

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Pedagogická fakulta

Ústav speciálněpedagogických studií

DARINA DEÁKOVÁ

3. ročník – prezenční studium

Obor: Speciální pedagogika

VYUŽITÍ MASEK V TERAPEUTICKO-FORMATIVNÍM PROCESU

Bakalářská práce

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

OLOMOUC 2011

Prohlášení

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

V Olomouci, dne 6. dubna 2001

.....

Darina Deáková

Poděkování

Děkuji vedoucímu práce Mgr. Martinu Dominiku Polínkovi, Ph.D. za odborné vedení, Doc. MgA. Karlu Vostárkovi za podnětné semináře a rozhovory. Dále všem, kteří se účastnili realizace praktické části této práce: účastníkům kurzu Dramaťák, Mgr. Kristýně Krahulcové, PhDr. Petře Potměšilové, Ph.D., Mgr. Miluši Hutyrové, PhD. a Ing. Janu Bartoškovi.

OBSAH

ÚVOD	6
I. TEORETICKÁ ČÁST	8
1 MASKA	9
1.1 Maska jako slovo	9
1.2 Divadelní maska	10
1.2.1 Rozdělení masek	11
1.2.2 Hraní s maskou	13
1.2.2.1 Neutrální maska	13
1.2.2.2 Larvální (naivní) maska	14
1.3 Maska v dějinách divadla	14
1.3.1 Antické divadlo	14
1.3.2 Commedia dell'arte	15
1.3.3 Dvorská maska, maškaráda	16
1.3.4 Divadlo masek na území asijského kontinentu	16
1.3.4.1 Vietnamské divadlo	16
1.3.4.2 Japonské divadlo	17
1.3.4.3 Čínské divadlo	19
1.3.4.4 Indické Kathakali	21
2 TERAPEUTICKO-FORMATIVNÍ DISCIPLÍNY	22
2.1 Dramaterapie	22
2.2 Teatroterapie	23
2.3 Arteterapie	24
2.3.1 Využití hlíny v arteterapii	25
3 SPECIFIKA VYBRANÝCH SKUPIN (VE VZTAHU K DIVADELNÍ ČI DRAMATICKÉ PRÁCI)	27
3.1 Osoby s mentální retardací	27
3.2 Osoby se sluchovým postižením	27
3.3 Osoby s poruchou příjmu potravy	28
3.4 Osoby v procesu léčby drogové závislosti v terapeutické komunitě	28
II. PRAKTICKÁ ČÁST	30
4 CÍL VÝZKUMNÉHO ŠETŘENÍ	31

5	POUŽITÉ VÝZKUMNÉ METODY	32
5.1	Výběr výzkumného souboru	32
5.2	Získávání kvalitativních dat	32
5.3	Metoda zpracování dat	33
5.4	Metoda analýzy kvalitativních dat	33
6	VÝZKUMNÉ ŠETŘENÍ	35
6.1	Rozdělení práce s maskou	35
6.1.1	Fáze 1	35
6.1.2	Fáze 2	36
6.1.3	Fáze 3	37
6.2	Využití práce s maskou v expresivních terapiích	38
6.2.1	Vlastní práce autorky	39
6.2.1.1	Charakteristika zařízení	39
6.2.1.2	Charakteristika cílové skupiny	39
6.2.1.3	Popis vlastní práce	39
6.2.2	Realizace druhé části výzkumného šetření	42
6.2.2.1	První rozhovor	42
6.2.2.2	Druhý rozhovor	43
6.2.2.3	Třetí rozhovor	43
6.2.2.4	Čtvrtý rozhovor	44
6.2.3	Výsledky šetření	45
	ZÁVĚR	49
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	51
	SEZNAM PŘÍLOH	55
	ANOTACE	

Úvod

Tato bakalářská práce seznamuje čtenáře s tématem masky jako takové. Zaměřuje se na práci s maskou jako s nezastupitelným prostředkem v dále zmiňovaných terapeuticko-formativních disciplínách.

V masce vidím něco magického a neznámého a v zážitku ze setkání s maskou (o to více s vlastní vyrobenou) spatřuji nesporný potenciál pro další práci například v poznání sebe sama a svého těla a nazírání na sebe a své okolí skrze nový, jedinečný předmět, který toto nazírání velice ovlivňuje. Masky může být zástupným předmětem pro řadu jiných symbolů a prostředkem divadelní průpravy každého herce.

S maskou jsem se setkala na několika divadelních seminářích i jako divák masopustů či některých divadelních her. Kontakt s maskou mi přišel vždy něčím ojedinělým a tento jev jsem neuměla nikdy popsat. Inspirací k napsání této práce mi byl mimo jiné vlastní prožitek z tvorby sádrové masky a následné divadelní práce s ní, zažití dlouhého tvůrčího procesu „od něčeho k něčemu“, který má své specifické fáze v různém tempu. Porozumění procesu tvorby masky či práce s maskou považuji za nezbytný základ pro aktivní používání daného procesu s jakoukoli skupinou osob.

První stanovenou otázkou bylo nakolik se divadelní práce s maskou liší od používání masky v terapii či dramatické výchově a zda masky využívané v různých divadelních formách jsou taktéž využitelné právě v expresivních terapeutických přístupech.

Používání masek jak v divadle, tak v běžném společenském životě (rituály, obřady, masopusty, karnevaly), podléhá výrazným kulturním vlivům a pro takovouto významnou rozdílnost a rozrůzněnost typů masek se práce nezabývá maskou v kontextu rituálů národů celého světa, i když má používání rituálů v terapii (zejména dramaterapii) výsadní postavení.

V práci propojuji poznatky divadelní vědy a expresivních terapeutických přístupů a pro přiblížení specifík práce s danými skupinami potřebné základní informace o těchto osobách (konkrétně: specifika osobnosti, komunikace a kognitivních procesů). Pro komplexnost kapitoly o masce jsem používala i zahraničních zdrojů, protože v českých psaných pramenech se mluví především o dějinách divadla a masky jako prvek herecké průpravy se nijak významně v českých poměrech nepoužívá. I když s maskou expresivní terapie pracují často, publikace těchto oborů se tématu masky věnují vždy krátce a nikdy

ne uceleně. Proto je jedním ze záměrů práce podat ucelený soubor informací, týkajících se masky a kterými se mohou ostatní lidé, využívající takové postupy, nechat více či méně inspirovat.

Autorka práce si v práci stanovuje následující cíle: zjistit, zda mají masky užívané v divadelní praxi podobné využití také v terapeuticko-formativním procesu, popsat takový proces práce s maskou, vymežit v něm možné problémy, cíle a důležité momenty a specifikovat rozdíly v praxi jednotlivých expresivních terapeutických přístupech.

Kromě popisu a vyhodnocení vlastního šetření praktická část práce obsahuje i analýzu informací získaných z rozhovorů s odborníky, kteří mají bližší zkušenosti s používáním masek v jejich terapeutické praxi.

TEORETICKÁ ČÁST

Teoretická práce obsahuje informace o užívání masek jak v divadelní produkci v měřítku historickém i současném, tak především obecněji v divadelní práci. Poskytuje vhled do tématu využívání masek v uvedených terapeuticko-formativních disciplínách a specifik skupin osob s mentální retardací, sluchovým postižením, poruchou příjmu potravy či osob v procesu léčby drogové závislosti v terapeutické komunitě.

1 Maska

Maska je fenoménem nejen v divadelním oboru. Běžný evropský člověk má možnost se na ulici setkat s maskou v masopustním nebo karnevalovém průvodu¹, americký člověk má pak takovou zkušenost například o svátku zvaném Halloween.

Vyslovením slova maska nemusíme myslet jen masku, kterou navlékáme či nasazujeme na obličej za účelem přestrojení se. Slovo maska můžeme použít v mnoha významech, a proto v této kapitole chceme nejprve pojednat o původu a významu tohoto slova, poté už se zaměřit na masku v divadelním kontextu, jak se v průběhu vývoje divadla maska používala a používá.

Maskou se v neposlední řadě zabývají i sociální a kulturní antropologové, avšak na jejich úhel pohledu se v této práci nezaměřujeme. Antropologické studie se zmiňují o maskách v úzkém zaměření na jednotlivé (především přírodní) národy a jejich používání masek v obřadech a rituálech. Světově proslulé jsou masky afrického kontinentu, kde se však používají během důležitých momentů společnosti či jednotlivce (přechodové rituály, slavnosti, obřady), ale mnohem méně (pro tuto práci nepodstatně) v divadelním kontextu. Podobně významné jsou masky také z Indonésie, Srí Lanky, buddhistických himalájských zemí, Mexika a Nové Guiney, masky severoamerických indiánů i Inuitů, ale i tetování Maorů, původních obyvatel Nového Zélandu. V neposlední řadě se ohlédneme do historie a uvedme egyptské zlaté masky faraónů, jež byly projevem víry v posmrtný život. (Dvořáček, 2008)

1.1 Maska jako slovo

„Maska jako produkt obrazného myšlení je jednou z možností, jak změnit identitu člověka a povyšuje ho na osobnost schopnou komunikovat s tajemnem.“ (Staňková, Baran, 1998, s. 22)

Maska je:

- „1) kryt, částečný kryt pro obličej používaný jako přestrojení nebo ochrana; taneční maska; šermířská maska; masky používané v nejrůznějších sportech;
- 2) převlek; záminka, výmluva; lest;
- 3) slavnostní taneční zábava nebo jiná kratochvíle, kde jsou všichni účastníci zahaleni v maskách; maškaráda – odsud hýření, rozpustilost a šalivé představení;

¹ Z tradičních střeoevropských slavností, svátků či obyčejů, pro které jsou charakteristické obchůzky maskovaných postav, můžeme dále zmínit zejména rozšířený svátek svatého Mikuláše.

- 4) divadelní představení (dříve v oblibě), ve kterém všichni herci nosili masky a představovali mýtické nebo alegorické postavy;
- 5) ozdobná komická hlava nebo tvář (chrlič vody ve fontáně apod.);
- 6) stálé opevnění, tvrz; ochrana na baterii;
- 7) spodní okraj larvy vážky²

Slovo maska, jak ho chápeme dnes, je poměrně mladé (do evropských jazyků vstupovalo někdy kolem 10. století) a pochází z arabštiny. Na významu arabského slova *mascherah* (*maskhara*, *maskharah*, *mashara*) se autoři neshodují, uvádí se: „mrtvý předek“, „larva“, „posměch, předmět pošklebku“ nebo „šášek, klaun, komik“. Slovo *maskhara* znamená také „falšovat, zkreslit, padělat“ nebo „přeměnit se“ ve zvíře, obludu nebo zrudnost. Český výraz je maska, maškara, ruský *maska*, německý *die Maske*, anglický *mask*, francouzský *le masque*, italský *macchera*, španělský *máscara*, z čehož je zřejmé, že tyto výrazy pocházejí ze stejného kořene. Ve středověku přiřazovali Egypťané slovo maska k označení „druhé kůže“. Podobné označení, maškara, označuje spíše celou postavu v přestrojení. (Staňková, Baran, 1998; Bernard, 1983; Laichter, 1972; Obuchová, 2001)

Peter Brook (1996) mluví v souvislosti s maskou také o dnes již vžitém klišé, že my všichni stále nosíme masky, že je běžný výraz obličej je buď maskován (výraz neodpovídá tomu, co cítíme uvnitř) nebo prezentuje vnitřní vnímání mnohem výrazněji – příznivěji – tak, jak od nás okolí očekává, a podává tak nepravdivou informaci. Zatajujeme nebo lžeme a náš výraz není v souladu s vnitřním prožíváním.

Karel Vostárek ve své práci (2008) připomíná jako masku i neměnný výraz tváře hráče karetní hry poker, který záměrně nedává najevo vůbec nic – poker face (kamennou tvář)³.

1.2 Divadelní maska

Maska upravuje a zvýrazňuje lidskou tvář tak, aby za zvláštních tvarových, barevných a materiálových podmínek neměl divák pocit nicotnosti a šedi. Každý kostým a maska dává pocit pravdivosti nejen divákům, ale i jejich uživatelům – hercům. Dotváří vnějšími prostředky hereckou postavu. Autoři užívají jejich barevnost, tvar i určitou historickou

² <http://hyperdictionary.com/search.aspx?define=mask>

³ Z uměleckého prostředí můžeme zmínit amerického filmového komika němeého filmu především 20. let 20. století Bustera Keatona, který proslul právě strnulým, kamenným výrazem tváře. (http://cs.wikipedia.org/wiki/Buster_Keaton)

pravdivost či účelnost použití masky. Potřeba je ale přemýšlet i o tom, jak maska ovlivní pohyb herce. Zpětným pochodem zase herec masku a kostým buď rozehraje, nebo jej nosí pasivně jako manekýn. Změna tváře musí procházet zesilováním nebo potlačováním rysů, které jsou ve tváři. (Dušek, 1961)

Maska je „pravdivá“ tvář, výraz člověka bez masky. Maska je skutečný portrét duše, fotografie, vnější schránka, která je kompletním a citlivým zrcadlením vnitřního života. Maska funguje jako neustálá obousměrná komunikace, podává zprávu dovnitř a vysílá ji ven. Funguje také jako ozvěna, protože je-li ozvěna dokonalá, přijímaný i vysílaný zvuk jsou vzájemným odrazem, existuje mezi nimi dokonalá korespondence. Jestliže tomu tak není, můžeme ji přirovnat k odrazu v křivém zrcadle. (Brook, 1996)

Současné západní divadlo se vrací k používání masky. Návrat k masce souvisí s tendencí ke zdivadelnění divadla a s rozvojem tělesného výrazu (body language, body art).

Základní funkcí masky je její znakovost. Nasazení masky na hercovu tvář popírá psychologický výraz, který většinou divákovi poskytuje velmi mnoho přesných informací. Herec proto musí vyvinout značné úsilí, aby tuto ztrátu významu a identifikace nahradil. Jeho tělo vyjadřuje nitro postavy zveličenými, přehnanými gesty a tím je posílena jeho divadelnost a pohyb v prostoru. Maska nemusí představovat pouze obličej: neutrální či poloviční maska stačí, aby se znehybnila mimika a všechna pozornost se soustředila na hercovo tělo. Maska ubírá postavě reálnost, proto se často používá tehdy, když se inscenace snaží vyhnout citovému přenosu a vytvořit odstup od postavy. Maska záměrně deformuje lidskou fyziognomii, karikuje a úplně přetváří tvář. Dnes se maska neomezuje jen na tvář, ale je úzce spjata s mimikou, s celkovým vzhledem herce a v neposlední řadě i se scénickým pohybem a gestem. (Pavis, 2003)

1.2.1 Rozdělení masek

Jacques Lecoq (2002) charakterizuje druhy divadelních masek takto:

- charakterová, expresivní maska – maska zastupující zejména charakter, vyjadřující konkrétní výraz;
- obrácená maska – maska, se kterou se hraje v opačném významu, než ve kterém ji lze interpretovat;
- larvální maska – stylizovaná, pouze bílá maska, plná, takže se v ní nemluví; inspirována maskou používanou v karnevalech v Basileji ve Švýcarsku;

- neutrální maska – skvěle vyrovnaná maska, která velice zklidňuje; když je tato maska nasazena na tvář, může umožnit zážitek, zkušenost stavu neutrality, namísto akce, stav vnímavosti ke všemu kolem nás, bez žádného vnitřního konfliktu; neutrální maska je výchozí bod pro práci s maskou – základní maska;
- užitková maska – maska vytvořená ke konkrétnímu použití, například svářecí maska, hokejová maska, chránící obličej.

Podle Dany Kalvodové (2003) můžeme mluvit o divadelních maskách:

- hlavových,
- obličejových,
- plastických,
- plochých,
- scénických (scénickou maskou rozumíme zakrytí celého těla).

Indolog, afrikanista a muzeolog Erich Herold (1970) popisuje podle funkce:

- masky iniciační,
- rituální masky,
- taneční masky,
- masky pro určité funkcionáře společnosti,
- masky lovecké a zoomorfní.

Podle tvaru masky a způsobu, jakým se nosí, dále Herold (1970) rozděluje:

- masky miniaturní,
- zvoncovité nebo přilbovité masky,
- nástavcové masky,
- ramenní a ruční masky,
- figurální masky,
- čepelovité masky,
- ploché obličejové masky,
- masky vejčitého tvaru,
- dvojité masky.

1.2.2 Hraní s maskou

Veliké kouzlo „bytí“ v masce spočívá v tom, že herec nemůže vědět, jak v masce vypadá. Nemůže vědět, jakým dojmem působí, a přesto to určitým způsobem cítí. Citlivost k masce je vlastnost, která se vyvíjí. Masky představují určitý typ osobnosti, s určitým tělem, tempem a vnitřním rytmem, a tím i s určitým dýcháním. Herec začíná s každou maskou dýchat jinak. Když si herec masku nasadí, jeho obličej se lehce modifikuje, a tak se přibližuje tvaru masky, čímž pak odkládá jednu ze svých masek. Mází svalové masky, herec je v úzkém kontaktu s obličejem, který není jeho – herec je tedy už v roli. Přivlastňuje si ji a v okamžiku, kdy k tomu dojde, maska ožívá. Není už tvrdá a tuhá, ale přizpůsobuje se okolnostem. (Brook, 1996)

Peter Brook (1996) dále doporučuje nejprve používat masky ve své podstatě přirozené a realistické. Masek nereálných bytostí a masek s předimenzovaným vyjádřením charakteristických rysů užívat až v pozdějších fázích práce. Jako příklad realistických masek uvádí masku muže, ženy, dítěte, lékaře, hasiče a jiných profesí; z nereálných bytostí zmiňuje například draka nebo vodníka.

1.2.2.1 Neutrální maska

Neutrální maska (viz příloha 1) je objekt se svými specifickými charakteristikami. Práce s neutrální maskou by v herecké přípravě měla být výchozím bodem pro používání všech ostatních masek. Je tedy maskou základní. Pohybová práce založená na neutralitě poskytuje řadu opěrných bodů, které jsou zásadní pro jednání, jež přijde později. Neutrální maska zpřístupňuje a otevírá herci prostor kolem něho, staví ho do stavu objevování, otevřenosti, vnímavosti a svobody přijímat. Umožňuje mu vidět, slyšet, cítit a dotknout se základních věcí se začátečnickou svěžestí.

Herec, který zažil dokonalou rovnováhu, je lépe vybavený vyjádřit nerovnováhu charakteru nebo konfliktní stavy. Pro ty, kdo jsou v životě stále v konfliktu samy se sebou, s jejich vlastním tělem, pomáhá neutrální maska najít stabilní pozici, kde mohou volně dýchat.

Používají se dva základní typy masky – mužská a ženská. Liší se velikostí a trochu jiným tvarem. Bývají kaširované (viz příloha 2), ale kvalitnější jsou neutrální masky vyrobené z kůže. (Lecoq, 2002; Vostárek, 2008)

1.2.2.2 Larvální (naivní) maska

Tato maska je spíš druhem masky charakterní (charakterové, expresivní). V herecké přípravě by měla být mezistupněm mezi „bytím“ v neutrální masce a hraním v masce charakterové. Jedná se o masku, která je vždy bílá, ale jemnými odstíny barev dokreslená (viz příloha 3 a 4). Je značně větší než lidská hlava a nejvýraznější a nejdůležitější je na ní velký nos. Charakteristický pohyb člověku v této masce utváří fakt, že jsou malé průzory k vidění vytvořeny například na nose. „Tento princip velmi zužuje zorné pole herce a nutí ho silně natáčet hlavu, aby se orientoval v prostoru a mohl si věci prohlédnout. Maska tak dostává permanentně udivený výraz.“ (Vostárek, 2008, s. 23)

Larvální maska, jak zmiňuje Alžběta Čermáková (2004, s. 8 – 9), je „velmi naivní, neprochází žádným vývinem, neučí se z chyb, vše je pro ni pokaždé nové, stejně zajímavé, vše chce. Naivita a nedotvořenost masky je doplněna i kostýmem. Černé kalhoty, černé triko, bílé ponožky a bílé rukavice zvýrazňují pohyb nejen masky samotné, ale i rukou a nohou.“

Podobných masek kromě karnevalu v Basileji využívá i mongolská pantomimická hra – mystérie v maskách zvaná *Cam*. (Chaloupková, 2001)

1.3 Maska v dějinách divadla

Tato kapitola stručně popisuje významná období, regionální proudy a žánry světového divadla, v nichž má maska nezastupitelné, důležité postavení. O jednotlivých úsecích tedy pojednáváme se zaměřením na práci s maskou a na samotný druh používaných masek.

1.3.1 Antické divadlo

V samotných počátcích divadla, v době starověkého Řecka a Říma, herci používali jako výrazový prostředek masky, které umožňovaly jednomu herci ztvárnit více divadelních rolí. V nejstarší době byly užívány masky, které s připojenou parukou pokrývaly celou hlavu a připevňovaly se páskou nebo řemínkem pod bradu. Starověké prameny tvrdí, že byly zhotoveny z plátna, které bylo potřeno sádrou a pomalováno. Dále se hovoří o maskách vyráběných ze lnu nebo korku. Na počátku měla každá postava jednu masku, později některé mohly během děje masky změnit. Masky i kostýmy byly přehnané a rozrůzněné tak, aby je divák z dálky snadno rozpoznal, což umožňovalo dramaticky naplňovat nebo naopak oklamávat divákovu očekávání. Nejdůležitějším prvkem zde byl mluvený projev, proto byl hlas herce díky ústnímu otvoru masky ve tvaru trychtýře zesilován. Dalším účelem masek bylo to, že muži mohli s použitím masek hrát i ženské

role (žena jako herečka byla v divadle nepřipustná). Masky znázorňující ženy měly větší oči i ústa. Tragické masky byly výraznější, patetičtější a zvětšoval se u nich ústní otvor i účes (jak ve srovnání s komickými maskami, tak v průběhu času). Komické masky se stávaly zdánlivě realističtějšími a byly velice rozmanité. Maskám lidských postav se často nadsazovaly takové atributy, které považovaly za směšné. Masky individuálních postav v konkrétním dramatu musely být dostatečně diferenciovány, aby častá změna rolí byla okamžitě čitelná. Speciální masky se zavřenými ústy (narozdíl od masek tragických a komických) pak vyvinula pantomima. (Brockett, 1999; Stehlíková, 2005)

1.3.2 Commedia dell'arte

Italské lidové divadlo improvizace a pevných typů. Významné je svou vysokou vizuální kvalitou a nezpochybnitelným vlivem na pozdější postupy. Herci pracovali se synoptickou zápletkou, na jejímž základě improvizovali dialog i jednání a každý aktér vždy hrál stejnou postavu s fixovanými atributy i kostýmem. Popularita se zakládala především na komediích točících se kolem lásky a intrik, převleků a nedorozumění. Typy postav commedie dell'arte lze rozdělit do dvou základních kategorií: běžný a nadsazený typ. Běžné byly role milenecké (nepříliš chytrí, naivní, ale vtipní, hezcí, dobře vychovaní muži a ženy), pro které bylo typické módní odívání a to, že narozdíl od jiných postav nebyli jejich protagonisté maskováni. Mladík měl často protivníka v lásce v osobě staršího muže, někdy dokonce vlastního otce. Role commedie dell'arte lze rozdělit na pány (Capitano, Pantalone, Dottore) a sluhy (zanni, ve většině scénářů se vyskytují nejméně dva – jeden chytrý a jeden hloupý). Ženským protějškem sluhy byla kolombína.

I masky (viz příloha 5) byly časem ustáleny pro jednotlivé typy postav. Tak například obstarožný či starý obchodník Pantalone míval hnědou polomasku s velkým skobovitým nosem a rozčuchanými bílými vousy. Dottoremu maska překrývala jen čelo a nos, tváře měl nalíčené křiklavě červenou barvou. Černá dvoudílná polomaska s vousy, bujným obočím a maličkými otvory na oči spolu s baretem ozdobeným liščím ocasem patřila Harlekýnovi (časem nejoblíbenější sluha), výtečnému akrobatovi a tanečníkovi, směsici prohnanosti a hlouposti, který byl obvykle středem každé intriky. Sluhové (Brighella, Buffetto, Coviello, Flautino Scapino, Mezzetino), krutí, chlípni a cynicky vtipní, měli tmavě olivovou polomasku se zahnutým nosem a většinou černým knírem. Pulcinella, který míval v dramatu různé funkce, měl většinou též masku černou s velkým zahnutým nosem a nosil dlouhou špičatou čapku.

Každý soubor si ale vytvářel své variace na tradiční typy, většinou v závislosti na počtu členů souboru, na jejím finančním stavu či na názorech principála, nejrespektovanějšího člena souboru, jakéhosi ředitele v dnešním slova smyslu, který vysvětloval vztahy mezi postavami, vyjasňoval děj a obstarával vše potřebné. Není jasné, jestli se hry vlastně zkoušely, ale dbalo se na to, aby měl každý herec jasno v tom, co se od něho očekává. (Brockett, 1999; Bernard, 1983)

1.3.3 Dvorská maska, maškaráda

„Anglický divadelní žánr 16. až 18. století, francouzského a italského původu. Představení, v nichž herci nosili masky (odtud název žánru), byla vesměs velmi výpravnou podívanou s tancem, hudbou, poezií, alegorií. Dvorskou masku či maškarádu lze srovnat s dvorním baletem a s počátky opery. Děj – pokud jaký měla – se omezoval na několik mytologických či alegorických prvků a náznak konfliktu, sporu.“ (Pavis, 2003, s. 249 – 250)

Antimaskou pak Patrice Pavis (2003) rozumí groteskní a čistě pantomimickou verzi dvorské masky, hranou jako komickou mezihru před vlastní maskou nebo během její přestávky.

1.3.4 Divadlo masek na území asijského kontinentu

Divadlo masek má v Asii svou nespornou (v některých místech až tisíciletou) tradici a maska zde patří k nejvíce využívaným výrazovým prostředkům divadla. Kapitoly jsou řazeny podle států, jak je známe dnes, ale k historii můžeme říci, že se tato národní divadla někde více, někde méně ovlivňovala. Méně místně rozšířené (oproti níže uváděným) jsou formy divadla masek na Srí Lance (lidové taneční divadlo), v Mongolsku (viz konec kapitoly 1.2.2.2) a Korey (satirické pololidové divadlo masek). (Dvořáček, 2008)

1.3.4.1 Vietnamské divadlo

Nesporný význam má světově proslulé vodní loutkové divadlo⁴ (viz příloha 6).

Avšak maska (nebo lépe líčení) se ve Vietnamu používá především v tradiční zpěvohře Tuồng, která se vyvíjela pod silným vlivem čínského divadla. Tuồng se od

⁴ pro zajímavost: Loutkoherci stojí za řídkou bambusovou oponou ponoření do pasu ve vodě (od 80. let 20. století jsou oděni do neoprenových obleků, protože valná většina představení se odehrává kolem tradičních oslav nového roku). Loutky jsou vyrobeny ze dřeva, bambusu, látky a soustavy táhel procházejících bambusovými držáky a ovládajících jejich pohyb. Loutkoherci usnadňuje manipulaci plovák, kterým je každá loutka nadlehčována. I loutky nesou barevnou symboliku. (Müllerová, 2001)

ostatních divadelních žánrů snadno rozpozná díky stálým typům postav s barevnými kostýmy a líčením. Herci zpočátku při představeních nosili masky, které byly nepohodlné při tanci a zpěvu, proto si přibližně od 13. století začali vzory masek malovat přímo na obličej. Některé postavy měly obličej nalíčený pouze bílým pudrem, jindy pudr míchali s olejem, aby bylo líčení lesklé. Barvy naznačují charakter a povahu role⁵, dále se odlišují podle stupně sytosti, zda jsou lesklé nebo matné, a především podle jejich kombinací v rámci jednoho vzoru líčení. (Strnadová, 2010)

1.3.4.2 Japonské divadlo

„K nejstarším projevům japonského divadla patřily šintoistické obřadní tance a výstupy Kagura.“ (Dvořáček, 2008, s. 79) V této kapitole se chceme zabývat jednotlivými druhy japonského divadla především proto, že se od sebe nemálo liší. „Japonské divadlo můžeme nazvat syntetickým, protože jsou v něm zastoupeny různé složky divadelního umění jako tanec, zpěv, pantomima, hudba, dialog prosaický, verše a užívá se jich současně v jediném divadelním projevu. Bez nadsázky můžeme říci, že toto divadlo dospělo k takové dokonalosti ve formě, že vlastně nemá dalšího vývoje, ledaže by mohlo být v leččems inspirací evropskému divadlu.“ (Hilská, 1947, s. 5)

Gigaku

Hudební pantomima Gigaku, původně pomalý a slavnostní náboženský tanec, který doprovázel buddhistické obřady a přišel do Japonska z Koreje. Herci, aby zvýšili dojem na diváky, užívali velkých dřevěných masek pokrývajících hlavu i tvář (viz příloha 7). Tyto masky byly realistické a groteskní. Po 7. století tento tvar zanikl a byl vystřídán obřadným tancem Bugaku. (Hilská, 1947)

Bugaku

Taneční pantomima Bugaku je základem veškerých hudebních a tanečních forem. Dodnes se předvádí u císařského dvora. Tématem Bugaku jsou scény starých pověstí, někdy výjevy z bitev. Představení jsou doprovázeny hudbou na dechové a bicí nástroje. Bugaku se tančí na pódiu se zábradlím, k němuž vedou po dvou stranách schůdky. Masky Bugaku jsou stylizované, symbolické. Některé z nich mají pohyblivé čelisti a oční panenky (viz příloha 8). (Hilská, 1947)

⁵ černá – člověk přímý, prostý, bez vzdělání; modrá – lstivý, úskočný a pyšný člověk; zelená – nestálost, vypočítavost; červená – upřímnost, čestnost, mystická osoba či božstvo; zlatá – svatá osoba

Nó

Hry Nó jsou patrně jedinou jevištní strukturou, která se zachovala téměř neporušena od svého vzniku až dodnes. Můžeme je charakterizovat jako hudební lyricko-epická dramata se zpěvem, sborovou recitací a tancem. Podstata her Nó není v akci ani v ději, ale v hluboké emotivní síle předváděného⁶. Látka k nim je čerpána ze starých dějin a legend a zpravidla se soustřeďuje na nějakou základní, univerzální lidskou zkušenost, vztah nebo cit.

Ve hrách Nó bývá maskován jen hlavní herec a jeho společníci (jednak protože v divadle Nó nikdy nehrály herečky, jednak proto, že hlavní postava má v jedné, většinou první, části hry pozemskou podobu a ve druhé podobu nadpřirozenou). Masky zakrývají celý obličej, ale jsou poměrně malé a lehké a plně dovolují slovní projev. Jsou zjednodušené a přibližují se lidské tváři (viz příloha 9), mají výraz, který dokonale vystihuje základní vlastnosti postavy. Nepředstavují ale individuální tvář, jsou typem. Záměna masky je někdy provedena na jevišti, jindy odchází postava do šatny, což je téměř jediný případ, kdy v divadle Nó herec během hry odchází z jeviště.

Herci Nó se pohybují po jevišti klouzavým posunem chodidel v bílých plátěných ponožkách. V kontrastu s tím působí každý rychlejší taneční krok anebo dupnutí přímo zcizujícím dojmem a těch je použito pouze v nejvypjatějších místech. (Kalvodová, 2003; Hilská, 1947)

Kabuki

Divadlo Kabuki je jedinečnou syntetickou formou. Jsou v něm zastoupeny všechny složky jevištního umění: drama, opera, tanec i loutkové divadlo. Je plné snových a poetických námětů a pro racionalismus a logiku v něm není místo. Obsah hry pro diváka není důležitý, naopak diváci ve velké většině příběh znají z paměti. Divadlo Kabuki nemá ani režiséra, herci režírují hru sami v duchu tradice. Herecké umění je stylizované a herci znázorňují určité typy. Divadlo Kabuki používá stylizovaných masek prostřednictvím líčení (viz příloha 9), při kterém se užívá symboliky barev jako v čínském divadle⁷. Všechno, co je na jevišti, je přehnáno. Japonští tanečníci jsou mistři v tom, jak dovedou pohyby naznačit skutečnost. Nejčastější rekvizitou při tanci je vějíř. (Hilská, 1947)

⁶ Německý divadelní kritik 20. století Siegfried Melchinger divadlo Nó nazval „divadlem ticha“.

⁷ bílá – zrada, krutost; červená – krvelačnost, a podobně

Kjógen

Krátké fraškovité hry, založené na pantomimě a zahrnující širokou škálu komických námětů, které kladou důraz spíše na situaci než na dramatickou postavu. Zvláštní místo mezi postavami pohybujícími se ve fraškách Kjógen (kromě postav sluhů, samurajů a mnichů) mají „nelidské bytosti“ jako zvířata či božstva, dále starci a příliš ošklivé ženy. Právě k zobrazení všech těchto postav se používají masky. Na rozdíl od divadla Nó maska v Kjógenu není typizovaná a přesně určena pro každou jednotlivou hru, ale naopak více méně volně používána pro odstranění příliš charakteristických rysů konkrétního herce, což by jinak mohlo škodit celému představení. (Brockett, 1999; Kalvodová, 2003) Je ale potřeba zdůraznit, že Kjógen v porovnání s ostatními formami japonského divadla užívá masek výrazně méně a někteří autoři se o maskách Kjógenu ani nezmiňují.

Českým divákům toto umění zprostředkovává brněnské Malé divadlo kjógenu, které o Kjógenu mluví jako o „kultivované grotesce samurajských dob“⁸.

1.3.4.3 Čínské divadlo

V čínském divadle je namísto tanečnickova těla jako takového obdivován pohyb. Tělo působí skrze kostým, tělo kostýmem tvarované, jím naddimenzované, rozšířené, prodloužené. Kostýmy někdy až popírají obrysy těla, ale divák je nepřestává pod kostýmem cítit a vnímat. V silném kontrastu proti prostému pódiovému jevišti tu stojí bohatý, pestrý kostým, jeho doplňky (pokrývka hlavy, paruka, vousy, obuv), líčená tvář a další rekvizity – především vějíř či šátek. Jsou hlavními výtvarnými elementy a nositeli řady znakových významů. Kostým a líčení začaly plnit funkci vizuálního znaku, který je schopen vypovídat o dramatické postavě. Převládající barva je uplatňována jako výraz stavu a mentálního založení dramatické postavy a k signalizování určité situace.

Obličejová maska vyrobená ze dřeva nebo papier maché⁹ se v Číně vyskytuje jen v obřadním divadle a lidových tanečních formách. Na jevištích, kde se začalo uplatňovat mluvené a zpívané slovo, bylo líčení obličeje výhodnější (nejprve velmi střídmé s kombinací dvou až tří barevných ploch, poté ornamentálně složitě, několikabarevné líčené masky). Několik tisíc let dlouhý vývoj čínského divadla se odráží v koncentrovaném vystižení a ustálení používaných ornamentů (spolu s jejich polohou na obličejí) i barev¹⁰.

⁸ <http://www.mdk.webgarden.cz/co-jsme-zac>

⁹ technika kašírování

¹⁰ ruměná – loajalita, odvaha; červená – spolehlivost, poctivost, statečnost, odvaha; žlutá – chabrost, inteligence, ale i vychytralost a vypočítavost; růžová – mládí; hnědá – silný charakter nebo tvrdohlavost a neústupnost; bílá – lstivost, podlost; zelená – statečnost; modrá – rozhodnost, poctivost, spolu se zelenou i

Líčená maska je narozdíl od typových kostýmů vždy individualizovaná pro konkrétní postavu.

Maska neboli „líčená tvář“ se od běžného make-upu liší tím, že jejím cílem není zdůraznit přirozené obličejové rysy, ale naopak je nahradit barevným vzorem, který se obvykle žádným způsobem lidské tváři nepodobá. Masky, které zakrývají přirozený obličej, přerušují běžný psychologický kontakt. Nalíčená maska činí vzhled postavy cizí, nevyzpytatelný a někdy také nahánějící hrůzu. (Kalvodová, 1992)

Aby byla plocha líčené masky co největší a zahrnovala i partii vysoko nad čelem a nad spánky, mají někteří herci celý život dohola oholenou hlavu. Velkou péči také věnují mimice, aby nalíčená maska nevypadala strnule, ale žila.

V průběhu představení čínští herci ještě pracují s přeměnou masky přímo na jevišti, čehož jsou schopni už jen pohybem mimických svalů, které nejrůzněji mění tvar nalíčeného ornamentu (například zmenšení a zvětšení hvězdy nalíčené na čele stahováním a roztahováním čelních svalů). Používá se tmavá barva, která je již připravena v dlani a rozetřena v nestřeženém okamžiku, nebo prachové líčidlo, které se vyfouknutím z podlahy nebo nádoby přilepí na silně olejnatě nalíčenou tvář herce. Další technikou efektů přeměny masky je strhávání masek pomocí tkanic: na bíle nalíčený obličej je před vystoupením přiloženo několik vrstev hedvábných masek s otvory na oči a ústa. Každá maska je jiné barvy a má jiný ornament. (Kalvodová, 1992)

Klasickou čínskou hru Vějíř s broskvovými květy napsal v druhé polovině 17. století přímý potomek Konfucia – Kchung Šang-žen. Je jako jedna z mála dochována, mezi prvními přeložena do západních jazyků a hrána dodnes po celém světě.

Pekingská opera

Pekingská opera vznikala postupně od roku 1790, kdy se v Pekingu při velkolepé veřejné divadelní slavnosti u příležitosti osmdesátých narozenin císaře Ch'ien-lunga setkaly čtyři velké herecké společnosti, a jejich výkon císaře upoutal natolik, že se zasadil o přestěhování těchto skupin do Pekingu. Každá z těchto divadelních skupin vynikala v jiných dovednostech a díky jejich propojení se postupně začal formovat nový divadelní styl. Pekingská opera je syntézou herectví, zpěvu, dialogů, pantomimy, tance, akrobacie a bojového umění a všechny tyto prvky musí být v naprosté harmonii. Je striktně formalizovanou formou, důležitou roli zde totiž hrají: vysoká stylizace, konvence a

barvou duchů a démonů; černá – zásadovost, čestnost, i málomluvnost či sílu a hrubost; zlatá a stříbrná – nesmrtelné a legendární bytosti

znakový systém. Každá maska, pohyb či předmět na scéně nese určitý význam, například určuje emoci. Role se dělí do několika skupin podle pohlaví, věku a charakteru¹¹. Některé typy jsou nalíčeny prostě, ženské role se vyznačují tváří natřenou na bílo a očima obkrouženými temně červenou barvou. Pro klauna je charakteristické bílé líčení kolem očí a různé typy klaunů se odlišují výrazným černým značením. Některé role jsou typické výraznými vzory po celém obličejí symbolizujícími jejich konkrétní charakter. (viz příloha 11) (Brockett, 1999; Kalvodová, 2003)

1.3.4.4 Indické Kathakali

Toto taneční pantomimické divadlo si náměty bere především z indické epiky. Hlavním motivem příběhů jsou vášně, běsnění bohů a démonů nebo lásky a nenávisti nadlidských mytologických postav. Dobro nakonec ale vždy zvítězí. Herci se vyjadřují jen tancem, pantomimou, kostýmem a líčením. Hudebníci jim pomáhají narativním a instrumentálním doprovodem. Výrazná a specifická je podrobně propracovaná řeč prstů a rukou, zvaná mudry¹², a expresivní mimika. Pro herce Kathakali jsou, kromě pestře vybarvených, zlatými a stříbrnými ozdobami pošitých kostýmů, typické složité poloplastické masky (viz příloha 12), zpola silně líčené sytými, olejnatými barvami z tropických rostlin, zpola vytvořené poddajnou hmotou z rýžové moučky a papíru, která tvoří jakési zarámování nalíčeného obličejí. Herec se líčí sám. Také v Kathakali vystupují jen muži. (Kalvodová, 2003; Brockett, 1999)

¹¹ čtyři základní jsou: mužské, ženské, typy s nalíčenou tváří a komické typy

¹² v sanskrtu „znak“

2 Terapeuticko-formativní disciplíny

Kapitola stručně definuje ty terapeuticko-formativní systémy, které masku využívají významně. Není zde prostor zmiňovat se blíže o jednotlivých používaných technikách a o terapeuticko-formativních disciplínách, které by masku zajisté mohly používat, avšak práce s ní není jedním ze stěžejních prvků daného procesu. Příkladem nám může být využití masek k zvýraznění těla v různých technikách tanečně-pohybové terapie či nasazení masek při hudební produkci v muzikoterapii k dosažení určité rituálnosti situace.

2.1 Dramaterapie

„Dramaterapie je umělecká a léčebně-výchovná metoda aplikovatelná v rámci individuální i skupinové práce. Jde o úmyslné využívání dramatických a divadelních procesů za účelem dosažení terapeutických cílů, kterými jsou symptomová úleva, emocionální a fyzická integrace a osobnostní růst.“ (Majzlanová, 2001, s. 100)

Mezi hlavní prostředky dramaterapie patří improvizace, mimická a řečová cvičení, dramatická hra, verbální hra a hra v roli, scénář, mýty a příběhy, práce s textem, vyprávění příběhů, líčení, masky, loutková a maňásková hra, pohyb, pantomima, hra s objekty a kresba (Majzlanová In Valenta, 2007a), jež se téměř shodují s prostředky využívanými výchovnou dramatikou.

„Používání masek má v dramaterapii – stejně jako rituál – výsadní postavení. Masky slouží k nejrůznějším účelům, nejčastěji však jako nástroj distancování a „zanonymění“ postav děje.“ (Valenta, 2007b, s. 111)

Významná slovenská dramaterapeutka Katarína Majzlanová mluví o speciální dramatické výchově a v jejím kontextu vymezuje význam používání masek takto:

- „osvobození od vlastní subjektivity, odpoutání od běžných myšlenek, pocitů, starostí;
- maska pomáhá zlepšit vnímání, soustředit pozornost, odpadají zábrany a zmírňuje se působení vnějších podnětů;
- maska pomáhá lépe rozpoznávat a eliminovat stereotypy člověka;
- maska působí jako podpůrný činitel v případech, kdy má klient zábrany vyjádřit názory nebo kdy předepsaná nácviková replika v scéně naráží na jeho zdrženlivost, obavy (kritická slova vůči nadřazené osobě, rodiči a podobně);

- osoby bezprostředně vtahuje do dramatického dění a umožňuje lépe pochopit jevy a souvislosti;
- maska osvobozuje od napětí, dodává jistotu a pocit bezpečí, na druhé straně umožňuje více riskovat, projevit se bez zábrán;
- za masku člověk skrývá svojí tvář, mimiku, která o něm hodně prozrazuje, svoje výrazy, a tím může naplno vystoupit ze svojí „slupky“;
- maska působí diagnosticky – odhaluje podstatu osobnostních rysů, interpersonální vztahy a konflikty ve skupině;
- maska přispívá k odreagování negativních emocí.“ (Majzlanová, Škoviera, Fudaly, 2004, s. 68 – 69)

Použití masek soustřeďuje pozornost protagonistů a diváků na expresi těla, neboť se herec s maskou nemůže při vyjadřování pocitů spoléhat na mimiku, ale musí se zcela soustředit jen na tělesný výraz. Z divadelního hlediska se scéna s použitím masek stává poněkud silnější, krásnější a také zajímavější. Masky (pokud nemluvíme o maskách larválních a charakterových) jsou neutrální, nevyjadřují žádnou náladu, a neztělesňují žádný charakter, jsou psychologicky velmi účinné, ale musejí být použity obezřetně u klientů s poruchou sociální orientace a se slabě vyhraněným egem, u kterých hrozí pocit ztráty identity. (Valenta, 2007a)

2.2 Teatroterapie

„Teatroterapie patří mezi léčebné metody využívající jako prostředku uměleckých postupů. Základem metod teatroterapie je od samého začátku směřování k divadelnímu tvaru, k představení, a k jeho interpretaci před diváky. Základním cílem je léčba – terapie, která se uskutečňuje právě procesem přípravy a následnou prezentací divadelního představení.“ (Polínek, 2007, s. 137)

Martin Dominik Polínek (2007) dále popisuje léčebné teatroterapeutické cíle, které se obecně vyznačují mimo jiné univerzálností, protože prostřednictvím teatroterapie lze pracovat s různými cílovými skupinami klientů a všestranností v oblasti rozvoje osobnosti jedince. Teatroterapie je jedinečným prostředkem ke komunikaci s intaktní společností, ať už ve vztahu herec – divák, tak při přípravě divadelního představení. Integrativní charakter je zcela zřejmý. Integrace je oboustranná: jedinci se dostávají ze sociální izolace a široká

veřejnost (obecenstvo) může poznávat specifika vnímání, prožívání a umělecké exprese dané skupiny. Samotné reprízování představení je pak výrazným socializačním činitelem.¹³

Účinky teatroterapie můžeme pozorovat především v oblasti:

- „rozvoje verbální i nonverbální komunikace,
- zmírnění sociálních fobií,
- snížení sociální izolace,
- zlepšení sebekritiky a sebereflexe,
- zdokonalení sebekázně a smyslu pro povinnost,
- rozvoj kreativity,
- zvýšení adaptability,
- zvýšení sebevědomí,
- zvládnutí kontroly svých emocí,
- získání schopnosti spontánního chování
- rozšíření repertoáru rolí pro život.“ (Polínek, 2007, s. 140)

Zmiňme na tomto místě fakt, že umělecká kvalita produktů teatroterapie zůstává zajisté bodem dlouholetých diskuzí na poli divadelní vědy (téma art-brutu¹⁴), výchovné dramatiky a expresivních terapií, i když je přímo úměrná terapeutickému efektu. Samotný konec představení – poklona divákům a potlesk jako výraz spokojenosti publika je pro klienty teatroterapie mnohdy nejsilnějším zážitkem, který nemuseli do té doby poznat a který je silně katarzním¹⁵.

„Metody práce vycházejí z výchovné dramatiky, dramaturgie, principů režie, dramatizace, z herecké průpravy pohybové, hlasové i teoretické, z principů scénografie aj. Dále metody vycházejí z oblasti hraničních oborů – dalších kreativních terapií (především dramaterapie), psychologie, psychiatrie, speciální pedagogiky, sociologie aj.“ (Polínek, 2007, s. 141)

2.3 Arteterapie

Arteterapií v užším slova smyslu rozumíme „léčbu výtvarným uměním“ (Šicková-Fabrici,

¹³ [http://sk.iporadna.cz/dusa/clanek.php?article\[articleid\]=108](http://sk.iporadna.cz/dusa/clanek.php?article[articleid]=108)

¹⁴ Art-brut je „Dubuffetovo označení výtvarných děl bez komunikativně estetických ambicí. Tímto termínem je označována tvorba autorů bez výtvarného vzdělání“ (Maliva, 1997, s. 171). Později byl termín rozšířen i do ostatních druhů umění.

¹⁵ „vnitřně očistný“ (Hartl, Hartlová, 2010, s. 244)

2002, s. 31). Tamtéž autorka mluví o arteterapii receptivní a produktivní. Receptivní arteterapii vysvětluje jako „vnímání uměleckého díla vybraného s určitým záměrem arteterapeutem“, produktivní arteterapie pak „znamená použití konkrétních tvůrčích činností (kresby, modelování, malby) nebo intermediálních aktivit (tj. činností propojujících různá média), happeningu u jednotlivce či skupině“. Většina autorů dále mluví o individuální a skupinové formě arteterapie.

„Za jeden z možných terapeutických i motivačních postupů v arteterapii můžeme považovat komunikaci s výtvarným uměním. Tato komunikace nespočívá pouze ve vizuálním nebo haptickém kontaktu s výtvarným artefaktem, ale vede velmi přirozeně k sebereflexi.“ (Dostálová, 2001, s. 107) My bychom tyto slova doplnili o fakt komunikace účastníků skupinové arteterapie skrze výtvarnou, tvůrčí činnost.

Arteterapie se v práci s maskou zaměřuje především na vlastní proces tvorby masky (za pomoci sádry nebo sádrových obvazů). Považuje zrození masky za fascinující okamžik, při kterém klient prožívá vnitřní vzpomínky, nejrůznější identifikace a asociace a integruje své myšlenky, reakce a pocity.

Již zmíněným materiálem používaným k výrobě masek je sádra, která „učí klienty pracovat dostatečně rychle, nepřipraveného klienta může zaskočit tím, jak dokáže měnit svou konzistenci. Právě proces jejího tvrdnutí lze v arteterapeutickém procesu využít.“ (Šicková, 2007, s. 96)

Při výrobě masek je dalším velmi vhodným tvárným materiálem také hlína, ze které lze snadno vytvořit forma pro další výrobu masek. Další variantou je tvoření masek pouze z hlíny za předpokladu, že se s nimi dále nebude divadelně pracovat. Tato forma arteterapeutické práce poskytuje nespočet možností co se týče tématu, velikosti produktu i průběhu práce týče. Navíc je hlína jako materiál velice účinný. Pro její specifické vlastnosti zde řadíme samostatnou kapitolu o působení hlíny na člověka.

2.3.1 Využití hlíny v arteterapii

V hlíně (ale nejen v ní) vidí arteterapie významnou základnu pro podporu a vybudování vědomí vlastního těla a jeho hranic a pro rozvoj taktilních vjemů. (Šicková-Fabrice, 2002)

„Hlína jako arteterapeutický materiál a aktivity s ní – házení, mačkání, tvarování, ruční modelování, přemodelování – korigování, otiskování jsou vhodné:

- pro prolomení bariér strachu;
- jako materiál nahrazující verbální komunikaci;
- pro eliminování agresivního chování;

- pro rozvíjení představivosti, trojdimenzionálního vnímání;
- pro vytváření prostoru, pro nadhled jako zázemí, pro změnu postojů k sobě i k ostatním.

Práce s hlinou:

- posiluje sebevědomí;
- je médiem kompenzace chybějícího, resp. poškozeného smyslu (nevidomí, slabozrací);
- působí relaxačně a rehabilitačně u lidí s narušenou jemnou motorikou;
- mentálně handicapovaným dětem dává možnost konkrétního tělesného vnímání a tím pochopení mnohých souvislostí, které jsou pro ně v grafické nebo verbální formě složitou abstrakcí.“ (Šicková-Fabrice, 2002, s. 136)

3 Specifika vybraných skupin (ve vztahu k divadelní či dramatické práci)

Tato kapitola se zaměřuje na ty klientské skupiny, se kterými se čtenář setká v praktické části této práce. Stručně charakterizujeme jednotlivé skupiny, a to zejména s ohledem na specifika osobnosti, komunikaci, úroveň kognitivních procesů a potřebné vytyčení cílů terapeuticko-formativní práce.

3.1 Osoby s mentální retardací

„Při psychologické charakteristice mentálně retardovaných je třeba zdůraznit, že jejich nižší mentální úroveň vytváří specifický psychologický obraz, který sice výrazně omezuje jejich kognitivní procesy, ale zpravidla jim umožňuje žít bohatým emocionálním životem. Psychika mentálně retardovaných v sobě skrývá řadu neodhalených možností, zaměřených do oblasti specifických vloh, kreativity, intuice apod.“ (Krejčířová, Hutýrová, 2006, s. 17)

Z hlediska naší práce zmiňme především některé klinické projevy lehké a střední mentální retardace, jakými jsou například:

- zpomalená chápavost,
- konkrétnost v myšlení,
- nízký rozsah záměrné pozornosti a snadná unavitelnost,
- nedostatečná slovní zásoba a neobratnost ve vyjadřování,
- narušená jemná a hrubá motorika,
- hyperexcitabilita, sugestibilní chování a poruchy v mezilidských vztazích a komunikaci. (Švarcová, 2006; Valenta, Müller, 2009)

3.2 Osoby se sluchovým postižením

Různá struktura a hloubka sluchové vady, doba, kdy k postižení došlo, celková úroveň rozvoje osobnosti, sociokulturní podmínky a způsob komunikace činí skupinu osob se sluchovým postižením velmi heterogenní. (Ludíková, Suralová, 2006)

Nezastupitelný význam sluchu je patrný, když si uvědomíme důležitost neustálých zvuků z našeho okolí pro naši orientaci v prostoru, pro vědomí reality našeho okolí a tím i pro pocit bezpečnosti a jistoty. Sluch ovlivňuje také rozvoj mezilidské komunikace, slovní řeči a rozvoj osobnosti, duševního života a vytváření společenských vztahů. (Pulda, Lejska, 1996; Pulda, 1992)

Jiný komunikační kanál a komunikační bariéra mezi sluchově postiženými a intaktní společností činí ze skupiny osob se sluchovým postižením o to specifitější minoritu, která se čím dál tím více považuje za minoritu kulturní, místo minority osob se zdravotním postižením. Vliv můžeme dále pozorovat i v jisté větší semknutosti skupiny.

Z mnoha publikací se dovídáme o nesporném významu nonverbální komunikace v komunikaci obecně, z čehož v kombinaci s porozuměním specifikům komunikace osob se sluchovým postižením vyplývá, že u těchto osob má nonverbální komunikace o to větší využití k získání informací především k orientaci v určité situaci a mezilidské interakci.

3.3 Osoby s poruchou příjmu potravy

Poruchami příjmu potravy rozumíme mentální anorexii a bulimii, které spojuje strach z tloušťky a nadměrná pozornost věnovaná vlastnímu vzhledu a tělesné hmotnosti. Mentální anorexie je porucha charakterizovaná zejména úmyslným snižováním tělesné hmotnosti. Omezování se v jídle je u některých pacientů doprovázeno zvýšeným zájmem o jídlo, zvýšenou či změněnou chutí. (Krch, 1999)

František David Krch (1999) v knize charakterizuje také mentální bulimii – zejména častým přejídáním spojeným s přehnanou kontrolou tělesné váhy a strachem z tloušťky. Snaha zabránit zvýšení tělesné hmotnosti se pak projevuje vyvoláváním zvracení nebo nadměrným užíváním projímadel, či obojím.

V terapii se většinou klade důraz na zlepšení představ o vlastním těle (vnímání tělesného schématu, zakoušení vlastního těla, „body image“). Hledají si příčiny vzniku poruchy, stejně jako vlastní potenciál a možnost svépomoci. Přihlíží se k deficitům v oblasti sebejistoty a vlastního sebeobrazu a často se využívá forma skupinové nebo rodinné terapie. (Probst, 1999; Svoboda, Češková, Kučerová, 2006)

3.4 Osoby v procesu léčby drogové závislosti v terapeutické komunitě

Užívání drog i závislost na nich jsou komplexními a mnohotvárnými jevy, k jejichž vzniku přispívají různé osobnostní faktory. Takové faktory se obvykle rozdělují na faktory sociální, psychologické a biologické. Sociální faktory se míní vliv rodiny a vrstevnické skupiny, působení prostředí, ve kterém se člověk pohybuje. O biologických faktorech se mluví v souvislosti s určitými genetickými predispozicemi, které je ovšem potřeba zohledňovat až při komplexním nazírání na bio-psycho-sociální působení. Rizikovými faktory v osobnostních rysech podporujících vznik závislosti jsou:

- „emoční nejistota a nezralost;

- emoční nestabilita;
- nízký práh tolerance vůči frustraci;
- slabá motivace k aktivitám, které nepřinášejí okamžitý užitek;
- špatná schopnost vyjádřit a porozumět vlastním emočním stavům;
- konflikty s rodiči.“ (Bruno, 1996, s. 25)

V době, kdy se člověk rozhodne ze své závislosti léčit, je pro něj důležité, aby se vyrovnal s abstinenčními příznaky a měl k tomu dostatečnou podporu od svého okolí, protože minimum lidí se s takovými stavy zvládnou vyrovnat sami. „Důležitou součástí léčení je intenzivní psychoterapie už v prvním kroku léčení, kdy se zároveň začíná s rehabilitací, která vede k rozvinutí a obnově sociálních a pracovních návyků. Navazuje se přitom na období před vznikem závislosti. Po odeznění abstinenčních příznaků se v kontrolované abstinenci pokračuje vlastním léčením drogově závislého. To spočívá především v dlouhodobé resocializaci. To znamená postupně změnit stávající návyky a vzorce chování, které vedly ke vzniku závislosti a vytvořit nové, tzn. takové, které by léčeným umožnily opětovné zapojení do společnosti.“ (Janík, Dušek, 1990, s. 308)

Terapeutické komunity jako součást systému služeb pro uživatele drog jsou u nás oficiálně uznány až od roku 2005¹⁶. Martina Richterová-Těmínová (2007) považuje za cíl komunity „být dobrým průvodcem“, což by mělo přispívat k:

- nalezení a přijetí smyslu vlastního života;
- nalezení své vlastní svobody a odpovědnosti;
- poznání a přijetí sebe sama, svých možností a limitů;
- osobnímu růstu, vývoji a víře v sebe;
- nalezení svého místa v běžném lidském společenství;
- pozitivnímu a tvořivému přístupu k životu;
- spokojenému a radostnému životu;

získání a rozšíření znalostí, schopností a dovedností, jak individuálních cílů dosáhnout.

¹⁶ přijetím zákona č. 379/2005 Sb., o opatřeních k ochraně před škodami způsobenými tabákovými výrobky, alkoholem a jinými návykovými látkami

PRAKTICKÁ ČÁST

V praktické části se zaměřujeme na vlastní práci a šetření autorky bakalářské práce, k čemuž používá metod kvalitativního výzkumu. Proto nejprve zužíme pohled právě na kvalitativní výzkum, kterým Miovský (2006, s. 17) rozumí „přístup v psychologických vědách, který pro popis, analýzu a interpretaci nekvantifikovaných či nekvantifikovatelných vlastností zkoumaných fenoménů naší vnitřní a vnější reality využívá kvalitativních metod“.

Tato část obsahuje vymezení cílů práce, použitých metod, výsledky, analýzu a interpretaci šetření.

4 Cíl výzkumného šetření

Cílem praktické části práce je zjistit, zda mají masky užívané v divadelní praxi podobné využití také v terapeuticko-formativním procesu.

Dále se blíže zaměřit na proces tvorby masky či hry s maskou a popsat jejich vliv na klienta. Vymezit možné sledované cíle při práci s maskou. A více specifikovat využití masky v práci s jednotlivými skupinami (uvedenými v teoretické části práce).

5 Použité výzkumné metody

V této kapitole stručně popíšeme metody použité v průběhu celého výzkumného šetření, odůvodníme, proč byly jednotlivé metody použity, a vymežíme, jaké mohou být výhody či nevýhody jejich použití.

5.1 Výběr výzkumného souboru

Pokud mluvíme o realizaci práce s maskou v kurzu *Dramaták*, můžeme tento výběr výzkumného vzorku nazvat Metodou příležitostného výběru výzkumného souboru, jejíž „základní princip spočívá v tom, že využíváme příležitostí, které se nám v průběhu realizace výzkumu nabízejí k tomu, abychom získali účastníky výzkumu.“ (Patton In Miovský, 2006, s. 134) Protože autorka v kurzu již určitou dobu působila a klienty dobře znala, zdál se tento výběr výzkumné skupiny pro realizaci praktické části práce nejvhodnější variantou, která by umožnila hlubší poznání a především pozorování procesu s již nabytými znalostmi a zkušenostmi o pozorovaných jedincích.

Ve výběru odborníků k interview už však byla použita Metoda prostého záměrného (účelového) výběru, neboť byli vyhledáváni s požadavkem několikaletých zkušeností s terapeutickou prací s maskou. V souvislosti s metodou prostého účelového výběru Michal Miovský (2006) mluví o cíleném vyhledávání pouze těch jedinců, kteří splňují předem stanovené kritérium (nebo soubor kritérií – v našem případě dlouhodobá, aktivní terapeutická zkušenost s maskou a současně ochota zapojit se do výzkumného šetření).

5.2 Získávání kvalitativních dat

I v této kapitole musíme ve výzkumném šetření rozlišovat část samotné práce autorky a provedené polostrukturované rozhovory. Polostrukturované interview je výhodné zejména z pohledu tazatele, jemuž umožňuje stanovit si okruhy otázek, na které se bude dotazovat a během samotného interview již flexibilněji reagovat na sdělovaný obsah a vytěžit tak z provedeného interview maximum. Na druhé straně ale vyžaduje určitou připravenost tazatele. Je potřeba, aby se tazatel velmi orientoval v okruzích informací, které pro své šetření potřebuje, přirozeně reagoval na dotazovaného a kontroloval, zda se rozhovor ubírá potřebným směrem. Polostrukturované interview je zároveň metodou umožňující strukturovat pouze část prováděného rozhovoru a ponechávající tazateli prostor, aby si mohl od dotazovaného informace upřesnit či nechat vysvětlit. (Miovský, 2006)

Samotná práce autorky je nejlépe reflektovatelná pozorováním účastníků kurzu, i když některá fakta vycházejí z následné slovní zpětné vazby některých zúčastněných. Skupina klientů s lehkou mentální retardací je specifická právě i v podávání zpětné vazby, což je ovlivňováno psychologickými zvláštnostmi těchto jedinců, zejména v oblasti kognitivních procesů – například nekritické myšlení (dále viz kapitola 3.1). Norman Denzin (In Miovský, 2006, s. 151) „formuluje obecné kategorie podmínek, které je podle něj třeba při jakémkoli pozorování prováděném v terénu zohlednit:

- čas, kdy provádíme pozorování;
- sociální situaci;
- přirozenost, nebo naopak umělost situace, v níž pozorování probíhá;
- sociální vztahy, vazby atd.;
- postoje, názory, jazyk atd.“

Z tohoto vymezení je zřejmé, že ačkoli je odborné pozorování (spolu s rozhovorem) nejstarší metodou získávání poznatků v psychologických a pedagogických vědách, je náročné na objektivnost, potřebné zachycení vyskytujících se jevů a zvládnutí situace jako takové bez závažnějších nežádoucích jevů z okolí, které jinak s pozorovanou situací nesouvisí, ale mohly by ji významným způsobem ovlivnit a zkreslit tak získaná data.

5.3 Metoda zpracování dat

K fixaci kvalitativních dat si autorka práce zvolila psaný zápis. Tato forma zápisu daným situacím (interview) neubírá na přirozenosti a je technicky zcela nenáročná. Vyžaduje však, aby se výzkumník soustředil a psal zápis spíše jen v důležitých bodech než například v celých větách. Nevýhodou této volby záznamu dat je tedy rozdělená pozornost tazatele.

5.4 Metoda analýzy kvalitativních dat

„Analýza kvalitativních dat je oprávněně považována za prakticky nejobtížnější fázi realizace studie. K tomu výrazně přispívá míra volnosti výkladu jednotlivých metod, nízká standardizace dílčích postupů a obrovské množství možností, které nám skýtají jak jednotlivé metody, tak nepřeborné množství variant vzniklých jejich vzájemnou kombinací.“ (Miovský, 2006, s. 219) Metody analýzy kvalitativních dat nejsou tedy užívány ortodoxně, a proto zde jen stručně přiblížíme metody, kterých se naše analýza

výzkumného šetření dotýká. V souvislosti s vymezením dílčích fází práce s maskou v kapitole 6.1 můžeme hovořit o jisté kategorizaci, která je prostředkem tvorby určitého pevného schématu umožňující přehlednost popisovaných jevů. Poté je v práci popisována realizace výzkumného šetření. Takový popis je vhodné zachovat v co nejucelenější podobě a nijak více ho neanalyzovat a hodnotit, ale spíše strukturovat a vyznačovat důležité body. Zde se tedy nacházíme někde mezi metodou prostého výčtu (popisu) a metodou vyhledávání a vyznačování vztahů. Miovský (2006) u metody vyhledávání a vyznačování vztahů zmiňuje několik jejích základních principů, kterými jsou: vyhledávání, identifikace a popis vztahů, na které nás mohli upozornit účastníci výzkumného šetření, a vyhledávání vzájemných vztahů mezi proměnnými (v našem výzkumném šetření: terapeuticko-formativní disciplína, cílová skupina, materiál, druh masky a tak dále) na základě vnitřních nebo vnějších souvislostí.

6 Popis výzkumného šetření

Výzkumné šetření obsahuje dvě různé samostatné části, které jsou však poté porovnávány především ve vztahu k rozdílnostem klientů a jejich potřeb a k zaměření se na jiný druh (jinou fázi) práce s maskou.

První popisovanou aktivitou je samotná práce s maskami, kterou autorka práce realizovala na kurzu *Dramaták*¹⁷. Druhou částí šetření jsou provedené rozhovory s odborníky z praxe, zaměřené na využití masky.

6.1 Rozdělení práce s maskou

Pro přehlednost a abychom mohli popisovat specifika působení masek, se jeví důležité rozdělit práci s maskou na několik fází, které v samotné práci nemusí být zastoupeny všechny. Můžeme se zaměřit jen na jednu z nich nebo spolu s klienty postupovat všemi jednotlivými fázemi tvorby, přes kontakt s hotovou maskou až k následné pohybové či více dramatické hře s ní.

- Fáze 1: *Výroba masky.*
- Fáze 2: *Vložení barevného či tvarového symbolu – znaku do bílé neutrální masky.*
- Fáze 3: *Hra s maskou*
 - *rolová hra v masce,*
 - *pohyb či tanec v masce (autentický nebo více charakterový, charakter je dán právě maskou), jednání s maskou nebo v masce.*

Přístupme k jednotlivým fázím a popište charakteristické fenomény pojící se s každou z nich.

6.1.1 Fáze 1

Výrobu masky můžeme pojmovit několika způsoby. Záleží jak na volbě materiálu, tak především na tom, čeho výrobou chceme dosáhnout. Pokud nám jde o samotné tvoření z jakéhokoli materiálu, nabízí se modelování z hlíny, stříhání z papíru nebo podobného materiálu (různé druhy papíru, karton, látka) či kašírování na určité formě (například na balónku nebo hlíně). Za rozmyšlení také samozřejmě stojí, zda s maskou budeme dále

¹⁷ Autorka práce působí ve SPOLU Olomouc jako vedoucí kurzu *Dramaták*, který je jednou z volnočasových aktivit služeb Střediska podpory integrace.

divadelně pracovat nebo nám poslouží jako výtvarný artefakt a do styku s obličejem nepřijde.

Specifickou výrobou masky je však výroba přímo na obličej daného člověka. A to za pomoci sádry nebo sádrových obvazů. Tento proces lze přirovnat ke snímání „posmrtné“ masky a je velmi intimní záležitostí. Vyžaduje velkou důvěru mezi účastníky tvorby. Zážitek je to zcela výjimečný a i příjemný, ale za předpokladu, že člověk, který do tohoto aktu vstupuje, netrpí klaustrofobickými potížemi a je na pocit osamocení (až nadneseně „pohřbení za živa“) připraven. Dalším významným okamžikem je pak nahlédnutí do hotové masky. Člověk má možnost vidět rysy své tváře, prohlédnout se a vidět se z profilu. Pro všechny účastníky je tento akt zcela novým, specifickým zážitkem nesrovnatelným s pohledem do zrcadla. Pokud chceme toto setkání i v terapeutické práci prožít ještě hlouběji, nabízí se další možnost práce – vylití tohoto „negativu“ (viz příloha 13) sádrou k získání „pozitivu“ (viz příloha 14). Momentem překvapení je poté vyjmutí „pozitivu“ z „negativu“ a spatření sebe sama tváří v tvář. Vzniká hmotný artefakt nás samých, který může být poté používán jako základ pro modelování dalších masek.

Použití sádry je technicky náročnější, ale efekt zalití je o to mocnější, navíc sádra zachytí všechny detaily obličeje lépe než sádrové obvazy. Sádrové obvazy¹⁸ jsou přístupnou variantou snad pro všechny skupiny účastníků. Výhodný se zdá takový postup, kdy se skupina rozdělí do dvojic a každý z dvojice si tedy zkusí, jaké je masku na tváři druhého modelovat i to nechat se do sádry zaformovat. Čím pečlivěji jsou sádrové obvazy na tvář nanášeny¹⁹, tím více jsou zachyceny detaily obličeje.

K terapeutickému účinku této fáze práce s maskou patří téma naší tváře (jak sami sebe vnímáme, jak jsme se sebou, se svým vzhledem spokojeni, co pro nás naše nezaměnitelná tvář znamená, čeho je výrazem). Pro některé jednotlivce může být kontakt vlastní tváře s doteky někoho druhého nepříjemný. Dále proces souvisí s:

- projevem důvěry k druhému,
- souhlasem nechat o sebe pečovat,
- s navozením komunikace skrze vzájemný kontakt (tvář – ruce).

6.1.2 Fáze 2

Druhou fází nebo jakkoli samostatnou práci s maskou jsme nazvali *vložení barevného či tvarového symbolu – znaku do bílé neutrální masky*. Lze hovořit o zcela výtvarné činnosti.

¹⁸ Sádrové obvazy jsou dostupné ve zdravotnických potřebách.

¹⁹ Obvazy nanášíme po namočení do vody. Příjemnější je teplá voda.

Od jakkoli neřízeného a více či méně obsažného vybarvení předmětu se můžeme přiblížit až k dotváření masky jako zástupného předmětu pro práci s nejrůznějšími tématy. V tomto případě mohou jednotlivé masky symbolizovat určité osoby, jevy, situace a fakta ze života daného jedince, jeho vlastnosti a podobně.

Posloužit nám k tomu mohou jakékoli barevné materiály nebo výtvarné potřeby jako tempery²⁰, vodové barvy, akrylové barvy a podobně. Obsažené symboly v masce mohou být jakkoli konkrétní či abstraktní.

6.1.3 Fáze 3

Hra v masce vyžaduje alespoň malou zkušenost s rolovou hrou. V této části práce lze pracovat s maskami, které jsou produktem předchozích fází procesu nebo s již předem hotovými maskami²¹. Masky dávají vyniknout tělu jako takovému a skrývají výrazové prostředky naší tváře.

Jak jsme uvedli v kapitole *Divadelní maska* (číslo 1.2), druhů masek je několik. Tudíž je potřeba zvolit cíl práce a k němu vhodný typ masky. Pro hledání vnitřní přirozenosti a harmonie je vhodná maska neutrální (viz kapitola 1.2.2.1). Larvální (naivní) maska (viz kapitola 1.2.2.2) je dobrým prostředníkem pro ty, jež by se jiného druhu masek báli. K larvální masce mají blíže určitě spíše mladší věkové skupiny, ale dokáže nadchnout a rozesmát snad každého. Pokud chceme u účastníků podporovat rozvoj koncentrace a pozornosti, je správnou volbou právě larvální maska.

Držme se tedy sledovaných cílů. S hotovou maskou lze pracovat jak divadelně, tak v pohybu nebo tanci. Každá maska zajisté určitým způsobem formuje naše držení těla a naši chůzi (tempo a styl chůze), a proto je vhodná k nácviku rolové hry, kdy pomáhá jednotlivci k snadnějšímu vžití se do určitého typu či charakteru. Vhodným prostředkem ke zkoumání sebe sama v masce nám může být zrcadlo. Pozitivně motivuje aktéra k větší stylizaci a konkrétnosti pohybu. V masce si každý může dovolit jakýkoli nevšední pohyb, aniž by se bál posměchu druhých, v masce si člověk může dovolit snad cokoli a jeho skutečné prožívání navíc zůstává skryto. Masky umožňují skrývat to, co se děje v našem nitru, nebo naopak s její pomocí vnitřní děje odhalovat. „V případě, že mám masku nasazenou, nikdo nevidí, co se odehrává ve tváři. Současně si mohu dovolit ztvárnit věci, které si v běžném životě nedovolím, nebo z nějakých příčin nemohu dovolit. Masky mi

²⁰ Dobrých krycích vlastností dosáhneme přimícháním lepidla.

²¹ Hotové masky jsou dostupné v internetových obchodech s karnevalovým zbožím či v kamenných papírnictvích. Masky bývají většinou bílé a plastové. Nejčastějším zbožím jsou různé barevné papírové polomasky – škrabošky.

umožňuje stát se, „být“ někým jiným, kdo je chráněn. Nejsem to já, kdo jedná, ale maska, která mi to umožňuje. Svou roli hraji v masce, ne s ní.“ (Bartošek, 2006, s. 121) Člověk takto může poznat, jak mohou masky skrývat a odhalovat vnitřní já.

Pokud se v práci s maskou chceme z hlediska našich cílů zaměřit především na tuto fázi, předchozí fáze jsou pro účastníky vhodnou formou motivace a zážitkem, který může budovat jejich vztah k masce.

6.2 Využití práce s maskou v expresivních terapiích

Následující tabulka (Tabulka 1) znázorňuje, jak s jednotlivými fázemi práce s maskou pracují různé expresivní terapie. Důležité je však zmínit, že tento pohled je pouze orientační a v praxi se tyto jevy většinou liší především zaměřením jednotlivých terapeutů, jejichž přístupy bývají více či méně odlišné. Příkladem nám může být direktivní a nedirektivní směr v arteterapii. Direktivní směr více diagnostikuje a analyzuje, dá se tedy předpokládat, že v práci s maskou bude preferovat Fázi 2. Protože maska jako taková je dobrým diagnostickým prostředkem. Nedirektivní směr arteterapie je zaměřen na prožitek skrze výtvarnou tvorbu, ať už individuální či kolektivní, a využívá tedy více Fázi 1.

- Tabulka 1

	Fáze 1	Fáze 2	Fáze 3
Dramaterapie	xx	xx	xxx
Teatroterapie	-	-	xxx
Arteterapie	xxx	xxx	-
Tanečně pohybová terapie	-	x	xx
Muzikoterapie	-	-	x

Znaky x v Tabulce 1 vyjadřují tuto škálu (Tabulka 2):

- Tabulka 2

spíše ne	zřídka	občas	často
-	x	xx	xxx

Zaměříme nyní pozornost na skupiny, o kterých jsme se již zmínili v teoretické části práce, shrňme vlastní provedenou práci a rozhovory, z čehož by mělo vyplývat, jak lze v práci s nimi masku využít.

6.2.1 Vlastní práce autorky

- zaměření autorky – teatroterapie
- cílová skupina – osoby s lehkou mentální retardací
- využití fáze práce s maskou – Fáze 1, Fáze 3

6.2.1.1 Charakteristika zařízení

SPOLU Olomouc je státní nezisková organizace, poskytovatel sociálních služeb pro osoby s mentálním postižením. Zařízení poskytuje služby respitní péče a jedním z hlavních cílů zařízení je podpořit aktivitu a rozvoj klientů. V rámci Střediska podpory integrace poskytuje SPOLU Olomouc: osobní asistenci, aktivizační a rozvojové programy (volnočasové aktivity a kurzy Aktivního sociálního učení), dále pod sekci Agentura podporovaného zaměstnávání: podporované zaměstnávání, program Tranzit, poradenskou činnost jak pro samotné uživatele služeb a jejich rodiny, tak pro zaměstnavatele.

Kurz *Dramaťák* je realizován jednou týdně v rozsahu 1,5 hodiny. Je organizován stejně jako ostatní volnočasové aktivity v obsazení 1 vedoucí a několik asistentů, jejichž počet závisí na individuálních potřebách²² uživatelů služeb.

6.2.1.2 Charakteristika cílové skupiny

Skupina uživatelů, která kurz *Dramaťák* navštěvuje, se skládá z 9 osob s lehkou mentální retardací ve věku 16 – 32 let. Většina účastníků tento kurz navštěvuje už několik let, a proto jsou na aktivity dramatického rázu zvyklí. Ke všem prostředkům dramatické akce jsou otevření a velice vnímaví. Skupina je na sebe již zvyklá, navzájem se dlouho a velmi dobře znají, navštěvují společně jiné aktivity ve SPOLU Olomouc, zúčastňují se táborů a víkendových akcí a někteří jsou také spolužáci.

6.2.1.3 Popis vlastní práce

Práce s maskou byla u této skupiny realizována v průběhu dvou pololetí. V prvním pololetí byl kurz strukturován do tématických celků různých forem divadla, se kterými se klienti měli seznámit a to v časové dotaci jedna forma – jeden měsíc. Po blocích, věnovaných nejprve vzájemnému poznání, poznání sebe sama, navození spolupráce a důvěry a nakonec

²² individuálními potřebami je míněno zejména přidružené tělesné postižení, míra potřebné individuální podpory uživatele (nakolik je uživatel schopný jednat samostatně, jak dlouho je schopný udržet pozornost a podobně)

hudebnímu divadlu²³, přišla na řadu forma výtvarného divadla. Klienti byli seznámeni s potřebnou prací výtvarníka, scénografa, kostyméra a maskéra na představení. Jednotlivými tématy pak byly:

- loutky,
- masky,
- body-art²⁴,
- kostýmy,
- rekvizity,
- scéna a kulisy.

Některé z těchto aktivit si klienti v kurzu vyzkoušeli, snažili se alespoň v základech přemýšlet na úrovni jednotlivých divadelních funkcí (viz výše) a nacházeli souvislosti mezi podobou kostýmů, rekvizit a kulisy a například jednotlivými základními typy nebo známými pohádkovými, filmovými či seriálovými postavami. Velmi zábavnou částí této etapy pro ně bylo zejména zhotovení líčení (make-upu) pomocí barev na obličej před velkými zrcadly v místnosti.

Všemi tématy se zde dopodrobna z důvodu zaměření práce nebudeme zabývat a popíšeme blíže právě práci s maskou.

Klienti nejdříve pracovali s hotovými maskami, k čemuž nás vedlo rozhodnutí, že hotové masky, které budou pro klienty vizuálně lákavé, snadněji motivují klienty k další práci podobného druhu. Využito tedy bylo charakterových masek (viz kapitola 1.2.1), které charakterizovaly určité zvířata a typy lidí (například slavnostní maska, která se nosí přiložená na tváři pomocí tyčky, karnevalová maska, maska s vousy, maska naznačující brýle, maska indiána a podobně). Použity byly masky plné i polomasky (škrabošky) a skupina byla poučena, že v celých maskách se nemluví a v polomaskách ano, s čímž se dále pracovalo – klienti měli možnost vyzkoušet si ty masky, které se jim líbily nejvíce, a snažili se dodržovat pravidla pro nošení masky. Mezi taková pravidla dále patří:

- je dobře, když se masky během nošení nijak nedotýkáme,

²³ improvizace na hudbu, čerpání příběhů z textů písní nebo z melodií, hry na rytmus a tempo, pohybové a taneční techniky na hudbu

²⁴ Body-art je Janou Geržovou (1999, s. 54) definován jako „souhrnné označení pro velmi rozdílné umělecké strategie, založené na lidském těle jako na hlavním nositeli sociopolitických, existenciálních, kosmologických, fenomenologických a behaviorálních obsahů. Objevuje se jako prostředek sebepoznání samotného umělce, ale také jako další způsob ověřování lidského, fyzického a duchovního vlivu na přírodní a sociální okolí.“

- efektivněji také působí, když masku nasazujeme čelem ke zdi a směrem k ostatním se otáčíme až s nasazenou maskou.

Klienti si masky zkoušeli u velkého zrcadla, pozorovali se v nich a začínali zkoušet různé pohybové variace. Poté už se pohybovali po prostoru se snahou přizpůsobit se v pohybu nasazené masce. V maskách jsme dále jednaly v různých improvizacích a etudách, ale po nějaké době se projevila nevýhoda masek v jejich nepohodlnosti při nošení, a tak klienty přestala tato práce bavit, i když ze začátku s maskami hodně experimentovali, bavili se, smáli se a každý z nich si vyzkoušel několik druhů masek.

Druhým stěžejním bodem setkání klientů s maskou byla výroba masek. Drželi jsme se postupu popsaného v kapitole 6.1.1. Masku ze sádrových ob vazů si nechali na svém obličejí vyrobili všichni účastníci a zároveň projevili velký zájem si tvoření vyzkoušet na druhých. Dostatečnou podporu účastníkům poskytovali asistenti kurzu. Některým z nich byla vyrobena celá maska, některým polomaska. Rozhodnutí bylo na účastnících a druhým hlediskem bylo, zda jedinec dokáže mít určitou dobu tvář v klidu, bez větších pohybů (především úst).

Během této práce se účastníci výrazně zklidnili a celý proces vnímali jako příjemnou relaxaci. Velmi se na vytváření masky soustředili a byli k sobě navzájem ohleduplní a citliví.

Dalším prvkem práce, který byl ze strany klientů pozitivně hodnocen, je významný vztah klienta k vlastní vyrobené masce. Jedinec si k takovému předmětu velmi rychle vytvoří pouto. Tento fakt může být motivem pro další práci i pro zcela jiný cíl, kterým může být například téma poznávání sebe sama, sebeuvědomění.

Vyrobene masky měly být jedním z výchozích bodů pro tvorbu představení. Avšak z důvodů názorů klientů na nepohodlné nošení masky, bylo od tohoto cíle upuštěno. V současnosti v kurzu vzniká představení, ve kterém by měla být použita larvální maska (viz kapitola 1.2.2.2), kterou skupina dokáže vnímat velice pozitivně, s potřebnou nadsázkou, smyslem pro fikci a komično.

Hraní v larvální masce vyžaduje značnou koncentraci. Pohyby s ní by měly být rozfázované, přesné, konkrétní a srozumitelné. K larvální masce nepatří přežívání, velká gesta, ani vtipkování. Larvální maska vyžaduje pouze koncentraci a schopnost nadchnout se a chtít třeba i jednu jedinou věc. Je potřeba vložit aktivitu do těla a poznávat prostředí, ve kterém se zrovna nacházíme. (Čermáková, 2004)

6.2.2 Realizace druhé části výzkumného šetření

Tato část výzkumného šetření obsahuje popis jednotlivých rozhovorů, kde se zaměřujeme především na informace, které byly dotazovaným během rozhovoru zdůrazňovány. Další snahou je vystihnout rozhovor tak, aby bylo zřejmé, jak dotazovaní přistupují ke své práci a co je pro ně v práci s maskou nejtěžejnější.

Následující rozhovory byly realizovány vždy po předchozí e-mailové domluvě v průběhu několika měsíců. První tři rozhovory byly uskutečněny v místě pracoviště dotazovaných (tedy v prostorách Univerzity Palackého v Olomouci). Čtvrtý rozhovor byl realizován prostřednictvím telefonického hovoru programu *Skype* z důvodu nemožnosti se sejít osobně vzhledem k časové vytíženosti tazatele i dotazované a vzdálenosti. Všichni dotazovaní byli velice vstřícní jak s domluvou, tak během interview, a o daném tématu se zájmem hovořili. Rozhovory byly provedeny v rozsahu půl hodiny až hodiny a půl v závislosti na časových možnostech dotazovaných i jejich způsobu komunikace. Někteří dotazovaní hovořili více souvisle a někteří se spíše nechali vést kladenými otázkami.

6.2.2.1 První rozhovor

- zaměření terapeutky – dramaterapie
- cílová skupina – osoby s poruchou příjmu potravy
- využití fáze práce s maskou – Fáze 1, Fáze 2, Fáze 3

Mgr. Kristýna Krahulcová popisuje svou individuální formu terapeutické práce s dívkou s anorexií a bulimií takto²⁵:

- Fáze 1: Terapeutka vytvářela masky pomocí sádrových obvazů na tváři své klientky.
- Fáze 2: Každá vyrobená maska nesla symbol jednoho období klientky nebo výrazného vlivu na klientku, mající zásadní význam pro nástup poruchy.
- Fáze 3: S každou z masek byl poté přehráván pomocí systému Playback Theatre²⁶ daný jev (například vliv druhé osoby) ze života klientky. Každý proces práce s jednou z masek byl striktně ohraničený, tedy se jednotlivé fáze dokola opakovaly.

²⁵ Danou práci budeme strukturovat dle kapitoly 6.1.

²⁶ Playback Theatre je „paradivadelní systém, založený v roce 1975 Jonathanem Foxem a mezinárodní sítí rozšířený z Kanady a USA do celého světa. Tento systém má značný (drama)terapeutický potenciál. Skupina herců přehrává „životní příběh“ (momenty z vlastního života) diváka – dobrovolníka, který svůj příběh za pomoci facilitátora (tzv. konduktéra) a před divadelní skupinou i publikem prezentuje a poté obsazuje herce do rolí, ve kterých se příběh realizuje formou řízené improvizace. Divák – vypravěč může po shlédnutí dramatisace „svého příběhu“ požádat herce o změny a přehrávání nové úpravy.“ (Valenta, 2007a, s. 20)

Tato práce měla velký význam pro uvědomění si, co mělo vždy v životě vliv na její chování (specifika chování osob s poruchou příjmu potravy viz kapitola 3.3).

6.2.2.2 Druhý rozhovor

- zaměření terapeutky – arteterapie
- cílová skupina
 - osoby se sluchovým postižením
 - lidé v pomáhajících profesích
- využití fáze práce s maskou – Fáze 1

Arteterapeutka PhDr. Petra Potměšilová, PhD. pracovala s několika skupinami středoškoláků se sluchovým postižením. Cílem práce bylo vytvořit prostor pro jiný druh komunikace mezi žáky. Jedinci pracovali opět ve dvojicích (důvod práce ve dvojicích viz kapitola 6.1.1). Tím, že si na své tváři nechali tvořit pomocí sádrových obvazů celou masku, jim byl vlastně ubrán další lidský smysl a skrze tvář a ruce spolu měli ve dvojici tvůrce – tvořený komunikovat.

Především pak skupiny osob pracujících v pomáhajících profesích, se kterými arteterapeutka tvorbu masek využívá v rámci supervizí či různých seminářů (ale například i osoby pečující o své blízké se zdravotním postižením), reflektovaly velmi pozitivní pocity z prožitku nechat o sebe prostřednictvím vytváření masky vlastně pečovat, z prožitku toho, že se někdo věnuje jen a jen mně.

6.2.2.3 Třetí rozhovor

- zaměření terapeutky – arteterapie
- cílová skupina
 - osoby se středně těžkou mentální retardací a jejich sociální pracovníci
 - děti ze sociálně slabých rodin či s poruchami chování
- využití fáze práce s maskou – Fáze 1, Fáze 2, Fáze 3

Mgr. Miluše Hutýrová, PhD. má s maskou bohaté zkušenosti, jak z hlediska množství, tak i variability klientel. Zdůrazňuje především potřebnost pracovat s celým poměrně dlouhým procesem výroby masky (ať už ze sádry nebo z hlíny, a následné kaširování), který bývá nejčastěji zakončen potřebnou prezentací produktů v prostoru za dopomoci jiných

materiálů a předmětů, které hotovou masku podtrhnou a výslednou aplikaci vlastně vykreslí. Taková prezentace je nutnou „tečkou“ za celým procesem. Masky jako takové může být pojmenována, může se jí psát dopis a podobně, avšak v prezentaci se většinou stává něčím trochu odcizenějším, abstraktnějším, což je ovšem individuální.

Před tvorbou masky arteterapeutka pracuje v přípravě na tvorbu masky v podobě pozorování sebe (každý si sám sebe prohlíží před zrcadlem) i ostatních (například ve dvojicích, do detailů, zakrývání a poodhalování například papírem, porovnávání polovin obličeje, zkoumání jednotlivých detailů, malých částí obličeje) či masáže obličeje. Je potřeba pamatovat na to, že takový postup je jedním z možných a příprava může vypadat v několika variantách odlišně.

Důležité je dále zmínit nutnost myslet v první řadě na bezpečnost klienta a jeho základní psychické potřeby, které se vlastně v procesu tvorby masky naplňují, ale je důležité myslet i na to, od koho se člověku takového naplňování dostává. Práce s maskou je výborným prostředkem v poznávání a vymezení hranic vlastního „já“.

6.2.2.4 Čtvrtý rozhovor

- zaměření terapeuta – dramaterapie
- cílová skupina – osoby v procesu léčby drogové závislosti v terapeutické komunitě
- využití fáze práce s maskou – Fáze 1, Fáze 2, Fáze 3

K masce Ing. Jan Bartošek přistupuje v přibližně polovině celé své práce se skupinou. Zdůrazňuje, že je velmi důležité nezanedbat a neuspěchat celý proces před tímto silným prostředkem sebepoznání. Masky může přijít na řadu až po vlastním poznání a pojmenování problémů a procesů v sobě. Je potřeba, aby ve skupině vládla důvěra a klienti byli na takovou práci připraveni. V opačném případě by proces zcela devalvovali a obsah ani nepochopili. Dalším faktorem je bezpečnost.

Dramaterapeut pracuje buď s hotovými bílými karnevalovými maskami nebo masky pomocí sádrových ob vazů s klienty tvoří (Fáze 1). Kromě zmiňované důkladné přípravy klade dále důraz na Fázi 2 (viz kapitola 6.1.2). Hotové masky se stávají projektivním plátnem. Nejčastěji využívá storytelling²⁷ – vybírá příběh, který by byl pro skupinu pochopitelný, aplikovatelný a mohl jim poskytnout určité spektrum postav, se

²⁷ „Jedná se o interaktivní formu sdělení příběhu, tato interakce probíhá živě, ústním přenosem mezi vypravěčem a posluchačem. Jde o prastarý způsob zprostředkování událostí pomocí slov a hlasu. Rozhodujícími prvky storytellingu jsou děj, poselství a um vypravěče.“ (Pavlovská, 2009, s. 48) O storytellingu můžeme mimo jiné mluvit právě jako o terapeutické metodě.

kterými by se klienti mohli identifikovat. Obecný příběh napomáhá projekci a je daleko bezpečnější než práce s konkrétními vztahy, situacemi a postavami. Dále lze pracovat také s technikou imaginace²⁸ většinou ve směřování od předmětu, přes rostlinu až ke zvířeti, využitelným v bajce. Tento způsob práce klade větší nároky na terapeuta v potřebném oproštění se od vlastních symbolů a setrvání v roli průvodce v hledání symbolů a vztahů samotným klientem.

Maska je nástrojem sebepoznání, možností, jak se potkat sám se sebou, ale i s lidmi z vlastního života v bezpečné situaci (maska může představovat kohokoli a cokoli).

Dramaterapeut dále zmiňuje vysokou potřebu častého reflektování v průběhu procesu práce s maskou a specifický vliv na terapeutovo pozorování klientů.

6.2.6 Výsledky šetření

Z výzkumného šetření vyplývá, že má maska v terapeuticko-formativních disciplínách široké využití. Zvolení nejvhodnějších postupů a výběr námi stanovených fází (či celého procesu) záleží především na člověku, který proces povede. Nejprve je potřeba stanovit cíle, jak celého procesu, tak dílčích činností. Snižuje se riziko, že nás v dané práci něco nemile překvapí, a maska tak může být dokonalým prostředkem ve směřování k vytyčeným cílům.

U jednotlivých skupin, se kterými chceme pracovat, musíme brát v potaz jejich specifika (především již zmiňované: specifika osobnosti, komunikace a kognitivních procesů), potřeby a opět cíle, které s nimi chceme naplňovat. Důležitým faktorem je samozřejmě i druh expresivního přístupu, který v práci převažuje či je zastoupen pouze sám (arteterapie, dramaterapie, teatroterapie). Při práci s osobami s určitým smyslovým postižením berme v úvahu, které smysly ztracený či nedostatečný smysl kompenzují, a co tedy chceme takovouto činností nabídnout. Například u osob se zrakovým postižením, o kterých v práci nepíšeme, se nabízí jakákoli práce s materiálem. Hmat je u osob se zrakovým postižením jedním z nejdůležitějších kompenzačních činitelů a je jím získáváno maximální množství informací. Proto se zdá vhodné pracovat například s hlinou, ale i sádrou, s prostorovými vjemy, tedy měkkými a tvrdými třídímenzionálními objekty.

²⁸ aktivní imaginace je „meditační technika C. G. Junga, jejímž cílem je asimilace nevědomých obsahů, jako jsou sny či fantazie, prostřednictvím sebevyjádření; v prvním stadiu je navozováno snění s otevřenými očima, pozorování snových obrazů, ve druhém stadiu se osoba pokouší zjistit, co obrazy znamenají“ (Hartl, Hartlová, 2010, s. 215), obecně pak slovo imaginace znamená „schopnost tvorby zrakových, sluchových a pohybových představ“ (Hartl, Hartlová, 2010, s. 215)

a) Mají masky užívané v divadelní praxi podobné využití také v terapeuticko-formativním procesu?

Teoretické znalosti používání masek v dějinách divadla nám mohou být nepostradatelnou inspirací v naší další tvorbě či práci. Avšak zůstáváme pouze u jakési inspirace, protože bližší využití některých druhů masek, používaných v divadlech masek, v terapii není. Inspirovat se můžeme v používaných materiálech, velikostech a v rituálnosti, podstatné slavnosti a výjimečnosti jejich nošení, ale většina druhů je pro terapii velmi technicky náročná. Velkým tématem je užívaná symbolika v maskách, která v terapeuticko-formativním procesu využitelná není, protože daleko přínosnější je práce s vlastními symboly účastníků. Znatelně více (oproti ostatním expresivním přístupům) může z těchto znalostí vycházet teatroterapie.

Pro terapeutické postupy je vhodnější neutrální bílá maska než bohatě zdobené, symbolem a tvarem specifické divadelní masky používané v nejrůznějších podobách divadla masek. Pokud vycházíme z předpokladu, že v terapii je důležitý proces, mělo by tomu být tak i v práci s maskou – důležitější než umělecká hodnota (vzhled, soulad s teoretickými podklady, jak je tomu v divadle) je proces a vše, co se v něm odehrává.

Větším přínosem jsou vědomosti o používání masek v dějinách divadla například pro učitele dramatické výchovy. Může se svými žáky experimentovat s zcela jinými výrazovými prostředky, které se v evropském divadle nevyskytují, s novými materiály a tvary.

Velký a účinný potenciál masek spatřuji mimo jiné v jejich využití v multikulturní výchově jako poznání kulturních specifík jednotlivých světadílů i národů.

b) Shrňme zde, jaké cíle lze tedy v dílčích fázích práce s maskou sledovat:

- Tabulka 3

Fáze 1	relaxace, vzájemný prožitek (projev důvěry i péče), tvůrčí činnost
Fáze 2	sebereflexe, sebeuvědomění, práce se symbolem
Fáze 3	uvědomění si vlastního těla, koncentrace, rolová hra

Tabulka stručně vymezuje cíle jednotlivých fází, jak jsme je vymezili v kapitole 6.1. Každá fáze má svá jedinečná témata a při jejich aplikaci v praxi je nezbytné stanovení potřebných cílů a důvodů, proč takto se skupinou chceme pracovat. Jak již bylo výše zmiňováno, Fáze 1 je tvořivým procesem, který může probíhat jak na tváři jednotlivce, tak mimo ni, jak je tomu v jakékoli jiné výrobě artefaktu. Fáze 2 je určitou příležitostí vkládat symboly do zatím neutrálního objektu a přeneseně pak hovořit či jednat. Fáze 3 může jakkoli navazovat na předchozí fáze nebo být samostatným prostředkem v poznávání vlastních hranic a rolového repertoáru.

c) Důležité je si však ještě na tomto místě uvědomit, že ne každá maska je pro určitý druh práce vhodná. Volba správného typu masky je dalším dílčím bodem rozmyslu následné práce.

- Neutrální masky učí člověka přirozenosti a vyrovnanosti. (více viz kapitola 1.2.2.1)
- Larvální (naivní) masky jsou vhodné pro nácvik koncentrace. (více viz kapitola 1.2.2.2)
- Charakterové masky mohou být dobrým prostředkem při rozšiřování rolového repertoáru jak pro hereckou práci, tak pro život. Každá z nich již v sobě nese určitý význam.

d) Jak lze masky konkrétně využít v jednotlivých expresivních přístupech?

V dramaterapii je maska používána jako prostředek dosažení vyvážené distance²⁹. Maska nastoluje větší distanci. Maska slouží k zanonymění postavy. Maska se může stát jakoukoli zástupnou rekvizitou a znázorňovat tak kohokoli, cokoli (například zastupovat určitou vlastnost, kterou může až karikovat).

Snad stejné využití masky nalzáme i v teatroterapii, kde však může mít její použití více divadelní záměr. Maska může určitý rys zdůrazňovat až zveličovat. Když si postava na jevišti masku nasazuje, mění se nebo se stává někým jiným. Na druhé straně může být určitým jednotícím prvkem postav. Ani v teatroterapii se nemusíme omazovat pouze na masky jako takové, ale můžeme mluvit i o používání líčení, jak tomu je například v asijských divadlech masek (viz kapitola 1.3.4).

Připomeňme zde opět rozdílnosti druhů masek (viz kapitola 1.2.2 a její podkapitoly) a v neposlední řadě i typ masky: či zvolit celou masku, ve které se nemluví, nebo polomasku umožňující během jejího nošení promluvu.

Pokud mluvíme o maskách v arteterapii, určujícím prvkem je používaný materiál, který sám o sobě daného člověka ovlivňuje a působí na jeho prožívání. Jedním z využití je tvorba vlastní sádrové masky či odlitku vlastní tváře. Tento proces je příležitostí pro vzájemný kontakt 2 osob (klient – klient, terapeut – klient). Blíže v kapitole 6.1.1. Další variantou je tvorba masky jako produktu bez použití něčí tváře, ale na podložce. Pro tuto práci je nejvhodnějším materiálem hlína (jako forma nebo samostatně). V tomto případě stačí nechat působit samotný materiál, v čemž má hlína velký potenciál (viz kapitola 2.3.1). Při tvorbě masky můžeme využívat barev, symbolů, nejrůznějších materiálů a tvarů.

²⁹ Přílišnou distanc má odtazítý člověk, který „potřebuje mít pevně vymezené hranice mezi sebou a ostatními, vyhýbá se jakékoliv identifikaci a ve skupině je vnímán jako rigidní až cizí element. Jeho repertoár rolí je omezený, většinou hraje jedinou roli s velice malou flexibilitou. Naopak klient s malou distancí nemá odpovídající hranici “pro fyzickou, emoční i konativní identifikaci s druhými, stupeň empatie je až příliš vysoký a klient je nadměrně zranitelný, vyžaduje neustálou pozornost, nedokáže zvládat emoce a jeho rolový repertoár je příliš expanzivní s nekonečnou tvárností.“ (Valenta, 2007a, s. 100)

Závěr

Tato práce si kladla za cíl zodpovězení několika dílčích výzkumných otázek. Mapovala poznatky o maskách jak z dějin divadla, tak přímo z praktických disciplín využívajících masek, a to od herecké průpravy po expresivní terapeutické přístupy. Propojením načerpaných informací z odborných publikací několika vědních oborů a získaných praktických zkušeností jsme si poté mohli odpovědět na stanovené výzkumné otázky. Práce čtenářům také stručně nastínila terapeuticko-formativní disciplíny a specifika cílových skupin pro snadnější porozumění později zmiňovaných jevů.

Při studování teoretických poznatků o maskách se ukázalo, že se autoři neshodují na významu původního arabského slova *maschera* a vysvětlují jej několika odlišnými způsoby. Masky má po celém světě využití nejen v divadelních a obřadních formách lidské činnosti, proto je toto široké téma těžké v odborných publikacích obsáhnout celé. Je samozřejmé, že autoři takových publikací jsou úzce zaměřeni na svůj vědní obor a o masce nikdy nepíší uceleně z mnoha úhlů pohledu.

Pro potřebu přehlednosti této práce byla vytvořena jakási teorie dílčích fází práce s maskou rozdělující tento proces na tři fáze, které na sebe mohou více či méně volně navazovat nebo mohou být využívány zcela izolovaně. Jednotlivé fáze byly poté detailněji popsány. Z výzkumného šetření ovšem vyplynulo, že mnohem více zážitků a přínosných zkušeností může účastníkům poskytnout ucelený proces obsahující všechny fáze práce s maskou.

Z výzkumného šetření dále vyplývá, že má maska široké využití ve všech zmiňovaných expresivních přístupech a v práci nejen s uvedenými cílovými skupinami. Teoretických znalostí používání masek v dějinách divadla může z expresivních terapií využívat nejvíce teatroterapie. Inspirující jsou zejména materiály, velikosti, barvy a tvary využití při tvorbě masek. Pro dramaterapii je více inspirující rituálnost jejich používání. V práci jsou vymezeny rozdíly mezi druhy masek a v této souvislosti zdůrazňována potřeba správného výběru daného druhu masky. Poslední zodpovězenou výzkumnou otázkou je shrnutí konkrétního využití masek v jednotlivých expresivních terapiích.

Jako autorka práce mohu říci, že se tématem masek chci nadále zabývat a ve své praxi tuto formu práce dále „pokoušet“. Více bych chtěla poznat prvky využití masek jako

produktů v arteterapii a se svými klienty v kurzu *Dramaták* dále experimentovat s larválními maskami.

Seznam použité literatury

- BARTOŠEK, J. Dramaterapie jako doplňková forma terapie v terapeutické komunitě Podcestný mlýn. In VALENTA, M. a kol. *Rukověť dramaterapie a teatroterapie*. 1. vyd. Olomouc : UP, 2006. s. 118 – 122. ISBN 80-244-1358-2.
- BERNARD, J. *Co je divadlo*. 1. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 330 s.
- BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. 8. vyd. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1999. 948 s. ISBN 978-80-7106-0.
- BROOK, P. *Pohyblivý bod*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996. 246 s.
- BRUNO, F. (ses.) *Drogy – drogová závislost*. 1. vyd. Olomouc : Sananim, 1996. 120 s.
- ČERMÁKOVÁ, A. *Larvální maska : Práce s maskou s dětmi dvanácti a třináctiletými : bakalářská práce*. Praha : Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, 2004. 36 s. Vedoucí práce Karel Vostárek.
- DOSTÁLOVÁ, Š. Uplatnění komunikace s výtvarným uměním. In PIPEKOVÁ, J., VÍTKOVÁ, M. (ed.) *Terapie ve speciálně pedagogické péči*. 2. vyd. Brno : Paido, 2001. s. 107 – 108. ISBN 80-7315-010-7.
- DUŠEK, J. *Jevištní výtvarník*. 1. vyd. Praha : Orbis, 1961. 138 s.
- DVOŘÁČEK, P. *Masky – Mystérium proměny – Masky šesti kontinentů*. 1. vyd. Olomouc : Fontána, 2008. 170 s. ISBN 978-80-7336-478-6.
- GERŽOVÁ, J. (ed.) *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia : od abstraktného umenia k virtuálnej realite : idey – pojmy – hnutia*. 1. vyd. Bratislava : Kruh súčasného umenia Profil, 1999. 320 s. ISBN 80-968283-0-4.
- HARTL, P., HARTLOVÁ, H. *Velký psychologický slovník*. 4. vyd. Praha : Portál, 2010. 797 s. ISBN 978-80-7367-686-5.
- HEROLD, E. *Africké masky*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1970. 72 s.
- HILSKÁ, V. *Japonské divadlo*. 1. vyd. Praha : Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol v Praze, 1947. 85 s.
- CHALOUPKOVÁ, L. Cam, mongolská mystérie masek. In OBUCHOVÁ, L. (red.) *Maska, kostým a lidové divadlo*. 1. vyd. Praha : Česká orientalistická společnost, 2001. s. 56 – 77. ISBN 80-902510-3-X.
- JANÍK, A., DUŠEK, K. *Drogy a společnost*. 1. vyd. Praha : Avicenum, 1990. 344 s. ISBN 80-201-0087-3.

- KALVODOVÁ, D. *Asijské divadlo na konci milénia*. 1. vyd. Praha : Academia, 2003. 318 s. ISBN 80-200-1019-X.
- KALVODOVÁ, D. *Čínské divadlo*. 1. vyd. Praha : Panorama, 1992. 296 s. ISBN 80-7038-233-3.
- KREJČÍŘOVÁ, O., HUTYROVÁ, M. *Speciální pedagogika 6*. 1. vyd. Olomouc : UP, 2006. 54 s. ISBN 80-244-1214-4.
- KRCH, F. D. a kol. *Poruchy příjmu potravy*. 1. vyd. Praha : Grada, 1999. 240 s. ISBN 80-7169-627-7.
- LAICHTER, O. Maska. In KOUŘIL, M. *Prolegomena scénografické encyklopedie*. 1. vyd. Praha : Scénografický ústav, 1972. s. 79 – 96.
- LECOQ, J. *The Moving Body*. 2. vyd. London : Methuen, 2002. 186 s. ISBN 0-413-77194-6.
- LUDÍKOVÁ, L., SOURALOVÁ, E. *Speciální pedagogika 5*. 1. vyd. Olomouc : UP, 2006. 48 s. ISBN 80-244-1213-6.
- MAJZLANOVÁ, K. Dramatoterapia v špeciálnej edukácii. In PIPEKOVÁ, J., VÍTKOVÁ, M. (ed.) *Terapie ve speciálně pedagogické péči*. 2. vyd. Brno : Paido, 2001. s. 100 – 104. ISBN 80-7315-010-7.
- MAJZLANOVÁ, K., ŠKOVIERA, A., FUDALY, P. *Špeciálna dramatická výchova v sociálnej a špeciálnej pedagogike*. 1. vyd. Bratislava : Humanitas, 2004. 124 s. ISBN 80-968053-9-8.
- MALIVA, J. *Doteky s uměním a časem II. díl – Přehled dějin umění od baroka do poloviny 20. století*. 1. vyd. Brno : VUT, 1997. 200 s. ISBN 80-214-1088-4.
- MIOVSKÝ, M. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. 1. vyd. Praha : Grada, 2006. s. 332. ISBN 80-247-1362-4.
- MÜLLEROVÁ, P. Vietnamské vodní loutkové divadlo. In OBUCHOVÁ, L. (red.) *Maska, kostým a lidové divadlo*. 1. vyd. Praha : Česká orientalistická společnost, 2001. s. 78 – 83. ISBN 80-902510-3-X.
- OBUCHOVÁ, L. (red.) *Maska, kostým a lidové divadlo*. 1. vyd. Praha : Česká orientalistická společnost, 2001. 103 s. ISBN 80-902510-3-X.
- PAVIS, P. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.
- PAVLOVSKÁ, M. Terapeutické účinky storytellingu v práci se seniory. In VALENTA, M. a kol. *Rukověť dramaterapie II*. 1. vyd. Olomouc : UP, 2009. s. 47 – 56. ISBN 978-80-244-2274-9.

- POLÍNEK, M. D. Teatroterapie. In MÜLLER, O. a kol. *Terapie ve speciální pedagogice*. 1. vyd. Olomouc : UP, 2007. s. 137 – 150. ISBN 80-244-1075-3.
- PROBST, M. Vztah k vlastnímu tělu u poruch příjmu potravy : vymezení a terapie. In KRCH, F. D. a kol. *Poruchy příjmu potravy*. 1. vyd. Praha : Grada, 1999. s. 172 – 185. ISBN 80-7169-627-7.
- PULDA, M. *Surdopedie*. 1. vyd. Olomouc : UP, 1992. 76 s. ISBN 80-7067-190-4.
- PULDA, M., LEJSKA, M. *Jak žít se sluchovou vadou*. 1. vyd. Brno : Institut pro další vzdělávání pracovníků ve zdravotnictví, 1996. 78 s. ISBN 80-7013-226-4.
- RICHTEROVÁ-TĚMÍNOVÁ, M. Cíle léčby. In NEVŠÍMAL, P. (ed.) *Terapeutická komunita pro drogově závislé II. – Česká praxe*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2007. s. 35 – 37. ISBN 978-80-7106-937-9.
- STAŇKOVÁ, J., BARAN, L. *Masky, démoni, šaškové*. 1. vyd. Pardubice : Theo, 1998. 121 s. ISBN 80-238-2707-3.
- STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2005. 383 s. ISBN 80-246-1105-8.
- STRNADOVÁ, Z. *Vietnamské divadlo*. 1. vyd. Praha : Muzeum hlavního města Prahy, 2010. 36 s. ISBN 978-80-85394-69-6.
- SVOBODA, M. (ed.), ČEŠKOVÁ, E., KUČEROVÁ, H. *Psychopatologie a psychiatrie*. 1. vyd. Praha : Portál, 2006. 320 s. ISBN 80-7367-154-9.
- ŠICKOVÁ, J. Arteterapia. In MÜLLER, O. a kol. *Terapie ve speciální pedagogice*. 1. vyd. Olomouc : UP, 2007. s. 42 – 100. ISBN 80-244-1075-3.
- ŠICKOVÁ-FABRICI, J. *Základy arteterapie*. 2. vyd. Praha : Portál, 2008. 176 s. ISBN 978-80-7367-408-3.
- ŠVARCOVÁ, I. *Mentální retardace*. 3. vyd. Praha : Portál, 2006. 200 s. ISBN 80-7367-060-7.
- VALENTA, M. *Dramaterapie*. 1. vyd. Praha : Grada, 2007a. 256 s. ISBN 978-80-247-1819-4.
- VALENTA, M. Dramaterapie a hledání jejího místa v systému. In MÜLLER, O. a kol. *Terapie ve speciální pedagogice*. 1. vyd. Olomouc : UP, 2007b. s. 101 – 136. ISBN 80-244-1075-3.
- VALENTA, M., MÜLLER, O. *Psychopedie*. 4. vyd. Praha : Parta, 2009. 394 s. ISBN 978-80-7320-137-1.
- VOSTÁREK, K. *Předmět – maska – loutka : habilitační práce*. Praha : Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2008. 80 s.

Internetové zdroje:

Buster Keaton. [online]. [cit. 2011-03-11]. Dostupný z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Buster_Keaton>.

Definition of MASK (Meaning of MASK). [online]. [cit. 2011-02-09]. Dostupný z WWW: <<http://hyperdictionary.com/search.aspx?define=mask>>.

Mentálne postihnutie – NetPoradna. [online]. [cit. 2011-03-11]. Dostupný z WWW: <[http://sk.iporadna.cz/dusa/clanek.php?article\[articleid\]=108](http://sk.iporadna.cz/dusa/clanek.php?article[articleid]=108)>.

Malé divadlo kjó genu – co jsme zač?. [online]. [cit. 2011-03-15]. Dostupný z WWW: <<http://www.mdk.webgarden.cz/co-jsme-zac>>.

Seznam příloh

Příloha 1 – Neutrální maska

(zdroj: <http://www.vseprokarneval.cz/prokarneval/eshop/2-1-Masky/0/5/108-Bila-maskana-oblicej>)

Příloha 2 – Skupina v neutrálních maskách méně časté šedé barvy

(zdroj: fotografický záznam autorky a dalších účastníků semináře Karla Vostárka)

Příloha 3 a 4 – Jednání v larválních maskách

(zdroj: fotografický záznam autorky a dalších účastníků semináře Karla Vostárka)

Příloha 5 – Masky commedie dell'arte

(zdroj: <http://natalieharrower.com/dublinbylamplight/theatre/ccommedia-dell-art/>)

Příloha 6 – Vietnamské vodní loutkové divadlo

(zdroj: http://picasaweb.google.com/lh/photo/W_daZaxhGzL6-QxPcBshsQ)

Příloha 7 – Maska Gigaku

(zdroj: <http://www.trocadero.com/Japonisme/items/822940/en2.html>)

Příloha 8 – Maska Bugaku

(zdroj: <http://picasaweb.google.com/lh/photo/A-nyqGzXIRVxq0vPSLR8cw>)

Příloha 9 – Maska Nó

(zdroj: <http://www.muzeum.krakow.pl/Konserwacja-masek-teatru-no.411.0.html?L=1>)

Příloha 10 – Kabuki líčení

(zdroj: <http://www.glopac.org/Jparc/CosMask/kumadori.html>)

Příloha 11 – Herci Pekingské opery

(zdroj: <http://yeschinatour.com/china-guides/chinese-culture/beijing-opera/>)

Příloha 12 – Maska Kathakali

(zdroj: <http://kaalchakra-wallpapers.blogspot.com/2011/02/kathakali-dance-kathak-wallpapers.html>)

Příloha 13 – Masky ze sádrových obvazů – „negativy“, vyrobené účastníky kurzu *Dramařák*

(zdroj: fotografický záznam, pořízený autorkou práce)

Příloha 14 – Pohled na vlastní "pozitiv"

(zdroj: fotografický záznam autorky ze semináře Karla Vostárka)

Přílohy

Příloha 1 (Neutrální maska)



Příloha 2 (Skupina v neutrálních maskách méně časté šedé barvy)



Příloha 3 (Jednání v larválních maskách)



Příloha 4 (Jednání v larválních maskách)



Příloha 5 (Masky commedie dell'arte)



Příloha 6 (Vietnamské vodní loutkové divadlo)



Příloha 7 (Maska Gigaku)



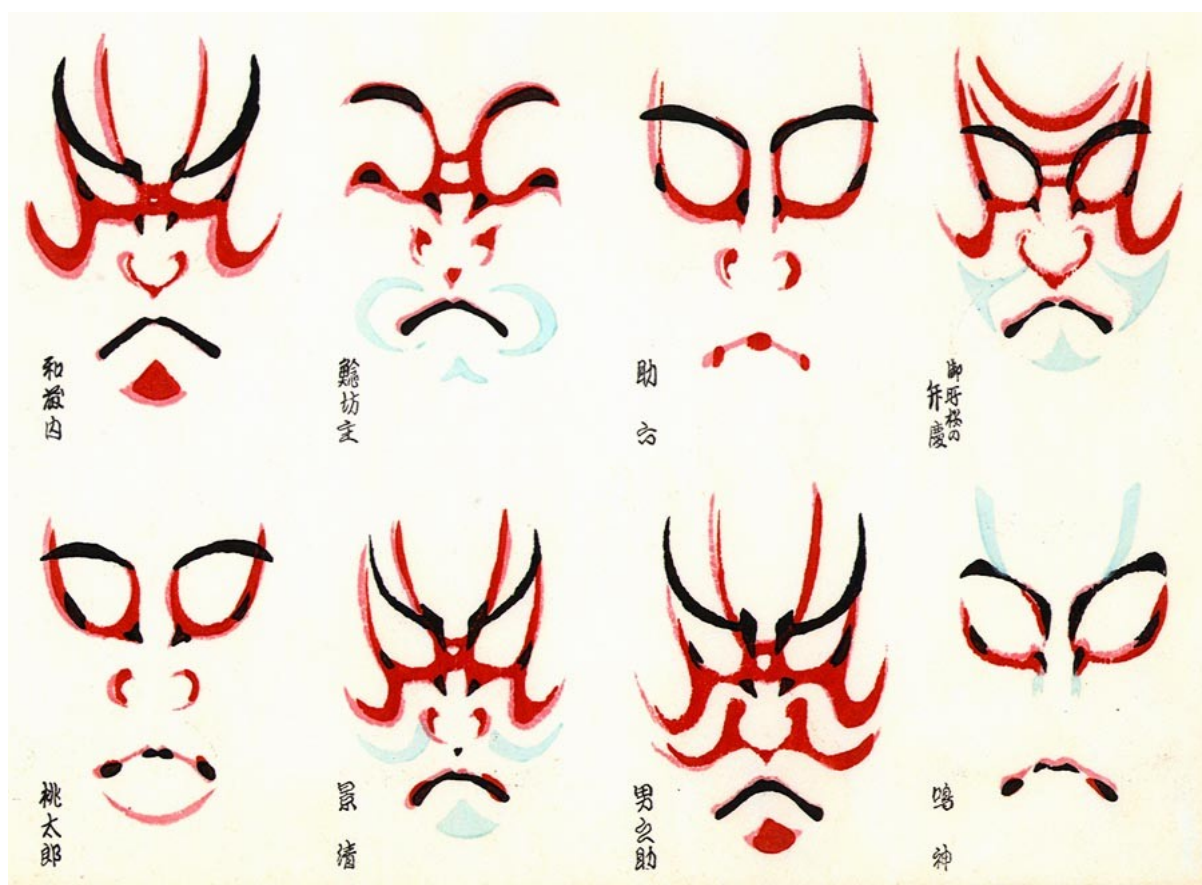
Příloha 8 (Maska Bugaku)



Příloha 9 (Maska Nô)



Příloha 10 (Kabuki líčení)



Příloha 11 (Herci Pekingské opery)



Příloha 12 (Maska Kathakali)



Příloha 13 (Masky ze sádrových obvazů – „negativy“, vyrobené účastníky kurzu *Dramařák*)



Příloha 14 (Pohled na vlastní „pozitiv“)



ANOTACE

Jméno a příjmení:	Darina Deáková
Katedra:	Ústav speciálněpedagogických studií
Vedoucí práce:	Mgr. Martin Dominik Polínek, PhD.
Rok obhajoby:	2011

Název práce:	Využití masek v terapeuticko-formativním procesu
Název v angličtině:	The Usage of Masks in Therapeutical-formative Process
Anotace práce:	Tato bakalářská práce se věnuje využití divadelních masek a tvorby masek v expresivních terapeutických přístupech. Práce se zaměřuje na masku v dějinách divadla a specifika hraní s maskou (především s maskou neutrální a larvální). Popisuje terapeuticko-formativní disciplíny používající masky a specifika vybraných skupin. Konkrétní práce s maskou u těchto skupin je více zkoumána a porovnávána v praktické části práce.
Klíčová slova:	maska, neutrální, larvální, dějiny divadla, dramaterapie, teatroterapie, arteterapie, mentální retardace, sluchové postižení, anorexie, bulimie, drogové závislosti, terapeutická komunita
Anotace v angličtině:	The thesis deals with the usage of theatre masks and the creation of the masks in expressive therapeutic approaches. The thesis is focused on the mask in the history of theatre and the specifications of the theatre-playing with masks (especially with neutral and larval masks). The thesis describes therapeutical-formative disciplines that use masks and the specifications of the selected groups. The specific work with the mask in these groups is researched and compared in depth in the practical chapters of the thesis.
Klíčová slova v angličtině:	mask, neutral, larval, history of theatre, dramatherapy, teatrotherapy, artetherapy, mental retardation, hearing disability, anoraxia, bulimia, drug addictions, therapeutic community
Přílohy vázané v práci:	Obrazové přílohy: 1. Neutrální maska, 2. Skupina v neutrálních maskách méně časté šedé barvy, 3. a 4. Jednání v larválních maskách, 5. Masky commedie dell'arte, 6. Vietnamské vodní loutkové divadlo, 7. Maska Gigaku, 8. Maska Bugaku, 9. Maska Nó, 10. Kabuki líčení, 11. Herci Pekingské opery, 12. Maska Kathakali, 13. Masky ze sádrových ob vazů – „negativy“, vyrobené účastníky kurzu <i>Dramaták</i> , 14. Pohled na vlastní "pozitiv"
Rozsah práce:	55 stran
Jazyk práce:	Český