

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
Ústav speciálněpedagogických studií

Bakalářská práce

Eva Hejčmanová

Loutka jako prostředek komunikace

Olomouc 2015

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

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci napsala samostatně pod vedením Mgr. Martina Dominika Polínka, Ph.D. Použila jsem jen zde uvedenou literaturu.

V Hradci Králové dne 23. 6. 2015

.....
podpis

Poděkování

Mé díky patří Mgr. Martinu Dominiku Polínkovi, PhD. za odborné vedení mé bakalářské práce. Poděkování náleží i loutkohercům, kteří se podělili o své zkušenosti, bez kterých by tato práce nemohla vzniknout a také mé rodině, které vděčím za neutuchající podporu.

OBSAH

ÚVOD	6
TEORETICKÁ ČÁST	7
1 Vymezení objektu jménem loutka	8
1.1 Etymologický a historický původ loutky	8
1.2 Vymezení loutky	9
1.2.1 Loutkovitost	10
1.3 Druhy loutek	11
1.4 Loutka v kontrapunktu i symbióze s loutkohercem	13
2 Loutkářství	16
2.1 Loutkářství jako divadelní jev	16
2.2 Dějiny loutkového divadla	17
2.3 Historie českého loutkářství	18
2.3.1 Etapa kočovných marionetářů	18
2.3.2 Etapa ochotnických loutkářů	19
2.3.3 Etapa profesionálních (institucionálních) loutkových divadel	20
3 Komunikace	22
3.1 Význam komunikování	23
3.2 Složky komunikace	23
3.3 Způsoby komunikace	24
3.4 Komunikační proces v divadle	25
4 Cíle výzkumu	28
4.1 Výzkumné otázky	28
5 Použité metody	29
5.1 Metodika výběru	29
5.2 Charakteristika výzkumného vzorku	29
5.3 Získávání dat	29

5.4	Analýza získaných dat.....	30
6	Výzkumné šetření.....	32
6.1	Vztah loutkoherce k loutce.....	32
6.2	Odpovědi na výzkumné otázky	37
7	Shrnutí výzkumu	39
	ZÁVĚR.....	40
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	41
	SEZNAM PŘÍLOH	43
	ANOTACE	

ÚVOD

Hlavním motivem, proč jsem si zvolila toto téma bakalářské práce, je můj láskyplný vztah k loutkám. Loutky jsou krásnými prostředníky v osobnostním růstu. A vlastně i v růstu společenském, neboť moje poznání je takové, že loutky mohou sloužit jako berličky k navázání kontaktu s kýmkoliv. Jejich prostřednictvím jsem překlenula nesmělost hovořit před publikem. Tato zkušenost mi v mnohém pomohla a věřím, že moje zkušenost není ojedinělá.

Loutky jsou zvláštními a magickými pomocníky, které jsou využívány nejen v divadelních představeních, ale i v terapeutických procesech. Pro mě jsou loutky v současné době dveřmi do světa předškolních dětí. Jakožto dřevěné hračky jsou dětem blízké a přece jsou pro ně něco jiného - jejich animace z nich dělá živé bytosti.

Proto je hlavním cílem této práce potvrzení otázky, zda je komunikace snazší prostřednictvím loutky. Jako výzkumný vzorek byli vybráni loutkoherci z amatérských i profesionálních divadel, kteří zodpověděli dané otázky. Jak bude ještě mnohokrát zmíněno - komunikace je obousměrný proces - zaměřím se proto i na obecnost. Ale stále jen z pohledu loutkoherce, jelikož podrobnější zkoumání jevů v hledišti by vydalo na celý samostatný výzkum.

Práce je rozdělena do dvou částí - teoretické a praktické. Teoretická část se zabývá loutkou, její charakteristikou, etymologií, historickým vývojem a jejím vztahem k loutkáři - potažmo loutkářově vztahem k ní. V první části práce je i stručná historie českého loutkářství, protože je nemožné zabývat se loutkou, bez toho, aby bylo ukázáno její nejrozšířenější uplatnění. Také je zde kapitola věnovaná komunikaci. Kromě základní definice obsahuje stručný popis jejích dvou primárních složek, různé způsoby komunikování a především nástin procesu komunikace v divadle.

Pro praktickou část bylo využito kvalitativního výzkumu. Jsou zde podrobně charakterizovány cíle, vlastní metodika výzkumu a jeho shrnutí.

TEORETICKÁ ČÁST

V teoretické části práce se budeme věnovat převážně loutce. Budeme ji definovat, ukážeme si její historický vývoj a její jednotlivé druhy. Zabývat se budeme i vztahem loutkoherce k loutce. Poté zasadíme loutku do divadelního prostředí a projdeme jednotlivé etapy českého loutkářství.

Věnovat se budeme i komunikaci. Stejně jako u loutky ji budeme definovat a to nejen komunikaci obecně, ale i její složky a jednotlivé způsoby, jak komunikace může probíhat. V kontextu této práce se budeme zabývat komunikačním procesem v divadle.

Tato část práce nám tedy poskytne náhled do světa loutek a komunikace, který bude sloužit jako podklad pro praktickou část.

1 Vymezení objektu jménem loutka

V této kapitole si osvětlíme mytický zahalený předmět, známý pod názvem loutka. Tento pojem v sobě skýtá mnoho skutečností a rozdílností, že není v lidských silách možné převést toto poznání do slov. Snad právě proto si loutky v sobě uchovávají jistou dávku tajemství. Tajemství tak magické, že i po staletích přiměje diváky znovu usednout do hlediště a pozorně sledovat děj loutkových představení.

Proto i v této práci je nezbytné se fenoménem loutky zabývat poněkud obšírněji. Nejprve vymezíme pojem jako takový a původ jeho vzniku. Dále budeme loutku definovat, ukážeme možnost dělení loutek na druhy. Kapitolu bychom pak uzavřeli nastíněním vztahu mezi loutkou a loutkohercem.

1.1 Etymologický a historický původ loutky

Má svou historii, starou jako svět, tajemnou jako fetiš a krásnou jako smrt.¹

Než přikročíme k dějepisné části zabývající se vývojem loutky v čase, bylo by dobré zahájit tuto kapitolu vysvětlením, co vlastně slovo loutka znamená a z čeho pochází. Teprve po porozumění tohoto pojmu budeme sledovat její evoluci.

České slovo *loutka* i polské *lalka* mají stejný základ v praslovanském slovu *lut*, což znamená lýko, přesněji pak lýko lipové. Jde tedy o doklad toho, že loutky byly vyráběny z lipového lýka.²

A proč se loutky vyráběly a dodnes vyrábějí z lipového dřeva? Odpověď řezbáře by byla jasná a velice pragmatická, a to, že je lipové dřevo je nejměkčí, nejtvárnější, má jemnou a pravidelnou strukturu. Ovšem můžeme se na lipové dřevo podívat z pohledu mytologie a dojdeme k mnohem zajímavějšímu důvodu. Lípy byly centrem vesnického života, rostly se na návších a jako ochránci rodinného života se vysazovali při narození prvního dítěte. Traduje se, že lípy chrání i proti úderu blesku a zlým duchům.³

¹ Makonj, 2007, s.136

² Etymologický slovník

³ Preuschoffová, 1996

Jelikož z dřeva stromů vznikaly loutky, vytvořily tak další aspekt duchovního života. Byly symboly, obrazy profánního i posvátného světa. Byly to zástupkyně bohů, božských výjevů, byly to obrazy z fantazie, z vyššího poznání. Zároveň však vyobrazovaly i ty nejobyčejnější věci z lidského života, měly podobu zvířat a lidí.

Lidé tvořili loutky z tvárných a dostupných materiálů. Pravděpodobně převládala výroba z hlíny, dřeva, kostí a rohoviny.⁴ Loutky představovaly určitý komunikační kanál, skrz který se dalo hovořit s bohy.

Jejich přesný účel je dnes již neznámý, ale domníváme se, stejně jako řada autorů zabývajících se loutkami, že byly využívány při rituálech. Lidé věřili, že loutky mají v sobě cosi posvátného, že jsou prostoupeny bytím. Byly to duše předků, byly jevištěm theofanie, byly posvěceny obětí či přísahou. Síla ukrytá v nich, se uvolňovala rituálem, hierofanií.⁵

Při nástupu křesťanství došlo k vymýcení pohanských rituálů, nebo k jejich razantní přeměně. Loutky se začaly používat jako součást církevního představení.⁶ V rámci mše probíhala náboženská divadla, kde za pomoci loutek bylo předváděno Kristovo narození, umučení i zmrtvýchvstání. Ovšem loutkové divadlo se konalo i za zdmi kostelů. Jejich repertoár byl zaměřen na předvedení, či parodii, turnajů a soubojů. A tak se loutky postupně přenesly do veskrze divadelního prostředí, v jakém je známe dnes. Jak tuto cestu urazily, nalezneme ve druhé kapitole věnované loutkářství.

1.2 Vymezení loutky

Loutka není jen jakási hmota uspořádaná do podob lidských, zvířecích i jiných. Je to soubor veškerých našich představ o postavě, kterou loutka znázorňuje. "Loutka je typ, zahrnuje něco společného více lidem."⁷

⁴ Blecha, Jirásek, 2008

⁵ Eliade, 1993

⁶ Blecha, Jirásek, 2008

⁷ Blecha, Jirásek, 2008, s. 13

Kupříkladu loutka chůvy - babičky. (viz příloha č. 1) Jen co tuto postavu spatříme, naše mysl okamžitě začne s nevědomou projekcí představ - například: dobrosrdečnost, laskavost, hřejivá náruč, dobroty po kapsách, pohlázení po vlasech, pletení ponožek. Všechny naše představy o loutce, ač z veliké míry vychází z osobní zkušenosti, mají velice archetypální charakter. "Archetypy nejsou představy, ale zděděné možnosti představ. (...) To, čemu říkáme archetyp je samo o sobě nenázorné, ale jeho účinky, totiž archetypické představy, znázornění umožňují."⁸ Jedině díky smíchání zkušeností, které můžeme čerpat z našich životů a z vědomostí skrývajících se v kolektivním nevědomí⁹, získáme celistvý obraz loutky.

"Loutka je vlastní zjednodušení, typizace, souhrn, přehnanost, omezuje se na podstatné. (...) Loutka nenapodobuje člověka, ale nahrazuje jej."¹⁰ Loutka se tedy stává zástupcem určité části lidství. Nesnaží se zachycení komplexnosti člověka. Postava Kašpárka má na sobě neměnný úsměv, i když v danou chvíli může naříkat nad hrobem Krále. Ale nad touto nevhodností se málo kdo pozastaví. Pokud to není účelem příběhu, divák je ochoten prominout nehodící se úsměv, za předpokladu, že loutkoherec je schopen takovou situaci zpracovat za pomoci hlasu a pohybu loutky tak, aby nevypadala nemístně. Výraz loutky je často hnán za hranici reálné grimasy člověka, je jeho karikaturou¹¹. Ne ani tak pro zdůraznění, či pro účel komičnosti, i když v mnoha případech právě k tomu slouží, ale proto, že takové loutky jsou.

Nemožnost změny ponouká k co nejvýraznějšímu vzhledu. Na druhou stranu je však důležité upozornit, že v mnohých menších divadlech vystupuje jedna loutka ve více představeních. Tam je možné, že přehnanost rysů nebude až tak velká, protože loutka v sobě musí obsáhnout více charakterů.

1.2.1 Loutkovitost

To, co dělá loutku loutkou, můžeme nazývat loutkovitostí. Ta odlišuje loutky od jiných uměleckých počinů z výtvarného a sochařského umění. Jedná se především o ovládací mechanismy; nitě, dráty, vahadla, čempurity a různé speciální úchyty a pohyblivost v kloubech. Díky tomu je například marioneta loutkovější, než loutka tyčová.

⁸ Jung, 1995

⁹ tamtéž

¹⁰ Blecha, Jirásek, 2008, s. 13

¹¹ Blecha, Jirásek, 2008, s. 14

1.3 Druhy loutek

Člověk vytvořil obrovskou plejádu loutek rozličného výtvarného pojetí a konstrukce.¹²

Už od počátku prvních civilizací se člověk snažil o zachycení sebe sama a tvorů okolo něj. Používal přitom více či méně vyspělé nástroje, z čehož zřejmě pramení tendence zachytit podstatné. Zdokonalování technické stránky loutek šlo paralelně se zdokonalováním nástrojů a objevováním umělých materiálů, ze kterých je možno loutky vyrábět. Předmětem úvahy by pak mohlo být, zda dokonalost technická neubrala dokonalost toho, co dělá loutky výjimečné.

Stejně jako se vyvíjely materiály a nástroje na výrobu, tak se vyvíjely i různé varianty loutek. Obvykle se na určitém území uchytil a dále zdokonaloval určitý druh. K jejich dělení můžeme přistoupit z mnoha směrů. Primárně je však můžeme rozdělit na figurativní a nefigurativní.

Figurativní loutky jsou i bez animace znaky nějakých bytostí. Není u nich nutná přítomnost ovládacího mechanismu.¹³ Tyto loutky se pak nadále dělí podle způsobu vedení, který je uveden níže v této kapitole.

Naopak u loutek nefigurativních se jedná o viditelný a ovladatelný předmět, který se loutkou stává až prostřednictvím akce. Podle Tománka může být nefigurativní loutkou doslova cokoliv. Tím, že herci některému předmětu propůjčí některé vlastnosti loutky, předmět se tak stane jednající postavou. Kupříkladu deštník, propůjčíme-li mu hlas, dáme mu tím "člověčí"¹⁴ vlastnosti. Pak může deštník vystupovat v rovnocenném vztahu s herci.

Mezi nefigurativní loutky se pak řadí i mechanizační prostředky. Různá soukolí, jevištní technika, dekorace i veškerý předmětný arzenál na jevišti mají potenciál stát se loutkou. I celá jevištní scéna se může stát přímo jednající postavou.¹⁵

¹² Blecha, Jirásek, 2008, s. 17

¹³ Pavlovský a kol., 2004, s. 165

¹⁴ Tománek, 2006

¹⁵ Tománek, 2006, s. 124: "V představení Dračí kámen (naivní divadlo Liberec) zastupovala pohyblivá scéna postavu draka. Nezabývala se funkcí popisu prostředí (místa děje), ale svým pohybem a atmosférou vlastně hrála draka, neustále přítomné nebezpečí."

Loutkou se však může stát i sám herec. Prostředkem transformace herce v loutku je maska. Ta se projevuje od divadelního líčení až po úplné zahalení postavy. Aby maska nevypadala směšně, či neztrácela svůj smysl, herec musí své jednání a pohyby podřídít jejímu charakteru.¹⁶

V inscenaci *Samota* (polského Divadla loutky) je hlavní postavou člověk, který trpí amnézií. Žije v psychiatrické léčebně a za pomoci různých věcí, které mu lékaři podsouvají, se snaží rozpomenout si na svůj předešlý život. Tyto věci v něm vzbuzují představy, vzpomínky, evokují *identitu*. Tento člověk však není svým vlastním pánem. Je takřka nemožnou, je pacientem na psychiatrii, po těle má všude obvazy. Jeho rozpomínání vizualizují loutkoherci, kteří mu postupně odmotávají obvazy a zároveň jej na ně zavěšují. Až je ve stejné situaci, jako marioneta na nitích. Po "vyléčení" amnézie, po rozmotání posledního obvazu z obličeje, herec opouští scénu jako loutka.¹⁷

Dále je možno dělit loutky podle materiálu, použitého na výrobu, podle velikosti, podle místa i času vzniku, podle fyziognomie a podle způsobu vedení loutky. Pro tuto práci jsme vybrali poslední dvě rozdělení.

1. Dělení podle fyziognomie:¹⁸

- Plastické
- Plošné
- Kombinované (reliéfní)

2. Dělení podle způsobu vedení:¹⁹

- Loutka vedení zespoda (spodová loutka)
 - Maňásek
 - Javajka
 - Spodová marioneta
- Loutka vedená shora (závěsné loutky)
 - Marioneta na drátě
 - Marioneta na nitích

¹⁶ Tománek, 2006

¹⁷ Makonj, 2007

¹⁸ Blecha, Jirásek, 2008

¹⁹ Tománek, 2006

- Loutka vedená zezadu
 - Manekýn
 - Stínohra
- Zvláštní loutky
 - Přilbové
 - Krosnové
 - Tyčové - obří
 - Papírové ploché loutky
 - Vodní loutky

1.4 Loutka v kontrapunktu i symbióze s loutkohercem

Vzájemná spojitost mezi loutkou a loutkohercem je navýsost logická. Jedno by nemohlo existovat bez druhého. Anebo je toto tvrzení nepravdivé?

Abychom mohli popsat vztah mezi loutkou a loutkohercem, měly bychom začít od člověka, který má první kontakt s loutkou, a to od jejího stvořitele. Stvořitelem zde však není zamýšleno bytí samo o sobě, ve smyslu Boha. Je jím člověk, řezbář, který z kusu dřeva vytvoří postavu loutky. Samozřejmě se může jednat i o zcela jiný materiál, jako například, molitan, plyš, polystyren, apod. Řezbář tak vytvoří samostatně nehybnou, neživou schránku. Tímto není zamítnut fakt, že z člověka při práci přechází energie do díla, které tvoří.

Ale tato energie nemá co dočinění s hybností loutky. Dává jí pouze potenciál pohybu. Skutečným hybatelem je loutkoherce, či loutkovodič. Ten svým hlasem propůjčuje loutce duši, svými pohyby umožňuje pohyby i loutce. "Odtud jsou maňásci tak vitální, prudcí, neposední, marionety snové, vznášející se, oddané - zatímco v hůlkových loutkách jako by se spojilo obojí."²⁰ Při tomto procesu se stírá hranice mezi loutkohercem a loutkou. Stanou se jedním divadelním činitelem - jevištní postavou. Neboť jevištní postava se skládá ze dvou rovnocenných prvků: z loutky, jakožto vizuálního prvku a z herce, který realizuje aktualizující význam sémiotický.²¹ Základem jejich vztahu by mohla být jejich stejnost a zároveň jinost - "živé" herectví a "mrtvá" loutka²².

²⁰ Siegel in Niculescu, 1966

²¹ Etlik in Jurkowski, 1997

²² tamtéž

Abychom se tímto vztahem mohli zabývat důkladněji, budeme se držet loutkohereckých kategorií podle Makonje. Rozdělení je následující:²³

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

První kategorie se váže ke klasickému pojetí loutkového divadla, kdy loutkoherce není vidět a je pouze animátorem loutky. Ta má tak výsadní postavení, je jediná na jevišti, soustředí se na ní všechna pozornost. Tento typ je u nás stále velmi rozšířený.

V druhé kategorii už loutkoherce vystupuje viditelně na jevišti s loutkou. Avšak v tomto případě je taková činnost bezvýznamná. Pokud loutkoherce hraje s loutkou, tak, jako by nebyl vidět, nejedná se o smyslovou spolupráci, jde pouze o jiný technologický postup.

Pakliže loutkoherce koexistuje s loutkou, jejich společná viditelnost je motivačně vázána a jejich součinnost přináší i jiné významy, má loutkoherce své právoplatné viditelné místo na jevišti společně s loutkou.

Kontrast mezi loutkou a loutkohercem pramení z jejich odlišných podstat. Loutkoherce je pln člověčenství, zatímco loutka se vyznačuje loutkovitostí. Tyto dvě složky spolu krásně kooperují, navzájem se doplňují a zároveň se vůči sobě vymezují.

Abychom dosáhli určité jevištní symbiózy, musíme respektovat jednak člověčenství, tak loutkovitost. V tomto procesu dojde k jisté deformaci obou složek, k redukci lidství ve vztahu k hmotnému materiálu loutky, aniž by ho ovšem loutkoherce zcela pozbyl.²⁴ Svoboda jednoho činitele nesmí být na úkor činitele druhého.

²³ Makonj, 2007, s. 56

²⁴ Makonj, 2007

Také bychom chtěli poukázat na zajímavý fakt, že v Makonjově rozdělení divák nehraje vůbec žádnou roli. Avšak mnoho autorů, kteří mají zkušenosti s loutkoherectvím, autorku textu nevyjímají, tvrdí, že loutkoherec sám může být jediným divákem. Neboť vidí, co loutka na jevišti dělá, jak se prochází, kroutí hlavou, sleduje její gesta.

Závěrem bychom se otřeli o změnu terminologie. Vytrácí se totiž dlouho používaný a ustálený pojem loutkář, i loutkoherce, a objevuje se více neutrální označení performer. Ale performer nehraje, existuje. Svým způsobem se stává animátorem.²⁵

V této kapitole jsme nastínili to, co se může pod názvem loutka skrývat. Etymologicky jsme definovali pojem, a rovněž jsme se podívali na její evoluci. Dále jsme se zaobírali definováním loutky. Vyjmenovali jsme jednotlivé druhy loutek a na konec jsme se věnovali vztahu loutky a loutkoherce.

²⁵ Makonj, 2007

2 Loutkářství

Již jsme se v historii loutky dozvěděli, kam až sahá její původ a nesčetné možnosti jejího využití v průběhu dějin. Nyní je nutné zasadit loutku do jejího současně nejrozšířenějšího prostředí. Proto se budeme zabývat fenoménem loutkového divadla.

Zprvu se soustředíme na loutkové divadlo, jako takové. Budeme definovat tuto oblast, a abychom jevu mohly porozumět, musíme se věnovat jeho historii. Jelikož loutkové divadlo se nezrodilo v zemi české, a ani nelze s jistotou říci, kam jeho původ náleží, je tedy nutné ho zasadit nejen do historie našeho území, ale i do celkového evropského obrazu. Avšak detailněji se samozřejmě budeme věnovat loutkovému divadlu na českém území, projdeme si jednotlivé etapy z českého loutkářství.

2.1 Loutkářství jako divadelní jev

Loutkové divadlo je míšencem zrozeným z komplexního a organického splynutí dvou umění: představitivého a zobrazivého.²⁶ Spojuje se v něm vícero řemesel, jako malířství, řezbářství, sochařství, herectví atd. Je druhem i žánrem divadla.

Hlavním vyjadřovacím prostředkem jsou loutky, které musí zobrazovat určité bytosti, nebo přímo postavy. To je však jediné omezení, protože v loutkovém divadle můžeme vidět všechny druhy a žánry divadla jako operu, balet, tanec, pantomimu, muzikál, apod.²⁷

Stěžejní rys loutkového divadla je pak rozdělená interpretace. Hrající loutky jsou vedeny loutkovodiči. Ti, pokud je zároveň i mluví, stávají se loutkoherci. Ale jejich hlas může zprostředkovat i jiná osoba, tzv. mluvič, nebo může jít o reprodukováný hlas z playbacku.²⁸

Zajímavostí je pak zpětná vazba od diváků, která je pro loutkovodiče, mluviče a loutkoherce často zprostředkována pouze akusticky.

²⁶ Koroljov in Niculescu, 1966

²⁷ Pavlovský a kol., 2004

²⁸ Pavlovský a kol., 2004

2.2 Dějiny loutkového divadla

Historie loutkového divadla je velice obšírná. Evropské loutkové divadlo má své prameny v lidových obřadech, svátcích, slavnostech a zvycích pohanského původu, jako zimní a letní slunovrat, zemědělská magie a podobně. V průběhu času se různě modifikovala jeho funkce, od prvních rituálních obřadů, přes církevní a světské divadlo až do současné podoby institucionalizovaného dramatického umění. Stejně jako se měnila funkce, ani podoba, či jeho pozice nebyla stále stejná.

Výrazné ovlivnění přišlo od antických kočovných mimů, kteří putovali přes evropské země, a z jejich tvorby přecházela inspirace ke středověkým umělcům. Ti používali loutky jako ilustrace ke svým příběhům. Ve středověku byly poměrně rozšířené loutky "a la planchette", loutky na prkénku.²⁹ Tyto loutky byly rozpohybovány z boku loutkoherci, kteří nebyli skryti za kulisami, ale animovaly loutky naprosto viditelně. Tématy představení byly hlavně příběhy z hradů a zámků³⁰, týkaly se převážně soubojů, turnajů a bitev.

Ke konci středověku se začaly objevovat malé přenosné oltáře - retabla, které pocházely z románských zemí.³¹ Retabla mívala povětšinou náboženskou tematiku a jejich animaci prováděl jeden loutkoherec za pomoci kolesového mechanismu, který uváděl do pohybu malé plastické figurky.³²

Z retabel se vyvinula podoba klasického jesličkového divadla, které je charakteristické svou poschod'ovou simultánní scénou a je stále možné ho spatřit ve východní Evropě.³³

Největší vliv na evropské loutkářství však měly marionety, které pravděpodobně pocházely z Číny. První doložená známka jejich výskytu v Evropě je z 16. století.³⁴ K jejich velkému rozšíření došlo téměř okamžitě. Na naše území se dostali prostřednictvím kočovných loutkářů z Anglie a Itálie.

²⁹ Magnin, 2005, s 41.

³⁰ Dubská, 2004

³¹ Dubská, Blecha, Jirásek, Magnin

³² tamtéž

³³ Blecha, Jirásek, 2008, Tománek 2006

³⁴ Dubská, 2004

2.3 Historie českého loutkářství

V historii českého loutkářství se tradičně vydělují tři období.³⁵ První se nazývá etapa kočovných marionetářů. Její počátek se datuje přibližně od poloviny 18. století, kdy zároveň začínají dějiny českého loutkářství, a končí na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Další období se vyznačuje velkým vzrůstem ochotnických divadel, vznikají mnohá rodinná loutková divadélka a nazývá se etapou ochotnických loutkářů. Přibližně kolem roku 1949, v období velkých politických změn na našem území, se formuje třetí a dosud trvající etapa institucionalizovaných divadel. Ačkoliv ochotnické divadelnictví nevymizelo, vedoucí pozici zaujímají kamenná profesionální divadla.

2.3.1 Etapa kočovných marionetářů

Počátek loutkového divadla v Čechách, Moravě i Slezsku byl podnícen kočovnými kejklířskými skupinami, které putovaly přes naše území. Převážně se jednalo o anglická, francouzská, či italská umělecká seskupení. Právě díky nim se u nás ponejvíce rozšířil druh loutek ovládaných shora - marionety - které lákaly publikum svojí iluzivností a antropomorfním vzhledem. Ale hlavní vliv na místní rozvoj loutkového divadla měly skupiny z germánských zemí.

Německý divadelní žánr *haupktace* vysoce ovlivnil směr vývoje zdejších umělců. Přejali obhroublý styl vyjadřování, vysoce typizované osobnosti, afektovanost, jednání bez motivace, epické promluvy a celkově byla jejich představení více zaměřena na efekt, než na hodnotnou výpověď.

První ryze čeští loutkáři se objevili až v poslední třetině 18. století. Nejstarší dochovaný záznam je o loutkáři Janu Brátovi z Náchodu z let 1775 - 1776.³⁶ V osmdesátých letech 18. století mají svůj počátek velké loutkářské rody, jako jsou Kopečtí, Maiznerové, Dubští, Kočkové, Malečtí... Veřejností byli nazýváni komediáři, loutkoherci, pimprláky i pimpuškáři.³⁷

³⁵ Blecha, Jirásek, 2008

³⁶ Dubská, 2004

³⁷ Blecha, Jirásek, 2008

Loutkářské řemeslo se dědilo z generace na generaci. Vyznačovalo se poměrně velkou rigiditou a malou proměnlivostí. Hrál se povětšinou v malých městech, neboť impresářiové ze stálých divadel vypudili kočovné divadelníky z měst, protože byli levnější a tvořili tak velkou konkurenci.

2.3.2 Etapa ochotnických loutkářů

Ochotnická divadla mají určující smysl v první polovině 20. století. Mezi veřejností se těší veliké oblibě, jsou zdrojem dobré zábavy i vzdělání. Naopak církev shledává toto divadlo za příliš smyslné, nemravné a prostopášné. Ani u profesionálních umělců nenajdou ochotníci zastání, protože je považují za konkurenci. Avšak význam profesionálního divadla i ochotnického divadla je rovnocenný.

V této době vzniká **fenomén rodinného loutkového divadla**.³⁸ V jeho zrodu zprvu stálo několik upřímných, nacionálně motivovaných loutkářských nadšenců. Ti si podomácku vyrobili své loutky a stolní loutková divadla. Popularita takovýchto divadel vedla k průmyslově vyráběným stolním loutkovým divadélkům.

Amatérské divadlo se postupně vyhraňovalo jako divadlo pro děti. Pohádka zažívá svou renesanci. Mimoto začalo loutkové divadlo mít sklon poučovat a vychovávat. Panovala zde snaha jej transformovat z umění na pedagogickou pomůcku. Ve dvacátých letech vznikají stovky spolkových a školních loutkových divadel, které si buďto nechaly loutky vyrobit, nebo je podědili po jednom z vysloužilých loutkářů. I ráz divadla se mění, už není jen jarmareční atrakcí, ale stává se divadlem v pravém slova smyslu.³⁹ Vzniká nový reformní směr, kde najdeme hodnotnější a variabilnější náměty.

Postupně se rodila myšlenka legitimizace loutky a loutkového divadla jako právoplatného a rovnocenného umění. Za touto ideou stojí zejména dr. Jindřich Veselý, který je klíčovou osobností v boji loutky za nezávislost. Jako reakce na tuto snahu vznikají nové instituce, jako dodnes věhlasný časopis Český loutkář, či mezinárodní organizace UNIMA.

³⁸ Blecha, 2009

³⁹ Blecha, Jirásek, 2008, s. 130

Loutky tak přitahují pozornost mnoha umělců, sochařů a malířů, vyznávajících různé umělecké slohy a často tvořících protikladným stylem, kteří díky vzájemné spolupráci vytvářeli nové a velice zajímavé podněty pro vývoj loutkového divadla. "Tento umělecký kvas zrodil nové loutkové divadlo, ve kterém se realismus proplétal v překvapujícím celku s psychologismem, symbolismem, impresionismem a nakonec i expresionismem."⁴⁰

Přelom nastává ve dvacátých letech dvacátého století, kdy se pod vlivem avantgardy mění náhled na loutku. Přestává být jen zástupcem lidského bytí, je samostatným hereckým činitelem, výtvarným artefaktem. V tomto období se rodí dvě nejznámější české loutky výtvarníka Josefa Skupy - Spejbl a Hurvínek.

2.3.3 Etapa profesionálních (institucionálních) loutkových divadel

Veškerý vývoj je kulturně podmíněn, ani divadlo nemůže být výjimkou. Na pozadí politických změn v České republice se formuje nová etapa loutkového divadla. V roce 1948 byl vydán divadelní zákon, který postavil loutkové divadlo do rovnocenné řady mezi ostatní druhy divadla.⁴¹ Loutkové divadlo je tak poprvé v dějinách uchopeno do právních norem a dává tak možnost vzniku řadě institucionalizovaných divadel.

Padesátá léta v loutkovém divadle jsou obdobím velkých přeměn. Od vysoce stylizovaných postav s nádherně výtvarně zpracovaným prostředím se nyní tíhne k realistickému zobrazování. Rovněž marionety nejsou, poprvé v historii českého loutkářství, ve středobodu loutkového dění. Na jejich místo přichází javajky, výdobytek Sovětského svazu. Taktéž se zakládá Ústřední loutkové divadlo, které určuje vývoj divadel v zemi.

Vzniká nový typ loutkového divadla - černé divadlo. Herci a loutkoherci jsou oděni v černých barvách a nasvíceny jsou pouze předměty, či loutky, které mají v představení hlavní roli. Mění se i vzhled klasického loutkového divadla. Technickou konstrukci, která vyhovovala marionetám ovládaným shora, nahrazuje javajková "vana".⁴² Ruší se úzký akční pruh loutkového jeviště, loutkám se nyní umožňuje pohyb do šířky, hloubky i výšky celého jeviště.

⁴⁰ tamtéž, s. 212

⁴¹ Blecha, Jirásek, 2008

⁴² Malíková in Dubská, 2012

V rámci všeobecného uvolnění šedesátých let se do loutkových divadel navrací marionety, maňásci a přibývají i totemické loutky a manekýni. Loutkové divadlo se začalo členit podle věkových skupin, už nebylo převážně pro děti, ale i pro dospělé. Velkou změnou však bylo odhalení loutkovodiče, nejen jako animátora loutky, ale později i jako jejího partnera. Zmizelo iluzivní vedení loutky a tzv. odkryté vedení se stává téměř manýrou⁴³

Ale ani ochotnické divadlo neztrácí na své popularitě. V osmdesátých letech narůstá důležitost ochotnických přehlídek, které mají své jméno dodnes - Jiráskův Hronov, či Loutkářská Chrudim. Inspiraci v loutkovém divadle, hledají i tvůrci animovaných filmů jako například Jan Švankmajer a Jiří Trnka.

Závěrem bychom mohli konstatovat, že v současné době již loutkové divadlo nestaví svá představení především na výpovědi hodnotné, nýbrž na výpovědi výtvarné. Stávající technické vymoženosti umožňují takřka magické scénérie divadelních představení.

V této kapitole jsme si uvedli, jak rozmanitou minulost má za sebou loutkové divadlo. Bylo zrcadlem společnosti, ale i králičí norou, skrz kterou se dalo vstoupit do krásné říše za zrcadlem. I dnes můžeme jít na loutková představení, která v sobě různou měrou kombinují odkaz ochotnických loutkářů a moderní pojetí loutky.

⁴³ Malíková in Dubská, 2012, s. 133

3 Komunikace

Jak vyplývá z názvu této práce, musíme věnovat alespoň jednu kapitolu komunikaci. Stejně jako u loutky ukážeme původ slova komunikace, ukážeme si její definice a možné dělení na druhy. Dále se soustředíme na proces komunikování mezi dvěma a více objekty, přičemž se zaměříme na účel i způsob komunikování. Jelikož praktická část této práce se týká výzkumu komunikace prostřednictvím loutky, v závěru této kapitoly se budeme věnovat komunikačnímu procesu v divadle.

Slovo komunikace má kořeny v latinských výrazech *communicatio*, což znamená vespolečné zúčastnění a *communicare*, které se překládá jako činnost, které dělá něco společným a která něco sdílí.⁴⁴

Jak vyplývá z významu slova, činitelé komunikace ji vždy spoluvytvářejí, mohou do ní přispívat svými poznatky a postoji, a zároveň jsou jejím neoddělitelným elementem. Není to tedy jen proces šíření informace, ale i reakce při jejím předávání a odezva na obsah sdělení.

Jak uvádí Moscovici (in Vybíral) komunikace je "proces vytváření významu mezi dvěma nebo více lidmi"⁴⁵. Sdílená informace získává hodnotu až při přenosu sdělení, které na začátku procesu může být nevýznamnou zprávou, či pouhou představou. Komunikace je tedy i prostředkem, jak poskytnout informaci důležitost, význam.

Jako nejucelenější definice komunikace se nám jeví vymezení od Laswella v doplnění Z. Vybírala; "Kdo říká *co*, jakým *kanálem*, ke *komu*, s jakým *účinkem*, *proč* a s jakým *záměrem*."⁴⁶ V této definici jsou obsaženy všechny složky komunikace a zároveň je na všechny dán důraz.

Veškeré komunikování je zároveň vědomým i nevědomým ovlivňováním toho, kdo přijímá informaci.⁴⁷ Na tomto faktu staví i složení divadelního představení, které má v divákovi navodit kýžený pocit. Vědomá manipulace s příjemcem je podstatou uměleckých počinů.

⁴⁴ Vybíral, 2005

⁴⁵ Moscovici in Vybíral, 2005, s. 27

⁴⁶ Lasswell, Vybíral in Vybíral, 2005, s. 27, 28

⁴⁷ Vybíral, 2005

Komunikace, jako jakákoli jiná sociální interakce, je determinována jejími účastníky, kteří se na ní podílí. Jedná se především o jejich mentální reprezentaci, kde se odráží jejich postoj k sobě sama i k druhým.⁴⁸

3.1 Význam komunikování

Prvotní funkce komunikace je kontaktovat se s příjemcem. Jakmile je toto spojení navázáno, může dojít k předání informace.

Každé sdělení by mělo mít svůj účel a smysl. U komunikace je účelem především poskytnutí informací, které mají za cíl dostat se k příjemci, a jejich zpracování a pochopení příjemcem. Aby toho bylo dosaženo, zpráva musí příjemce zaujmout, musí na sebe upoutat pozornost. To klade veliké nároky na formu sdělení.

Smysl komunikace pak nalezneme v její funkci. Tu Vybíral⁴⁹ rozdělil do pěti základních komunikačních okruhů: informovat, instruovat, přesvědčit, vyjednat, domluvit se a pobavit. Jednotlivé oblasti se mimovolně překrývají, přičemž je nutno podotknout, že každá informace k něčemu instruuje.

3.2 Složky komunikace

Komunikaci můžeme primárně rozdělit na dvě složky: verbální a neverbální. Obě koexistují současně, navzájem se doplňují a tvoří tak jednotný celek.

Verbální komunikace je tvořena širokou škálou hlasového projevu, nejen mluvenou řečí. Liší se podle prostředí, ve kterém komunikujeme. Jinak hovoříme ve společnosti složené výhradně jen z žen či mužů, v rodinném kruhu, v práci, nebo s přáteli.

Neverbální komunikace je široká oblast toho, co signalizujeme buďto samostatně, nebo jako slovní doprovod. Řadí se sem gesta, pohyby hlavou a dalšími částmi těla, výraz tváře, mimika, celkový postoj těla, a jeho pozice v prostoru, oblečení, doplňky a celkový fyzický vzhled člověka.⁵⁰

⁴⁸ Vybíral, 2005

⁴⁹ tamtéž

⁵⁰ tamtéž

Výjimkou v neverbální komunikaci je gestikulace, která má svoji vlastní syntax. Gesta zároveň mohou naprosto nahradit mluvenou řeč. Jako doprovod k mluvené řeči tvoří její ilustraci.⁵¹

3.3 Způsoby komunikace

Již jsme si vyčlenili dělení komunikace na dva primární druhy - verbální a neverbální. Díky tomu jsme získali základní přehled o jednotlivých elementech tvořící komunikaci. Nyní je na řadě popsat způsoby komunikace. Pro tento přehled jsme opět čerpali z knihy Psychologie komunikace od Z. Vybírala.

Jako první je nasnadě rozdíl mezi digitální a analogovou komunikací. Digitální komunikace je nejčastěji verbálního charakteru, je tak možné převést ji do znakové podoby. Při takové transkripci zůstane srozumitelně zachovaný obsah. Oproti tomu analogová komunikace obsahuje především neverbální složku. Díky tomu je transkripce velice obtížná nebo přímo nemožná. Analogová komunikace má podobu zvuku, pohybu, obrazu, pachu či doteku.

Velký rozdíl je v komunikaci komplementární a symetrické. U první zmíněné jde o soulad mezi oběma komunikujícími partnery. Jeden mluví, druhý poslouchá, první se ptá, druhý odpovídá. Zatímco u symetrické komunikace se její aktéři chovají podobně. Oba musí mít poslední slovo, při výměně názorů oba požadují, aby ustoupil ten druhý apod.

Odlišnost je také mezi synchronní a asynchronní komunikací. Synchronní komunikace přirozeně cirkuluje, oba komunikující partneři jsou zároveň příjemci i poskytovatelé informace. Jedná se především o verbální rozhovor tváří v tvář, nebo rozhovor prostřednictvím moderních komunikačních technologií, jako například telefonický hovor, či chat. Asynchronní komunikace vykazuje charakteristickou časovou prodlevu mezi střídáním rolí obou komunikujících partnerů. V praxi jde především o elektronickou či běžnou poštu.

⁵¹ Vybíral, 2005

Jako poslední duální dělení uvedeme rozdíl ve vztahu k obsahu sdělení ve směru k adresátovi. První způsob pracuje pouze s přenosem informací. Emoční zabarvení je přítomno pouze ve vztahu k tématu, nikoliv k příjemci informace. Není tedy účelem vytvoření vztahu mezi komunikujícími. U druhého způsobu je emoční zabarvení v komunikaci přítomno i ve vztahu k adresátovi. Předání informace se pak odehrává ve vícero rovinách.

3.4 Komunikační proces v divadle

*V divadle jde právě o to, že herec - dramatická postava, jednající a mluvící v určitých scénických podmínkách, určených dramatickým textem, režijním a výtvarným pojetím - sděluje divákům určité obsahy.*⁵²

Nejprve bychom měli naznačit, v čem je divadelní komunikace odlišná od běžné. Hlavní rozdílem je fakt, že v životě si člověk může vybrat z nekonečného množství podnětů okolo něj. Jeho výběr je podmíněn jeho aktuálními potřebami, zájmy.

Zatímco v divadle je jeho vnímání selektivní.⁵³ Celé představení je s pečlivostí složeno tak, aby divákovi nabídlo podněty v přesném pořadí za sebou a navodilo tak u něj kýžený dojem. Divadlo pracuje převážně skrz dva hlavní smyslové kanály - optický a akustický.⁵⁴ Oba se mohou spolu doplňovat, ale zároveň spolu mohou být v opozici. Ale společně, i když spolu zdánlivě nekooperují, jsou nositeli informací směřujících k divákovi.

Vysílatelem informací k divákovi však není pouze herec, nebo skupina herců, která hraje a jedná, vysílatelem - ať přímým nebo nepřímým, zjevným nebo skrytým - jsou všichni umělci a techničtí pracovníci zúčastnění na představení.⁵⁵

Umělecká řeč je řečí dramatických činů.⁵⁶ Využívá přitom náznakové a obrazné vyjadřování, spočívá v přeneseném lidském jednání a chování.

⁵² Maydl, 1974, s. 45

⁵³ Maydl, 1974, s. 53

⁵⁴ Maydl, 1974, s. 49

⁵⁵ Hořínek, 2008

⁵⁶ Hořínek, 2008

Mezi hercovy hlavní výrazové prostředky patří řeč, pohyb, gestika, tanec, či zpěv. Doplněním celkového obrazu jsou scénické vizuální a auditivní projevy. Mezi ně patří rekvizity, masky, loutky (pokud neslouží jako zástupci herců), kostýmy, osvětlení, hudba, zvuky a celý jevištní prostor. Všechny tyto prvky tvoří paralelní zprávy⁵⁷, které působí na diváka. Ten tyto zprávy vnímá, zpracovává, chápe je a reaguje na ně.

Jeviště však není jediným poskytovatelem vjemů, na diváka působí další determinanty odehrávající se v hledišti. Jde o atmosféru mezi diváky navzájem. Často jde totiž o náhodnou skupinu různého sociálního postavení, věku, pohlaví, vzdělání i temperamentu. V hledišti, může dojít ke zkreslení vjemů vinou komunikačního šumu. Jde především o viditelnost toho, co se na jevišti odehrává, jak srozumitelně herci mluví a především jak velkou pozornost věnuje divák tomu, co se na jevišti děje. Dalším faktem ovlivňující zážitek z představení je i vzdálenost diváka od pódia - buďto přílišná blízkost, či naopak.

Komunikace je proces obousměrný, hlediště i jeviště jsou aktivními aktéry. Herec musí sledovat obecenstvo a reagovat na něj. Je nutné, aby přizpůsobil rytmus a tempo jevištního dění v závislosti na reakci diváků. Zpětná vazba u divadla je složitá, herec je víceméně odkázán na intuici - jediné tak může poznat, zda diváci soustředěně naslouchají, nebo mlčky trpí do konce hry. Z hlediště se však kromě mlčení může ozývat smích, výkřiky dojetí, vzlykání a podobně. Výjimku pak tvoří loutková představení, kde je loutkoherce, pokud je schován za kulisami, odkázán pouze na auditivní reakci diváků.

V poslední kapitole teoretické části práce jsme se věnovali komunikaci. Kromě základní definice problematiky jsme se zabývali významy komunikace v běžném životě. Charakterizovali jsme verbální a neverbální složku komunikace, a tyto poznatky jsme využili v popisu jednotlivých způsobů komunikace. Jako poslední jsme popsali, jak vypadá komunikační proces v divadle, kdo a co všechno jej tvoří. Touto poslední kapitolou bychom uzavřeli teoretickou část práce a zároveň ji využili jako hlavní pojítka s praktickou částí.

⁵⁷ Maydl, 1974

PRAKTICKÁ ČÁST

V této části práce budeme zkoumat, jak již vypovídá název, komunikaci prostřednictvím loutky. V práci bylo využito kvalitativního výzkumu, protože nejvíce vystihuje podstatu daného šetření.

Výzkumník, který pracuje s kvalitativním výzkumem, se spolupodílí na procesech, které zkoumá. Určitým způsobem na nich participuje, ovlivňuje je a sám je jimi ovlivňován.⁵⁸ Toto uvědomění odhaluje fakt, že i když objektivita je iluzorní pojem, výzkumník se přesto snaží o co nejmenší míru subjektivity.

⁵⁸ Miovský, 2006

4 Cíle výzkumu

Hlavním cílem výzkumného šetření je potvrzení výzkumného problému, zda je komunikace snazší prostřednictvím loutky. Jedním z parciálních cílů je sledování, skrz kterou loutku se loutkoherci komunikuje nejsnáze a naopak, skrz kterou je komunikace nejnáročnější. Jak již bylo zmíněno v teoretické části práce, loutkoherce má s loutkou určitý vztah. V rámci výzkumu ho musíme brát na vědomí, proto se jím také budeme zabývat.

Divadelní komunikace není jednosměrný proces, tudíž je nasnadě věnovat se oběma stranám komunikačního procesu. Další parciální cíl je tedy pozorování odezvy diváků, v tomto případě u dětí předškolního věku. U nich budeme zkoumat hlavně ochotu komunikovat s loutkou a popřípadě, s kterou loutkou komunikují nejraději, nejsnadněji. Jejich reakce však budeme zkoumat z pozice loutkoherce, neboť právě on je iniciátorem komunikačního procesu.

4.1 Výzkumné otázky

V souladu s cíly práce jsou koncipovány následující výzkumné otázky:

1. Je komunikace snazší prostřednictvím loutky?
2. Skrz jakou loutku se komunikuje nejsnáze?
3. Skrz jakou loutku se komunikuje nejhůře?
4. S kterou loutkou děti ochotně komunikují?
5. S kterou loutkou děti komunikují nerady, nebo nekomunikují vůbec?

5 Použité metody

V této kapitole popíšeme metody, které byly použity jako podklad pro kvalitativní výzkum v práci. Základní metodologickou příručkou je pak kniha od M. Miovského: Kvalitativní výzkum a metody v psychologickém výzkumu.

5.1 Metodika výběru

V rámci výzkumu byla použita metoda prostého záměrného (účelového) výběru. Tento způsob pracuje s výběrem osob, které mají určité schopnosti, dovednosti a vlastnosti. Na základě předem stanovených kvalit se z majority vyčlení jedinci, kteří splňují daná měřítka a jsou svolní účastnit se výzkumu.

5.2 Charakteristika výzkumného vzorku

Pro výzkum bylo vybráno deset lidí, kteří mají zkušenosti s loutkoherectvím. Vzhledem k úzkým vztahům, které má autorka výzkumu s divadlem Drak v Hradci Králové a s Loutkovým Divadlem Kozlík z Trusnova, byly právě tyto dva soubory vybrány jako výchozí bod pro hledání účastníků výzkumu.

Výzkumu se zúčastnilo osm žen a dva muži. Jejich věkové rozmezí je od dvaadvaceti do osmatřiceti let. Ani jeden účastník výzkumu nemá vystudované herectví. Naproti tomu učitelství studuje, či studoval, každý z nich. Všichni zúčastnění mají alespoň dvouletou zkušenost s loutkovým divadlem pro děti v rozmezí od tří do šesti let. Každé interview trvalo přibližně čtyřicet minut.

5.3 Získávání dat

Pro postup získávání dat v tomto výzkumu byla zvolena **metoda moderovaného rozhovoru**.

Interview obecně je definováno jako "rozhovor, který je moderovaný a prováděný s určitým cílem a účelem výzkumné studie."⁵⁹ Rozhovor je obvykle uskutečňován s jednou osobou, tak je tomu i v tomto výzkumu.

⁵⁹ Miovský, 2006, s. 156

Důležitou součástí interview je pozorování, které od něho nelze oddělit.⁶⁰ Je nemožné provést kvalitní rozhovor bez toho, aby tazatel vnímal a reagoval na podněty přicházející od tázané osoby.

Průběh rozhovoru i jeho celkový výsledek ovlivňuje celá řada faktorů. Řadí se mezi ně prostředí, kde se interview odehrává i denní doba, která by měla být zvolena tak, aby co nejvíce vyhovovala tázanému. Nelze opomenout i samotného tazatele. Jeho chování během rozhovoru, vzhled, věk, pohlaví a jeho další vlastnosti mohou výrazně působit na průběh rozhovoru.

Interview můžeme rozdělit podle míry strukturace do tří základních skupin: nestrukturované interview, polostrukturované (semistrukturované) interview a strukturované interview.⁶¹

Pro tento výzkum byl vybrán polostrukturované interview, protože v sobě výborně kombinuje prvky strukturovaného i nestrukturovaného rozhovoru. Na základě předem připravených otázek se výzkumník může přizpůsobit tázanému. Může měnit pořadí otázek, ale je pevně dáno tzv. "jádro interview, což je minimum témat a otázek, které má tazatel za povinnost probrat."⁶²

5.4 Analýza získaných dat

Při analýze získaných dat využíváme **deskriptivní přístup**, jež chápeme jako "základní bázi, z níž vycházíme a k níž se zpětně při interpretaci vztahujeme."⁶³

Jako dílčí postup analýzy kvalitativních dat byla zvolena **metoda vytváření trsů**. Tento postup slouží k seskupení výroků do skupin - trsů - dle určitých znaků. V našem případě budeme sledovat podobnost výroků obsažených v rozhovorech.

⁶⁰ Miovský, 2006, s. 156

⁶¹ Miovský, 2006, s. 157

⁶² Miovský, 2006, s. 160

⁶³ Miovský, 2006, s. 221

Jako druhý postup byla vybrána **metoda kontrastu a srovnávání**. Tato technika nám umožní odlišit jednotlivé fenomény, které v sobě skýtají mnoho podobností, ale v určitém kontextu se mohou projevovat rozdílně.⁶⁴

⁶⁴ Miovský, 2006, s. 233

6 Výzkumné šetření

Tuto kapitolu rozdělíme do dvou tematických celků. První bude v přímé návaznosti na teoretickou část⁶⁵. V druhé části se budeme věnovat odpovědím na výzkumné otázky.

6.1 Vztah loutkoherce k loutce

V této kapitole si objasníme několik jevů, které ovlivňují vztah loutkoherce k loutce. V teoretické části jsme si ukázali, jak se na tento jev dívá odborná literatura. Po absolvování rozhovorů je nasnadě se tomuto jevu věnovat i v praktické části.

Jelikož není cílem práce zkoumat tento vztah, nebudeme se pokoušet obsáhnout celé spektrum možností, které nabízí. Věnovat se budeme pouze oblasti, kde se loutkoherce a loutka společně v tvůrčím procesu splynou - stanou se jevištní postavou. Toto propojení je velmi důležité, když je loutkoherce ztotožněn s loutkou, kterou hraje, postava se stane živou bytostí, se kterou divák může mluvit.

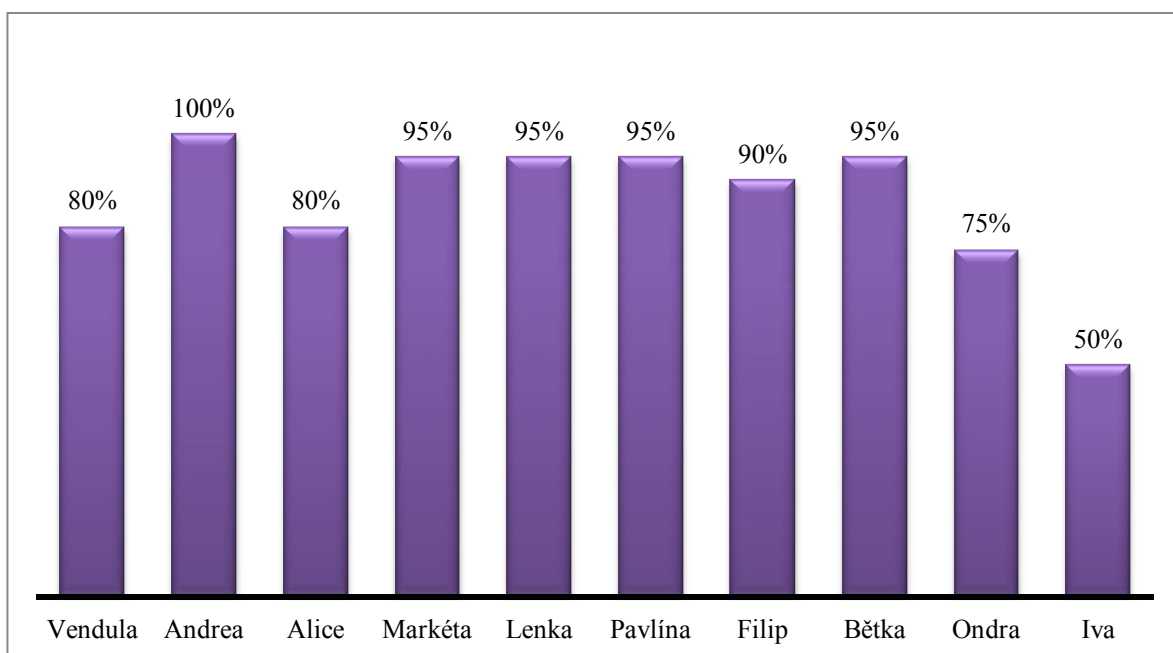
Na základě rozhovorů, jsme metodou vytváření trsů vydělili několik faktorů, které přímo ovlivňují vztah loutkoherce k loutce a tím i komunikaci s divákem. Těmito trsy pak jsou: *kladná postava*, *záporná postava*, *neměnný vzhled loutky* a *postava zvířete*. V jednotlivých skupinách dochází k určitým odlišnostem, které popíšeme na základě metody kontrastu a srovnávání.

U každého trsu provedeme stručnou deskripci toho, do jaké míry se loutkoherce ztotožňuje s jednotlivými kategoriemi. Pro lepší přehlednost uvedeme grafické znázornění pomocí grafů a tabulky.

⁶⁵ kapitola "1.4 Loutka v kontrapunktu i symbióze s loutkohercem"

I. Kladná postava

Graf č. 1



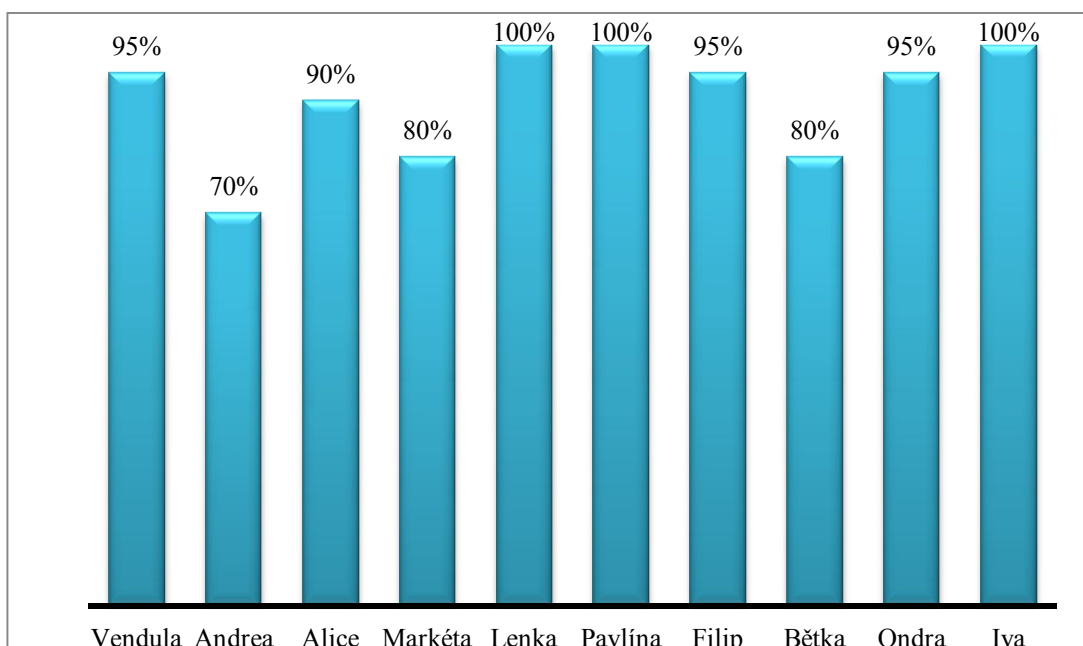
První trs je zaměřen na ztotožnění loutkoherce s kladnou postavou. Jak je vidět v grafu, jen Andrea uvádí, že schopná se plně vžít do pozitivního charakteru. Polovina loutkoherců udává schopnost ztotožnění nad devadesát procent. Všichni se shodují na tom, že ne vždy jsou v takovém emočním rozpoložení, aby toho docílili, ale ve většině případů se jim to povede a jsou pak schopni komunikace s diváky v přátelském duchu.

Tři lidé zůstávají v průměru, nijak zvlášť své důvody nekomentují, ale jsou veskrze stejné jako u skupiny nad devadesát procent. Rozdíl mezi nimi je tvořen odlišným charakterem a celkově jiným přístupem k divadlu. Nechtějí totiž za každou cenu splynout s loutkou, nadále ji vnímají jako externí prvek a sama sebe řadí spíše mezi jevištní techniku - jsou hlasem, co mluví, zpívá a křičí, jsou mechanickým strojem, který uvádí loutku v pohyb.

Pouze Iva zhodnotila míru ztotožnění pouze na padesát procent. Zdůvodňuje to tím, že se v kladných postavách těžko hledá, neví jak je správně uchopit.

II. Záporná postava

Graf č. 2



Do záporné postavy se plně dokážou vžít tři loutkoherci. Další čtyři připouští míru nad devadesát procent. Všichni se shodují na tom, že hrát zápornou postavu je baví více. Pavlína nejvíce vyzdvihuje záporné charaktery, zdůvodňuje to tím, že u záporných postav má mnohem větší možnost práce s hlasem, může se více odvázat. Její tvrzení, v různých obdobích, potvrzují i ostatní dotazovaní.

Téměř všichni loutkoherci se shodují na tom, že záporná role jim dává větší možnost roli upravovat podle aktuálního publika. U kladných rolí tomu tak není, takové postavy jsou a budou stále hodné, kdežto u rolí záporných si podle publika mohou zvolit, do jaké míry bude postava zákeřná, zlá. Markéta uvádí jako příklad postavu čerta. Pokud vidí, že jsou děti menší a bojácnější, změní hloubku hlasu a ze strašidelného čerta se stane hodný, ale důsledný pan Čert. (Příloha č. 2)

III. Neměnný vzhled loutky

Tabulka č. 1

	Vadí nejméně			Vadí nejvíce	
	1	2	3	4	5
Vendula	-	-	-	-	*
Andrea	-	-	*	-	-
Alice	-	*	-	-	-
Markéta	-	*	-	-	-
Lenka	-	*	-	-	-
Pavčina	*	-	-	-	-
Filip	*	-	-	-	-
Bětko	-	-	*	-	-
Ondro	-	-	*	-	-
Ivo	-	-	-	*	-

V tabulce č. 1 je za pomoci hvězdiček znázorněno, jestli loutkoherci vidí neměnný vzhled loutky jako překážku ke ztotožnění se s ní.

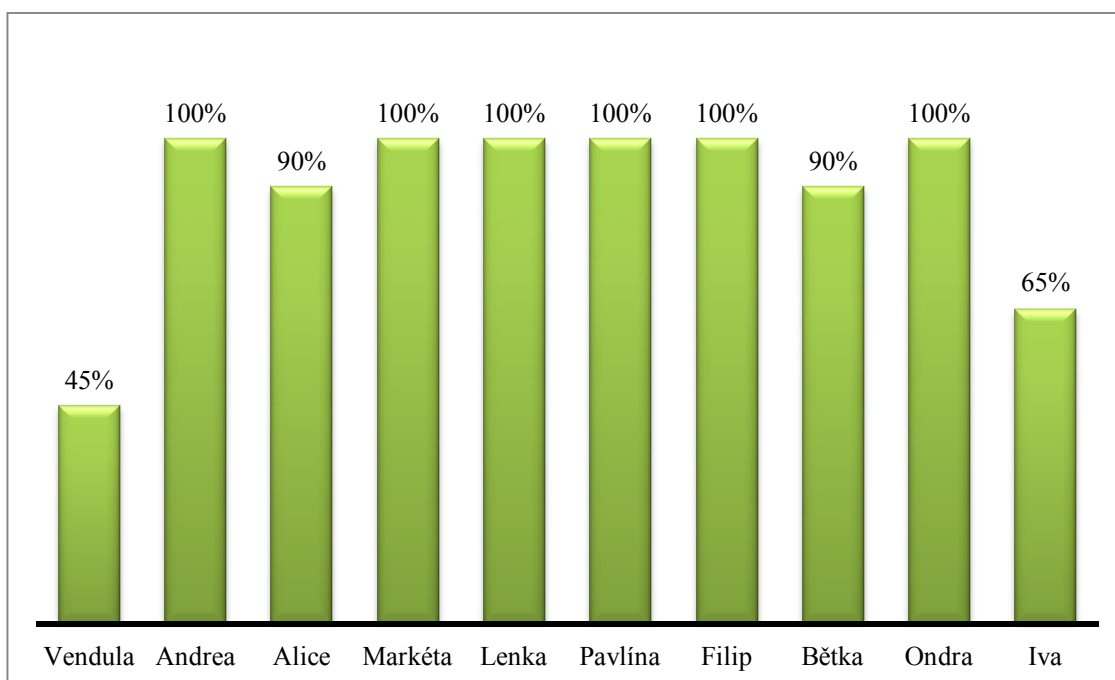
Fakt, že loutka neumožňuje proměnu vzhledu, je klíčový při práci s loutkou. Na její animátory je pak kladen o to větší důraz, pokud loutka projde během představení nějakým vývojem. Proměna loutky tudíž není v jejím vzhledu, často se nemění ani ošacení. I gestikulace loutek je výrazně omezená, animátor se musí soustředit výhradně na polohu svého hlasu. Tento jev jsme v hrubých rysech nastínili v teoretické části práce.⁶⁶

Vývoj loutky ve hře a obtížnost zvládnutí proměny charakteru princezny v pohádce "Jak šel Kozlík do světa" popisuje Pavčina: " Je taková moc namyšlená. I když má hodné role tak její výraz v obličeji je jasně namyšlený a je potřeba to v tom hlase trochu udělat, tu namyšlenost. A je problém, když princezna je v pohádce zrovna hodná, udělat ji trošku namyšlenou, aby to sedělo k jejímu výrazu, ale aby byla pořád hodná." (Příloha č. 3)

⁶⁶ kapitola "1.2 Vymezení loutky", s. 10, 11

IV. Postava zvířete

Graf č. 3



Posledním trsem je postava zvířete. Zvířata v různých se v českých pohádkách objevují velice často. Není žádnou výjimkou, že zvíře v pohádce mluví a jedná jako člověk. Všichni loutkoherci, kteří se zúčastnili výzkumu, mají zkušenost s hraním polidštěných zvířátek.

V grafu můžeme jasně vidět, že právě tyto postavy dávají takový prostor, že téměř všichni se bez problému vžijí do postavy zvířete. Všichni se shodují na tom, že při hraní zvířete se mohou více projevit, popustit uzdu fantazie. Nikde není dáno, jak by se mělo zvíře chovat, neexistují pro něj připravené vzorce chování. To si sedm loutkoherců pochvaluje nejvíce. Výjimku tvoří Alice. Nemá problém se do zvířete vžít, ale cítí se více svázaná právě onou volností, kterou postava zvířete vykazuje.

Iva s Vendulou mají potíže při ztotožnění se zvířecí postavou. Obě tvrdí, že nevidí rozdíl mezi postavou člověka a postavou zvířete. Ale při otázce, zda se během představení uvolní natolik (nebo naopak vědomě soustředí), aby v sobě pocítily animální složku, obě razantně odpověděly, že nikoliv.

6.2 Odpovědi na výzkumné otázky

1. *Je komunikace snazší prostřednictvím loutky?*

Z výsledků analýzy vyplývá, že komunikace prostřednictvím loutky se jeví snazší pro šest lidí z deseti. Důvody proč je pro ně komunikace skrz loutku jednodušší uvádí, že je pro ně příjemnější být schovaný za kulisami, kde nemusí hlídat každý pohyb, gesto a ukryjí za ně nervozitu i veškeré své nedostatky. Naopak ti, pro které je komunikování snazší bez loutky, se shodují na tom, že mohou lépe sledovat reakce diváků a tomu pak přizpůsobit svůj projev. Vyzdvihují zejména rychlost zpětné vazby, kterou jim diváci poskytují.

2. *Skrz jakou loutku se komunikuje nejsnáze?*

Pouze jeden účastník výzkumu uvádí, že se mu nejlépe komunikuje prostřednictvím záporné postavy. Důvodem je ten, že si je v záporných postavách jistý a může tak naplno vyjádřit charakter postavy, což se mu u kladných postav nedaří. Ostatní účastníci dávají přednost kladným postavám, kde mohou projevit veselost, hravost a udatnost, která jim v běžném životě někdy schází.

Jelikož komunikace je i o navazování kontaktu, všichni se přiklání k názoru, že nejsnadněji naváží kontakt s divákem za pomoci loutky zvířete.

3. *Skrz jakou loutku se komunikuje nejhůře?*

Všichni tázaní se shodují, že nejnáročnější komunikace je s loutkou, která nejeví známky vývoje v chování. Zejména pak poukazují na loutky, jež představují reálné postavy. Problémem je, že u loutky hledají jakýsi přesah vedoucí za hranici reality. Fakt, že loutka představuje naprosto obyčejného člověka, je v kontrastu s iluzí, jakou loutka působí na diváka i na ně samotné.

4. S kterou loutkou děti ochotně komunikují?

Děti nejlépe komunikují s kladnými postavami. Nevzbuzují v nich nepříjemné pocity, naopak rády se zapojí do děje. Pokud to jde, s radostí pomůžou loutce zdolat překážky, jako například uhodnutí hádanky. Loutky představující zvířata, či nadpřirozené bytosti s dětmi navážou kontakt nejsnadněji. Jako nereálné postavy umožňují široké pole působnosti, kde se ani jedna komunikující strana nemusí vázat limity běžné konverzace. Všichni tázaní se shodují, že komunikace dětí s pohádkovými bytostmi, jako jsou princezny, kašpárci, víly i vodníci, je otevřenější a spontánnější, než je tomu u loutek představujících reálné bytosti.

5. S kterou loutkou děti komunikují nerady, nebo nekomunikují vůbec?

Děti nerady komunikují s loutkami, ze kterých mají strach. Ani se zápornými postavami nechtějí navazovat kontakt. Ale výjimku tvoří určité skupiny dětí, které jsou nebojácné a pokřikují na negativního hrdinu.

Jako příklad uvádí Ondřej konec pohádky "O Luciáškově", kde zlý král prohlásí, že zavře princeznu do věže a nechá popravit prince. Děti po tomto proslovu občas halasně reagují negativními komentáři.

7 Shrnutí výzkumu

V této práci jsme si během výzkumu ukázali, jak úzce mohou být loutkoherci s loutkami spjatí. Právě jejich propojenost umožňuje vznik specifického komunikačního kanálu. Loutkoherce je z pravidla iniciátorem komunikace s divákem, proto jsme se ve výzkumu věnovali hlavně jemu.

V rámci výzkumu jsme vytvořili trsy z podobností, které jsme nacházeli v rozhovorech. Tak jsme mohli zkoumat společné znaky i odlišnosti ve vztahu loutkoherce k loutce u deseti účastníků výzkumu. Zjistili jsme, že je pro loutkoherce snazší ztotožnit se s postavou zvířete, než s kladnou postavou. Důvodem je široká škála možností, jak se zvíře může chovat, což dává loutkohercům poměrně velkou svobodu ve vlastním projevu. Ale jak se ve výzkumu ukázalo, i toto tvrzení má svoji výjimku. Dvě loutkoherečky mají naopak velké potíže se ztotožnit se zvířetem.

Z výzkumu vyplývá že je pro loutkoherce snazší vžít se do záporné role, než do kladné. Příčinou je opět větší volnost v uchopení postavy. Zlá postava je tvárnější, může se okamžitě měnit podle reakcí publika - má možnost zmírnit svoji tvrdost, krutost, ale zároveň je stále přítomen potenciál ještě větší surovosti. Kladné postavy jsou taktéž tvárné, ale neumožňují změnu takového rozsahu, jako postavy záporné.

Posledním nezmiňným trsem je neměnný vzhled loutky, kterým jsme se zabývali již v teoretické části práce. Nebudeme proto znovu omílat již zmíněné poznatky, ale zdůrazníme, že pro všechny loutkoherce je výzvou modelovat svůj hlas tak, aby odpovídal scéně dějící se na jevišti.

Hlavním cílem výzkumu bylo potvrzení, zda je komunikace prostřednictvím loutky snazší. Tvrzení se nám podařilo potvrdit. Ačkoliv část loutkoherců dává přednost komunikaci bez loutky, připouští, že komunikování skrz loutku má jisté klady. Mezi ně patří fakt, že za kulisami není loutkoherce vidět, a tak nemusí hlídat každý pohyb, který učiní.

Parciálním cílem pak bylo vysledovat, se kterými loutkami děti předškolního věku komunikují rády, a se kterými nerady. Zde se potvrdilo všeobecné vědomí, že rády komunikují s kladnými postavami, nejraději však se zvířaty, či s nadpřirozenými bytostmi. Se zápornými postavami je tomu právě naopak. Pokud se děti nenechají strhnout dějem, o komunikaci se zlými postavami nestojí.

ZÁVĚR

Komunikace je proces, při kterém využíváme veškeré dostupné složky našeho člověčenství. Vše se změní, když se v komunikaci objeví loutka, která v sobě skýtá ochranu tomu, kdo skrz ni hovoří. Ta se člověku projevuje jako jakási imaginární zeď, či bublina, která má fyzický i psychický charakter. Fyzicky je loutka mezi loutkářem a divákem a tvoří tak hmatatelnou překážku, přes kterou se není snadné dostat. Po psychické stránce je tato bariéra ještě větší. Loutkář ovládající loutku spolu tvoří jeden objekt, ať už záměrně, nebo ne. Je velice obtížné oddělit oba aktéry od sebe. Pokud komunikují v jednotě, je těžké určit, kde loutkář končí a loutka začíná.

Všechny tyto aspekty komunikace s loutkou jsme si uvedli, práce proto naplnila své cíle. A výzkumnici inspirovala k další práci s loutkou v rámci duševního rozvoje. Animace loutky v sobě skrývá podmanivou chuť moci, krátkodobý pocit božství. Člověk a bůh jsou si rovni a loutka se stává člověkem. Jakmile člověk loutku opustí, jeho nadvláda nad hmotou zmizí, zůstane jen neuchopitelná vzpomínka. Při uvědomění si pomíjivosti, že loutka může být člověkem a člověk bohem, vyvstává otázka, zda má v sobě člověk tolik božství, jako loutka člověčenství.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BEZDĚK, Zdeněk. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1983, 174 s.
- BLECHA, Jaroslav. *Rodinná loutková divadélka: skromné stánky múz*. Vyd. 1. Brno: Moravské zemské muzeum, 2009, 142 s. ISBN 978-80-7028-353-0.
- BLECHA, Jaroslav a Pavel JIRÁSEK. *Česká loutka*. Vyd. 1. Praha: Kant, 2008, 355 s. ISBN 978-80-86970-23-3.
- DUBSKÁ, Alice. *Obrazy z dějin českého loutkářství: ke 40. výročí založení Muzea loutkářských kultur v Chrudimi*. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012, 177 s. ISBN 978-80-905249-0-3.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. rozš. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008, 209 s. ISBN 978-80-86928-46-3.
- JUNG, Carl Gustav a Jolande Székács JACOBI. *Člověk a duše*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1995, 277 s. ISBN 80-200-0543-9.
- JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997, 287 s. ISBN 80-902482-0-9.
- MAKONJ, Karel a Jan DVOŘÁK. *Od loutky k objektu*. V tomto souboru vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2007, 275 s. ISBN 978-80-86102-60-3.
- MAYDL, Přemysl. *Scénografická psychologie: zrakové vnímání divadla*. 1. vyd. Praha: Scénografický ústav, 1973, 243 s.
- MIOVSKÝ, Michal. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2006, 332 s. ISBN 80-247-1362-4.
- NICULESCU, Margareta. *Světové loutkářství: současné loutkové divadlo slovem i obrazem*. 1. vyd. Přeložil Otakar Blanda. Praha: Orbis, 1966, 223 s.
- PATKOVÁ, Jindřiška. *České loutkové divadlo*. V Praze: Národní muzeum, 1975, [10] s., 63 s. fot. a barev. fot. příl.
- PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Libri & Národní divadlo, 2004, 348 s. ISBN 80-7258-171-6.
- PREUSCHOFF, Gisela. *Léčivá síla stromů: mytologie, dějiny a léčivé působení*. 1. vyd. Přeložil Iva Kratochvílová. Praha: I. Železný, 1996, 171 s. ISBN 80-237-2957-8.
- PROVAZNÍK, Jaroslav. *Děti a loutky: chrudimské kapitoly moderního dětského divadla*. 1. vyd. Praha: Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2008, 223 s. ISBN 978-

80-7331-111-7.

TOMÁNEK, Alois. *Podoby loutky*. 5. rozš. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, divadelní fakulta, katedra alternativního a loutkového divadla, 2006, 224 s. ISBN 80-7331-053-8.

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1 Loutka babičky

Zdroj: archiv Loutkového divadla Kozlík



Příloha č. 2 Loutka čerta

Zdroj: archiv Loutkového divadla Kozlík



Příloha č. 3 Loutka princezny

Zdroj: archiv Loutkového divadla Kozlík



ANOTACE

Jméno a příjmení:	Eva Hejčmanová
Katedra:	Ústav speciálněpedagogických studií
Vedoucí práce:	Mgr. Martin Dominik Polínek, Ph.D.
Rok obhajoby:	2015

Název práce:	Loutka jako prostředek komunikace
Název v angličtině:	Puppet as a tool of communication
Anotace práce:	Bakalářská práce se v teoretické části zabývá předmětem loutky, loutkovým divadlem a komunikací. Hlavním cílem práce je potvrzení výzkumného problému, zda je komunikace snazší prostřednictvím loutky. V praktické části práce byl využit kvalitativní výzkum.
Klíčová slova:	loutka, loutkové divadlo, loutkoherec, komunikace
Anotace v angličtině:	The theory section of this Bachelor thesis describes puppet, puppet theatre and communication. The aim of this thesis is validation of research problem, which is statement, that communication is easier through puppet. In the applicative sections is used qualitative research.
Klíčová slova v angličtině:	puppet, puppet theatre, puppeteer, communication
Přílohy vázané v práci:	4 přílohy
Rozsah práce:	45 stran
Jazyk práce:	Český jazyk