



Pedagogická  
fakulta  
Faculty  
of Education

Jihočeská univerzita  
v Českých Budějovicích  
University of South Bohemia  
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích  
Pedagogická fakulta  
Ateliér arteterapie

Bakalářská práce

Výtvarné zpracování tématu  
Loutkové divadlo u lidí se závislostí na  
návykových látkách

Vypracovala: Zuzana Vlasta Jandová  
Vedoucí práce: PhDr. Yvona Mazehóová, Ph.D.

České Budějovice 2024

Prohlašuji, že jsem autorkou této kvalifikační práce a že jsem ji vypracovala pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

Datum

Zuzana V. Jandová v. r.

## **Abstrakt**

Bakalářská práce se zaměřuje na výtvarné ztvárnění arteterapeutického tématu Loutkové divadlo lidmi se závislostí na návykových látkách léčících se v terapeutické komunitě. Společně s prezentací tématu Loutkové divadlo si klade za cíl poskytnout oporu pro interpretaci tématu Loutkové divadlo v rámci projektivně-intervenčního přístupu v arteterapii. Zabývá se tématy závislosti a loutkového divadla, která pak vyústí do podkapitoly pojednávající o Loutkovém divadle z hlediska arteterapie. Závislost je rozebírána z hlediska její definice, forem či příčin. Konkrétně jsou zmíněny typy drog a jejich účinky a léčba závislosti v ČR se zřetelem k terapeutickým komunitám, přičemž je zde přiblížena i role arteterapie v léčbě. Část o loutkovém divadle pak pojednává o vzniku a funkci divadla a loutek a o jejich konstrukčních typech. Vše zmíněné tvoří podklad pro uchopení tématu Loutkové divadlo v intencích projektivně-intervenční arteterapie, které dokládá artefakty získanými během výzkumného šetření a analyzuje je s cílem definovat znaky opakující se v rámci tvorby lidí se závislostí.

**Klíčová slova:** arteterapie, závislost, loutkové divadlo

## **Abstract**

The bachelor's thesis focuses on the artistic rendering of the art therapy theme Puppet Theatre by people with substance use disorder who are being treated in a therapeutic community. While presenting the topic of the Puppet Theatre, the work aims to provide support for the interpretation of the Puppet Theatre theme within the projective-intervention approach in art therapy. It deals with the topics of addiction and puppet theatre, which then leads to a sub-chapter dealing with puppet theatre from the perspective of art therapy. The addiction is analyzed from the point of view of its definition, forms or causes. We mention in particular the types of drugs, their impact and the treatment of addiction in the Czech Republic with regard to therapeutic communities, while the role of art therapy in treatment is introduced as well. The section about puppet theatre discusses theatre and puppets origins and purpose including their construction types. All of the aforementioned forms the basis for the Puppet Theatre in the intentions of projective-interventional art therapy, documents it by the artefacts obtained during the research investigation and analyses in to define features recurring in the work of people with addiction.

**Key words:** art therapy, dependency, Puppet Theatre

### **Poděkování**

Děkuji PhDr. Yvoně Mazehóové, PhD. za inspiraci a pomoc při psaní této práce a svému manželovi, stejně jako celé své rodině, za trpělivou podporu při studiu.

„Nacházet se v rukou boha nebo vládce znamená být mu vydán, ale také stát pod jeho ochranou.“

(Udo Becker, *Slovník symbolů*)

# Obsah

|  |           |
|--|-----------|
| <b>ÚVOD .....</b>  | <b>8</b>  |
| <b>TEORETICKÁ ČÁST.....</b>  | <b>9</b>  |
| 1.ZÁVISLOST .....  | 9         |
| 1.1. <i>Co je závislost: definice a diagnóza</i> .....                               | 9         |
| 1.2. <i>Modely závislosti</i> .....  | 9         |
| 1.3. <i>Látková a nelátková závislost</i> .....                                      | 11        |
| 1.4. <i>Typy drog a jejich účinky</i> .....  | 12        |
| 1.5. <i>Příčiny vzniku závislosti</i> .....  | 14        |
| 1.6. <i>Psychoanalytický pohled na závislost</i> .....                               | 15        |
| 1.7. <i>Léčba drogových závislostí v ČR</i> .....                                    | 16        |
| 1.8. <i>Terapeutická komunita</i> .....  | 17        |
| 1.9. <i>Využití arteterapie v léčbě závislostí</i> .....                             | 20        |
| 2.LOUTKOVÉ DIVADLO.....  | 22        |
| 2.1. <i>Vznik divadla</i> .....  | 22        |
| 2.2. <i>Zrození loutky</i> .....   | 23        |
| 2.3. <i>Definice loutky</i> .....  | 24        |
| 2.4. <i>Druhy loutek</i> .....   | 24        |
| 2.5. <i>Co se děje na divadle</i> .....  | 26        |
| 3.TÉMA LOUTKOVÉ DIVADLO V ARTETERAPII .....  | 31        |
| 3.1. <i>Arteterapie</i> .....  | 31        |
| 3.2. <i>Projektivně-intervenční přístup v arteterapii</i> .....                      | 32        |
| 3.3. <i>Téma Loutkové divadlo v pojetí projektivně-intervenční arteterapie</i> ..... | 33        |
| <b>PRAKTICKÁ ČÁST .....</b>  | <b>35</b> |
| 4.CÍL .....  | 35        |
| 5.VÝZKUMNÉ OTÁZKY .....  | 35        |
| 6.METODA.....  | 35        |
| 6.1 <i>Sběr dat</i> .....  | 35        |
| 6.2 <i>Etika výzkumu</i> .....   | 37        |
| 7.VÝZKUMNÝ VZOREK .....  | 38        |
| 7.1 <i>Arteterapie v terapeutické komunitě</i> .....                                 | 38        |
| 7.2 <i>Charakteristika zkoumané skupiny</i> .....                                    | 39        |
| 8.VÝSLEDKY .....   | 41        |
| 8.1 <i>Rozbor tvorby respondentů</i> .....   | 41        |
| 8.2 <i>Komentované artefakty</i> .....   | 51        |
| 8.3 <i>Kazuistika I: Běla, 23 let</i> .....  | 64        |
| 8.4 <i>Kazuistika II: Nikola, 23 let</i> .....                                       | 68        |
| 8.5 <i>Kazuistika IV: Viola, 22 let</i> .....  | 73        |
| 9.DISKUSE.....   | 77        |
| <b>ZÁVĚR.....</b>  | <b>84</b> |
| <b>PRAMENY.....</b>  | <b>86</b> |

## Úvod

Ve své bakalářské práci přibližuji arteterapeutické téma Loutkové divadlo, protože se v něm setkalo několik prvků podstatných pro můj životní příběh. Téma jsem během studia vnímala jako interpretačně využívané spíše okrajově, ačkoliv patřilo do základní sady akvarelů, jež každý student musel ztvárnit. Tím se pro mě stalo ještě zajímavějším.

Práci jsem uchopila v teoretické rovině jako exkurs do tématu závislosti, divadla, respektive loutkového divadla, a do možností využití tématu Loutkové divadlo v rámci projektivně-intervenčního přístupu v arteterapii. Vybrané informace ze zmíněných oblastí jsem následně aplikovala v praktické části, která je založena na výzkumu v terapeutické komunitě lidí léčících se ze závislosti na návykových látkách. Jejich tvorbu v práci analyzuji, což mi poskytuje základ pro pojmenování znaků, které se v artefaktech objevují, a jejich uplatnění v návrzích interpretačních hypotéz vztažených k závislosti.



## Teoretická část

### 1. Závislost

Závislost či syndrom závislosti je fenomén, jehož vlastnosti a fungování přiblížím v této kapitole. Budu se věnovat definici a projevům závislosti, různým modelům aplikovaným v přístupu k ní, jednotlivým skupinám nealkoholových drog a důsledkům užívání. Zmíním pohledy některých autorů na vznik závislosti a více rozvedu pojetí, s nímž k závislosti přistupuje psychoanalýza. Taktéž nastíním systém léčby závislosti v České republice včetně již zmíněných terapeutických komunit a uplatnění arteterapie v této oblasti.

#### 1.1. Co je závislost: definice a diagnóza

Syndrom závislosti je podle 10. revize Mezinárodní klasifikace nemocí definován jako „skupina fyziologických, behaviorálních a kognitivních fenoménů, v nichž užívání nějaké látky nebo třídy látek má u daného jedince mnohem větší přednost než jiné jednání, kterého si kdysi cenil více“ (Nešpor, 2011, s. 10).

Diagnózu závislosti je podle Nešpora (2011) možné stanovit, dojde-li u člověka během jednoho roku ke třem či většímu počtu z následujících jevů: silná **touha** či pocit puzení užívat látku, potíže v **sebeovládání**, tělesný **odvykací stav**, průkaz **tolerance** k účinku látky, postupné **zanedbávání** jiných potěšení nebo zájmů či **pokračování** v užívání přes jasný důkaz zjevně **škodlivých následků**.

#### 1.2. Modely závislosti

V problematice závislostí existuje několik přístupů, které z různých pohledů, a tedy různě, vykládají drogovou závislost a jsou aplikovány v práci s uživateli či ohroženými. Tyto modely prezentuje a rozvíjí Kalina (2003):

**Biomedicínský model**, aplikovaný po desetiletí, chápe drogovou závislost jako nemoc v lékařském smyslu slova, tudíž je „v zásadě chorobnou poruchou mozkových funkcí, do jisté míry s dědičnými dispozicemi“ (s. 78). Drogová závislost není vyléčitelná, ale je léčitelná, přičemž k úpravě stavu dochází trvalou abstinencí. Pokud dojde k další konzumaci drogy, jedná se o recidivu. Převládajícími léčebnými metodami byly ústavní izolace, detoxikace a léčba prací, přičemž ambulantní léčení

prostřednictvím individuální psychoterapie bylo výjimečné. V současnosti je biomedicínský model částečně nahrazen bio-psycho-sociálním modelem, ale některé jeho rysy se nadále v systému péče udržují.

**Bio-psycho-sociální model** vychází ze zdravotnictví, ale dodává biomedicínskému modelu rozměr psychických funkcí a mezilidských vztahů (jejich dynamického vývoje a vzájemného podmiňování). Tento model v současnosti představuje hlavní proud. Považuje drogovou závislost za vzniklou v průběhu vývoje osobnosti, přičemž se dostávají do interakce biologické, psychologické a vztahové faktory. Léčba probíhá detoxikací, farmakoterapií a psychosociálními terapiemi, které zahrnují individuální, skupinové a rodinné psychoterapie a terapeutickou komunitu. Jelikož je zde uplatňováno vývojové hledisko, považuje za dosažitelnou představu, že člověk může svou nemoc „přerůst“, uzdravit se a být zdravým člověkem, nejen abstinujícím alkoholikem či toxikomanem.

**Přístup ochrany veřejného zdraví („public health“)** usiluje o ochranu populace především před infekčními chorobami spojenými s toxikomanií a nesleduje zájem závislého člověka. Příkladem konkrétních kroků je výměna inječních stříkaček v rámci terénních programů.

**Přístup minimalizace poškození („harm reduction“)** pracuje se závislým klientem tady a teď jakožto s uživatelem drog, který nechce či nemůže s užíváním přestat. Nesnaží se jej přimět k abstinenci, ale zachovat při životě v nejlepším možném stavu. Spadá sem např. podávání náhradní či původní drogy pod lékařským dozorem.

**Sociální a sociálně-pedagogický přístup** se soustředí na pomoc v oblasti výchovného poradenství, resocializace, reedukace a rekvalifikace. V jeho rámci jsou například zřizovány chráněné dílny.

**Přístupy morální a spirituální** vycházejí z pojetí drogové závislosti jakožto morální porážky. Tvoří základ svépomocných hnutí Anonymních alkoholiků a Anonymních narkomanů. Ti programově tvrdí, že jejich závislost je trvalá a nevyléčitelná, připomínají si svá selhání, bojují s nimi a opírají se o víru.

**Holistický – celostní model** je prezentován různými alternativními terapiemi (akupunktura, aromaterapie, masáže, holotropní dýchání apod.).

### 1.3. Látková a nelátková závislost

Látkou, na které závislost vzniká, může být tabák, alkohol nebo obecně psychoaktivní látky. Ve skutečnosti ale neexistuje taková látka, která by se nedala zneužívat (Nešpor 2011) – závislost se může vyvinout i na projímadlech, lécích proti překyselení žaludku, přírodních preparátech či vitamínech.

Syndrom závislosti definuje Vágnerová (2002) jako „soubor psychických (emočních, kognitivních a behaviorálních) a somatických změn, které se vytvoří jako důsledek opakovaného užití psychoaktivní látky“ (s. 289). Vyvine-li se syndrom závislosti, může mít následující podoby (Nešpor, 2011): závislost na alkoholu, závislost na opioidech, závislost na kanabioidech, závislost na sedativech nebo hypnoticích, závislost na kokainu, závislost na jiných stimulancích včetně kofeinu a pervitinu, závislost na halucinogenech, závislost na tabáku, závislost na organických rozpouštědlech či závislost na několika látkách nebo jiných psychoaktivních látkách.

Obecně může vzniknout závislost biologická (somatická, fyzická) a psychická. Biologická závislost se podle Vágnerové (2002) projevuje abstinčním syndromem při vysazení drogy vzhledem k tomu, že se organismus adaptoval na drogu. Psychickou závislost pak autorka uvádí jako potřebu užívat opakovaně či trvale, aby člověk dosáhl příjemných prožitků a aby odstranil ty nepříjemné, čímž uniká od řešení problémů k návykovým látkám.

Existuje i řada objektů či činností, k nimž je možné vypěstovat si závislostní přístup. Taková „závislost“ či návykové chování pak není podle Nešpora (2011) klasifikována jako duševní porucha, ale řadí se mezi návykové a impulzivní poruchy, konkrétně se jedná např. o patologické hráčství, patologické nakupování, počítače a internet. Mezi další časté nelátkové „závislosti“ pak patří závislost na sexu a na práci (Nešpor 2011) či na sportu nebo vztazích (Röhr 2015).

Röhr (2015) o nelátkových závislostech uvádí, že se jedná o závislost, při níž tělu sice nedodáváme chemické látky, ale při kýženém jednání se v organismu aktivují účinné látky (např. endorfiny, adrenalin, amfetaminy ad.). Podobně jako u závislosti ve smyslu duševní poruchy i zde přicházejí abstinční příznaky. Mezi dalšími již zmíněnými příklady uvádí chorobnou závislost na jídle (bulimii), mentální

anorexii (hladovění jako návyk) či sebepoškozování (bolest je využívána proti problémům podobně jako droga).

#### 1.4. Typy drog a jejich účinky

Věnujme se nyní podrobně vybraným skupinám návykových látek a projevům jejich nadužívání – tedy působení na člověka po užití, jak je uvádí Vágnerová (2002).

Do skupiny **opioidů** spadá opium, morfin a jejich syntetické deriváty, kterými jsou heroin či metadon. Tyto látky vyvolávají silnou a rychlou závislost. Zvláště u heroinu je pak vysoké riziko předávkování a smrti. Opioidy uvolňují, zpomalují a utlumují; snižují pozornost, paměť a schopnost úsudku. Postupně devastují osobnost včetně oblasti sebekontroly a respektu k sociálním normám. Způsob aplikace (Minařík 2003 a) je nejčastěji nitrožilní, který je zároveň nejvíce rizikový. Další možné aplikace jsou sniffing („šňupání“), kouření a inhalace z aluminiové folie.

V souvislosti s opioidy zmiňme i v našich končinách novou drogu – **kratom**. V nízkých dávkách působí jako stimulant, ve vyšších dávkách sedativně, s účinky podobnými opiátům (používá se při léčbě závislosti na opioidech). Občasné užívání kratomu způsobuje anorexii, ztrátu hmotnosti a nespavost. Při dlouhodobém užívání pak kromě zmíněného dochází i k zácpě, dehydrataci, únavě, ztmavnutí kůže (Moravčík 2023).

Konzumace **kanabinoidů**, mezi něž patří marihuana a konopí, přináší euforii (ale i úzkost), pocit zpomalení času a zrakové, sluchové či taktilní halucinace a iluze. Vytváří se na nich závislost psychického, nikoliv fyzického rázu. Podle Miovského (2003 b) jsou konopné drogy konzumovány nejvíce kouřením, případně i perorálně jako ingredience různých pokrmů či nápojů.

**Hypnotika** jsou látky vyvolávající spánek a **sedativa** jsou látky se zklidňujícím účinkem, která ve vyšších dávkách taktéž navozují spánek. Tyto látky jsou obsaženy v lécích a často slouží jako doplněk jiných látek. Rozvoj závislosti je dlouhý a závislost, která vzniká dlouhodobým užíváním, má ráz biologický i psychický. Účinky mají podobu útlumu, zpomalení reaktivity či poruchy myšlení. Zhoršuje se paměť a objevují se výkyvy v emocích. Forma je většinou k podání ústy, přičemž k vstřebání dochází v trávicím traktu (Bayer 2003).

**Stimulancia** zvyšují bdělost, pozornost a výkonnost a mají anorektický účinek, tělesná reakce na užití je např. zrychlení tepové frekvence a metabolismu. Do této skupiny řadíme pervitin či kokain. Konkrétně pervitin se aplikuje ústy, sniffingem nebo nitrožilně (Minařík 2003 b).

Nejznámějšími **halucinogeny** jsou LSD, extáze či psilocybin (látky obsažené v lysohlávkách). Jejich konzumace způsobuje excitaci, změny nálady, pocity depersonalizace či derealizace, úzkostné ataky, panické reakce a poruchy soudnosti. Typické je také zhoršené sebeovládání v podobě zvýšené tendence jednat impulzivně. Halucinogeny způsobují výraznou biologickou závislost s vysokým rizikem vzniku psychické závislosti. S LSD se nejčastěji setkáváme ve formě tzv. tripů (papírků s potiskem) nebo krystalků, které se aplikují perorálně pod jazyk (Miovský 2003 a).

Velmi nebezpečnou skupinu drog tvoří vzhledem k cenové dostupnosti a vysokému riziku poškození zdraví **organická rozpouštědla**, nejčastěji toluen, trichlorethylen a benzin. Často jsou užívána dětmi a dospívajícími, přičemž se vytváří psychická závislost. Inhalace těchto látek vyvolává apatii, ospalost, poruchy artikulace, vrávorání a nepřiměřené emoční reakce. Zhoršuje se pozornost, paměť i schopnost myšlení. Chronické užívání organických rozpouštědel má závažné následky na psychické i fyzické rovině: celková degradace osobnosti, zanedbávání zevnějšku, hrubost, bezohlednost a nakonec demence nebo dokonce smrt.

Zvláštní kapitolou jsou **léky vyvolávající závislost** (Hampl 2003). Jedná se o sedativa, hypnotika, analgetika, anxiolytika a léky se stimulačním účinkem. Kromě posledně jmenovaných působí tyto léky jako útlum centrální nervové soustavy projevující se ospalostí, otupělostí a celkovým útlumem. Při chronickém užívání se rozvíjí závislost na fyzické i psychické úrovni, a to i u uživatelů, kteří lék dostanou na lékařský předpis.

Při pokusu o vysazení látky nebo její redukci nastává odvykací stav s projevy různými pro jednotlivé návykové látky. Nešpor (2011) uvádí, že se tyto stavy často projevují opačným účinkem, než jaký vyvolává droga. Nezřídka ohrožují život uživatele.

### 1.5. Příčiny vzniku závislosti

Vágnerová (2008) pojímá závislost jako výsledek působení několika faktorů, a to na úrovni somatických a psychických vlastností jedince a vlivu především sociálního prostředí. Zmiňuje také složení psychoaktivní látky.

Na somatické úrovni zde podle autorky hrají roli genetické dispozice a biologický základ (způsob zpracování látky v organismu). Mezi psychické faktory pak řadí kupříkladu potřebu získání něčeho pozitivního a úniku před něčím negativním, tendenci k určitým způsobům prožívání (dráždivost, nedostatek vnitřní pohody, obtížné posouzení reality, neadekvátnost sebehodnocení, nedostatečná autoregulace, nezralost apod.) či sekundární alkoholismus, např. depresi mírněnou alkoholem, jak uvádí Nešpor (2011).

I přes bohatý výčet konkrétních vlastností či dispozic osobnosti Vágnerová (2008) uvádí, že neexistuje „specifický typ osobnosti, která by byla k užívání psychoaktivních látek jednoznačně předurčena“ (s. 553).

Nešpor (2011) píše, že příčina závislosti nemusí být pouze jedna, ale obvykle spočívá v interakci protektivních a rizikových činitelů (může se jednat o přítomnost či nepřítomnost návykové nemoci v rodině, duševní zdraví a osobnostní charakteristiky jedince, jeho životní styl, nečekané události v životě člověka a různé vhodné reakce okolí, dostupnost návykových látek, povaha sociálního prostředí z hlediska závislostního chování apod.). Nešporův pohled je v podstatě ve shodě s pohledem Vágnerové (2002).

Röhr (2015) vidí závislé lidi jako nositele „symptomů závislé společnosti, která nedokáže skutečně ukojit svou žízeň.“ (Röhr, 2015, s. 11). Chorobnou závislost označuje za nemoc žízně, přičemž to, po čem nemocný člověk tolik touží, je náklonnost, láska, uznání a ocenění. Taktéž ji označuje jako nemoc ztráty smyslu, protože ztráta smyslu je pravý problém, který tu byl ještě před vypuknutím závislosti. Závislý člověk se nachází ve stavu vnitřní nouze a prázdnoty – jako by v sobě měl velkou díru, která se zaplní jen zdánlivě. Chorobná závislost je tedy žízní po životě, jež je zaháněna návykovou látkou, po které ale člověk ve skutečnosti nežízní. Člověk obelhává sám sebe tím, že si nedopřává to, co ve skutečnosti potřebuje, a ani to nehledá.

Použití drogy jakožto náhradního prostředku pomáhajícího člověku zvládat nepříjemné psychické stavy (slabosti, dispozice), které sám nemá kapacity zvládnout, se nazývá koncept samoléčby (Kalina, 2013). Úleva či kompenzace, kterou užití drogy přináší, pak může vést až k závislosti.

### 1.6. Psychoanalytický pohled na závislost

V psychoanalýze figuruje již zmíněný koncept samoléčení jakožto poměrně snadné formy uspokojení, která „nevyžaduje angažování ve vztazích, dlouhodobé usilování a odklad uspokojení“ (Riegel et al., 2020, s. 123). Tento princip je neurobiologickým mechanismem rychlé odměny, na kterém staví současné biomedicínské teorie závislosti. Psychoanalýza se pak zabývá ozřejměním, „proč (orální fixace, intrapsychický konflikt, strukturální deficit apod.) člověk tuto snadnost vyhledává, zvyká si na ni, upřednostňuje ji a propadá jí“ (Riegel et al., 2020, s. 123). Psychoanalýza nabízí jako vysvětlení vzniku a rozvoje závislosti fixaci v orálním stadiu. Ačkoliv se od pojetí orální fixace jakožto příčiny závislosti upustilo, bude pro účely této práce užitečné téma rozvést. „Míra a způsob uspokojování či neuspokojování orálních potřeb ovlivňuje základní modus budoucího bytí ve světě“ (Riegel et al., 2020, s. 123). V prvním roce života je uspokojování získáváno ze sání, hlazení, mazlení, zahřívání, z očního kontaktu, výrazu tváře pečující osoby a tónu hlasu. Bowlby k tomuto období vztahuje proces přimknutí neboli attachmentu a Erikson první stadium vývojového schématu, kterým je vytváření bazální důvěry, nebo naopak nedůvěry. Dojde-li u dítěte k deprivaci či frustraci v tomto období, hledá v dalším životě to, co v tomto období nezažilo: orální uspokojení (Prochaska & Norcross, 1999, in Riegel et al., 2020). Naopak děti, o které bylo pečováno příliš, se pak v životě snaží dosahovat tohoto stavu uspokojení. Pro orální osobnosti platí, že „...v hloubi duše touží po pasivním přijímání bez dávání nebo po agresivním brání, aniž by si něco zasloužili“ (Prochaska & Norcross, 1999, s. 36).

Kalina (2013) upozorňuje na vybrané fenomény v otázce závislosti, které mají své místo i v jiné teorii než psychoanalytické. Prvním z nich je „**nízká tolerance vůči psychickému napětí, neschopnost snášet bolest, frustraci, odklad uspokojení potřeb**“ (s. 262), kdy člověk v podstatě umrtvuje svou tenzi a citlivost na psychickou

bolest, aby ji necítil. Jako druhý fenomén následuje „**zážitek akutní intoxikace**“ (s. 262), který slouží jako příležitost „k dočasnému úniku z frustrací, které tyto lidé díky infantilnímu charakteru svých potřeb a očekávání nutně musejí prožívat“ (Mikota, 1995, s. 25, in Kalina, 2013, s. 262). Tento stav lze chápat i jako návrat k symbiotické, nerozlišené zkušenosti s matkou. Jako třetí fenomén je zmíněn „**životní scénář závislého**“ (s. 262), kdy je člověk odkázán na uklidnění či excitaci dodanou zvenčí (Hajný, 2008, in Kalina, 2013), je zaměřený jen na splnění své základní potřeby (drogy), není schopen žádat o pomoc přímo, a péči a pozornost si tedy zajišťuje manipulativním chováním (mezi jinými Mikota, 1995, in Kalina, 2013). Člověk trpí silnou nedůvěrou v sebe, lidi kolem i budoucnost.

### **1.7. Léčba drogových závislostí v ČR**

V současnosti je u nás dostupný komplexní systém péče, který zahrnuje všechny její základní typy (Drogová poradna.cz):

**Primární prevence** usiluje o to, aby nedošlo ke kontaktu s drogou, případně aby se tento kontakt oddálil. Má podobu specializovaných programů například ve školách.

**Terénní programy** neboli streetwork vychází z přístupu Harm reduction, tedy snižování rizik. Příkladem je výměna injekčních stříkaček či poskytování základní zdravotní péče v terénu.

**Kontaktní centra** nabízejí podobné služby jako terénní programy s tím rozdílem, že klienti do nich docházejí a nabídka je širší.

**Detoxifikace** je prvním krokem samotné léčby a jejím smyslem je vyčištění těla od návykové látky. Provádí se ve speciálním lékařském zařízení, v nemocnici, v psychiatrické nemocnici nebo v domácím prostředí. Trvá většinou nejdéle 14 dní a měla by být podporována psychoterapeutickou péčí, aby motivovala klienta k dalším krokům léčby.

**Substituční léčba** spočívá v nahrazení původní drogy jinou, účinky podobnou, látkou, jejíž užívání nese menší rizika. Může trvat od několika týdnů až po několik let (v některých případech je neomezená) a jejím cílem „obecně je snížení konzumace ilegálních drog a kriminálního chování a zlepšení sociálního zdraví klientů“ (Popov



2003, s. 223). Podobně jako detoxifikace, i substituční léčba by měla být doplňována psychoterapií a sociálním poradenstvím. Příklady látek používaných jako substituční jsou metadon a buprenorfin (léky Subutex či Subuxone) při závislosti na opioidech.

**Léčebné programy** mají za cíl abstinenci klienta pomocí odborné strukturované práce s ním. Používanými metodami jsou např. farmakoterapie, poradenství, sociální práce a psychoterapie. Rozlišuje se podle typu léčba ambulantní a rezidenční a podle délky (Kalina 2001) léčba krátkodobá, střednědobá (3-6 měsíců) a dlouhodobá (výhradně pobytová léčba trvající až 24 měsíců).

Při **ambulantní léčbě** klient dochází do zařízení s frekvencí stanovenou vzájemnou dohodou (např. 2x týdně po 3 měsíce). Klient je stále v kontaktu s okolím, není vytržen ze svého prostředí. Další možností je **denní stacionář**, kde se klient každý všední den účastní celodenního léčebného programu.

**Pobytová léčba (rezidenční či ústavní)** probíhá v prostřední léčebného zařízení, a to ve formě krátkodobé, střednědobé či dlouhodobé. Krátkodobá a střednědobá léčba probíhá jako ústavní léčba v psychiatrických zařízeních a dlouhodobá léčba především rezidenčně v terapeutických komunitách, jimž se budeme věnovat v samostatné kapitole.

**Doléčování** je většinou roční léčebný program pro klienty, kteří absolvovali léčbu závislosti, nebo už dlouho abstínují. Zahrnuje systematickou psychoterapii a další péči a služby, která má podpořit integraci klienta (např. chráněné bydlení či pracovní poradenství).

### **1.8. Terapeutická komunita**

Terapeutická komunita je „specializované rezidenční (pobytové) zařízení, zaměřené na léčbu vedoucí k abstinenci a na sociální rehabilitaci“ (Adameček et al., 2003, s. 201). Poskytuje středně a dlouhodobou péči v rozmezí 6-18 měsíců. Kalina (2013) uvádí, že u nás existuje patnáct terapeutických komunit pro drogově závislé, z nichž většinu provozují nestátní neziskové organizace.

**Cílem léčby** je změna životního stylu tvořená osobním růstem (změnami v sebepojetí, prožívání, chování a vztazích, které si klient udrží i po odchodu z komunity). **Prostředkem** k dosažení cílů je podle týchž autorů samotný život

v terapeutické komunitě (se specifiky v podobě společného rozhodování, otevřené komunikace či konfrontace) a složky strukturovaného programu.

**Cílovou skupinou** jsou osoby v přibližném věku 18-35 let závislé na (obvykle nealkoholových) návykových látkách ve středním až těžkém stupni závislosti a často s kriminální anamnézou a těžším psychosociálním, případně i somatickým poškozením (nejčastěji Hepatitida B a C). Do terapeutické komunity přichází klient po absolvované celé léčbě v psychiatrické nemocnici, výjimečně již po detoxifikaci. Čekací doba bývá i několik měsíců, je nutné splnit mnoho požadavků – klienti bývají k léčbě motivovaní. Nejúčinnější je léčba absolvovaná celá, ale dvě třetiny klientů odejdou předčasně.

### **Léčba v terapeutické komunitě**

Ve své podstatě je terapeutická komunita zvláštní formou „intenzivní skupinové psychoterapie, kde klienti, (...) spolu určitou dobu žijí a kromě skupinových sezení sdílejí další společný program (...), což umožňuje, aby do tohoto malého modelu promítali problémy ze svého vlastního života, zejména své vztahy k lidem“ (Kratochvíl, 1979, in Richterová-Těmínová et al., 2003, s. 53).

„Zdroj terapeutického potenciálu terapeutické komunity je v neustálém napětí mezi realitou a terapií, mezi každodenním spoluzitím na straně jedné a podporovaným a monitorovaným sociálním učením na straně druhé.“ (Richterová-Těmínová et al., 2003, s. 57) Podle týchž autorů spočívá terapeutický rozměr komunity v práci s popsanou projekcí, informování klientů o maladaptivním chování a práci s ním, v posilování náhledu na vlastní problémy, umožnění korektivní zkušenosti a v nácviu vhodnějších způsobů chování.

Léčebný program v terapeutické komunitě je strukturovaný a tvoří ho **terapie** a **režim**. **Terapie** se zaměřuje na vývoj osobnosti a emocí klienta, chování, duchovní rozměr osobnosti, etiku a společné hodnoty a dovednosti přežít a profesní zajištění (Adameček et al., 2003).

**Režim** je (podle týchž autorů) tvořen souborem pravidel, jejichž dodržování je požadováno klientem ihned po nástupu, čemuž se většinou brání, ale nemůže od nepříjemností uniknout k drogám. Klient se tak hned zpočátku učí vyjadřovat pocity,

kteře se objeví. Režim se promítá v časové struktuře, v povinnostech klienta a požadavcích na jeho chování. Chování je pak hodnoceno celou komunitou, odezvu poskytují okamžité sankce, nebo naopak výhody, jejichž získání trvá delší dobu.

**Časová struktura** dne a týdne se přibližuje co nejvíce reálnému životu. V pracovních dnech je čas rozložen rovnoměrně mezi jednotlivé aktivity (pracovní terapii, setkávání komunity, individuální terapii ad.), volný čas a spánek. O víkendu mají klienti více volna (Adameček et al., 2003). Komunita taktéž pracuje s rodinou klienta prostřednictvím rodinných terapií, rodičovských skupin apod.

Adameček et al. (2003) uvádějí, že **pravidla** v terapeutické komunitě jsou jasně a pevně daná. Kardinálními (základními) pravidly jsou zákaz užívání drog a manipulace s nimi, zákaz násilného chování, závazek podříditi se rozhodnutí komunity a zákaz sexuálních vztahů. Jejich porušení vede k vyloučení klienta z programu. Pokud klient poruší některé z dalších pravidel, sankce jsou mírnější.

### **Fáze léčby v terapeutické komunitě**

Léčba v terapeutické komunitě je strukturovaná do 4 fází s vlastními pravidly, právy a povinnostmi. Jednotlivé fáze mají za cíl vytvářeti strukturu, hodnocení (pozitivní i negativní), trénink odpovědnosti, uvědomění si možností a limitů v různých životních situacích a vytváření prostoru s přiměřenými nároky vedoucími k růstu klienta a zároveň s respektem k fázi jeho vývoje. (Adameček, et al, 2003)

**0. fáze** trvá 2 a více týdnů (při léčbě v celkové délce 1 roku), přičemž klient zatím není nepovažován za člena komunity, i když v ní žije a absolvuje program. Klient musí požádat o vstup do komunity, následuje přijímací rituál a podpis smlouvy.

**1. fáze** obvykle trvá 3 měsíce. Klient se má odnaučit negativní a destruktivní chování, poznat, že důvodem jeho problémů je závislost, měl by chtít změnit životní styl, přizpůsobit se životu bez drog a pravidlům v komunitě. Mnohdy jsou klienti v této fázi izolováni od světa mimo komunitu. Žádost o přestup do 2. fáze posoudí komunita a může jej odmítnout. Přestup je opět provázen rituálem.

**2. fáze** je obvykle nejdelší, trvá asi 6 měsíců. Jde v ní o přijímání a uplatňování hodnot komunity. Úkol klienta je najít sebe sama a své vztahy k

ostatním klientům v komunitě. Přibývá kontaktů mimo komunitu, hlavně s rodinou. Přestup do další fáze probíhá obdobným způsobem jako při přestupu z 1. fáze.

Klientům ve **3. fázi** slouží komunita jako „noční stacionář“. Ve dne jsou uvolnění z programu (chodí do zaměstnání, zajišťují si bydlení či doléčování, které pak trvá další rok). Je-li k tomu kapacita, pak tito klienti žijí v jiné budově. Někdy dochází ke zhoršení stavu, pak komunita poskytuje podporu. Datum odchodu klienta z komunity je pevně dáno, je podporován i v separaci (což subjektivně nemusí být chápáno jako podpora) a v prožití ztráty. (Adameček et al., 2003)

### **1.9. Využití arteterapie v léčbě závislosti**

Ať jsou kořeny závislosti (nebo jiných nemocí či obtíží) jakkoliv hluboké, arteterapie, stejně jako jiné terapie zakládající se na tvořivosti, je považována za vhodnou, protože umělecký proces je mimoslovný. Obrazy přicházejí z hloubky člověka a dokáží vynášet na povrch zkušenosti preverbálního původu (Moon 1994, in Wilson, 2003).

V USA je léčba závislosti pevně spjata s arteterapií, která se podřizuje specifikům této léčby. Na tomto místě zmíním konkrétně dva léčebné programy: jeden, propojující arteterapii s filozofií 12 kroků Anonymních alkoholiků (narkomanů), a druhý, jehož referenčním rámcem je patologický narcismus. První zmíněný přístup cíleně pracuje se studem jakožto jádrovým problémem všech závislostí, přičemž artefakty poskytují hmatatelnou dokumentaci při léčbě, dovolují efektivní práci s obranami či upozorňují na relaps a slouží ke klinickému pozorování. (Wilson, 2003)

Druhý přístup se zakládá na hledání a korekci prvků patologického narcismu, jež je spatřován jako základ vztahu k návykovým látkám (Springham, 2001).

Ráj preambivalentní harmonie, ve který tolik pacientů doufá, je nedosažitelný. Ale zkušenost vlastní pravdy a její postambivalentní poznání umožňuje návrat do vlastního světa pocitů na úrovni dospělých – bez ráje, ale se schopností truchlit (Miller, 1979, s. 51, in Springham, s. 148).

Důležitost procesu truchlení v rámci léčby závislosti zdůrazňuje i Röhr (2015), ačkoliv jeho terapeutický postup není propojený s arteterapií. Shoduje se také

částečně v práci s patologickými rysy osobnosti, které ale zmiňuje jako strukturu osobnosti a detailněji rozlišuje narcistní, hysterickou, nutkavou a další.

V České republice je arteterapie v rámci adiktologie, tedy léčby závislostí, považována za tzv. zavedenou metodu ve zdravotnictví. Její terapeutická úspěšnost je prokázána, ale použití v praxi je komplikované kvůli nejasnému ukotvení v metodologii a legislativě. Cílem arteterapie obecně je klientova pozitivní změna a osobní růst, přičemž prostředky jsou terapeutický vztah a práce s výtvarným materiálem (Zachová 2022).

Roku 2020 proběhlo v rámci Sčítání adiktologických služeb šetření s cílem zjistit, kolik adiktologických pracovišť využívá arteterapii či kreativně-terapeutické přístupy a za jakých okolností. Toto šetření pak přineslo informaci, že 41 z 290 pracovišť využívá arteterapii jako samostatný program (Zachová 2022).

Využití arteterapie závisí na konkrétní fázi léčby, v níž se klient nachází. Zachová (2022) zmiňuje specifické cíle arteterapie na detoxikačních jednotkách, v ambulantní i pobytové léčbě. Během pobytu na detoxikační jednotce je klient celkově indisponován a pozornost je zaměřena na fyzický stav. Arteterapie má mít relaxační a motivační funkci s cílem klienta aktivizovat. Při ambulantní léčbě je potřeba, aby setkání pro klienta byla dostatečně atraktivní a jejich cílem by mělo být zvýšení kvality života. Střednědobá lůžková léčba se může soustředit na introspekci klienta a rozvíjení jeho dovedností. Dlouhodobá pobytová léčba pak umožňuje systematickou práci. Arteterapie má své místo i v doléčovacích programech, kde se podle Hulíka (2003) může zaměřovat na aktuální situaci klienta a jeho stabilitu po léčbě.

## **2. Loutkové divadlo**

Na následujících stránkách se budu věnovat divadlu a loutkám, abych vytvořila spojnici mezi dvěma pojetími loutkového divadla. Jedním bude loutkové divadlo, jak jej zná většina z nás z dětských let z pohledu diváka sedícího v hledišti, doplněné o pohled odborný, teatrologický a podrobnější rozbor loutek. Druhým pojetím pak bude Loutkové divadlo jakožto téma, s nímž pracuje projektivně-intervenční arteterapie – tedy z pohledu těch, kteří vědí, co se může dít za oponou.

### **2.1. Vznik divadla**

Ještě, než přistoupím k loutkovému divadlu, budu se věnovat krátkému pohledu do historie divadla.

Richter (1997) i další autoři spatřují původ divadla a umění vůbec v rituálním obřadu – v lidské snaze uchopit svět a jeho hybné síly skrze jejich zobrazení, čímž vzniká možnost ovlivnit je (stejný princip se promítá i do pravěkých kreseb). Brocket (1999) pak tuto teorii blíže vysvětluje: jedná se o tzv. „teorii rituálního původu“ založenou na tvrzení, že se divadlo zrodilo v mýtu nebo v rituálu. Raná společnost si uvědomovala existenci sil, které podle jejích představ ovlivňovaly či kontrolovaly přísun potravy nebo pocit pohody. Lidé si nedokázali vysvětlit žádoucí i nežádoucí jevy z hlediska jejich pravých příčin, a proto je přisuzovali nadpřirozeným silám a hledali způsoby, jak by si mohli získat jejich přízeň. Jednání skupiny nebo jejích šamanů a kýžený výsledek se tím dostaly do přímé souvislosti, přičemž toto jednání se opakovalo, třínilo a formalizovalo – vznikl z něj fixovaný obřad nebo rituál. Kolem rituálů se rodily mýty, v nichž vystupovali reprezentanti nadpřirozených sil, kteří měli být skrze rituály oslavováni nebo ovlivněni. Tito zástupci nadpřirozených sil jsou v rituálech znázorněni maskami a kostýmy, používanými aktéry rituálů. Mýty se postupně staly součástí orální tradice skupiny a mohly být předváděny i bez rituálního účelu. Toto byl první krok k divadlu jakožto autonomní činnosti, které plní funkci zábavnou a estetickou, nikoliv mystickou a společenskou. Rozdíl mezi rituálem a divadlem je v jejich odlišné funkci.

Divadlo se tedy vyvinulo z rituálu. Loutkové divadlo pak vzniklo z hereckého divadla a liší se od něj představitelem – tedy tím, kdo představuje dramatickou

postavu. Specifickým sdělovacím prostředkem loutkového divadla je předmět – věc, neživá hmota (Richter 1997). V evropském kontextu jsou loutky a loutkové divadlo chápány jakožto určené především dětem.

## 2.2. Zrození loutky

Podle Richtera (1997) je předchůdcem loutky modla: ztělesnění božstev, která se díky zhmotnění dají uchopit a tím ovlivnit. Tento princip můžeme najít v současných folklorních zvycích, kupříkladu ve vynášení Moreny, čímž se symbolicky pohřbí zima v očekávání příchodu jara. Figurky – loutky začleněné do obřadů byly podle Boubli (2009) zodpovědné za to, aby se svět stal obyvatelnějším.

Díky pohybu a hlasu, který lidé loutce během obřadů dali, mohli komunikovat s tím, koho loutka představovala (bohy či zemřelé předky) – byla tedy zástupným obrazem a symbolem. Symbolizovala tušené, smyšlené nebo známé věci, jevy, bytosti a bohy. Účel raných loutek byl tedy především kultovní, ale působil zde i prvek estetický (Jirásek et al., 2008).

Loutky a loutkové divadlo existovalo ve starověkých kulturách: v Číně to byly keramické a dřevěné figurky, v helénských zemích pak sošky ze dřeva, zlata, slonoviny či terakoty. Loutky se objevovaly na různých místech světa. Jejich podoba se během času modifikovala stejně jako jejich funkce, přičemž hrají roli vlivy národní kultury i kultur jiných, tradice i tvůrčí projevy člověka. V asijských kulturách je divadlo i loutky více spjato se svými „nedivadelními“ kořeny, v Evropě nikoliv. Na našem území (konkrétně na jižní Moravě) byla nalezena figura mužského pohlaví stará 30-35000 let. Měla pohyblivé končetiny a byla vyrobena z mamutí kosti (Jirásek et al., 2008).

Nejstarším dochovaným dokladem o existenci loutkového divadla na našem kontinentu poskytuje dřevoryt datovaný přibližně do roku 1170. O loutkovém divadle na českém území pak mluvíme od poloviny 18. století, přičemž do dnešních dní prošlo několika etapami vývoje od kočovných marionetářů přes ochotnické loutkáře až po profesionální loutková divadla. V českém prostředí mají loutky, konkrétně pak marionety, velkou popularitu, jejich výrobě se věnovalo mnoho lidových řezbářů po celé zemi (Jirásek et al., 2008).

### 2.3. Definice loutky

Zatímco někteří autoři (Jirásek et al., 2008, Boubli, 2009) neuvádějí jednu jasnou definici loutky, zdůrazňující důležitost úhlu, z jakého na ni nahlížíme, Etlík (1998) s odkazem na Petra Pavlovského, aniž by uvedl konkrétní zdroj, jasně shrnuje své chápání loutky ve dvou pojetích:

V běžném jazyce se

za loutku (...) považují zpravidla pohyblivé plastiky lidských nebo zvířecích těl, vybavené určitými ovládacími mechanismy (vahadlo s nitěmi, čempurity, tyčky) nebo nějak jinak uzpůsobené k animaci (maňásky). Jenom to je vlastně odlišuje od výtvarných figurativních děl, ikonických plastik (Etlík, 1998, s. 103).

Uzpůsobenost k animaci znamená, že loutka je vnímána jako loutka, i když zrovna nehraje – je tedy nezávislá na divadelním díle.

V pojetí teatrologickém pak autor definuje loutku jako divadelní funkci, které může nabýt jakýkoliv trojrozměrný objekt v hracím prostoru, pokud je animován hercem (jiní zmiňovaní autoři užívají termínu manipulátor, animátor, vodič či principál). Pohyb objektu odkazuje k jeho vnitřnímu vědomí, které divák identifikuje – například se může jednat o konvici jakožto objekt nacházející se na jevišti, který „se začne chovat“ jako slepice (resp. je jím tak pohybováno a vodič vydává takové zvuky jako slepice).

### 2.4. Druhy loutek

Loutky můžeme rozdělit podle několika kritérií, kterými je míra plastičnosti, způsob vedení či směr vedení (Richter, 1997).

Podle **míry plastičnosti** rozlišujeme loutky plošné (dvojrozměrné, placaté), poloplastické (reliéfní), plně plastické a kombinované. **Způsob vedení** loutky je buď částí loutkářova těla (maňásek), nebo zprostředkovaně pomocí drátů, nití apod. (marionety, javajky). Nejčastěji užívaným kritériem je pak **směr vedení**, který rozděluje loutky do následujících skupin:



1. **Loutky úrovňové** neboli partnerské: hra probíhá v úrovni rukou loutkoherce. Jedná se o panenky, panáky (figuríny) či totemové loutky.
2. **Loutky svrchní** (dle Tománka, 2001, taktéž označovány jako závěsné): bývají uchyceny na provázcích nebo drátkách, představitelem je marioneta.
3. **Loutky spodové**: dělí se na další podskupiny, jako je maňásek, dlaňové loutky, plošné a kornoutové loutky, loutky na tyčích, javajka a hůlkové loutky. Společné je jim to, že jsou manipulovány zespoda.

Soustředíme se teď na vybrané druhy loutek, které se v tvorbě zkoumané skupiny objevovaly nejčastěji – v největším zastoupení se jedná o marionetu (s podtypem marioneta na drátě), následují spodové loutky a manekýn.

**Marioneta** bývá ztvárněna jako úplná figura s několika pohyblivými částmi (hlava, ramena, lokty, záda, kyčle, kolena, kotníky a někdy i oči a ústa). Části těla jsou zavěšené na nitích či drátě a jsou ovládány vahadlem (mechanismem, k němuž jsou dráty či nitě připevněny). Marioneta je ze všech loutek nejiluzivnější – je nejlépe schopna napodobit člověka a uplatňovat dramatický princip dialogů, proto je schopna hrát repertoár hereckého divadla. Nese v sobě vláčnost, rétoričnost a výraznou teatrálnost, také sklony k patosu. Vzhledem k zavěšení na nitích není vhodná ke scénám s fyzickým kontaktem, jako jsou bitky či objímání, ani k rychlým pohybům. Její pohyb působí fázovaně. Může připomínat mechanický strojek či hračku a asociovat manipulaci. Žánrově marionetě vyhovuje poloha patetizující, akčně rétorická, romanticky archetypální a i komická vzhledem k pimprlovosti. Pimprlovost autor označuje jako fenomén, který přežívá v povědomí každého, ačkoliv jsme jej přímo nezažili. Je to komická připomínka trhavého, rétoricko-patetického projevu starých marionetářů v té podobě, jak ve své době hráli (Richter, 1997).

Jedním z typů marionety je vedle sicilské a dalších **marioneta na drátě**, která má drát vedený hlavou až do těla, nebo jinak řešený. Údy mohou být buď navázány na nitě, nebo bez vedení (Richter 2018).

**Tyčové loutky** se řadí mezi loutky spodové, tedy ovládané vodičem zdola pomocí tyče, přičemž ostatní části těla nemusejí být ovládány. Vodič bývá skrytý za

paravánem nebo tzv. „ve vaně“. Tento způsob vedení je fyzicky velmi náročný, protože vzhledem potřebě sledovat loutku pohybující se nahoře a zároveň k nutnému záklonu hlavy hrozí přiškrcení hlasu. Vzhled tyčových loutek je zjednodušený stejně jako technologie, potažmo i situace, jež mají vyjádřit. Vznikly při folklorních slavnostech, kde symbolizovaly různé síly (smrtku, zimu). Bývají velké, proto ve hře odkazují k monumentálnosti, sošnosti, obřadnosti a symbolické znakovosti, zároveň se ale mohou spojovat s groteskou (tzn. s hrůzností kombinovanou se směšností). Jejich specifickým efektem je mizení do země a vynořování se. Zachovávají si loutkovost bez ambice napodobovat herecký projev. Nepoužívají se většinou v delších dějových syžetech (Richter 2018).

**Manekýn** patří mezi úroňové loutky. Má podobu úplné postavy člověka a je vedený zezadu přímo rukama vodiče, tyčkami či poutky na úrovni těla loutkáře. Zpočátku byl spojován s černým divadlem, kde jeho vodič nebyl vidět. Manekýn je nesnadno ovladatelný, vyjadřuje se náklony a postavením – vzhledem k tomu je určený k jednoduchým robustním akcím. Žánry, v nichž se manekýn uplatňuje, jsou komické a groteskní (fraška, karikatura). Často se ve hrách objevuje jako spoluhráč či protihráč herce, může sloužit ke zdvojování postav a vytvoření efektu zrcadla a taktéž k vyjádření pocitu manipulace (Richter, 2018).

## **2.5. Co se děje na divadle**

Podívejme se na loutkové představení z hlediska toho, co při něm divák může zažít. Objevuje se zde několik fenoménů, které hrají roli i v uchopení tématu z hlediska arteterapeutického. Protagonisté potřební pro loutkovou hru jsou předmět (objekt – loutka), vodič (manipulátor) a divák. Jejich jednání pak lze vystihnout slovy reprezentace, manipulace a vnímání.

### **Očista – katarze**

Pro porozumění tomu, co se odehrává uvnitř diváka při představení, se budu věnovat nejdříve jedné z funkcí loutky, jak ji vystihl Richter (1997). Rozebírá účinky loutky na diváka, přičemž za tu základní považuje rituální očištnou funkci „spočívající v tom, že herec (a tím může být i loutka) na sebe bere utrpení, touhy i radosti tohoto

světa a snímá je tak z diváka; tím, že je ventiluje a prodělává za diváka, uvolňuje jejich tíhu a napětí a přináší očištnou katarzi“ (s. 19). Katarze je pojem známý z Aritostelovy Poetiky, konkrétně je poslední z pěti částí výstavby dramatu. Katarzi předchází expozice (vedení do hry a tématu), kolize (rozpor), krize (vrchol konfliktu) a peripetie (obrat a řešení situace). Katarze je pak rozuzlením a očištnou (Valenta a kol., 2021). Zachová (2016, s. 35) o katarzi uvádí: „Jedná se tedy o jakýsi lateralizovaný stres, po kterém následuje uvolnění.“

Podle Stehlíkové Babyrádové (2017) dochází při katarzi k „určitému uvolnění traumatu formou abreakce“ (s. 154). Zmiňuje katarzi v arteterapii, kdy je proces vyvolán imaginací nebo dramatickými technikami, přičemž dojde „k vyvolání klíčového zážitku (zpravidla negativního) a uchopení tohoto zážitku skrze symboly (gestické, pohybové, vizuální i audiální“ (s. 154).

### **Loutkové divadlo jako model světa**

Připomeňme si protagonisty loutkové hry, jak je uvádí Boubli (2009): jsou jimi předmět (objekt – loutka), vodič (manipulátor) a divák.

O loutce jsem již psala, a to jak z hlediska jejího vzniku a vývoje, tak z hlediska jejích typů.

Vodiče jsem zatím jen okrajově zmínila jakožto manipulátora, principála či loutkoherce. Při některých hrách, a především v závislosti na typu loutky a představení je vodič skrytý, jindy je tomu naopak. Konkrétně o hrách obsazených marionetami píše Richter (2018), že viditelná přítomnost loutkovodiče vytváří další plán, který by měl být významově zdůvodněný. Loutkoherce přítomný na scéně se tedy stává součástí představení a má svou roli. Ať už je obecně skrytý, či nikoliv, vždy je tím, kdo loutku ovládá, což zmíním později jako další z aspektů loutkového divadla. Podle Jurkowského (1992) je možné interpretovat vztah manipulátora a marionety jako „model světa, v němž člověku dominují určité vyšší síly“ (s. 50). Jurkowski se v podstatě vyjadřuje ve smyslu několik set let starého konceptu *Theatrum mundi*, který je metaforou světa inscenovaného bohem, přičemž na místě herců jsou lidé (Richter, 2008, in Zachová, 2016).

## **Divadlo jako metafora a prostor pro projekci**

Cokoliv se děje v divadelní inscenaci je jednak samo sebou a zároveň tím, co má být zobrazeno – v tom spočívá znakovost divadla, která je rozdílem mezi vyznačovaným (dramatickou postavou) a vyznačujícím (hercem, loutkou) (Richter, 1997).

V případě zástupné rekvizity i loutky je přenášen význam (či část významů) z předmětu vyznačujícího na předmět (resp. bytost) vyznačovaný (resp. vyznačovanou): je vlastně činěno jakési přirovnání obou – tedy obrazová metafora. (...) Loutka má svojí materiálovou podstatou tendenci k tomu, být metaforou – obrazovým pojmenováním jednoho jevu jevem druhým (Richter, 1997, s. 11).

Loutkové divadlo je vizuálním a hravým komunikačním procesem, který může vyvolat různé emoce. Jeviště, na kterém se loutka pohybuje, je nejen reálným prostorem, ale zároveň prostorem pro vznik symbolického zobrazení skutečnosti (Boubli, 2009).

Loutka je schopná přivolat konotace a asociovat v divácích představu (Jurkowski, 1997). „(...) jak by mohla být mrtvá hmota schopná subjektivního jednání? Nabízí se jednoduché vysvětlení, že loutka díky své podobnosti s člověkem představuje ideální projekční prostor pro naše vnitřní obsahy“ (Zachová 2016, s. 19). Loutka může být čímkoli, není omezována anatomickými ani fyzikálními zákony (Jirásek et al., 2008).

Loutky lze díky jejich schopnosti být objektem přenosu (být ožívány projekcemi) nosným způsobem využívat i pro terapeutické účely, a to nejen v arteterapii, čemuž svou bakalářskou práci věnovala právě Boubli (2009) či Zachová (2016), ale i v tzv. terapii loutkou. Terapeutické využití loutky v českém prostředí popisuje ve své diplomové práci Böhm (2023): jedná se o metodu divadelně-tvořivých aktivit používanou při rozvoji, vzdělávání a začleňování lidí se speciálními potřebami, která vychází z arteterapie.

## Loutka jako manipulovaný objekt

Jak jsem již zmínila, loutkovodič se v oboru loutkoherectví nazývá i manipulátor. On je tím, kdo loutce vdechuje život. Je na něm závislá a na něj odkázaná. Na jeho rozhodnutí a jeho ruce (latinsky „manus“) záleží, zda a co bude hrát. Přejděme tedy teď od realistického pohledu k metaforickému pojetí loutkové hry jakožto manipulace a představme si blíže manipulaci jako psychologický fenomén s vlastními zákonitostmi.

„Manipulace představují úmyslné zacházení s druhými lidmi jako s věcmi“ (Klimeš, 2005, s. 133). V případě přímé (nátlakové) manipulace ignoruje manipulátor vůli druhého, v případě nepřímé (taktizující) manipulace pak obchází jeho vědomí. „(...) dotyční degradují okolní osoby na předměty, které je možno přesouvat a umisťovat na požadované místo stejně jako objekty“ (Klimeš, 2005, s. 133).

Manipulovat je možné druhými lidmi nebo vlastními prožitky. Podle předpokládaného zisku se manipulace dělí na altruistické (ve prospěch manipulovaného, často rodičovské manipulace) a egocentrické (sledování vlastního prospěchu) (Klimeš, 2005).

Nálada manipulátora kolísá a dobrá je tehdy, když zažije úspěch – jedná se o záblesky. Proto tyto záblesky

vyvolávají extrémní psychologickou závislost, a proto i zlovyky, které plodí, jsou nezdolatelné silou vůle. Vše, co někdy přivedlo člověka ze špatné nálady do dobré, se může stát psychologickým návykem. (...) U každé závislosti je nemocný vždy celý systém, celá rodina (Klimeš, 2005, s. 152).

Jinými slovy – i manipulátorova oběť zde hraje roli, protože manipulaci třeba i nevědomě umožňuje.

Mitchell (2017) popisuje manipulaci v rodinách, v nichž se objevuje závislost ve formě alkoholismu. Dítě je jí vystaveno mezi dalšími negativním a matoucím vzorcům chování, přičemž v tomto prostředí nemůže zůstat v roli dítěte, protože na sebe berou zodpovědnost či dokonce roli rodiče – alkoholika.

Dítě je v podstatě vmanipulováno do role, kterou nemá vůbec zastávat. Pokud je matka alkoholička, dítě často přebírá zodpovědnost za domácnost v době, kdy je matka pod vlivem. (...)

Pokud je alkoholikem otec, může být někdy tím nejlepším a nejláskyplnějším člověkem a jindy tou nejkřutější osobou na světě. Ambivalence je velmi účinným nástrojem manipulace. (...) Dítě má pocit, že ať udělá cokoli, není to nikdy dost. Zároveň má však pocit, že se bez něj rodiče neobejdou (Mitchell, 2017, s. 12).

Předpokládejme, že popsané mechanismy se uplatňují i v rodinách, kde se objevuje i jiný typ závislosti. Předpokládejme taktéž, byť zjednodušeně, že kdo manipuluje, byl manipulován a naopak, kdo byl manipulován, ten manipuluje.

Manipulaci v případě závislosti zmiňuje i Mikota (1995, in Kalina, 2013): závislý člověk potřebuje péči a zájem, ale jelikož není schopen o to požádat sám, „kontroluje situaci prostřednictvím manipulativního chování a tím chrání sám sebe před odmítnutím“ (Kalina, 2013, s. 262).

### 3. Téma Loutkové divadlo v arteterapii

Po nahlédnutí do světa loutkového divadla se na následujících řádcích budu věnovat tématu Loutkové divadlo v rámci arteterapie. Vymeším pojem arteterapie se zřetelem k jednomu z jejích přístupů – projektivně-intervenční neboli „rožnovské“ arteterapii. Tento směr blíže rozeberu z hlediska cílů a prostředků. V jeho rámci představím téma Loutkové divadlo a jeho terapeutický potenciál.

Kromě uvedené literatury jsem při zpracování této kapitoly čerpala ze svých zápisků z přednášek a seminářů Stanislava Zemana, probíhajících v Ateliéru arteterapie v akademickém roce 2021/2022. Jelikož odborná literatura na toto téma chybí, rozhodla jsem se výklad doplnit právě o tyto informace.

#### 3.1. Arteterapie

Arteterapie je spojení psychoterapie a výtvarné tvorby, tedy aktivity léčebné a umělecké (Lhotová & Perout, 2018). Využívá umění jakožto léčebného prostředku, přičemž pojem umění zahrnuje rozličné techniky, postupy a materiály stejně jako představy o tvůrčím procesu a artefaktu (Ferraro, 2013).

V širším pojetí je arteterapie navázaná na jakékoliv umění a tyto směry se označují jako expresivní terapie. Patří mezi ně muzikoterapie, dramaterapie či biblioterapie (Lhotová & Perout, 2018).

Arteterapie v užším pojetí je pak spojením psychoterapie a výtvarné tvorby. Arteterapeutické artefakty kladou důraz na expresi autora, nikoliv na stránku estetickou, společenskou či politickou (Lhotová & Perout, 2018). Za průkopnici arteterapie v tomto smyslu je považována Margaret Naumburgová, která použila termín „art therapy“ ve 30. letech 20. století a ve své práci vycházela z psychoanalýzy. Jejím cílem bylo učinit z nevědomého vědomé (Rubinová, 2008). Podle Naumburgové „(...) proces arteterapie je založen na poznání, že nejzákladnější myšlenky a pocity člověka derivované z nevědomí dosáhnou výrazu lépe v obrazech než ve slovech“ (Naumburgová, 1947, in Šicková-Fabrici, 2002, s. 26).

Arteterapii lze vnímat buď jako činnost receptivní, nebo produktivní (Stehlíková Babyrádová, 2016). Receptivní arteterapie probíhá skrze vnímání, produktivní arteterapie je pak aktivitou, „v níž se jedná o autentický projev, který má

mnoho společného s uměním, ale sám uměním není (tamtéž, s. 18). Aktivita tak získávají terapeutický – léčivý potenciál tím, že jsou pozvednuty na „symbolické akty, při nichž jsou prožívány klíčové události, pocity, emoce nebo i etické hodnoty života“, přičemž „jsou realizovány a reflektovány s cílem sledovat změny v psychice jejich autorů či účastníků“ (tamtéž, s. 18).

Rubinová (2008) rozděluje arteterapeutické přístupy na psychodynamické, humanistické, behaviorální, systemické a integrativní. Projektivně-intervenční terapie se vzhledem k uplatňovanému kauzálnímu přístupu nejvíce přibližuje dynamické psychoterapii (Šicková-Fabricsi, 2002).

### **3.2. Projektivně-intervenční přístup v arteterapii**

Pojetí arteterapie ve smyslu projektivně-intervenčním, známé jako „rožnovské“, pracuje s klinicky potvrzeným předpokladem, že změna ve výtvarné produkci znamená změnu v životě a naopak. Artefakt považuje za „vnitřní obraz jeho autora, který odráží jeho momentální vyladění i dlouhodobé osobnostní charakteristiky a osobnostní témata“ (Lhotová & Perout, 2018, s. 17).

Základními principy jsou projekce a intervence vztažené k procesu tvorby (Lhotová & Perout, 2018). Projekce je operace, při níž člověk umísťuje do jiného člověka či objektu své vlastní odmítané či neuznávané vlastnosti, přání, pocity apod. (Cognet, 2013). Artefakt je tedy prostředkem, jak se k projekcím přiblížit a mít o tom hmatatelný důkaz. Intervencemi pak terapeut koriguje klienta po výtvarné stránce tak, aby jeho projev směřoval k harmonizaci tvorby, a tím i k redukci psychických potíží a harmonizaci jeho osobnosti (Lhotová & Perout, 2018).

Arteterapeutická práce může mít podobu zaměřenou procesově, tj. bez interpretací a hledání symboliky, nebo právě interpretačně, kdy je cílem náhled klienta (Lhotová & Perout, 2018).

Projektivně-intervenční arteterapie se soustředí v první řadě na akvarel a práci s vodou. Akvarel má podobu jednak akvarelu tematického, přičemž klient maluje obrázek podle zadaného tématu, a následně i akčního akvarelu, kdy rozvíjí asociace. Další využívanou metodou projektivně-intervenčního přístupu je koláž (Lhotová & Perout, 2018). Témata akvarelů jsou např. Adam a Eva, Perníková



chaloupka, Červená Karkulka, Šípková Růženka či právě Loutkové divadlo. Každé z témat poskytuje podněty k arteterapeutické práci v různých oblastech – vztahy k opačnému pohlaví, mateřská osoba a vztah k ní, závislost atd.

Projektivně-intervenční arteterapie taktéž používá projektivní metodu s názvem KTC (kvinterncolor). Nejedná se o validovaný test, ale orientační barvou zkoušku, při níž je klient požádán o namalování 5 barevných koleček velikosti pětikorunové mince a o jejich očíslování. „Na základě sebeprojece je možno vytvářet pracovní hypotézy k úvahám o dynamice původní rodiny a o chybných vzorcích chování nacvičených v dětství i během dospívání a aplikovaných v pozdějším věku“ (Šicková-Fabrici, 2016, s. 199).

### 3.3. Téma Loutkové divadlo v pojetí projektivně-intervenční arteterapie

Spolu s tématem Adam a Eva je Loutkové divadlo velmi nosné téma, protože obě podněcují k dalším možnostem interpretace. Téma Adam a Eva zahrnuje strom a postavy a u Loutkového divadla se není zadáváno, jaký příběh mají loutky hrát (Zeman, 2022).

Zachová (2016) rozebírá, jak s tématem Loutkové divadlo zachází osm arteterapeutů pracujících metodou projektivně-intervenční arteterapie. Některé aspekty zdůraznil i Zeman (2022). Shrnuji tedy aspekty, které Loutkové divadlo může objasnit, a také to, jakým způsobem je možné a vhodné téma využívat:

- **Závislost** (vhodnost pro klienty se všemi typy závislostí),
- **hra**, schopnost hrát si (připomínka „lidské komedie“ a komického rozměru života),
- rozlišení **iluze a reality**,
- vazba na **dětský věk**,
- podoba **interakcí v původní rodině** klienta
- **manipulovatelnost** klienta a jeho **schopnost manipulovat**, míra, s jakou si to uvědomuje (Klorová, 2017), taktéž kdo je manipulován a kdo manipuluje (Horčíčková, 2013),
- zobrazení toho, co je za jiných okolností **nepřípustné** (vzhledem k tomu, že se jedná o divadlo – iluzi či karikaturu),

- větší míra **patologie** než u jiných témat,
- použití v **pokročilejší fázi** terapie, nikoliv v počáteční.
- využití jakožto tématu „**otevíracího a odkrývacího**“ (např. v případech nepřehledné rodinné situace, podezření na zneužívání či jeho negace klientem apod.),
- téma jakožto „**symbol symbolu**“, umocnění míry symbolizace.

## **Praktická část**

Praktická část na prvním místě představuje výzkumné cíle a výzkumné otázky, které určují hlavní směr celé práce. K tomu, abych k odpovědím mohla dojít, jsem analyzovala 17 artefaktů od 16 respondentů a menší počet jejich KTC. Respondenti byli v čase výzkumu členy terapeutické komunity, v níž se léčili ze závislosti na návykových látkách. Tématem jejich artefaktů je Loutkové divadlo, využívané projektivně-intervenční arteterapií pro práci s tématy závislosti, manipulace a dalších. V tvorbě respondentů jsem našla a popsala nejvýraznější znaky a následně z nich vyvodila interpretační hypotézy, které jsem vztáhla na obtíže zkoumané skupiny, tedy na závislost a její aspekty. Pro pochopení a názornou ilustraci zmíněných znaků, které jsou pro tvorbu dané skupiny charakteristické, použiji získané artefakty, z nichž tři jsem pojala detailněji jako kazuistiku.

### **4. Cíl**

Cíle mé práce jsou:

1. Analyzovat obrázky klientů z terapeutické komunity.
2. Definovat znaky ve ztvárnění tématu Loutkové divadlo, které mohou souviset s fenoménem závislosti.
3. Přiblížit interpretační potenciál tématu Loutkové divadlo.

### **5. Výzkumné otázky**

1. Které znaky se v obrázcích závislých klientů objevují a opakují?
2. Kterých konkrétních obtíží či témat mohou být tyto znaky symbolem?

### **6. Metoda**

#### **6.1. Sběr dat**

Možnost pracovat se skupinou klientů terapeutické komunity jsem získala díky kolegyni z Ateliéru arteterapie, která je v ní zaměstnána na pozici arteterapeutky. Má role vzhledem ke skupině klientů byla role pozorovatele. Ačkoliv by mi bylo umožněno vystupovat jako terapeut, této možnosti jsem vzhledem k okolnostem nevyužila. Faktory, které zde hrály roli, byla potřeba sledovat skupinu

spíše zpozvdálí, potřeba kapacit na vlastní poznámky, neznalost skupiny, nedostatek zkušeností apod.

Sběr dat probíhal během dvou arteterapeutických sezení o délce 90 minut. Prvního sezení se účastnilo 7 klientů, druhého pak 9. Sezení včetně interpretace vedly dvě arteterapeutky.

Na začátku sezení jsem se představila a poprosila jsem klienty o spolupráci a podepsání Informovaného souhlasu. Poté bylo skupině arteterapeutkami zadáno vyhotovení KTC a ztvárnění tématu Loutkové divadlo, k čemuž mohli využít pastelek nebo kříd. Všichni klienti pracovali s obyčejným papírem formátu A5 na KTC a čtvrtkou formátu A3 na tematický artefakt, časová dotace byla 45 minut a všichni klienti obrázek dokončili. Sledovala jsem vystupování klientů během sezení a proces jejich tvorby počínaje zadáním tématu až po interpretaci artefaktu. V případě nejasností či potřeby doplnění jsem pokládala klientům otázky. Po skončení sezení jsem se věnovala analýze těchto výtvarných artefaktů, která pak posloužila jako základ pro interpretaci metodami projektivně-intervenční arteterapie.

Během sezení jsem získala celkem 16 artefaktů – obrázků a 16 KTC. Jedna z klientek, která obrázek po metodickém pokynu terapeutek přepracovala, mi po několika týdnech poskytla ještě obrázek druhý. Její souhlas s použitím obrázku v bakalářské práci jsem získala prostřednictvím e-mailové komunikace a následně jsem jí, po konzultaci s jednou ze zmíněných arteterapeutek, položila otázky k obrázku během telefonického hovoru. Celkem jsem tedy získala 17 obrázků a 16 KTC od 16 klientů, z nichž dva byli nezletilí – proto jsem jejich artefakty sice podrobila analýze, ale nepublikovala jsem je.

Požádala jsem klienty o možnost si jejich artefakty a KTC půjčit pro možnost lepšího sledování a profesionální reprodukce. Artefakty (s výjimkou tří odůvodněných případů, jejichž fotografie byly pořízeny jinak) jsem si nechala naskenovat a vytisknout v kopírovacím centru, aby došlo k co nejmenšímu zkreslení barev vlivem amatérského fotografování.

## **6.2. Etika výzkumu**

Před začátkem skupinového sezení jsem klienty požádala o podepsání Informovaného souhlasu, který zahrnuje možnost použití jejich artefaktů v rámci mé práce, zveřejnění informací z průběhu sezení a poznámek, které jsem si během výzkumu v terapeutické komunitě pořídila. Dva respondenti byli v době konání výzkumu nezletilí, a proto jejich souhlas k publikování nestačil. Jejich artefakty zde tedy nezveřejňuji.

V zájmu ochrany jsou respondenti anonymizováni, v práci jsou proto uváděni pod přezdívkami. Jména osob či názvy míst, která označili na svých obrázcích, jsou taktéž změněna.

## 7. Výzkumný vzorek

Ke splnění cílů své práce jsem využila pozorování dvou skupin, jak již bylo zmíněno. Skupinou, kterou jsem zkoumala velmi podrobně, bylo 16 klientů TK, jimž se budu detailně věnovat v následující podkapitole.

Srovnávací skupinu spolustudentů z Ateliéru arteterapie tvořili muži i ženy různého věku i povolání, kteří měli za sebou několik týdnů až měsíců studijně-výcvikového programu a byli výtvarně poučeni. Tvorbu této skupiny jsem dopodrobna a systematicky nezkoumala, pouze jsem artefakty použila ve vybraných aspektech jako základ pro srovnání.

### 7.1. Arteterapie v terapeutické komunitě

Arteterapie není pevně ukotvena v programu terapeutické komunity. Arteterapeutické i výtvarné aktivity mají dvě podoby. **Sezení projektivně-intervenční arteterapie** probíhají nárazově s frekvencí několikrát do roka, když se na službě setkají dvě zmíněné arteterapeutky. Stejně jako další části programu jsou pro klienty povinná. Sezení mají trvání 90 minut. Každé sezení začíná vypracováním KTC, zadáním tématu a 45minutovou prací na obrázku. Klienti pracují s pastelkami nebo křídami (v případě KTC i obrázku). Technika akvarelu se v dostupných podmínkách ukázala jako časově špatně zvladatelná a pro klienty frustrující kvůli „neovladatelnosti“ a špatným zážitkům z hodin výtvarné výchovy. Ačkoliv by klienti při malování akvarelem měli možnost získat jiné prožitky plynoucí z omezené možnosti proces kontrolovat, prioritu zde mají i další aspekty: aby se klienti dokázali vyjádřit, mohli si zažít, že je to možné, a aby získali pozitivní vztah k výtvarným aktivitám, které se třeba mohou stát náplní jejich volného času, s jehož trávením mají často problémy. S křídami či pastelkami klienti obrázek vždy dokončí, na rozdíl od akvarelu. Křídý poskytují možnost míchání barev a vytváření různých odstínů.

Vzhledem k frekvenci sezení je zřejmé, že projektivně-intervenční arteterapie zde není plně využívána ve svém potenciálu, který je zvláště u klientů se závislostí velký.

**Výtvarné aktivity s přesahem do arteterapie nebo artefiletiky** vede jedna z arteterapeutek sama, a to ve večerních časech v době své služby. Program si vymýšlí

a připravuje sama, cílem je zážitek a hra píše než terapeutická práce. Klienti jsou rozděleni do dvou skupin: jeden blok probíhá od 20 do 21 hodin pro bezdětné a od 21.30 do 22.30 pro klienty s dětmi, kteří je v dřívějším čase ukládají ke spánku.

## 7.2. Charakteristika zkoumané skupiny

Zkoumaná terapeutická komunita poskytuje léčbu dvěma skupinám osob: mladistvým od 16 do 26 let a rodičům s dětmi do věku 7 let. Spadá pod jednu neziskovou organizaci, která nabízí mj. terénní programy, kontaktní centrum, denní stacionář, péči v další terapeutické komunitě a doléčování, poskytuje tedy komplexní péči v léčbě závislosti.

V době sběru dat měla skupina 18 klientů: 8 matek s dětmi a 10 bezdětných klientů, z nichž 2 byli nezletilí. Z různých důvodů (nemoc, izolace z důvodu zamýšleného opuštění skupiny) se arteterapeutických sezení účastnilo 16 klientů.

Skupina klientů terapeutické komunity čítala celkem 16 členů, přičemž je možné rozdělit je na tři podskupiny: muže, ženy a ženy – matky. Údaje shrnuje následující tabulka:

|                     | Průměrný věk | Nejnižší věk | Nejvyšší věk | Počet |
|---------------------|--------------|--------------|--------------|-------|
| <b>Muži</b>         | 19,6         | 16           | 25           | 5     |
| <b>Ženy</b>         | 21,8         | 18           | 23           | 4     |
| <b>Ženy – matky</b> | 30,1         | 22           | 36           | 7     |

Kromě syndromu závislosti mají klienti i další psychiatrické diagnózy, kterými jsou např. ADHD, hraniční porucha osobnosti, poruchy příjmu potravy či úzkosti, k nimž se pojí i přidružené somatické potíže. Často se také objevuje sebepoškozování, které se projevilo již před vypuknutím závislosti, v jejím průběhu ustalo a během léčby se opět objeví jako reakce na zátěžové situace. V takovém, ale i v dalších případech následuje tzv. stabilizační pobyt, kdy je klient hospitalizován na psychiatrickém oddělení na 3-5 týdnů. V anamnéze klientů se objevují i suicidální pokusy či sexuální zneužívání.

Skoro všichni klienti ve své historii užívali kromě hlavní drogy i další látky (např. léky, extázi, alkohol či psilocybin). Obvyklý scénář rozvoje závislosti je, že

začnou pít ve velké míře alkohol a později přidávají i další drogy, jako je THC, opiáty či pervitin.

Nejčastěji zneužívanou hlavní drogou je pervitin, THC a heroin. Jako vedlejší droga nejčastěji figuruje THC, extáze a alkohol. Šest klientů se v době konání výzkumu léčilo poprvé, stejné množství pak podruhé a u čtyř klientů se jednalo o třetí, čtvrtou či pátou léčbu.



## 8. Výsledky

Získané artefakty jsem sledovala jako celek a hledala jsem shodné či opakující se znaky. Ty dávám do souvislosti s fenoménem závislosti a její konkrétní podobou, protože jednotlivé příběhy závislosti jsou různé. Závěry uvádím nikoliv jako tvrzení, ale jako otevřené a pohyblivé interpretační hypotézy, které z podstaty neusilují o absolutní platnost. Nechtě jsou spíše nastíněním, kterými cestami je možné se v interpretaci tématu Loutkové divadlo ubírat. V práci se soustředím především na obrázky, přičemž v některých kazuistikách se při tvorbě interpretačních hypotéz opírám i o KTC.

### 8.1. Rozbor tvorby respondentů

V následující podkapitole se věnuji znakům, které charakterizují tvorbu zkoumané skupiny klientů léčících se ze závislosti na návykových látkách. Pro názornou ilustraci těchto znaků odkazuji v textu na obrázky, které jsou obsažené v dalších podkapitolách jako komentované artefakty a součásti kazuistik.

#### Barvy

Barevné vyznění získaných obrázků ovlivňuje použití výtvarného materiálu: kříd, nebo pastelek. Nelze tvrdit, že nějaká barva na obrázcích zcela chybí. Méně se objevují barvy tmavé, jako je hnědá, tmavě modrá či tmavě zelená. Tmavé barvy spojujeme s emoční zralostí, světlé barvy naopak s dětskostí projevu. Hledáme-li na obrázcích dvojice komplementárních barev, u v mnoha případech je najdeme.

Často se objevují teplé syté barvy, působící neklidně či vzrušivě. Příkladem je růžová barva, a to i v podobě tmavé, malinové (domnívám se, že je na oponách používaná místo červené). Konkrétně tuto sytou malinovou barvu použili ti klienti, kteří pro práci zvolili **křídly** a intenzity tak dosáhli poměrně snadno – přitlakem. Podobně výrazné je použití světle zelené barvy. Růžová může upozorňovat na symptom či patologii, zelená pak mj. na nezralost, nízký emoční věk. Použití růžové a světle zelené barvy na obrázku vytvořeném křídami můžeme sledovat na obrázku 1. Sytost barev můžeme spojit s intenzitou emočního prožívání ve stavech po požití drogy nebo s výrazným emočním prožíváním obecně, u této skupiny lidí často

nezralým. Nabízí se i otázka impulzivity a priority emocí v jednání (bez promyšlení a vědomí důsledků).

Obrázky tvořené **pastelkami** působí barevně málo intenzivně až vybledle, jak je možno sledovat na obrázku 9 nebo 16. Oproti křídám by autor musel vynaložit velké úsilí, aby dosáhl sytosti barev bez prosvítání bílého pozadí. Může se nabízet hypotéza „neviditelnosti“ – ať se člověk (dítě) snažil sebevíc, nebyl (v rodině) vidět, nedostalo se mu potřebné pozornosti a péče.

Spíše než na aspekty, které se mohou spojovat s vybledlostí barev (apatie, malá chuť k životu, nedostatek energie), se soustředíme na možné důvody volby toho či druhého, často vyplývající z fyzikálních vlastností rozdílných materiálů.

Křídý jsou měkké a, kromě již zmíněné velké barevné intenzity za vynaložení relativně malého úsilí, nesou s sebou možnost míchání barev do nových odstínů a rozmazání, která může být využita záměrně, nebo naopak, v rámci chybného úkonu. Rozmazání můžeme vnímat jako metaforu mlžení, manipulace, zastírání skutečného obrazu či schovávání (např. na základě studu, který je podle Wilsona (2003) jádrovým problémem všech závislostí). Aspekt manipulativního chování, které v podobě kontroly nahrazuje schopnost požádat okolí o pozornost, zmiňuje Mikota (1995, in Kalina, 2013): závislý člověk se tak chrání před odmítnutím. Nezáměrné rozmazání může být i projevem částečné ztráty kontroly nad artefaktem, chybným úkonem, obrázek je nefunkčně „ušpiněný“, „osahaný“. Křídý se dají rozmazat prsty a tento způsob tvorby může odkazovat k dětskému věku. Příkladem jsou prstové barvy určené pro nejmenší děti, o nichž Šicková-Fabrici (2016, s. 226) uvádí, že „... mají potenciál stimulovat odreagování napětí, mají relaxační kapacitu.“ Křídami není možné vytvořit tak tenkou linii jako s pastelkami, protože rychleji ubývají a jejich tloušťka se mění.

Pastelky oproti křídám dovolují větší kontrolu obrázku, jemnější linie a větší jasnost. Není možné je rozmazat a na vybarvení větší plochy je nutné vynaložit velké úsilí a jemnost v přítlaku, aby působila celistvě a nebyly vidět jednotlivé tahy. Artefakty nepůsobí zamlženě. Šicková-Fabrici (2016) řadí pastelky k tvrdým materiálům, jejichž výběr spojuje s pomalejší, systematickou prací s požadavky na trpělivost a strategické promyšlení, zároveň se sklony k agresivitě.

## Kompozice

Z hlediska kompozice si Loutkové divadlo přímo říká o **orámování**, od kterého se u jiných témat snažíme klienty odvést (zarámování může značit vytěsněný či problematický obsah, aktuálně nepřijatelný, nepřijatý či uzavřený). Většina obrázků odpovídá svým zpracováním a znázorněním typických znaků zadanému tématu. Rozeznáme v nich buď oponu po stranách a divadelní pódium nebo vyčleněný, ohraničený prostor loutkového divadla (viz obrázek 2).

Často se setkáváme s projekcí tělesnosti (Zachová, 2016), kdy opona, pódium a sufity připomínají nějaký z tělesných otvorů či orgánů, ať už se jedná o řadra (obrázek 2), střevo (obrázek 9), ústa nebo další. Můžeme uvažovat, proč autor tento tvar vyzdvihuje: jedná se o tělesné problémy? O připomínku tělesného utrpení, ublížení či zneužití? Nebo odkaz na některou z fází psychosexuálního vývoje, z nichž zvláště orální stadium bývá se závislostí spojované?

Velmi časté je použití centrální kompozice bez diagonál, a tedy pohybu, kdy postavy jsou umístěny na základní lince (či v mnoha případech nad ní, jak vidíme na obrázku 8 a 10). Časté je také členění prostoru do pásů (obrázek 4 a 7). Toto pojetí odkazuje k mladšímu školnímu věku.

Ve dvou případech je obrázek neprodyšně **rozdělený** na dvě části s protichůdnými charakteristikami, přičemž jedna je přijatelná, dobrá, a druhá nepřijatelná, špatná. To sledujeme na obrázku 3 a 15. U řady dalších obrázků zazněla během interpretace podobná slova. Jedná se o rozštěpení, dané neschopností klienta vnímat oba aspekty celku současně, tak jsou odděleny a znázorněny např. pomocí dvou postav. Rozštěpení vzniká jako raná zkušenost dětského věku, která zaručuje jedinci citovou vyrovnanost tím, že dva protichůdné aspekty světa udrží rozdělené (Mitchell & Blacková, 1999). Je to „ostrážité oddělení milujícího a milovaného dobrého prsu od nenáviděného a nenávidného špatného prsu“ (tamtéž, s. 116), které vzniká proto, aby dítě, pociťující vztek a frustraci a zároveň považující se za všemocné, nezničilo svými negativními prožitky dobrý objekt.

Čtvrtina obrázků obsahuje **nápisy či značky**, které jednoznačně oznamují, co chce autor sdělit. Konkrétně se zde jedná o nápisy „DRUGS“ (viz obrázek 2), „NAMOTANÁ“ (pravděpodobně název hry nebo loutkového divadla; viz obrázek 10),

o dopravní značku s významem „zákaz vjezdu všech vozidel“ (obrázek 15) a o několik nápisů v již zmíněném nepublikovaném artefaktu pojímajícím Loutkové divadlo jako počítačovou hru („HA“, „O-1“, „BACK (Zpět)“, „NEXT (Dál)“).

Pokud se tento nápis nebo značka na artefaktu objevila, měl autor vždy snahu všechno vysvětlit ve vzájemných souvislostech, nic neopomněl, všechno do sebe zapadalo. Jeho vysvětlení působilo logicky a uspořádaně, řekla bych až vyčerpávajícím dojmem. Oproti určité pokoře dalších respondentů vzhledem k otázkám terapeutek a pojmenování nezamýšlených témat, která díky nim vystávala, se mi tento postoj jevil jako výrazný. Autoři využili nápisů pro potvrzení své pravdy, a zablokovali tím možnost hledat jiná řešení. Svou suverenitou se snažili manipulovat.

Žádný z obrázků bych neoznačila jako chaotický či zcela nekompaktní, byť se v některých objevují nesrovnalosti vzhledem k výkladu autora. Většinu z nich hodnotím jako přehledné, některé i strukturované či režírované. Odráží to jako jednu z možných skutečností orientovanost autora ve vlastním životě, která je odpovídací vzhledem k faktu, že se všichni respondenti léčí (jak ve smyslu léčby závislosti, tak ve smyslu psychiatrické péče) a jsou vedeni a podporováni v práci se svými obtížemi.

### **Prostor**

**Prostor** v artefaktu a zobrazení **perspektivy** souvisí s psychickým prostorem člověka a jeho organizací. **Kulisy** dokreslují prostor a pomáhají jeho iluzivnímu ztvárnění, jak můžeme sledovat na obrázku 5. Pomocí perspektivy se v prostoru orientujeme. Zároveň jejím prostřednictvím nahlížíme na realitu: z podhledu (očima dítěte), z přímého pohledu či nadhledu (z ptačí perspektivy).

Zobrazí-li autor **horizont**, je si vědom svého směřování či vůbec možnosti někam směřovat. Horizontů bychom v artefaktech našli málo (např. na obrázku 4 nebo 16). Absenci horizontů si můžeme vyložit jako soustředění klientů na jejich stav tady a teď. V rámci léčby a jakési principiální oddělenosti komunity od světa (byť se do něj klienti v určitých fázích léčby postupně vrací) to považují za přirozené, v některých fázích léčby i žádoucí.

Prostor se svým členěním a soudržností může být nahlížen jako metafora osobnosti člověka: jeho uspořádání či chaotičnosti. Některé obrázky zobrazují plochu a mají jen jeden plán (obrázek 1). Mnoho jich alespoň náznakově s iluzí prostoru pracuje, i když chudě (obrázek 16). V mnoha případech je prostor obrázku nepropracovaný, prázdný (obrázek 9 a 10) nebo v něm nacházíme nesrovnalosti (obrázek 6). Téma k zamyšlení by v tomto případě mohlo být vnitřní uspořádání či organizovanost autora, životní směřování, představy o (blízké či vzdálené) budoucnosti, vědomí budoucích následků aktuálního jednání, zaměření na přítomnost či prvoplánové jednání, které může souviset s nedostatečnou seberegulací, již zmiňuje Vágnerová (2008).

### **Loutkové divadlo**

Celkem tři artefakty ze 17 zkoumaných zobrazují téma tak, že pokud by pozorovatel neznal téma, s největší pravděpodobností by loutkové divadlo nepoznal, nebo by jej identifikoval až při bližším zkoumání. U jednoho ze zmíněných artefaktů pojednal autor téma jako počítačovou hru (tento artefakt není možné zveřejnit vzhledem k nezletilosti klienta, jehož souhlas s účastí ve výzkumu byl tedy nedostatečný), další neobsahuje žádné jasné znaky loutkového divadla, jakými je pódium, opona, sufity či vodící mechanismus loutek (obrázek 1), a jeden z nich pak sice takové znaky obsahuje, ale nemusí být na první pohled zcela zřejmé (obrázek 4).

Otázka, která se v obecné rovině nabízí u obrázků Loutkového divadla, na nichž by pozorovatel loutkové divadlo nepoznal, může znít, jak moc dokáže autor rozlišit svět skutečný a svět fikční, jak jasné jsou jeho hranice, jak moc se v nich orientuje. Nabízí se možnost přirovnání závislostního chování k virtuální realitě – paralelnímu světu, v němž člověk neřeší své reálné fungování (bydlení, vztahy, zaměstnání, finance atd.), ale pouze uspokojení své touhy po droze. V případě loutek bez zobrazeného mechanismu (obrázek 1) lze pokládat podobné otázky včetně autorova uvědomění si závislosti.

## Hlediště

Zobrazení prostoru hlediště je raritou a ve zkoumané skupině má podobu výhradně prázdných sedadel bez diváků, jak je vidět na obrázku 11 a 12. Přítomnost či evidentní nepřítomnost diváků lze spojit s pozorností a péčí, které se člověku dostalo, nebo naopak nedostalo. Důležitá je správná míra. Někteří respondenti pocházejí z velmi nestabilních rodinných poměrů, výjimkou není ústavní péče v dětství. Spojitost s mírou péče je jednoznačně možná.

## Figury

V žádném obrázku (jistě i vlivem metodického vedení) nechybí **postavy**. Jejich počet se pohybuje od jedné do tří. Jedna postava vede pravděpodobně monolog, či dialog s obecnstvem (které bychom z logiky věci očekávali). Přesto toto pojetí působí jako plakát. Dvě či tři postavy jsou již schopny vést rozhovor, nicméně je těžké vůbec odhadnout, jaké mají mezi sebou **vztahy**, protože na většině obrázků nejsou patrné. Postavy jsou většinou zobrazeny čelem k divákovi (a bokem k sobě), čímž je jejich **komunikace** velmi náročná. Nabízí se téma komunikace a vztahů v původních rodinách respondentů, jelikož lze v souladu s Klimešem (2005) předpokládat nemocný celý systém původní rodiny, a nikoliv závislého respondenta jako izolované jednotky.

**Protagonisté loutkové hry** jsou velmi často lidské bytosti – konkrétní lidé, kteří byli podstatní v životech klientů (obrázek 7). Dále se objevují pohádkové a kouzelné postavy, např. šašek, princezna, Karkulka, baletka, anděl nebo čert, což koresponduje s pojetím loutkového divadla jakožto s uměním pro děti. Autor taktéž použitím určitého typu znázornil charakteristiky postav (obrázek 8). Objem figur nebývá většinou naznačen, chybí jim stíny. Často proto vzhledem k nepropracovanosti působí plošně, jako by byly vystřižené z papíru. Otázky, které se zde nabízejí, je schopnost vztahovat se k reálným osobám, nikoli si udržovat vlastní „ploché“ představy o nich. Ve hře je opět nezralost, označená Vágnerovou (2008) za jednu z charakteristik závislých osob.

**Proporčnost** původně zamýšlených dospělých postav je často dětská (obrázky 1, 2, 3, 4, 6, 7). Autor sám sebe pravděpodobně vnímá jako dítě nebo situaci nahlíží dětským, nezralým pohledem. Taktéž může výjev odkazovat k situaci z dětství.

Způsob, jakým jsou postavy či loutky ztvárněné, je různý. Některé vypadají realisticky či mají k realistickému ztvárnění blíž díky tvarování (obrázky 8, 11, 12, 16), jiné jako by byly sestavené z jednotlivých částí (obrázky 1 a 4), a odkazovaly tak na předškolní věk a nezralost autora.

**V tělesném schématu** postav lze sledovat chybějící části. V největším zastoupení jsou to chodidla, následují prsty na ruce či celé dlaně s prsty, ústa a nos. Některé části těla bývají i skryté – např. ruce v kapsách či neoddělené prsty tam, kde je podle délky ruky tušíme. Případně by se mohlo jednat o zaťaté pěsti (obrázek 4). Na určité části těla bývá také upozorňováno pomocí barev, ať už se jedná o vynechání barvy nebo o použití jiné barvy (obrázek 7). To se týká obličeje, krku a méně často rukou. Na některých obrázcích se objevuje velká hlava, která proporčně připomíná novorozence nebo působí komickým, nerealistickým dojmem (obrázek 1). Dolní končetiny loutek často nemají kontakt se zemí, vznášejí se (obvykle na jedné vzdušné základní lince), jak je vidět na obrázku 2 a 12.

Téma těla považuji vzhledem k množství chybných úkonů za zásadní. Mohli bychom se zamýšlet nad vlastním prožíváním těla klientů. Může být ovlivněno fyzickým bitím či dokonce týráním, taktéž braním drog, kdy jeho potřeby šly stranou, a zdravotními následky užívání, negativním sebehodnocením a sebeobrazem. Do léčby v TK vstupují klienti obvykle vyhublí. Během léčby, kdy pravidelně jedí a dbají více na životosprávu, přiberou na váze, což pro ně ale není vždy vítanou změnou. Mezi jejich diagnózami se objevují poruchy příjmu potravy. I toto mohou být důvody, proč se tolik chybných úkonů týká právě těla.

Každá část těla nese svou specifickou symboliku. V případě **nohou**, které se nedotýkají země (nebo „useknutých“ nohou, jak je vidíme na obrázku 7), je možné uvažovat o kontaktu s realitou, o opoře či zakotvení – byl kontakt s realitou možný a bezpečný? Dostávalo se člověku opory, nebo ji sám musel poskytovat? Poskytla mu původní rodina zakotvení, nebo mu chybělo a stále chybí? Becker (2002) spojuje

nohy mj. s vůlí a zmocněním se něčeho, bosé nohy pak s pokorou a záměrnou chudobou.

**Ruce** mohou vyjadřovat schopnost či možnost jednat, vztahovat se k okolí. Dalšího okruhu významů pak dosahují v kontextu loutkového divadla a témat, která přináší – především manipulace. Podle Beckera (2002) souvisí ruce s mocí, přátelskou otevřeností, smířením, pomocí či komunikací (řeč prstů v různých kulturách či prstová abeceda).

**Oči** postav jsou většinou znázorněny jako prázdné nebo jednou barvou vyplněné kruhy redukované na duhovku (obrázky 5, 7, 8 nebo 10). V menším počtu případů je autor zobrazí způsobem, který by více naznačoval reálnou podobu – například v zešikmeném tvaru (obrázek 4), společně s bělmem i zornicemi (obrázek 6) apod. Oči jsou další částí tělesného schématu, která na sebe poutá pozornost. Oči nám zprostředkovávají distanční kontakt. Velké oči lze spojovat s intenzivním vnímáním či citlivostí, menší oči s kontrolou. Velikost zorniček znaznačuje, je-li situace člověku příjemná, nebo ne. Vliv zde má i světlo nebo požití drog. Velké zorničky značí stres a nedostatek světla, taktéž jsou důsledkem požití většiny drog. Interpretačně je možné oči využít k otázkám, co zásadního viděly nebo neviděly, a taktéž pracovat se souvislostí „trnkových (slepých)“ očí a viny. Becker (2002) jako další souvislosti uvádí vědomí, vnímání nebo boží vševědoucnost. Slepotu podobně jako jednookost označuje jednak za omezení, ale zároveň za schopnost zvláštního druhu síly.

### **Loutky**

Většina loutek na jevišti je ovládána shora a jedná se o marionety s nitěmi, jedna z nich je pouze na drátě bez nití. Jednou se objevuje manekýn ovládaný špejlí zezadu a dvakrát spodová tyčová loutka. Marionety jsou zobrazeny na více než třech čtvrtinách obrázků.

Znaky **loutky** mohou být různé. Nejčastěji se jedná o zobrazení nití či vahadla nebo jiného mechanismu, jako je tyč vedoucí zespodu. V drtivé většině díky tomu vypadá loutka na obrázcích skutečně jako loutka. Jindy však loutce chybí typické znaky a nelze poznat, že se jedná o loutku (obrázek 1). Na jednom obrázku jsou



„neloutky“ – postavy, které byly označeny za svobodné a nikým neovládané (obrázek 15). Zachová (2016, s. 84) v souvislosti s tímto typem loutek zmiňuje „utržení ze řetězu“, tedy divokost, nezodpovědné nakládání se (znovu)nabytou svobodou po spoutání či neschopnost korigovat své jednání, která by v kontextu závislosti pravděpodobně znamenala recidivu. V obecné rovině se tato možnost nabízí, avšak v případě obrázku 15 se domnívám, že se jedná spíše o souvislost se štěpením.

Marionety, vedené shora, mají často silné, dobře viditelné **nitě**, jak to dokládají např. obrázky 2, 5, 6, 7 či 8. Různá je pak možnost ovládní jednotlivých částí těla: některé loutky mají ovládané pouze nohy (obrázek 9), jiné naopak i lokty a kolena (obrázek 6). Čím více nití k tělu loutky vede, tím více možností pohybu má (Zeman, 2022). Tlusté nitě pak zdůrazňují závislost (Zeman, 2022). Barvy provázků nám mohou napovědět více o tom, jak loutka vnímá vedení – u světle modrých provázků je možné uvažovat jako o dobré vůli či nadějném směřování (obrázek 6).

Pozice loutkovodiče vůči loutce, daná konstrukčním typem loutky, může vypovídat i o tom, v čem se autor cítil ovlivňován, z jakého směru cítil kontrolu, manipulaci či vedení, jaké jsou konkrétní manipulativní vzorce a závislostní scénáře. Stál mu někdo za zády, aniž by mu viděl do tváře? Vedl jeho konání či kroky? Dostal ho tam, kde ho potřeboval mít? Pohyboval s ním, jak se mu zachtělo?

### **Loutkovodič**

Je-li zobrazen **vodič**, je možné s ním pracovat jako s další zobrazenou postavou v souladu s pohledem Richtera (2018), že jeho viditelná přítomnost vytváří další plán, který by měl být významově zdůvodněný. Z celkového počtu artefaktů je pouze na dvou (obrázek 2 a 12) zobrazeno, kdo loutky vodí. Mnoho klientů jej však pojmenovalo či uvedlo jeho vlastnosti.

Loutky a způsob jejich vedení, vztahy mezi nimi a příběh stejně jako přítomnost vodiče či povědomí o něm, které téměř každý z klientů měl, je možné interpretačně využít v otázkách manipulace, k objasnění manipulačních tendencí klienta, slabého místa všech zúčastněných, které manipulaci umožňuje, a především odhalení hlubších důvodů závislosti, které jsou pravděpodobně dány interakcemi v původní rodině. Nabízí se zde také téma míry péče: byla přehnaná a úzkostná,

dostatečná a „na míru“ potřebám člověka, nebo nedostatečná, způsobující zanedbání či dokonce zneužívání a trauma? Jak se zacházelo s emocemi, svobodně, manipulovaně (byly v něčí režii?) nebo se nebraly v potaz? Mohly být vyslovené? Měly emoce jednoho z členů převahu a tahaly právě ony za šňůrky v životě rodiny? Téma také může být provázáno s náboženskými otázkami a vírou v (jakéhokoliv) Boha, svěřením se do jeho rukou (a tím pádem úlevy od břemene) a může se objasnit i závislost na někom či něčem v pozitivním smyslu ochrany a dobré péče.

### **Příběh**

**Příběh** či loutková hra, která se na jevišti hraje, má pro klienta pravděpodobně velkou důležitost. Téměř všichni autoři zobrazili situaci ze svého života (obrázek 16 a další), jiní použili postavy pohádkové (obrázek 11) či obecně známé, evokující určité vlastnosti, jako je např. čert, anděl, baletka a další. Předpokládejme, že si respondenti v Loutkovém divadle dovolí zobrazení méně kontrolované než u jiných témat, protože z logiky věci nabízí a zaručuje určitý odstup. Na divadle je totiž možné všechno a příběh je „jen jako“, takže nás jako diváky nemůže přímo ohrozit. Vezměme v úvahu i jistou formu orámování, která sem z povahy tématu patří (ačkoliv ne každý autor obrázek takto pojme), a které důležitost příběhu či výjevu potvrzuje. S tímto vědomím je vhodné k artefaktům a příběhům v nich přistupovat.

## 8.2. Komentované artefakty

Pro názornou ilustraci vybraných znaků, které jsem v minulé podkapitole vybrala jako charakteristické pro tvorbu zkoumané skupiny, uvádím nyní 11 komentovaných artefaktů dospělých klientů. Jejich autory jsou muži, bezdětné ženy i ženy – matky (muži – otcové v době konání výzkumu v komunitě nepobývali). Pokud v textu není zmíněno, kolikátou léčbu respondenti podstupují, jedná se o jejich první léčbu.

**Obrázek 1: Dalibor, 25 let**

**Obrázek 1**



Autor, léčící se ze závislosti na pervitinu a dalších návykových látkách, se v době výzkumu léčil celkem počtvrté. Použil křídly, jejichž malý počet tahů rozmazal. Působil ospale, zpomaleně mluvil a pravděpodobně neměl (či obecně nemá) energii, taktéž k obrázku téměř nic neřekl – možná něco skrýval, nebo je to pro něj samotného v mlze a není schopen reflexe.

Na identifikačním místě je on sám, druhá postava je žena, která ho podvedla. Autor se nevyjádřil k hypotéze v podobě jeho vlastní emoce smutku, což by mohlo souviset s tyrkysovými obdélníky za hlavami a neschopností nahlédnout vlastní emoce. Hnědé mantinely mohou symbolizovat hranice, které mu opakovaně opuštěná léčba poskytovala. Světle zelená barva spolu s postavením na základní linku a dětskými proporcemi postav odkazuje k nezralému, dětskému emočnímu prožívání.

Obrázek nabízí také téma spánku a regresivního úniku z problémů. Jednak v podobě barvy spící Šípkové Růženky, dále pak podobností obdélníkových objektů s polštáři pod hlavami postav.

**Obrázek 2: Patrik, 20 let**

**Obrázek 2**



Patrik byl závislý na pervitinu. Loutkou je on sám. Ohraničení divadelního a skutečného světa je neprostupné, jako by bylo pod elektrickým napětím, a žlutá a černá barva signalizují jeho nebezpečnost. Autor reflektoval, že nechtěl převzít zodpovědnost.

Na příběh a původ závislosti můžeme usuzovat z pubertální černo-červené kombinace nápisu „DRUGS“, který může být reakcí na autoritu, od níž se postava oddaluje (hnědá podlaha). Nápis navíc působí jako „náplast“ na místě, kde by obrys mateřského prsu, který scéna má, končil bradavkou. Přímo se tedy nabízí otázka náhradního uspokojení původně dětské potřeby blízkosti, bezpečí, tepla a dostatku stravy, symbolizovaná matčiným prsem. Dalším možným tématem je příliš mnoho péče ze strany pečujících osob či způsob nakládání respondenta s emocemi (v podobě masek různých výrazů).

**Obrázek 3: Jindřiška, 34 let**

**Obrázek 3**



Autorka měla v komunitě dítě a léčila se ze závislosti na pervitinu. K obrázku uvedla, že anděl je její dobrou stránkou a čert špatnou, postavy spolu nerozmlouvají ani pro komunikaci nic nedělají (mají ruce v kapsách) a jako loutky zůstávají pořád stejné. Líbí se jí víc dobrá stránka a „napravuje se“.

Autorka má jistě dobrou vůli žít „správně“ (můžeme soudit podle světle modrého pozadí i křídél), ale položme si otázku, jestli bude tento život skutečně prožitý, nebo jen manipulativně předváděný, s odstupem hraný (s odkazem na bílou barvu anděla).

Na identifikačním místě je čert ženského pohlaví v pubertálních barvách – pravděpodobně vytěsněná část duševního života autorky, s níž je zatím bez spojení, možná by ji nejraději odřízla, jak tomu nasvědčují zuby dělicí čáry. Rozdělení obrázku je možné považovat za výraz obranného mechanismu štěpení.

Absolutní platnost schématu v očích autorky může potvrzovat skutečnost, že postavy jsou biblické. Posiluje to ještě více její pasivitu (ruce v kapsách)?

#### **Obrázek 4: Autor: Daniel, 20 let**

**Obrázek 4**



Daniel, závislý na pervitinu, uvedl, že na obrázku je on a za ním domek, v němž přespává, protože je v poslední fázi léčby a připravuje se na odchod z komunity.

Výjev může připomínat scénu z Perníkové chaloupky, která pracuje s tématem orality a závislosti. Chaloupka se však zdá být v plamenech a postava také. Užití marionety na drátě s ovládanou hlavou působí dojmem, že je postava oběšená (i vzhledem k bledému obličejí), což může být potvrzeno i výčtem obtíží klientů.

Ukazuje nám autor hlubší důvody svých obtíží, kdy potřeboval uniknout z nepříjemně nastavených pravidel či z konstelace v původní rodině k sebestrukci? Je to jeho vnitřní žár, který ho hnál? Naučil se s ním během léčby pracovat a chladit ho sebereflexí (modrým oblečením)?

**Obrázek 5: Justýna, 23 let**

**Obrázek 5**



Justýna, taktéž závislá na pervitinu, jako jedna z mála vystavěla prostor (je si tedy vědoma i svého životního prostoru?), zobrazila kulisy a postavy neumístila na základní linku. Výrazně působí světle zelená barva kulis, která spolu s oranžovou může odkazovat na dětskost postavy lišky – to je sama autorka. „Kámoš“ medvěd je

její otec (v potvrzující hnědé barvě) a částečně transparentní králík je matka, která je tam dle slov respondentky náhodou, protože zbylo místo. Zvířátka nevědí, co podniknou – „něco by se našlo“, uvedla autorka. Mohla vést bezradnost či nuda v jejím životě k užívání drog (zvířátka mají výrazné oči)? Vzhledem k chybějícím ústům se nabízí otázka komunikace v původní rodině, ale i poruch příjmu potravy, která je pro autorku aktuální. Dalším tématem je role matky a otázka autority, když „medvěd je kámoš“. Zvířátka působí, jako by neměla věk, tudíž nemůžeme určit, je-li některé starší, a má-li tedy jinou roli než ostatní. Na věk (v tomto případě dvojí) a téma matky však může odkazovat kombinace fialové a zelené barvy na kulisách. Zobrazení z nahledu či ptačí perspektivy může poukazovat na kapacity autorky situaci nahlédnout a pracovat s ní či nad potřebu kontroly (mít navrch).

**Obrázek 6: Helena, 36 let**

**Obrázek 6**





Respondentka se v době výzkumu léčila potřetí. Byla závislá na pervitinu a dalších návykových látkách a v komunitě pobývala se svým dítětem. Po dlouhém váhání ztvárnila sebe v podobě panáčka tancujícího „jak chce loutkář, dejme tomu spokojeného, veselého, ve skutečnosti smutného“, který bez provázku nemůže bezpečně tančit (a být se svými dětmi). Chce diváky, ale musí něco předvádět, což už ho nebaví.

Marioneta má nadprůměrně velké množství provázků, což jí dovoluje různé pohyby s větší precizností. I vzhledem ke sloům Heleny se nabízí otázka ochranného aspektu loutkovodiče, kterou by podpořilo i znázornění nití světle modrou barvou dobré vůle a naděje.

Proporce panáčka budí otázky problémů, „těžké hlavy“. Geometrické formy a dojem použití pravítka může souviset s potřebou organizace. Postava jako by stála na kře, jejíž tvar nekoresponduje s oponou, což vytváří dojem neuspořádaného prostoru jako paralely vnitřního prostoru autorky. Barvy jsou světlé, tedy odkazující k emočně nízkému věku (především světle zelená a oranžová).

### Obrázek 7: Vendula, 37 let

Obrázek 7



Vendela nazvala obrázek „Já a mí skvělí chlapi“. Léčila se popáté, byla závislá na heroinu a patří do skupiny klientek – matek. Zobrazila sebe (vlevo) a své dva ex partnery: ten uprostřed ji bil, ten vpravo je ve vězení za vraždu. Později připustila, že by se mohlo jednat i o její dvě děti, které dala k adopci.

Zmínila téma odsouzení (každá z postav by měla být za něco odsouzená) a odevzdání – postava představující autorku nemá kam jít, ale zároveň nechce zůstat. Na obrázku sledujeme signální použití růžové barvy v obličeji (jako by se hlava vařila, byla natlakovaná nebo nemocná) a na rukou, absenci nohou od kotníků dolů a vynechanou bílou barvu u částí těla. Souvislost můžeme spatřovat v domácím násilí nebo zdravotních problémech daných dlouhodobým užíváním drog, nohy mohou směřovat k chybějícímu zakořenění či opoře, krk ke komunikaci svých potřeb, k propojení racionální složky a emočního prožívání.

Z hlediska proporcí by na obrázku byly tři děti včetně autorky, což potvrzuje i pásové zobrazení, poloha postav na základní lince a použití světle zelené barvy. Zatímco ona se zdá jako bezmocná (kvůli vynechané barvě na pažích), oni mají svaly a mohli (měli?) by ji bránit. Je pravděpodobné, že se vzhledem k popisovaným zážitkům podobná situace odehrála. Vahadla a ovládací mechanismus loutek jako by padal svou hmotností na loutky a věznil je. Metaforicky lze uvažovat o tíze a náročnosti života a svobodného rozhodování, když člověk postrádá vedení (dané pevným rodinným zázemím, vírou apod.).

### **Obrázek 8: Andrea, 18 let**

Andrea byla závislá na heroinu a dalších drogách. Artefakt zobrazuje ji samotnou v podobě baletky a jejího ex partnera, bývalého člena těžké komunity vyloučeného kvůli týrání zvířat. Příběh postav by dopadl špatně, ve skutečnosti autorka odmítá kontakt s ním. Baletka evokuje jemnost, křehkost či nedospělost. Čert naopak vzpouru a vymezení. Komunikace probíhá z jeho strany, soudě podle pozice těla. Baletka se na něj nedívá, možná ho gestem ruky posílá pryč nebo se hlásí o slovo. Vzhledem k pozici čerta na identifikační polovině můžeme uvažovat o přijetí či prožití vývojové fáze puberty a jejím odrazu v autorčině životním příběhu.

**Obrázek 8**



Loutky mají ovládané pouze ruce, což může vést k otázkám ohledně prosazování jejich moci („svázané ruce“) či vztahování se (k sobě). Zaměřit se ale můžeme i na neovládané nohy a otázku stability (zatímco čert je spojen se základní linkou velkou plochou, baletka stojí jen na špičkách). Jako pozitivní bych hodnotila použití 4 dominujících barev, které se doplňují (modrá, žlutá, červená a zelená), což nasvědčuje jistému stupni vyváženosti osobnosti autorky.

**Obrázek 9: Beáta, 27 let**

Autorka byla závislá na pervitinu, v komunitě má dítě. Na obrázku je ona sama v roli loutky a za provázky tahá její bývalý partner. Přála by si sama tahat za provázky, ale po 6 letech ve vztahu si nevěří. Sama sebe vidí jako šaška – nerada ukazuje, že je jí zle, tak hraje, že je v pohodě.

Loutka má podle slov autorky volné ruce, ovládané jsou pouze nohy. Přesto ale obrázek působí, jako by nitky ovládaly zároveň nohy i ruce. Mohli bychom se ptát, jakou míru ovládnutí (ať od ex partnera či z původní rodiny) autorka reflektuje.

Obrázek 9



Postavička obsahuje několik drobných barevných detailů: fialové duhovky (vidí svět očima matky?), oranžové koutky úst, které jako by upevňovaly nepřirozený úsměv (v souladu se slovy autorky o přetvářce, možná se musela přetvařovat již v dětství nebo to byl jediný způsob, kterým mohla komunikovat). Zeleno-žlutý knoflík či spona pásku (je zhruba v místě pupku) může upozorňovat na vazbu na matku, a to i vzhledem k oranžovo-fialové kombinaci barev. Taktéž se nabízí hypotéza sexuálního zneužívání (musela autorka podstupovat to, co vzhledem ke své roli prožívá matka?).

Ruce mají zakrnělé prsty, navíc pravá ruka má jen čtyři. Můžeme to vnímat jako dvojí upozornění na tuto část těla, potenciálně symbolizující moc (bezmoc), vztahování se či komunikaci. Pokud autorka nepoužila pro zobrazení bot perspektivní zkratku, nemá loutka nohy celé či dostatečně velké – buďto se jedná o malé nožky připomínající kopýtko, nebo mohou působit jako useknuté. V každém případě nemají kontakt se zemí, kořeny, podporou. Chybnými úkony na nohou a rukou je upozorněno na tyto části, k nimž zároveň vedou nitky, které je provazují. Možná tak autorka sčítá své rány. Byla manipulována, svazována ve své svobodné vůli od dětství? Mohla se zdravě vyvinout, nebo jí zůstaly jen pahýlky?

**Obrázek 10: Linda, 31 let**

**Obrázek 10**



Linda byla závislá na pervitinu a v komunitě pobývá se svým dítětem, Zobrazená princezna je autorka, postava vlevo její syn (klaun) a uprostřed bývalý partner, otec dítěte – šašek, pro kterého neviděla prince, jehož je šašek lacinou napodobeninou a jemuž by uvěřila, „že tráva je modrá“. Autorka suverénně vysvětlila význam každého symbolu i kulis – pozorovatel tak získal dojem, že vše je

jasné. Princezna je „namotaná“, tedy ovlivněná, nalákaná. Za hlavní téma označila Linda destruktivní vztah ženy a muže a opomíjení dítěte. Z jejího popisu ale vyplývá, že syn by byl princem. Vztahuje se tedy podobně ke všem osobám mužského pohlaví (vzhledem k hnědým obrysům obou loutek)? Jedná se o rodinný vzorec? Obrázek působí energicky, jako rychle a s vervou namalovaný (některé tvary nejsou dokončené, zůstaly neuzavřené), jako by toho autorka chtěla sdělit mnoho najednou a záleželo jí na tom, aby to stihla. Použitá i prosvítající bílá barva vede k otázkám ohledně manipulativnosti a dominance autorky, kterou prokazovala např. snahou vše vysvětlit.

**Obrázek 11: Tamara, 29 let**

**Obrázek 11**



Klientka, která byla závislá na pervitinu, se v době výzkumu léčila podruhé a komunitě měla dítě. Zobrazila scénu z pohádky Červená Karkulka, kdy Karkulka je ona sama a vlk její bývalý partner. V podání Tamary musí Karkulka vlka, který již snědl babičku, rozpárat, aby nesnědl také Karkulku. Karkulka, která má podle slov

autorky prázdný košíček, se tedy musí postavit negativnímu mužskému aspektu sama namísto myslivce. Nabízí se, i vzhledem k použité hnědé barvě, otázka mužské autority a její absence, z níž vychází i nutnost zvládat náročné situace bez zdrojů. Karkulky oblečení (boty na podpatku, plášť i blond vlasy) působí vyzývavě a vlk má oproti ní nápadnou převahu – má autorka předčasné sexuální zkušenosti?

### 8.3. Kazuistika I: Běla, 23 let

Běla je hovorná dívka ve sportovním oblečení, která i díky krátkému sestřihu vlasů působí spíše jako chlapec. Těší se, že brzy dostane k dispozici mobil, který teď nemůže používat. V komunitě je krátce. Absolvuje svou 2. léčbu a léčí se ze závislosti na pervitinu a kokainu. Obě tyto drogy mají stimulační (povzbuzující) účinek projevující se zrychlením tepové frekvence a metabolismu, zároveň ale působí anorekticky. Uživatel těchto drog je bdělejší, výkonnější, jeho pozornost je zvýšená.

Obrázek 12



Běla začala malovat ihned, použila pastelky na KTC a křídly na obrázek. O obrázku řekla, že postavy jsou její matka a otec. Později však upřesnila, že ženou je ona a mužem její bývalý partner Tadeáš. K obrázku uvedla: „Loutkář provádí loutkové divadlo. Červené opony, prázdné sedačky. Divadlo hraje asi na zkoušku, není to žádná konkrétní hra. Muž a žena, loutky nepropracované, nahrubo, zkušební, učí se hrát. Připomíná mi to mé vztahy, konflikty a hádky, scény s Tadeášem. Vedl nás perník, loutkář jsou drogy. Má nás v hrsti, kvůli tomu je tam láska a nenávisť zároveň. Muž běduje a rozčiluje se, je to před bouří. Svaly ukazují jeho moc. Muž je zády, žena



otočená předem, drží se za hrudník a ukazuje bolest. Loutkář je psycho-panenka. Je zataženo – přehrazuje vidět, co je za tím, není se čeho chytit. Vztahové problémy jsou jako v mlze – nevím, jestli to skutečně bylo tak hrozné, není to konkrétní. Když jsem byla malá, rodiče se hádali. Mohli by to být oni. Tak bych to mohla být já a brácha – prosila jsem ho, aby mě měl rád, ale dával ruce pryč. Loutkář je miminko, byla jsem na potratu, chtěla jsem si miminko nechat, ale Tadeáš ne, dával ruce pryč.“

Z realistického výtvarného projevu Běly je patrné výtvarné nadání či poučení: ke ztvárnění loutkáře použila perspektivní zkratku, obličej je popracovaný. V příběhu tímto loutkáři přiznala roli. Působí tajemně („je zataženo“), ruce nejsou napojeny na jeho tělo a jakoby levitují, má kolem sebe světlou auru. Je loutkář manipulující osobou vytvářející záměrně nejasnosti, jichž pak využívá pro svou hru? Mohla i Běla jako dítě manipulovat svými rodiči? Je infantilita, nevinnost (jejím, či obecně rodinným) prostředkem manipulace s ostatními?

Běla ztvárnila i prostor hledišť a díky stínování vytvořila iluzi prostorovosti. Loutky jsou ztvárněné taktéž realisticky jako pouhá (dřevěná?) těla bez oblečení. Jedná se o shora ovládané marionety bez vahadla (nitě jsou spojené přímo s prsty vodiče). Jsou téměř bez šatů, jejich loutkovost je přiznaná. Odráží to pohled na člověka jako na pouhou loutku v rukách vodiče, oddanou, závislou? Nebo je člověk jen redukováným schématem zbaveným lidskosti, s nimž není možné mít opravdový vztah?

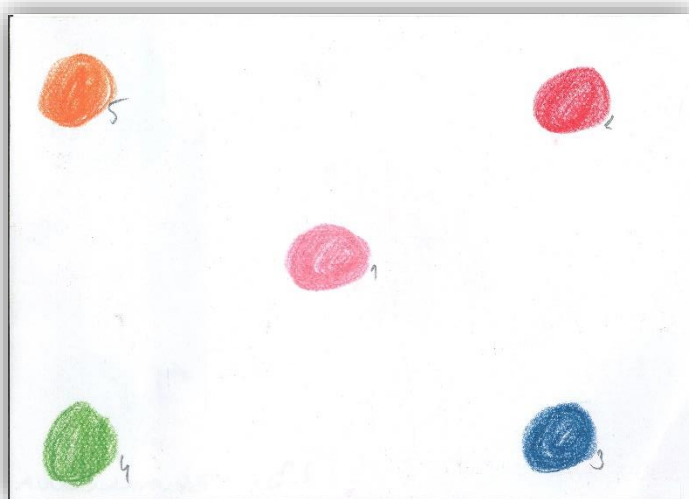
Nepřečteme výrazy tváře, loutky spolu mluví gesty. Přesto rozeznáme vpravo ženu (díky sukni) a vlevo muže (avšak nepoznáme už, jestli je k divákům zády, nebo otočený tváří). Loutky se pohybují mírně nad zemí, nemají s ní kontakt. Chybí jim tedy pravděpodobně opora v realitě či rodinné zázemí. Nitě jsou silné – je zde zdůrazněna silná závislost. Proporčnost loutek odkazuje k dětskému věku, kde tedy lze předpokládat kořeny konfliktu či souvislosti s ním.

Z černého pozadí artefaktu vystupuje bleděmodré pole. Černá barva odkazuje k pubertálnímu věku, ke schopnosti říct ne a vymezit hranice. Obrázku dodává hloubku. Je toto jasné „ne“ pokračování příběhu manipulace a závislosti na drogách? Bledě modrá barva může znamenat dobrou vůli (lásku, podporu, náklonnost), kterou autorka žádala od bratra i od bývalého partnera. Na několika

místech prosvítá bílá barva. Je tou nejasnou mlhou, kterou autorka zmiňuje? Jasnost je manipulaci na překážku, manipulátor potřebuje mít navrch, nebýt citově angažovaný. Světle modrá barva, opět s prostoupenou bílou, může znamenat i potřebu odstupu, ale zároveň tendenci k idealizaci – možná z důvodu předpokladu dobré vůle, kterou v případě rodičů dítě automaticky očekává. Loutky i loutkář mají stejnou barvu – barvu lidského těla, které bychom zřejmě dosáhli smícháním růžové, oranžové a bílé. U loutkáře nás nepřekvapí, u loutek bychom mohli uvažovat nad skrytým sdělením, že ony i on jsou stejného rodu, ze stejné hmoty (rodiny?).

Opona je růžová, tedy složená z červené a již několikrát zmíněné bílé barvy. Růžová je barva regresivního spánku Šípkové Růženky, infantilility, naivity či symptomu. Je tedy dalším odkazem k dětskému věku. Skutečnost, že je tento okruh témat aktuální, dokládá i KTC (obrázek 13) s růžovou barvou uprostřed, navíc s číslem 1. Spolu s levou stranou vytvářejí světlejší, a tím méně zralou část schématu, nejspíše ukazující dětské reakce protějšku. Identifikační strana, charakterizovaná tmavšími barvami, může vypovídat o tendencích autorky k rychlým, energickým řešením, ale zároveň o schopnosti reflexe a koncentrace. Tento poznatek podporuje slova autorky o potratu.

**Obrázek 13**



Sedadla v počtu 11 stejně jako horní část divadla jsou hnědé, odkazující k pravidlům, řádu či mužské autoritě. Proč je ale hlediště neobsazené? Chybí Běle v životě autorita, ke které by se mohla vztahovat, a zároveň, kdyby to divadlo viděla, zastavila by ho? Manipulátorovi se lépe daří bez diváků. Možná související téma

pozornosti může mít podobu její velké míry (autorka by si přála, aby jí pozornost nikdo nevěnoval, a proto v hledišti nikdo nesedí), nebo naopak míry nedostatečné (v tom případě by se jednalo o zobrazení hlediště, které má být obsazené, ale bohužel není).

Symbolice čísla 11 se věnuje Riedel (2002, s. 168): „Číslo jedenáct (...) překračuje počet přikázání Desatera, v křesťanském symbolickém myšlení jde někdy i za číslo hříchu. Jako nedělitelné prvočíslo často představuje neřešitelný konflikt.“ Vzhledem ke zmíněnému potratu by se mohlo jednat i o vyjádření postoje autorky k tomu, že tuto situaci musela vyřešit „zabitím“, tedy porušením prvního přikázání, hříchem, protože jinak konflikt nebylo možné vyřešit.

Ze slov autorky je patrné, že netrvá na jediné variantě výkladu a uvědomuje si, že možností může být více. Patrně má kapacity reflektovat i to, že se v jejím životě vztahové vzorce opakují. Můžeme se tedy domnívat, že se jedná o ztvárnění vztahových modelů z původní rodiny autorky, které aplikuje i ona ve svém dospělém životě a zaznamenala je jako problém právě v tématu potratu.

#### **8.4. Kazuistika II: Nikola, 23 let**

Nikola se v době výzkumu léčila podruhé. O první léčbu se pokusila v psychiatrické nemocnici, při druhé pak z psychiatrické nemocnice pokračovala do terapeutické komunity. Byla závislá na pervitinu, tedy na droze se stimulačními účinky navozujícími aktivitu. Působila na mě věčně a optimisticky. Měla oblečené sportovní oblečení a její vlasy byly krátkého sestřihu, měla hlubší hlas.

Od Nikoly jsem získala dva obrázky, protože první obrázek (číslo 14) dostala za úkol přepracovat z důvodu chybějících obličejů a příliš široké opony, která podle jejích slov „skrývá to, co nechceme ukázat“. Byla jsem s ní tedy v kontaktu nejen během výzkumného šetření, ale i o několik měsíců později, když jsem jí potřebovala položit otázky k druhému obrázku (číslo 15). Tato naše následná komunikace probíhala e-mailem, kdy jsem jí požádala o odpověď psanou formou. Jelikož se neozvala, nabídla jsem jí po několika dnech možnost telefonického hovoru, s níž souhlasila. Zároveň mi napsala, že se předtím neozvala proto, že řešila nové zaměstnání a neměla čas, což pořád trvá, a proto možnost zavolat si uvítala. Vnímala jsem, že dokáže jasně vyjádřit, co potřebuje. Zároveň byla dostupná v dohodnutý čas hovoru a obrázek měla před sebou, aniž jsem jí o to předem žádala. Nikola mi v rozhovoru řekla, že regulérně dokončila léčbu v terapeutické komunitě a dohodla si doléčovací program, že momentálně využívá bydlení v rámci neziskové organizace a právě jí uplynula zkušební doba v dobře placené práci, kde je spokojená.

Obrázek 14



Obrázek 15



Druhý obrázek namalovala Nikola křídami. Možnosti rozmazat je využila pouze na některých objektech – obrázek působí dojmem, že si svůj díl povinností poctivě „odpracovala“, vymalovala jej do posledního detailu. Malovala jej prý s chutí a bez přemýšlení, hned se pustila do práce, přišlo to samo, poslouchala při tom hudbu. Obrázek znázorňuje autorku samotnou, již představují dvě postavy: postava v pravé části obrázku a postava ve žluté mikině v levé části obrázku. Nikola je na obrázku dvakrát, „protože je to Loutkové divadlo“. Třetí postavou (v levé části s blond vlasy) je někdo, kdo autorku učiní šťastnou.

Rozhrnutá opona vydala tajemství v podobě temné strany příběhu, která je od té světlé odštěpená. Vpravo je loutka s provázky, je depresivní, prší, atmosféra je smutná a pochmurná. Schovává své pocity, proto má v ruce masku. Je to život, jaký žila Nikola s drogami. Prostředí kolem je město, kde se drogy dají sehnat.

Namalovala své nejhorší období – předtím, než započala léčbu. Nosila zobrazenou fialovou mikinu a byl podzim. Loutka je ovládaná shora a ovládá ji droga a lidé v okolí, jako by to vůbec nebyla ona. Ačkoliv znázorňuje autorku, připomíná spíše muže. Totéž platí i o postavě ve žluté mikině.

V levé části obrázku je Nikola (ve žluté mikině) a někdo, kdo by ji činil šťastnou, vedle koho by mohla být sama sebou. Není to nikdo konkrétní, spíše ideál. Ani jedna z postav nemá provázky, protože podle autorky postavy žijí svůj život, aby byly šťastné. Nejsou to loutky, protože nejsou nikým a ničím ovlivněny. Kolem postav je příroda, kde drogy nejsou k sehnání. V prostoru se nachází houpačka, symbolizující ženu, která jí pomáhala dostat se z drog. Obrázek houpačky má Nikola i vytetovaný na těle. Labuť je pak pro autorku symbolem lásky.

Zobrazená situace jí připomíná část jejího životního příběhu, kdy udržovala utajovaný vztah s kolegyní a před lidmi vypadaly, „jako by byly své“, spokojeně jako na levé části obrázku. Za zavřenými dveřmi se ale objevovaly emoce, jako má loutka vpravo: zažívaly časté pití a hádky. Byly to dvě strany jednoho příběhu. Skutečně se tedy cítila jako loutka vpravo.

Nikolin obrázek je rozdělený na dvě části neprostupnou zdí v barvách černé a tmavě hnědé, zdůrazňující, jak moc si strany odporují. V pravé, identifikační části, je „špatný“ život před léčbou, vlevo pak „šťastný“ život bez drog. Jedná se o projev

štěpení, protože není možné přijmout obě stránky skutečnosti. Postava vypadá jako mužská (nemá ženské znaky) a stejně jako dvě další postavy stojí na základní lince. Pozadí je v obou částech zobrazeno v pásích odkazujících ke schematickému období a mladšímu školnímu věku. Atmosféra je pochmurná, bezemoční (šedo-bílá). Je zde naznačen prostor, v pozadí je dopravní značka „zákaz vjezdu všech vozidel“, která jasně říká, že tato cesta – cesta drog není správná. Bledě modré auto je zachyceno zřejmě jako odjíždějící, jde o ztracenou naději? Postava je zobrazena jako marioneta v podobě skutečného plačícího člověka s bledým obličejem, závislého, nuceného k přetvářce. Nitě jsou tenké a ovládají pouze horní část těla. Může to znamenat, že i přes závislost zůstala Nikola stát nohama na zemi? Fialová barva bot a mikiny je ambivalentní barva slučující protiklady, ale Nikola působí dojmem, že má ve věcech naprosto jasno a ví, co je dobré, a co je špatné. Je pro ni možná nebezpečné znejišťovat se přemýšlením, že věci mohou být i nečernobílé. Je právě toto směr, kterým nechce jít, a proto jej opatřila značkou? Začíná za značkou život, v němž je přítomná i červená se svou vitalitou, ale i dalšími aspekty, které nese?

V levé části obrázku vidíme dvě postavy a výjev ze života, který by Nikola chtěla žít. Není to ale jen dětský sen podpořený pohádkovým viděním světa? Světle zelená a růžová barva odkazují k dětským postojům podobně jako zmíněné pásovité pojetí, sluníčko v pravém horním rohu a postavy na základní lince. Nadějný výjev na bledě modrém pozadí by mohli rušit přilétající černí ptáci – možná tušení, že dospělý život si žádá jiný přístup, ale ještě před ním musí přijít puberta a destrukce dětského světa. Postava Nikoly má, stejně jako napravo, bledý obličej a vypadá jako muž. Pravděpodobně to souvisí s její homosexuální orientací, ale mohlo by to odkazovat k záměně rolí už v původní rodině. Loutky jsou šťastné a jsou to vlastně ne-loutky, protože jejich chování nikdo neřídí, nejsou závislé na drogách ani na loutkoherci. Jejich proporce odpovídají proporcím dospělého člověka. Domnívám se, že je autorka prohlásila za ne-loutky proto, že loutka je pro ni symbolem negativně hodnoceného zmaru, smutku, bolesti a závislosti. I závislost v rámci štěpení odstříhla a prohlásila za špatnou se všemi ostatními (tedy i pozitivními) aspekty, které může nést.

Artefakt zobrazuje několik symbolů, jejichž smysl autorka sama suverénně vysvětlila: masku, labuť a houpačku. Maska je symbolem přetvářky, labuť a srdce znamenají lásku a houpačka nový život a cestu z drog. Vše se zdá být jasné, individuální rovina symbolu je objasněna samotnou autorkou. Takto demonstrováná jasnost je ale dráždivá a nutí nás hledat něco víc. Houpačka se pohybuje dopředu a dozadu, události v životě člověka neplynou vždy v „pozitivním směru vpřed“, protože jednou je dole a pak zase nahoře. Labuť může mít dvě oblasti významů – ženskou a mužskou (ženský aspekt je krása a nebeská panenskost, mužský je plodivá síla). Také může zamrznout v ledu, a pokud se to stane, zpívá smutně a je „symbolem posledního díla či slova člověka“ (Becker, 2002, s. 142). To se ale v zemi věčně svítícího slunce jistě nestane, což pravděpodobně i umocňuje zapouzdřující žlutá barva mikiny. Ta je navíc v barvě, která je komplementární s fialovou barvou na pravé straně, jako by byly postavy dvěma stranami téže mince.

I když podle Nikoly slov nejsou loutky ovládány, vnímám, že jsou režírovány ideálem – autorčinou představou o šťastném životě, ačkoliv si to vzhledem k svému prohlášení postav za ne-loutky neuvědomuje. Nasvědčovalo by tomu i to, že sice vypadají, že jsou spolu v kontaktu (díky zobrazenému srdci), ale nic dalšího tomu nenasvědčuje. Postavy působí teatrálně, jako by se snažily zapůsobit určitým dojmem. Mají své jasně dané role, z nichž nemohou vybočit?

Domnívám se, že další směřování Nikoly musí nutně vést k propojení obou stran, aby modré nebe mělo i mraky, svět získal potřebné stíny a používané barvy odpovídaly vyššímu emočnímu věku.



## 8.5. Kazuistika IV: Viola, 22 let

Obrázek 16



Viola patří do skupiny klientů – rodičů, má v komunitě 2letého syna. Nyní je na své 2. léčbě, byla závislá na pervitinu. Je to mladá žena romského původu, energická a hovorná.

Po zadání obrázku jí trvalo delší dobu, než začala malovat. Váhala, mluvila o nejistotě. Postavy na obrázku obsadila tak, že holčička je ona sama, medvídek je její babička a šašek je osud, život. K obrázku řekla: „Šašek je chlap mnoha tváří, někdy se usmívá a jindy ne. Medvídek je zlý a útočný. Holčina je hodná a laskavá. Původně měl být zlý král – zlý šašek. Šašek poslal medvídka na holku. Nejdřív jsem nakreslila šaška, pak medvídka a pak princeznu. Šašek chce holce ublížit, aby se necítila dobře, aby měla trápení. Bylo by mu to dobré proto, že on to chce. Je to osud, chtěl to. Šašek je zákeřný. Holka by to nezvládla – navenek by byla v pohodě, ale vnitřně by jí to ublížilo. Šašek je jako osud, nemají vztah. Místo je příroda, hory, mám to ráda, je to u nás v Krušných horách. Osud není fér. Šašek je osud, život. Medvídek je babička,

holka je Viola. Některým věcem nerozumím, nemám je pojmenované, potřebuju čas na zpracování. Kouká na to malá Viola.“

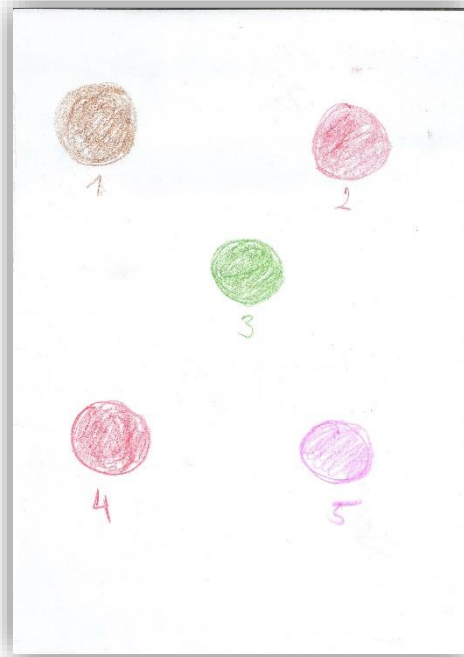
Jako jedna z mála zobrazila Viola horizont. Ten působí kvůli špičatým skalám nevlídně, a prostor pro loutkovou hru (a přeneseně i životní prostor) nevytváří.

U Violy jsem vnímala snahu o reflexi – ona je také divákem představení, v němž má jedna z postav roli jí samé. Má zájem vidět, jak se věci mají a jak se odvíjel její příběh, i když je bolestivý. Na jejím obrázku se nachází tmavě modrá a tmavší odstín zelené, tedy barvy odpovídající vyšší emoční zralosti, ale zároveň možné úzkosti či depresivnímu ladění. Opona je sice bílá, ale její linie stejně jako mašle jsou červené. Z hlediska komplementarity barev je obrázek vyvážený, nacházíme zde zelenou louku a jako protiváhu k modrým horám žlutá prkna jeviště. Postavy na obrázku jsou v rodičovských barvách – hnědé a fialové.

Ztvárněnými loutkami jsou marionety, z nichž je možné ovládat pouze ruce a hlavu. Princezna má 3 nitky, šašek a medvídek celkem 4, z toho 2 ovládají hlavu. Jako kdyby autorka chtěla dát postavám další možnost pohybu, která by spočívala v úklonech hlavy na jednu, či druhou stranu („Šašek je chlap mnoha tváří, někdy se usmívá a jindy ne.“). Jakou tvář dnes budou mít? Tu dobrou, nebo zlou? S čím může princezna počítat? I proto má šaty v ambivalentní fialové? Princezna má krátké ruce – vypadají jako nevyvinuté nebo amputované v předloktí. Nabízí se otázka, jakým způsobem může v životě jednat a vzhledem k mizejícím nohám i téma bezpečnosti reality a přítomnosti životní opory. Zároveň nohy žádné z postav nejsou navázané na nitky – připouští tím autorka skutečnost, že jednání člověka, i to kruté, závisí i na něm samotném, na jeho rozhodnutí? Že on sám vede své kroky?

Medvídek, k němuž se děti obvykle tulí v postýlkách, je pro Violu zlý a útočný a představuje její babičku. Stejně tak šašek (obvykle veselá a bodrá postava) je zákeřný, a člověk tak neví, jestli se zrovna bude smát, nebo ne. Domnívám se, že se zde může jednat o poruchu attachmentu, protože autorka zažila ubližování ze strany blízké pečující osoby. Navíc je zmíněna babička, nikoliv matka. Je možné se také domnívat, že tento vzorec se v případě Violy neobjevuje v rodině poprvé. Dělo se něco podobného už její mamince, která by také mohla být princeznou ve fialových šatech?

Obrázek 17



Prohlédneme-li si KTC respondentky (obrázek 17), můžeme konstatovat, že čísla jdou popořadě od horní linie přes střed až k linii spodní. Pravděpodobně se jedná o režírované číslování napovídající kontrolu (což naznačuje i použití pastelek oproti křídám). Největší váhu dala Viola hnědé barvě mužské autority, můžeme tedy uvažovat o přizpůsobování autorčina chování právě jí a o závislosti na ní, což by potvrzovala i zrcadlíci se červená. Oproti tomu nejmenší váhu má pátý puntík na identifikačním místě, který je navíc ledabyly vybarvený. Může souviset s nízkou sebedůvěrou a sebehodnotou autorky.

Postava šaška i medvídka jsou konstruované spíše preschematicky, zatímco tělo princezny nese prvky snahy o tvarování. Může to odkazovat k rozdílnému emočnímu věku postav. Šašek má roli nespravedlivého osudu, který dovolil, aby dítěti bylo ublíženo jen proto, že si to zrovna usmyslel. Nejen, že dítě neochránil, ale dokonce mu chtěl ublížit. Nemusí nás tedy překvapit nevlídný horizont, protože Viola dobře zná drsné horské podnebí, a to i metaforicky jako prostředí rodiny. Hory ale také mohou symbolizovat spojení mezi zemí a nebem a možnost duchovního vzestupu (Becker, 2002), čehož Viola může využít, protože její silnou stránkou je schopnost vidět a reflektovat i bolestivé stránky vlastního životního příběhu.

## 9. Diskuse

Ve své bakalářské práci jsem se věnovala analýze artefaktů respondentů léčících se ze závislosti na návykových látkách. Tématem jejich obrázků bylo Loutkové divadlo. V jejich artefaktech jsem si všímala způsobu ztvárnění tématu z hlediska barevnosti, kompozice, vyjádření iluzivního prostoru, způsobu ztvárnění figur a přítomnosti specifických znaků daných tématem Loutkové divadlo (scény, hlediště, loutek a příběhu). Hlavním zjištěním mé bakalářské práce je popis souvislostí mezi zmíněnými znaky, charakteristickými pro tvorbu zkoumané skupiny respondentů, a světem závislosti.

Na základě použitých metod projektivně-intervenční terapie jsem došla ke čtyřem hlavním oblastem, které je možné považovat za aspekty závislosti. V největší míře se jedná o **nezralost**, která je jednou z možných příčin vzniku závislosti. Dalším aspektem je **problematické rodinné zázemí**, fungující jako podhoubí pro vznik a rozvoj obtíží respondentů, z nichž jednou je právě závislost. S ním úzce souvisí **manipulace** v původní rodině i v repertoáru jednání respondentů a **traumata** různého druhu, která v určité míře mohou řídit jednání respondentů ve smyslu náchylnosti k závislostem.

Následující výčet podává přehled jednotlivých znaků a propojuje tak arteterapeutické téma Loutkové divadlo se závislostí. Poskytuje návrhy možných interpretačních hypotéz se zřetelem k hlubším souvislostem, které závislost v životech respondentů zaujímá.

### Barevnost

Co se týče barevnosti artefaktů, nejednalo se vždy o přirozené barvy. Velmi často se pohybovala na spektru sytých zářivých barev s vévodící tmavě růžovou (např. obrázek 1 či 5). Tu navíc někteří klienti používali místo červené barvy, kterou opony obvykle mívají. Červenou spojujeme s vitalitou a v artefaktech její přítomnost vítáme. Růžová barva je považována za symptomatickou, upozorňující na problém. Světlé barvy jsou spojovány s odkazy na dětský věk a nezralost. Tmavé barvy na obrázcích naopak celkově chybí. Vztaheno na závislé osoby, nabízí se hypotéza

nezralého zacházení s emocemi, impulzivita a nezodpovědnost jakožto infantilní jednání či touha po intenzivních prožitcích.

Specifický efekt vytvářejí **křídly** a možnost rozmazat je. Někteří respondenti toho využili cíleně a funkčně (obrázek 12), u jiných soudím, že se jedná o chybný úkon (obrázek 7). Rozmazané křídly vytvářejí clonu, mlhu či nejasnost. Je možné uvažovat o snaze skrývat pravdu a manipulovat, taktéž o tom, jak mají respondenti ve svém životě „jasno“.

### **Kompozice**

Převládajícím způsobem zobrazení výjevu byla statická centrální kompozice. Loutkové divadlo vyzývá k **orámování**, zároveň tedy k ukázání nepřijatého či nepřijatelného obsahu. Některé výjevy byly orámovány hned několikrát (obrázek 2 a 11). Poukazovalo by to na závažnost tématu, jeho důležitost v rámci respondentova života.

**Grafické rozdělení** plochy, kdy respondent rozdělil artefakt na dvě části (obrázky 3 a 15), nebo označení postav protichůdnými vlastnostmi, můžeme vnímat jako projev štěpení, kdy člověk není schopen pojmout všechny aspekty dané osoby či skutečnosti jakožto sloučené do jedné. Jedná se o dětský, nezralý postoj ke skutečnosti.

Některé artefakty obsahují **nápisy** (obrázek 2 a 10), v jednom případě dopravní značku, a symboly, jako je např. labuť, srdce či houpačka (obrázek 15). Respondenti vždy uváděli symbolický význam těchto předmětů a bez výjimky působili velmi suverénně, což na mě působilo jako manipulativní snaha o vnucení jediné možnosti výkladu. Manipulativnost či zážitek manipulace je fenomén, který se v rodinách závislých osob často objevuje, stejně jako je tento mechanismus využíván samotnými závislými například pro zastření skutečnosti či získání pozornosti či jiného obohacení.

### **Figury**

Způsob zobrazení figurálních prvků v artefaktech byl různý. Většinou se jednalo o poměr hlavy k tělu, který **neodpovídal dospělé postavě** (např. obrázek 1 a

2). Některé figury byly konstruované – sestavené z jednotlivých částí, a nikoliv tvarované (obrázek 1, 4 a 6). Oba aspekty napovídají souvislosti s dětským (a tudíž nezralým) vnímáním či jednáním nebo jinak odkazují do dětského věku.

Velmi časté byly **chybějící, zvýrazněné nebo zkrácené části těla**, především ruce, resp. dlaně (obrázek 9 a 16), nohy (obrázek 7) či části obličeje (obrázek 1 a 5). V této kategorii bych uvedla i velkou hlavu v nepoměru k tělu, která by mohla znamenat „těžkou hlavu“, tedy problémy (obrázek 1 a další). Terapeutická komunita nabízí přístav, kde člověk nachází pochopení a podporu, ale je zároveň veden konfrontovat se s požadavky reálného světa, tzn. splácet dluhy, hledat si bydlení, zaměstnání či jinak řešit svou situaci. Obavy či pocity tíhy či bezvýchodnosti by proto byly přirozené. Zkrácené části těla na artefaktech působily jako nevyvinuté, zakrnělé. Nabízí se hypotéza nedostatku prostoru pro zdravý vývoj daná nepříznivým rodinným prostředím (související s attachmentem, manipulací, traumatizací), nebo zážitky z pozdějšího věku. Ruce mohou vést k tématu moci či bezmoci a bezpečného vztahování se. Oči, pojímané často jako tečky nebo puntíky, mohou odkazovat na prožívanou pohodu či nepohodu, která může souviset i s užitím drog. Nabízí se i téma viny, které bezpochyby v rámci léčby přichází, jelikož klienti komunity jsou vedeni k sebereflexi a obnov vztahů s blízkými osobami.

Pozice loutky **nad základní linkou** byla dalším výrazným prvkem. Postavy budí dojem, že se vznášejí (obrázek 2 či 9), unikají z reality, nestojí nohama pevně na zemi, jsou nezakořeněné či postrádají oporu. Tak lze tento znak pojmout i interpretačně. Postavení na základní linku, které se taktéž v artefaktech objevovalo, odkazuje k mladšímu školnímu věku.

### **Loutkové divadlo**

Nejednoduchou a spíše subjektivní otázkou je možnost **identifikace** loutkového divadla na artefaktech. Pokud by pozorovatel neznal téma, poznal by, že se jedná o loutkové divadlo (např. na obrázcích 1 a 4)? Obsahuje artefakt takové znaky, jako je scéna, opona, sufita, hlediště či diváci, loutky a loutkoherec, na jejichž základě bychom identifikovali loutkové divadlo?

Tuto otázku považuji za podstatnou vzhledem k tématu, k němuž může vést. Je jím rozlišení reality od fikce. Fikcí mám na mysli virtuální realitu, kterou je závislostní prožívání odpojené od reality, soustředící se na uspokojení touhy po droze a nakonec ústící do jediné starosti: obstarání drogy.

Prostor loutkového divadla se dělí na jeviště a hlediště. Zatímco jeviště zobrazili všichni respondenti, **hlediště** je pouze na dvou artefaktech, a to bez diváků (obrázky 11 a 12). Žádný respondent tedy nezobrazil **diváky**, kteří mohou být metaforou pozornosti (vítané a potřebné, nebo nevítané). Prázdné hlediště tedy může být smutným konstatováním, že se o člověka nikdo nezajímal, nebo naopak přáním, aby se alespoň chvíli nikdo nezajímal. Bez diváků se hraje představení, o které nikdo nemá zájem, ale také bez nich probíhají zkoušky divadelních her, během interpretací zaznělo z úst několika klientů, že se hraje „jen jako“, „na zkoušku“. Lze uvažovat o tom, zda měli respondenti možnost se naučit chovat v životě tak, aby v něm obstáli (zkusit si to v rámci rodiny, mít vzory hodné nápodoby). Považují život před léčbou za pokus, v němž dělali chyby a který se nepočítá, aby teď mohli vykročit správnou nohou?

### **Loutkoherec**

Loutkoherec (neboli vodič, animátor, principál či manipulátor) bývá u loutek tyčových a u manekýna z principu skrytý. V představení marionet naopak bývá vidět. Toho, kdo „tahá za nitky“, „vede kroky“ loutek a „vkládá jim slova do úst“, zobrazily pouhé dva artefakty – jeden jako postavu (respektive obličej a ruce, jedná se o obrázek 12) a druhý (obrázek 2) jako nápis („DRUGS“). Mnoho respondentů o něm ale mluvilo, tedy bylo si vědomo jeho existence a vlivu. Zobrazený vodič poskytuje svým konkrétním zobrazením další informace o celém příběhu a o interakci všech postav, pomáhá objasnit vztahové vzorce, a zvláště pak manipulaci a druh závislosti, která může mít i pozitivní aspekty ve smyslu ochrany a péče (obrázek 6). Všem respondentům poskytovala skutečnou ochranu komunita, pod jejími křídly se mohli uzdravit a připravit se na život bez drog mimo ni, ale subjektivně to takto respondenti vnímat nemuseli.

## Loutky

Loutky je možné, v rámci zkoumaných artefaktů, rozdělit na tři základní typy podle konstrukce, které náleží určité technické možnosti i omezení včetně pozice vodiče. **Manekýn** je loutka vedená zezadu na úrovni vodiče, skrytého za scénou (obrázek 3). **Tyčové loutky** jsou ovládané zespoda, přičemž vodič je pod nimi (obrázek 10). **Marionety** mají ovládací mechanismus umístěný nad sebou, jsou to svrchní loutky (např. obrázek 1, 4, 5 a další). Hypotézy, které se zde nabízejí, se týkají především manipulace. Měla podobu nátlaku, „tahání za nitky“, skrývání se za někoho (přenechání zodpovědnosti) či absolutní nadvlády?

Dalším aspektem je **možnost pohybu** loutek. Marioneta disponuje největšími možnostmi pohybu oproti ostatním loutkám, které se zde objevily. Je možné klást otázky, co vedlo autora k zobrazení konkrétního typu loutky, jak moc se loutka může pohybovat, jak silný je její ovládací mechanismus a jak moc je závislá na loutkovodiči. Využívá loutka všech svých možností pohybu? Má prostor, a pokud ne, kdo a jek jej omezuje?

Všechny zobrazené marionety měly **provázky** velmi dobře viditelné a hodnotím je jako silné (např. obrázky 6-9). Lze tak usuzovat na sílu závislosti, a tedy důvod, proč se stala aktuálním tématem života respondentů. I barvu provázek lze interpretačně využít ve smyslu objasnění povahy závislosti, která může i pomáhat, či typu spojení s loutkovodičem.

Při sledování uchycení loutky a preciznosti **ovládacího mechanismu** si můžeme všimnout, jestli je loutka upevněna rovnoměrně, nebo nikoliv, tedy je-li například jedna část těla vynechána a ovládání nemá (obrázky 8, 9 a 11). To se také může týkat různého propracování mechanismů jednotlivých loutek v rámci jednoho artefaktu. Interpretačně lze s těmito znaky pracovat v rovině náhodných úkonů v tělesném schématu a symboliky jednotlivých částí těla (svázané nohy či ruce, levá noha oproti pravé noze apod.) či jako s rozdílnými možnostmi jednotlivých postav. Pokud ovládací mechanismus není ztvárněn, je možné uvažovat nad tím, jak moc autor reflektuje témata závislosti či manipulace.

**Interakce** mezi loutkami poznáme podle jejich pozice těla, gest a omezeně pak podle mimiky. Její existence ozřejmuje vztahy mezi postavami a způsob jejich



komunikace, jako je tomu na obrázku 8, 11 a 12. Pokud interakce chybí, a je tomu tak u většiny artefaktů, pravděpodobně „hraje každý sám za sebe“, nezajímá se o okolí, postavy nejsou ve vztazích a nehýbou se, nevyvíjejí se. Často zmiňovaným tématem klientů byla potřeba přetvářky a strach projevit se autenticky, což může být jedním z důvodů absentujícího kontaktu. Můžeme předpokládat, že respondenti nezažili v původní rodině vztahovou blízkost a komunikaci.

Ve své práci jsem si stanovila tři **výzkumné cíle**, jejichž naplnění bych na tomto místě ráda zhodnotila.

**Analyzovat obrázky klientů z terapeutické komunity** jsem pojala jako základ, na němž jsem postavila celou praktickou část. Analýzu artefaktů jsem provedla z hlediska jejich barevnosti, kompozice, iluzivnosti prostoru, způsobu provedení figur, a v neposlední řadě z hlediska daného tématem Loutkové divadlo a přítomnosti jeho specifických znaků, kterými jsou loutky (s mechanismem ovládnutí), loutkovodič, hlediště a diváci a samotná scéna – jeviště. Tento cíl považuji za splněný.

Druhým cílem bylo **definovat znaky ve ztvárnění tématu Loutkové divadlo, které mohou souviset s fenoménem závislosti**. K tomuto cíli jsem přistoupila skrze osobní příběhy respondentů a jejich označení postav na artefaktech. Informace jsem propojila s metodami projektivně-intervenčního přístupu v arteterapii, aplikovanými na oblast barev, topografii artefaktu, vývoj dětské kresby či symboliku předmětů. V artefaktech jsem našla několik opakujících se znaků, které shrnuji a vysvětluji na začátku kapitoly. Druhý cíl považuji taktéž za splněný.

Jako poslední cíl jsem si stanovila **přiblížit interpretační potenciál tématu Loutkové divadlo**. Já osobně v něm spatřuji široké možnosti užití, které jsem chtěla prezentovat širšímu okruhu arteterapeutů v naději, že jim může pomoci s tématem efektivněji pracovat. Věřím, že svým pojetím ve smyslu analýzy artefaktů a návrhů interpretačních hypotéz splňuje práce i tento cíl.

Ráda bych zhodnotila i způsob zodpovězení **výzkumných otázek**.

**Které znaky se v obrázcích závislých klientů objevují a opakují**, shrnuji na začátku této kapitoly. Tímto jsem první výzkumnou otázku zodpověděla.

Aspekty závislosti, na které bylo skrze znaky odkazováno, jsou především nezralost respondentů a chorobné prostředí původní rodiny (přenesené i do současných vztahů) včetně zažívané manipulace a vlivu různých traumat, jako je týrání či pravděpodobně i sexuální zneužívání. Tímto jsem odpověděla i na druhou výzkumnou otázku, pátrající po tom, **kterých konkrétních obtíží či témat mohou být tyto znaky symbolem.**

Jsem si vědoma některých **pochybení**, kterých jsem se během práce dopustila. Mezi pochybení technického rázu patří použití fixačního spreje, které ve spojení s tenkým papírem zapříčinil prosvítání rubové strany. Jednalo se o KTC, která nemají pro klienty tak velký význam jako obrázky, a proto reálný problém nenastal. Přivedlo mě to ale k zjištění, že s artefakty je nutné nakládat velice opatrně.

Během práce se objevilo také několik problémů, kterým by bylo možné předejít při lepším promyšlení a naplánování výzkumu, případně jeho rozdělení do více návštěv komunity. Konkrétně se jednalo především o získání informací z anamnézy klientů, k nimž jsem neměla tak dlouho po uskutečnění výzkumu již přístup (data jsem zpracovávala až s odstupem několika týdnů až měsíců). Další pochybení se týká nezletilých klientů. Pro možnost publikovat jejich artefakty by bylo potřeba získat informovaný souhlas jejich zákonných zástupců. Nakonec jsem jejich obrázky zahrnula pouze do výzkumu, ale nepoužila jsem je jako ukázky s komentářem.

**Výsledky**, které práce přináší, vypovídají o tom, jakým způsobem téma znázornili závislí klienti, což upozorňuje na užší souvislost fenoménu závislosti a vybraných znaků Loutkového divadla. Mají význam pro odborníky – arteterapeuty a jejich práci s tématem Loutkové divadlo. Jsou využitelné jak u širokého spektra klientů bez zjevné závislosti, tak i přímo u klientů se závislostí. Podaný přehled znaků může napovědět, kterých všech prvků si lze povšimnout, jak je interpretačně využít a jak efektivněji lze s tématem nakládat.

Při zpracování tématu jsem měla snahu nejprve poskytnout základní orientaci v problematice závislostí a v loutkovém divadle. Tyto roviny jsem posléze propojila v kapitole pojednávající o arteterapii a její práci s tématem Loutkové divadlo. Opory jsem nacházela ve zmíněné odborné literatuře. Téma Loutkové divadlo se však v odborné literatuře nevyskytuje, bylo tedy nutné informace aktivně vyhledávat a propojovat souvislosti. Tématem Loutkové divadlo v pojetí projektivně-intervenční arteterapie se zabývá bakalářská práce Kateřiny Zachové (2016), která mi poskytla základní orientaci v jeho interpretačním pojetí. Autorka se věnovala působení loutky na dospělé osoby a lateralizovanému přenosu, zároveň ve své práci publikovala komentáře k řadě akvarelů na téma Loutkové divadlo. Okrajově se danému tématu věnují i další bakalářské práce, například *Drogová závislost ve výtvarné tvorbě* Pavly Matějkové či *Rodinné konstelace u drogově závislých a jejich využití v arteterapii* Martina Hulíka.

**Další zkoumání** tématu Loutkové divadlo by se mohlo ubírat několika cestami. Rámec mého výzkumu by bylo možné rozšířit o srovnání artefaktů respondentů – rodičů s artefakty bezdětných respondentů. Další možností výzkumu by bylo srovnání produkce populace bez zjevné závislosti s artefakty osob se závislostí. Jasněji by vyšly napovrch shody a rozdíly a lépe by se definovala tvorba specifická pro závislé osoby v dalších aspektech, než jaké prezentuje tato práce. Zajímavé výsledky by bezpochyby přineslo užší zkoumání produkce závislých osob se zřetelem k užívaným drogám, jelikož každá návyková látka na organismus působí specifickým způsobem. Sledování těchto souvislostí by mohlo obohatit a prohloubit možnosti arteterapeutické práce s tímto okruhem klientů.

## Závěr

Psaní bakalářské práce pro mě bylo velmi zajímavé, přínosné a místy dobrodružné. Jejimi hlavními zjištěními jsou souvislosti mezi závislostí a způsobem znázornění tématu Loutkové divadlo v artefaktech osob léčících se ze závislosti.

Na základě použitých metod projektivně-intervenční terapie jsem došla k tomu, že v největší míře znaky odkazovaly k nezralosti jakožto k jedné z možných příčin vzniku závislosti, k problematickému rodinnému zázemí fungujícím jako podhoubí pro vznik a rozvoj obtíží respondentů, z nichž jednou je právě závislost, k manipulaci v původní rodině i v repertoáru jednání respondentů a k traumatům různého druhu, která v určité míře mohou řídit jednání respondentů ve smyslu náchylnosti k závislostem.

Zmíněné aspekty závislosti, které jsem mohla poodhalit díky nahlédnutí do životních příběhů respondentů, se objevují v níže vypsanych oblastech:

- **Barevnost** – použití sytých barev světlých odstínů s dominantní růžovou a malá míra použití tmavých barev vede k hypotéze nezralosti autora jakožto jedné z možných příčin vzniku závislosti, přítomnosti symptomů či nemoci a tématu nakládání s emocemi např. ve smyslu jejich nadvlády nad realitou. Používané křídly a jejich rozmazání lze interpretačně pojmut jako paralelu pravdivého náhledu na vlastní život, ale i manipulace či vytváření nejasností.
- **Kompozice** – orámování, ke kterému Loutkové divadlo přímo vybízí, pravděpodobně zobrazuje z různých důvodů nepřijatý či zásadní obsah. Grafické rozdělení plochy může souviset se štěpením jakožto převládajícím pohledem na realitu. Nápis v artefaktech vyvolávají otázky manipulativní snahy znemožnit jiný pohled na artefakt.
- **Figury** – způsob pojetí figur jakožto proporčně dětských postav, sestavených z jednotlivých prvků, odkazuje k dětskému, tudíž nezralému věku podobně jako posazení figur na základní linku či do jedné řady. Zvýraznění určitých částí těla, jejich nepřirozené vzezření či úplné opomenutí nabízí možnost interpretační práce se symbolikou těchto jednotlivých částí, kterou lze propojit s původním rodinným prostředím a jeho vzorci, se vztahem k realitě či s traumaty v kterémkoliv věku včetně těch získaných během života s drogami.

- **Loutkové divadlo** – otázka identifikace loutkového divadla na artefaktu díky zobrazení jeho typických součástí se může spojovat s rozlišením reality od paralelního světa závislosti. Hlediště a diváky lze pojmout jako metaforu pozornosti okolí, primárně rodičů, jejíž nevhodná míra se odráží v nastavení respondenta. Taktéž je možná život respondenta před léčbou vnímán jako pouhý pokus, v němž je možné dělat chyby.
- **Loutkoherce** – zobrazení loutkoherce umožňuje konkrétnější práci s tématem manipulace, vedení či ochrany. Může promlouvat o typu závislosti. Je-li skrytý či nezobrazený, respondent ho patrně ve svém (zobrazeném i životním) příběhu nereflektuje.
- **Typ loutky** – nejčastěji zobrazenou loutkou je marioneta, následuje tyčová loutka a manekýn. Je možné klást otázky (vycházející i z informací technického rázu), co vedlo autora k zobrazení konkrétního typu loutky, jak moc se loutka může pohybovat, jak silný je její ovládací mechanismus a jak moc je závislá na loutkovodiči, o jehož vlastnostech její typ také může vypovídat.
- **Interakce mezi loutkami** – vzájemné vztahy postav, vyjádřené pozicí těla či gesty, mohou souviset s komunikací v původní rodině, přenášenou i do aktuálních vztahů.
- **Uchycení loutky** – provázky, případně tyč či špejle, mohou vypovídat o specifikách závislostního vztahu a síle závislosti. Pokud ovládací mechanismus není ztvárněn, je možné uvažovat nad mírou reflexe autora nad jeho závislostí či manipulací a manipulativností.

Za hlavní přínos své práce považuji detailní rozbor interpretačních možností tématu Loutkové divadlo, které jsou aplikované na závislou klientelu. Práce tak může přispět k lepšímu uchopení tématu v rámci arteterapeutické práce.

## **Prameny:**

- Adameček, D., Richterová-Těmínová, M. & Kalina, K. (2003). Reziční léčba v terapeutických komunitách. In K. Kalina a kol., *Drogy a drogové závislosti 2: mezioborový přístup* (s. 201-207). Úřad vlády České republiky.
- Bayer, D. (2003). Analgetika, sedativa a trankvilizéry. In K. Kalina a kol., *Drogy a drogové závislosti 1: mezioborový přístup* (s. 180-186). Úřad vlády České republiky.
- Becker, U. (2002). *Slovník symbolů*. Portál.
- Böhm, T. (2023). *Terapie loutkou u dětí mladšího školního věku s PAS a Downovým syndromem*. (Diplomová práce). Janáčkova akademie múzických umění.
- Boubli, M. (2009). *La marionette en art thérapie. La marionnette comme autre soi*. (Diplomová práce). Université Paris 5.
- Brockett, O. G. (1999). *Dějiny divadla*. Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav.
- Cognet, G. (2013). *Dětská kresba jako diagnostický nástroj*. Portál.
- Česal, M. (1970). Loutka, loutkovost, loutková hra a teorie dramatu. *Československý loutkář*, 10-12.
- Drogová poradna.cz. *Pomoc a léčba*. [www.drogovaporadna.cz/pomoc-a-lecba.html](http://www.drogovaporadna.cz/pomoc-a-lecba.html)
- Etlík, J. (1998). Loutka. *Loutkář*, 5-6. 102.
- Ferraro, S. (2013). *Art-thérapie et psychanalyse : vers une articulation théorique et clinique*. *Enfances & Psy*, 2013 (2). s. 174-181. [https://www.cairn.info/publications-de-Ferraro-Sylvia--105789.htm?ora.z\\_ref=cairnSearchAutocomplete](https://www.cairn.info/publications-de-Ferraro-Sylvia--105789.htm?ora.z_ref=cairnSearchAutocomplete).
- Hampl, K. (2003). Léky vyvolávající závislost. K. Kalina a kol., *Drogy a drogové závislosti 1: mezioborový přístup* (s. 187-192). Úřad vlády České republiky.
- Horčíčková, J. (2013). *Faust v loutkovém divadle*. (Bakalářská práce). Jihočeská univerzita.
- Hulík, M. (2003). Arteterapie v doléčovacím centru Sananim. *Arteterapie*, 4. 7-9.
- Jirásek, V., Blecha, J. & Jirásek, P. (2008). *Česká loutka*. Kant.
- Jurkowski, H. (1992). Hrající loutka jako metafora. *Divadelní revue*, 4. 47-51.

- Jurkowski, H. (1997): *Magie loutky*. Nakladatelství studia Ypsilon.
- Kalina, K. a kol. (2001). *Mezioborový glosář pojmů z oblasti drog a drogových závislostí*. Drogy-info.cz. <https://www.drogy-info.cz/publikace/glosar/>
- Kalina, K. (2003). Modely závislostí a přístupy v pomoci uživatelů drog. K. Kalina a kol., *Drogy a drogové závislosti 1: mezioborový přístup* (s. 78-82). Úřad vlády České republiky.
- Kalina, K. (2013). *Psychoterapeutické systémy a jejich uplatnění v adiktologii*. Grada Publishing, a. s.
- Klimeš, J. (2005). *Partneři a rozchody*. Portál.
- Klorová, T. (2017). *Arteterapie se závislou klientkou vydávající si prostituci*. (Bakalářská práce.) Jihočeská univerzita.
- Kratochvíl, S. (1979). *Terapeutická komunita*. Academia.
- Lhotová, M. & Perout, E. (2018). *Arteterapie v souvislostech*. Portál.
- Minařík, J. (2003 a). Opioidy a opiáty. In K. Kalina a kol., *Drogy a drogové závislosti 1: mezioborový přístup* (s. 157-163). Úřad vlády České republiky.
- Minařík, J. (2003 b). Stimulancia. K. Kalina kol., *Drogy a drogové závislosti 1: mezioborový přístup* (s. 164-168). Úřad vlády České republiky.
- Miovský, M. (2003 a). Halucinogenní drogy. K. Kalina a kol., *Drogy a drogové závislosti 1: mezioborový přístup* (s. 169-173). Úřad vlády České republiky.
- Miovský, M. (2003 b). Konopné drogy. K. Kalina a kol., *Drogy a drogové závislosti 1: mezioborový přístup* (s. 174-179). Úřad vlády České republiky.
- Mitchell, A. (2017). *Výtvarná tvorba členů rodiny alkoholika*. (Bakalářská práce). Jihočeská univerzita.
- Mitchell, S. & Blacková, M. (1999). *Freud a po Freudovi*. Triton.
- Moravčík, O. (2023). *Kratom: Bezpečný přírodní stimulant nebo nebezpečná droga?* Policie.cz. <https://www.policie.cz/clanek/kratom-bezpecny-prirodni-stimulant-nebo-nebezpecna-droga.aspx>

- Nešpor, K. (2011). *Návykové chování a závislost: současné poznatky a perspektivy léčby*. (4. vyd.). Portál.
- Popov, P. (2003). Programy metadonové a jiné substituce. K. Kalina a kol., *Drogy a drogové závislosti 2: mezioborový přístup* (s. 221-226). Úřad vlády České republiky.
- Prochaska, J. O. & Norcross, J. C. (1999). *Psychoterapeutické systémy: průřez teoriemi*. Grada.
- Riedel, I. (2002). *Obrazy v terapii, umění a náboženství*. Portál.
- Riegel, K. D., Kalina & K., Pěč, O. (2020). *Poruchy osobnosti v 21. století: diagnostika v teorii a praxi*. Portál.
- Richter, L. (1997). *Od předmětu k loutce, od loutky k divadlu*. (2. vyd.). IPSOS-ARTAMA.
- Richter, L. (2008). *Praktický divadelní slovník*. Dobré divadlo dětem.
- Richter, L. (2018). *Druhy loutek*. Divadlo dětem.  
<https://amaterskedivadlo.cz/main.php?data=periodikum&id=337>.
- Richterová-Těmínová, M., Adameček, D. & Kalina, K. (2003). Terapeutická komunita jako metoda a systém. K. Kalina a kol. *Drogy a drogové závislosti 2: mezioborový přístup* (s. 53-62). Úřad vlády České republiky.
- Röhr, H.-P. (2015). *Závislost: jak jí porozumět a jak ji překonat*. Portál.
- Rubinová, J. A. (2008). Odhalení, vhled a arteterapie. In J. A. Rubinová (Ed.), *Přístupy v arteterapii* (s. 38-57). Triton.
- Rubinová, J. A. (2008). Úvod. In J. A. Rubinová (Ed.), *Přístupy v arteterapii* (s. 21-31). Triton.
- Springham, N. (2001). All things very lovely. Art therapy in drug and alcohol treatment programme. In D. Waller & J. Mahony (Eds.), *Treatment of addiction. Current issues for artst therapies* (pp. 141-166). Routledge.
- Stehlíková Babyrádová, H. (2016). *Expresivní terapie se zaměřením na výtvarný a intermediální projev*. Barrister & Principal.
- Stehlíková Babyrádová, H. (2017). *Z hloubi duše*. Praha: Dokořán a Masarykova univerzita.



- Tománek, A. (2001). *Podoby loutky*. (2. vyd.). DAMU.
- Šicková-Fabrice, J. (2002). *Základy arteterapie*. Portál.
- Šicková-Fabrice, J. (2016). *Základy arteterapie*. (3. vyd.). Portál.
- Vágnerová, M. (2002). *Psychopatologie pro pomáhající profese. Variabilita a patologie lidské psychiky*. (3. vyd.). Portál.
- Vágnerová, M. (2008). *Psychopatologie pro pomáhající profese*. (4. vyd.). Portál.
- Valenta, M., Lištiaková, I., Vávra, J. & Šilerová Veitová, L. (2021). *Dramaterapie*. (5. vyd.). Portál.
- Wilson, M. (2003). Art therapy in addictions treatment: Creativity and shame reduction. In C. A. Malchiodi (Ed.), *Handbook of Art Therapy* (pp. 281-292). The Guilford Press.
- Zachová, K. (2016). *Téma „Loutkové divadlo“ z hlediska arteterapie*. (Bakalářská práce). Jihočeská univerzita.
- Zachová, K. (2022). *Arteterapie v adiktologii*. Zaostřeno. 2/2002. <https://www.drogy-info.cz/publikace/zaostreno-na-drogy/2022-zaostreno/02-22-arteterapie-v-adiktologii/>
- Zeman, S. (2022). Loutkové divadlo. Přednáška z předmětu „Psychopatologie výtvarného výrazu“ konaná dne 22.1.2022 na Jihočeské univerzitě.
- Zich, O. (1969). Loutkové divadlo. *Československý loutkář*, 11. 221-224.