

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Ústav speciálněpedagogických studií

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Kristýna Gáliková, DiS.

**POHÁDKOVÉ A BÁJNÉ HRDINKY A JEJICH POUŽITÍ V RÁMCI  
DRAMATERAPIE**

Olomouc 2015

vedoucí práce: Mgr. Oldřich Müller, Ph.D.

Prohlašuji,

že jsem tuto bakalářskou práci s názvem „Pohádkové a bájně hrdinky a jejich použití v rámci dramaterapie“ zpracovala samostatně a uvádím v ní veškeré prameny, které jsem použila.

V Olomouci dne

.....

Děkuji za pomoc a pevné nervy svému vedoucímu práce, panu Mgr. Oldřichu Müllerovi,  
Ph.D.

Motto:

*„Pro druhé nejsme sami sebou, ale účinkujícími obsazenými v jejich životech do role, o které ani nevíme, že ji hrajeme.“*

Elizabeth Bibesco

*„Všichni hrajeme divadlo.“*

Erwing Goffman

*„Emancipace je umění ženy stát na vlastních nohou, a přitom ležet v cizí náruči.“*

Françoise Saganová

# OBSAH

|   |    |
|---|----|
| ÚVOD.....   | 6  |
| 1 TERMINOLOGIE .....  | 8  |
| 2 VÝVOJ POSTAVENÍ ŽENY VE SPOLEČNOSTI.....                                | 11 |
| 3 HISTORICKÝ VÝVOJ DIVADLA.....   | 15 |
| 3.1 VÝVOJ SVĚTOVÉHO DIVADLA .....   | 15 |
| 3.2 DIVADLO DÁLNEHO VÝCHODU .....   | 22 |
| 4 ŽENSKÉ HRDINKY – POHÁDKY A ŘECKÉ BÁJE.....                              | 25 |
| 4.1 POHÁDKY.....  | 26 |
| 4.1.1 <i>O perníkové chaloupce</i> .....                                  | 28 |
| 4.1.2 <i>Chytrá horákyně</i> .....  | 29 |
| 4.1.3 <i>O zlatém kolovrátku</i> .....                                    | 30 |
| 4.1.4 <i>Viktorka</i> .....   | 31 |
| 4.1.5 <i>Sedmero krkavců</i> .....  | 33 |
| 4.2 STARÉ ŘECKÉ BÁJE A POVĚSTI .....                                      | 34 |
| 4.2.1 <i>Erós a Psýché</i> .....  | 35 |
| 4.2.2 <i>Antigona</i> .....   | 37 |
| 4.2.3 <i>O nejlaskavější bohyni a její dceři, královně podsvětí</i> ..... | 37 |
| 4.2.4 <i>Prométheus</i> .....   | 38 |
| 4.2.5 <i>Nioba</i> .....  | 39 |
| 4.3 DRAMATERAPEUTICKÝ PROJEKT.....  | 40 |
| 5 ZÁVĚR.....  | 46 |
| SEZNAM BIBLIOGRAFICKÝCH CITACÍ .....                                      | 48 |
| ANOTACE.....  | 50 |

## ÚVOD

O ženách ve společnosti panují různé fámy, které jsou často způsobeny jejich vypoodobněním v literatuře a médiích. Ženy jsou z historického hlediska brány jako to druhé, horší, pohlaví. Evropská kultura vychází z dlouhé tradice křesťanské věrouky, s čímž souvisí jeden ze základních literárních pramenů, Bible. V Bibli jsou popsány dva stěžejní příběhy o ženách, které ovlivnily postoj k ženskému pohlaví po staletí. Na jedné straně stojí mýtus o pramáti Evě, která porušila nařízení a tím se stala požívačkou ženštinou toužící pouze po tělesném uspokojení, na druhé stojí Panna Marie, která se svou poslušností a sexuální nedotčeností stala vzorem řádného chování.

V mnoha příbězích jsou ženy chápány jako bytosti, které jsou slabé silou i duchem, a proto musí být vedeny muži. Proti tomuto fenoménu začali autoři bojovat až na sklonku 18. století, kdy vznikla taková „feministická“ díla jako *Jana Eyrová* od Charlotte Brontëové, či *Anna Karenina* od Lva Nikolajeviče Tolstého.

V pohádkách a mýtech na rozdíl od masové literatury tento směr není téměř patrný. V těchto příbězích jsou si postavy rovny, na své čtenáře promlouvají pomocí znaků, které jsou schopné pojmout i velmi malé děti.

Ačkoli symbolické příběhy se zaměřují primárně na pouť hrdiny, v této práci je proti tomuto jevu bojováno tím, že z příběhů se vyzdvihla ikoničnost ženské hrdinky. Hrdinky totiž nejsou jen plochými postavami, které nemají vlastní vůli ani rozum, ale dokážou být vychytralé, naivní, tvůrčí, pustošící, čestné, hanebné, hodné či zlé.

V následujících kapitolách se čtenář dozví základní informace o evoluci divadla s ohledem na dramaterapii, vývoji postavení žen ve společnosti a vzájemné propojení těchto dvou principů v pohádkách a mýtech v rámci dramaterapeutického projektu. Projekt není prakticky vyzkoušen, protože v této práci je pouze zkoumána jeho možnost vytvoření s použitím ženských hrdinek pohádek a bájí, samotné provedení projektu může být popsáno v navazující diplomové práci.

Cílem této práce není pouze popsat vývoj postavení ženy ve společnosti, ale především zdůraznit tuto zákonitost na symbolice pohádek a mýtů.

Pohádky i báje jsou prvotními literárními dětskými vzory, které dětem naznačují společenské zákonitosti. Tento první styk s příběhem předává dítěti odvěkou moudrost a zkušenost, že svět není černobílý, že neexistuje jen dobro a zlo, ale že z konfliktu hrdina vyjde vítězně, pokud je ochotný překonávat překážky. Tato znakovost je o to cennější, že jí dokážou správně uchopit i dospělí.

# 1 TERMINOLOGIE

Jak bude uvedeno ve 2. kapitole, počátky divadla, a tedy i tzv. *paradivadelních systémů*, sahají až k rituálům prehistorického období. Už Aristoteles objevil katarzní působení dramatu. Kusé zprávy se zachovaly o použití divadla jako terapeutického prvku, spíše se využívala jeho didaktická funkce, a to nejen jezuity, ale i „učitelem národů“ Janem Amosem Komenským, který ho doporučil zařadit do normální výuky.

Termín *dramaterapie* poprvé použil Peter Slade v roce 1939, na kterého v roce 1946 navázal Florsheim zveřejněním práce s názvem *Drama Therapy*, a konečně v roce 1950 vyšla první kniha o dramaterapii *Drama Therapy* vycházející z praxe od Alfreda Solomona.<sup>1</sup>

Při zjišťování významu slova **dramaterapie** je nutné ho rozdělit na pojmy *drama* a *terapie*. **Drama** (z řeckého *draó* – dělání, čin) spadá mezi primární literární žánry a je založeno na převyprávění příběhu za pomoci scénického předvedení.<sup>2</sup> Slovo **terapie** (z řeckého *therapia*) lze vysvětlovat jako léčení, léčbu, léčebný postup, ale je to i součást slov, která v sobě nesou význam léčby nějakou metodou (dramaterapie, arteterapie, muzikoterapie, apod.). Dříve byla terapie chápána spíše z medicínského hlediska, ale díky obratu zpátky k antické kultuře jednoty těla a duše se terapie začala zabývat i duševním zdravím „pacientů“. <sup>3</sup>

Jelikož dramaterapie v českém prostředí spadá pod speciální pedagogiku, nejlépe se sem hodí definice terapie z hlediska speciální pedagogiky: „*Terapie (z hlediska speciální pedagogiky) je každý odborný postup, který pomáhá dosahovat výchovných a vzdělávacích cílů a současně má také léčebný efekt*“ (Slowík, 2007, s. 54).

---

<sup>1</sup> VALENTA, M. *Dramaterapie*. Praha: Grada Publishing, 2011, s. 113

<sup>2</sup> KULKA, J. *Psychologie umění*. Praha: Grada Publishing, 2008, s. 313 - 315

<sup>3</sup> *Pojem terapie* [online]. [cit. 22:01; 2015-03-12]. Dostupné z: <<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/terapie>>



Zjednodušeně lze říci, že dramaterapie je vlastně „lčba divadlem“, lépe divadelními prvky. Jde především o expresi, tedy tvořivé vyjádření pocitu, v tomto případě dramatickou formou, dále o reflexi produktu činnosti a samotného prožitku.

Proto je důležité definovat si pojem dramaterapie podle následujících definic, které v sobě odrážejí i vývoj, kterého dramaterapie dosáhla:

**The British Association for Dramatherapists** říká o dramaterapii (1979): „*Dramaterapie pomáhá uchopit a zmírnit sociální a psychologické problémy, mentální onemocnění i postižení a stává se nástrojem zjednodušeného symbolického vyjadřování, díky němuž poznává jedinec sám sebe, a to prostřednictvím tvořivosti zahrnující verbální i nonverbální složku komunikace*“ (Valenta, 2011, s. 23).

**The National Association for Drama Therapy** vysvětluje dramaterapii následovně: „*Dramaterapii lze definovat jako záměrné použití dramatických / divadelních postupů pro dosažení terapeutického cíle symptomatické úlevy, duševní i fyzické integrace a osobního růstu*“ (Valenta, 2011, s. 23).

**Sue Jennings** definuje dramaterapii jako „*užití divadelního umění ve zdravotnických a komunitních zařízeních při práci s lidmi, kteří se potýkají s problémy či nemocí*“ (Jennings, 2014, s. 10).

A českému prostředí nejbližší **Milan Valenta** dramaterapii vysvětluje jako: „*Dramaterapie je léčebně-výchovná (terapeuticko-formativní) disciplína, v níž převažují skupinové aktivity využívající ve skupinové dynamice divadelních a dramatických prostředků k dosažení symptomatické úlevy, ke zmírnění důsledků psychických poruch i sociálních problémů a k dosažení personálně sociálního růstu a integrace osobnosti*“ (Valenta, 2011, s. 23).

**Klientela** dramaterapie je heterogenní, proto i její **cíle** jsou různorodé. Ať už jsou to klienti s mentálním postižením, psychiatrickou diagnózou, sociálně ohrožená mládež, mladiství s vývojovými poruchami učení a chování či senioři, každá z těchto skupin

potřebuje v dramaterapii najít něco jiného (senioři si můžou procvičovat paměť a rekapitulovat život, klientela s poruchou autistického spektra se může naučit sociálním dovednostem, apod.).<sup>4</sup>

Renée Emunahová mezi nespécifické cíle dramaterapie řadí zlepšování sociální inteligence, schopnost reagovat ve standardních i nestandardních situacích, ovládat své emoce, posílení sebevědomí, umět rozpoznat a přijmout své meze, apod.<sup>5</sup>

Jeden ze zásadních nástrojů dramaterapie je **improvizace**. Je to zcela svobodné vyjádření vnitřních pocitů a pochodů klienta, které na rozdíl od strukturovaného dramatu lépe buduje klientovo sebevědomí a spíše odpovídá reálnému životu. Renée Emunahová dělí dramaterapii na **tři druhy**: **plánovanou** (silně strukturovaná, klient si vybere sám svou „rolí“), **neplánovanou** (klient se rozhoduje, zda se chce role chopit či nikoliv) a **nepřipravenou improvizaci** (klient nepředpokládá předem roli ani situaci).<sup>6</sup> Improvizace jde využít v rámci dramatických projektů (např. v podobě strukturovaného dramatu), k čemuž lze použít postavy z pohádek a bájí a symboly z těchto příběhů, jak bude popsáno v kapitole 4.

---

<sup>4</sup> VALENTA, M. *Dramaterapie*. Praha: Grada Publishing, 2011, s. 38

<sup>5</sup> VALENTA, M. *Dramaterapie*. Praha: Grada Publishing, 2011, s. 39

<sup>6</sup> MÜLLER, Oldřich (ed.) a kolektiv. *Terapie ve speciální pedagogice*. Praha: Grada Publishing, 2014, s. 139

## 2 VÝVOJ POSTAVENÍ ŽENY VE SPOLEČNOSTI

Ženy mají vnitřní sílu, která jim dává moc zvládat několik věcí najednou, plodit a tvořit. Takřka všichni jsou vychováváni převážně ženami, a to jak v rodině, tak i v ústavních institucích. A všichni se z žen rodí. Žena se stejnou měrou podílí na fungování společnosti, utváří jí.

Ženy nejsou jen něžné, křehké a milující, dokážou být i kruté, drsné a bojující. A přesto mají jedno z nejdiskutovanějších postavení na světě, protože málokterá skupina obyvatel se potýká s takovou mírou diskriminace, ať už negativní (např. zaměstnavatelé všeobecně nechtějí zaměstnávat mladé ženy, u kterých „hrozí“ odchod na mateřskou dovolenou, nebo ženy, které již matkami jsou) či pozitivní (např. nedávný návrh organizace Fórum 50% a zavedení kvót s určeným počtem žen ve vládě a na vedoucích postech<sup>7</sup>). Postavení žen ve společnosti se v průběhu staletí neustále vyvíjelo a měnilo, avšak až v současnosti povýšilo na úroveň mužskou.

V **pravěku** měly ženy v kmenovém společenství přesně dané místo jako sběračky plodin, protože se kvůli mateřství nemohly vzdalovat od vesnice. Zabezpečovaly vesnici potravu stejně jako muži, kteří chodili lovit, ale díky pravděpodobné existenci matriarchátu se ženy těšily výsadnímu společenskému postavení (v původních náboženstvích měly bohyně plodivou sílu stejně jako ženy). Antropologové se domnívají, že právě ženy zažehly neolitickou revoluci a rozvoj zemědělství díky sběru. Pohlaví se navzájem doplňovala, což vedlo k dělbě práce.<sup>8</sup>

S rozmachem zemědělství začaly ženy ztrácet svou pozici ve společnosti, protože muži si chránili svá vydobytá území a majetek, s čímž souvisela i jejich potřeba zajistit si geneticky vlastní potomstvo. O výchovu potomek se dál staraly ženy, ale o tom, jak se budou vychovávat, začaly rozhodovat muži, protože se děti staly faktickým „majetkem“ otců.

---

<sup>7</sup> *Kvóty* [online]. Poslední revize 2009 [cit. 2015-04-01]. Dostupné z: < <http://padesatprocent.cz/cz/kvoty-2>>.

<sup>8</sup> ŠIMÁČEK, R. *Postavení ženy ve společnosti: diplomová práce*. Brno: Masarykova univerzita. 2007, s. 10 - 11

Ve **starověku** ženám příslušeno místo v domácnosti a starání se o děti, zatímco muži se zabývali hmotným zajišťováním domova. Ve **Spartě** byly děti vychovávány společně, proto měla obě pohlaví shodný rozsah vzdělání. Žena měla ve společnosti stejnou vážnost jako muž, přestože právně byla v područí muže. V **Řecku** byly ženy upoutány k domácnosti bez možnosti vycházet z domu, bez možnosti získat vzdělání.<sup>9</sup> Proto i herečky postupem času vymizely ze scény úplně, na rozdíl od herců, mužů, kteří se hraním v tragédiích těšili nejvyšší společenské vážnosti. Oproti tomu v **Římě** se žen vzdát nemohli, přestože nehráli žádné role. Herečky zde byly využívány jako zdroj pobavení při oplzlých mimech, kde se na konci představení ukazovaly nahé (a nuceny k předvádění pohlavnímu styku na jevišti). Svrchovanost rodiny po pádu Říma zmizela a s tím upadla i úcta k ženám.<sup>10</sup>

**Středověk** sice díky rozmachu křesťanství zpočátku přinesl oběma pohlavím stejné postavení, ale rozličné výklady Bible zavinyly, že ženy začaly být trestány za Evin dědičný hřích. Muž toužící po spase duše se měl ženám vyhnout a manželství a sexualitu směřovat pouze k reprodukci. Ve spisu „*Zdali jsou ženy lidmi či nikoliv?*“ z roku 1595 se píše, že žena není člověkem, protože na rozdíl od muže se nevznikla z hlíny, ale až ze žebra muže.<sup>11</sup> Oproti tomu stojí i názory „feminizátorů“, jakým byl např. Gedaliah ibn Yahya, který v 16. století řekl: „*Že mají větší cenu než muži, vyplývá z toho, že Adam byl stvořen z hlíny, avšak Eva z Adamova žebra. Jsou stejně rozumné jako muži a jejich síla se ukazuje zvláště při porodních bolestech*“ (Bocková, 2007, s. 15).

Ženy získávaly vzdělání a pocit vlastní hodnoty pouze v kláštorech, proto mnoho šlechtických rodin využívalo právě ženské řády k tomu, abych jejich dcery získaly vzdělání. Ve Slovanských a Germánských společenstvích ženu oslavovali pro její

---

<sup>9</sup> ŠIMÁČEK, R. *Postavení ženy ve společnosti: diplomová práce*. Brno: Masarykova univerzita. 2007, s. 11 - 13

<sup>10</sup> GRONEMEYER, A. *Malá encyklopedie: Divadlo*. Brno: Computer Press, 2004, s. 88

<sup>11</sup> BOCKOVÁ, G. *Ženy v evropských dějinách: Od středověku do současnosti*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 17

schopnost rodit a kojit, a přestože neměla vlastní majetek a byla v područí muže, nebyla společensky omezována.<sup>12</sup>

**Renesance** znamenala rozvoj občanských svobod a odklon od duchovna ke světskému. Ženy se začaly vzdělávat, vytvářet statky a vstoupily do společenského života. Oproti středověku, kde církve ženám zakázala hrát, a vystupovat tak mohli pouze muži, se mladé šlechtičny renesance chtěli bavit po svém, a i přes nesouhlas církve se začaly objevovat první veřejná vystoupení komediantek. Jako první začaly svým uměním okouzlovat manželky a dcery potulných herců *commedie dell'arte* „Herečka byla samostatnou vzdělanou ženou v době, kdy ženy bez ochrany domova, rodiny nebo kláštera mohly existovat pouze jako prostitutky“ (Gronemeyer, 2004, s. 90). Statut herečky ženám poskytoval rovnocennost a šanci na kariérní postup. Buď se staraly o správu financí, nebo se staly uměleckými ředitelkami. Mohly vlastnit majetek, uzavírat obchody a podat žalobu ve věci porušení smlouvy. „Vážnost hereček rostla s významem rolí, které pro ně dramatikové psali“ (Gronemeyer, 2004, s. 90). Přesto ale herečky „musely“ být povětšinou vdané, protože tak si aspoň částečně zachovaly status „slušné ženy“. Ovšem ani tak se jim nevyhnula pověst promiskuitních ženštin a riziko znásilnění.

**19. století** se vyznačovalo postupným uvolňováním společnosti, s čímž souviselo zrušení nevolnictví, vznik ústav, průmyslová revoluce. Občanský princip se zasloužil o vznik nových ženských hnutí, z nichž postupně vznikly hnutí sufražetek (z anglického *suffrage*, což znamená volební právo) a feministek (z lat. *femina*, žena).

Po společenských reformách, které ženám zajistily možnost práce, se jejich sociální situace paradoxně zhoršila. Nyní musely nejen zajistit chod domácnosti, ale nově i finančně zabezpečit rodinu. Přestože se ženy i mnozí politici snažili získat ženám volební právo, tento „převrat“ se povedl až postupnou demokratizací společnosti **20. století**. Volební právo už nebylo otázkou pohlaví, ale věku a duševního stavu. Nový Zéland byl v roce 1893 prvním státem, který ženám poskytl volební právo, avšak většina zemí toto

---

<sup>12</sup> ŠIMÁČEK, R. *Postavení ženy ve společnosti: diplomová práce*. Brno: Masarykova univerzita. 2007, s. 13

právo přiznala až po 1. světové válce (např. Československo v roce 1918).<sup>13</sup> Pozvedla se kulturní hodnota divadla a tím i sociální status hereček. Naturalistické drama, hrané nově i ve vzkvétajícím filmovém průmyslu, nabídlo ženám předvést svůj talent, nikoli pouze svou krásu.

V období **2. světové války** byly ženy v hojné míře zaměstnávány, avšak po skončení války se tento vývoj obrátil a ony se opět vrátily na původní místa v domácnostech. Kapitalistická polovina světa ženy přesvědčila, že „normální“ je nechat peníze vydělávat muži a ony se zabaví staráním se o domácnost a děti. Socialistická polovina udržovala ideál všerovnosti, ale pouze na formální úrovni. Obě pohlaví musela ze zákona pracovat, ale ženy kromě zaměstnání musely nadále pracovat i v domácnosti. V zaměstnání měly nižší mzdy a zapovězeny se jim staly vrcholné funkce.<sup>14</sup>

Pádem komunismu se Československo (Česká republika) začala pomalu demokratizovat i ve vztahu k ženám, zejména díky pomoci neziskových organizací jako je např. Gender Studies, která započala svou činnost v roce 1991.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> ČT 24. *Poprvé šly ženy k volbám na Novém Zélandu, až potom v USA* [online]. [cit. 2015-04-09; 23:55]. Dostupné z: < <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/svet/99542-poprve-sly-zeny-k-volbam-na-novem-zelandu-az-potom-v-usa/>>

<sup>14</sup> ŠIMÁČEK, R. *Postavení ženy ve společnosti: diplomová práce*. Brno: Masarykova univerzita. 2007, s. 20 - 21

<sup>15</sup> *Historie Gender studies, o. p. s.* [online]. [cit. 2015-04-09; 23:55]. Dostupné z: < <http://www.genderstudies.cz/gender-studies/historie.shtml?x=237046>>

### 3 HISTORICKÝ VÝVOJ DIVADLA

O původu slova „divadlo“ se dodnes vedou spory. Jsou dva způsoby výkladu: jeden říká, že je slovo divadlo odvozeno od slova „div“, druhý od slova „dívát se, podívaná“. Druhá možnost výkladu je pravděpodobnější, protože již z etymologického hlediska by toto slovo mohlo pocházet ze staročeského „podívaná“.<sup>16</sup>

Vznik samotného divadla má několik teorií. První je antropologická, druhá vypravěčská (pocházející z epiky) a poslední teosofická (náboženská).

**Antropologická teorie** říká, že divadlo se vyvinulo z rituálu, nejčastěji napodobování lovu. Prvotní náboženský cíl rituálů, který měl pevnou strukturu vycházející ze znalostí a zkušeností dané společnosti, se postupně zbavil své účelovosti. Předvádí se tak příběh pro obveselení diváků, což jsou i rituály týkající se uzavírání manželství, či smrti.<sup>17</sup>

Méně akceptovaná **teorie vypravěčská** (pocházející z epiky) vychází z předpokladu, že dítě rádo poslouchá vyprávění, které v sobě obsahuje i prvky dialogu. Vypravěč vypráví příběh a tím i přejímá a předvádí „role“ daných postav.<sup>18</sup>

**Teosofická teorie** je těžko uchopitelná pro nevěřící jedince. Autoři dob minulých totiž vysvětlovali vznik divadla jako daru bohů, kteří svým prezentem povznášeli diváctvo.<sup>19</sup>

Na následujících řádcích bude popsán vývoj divadla s ohledem na použití prvků dramatu a jejich využitelnosti v rámci dramaterapeutických lekcí, nejprve na obecné evropské úrovni, následně se zaměřením na divadlo Dálného východu.

#### 3.1 Vývoj světového divadla

S ohlédnutím na nejpravděpodobnější **antropologickou teorii**, popsanou výše, lze říci, že první divadelní útvary vznikaly již v **pravěku** z napodobování dobrodružných

---

<sup>16</sup> MACHEK, V. *Etymologický slovník jazyka českého*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997, s. 119

<sup>17</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 7 - 9

<sup>18</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 13 - 14

<sup>19</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 14 - 15

situací při lovu, které lidé začali v rámci rituálu předvádět již před samotným lovem. V tomto případě byl rituál vlastně takové vstoupení do role, které je možné využít u klientů při práci s traumatem, se závislostním chováním, poruchy příjmu potravy, kde je vhodné použít přechod mezi „skutečností“ a „hrou“.

Ve **starověku** vládli králové jako zástupci boha na zemi a lidé se začali ptát na stvoření světa, snažili se vysvětlit přírodní zákony. Primitivní kmenové obřady se změnily v několikadenní slavnostní a celospolečenské představení, které upevňovaly základy nových státních náboženství.<sup>20</sup> Léčebným účinkem divadla se zabýval Imenhotep, který již ve 3. tisíciletí před n. l. doporučil divadlo, tanec a hudbu jako léčbu nemocných Staroegyptanů.<sup>21</sup>

**Divadlo antického období** je považováno za základ západoevropského divadla. V **antickém Řecku** byly první divadelní počiny převzaty z rituálu uctívání boha *Dionýsa*. V rámci obřadů se zpívaly *dithyramby*, lyrické sborové zpěvy s předzpěvákem. Sbor a předzpěváka lze využít např. jako „vnitřní hlas, svědomí“ klienta, který bude klientovi poskytovat zrcadlo, zpětnou vazbu. Řecké **tragédie** čerpali motivy z řecké mytologie, které v divákovi měly vyvolat žal (*eleos*) a děs (*phobos*), ale také stav očištění (*katharsis*). **Komedie** se bez zábran vysmívaly jak mytickým hrdinům, tak i politikům, filozofům a básníkům.<sup>22</sup>

Aristotelův objev katarzního účinku divadla využili autoři Lyketsus, který v athénském divadle Dromokaiton organizoval představení s jedinců s duševním postižením, a Celius Aurelius, který určil divadelní žánry jako léčebné prostředky pro různé typy onemocnění (např. pantomima pro deprese).<sup>23</sup>

**Římská kultura** byla důsledkem agresivního válečného tažení a jako válečnou kořist převzala i kulturu Řeků. Římské divadlo si nebralo za cíl katarzi ani mravní závažnost, proto se **komedie** prosadila prokazatelně snadněji než **tragédie**.

---

<sup>20</sup> GRONEMEYER, A. *Malá encyklopedie: Divadlo*. Brno: Computer Press, 2004, s. 11

<sup>21</sup> VALENTA, M. *Dramaterapie*. Praha: Grada Publishing, 2011, s. 12

<sup>22</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 24 - 27

<sup>23</sup> VALENTA, M. *Dramaterapie*. Praha: Grada Publishing, 2011, s. 12, s. 112



Prostopášnost a výsměch novým náboženským obřadům nakonec zapříčil **pád Říma a nástup křesťanství**. Přestože se církev snažila divadlo vymítit, nikdy se jí zcela nepodařilo zabránit scénickým hrám na jarmarcích a ulicích.

Násilný proces upevňování křesťanství jako státního náboženství probíhal přes téměř celý **středověk**, absolutní moc církve zasahovala do všech oblastí veřejného života. Divadelní umění bylo pokládáno za nemorální a nestoudné, ale přesto měli **blázni** své pevné místo ve středověké kultuře a bavili lid jak na jarmarcích, tak na panovnických dvorech. V pozici blázna si klient může „dovolit“ říci pravdu, protože jak řekl Niccoló Paganini: *„Říká se, že děti, blázni a filozofové mluví pravdu. Proto se děti bijí, blázni zavírají a filozofové nechápou.“*

Církevní dramatické umění převzalo kulturu pohanských národů a za pomoci vytvořených rituálů k sobě připoutalo negramotnou populaci. Prvním dramatickým počinem byla scéna *Zvěstování* se třemi Mariemi, která se později transformovala v samostatnou **kramářskou hru**. Kromě her vánočních a velikonočních se zachovaly **miráky**, které se zabývaly líčením života a zázraků svatých. Ve 13. století se církevní hry přesunuly z kostelů na prostory před nimi a došlo i k rozšíření obsahu. Již se nehrálo pouze v latině, ale stále více se hry přibližovaly negramotnému obyvatelstvu. **Mysteria** neprokazovala absolutní moc církve, ačkoli se v ní ztvárňovaly biblické motivy, ale stala se součástí společenských a kulturních slavností. **Pašijové hry** ukazovaly utrpení Krista, což odráželo aktuální problémy jako hladomory, morové epidemie, církevní a politickou krizi. **Světské hry** vznikly v pozdním středověku a uváděly se v rámci jednotlivých lidových oslav, např. masopustu.<sup>24</sup> Terentiovy komedie byly využívány v rámci výuky latiny, kdy se četba znázorňovala pomocí pantomimy či vlastním inscenováním.

Přestože středověké divadlo mělo punc krvavého vynucování si strachu z Boha, tak zároveň oplývalo obrovskou symbolikou a mysticismem. Symboly jako smrt, zmrtvýchvstání, zázraky apod. lze použít například při přehrávání příběhu klienta, kde může symbolicky něco nechat zemřít a pak to znovu oživit.

---

<sup>24</sup> GRONEMEYER, A. *Malá encyklopedie: Divadlo*. Brno: Computer Press, 2004, s. 37 - 43

Éra **novověku** započala plejádou převratných objevů, jako byl např. knihtisk, kapesní hodinky, heliocentrismus, objevení nových kontinentů. Obrat ke světské formě vlády vedl k jedné z největších krizí církve v dějinách. **Renesanční** divadlo se navrácí ke kultu „klasického“ antického dramatu nezávislého na církvi s jevištěm umístěným v ohraničeném prostoru.

Knížata patřící ke dvoru knížete Ferrara se zasloužili o vznik *commedie erudity*, učené komedie v národních jazycích. Dodnes nejhranější komedií je *Mandragora* od Niccoly Machiavelliho. Aristotelova *Poetika* nastavila pravidla pro dramatická umění, které se uplatňovala takřka až do počátku 20. století. Mezi základní pravidla patří jednoty času, děje a místa. **Pastýřská hra**, jejíž děj se odehrává v ideálním světě pastýřů a takřka se nedochovala, silně ovlivnila zrod **oper**. V 16. století humanisté a jezuité znovuobjevili didaktickou funkci divadla. Zatímco humanisté ale drama využívali jako způsob výuky latiny a rétoriky pomocí antických dramát, jezuité vytvořili **jezuitské drama** jako protireformační propagandu. Z pastýřské hry lze použít symbol žití v souladu s přírodou, odtržení se od moderního světa.<sup>25</sup>

Žádný ze stylů se nevyznačoval takovou pompézností, ale i pomíjivostí, jako evropské **baroko**. Rychlým rozvojem techniky vznikl styl **kukátkového jeviště**, odděleného od hlediště i za pomoci soudobých vynálezů (opony, propadel, zvedacích zařízení, pohybových dekorací apod.).<sup>26</sup> V Itálii a Anglii byly založeny **první profesionální divadelní soubory**.

*Commedia dell'arte* byla pokládána za nejvíce výrazovou divadelní formu, která v sobě spojovala vitalitu, smyslnost a spontánnost. Byla to improvizovaná komedie s komickými *lazzi* (skeče, gagy), která vycházela z řemeslné profesionality talentovaných herců.<sup>27</sup> V souvislosti s *commedií dell'arte* je možno pracovat s vlastnoručně vyrobenými maskami, či smíchem jako terapeutickým prostředkem.

---

<sup>25</sup> GRONEMEYER, A. *Malá encyklopedie: Divadlo*. Brno: Computer Press, 2004, s. 53 - 59

<sup>26</sup> GRONEMEYER, A. *Malá encyklopedie: Divadlo*. Brno: Computer Press, 2004, s. 62 - 63

<sup>27</sup> GRONEMEYER, A. *Malá encyklopedie: Divadlo*. Brno: Computer Press, 2004, s. 64 - 69

Cílem **alžbětinského divadla** bylo přivábit širokou masu platícího publika, dramatikové a spisovatelé proto čerpali ze známých motivů, které upravili dobovému vkusu. Tento směr se ukazuje ve hrách Williama Shakespeara, který v nich propojil poptávku po krvavých tragédiích i lascivních komediích účelovým přepracováním her antických dramatiků a změnil je do klasických děl, jejichž přesah a nadčasovost je využitelná dodnes.<sup>28</sup> Právě témata, která Shakespeare přepracoval, jsou použitelná jako látka dramaterapeutických lekcí při použití strukturovaného dramatu. Např. Hamleta lze využít pro práci se smrtí blízké osoby, v *Othellovi* se otevírá téma žárlivosti a odlišných etnických skupin, a ve *Zkrocení zlé ženy* partnerské vztahy.

Pod souhrnným označením *comedia* existovalo ve **španělském divadle** mnoho poddruhů, z nichž nejznámější je *comedia en capa y espada*, tedy **komedie pláště a dýky**. Lope de Vega definoval tento nový směr, jeho nejznámější hrou je *comedia Ovčí pramen* (*Fuenteovejuna*), která je jediná soudobá hra, ve které se rolníci postavili panstvu.<sup>29</sup>

Ve **Francii** fungovaly dva směry barokního divadla: *ballet du cour*, specifický druh francouzského dvorského divadla; *tragédie classique*, které vzkvétalo i pod cenzurou *Académie Française*. Mezi hlavní osobnosti patřil Molière, který ve svých dílech pracoval především s *comedií dell'arte*.<sup>30</sup>

Po „jakobínském teroru“ Velké francouzské revoluce začali osvícenci spolupracovat s panovníky na reformách vedoucích k „**osvícenému absolutismu**“. Místo revoluce se rozhodli pro vzdělávání a výchovu, čemuž mělo napomoci právě divadlo a jeho nový morální hrdina, „obyčejný člověk“. Průkopníkem se stal **Denis Diderot** a jeho *Herecký paradox*. Jedním z předpokladů divadla bylo přirozené herectví (cílem už neměla být identifikace s postavou, ale divákovu vcítění se do emocí postavy) a zavedení tzv. čtvrté stěny.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> GRONEMEYER, A. *Malá encyklopedie: Divadlo*. Brno: Computer Press, 2004, s. 70 - 78

<sup>29</sup> GRONEMEYER, A. *Malá encyklopedie: Divadlo*. Brno: Computer Press, 2004, s. 78 - 81

<sup>30</sup> GRONEMEYER, A. *Malá encyklopedie: Divadlo*. Brno: Computer Press, 2004, s. 82 - 87

<sup>31</sup> GRONEMEYER, A. *Malá encyklopedie: Divadlo*. Brno: Computer Press, 2004, s. 96 - 100

**Terapeutické divadlo** se začalo používat při práci s „duševně narušenými“, z nichž proslula především práce s nechvalně známým francouzským markýzem de Sade v ústavu Charenton. Avšak daleko větší úspěchy dramatická výchova zaznamenala v rámci edukace, kde ji začali hojně využívat jezuité, utrakvistické školy a učitel národů Jan Amos Komenský. Komenský říkal, že výuka by měla probíhat názornou a aktivní formou, tedy že děti mají získávat vědomosti zážitkově a z vlastní zkušenosti. V divadelní hře *Lila* popisuje J. W. Goethe léčbu pacientky, která trpí halucinacemi, přehráváním jejích bludů, přičemž se tímto zákrokem pacientka vrací do skutečného světa.<sup>32</sup>

**Edukační divadlo** se zaměřuje na didaktické cíle, rozvoj kognitivních a emocionálních schopností. Konec 18. znamenal konec divadla jako prostředku edukace, k této funkci se opět vrací reformace pedagogiky na počátku 20. století.<sup>33</sup>

Přesným zobrazením reality lidí žijících v bídě a věrným rozbořem jejich duševního stavu se zabýval **naturalismus**. Aby se mohla naturalistická díla uvádět, musela projít cenzurou, která často dílo změnila k nepoznání. Proti tomuto fenoménu se postavili „svobodné“ divadelní spolky a tvůrci jako Henrik Ibsen, jehož díla byla kritizována i obdivována.

Ovšem revoluci v divadelní teorii i samotném hraní způsobil herec, režisér a především učitel **Konstantin Sergejevič Stanislavskij**. V roce 1898 založil *Moskevské umělecké divadlo*, kde mohl projevit svůj um. Na scéně požadoval absolutní naturalismus, všechny rekvizity byly reálné. Od herců žádal totální položení se do postavy a znalost všech reálií.<sup>34</sup>

**Vladimir Iljine** mezi lety 1908 - 1917 aplikoval myšlenky Stanislavského v *Terapeutickém divadle* v Kyjevě. Své zkušenosti poté popsal v několika publikacích zaměřených na „teatroterapii“.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> VALENTA, M. *Dramaterapie*. Praha: Grada Publishing, 2011, s. 112

<sup>33</sup> VALENTA, M. *Dramaterapie*. Praha: Grada Publishing, 2011, s. 112

<sup>34</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 537 - 539

<sup>35</sup> VALENTA, M. *Dramaterapie*. Praha: Grada Publishing, 2011, s. 113

**Bertolt Brecht** na rozdíl od Stanislavského po hercích chtěl tzv. zcizovací efekt. Herec se postavou nestal zcela, ale současně z postavy mohl kdykoli „vystoupit“, tak sledovat a komentovat její chování. „*Místo aby publikum poučoval hotovými odpověďmi, pokoušel se ho vyprovokovat k přemýšlení*“ (Gronemeyer, 2004, s. 149). Klient se pomocí zcizovacího efektu může podívat na sebe, svou „postavu“, zvnějšku a má tak možnost ji vidět v jiném světle.<sup>36</sup>

**20. století** se stalo stoletím změn. Revoluce, změny režimů, hospodářské krize, světové války. To všechno ovlivnilo divadelní umění, které se konečně stalo společensky uznávané a schopné ovlivnit společenské dění. V Československu se o tento proces zasloužilo duo Voskovec a Werich, nebo Karel Čapek, kteří svými hrami varovali před nebezpečím nacismu.

Počátek nového století a sociální změny, které nastaly, se staly podloubím pro vznik **psychodramatu**, „*aktivity zakladatele nejvlivnějšího paradivadelního systému terapeutické povahy – Jacoba L. Morena*“ (Valenta, 2011, s. 113).

Po **2. světové válce** se stále více autorů nacházelo v psaní *absurdních dramát*, která odrážela odcizení, marnost a bezmocnost lidí ve zpustošených koutech Evropy (*Čekání na Godota* od Samuela Becketta), či hledání smyslu života ve přetvařujících se společnostech západního světa (*Kdo se bojí Virginie Woolfové?* od Edwarda Albeeho).<sup>37</sup>

Kvůli rozvoji filmu a televize se z divadla stala „sváteční záležitost“ a proto se mnoho divadel a divadelních skupin snaží zalíbit divákům komerčním či šokujícím uváděním tradičních i nových her. Proti tomuto trendu začali bojkotovat nezávislí umělci vznikem **alternativních forem divadelního umění**. Divadelní avantgarda, která vznikla v **60. letech 20. století**, se opírá o tendence „otevřeného divadla“. Antonin Artaud vytvořil „**divadlo krutosti**“ založené na divoké nespoutanosti „*výbušné živosti, která měla nakazit a zároveň léčit tím, že postavila herce i diváky před jejich nejhlubší pudy*“ (Gronemeyer, 2004, s. 165). „**Chudé divadlo**“ Jerzy Grotowského upustil od veškerých jevištních náhražek

<sup>36</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 582

<sup>37</sup> GRONEMEYER, A. *Malá encyklopedie: Divadlo*. Brno: Computer Press, 2004, s. 154 - 155

a požadoval od herců naprosté odhalení a opravdovost. Americké „**Living Theatre**“ byla divadelní skupina divadelně bojující s politikou války ve Vietnamu, díky čemuž se neustále dostávalo do potíží se zákonem.<sup>38</sup> Sue Jennings, britská guru dramaterapie, v roce 1962 využívá zkušenosti práce s výchovným dramatem v klinickém odvětví, dva roky poté Marian Lindkvist otevírá „*první výcvikový kurz využití dramatu a pohybu v terapii*“ (Valenta, 2011, s. 114).

V socialistickém Československu se rozvinul směr divadla známý pod názvem „**Laterna magika**“, která většinou nepoužívá slova, ale pracuje s kombinací projekce, hudby, tance, světla či pantomimy. S touto formou divadla je spojeno jméno Alfréda Radoka, který společně s Josefem Svobodou vytvořil představení *Laterna magika*, původně pro světovou výstavu EXPO 58' v Bruselu. Toto jméno posléze získalo i divadlo v Praze, v polovině 70. let se Laterna magika stala součástí Národního divadla.<sup>39</sup>

V současnosti vzniká mnoho nových forem divadla i nových divadelních děl. Je vidět, že divadlo není zastaralým žánrem a diváci stále chtějí dýchat a cítit s postavami na jevišti. Multimedialní divadlo, taneční divadlo, pouliční divadlo, happening, site specific, improlīga. To je jen krátký výčet nových a netradičních druhů divadel, které oslovují diváka.

## 3.2 Divadlo Dálného východu

Takřka současně se rozpadem antické kultury, což předznamenalo nejtemnější období vývoje evropského divadla, vzniklo na Dálném východě mnoho divadelních forem. Divadlo se vyvinulo v úrodném podloubí kulturního a rodinného dědictví, což je důvodem, proč mohlo v téměř nezměněné podobě přežít dodnes a vyzrát tak v klasické kulturní dědictví.

---

<sup>38</sup> GRONEMEYER, A. *Malá encyklopedie: Divadlo*. Brno: Computer Press, 2004, s. 163 - 167

<sup>39</sup> *Historie Laterny magiky* [online]. Aktualizováno 2014 [cit. 19. července 2014; 23:34]. Dostupné z: <<http://www.narodni-divadlo.cz/cs/laterna-magika/historie>>

**Indické taneční drama** započalo kultovními tanci v chrámech na počest bohů, postupně se z náboženských obřadů vyčlenily romantické příběhy, které se hrály v divadelních prostorech. Ve 20. století se Indie vzepřela koloniální politice a v rámci „národního buzení“ se propojila tradiční dramatická forma s modernou. Výrazový tanec a taneční/pohybová terapie může odkrýt nejhlubší emoce. Dnešní doba neučí lidi pracovat s tělem, a proto je nutné znovu se naučit přirozenému a volnému pohybu.<sup>40</sup>

**Indonéské stínové divadlo** bylo pravděpodobně převzato z čínského stínového divadla, které se postupně rozšířilo po celé Asii. *Wayang kulit* (tradiční dramatické umění) vychází z eposu *Rámájana* a *Mahábhárata*.<sup>41</sup> Vlastnoručně vyráběné papírové loutky jsou kvalitní formou práce s dětskou klientelou, s klienty s mentálním postižením, ale i při práci s traumatem.

Tradiční čínské kombinované divadelní umění **čínské pekingské opery** v sobě spojuje vše, co si s sebou přivezly kočovné soubory zpěváků po svých toulkách čínskými regiony za dynastie Ming. Témata se čerpají z čínské historie a představují se pomocí akrobacie, poezie, hudby, výtvarným uměním a vynikající kvalitou herců.<sup>42</sup>

**Japonská hra *nó*** hraná v maskách je zajímavá tím, že během své 500leté tradice se nezměnila. Děj krátkých her vypráví příběhy lidí, kteří se ani po smrti nechtějí oddělit od hmotného světa a jako duchové se vrací na místa svých předchozích vášní. Během večera je uvedeno obvykle 5 her, které jsou proloženy humornými mezihrami *kjógen*.<sup>43</sup>

Zatímco divadelní forma *nó* se stala exkluzivní kratochvílí aristokracie, lidové **umění *kabuki*** herců hrajících v maskách si oblíbila širší základna platícího diváctva mezi obchodníky. Ačkoli byla původní forma *kabuki* zakázána, dokázala si nová podoba rychle osvojit nový styl, který se v atraktivním „obalu“ nabídl publiku. Doposud se *kabuki* snaží

---

<sup>40</sup> GRONEMEYER, A. *Malá encyklopedie: Divadlo*. Brno: Computer Press, 2004, s. 24 - 25

<sup>41</sup> GRONEMEYER, A. *Malá encyklopedie: Divadlo*. Brno: Computer Press, 2004, s. 26 - 27

<sup>42</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 759

<sup>43</sup> GRONEMEYER, A. *Malá encyklopedie: Divadlo*. Brno: Computer Press, 2004, s. 30

adaptovat tradiční tvorbu dobovému vkusu, na historických tématech kritizují současnou politickou situaci, nebo oslovují diváky pokusy např. spoluprácí s rockovou hudbou.<sup>44</sup>

Podobně jako *commedia dell'arte* jsou japonské hry *nó* a *kabuki* se hrají v maskách, a proto i zde se dají masky vyrobit a pracovat s nimi.

---

<sup>44</sup> GRONEMEYER, A. *Malá encyklopedie: Divadlo*. Brno: Computer Press, 2004, s. 32 - 33



## 4 ŽENSKÉ HRDINKY – POHÁDKY A ŘECKÉ BÁJE

Pohádky a mýty, které z vyprávěných příběhů vznikaly, popisují archetypální vzorce lidské zkušenosti. Dle C. G. Junga je archetyp nevědomá a vrozená představa (idea, myšlenka), způsob myšlení a nazírání, které má původ ve vývojových a rodových znalostech, přičemž je zároveň součástí kolektivního nevědomí.<sup>45</sup>

Kolektivní nevědomí je tedy vrozené a jeho obsahy a vzorce chování jsou stejné pro všechny bez ohledu na osobní zkušenosti, rasu, sociální status, vzdělání apod. Obsahuje množství archetypů, které se projevují a aktivují v situaci, která standardně odpovídá povaze určitého archetypu (Animus a Anima, Matka, Otec, Stín, Drak, Cesta, apod).<sup>46</sup>

Lidé si už od pravěku vyprávěli příběhy odrážející lidovou moudrost i poučení o „správném chování. V dobách polyteistických náboženství si byla obě pohlaví víceméně rovna, ale se vznikem náboženství monoteistických (tedy víra pouze v jednoho boha, což jsou náboženské systémy jako judaismus, křesťanství a islám) se tato situace obrátila a přinutila ženy, tedy i ženské hrdinky příběhů, ustoupit víceméně do pozadí. Dobová společenská situace se vždy odrážela i v příbězích, které obohacovali kulturní vzdělanost socii už jen tím, že příběhy se mohly předávat ústní formou a byly tedy dostupné všem bez ohledu na jejich vzdělání.

Příběhy popisují lidskou zkušenost, postavy v nich obsažené ukazují člověka samotného, ale v bezpečném prostředí mýtu. Jak říká Sue Jennings, pomocí „umělého“ příběhu si jedinec může odžít svůj vlastní problém a strach, ale v bezpečném odstupu, protože se jedná potíže dané postavy. Tento odstup člověka dostane blíže k podstatě příběhu. Jedinec si „cvičným“ příběhem může projít, dělat chyby a zároveň je i napravovat, což v reálném životě mnohdy nelze. Příběh je veskrze lidský, obecný a plný povšechných lidských zkušeností i skrytých významů.

---

<sup>45</sup> *Pojem archetyp* [online]. Poslední revize 2015 [cit. 2015-04-02]. Dostupné z: <<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/archetyp>>

<sup>46</sup> VALENTA, M. *Dramaterapie*. Praha: Grada Publishing, 2011, s. 126

Lidé si od pradávna pomocí příběhů předávali lidovou moudrost i varovali před nebezpečím. Pomocí uměle vytvořených postav, které mají stejné vlastnosti a prožívají stejné problémy jako oni sami, se lidé učili chování a tuto zkušenost předávali dál.

Proto je důležité pracovat s archetypem, který se předává pomocí příběhů. Uvědomění si tohoto pravzoru v pohádkách a bájích může napovědět mnoho o lidské podstatě.

Ženy, jako nositelky života, jsou velmi nosnou inspirací. Nejen jako matky, které mají plodivou sílu, ale i jako macechy, které plodivou sílu nemají. Přestože ženy měly v dějinách malé zastoupení takřka ve všech sférách života, jsou nezastupitelnou veličinou, která často určuje dění. Například ve hře *Othello* od Williama Shakespeara je nakonec Desdemona ta, která ustanovila děj. Kdyby se nechala přesvědčit, že její sňatek s vojensky úspěšným, ale společensky opovrhovaným, Othellem byla chyba a vrátila se k otci, nikdy by nevznikl tragický příběh, nad kterým se už po více než 400 let tají dech a je výborným studijním materiálem nejen pro teatrology, ale i pro terapeuty či pedagogy.

Materiály, které budou rozebrány v následujících kapitolách, jsou primárně určeny pro všechny věkové kategorie. Přesto ale pohádky jsou spíše přínosné dětem, řecké báje dospělým. Každý si v příběhu dokáže najít to, co je pro něj důležité a ve věku, kdy to potřebuje.

Příběhy lze využít různým způsobem, ať se zaměřením na příběh jako takový, či s ohledem na psychologický vývoj jednotlivých postav apod., ale tady je pozornost zacílena na symboliku pohádek a bájí. Symboly se budou vyznačovat vazbou na ženský fenomén, či na témata tam otevíraná. Vždy bude stručně převyprávěn příběh, na který naváže rozebrání symboliky.

## 4.1 Pohádky

Pohádky obsahují sdělení, které člověk dokáže vnímat jak na vědomé, tak na nevědomé úrovni. Příběhy o dobru a zlu se po století tříbily, aby mohly předávat moudrost dětem i dospělým. Dnešní lidé se bojí utrpení, bolesti i smrti, které ale lidstvo

provázeli od nepaměti. A zároveň se neuvěřitelně bojí dospět. S dospělostí se totiž váže umět někomu dát lásku a péči.

V pohádkách se ale objevují všechny tyto situace či emoce, jako jsou láska, nenávist, smíření, závist, závislost i odpoutání se. Děti se na pohádkách můžou naučit, že není nutné se těchto emocí bát a naopak je krásné je umět přijmout a zpracovat. Lidská mysl může poznat, že abychom získali „poklad“, musíme „zabít draka“, tedy abychom v životě dostali to, co skutečně chceme, musíme překonat překážky a snažit se, poznat sami sebe i své okolí. Na cestě k dospělosti (s čímž se pojí i vyzrállost) se jedinec nesmí vyhnout zkouškám (před následky varují právě osudy pohádkových postav), naopak se musí vyrovnat se základními konflikty života.

V pohádkách je zlo stejně všudypřítomné jako dobro, stejně jako v životě. A přestože mnohdy chvíli vítězí zlo nad dobrem, tak nakonec dobro zvítězí a dítě se může s kladným hrdinou morálním vývojem identifikovat. Pohádkové postavy jsou buď dobré, nebo zlé. Na rozdíl od lidí, kteří mají obě tyto vlastnosti, ale díky tomu se s nimi dokáže dítě sžít.<sup>47</sup> Pohádkové postavy jsou predeterminované, aby se s nimi dítě mohlo ztotožnit, a jedním z faktorů je skutečnost, že pokud jsou postavy pojmenované, jejich jména jsou obecná (Mařenka, Honza, apod.) či popisná (Popelka, Sněhurka, Červená Karkulka). Další postavy jsou často zvány podle „funkcí“ - macecha, královna, myslivec, princ, atd.

Pohádky jsou buď morální, nebo nemorální. Tedy pohádky jsou buď striktně rozděleny na příběhy o dobrých a zlých postavách (hodná Sněhurka a zlá macecha), nebo na příběhy kde hrdinové nezískají „poklad“ bojem se zlem, ale naopak svou lstivostí (Kocour v botách či Honza).<sup>48</sup> „*V těchto příbězích nejde o morálku, ale o ujištění, že se člověku může dařit. To, zda se člověk staví k životu s vírou, že překážky je možné překonávat, nebo s očekáváním porážky, je rovněž velmi důležitý existenciální problém*“ (Bettleheim, 2000, s. 14).

---

<sup>47</sup> BETTELHEIM, B. *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 13

<sup>48</sup> BETTELHEIM, B. *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 14

V následujících kapitolách budou popsány pohádky, jejich poselství a možné výklady jevů se zaměřením na fenomén ženství lze využít v rámci dramaterapeutických lekcí. Pohádky jsou vybrány takové, které jsou nejbližší českému prostředí. V tomto případě jsou to pohádky Boženy Němcové. Některé jsou obecně známé, jako *O perníkové chaloupce*, *Chytrá horákyně* či *Sedmero krkavců*, jiné jsou známy méně, nebo v jiné úpravě (*Viktorka*, *O zlatém kolovrátku*).

#### **4.1.1 O perníkové chaloupce**

*Ovdovělý dřevorubec měl dvě děti, Jeníčka a Mařenku. Aby jim nahradil matku, znovu se oženil. Macecha ale neměla děti ráda, a proto nařídila svému muži, aby je odvedl do lesa a nechal je tam. Dřevorubec děti s těžkým srdcem odvedl do lesa a řekl jim, ať sbírají jahody. Děti sbíraly až do večera, ale pak zjistili, že se jim tatínek ztratil. Rozhodli se ho jít hledat, takže Mařenka vylezla na strom a uviděla světýlko perníkové chaloupky. Došly k ní a Jeníček začal loupat perníček. Všiml si jich dědek, který to oznámil babě, a společně se rozhodli, že děti upečou a sní. Maruška chytila Jeníčka za ruku a utíkaly. Na poli potkaly ženu, která tam plela len. Požádaly jí o pomoc před dědkem, který je honil. Poslala je na cestu v lese a sama dědka zdržela povídáním o lnu. Dědek se naštvane vrátil do chaloupky a děti šly domů za otcem.<sup>49</sup>*

Z příběhu se čtenář dozví, že macecha nemá děti svého manžela ráda. Důvodem může být, že sama děti nemá, nebo nemůže mít. Macecha v tomto příběhu zřejmě nemá plodivou sílu, a proto se zřejmě chce zbavit nevlastních dětí, jelikož jí tento její „společenský nedostatek“ připomínají. Takže zatímco macecha děti vyžene, stane se tedy ženou ničitelkou, Mařenka nakonec situaci zachrání, je tedy ženou zachránkyní. Tato rovnováha ženského elementu má v dítěti vyvolat dojem, že žena se nemusí jen nechat pasivně „zachránit“, ale o svém životě si rozhoduje sama.

---

<sup>49</sup> NĚMCOVÁ, Božena. *Pohádky*. Praha: Knižní klub, 1994, s. 5 - 8

Tato pohádka je genderově vyvážená, v příběhu existují oba rodiče, dvě děti rozdílného pohlaví a i baba s dědkem z lesa jsou žena a muž. Tato symbolika ukazuje důležitost vyrovnanosti ženského i mužského elementu a nutnosti nebát se odhalit ve svém nitru obě tyto části.

Symbol neuposlechnutí staršího je tu o to silnější, že v prvním případě, kdy Jeníček neuposlechl Mařenku a dál loupal perníček, tak oba vystavil nebezpečí a nakonec musel uznat moudrost staršího, kdy si nechal poradit od plečky.

Rodiče opustí své děti kvůli nedostatku potravy, které jsou tak nuceny „osamostatnit se“ a postoupit do další vývojové fáze. Ale děti nechtějí pokročit dál a radši chtějí zarazit svůj rozvoj a vrátit se zpět do pasivní orální závislosti na rodičích. Skutečností, že místo hledání cesty domů radši zůstanou u perníkové chaloupky a kradou perníček, varuje před nebezpečím, že jedinci nikdy nepřinesou štěstí dobrovolný ne-boj s budoucností a nesamostatnost. Protože jen odtržením od závislé osoby se dítě může k závislé osobě vrátit jako rovnocenný partner.

#### **4.1.2 Chytrá horákyně**

*Chudý bratr poslal svou dceru do služby ke svému bohatému bratrovi. Strýc jí řekl, že když u něj bude pracovat bez mzdy, dá jí po skončení služby krávu. Manka pracovala, a když skončila službu, chtěla krávu. Strýc jí krávu odmítl dát, takže si šli s otcem stěžovat za prokurátorem. Prokurátor dal oběma bratrům záludné otázky, strýc odpověděl nadutě, ale otec odpověděl správně podle rady své dcery. Prokurátorovi se zalíbila chytrost Manky a rozhodl se, že si jí vezme za ženu. Před svatbou jí ale nakázal, aby už nikdy neradila, což mu ona slíbila. Žili si dobře. Jednou se ale dva sedláci pohádali o hříbě, zda je koně či kobyly. Prokurátor ho přiřkl koňovi. Mance se to rozhodnutí zdálo nespravedlivé a tak sedlákovi s kobyloou poradila. Prokurátor na to samozřejmě přišel a vykázal jí z domu. Ale aby si o něm nemyslela nic zlého, dovolil jí, aby si z domu vzala to, co je jí nejmilejší. Manka tedy prokurátora opila, a když usnul, uložila prokurátora do postele a odnesla si ho do otcovy chalupy. Když se prokurátor ráno probudil a divil se, proč je v tchánově*

*chalupě, řekla mu, že si z domu vzala to, co jí bylo nejmilejší. Prokurátor přiznal, že je chytřejší než on a že od tohoto dne bude soudit ona. Všem se vedlo dobře.*<sup>50</sup>

Jedním ze základních podnětů této pohádky je přirozená inteligence Manky. V pohádkách není časté, aby dívka byla inteligentní, nebo dokonce chytřejší než muži. Tato je jiná, celá rodina i okolí Mančinu inteligenci přiznává a uznává. Jediný, který má s dívčinou chytrostí problém je její budoucí manžel. Jeho snaha o udržení si vlastního statusu neomylností tím, že Mance zakáže radit, nakonec poslouží jen vítězství Manky. Naštěstí pro Manku prokurátor její inteligenci uzná a dokonce jí dovolí místo něj soudit. Proces Mančina boje za uznání její ceny a společenské upotřebitelnosti nese ovoce, což naznačuje i samotný konec pohádky: *„Paní prokurátor byla ráda, od toho dne soudila ona, a bylo všude dobře“* (Němcová, 1994).

Přesto její přelstění budoucího manžela je podivné. Aby mohla „splnit jeho příkaz“ a z domu si odnést jen to, co je jí nejmilejší, musela prokurátora nejdříve opít do bezvědomí. Je tu cítit podtón její neschopnosti či strachu ukázat, že si je svou chytrostí skutečně jistá (sice všem radila, ale dělala to skrytě – otcovi poradila správnou odpověď, ale on jí pak měl vydávat za svou).

### **4.1.3 O zlatém kolovrátku**

*Jedna vdova měla dvě dcery, dvojčata. Hodnou a pracovitou Dobrunku, zlou a línou Zlobohu. Jednou jel kolem zámecký pán a zamiloval se do Dobrunky. Vzal si jí za ženu, ale po čase odjel do boje a nechal jí na zámku samotnou. Dobrunka jela na návštěvu za svou matkou a sestrou, ale když vešla do domku, Zloboha do ní zabodla nůž. Uřezaly jí ruce, nohy a vyloupily oči. Její zohavené tělo zanesly do lesa, ale končetiny a oči vzaly sebou na zámek. Zloboha se převlékla za Dobrunku, takže jí zámecký pán nepoznal. Dobrunka ale nebyla mrtvá a zjistila, že jí v lese pomohl stařec. Stařec poslal chlapce se zlatým kolovratem do zámku a nařídil mu, aby kolovrat prodal Zloboze za oči. Dobrunka opět viděla. Druhý den ho poslal se zlatou přeslicí a nařídil mu, aby jí prodal*

---

<sup>50</sup> NĚMCOVÁ, Božena. *Pohádky*. Praha: Knižní klub, 1994, s. 15 - 20

*Zloboze za nohy. Dobrunka mohla opět chodit. Třetí den stařec poslal chlapce se zlatým kuželem a nařídil mu, aby ho prodal Zloboze za ruce. Dobrunka měla konečně i ruce. Stařec jí poradil, aby zatím nevycházela z jeho domu a odešel. Mezitím se na zámek vrátil zámecký pán, ale nepoznal, že jeho žena není Dobrunka. Zloboha mu ukázala nový kolovrátek, který si koupila za jeho nepřítomnosti. Kolovrátek začal zpívat, že Zloboha není jeho žena, že jí Zloboha zabila, ale že je Dobrunka opět živá a zdravá. Zámecký pán spěchal do lesa, kde našel Dobrunku. Zlobohu i matku odnesl do povětří rarach.<sup>51</sup>*

Rovnovážné rozložení dobra a zla, lásky a nenávisti, mravní čistoty a bezskrupulóznosti se projeví na dvou sestřích, dvojčatech, které přestože mají stejnou tvář, mají naprosto jiné povahy. To že „něco“ vypadá stejně, ještě neznamená, že to stejné je.

Kolovrat, typicky ženské domácí náčiní, nakonec vyjeví pravdu zámeckému pánovi, který do té doby nepoznal falešnou nevěstu. Zatímco matka dcera od sebe rozezná, manžel nikoliv. Je tu jistá návaznost na pohádku o Popelce, kde princ pozná falešné nevěsty až díky krvácení ze střevice.

Když matka a sestra uřežou Dobrunce všechny končetiny a odnesou si je s sebou na zámek, spoutají tak vlastně Dobrunku, která je tak nucena pasivně čekat na pomoc ostatních.

Za ženy častěji než za muže mluví slova. A jelikož se říká, že oči dokážou mluvit, je jejich vydloubnutí vlastně symbolem násilného umlčení nepohodlné dcery. Oči jsou také brány do duše, které vidí zlo a nebezpečí. Jsou jedním z nejdůležitějších smyslů, protože zajišťují orientaci v prostoru i sociálním styku (neverbální komunikaci).

#### **4.1.4 Viktorka**

*V jedné vesnici žila vdova s krásnou dcerou Viktorkou. U domu jim rostla vrba, které se nikdy nikdo nedotkl, protože když jí někdo uřízl proutek, uslyšel bolestné*

---

<sup>51</sup> NĚMCOVÁ, Božena. *Pohádky*. Praha: Knižní klub, 1994, s. 77 - 89

*vzdychnutí. Sloužil u nich mladík Vítek, který jednoho dne odešel do světa a dlouho se nevracel. Všichni si už mysleli, že ve světě zemřel. Po čase se vrátil již jako dospělý muž, zamiloval se do Viktorky, a ona do něj. Vzali se a po nějaký čas žili spokojeně v domě s vrbou. Jedné noci si Vítek všiml, že Viktorka nedýchá. Vyděsil se a zavolal její matku. Viktorka se ovšem probudila a vyprávěla mu divný sen, ve kterém byla v království víl. Vítkovi se sen nelíbil, a rozhodl se situaci vyřešit tím, že pokácí vrbu u domu. Viktorka ho přemlouvala, aby to nedělal. Stará čarodějnice z lesa mu dokonce předpověděla, že je Viktorka s vrbou srostlá, takže když pokácí vrbu, zabije i Viktorku. Vítek těmto řečem nevěřil, na Viktorku nedal, a tak vrbu pokácel. Když do ní sekl, ozval se výkřik a Viktorka zemřela. Vítek se do vesnice již nikdy nevrátil.<sup>52</sup>*

V této pohádce se opět setkáváme s opovrhování moudrostí starších. Protože když Vítek jde za matkou, a poté i za čarodějnici z lesa, pro radu kvůli Viktorčiným odchodům do království víl, neuposlechne rady vědmy a radši pokácí strom. Neúcta k moudrosti ženy, která naslouchá hlasu přírody, symbolizuje opovrhování klasické ženské moudrosti a strach z této ženské svobodomyšlnosti.

Viktorčiny odchody od království víl zřejmě značí její potlačovanou touhu po sebevraždě. Vítkova snaha o její záchranu nakonec zapříčiní to, že Viktorka společně s vrbou zemře a opustí ho navždy. Vrba je magický strom – je symbolem smutku, protože až na pár proutků je takřka holá, ale zároveň roste u rybníků, kde žijí nadpřirozené bytosti. Vrba se vyskytuje skoro v každé pohádce, v příběhu o Králi Lávrovi do ní holič ukryje královo tajemství.

Silné rodinné vazby, přestože jsou velmi důležité, mohou být i na škodu. Viktorčina nemožnost se osamostatnit a pevné pouto s matkou vytváří trojúhelník, kde Vítek má vlastně dvě manželky. Matka, zřejmě ze žárlivosti a strachu z dceřina dospívání, vytváří z Viktorky pasivního jedince, aby jí tak k sobě připoutala a neustále v ní uchovávala princip závislého dítěte. Při snaze o odtržení od matčina prsa se Viktorka vydává do nebezpečných končít, kam za ní matka nemůže, což nakonec vede

---

<sup>52</sup> NĚMCOVÁ, Božena. *Pohádky*. Praha: Knižní klub, 1994, s. 90 - 100



k tragickému konci. Ovšem smrt Viktorky také znamená její přerod od závislého dítěte v dospělou ženu, která si rozhoduje o svém životě sama.

#### **4.1.5 Sedmero krkavců**

*Rodině se narodilo sedm synů. Jednoho dne matka pekla chléb a synové jí zlobili tak moc, že nad nimi vyřkla kletbu a proměnila je do krkavců. Krkavci odlétli a rodiče je již nespatriili. Po čase se jim narodila dcera Bohdanka, která se v dospělosti dozvěděla, že měla sedm bratrů a rozhodla se je najít a pomoci jim. Po dlouhém putování je našla. Bratři jí řekli, že je může vysvobodit tím, že všem ušije košile ze lnu. Ale že lněnou látku musí sama vyrobit od semínka až po plátno, to vše bez jediného slova. Bohdanka vše poctivě dělala, až jednou jel kolem zámecký pán. Bohdanka se mu zalíbila, a i když nemluvila, odvezl si jí i s kolovrátkem na zámek. Časem se s ní oženil, a ona zjistila, že se jim narodí dítě. Celou tu dobu dělala košile pro bratry. Zámecký pán odjel a dal Bohdanku do opatrování své sestře, zlé osobě, která neměla Bohdanku ráda. Narodil se syn, ale zlá sestra ho vyhodila z okna a bratrovi napsala dopis, že se Bohdance narodilo černé kotě. Rozhodla, že bude Bohdanka upálena na hranici jako čarodějnice. Když jí odvlekli na hranici, přiletělo sedm krkavců i s jejím synem a vysvobodili jí. Přijel její manžel a zlá sestra byla upálena na hranici. Bohdanka s manželem opustili zámek a společně s bratry odešli k jejich rodičům.<sup>53</sup>*

Na této pohádce je zajímavé, že synové vlastně přenechají výsostné místo u rodičů dceři. Sedm je velmi magické číslo, které používali mágové od nepaměti. Bruno Bettelheim zastává názor, že sedm bratrů zde symbolizuje sedm dávnověkých božstev, které svým zmizením poskytují prostor pro nástup křesťanství (už jméno „Bohdanka“ je odvozeno od slova bůh) – tedy aby mohlo vzniknout něco nového, musí to staré zaniknout.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> NĚMCOVÁ, Božena. *Pohádky*. Praha: Knižní klub, 1994, s. 137 - 148

<sup>54</sup> Bettelheim, Bruno. *Za tajemstvím pohádek*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 16

Protiváhou dobré Bohdanky je zlá sestra zámeckého pána, která projevuje nezdravou lásku k bratrovi. Fixace na bratra jako zástupného manžela vyvrcholí snahou o likvidaci konkurentky pomocí upálení na hranici. Oheň ale není jen proprieta smrti, ale i očištění a přerodu, protože i Fénix shoří a pak povstane z popela.

Zlá sestra vymění dítě za černé kotě. Černá je symbolem smrti, nebezpečí, agrese a noci. Na druhou stranu kočky jsou zvířata známá svou nezkrotnou povahou, která své majitele chápou spíše jako partnery než pány. Proto jsou mnohdy spojována s čarodějnicemi, odkaz na tradiční využívání sil země a nezkrotnou a nespoutanou ženu/čarodějnici.

Motiv dobrovolného mlčení, které nakonec bratry vysvobodí i při hrozně její smrti, lze vysvětlit i jako symbol přemýšlení, tedy než člověk něco udělá, musí se nad tím zamyslet. V dnešní uspěchané době lidé nemají čas přemýšlet nad věcmi a spokojí se s povrchními polotovary bez hlubší hodnoty. Symbol dobrovolného odebrání hlasu a uzavření se do sebe naznačuje snahu o návrat k původním hodnotám a mystickému propojení duše a těla.

## 4.2 Staré řecké báje a pověsti

Příběhy v řeckých bájích a pověstech jsou nosné i v dnešní době. Je v nich skrytá moudrost, ale i na rozdíl od pohádek, kde dobro vždy zvítězí nad zlem, jsou v bájích hrdinové zkoušeni a často podlehnou. Ne vždy svou vinou, ale i zásahem zvenčí.

Mýty a legendy nabízely po staletí lidstvu vysvětlení stvoření světa a jeho fungování, i účelu lidského bytí. Inspirace, kterou si každý jedinec našel a nalézá dál v příbězích starověkých božstev, bylo dříve hybnou silou jejich socializace. Když bůh může vykonat něco pro druhého (nejsilnější muž světa Herkules vyčistil stáj), může to samé vykonat i člověk. Na rozdíl od pohádek jsou postavy příběhu předkládány jako ikona, kterou by se měl člověk napodobovat v reálném životě.

Bohužel se právě tím, že v mýtech se vyskytují božské bytosti, čtenář může nabýt klamného dojmu o nemožnosti ztotožnit se. Člověk neoplývá takovou silou a mocí, a „obyčejný smrtelník“ zůstane podřadný. Jak se může rovnat např. Achilleovi, který je nepřemožitelný a nesmrtelný (až na to drobné místečko na patě) či delfským věštcům, kteří králům předpovídají budoucnost. Přesto, když přehlédneme nadpřirozenou moc hrdinů, motivy a symboly bájí jsou natolik nosné, že je možné se s postavami vnitřně zkontaktovat, a to z toho prostého důvodu, že zažívají podobné emoční starosti jako lidé (např. odnesení Persefony do Hádova podsvětí značí smrt dcery a bolest její matky Déméter nad její ztrátou; Ikarův let ke slunci a smrt je parafrází snahy o příliš brzké osamostatnění dítěte od rodičů).

Následující příběhy jsou převzaty z překladu starých řeckých bájí od Eduarda Petišky, v českém prostředí notoricky známého díla. Z knihy jsou čerpány všechny mýty, kromě *O nejlaskavější bohyni a její dceři, královně podsvětí*. Ženské hrdinky jsou nejen jemné a milující (Psýché), ale i silné a drtící (Antigona, Déméter, Nioba), či jsou osudem či rodinou ovládané (Persefona, Pandora).

#### **4.2.1 Erós a Psýché**

*Král s královnou měli tři dcery a ta nejmladší z nich, Psýché, byla nejkrásnější. Lidé se její kráse tak obdivovali, že zapomněli na Afroditu. Rozzlobená Afrodita poslala svého syna Eróse, aby šípem lásky donutil Psýché zamilovat se do nejhoršího muže na světě. Erós chtěl matku poslechnout, ale místo toho se sám zamiloval do Psýché. Sestry se provdaly, ale Psýché se jen všichni klaněli. Její otec se proto zeptal věštírny, co má udělat. Věštba Psýché předurčila, aby se oblékla do smutečního roucha a vyšla na skálu, kde na ní bude čekat její ženich. Ze skály jí snesl vítr Zefyr a donesl jí do krásného domu, kde se o ni staralo neviditelné služebnictvo. V noci jí navštívil její manžel, který jí zakázal se na něj podívat a mluvit o něm. Psýché slíbila a žila si v pohodlí. Královi s královnou se zastesklo po nejmladší dceři a poslali její sestry, aby zjistily, co se stalo s Psýché. Sestry byly sneseny Zefyrem za sestrou. Když uviděly krásu domu, začaly žárlit a chtěli po Psýché, aby jim popsala svého manžela. Psýché uposlechla příkazu manžela a nic*

*o něm neprozradila. Sestry poznaly, že Psýché svého manžela nikdy neviděla a proto jí namluvily, že je to strašlivý drak. Poradily jí, aby ukryla lampu a nůž a v noci mu uřízla hlavu. Psýché si na manžela počíhala, ale když zjistila, že je to Erós, zapoměla na lampu, kterou držela v ruce a popálila ho na rameni. Ten se probudil a beze slova odletěl ke své matce Afrodité. Psýché za ním běžela, ale nedohнала ho. Mezitím se její sestry dozvěděly, že Erós opustil jejich sestru a chtěly se stát jeho novou manželkou. Obě skočily ze skály, ale Zefyr je tentokrát nezachytil a ony zemřely. Psýché doklopýtala až k sídlu Afrodity, kde jí bohyně dala tři úkoly, které Psýché splnila. Rozezlená Afrodita jí nakonec dala poslední úkol, a to přinést hojivou mast pro Eróse od královny podsvětí Persefony. Zakázala se jí se podívat do krabičky s mastí. Ovšem při cestě zpět se Psýché do krabičky podívala a ovanul jí spánek smrti. Erósovi se zastesklo po manželce a vydal se jí hledat, setřel z ní spánek smrti a pak opět odletěl k matce. Prosil za Psýché, ale až příměluva Dia Afroditu usmířila, a vládce bohů z ní nakonec učinil nesmrtelnou.<sup>55</sup>*

Nejmladší dcera je nejkrásnější ze tří sester, díky čemuž se jí lidé „bojí“. Tento plod je odvážný utrhnout jen syn bohyně Erós, který se ale Psýché rozhodl neukázat. Když nakonec Psýché zjistí pravdu, musí dokázat, že není jen krásná, ale i chytrá a ochotná pro vztah něco obětovat. Proto postoupí dlouhé putování i plnění Afroditinych úkolů. Je ochotná vzdát se i nejcennějšího, svého života (sestup do podsvětí), aby se opět setkala se svým mužem. Moudrost a poznání nedostane zadarmo, ale až po dlouhém putování a objevování sebe sama, za což se jí dostane odměny v podobě nesmrtelnosti.

Rozhořčení Afrodity není nic jiného než žárlivost na mladší konkurentku, která jí odvádí syna a obrací tak jeho nezdravou oidipovskou lásku k matce na zdravou lásku k ženě. A to, že Afroditu neusmířila Psýché, ale až příměluva Dia také naznačuje, že se s odchodem svého syna nesmířila.

---

<sup>55</sup> PETIŠKA, Eduard. *Staré řecké báje a pověsti*. Praha: Albatros, 1986, s. 152 - 162

## 4.2.2 *Antigona*

*Antigona, dcera Oidipa, se rozhodla neposlechnout příkazu vládce města Kreonta a pohřbít svého bratra Polyneika, který napadl město. Přestože za neuposlechnutí příkazu hrozila smrt, bratra pohřbila, aby tak došel klidu. Kreont se však o jejím činu doslechl a nechal jí za trest zaživa zazdít ve skále. Kreontův syn Haimón, který byl s Antigonou zasnoubený, se jí vypravil na pomoc, ale už pozdě. Antigona se oběsila na svém šátku, Haimón se probodl mečem. Když se Kreontova manželka dozvěděla o smrti svého syna, zabila se taky. Kreont dožil svůj život ve smutku a sám.<sup>56</sup>*

Antigona ukázala značnou odvahu, když se rozhodla i přes zákaz pohřbít bratra. Což je o to vzácnější, že tehdejší kultura ženám říkala, aby byly poslušné a poslouchaly příkazy mužů. Vládce města jí za trest zaživa zazdil, totálně umlčel, ale přitom skutečně nezabil. Zbavil se nepohodlné osoby, ale „nezašpinil“ si ruce.

Antigona pak raději zvolila smrt oběšením na šátku, což je kombinace typicky mužského způsobu sebevraždy v podobě bolestivého oběšení, a zároveň ženského principu v podobě měkkého šátku.

## 4.2.3 *O nejlaskavější bohyni a její dceři, královně podsvětí*

*Persefona byla krásná dívka, proto jí Zeus zaslíbil svému bratrovi Hádovi, bohovi podsvětí. Její matka, bohyně úrody Déméter, o tomto slibu nic nevěděla. Jednoho dne, když si Persefona hrála s vílami, se otevřela země a z propasti vyjel Hádes, který dívku unesl do podzemí. Její matka jí dlouho hledala, a když zjistila, kde je, šla prosit Dia o pomoc a navrácení dcery. Pokud Zeus neporučí Hádovi, bude kraj země trpět hladem. Bylo ujednáno, že pokud Persefona v podsvětí zatím nic nepozřela, smí se vrátit na zem. Hádes uposlechl příkazu, ale vtiskl Persefoně do úst jádérko granátového jablka a tím si zajistil její věrnost. Persefona byla tedy nucena zůstat v podsvětí. Déméter se rozčílila, zničila úrodu a všude zavládl hlad. Zeus musel sjednat dohodu mezi Déméter a Hádem.*

---

<sup>56</sup> PETIŠKA, Eduard. *Staré řecké báje a pověsti*. Praha: Albatros, 1986, s. 145 - 147

*Persefona zůstane dvě třetiny roku na zemi se svou matkou, a jednu třetinu v podsvětí s Hádem. Na jaře opouští Persefona podsvětí a všechno se raduje a kvete, na podzim odchází a vše začne vadnout a pustnout.<sup>57</sup>*

Únos Persefony do podsvětí je symbolem náhlé dceřiny smrti, se kterou se její matka nedokázala smířit. Ve svém žalu začala ničit vše kolem, především vztahy (se smrtelníky, protože jako bohyně úrody jim všechnu úrodu zničila). Na jednu stranu slabá žena, která se poddala bolesti ze smrti dítěte, na druhou stranu silná žena, která dokázala vyjednávat s vládcem bohů Diem o vysvobození Persefony z podsvětí. Toto je velmi zajímavé. Déméter byla natolik silnou protivnicí Dia, že s ní radši vyjednával, než aby jí něco rozkázal.

Jedním z mocných symbolů je granátové jablko, kterým si Hádes připoutá Persefonu. Granátové jablko je plné semen, má tedy plodivou sílu. V tomto smyslu se nabízí možnost, že je to znamení Persefoniny ženskosti. Hádes jí „oploďnil“ zrníčkem a proto nemohla podsvětí opustit. Po přímluvě Déméter sice podsvětí opustila, ale musela se tam periodicky vracet. Hádes si jí k sobě připoutal skrze jejich potomka, s čímž souvisí další symbol, a to červená šťáva jablka, krev. Menstruační krev u mladé dívky značí, že je již schopná přivést na svět dítě.

#### **4.2.4 Prométheus**

*Zeus byl velmi rozezlen na Prométhea, že ukradl oheň z Diova domu a proto se rozhodl Prométhea potrestat. Nařídil božskému kováři Héfaistovi, aby vytvořil sochu krásné ženy, Pandory. Zeus jí vdechl život, Athéna oblékla, Afrodita dala nadpozemskou krásu a Hermés dar řeči. Zeus jí dal zlatou skříňku a poslal jí k Prométheovi bratrovi Epimétheovi. Epimétheus se přes bratrovo varování Pandora zalíbila a pozval jí do svého domu. Požádal jí, aby otevřela skříňku, ze které hned vyletěly nemoci, bolest, bída a strast*

---

<sup>57</sup> *O nejlaskavější bohyni* [online]. [cit. 2014-12-31; 14:54].

Dostupné z: <<https://sites.google.com/site/starovekebajeapovesti/o-nejlaskavejsi-bohyni>>

*a rozletěly se do světa. Pandora se lekla a skříňku rychle zavřela, takže naděje se do světa dostalo velmi málo.*<sup>58</sup>

Pandora je uměle vytvořená osoba, nikomu se nenarodila. Bohové jí vytvořili, aby s ní mohli manipulovat a ona ani jiné zacházení nezná. Vzbouří se v okamžiku, kdy otevře skříňku. Zjištění, že se stala pouhou nastrčenou figurkou, která má ničit, jí přinutí skříňku zavřít, aby dále neubližovala nevinným.

Pandora je vytvořena z hlíny, země, základního elementu. První lidé byli také vytvoření z hlíny. Hlína je velmi tvárná, i když jí vysušíte na troudu, s trochou vody opět může plodit.

Skříňka je symbolem čehosi zapovězeného, tajemného. Skrývá v sobě tajemství, které chtějí lidé objevit, ale zároveň vědí, že je poznání pravdy může zničit. Může zároveň značit Pandořino panenství, přičemž Pandora v okamžiku její proměny v ženu zjistila, že na sexualitu je ještě příliš mladá a proto skříňku rychle uzavřela.

#### **4.2.5 Nioba**

*Nioba byla thébská královna, manželka krále Amfióna. Měla sedm synů a sedm dcer. Celému království se dařilo dobře. Jednoho dne zbožné ženy šly do svatyně uctít bohyni Létó a její děti Apollóna a Artemidu. Když je Nioba uviděla, nařídila jim, aby se klaněly jí a ne Létó, protože ona má sedm synů a sedm dcer. Ženy odešly, ale po cestě prosily Létó za odpouštění. Létó se rozzlobila na pyšnou Niobu a nařídila Apollónovi, aby šípem zabil všech jejích sedm synů. Apollón tak učinil. Když král zjistil, že jeho sedm synů je mrtvých, zabil se sám mečem. Nioba plakala nad svými syny, ale křikla po Létó, že stále má víc než ona, protože ona má jen jednu dceru a ona sedm. Artemis šípem zabila všech sedm jejích dcer. Nioba se proměnila ve skálu, které z očí neustále tečou dva proudy vody.*<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> PETIŠKA, Eduard. *Staré řecké báje a pověsti*. Praha: Albatros, 1986, s. 12 - 13

<sup>59</sup> PETIŠKA, Eduard. *Staré řecké báje a pověsti*. Praha: Albatros, 1986, s. 49 - 53

Nioba měla sedm synů a sedm dcer, což je (jak jsem se zmiňovala u pohádky Sedmero krkavců) magické číslo. Genderová vyváženost se projevuje nejen ve stejném počtu synů a dcer, ale i v tom, že Apollón zabil syny a Artemis dcery. Násilí se páchá spíše v rámci vlastního pohlaví než směrem k tomu druhému.

Nioba se kvůli své pýše, díky níž ztratila všechno (děti, manžela, spokojený život), proměnila ve skálu, jeden z nejtvrděších a nejnepřístupnějších přírodních materiálů. Symbolizuje to její uzavření se do sebe, aby se tak mohla vyrovnat s hromadnou ztrátou svých nejbližších.

### 4.3 Dramaterapeutický projekt

Níže popsaný dramaterapeutický projekt je ve formě strukturovaného dramatu. Vychází z báje o Déméter, Persefoně a jejím únosu do podsvětí. Pozornost je zaměřena na vztah matky a dítěte, ale zároveň na pocity ze ztráty. U Déméter se jedná o ztrátu dítěte, Persefona ztratila svobodu.

**Dramaterapeutický projekt: MATKA A DÍTĚ (na motivy báje O nejlaskavější bohyni a její dceři, královně podsvětí)**

Cíle projektu a cílová skupina:

➤ Adolescenti:

- seznámení s řeckými bájemi;
- rozvoj představivosti;
- rozvoj skupinové dynamiky, socializace a začlenění;
- sebebřijetí;
- přijetí lásky rodičů;
- najít motivaci ke změně.

➤ Dospělí:

- rozvoj skupinové dynamiky, socializace a začlenění;
- rozvoj představivosti;



- sebezpřijetí;
- najít motivaci ke změně.

Počet klientů: 8 – 10.

Rozsah: 1 lekce po 180 min (15 min warmig up, 5 min přestávka, 120 min strukturované drama, 10 min přestávka, 30 min závěrečná reflexe).

Materiál: Papíry, hudební přehrávač, židle, polštářky, stůl, neprůhledná lepicí páska, lepicí papírky.

Prostor: volná a prostorná místnost s kobercem, nejlépe i s polštářky

Poznámka: V celém projektu jsou žáci označeni jako účastníci, vedoucí lekce je označen jako lektor. Účastníci jsou univerzálně označováni jako „děti“, nikoli dcera či syn.

Literatura: PETIŠKA, Eduard. *Staré řecké báje a pověsti*. Praha: Albatros, 1986. 235 s. ISBN 13-714-86.

## I. „Warming up“

**Honička „první a druhý“** – účastníci stojí v řadě a jsou rozděleni na „první“ a „druhý“. Účastníci se procházejí po prostoru. Když lektor tleskne, všichni účastníci jdou do štronza, když tleskne podruhé, jedničky začnou běhat. Až lektor tleskne podruhé, jedničky se zastaví, začnou běhat dvojky. Obě skupiny se střídají na tlesknutí lektora a dávají pozor, aby nenarazili do stojících osob. Možné několikrát opakovat, podle chuti účastníků.

**Heja** – všichni účastníci si stoupnou do kruhu a posílají si pozdrav „HEJA“. Zvuk je doprovázen pohybem ruky jako vlny ve směru, ve kterém jde pozdrav. Kdokoliv ze skupiny může během aktivity říct „HOT DOWN“, což doprovodí pohybem obou rukou, které jakoby chtěly stáhnout něco shora k tělu. Řekne-li někdo „hot down“, okamžitě se mění směr posílání pozdravu. Takto je možné pozdrav posílat několik kol.

**Popcorn** – všichni účastníci stojí v kruhu a postupně vyskakují a s výskokem tlesknou. Vyskočí-li současně dva nebo více lidí, tito vyběhnou z kruhu a oběhnou ho kolem dokola, až se vrátí na své místo. Hru je možné několikrát opakovat.

## II. Hlavní část

**Úvod do děje** – účastníci si lehnou na podlahu a lektor začne vyprávět příběh. Účastníci jsou dospělé děti (věk 18. let a starší) a žijí ve slunečné krajině s matkou, která je má velice ráda a přestože má hodně práce ve svém zahradnictví, snaží se s nimi trávit co nejvíce času.

**Zahradnictví** – lektor rozdá papíry, které účastníci nějakým způsobem vytvarují jako květinu, ať už realisticky či nikoliv.

**Živé obrazy** – účastníci jsou rozděleni do dvojic a ztvární třemi živými obrazy vztah matky a dítěte.

**Únos na ostrov** – lektor nechá účastníky stát a postaví je naproti sobě. Požádá je, aby zavřeli oči (popřípadě se koukali do země). Následně lektor pokračuje v příběhu a vypráví, že dítě jelo s kamarády trempovat do přírody. Když se procházeli po louce, najednou se objevilo auto a dítě uneslo.

**Živé sochy** – účastníci vyjádří postojem pocit dítěte z únosu. Chvilí setrvají v pozici, potom jim lektor řekne, ať se zvolna rozhýbají. Pomalu ze sebe „svléknou“ roli dítěte a začnou se procházet po prostoru. Zatímco se účastníci procházejí, lektor jim řekne, že matka začala postrádat dítě a zjistila, že není se svými přáteli. Rozhodla se ho hledat.

**Hledání dítěte** – matka hledá své dítě. Chodí po prostoru, kde jsou různé překážky (židle, stůl, polštář, apod.), které musí přelézt, podlézt, přeskočit. Za každou překážkou je kousek informace, kam bylo uneseno dítě. Na konci cesty dostane každý účastník složený lísteček s poslední informací, kterou si zatím nečte. Až trasou projde poslední účastník, všichni si přečtou papírek. Je na něm informace, že dítě je na přísně střeženém ostrově, kam není šance se dostat.

**Řešení** – každý z účastníků řekne, jak by se pokusil získat dítě zpět.

**Domluva** – lektor poví účastníkům, že se matka rozhodla jít za otcem dítěte, který se zná s únoscem. Matka se dozví, že otec přislíbil únosci dítě jako životního partnera a že se s tím má matka smířit, protože únosce je známou celebritou.

**Argumenty** – účastníci jsou rozděleni na dvě skupiny, které stojí naproti sobě. Jedna skupiny zastupuje matku, druhá otce. Matčin úkol je argumenty přesvědčit otce, aby přinutil únosce vrátit dítě. Pokaždé, když otec řekne ANO, matka udělá krok vpřed. Když řekne NE, matka zůstane stát na místě. Cílem aktivity je, aby se všechny matky dostaly za otce, aby ho „udolaly“ argumenty.

**Podmínka** - lektor pokračuje v příběhu. Účastníci se dozvědí, že otec dítěte se nechal matkou přesvědčit a poslal k únosci posla, aby vyzvedl dítě a vrátil ho matce. Ale pod jednou podmínkou: pokud dítě na únoscově ostrově něco sní, nesmí se vrátit k matce a stane se únoscovým životním partnerem.

**Zrcadla** – účastníci jsou rozděleni do dvojic a stojí naproti sobě, nejlépe ve větší vzdálenosti. Jeden z dvojice je dítě, druhý matka. Jeden z nich vždy vede pohyb, ukazují si tak svůj vztah a svou touhu po shledání. Poté se vymění. Lépe je vést pohyb pomalu, aby druhá osoba stíhala pohyb zrcadlit.

**Gesta z ostrova** – účastníci jsou rozděleni na trojice, matku, únosce a dítě. Matka stojí na druhé straně místnosti za nalepenou čárou, na svobodě. Dítě je s únoscem na druhé straně. Dítě se na ostrově od únosce dozví, že ho má velmi rád, ale pokud se chce vrátit k matce, tak může. Ale nesmí na ostrově nic sníst, tedy nesmí být polepeno lepícím papírkem. Dítě se plazením snaží dostat k matce, která ho k sobě volá, únosce se v tom snaží dítěti zabránit. Když se dítě doplazí těsně před matku, nalepí mu únosce lepící papírek, čímž si ho k sobě připoutá a dítě tak musí zůstat na ostrově.

**Křik** – účastník, který byl dítětem, může zvukově projevit svůj pocit z toho, že byl obelstěn a musí zůstat na ostrově.

**Ničení** – všichni účastníci se stanou matkami. Vezmou si své výrobky (květinu) a začnou je pomalu ničit (trhat, zmačkat, prorazit, apod.). Když nemají své dítě u sebe, na ničem jim nezáleží.

**Gramofonová deska** – účastníci jsou rozděleni do dvojic, na matku a otce. Kdo v předchozí aktivitě zastupoval matku, hraje otce a naopak. Matka si sedne na židli s výrobkem, otec kolem ní může chodit, sednout si před ní, apod. (nesmí jí fyzicky obtěžovat – tahat jí, strkat do ní, ...) a snaží se jí přesvědčit, aby neničila vše kolem sebe. Matka jako obehnaná deska opakuje jednu větu (kterou si vymyslí sama), že chce zpět své dítě. Cílem je, aby otci došly argumenty.

**Kompromis** – lektor postaví účastníky do kruhu a dovypráví příběh. Řekne účastníkům, že otec se nechal obměkčit a vyjednal s únoscem dohodu. Dítě bude tři čtvrtiny roku u matky, zbytek u únosce.

**Kufr** – účastníci stojí v kruhu a lektor jim donese imaginární kufr. Z kufru si každý vezme jeden předmět s dopisem od dítěte, že se z podsvětí brzy dostane a budou spolu moci být část roku. Každý z účastníků popíše svůj předmět, a co pro něj znamená. Předmět si účastník ponechá jako dobrou věc, ke které se může obrátit, když mu bude těžko.

### III. Reflexe

Všichni účastníci sedí v kruhu, postupně jsou jim kladeny otázky, na které kdo chce, odpovídá:

- O čem byl tento příběh?
- Co pro vás bylo nejtěžší?
- Co pro vás byl nejsilnější moment?
- Co si z příběhu můžete odnést do života?
- Jak jste pochopili úplný závěr příběhu?

V projektu se otevřela mnohá témata, od zřejmých jako je láska Déméter a Persefonina nechuť k věznění, až po více skrytá, jako je všeobecná síla žen. Témata nejsou cílená pouze ženám, ale i muži mohou nalézt hodně užitečného. Projekt bude vždy originálem, protože každá skupina přinese své zkušenosti a projekt tím obohatí.

## 5 ZÁVĚR

Tato práce nepopisuje pouze použití ženských pohádkových a bájných postav v rámci dramaterapie a dramaterapii samotnou, ale především propojenost mezi oběma odvětvími. Protože bez žen by se svět stal nevyváženým a divadlo, potažmo dramaterapie, dává možnost reflektovat osobní otázky na příběhu postavy na jevišti.

Práce odráží propojenost několika prvků: divadla evropského a Dálného východu, žen a divadla, symboliky pohádek a mýtů a jejich využití v dramaterapii.

Divadlo evropské se může zdát méně uvolněné, hravé. Lze to vysvětlit tak, že přestože se vyvinulo z rituálních tanců, tak se posléze stalo společenskou manifestací politické síly (ať už státu či římskokatolické církve), tedy velmi vážným způsobem vyjadřování. Na rozdíl od divadla Dálného východu, které ač má přesně daná pravidla, svou symbolikou, používáním masek, hudby a barev působí uvolněnějším dojmem. Evropskému divadlu se tento vývoj podařilo zlomit až s nástupem *commedie dell'arte*, a především díky avantgardní a alternativní tvorbě takových osobností jako byli Bertolt Brecht a Alfréd Radok.

Ženy a jejich postavení ve společnosti bylo vždy předmětem mnoha diskuzí a často i sporů. Přestože ženy mají nezastupitelné místo ve společnosti, v minulosti byly odsunuty do domácností jako „hospodyňky“ bez špetky uznání či moci. Tato situace se odrážela i v divadelním umění, ženy po dlouhá staletí nesměly vystupovat (a ženské role hráli muži), nebo byly jako herečky společností zavrhované jako „padlé ženy“. Až od 18. století, kdy někteří osvícenější autoři začali reflektovat zlepšující se status ženy, a psát hry s tímto odkazem, se ženiny podmínky začaly zlepšovat

Na rozdíl od masové literatury, která sociální situace odrážela, a někdy i sama deformovala, jsou ženské i mužské postavy v pohádkách a bájích vyrovnané a skrze symboly předávají čtenáři obecnou lidskou zkušenost a moudrost.

Symbolika ženského fenoménu se odráží v dramaterapeutickém projektu na motivy báje o Persefoně a jejím nedobrovolném setrvání v podsvětí. V projektu se otevřela témata nekončící mateřské lásky, touhy po svobodě a samostatnosti a silných žen všeobecně. Přestože by se mohlo zdát, že projekt je primárně určen pro ženy, není to pravdou. Mužský pohled na věc může přinést mnoho nových zkušeností, nebo se naopak muži mohou dozvědět něco překvapivého o ženách.

## SEZNAM BIBLIOGRAFICKÝCH CITACÍ

BETTELHEIM, Bruno. *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. 335 s. ISBN 80-7106-290-1.

BOCKOVÁ, Gisela. *Ženy v evropských dějinách: Od středověku do současnosti*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007. 381 s. ISBN 978-80-7106-494-7.

BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 1999. 948 s. ISBN 80-7106-364-9 (NLN) a ISBN 80-7008-096-5 (DÚ).

ČT 24. *Poprvé šly ženy k volbám na Novém Zélandu, až potom v USA* [online]. Poslední revize 2010-08-26 [cit. 2015-04-09; 23:55]. Dostupné z: <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/svet/99542-poprve-sly-zeny-k-volbam-na-novem-zelandu-az-potom-v-usa/>>.

GRONEMEYER, Andrea. *Malá encyklopedie: Divadlo*. Brno: Computer Press, 2004. 192 s. ISBN 80-251-0208-4.

HAVELKOVÁ, Hana. Druhá vlna feminismu. In *Ženská práva jsou lidská práva: sborník přednášek ze semináře*. Brno: Nesehnutí Brno, 2002, s. 14 – 19. ISBN 80-903228-0-8.

HAVELKOVÁ, Hana. První vlna ženského (feministického) hnutí. In *Ženská práva jsou lidská práva: sborník přednášek ze semináře*. Brno: Nesehnutí Brno, 2002, s. 8 – 13. ISBN 80-903228-0-8.

*Historie Gender studies, o. p. s.* [online]. Poslední revize 2013-03-18 [cit. cit. 2015-04-09; 23:55]. Dostupné z: <<http://www.genderstudies.cz/gender-studies/historie.shtml?x=237046>>.

*Historie Laterny magiky* [online]. Aktualizováno 2014 [cit. 19. července 2014; 23:34]. Dostupné z: <<http://www.narodni-divadlo.cz/cs/laterna-magika/historie>>.

CHŇOUPKOVÁ, D. *Alternativní divadlo – 8 forem, které možná neznáte* [online]. Aktualizováno 2011-06-23 [cit. 13. července 2014; 17:04]. Dostupné z: <<http://www.zapnimozek.cz/alternativni-divadlo-%e2%80%93-8-forem-ktere-mozna-neznate/#ixzz37rGXC127>>.

JENNINGS, Sue. *Úvod do dramaterapie: Divadlo a léčba: Ariadnina nit*. Praha: Nakladatelství Jalna, 2014. 144 s. ISBN 978-80-260-6783-2.

KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada Publishing, 2008. 440 s. ISBN 978-80-247-2329-7.

*Kvóty* [online]. Poslední revize 2009 [cit. 2015-04-01]. Dostupné z: <<http://padesatprocent.cz/cz/kvoty-2>>.



*Laterna magika* [online]. Aktualizováno 2014-01-28 12:20 [cit. 13. července 2014; 20:14]. Dostupné z: <[http://cs.wikipedia.org/wiki/Laterna\\_magika](http://cs.wikipedia.org/wiki/Laterna_magika)>.

MACHEK, Václav. *Etymologický slovník jazyka českého*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. 866 s. ISBN 80-7106-242-1.

*Metafora* [online]. Aktualizováno 2014-02-07 [cit. 6. října 2014; 2:28]. Dostupné z: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Metafora>>.

MÜLLER, Oldřich (ed.) a kolektiv. *Terapie ve speciální pedagogice*. Praha: Grada Publishing, 2014. 512 s. ISBN 978-80-247-4172-7.

NĚMCOVÁ, Božena. *Pohádky*. Praha: Knižní klub, 1994. 186 s. ISBN 80-7176-101-X.

*O nejlaskavější bohyni* [online]. [cit. 2014-12-31; 14:54]. Dostupné z: <<https://sites.google.com/site/starovekebajeapovesti/o-nejlaskavejsi-bohyni>>.

PETIŠKA, Eduard. *Staré řecké báje a pověsti*. Praha: Albatros, 1986. 235 s. ISBN 13-714-86.

*Pojem archetyp* [online]. Poslední revize 2015 [cit. 2015-04-02]. Dostupné z: <<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/archetyp>>.

*Pojem terapie* [online]. [cit. 22:01; 2015-03-12]. Dostupné z: <<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/terapie>>.

SBORNÍK AUTORŮ. *Základní pojmy divadla: Teatrológický slovník*. Praha: Libri a Národní divadlo, 2004, 350 s. ISBN 80-7277-194-9 (Libri), ISBN 80-7258-171-6 (Národní divadlo).

SLOWÍK, Josef. *Speciální pedagogika*. Praha: Grada Publishing, 2007. 160 s. ISBN 978-80-247-1733-3.

ŠIMÁČEK, Roman. *Postavení ženy ve společnosti: diplomová práce*. Brno: Masarykova univerzita, 2007. 98 s. 2 příl.

Dostupné též na: [www.is.muni.cz/th/55678/pedf\\_m/Simacek\\_10.5..pdf](http://www.is.muni.cz/th/55678/pedf_m/Simacek_10.5..pdf)

VALENTA, Milan. *Dramaterapie*. Praha: Grada Publishing, 2011. 264 s. ISBN 978-80-247-3851-2.

## **ANOTACE**

Bakalářská práce „Pohádkové a bájně hrdinky a jejich použití v rámci dramaterapie“ pojednává o využitelnosti pohádkových a bájných postav ženského pohlaví a jejich použití v dramaterapeutických lekcích. Práce popisuje vývoj postavení ženy ve společnosti, evoluci divadla a dramaterapie, a především tuto propojenost při práci s ženskými tématy v pohádkách a bájích, která byla ukázána v dramaterapeutickém projektu na motivy báje o Persefoně.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Dramaterapie, pohádka, báje, mýtus, ženy, divadlo, pohádkové a bájně hrdinky.

## **ABSTRACT**

Bachelor thesis „Fairytale and mythical female heroes and their use in the dramatherapy" discusses the usability of female fairytale and mythical figures and their use in dramatherapy lessons. The thesis describes the development of the role of women in society, the evolution of theater and dramatherapy, and, above all, this connection in working with women's issues through fairy tales and myths, which was shown in dramatherapy project based on the myth of Persephone.

## **KEY WORDS**

Dramatherapy, fairytale, myth, women, theatre, fairytale and mythical female heroes.

## Anotace

|                                    |   |
|------------------------------------|---|
| <b>Jméno a příjmení:</b>           | Kristýna Gálíková, DiS.   |
| <b>Katedra:</b>                    | Ústav speciálně pedagogických studií  |
| <b>Vedoucí práce:</b>              | Mgr. Oldřich Müller, Ph. D.   |
| <b>Rok obhajoby:</b>               | 2015  |
| <b>Název práce:</b>                | Pohádkové a bájně hrdinky a jejich použití v rámci dramaterapie   |
| <b>Název v angličtině:</b>         | Fairytales and mythical female heroes and their use in the dramatherapy   |
| <b>Anotace práce:</b>              | Bakalářská práce pojednává o využitelnosti pohádkových a bájných postav ženského pohlaví a jejich použití v dramaterapeutických lekcích. Práce popisuje vývoj postavení ženy ve společnosti, evoluci divadla a dramaterapie, a především tuto propojenost při práci s ženskými tématy v pohádkách a bájích, která byla ukázána v dramaterapeutickém projektu na motivy báje o Persefoně.                        |
| <b>Klíčová slova:</b>              | dramaterapie, pohádka, báje, mýtus, ženy, divadlo, pohádkové a bájně hrdinky  |
| <b>Anotace v angličtině:</b>       | Bachelor thesis discusses the usability of female fairytale and mythical figures and their use in dramatherapy lessons. The thesis describes the development of the role of women in society, the evolution of theater and dramatherapy, and, above all, this connection in working with women's issues through fairy tales and myths, which was shown in dramatherapy project based on the myth of Persephone. |
| <b>Klíčová slova v angličtině:</b> | dramatherapy, fairytale, myth, women, theatre, fairytale and mythical female heroes   |
| <b>Přílohy vázané v práci:</b>     |   |
| <b>Rozsah práce:</b>               | 51 stran  |
| <b>Jazyk práce:</b>                | Český   |