob s mentálním postižením.....	44
10	Osoby se specifickou mírou podpory v historickém, sociálním a kulturním kontextu	45
II.	PRAKTICKÁ ČÁST	46
1	Cíl výzkumného šetření	47
2	Výběr výzkumného souboru.....	48
2.1	Metoda výběru souboru samosběrem.....	48
2.2	Výběr vzorku metodou sněhové koule.....	48
3	Volba výzkumné metody.....	49
4	Popis a charakteristika výzkumného vzorku (jeho organizace, podmínky, průběh, obtíže, apod.).....	50
4.1	Popis výzkumného vzorku.	50
4.2	Textové dokumenty jako zdroje. Kazuistiky z materiálů školního zařízení.	50
4.2.1	Jana.....	50
4.2.2	Beata.....	51
4.2.3	Matouš	51
4.2.4	Žaneta	52
4.2.5	Veronika	53
5	Podmínky.....	54
5.1	Organizace.....	54
5.2	Průběh	54
5.2.1	Období duben 2009 – červen 2009.....	55
5.2.2	Období říjen 2009 – duben 2010.....	56
6	Vymezení problému	58
7	Stanovení hypotéz	58
8	Závěr.....	58

ZÁVĚR	59
LITERATURA.....	60
INTERNETOVÉ ZDROJE.....	62

ÚVOD

Díky lidem, se kterými jsem se začala potkávat, jsem se dovídala o možnostech využití divadelní tvorby u osob se specifickou mírou podpory. Nejvíce mne však zaujala práce s předmětem, s loutkou, maskou. Ne z důvodu „pouhopouhého“ prostředku ke změně, ale jako prostředníka k poznání sebe a nazírání na sebe skrze mého partnera, který si vedle mne existuje svým životem.

Z důvodu zúžení tématu jsem si vybrala klientelu s mentálním postižením, u nichž jsem celý rok vedla divadelní přípravu a ve své práci se zaměřuji na teoretické aspekty mé práce, v praktické části již zaznamenané změny v průběhu procesu.

Považuji za důležité hledat způsoby rozvoje spontaneity, tvořivosti. V průběhu roku se účastníci stali součástí nacházení podstaty umělecké tvorby. Přípravné metody a techniky vedly k poznání svého „já“, svých možností.

Ve své bakalářské práci se zaměřuji na teoretickou základnu v okruhu loutkového divadla, autorského tvorby. Podstatnou částí je i historický kontext nazírání na osoby s postižením.

Vize projektu je v hledání témat pro společné umělecké dílo. Podněty v procesu nacházíme kolem nás, ve svém nitru. Skrze loutku a masku se dostáváme na hranici koncentrace, zcitlivění vůči svému „já“. Masky, loutky se pro nás stávají „magickým“ společníkem.

Je možné, že se nedostaneme k výslednému tvaru, jaký si představuji, ale přesto pokládám za důležité, že vznikne skupina, která bude spolu překonávat nejrůznější úkoly a „neúkoly“.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 Krátký vhled do historického kontextu pojetí loutky

Loutka sloužila jako prostředek kontaktu mezi bohy a lidmi. Zastupovala lidské prosby, každé gesto rituální loutky bylo výzvou k vyšším silám. Především zastupovala něco, co nebylo přímo lidské. Loutka je znamením transcendentality (subjekt je předpokladem a podmínkou). Neumělá figura se stala fetišem nebo idolem. Předmět, maska, kresba mají funkci ochranou až magickou.

Po celá staletí byly loutky zcela němé. Máme zmínky o různorodém loutkovém divadle v Indii, Asii, Indonésii, Malajsii. Úvahy o loutce jako herci se objevili až v sedmnáctém století.

Osmnácté století v Anglii bylo v duchu „dramatu výsměšného“ - loutkové divadlo bylo vnímáno jako divadlo karikatury a parodie.

Němečtí romantici začali vnímat loutkové divadlo jako svébytný druh umění a poukázali na možnosti jeho rozvoje. Vnímali jej především jako zdroj metafor.

Loutkové divadlo (dále jen L. D.) vnímají jako jedinečné a neopakovatelné zobrazení světa. Svět nadpřirozený vystřídá svět lidí. Loutka byla symbolem

Období modernismu přináší opět nový pohled. Maurice Maeterlinck napsal. „Možná bude třeba odstranit ze scény živou bytost. Alexander Tairov upozorňoval na fakt, že za každou loutkou je skryt herec. Pro loutku to znamená jedno, stala se doceněnou a uznanou alternativou herce. Antonin Artaud se snažil posílit divadelní expresi přesunem zpět ke kořenům divadla, které by na diváka působily celostně.

1.1.1 Loutka „pro děti“

Vývoj loutkového divadla ovlivňuje fakt, že je úzce svázán s tvorbou pro děti. Tím se může ochuzovat o možnosti kontinuity s celkovým vývojem umění.

U L. D. nejde o bezduché přebírání principů s ostatními druhy umění, ale o jejich tvůrčí aplikaci.

2 Rozdílnost v pojetí loutkářské estetiky

Uvedením několika autorů si přiblížíme proměnu a vývoj pojetí loutkářské estetiky a loutkového divadla vůbec.

2.1.1 Otakar Zich (1879 – 1934)

Poukazuje na „spor“ mezi neživou loutkou a živým hlasem herce.

Při prožitku z loutkového divadla (dále jen L. D.) necháváme teoretické vědění stranou. Ale tím není rozpor odstraněn; neznamená to, že je tím – jako u divadla s herci živými – odklizen spor teoretický, ale že trvá spor názorný, estetický, který našťěstí lze řešit. Loutky lze chápat buď jako živé lidi, nebo jako neživé loutky. Rozřešení je dáno tím, že pojmem jen jedním způsobem z obou, z čehož vyplývají dvě možnosti:

- a) buď pojmem **loutky jako loutky**, tj. dáme důraz na neživý jejich materiál. Ten je pro nás něčím skutečným. Pak ovšem nemůžeme jejich „životní projevy“ pojímat vážně; jsou pro nás komické, groteskní. My je pojímáme jako loutky, ale ony chtějí, abychom je pojímali jako lidi.
- b) loutky lze chápat **jako živé bytosti** a to tím, že dáme důraz na jejich životní projevy (pohyby, mluvu), jež vnímáme opravdově. Vědomí o skutečné neživosti loutek ustupuje pak do pozadí. Loutky působí na nás v tom případě tajemně.

V současnosti jeho pojetí vnímáme jako zaměřené jen na jedno divadelní období, na jeden kulturní kontext.

2.1.2 Petr Bogatyrev

Domníval se, že Zich nedocenil L. D. jako znakový systém, bez čehož nelze správně pochopit žádný umělecký výtvar. Orientoval se na materiál a jeho sémiotickou hodnotu. Vytvořil soupis jednotlivých druhů loutek a různých spojení loutek a živých herců.

Pohrává si s myšlenkou existence divadla „s prostředníky“, ve kterém se animátoři neukrývají. Odhalení vedenosti loutky se stává metaforou, nabízí možnost, pouze za předpokladu, že vedenost je naplněna vztahem a nezůstává jen samoučelným principem.

2.1.3 Erik Kolár

Hovoří o „specifičnosti“. Loutkové divadlo by mělo najít vlastní cestu. Loutka nikdy nenahradí člověka. Je znakem (symbolem) člověka, lépe řečeno dramatické postavy. „Je to zázrak oživé hmoty“.

Omyl Zichův spočívá v rozdělení loutkového divadla do dvou kategorií. Žádné umělecké dílo nepůsobí jediným směrem. Upozorňuje na to i Jurij Borev „Estetické kategorie krásného, vznešeného, tragického a komického musí být vzájemně pružné, pohyblivě propojeny, jinak nepostihují jevy reálného života v jejich širokém společenském významu a neodrážejí je pravdivě.“

Za základní kámen loutkového divadla pokládá složku výtvarnou, která směřuje ke stylizaci. Především loutka musí „čitelná“, a to nejen jako dramatická osoba, nýbrž i jako typ.

Je loutkové divadlo formou výtvarného či divadelního umění?

Divadlo herecké	Loutkové	Výtvarné umění
- uměním časoprostorným,		- je umění v prostoru,
- zobrazuje charaktery a události ve vývoji,		- zobrazuje stav,
- existuje pouze v jednotlivých představeních,		- výtvarné dílo trvá,
- konzument je svědkem procesu tvorby,		- konzument je svědkem výsledku tvorby,
- je vždy novou reakcí herce či loutkoherce na vždy novou reakci obecnstva – a je tudíž proměnlivé od představení k představení,		- výtvarné dílo je v zásadě neměnné,
- vždy výtvořem kolektivu		- je zpravidla výtvořem jediného tvůrce,
- je vždy a bezpodmínečně uměním syntetickým - složením z různých druhů umění: literatury, umění hereckého, režijního, výtvarného, architektury, hudby atd.		- jednotlivá výtvarná díla se zpravidla neprolínají,
Základním prvkem je: herec a jeho tělo.	Herec a loutka jako nástroj.	- výtvarné dílo, vyjadřující se tvarem, barvou a linií.

(Kolár, 1965)

2.1.4 Lothar Buschmeyer

Zmiňuje se o estetickém působení loutky: „Umělecké dílo je totiž lidským výtvořem, vzniklým z emočního prožitku: je výtvořem, který tuto emoci nese a zároveň je s to předávat ji dalším lidem“ (Sokol, 1987). Zdůrazňuje důležitost typizace a stylizace nikoliv o pouhém kopírování skutečnosti.

2.1.5 Edward Gordon Craig

Uvažoval o principu nadloutky. Byl velmi nespokojen se stavem tehdejšího herectví, prohlašoval, že živý herec musí odejít a být nahrazen loutkou. Nyní jeho soudy chápeme spíše metaforicky. V mnohých loutkářích jeho teorie vzbudila snahu herce „marionetizovat“, výklad hovoří spíše o mechanické stylizaci pohybu.

3 Mimetický princip

U Platona a Aristotela je princip mimesis překládán jako pasivní napodobování vnější skutečnosti.

„Princip mimeze označuje reprodukci umění, zejména divadla, malířství a sochařství vůbec, zpočátku znamenal vyjadřování citů, projevování vnitřních zážitků pomocí pohybů, zvuků a slov“ (Vavříková, 2009).

Loutky lze chápat dvojitým způsobem: buď je pojmem jako loutky, které chtějí, abychom je pojímali jako lidi nebo jako živou bytost.

Dle jednoho pojetí se v první řadě jedná o ne- lidský svět a na člověku je jen, aby k tomuto světu zaujal vztah a vnímal jej jako plnohodnotný.

Dějiny loutkového divadla jsou naplněny zápasem o autonomii loutky vůči lidskému subjektu, o vytvoření rovnoprávného vztahu mezi člověkem a předmětem (Makonj, 2007).

Ve svých počátcích byl ritualizovaný předmět iniciátorem vztahu, který pak postupně degeneroval na lidskou manipulaci s předmětem tak, subjekt si vynucoval, aby se předmět vztahoval k němu.

4 Několik definic a pojetí loutky

4.1 Co je hmota

Existuje množství definic. Hmota není ani živá ani mrtvá, je svá, existuje stejně jako člověk. Z ontologického hlediska ji vnímáme jako „objektivní“, člověka „subjektivně“. Hmota reaguje a existuje bez možnosti svého rozhodnutí. Není psychofyzická, nýbrž vnitřně mechanicky jednotná. Jestliže ji budete nutit k nápodobě člověka, dokáže se i vymstít.

Jestliže nazveme naše tělo hmotou, pak je součástí hmotného světa, zaujímá k němu vztah. Tělo je centrem hýbající s jinými předměty, musí k nim zaujímat výsadní postavení (Bergson, 2003). Při přiblížení se k předmětům intenzita pachů, zvuků zesiluje, při oddálení zeslabuje. Při zúžení horizontu mohu jimi pohybovat, vracejí mému tělu jeho vliv.

„Vnímání poměřuje naše možné působení na věci, a tím obráceně i možné působení věcí na nás. Čím větší je akceschopnost těla, tím větší oblast, kterou vnímání dosáhne“ (Bergson, 2003).

Každá hra může být loutková, každý prvek hry může loutka vyjádřit svým způsobem, to znamená v zákonitostech hmoty. Zdůrazněním hmoty může dojít ke spojení text – loutka.

Pro přehlednost si rozdělme věci z hlediska jejich funkcí:

- věci neudělané
- věci udělané
- artefakty

Artefakt lidsky udělaná věc, esteticky aktualizující jak člověka jako subjekt, který ji vytvořil, tak hmotu, jako materiál, z kterého bylo tvořeno.

Loutka je věc a zároveň artefakt.

4.2 Loutka jako artefakt

Herec je lidská postava, představuje dramatickou postavu, osobu záměrně vytvořenou, ale podstatou je člověk – složitý, proměnlivý, tvárný. Loutce tyto vlastnosti chybí, znakem je vedena ke stylizaci, je lidský výtvar **artefakt**, určený k vnímání v prostoru, neustále zápasící s textem, realizující se v čase. (Má-li loutka vyřezaný úsměv je odsouzena neustále se smát). Jestliže jí chybí vlastností živé hmoty, není je popírat, ba naopak z nich vycházet.

4.3 Několik definic loutky

Roger Daniel Bensky v r. 1971 vydal ve Francii studii, ve které se věnoval třem aspektům loutky: estetickému (přítomnost loutky v divadle), psychologickému a metafyzickému. Uvedl vlastní definici loutky: „Loutka je v doslovném smyslu pohyblivým objektem, neodvozeným, náležejícím k dramatické hře, uváděným do pohybu zjevný nebo skrytým způsobem pomocí libovolných prostředků užitých jejím manipulátorem.“

Bensky prohlašuje, že téměř každá věc může být loutkou, být loutkou závisí na projektivních schopnostech člověka, které umožňují nepřetržitý dialog.

„Pro diváka je loutka předmětem neživým a každý přijímá její oživení jako zázrak“ citace ruského loutkáře S. V. Obrazcova (Makonj, 2007).

„Jedná se o pohyblivý objekt, který je v čase a v prostoru znakem zastupující nějaký subjekt: přirozený (živočich), nadpřirozený (božstvo, duch, fantastická bytost) nebo personifikovaný předmět“ (Pavlovský a kol., 2004).

4.4 Způsoby existence loutky v divadle

- Loutka v roli umělého člověka (neživá ožívá), podobná originálu,
- loutka předstírající svou lidskost,
- loutka jako umělý herec, které připisují povědomí o vlastní umělosti – zviditelnění k divadelním účelům,
- loutka jako kontrast k živému herci,
- loutka jako triková figura (proměňující se v jinou postavu během představení),
- loutka loutková (respektování jejich vlastností),

- loutka jako umělý herec začínající ožívat pod vlivem hudby, tematického plánu (sen, vzpomínka – divadlo na divadle, hra ve hře),
- loutka jako výtvar umělcovy představivosti – využití deštníků, papírových prostorových výtvorů,
- loutka jako jevištní postava v rukou svého tvůrce (umělec předvádí loutku a zachovává si neutrální postoj),
- loutka jako magická bytost jevištní postava, vzdorující,
- loutka jako partner herce, který ji zjevně animuje, vzniká „spolupráce“,
- loutka, jejíž jevištní aktivita je minimalizovaná – úlohu tvorby jevištní postavy přejímá herec a loutka je znak postavy,
- loutka jako idol, nehybná,
- loutka jako objekt, zbavená subjektivity (nemrtvá věc, jejíž vlastnosti nikdo nevyužívá).

(Jurkowski, 1997)

4.5 Gesto loutky

Loutky jsou vytvářeny množstvím samostatných prvků, z nichž každý obsahuje určitý způsob pohybu a gesta.

Gesto vede k zobecnění, k symbolu, a podobně jako u herce probíhá neustále vztah mezi záměrným a nezáměrným, u loutky se proměňuje vztah podstatný pro symbol – vztah mezi konkrétní rovinou a abstraktní, přitom v neustále v rovině autonomní nezávislosti.

V gestu se odráží vrchol vztahu loutky a textu. K tomu přistupují další proměnné, jako jsou vztah loutka – hlas, hlas – slovo atd.

4.6 Znakovost

Znaky jsou složitý proces plnící svou funkci v procesu interpretace. Loutky jsou divadelním znakem bez ohledu na to, jaký dojem chtěl jimi tvůrce vyvolat.

Umělec toužící být srozumitelný, musí věnovat pozornost znaku, jenž je nositelem ideji. Odpovědnost za komunikační proces nese divák i původce sdělení. Znak je vnímán v socio – kulturním kontextu.

„Produkování nových metaforických významů závisí na kontextu a vazbách určitých znaků“ (Jurkowski, 1997).

Umělecké dílo můžeme chápat jako soubor znaků – slovo, intonace, mimika, gesto, jevištní pohyb herce, líčení, účes, kostým, rekvizity, dekorace, světlo, hudba - dělení dle Tadausze Kowwzana (Jurkowski, 1997).

4.7 Podoby loutky

4.8 Loutka vedená ze spodu

4.8.1 Maňásek

Základem je lidská ruka, buď přikrytá materiálem, nebo holá, může mít jen improvizovanou hlavu loutky, dále jen ruka v rukavici. Jestliže má těžkou hlavu je nutné využít k jejímu vodění dva až tři prsty.

Tzv. prstové loutky vzniknou ve chvíli, kdy dáme na každý prst jednu hlavičku.

Jestliže oblečeme obě ruce, říkáme loutce dvouruční maňásek.

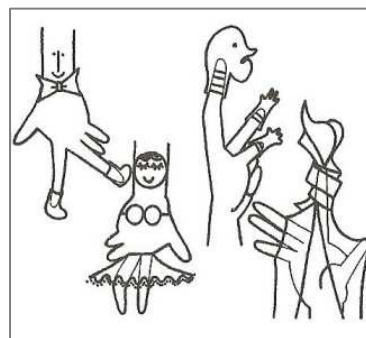
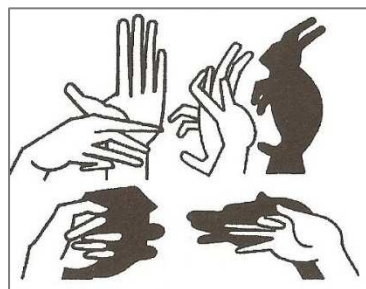
Do zajímavého dobře ušitého kostýmu se dají ukryt obě ruce, „zvířecí“ loutky vznikly jako protiklad „lidské“ javajce a jejichž užití dobře vynikne ve světě spodových loutek.

Vzniká nám i složitější konstrukce při zachování lidských prstů, ale bohatší hra hlavy. I obouruční maňásek se dočkal složitější konstrukce pro otáčení hlavy. Mimický maňásek se objevil v 60. letech, obličej byl tvarová z hmoty, pošit látkou a uvnitř animován prsty.

4.8.2 Javajka

Místo původu je ostrov Jáva. Jeviště českých divadel ovládla ve čtyřicátých letech po zájezdu S. V. Obrazcova. Česká je javajka je již modifikována tímto původem a čeští loutkáři ji ještě vylepšili.

Hlavu na kolíku drží ruka, ruce jsou ovládány čempurity (k dlani jsou buď volně přivázány, nebo jsou zapuštěny do dlaně s vydlabaným důlkem). Javajka po jevišti nechodí, nýbrž „bruslí“. Pokud vůbec má nohy jsou využívány k zvláštním efektům a „pózám“ při hře.

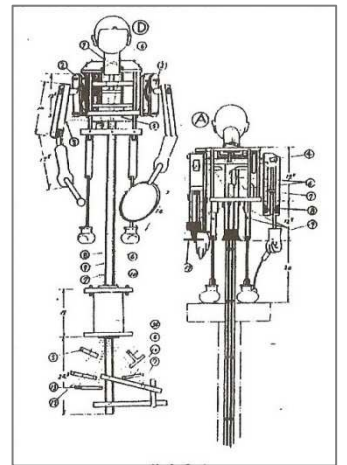


Vodění hlavy má omezené možnosti – může se otáčet, sklánět se musí celá ramena, ale pozor na kolík, který na zádech vytváří hrb. Čeští kutilové utvořili pro hlavu „pistolové“ držení umožňující otáčet, předklánět, zaklánět hlavu, kontakt vodiče a loutky není tak úzký a mnohdy nejistý. Začátkem šedesátých let mizí s českého loutkového divadla a spolu s ní o pohádkové a baladické hry, které vyžadují vodiče zakryté.

4.8.3 Spodová marioneta

Inspirací pro jejich vznik byla obří mechanický figura „Karakuri“ nebo možná v tahacím panáku.

Vývoj postupoval i od javajky, u níž se vodění přestěhovalo pod loutku, o toho hůř se balancovaly. Výtvarníkům to však umožňovalo využití bohatší stylizace. Řada spodových marionet vznikla i z nutnosti zakrýt vodění ručiček. Dají se dovézt až k technické dokonalosti – realistické napodobení člověka. Spodová marioneta se dá nosit i na hlavě vodiče.



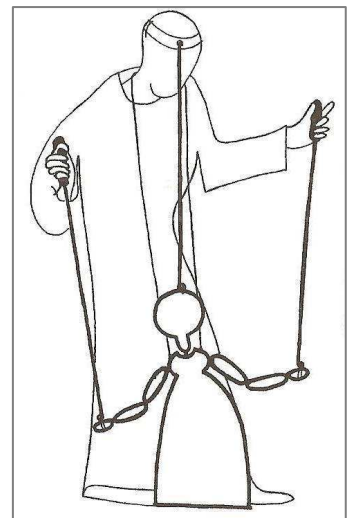
4.9 Loutka vedená shora

4.9.1 Marioneta na drátě

Vznikla ze snahy, o co nejrealistější napodobení člověka. Z původních vodících drátků, postoupil vývoj až k nitím, přičemž se naopak od napodobení lidství dostáváme k loutkovosti.

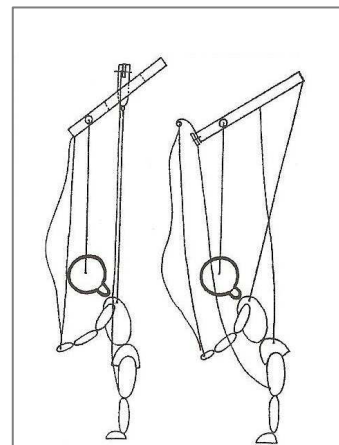
Vývoj v šedesátých letech se přesunul k znázornění loutky jako „loutky“ popřípadě v inscenacích, jež jsou inspirovány komediemi lidových loutkářů.

Zajímavým typem jsou indické marionety, ruce i hlava jsou voděny pevným drátem. Pohyb hlavy zavěšené na krku vodiče je přenášen přímo od něj. Pevné vodění většinou umožňuje razantnější pohyb.

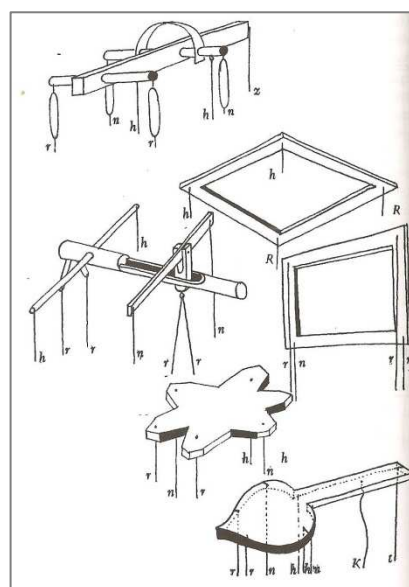
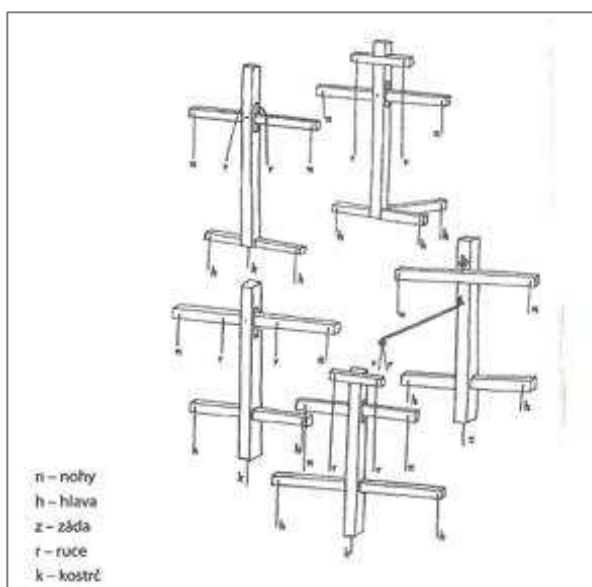


4.9.2 Marioneta na nitích

Drát marionet je nahrazen nitěmi, které střídavě přebírají váhu loutky. „Když loutka hraje, hlavou visí na zádových, rameních nebo kostrčových nití, když hraje vzpřímeně, tak na nitích hlavových, případně se zapojují všechny“ (Tománek, 2006).



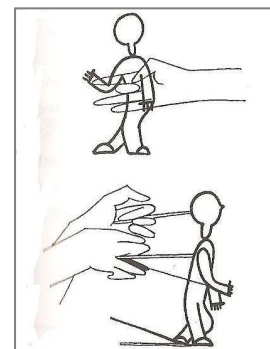
4.9.2.1 Typy vahadel



4.10 Loutka vedená ze zadu

4.10.1 Manekýn

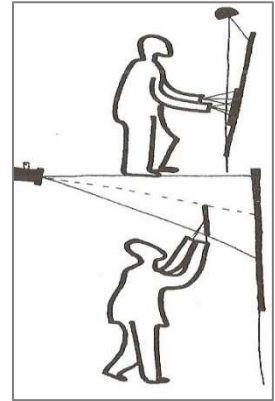
Nástup souvisí s oblibou černého divadla, v plzeňské inscenaci byli loutky prostrkovaní sítí provazů. Manekýnů máme více druhů, vnitřní technologie je různorodá od pouhého držení předmětu až po složitější technologie inspirované javajkou nebo spodovou marionetou. Loutka může být ovládána tyčemi se zadu, při čemž vodič je mírně upozaděn.



4.10.2 Stínohra

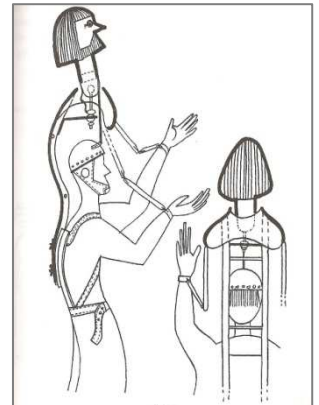
V tradičním čínském divadle je vodiči ze zadu přitiskují na plátno osvětlené rozptýleným světlem šikmo se shora.

Využíváme zde **loutky plošné**. Některé teorie tvrdí, že je nelze považovat za loutky, jelikož vidíme jen stín, obrys postavy, stíny mohou být vrhány např. i částmi lidského těla, předměty.

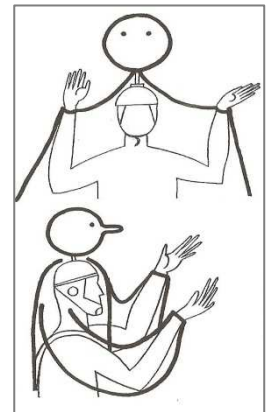


4.11 Zvláštní loutky

Řadíme sem loutky „**přilbové**“, jejichž hlava je připevněno na helmu vodiče, ten má pak uvolněné ruce a jimi buď ovládá čempurity, které vedou ruce nebo jeho ruce se stávají ruce postavy. Loutka byla viditelná od pasu nahoru.



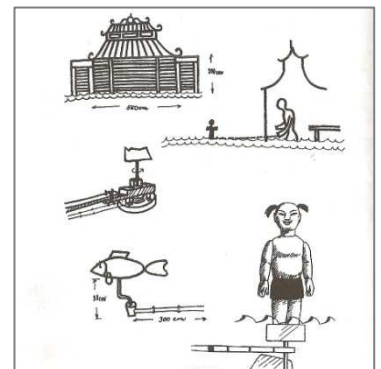
Zajímavá je i **loutka „krosnová“** obrovská loutka nošená na zádech loutkoherce, s technologií obří „pistolové“ javajky. Jedná se o přechodový typ mezi loutkou a hercem.



Dále se setkáme s loutky „**obřími**“. Jedny jako velké spodové marionety uchycené kolem pasu vodiče, druhé velikostně větší než jejich „ovladatel“.

Jinou specialitou jsou **papírové ploché loutky** vedené shora jako marionety, objevili v první polovině minulého století.

Zvláštní typem je **vodní divadlo**, původem z Vietnamu. Loutky jsou voděny na dálku z „budky“ z rákosí, jsou ovládány buď táhly, nebo rozpohybovány odpory vody. Zde jsou hrány příběhy ze života, kdy vodní hladina představuje zatopené rýžové pole.



5 Loutkové divadlo

Pojímáme jako umělecký druh, jehož charakteristikou je neustálá polarita mezi svébytností loutky jakožto autonomní imagii a kontexty, jež jsou podmíněné divákovými zkušenostmi,

V historii bylo dlouho považováno za nonverbální, běžné bylo, že loutky animovali „vodiči“ a mluvili „mluviči“.

V procesu tvorby hraje poměrně výraznou roli motorická energie animátora. Jevištní hra (acting) angažuje tělo herce, loutkářský výkon je s herectvím spjat zároveň se liší.

Do středu zájmu se dostává i komunikační proces mezi divákem a divadlem předávající sdělení (message). Zpráva je předávána dvěma kanály: vizuálním a sluchovým.

Způsoby, jimiž se formuje sdělení, zjistíme z počtu kódů. „Sluchový kanál se projevuje pomocí znakových funkcí zvuku. Vizuální kanál kinetickým kódem, fyzickým uplatněním loutky a sémiotickou povahou interakce mezi lidmi a loutkami během představení.“ (ze stati *Vzájemné sémiotické vztahy v loutkové hře* – T. A. Green, W. J. Pepicelli). Tito autoři se domnívají, že L. D. není metaforické, nýbrž metonymické.

5.1 Loutkoherectví

- a) loutkoherectví jako „zakrytý“ vztah loutkoherce a loutky,
- b) loutkoherectví jako „odkrytý“ vztah loutkoherce a loutky,
- c) loutkoherectví jako přítomnost živého herce mezi loutkami,
- d) loutkoherectví jako herec v estetickém kontrastu vůči loutce.

(Makonj, 2007)

Odkrytý herec chápán jako protiklad zakrytému, je vnímán spíše jako antalogie vůči loutce. Živého herce bereme jako partnera k loutce pouze v rovině metafory.

Přítomnost herce na jevišti by měla vycházet z jevištní koexistence. Má-li se loutkové divadlo realizovat metaforou, musí loutka i loutkoherce nalézt ve vlastní svobodě vzájemnou svobodu.

Je-li v základu antropologického divadla vztah k vlastnímu tělu jako k čemusi samostatnému, svébytnému, a tedy svým způsobem i cizorodému, co si žije vlastním životem, pak sem můžeme zařadit i vztah člověka k objektu, k předmětu mimo sebe, ke kterému je možno zaujmout vztah (Makonj, 2007).

Dle Sergeje Machonina herec a loutka mohou jednat ve shodě, záměrných kontrastech, jejichž jednání se může znásobovat nebo vyvracet a usvědčovat.

5.1.1 Koncepce Brechtova antiiluzivního divadla.

Bertolt Brecht dospěl ke své koncepci epického divadla na základě politického postoje. Mnoho zmatků způsobil pojem „zcizovací efekt“ *Verfremdung*, který je právě jemu připisán. Využívá jej více autorů jako způsob narušení jevištní iluze. Využívali jej např. Craig, Tairov, Mejerhold v „odstupu herce od role, užití masky, zvláštním zdůrazněním gest, jevištním využíváním dokumentárních materiálů, oddělením mluveného textu od gestikulace, „citováním“ postavy nebo bezprostředním oslovováním obecnstva“ (Jurkowski, 1997).

Cílem Brechtovského narušení je nový pohled na již zřejmou událost, přičemž divadlo má sugerovat její novou, ideologickou interpretaci. Proto raději mluvíme v jiných případech o teatralizaci událostí, narušení iluze.

Nutnou podmínkou jakéhokoliv *Verfremdung* je jevištní iluze. Bez vzniku iluze nebude existovat zcizení. Antiiluzivní divadlo jej nemůže dosáhnout. Uplatněný zcizovací efekt se nedá znovu jinak zcizit než návratem k iluzi. Proto je narativní divadlo divadlem antiiluzivním a nemá nic společného s Brechtovskými koncepcemi, které předpokládají střídání iluze (dramatických postav) a skutečnosti (herců – osob) (Jurkowski, 1997).

Zcizovací efekt v loutkovém divadle je všudy přítomný. Pod vnějším nátlakem se hmotná loutka chová na způsob člověka a sama sobě se odcizuje. Loutka je v té době nejnaturalistější a bude nejsilněji vytvářen zcizovací efekt, přesto nelze použít pojem *Verfremdung*, kde jsou iluze a realita v kontrastu, zde jsou přirozeně přítomny vedle sebe, jedná se o střídání různých kvalit.

5.2 Scénografické prostředky pro loutkové divadlo

Téma scénického prostoru, má mnoho vrstev, uvádím zde výběr ze široké palety možností.

Scénografické prostředky jsou podmínky, na nichž závisí vnímání loutky jako figury nebo pozadí, zda je loutka středem divákovi pozornosti nebo ne. Do scénografických prostředků řadíme velikost loutky, již chápeme v širším slova smyslu (jako obecná viditelnost), její vzdálenost od diváka, intenzitu a kvalitu osvětlení, situování loutky do pohledového úhlu diváka v horizontále a vertikále. Vždy však vycházíme ze záměru, tématu inscenace.

V divákovi můžeme vyvolat dojem zviditelnění herce (nevnímá ani pódium), dále herce na holém otevřeném prostoru; herce v před oponou nebo v portálu; herce uprostřed věci.

5.2.1 Velikost loutky

Základních vlastností loutky je „viditelnost“, která je závislá nejen na prvcích scénografických – osvětlení, tvar, barva, ale i režijních (rychlost pohybu atd.)

5.2.2 Osvětlení

Intenzita, druh a směr jevištního osvětlení ovlivňují „čitelnost“ předmětu. Více osvětlené předměty jsou „viditelnější“ „větší“. Barevné řešení předmětů hraje výraznou roli ve vnímání – jasnější, kontrastnější a sytější barvy předmět „přibližují“. Předměty ostřejších kontur, s čitelnou strukturou se jeví bližší. Kontrastní barva předmětů vůči struktuře pozadí, na kterémž jsou umístěny, předznamenává taktéž vyšší viditelnost.

Záměrná volba velikostí použitých prostředků vůči sobě není jen nástrojem vytvoření scénického prostoru pro hru loutky, ale přerůstá ve vytváření prostoru dramatického.

Světlo má i funkci modelační. Přechody, kontrasty světla a stínu umožňují vnímat loutku v její trojrozměrnosti.

Světlo se stává i nositelem pohybové funkce. Světlo se na pohybu může zúčastnit různým způsobem: změnou úhlu osvětlení, změnou intenzity světla, pohybem světelného zdroje, měnícím se tvarem.

5.2.3 Scénická výprava

Nabývá v procesu trojí úlohu: *vytváří pro herce terén* (prostorová funkce); *zdůrazňuje děj a atmosféru hry; blíže určuje čas a místo děje* (Tománek, 2006).

Důležitá je i její prostorotvorná funkce. Scénická výprava nemusí být totožná se scénickým prostorem, i když jej pomáhá vytvářet jako prostředek. Dekorace vytváří pro herce, ale i pro loutku terén a výrazně se podílí na vnímání divadla s živými herci.

Herec umístěný do neutrálního prostoru, rovnoměrně osvětlený se stává „majitelem“ tohoto prostoru pro svou hru. Jeho funkce bude naprosto dominantní. Podobný případ nastane, když vodič je umístěn uvnitř loutky.

Při umístění vodiče vně loutky není problém zdaleka vyřešen. *Pokud nebude záměrem inscenace ukázat vodiče jako dalšího herce, bude nutné vizuálně jeho roli potlačit* (Tománek, 2006). Pokud byl tvůrcem inscenace použit člověk jako další prvek vedle loutek a my budeme chtít loutky „zviditelnit“, je nutná jistá míra „zneviditelnění“ pro člověka. Musíme vytvořit prostor pro hru loutky. Výprava by měla volit takové prostředky, jež jsou v rámci celého vyznění inscenace.

6 Výzkumy procesu divadelní tvorby

Divadlo je dílčí pojem, který zastřešuje pojem kultura a mnohem obecněji – velká reálná skutečnost lidstva. Umění definujeme jako tvůrčí obraz jsoucna – reálné objektivní skutečnosti. Předpokladem umění je reálný existující svět, jehož součástí je člověk, se skutečností navazuje nejrůznější množstvím vztahů, a tak ji poznává. Vnímání může být statické nebo právě naopak dynamické (jehož výsledkem je poznání, vzniká subjektivní názor o skutečnosti).

„Tvorba je nepravděpodobná, pravděpodobnější je jednání, a to láká diváka, který ještě neví, co je to středové myšlení“ (Vachek, 2004).

Středové myšlení vstupuje do hry pomocí postav, jejich replik, výtvarným pojetím, režii i hercem. Jestliže vstupuje do dramatu postavou, je předáváno pomocí znaku, který si vykládáme nejrůznějšími způsoby, a ty nám mění život.

Cesta umělce znamená, nikdy si nesednou, vzestup znamená výzvu. Snad z toho důvodu využíváme divadla k nejrůznějším terapeutickým – formativním účelům, tvorba neustále uvádí člověka do pohybu.

Od chvíle maximálního prožívání přestáváte být hercem, neboť jste ztratil veškerou souvislost s uměním. Takový prožitek odvádí herce od umění a příliš se začíná uzavírat ve svém nitru a podomácku v něm provádí psychologické experimenty.

Umění umožňuje prohloubení zážitku, napomáhá integraci do světa obecných hodnot, tedy nikoliv jen identifikaci s hodnotami kulturními, ale k širší integraci sociální (Olmrová, Blažek 1985). Integrativní funkci můžeme nacházet v přímé účasti společného dění. „Aktivní diváctví a aktivní tvorba představují další krok sociální integraci“ (Olmrová, Blažek 1985). V životě osob s postižením je odlišný vztah, daleko víc než o umění, jde o oblast tvořivost a hry, a teprve potom o profesionalitu.

Laik v sobě může nacházet pocity rozpolcenosti, mnohdy je však neobyčejně originální. Ve chvíli, kdy je na veřejnosti v nejrůznějších souvislostech dotazován, jeho vnitřní svět mu najednou připadne nudný a všední, a tak často sáhne po tom, co si myslí, že se od něj očekává. Svě „nizké“ si netroufali dát do přímé úměry s „vysokým“.

„Hravost, tvořivost nebo okouzlení mimouměleckou krásou, které přitom neustí do uměleckého díla, ..., vůbec nemusejí být něčím míň, ale právě naopak mohou být něčím víc“ (Olmrová, Blažek 1985).

6.1 Nové koncepty umění a jeho role v životě

Nové koncepty umění mohou s určitým předstihem pojmenovávat klíčící hlubinné tendence obecného mínění. Běžný život může a nemusí být „kódován“ v umění. Mnohdy je skutečnost odlišná.

Všechny umělecké výtvořiny shrňme pod pojem kulturní artefakt. Kulturní artefakt navazuje na tradici kulturních artefaktů svého druhu. Řadíme sem báseň, stavbu, sochu nebo taneční vystoupení.

V první řadě se jedná o komunikační proces mezi autorem a příjemcem, který rozdělujeme na tři aspekty: 1. vytvářející **syntaxi** (vzájemné vztahy mezi stavebními prvky komunikátu), 2. význam, který vymezuje **výraz** (expresivitu) – sémantika 3. koordinaci mezi strategiemi a cíly vymezujeme pojmem **pragmatika**.

Sémantické změny, jež nastaly s nástupem avantgard:

- nastolení tabuizovaných témat,
- estetizace neestetického,
- témata každodennosti, všednosti, odklon od patetičnosti,
- zobrazení exotiky, čisté myšlenky, hra s fantazií.

Ve chvíli, hledání čisté formy se dostáváme do **roviny syntaktické**.

Sociální komunikace se odehrává v rámci sociální skupiny a její tradice. V tradici jsou některé prostředky žádoucí, jiné zakázané. Avantgarda upřednostňovala disharmonii, křížení forem, plynulé přecházení z jedné formy do druhé, hledání nových materiálů, uměleckých druhů, konstruování nových technik a nástrojů – pojetí otevřenosti, nekonečné formy.

Změny v **pragmatické dimenzi**:

- okruh adresátů, způsob provozování a prezentování díla,
- přístupnost,
- mimoumělecké sociální postoje umělců,
- umění pro všechny,
- ruší se bariéra mezi aktérem a divákem,
- ruší se vyhrazený prostor a čas pro umění,
- ruší se hranice mezi procesem a výsledným tvarem, mezi uměním a neuměním,
- rodí se umění *aleotické* – vytvořené s podílem náhody.

Herec i divák jsou účastníky procesu. Hledají si nonverbální způsoby vyjadřování. Cílem není uzavřené dílo, ale autenticita a spontaneita. Oslabení verbalismu a optického typu divadla vede k zjištění, že vnímání a komunikace osob se smyslovým postižením je cenným příspěvkem do kultury lidstva.

6.2 Směry v alternativní - experimentální divadelní tvorbě

Pro upřesnění a zpřehlednění problematiky loutkového divadla, zde uvádím i několik dalších směrů, se kterými se můžeme v současné době setkávat. Objevilo se nové divadlo, plné znaků. Kromě loutky se objevily masky, rekvizity, předměty. Můžeme jej nazvat heterogenním, využívá mnohvrstevné vztahy: člověk – loutka, člověk v masce a bez masky, loutka – předmět, člověk v masce a loutka.

Loutkové divadlo se přibližuje alternativním divadlům (hledajících). Z toho důvodu se zaměřuji dále na divadelní průzkumy a způsoby nacházení pravdivé divadelní výpovědi.

6.3 Divadlo metafor

Přítomnost neskrývajícího se animátora s loutkou připomínala starou metaforu o závislosti na vyšších silách. Sejmout masku během hry je metaforou lidské tváře a neživé masky.

Ede Tarmayae (Jurkowski, 1997): „Prvotní metafora začíná, když animátor bere do rukou loutku, a trvá tak dlouho, dokud ji drží na scéně. V důsledku toho animovaný materiál ztrácí svou hmotnost a proměňuje se ve svůj opak.“

6.4 Divadlo předmětů

V poslední době se stále častěji zdůrazňuje „objektovost“ nikoliv „subjektovost“.

Svoboda umělce, rozšířila se až na volbu výrazových prostředků – využití rekvizity, předmětu, sebe. Vracíme se k dětské hře, přičemž dítě zcela přirozeně přistupuje k předmětu jako partneru pro hru.

Loutkovost objektu je dána způsobem užití, není vnitřní, a je přitom kvalitou stále obnovovanou, nikoliv trvalou (Jurkowski, 1997). Podstatou je víra v jeho životnost, buď jej pojmáme jako reprezentanta světa věcí nebo jako nositele nových významů.

Loutka	Předmět
<ul style="list-style-type: none"> - věc zhotovená pro divadelní užití; - dělí se do několika skupin (maňásek, javajka, marioneta, stínové); - každá z druhů obsahuje určitý díl divadelní aktivity; - odpovídá roli. 	<ul style="list-style-type: none"> - stává se loutkou během animace; - zhotoven pro jiné užití (koště, kýbl...); - užitkové vlastnosti; - při vstupu na scénu - rezignace na své funkce – přijímá nové; - v rozporu s rolí.

Divadlo předmětů vnímáme jako pokračování loutkové divadla.

6.4.1 Opalizace

V momentu ovládnutí předmětu pohybem, máme pocit, že se rodí postava. Když mají převahu vlastnosti předmětu, vidíme jen předmět. Předmět může být předmětem i postavou v téže chvíli. Občas se jednota rozpadá, a zase vzniká.

6.5 Akční umění

Směry, jimiž se můžeme inspirovat pro tvorbu s lidmi v nejširším slova smyslu.

Umělecký proud, jenž se začal objevovat na konci 50. let. Přijímalo podněty z ostatních umění (divadla, tance, hudby). Kořeny nacházelo v kultovních obřadech.

Předchůdce nalézáme v avantgardě – *futurismu*, rozvíjelo se v *dadaismu* (kabaret Voltaire), vyústilo v *surrealismus*. V Americe se začal objevovat pojem *happening* v souvislosti s japonskou skupinou (rok 1954). Jeden z prvních protagonistů happeningu byl Allan Kaprow, vytvářející prostředí, jež zaplňovalo místnost a zapojil do akce i diváky.

V padesátých až šedesátých letech se objevuje pojem *konceptuální - konceptové umění*. V tehdejší syrové podobě bylo velmi inspirováno psychologií a pokusem ztvárnit archaické rituály. V sedmdesátých letech se dostává do popředí myšlenka *body – artu*, jeho představitelé zkoumali hranice a možnosti těla velmi nebezpečným způsobem.

Z něj se vyvinula *performance*, jež zahrnuje celou škálu přístupů (od body-artu až po experimentální divadlo, tanec, hudbu). V šedesátých letech se v Americe vyvinul další směr – **land art** využívající krajiny a souboje „člověčenství“.

V českém kontextu se pro všechny směry ustálil pojem **akční umění**. Témata nachází v obecné psychologii a psychologii osobnosti, souvisí s výchovou k tvořivosti, pro niž má rozhodující význam aktivní jednání. Akce mají své místo i v psychoterapii, kde mají diagnostickou až léčebnou úlohu, ve skupinové terapii se využívají obkreslování těla – dotvoření grafickou intervencí, malování na ruce a obličej. V akci se uplatní slovo, zvuk, pohyb, barva, tvar. Důležitou úlohu zaujímá hra a hravost.

Akční tvorba překračuje hranice oborů a je syntézou více vyjadřovacích prostředků, mnohdy se blíží k divadlu, tanci, hudbě, literatuře, filmu, jindy k psychodramatu a braintrainingu (výcviku myšlení).

6.5.1 Performance

Rozhodla jsem se zúžit zaujetí akčními uměními na pojem performance, z toho důvodu, že performativní aktivity pokládám za využitelné pro práci s osobami se specifickými potřebami.

Slovo performance pochází ze starofrancouzského výrazu „perfourrir“ – dokončit, dosáhnout. Do podvědomí jej vtisknul lingvista John Langshaw Austin, jenž využívá pojem performativ ve smyslu „pravdivost a nepravdivost sdělená činem“.

Uvedme si zástupce tzv. sociologické poetiky, který uvádí charakteristické rysy estetické komunikace projevující se vytvořením uměleckého díla a jeho znovu utváření v aktivním vědomí vnímatele. Dále uvádí, že „Slovo je sociální akt“.

V padesátých letech 20. století jsou prováděny výzkumy, které vnímají svět jako metaforu divadla, zde je uváděna nejvýznamnější Goffmanova kniha „Všichni hrajeme divadlo“, je zde přehlížen fakt, že jeho výzkum probíhal v uzavřených prostorách továren, budov. „...Tvrzení, že svět je divadlo, je dostatečně známé na to, aby si čtenáři uvědomili jeho omezení a byli tolerantní vůči jeho použití, protože si uvědomí, že si kdykoliv budou moci dokázat, že je není možné brát příliš vážně“ (Hlavica, 2009).

Pro pochopení performance si uvedme ještě jednoho autora – antropologa Victora Turnera, jeho přínosem je koncept sociálního dramatu, podle něj se jedná o „...objektivně izolovatelnou část společenských vztahů konfliktního, soupeřivého typu“ (Hlavica, 2009). Tvrdí, že společenský život je pln sociálními dramaty v neklidnější fázi. Hledal kořeny divadla, jež jsou tak rozmanité, že nejsou teorií zachytitelné.

Performance, v souvislosti s výzkumy hledající definici společnosti, chápeme jako jednání, vzájemně propojený vztah herců a diváků, kde každý je současně divákem, hercem i režisérem.

Koncept performance je obtížně definovatelný, v současnosti pod něj spadá široká škála různých uměleckých forem.

6.6 Maska

Během mé práce s klienty, si měli možnost vyzkoušet masku, jako zdroj hledání sebe sama, odbourávání zábran. Už samotné nasazení masky je rituálem.

6.6.1 Historie

Hojně se využívala při obřadech, svou strnulostí je blízká smrti, je též spojena s ideou vzkříšení. Její uplatnění nalézáme v obřadech (např. karnevalu), jejich jazykem je tu obvykle tanec (Pavlovský a kol., 2004).

Patrně z dionýsiových obřadů přešla maska do divadla, vyniklo tak vše univerzální, v rozlehlém prostoru dávala divákovi možnost orientovat se v postavách. Výrazně byly odděleny masky komické a tragédie.

Od 13. století se maska zesvětšuje, estetizuje – využití v městském, duchovním a školském prostředí.

V komedii dell'arte jsou masky typizovány. V dvorském prostředí symbolizovaly jakousi obdařenost.

V 19. století díky realismu nastala maskám doba úpadku a jejich nástup byl spojován se symbolisty a expresionisty (E. G. Craig, E. O'Neill). Bertold Brecht je fascinován maskou jako zdroj zcizení, jako magický archetyp ji rozžili ruští avantgardisté.

6.6.2 K podstatě masky

Zadíváme-li se na tvář, vidíme, že hlavním jejím rysem je proměnlivost. Výraz tváře ovlivňuje nervový systém a vůle. Volní jednání zapřičiňuje redukovanosť, tím se z mimiky vytrácí bezprostřednosť, tvář se vědomě umrtvuje a omezí se pouze na několik stereotypních projevů.

Nejedná se již o vyjádření současného stavu, ale zúžení se několik obecně přijatých výrazů. *Tvář se proměňuje v kůži, jako materiál, který chce být zpracován. Člověk bez tváře se pouze tváří* (Makonj, 2007). Tvář se osamostatňuje.

Maska začíná mít funkci obranou vůči lidem, dříve byla funkce ochranná vůči démonům, chaosu, který mohou vyvolat. Člověk začíná vystupovat nikoliv jako subjekt, ale jako zvěčněný objekt. Maska je pokus o něco mimo člověka.

V mýtu měla maska ochranný charakter, proto mívala podobu nelidskou, démonickou. Maska je zvěčnění lidské tváře. Při nasazení masky jde o zakrytí nebo zpřítomnění lidství? Chce – li se člověk světu vyrovnat, cítí se determinovaný, nasazuje si na tvář cizí objekt. Zapojuje se do ne- lidského řádu i za cenu ztráty identity.

Navenek maska zbavuje nositele odpovědnosti za každý jeho čin, zástěrka je však jen zdánlivá, odkrývá nejniternější zákoutí lidství. Kdo si nasadí masku, získává možnost na chvílku vyklouznout se své životní role. V určitou chvíli dochází ke stržení masky, maska totiž byla člověku jen propůjčena.

Dle loutkáře a pedagoga Wenera Knoedgena (1990) „Z divadelního hlediska je divadlo masek na pomezí mezi hereckým divadlem a divadlem figur“ Maska na tváři značí snahu skrýt se, jiný význam bude mít sejmutí na půl, jednání s maskou v ruce.

Při tvůrčí práci se zamýšlíme nad tím, co pro nás znamená:

- maska v opozici k tváři,
- tváření a přetvařování,
- skrývání a zakrývání,
- tváření a přetvařování;
- životní krize a změna zevnějšku
- problematika dvojníka atd.

Základní funkce masky je její znakovost.

6.7 Autorské divadlo

Při hledání pravdivé výpovědi a témat v nás samotných, posléze vytváříme autorské divadlo.

V tradičním divadle subjekt hraje jiný subjekt napsaný zase jiným subjektem (Makonj, 2007). Zde tělo soustřeďuje pozornost samo na sebe, herec se snaží vyjádřit sebe sama, stojíme však na pomezí psychodramatu.

Kde je ta hranice? Aby člověk mohl zveřejnit svůj vnitřek, musí se zvnějšnit. Vnímat sebe sama jako něco dynamického, ve smyslu rozvíjejících se vztahů k sobě samému, tím i k situacím. Člověk i ve své autoprojekci něco chce, k něčemu směřuje.

Svým vnějškem nemusím jen zobrazovat „vnitřek“, svým vnějškem mohu i tvořit, mohu se dostávat do vztahů, jak s partnery, tak s hledištěm. Herec ztvárňuje varianty svého „já“, musí redukovat své lidství a nutně jej musí tematizovat. Stává se sám sobě nástrojem. Tyhle procesy nastávají zcela vědomě, jinak se stane klientem psychiatrické léčebny. Absolutní ztotožnění není možné i při maximální koncentraci. V autorském divadle je podstatou individuum, v tradičním dramatický typ.

V určitém typu psychoterapeutického přístupu ke člověku vyzván, aby předložil své problémy, aby je položil před sebe, jedná se o zvnějšování. Dochází ke katarznímu účinku. Mnohdy přenášíme část svého „já“ do hmatatelného objektu. Osoba přenášející svou subjektivitu do objektu, pak tyto předměty nejen animuje, ale **animizuje** (Makonj, 2002).

6.8 Expresivita

Slovo pochází z latinského „*expressio*“, v překladu znamená výraz, výrazovost.

Z lingvistického hlediska pojímáme expresivitu jako emocionální (citové) zabarvení slov. Pomocí expresivity člověk tvořivě vyjadřuje a sdílí prožitkové obsahy, jež jsou individuální a jinými prostředky těžko sdělitelné (např. ideje, emoce, hodnoty a postoje, ...).

Měli bychom si uvědomit rozdíl mezi termíny „tvořivě expresivní“ a „umělecký“, přičemž oba mohou být vnímány jako synonyma. *V označení „umělecký“ je kladen důraz na zázemí druhů, žánrů nebo stylů umělecké tvořivosti, termínem „tvořivě expresivní“ je zdůrazněno autorské pojetí tématu, psycho-sociální faktory, personální a projektivní stránky činnosti* (Slavík in Valenta a kol. 2009).

Objev vyvolá emoci, kterou chceme předat dále – vytváří látku expresivnímu vyjádření. Člověk trpí, jestliže může jen vykřiknout a není mu rozuměno (Slavík in Valenta a kol. 2009).

6.9 Herectví v životě

Kapitolu vnímání vlastní osobnosti a scénologičnost vlastní osoby, považuji za důležitou už z toho důvodu, že jako lektor a vedoucí mohu s tímto „uvědoměním“ nakládat v kontextu celé lekce.

6.9.1 Osoba a tělo

Sami sebe si nejsme vědomy, velký význam má vnitřní hmatové vnímání, související také s cítěním v prostoru: zda-li se cítím přitisknutý ke zdi, dole. Tyto úsloví jsou vázány na fyzické a psychické stavy v doslovné i obrazném smyslu.

Dostáváme se na pole scénování vlastního jednání a scénování vlastní osoby. Sebescénování (scéna v češtině znamená prostor, místo, výjev) v širším smyslu vnímáme jako vytváření obrazu o sobě (image) a jako konkrétní sebeumístění na scéně či v pozadí (upozad'uji se, potřebuji být středem pozornosti, mám jistou dávku sebekontroly, dokážu se „zdravě“ prosadit).

6.9.2 Já a ten druhý

Jakým způsobem vnímáme sami sebe, jaký máme s sebou vztah? Jestliže si zodpovíme tuto otázku, jsme schopni zaměřit se i na uvědomění vztahu k druhým, ke společnosti. (ohleduplnost či bezohlednost k sobě, k druhým a k „věcem“. Sebescénování v prostoru a prvky komunikace, resp. schopnost a neschopnost kontaktu (introvertnost a extravertnost, ...) mohou značit naši konformitu a nonkonformitu se společenstvím, komunitou.

Každý z nás je individuum a hledáme jeho místo (situovanost), společně s ostatními utváříme sociální hierarchii, která je prolnta chováním v adekvátních a neadekvátních situacích, k nimž zaujímáme přiměřené a nepřiměřené reakce s větší či menší mírou ohleduplnosti a bezohlednosti (submisivita a dominance).

Dramatické situace jsou na pozadí society naplněny obecně platnými normami a konvencemi. Osoby vnímáme jako jednotlivé sociálními typy, jež mají svůj individuální charakter. Od charakteru se dostáváme k roli (otec/matka a syn/dcera, zaměstnanec a zaměstnavatel. Konfliktně můžeme vnímat splynutí s rolí a úsilí být sám sebou.

Výraz pojímáme jako prostředník mezi „vnitřkem“ a „vnějškem“ (projev a podoba; tělesný pohyb a mluva, tělesně pohybový a mluvní projev a dýchání; mimický výraz a gesto, mimika a pantomimika, mimika a mimování, gesto a gestus).

Sebescénování a scéničnost je součástí, jak divadelní výchovy, tak i tvořivé dramatiky jako cesta od vnější stylizace k autentičnosti.

Scéna je prostor jednání, jenž má potencionální diváky, původně, ale význam slova „skene“ znamená místo pobytu se střechem, které je naplněno svou charakteristikou (dům, chrám).

Jak a nakolik se projevují bezděčně a jak /nakolik záměrně. V čem v současné době spatřujeme přirozenost? V nelíčenosti v doslovném smyslu, v umělosti – maska (make up a image). Příkaz současné doby: zviditelnit se! Do jaké míry zvládáme vlastní sebescénování v době všeobecné scénovanosti.

7 Sebepojetí

Pojem, který je velmi důležitý, jak pro vnímání lektorem osoby s postižením, tak pro autoevaluaci lektora. Dalším důležitým faktorem je poznání sebepojetí, jež mohu zařadit do lekcí a podporovat jeho „zdravý“ vývoj. V psychologii definujeme sebepojetí jako *souhrn představ a hodnotících soudů, které člověk o sobě chová*. Mluvíme-li o sebepojetí, mějme, namysli, že jde o hypotetický konstrukt, formulace sebe sama není v běžném životě nutná, neboť funkce sebepojetí se často uplatňují na nevědomé úrovni (Blatný, Plháková, 2003).

Symboličtí interakcionisté kladli důraz na význam sociálních interakcí, ve kterých se JÁ utváří. Cooley označil jedno Já jako „zrcadlové Já“, druzí nám nastavují zrcadlo, významné až do puberty, kdy se ustaluje do stálé psychické struktury a my jej označujeme „*představa sebe*“. Mead zavádí pojem „*generalizovaný druhý*“, čímž bylo míněno, že velký význam v našem životě mají zobecněné skupiny pro nás významných osob. Postoje druhých lidí si osvojujeme ve dvou fázích – „*play*“ a „*game*“. Nižší fáze hraní si spočívá v imitování rolí, hru chápeme jako osvojování si pravidel sociálních rolí (Blatný, Plháková, 2003).

7.1 JÁ a paměť

Koncepce JÁ může být brána jako paměťový systém, při čemž oboje spolu úzce souvisí.

1. **sebeprodukční efekt** – zahrnuje skutečnost, že materiál člověkem aktivně produkováný se vybavuje lépe než pasivně osvojený;
2. **sebevztahný efekt** – znamená, že materiál uložený ve vztahuk Já se vybavuje lépe než obecně uložený;
3. **sebezapojující efekt** – vyjadřuje, že materiál spojený s trvajícím úkolem se vybavuje lépe než materiál spojený s ukončeným úkolem.

(Blatný, Plháková, 2003)

7.2 JÁ a motivace

Pocit osobní integrity, koherence je pro člověka primární motivací.

1. motivy konzistence Já, *znalost sebe*, **sebepotvrzení**;
2. motiv **sebeposílení** (tendence vyhledávat o sobě pozitivní informace).

7.3 Typy reprezentace JÁ

- **centralizace, důležitost** – nejvíce propracovanější ovlivňující celkové pojetí sebe;
- **možnost uskutečnění** – čím by se mohl stát, kým se nechce stát; zde řadíme zvláštní případ „**ideální Já**“ - vysněný obraz sebe vs. závazný obraz, „**požadované Já**“
- **pozitivita vs. negativita** – člověk je ochoten připustit nepříznivé charakteristiky, ale jen pokud jsou nepřliš významné, neustálé negativní myšlení o sobě, může psychopatologický dopad;
- **adekvátnost** – zdali jsou představy, které o sobě mám věrné skutečnosti, nebo jde jen o mé přesvědčení;
- **časová lokalizace** – uvědomění kontinuity v čase.

7.4 Pojetí Já jako celek

Řadíme sem komplexní vjem jednotlivých aspektů Já, ve vztahu k sebepojetí. Nízká komplexita je dána přehnanými emočními reakcemi na zpětnou vazbu. Zdravá integrita znamená uvědomění mnohosti Já a jeho diferencovanosti.

8 Využití technik a přístupů při skupinové práci s klientem

Vymežeme si nejprve pojem technika – *Terapeutova přímá a jednoznačná žádost klientovi za účelem hlubšího zpracování situace, zintenzivnění emočního prožívání nácviku chování, zprostředkování vhledu* (Corey, G. Corey Schneider M. Callanan, P. Russell, M. J., 2006).

8.1 K užití technik

Přesné techniky a metodika nejsou, jen k dosažení změny v chování. Jednu techniku není možno aplikovat na všechny skupiny, je třeba s nimi zacházet neustále tvořivě a spontánně vymýšlet vlastní techniky. Nikdy není předem určená povaha nové skupiny, proto není přesný návod, podle něž bychom v každé situaci mohli volit stejné techniky.

V průběhu procesu je třeba věnovat pozornost projevům ve skupině, měli bychom vycházet z toho, co se právě odehrává. Při volbě metod a technik je nutno dbát na vývojové stádium skupiny.

S technikou je třeba pracovat flexibilně, nelze ji v přesném znění aplikovat na každou skupinu. Vedme se skupinou, netrvejme na realizování našich představ.

8.1.1 Správné načasování

Zásadní dovednost při práci se skupinou spočívá ve správném odhadu aplikování technik. Trvá-li vedoucí na realizování určité techniky navzdory klientově připravenosti, zasahuje negativně do jeho integrity.

Pokud se naopak zajímáme o vztah s klientem a sledujeme jeho vývoj a rozvíjíme v sobě tzv. „šestý smysl“, vedeme se k dovednosti odhadovat, co je pro klienta přípustné.

8.2 Vztah vedoucího s klientem

Klient nesmí mít pocit, že mezi nimi panuje neoprávněnost a povrchnost, potřebuje si nové změny osvojit a vyzkoušet, to se bude dít jen v prostředí bezpečí a jistoty.

8.3 Různé techniky pro různé typy skupin

Nabídka technik do značné míry podmiňuje typ skupiny. Například pro řadu vzdělávacích skupin je důležité mít předem strukturovaná cvičení a předem sestavený plán průběhu práce. Pro účely psychoedukačních skupin adolescentů, které probíhají ve škole, nejsou vhodné techniky, které vedou k silnému prožití emocí. Techniky nám slouží jako nástroje při dosahování konkrétních cílů.

8.4 Fáze vývoje uzavřené skupiny

V této kapitole se zaměřím na stádia uzavřené skupiny, které popisuje ve své knize Stanislav Kratochvíl, 2005.

a) První stádium: orientace a nezávislost

Skupina se teprve utváří, je nejistá, členové váhají. Chtějí vytyčit cíl, strukturovat činnost. Zpočátku dochází k „ořukávání“, vymezení si svých pozic ve skupině.

b) Druhé stádium: konflikty a protest

Projevují se tendence k sebezprosažení; konflikty vznikají na úrovni klient – vedoucí skupiny, členové skupiny mezi sebou, skupina a vedoucí. Vytváří se hierarchie rolí a pozic. Protest a hostilní projevy jsou zpočátku nepřímé, skryté, později skupina začne vnímat vedoucího jako nepřítele. Agresivní projevy lze snížit na minimum při přátelském, demokratickém vedení.

c) Třetí stádium: vývoj koheze a tenze

Zde se snižuje napětí, vzniká vědomí příslušnosti ke skupině. Hlavním zájmem skupiny je blízkost, vzájemný soulad.

d) Čtvrté stádium: cílevědomá činnost

Skupina funguje jako pracovní skupina, radí se, diskutuje, povzbuzuje. Stav trvá po celou dobu další existence, s krizovými obdobími.

8.5 Závěrem

Některá stádia nemusí nastat, každé trvají různě dlouho dobu, s různou intenzitou.

9 Popis klientely

Dle teorie WHO je mentální retardace „stav zastaveného či neúplného duševního vývoje, který je zvláště charakterizován narušením dovedností, projevující se během vývojového období, přispívající k úrovni inteligence.“

Mentální retardace dle Vágnerové (2008, s. 289) je *souhrnné označení vrozeného postižení rozumových schopností, které se projeví neschopností porozumět svému okolí a v požadované míře se mu přizpůsobit.*

Retardace se může vyskytovat společně s jakoukoliv jinou duševní poruchou a stejně tak jedinci s mentální retardací (JMR) mohou být postiženi celou řadou duševních poruch. JMR jsou vystaveni vyššímu riziku tělesného (sexuálního zneužívání) a jiného využívání.

➤ *Dle klasifikace WHO dělíme MR: F70 – F 79 Mentální retardace*

F 70 Lehká mentální retardace (IQ 50 – 60),

F 71 Středně těžká mentální retardace (IQ 49 – 35),

F 72 Těžká mentální retardace (IQ 20 – 34),

F 73 Hluboká mentální retardace (IQ 19 a méně),

F 78 Jiná mentální retardace,

F 79 Nespecifikovaná mentální retardace.

9.1 Charakteristika stupňů mentální retardace dle WHO

9.1.1 Lehká mentální retardace (LMR)

V minulosti označována jako debilita. LMR se výrazněji začne projevovat až od tří let. Problémy nastávají v opožděném řečovém vývoji, v logickém myšlení. Myšlení a řeč jsou na úrovni konkretizace, užívají kratších vět, jsou schopni se učit, jestliže jsou respektovány jejich specifika. V pozdějším věku jsou schopni samostatně pracovat, vykonávat jednoduchá zaměstnání.

9.1.2 Středně těžká mentální retardace (STMR)

V minulosti označována jako imbecilita. V literatuře se uvádí střední mentální retardace, popřípadě STMR. V dětství je značně opožděn vývoj myšlení, řeči, chůze. Myšlení nerespektuje zcela vždy pravidla logiky, nové věci se učí mechanicky. Jsou schopni sebeobsluhy, pracují většinou v chráněném prostředí (chráněné bydlení, zaměstnávání, chráněné dílny, ...). Dosahují určitého stupně samostatnosti.

9.1.3 Těžká mentální retardace (TMR)

Dřívější název idioimbecilita. Opoždění psychomotorický vývoj, nejsou schopni sebeobsluhy. Řečový vývoj stagnuje, stereotypní pohyby, piky, sebepoškozování. Chápu převážně jednoduché vztahy a souvislosti, často jde o kombinované postižení, přičemž bývá zasažena motorika, trpí epilepsií, jsou závislí na péči jiných.

9.1.4 Hluboká mentální retardace (HMR)

V minulosti nazývána jako idiocie. Potřebují péči v těch nejzákladnějších úkonech. Je téměř až nemožné změřit jejich IQ. Komunikují pomocí jednoduchých znaků a nonverbálních odpovědí, etiologie organická, projevují se těžší formy pervazivních poruch, kombinovaných postižení. Jsou závislí na péči druhých.

9.1.5 Jiná mentální retardace

Označení skupiny, u které je nemožné stanovit stupeň mentální retardace běžnými metodami, z důvodu vážných poruch chování, přidružených vad, u osob s autismem.

9.1.6 Nespecifikovatelná mentální retardace

U jedinců, u nichž je prokázána mentální retardace, ale není dostatek informací k zařazení do některé z výše uvedených kategorií.

9.2 Terminologie

Psychopedie má problémy s terminologií. Většina jejich pojmů se dostává do popředí běžného jazyka jako společensky nepřijatelné pojmy, proto se musí hledat neustále nové termíny. Začíná směřovat k jisté pojmové nejasnosti, vzhledem k tomu, že jiné pojmy se užívají při kontaktu s veřejností a jiné mezi profesionály.

- Místo pojmu mentálně retardovaný se doporučuje užívat označení **osoba (člověk) s mentálním postižením**.
- Klientovo chování diferencujeme z hlediska typu MR:
 - typ eretický** – hyperaktivní, neklidný;
 - typ torpidní** – hypoaktivní, apatický netečný;
 - typ nevyhraněný**.

9.3 Specifika osobnosti osoby s mentálním postižením

Dříve než se zaměříme na práci s klientem, měli bychom znát specifika jeho osobnosti. Uveďme si pár charakteristik. Poznání umožňuje člověku orientovat se v prostředí, je schopen získávat, zpracovat informace a vytvářet rozhodnutí. **Kognitivní proces dělíme na** poznání bezprostřední (smyslové) a zprostředkované (myšlení a řeč).

9.3.1 Smyslová percepce

Vnímání je založeno na poznání přítomnosti, rozvíjí se na základě interakce z vnějšího prostředím, není izolovaným procesem, nýbrž souhrnem mnoha psychických funkcí.

Obsahem první signální soustavy je paměťové fixování a aktivování paměťových stop, jenž se děje pomocí analyzátorů – proprioreceptivní, extrospektivních, introspektivních. Smyslová percepce je výběrová na základě individuální zkušenosti a ovlivňuje ji aktuální emoční ladění a potřeby. Obsahem jsou počítky, vjemy či představy.

U osoby s mentálním postižením si uvedme následující znaky: zpomalenost, snížený rozsah zrakové vnímání; nediferencovanost počitků a vjemů – tvarů, předmětů, barev; je problematické rozlišení figury a pozadí; jedinec s mentálním postižením u předmětu neprohlédne detaily; nedostatečné prostorové vnímání; snížená citlivost vůči hmatovým vjemům (objem, materiál); nedostatečný proces analýzy v korové části → vede ke špatné koordinaci pohybu; pro akustický analyzátor je charakteristická opožděná diferenciací fenoménů a jejich zkreslení; nedokonalé vnímání času a prostoru.

Uvedené nedostatky lze překonávat speciálně pedagogickými metodami (př. smyslová výchova).

9.3.2 Myšlení

Jednu z definic uvádí Vágnerová 2004: „... manipulace s různými informacemi (tj. kognitivními prvky, prezentované v symbolické podobě: s vjemy, představami, symboly, znaky) sloužícími k porozumění jejich podstaty a k analýze různých souvislostí a vztahů, na jejichž základě odvozujeme určité závěry“.

Funkcí myšlení je poznání, které nazýváme *zobecnělé, zprostředkované*. Nástrojem myšlení je *řeč*. Nejprve si vytváří na základě obecné zkušenosti *pojmy*, z nich pak jejich spojením utváříme *soud* a spojení více soudů pojmáme jako *úsudek*. Úsudku dosahujeme pomocí *indukce* (tvoření obecného závěru z jednotlivostí) a *dedukce* (z obecnosti jednotlivé). Mezi základní myšlenkové operace řadíme: rozlišování, třídění, komparaci (srovnávání), analýzu – syntézu, zobecnění (generalizace → pouze pomocí abstrakce).

Znaky u osob s mentálním postižením: přílišná konkrétnost, neschopnost vyšší abstrakce – generalizace, nepřesnosti a chyby v analýze a syntéze; deformování slov; nedostatky v artikulaci; nedostatečná schopnost rozumění, hodnocení, rozhodování.

9.3.3 Paměť

Paměť se vytváří v průběhu vzdělávacího procesu a je individuální záležitostí, umožňuje uchovávat, vybavovat minulé.

Paměť je selektivní, mnohdy si pamatujeme jen to, co je důležité, některé zážitky můžeme vytěšňovat. Kvalita je závislá na koordinaci a integraci různých funkcí a mnoha mozkových oblastí (Vágnerová, 2004).

Procesy paměti dělíme na *zapamatování, vštípení* - zapamatování obsahuje pochopit látku, vybrat s ní důležité, zjistit vztah mezi nimi a vřadit je do určité soustavy představ. Ovlivňují ji tedy již nabyté zkušenosti, potřebné znalosti. *Uchování* a *vybavování*, jenž mnohdy má i charakter znovupoznání.

Paměť u osob s mentálním postižením: osvojují si pomaleji, dlouhodobým opakováním; naučené rychle zapomínají; nekvalitní třídění paměťových stop; spíše paměť mechanická; výrazný eidetismus představ, jenž, ale znemožňuje vydělit to podstatné, protože obsahuje prvosignální charakter.

9.3.4 Pozornost

Pozornost umožňuje zaměření určitým směrem (na podnět, činnost) a zároveň minimalizuje vnímání okolních skutečností. Spojena s bezprostředním vnímáním a poznáním. Dělíme ji na *bezděčnou* (mimovolní silné podněty) a *záměrnou* (vázána na vůli má charakter podmíněného reflexu).

Pozornost u osob s mentálním postižením: nízký rozsah sledovaného pole, nestálost, unavitelnost, snížená schopnost rozdělit ji na více činností; s nárůstem kvantity výkonu narůstá i počet chyb; záměrnou pozornost udrží kratší dobu; po soustředění by měla následovat relaxace.

9.3.5 Emoce

„Emoce lze definovat jako schopnost reagovat na různé podněty prožitkem libosti a nelibosti, spojeným s fyziologickými reakcemi a změnou aktivity, eventuálně i dalšími vnějšími projevy“ (Vágnerová, 2004).

U osob s mentálním postižením: menší schopnost ovládat své emoce; citová otevřenost souvisí s malou řídicí funkcí rozumu; přenáší kladné emoce na činnost, kterou již zvládl; dlouhodobá nediferencovanost citů, rozsah prožitků je minimální; dítě buď vnímá prožitky intenzivně, se silnou a dlouhodobou reakcí nebo neúměrně povrchně s minimální reakcí; egocentrické emoce ovlivňují tvorbu hodnot a postojů; jedinec snáze podléhá efektu.

9.3.6 Volní projevy u osob s mentálním postižením

U těchto klientů se objevuje zvýšená sugestibilita, citová a volní labilita, agresivita, ale i úzkostnost a pasivita; specifický rysem je dysbulie (porucha vůle) a abulie (nerozhodnost, nedostatek vůle a neschopnost zahájit činnost).

10 Osoby se specifickou mírou podpory v historickém, sociálním a kulturním kontextu

V dějinách byli osoby s mentálním postižením vnímání a přijímání svým okolím ambivalentně: se sklonem je podceňovat, odsuzovat, pronásledovat nebo i zabíjet – nebo je litovat, přeceňovat a připisovat jim mimořádné, ba nadpřirozené vlastnosti a schopnosti. Ve dvacátém století zaznamenává institucionalizovaná výchova obrat k lepšímu, přesto v obecném podvědomí přetrvávají jisté předsudky.

Ke vzniku tabu postačí jen nápadná odlišnost. Tabu se stává i ten, kdo se dotkl zrůdy nebo ji prostě viděl. V soudobé češtině se objevuje slovo monstrum – což znamená zrůdu, nebo obecněji „něco neobvyklého“. Setkáme-li se s člověkem zrůdou je možno v prvním okamžiku zažít šok. Odvrátíme zrak, ale zároveň nás to neodolatelně láká vrátit se k tomu pohledu a tím i k zážitku jím vyvolaném znovu. S jistým úžasem pozorujeme neobvyklé a dokonce jsme ochotni zaplatit vstupné, v muzeu, kde jsou vystaveny anomálie koster, srostlá dvojčata apod.

Kant prohlásil, že svět nám je přístupný prostřednictvím našeho vnímání a myšlení. Obrat je nastolen v tvrzení Ervinga Goffmana, který upozornil na to, že aniž si to uvědomujeme na každého člověka, kterého pohlédneme, klademe určité požadavky. Když je splní „bereme“ ho, přesto je pro nás zapomenutelný, samozřejmý. Vytváříme si normu, se kterou mimovolně dáváme do úměry náš okolní svět. Jestliže někdo do našeho „očekávání“ nezapadne, snažíme se jej někam zařadit. Jeho odlišnost je pro nás viditelná, přečnická. „Stigma je zvláštní druh vztahu mezi vlastností a stereotypem“ cituje Goffmana (Olmrová, Blažek, 1985).

Goffman je dáván do spojitosti s pojmem **theatrum mundi** – alegorie světa jako divadla. Jeho analýza nám nabízí cestu. Od stigmatizovaného člověka předpokládáme, že bude hrát svoji roli. Neuspokojuje se s pouhým tvrzením, že něco je tak a ne jinak. Důležitým kritériem je pragmatická rovina výpovědí. Jedná se o pravdivost uváděnou do pohybu.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

V praktické části se výzkumník (Jana Jurkasová) zaměřil na některé moduly kvalitativního výzkumu. Nejprve si zúžíme pohled na kvalitativní výzkum, jedná se „o přístup v psychologických vědách, který pro popis, analýzu a interpretaci nekvantifikovaných či nekvantifikovatelných vlastností zkoumaných fenoménů naší vnitřní a vnější reality využívá kvalitních metod“ (Miovský, 2006). Studuje jevy ve svých přirozených podmínkách, z nichž pak utváří závěr, jenž se snaží dát sberu smyslovou podstatu, jedná se tedy o kolekci empirického materiálu (texty založené na případové studii, osobní zkušenosti, introspekci, životním příběhu, interview, pozorování, historii, na vizuálních a interakčních textech – zachycující každodenní život a problémy individua). Většinou bývá v opozici vůči kvantitativnímu výzkumu, který především v psychologii se pokoušel měřit lidského chování a kognitivní procesy.

Rozdíly mezi kvantitativním a kvalitativním výzkumem (jedná se pouze o pokus rozdělit oba dva protipóly, mnohé teorie zobecňují mnohé proměnné).

	Kvantitativní	Kvalitativní
Role kvalitativního výzkumu	Přípravná	Prostředek k exploraci badatelových interpretací
Vztah mezi badatelem a subjektem	Vzdálený	Blízký
Postavení badatele ve vztahu k subjektu	Vnější	Vnitřní
Vztah mezi teorií/pojmy a výzkumem	Potvrzení	Emergence
Výzkumná strategie	Strukturovaná	Nestrukturovaná
Rozsah nálezů	Nomotetický	Idiografický
Obraz sociální reality	Statický a externí	Procesuální a sociálně vůči badateli konstruovaný badatelem
Povaha dat	Tvrdá, spolehlivá	Bohatá, hluboká

Podle A. Brymanna (Heller in Čermák, Miovský, 2002)

1 Cíl výzkumného šetření

Výzkumník (autor bakalářské práce) se zaměřil na dlouhodobou průpravnou práci s klienty ve speciální zařízení s různým stupněm mentálního retardace. V průpravných metodách a technikách bylo cíleno na psychosomatiku, na rozvoj tvořivosti s důrazem na odbourávání zábran, k rozvoji sociálního cítění, k seberealizaci a seberozvoji. V průběhu jednoho roku si klienti mohli vyzkoušet netradiční práci s materiálem, jeho ožívání. Náplní a společným jmenovatelem jednotlivých činností byly témata, která se objevila v nás samotných i všude kolem nás.

2 Výběr výzkumného souboru.

Metoda výběru při kvalitativním souboru není pevně dána po celou dobu, v průběhu se mění, byla podřízena cíli výzkumu.

2.1 Metoda výběru souboru samosběrem.

Zároveň byl vzorek sestaven na základě dobrovolnosti, aktivního zapojení účastníků. Motivace k činnostem byla mnohdy nízká.

2.2 Výběr vzorku metodou sněhové koule.

Metoda je založena na kombinaci účelového výběru a prostého náhodného výběru (Miovský, 2006). Základem je získání prvního kontaktu s účastníky výzkumu, jež se událo přes instituci (DC 90, s.r.o. Topolany). Z toho byl utvořen soubor potenciálních účastníků, který se později profiloval na určitý výběr kandidátů.

3 Volba výzkumné metody

Výzkum probíhal tak, aby vztah údajů a faktů odpovídal daným pravidlům:

- a) údaje o faktech vznikají kódováním pozorovaných jevů;
- b) údaje o významech faktů vznikají kódováním komunikace o vztazích mezi fakty a pojmy, resp. jevy, daty a pojmy.

Výzkumník zvolil *metodu kvalitativního experimentu* – nedomníval se, že má kontrolu nad danými proměnnými, nýbrž výzkumník zajistil podmínky, za kterých chtěl experiment provádět, ale netušil, jakým směrem se další práce bude vyvíjet. Proměnné se snažil, co nejpřesněji popsat, v dané situaci. Prostřednictvím jeho zásahů byly zjištěny vlastnosti a struktura jevů, které byly zkoumány. Hlavním zdrojem kvalitativního experimentu bylo *pozorování* s různými formami záznamu.

Výzkumník měl znalost terénu a účastníků před zahájením práce; byl připraven na krizové situace a neobvyklé reakce; měl svůj zásah neustále pod kontrolou.

Pro výzkumné šetření byla zvolena *kazuistika (jednopřípadová studii)*, z materiálů, které byly v daném zařízení k dispozici, po souhlasu zákonných zástupců.

Případová studie – případem rozumíme objekt našeho zájmu (osoba, skupina organizace); jednopřípadová studie se nazývá *kazuistika*, v tom případě má případová studie účel diagnostický. Jedná se o podrobnou studii jedné osoby, zahrnující nejrůznější oblasti jeho života, snažíme se sestavit celkový obraz jedné osoby. Zdrojem jsou lékařské materiály, autobiografie, životopisy a memoáry, akta státní správy, rekonstrukce historie rodiny, rozhovory, pozorování a další.

Průběh výzkumného šetření byl zpracován *metodou pozorování*.

Metoda pozorování – patří mezi nejstarší metody. Dle předmětu zájmu je dělíme na introspektivní a extrospektivní. Základní typy můžeme dělit na strukturované, polostrukturované a nestrukturované.

Z introspektivního přístupu výzkumník zvolil pravidlo epoché, cíleně se snažil odstranit předpojaté domněnky a očekávání.

Z extrospektivního přístupu bylo využito zúčastněné pozorování, při kterém se výzkumník přímo pohyboval v prostoru. V průběhu docházelo k neustálé interakci mezi výzkumníkem a výzkumným vzorkem. Pozorovatel měl bezprostřední zkušenost s jevy a situacemi.

4 Popis a charakteristika výzkumného vzorku (jeho organizace, podmínky, průběh, obtíže, apod.)

4.1 Popis výzkumného vzorku.

Projekt byl uskutečněn na internátě střední školy praktické, 1. a 2. ročník (domácí práce, keramika, zahradnictví) a odborné učiliště - tříleté učební obory zahradnictví, keramika,

V průběhu se výzkumný vzorek z dvanácti osob a dvou asistentů ustálil na počtu šesti klientů (jednoho z nich posléze neuvádím, z důvodu nesouhlasu zákonných zástupců) a jednoho asistenta.

Zákonní zástupci dali souhlas k uveřejnění fotek a informací (vzor žádanky viz příloha č. 1).

4.2 Textové dokumenty jako zdroje. Kazuistiky z materiálů školního zařízení.

Dokumenty byly získány se souhlasem zákonných zástupců. V mnohých je využita zastaralá terminologie, přesto jsou považovány za výchozí diagnostický materiál.

4.2.1 Jana

Narozena: 21.6 1991

Rodinná anamnéza: rodiče rozvedení, pravidelné návštěvy obou.

Diagnóza: MR, porucha sociálních a komunikačních dovedností; galaktosémie.

Lékařská anamnéza: nutnost dozoru dospělé osoby při nácviu známých tras, nesamostatnost, nespolehlivá orientace v nestandardních situacích. Vhodné zařazení do praktické školy.

V péči pedagogicko – psychologické poradny; na čockách statifikace.

4.2.2 Beata

Narozena: 22.10 1987

Diagnóza: SMR, dyslalie, porucha jemné motoriky, ochablé držení těla s předsunutými rameny, lehká dextrokonvexní skolióza hrudní, nedostatečná koordinace hrubé a jemné motoriky; našlapuje na vnitřní hrany plosek, vyvrací kotníky.

Plně invalidní, ZTP/P; částečně zbavena svéprávnosti.

Osobní anamnéza: sledována neurolog., genetická poradna, spontánní porod komplikován, hypotrofie prováděna rehabilitace

Rodinná anamnéza: žije u rodičů, pravidelná informovanost prostřednictvím třídních schůzek

Školní anamnéza: navštěvovala rehabilitační jesle, spec. MŠ, zvláštní školu, Zařazena do praktické školy.

Pedagogicko – psychologická anamnéza: společenská, snaží se získat pozornost; tanec pro ni uvolněním, potřebuje motivovat.

4.2.3 Matouš

Diagnóza: Plně invalidní, ZTP; kombinované postižení DMO – hypotonická forma spolu s MR; úroveň rozumových schopností v pásmu LMR (dolní hranice IQ 50).

- není zbaven svéprávnosti

Rodinná anamnéza: rodiče, 1 bratr zdravý, manžel po úrazu na inv. vozíku

Lékařská diagnóza: porucha metabolismu cukrů, léky trvale nebere; dyslalie, hlava makrocefalie, strabismus vpravo; amblyopie pravého oka, obesita; ploché nohy, lehce zkrácený triceps, po pravé patě chůze vážne, stabilita při zavřených očích normální, normální ve stoji, lehce zhoršená při chůzi; psychomotorická retardace, Prader-Willyho syndrom; DMO – hypotonická forma

Školní anamnéza: osm tříd speciální školy v CREDU. Grafomotorický projev se znakem organicity. Upřednostňuje tiskací písmo – chybí diakritice.

Pedagogicko - psychologická anamnéza: nerovnoměrné rozložení rozumových schopností s převahou verbální složky (verbální schopnosti v pásmu LMR, názorové schopnosti v pásmu SMR), rodina stimulující. Komunikuje po vybídnutí. Pomalejší psychomotorické tempo se odráží i v řečovém projevu. Základní informace o sobě zvládá, P-L orientace na sobě dobrá.

Zájmy: hra na PC, filmy, hudba, seriály.

4.2.4 Žaneta

Diagnóza: DMO se kvadruspastická s těžkou spastic. paraparesou DKK, STMR (IQ okolo 40).

Osobní anamnéza: postižení perinatálně vzniklé (po narození dětská mozková obrna). V dětském věku korekční operace spasticky DKK, ale bez většího efektu. Není prognóza lepšího stavu.

Rodinná anamnéza: fixována na rodinu svého otce, hlavně na jeho ženu, která se v roce 2009 stala její opatrovnící

Lékařská anamnéza: oligofrenní, nedokonalá artikulace, na mozkových nervech resid. nystagmus, strabismus, instabilita, stoj a chůze těžce spast. paraparetická, horší vlevo.

Pedagogicko-psychologická anamnéza: krátká doba pozornosti, paměť je krátkodobá, všechno naučené je neustále opakovat. Logické myšlení na nízké úrovni. Schopna pracovat samostatně. Dožaduje se časté kontroly, nevěří si. Mluví souvisle, komunikuje bez problémů, je třeba ji často chválit. Sebeobsluhu zvládá, chůze nejistá, často zakopne. Komunikativní, uznává autoritu učitele, umí spolupracovat, ale potřebuje vedení, není vůdčí typ. S pomocí druhého plní určené povinnosti, v oblasti právních úkonů, v uplatňování svých práv se příliš neorientuje, spíše pasivní. O svá práva se nehlásí. Klidná, trpělivá, čeká, až si ji někdo všimne. Orientuje se v soc. prostředí.

Školní anamnéza: čte po slabikách, jednoduchá slova celá, čtenému textu rozumí, schopná analýzy a syntézy slov, slabik. Píše samostatně její písmo je roztřesené s častými záměnami. Opis textu zvládá, přepis s chybami.

Zájmy: ráda chodí na procházky, vzhledem k tělesnému postižení neujde dlouhé vzdálenosti, na své zdravé je úzkostlivá, mnohokrát denně se jde umýt. Sportovní aktivity nevyhledává, zpívá, kreslí.

4.2.5 Veronika

Narozena: 10. 5. 1991.

Diagnoza: LMR – SMR (IQ 55); DMO; myopie s astigmatismem,
ZTP/P, zcela zbavena svéprávnosti.

Osobní anamnéza: porod v termínu, poporodní adaptace bez potíží, od 2. měsíce známky MR, v 11. měsíci při infekci záchvaty křečí, které se však neopakovaly, na CT hydrocefalus, dětské nemoci varicela.

Lékařská anamnéza: esovitá skolióza THL, ochablé držení těla s předsunutými rameny, předsunutá držená hlava; hlava brachycefalická, inervace mozkových nervů v normě, chromozomální vada.

Pedagogicko – psychologická: při čtení jednoduchého textu hláskuje, obsahu nerozumí, nedostatečná jemná motorika. Střední škola praktická – zahradnické práce, více orientovat na soc. vztahy.

Rodinná anamnéza: Psychomotor. retardace není u dalších příbuzných, u obou rodičů diabetes II. typu. U otce Bechtěrev a ateroskleróza.

5 Podmínky

Lekce probíhaly v malé tělocvičně a v přilehlé zahradě, pro některé lekce bylo využito prostředí kolem tělocvičny (klubovna, posilovna). K lekcím byly využity materiály denní potřeby, kdekoliv kolem nás.

5.1 Organizace

Setkání probíhalo jednou týdně, hodinu a čtvrt.

5.2 Průběh

V průběhu byly změny, způsoby jednání, chování, reakce výzkumného vzorku zaznamenány na papír, jenž sloužil jako základ a jeho transkripce a vyhodnocením byly získány základní informace. Analýza proběhla díky *archivaci dokumentů*, propojení pozorovacích zkušeností.

Pro kvalitativní analýzu dat byla využita *metoda zakotvené teorie*. Vytvořena prostřednictvím systematického shromažďování údajů, při nichž se jejich analýza a teorie navzájem doplňují, začínáme zkoumaným jevem a necháváme v průběhu vynořit, co je podstatné.

Požadavky na metodu zakotvené teorie:

- shoda (mezi kódovanými zkušenostmi a pozorovanými jevy),
- srozumitelnost (vystavění teorie na základě ověřitelných údajů),
- obecnost (schopnost vysvětlovat tyto jevy, být schopen zdůvodnit, proč takto fungují),
- kontrola (zpětné ověření vybudované teorie).

Dílní postupy metody zakotvené teorie:

- pokud se chceme dozvědět o jevu, o co jde, je třeba vyrazit do terénu,
- pro rozvoj je důležitá teorie, která je zakotvená v realitě,
- zkušenosti a zážitky se neustále vyvíjejí,
- lidé aktivně vytvářejí svůj svět,
- důležitá je změna, průběh, proměnlivost,
- mezi smyslem, jednáním, podmínkami existují vzájemné vazby.

Rovnováha mezi vědou a tvořivostí byla zajištěna prostřednictvím:

- pravidelných otázek typu: O co se tu jedná?
- Udržováním skeptického postoje – je možné potvrdit teorie v realitě?
- Postupováním v souladu s ověřenými výzkumnými postupy. (Miovský, 2006)

5.2.1 Období duben 2009 – červen 2009.

V počátečních setkáních si autorka stanovila za cíl věnovat se skupinové soudržnosti, rozvoji spontaneity. Vnímání sebe a skupina. Výzkumný vzorek zpočátku projevoval pocity nadšení, snahy tvořit (1. fáze vývoje skupiny), avšak na pozadí se začaly objevovat organizační problémy, asistenti se na skupinách střídali, někteří se ani dostavili nebo jen jednou. V průběhu prvního půl roku lekce probíhaly jako dobrovolný „kroužek“, ačkoliv byl vypracován projekt pro vedení zastřešující organizace. (viz příloha 2.)

Jako obtížné pro klienty bylo vnímáno: odkázání se na pomoc druhého, důvěra, spolupráce, orientace v prostoru, vnímání prostoru. Veškeré činnosti probíhaly od konkrétna, alespoň k částečné abstrakci (popis poznávacích procesů osob s mentálním postižením).

Výzkumný vzorek se postupně stával více roztříštěný, nežli držící jako kompaktní celek, dále se projevoval více torpidně, veškeré zapojení do činností probíhalo za neustálé motivace a povzbuzování k činnostem.

Jako problematické vnímám zkušenosti autorky (lektora), a střídání asistentů a přílišná benevolence v návštěvě lekcí, jež začaly probíhat dle nálady klientů. Převážně chlapci (v pubertálním věku) odmítali pracovat a narušovali skupinu. Přesto jsme pokračovali za cíleného působení na psychosomatiku a jednotu člověka, rozvoj pohybových dovedností a tvořivosti. Mnohé cvičení se opakovali z důvodu krátkodobé paměti vzorku. Slovní vyjadřování probíhalo pouze za pobídnutí a doprovázením výzkumníka k odpovědi. Průpravné činnosti vedoucí i průpravně k charakterizaci, vyjádřením gesta z počátku byly problematické.

Za stagnující prvek byla vnímána neustálá nesamostatnost a kontrola projevu příslušníků výzkumného vzorku. Některé lekce proběhly relaxačně, jelikož účastníci byli unaveni a práce by jinak nepokračovala.

Náplň lekcí:

Rozvoj spontaneity, pohybové dovednosti, skupinového cítění, důvěra v sebe a své okolí.

Práce s materiálem

- papír. Veškeré vlastnosti materiálu – zvuk, materiál a jeho vlastnosti, prostředek pohybu, výroba drobných loutek (vzniklé z tvarování hmoty),
- dřevo,
- kámen,
- alabal,
- ožívování materiálů kolem nás (objevování světa kolem nás, zúžené vnímání na drobné změny, kterých si běžně nevšimneme) – jejich animace a dotváření.

Rozvoj rytmu, hudebního cítění – hra na předměty kolem nás. Hledání variability zvuků.

Průprava k základům charakterizace.

Hlasová a dechová průprava.

Ožívování předmětů kolem nás (je těžké pro osoby s mentálním postižením, aby předměty pojímali jako živoucí bytosti).

Rozvoj jemné motoriky pro prstové loutky.

5.2.2 Období říjen 2009 – duben 2010

Z organizačních důvodů práce pokračovala až od měsíce října.

Postupně se výzkumníkovi podařilo z „kroužku“ utvořit „divadelní průpravu“, která se stala jako povinně dobrovolná jen pro ty, kdo opravdu chtějí. Vzorek se ustálil na stávajících členech, jako nový člen byla přijata nová asistence, vychovatelka internátu, studentky psychologie.

Z období pochází zjištění „důležitá je spolupráce externího pedagoga s interním pracovníkem“. Dle autorky by na skupině měli být dva navzájem se doplňující spolupracovníci. Oba jsou schopni zajistit mnohem kvalitnější a rozloženější motivaci k činnostem, a navzájem si mohou sdělovat postřehy a připomínky, diskutovat o nich a vytvářet nové a vhodnější cesty.

V počátečních fázích se oživovali zkušenostní informace z minulého období. Bohužel tato část trvala až příliš dlouho. Znovu byl animován materiál, v průběhu se pozvolna postupně dostávali k základům improvizace a základům site specifík. Hledání inspirace probíhalo v daném prostoru (zahrada, tělocvična, posilovna, společenská místnost, schody – jejich zákoutí). Postupně jsme se propracovávali k prstovým loutkám, pro skupinu bylo náročné vytvářet z částí svého těla loutku. Výzkumný vzorek bez pomoci a podpory sám nic nevytvářel.

Došlo k uvědomění si, že čím větší je škála nabídnutých činností, tím více se práce nedaří, je lépe se k některým lekcím vracet, aby se vytvářely základy pro další tvorbu. Mnohdy se náplň a cíl jednotlivých lekcí, dle atmosféry skupiny měnily, přesto se držely cílů projektů.

Za zlomový okamžik výzkumník považuje užití masky. Použilo se neutrálních masek, bílých, přesto jedna osoba uváděla, že jí připomíná šaška, opici. Výzkumníkovým cílem, však není terapie ani diagnostika.

Maska jako „magický předmět“ skrze něj se dostáváme k tématům nás samotných bez kontroly reakcí okolí. Maska jako cizí předmět, který se usazuje na tvář. Hledání pohybu, který mi nabízí. Improvizace. Projevení se v gestu, uvědomění těla. Reakce ze strany účastníků byla více než pozitivní, dokázali se uvolnit, u jednoho se při nasazené masky objevil spánek, až škraboška byla pro něj vhodná.

Dalším zlomovým okamžikem byla práce s materiálem – igelit. Igelit jako znázornění komunikačních bariér, jako prostředek komunikace, prostředek uvolnění, přenesení se do světa, kde mohu snít a vytvářet imaginární obrazy. Od tohoto okamžiku se dařily improvizací techniky a výzkumný vzorek postupně začal tvořit sám bez pomoci, nebo s pomocí jeho jednotlivých příslušníků vzorku, výzkumník se stal jen katalyzátorem probíhajících činností.

V průběhu činností se objevovala témata, která byla na hranici terapie. Naše lekce však nebyly psychoterapeutické, jelikož lektor neměl aprobaci ani zkušenosti je dál rozvíjet, pouze se nechalo danou osobu říct, co nyní potřebuje, a jak se nyní cítí.

Z důvodu zdravotních komplikací výzkumníka a prázdnin se práce na více, jak měsíc zastavila, přesto pokračování začalo za mnohem přívětivější atmosféry.

V průběhu práce bylo zjištěno: osoby s mentálním postižením potřebují mantinely pro hru, která má však propustné hranice; potřebují vytvořit bezpečné prostředí, ve kterém mohou diskutovat, v tuto chvíli dochází personifikaci věcí a předmětů. Potřebují postupovat od konkrétní k částečné k abstrakci a neustále vycházet ze svých zkušeností, jestliže se dostávají na hranici svých možností, buď se zastaví - práce nepokračuje nebo vytváří obrazy, jež jsou souhrnem jejich zkušeností a imaginace. Práce je však dlouhodobá a vize projektu směřující do budoucna.

6 Vymezení problému

Jaký vliv bude mít roční průpravná práce s klientem?

Dojde k příznivé změně psychosomatiky, tvořivosti?

7 Stanovení hypotéz

Během roční práce došlo ke zlepšení kognitivních funkcí, ke změně v oblasti psychomotoriky.

U lidí s handicapem dochází při dlouhodobé divadelní činnosti ke změně v psychosomatice, k rozvoji tvořivosti, jemné a hrubé motoriky.

8 Závěr

V průběhu jednoho roku si klienti vyzkoušeli netradiční práci s materiálem, jeho ožívání. Setkali se s pohybovou přípravou se zaměřením na propojení soma a psyché.

Společným jmenovatelem výzkumných aktivit byla snaha po změně, posilování určitých psychických funkcí, rozšiřování repertoáru pro život, hledání osobitých vyjadřovacích prostředků, samostatná aktivita výzkumného vzorku. Loutka se měla stát zdrojem těchto tendencí, vzorek se více zaměřil na práci s maskou a materiálem.

Bylo zjištěno, že podstatnou částí práce je spolupráce asistenta a lektora. Jako důležitá je vnímána práce externího pracovníka, který do skupiny dochází a spolupracuje s interním pedagogem. V praxi byly ověřeny veškeré charakteristiky poznávacích procesů osob s postižením.

Závěrem bylo zjištěno, že požadované změny byly splněny. Ačkoliv nebyl zpracován výsledný divadelní tvar. Práce bude pokračovat i do dalšího roku.

ZÁVĚR

Ve speciální pedagogice lze využít různých paradivadelních systémů edukační i terapeutické povahy.

Vnímání poměřuje naše možné působení na věci, a tím obráceně i možné působení věcí na nás. Čím větší je akceschopnost těla, tím větší oblast, kterou vnímání dosáhne (Bergson, 2003).

Při narušené oblasti vnímání je velmi náročné pojímat předměty a věci jako živoucí bytosti.

K jednotlivým lekcím byly využity zkušenosti z loutkového divadla, z akčního umění a průpravné metody a techniky z tvořivé dramatiky.

Obraz sami o sobě si můžeme vytvářet skrze dramatickou hru, expresivitu, scéničnost a scénologičnost, symbolické gesto, bakalářská práce se pohybuje na hranici témat: lidský gestus kontra gesto loutky, variabilita lidské tváře kontra předmětnost masky. Možnosti rozvoje nám dal již vznik avantgardy, akčního umění.

LITERATURA

VACHEK, K. *Teorie hmoty (o vnitřním smíchu, rozdvojené mysli a středovému osudu)*. Praha : Hermann & synové. 2004.

KRATOCHVÍL, S. *Skupinová psychoterapie v praxi*. Praha : Galén. 2005. Třetí, doplněné vydání. ISBN 80-7262-347-8.

BLATNÝ, M., PLHÁKOVÁ A. *Temperament, inteligence, sebepojetí*. Nakladatelství Albert. 2003. Vydání první. ISBN 80-86620-05-0.

BERGSON, H. *Hmota a paměť*. Praha : OIKOYMENH. 2003. Vydání první. ISBN 80-7298-065.

VOJTĚCHOVSKÝ, M. VOSTRÝ, J. *Obraz a příběh-scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*. Praha : KANT. 2008. První vydání. ISBN 978-80-86970-86-8.

VAVŘÍKOVÁ, E. *Mimesis a poesis*. Praha : KANT. 2009. První vydání. ISBN 978-80-86970-87-5.

SOKOL, F. *Svět loutkového divadla*. Praha: Albatros. 1987. První vydání. ISBN 13-736-87.

JURKOWSKI H. *Magie loutky. Skici z teorie divadla*. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon. 1997. ISBN 80-902482-0-9.

MAKONJ, K. *Od loutky k objektu*. Praha : Nakladatelství Pražská scéna. 2007. ISBN 978-80-86102-60-3.

TAIROV, A. *Odpoutané divadlo*. Praha : AMU. 2005. ISBN 80-7331-035-X.

MEZINÁRODNÍ KLASIFIKACE NEMOCÍ – 10 REVIZE. *Duševní poruchy a poruchy chování*. Praha : Psychiatrické centrum. 2006. 3. vydání. ISBN 80-85121-11-5.

COREY, G. COREY, SCHNEIDER M. CALLANAN, P. RUSSELL, M. J. *Techniky a přístupy ve skupinové psychoterapii*. Praha : Portál, s. r. o. 2006. Vydání první. ISBN 80-7367-160-3.

VALENTA, M. MÜLLER, O. VÍTKOVÁ, M. KOZÁKOVÁ, Z. STRANDOVÁ, I. MUŽÁKOVÁ, M. *Psychopedie*. Praha : Nakladatelství PARTA s.r.o. 2009. 4. vydání. ISBN 978-80-7320-137-1.

HLAVICA, M. *Performační studia*. Divadelní revue, 2009, č. 3., s. 3-13. ISSN 0862-5409.

MORGANOVÁ, P. *Akční umění*. Olomouc : Nakladatelství J. Vacl. 2009. 2. doplněné vydání. ISBN 978-80-904149-1-4.

BARTOŇOVÁ, M. BAZALOVÁ, B. PIPEKOVÁ, J. *Psychopedie: texty k distančnímu vzdělávání*. Brno : Paido. 2007. ISBN 978-80-7315-161-4.

VÁGNEROVÁ, M. *Psychopatologie pro pomáhající profese*. Praha : Portál s.r.o. 2008. 4. vydání. ISBN 978-80-7367-414-4.

VÁGNEROVÁ, M. *Základy psychologie*. Praha : Karolinum. 2004. ISBN 80-246-0841-3.

ZHOŘ, I. HORÁČEK, R., HAVLÍK V. *Akční tvorba*. Olomouc : Univerzita Palackého. 1991. ISBN 8070670746.

TOMÁNEK, A. *Podoby loutky*. Praha : AMU. 2006. ISBN 80-9331-053-8.

TOMÁNEK, A. *Scénický prostor současného loutkového divadla*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství. 1986.

TOMÁNEK, A. *Anatomický atlas loutky*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1991.

ČERMÁK, I. MIOVSKÝ, M. *Kvalitativní výzkum ve vědách o člověku na prahu třetího tisíciletí. Sborník z konference*. Tišnov : Sdružení SCAN. 2002. Vydání první. ISBN 80-86620-03-4.

MIOVSKÝ, M. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém přístupu*. Praha : Grada Publishing. 2006. Vydání první. Dotisk 2009. ISBN 80-247-1362-4.

INTERNETOVÉ ZDROJE

[http://cs.wikipedia.org/wiki/Expresivita_\(lingvistika\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Expresivita_(lingvistika))

MICHALOVÁ, Z. *Sebepojetí*. [online]. 2007. [cit. 12. února 2010]. Dostupné na <<http://clanky.rvp.cz/clanek/c/P/1259/sebepojeti.html/>>.

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Metafora>

WWW Virtual Library. *Herectví v životě a herectví na scéně (Scénologie chování)*. Copyright 2007-2010. [cit. 25. února 2010]. Zpracovatel: Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts. Dostupné na : <<http://www.damu.cz/umeni-veda-vyzkum/ustavy/ustav-dramaticke-a-scenicke-tvorby-damu/herectvi-v-zivote-a-herectvi-na-scene-scenologie-chovani>>.

STACKEOVÁ, D. *Psychosomatika ve fyzioterapii*. [online]. Copyright 2005. [cit. 10. března, 2010]. Institut rodinné terapie a psychosomatické medicíny v Liberci, o.p.s. Dostupné na : <http://www.lirtaps.cz/psychosomatika/psomweb2005_5/pracoviste_505.htm>.

ABSTRACT

JURKASOVÁ, J. Podoby loutky a možnost využití hry s předmětem pro skupinovou práci s klientem. Hledání cest k divadelnímu tvaru, zdroje v průběhu procesu. Olomouc 2010. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Pedagogická fakulta. Ústav speciálně pedagogických studií.

Vedoucí práce: prof. Karel Makonj.

Klíčová slova: hmota, mimeze, metafora, loutka, identita, mentální retardace, tvořivost, sebepojetí, performance, divadlo, artefakt, akční umění, maska.

Práce se zabývá teorií z oblasti loutkového divadla, experimentálního divadla. Pojednává o zdrojích pro tvorbu s osobami s postižením. Popisuje hledání inspirace v akčním umění, autorské tvorbě (např. performance,...), v divadle masek. Důležitým pojítkem v procesu je lektorský přístup, sebepojetí a specifika klientely.

Abstract

Types of leads and possibility of use game with subject for joint work with client.

Finding ways to shape the theater, sources in the process

Key words: matter, mimesis, metaphor, puppet (leads), identity, mental retardation, creativity, self-concept, performance, theater, artifact, action art, mask.

Work deals with the theory of puppet theater, experimental theater. It discusses the source for people with disabilities. It describes finding of inspiration in the arts action, copyright work (eg, performance,...), the theater masks. An important link in the process is to approach lecturers and self specific clientele.

PŘÍLOHA Č. 1

Dobrý den,

touto cestou jsem Vás chtěla požádat, zdali bych mohla pro zkvalitnění výuky nahlédnout do dokumentace Vašeho syna/dcery.

Už více jak půl roku vedu divadelní přípravu na internátě. Ráda bych pro další posun výuky nahlédla do osobních spisů svých účastníků. Snažíme se hledat témata pro další práci v nás samotných. Přes jednotlivé lekce se dostáváme k odbourávání zábran, k rozvoji sociálního citění, k seberealizaci a seberozvoji.

Dále informace potřebuji i pro zaznamenání změn v průběhu mého působení. Ty se pak stanou součástí mé bakalářské práce. Samozřejmě s pozměněnými jmény.

Ještě připojuji prosbu o souhlas s uveřejněním fotek Vašeho syna/dcery při práci v divadelní přípravě. Stali by se taktéž součástí bakalářské práce. Nikde jinde nebudou uváděny, ani reprezentovány.

S pozdravem Jana Jurkasová

(studentka speciální pedagogiky – dramaterapie)

Souhlasím – nesouhlasím s tím, abych Jana Jurkasová nahlédla do dokumentace

Souhlasím – nesouhlasím s uveřejněním fotek v bakalářské práci.

* Nehodící se škrtněte.

PŘÍLOHA Č. 2

Původní projekt vypracován pro DC 90, s. r. o. (Topolany)

únor 2009

Podoby loutky a možnost využití hry s předmětem pro skupinovou práci s klientem

Zaměření bakalářské práce

- úvod + tvořivost v životě osob s postižením, úloha hry
- činitelé a faktory ve skupině z hlediska vývoje skupiny
- co je to loutka – její podoby a využití předmětů; vztah vodiče a loutky
- využití průpravných metod; technik a formulace cílů – rozvoj pohybových dovedností, práce s dechem, hlasové cvičení, rozvoj tvořivosti a dalších poznávacích procesů, rozvoj metaforického myšlení (Martinec, Machková, Dvořák, Richter, ..)
- vlastní činnost
- dílčí výstupy
- zhodnocení působících mechanismů v průběhu činnosti a zhodnocení změny, stagnace vývoje dovedností klienta

Návrh na dlouhodobou práci s klientem

Téma: Podoby loutky a možnost využití hry s předmětem pro skupinovou práci s klientem

Cíle: Cílené působení na psychosomatiku

Rozvoj tvořivosti

Seberealizace

Diagnostika a následné cílené odstranění důsledků handicapu (jemná motorika, hrubá motorika, hlasová průprava)

Komunikace – herec – loutka – materiál – předmět

Dílčí výstupy

Rozsah : 1 rok, minimálně dvě hodiny týdně (popř. 2x dvě hodiny týdně)

?od konce února do února příštího roku?

Lektor: Jana Jurkasová

Odborná spolupráce:

vedoucí bakalářské práce doc. Karel Makonj (katedra alternativního a loutkového divadla)

učitel dramatické výchovy: Věra Mikulcová

8 – 10 klientů (dle typu a charakteru disabilities)

Obsah:

- V úvodu – seznámení – pohybové hry, zapojení výtvarných činností
- Hry a cvičení na objevování sebe sama a svého okolí
- Rituál
- Koncentrace, Dechová cvičení
- Hlasová cvičení
- Projevení se v gestu, různé typy emocí, práce s typem a archetypy
- Seznámení s různými typy loutek – praktické dovednosti
- Animování materiálu (papír, igelit, dřevo, krabice...)
- Masky a hledání vlastní identity v zvěcnění
- Práce s materiálem – výroba masek, drobných loutek
- Práce s využitím přírodní scenérie a prostoru kolem nás – pohyb, zastavení, rozhlédnutí; ožívování materiálu kolem nás
- Práce s příběhem - strukturované drama
- Obsahem improvizací – postupné dostávání se k tématům, které nás zajímají, na které nemáme odpovědi –
- Hudba a rytmus
- Životopis předmětu

Obecně:

V průběhu jednoho roku si klienti mohou vyzkoušet netradiční práci s materiálem, jeho ožívování. Můžeme se dostat na hranici komunikace skrze loutku, materiál.

Náplní a společným jmenovatelem jednotlivých činností mohou být témata, která se objevují v nás samotných, kolem nás, popř. v příběhu, který nám může být svým námětem

blízký. Nalézání odpovědí a otázek, kterým nejsme sto pochopit, k tomu všemu nám může dopomoci loutka. Skrze ni se můžeme do hlubokých zákoutí lidské duše, která se jinak bojí projevit.

V kolektivní spolupráci se setkáme s fázemi skupiny: vytváření, bouření se, tvoření norem, vykonávání samotné práce, jejich překonání vede, jak k rozvoji sociálního citění, tak i seberealizaci a seberozvoji.

Člověk je svobodný vždy jen na úkor druhého. Je to mrzuté, ale to zcela přirozené.
(Camus: Caligula)

V jistém bodě utrpení nebo nespravedlnosti nikdo nemůže pomoci nikomu a bolest se stává snesitelnou. (Camus)

Jenže člověk zůstává anonymní, neprotrpí-li se k vlastní tváři (identitě).