

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Pedagogická fakulta

Ústav speciálněpedagogických studií

Bc. DARINA DEÁKOVÁ

II. ročník navazujícího magisterského studia – prezenční studium

Obor: Speciální pedagogika

PROCES PRÁCE S MASKOU

Diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Miluše Hutýrová, Ph.D.

Olomouc 2014

Prohlášení

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Proces práce s maskou* vypracovala samostatně a použila jen prameny uvedené v seznamu použité literatury.*

V Olomouci, dne 9. dubna 2014

.....

Darina Deáková

Poděkování

Ráda bych tímto poděkovala vedoucí práce Mgr. Miluši Hutyrové, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady a inspiraci. Lucii Němejcové pak za pomoc s grafickou podporou práce, Žanetě Málkové za překlad německého textu K. Sommer a Zuzaně Olejníčkové za dohledání informací z francouzských zdrojů k tématu mascothérapie. Dále také všem respondentům, kteří ochotně odpověděli.

OBSAH

ÚVOD.....	6
TEORETICKÁ ČÁST.....	8
1 MASKA, KULTURA A SPOLEČNOST.....	8
1.1 Uchopení pojmu maska.....	8
1.2 Rituální podoba masky – původ masky.....	14
1.3 Princip masky a maskování.....	18
2 PERFORMATIVITA MASKY A DIVADLO.....	24
2.1 Význam divadelní masky.....	25
2.2 Maska v dějinách divadla.....	26
2.2.1 Evropa.....	26
2.2.2 Asie.....	28
2.3 Maska v moderním divadle.....	31
2.4 Maska a veřejný prostor.....	37
3 MASKA JAKO PROSTŘEDEK V EXPRESIVNÍCH TERAPIÍCH.....	41
3.1 Terapie a exprese, kreativita a tvorba.....	41
3.2 Vymezení expresivních terapií.....	48
3.2.1 Dramatepie.....	48
3.2.2 Arteterapie.....	54
3.3 Práce s maskou v expresivních terapiích.....	57
3.3.1 Význam používání masek v terapii.....	60
3.3.2 Možná rizika používání masek v terapii.....	64
PRAKTICKÁ ČÁST.....	67
4 PROCES PRÁCE S MASKOU Z POHLEDU PRAKTIKUJÍCÍCH TERAPEUTŮ.....	67
4.1 Metodologická východiska výzkumného šetření.....	67
4.1.1 Cíle výzkumného šetření a formulace výzkumných otázek.....	68

4.1.2	Výzkumný soubor.....	68
4.1.3	Metody získávání a zpracování dat.....	71
4.2	Analýza získaných dat.....	73
4.2.1	Kategorizace získaných dat	73
4.2.2	Výsledky výzkumného šetření.....	88
	SHRNUTÍ A DISKUZE.....	115
	ZÁVĚR.....	117
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	118
	SEZNAM PŘÍLOH	125

ÚVOD

Předmětem diplomové práce Proces práce s maskou je využití masky jako terapeutického prostředku v expresivních terapiích, díky své povaze jak v rámci dramaterapie, tak i arteterapie – z důvodu vnímání masky jako prostředku propojujícího výtvarno, dramaticko a pohybovou akci. Ačkoli se o maskách mluví jako o královském prostředku dramaterapie (související i s explicitním významem masky jako symbolu divadla a divadelna), odborné příspěvky a publikace se mu věnují málo a takové použití jen naznačují. Účelem práce je tedy toto téma prozkoumat, a přivést tak na jedno místo zahraniční texty týkající se využití masek v expresivních terapiích v propojení s výsledky výzkumného šetření na poli české expresivní terapie.

Cílem práce je pak zodpovědět relativně obecné výzkumné otázky týkající se témat, která maska v klientovi může otevírat a terapeutickým působením zpracovávat. Dále jakými způsoby lze s maskou v terapii pracovat a jaká rizika s sebou takové postupy nesou. Poslední výzkumná otázka se váže k procesualitě, kterou práce s maskou zjevně potřebuje, a k charakteru masky jednak jako vizuálního artefaktu, jednak jako prostředku přeměny a hraní. Tedy zda se v práci s maskou propojuje její arteterapeutický a dramaterapeutický potenciál a její významný vztah k tělu.

Na tyto otázky se v práci nehledají odpovědi pouze prostřednictvím výzkumného šetření v rámci praktické části práce, ale velký důraz je kladen na pochopení působení masky i z hlediska jejího používání v různých kulturách a společnostech, ať už v každodenním životě, v rituálech či v divadelním prostředí. Pro terapeutické využití masky je také podstatné vymezit i symbolické konotace samotného slova maska v asociacích na pojem nebo již obraz masky, v souvislosti se stavem vědomí nebo konceptem vnímání sebe a okolního světa. Podle těchto klíčů jsou řazeny jednotlivé kapitoly teoretické části práce. První kapitola se zabývá různými významy slova maska, jejím rituálním původem, dalšími jejími sociálními funkcemi a samotným principem maskování. Druhá kapitola je zaměřena na masky divadelní, a to především z pohledu působení na svého nositele i diváka. Nemálo divadelníků totiž výstižně popisuje vliv masky na vědomí a vnímání jejího nositele. Třetí kapitola již naplňuje právě zaměření práce, a to tématem masky jako prostředku expresivních terapií. Obsahy jednotlivých kapitol jsou vztahovány právě k obsahu poslední kapitoly a komparovány

s poznatky o maskách, které nabízejí odborníci z řad dramaterapeutů, arteterapeutů a psychoterapeutů.

Téma masek je pro autorku důležité, protože s maskou divadelní má nemálo zkušeností. Ve své praxi se však k využití masek necítila dostatečně kompetentní a navíc se u svých klientů setkala s různými strachy a odpory už ve fázi nabídky práce s maskou, i když se impulsů k tomu, že by právě maska mohla být užitečným prostředkem pro nastalá témata či potřeby, tedy objevilo několik. Maskami se autorka zabývala již ve své bakalářské práci s názvem *Využití masek v terapeuticko-formativním procesu*.

TEORETICKÁ ČÁST

1 MASKA, KULTURA A SPOLEČNOST

V následujících kapitolách bychom se měli poohlédnout za kulturním významem masek napříč časem i geografickými měřítky. Je zřejmé, že se jedná o nespočet forem této lidské exprese, ať už z úhlu pohledu samotného konání, významů společenských či individuálních. Pozornost by bylo možné zaměřit například jen na výtvarné zpracování masek nebo na konkrétní kulturní podoby zacházení s maskou. Naším cílem je naznačit právě vysokou variabilitu vnímání a prožívání masky a tím ke srovnatelné šíři nasměrovat i pojetí a pochopení využití masek v terapeutickém procesu.

1.1 Uchopení pojmu maska

Pokud chceme hovořit o masce zatím v jejím nejširším pojetí, musíme si uvědomit, co vše se za tímto rozšířeným pojmem může skrývat. Co tímto pojmem rozumí nejrůznější odvětví lidského poznání.

Pojednáme-li nejdříve o původu a významu tohoto slova, nabízí se hned několik pramenů, které slovu „maska“ přisuzují různý původ. Celá řada výkladů a příbuzných slov, která byla slovu „maska“ v různých jazycích předchůdcem, odvozením či synonymem, po stránce **etymologické** i **sémantické**, už vypovídá o obsahu následujících kapitol, tedy o různých konotacích tohoto magického slova. Mohou napomoci porozumění podstatě samotných masek – masek, které mohou být stejně tak hmotnými artefakty jako vědomými i podvědomými asociacemi na obraz a pojem, stavem vědomí nebo konceptem vnímání sebe a okolního světa. Přes následující výčet je nutné připustit, že je původ pojmu nejasný.

- řecký pojem *prosópon*, latinsky *persona*, etrusky *phersa* – divadelní role, postava dramatu či maska, která rozlišuje jednotlivé charaktery a umožňuje snazší interpretaci charakteru a nálady postavy; latinsky *personare* – znít skrze, přes (Ebelová, 2012; Erban, 2010)
- latinsky *larva*, starolatinsky *larua* a *masca* – posmrtná maska, duch zemřelého, strašidlo (Staňková, Baran, 1998; Dvořáček, 2008; Rejzek, 2012); v Kosmově kronice

je u pojmu *larvaes* zmíněno také líčení dívčích tváří při svatojánských ohních (Staňková, Baran, 1998)

- arabsky *maskharah* – šašek, komik, klaun nebo posměch, předmět pošklebku (Ottův slovník naučný, 1999); arabsky *mashara* – žert, maškaráda, ze slovního kmene *maskh* – přeměna člověka na zvíře, příšeru či blázna (Obuchová, 2001; Erban, 2010; Rejzek, 2012); íránsky *maschera* – maska, larva (Staňková, Baran, 1998); egyptské *msk* – zvíření, druhá, dodatečná kůže na lidském těle (Erban, 2010)
- maškara – celá přestrojená postava (kostým, rekvizity, atributy), směšně přestrojená osoba, ze severoitalského *mascara* (italského *maschera*) – žert, maska (Rejzek, 2012)
- indoevropsky *marcus* – provázek, kterým se omotávala mrtvola, aby zůstala v království mrtvých a nemohla se vrátit na zem zpět mezi živé (Geny, 2002)
- termín *charpa* v jihozápadních Čechách – maska, ošklivý výraz obličeje (Staňková, Baran, 1998; Erban, 2010)
- škraboška – výhradně obličejová maska; ze staročeského *kraboška* – krabice, schránka, košík, obal; z indoevropského (*s*)*korbh* – křivit, ohýbat (Erban, 2010; Rejzek, 2012)
- kukla – maska nasazující se na celou hlavu; ze středoevropského *cuculla* – kapuce (Staňková, Baran, 1998; Erban, 2010; Rejzek, 2012)
- maskot – talisman, slovo pochází navzdory očekávání z francouzského *mascotte* z provensálského *mascoto* – čarodějnictví, co nosí štěstí, od *masco* – čarodějka (Kostková, 2009; Rejzek, 2012)

Pro přehlednost výše uvedených významů a konotací a zavnímání komplexu asociací spjatých s maskou nabízíme následující schéma:

<p>KARNEVALOVÉ VESELÍ přeměna člověka na zvířecí, druhá kůže zvíře, příšeru či šašek na lidském blázna těle žert MAŠKARA komik celá klaun posměch směšně přestrojená postava přestrojená postava MASKA OBŘADNÍ</p>	<p>SPOLEČENSKÁ PŘETVÁŘKA divadelní role postava dramatu PERSONA rozlišení charakteru či nálady MASKA DIVADELNÍ</p>	<p>DÉMONICKÁ HROZBA duch zemřelého strašidlo LARVA posmrtná maska MASKA POSMRTNÁ</p>
---	---	---

Tuto rozmanitost o původu slova tedy můžeme srovnat s rozmanitostí používání slova „maska“ v dnešním jazyce a kontexty dnešní doby, do nichž se mimo jiné promítly i následující kategorie.

- V divadelním kontextu kromě masky obličejové či kostýmu nacházíme i pojmenování maska – dvorská maska – maškaráda pro anglický divadelní žánr 16. až 18. století. Jedná se o představení, ve kterých herci nosili masky (odtud název žánru), velmi výpravnou podívanou s hudbou, tancem, poezií a alegorií. (Pavis, 2003)
- V řecké a latinské mytologii maska symbolizuje předstírání a lest, je atributem personifikovaných představ noci, klamu a neřesti a představuje zakrytou tvář múzy tragédie. (Semotamová, 2008)
- Četné jsou také výjevy masek netvorů na vnějších zdích románských a gotických staveb, které znamenaly výstup démonů z chrámu a zábranu jejich vstupu. Tento symbol se pojí s vírou v to, že zlo nesnáší svou vlastní podobu a prchá před vlastním obrazem. Více než název „maska“ se však používá označení *maskaron*. Tento zdobný prvek, s motivem nejen lidské a zvířecí tváře, ale právě i tváře démonické či fantaskní, se kromě architektury vyskytuje také jako součást nábytku a kovářských výrobků. Jsou součástí nejen opěrných systémů katedrál, ale například kamenných chrličů kašen. (Staňková, Baran, 1998; Ebelová, 2012)
- Jeden z nejznámějších archetypů¹ C. G. Junga Persona bývá pojmenováván jako „maska antického herce, je výrazem sociální adaptace na kulturu, ve které je člověk integrován. Rozdílné společenské prostředí vyžaduje odlišnou personu. Každý jedinec musí hledat rovnováhu mezi svou individualitou a personou.“ (Budil, 2003, s. 433) Jak je již uvedeno výše, persona byla dříve výrazem pro hereckou masku. Jung však tímto pojmem míní archetyp role a neosobní masky, za kterou schováváme svou identitu, popisuje chování člověka vůči svému okolí, jež chápe pouze jako naučenou roli, která se od nás očekává a je určitým kompromisem mezi naším skutečným vnitřním „já“ a sociální identitou. Jako přetvářku používanou v životě ve společnosti, abychom se nedostali do nebezpečí výlučnosti či posměchu. Obsahuje tak v sobě pocit sebeobsažení skrze sociální role, skrze které se lidem jevíme, a zároveň dodává pocit soukromí. (Borecký, 2005; Jacobi, 2013) T. Halík (1992) ji spojuje s úkolem první poloviny života, a to s procesem socializace, kdy se má člověk stát člověkem

¹ „Praobraz, pravzor, vrozené psychické struktury, tzv. prvotní schémata představ a fantazie.“ „Nejstarší, typické a transkulturálně sdílené zkušenosti lidstva, které se projevují ve fantaziích a snech; jde o pravzory lidského jednání a usilování, pocitů a poznání; jednotlivé prvky skládají kolektivní nevědomí lidstva a apriorním způsobem utvářejí představivost; archetypy jsou základem veškeré lidské symboliky, která se projevuje v mýtech, snech a umění.“ (Hartl, Hartlová, 2010, s. 46)

společenským – kdy si tedy budujeme svou Personu. Se symbolickým vnímáním masky souvisí také další Jungův archetyp, a to archetyp Stínu².

Dalším textem již ale reflektujeme dnešní jazyk. **V psychologickém a sociologickém kontextu** se maska ustálila v pojmenování sociálních rolí, které v životě takzvaně hrajeme (můžeme zde tedy zaznamenat stejný soubor funkcí a slov jako pro divadlo: maska představuje roli, kterou hraje herec). Sociální role bývají často diferencovány na role rodinné, profesní, společenské. Jinak je z pohledu psychologie nahlíženo na význam masky, která skrývá vnitřní pocity.³

Masky jsou úzce spjaty s oborem maskérství, divadelním i filmovým, který už dávno nepracuje jen s klasickými líčidly či původními kaširovanými maskami, ale posouvá spektrum materiálu neustále dopředu, využívajíc například silikon a latex, a v oblasti filmu počítačových (dokonce trojrozměrných) grafických technologií. Masku nejen jako vizuální objekt ale i jako symbolický význam můžeme nalézt také v literatuře⁴, kromě klasických žánrů například v hororu, sci-fi, fantasy či komiksu. (Ebelová, 2012) Masky inspirovaly nemálo **umělců** i z řad výtvarníků.⁵ Samotného P. Picassa výstava afrických masek inspirovala k vytvoření jeho slavného díla *Avignonské slečny* a nápady vzniklé ve stejném období vedly přímo ke vzniku následujícího období – kubismu, kdy začínal zkoumáním a hraním si s proporcemi lidského obličej. Specifické divadelní líčené masky přetrvaly především v pantomimě a cirkusu, mezi postavami šašků, klaunů, harlekýnů a pierotů.

² Souhrn nepříjemných vlastností, které bychom rádi skryli. Stín je nejčastěji stejného pohlaví jako my, může připomínat někoho z našeho okolí nebo být jen snovou, nám v bdělém stavu neznámou postavou. Východiskem je přijmout svou „stinnou stránku“ a integrovat ji do své osobnosti. (Štefančíková, 2012) Halík (1992, s. 21) zmiňuje archetyp Stínu v kontextu procesu individuace (stát se sebou samým, stát se osobností), kdy se s ním člověk vyrovnává. „*To je ,ten druhý v nás‘, to je ta potlačená stránka naší bytosti, to je ten ,náš temný bratr‘, onen dvojník, ke kterému se nechceme přiznat, ta část naší bytosti, často obtížená vinou. Ona je to nejenom vina, ale také dluh – to, co dlužíme, to, co jsme nevyužili, to, co jsme odmítli, to, co jsme vnitřně nezpracovali. Je to ta část naší bytosti, kterou často projikujeme, promítáme do druhých.*“

³ V této souvislosti je na místě zmínit sociologické dílo E. Goffmana *Všichni hrajeme divadlo* z roku 1959. Na společenský život a naši každodenní sebe prezentaci je zde nahlíženo skrze analogii s divadlem a hraním rolí. Goffman se svým dílem vyslovil k tomu, že komunikujeme a jednáme skrze masky, kterými více či méně zastíráme své skutečné „já“.

⁴ zmiňme jen: A. Dumas – *Železná maska*, M. Lermontov – *Maska*, E. A. Poe – *Maska rudé smrti*, Ch. Baudelaire – *Maska* (ve sbírce *Květy zla*), E. O’Neill – *Velký bůh Brown*, K. Abe – *Tvář toho druhého*

⁵ především J. Ensor, E. Nolde, ale i J. de Gheyn, F. Goya, R. Magritte, G. De Chirico, J. Anderle a F. Tichý, ve fotografii pak: D. Arbus, R. E. Meatyard, V. Stratil, J. David či B. Bálková

Někteří autoři jako masku vnímají i pouhý klaunský červený nos. V dnešní moderní pantomimě a žánru zvaný nový cirkus mimové a klauni používají nejčastěji líčení.

Často mají masky **identifikační** funkci, která je spjata nejen s určitou tradicí, ale i s příslušností k dané skupině či subkultuře. Příkladem takového vyjádření příslušnosti může být líčení sportovních fanoušků, z takto výrazných subkultur můžeme jmenovat emo, gothic, blackmetal. Tento vztah dále podmiňuje osobnost nositele masky a různý stupeň rolové identifikace. Masky tak mohou být určitým znakem konformity, vytvářet jedinečnou image, zakrývat identitu a tím poskytovat anonymitu. Různá míra dekorativního make-upu bývá snahou zvýraznit přednosti nebo potlačit nedostatky a často také způsobem, jak napodobit image uznávané ikony nebo se přiblížit dobovému estetickému kultu spjatého nejen s krásou.

Zatajování identity prostřednictvím masky spatřujeme u účastníků politických, společenských, náboženských a ideologických hnutí, ale i pachatelů trestných činů.⁶ Maska slouží svému nositeli k naplnění silné potřeby vyjádřit své aktuální životní názory, postoje nebo dokonce vlastnosti. V těchto souvislostech zatím maskou rozumíme široké spektrum podob maskování: líčení, jakkoli zakrytá tvář, oděv, kostým, bodypainting, bodyart nebo další zdobení těla a proměny vzhledu (tetování, branding⁷, skarifikace⁸, piercing⁹, vkládání předmětů pod kůži), které by ale, aby mohly být označeny jako masky, měly přinášet výraznější stupeň proměny vnitřní identity. Jiní autoři (například Pernet, In Erban, 2010) však vyslovují názor, že za formy masek považovány být nemohou, protože zakládají či vyjadřují identitu trvalou (především v případě tetování).

V posledních desetiletích vznikají zájmové skupiny, potažmo subkultury, které se na základě určitého historického či fantaskního stylu maskují a vytváří interaktivní hry, založené na hraní rolí naživo – *LARP* (Live Action Role Play). I zde je silná vazba na prožitek

⁶ Z historie jsou velice známé středověké kápě katů a kněží při církevních procesích, dále kápě příslušníků Ku-klux-klanu a také různé kukly a šátky. V souvislosti s takovýmto způsobem získání anonymity je zajímavým výrazem „metamaska“, který chápeme jako vytvoření efektu, kdy si nemaskovaní na maskovaných zapamatují právě jejich oděv a nikoli tvář. (Ebelová, 2012)

⁷ Technika zdobení tváře či těla, při které je žádaný vzor na kůži vypálen žhavým nástrojem, případně poleptáním chemikálií. (tamtéž)

⁸ Jizvení, vzor je do pokožky vyříznut.

⁹ Je využíván hojněji než předchozí dva jevy, ale také v minimálním vztahu k transformativnímu chápání pojmu maska v širším slova smyslu. Znamená propíchnutí určité části těla a do vzniklého otvoru je poté vložen šperk, případně předmět rituálního, náboženského nebo symbolického charakteru. (Ebelová, 2012)

změny identity, v podstatě jde o živou formu her druhu *RPG* (Role Playing Game, u nás je takovou nejznámější stolní hrou *Dračí doupeň*) nebo o napodobení, prožití a poznání atmosféry či systému určité doby, historické události, společenské situace apod. Takové chování bývá často inspirováno také filmovými nebo komiksovými díly a postavami. Některé subkultury se maskují i mimo rámec her, při příležitostech běžného setkání, kde se výrazně projevuje japonský styl oblékání, inspirovaný animovaným žánrem anime a manga.¹⁰

Ochrannou funkci masky získávají v oblasti nejrůznějších profesích (například doktorské roušky¹¹, masky pro práci s kovem, pomůcky záchranných složek, skafandry), v boji (zbroje, obličejové štíty, přilby, přilbice, plynové masky) a sportu (helmy, v některých zimních sportech, především u brankařů, automobilových a motocyklových závodníků). V boji i sportu mají masky také zastrašit protivníka či protihráče. Velkou uměleckou hodnotu pak mají masky Thráků a japonských samurajů.

Masky mohou být vnímány také jako prostředek zobrazování **fyziognomie** lidského obličeje. Na různých dochovaných maskách je patrný zájem o mimický výraz tváře či snaha zachytit tvář konkrétního člověka. I když lze u některých společností zaznamenat tabuizování zobrazování lidského obličeje. Je také zajímavý „zájem našich paleolitických předků o obličej významné osoby, která zároveň s největší pravděpodobností vykazovala i určité nestandardní, společností oceňované psychologické vlastnosti či schopnosti, které byly spojeny s výraznými morfologickými znaky své nositelky.“ (Blažek, Trnka, 2009, s. 15) Vztah k obličejí a potažmo vnímání celého těla je značně kulturně podmíněn¹², na což by se mělo reagovat i v rámci terapeutické práce. K rozvinutí se na tomto poli (ve vztahu ke kapitole 3 a praktické části) nabízí témata jako body-image, sebenáhled a atraktivita.

Pokud tedy již vnímáme dnešní používání masky v nezměrných variacích společenského konání, nelze opomenout ani tradice masopustů, městských karnevalů

¹⁰ K tématu subkultur (v ČR) můžeme doporučit velice poutavou, obrazově bohatou publikaci Vladimíra 518 a Karla Veselého *Kmeny*, vydanou v roce 2011.

¹¹ Chirurgickým obličejovým rouškám předcházely středověké dlouhé masky ve tvaru zobáku, které byly naplněny bylinami, čímž měly lékaře ochránit před morovou nákazou. (tamtéž)

¹² Protože jsou naším ústředním tématem masky, je nasnadě připomenout i kulturní podmíněnost vnímání ličení, symboliky barev a tvarů a podobně, zkrátka vnímání masek samotných, ať již jako hmotných artefaktů či symbolických pojmenování. Masku jako metaforu může mít navíc každý ve svých vlastních významech a vztazích, podmíněných nejen kulturně – systémy metafor si na základě zkušeností a vnímání světa utváříme každý sám.

a festivalů etnických kultur (jak se ještě zmíníme v kapitole 2.4). Na některých územích se v neměnné podobě udržely i tradice kmenových rituálů, ve kterých mají masky podstatnou, transformačně symbolickou funkci.

Z uvedeného výčtu tedy můžeme usuzovat, že se maskou v obecném slova smyslu rozumí něco, co vytváří vnější podobu dané věci, ať už je její přirozenou součástí nebo nástrojem, který se nasazuje, aby ji chránil, zakrýval či vymezoval. Další souvislost je patrná jakkoli s lidským obličejem či přestrojováním, s proměnou vzhledu či identity. Často se dozvídáme, čím vším maska může být, ale jen málo rozumíme tomu, co obnáší samotný princip maskování, co je zdrojem lidské potřeby se maskovat.

Předchozími řádky jsme také chtěli uvést na pravou míru, co dále v textu (především v praktické části práce) pojmem maska rozumíme. Ačkoli tedy vnímání masky může být velmi široké, dále a pak především v terapeutickém kontextu se budeme zabírat jen obličejovou maskou, pevnou a snímatelnou. Na masky nemůžeme nahlížet pouze jako na objekty, ale je potřeba pátrat po významu jejich používání a emocích, které za maskou její nositel prožívá.

1.2 Rituální podoba masky – původ masky

Pokud budeme nahlížet na masku z historického hlediska a vezmeme v potaz samotný vznik a první výskyt masek v životě (archaického) člověka, nesmí nám uniknout její **sociální význam** napříč společnostmi a kulturami celého světa v době minulé i současné. Život lidí ve společnosti, kultura a sám člověk je předmětem mnoha vědních oborů, mimo jiné také antropologie a etnologie. Proto i my na chvíli setrváme u poznatků těchto společenských věd, abychom vydefinovali primární funkci masek.

Jak zmiňuje Ebelová (2012, s. 10), „za nejstarší projevy maskování můžeme označit používání masek a tělové malby během animistických kultů, magických loveckých a léčebných rituálů spjatých s uctíváním, usmiřováním nebo odháněním duchů, démonů nebo božstev.“

Nejstarší dochované památky jako důkazy maskování našich předků se nabízejí v jeskynních a skalních malbách z období mladého paleolitu. V proslulé jeskyni Les Trois Frères v jižní Francii je znázorněna mužská postava čaroděje oblečeného v kůži zvířete s parohy. Na jiném místě této jeskyně je zobrazen za stádem s jelenem a býkem tanečník opět

zahalený v kůži, tentokrát s býčí hlavou. Vynikající siluetové zobrazení maskovaných postav se našlo také v mnoha dalších francouzských a španělských lokalitách, na saharských freskách v Tassili ve Fezaru (Alžír), či na skalních malbách u Oněžského jezera (Rusko). Vystává otázka, kde se bere zjištění, že toto přestrojení nesloužilo pouze k snadnějšímu lovu zobrazovaných zvířat. Toto vysvětlení by totiž předpokládalo, že vyobrazená postava bude mít při sobě i zbraň určenou k lovu. Proto se vysvětlení funkce těchto prehistorických masek přiklání spíše k magickému úkonu. Používání masek a tělové malby při animistických kultech, magických loveckých a léčebných rituálech spjatých s uctíváním, usmiřováním nebo odháněním duchů, démonů nebo božstev bývá označováno za nejstarší projev maskování. (Ebelová, 2012) Maska tak byla produktem obrazného myšlení, prostředkem ztotožnění a transformace v něco nebo někoho jiného. „*Existence člověka v pravěku závisela na úspěchu v lovu a sběru plodů přírody. Určovala jeho způsob myšlení. Pojmové výrazivo nahrazoval obrazem. Při realizaci obrazu se zrodil znak, který se stal prostředkem lidské komunikace. Ze zápasu o existenci v přírodním prostředí, prostoru a čase, ve snaze organizovat své bytí se v obrazném myšlení rodí magie a mýtus.*“ (Staňková, Baran, 1998, s. 21)

Magií a mýty si chtěl člověk vysvětlit a podrobit síly přírody, ovládnout okolní dění a změnit náhodu v jistotu s úsilím o zisk zcela určité prosperity. Úlohou masky bylo hýbat s takto vysvětlovanými jevy, usměrňovat pohyb ducha a ovlivnit jeho projev – ve slovním kontrastu k tomu – aktéři představení masek však hledali jejím prostřednictvím pevný bod, ze kterého by mohli konat. Magie si vytváří také své vlastní rituály – obřady, kterým předcházejí mýty a které jsou „*jazykem dorozumění mezi magickou silou a společenstvím*“. Jsou „*smlouvou mezi božstvem a člověkem, který hledá a nachází cestu ke komunikaci obětí, gestem, tancem, promluvou, darem, rituálním dějem, někdy zastřen maskou.*“ (Staňková, Baran, 1998, s. 22) Maska byla ochranou před nečistými a zlými silami, se kterými se při takovém aktu maskovaný přímo či nepřímo, obrazně či vědomě střetával. Maska byla uctívána a prožívána jako opravdové zjevení mytologické bytosti, kterou představovala, i přesto, že každý věděl, že ji zhotovil člověk a jen člověk ji také nosí. Byla přijímána zkrátka jen tak, jak byla prožívána, bez zapojení logiky normální světské sféry. Tato možnost změny identity maskovaného také povyšovala na osobnost schopnou komunikovat s tajemnem, na osobnost důležitější než zbytek spoluobčanů, ke kterým později komunikaci také obracel, aniž by byl za maskou poznán. Maska tak byla znakem a prostředkem jeho nadřazenosti ve společenství. U masek je také patrná souvislost s tajnými společnostmi, s jejich

zapovězeností nezasvěceným, neiniciováním či ženám. (Staňková, Baran, 1998; Campbell, 2008; Ebelová, 2012; Erban, 2010; Dvořáček, 2008)

Velkým tématem je v této oblasti pozastavení se nad srovnatelností výkladů světa národů, které jsou si polohou velmi vzdálené. Podobností si lze všimnout jak v oblasti mýtů, tak v jejich aplikaci v reálném životě. Ať už se vyvíjely v čase cyklu přírody nebo cyklu života člověka. V různých vědních oborech se pak odborníci snažili pátrat po pramenech těchto shod a až francouzský filozof Lucien Lévy-Bruhl¹³ zpochybnil kauzální princip prelogického myšlení a potvrdil, že rity a magické úkony mají základ v kolektivních představách. Jako funkční prvek kolektivního nevědomí lze některé jevy ve smyslu transpersonální (či transcendentální) psychologie považovat za archetypy C. G. Junga.

Také C. Lévi-Strauss¹⁴ spojuje masky s mýty. Zkoumá na pozadí mýtů podobnost a sémantické významy masek tak, jak se asi mezi jednotlivými kmeny šířily a předávaly. A vyslovuje kritiku svým kolegům proto, že se masky stejně jako mýty nedají vysvětlovat jako oddělené objekty samy o sobě a samy se sebou. Ke každému typu masek existují mýty, které vysvětlují jejich nadpřirozený původ a určují jejich úlohu v obřadu. Jsou stejným typům masek přisuzovány stejné sociální a náboženské úlohy a jakou roli zde hraje stejnost nebo konverze ve výtvarném provedení masek? U masek různých indiánských kmenů si lze všimnout jejich nápadné vizuální podobnosti a naopak inverzního provedení. Jako kdyby jedny masky byly vytvářeny k druhým jako protichůdné. Tuto vztahovost Lévi-Strauss vyjadřuje tvrzením „*Domnívám-li se na mýtus z hlediska sémantického, dostává smysl pouze tehdy, jestliže ho přemístím do skupiny svých transformací; stejně tak typ masky, sleduji-li ho pouze z výtvarného hlediska, odpovídá ostatním typům, u nichž se transformuje linie a barvy, jež zaštiťují jeho osobitost. Aby se tato jedinečnost lišila od zvláštností jiné masky, je třeba, a zároveň i postačuje, jestliže týž vztah převažuje mezi poselstvím, které maska přenáší nebo vysvětluje, a poselstvím, jež v téže nebo sousední kultuře má za úkol šířit jiná maska.*“ (Lévi-Strauss, 1996, s. 42)

¹³ Svými studii o "primitivní mysli" stál u počátků antropologie, etnologie i sociologie, jeho dílo také silně ovlivnilo C.G. Junga při definování konceptu kolektivního nevědomí.

¹⁴ Francouzský sociální antropolog, autor pravděpodobně nejslavnějšího antropologického díla o maskách (*Cesta masek*, ze které taktéž čerpáme), který jako jeden z prvních pojímal masku jako „*schránku, ohnisko či syntézu mnoha projevů dané kultury, jež jsou vzájemně funkčně propojené a k jejichž rozluštění je třeba znát příslušný kontext.*“ (Erban, 2010, s. 29)

„Maska není zprvu to, co představuje, ale to, co transformuje, to znamená, že si volí to, co nepředstavuje. Maska jako mýtus stejně popírá, jako potvrzuje; není sestavena jenom z toho, co říká nebo co si myslí, že říká, ale z toho, co vylučuje.“ (Lévi-Strauss, 1996, s. 189) Tento paradox masky se pak odráží i v psychologizujícím výkladu ve vztahu k vnímané identitě, k míře a kvalitě změny „já“, která se pod maskou odehrává. *„Není však výrazná shoda, zdali masky umožňují, aby se odkrylo pravé já, odkrývají pravé já odhalením toho, co není já, nebo prostě vyjadřují to, co skutečným já není.“* (Tooker, In Erban, 2010, s. 20)¹⁵

Paradox vztahující se k obsahu masek – čím jsou a nejsou, že žádná z masek v sobě neobsahuje veškerý význam a jak jejich význam vyplývá ze smyslu obsažených prvků, které ale stále nejsou úplné a nemají vlastní význam sám o sobě, protože jsou neoddělitelné právě od prvků, vůči nimž jsou v protikladu – lze obhájit otázkou, zda totéž neplatí pro všechna umělecká díla. V umění přece existuje obecný jev, kdy se současné i po sobě následující styly neignorují, ale reagují na sebe, vychází ze sebe, vzájemně se potvrzují či odmítají a nevylučují výpůjčky. (Lévi-Strauss, 1996)

Cesty masek vlastně Lévi-Strauss spatřuje na úrovni několika jejich determinant: již jsme zmínili výtvarné provedení masek, mýty o původu masek vysvětlující jejich funkci, dále forma práva masku nosit, druh slavností a obřadů, na kterých masky vystupují, povahový znak a chování masky na slavnosti a v neposlední řadě i funkční hledisko – koho masky představují.

Lévi-Strauss zajímavě popsal své prvotní obdivné pocity k maskám, které v něm ale vzbuzovaly i nejistotu a svým vzezřením a provedením často až znepokojovaly. Sděluje, že mu unikalo jejich výtvarné opodstatnění a ptal se po neobvyklých tvarech a důvodu špatného přizpůsobení předmětu pro svou funkci. Masky nazývá oborem, *„který spojuje mytické údaje, sociální a náboženské funkce a výtvarné výrazy“*. (Lévi-Strauss, 1996, s. 88)

Závěrem nelze připomenout, že na většině míst bohužel postupně dochází k zániku původního, obřadně magického chování. *„Vedle kulturně společenských změn, které probíhaly uvnitř dané komunity, byla tradice maskovaných obřadů ovlivněna také vnějšími okolnostmi, především katolizací kolonizovaných obyvatel evropskými misionáři. K útlumu maskovaných rituálů vedle mezikulturních a náboženských faktorů přispěla také kmenová migrace a nové sociokulturní podmínky.“* (Ebelová, 2012, s. 14) S postupným rozpadem

¹⁵ srov. s Jungovým archetypem Stínu

tradičních kultur nastupuje zjevná tendence ke „karnevalizaci“, kdy se na festivalech a podobných událostech objevují také masky cizího původu, které jsou zbavené jakéhokoli kontextu. Stejně tak sílí sklon k naturalistickému vzezření masky a k redukci její dřívější stylizace a složité symboliky. (Hlaváčová, In Erban, 2010)

1.3 Princip masky a maskování¹⁶

Z předchozí kapitoly k podstatě masek vyplynulo, že vlastně sama o sobě nemůže nést význam, protože je s ní manipulováno v širším kontextu a v interakci s dalšími projevy lidského konání a jednání. **Paradox**, který v sobě masky ukrývají, spočívá v tom, že symbolizují daleko víc než jen určitou lidskou či zvířecí bytost, ale také věci a jevy, a nejde jen o to, že něco symbolizují, že reprezentují realitu, ale že realitu i transformují. Ono „víc“ je skryto právě v takové transformaci, protože pokud se odehrává **transformace**, musí být vymezeno, v co se přeměnit, tedy čím zatím maska není, co zatím nepředstavuje. Pokud tento proces vztáhneme na nositele masky z psychologického pohledu, maska odkrývá právě „já“ tím, že odhaluje to, co „já“ není nebo také přímo a jen vyjadřuje, co „já“ není.

Dalšího paradoxu masky si můžeme všimnout v jejím základním **výrazovém principu**, který „*spočívá v záměrné opozici nehybnosti (až strnulosti) výrazu s pohybem tanečníka a celkovou dynamikou jeho projevu.*“ (Lommel, In Erban, 2010, s. 27) Tato opozice je paradoxní spíše jen zdánlivě, protože vyjadřuje neustálé znovuožívání – aktualizaci tradic, zmocňování se mytických vzorů a světa předků v jeho síle, která je kreativní a životadárná.¹⁷

E. D. Napier (Erban, 2010) paradoxnost masky pokládá za její nejzákladnější podstatu, která spočívá v **nejednoznačnosti (mnohoznačnosti), přeměně a přechodu**. Takové atributy

¹⁶ U této kapitoly (více než u předchozích kapitol) bychom rádi zdůvodnili častost citací (především sekundárních citací) z publikace V. Erbana *Maska a tvář : Hra s identitou v mezikulturních proměnách*, vydané v roce 2010. Tuto publikaci je vhodné především vyzdvihnout. Autor zde reflektuje, komparuje, shrnuje a dává do souvislostí snad všechna dosud vzniklá díla studující masky (s jasným akcentem na jemu vlastní pole antropologie a etnografie). Naprostá většina děl je nestudentům antropologie nedostupná, stejně jako neexistují jejich překlady do českého jazyka. Proto s nimi autorka nakládá jako se sekundárními zdroji.

¹⁷ „*Maskovaná představení jsou jednou z mála forem ‚primitivního‘ umění, které se vyhýbají strnulosti tím, že si na pozadí mytického vzoru osvojují stále nové impulzy, ve kterých je tento prvotní vzor rozehráván.*“ (Lommel, In Erban, 2010, s. 27)

či aspekty reality jsou přesně těmi, kterým západní myšlení rozumí jen velice okrajově. Pravý a skutečný význam masek se odehrává v odlišné rovině vnímání, v němž neplatí „bud', a nebo“ (bud' se nositel masky stává skutečným vtělením, nebo zůstává pouhým hercem), ale pouze „bud' i nebo“. Nositel masky mezi těmito rovinami také hravě balancuje a volně přechází z jedné do druhé. Využití masek v sobě obsahuje stejně tak ontologickou opravdovost a vážnost jako i hravost. Jde o úroveň vnímání, kdy je nositel masky během určitého procesu perceptivního zdvojení schopen „*vědět, že cosi není reálné, a přitom současně zakoušet emoce, jako by to reálné bylo.*“ (Schechner, In Erban, 2010, s. 67) Tato podstata masky je vlastní i samotnému divadlu a herectví (jak nahlédneme dále v kapitole 2).

Vyslovením snad již posledního paradoxu se přiblížíme masce jako metafoře **sociální role**, ke vztahu masky k pojetí identity, což plně rozvine témata, která už úzce souvisí s častou formou terapeutického využití masek. Stejně tak, jak existuje bezprostřední dynamická souvztažnost mezi variantami naší identity, té individuální vnitřní a vnější sociální, v naší tělesnosti (protože to, jak sami sebe vnímáme a za koho se pokládáme, přímo ovlivňuje, jak nás vnímá naše okolí; jak na nás nahlízejí ostatní, však také působí na to, kým jsme sami před sebou) existuje i v působení masky: „*Nasazením masky pracujeme, zacházíme a zahráváme si nejen s obrazem, který si o nás utvářejí ostatní, ale také s obrazem, který si o sobě vytváříme sami. Masky nemusí být jen nástrojem předstírání, ale také prostředkem realizace, rozvinutí či proměny sebe sama. Masky je nástrojem stávání se, prostředkem pohybu identity, a to jakýmkoliv směrem. Každé zacházení s identitou prostřednictvím masky se odehrává v kontinuu vyznačeném dvěma krajními póly naší identity, přičemž povaha, směr či záměr takovéto paradoxní aktivity jsou kulturně, kontextuálně i situačně značně variabilní, i když nikoli nevyčerpatelné.*“ (Erban, 2010, s. 135)

Na Napierovo pojetí masky jako prostředku k vědomému, paradoxnímu odhalování a rozehrávání různých vrstev či aspektů našeho „já“ – čili prostředku **personifikace**, Erban reaguje formulováním ještě obecnější podstaty masky, kterou vnímá v její schopnosti umožňovat člověku složitěji pracovat, zacházet a hrát si **s identitou**, čímž naráží na fakt, že „*používání masky je i v rámci jednoho a téhož představení charakteristické velmi těsným prolínáním profánního s posvátným, vážnosti s veselím, rizika, nebezpečí a ohrožení se směšností, lascivností a vulgaritou. Tyto zdánlivě protikladné aspekty se v představení masek vzájemně neruší, nýbrž podmiňují a velmi často i umocňují.*“ (Erban, 2010, s. 133) Zde se pak v maskách otevírá širší pole obsažených témat, protože může jít jednak o identitu individuální jako prožitek sebe sama, jednak o identitu sociální, a to ve smyslu, jak nás

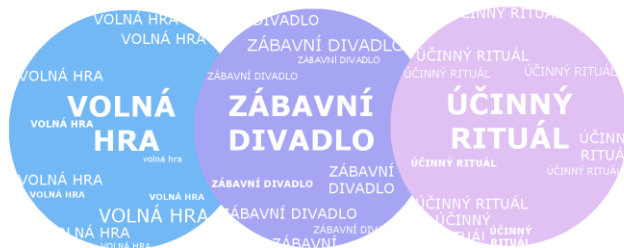
vnímají a reflektují druzí. Ve stejném kontextu předkládá E. Tooker vymezení výkladů masek podle toho, jestli jsou zaměřené na jedince a tím na psychiku, na sociální vztahy – tedy na společnost, nebo na koncept kultury jako relativně autonomní sítě významů. (Erban, 2010)

Neurologické a kognitivní podstatě účinku masek, vědecké interpretaci subjektivních zážitků zakoušených pod maskou se věnovali M. Webber, Ch. Stephens a Ch. Laughin. Vyslovují tak, že symboly nejsou pouhými reprezentacemi reality, ale skutečně umožňují transformaci reality a neurologickou aktivaci fylogeneticky starších, limbických funkcí. Tento proces může být spuštěn díky tomu, že „*symboly strukturují, tvarují a zaměřují naše vnímání. Jejich prostřednictvím dochází k propojení různých vrstev naší ontogenetické (individuální) i fylogenetické (druhové) zkušenosti. Jakmile se prostřednictvím vhodně zvoleného symbolu (např. ve formě masky) aktivuje vztah mezi různými vrstvami našeho (pod)vědomí, začnou se spontánně vynořovat další a další vrstvy lidské zkušenosti a stávají se zakoušenou realitou.*“ (In Erban, 2010, s. 33) Podle autorů tyto zkušenosti nabyté skrze hlubší a starší vrstvy psychiky mohou posilovat sociální role a tím obohacovat vazbu jedince k jeho širší komunitě. „*Rituální zkušenost masky umožňuje člověku překročit svá individuální omezení a osvojit si univerzální zkušenosti nabyté v průběhu lidské fylogeneze.*“ (In Erban, 2010, s. 34)

Obsahu následující kapitoly se přiblížíme skrze přístup J. Emigha (Erban, 2010), který vychází

- z Napiera, který jako základní výrazové prostředky maskovaného představení vnímal paradoxnost a ambivalenci;
- z pojetí maskovaného představení jako přechodové události V. Turnera;
- z konceptu přechodových fenoménů W. Winnicotta;
- a v neposlední řadě z teorie R. Schechnera. Právě Schechner popsal flexibilitu a proměnlivost různorodých performativních žánrů na kontinuální škále, kterou zjednodušeně nastínil následovně¹⁸ :

¹⁸ Což můžeme pro zajímavost srovnat s hlediskem vážnosti a hravosti využívání masek, jež poskytuje kontinuum následující (Pernet, In Erban, 2010). H. Pernet tak vyjadřoval názor, že není univerzálním pravidlem, že by maska byla nástrojem úplné transformace identity, ale spíše krajním pólem velmi široké škály:



Vrátíme se ale zpět k Emighovi, pro kterého byl jádrem studia podstaty maskování **koncept vztahu k identitě** nositele masky. Emigh, inspirován výše zmíněnými, formuloval **kontinuum performativních modů**, kterým vyjadřuje typy představení z hlediska charakteru zakoušené identity mezi krajními póly vnímaného „já“ a „ne-já“, na této škále vzniká v životě člověka mnoho příležitostí obohacení lidské zkušenosti s vědomím sebe sama. Následující schéma vyjadřuje právě kontinuum performativních modů:



- Naše projevy v situacích každodenního života mohou být vnímány také jako formy představení, protože v různých sociálních situacích projevujeme jiné aspekty našeho „já“ podle toho, co se zdá být vhodné či výhodné – vzhledem k příležitosti, která je často úzce vymezena na to, abychom se v ní mohli uplatnit v celé své šíři.



- V modu předstírání již nastupuje něco jiného než jen „já“, člověk přejímá jiné atributy a charakteristiky, ale nezačleňuje je do sebe sama. Modus předstírání nastává především v situacích, které neumožňují projevit žádnou z variant sebe sama, kdy člověk nenachází vhodný způsob chování. Na modu předstírání je založeno množství komických žánrů.
- Hraní role skýtá již různé varianty dramatických představení. Vědomí sebe sama se stále zachovává, i když je mnohdy herec od své postavy k nerozeznání. Hranice mezi vlastním a jiným výrazně slábne. *„Dobrý herec je zpravidla ten, kdo si dokáže natolik osvojit jinou identitu a začlenit ji do identity vlastní, že ani nevnímá, že by ji jakkoli předstíral, protože prostřednictvím osvojené role stále zakouší, rozehrává a projevuje sebe sama.“* (Erban, 2010, s. 143)
- U performativního modu posedlosti jde již o transformaci nebo ztrátu vlastní identity a přijetí jiné identity. Aktér nevnímá rozdíl mezi realitou a iluzí, jedná v něm dosavadní „ne-já“, a tak si není vědom ani sám sebe, ani svých činů. Je časté, že takovou ztrátu kontroly nad sebou samým, své činy a projevy si poté člověk není schopen v paměti vybavit.

Taková škála typů lidského performativního jednání ve vztahu k prožívané identitě by pro naše téma nebyla až tak přínosná, kdyby Emigh, v návaznosti na Edsonovu typologii masek¹⁹, podle toho, kde na lidském těle se maska nosí, nspecifikoval, že v každém modu je vhodné a časté využití různého **druhu** masek.

- V každodenních situacích masky prakticky nepoužíváme, protože *„zde neexistuje jasně definované ‚jiné než jsem já‘, pouze různé způsoby chování a toho, jak být ‚sám sebou‘.“* (Emigh, In Erban, 2010, s. 141)
- *„Pro podstatu tohoto modu je užití masek velmi vhodné, a to zejména těch, které nevytvářejí dokonalou iluzi jiného, ale zachovávají zřetelný rozdíl mezi aktérem a předmětem imitace.“* (Erban, 2010, s. 142) Jedná se o masky, které zakrývají jen část tváře, nebo ty, jež jsou drženy volně před tváří.

¹⁹ Podle lokalizace masky na lidském těle: *„masky, které pokrývají celou tvář, pokrývají část tváře, zakrývají celou hlavu, spočívají na temeni hlavy, jsou umístěny na nástavci vysoko nad hlavou.“* (Edson, In Erban, 2010, s. 111) A podle základního tvaru: *„masky kopírující tvar obličeje, ploché či štítové masky držené před obličejem, helmové masky, masky ve tvaru menších trojrozměrných artefaktů připevněných na různých částech hlavy, velké skulpturální masky nošené na nástavci.“* (Edson, In Erban, 2010, s. 112)

- Pro hraní rolí jsou masky velice užitečné, přispívají totiž k iluzi role nebo naopak zvýrazňují, že jde jen o hru „jakoby“, čímž svou iluzivnost nejen přiznávají, ale mohou ji tak i zesilovat. Masky může ochraňovat svého nositele před nezáměrnou ztrátou identity. Ujišťuje ho, že jde jen o hru, a tedy o jeho vlastní identitu. V tomto modu jsou tedy používány obličejové masky již v kombinaci s kostýmem a neméně nástavcové masky, které se nosí nad hlavou či na ramenou a nezakrývají obličej. Na přítomnost identity herce a identity postavy zajímavě reagují masky transformační, které se mění a odkrývají důmyslnými mechanismy nebo jen natočením herce s maskou směrem k divákům.
- V modu, kdy již nastupuje nová identita, se masky užívají velmi často. Cílem nasazení masky je popírat, až zneviditelnit fyzickou identitu svého aktéra. Takto funkčně působí masky helmovité, které jsou zcela spojeny s kostýmem. Kromě toho, že je zde maska funkčním prostředkem k dosažení transu, současně zajišťuje i původní identitu svého nositele a jeho ztracené „já“, kterého sejmutím a odložením masky nabude snadněji a rychleji. Masky je tak zárukou, že ztráta identity je jen dočasná.

Dodejme jen, že Emigh navíc zdůrazňoval dynamiku vyslovených performativních modů, čímž narážel na to, že je není možné vnímat odděleně, ale že charakter konkrétního performativního jednání se může posouvat v průběhu času, v závislosti na vnějších okolnostech i v během jednoho konání představení.

Domníváme se, že shrnutí takové kapitoly není zcela možné a bylo by zbytečně reduktivní. Uvedme ale závěrem přehled pěti základních aspektů – základních **důvodů**, proč si lidé vyrábí masky a účinkují v maskovaných představeních, který můžeme chápat v široké šíři významu použitých slov a převést je i do dnešních slov a podob. Této otázky jsme se totiž explicitně nedotkli.

- Rituály přechodu;
- rituály obnovy;
- strukturalizace (hierarchie) generových rolí;
- divadlo;
- způsoby ochrany či boje. (Nunley, McCarty, In Erban, 2010)

2 PERFORMATIVITA MASKY A DIVADLO

Pokud v rámci této kapitoly dodržíme časové, historické hledisko, nelze vlastně skoro plynule nenavázat na kapitolu předchozí. Toto se nabízí především díky obecně přijímanému tvrzení, že se divadlo vyvinulo z rituálu, z obřadu a obřadních slavností a to zejména z jejich herních prvků „jakoby“. Z prvků, ve kterých měla právě maska důležitou funkci z hlediska toho, že někdo začal představovat někoho, kým ve skutečnosti nebyl, jednal v zastoupení ve většinou smyšlené akci, kde často ani nešlo o nápodobu reality²⁰, a přítomní diváci tuto jeho přeměnu přijali.

Například Napier (Erban, 2010) však v evropském kontextu „*přímou kulturně evoluční linku mezi předklasickými řeckými rituály a počátky divadla*“ (Erban, 2010, s. 37) pro nedostatek důkazů zpochybňuje, i když jejich blízkou souvislost jejich významů samozřejmě zdůrazňuje. Právě v podstatě masek rituálních a divadelních spatřuje rozdíly. „*Prozkoumáním ikonografie předklasického Řecka dochází Napier ke dvěma specifickým typům tváří – Gordony a Satyra, jež považuje za obsahově i formálně archetypální a prototypické, neboť stojí v základu všech pozdějších řeckých i evropských masek nejen v rituálních a divadelních aktivitách, ale i v celé výtvarné kultuře a symbolice.*“ Všiml si také velmi nápadné podobnosti jejich výtvarných a symbolických detailů s ikonografií apotropaických masek²¹ jižní a jihovýchodní Asie (zejména indických a balijských).

V této kapitole se však posuneme v čase dál. Nejprve uvedeme, jak se s maskami pracovalo v různých obdobích vývoje divadla, ale zaměříme se jen na období či žánry, kdy měly masky zásadní pozici. Vymezíme vůbec funkci masek v divadle a poté již setrváme u moderního divadelního a performativního využití masek s důrazem na techniky herecké průpravy, které staví na jednání v masce.

²⁰ „*Nejde o napodobení skutečnosti, nýbrž o její zobrazení. Zobrazení podněcuje fantazii přihlížejících, kteří se stávají účastníky fiktivní akce.*“ „*Nastává podivuhodná proměna lidí i věcí. Čím byla podmíněna? Čím způsobena? Právě touto – vzájemně působící a sourodě fungující – dvojakou aktivitou: hrajících i přihlížejících, herců a diváků. Tato proměna se týká i prostoru, v němž se smyšlená divadelní akce odehrává.*“ (Bernard, 1983, s. 34)

²¹ Masky, u kterých se věřilo, že mají magickou moc zabránit vlivu zlé moci.

2.1 Význam divadelní masky

Než se vpravíme do světa divadelních masek, je důležité položit si otázku, k čemu maska v rámci divadelního představení slouží, jaké nároky a poslání splňuje a kam tedy směřuje samotného herce, v čem je mu nápomocna nebo čím je mu naopak překážkou.

Obecně lze tvrdit, že maska odkazuje na nereálný svět, na samotnou fikci divadla, kde se věci nedějí skutečně, ale kde se jen hraje. Přítomnost masky v divadle znamená, že jde o divadlo antiiluzivní, protože divákovi (často spolu s kostýmem) neustále připomíná, že je v divadle a jde jen o hru. Častým komentářem také bývá, že čím víc je divadlo vzdáleno od reality – čím méně se jí snaží obrazně napodobovat, tím je pravdivější.

Pokud na masku jako divadelní znak nahlédneme jako na prvek vizuální, je nesporné, že její návrh a podoba jsou vlastně úkolem a součástí scénografie. Maska posiluje výtvarnou stránku představení. Maska má smysl pouze v celku inscenace a je často použita v těch, které se snaží vyhnout citovému přenosu u diváka, v těch, pro které je důležité vytvořit mezi divákem a dramatickou postavou značný odstup. Maska totiž postavě odebrává její realnost a tím stěžuje identifikační vztah, který se mezi divákem a postavou na divadle vytváří. (Pavis, 2003) Maska do samotné inscenace můžeme vnášet mnoho témat, může se stát tématem ústředním, může být použita s antropologickou motivací a odkazovat tak na různé zdroje či kořeny.

Znaková funkce masky usnadňuje herci proměnu jeho zevnějšku, napomáhá stylizaci jeho projevu, má určitý zjednodušující a zvýrazňující vliv, který vede k typizaci. (Pavlovský, 2004) Nesporný je tak vliv masky na hereckou složku představení, tedy na to, jak herec přistupuje ke své postavě a jak jedná. Ať už herec s maskou pracuje v rámci práce na roli v přípravné fázi divadelního procesu nebo s ní přímo hraje před publikem, pomáhá mu především odpoutat svou pozornost od mimiky tváře a zaměřit ji na pohybovost zbytku těla. Když nemluví tělo, maska mlčí, ale v okamžiku, kdy tělo vstupuje do akce, maska vypovídá více než jakkoli upravený obličej bez ní. Poodkrýt, jak maska napomáhá herci přiblížit se dramatické postavě, nám mohou pomoci výroky herce O. Hussenota a herce a režiséra J. Copeaua, které uvádí Kratochvíl (1987, s. 397): *„Když hraji s odhaleným obličejem, cítím někdy, že můj obličej neharmonuje s postavou, kterou ztělesňuji, že zrazuje celek hry, zatímco by mu měl sloužit, a jsem tím docela zmučen. Za maskou cítím, že celá má bytost tvoří celek.“* *„Herec, který hraje pod maskou, vykřeše z tohoto lepenkového předmětu realitu své postavy.*

Maska poroučí a on ji neodolatelně poslouchá. Sotva ji přiloží, cítí v sobě kypět bytost, kterou postrádal, kterou ani netušil. Je upraven nejen jeho obličej nýbrž celá jeho osoba, sám charakter jeho reflexů, kde se už předem formují city, které rovněž nebyl schopen pocítit a předstírat s odhaleným obličejem. Jestliže je tanečníkem, ovládá celý styl jeho tance, je-li hercem, i akcent jeho hlasu mu bude diktován maskou.“

2.2 Maska v dějinách divadla

2.2.1 Evropa

Na samém počátku divadla, v **antice**, v době starověkého Řecka a Říma byla maska neodmyslitelnou součástí divadla. Dle historických pramenů se o používání líčidel a masek zasadil slavný athénský dramatik Thespis²², kterému se také přisuzuje zavedení pozice prvního sólového herce, který vystoupil z početného chóru a vedl s ním dialog, a také rozšíření pěveckých a tanečních hymnů na počest boha Dionýsa – dithyrambů. Pokud si představíme divadelní představení v rozlehlém amfiteátru, je nám jejich funkce jasná ihned. Masky dovolily snadnější rozpoznání právě jednajících postav, zvětšovaly je a zvýrazňovaly. Dalším důvodem, proč se v antickém dramatu hrálo v maskách, bylo umožnit hercům – mužům hrát i ženské role, protože v této době bylo herectví pro ženy nepřípustné. Masky hercům umožňovaly ztvárnit v rámci jednoho představení i několik divadelních postav zároveň či vyjádřit jejich proměnlivé nálady, a to výměnou masky nebo použitím dvoj- či trojmasky, která podle natočení směrem k divákům z jejich pohledu měnila tvář. I když na počátku měla každá postava představení jen jednu masku. V herectví antických herců byl kladen důraz na dokonalost mluveného projevu a používala se výrazná a propracovaná gestika. Hercův hlas byl umocněn otevřenými ústy masky ve tvaru trychtýře, což mělo funkci určitého megafonu. Někdy byla v ústech masky rourka s membránou, která hlas herce měnila. (Kazda, 1998; Stehlíková, 2005; Erban, 2010; Ebelová, 2012)

²² „Experimentoval s různými typy obličejové masky – například tak, že tvář pomazával vinným kalem a nasazoval na ni škrabošku z listí – než přijal pevnou masku. Podle tradice byl Frýnichos první, kdo zavedl ženské masky, a Aischylos první, kdo používal masky malované. Žádné masky používané herci se nedochovaly, poněvadž byly vyrobeny z materiálů podléhajících zkáze: z plátna, korku či měkkého dřeva.“ (Brockett, 1999, s. 43)

Jak už jsme naznačili, masky antického Řecka a Říma měly otvory pro oči a ústa, speciální masky se zavřenými ústy pak vyvinula až pantomima.

V době středověku byl na našem území ze strany křesťanství zjevný výrazný odpor k masce. Napier tento odpor interpretuje jako „*střet původního polyteistického a novějšího monoteistického pojetí božské i lidské identity.*“ (Erban, 2010, s. 99) Maska jako symbolický výraz něčeho hrozivého, démonického až ďábelského má svůj původ, jak jsme již uvedli v kapitole 1.1, ve výrazu larva, který kromě posmrtné masky znamenal i ducha zemřelého, a tím pojem explicitně nabyl významu ducha, přízraku a přeludu. „*Především v tomto smyslu křesťanství otevřeně zavrhl masku, která je od středověku nejen výrazem neupřímnosti a falše, ale přímo hrozivým převlekm zla. Tato asociace mezi nečistou, ďábelskou přirozeností a maskou se stala natolik silná, že snadno a rychle vytěsnila všechny starší funkce a pojetí masky.*“ (Erban, 2010, s. 99) Křesťanství navíc potlačovalo dosavadní orientaci na zevnějšek, vizualitu, se kterými se maska jasně pojí. Monoteismus bude těžko otevřený obrazu božského a lidského světa jako prostoru rozmanitých, přirozeně proměnlivých a nestálých identit. A církev často varovala před vystupováním v maskách, jak se v kontextu 12. století k důkazům existence masek na našem území vyjadřují J. Staňková a L. Baran (2010).

Od poloviny 16. století se v Itálii rozvíjela linie lidového improvizovaného divadla – **commedia dell'arte**, která se stala významnou pro svou vizuální kvalitu, komičnost a nezpochybnitelný vliv na pozdější postupy. Profesionální kočovné společnosti hrávaly kdekoli venku na veřejném prostranství a měly stručně nastíněné scénáře, podle kterých volně improvizovali, avšak standardizované jasně ustálenými postavami – typy. Právě pro jednotlivé pevné typy byly časem ustáleny i masky, spolu s celkovým kostýmem a dalšími atributy. (Bernard, 1993) V commedii dell'arte vystupovali především milenci, sluhové a pánové a ve vztahu k našemu tématu je potřeba zdůraznit, že komické postavy – tedy sluhové a pánové – vystupovali v polomaskách, které je, díky tomu, že ponechávaly bradu a ústa volné, nijak neomezovaly ve slovním projevu. Výraz polomasky byl tak silně stylizován a vytvářen především velikostí a tvarem nosu, důrazem na tváře či obočí, uzpůsobením na čele nebo druhem otvorů pro oči, zároveň však masku často dokreslovaly například vousy, paruka nebo pokrývka hlavy. Masku převzala commedia dell'arte z karnevalu, kde byla zcela běžná. Využití masek souvisí právě s typizováním (a ne psychologizováním) postav a jde ruku v ruce s humorem commedie dell'arte a s představou, jak maska, která upozadí mimický výraz, dostává výraz až s postojem a gesty a dokresluje

celého herce až v naší fantazii. Italští herci tak hráli celým tělem a někdy jejich představení přecházela až do akrobatických rozměrů. Nejstarší masky se vyráběly z kůže a barevnost zůstávala v jejích přírodních odstínech, postupně však kožené masky nahradily masky látkové a kaširované, které byly lacinější a lehčí než kožené. (Kratochvíl, 1987; Ebelová, 2012) Pomyslný konec na prvním místě improvizované commedie dell' arte můžeme spatřovat v osobě významného dramatika C. Goldoniho, který sepsal množství divadelních her vycházejících právě z dějů commedie dell' arte. Zajímavá je citace Goldoniho o snaze přiblížit náměty her reálnému životu, již mimo jiné oslabuje i používání masek, protože omezují mimiku (jako realistický prvek): „*Maska musí vždycky velice škodit hereckému jednání... marně bude herec gestikulovat a obměňovat tón, nikdy nedokáže sdělit výrazem tváře... různé vášně, jež zmitají jeho duší... Z tohoto i z dalších důvodů jsem pojal plán reformovat masky italské komedie.*“ (Goldoni, In Brockett, 1999, s. 363)

Z Anglie z období 16. – 18. století je dokonce znám divadelní žánr, který se pojmenovává maska – **dvorská maska** či **maškaráda**. Šlo o představení, ve kterých masky nesměly chybět, protože byly součástí okázalé výpravnosti s tancem, hudbou a poezií, doprovázené maskovaným průvodem, hodováním a plesem. Děj představení, pokud tedy vůbec byl, se omezoval na minimum mytologických či alegorických náznaků. Takzvanou antimaskou je pak míněna groteskní a čistě pantomimická přehra či mezihra vlastní dvorské masky. (Pavis, 2003; Ebelová, 2012)

2.2.2 Asie

Celkově lze o asijském divadle říci, že zde maska patří k nejvíce využívaným divadelním prostředkům a má zde také velmi starou tradici, je důležitou součástí iluzivnosti asijského divadla. Avšak její nejčastější podobou, jak poznáme níže, je líčení (což platí i pro japonskou syntetickou divadelní formu Kabuki nebo vietnamskou zpěvohru Tuông, které níže již neuvádíme).

Taneční dramata v maskách jsou typická pro Koreu, Vietnam či Indonésii. Avšak jednou z nejvýraznějších forem asijského divadla jsou loutkové hry a stínohry. Například proslulé vietnamské vodní loutkové divadlo či loutky rozměrů lidského těla v japonském divadle Bunraku.

Pro Japonsko je typické množství k dokonalosti vyspělých divadelních druhů. Základem veškerých hudebních a tanečních forem je obřadná pantomima **Bugaku**, která má své kořeny už kolem sedmého století a dodnes se předvádí u císařského dvora. Dochované masky jsou stylizované a symbolické, často zakrývají jen tvář, zato mají pohyblivé čelisti či dokonce oční panenky. Patrně jedinou jevištní strukturou, která se od svého vzniku až dodnes zachovala téměř neporušena, je divadlo **Nó**, ve kterém jsou kromě samotného herectví důležitou součástí zpěvy, sborové recitace a tanec. Podstata her Nó je v hluboké emotivní síle předváděných témat starých legend, která se soustředí zpravidla na nějakou základní a univerzální lidskou zkušenost, cit nebo vztah, a protože se nacházíme v Japonsku, nejčastějšími postavami bývají šóguni a samurajové, ale také ženy, děti, prostý lid, rolníci aj. Průběh her Nó je velice strukturovaný a složitý z několika částí představení. I herci jsou rozděleni do několika hierarchizovaných skupin podle svých úkolů a rolí nebo částí představení, ve kterých vystupují. Potřebný tak bývá i vypravěč. Jedna z hereckých skupin (takzvaný šite – hlavní herec a jeho skupina) užívá masky z jemně obarveného dřeva a i když zakrývají celý obličej, jsou celkem malé a lehké a nijak nebrání slovnímu projevu. Přestože jsou zjednodušené, výraz lidské tváře a přímo základní vlastnosti postavy – typ vystihnout umí. Vedlejší herci hrají obvykle bez masek, ale protože hrají s absencí mimiky, masku to velmi připomíná. Neopomenutelný význam mají v Nó kostýmy z drahých látek s přísně ustálenými barvami a vzory, často jsou to kimona. V Nó se také velmi často užívá velké množství různých rekvizit, z nichž je tou nejdůležitější vějíř, který umí používat namísto ostatních rekvizit a kterým znázorňují i jiné jevy, jako například počasí či ty nejjemnější emocionální reakce. Význam vějíře určuje herecův pohyb a hudba. Nelze nezmínit ani meče či oštěpy. Přesná gesta v převislých rukávech stejně jako dlouhé vlasy paruky (například u postav démonů), zvýrazňují pohyb a oživují masku. Herci se po jevišti pohybují typickým pomalým klouzavým pohybem chodidel, v jehož kontrastu působí každý rychlejší taneční krok nebo dupnutí zcizujícím dojmem, kterého se využívá při nejvypjatějších situacích. S Nó je těsně spjat **Kjógen**, který má v Nó funkci komického intermezza. Kjógen jsou krátké fraškovité hry, které ve svých námětech staví především na situaci než na dramatických postavách. Mezi klasickými postavami mají zvláštní místo nelidské bytosti jako například zvířata a božstva. Kjógen však v porovnání s ostatními japonskými divadelními formami s maskami pracuje méně²³. (Hilská, 1947; Kazda, 1998; Kalvodová, 2003)

²³ Tato divadelní forma však může být českým divákům nejnámější, protože zde působí Malé divadlo kjógenu. Jeho členové se tomuto umění učí přímo u japonských herců a pojmenovávají ho „kultivovaná groteska

Čínskou spletitou a regionálně větvenou divadelní historií se nebudeme zabývat a rovnou uvedeme nejdominantnější a nejznámější čínskou divadelní formu – **Pekingskou operu**, která se formulovala postupně od roku 1790, spojilo se v ní až přes sto nejrůznějších regionálních forem. Stalo se tomu tak, že se ti nejlepší herci z různých částí Číny (a především čtyři významné herecké společnosti) sjeli do Pekingu k příležitosti velkolepých oslav narozenin císaře, mnoho z nich zde pak zůstalo, především proto, že císaře jejich výkon upoutal natolik, že se o jejich přestěhování do Pekingu zasadil. Na rozdíl od svých předchůdců je Pekingská opera formou striktně formalizovanou, vysoce stylizovanou a primárně divadelní, s důrazem kladeným na herecké, taneční a hudební konvence, syntetizuje v sobě však i zpěv, pantomimu, akrobacii a bojové umění. Pokud chceme tento text omezit pouze na charakteristiku masek, jež se v pekingské opeře používají, nelze předně upozornit například na jevištní prostor, který je skoro prázdný, aby byl vyhrazen čistě hereckému jednání, které jediné vytváří všechny časoprostorové vztahy na základě ustálených gest a pohybů. Jednotlivé dramatické charaktery a sociální typy označuje barevné líčení, které nahradilo prvotní obličejovou nebo celohlavovou masku, spolu se stylizovaným kostýmem. U obojího je kladen důraz na výrazné a přesné detaily. Pro některé role jsou typické výrazné vzory po celém obličejí zahrnující i partie vysoko nad čelem a spánky na oholených hlavách herců. Tyto barevné vzory symbolizují konkrétní charakter a je důležité, že nezdůrazňují přirozené obličejové rysy, naopak je zakrývají, a tak přerušují běžný psychologický kontakt. Takto nalíčená maska až nahání hrůzu, činí postavu velmi cizí a nevyzpytatelnou. Podobně jako v evropské komedii dell' arte se také vyvinulo a ustálilo několik hereckých typů, které reprezentují sociální rozvrstvení čínské společnosti. Každý z nich má charakteristickou masku, kostým i gesta. Ve znakovém systému čínského divadla mají velký význam především barvy použitého líčení a kostýmů. Velice poutavé jsou způsoby, jimiž čínští herci přímo na jevišti pracují s přeměnou masky. Toho jsou schopni pouhým pohybem mimických svalů, čímž se mění tvary nalíčených ornamentů a k čemuž jsou dlouhá léta trénováni. Nebo se používají hedvábné masky, které jsou klidně i v několika vrstvách přiloženy na bíle nalíčený obličej a postupně strhávány. (Kalvodová, 1992; Bernard, 1993; Brockett, 1999; Kalvodová, 2003)

V Indii jsou velmi zajímavými formami divadla **Čhau** a Kathakali, pro které je příznačné například to, že se hrají i několik dní. První z nich je značně taneční varianta vyskytující se v severovýchodní Indii, kde je již po staletí součástí jarních oslav vzdávajících

samurajských dob“.

poctu bohu Šivovi. Tanečníci nosí velmi pestrobarevné kostýmy, pošívané různými ozdobami, výrazné pokrývky hlavy a složitě tvarované a malované masky z papírmaše²⁴ nebo dřeva. Tématy těchto tanečních dramát jsou mytologie, sakrální historie, legendy a přírodní jevy. Vedle toho **Kathakali**, které je výsadou jihozápadní Indie, zpracovává náměty především z indické epiky a hyperbolizuje četné rysy sanskrtského dramatu, zřejmě tím, že jde více o podobu pantomimy. Herci se vyjadřují pouze tancem, pantomimou a svým vzezřením – opět barevným líčením a kostýmem, svým narativním a instrumentálním doprovodem jejich výstupy umocňují hudebníci. Výrazný znakový charakter má především gestická řeč, s několika stovkami zvláštních znaků. Děj je sdělován nejen pohyby rukou, dlaní a prstů, ale například i díky očním víčkům a bulvám a pohybům obočí. (Bernard, 1993; Brockett, 1999)

2.3 Maska v moderním divadle

V 19. století se z důvodu převažujícího realismu a psychologismu zdálo, že je maskám odzvoněno, avšak netrvalo dlouho a její tradice a odkaz k dávným dobám, její vlastnosti jako mnohoznačnost a metafyzika zaujaly symbolisty a expresionisty. Jako magický archetyp oživil masku ruští avantgardisté v čele s E. B. Vanchtangovem. Na moderní divadlo je z pohledu dějin divadla nahlíženo jako na období, ve kterém již více než jednotlivé směry a proudy vyvstávají významné osobnosti, často režiséři, méně pak školy či soubory. I proto je následující text vymezen na velká jména divadelníků, pro které maska byla důležitou inspirací, tématem či prostředkem.

Začněme průkopníkem divadelního modernismu, kterým byl **E. G. Craig**, který mimo jiné vydával časopis s pro nás příznačným jménem *The Mask*, ve kterém však maska nebyla jediným tématem, Craig zde publikoval stati například o komedii dell' arte, východoasijském divadle nebo také o davovém divadle. Craigovo myšlení bylo nakloněno spíše divadlu neverbálnímu, pohyb viděl jako nejdůležitější prvek divadla – jeho elementární prapůvod. Viděl jako středobod divadelní tvorby režiséra, který by měl být ideálně autorem všech složek divadelního artefaktu, kterému by měly být všechny složky podřízeny. Zabýval se otázkami scénografie a v tomto ohledu byla výrazným rysem grandiozita. Se vším výše zmíněným totiž souvisí jeho vize nahradit nevypočitatelného, individualizovaného a často hvězdného

²⁴ Směs z drceného papíru, vody a lepidla. Někdy i sádry či mouky. Technika téměř srovnatelná s kašírováním.

(ve smyslu slavného) herce nadloutkou, která bude ve větší součinnosti s ostatními složkami divadla v jeho koncepci divadla syntetického. Nadloutku viděl jako odkaz na vznešené umění minulých společností, vznešenou, důstojnou, nad život povznesenou a umírněnou se symbolickými gesty. I když se mu nikdy nepovedlo tuto vizi plně uskutečnit, vzbudila v jeho době největší vlnu odporu. Nadloutka je v jeho pojetí určitou extenzí masky, která se stala až figurou v (nad)životní velikosti. (Spurná, 2003) Kromě jeho vize nadloutky obecně rád pracoval s loutkami a maskami. Maskované postavy lze zaznamenat snad ve všech jeho inscenačních návrzích, a to především masky nadpřirozených bytostí, mytických postav, ale i masky symbolizující abstraktní pojmy jako ztělesnění hladu, zla, šílenství či smrti. Craig v maskách abstraktních symbolů a lidských vlastností viděl možnost, jak divákovi sdělovat jinak neviditelné jevy, vizualizovat síly přírody či lidského podvědomí, a například poukázat na psychologické vztahy a vazby mezi jednotlivými jednajícími postavami. K masce se Craig vyslovil například: *„Chci ze scény odstranit herce a jeho osobnost, avšak ponechat chór maskovaných postav.“* (Ribi, 2008, s. 44) *„Maska je jediným přiměřeným prostředkem zachycujícím výraz duše, který se projevuje ve výrazu tváře.“* (Ribi, 2008, s. 43)

J. Copeau měl představu o kolektivním pojetí divadla, o purifikaci divadla, načež hledal jeho esenci, což například pro hereckou složku, jejíž obnovu ostatně viděl jako prostředek celkové duchovní a profesionální obnovy divadla, znamenalo prozkoumávání výrazových vlastností hercova těla a pohybu a jeho ekonomie a přirozenosti. Po založení školy tak do výuky zařadil cvičení s maskou, cvičení rytmiky, pantomimy a improvizaci. Zamýšlel se také nad obnovou komedie dell' arte s typy i situacemi, které by byly současné. Ve cvičeních s maskou Copeau viděl cestu k nalezení *„neutrálního a vnitřně dynamického postoje jako východiska pro spontánní hru. Používaly se neutrální masky, které umožňovaly příliv vnitřní energie, pěstovaly sebejistotu herce, zaměřenou k jednání a uvědomování si každého sebemenšího pohybu.“* (Hyvnar, 2000, s. 108) V maskách spatřoval široké možnosti: čistější schopnost uvědomit si výrazové možnosti těla, rozrůstání existence jiné hercovi persony a rozšiřování prostoru k jednání. S jeho jménem jsou spojovány počátky technik improvizací. Improvizovalo se na různá slova, v duchu komedie dell' arte, alegoricky na mytologické příběhy, na motivy divadelních her nebo japonského divadla, například za doprovodu hudby, s maskami i bez nich. V duchu komedie dell' arte si herci dokonce vybrali a vypracovali vlastní typy spolu s kostýmy a maskami, které pak nosili i mimo divadlo při každodenní práci. Copeau měl vizi návratu komedianství, jeho herci měli akrobatické dovednosti, byli mimy, tanečníky i zpěváky a zároveň uměli hrát na různé nástroje. Vztah

mezi hercem a dramatickou postavou je pro něj vztahem dvou blízkých partnerů: „*Postava se nejdříve k herci přibližuje a on se jí ptá, co potřebuje, aby mohla existovat. Herec se přitom jakoby vyprazdňuje a snaží se ideálnější postavě v sobě udělat co nejvíce místa, i když ví, že jej bude vždy přesahovat. Symbolem tohoto partnerství je právě maska.*“ (Hyvnar, 2000, s. 113) Copeauovy improvizace spolu s využíváním masek poté rozvíjeli jeho žáci, zejména Ch. Dullin a E. Decroux, který je pak rozvinul ve svém čistém mimu.

Výrazným zdrojem inspirace i pro terapeutickou práci může být **J. Lecoq** se svou metodou výuky herectví s neutrální maskou, který čerpal z idejí Copeauova divadla, zvláště z improvizace a vznešené masky, kterou až později nazval neutrální. Ústředním bodem jeho výuky se staly právě takové základní věci, které navazovaly na tichou psychologickou hru, na začátek cesty práce pod neutrální maskou. Lecoqova neutrální maska (do své podoby dlouho precizně vyvíjena a vyráběna) je perfektně vyvážená a navozuje fyzický pocit klidu, stav neutrality, který je chápán jako výchozí bod pro uvolněný herecký projev a jako příprava pro práci s ostatními maskami. Lecoqova neutrální maska nemá nic společného s bílými symbolickými maskami, používanými při karnevalech (které jsou výrazově mrtvé), právě svým jedinečným neutrálním výrazem. (Lecoq, 2002) Lecoq o neutrální masce vyslovil, že „*rozvíjí hlavně přítomnost herce vzhledem k prostoru, který ho obklopuje. Uvede ho do stavu objevování, otevřenosti, vnímavosti přijímat. Dovolí mu se dívat, slyšet, cítit, dotýkat se všech věcí, tak jako by to bylo poprvé. K neutrální masce přistupujeme, tak jako by to byla postava s tím rozdílem, že tu nemáme konkrétní postavu, ale bytost rodu neutrálního. Každá postava nese v sobě konflikty, příběh, minulost, kontext, vášně. Neutrální maska je naopak ve stavu vyrovnanosti a úspory pohybu. Pohybuje se s přesností v úspoře svých gest a akcí. Pracovat s pohybem od úplné neutrality vytváří opěrné body nezbytné pro hru, která bude následovat. Když herec pozná rovnováhu, dokáže vyjádřit o mnoho lépe nevyrovnanost postav a konfliktů. Všem, kteří jsou v životě v konfliktu sami se sebou, se svým tělem, neutrální maska pomáhá najít opěrný bod tam, kde je dýchání uvolněné. Pro všechny se tak neutrální maska stává vodítkem.*“²⁵

U **B. Brechta** souvisí používání masek s jeho pragmatickou a dialektickou snahou vrátit na jeviště otevřenou divadelnost a hravost a jeho myšlenkami epického divadla. Byl fascinován maskami asijského kontinentu, kterým v kontextu své originální poetiky přiřkl funkci zcizení. Zcizující herectví pro něj bylo vymezením se proti Stanislavského

²⁵ http://www.budil.cz/default.asp?page=CZ_maska

psychologismu a snahou nahradit tradiční prožívání a s ním spojenou katarzi zábavou a potěšením z myšlení. Jak už jsme uvedli v předchozí kapitole, masky v cíli odosobnit dramatickou postavu a oddálit ji od divákova prožívání mohou být velice nápomocné. Divák Brecht vnímal jako někoho, kdo by měl být během divadelního představení aktivní a kriticky myslící, vytvářející si na to, co sleduje, svůj vlastní názor a postoj. Divák se neměl s postavou ztotožnit, ale ve vztahu ke své životní realitě na postavu vědomě reagovat. Charakteristickým znakem Brechtova herectví – zcizujícího efektu se stala hra probíhající ve dvou plánech. Herci jednali za dramatické postavy a současně nejrůznějšími (zcizujícími) technikami toto dění komentovali, aby ukázali pohled na svět z více stran. Mezi takovými efekty zcizení byly u Brechta kromě masek a komentářů herců (vystoupením z role) a promluv k divákům také například klauniády, přechod z role do role jen gestem, rozdvojování postav, velké množství postav, titulkování, postava vypravěče, hra se slovním projevem nebo zapojení zpěvných prvků, kdy opět herec vystoupí z role.²⁶ (Hyvnar, 2000)

Nevropské masky (například masky tanečníků z Bali) zaujaly také **A. Artauda**, který v divadle viděl jeho očišťující funkci uvolňovat emoce, sepětí s magií, takže do něj zapojil i takto přírodní, tradiční, až rituální prvky ve všech jeho složkách od herectví až po scénografii. Věřil, že divadlo může změnit svět. Po Brechtově „divadle budoucnosti“ se takto s Artaudem hledalo „divadlo počátků“. Divadlo vnímal vlastně jako způsob života v hercově totálním, opravdovém prožitku se zapojením různých forem transu a zařikávání, bezprostřední a nekontrolované spontánnosti. Artaud vlastně popřel nejen tradiční divadlo, ale i hru s intencí herce prožívat dramatickou postavu. Představení realizoval jako akci, ve které neexistuje rozdělení jeviště a hlediště, protože divák by měl být v centru této akce, měl by být divadelním děním obklopen, také v prostorách, která nebývala divadelní. Artaud často pracoval s nadměrnými maskami ve snaze zpracovávat archetypální témata. Svě představy ale povětšinou realizoval jen hledáním lepších a lepších technik k uskutečnění své vize prostřednictvím židovské mystické kabaly, jógy nebo mexických rituálů, než vícero inscenacemi či laboratorními experimenty s hereckým souborem. (Hyvnar, 2000) Ačkoli Artaud své divadlo nazývané divadlem krutosti neuskutečnil, „*vyznačil horizont a cesty, kterými se vydali tvůrci happeningu, soubory jako Living Theatre nebo osobnosti jako Peter Brook a Jerzy Grotowski. Výčet jmen a vlivů by mohl pokračovat a je svědectvím stále trvajícím nostalgii po metafyzickém divadle a prožitku rozšířeného vědomí, který umožňuje kontakt*

²⁶ Tyto Brechtovy postupy porovnejme s uplatněním konceptu distancování v dramaterapii (viz kapitola 3.2.1) a to s maskou jako jedním z prostředků přiblížení estetické distance z pólu distance krátké.

s tím, co nás přesahuje.“ (Hyvnar, 2000, s. 223) A takový kontakt právě masky ve spolupůsobení dalších prostředků často vyvolávaly.

Ontologickou stránku divadla zkoumal i režisér a scénograf **P. Brook**, který ve svých velkolepých inscenacích, mezinárodních experimentech a cestováním s nimi celém světě hledal především univerzální srozumitelnost divadla. Základem divadla pro něj jsou kontakty lidí, herci, kteří nehrají, ani nepředvádějí, ale jednají a prožívají. Předpokladem jeho bezprostředního divadla je dialogický vztah mezi hercem a divákem, který je na úrovni aktuálního prožívání času představení. Základní vztah herce a diváka lze u Brooka vnímat jako model pro mezikulturní dialog. Pro práci na každé inscenaci vybíral vhodné metody, techniky a cvičení, které by herce co nejlépe přivedly ke konkrétním cílům. Záleželo mu, aby obecně na sobě herci intenzivně pracovali, aby vypadli z veškerých svých automatismů a stereotypů, fungovali v neustálém napětí, nulové situaci s reflexivní pozorností a naučili se jednat organicky. Brook se ve vztahu k maskám nejčastěji vyjadřuje o rozdílech mezi maskou uměle vytvořenou jen pro účely inscenace, považuje ji za zbytečnou a nefunkční, za vnější podobu cizí lži, kterou někdo navrhl, někdo vytvořil a někdo jiný ji nosí. Domnívá se, že tato cizí lež nepochází z povrchu, nepochází z ničeho univerzálního, ale z podvědomí jednoho člověka a snaží se pak projevovat prostřednictvím fantazijního světa už jiného člověka. Zatímco tradiční maska působí přesně opačně. Protože se její podoba vyvíjela a předávala po generace je obrazem vlastní podstaty, je portrétem člověka bez masky. Proto Brook v některých svých mezinárodních inscenacích (poprvé na Bali v inscenaci Ptačí sněm) nechával herce pracovat s členy místních kmenů a jejich tradičními maskami. Právě v kontextu Ptačího sněmu Brook popisuje jeho výše naznačený vztah k maskám: *„Do té doby jsme se jim vždy vyhýbali. Nesnáším masky v divadle a předtím jsem je nikdy nepoužil. Kdykoli jsem o ně totiž jen zavadil, šlo vždy buď o západní masky, nebo o nápad nechat někoho masky udělat – já se vždy vyhýbal představě vrstvit jednu subjektivitu na druhou, to nemá smysl. Proto jsme místo masky dělali vše, co jen šlo s hercovým obličejem: existuje snad lepší nástroj? Před prvním setkáním s maskami jsme pracovali na tom, aby hercův obličej plně zrcadlil jeho individualitu. Taková práce ovšem vyžaduje – při použití jakékoli techniky – odstraňování osobních povrchních masek.“* (Brook, 1996, s. 228) O maskách a citlivosti k nim dále hovoří: *„Veliké kouzlo, které maska každému herci propůjčuje, spočívá v tom, že herec nemůže vědět, jakým dojmem působí – a přesto ví.“* Pod maskou *„vy sami nevíte nic: na obličejí máte masku, vykonáváte určité pohyby a nevíte, zda tu nějaká vzájemnost existuje nebo ne. Víte jen, že tam nemůžete vkládat nic navíc. Daří se vám, ale rozumem*

nechápete proč. Jenomže citlivost k masce existuje na jiném základě; je to schopnost, která se vyvíjí.“ (Brook, 1996, s. 226) Brook také popisuje techniku balijských herců, kdy nejprve masku drží v rukou a dlouze ji pozorují, až se oni i maska stanou odrazem jeden druhého a začnou ji vnímat jako vlastní obličej. Postupně pak rukou začínají hýbat, čímž maska nabírá na životě. Balijským hercům se během tohoto procesu dokonce i proměňuje dýchání, s každou maskou začínají dýchat jinak. Brook rozeznává masky svou podstatou realistické, přirozené a masky nerealistické. *„Přirozená maska vyjadřuje základní lidské typy a nerealistická maska ztělesňuje síly.*“ (Brook, 1996, s. 232) Brook výstižně pojmenovává princip působení masky na jejího nositele, který přímo koreluje s paradoxy uvedenými v kapitole 1.3 a s podstatou terapeutického zacházení s maskou: *„Jakmile vás maska vykoupí (tím, že vám poskytne něco, za čím se můžete skrýt), zbaví vás potřeby se skrývat. Zde spočívá základní paradox platný pro veškeré herectví: protože jste bezpeční, můžete na sebe brát riziko. Je to velice zvláštní a celé divadlo je na tom založeno. Díky většímu bezpečí zde můžete víc riskovat; vždyť to nejste vy, vše z vás je skryté, proto se můžete projevit.*“ (Brook, 1996, s. 235)

V českém prostředí ve své pedagogické praxi na uměleckých školách masku hojně využívá jeden z našich nejvýraznějších mimů Ctibor Turba. (Hoffmanová, 2011) Závěrem je možné říci, že se zdá, že se maska v současném divadle vyskytuje spíše sporadicky a spíše se schovává v přípravném prostoru a čase, než aby se ukazovala na jevišti, *„mnozí divadelníci jakoby sdíleli názor E. F. Buriana, že maskou se herec připravuje o srdce své hry – o obličej – a jeho výkon zkamení.*“ (Pavlovský, 2004, s. 170) Návrat k používání masek v současném západním divadle je však nezpochybnitelný. Souvisí totiž s tendencí ke zdivadelnění divadla²⁷ a zaměřením, především experimentálních souborů, na rozvoj tělesného výrazu – pohybového divadla, kde jsou velkou inspirací především masky asijské, ale i vlastnosti evropských masek jako nevázanost a hravost. V pantomimě a novém cirkusu převažuje nad maskou a polomaskou líčená maska.

²⁷ Neboli (re)teatralizace je vlastně protinaturalistickým hnutím, které od představení požaduje výlučnou fiktivní a herní realitu. Herecký projev by měl odkazovat na rozdíl mezi hercem a postavou za podpory všech tradičních divadelních prostředků a efektů jako je například i přehnané líčení, teatrální kostým, nadsazený tělesný výraz či právě maska. Nové zdivadelnění divadla požadovali i výše zmínění B. Brecht či J. Copeau. (Pavis, 2003)

2.4 Maska a veřejný prostor

V předchozích kapitolách jsme pojednali o využití masek napříč relativně širokým spektrem lidského konání (nyní máme na mysli kapitoly 1 a 2), ve kterém převažovala složka performativní, čili se masky stávaly prostředkem k určitému vizuálnímu sdělení, ať už sdělovaly přímo ukazováním nebo ukazovaly, že něco skrývají. Schopnost masek rychle a pevně upoutat náš zrak je až magická a této její působivosti je využíváno od dávných dob. My se nyní tématem vlastně vrátíme někam na spojnici kapitol 1 a 2, možná i blíže ke kapitole 1, protože se zastavíme u fenoménu masopustů a karnevalů, s nimiž pak v pohledu na využití masek mají nemálo společné současné formy nejen divadelního umění, pro které se používá pojmů jako happening, performance, site-specific a podobně. Důležitou součástí tohoto tématu je vztah masky k prostoru, v němž se nachází, a její působení v něm. Nemálo to souvisí s tím, že lze masku vnímat a následně pochopit jen v její interakci s okolím. Níže zmíněné využití masky staví především na její vizuálnosti. Maska, navíc v nadživotní velikosti, má schopnost prostor doslova zaplnit a zaujmout kolemjdoucí, čehož bývá velmi často využíváno také v jakékoli podobě pouličního divadla.

O maskování se můžeme dozvídat už z poznámek (pokud opomeneme rituály, kterým jsme se věnovali v kapitole 1.2) o starověkých mystériích či slavnostech, které byly spjaty s oslavami různých období roku nebo s kulty mnoha bohů, například antické obřady oslavující boha vína a plodnosti Dionýsa (neboli Bakcha), na které navazovaly i některé středověké oslavy. Je také zřejmé, že na tomto místě mluvíme o masce šíře, že v tomto kontextu jde o maskované – kostýmované postavy, kde maska spolupůsobí se zbytkem dostrojení těla. Na antické tradice později navázala také renesance, v jejíž době díky kulturním a společensko-politickým změnám získaly na významu italské městské státy, a právě s rozvojem kultury souvisel i rozvoj městských karnevalů (nejen v Benátkách, které jsou svým karnevalem v evropském kontextu snad nejproslulejší, ale i Florencii, Janově, Pise či Veroně). Původní více démonické postavy byly spjaty s původními pohanskými rituály, například zemědělskými. Karneval byl ale většinou spjatý jak se světskou, tak i náboženskou kulturou. Byl to čas bujarých oslav a hodování před popeleční středou, kterou začíná 40denní období půstu před Velikonocemi. Karneval se považoval za období, ve kterém masky pomyslně vládly, což prakticky znamenalo rozvolnění morálky a porušení tradičního společenského řádu, což souvisí s podstatnou funkcí masky v poskytnutí anonymity či jiné identity – role (čímž se tedy role společenské mohly pozměnit či dokonce převrátit) svému

nositeli. Kromě slavností v podobě jídla a pití bylo karnevalové veselí doprovázeno množstvím společenských soutěží a událostí, spjatých také s hudbou a tancem, například v podobě plesů a bálů. Mezi privilegia maskovaných postav patřilo například v Benátkách hraní hazardních her bez časového omezení, které jindy platilo. *„Zajímavé je, že původně neexistovaly rozdíly mezi maskami pro bohaté a chudé. Karneval představoval pro Benátčany svátek, při kterém se celé město na čas proměnilo v jedno nekonečné divadelní a cirkusové představení. Tradice karnevalů byla v Benátkách několikrát přerušena, ale vždy se na ni navázalo.“* (Ebelová, 2012, s. 207)

Srovnatelné kořeny mají i tradice masopustních a obchůzkových masek. Masopust navázal mimo výše zmíněné i na pohanské slavnosti zimního slunovratu, které zakončovala kolední obchůzka masek. Masopust je tedy českým ekvivalentem k výrazu *carneval* románského původu, i když se především na Moravě často používá z němčiny převzatý a přeměněný výraz *fašank*. Na Slovácku a Valašsku se masopustu říká také *ostatky* či *končiny* na smyslu konce hodování. Masopust má v našem geografickém prostředí přesněji vymezen začátek, kterým je lednový svátek Tří králů. Součástí masopustů však nejsou jen slavení na ulicích, maskované průvody, ale i ustálené postavy a symbolicky přehrávané situace. Symbolika takového chování maškar byla spjata s koloběhem fauny a flory, měla zajistit hojnost, plodnost (i ve vztahu k lidské reprodukci), zdraví a ochranu před zlem. *„Masky se dotýkaly také určitých období lidského života, například svatebního průvodu, v němž byly parodovány různé nešvary.“* *„Mezi charakteristické znaky archaických masopustních masek patřila znaková komunikace, případně zástupný jazyk, především mumláni a hýkáni.“* (Ebelová, 2012, s. 218) Na tvorbu masek se používaly místně dostupné přírodní materiály, v mnoha případech měly symbolickou vazbu k plodinám souvisejícím s významem jednotlivých masek, a symbolický význam měly samozřejmě i použité barvy. Masky však nezobrazovaly jen pozitivní síly, ale právě i negativní události či hrozby, se kterými bylo symbolicky zacházeno tak, že na konci masopustu byly různými způsoby zničeny. Ve vztahu k maskám a obchůzkám na našem území připomeňme jen další dochované maskované tradice – Mikuláš s čerty, Tří králové nebo mizející Lucie a Barborky. (Staňková, Baran, 1998; Ebelová, 2012)

Specifické masky se objevují na karnevalu v Bazileji, který je opravdovou městskou kulturou, protože se do jeho organizace a realizace zapojují tisíce místních, kteří masky a alegorické vozy na každý ročník karnevalového průvodu společně v organizovaných spolcích, v uskupeních zvaných *kličky*, vyrábí, a to na témata, která jsou pro ně aktuální. Nejde

jen o zobrazení daných témat, ale přímo o jejich satirické zpracování. Průvod bývá doprovázen zvukem mnoha hudebních nástrojů, v některých svých částech schválně disharmonicky, což utváří zvláštní atmosféru. Masky mají nadživotní velikosti, jejich velké hlavy vlastně stojí až na ramenou nebo hlavách svých nositelů. Velmi působivě vypadá, když v rámci jedné kliky a jednoho tématu kráčí velký počet stejných masek. Nejoblíbenějším masopustním dnem je den poslední – úterý před popeleční středou, kdy se organizované průvody spojí s ostatními maskami. O bazilejském karnevalu u nás publikuje O. V. Cieslarová, která tuto inspiraci vnáší i do svého podílení se na uskutečňování divadelních (nejen politických) happeningů v Praze a ve snaze letošním prvním ročníkem satirického průvodu Sametové posvícení²⁸ v 17. listopad založit obdobnou tradici i u nás. Svůj zážitek z účasti na bazilejském karnevalu popsala v knize Satira. Maska. Happening. (2013, s. L)²⁹ následovně: *„Maska vám opravdu vyjít ven nedovoluje. Svého nositele uzavírá vnějšímu světu, ale na oplátku mu propůjčuje ten vnitřní. Svou pozornost jsem proto obrátila do vnitřního prostoru masky. Maska dovoluje uvědomit si vlastní limity, přemýšlet o tom, co všechno člověk ztrácí bez vlastních smyslů, ale i tom, co mu vlastně i bez nich zůstává. V masce prožijete nezvyklou osamocenost uprostřed zástupu lidí, náhle se váš vztah k ostatním v průvodu i k sobě samým proměňuje.“* Basilejci prý také hovoří o tom, že když v maskách během karnevalu chodí až několik dní, pociťují určitý stav kontemplance – nejvyšší úrovně modlitby, zatímco předchozí výroba masek umožňuje radost ze společné tvůrčí práce.

Právě dnes, kdy divadlo často dostává podobu happeningu a akce ve veřejném prostoru, kdy sílí potřeba lidí opět něco sdělovat širší veřejnosti je využití divadelnosti, metafory a masky minimálně inspirující.

Zajímavě téma masky pojmenovalo scénografické sympóziu Vrstvení reality: Právo na masku, konané na podzim loňského roku v Praze. *„Dnes žijeme ve ‚světě, který se neustále inovuje‘ (Paolo Virno, A Grammar of the Multitude. 2004, s. 33). Nedílnou součástí stavu této nepřetržité inovace je také způsob, jakým inscenujeme sami sebe v zaměstnání, ve škole, na Facebooku, na YouTube, v bezpočtu nových televizních show, které slibují lepší život s mladistvým vzhledem nebo 15 minut slávy coby filmové hvězdy, kuchaři, modelky nebo designéři (pokud ovšem v takové roli působíme přesvědčivě). Boris Groys si všímá, že v dnešní době je nezbytně nutné, abychom nesli určitou estetickou zodpovědnost za své*

²⁸ <http://www.iniciativaforum.com/>

²⁹ Druhá část publikace (Kartotéka happeningů) je číslována římskými číslicemi.

vystupování, za své sebe-vytváření (*self-design*) (Groys Boris, *Going Public*, New York: Sternberg Press, 2010, s. 42) Současně však je toto sebe-vytváření často nazíráno s jistou dávkou nedůvěry. Je chápáno jako něco neautentického, jako způsob svést nás falešným vzhledem nebo skrýt, kým ve skutečnosti jsme. Nahlíží se na ně jako na ‚obyčejné divadlo‘ v protikladu k ‚ryzí skutečnosti‘, a kvůli klamavé podstatě je odmítáno nebo dokonce zakázáno. Jenomže v době, kdy je zcela běžné, že naše identita je vlastně jen představením, a kdy se od nás všech, a nejen od filmových hvězd, celebrit a politiků, očekává, že budeme svými vlastními autory, musíme taková zjednodušující odsouzení konečně překonat a zabývat se tím, o co skutečně jde.³⁰ Právě těmito tématy se prostřednictvím masky a maskování sympóziem zabývalo. Sešli se zde umělci, kteří masku či princip maskování ve své tvorbě užívají, čímž se vyjadřují k výše citovanému tématu. Organizátoři přednášející, hosty i další účastníky požádali, aby se akce zúčastnili v maskách. V pojmenování koncepce sympózia dále zaznívá, že se maskování dotýká politických přesahů anonymity („*maskování i demaskování je i hybným prvkem současných politických činů*“³¹) a stává se nástrojem vrstvení a zpochybňování reality a ožívování té nově příchozí, ať už v každodenním životě nebo jako sdělení ve scénografické složce divadla. Toto své tvrzení dávají do souvislosti s maskami, které ve svých politických činech použily například umělkyně Guerilla Girls³² (v gorilích maskách), ruská dívčí kapela Pussy Riot³³ (které nejde vidět jinak než v barevných kuklách, pořádají provokativní vystoupení a kritizují prezidenta V. Putina, ruskou vládu, nerovnoprávnost pohlaví, xenofobii například vůči homosexuálům) nebo hnutí Anonymous (s maskou Guye Fawkesa) a které se staly známkou svobody a nezávislosti a umožnily tak potřebnou anonymitu.

Stejně jako divadlo a další formy sociální akce nastíněné výše reagují na aktuální témata, problémy a otázky, ve kterých jim je maska vhodným prostředkem pro zpracování, může podobné potřeby k vymezení se, k vyjádření svého názoru či postoje vůči současnému dění pociťovat i klient v terapii, může tato témata vnímat jako problémová a mohou ho nemálo frustrovat.³⁴

³⁰ <http://www.pq.cz/cs/vrstveni-reality-pravo-masky.html>

³¹ tamtéž

³² <http://www.guerrillagirls.com/>

³³ V roce 2013 byl o Pussy Riot, a především o soudním procesu s nimi, natočen dokument s názvem Pussy Riot: A Punk Prayer (režie: M. Pozdorovkin, M. Lerner).

³⁴ Pojetí masky ve vztahu k vnímanému tématu doby popisuje respondent označený R30, Pč (viz kapitola 4.2.2)

3 MASKA JAKO PROSTŘEDEK V EXPRESIVNÍCH TERAPIÍCH

O maskách již bylo pojednáno z pohledu několika vědních oborů, ale až v následující kapitole se konkrétně přiblížíme masce jako používanému prostředku expresivně terapeutické praxe (dramaterapie a arteterapie). Nejprve je však zapotřebí pojednat o procesech, které v rámci expresivních terapií probíhají a které jsou důležitými aspekty a obsahy vztahujícími se k pohledu na postavení masky ve vztahu terapeut-klient.

3.1 Terapie a exprese, kreativita a tvorba

V kontextu definování **expresivních terapií** můžeme mluvit o záměrném používání principů a postupů umění k léčebnému účelu. Mnoho autorů se o této skupině terapií vyjadřuje jako o primárně neverbálních terapiích, čímž je pouze vymezuje vůči verbálním terapiím. Pojem exprese vychází z anglického (ale také francouzského, španělského, italského) slovesa „vyjádřit“ a podstatného jména „výraz“, z čehož vyplývá podstata expresivních terapií, kterou je sebevyjádření. Ať už se hledá výraz v modalitách výtvarného umění, hudby, scénického umění, pohybu, zvuku či slova, mělo by jít vždy přednostně o proces, ve kterém forma zvýrazňuje obsah. Podstatou exprese je totiž velmi intuitivní, vlastní nalezení vnější formy vnitřnímu stavu a prožívání. Při vyjádření se skrze uměleckou expresi sdělujeme, i když si nemusíme obsah plně uvědomovat, tudíž námi není tolik kontrolován a cenzurován, čehož právě expresivní terapie využívají. Tím, že se skutečnost svým ztvárněním objektivizuje, může na ní být nahlíženo z vnějšku, s odstupem a pozdějším nadhledem, čímž se stává terapeutickým materiálem pro společnou práci.

„Kreativní konání v čase a prostoru se stává skutečností, kterou je možno vnímat, konfrontovat se s ní, měnit ji. Samotná činnost spouští uzdravné síly, vyvolává stav, kdy člověk získává kontakt sám se sebou, s druhými či se světem.“ (Šupa, In Vybíral, Roubal, 2010, s. 513) Právě J. Šupa ve svém krátkém, za to výstižném, úvodu ke kapitole o expresivních terapiích v publikaci *Současná psychoterapie* pojmenovává vliv expresivních terapií (jejich tvůrčího potenciálu) na fyziologické stavy a procesy organismu. *„Vyvoláváním změněných stavů vědomí vedou k relaxaci, k excitaci (vybuzení, vzrušení), ke změnám v kognitivních*

funkcích, po stránce psycho-somatické k integraci a v důsledku všech proměnných pak ke změně.“

Zajímavě k účinným faktorům a hlavním činitelům, se kterými pracuje psychoterapie, přihlédl psycholog, psychoterapeut a teoretik umění J. Kulka (2008) a zjistil, že se také uplatňují v umění.

- Emocionální působení na klienta – v umění jednak v podobě zážitku z události, setkání, sdělení a jednak emocionální reakce na samotný estetický požitek.
- Racionální působení na klienta – člověku je i uměním leccos vysvětlováno, objasňováno, je mu domlouváno, je přesvědčován, umění umí dokazovat i nabádat. Vidíme také zjevnou snahu ovlivňovat myšlení, postoje a hodnocení.
- Sugescie a hypnóza – umění má schopnost vsugerovat nám nejednu myšlenku a jeho hypnotické působení je nám známo přinejmenším ze silného zážitku z filmu, po kterém je člověk jako omámený.
- Učení a trénink – z umění se učíme, osvojujeme si vzory chování, modelově si odreagováváme různé pocity, očišťujeme se od negativních hnutí mysli.
- Terapeutický vztah – „terapeutický“ vztah máme také k umění. *„Láska k literatuře, hudbě, divadlu nebo filmu vzbuzuje důvěru, zájem a pozornost, aktivuje vcítění a podobně. Vytváří se tak zvláštní vztah, v jehož rámci probíhá vše jinak, než ve světě každodenní všednosti.“* (Kulka, 2008, s. 65)
- Abreakce a řešení problémů – sám pojem abreakce, odreagování citů, a katarze byl nejprve spojen s „očistným“ vlivem dramatu.
- Klientovo očekávání – i od umění člověk mnohé očekává, od krásných zážitků až po jeho duchovní funkce.

Rysy umění, které jsou významné pro arteterapii, ale můžeme je vidět jako významné pro expresivní terapie obecně, zmiňuje Šicková-Fabrice (2002):

- metaforičnost,
- schopnost integrovat (osobnost i skupinu),
- schopnost facilitovat (usnadňovat, podporovat) komunikaci,
- schopnost být prostředkem kanalizace (ventilace) emocí, sublimace a katarze.

„Umění jako terapeutický prostředek může podporovat specificky lidskou potřebu tvořit, realizovat se, navázat spontánní, nejméně násilnou cestou kontakt s druhými lidmi.“

(Syřišř'ová, 1990, s. 106) Obecné řtyři funkce umění formuluje Spousta (1996). Jsou jimi: bazální (reprezentuje určité, nejen estetické hodnoty, překračuje meze smyslového poznání, upevňuje, rozšiřuje a uchovává poznání), formativní, terapeutická a rekreační. V této souvislosti citujeme také J. B. Foerstera, který tvrdí, že podstatou umění je „*rozváděti životní disonance v konsonanci, smiřovati protiklady, sbližovati a slučovati srdce, povznášeti a utěšovati, oblažovati a očišť'ovati duši.*“ (In Macková, 2010, s. 8)

Jebavá (1997) řadí umění k základním podstatným způsobům a aktivitám, v nichž se formuje a utváří život jedince. „*Přináší neuhastitelnou touhu po vnímání harmonie namísto chaosu, objevuje krásu vnímání nového a sotva poznatelného pro rozum. Umění rozvíjí smyslové vnímání jedince, obohacuje obrazotvornost, zušlechťuje výrazovou složku bytí a samozřejmě fantazii. Tím, že se jedná o individuální akt jedince v procesu kreativity, dostává se světu nových výpovědí o jedinečně prožitém okamžiku.*“ (Jebavá, 1997, s. 12) Ačkoli umělecký artefakt zachycuje skutečnost, stává se sám novou skutečností se svými specifickými zákony, a má tak zásluhu na tom, že rozšiřuje hranice vnímání a poznání lidské reality do hloubky i šíře nitra jedince. Expresivní umělecké vyjádření se stává symbolickým jazykem, který tak komunikuje s vnějším i vnitřním světem člověka, „*obnovuje a probouzí v člověku touhu nově vnímat životní prostředí, sociální vazby, inovuje zkušenosti vitální síly a proměňuje hodnotovou sféru životních potřeb*“ (Jebavá, 1997, s. 15)

J. Slavík (2010, s. 59) pak pojem **expresivita** specifikuje jako uvádění zkušenosti s tělesným stavem a aktivitou těla do vztahu se smyslovou zkušeností vnějších podob³⁵. „*Člověk získává šanci ztělesňovat jinak nedostupné duševní obsahy – a tak se pohybovat mezi světem své touhy a světem své fyzické reality. Podobně jako prostor snů je to prostor splňovaných nebo alespoň navozovaných přání, o kterých bychom měli vědět, přemýšlet a mluvit spolu. Nejenom při expresivní terapii.*“

Slavík (2010) také zajímavě shrnuje první ucelený výklad pojmu exprese estetika a historika B. Crose, který estetickou a uměleckou expresi stavěl do protikladu k spontánnímu projevu, čímž vyzdvihoval sociální a kulturní důležitost exprese jako východisko pro další hlubší psychologické bádání. Tím, že exprese daleko přesahuje spontaneitu, dává zážitkům

³⁵ Důrazu kladeného na tělesné prožití si všimněme především v kapitole 3.2.1. O smyslovosti pak můžeme říci, že zůstává zcela prvotním zdrojem poznání každého lidského jedince. „*Smyslovost je ovšem také jedním z podstatných faktorů vzniku umění a jeho působení, a to jak na straně tvůrce, tak na straně vnímatele.*“ (Řezníček, Smitka, 2000, s. 53)

a emocím teoretickou formu, naléhavé vnitřní obsahy takto zobecňuje. Právě proto není samozřejmostí, je nutné ji objevovat a také rozvíjet. Na vztah spontaneity a exprese Slavík však, z pohledu arteterapie, reaguje komentářem, zda by v expresivních terapiích nemělo být po klientech požadováno mnohem více spontaneity, než je požadováno po umělcích v umělecké praxi. Tvůrčí moment by měl být v terapii natolik spontánní, aby evokoval vnitřní konflikty a přiváděl je v téma a projev. Zároveň by od takové emoce měl být zachován dostatečný odstup, oddělení vnitřního stavu od jeho vnější podoby – ztvárnění. Neznamená to však, že by se v expresivních terapiích pracovalo pouze s aktuálním stavem klienta. Důležitou schopností je totiž v procesu sebevyjádření simulace vlastních (neaktuálních) stavů – simulace skutečných objektů – vytváření reálných metafor, vůči kterým dokáže být klient empatický a navíc „*dovede objevovat vlastní niterné obsahy u druhých lidí a naopak chápat projevy druhých jako své vlastní obsahy*“ (Slavík, 2010, s. 55) „*Expresivita má moc tvořit obyvatelný svět obrazů či představ: fikční svět. Fikční artefakt je plný potenciálních významů, které poskytují terapeutický motiv: autenticky prožívaný podnět pro návraty ke své zkušenosti.*“ (Slavík, 2010, s. 58) Tímto narážíme na významný prostor pro hru, který expresivní terapie poskytují. O hře jsme pojednali v předchozí kapitole a ještě na ní krátce narazíme v kapitole 3.2.1.

Pokud tedy ještě srovnáme úlohu **exprese** jako poznávání skrze přímý smyslový kontakt s logickým poznáváním na základě pojmů, můžeme přemýšlet o jejich nezaměnitelnosti a schopnosti věcně a užitečně se doplňovat. „*Bezprostřední smyslovou zkušenost s konkrétním objektem nelze nahradit zkušeností získanou popisem tohoto objektu.*“ (Slavík, 2010, s. 56) Slavík navíc diferencuje umělecké ztvárnění a slovní popis ve vztahu terapeut – klient, a to v rozdílné schopnosti expresivního díla a slov zprostředkovat informace. Vyzdvihuje smyslovost a výstižnost umění oproti mnohdy zavádějícím slovům. Ve vztahu ke sdělování od klienta k terapeutovi pro nás toto konstatování znamená vyšší úroveň komunikace. „*Lidská kultura nezná lepší způsob, jak vědomě a záměrně zpřístupnit druhému komplexní dojem a citový stav, než právě expresi. Tedy: uměleckými prostředky.*“ (Slavík, 2010, s. 57) Croseho srovnání můžeme zapojit do časté debaty o vztahu exprese (nonverbálního) a slov (verbálního), respektive expresivní terapie a psychoterapie.

Stejně aspekty expresivity vymezuje také I. Hanušová (In Vymětal, 2007). V úvodu kapitoly o expresivních postupech v kontextu celé knihy psychoterapie úzkosti a strachu výborně a z pohledu psychologie a psychoterapie velmi erudovaně shrnuje jejich specifika, a tak si dovolme zestručnit její formulace do přehledných bodů:

- Použití uměleckých prostředků umožňuje díky nižší vědomé kontrole projevu expresi uvědomovaných i skrytých emocí.
- Mechanismus projekce vnitřních obsahů a vzorců chování a myšlení do výtvoru umožňuje hlouběji poznat i témata běžně nepřístupná, potlačená, nevědomá.
- Expresivní metody vedou k projevu méně kontrolovanému vnitřní cenzurou a umožňují tak obejít obranné mechanismy. Poskytují vhled do souvislostí mezi symptomy, životními událostmi a osobnostními faktory.
- Výsledkem procesu je externalizace vnitřních obsahů do artefaktu, se kterým lze manipulovat a symbolicky tak kontrolovat pocity.
- Komunikace může být vedena jazykem symboliky artefaktu, přes estetickou iluzi jako metaforu životních realit. Komunikace přes symbol je méně ohrožující a zraňující, a přitom lze díky ní proniknout do hloubky nevědomých úrovní. Umělecký prostředek umožní komunikaci i tam, kde by byla jinak obtížná nebo nemožná.
- Tvořivá činnost sama má autosanační potenciál. Při tvořivé činnosti lze zažívat úspěch a radost. Tyto techniky tak podporují rozvoj zdravých složek osobnosti. Umožnění tvořivého procesu vede k otevření žádoucí spontaneity.
- Expresivní metody se orientují na „zde a nyní“, na prožívání přítomnosti (a také odrazu minulosti a budoucnosti v přítomnosti), na aktuální akci oproti únikům do „tehdy a tam“. To vede ke zvýšení schopností uvědomovat si své prožívání a jednání v současném okamžiku.
- Součástí terapeutického procesu u expresivních metod je nutnost vyrovnání se s prvkem náhody, improvizace, adaptace na novou situaci. To vše slouží jako nácvik přijetí nekontrolovaného v životě.
- Některé terapeutické směry pracují s ritualizací a diferenciací prostoru anebo předmětů, což vede k větší strukturaci terapeutického prostoru, která poskytuje větší bezpečí a důvěryhodnost terapeutického prostředí.
- Expresivní postupy pracují se specifickými typy odporu a obav, jako je strach z „nedokonalého“ výtvoru nebo obavy z „testování“. Otevírají tak proces k osvobození se od klasifikujících pohledů na vlastní činnost.

Nyní bychom mohli nastolit velmi otevřený prostor pro vymezování **kreativity** vůči talentu, inteligenci, vzdělanosti, originalitě, genialitě, vrozenosti či výchově a vedení a podobně. Obecně se kreativita pojímá nejen jako umělecké snažení (například bývá spojována s vynalézavostí), ale z důvodu zaměření této práce budeme na kreativitu nahlížet

z takto užší perspektivy. V následujících odstavcích krátce zmíníme z našeho (expresivně-terapeutického) pohledu nosná pojetí kreativity. Namísto definice shrňme, že kreativita zahrnuje element biologický, psychologický a sociální, v různých obdobích na ni bylo pohlíženo právě z těchto převažujících teorií, a sama jako lidský rys má nemálo přesahů.

Kreativita je podle F. Barrona (Dacey, Lennon, 2000, s. 130) „hledáním významu, pokusem proniknout do tajemství vlastního já a snad do ještě hlubšího tajemství samotného Bytí. Kreativita je schopnost a tendence (nebo vůle) vnášet do existence něco nového“. Jak se o psychologovi Barronovi vyjadřují autoři, pojímal kreativitu velmi široce, neviděl ji jen jako vytváření nových produktů, ale také jako schopnost měnit zaběhlé, nefunkční vzorce v mezilidských vztazích a poskytovat nápady k novým způsobům jinak už zaběhlé, běžné práce. Barron se domnívá, že potencionálně a aktivně tvořiví jsou po celý svůj život všichni lidé.

S. Kokot a J. Colman (Dacey, Lennon, 2000, s. 131) na základě svých výzkumů usuzují, že „kreativita je formou bytí, která znamená více než aspekty osobnosti, jež v sobě zahrnuje, a více než dar, jehož lze využít“. Autoři jsou inspirováni osobní zkušeností s výrazně tvořivými dětmi a své tvrzení komparují s teorií seberealizace A. Maslowa³⁶. U tvořivých dospělých se dvojice výzkumníků setkala se shodným sdílením usilovné snahy objevit v sobě ztracené něco, co nazývají „původní kreativita“. Také proto má zmíněné pojetí kreativity existenciální nádech. Autoři se tak dotýkají pro nás známého fenoménu, který se v praxi expresivních terapií objevuje velmi často. Nemálo terapeutů či lektorů má zkušenost, že dospělí reagují na zážitky spojené s tvořením jako na něco, co by bylo určené výhradně dětem nebo pak „opravdovým umělcům, profesionálům“, k čemu je nevhodné či naopak objevné a převratné se vracet. Toto téma vnímáme pro expresivní terapie jako velmi nosné a málo prozkoumané. Pro srovnání můžeme přemýšlet o současném postmoderním světě a tendenci posledních let, kdy se umění a tvořivost stávají velmi populární formou seberozvoje.

³⁶ Seberealizaci Maslow zasazuje do své hierarchie potřeb jako jednu z dvou potřeb bytí (po čtyřech potřebách z nedostatku). Potřeby bytí nesou toto označení, protože pokud jsou naplněny, ještě se zvyšují, což obohacuje naše bytí. Potřebu seberealizace pojmenovává jako uplatnění vlastního potenciálu a proces seberealizaci vnímá úzce propojený s kreativitou. Podle Maslowa jsou lidé, kteří se cítí být seberealizovaní, více nezávislí, autonomní a schopní řídit své kroky. (Dacey, Lennon, 2000)

Stejně existenciální nádech a vztahení k vrozené schopnosti člověka být tvořivý, být osobitým tvůrcem svého bytí namísto následování daných vzorců, obsahuje pojetí R. Beana (1995, s. 15): „*Proces, kterým jedinec vyjadřuje svou základní podstatu prostřednictvím určité formy nebo média takovým způsobem, jenž v něm vyvolává pocit uspokojení; proces posléze vyústí v produkt, který o této osobě, tedy o svém původci, něco sděluje ostatním.*“ Zde si můžeme všimnout těsného vztahu k tomu, co jsme již uvedli výše – k projekci autora do vlastního artefaktu a uspokojení pramenícího ze samotné tvorby. Pro Beana je kreativita důležitou součástí zdravého přístupu k životu v jeho flexibilitě. Ke každodennímu životu a schopnosti obstát v moderním světě i v rámci běžného dne vztahují, čili jako samozřejmost při poznávání pojmají kreativitu v její obyčejnější esenci například také R. Schank a C. Cleary (Dacey, Lennon, 2000), k čemuž dodejme slova S. Bailina (Dacey, Lennon, 2000, s. 14): „*tvořivost není tajemná, iracionální nebo výjimečná, spíše představuje vynikající uplatnění našich běžných myšlenkových postupů*“.

Zajímavě se také na poli zkoumání kreativity někteří autoři potkávají v jejím pojmenování na základě vztahovosti vědomého a nevědomého. E. Kris (Dacey, Lennon, 2000) snadnou dostupnost nevědomého materiálu pro vědomí spojuje s dětským ustrojením mysli, ke kterému je potřeba se pro svou kreativitu vrátit. Nechat ochabnout ego, dostatečně se oprostít od zábran, tím být ve svém myšlení jako dítě a k problémům přistupovat neotřelým, novátorským a hravým přístupem. (Zde srovnáme Krisovu souvislost kreativity s dětstvím s pojetím Kokota a Colmana.) Na vzájemnost vědomí a nevědomí ve tvůrčím procesu poukázal také W. James (Dacey, Lennon, 2000), který schopnost dostat tyto dvě složky do styku považuje za nedílnou součást originality. A také (konečně kdo jiný než) Jung souhlasil s tím, že se nevědomí na tvořivosti podílí na vysoké úrovni. Právě kolektivní nevědomí a produkty lidské tvořivosti nás propojují se zkušeností celého lidského rodu. „*Jung věřil, že tento proces propůjčuje kontinuitu lidské existenci, přičemž lidstvu na jeho cestě dodává potřebné pokroky.*“ (Dacey, Lennon, 2000, s. 40)

K závěru této kapitoly si všimněme, že výše zmíněná pojetí kreativity operují se stejnými pojmy jako expresivní terapie, když pojmenovávají své cíle a účinky – viz následující kapitola. To může také zpětně naznačovat vztah umělecké kreativity k jejímu širšímu pojetí – vůči životním, každodenním událostem, vztahům, komunikaci a podobně.

3.2 Vymezení expresivních terapií

Výše jsme se věnovali psychoterapeutickým souvislostem zapojení uměleckého vyjádření do procesu léčby či seberozvoje a spojení slov expresivní a terapie. V této kapitole se již zaměříme na konkrétní expresivní terapie. Nahlédneme pod jejich pokličky ve vztahu k masce právě tak, že nastíníme jejich účinné faktory a vymežíme hlavní prostředky – hybatele změny, které jsou pro jednotlivé expresivní terapie charakteristické. Protože směřujeme k prozkoumání terapeutického potenciálu masky, poukážeme pouze na principy dramaterapie a arteterapie, na jejichž pomezí maska stojí. Je však důležité zmínit, že maska úzce souvisí se zapojením těla a zaměřením se na dramaterapii a arteterapii nechceme její využití nijak omezovat, tedy popírat její možné propojení s dalšími prostředky a technikami expresivních přístupů v terapeutické práci.

3.2.1 Dramatepie

Dramaterapie je forma psychoterapie, ve které je s veškerým dramatickým uměním pracováno v rámci terapeutického vztahu. Dramaterapeuti jsou obojí – umělci a terapeuti, čerpají ze svého vzdělání či výcviku z oblasti divadla a terapie, aby vytvářeli metody práce, které klienta přivedou k účinným psychologickým, emocionálním a sociálním změnám. Terapie v dramatickém kontextu pracuje stejně tak s tělem jako myslí. Mezi možné umělecké intervence, které dramaterapeut může použít, pro příklad patří: práce s příběhy, mýty a dramatickými texty, loutky, masky a improvizace. Ty, svým nepřímým přístupem, umožňují klientům nahlédnout na jejich obtížné a bolestivé životní zkušenosti. (The British Association of Dramatherapists³⁷)

Tuto definici jsme záměrně vybrali kvůli přímému uvedení příkladu využití masek v dramaterapii. Obecně si však tróufáme tvrdit, že není příliš žádoucí uvádět v definicích konkrétní příklady. Diskutabilní je také pojetí dramaterapie jako „formy psychoterapie“. Proto ještě nahlédněme na definici, která více pojmenovává vztah divadla a terapie v rámci dramaterapie a vliv dramaterapie.

³⁷ <http://badth.org.uk/dtherapy>

Dramaterapie je aplikovatelná v rámci individuální i skupinové práce. Jde o záměrné využití dramatu a divadelních procesů za účelem dosáhnout terapeutických cílů, kterými jsou symptomová úleva, emocionální a fyzická integrace a osobnostní růst. (Barham, In Majzlanová, Škoviera, Fudaly, 2004)

Kolínová (2005) zmiňuje, že dramaterapie je oborem, který se věnuje situačnímu kontextu lidského jednání. Vzor k tomu našel právě jak v oblasti terapie (reflexe, sdílení, vedení rozhovoru, terapeutické intervence, vhléd a podobně), tak na poli dramatu. Dramaterapie se zaměřuje na jednotu slova a těla a jejich vzájemnost, její vlastní náplní je jednání jako takové a jeho nahlížení v prostředí bezpečného terapeutického vztahu. Dramaterapie zahrnuje práci s tělem, hlasem, řečí, výrazem, rytmem a s významy tělesnosti vázanými na projevy jedince v souvislosti s jeho prožíváním. Tím, že působí skrze tělesný prožitek a nejen prostřednictvím verbálního vyjádření, umocňuje emoční prožívání a dramaterapeut si musí být vědom intenzity prožitků a reakcí těla na sebemenší podněty v situacích, jež mohou být pro daného klienta v jeho kontextu ohrožující.

Hlavní cíle dramaterapie podrobněji rozpracovala R. Emunah (1994). Jako ty nejdůležitější vnímá expresi a uvědomění si emocí, pozorování sebe sama, rozšiřování repertoáru rolí, změnu a rozvoj obrazu sebe sama, podílení se na sociálních interakcích spolu s rozvojem interpersonálních dovedností.

Na práci s maskou můžeme vztahovat pojmenování těžiště dramaterapeutické práce, čímž je *„proces kreativní tvorby spojený s prožitkem, projekcí, skupinovou dynamikou, interakcemi, hraním rolí. Propojuje rovinu emocionální, racionální, smyslovou a somatickou ... Prostředí dramatu nám dává svobodu v jednání, dostáváme svolení jednat tak, jak to může být obtížné v běžném životě, dovoluje nám vystoupit z daných struktur – sociálních, mravních, psychologických apod. Dovoluje vstoupit do zcela nereálných, snových světů, umožňuje cestovat v čase, přičemž vnímání a prožitek zůstává tady a teď a stává se tak v jistém smyslu pro danou chvíli a situaci ‚reálným‘.“* (Dočkal, In Vybíral, Roubal, 2010)

Význam zážitků dramatických situací pro situace životní, zkušeností pramenících ze hry vystihují slova Emunah: *„Hraji scény v dramatu lépe, než je umím hrát v životě. Sdělil mi jeden můj klient. Chápala jsem ho – je pravda, že scéna nabízí volnost k překonání našich obvyklých omezení. O šest měsíců později – na potvrzení této pravdy – mi klient řekl: Způsob, jakým hraji svůj současný život, je stejný jak jsem hrával předtím v dramatu.“* (Valenta, 2007, s. 31) Emunah tak vyzdvihuje potenciál hry v jejím svobodném prostoru dávajícím svolení

dělat věci, které jsou jinak v životě těžké. Hra dovoluje jednat jiným způsobem, než jsme zvyklí. Pokud také přijmeme celostní hledisko, silná vazba mezi prožitky reálného života a prožívanými činnostmi na jevišti je patrná a jejich vliv na náš mozek a tělo srovnatelný. (Emunah, 1994)

Zde již narážíme na jeden z klíčových prostředků dramaterapie, kterým je samotná **hra**. P. Slade vnímá dramatickou hru jako bezpečnostní ventil svobodného, spontánního a nevázaného vyjadřování se a jako bezpečnou cestu analyzování a ožívání silných emocí, nepoznaných situací nebo nepříjemných vzpomínek, které se prostřednictvím dramatu asimilují. (Machková, 2007; Majzlanová, Škoviera, Fudaly, 2004) Stěžejním cílem dramaterapie je podle něj umožnit klientům úplnou kontrolu nad svým chováním.

Základními vlastnostmi tvůrčí hry jsou

- Hra je spontánní, improvizovaná a nepředepsaná činnost.
- Hra je symbolická aktivita, vycházející z fantazie.
- Hra má často projektivní charakter
- Hra má explorační povahu.
- Hráč často vstupuje do role jiné postavy.
- Hra nemá jiný cíl kromě sebe samé.
- Hra je všelidským, zřejmě geneticky zakódovaným jevem.
- Hra spojuje vědomé a nevědomé procesy. (Valenta, 1999)

Na hledisko účelnosti hry existují dva zásadně se lišící pohledy, které uvádí Slavíková (2011, s. 13): „*První pohled, hledisko biologické (psychologické, sociologické) říká, že ačkoli hra sama je nerozumná, zbytečná, okrajová, napomáhá rozumnému a účelnému životu. Slouží k osvojení důležitých dovedností, napomáhá k obnovení sil, zotavení, k uvolnění a překonání sociálních nároků. Ptá se, proč si hrajeme. Druhý pohled, pohled kulturní, uvádí, že hra má smysl sama o sobě, vyskytuje se ve všech společnostech a kulturách a nepotřebuje být obhajována jinými důvody. Hra souvisí se svobodou člověka, s jeho tvůrčí, fantazijní a uměleckou schopností; má blízko k imaginaci. Konstatuje, že si člověk hraje, a zkoumá, jak si hraje a jak ve hře je.*“

Jakou roli v životě člověka hra hraje, zajímavě pojmenovává filozof E. Fink. Vymezuje se proti chápání hry jen jako opozita ke všemu vážnému a účelnému (například práci) a jako činnosti výhradně dětské. Fink hru vyzdvihuje jako základní existenciální

fenomén. Hra má svůj vlastní čas a jako jeden z mála jevů se nežene za tím, co bude. Nesměruje do budoucnosti, nemíří na určitý cíl, ale setrvává v přítomnosti, kterou si vychutnává a zaujatě ji naplňuje, ať už ve vztahu k něčemu skutečnému nebo imaginárnímu. Hra má tu vlastnost, že umí vše zpodobňovat, i sama sebe. Sám Fink připomíná původní funkci hry, jež byla znázorňujícím symbolickým jednáním, pomocí kterého si naši předci vykládali okolní svět. Velkou roli hrálo právě vědění hráče o jeho dvojité existenci, i v momentě, která byla naprostým důvěřivým oddáním se hře, čemuž napomáhaly kostýmy a masky. Na tomto místě se tedy tematicky vracíme ke kapitole 1. Masky by nasnadě mohla být i jakýmsi symbolem hry. Dnes se často používá jako symbol divadla. Masky evokují něco, co daleko překračuje realitu. Právě maska může symbolizovat dvě protikladné vlastnosti hry, které Fink pojmenovává „*element svobody ve hře*“ a „*únik z reálné skutečnosti světa*“. Být svobodný, odpoutat se, otevřít a zároveň se před něčím, za něco schovat, utéct – obojího se nám v masce dostává. Fink zmiňuje i potřebnou reflexi na prožité, které se člověk teprve učí a zbystřuje toto paralelní vnímání. Jeho slova můžeme vztáhnout i na potřebu reflexe v rámci terapeutické práce. Často říkáme „*skrze druhé poznáváme sami sebe*“, ale tuto pravdu nelze nedoplnit o poznávání se skrze hru, skrze hlubší, pozornější bytí s druhými i sám se sebou. Co o nás může vypovědět více než spontánní projev našeho bytostného „já“ v situacích, kdy nekrotíme své nápady a myšlenky, kdy jednáme pohotově a bez zbytečných přetvářek? Domníváme se, že tato slova vystihují princip dramaterapeutické intervence. Fink také naráží na rámec hry, který člověku dovoluje se jejím prostřednictvím některým věcem pouze učit, trénovat a zkoumat. „*Můžeme prolétnout možnostmi, jež zůstávají bez trýzně skutečné volby.*“ Čímž se v asociacích posouváme k aplikaci psychodramatu. (Fink, 1992)

Jones (In Vaverová, 2013) přehledně vystihuje divadelní prostředky a procesy s terapeutickým potenciálem. Tyto obecné **faktory** pojímá jako devět základních dramaterapeutických procesů.

- Dramatická projekce – umožňuje skrze dramatickou formu průchod vnitřním konfliktům. Ať už jde o dramatické jednání nebo jinou formu dramatické exprese, je umožněna terapeutická změna na základě vhledu skrze nové, vnější ztvárnění osobního tématu.
- Ztělesnění – pro dramaterapii je aktivní práce s tělem klíčová, pro svou nutnou aktivitu – zapojení se, pro hlubší zkušenost (v porovnání s verbální zkušeností) a

pro rozšiřování tělesného potenciálu klienta. Tělesnou cestou klient vyjadřuje materiál a „ted' a tady“ se s ním setkává v dramatické přítomnosti.³⁸

- Dramaterapeutická empatie a distance – protipóly, které se podílejí na dynamice procesu a vzniku změny. Dramaterapie nabízí možnost znovuprožití bolesti hraním svých emocí nebo ztvárněním jiné postavy. Kromě zpracování problému přináší stylizovanou práci, která poskytuje informace o schopnosti vyjadřovat emoce a reflektovat zkušenost.³⁹
- Personifikace a ztvárnění – klientovi je umožněno zakusit prožitek být někým jiným a zároveň objevit nespočet malých nuancí ve svém jednání, ve svém „já“. Princip hraní rolí je pro dramaterapii základem, ať už se jedná o role reálné či fiktivní. Dramaterapie cíleně směřuje k rozšíření repertoáru rolí klienta, ze kterého lze čerpat v životních situacích. Poskytuje tak nové pohledy na svět, vztahy, na druhé i na sebe sama a své role.
- Hra – mění a posouvá hranice reality a poskytuje možnosti pro představivost. Utváření hravého vztahu, založeného na kreativitě a flexibilitě k událostem či myšlenkám, umožňuje klientovi zaujmout podobný postoj ke své životní realitě. Hra pomáhá překonat zábrany, a pokud se ve skupině podaří nastolit spontánní a uvolněnou atmosféru, lidé komunikují efektivněji, nachází jistotu a bezpečí, protože nic nepředvádějí a nejsou nuceni podávat výkony.
- Terapeutický performační proces – může souviset s potřebou klienta veřejně se vyjádřit k tématu. Terapeutický však může být sám proces vzniku představení jako takový, jež s sebou nese zastávání řady rolí jednak na jevišti, jednak v zákulisí, při přípravě (role režiséra, diváka, scénografa, osvětlovače a podobně). Proces vzniku představení klade nemalé nároky na jeho tvůrce a dává okusit také silný zážitek vlastní tvořivosti a pocit úspěchu.
- Propojení života a dramatu – je komplexním fenoménem dramaterapie. Dramaterapeuté do práce vědomě zahrnují přímou dramatickou reprezentaci reality, ale zároveň je běžné, že se vyplavují na první pohled nepřímé vztahy k určitým

³⁸ Dle Kolínové (2005) se dramaterapie zaměřuje právě na jednotu slova a těla a jejich vzájemnost a směřuje k souladu psychického a fyzického prožívání. U expresivních terapií obecně se vyzdvihuje jejich holistická podstata, tedy psychosomatické hledisko a důraz na složky vyjadřování těla, jeho reaktivní výtvořby či artefakty.

³⁹ „Pojmenováním si svých rolí dosáhneme určité distance. Výsledné objektivizování našich rolí nám dává prostor pro větší uvědomění a přijetí rolí, stejně jako jejich zpětné ohodnocení a revize.“ (Blatner, In Vaverová, 2013, s. 30)

životním událostem. Je jasně nevyhnutelné, aby se drama netýkalo života v jeho obecné rovině (na úrovni fiktivního příběhu), a tudíž nebylo téměř totožné se zkušeností reálného života.

- Interaktivní diváci a svědectví – má svou významnou úlohu v procesu dramatické projekce, ve skupinové dynamice, poskytování nových pohledů a podpory. Společné sdílení a interaktivní setkání je v dramaterapii, stejně jako u divadla, nepostradatelnou komponentou. Stejně tak jsou lidský vztah a spolupráce klíčovými faktory psychoterapie. Dramatično poskytuje prostor pro vyjádření se, vztahování se k druhým a abychom mohli dát dramatu konkrétní podobu, je potřeba se na ostatní naladit. (Meldrum, In Vaverová, 2013) V dramaterapii také nejde jen o to zakoušet různých rolí, ale podobné procesy a přeměny pozorovat na ostatních, všimnout si, určitým způsobem na ně reagovat a reflektovat je, popřípadě vstupovat do interakcí.
- Proměna – životních událostí, klientů, ale také lidí a objektů, vyskytujících se v reálném světě a přetvářených do rolí a postav, do reprezentací něčeho jiného v rámci dramatické reality, skrze drama. Přetvářející a přetvářené mohou být vnímány také vztahy, které klient vytváří, a to vztahy ve skupině i vztahy životní reality spolu s životními událostmi a způsoby jednání.

Pokud nahlédneme na interdisciplinaritu a zdroje oboru dramaterapie a na obory, které jsou dramaterapii blízké, nelze si z pohledu tématu této práce nevšimnout, ve kterých všech nachází své postavení, své pole zájmu a praktické využití i maska. Pro názornost bylo přejato schéma, které nabízí S. Jennings (2012). Nemálo z nich je již uvedeno v předchozích kapitolách.



3.2.2 Arteterapie

Šicková-Fabrici (2002, s. 31) nabízí údajně jedno z velmi výstižných vymezení arteterapie psychoterapeuta H. Petzolda jako „*teoreticky usměrněné působení na člověka jako celek v jeho fyzických, psychických danostech, v jeho uvědomělých snaženích, sociálních a ekologických vazbách, plánované ovlivňování postojů a chování pomocí umění a z umění odvozenými technikami, s cílem léčby nebo zmírnění nemoci a integrování nebo obohacení osobnosti.*“

Dle Slavíka (2000) arteterapie pracuje hlavně s tvorbou a reflexí zaměřenou na proces umělecké tvorby. Prvořadým cílem není vytvořit umělecké dílo, ale skrze sebevyjádření, rozvíjení tvořivosti a schopnosti komunikovat a zpracování osobně významného tématu dosáhnout odstranění nebo zmírnění těžkostí klienta. Práce směřuje také k nalezení vhodných výrazových prostředků pro zpracování vlastních obsahů. Existuje rozdíl mezi psychoterapií, která zařazuje arteterapeutické techniky cíleně a izolovaně, zpravidla proto, aby byl získán materiál pro zabývání se tématy klienta, a samotnou arteterapií, kde jde o využití umění jako plnohodnotného kanálu pro komunikaci a introspekci. (Slavík, 2000; Stiburek, 2000; Šicková-Fabrici, 2002) Podobně na pojetí arteterapie nahlíží Kolibcová (2000), a to svými pojmy prvoprocsová a druhoprocsová arteterapie. Prvoprocsová arteterapie je primárně založená na samotném procesu tvorby, zatímco arteterapii, která počítá s verbalizací, staví na ní a využívá více sekundárního procesu, pojmenovává jako druhoprocsovou. Obě přirozeně pracují s aktivací a zpracováním emočních prožitků, ale dělí je od sebe míra využití verbalizace. Koblicová zároveň dodává, že základem každé psychoterapie a vlastně i každé pomáhající profese je vztah mezi terapeutem a klientem – mezi pomáhajícím a tím, kdo je právě v nouzi. Tento vztah je základním léčebným prostředkem a v arteterapii navíc do hry, do vzájemného kontaktu a tedy i vztahu, vstupuje proces tvorby a klientův výtvor.

Arteterapie tak skrze výtvarnou tvorbu umožňuje vyjádřit a zpracovat mnohé, co si neuvědomujeme a ani bychom to nebyli schopni vyjádřit slovy. Tím, že podněcuje klienta, aby se vyjadřoval jinak než slovy, se kterými je člověk již navyklý zacházet a využívat jich jak k předávání, tak k matení a zastírání obsahů, ať už na uvědomované či neuvědomované úrovni, se zdá být přímějším a otevřenějším prostředkem práce s klientem. Ve výtvarném projevu takové skrývání většinou není tak snadné, jelikož jej neumíme kontrolovat tolik jako verbální výraz. Předjazykové vyjadřování umožňuje zpracovávat témata na nižší úrovni zvědomění, témata, pro která nenalzáme adekvátní slovní vyjádření. Tím, že vnitřní procesy

a stavy dostávají materiální podobu, dostává se účastníkům procesu šance odstoupit od artefaktu, pracovat s ním jako s nezávislým materiálem a nahlížet na své obsahy objektivněji. Tento proces bývá v kontextu psychoterapie pojmenován jako exteriorizace⁴⁰. Výtvarný artefakt je konkrétním, hmatatelným předmětem, který je možné vidět, manipulovat s ním, lze ho pečlivě uchovat, změnit či naopak zničit. Trvalost produktů arteterapie je možností zaznamenání historie terapeutického procesu, čímž nemusí být zapomenut, odmítnut nebo zkreslen časem, jako je tomu u slovního projevu. Výhodou arteterapie je také možnost sledovat posuny a vývoj v čase, možnost snadného propojení s dalšími terapeutickými metodami (například relaxací, imaginací, body terapií) a nelze opomíjet ani její diagnostický potenciál. (Kolibcová, 2000; Stiburek, 2000; Hanušová, In Vymětal, 2007)

Prostřednictvím uměleckých aktivit arteterapeut pomáhá klientovi:

- *„hledět na sebe – prostřednictvím své umělecké reflexe – jinak než doposud,*
- *vytvořit si určitý nadhled, tak jak se z nadhledu dívá na své dílo,*
- *plněji prožívat a akceptovat své pocity nejen během vlastní tvorby,*
- *zvýšit svoji sebedůvěru a sebeúctu přes zážitky úspěchu v umělecké oblasti,*
- *být ve výtvarné reflexi otevřenější a svobodnější,*
- *víc akceptovat druhé, jejich výtvarný názor a styl.“* (Šicková-Fabrice, 2002, s. 59)

Činnostní povaha výtvarného procesu vede k uvolnění svalového i psychického napětí. Tím, že v procesu arteterapie klient výtvarně pracuje, tedy vytváří určitý artefakt, je stavěn do aktivní role, do pozice, ze které se nelze nepodílet na procesu léčby. Obecně toto tvrzení můžeme vztáhnout na expresi jako takovou a tedy na expresivní terapii. V dobře vedené arteterapii klient cítí, že pracuje a léčí se on sám, svými vlastními silami, ve svém vlastním čase, svým vlastním způsobem. Arteterapeutická práce se navíc nemusí soustředit na sebevyjádření, prožitek a vztahy vznikající jen při tvorbě, ale eventuálně i při její prezentaci. (Šlemínová, 2000; Stiburek, 2000; Hanušová, In Vymětal, 2007)

Joanidis (Hrouzek, 2006; Stiburek, 2000; Koblicová, 2000) vymezil pět základních **přístupů** v arteterapii ve vztahu k pojetí výtvarné procesuality, čímž zároveň popsal **účinné faktory**, které mohou být v rámci arteterapie různě akcentovány:

- kreativistický,
- integrativní,

⁴⁰ „Přechod z vnitřní psychické činnosti k činnosti vnější, předmětné“ (Hartl, Hartlová, 2010, s. 141)

- činnostní,
- sublimační,
- projektivní.

Volba určitého arteterapeutického přístupu však souvisí s teoretickým zaměřením terapeuta a typem osobnosti a problému (poruchy) konkrétního klienta, s individuálním terapeutickým přístupem. Předpokládá se také prostor pro syntézu východisek arteterapie v rovině její teorie i praktické aplikace.

Kreativistický přístup klade největší důraz na seberealizaci a jejím základním rysem je důvěra v tvořivou podstatu člověka a jeho schopnost mobilizovat latentní potenciál pro vlastní osobnostní růst. Spojuje tak v sobě teoretická východiska Goldsteina, Rogerse, Maslowa a Lowenfelda.

Integrativní arteterapie k základnímu potenciálu tvořivosti připojuje předpoklad, že je kreativita integrujícím činitelem osobnosti a že má člověk přirozený sklon esteticky pojímat okolní svět. Významné místo tak zaujímá vlastní proces tvořivého vyjádření.

Činnostně pojatá arteterapie se opírá předpoklad plodné smysluplné činnosti jako podmínky lidského zdraví, kterou se na tomto místě stává výtvarná produkce.

Projektivní přístup se vztahuje k latentní kapacitě každého jedince projikovat své osobní charakteristiky, v rámci výtvarné produkce bez ohledu na míru výtvarné zdatnosti. Projekce ve výtvarném vyjádření je takto vnímána jak symbolická komunikace.

Sublimační⁴¹ přístup v arteterapii má své teoretické zakotvení obdobně jako projektivní přístup v psychodynamických teoriích. Předpokládá se, že významné obtíže v dynamice osobnosti se objevují v návaznosti na uzavření sublimačních kanálů. Cílem arteterapie je tedy procesem výtvarného tvoření tyto blokované kanály znovu otevřít. Úspěšnost terapeutického procesu bývá v rámci sublimačního přístupu spojována s kvalitou vytvářených děl. Tento přístup je spojován se jménem E. Kramerové⁴². (Hrouzek, 2006)

⁴¹ Sublimace – „*nepatologická obrana proti pudům; podmiňuje humanizační proces; má kořeny v pudových potřebách a převádí alespoň část jejich energie do služeb společenských požadavků a kulturních hodnot*“ (Hartl, Hartlová, 2010, s. 560)

⁴² formulovala koncept Art as Therapy, který stojí v základě současných psychodynamicky orientovaných modelů kreativní arteterapie

3.3 Práce s maskou v expresivních terapiích

Jak jsme se dozvěděli v předchozích kapitolách, maska je po dlouhá staletí v životě člověka přítomna jako objekt, jež v sobě skrývá různou symbolickou postatu, ať na úrovni světské nebo posvátné, při performativních kratochvích nebo zásadních životních okamžicích, které jsou doprovázeny rituály.

V této kapitole se pokusíme shrnout, jakým způsobem se maska stala účelně používaným nástrojem sebepoznání v psychoterapii a následně expresivních terapiích. V odborných publikacích a periodikách se málo setkáváme s teoretickými pojednáními o využití masky, tématech či otázkách s takovou prací spojených. Odborné články povětšinou popisují autorovu práci s maskou spíše přístupem reflexe postupu práce, méně už formou kazuistiky (v případě individuální terapie). Kapitoly odborných publikací masku nijak oproti jiným prostředkům té které disciplíny nevyzdvihují, a tak jí nebývá věnován dostatečný prostor, který by si i vzhledem ke své zjevné hloubce a složitosti z našeho pohledu zasloužila. Tudíž je neméně důležité soustředit pozornost nejen na možnosti, jež dovoluje, na témata, kterým může poskytovat prostor, ale i na rizika a jisté nevýhody s jejím využitím spojená. Neméně důležitou roli při uvažování o práci s maskou hrají celkové okolnosti průběhu (například skupina či jednotlivec a jejich potřeby, fáze společné práce, míra nastolené důvěry, čas, prostor, materiál, forma) směřující k zamyšlení se nad okolnostmi a formami procesu práce.

Publikace, které obsah expresivních terapií nepodávají jen jako zásobník použitelných/používaných technik, ale nahlízejí na svůj obor více teoreticky a vědecky, k tématu masek nepřinášejí nové teorie, ale (možná pochopitelně) reagují na praxi. Shrnují možné zacílení práce s maskou a sledované účinky takové práce. Teorie (pokud vůbec) čerpají z oborů, ze kterých jsme vycházeli i my v předchozích kapitolách. V takovém přístupu se pak odráží zaměření autorů co do druhu expresivní terapie a také co do kladení důrazu na proces práce s maskou. Pokud autor ve své praxi pracuje více s prezentováním masky prostřednictvím herního jednání, bude se opírat více o podobné jednání jiných kultur či hereckých skupin, ať už minulých či současných. Arteterapie může masku vnímat jako projektivní plátno vnitřních obsahů, zaměřit se na samotný proces výroby masky či hlouběji probádat a následně čerpat z rozmanitých výtvarných postupů tvorby masky napříč časem i místem. V návaznosti na předchozí kapitoly je však na místě připomenout i tentokrát,

že jednotlivé významové složky masek (například její obsahy, působení, její tanečnost) nelze vnímat takto odděleně.

Na tento fakt by se mohli expresivní terapeuti ohlížet a reagovat například celostnějším pojetím masky. Byla by škoda odepřít masce její schopnost ožít až se svým nositelem a její souvztažnost s tělem i myslí nositele. Na druhou stranu můžeme klást otázku, co ztrácí její nositel, pokud není jejím tvůrcem, ale setká se s maskou již hotovou, a naopak odpovědět otázkou druhou, co můžeme získat, pokud nějakou stránku masky necháme za pomyslnými zavřenými dveřmi – z jakých důvodů tak činíme.

Možná je ještě na místě zabočit do oblasti psychologie osobnosti, kde nejvíce pojímů, které můžeme v literatuře pojednávající o maskách potkat, ustanovila hlubinná psychologie, potažmo velká osobnost psychologie a psychoterapie C. G. Jung. Například J. Chodorow (2006) k Jungově myšlenkovému světu přistupuje příznačně z hlediska dvou témat, které jsou pro ni základem pro porozumění tanci a pohybu jako formě aktivní imaginace, a to jednak vztah těla a psychiky a jednak emoce. Tato témata jsou souvztažná, protože emoce fungují jako dynamický most mezi tělem a psychikou. Pro téma masky a chápání její podstaty z pohledu osobnosti a její psychiky je toto vymezení dvou témat základem chápání interakce člověka s objektem masky. Emoce jsou středem zájmu každé psychoterapie. Jsou motivačním prvkem pro jakoukoli práci a zároveň jejím zdrojem a naopak práce ovlivňuje emoce. Pro Junga jsou zdrojem psychické energie, ústředím vývoje vědomí a pramenem nejvyšších hodnot. Základem procesu modulování a vývoje emocí je pak hra a imaginace. Tyto informace mohou být základem pro širší „*chápaní zdrojů pohybového impulsu, významu symbolických akcí, představ a celého transformativního procesu*“ (Chodorow, 2006, s. 62) Tímto stále narážíme na procesy, které umožňuje i maska svou performativností, symbolickou a transformační rovinou. Jung se zabýval i funkcí emocí i ve vztahu k archetypální zkušenosti, která podle něj nezahrnuje jen představu, ale právě i emoci. Právě archetypy Persony a Stínu, které s tématem masky souzní nejvíce, jsme uvedli již v kapitole 1.1, můžeme ale také připomenout, že do práce s maskami by se mohly promítat jistě i další obrazy bytostného Já, pokud by takto s maskami pracoval analyticky orientovaný expresivní terapeut.

Za první text, který se o práci s maskou na poli psychoterapie objevil v 50. letech minulého století, můžeme považovat výzkumnou studii vedenou klinickým psychologem P. P. Pollackem a logopedem H. D. Homefieldem. Zmíněná dvojice odborníků pracovala se skupinou chlapců ve věku 8 až 11 let se společnou diagnózou balbuties. Práce se odvíjela

od představy, že řečové obtíže tohoto druhu (koktavost) mají tendenci mizet, pokud člověk hraje nějakou postavu. Masky tak byly zahrnuty do cvičení v rámci sociodramatu a psychodramatu, aby podpořily identifikaci s vybranou rolí a urychlily zkoušení a osvojování nových rolí. Důležitým cílem tohoto postupu byla změna negativního sebeobrazu. Do své práce nezahrnuli výrobu masek a nepracovali tedy s maskami jinak než jako s pomocníkem při rolovém hraní. Autoři potvrzují, že se všichni zúčastnění začali v kolektivu projevat svobodně a zlepšili se v mluveném projevu i mimo tato setkání, rovněž upozorňují na fakt, že jde o celkový proces práce, který je neoddelitelný od dalších vlivů, a tak tento účinek nelze připisovat pouze zapojení hry v maskách. Zaměření na aspekt komunikace a uvolňující vliv na projev nositele masky můžeme lehce srovnat s výroky předchozí kapitoly.

Stejně jako v případě zmiňované dvojice se lze dopátrat nenápadného množství dalších odborných příspěvků popisujících zapojení masky do terapeutické práce. Jedná se o články spektra odborných časopisů, které povětšinou vydávají asociace sdružující odborníky daného terapeutického zaměření. Z těchto důvodů je o to významnější a ojedinělejší publikace německé dramaterapeutky K. Sommer *Maskenspiel in Therapie und Pädagogik*, která se věnuje opravdu jen práci s maskami.

Dalším důkazem terapeutického využití masek je jejich výrazné prosazení s ohledem na jiné terapeutické prostředky ve francouzském prostředí. V 80. letech totiž psychoterapeut, spisovatel a režisér H. Saigre založil obor *mascothérapie*. Saigre působil v několika psychiatrických léčebnách. Mezi ostatními terapiemi mascothérii vyzdvihuje právě proto, že propojuje všechny umělecké projevy jako malbu, divadlo, muziku a tanec. O Francii je známo, že je zde dominantní pojetí integrativní umělecké terapie (sdružující všechny umělecké projevy s premisou, kterou zmiňuje i Saigre, že je potřeba věnovat se všem přístupům, protože každý klient tíhne k jinému projevu a tento projev se stává nositelem klientovy exprese). V roce 1995 se navíc mascothérapie stala plnohodnotnou, snad i nadřazenou, součástí vzdělávacích 3letých a 5letých kurzů pro umělecké terapeuty v rámci *le Mouvement d'art-thérapeutes (le MAT)*. Srovnatelné postavení jako mascothérapie má ve Francii taktéž *marionnettetherapie* využívající loutky.⁴³

⁴³ <http://marionnettetherapie.free.fr/IMG/file/MT%20B%202006.pdf>,
<http://marionnettetherapie.free.fr/IMG/file/MT%20B%202009.pdf>,
<http://tremblementdart.over-blog.com/page-mascotherapie-5289309.html>,
<http://www.le-mat.net/qui-sommes-nous->,

3.3.1 Význam používání masek v terapii

O masce přímo jako o výsadním prostředku se ve své publikaci Dramaterapie (2007) vyslovuje M. Valenta. Její výsadní postavení na poli dramaterapie dává na roveň spolu s rituálem a dodává, že maska slouží k nejrůznějším účelům, mezi kterými dominuje její využití k dosažení estetické distance⁴⁴ a „zanonymění“ postav děje. Stejně se vyjadřuje dramaterapeut R. Landy (1984, 1985) a masku tedy zařazuje mezi divadelní prostředky nastolující větší distanci.

O něco konkrétněji význam používání masek popisuje K. Majzlanová, a to v kontextu speciální dramatické výchovy⁴⁵.

- *„osvobození od vlastní subjektivity, odpoutání od běžných myšlenek, pocitů, starostí;*
- *maska pomáhá zlepšit vnímání, soustředit pozornost, odpadají zábrany a zmírňuje se působení vnějších podnětů;*
- *maska pomáhá lépe rozpoznávat a eliminovat stereotypy člověka;*
- *maska působí jako podpůrný činitel v případech, kdy má klient zábrany vyjádřit názory nebo kdy předepsaná nácviková replika v scéně naráží na jeho zdrženlivost, obavy (kritická slova vůči nadřízené osobě, rodiči a podobně);*
- *osoby bezprostředně vtahuje do dramatického dění a umožňuje lépe pochopit jevy a souvislosti;*
- *maska osvobozuje od napětí, dodává jistotu a pocit bezpečí, na druhé straně umožňuje více riskovat, projevit se bez zábran;*
- *za masku člověk skrývá svoji tvář, mimiku, která o něm hodně prozrazuje, svoje výrazy, a tím může naplno vystoupit ze svojí ‚slupky‘;*

a <http://www.le-mat.net/groupe-de-masco-therapie>

⁴⁴ Vzdálenost od role a postavy dostatečně krátká, která klientovi dovolí prožít emoce, vcítit se, ale dostatečně dlouhá, aby ho chránila před ponořením se do emocí. (Landy, 1984; Valenta, 2007) Koncept distancování je v dramaterapii pojímán jako jedna ze zásadních teorií, která pojmenovává schopnost klienta jednat v roli. Existují klienti, kteří mají přílišnou distanci, jsou odtaziti, vyhýbají se jakékoli identifikaci. Klienti s malou distancí jsou velice emoční, v jednání i na tělesné úrovni se snadno identifikují s druhými a přehrávají. Jedním z cílů terapeutického procesu a použití některých prostředků je právě dosažení středu mezi těmito extrémami – právě estetické distance. (tamtéž)

⁴⁵ Speciální dramatickou výchovu ve slovenském pojetí můžeme srovnat s využitím dramaterapie na poli speciální pedagogiky v ČR.

- *maska působí diagnosticky – odhaluje podstatu osobnostních rysů, interpersonální vztahy a konflikty ve skupině;*
- *maska přispívá k odreagování negativních emocí.“ (Majzlanová, Škoviera, Fudaly, 2004, s. 68 – 69)*

Masku a její využití můžeme v neposlední řadě vztáhnout k devíti základním faktorům dramaterapeutického procesu, které pojmenoval Jones (In Vaverová, 2013) a které jsme již charakterizovali v kapitole 3.2.1.

- Dramatická projekce – maska umožňuje terapeutickou změnu na základě vhledu skrze nové, vnější ztvárnění osobního tématu.
- Ztělesnění – aktivní tělesná práce s maskou, skrze kterou klient materiál a „ted’ a tady“ se s ním setkává v dramatické přítomnosti.
- Dramaterapeutická empatie a distance – zde se můžeme k masce vyjádřit opět jako o prostředku nastolujícím větší distanci. Masku jako stylizovanou práci umožňuje prožitek tenze mezi pohledem z pozice první a třetí osoby. Takovým pojmenováním svých rolí, které můžeme vložit do jedné či více masek, se získává prostor pro jejich větší uvědomění a přijetí, zpětné ohodnocení a revize. (Emunah, 1994)
- Personifikace a ztvárnění – hra v masce umožňuje klientovi zakusit prožitek být někým jiným a zároveň hledat v sobě samém, ve svém projevu jednotlivosti, více či méně skryté stránky. Tento faktor také souvisí s jedním z cílů dramaterapie, kterým je rozšiřování repertoáru rolí prostřednictvím experimentování s nimi. (Emunah, 1994)
- Hra – ve které může maska napomáhat rychleji se uvolnit a otevřít experimentaci, nepředjímat a být spontánní.
- Terapeutický perforační proces – v něm mohou mít masky funkci jasnějšího strukturování toho, co je dramatické jednání a co není. Masku zároveň klientovi usnadňuje vstup do role.
- Propojení života a dramatu – stejně tak maska může být přímou dramatickou reprezentací reality, ale i bez na první pohled přímého vztahu k životním ke klientovi, jeho příběhu a životu. Avšak stejně jako o dramatu i o masce platí, že hranice mezi tím, co ztvárňuje a co je reálné, je velmi tenká, protože mezi jevištní činností a činností životní existuje velmi silná vazba.

- Interaktivní diváci a svědectví – maska se stává novým velkým zážitkem nejen pro jejího samotného nositele, ale i pro diváky. Právě diváci mohou být těmi, kdo si také všimnou proměny projevu, která s maskou přichází. Maska přináší divákům hlubší zážitek pozorování, který do určité míry vzbuzuje respekt a vytváří pevnější hranici mezi jevištěm a hledištěm. Zároveň však nevytváří monologické pole, ale vyzívá k dialogu, k interakci. Stejně tak jako se na sebe musí herec a divák naladit, musí se herec naladit na samotnou masku.
- Proměna – změna nastává užitím dramatického procesu za účelem vyjádření a prozkoumání materiálu, se kterým klient přichází. Na proces změny zároveň působí samozřejmě i terapeut a v případě skupinové práce také členové skupiny. Maska tak při nejmenším může být projekčním plátnem pro nastoupení takového procesu změny, pro zaznamenání určitého vývoje, stavu na začátku a na konci.

Pokud se na význam použití masek v arteterapii podíváme napřed z pohledu arteterapeutických metod a vyjdeme z jejich členění dle J. Šickové-Fabrici (2002), můžeme práci s maskou vnímat jako možnost pro

- animaci – rozhovor o vytvořeném ve třetí osobě, kdy se klient či terapeut může identifikovat s artefaktem a hovořit jeho jménem; klient tak o sobě může nepřímo a tudíž bezpečně hovořit; klient či terapeut může jednat právě za postavu či věc, fakt, který maska symbolizuje⁴⁶;
- restrukturalizaci – podívat se na problém z jiného úhlu pohledu, v jiném kontextu (Potměšilová, Sobková, 2012), v případě masky se může jednat o vytvoření artefaktu, který symbolizuje něco stávajícího, a druhého, který zaznamenává určitou změnu, posun či touhu, nebo rozdělení, rozčlenění a opětovné poskládání nového;
- transformaci – do artefaktu (pro nás masky) může klient přenést své pocity z vnímání nějakého uměleckého díla; autorky zmiňují práci s textem nebo

⁴⁶ Na tomto místě lze jako další příklad uvést názorně popsanou práci se symbolem, kterým se náhodně stala právě maska. V práci Wollschlägerových (2002) můžeme totiž vidět právě animaci. Klientka (kolegyně v rámci výcviku) si zde s předmětem (maskou) vyměnila roli a terapeutka si pak s maskou povídala. Wollschläger také zmiňuje, že klientka samovolně pro tento rozhovor změnila hlas a zároveň někdy z této role vystoupila, aby zaujala svůj vlastní postoj k tomu, co řekla prostřednictvím předmětu, a poté se opět vrátila do role. Předmět zde zaujal naprosto opačný (latentní) postoj k životu než sama klientka měla a žila, což můžeme pro zajímavost srovnat s archetypem Stínu.

hudbou, ale i s výtvarnými díly (Šicková-Fabrici, 2002; Potměšilová, Sobková, 2012); taková transformace pak může být využita i v opačném směru, což nás směřuje například k ozvučení či rozpohybování masky – jinými slovy k propojování různých druhů uměleckých médií, tedy k propojování přístupů expresivní terapií.

Je zapotřebí dodat, že bychom propojení s maskou mohli hledat jistě i v dalších metodách, které J. Šicková-Fabrici (2002) definuje (imaginace, koncentrace a rekonstrukce). Snažili jsme se však na její vymezení arteterapeutických metod nahlížet jako na pojmenování základních strategií ve vztahu k terapeutickému artefaktu a v kontextu masky.

Na poli arteterapie je nasnadě pohlížet na masku jako na projekční plátno nebo jako na formu, u které jako významný faktor působí už sám použitý materiál. Jinak budou na klienty působit například masky papírové a již hotové oproti časově náročnějšímu procesu vytváření masky na podkladě odlitku vlastního obličeje.

Materiály působí jako jakési senzorické stimulanty a klient se může skrze různé materiály dynamicky vyjádřit. Mnozí arteterapeuté doporučují mít v arteterapeutickém ateliéru dostatečný výběr materiálů. Psychoanalyticky orientovaní arteterapeuté se domnívají, že různá výtvarná média mohou aktivovat různé úrovně psychologických funkcí a následovně je rozvíjet a posilovat. Každý materiál svými vlastnostmi a strukturou přináší jinou dynamiku a jinou strategii zpracování, je s ním spjata různá nabídka možností i omezení, které se nedají ignorovat. (Šicková, In Müller, 2007)

Například hlína, jež se při tvorbě masek používá často, je archaickým materiálem v prapůvodním slova smyslu. Významově úzce souvisí se zemí jako materiálu, ze kterého člověk vzešel (podle Bible byl stvořen) a do kterého se jednou navrátí. Pokud tento existenciální kontext trochu odlehčíme, stále se nacházíme u mystéria stvoření, které je podobné mystériu tvorby. Hlína v sobě skrývá obrovskou energii, mimo jiné pro podporu a budování vědomí vlastního těla a jeho hranic a pro rozvoj taktilních vjemů. K sádře se Šicková (In Müller, 2007) vyjadřuje jako k materiálu, který svým procesem tvrdnutí a přeměny konzistence například učí klienty pracovat v dostatečně rychlém tempu.

V kontextu arteterapeutické práce s maskou lze ještě doplnit, že se zde nabízí široké možnosti využití různorodých, i netradičních materiálů. K zamyšlení jistě zůstává jejich tvárnost či velikost. Vzhledem k povaze masky se otevírá téma samotné tváře a pro terapeuta otázka, zda je pro klienta užitečné a bezpečné vyrábět masku v přímém kontaktu s obličejem.

Vzájemné vytváření masek však do intimního procesu přináší silnější pocit společně sdíleného prožitku, který musí být založený na důvěře a otevřenosti k vzájemné péči.

Protože se arteterapeutické publikace a příspěvky k tématu materiálu vyjadřují jen skromně (o to méně ve vztahu k variabilitě materiálu, ze kterého by se tvořily masky), můžeme pro inspiraci doporučit kapitolu věnovanou výrobě masek v publikaci K. Ebelové *Maska v proměnách času a kultur* z roku 2012. Kromě materiálu je však v procesu tvorby důležité vnímat i jejich barvy, symboly, tvary a podobně.

3.3.2 Možná rizika používání masek v terapii

Napříč již zmiňovaným okruhem oborů, které se maskou v různých kontextech zabývají, vnímáme, za jak silné médium je maska považována. Tato její síla je však často akcentována i svou negativní polohou, určitým nebezpečím, které v zacházení s maskou vězí, což by pro nás mělo znamenat, že s maskou nelze pracovat bezmyšlenkovitě a bez adekvátních znalostí a dovedností. V mnoha kulturách je maska dokonce tabuizována. Její používání je zasazeno do striktních pravidel nebo do rituálu, mimo který se ani nesmí používat. Často také bývá umístěna na nějakém z významných či tajných míst. Je přísně dáno, kdo masku smí a nesmí nosit, kdy, za jakých podmínek, a také kdo ji smí vůbec spatřit.

I na poli divadla několik autorů práci s maskou problematizuje. Často se zdůrazňuje především potřebná vnímavost⁴⁷ k masce. Za nejvíce náročnou, o to však užitečnější, je považována práce s neutrální maskou. Turner (1981) popisuje stres, napětí, tlak, kterým prošli někteří z herců, když začínali pracovat s neutrální maskou. Takový stres se začínal projevovat zástavou dechu, přesunul se na tělesné pocity (části těla se zdály být těžké, pohyboval se ven a dovnitř z povědomí nebo zmizel naprosto) a dokonce způsobil vnitřní zmatek (pocit izolovanosti, snížení běžné energie). Takové reakce sice trvají relativně krátce a vystřídají je, podle autora, pocity svobody a síly, je nicméně dost důležité připomenout si potřebu být obezřetný, pokud masky v psychoterapii používáme. Takové reakce sice trvají relativně krátce a vystřídají je, podle autora, pocity svobody a síly, je nicméně dost důležité připomenout si potřebu být obezřetný, což platí i pro využití neutrálních masek v psychoterapii.

Majzlanová za určitá rizika možných kontraindikací a úskalí považuje zejména:

⁴⁷ Zde odkážeme na kapitolu 2.3 a na slova P. Brooka.

- „*strach z masky, neschopnost oddělit reálné od nereálného (psychotici, nezralí, jednotlivci s mentálním postižením)*;
- *ztráta podstaty masky a efektu používání masky, „šaskování“, bezúčelné pobíhání a předvádění se*;
- *u jedinců anxiózních, traumatizovaných či s fobiemi může maska vyvolat pocit izolace, osamocení a strachu.*“ (Majzlanová, Škoviera, Fudaly, 2004, s. 69)

K tomu dodejme shodu několika autorů v tvrzení o nebezpečí práce s maskami u jedinců s poruchou sociální orientace a se slabě vyhraněným egem, tzn. u lidí s autismem nebo s těžším stupněm mentální retardace. (Landy, 1985; Emunah, 1994; Janzing, 1998; Valenta, 2007) V takových případech hrozí jednak odstartování psychotického stavu, silné zaleknutí se a strach z masky nebo naopak silná fascinace maskou až identifikace s maskou.

Z tohoto úhlu pohledu je jasné, že by se měl terapeut významně zamyslet, co může práce s maskou u jeho klientů vyvolat. Další autoři, které cituje Janzing (1998), pak ve svých příspěvcích navrhuji několik technik či organizačních poznámek, které mají schopnost práci s maskou ohraničovat a činit ji bezpečnější. Obecně můžeme doporučit maximální strukturování práce s maskou, vymezení prostoru a nejlépe i času, kde se jedná v masce a bez masky – například rozdělení prostoru na hrací prostor (jeviště) pro masky a hlediště, kde se pohybují jen diváci bez masek. Dále je zdůrazňováno přizpůsobení se klientovi ve výběru materiálu, ze kterého bude maska vyrobena. Na výrobu masky a následnou práci s ní může být člověk skrze jiné materiály a techniky postupně připravován a postupů výroby masek existuje také celá řada. Celý proces práce by měl být pečlivě nastaven pro specifické potřeby každého klienta.

Autoři se však neshodují v otázce, jak bezpečné či nebezpečné je v tomto kontextu malování masky přímo na obličej. V tomto sporu stojí na jedné straně tvrzení, že maska (make-up) nanesená přímo na obličej je více pomíjivá, přechodná a méně pevná, což se zdá být méně hrozné. Na druhou stranu je většinou autorů navrhováno, aby se takto s obličejem pracovalo až v pokročilejší fázi terapeutické práce, protože právě přímý kontakt s tváří může být pro klienta velmi zraňující svou intimitou. Navíc při takové práci klient nad maskou nemá kontrolu, nemůže si ji sundat a možnost vidět ji má pouze v zrcadle. V neposlední řadě se nabízí varianta, kdy by klient líčil sám sebe.

Zajímavou otázkou se stává, v jakých momentech je účinné a kdy naopak nežádoucí, aby bylo klientovi dovoleno masku přeměnit či dokonce zničit. Přijměme alespoň hypotézu, že každý materiál, který už se sice něčím stal, má stále potenciál ke konstrukci.

Stejně tak, jak dále zmiňuje Janzing (1998), se autoři neshodují na zařazení verbální reflexe po práci s maskou. Tento přechod ze světa obrazů ke slovům je většinou z nich považován za užitečný, některými za nutný ale nadbytečný, nebo riskantní pro další. Lze však shrnout, že je především žádoucí rozpoznat dle potřeb klientů, kdy má význam určit a pojmenovat aspekty reprezentované maskou, zatímco kdy je toto nebezpečné, protože by mohlo dojít k nesprávným nebo reduktivním interpretacím obrazů a symbolů.

Literatura z oblasti arteterapie se o rizicích spjatých s prací na maskách nijak významně nezmiňuje. V obecné rovině však pojmenovává rizika spjatá s aspektem vedení skupiny či vztahu klienta a terapeuta a také s vnějšími faktory, které nelze předvídat. Například M. Liebmann (2005, s. 55) v tématu vedení skupiny upozorňuje na „*nevhodné fyzické uspořádání, vyrušování, nedostatek podpory od personálu, nevhodné zařazení do skupiny, vyrušující jedinci, nezkušený vedoucí, špatné úvody a neúspěšně zvolená témata*“, a zároveň dodává, že se některé nedostatečné podmínky mohou stát výhodami a zdrojem témat pro terapeutickou práci.

Můžeme předpokládat, že se rizika využití masek v terapii obecně dotýkají narušení či nenaplnění potřeb bezpečného rámce terapeutického procesu a vztahu, což platí pro kteroukoli formu terapeutické práce.

PRAKTICKÁ ČÁST

4 PROCES PRÁCE S MASKOU Z POHLEDU PRAKTIKUJÍCÍCH TERAPEUTŮ

Tato část práce již vychází z nasbíraných dat realizovaného výzkumného šetření, jehož snahou bylo reagovat na praxi expresivních terapií v České republice i zahraničí. V kapitole je nejprve vysvětlen charakter výzkumného šetření, poté se již orientuje na práci s výsledky výzkumného šetření.

4.1 Metodologická východiska výzkumného šetření

Cílem této kapitoly je uvedení do kvalitativního výzkumného šetření, bližší specifikace cílů výzkumného šetření a jeho metodologie a charakterizace výzkumného souboru jako zdroje získaných kvalitativních dat, se kterými se dále pracuje.

Na místě je také zdůvodnit výběr kvalitativního designu výzkumného šetření. Kvalitativní přístup byl použit s ohledem na formulované výzkumné otázky, které nesměřují k potvrzení určitých hypotéz nebo formulaci jasných závěrů, ale jsou otevřené pro návrh výrazných principů a fenoménů vázaných k objektu masky a její symboliky. Kvalitativní přístup ve formulacích svých charakteristik mimo jiné operuje s pojmem kontextuálnost, jejímž „*zohledněním zdůrazňujeme fakt, že v psychologii existuje jen málo pravidel či zákonitostí, které by platily obecně.*“ (Miovský, 2006, s. 17) Nemálo psychologických fenoménů je vázáno právě na daný kontext. Kvalitativní přístup je také více než kvantitativní schopen uchopit princip jedinečnosti a neopakovatelnosti, procesuálnost a dynamiku jevů a cíleně pracuje s reflexivní povahou jakéhokoli psychologického zkoumání. (Miovský, 2006) Cíl kvalitativního přístupu formulovaný jako odkrývání významu podloženého sdělovanými informacemi a jejich nové porozumění tak adekvátně reaguje na potřeby tématu této práce.

4.1.1 Cíle výzkumného šetření a formulace výzkumných otázek

Záměrem práce je probádat nejen teoretické poznatky o využití masek v expresivních terapiích, ale nahlédnout prostřednictvím výzkumného šetření do praktických zkušeností s prací s maskou v terapeutickém procesu, publikovaných v odborných článcích nebo zaznamenaných v dotazníku. Lze také předpokládat, že se další výzkumné otázky vynoří v průběhu zpracování dat kvalitativního šetření.

Klíčové výzkumné otázky tedy zní:

1. výzkumná otázka: **Jakými způsoby lze s maskami v terapii pracovat?**

V kontextu této z hlavních výzkumných otázek lze stanovit další dílčí otázky: Jaká divadelní práce s maskou může být pro využití masek v dramaterapii inspirační? Jaký potenciál do arteterapeutické práce přináší materiál masky a určitý postup tvorby?

2. výzkumná otázka: **S jakými tématy se maska v terapii pojí a jak se maska dotýká klienta?**

3. výzkumná otázka: **Jaká rizika s sebou terapeutická práce s maskou nese?**

4. výzkumná otázka: **Propojuje se v práci s maskou její arteterapeutický a dramaterapeutický potenciál a zapojení těla v pohybu?**

Tuto výzkumnou otázku můžeme dále rozvést dílčími otázkami, které zní: Do jaké míry zahrnují do procesu práce arteterapeuti dramatickou akci s maskou? Do jaké míry zahrnují dramaterapeuti do procesu práce samotné vytváření masek? Jak obě skupiny v práci s maskou zohledňují vztah masky a těla?

4.1.2 Výzkumný soubor

Výzkumný vzorek respondentů vznikl hledáním kontaktů k zaslání elektronického dotazníku na terapeutů z oblasti dramaterapie, arteterapie a tanečně pohybové terapie, popřípadě mezi psychoterapeuty, kteří prezentují, že ve své praxi využívají umělecké, expresivní prostředky. Terapeuti byli vybíráni z řad těch, kteří publikují v odborných časopisech – v českých poměrech toto znamená pouze časopis Arteterapie České arteterapeutické asociace. Dále byli do výzkumného souboru zahrnuti terapeuti, kteří jsou

členy odborných asociací jednotlivých expresivních terapií – jmenovitě Asociace dramaterapeutů České republiky, Česká arteterapeutická asociace, Česká asociace tanečně pohybové terapie TANTER, Mezinárodní asociace uměleckých terapií, nebo kteří se aktivně podílejí (v podobě příspěvků či workshopů) na organizaci konferencí v oblasti expresivních terapií (Space for Art Therapies 2010, Společný prostor 2012, Space for Art Therapies II 2013).

Osloveno bylo celkem 109 terapeutů, zareagovalo 44 a z toho vyplnilo 26 terapeutů. Do zápisového archu dotazníku byly také písemně převedeny odpovědi dvou respondentů, se kterými byl veden krátký telefonický a osobní rozhovor. Jeden osobní rozhovor do zápisového archu nepřeveden nebyl (respondent označený R28, A). Tyto rozhovory byly vedeny dle struktury otázek dotazníku. Původní vzorek byl o 41 respondentů širší, ale bohužel se nepodařilo dohledat správný, fungující kontakt.

Na oslovení k vyplnění dotazníku 6 respondentů zareagovalo s odpovědí, že ve své praxi masku nikdy nebo zatím nevyužili. Pro záměr této práce však není důležité, kolik respondentů s maskou nepracuje, ale jestli dále (vyplněním dotazníku) tento fakt vysvětlují a zmiňují se o problematice ve vztahu ke klientovi, masce jako terapeutickému prostředku nebo sobě samému a svým zkušenostem, s prací s maskou, ať už absentujícími či negativními a podobně.

Respondenti označení jako R11 a R19 byli v průběhu analýzy získaných dat z výzkumného souboru vyřazeni pro svou reduktivní nesdílnost, respondent označený jako R1 taktéž z důvodu neterapeutického kontextu sdělení.

Tato část výzkumného souboru tak byla získána metodou záměrného výběru přes instituce, kdy bylo využito *„určitého typu služeb nebo činnosti nějaké instituce, určené pro cílovou skupinu, která nás výzkumně zajímá“*. (Miovský, 2006, s. 138) Za účelový výběr výzkumného souboru zde označujeme také zacházení s předpokladem, že se pod profesními organizacemi a v aktivní části zmiňovaných konferencí sdružují odborníci s patřičným vzděláním a zkušenostmi. V případě autorů v odborném časopisu (třetí pomyslný zdroj kontaktů) je počítáno s podobným faktem. Zároveň však lze tvrdit, že je takový výběr výzkumného souboru určitým způsobem příležitostný, protože se nepodařilo dohledat kontakty na celý původně vyhledaný výzkumný soubor. Otázkou například zůstává, nakolik otevřené profesní organizace jsou, jaká mají kritéria vstupu do svých řad. Jak probíhá výběr aktivních účastníků konferencí. A jak široká část odborníků z oblasti expresivních terapií má

potřebu publikovat své poznatky z praxe, jaká témata si do těchto článků vybírají a v jaké míře musí být do vydání odborného časopisu redukován počet přijatých článků. I tyto skutečnosti tvoří náš výběr výzkumného vzorku příležitostným. Svobodná volba respondentů, zda se do výzkumného šetření zapojí – v tomto případě zda dotazník vyplní či nikoli, naznačuje metodu výběru souboru tzv. samosběrem, protože jejím základním rozdílem od výše zmiňovaných metod je skutečnost, „že oslovujeme skupinu *potencionálních účastníků, a ti musejí aktivně projevit svůj zájem zapojit se do výzkumu.*“ (Miovský, 2006, s. 133)

Druhou oblast výzkumného souboru tvoří odborné, autorce dostupné články popisující práci s maskou v rámci expresivní terapie. Čtyři články o využití masek v terapeutickém procesu se objevily v českém časopise Arteterapie České arteterapeutické asociace, dalších devět v zahraničních časopisech Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association, Dramatherapy: The Journal of British Association of Dramatherapists, The Arts in Psychotherapy, Mental Hygiene: American Journal of Public Health, Journal of Mental Imagery, Journal of Clinical Activities, Assignments & Handouts in Psychotherapy Practice. Jeden z analyzovaných příspěvků pochází z publikace Rukověť dramaterapie a teatroterapie. Vznik jednotlivých článků se pohybuje v rozmezí let 1954 – 2009.

Dostupnost této části výzkumného souboru lze vztahovat k výběru vzorku metodou sněhové koule, i když je „*v principu tato metoda založena na kombinaci účelového výběru a prostého náhodného výběru*“ (Miovský, 2006, s. 131). Jednotlivých článků bylo dosaženo prostřednictvím internetového vyhledávání, ale především čerpáním a dalším vyhledáváním jmen autorů či článků, na které se odkazovali autoři, autoři dostupných odborných publikací. „*Základním východiskem pro aplikaci této metody je získání kontaktu s první vlnou či „generací“ účastníků výzkumu.*“ (Miovský, 2006, s. 131) V případě našeho výzkumného vzorku jsou první „generací“ čeští autoři a další generace tvoří již autoři ze zahraničí. Pojem „generace“ je pro výzkumný vzorek této práce příznačný také tím, že velice málo dokumentů pochází z období posledních deseti let.

Do výzkumného souboru nebyly zahrnuty obsahy teoretických kapitol či pojednání o terapeutické práci s maskou dostupných odborných publikací, které jsou citovány v teoretické části práce. Výsledky výzkumného šetření jsou k těmto teoretickým poznámkám vztahovány a do určité míry s nimi komparovány. V člancích zařazených do výzkumného

souboru bylo také potřeba rozlišovat oddíly praktických zkušeností s terapeutickou prací s maskou od teoretických poznatků.

V první části výzkumného souboru převažovali respondenti z řad arteterapeutů. Tuto převahu se podařilo náhodně/neúčelně dorovnat zaměřením respondentů druhé části výzkumného souboru, kterými tedy nebyli jen přímo dramaterapeuti, ale psychoterapeuti, kteří s maskou pracovali jako s dramatickým prostředkem.

4.1.3 Metody získávání a zpracování dat

Pro výzkumné šetření byla ke sběru dat použita metoda dotazníku, okrajově také rozhovor, a textové dokumenty jako další cenné zdroje kvalitativních dat.

Nespornou výhodou dotazníkové metody je, že umožňuje poměrně rychlé a ekonomické shromáždění dat od velkého počtu respondentů. V případě kvalitativního designu výzkumného šetření této práce však nemůže být cílem kvantita sebraných dat, ale přiblížení se tematicky odborné šíři daného výzkumného pole, a to ne v podobě zaměření se na úzkou zkušenost nebo konkrétní práci s terapeutickým prostředkem, ale nalezení obecnějších daností a jejich komparace s teoretickými závěry, které se vyskytují v odborných publikacích. Větší množství respondentů a s nimi přicházející spektrum klientů, stejně tak jako technických postupů a kontextů využití masky, tak v tomto případě může korespondovat s širokým využitím tohoto terapeutického prostředku a reagovat na to, že jeho využití nesouvisí pouze s terapeutickým zaměřením se na konkrétní problém, se kterým klient v procesu pracuje, ale vhodně naráží na témata obecně lidská, vlastní každému člověku a zahrnující sebepoznání a postoj k sobě samému. Volbou otevřených otázek byla prokázána snaha dohnat kvalitu získaných dat ve srovnání s nespornými výhodami metody rozhovoru, tedy dát prostor respondentům pro popsání jejich zkušeností a názorů. Je však patrné, že do získaných dat v takto nastaveném výzkumném šetření mohlo být zasahováno minimálně a to pouze formulací otázek v dotazníku, což se vzhledem k hloubce tématu může zdát nedostačující, s patřičnou nemožností cokoli ověřit. Naopak můžeme přijmout tvrzení, že byla data tvořena bez většího zaměření směrem k výzkumu, bez jakýchkoli záměrů ve vztahu k formulovaným otázkám. Tím mohlo být dosaženo větší objektivity, protože výzkumník respondenty nikam nesměřoval a v dotazníku poskytl prostor na zdůraznění subjektivně vnímaných důležitostí ve vztahu k tématu.

Na výběr metody dotazníku můžeme reagovat ještě z pohledu Corbinové a Strausse (In Miovský, 2006). Na rozdíl od jiných autorů, kteří dotazník v kapitolách o kvalitativním výzkumu nezmiňují, tato dvojice jako pojem kvalitativní přístup chápe to, jakými metodami byla data analyzována.

Druhou oblast dat získaných dat tvoří odborné články, které se vztahují k výzkumným otázkám práce. Specifičnost práce s textovými dokumenty spočívá v tom, že materiály existují nezávisle na dané výzkumné činnosti v tom smyslu, že pro tyto účely nejsou vytvářeny. Nejde tak o metodu získávání dat v pravém slova smyslu. Není tedy možnost jakkoli zasáhnout do charakteru a obsahu těchto dokumentů a nějak je měnit. Oproti výzkumu s živými subjekty má práce s textovými dokumenty výhodu v tom, že jsou data „*vůči badateli tzv. nereaktivní a současně nepodléhají znehodnocení časem.*“ (McQuial, In Miovský, 2006, s. 99) Výběr této výzkumné metody je však vázán na fakt, že vybrané články obsáhle reagují na danou problematiku a jejich autoři už nežijí nebo žijí v jiném státě. Metodu práce s textovými dokumenty jako zdrojem kvalitativních dat můžeme chápat v širších perspektivách jako pro tuto práci charakteristický, platný i pro první oblast získaných dat, výzkumný plán. Tím chápeme „*výzkumnou strategii založenou na analýze již existujícího materiálu, případně materiálu, který vzniká interakcí mezi výzkumníkem a účastníky výzkumu. Zjednodušeně řečeno výzkumník v procesu výzkumu již obvykle nevytváří nové zdrojové materiály pro analýzu, nová data, ale naopak pracuje s materiálem, který již existuje, případně hledá a objevuje jiné již existující materiály, které byly ztraceny, zapomenuty, ukryty či k nim byl jinak komplikovaný přístup.*“ (Mioviský, 2006, s. 98 – 99) Právě nelehký přístup k použitým dokumentům a fakt, že jejich obsah české odborné zdroje nereflektují, se staly důvodem k výběru této výzkumné metody.

Valná většina použitých dokumentů byla získána prostřednictvím služeb Vědecké knihovny v Olomouci Meziknihovní výpůjční služba a Mezinárodní meziknihovní výpůjční služba. Minimum zdrojů pak bylo dostupných v internetových úložištích a vyhledávacích službách EBSCOhost Online Research Databases, Google Books a Google Scholar.

Nabraná data byla dále zpracována podle sledovaných tematických celků, na jejich základě byly vytvářeny trsy, což dle Mioviského (2006) slouží k seskupení a konceptualizaci určitých výroků do skupin, či zachyceny gestaltly. V případě zachycení gestaltů – vzorců jde o „*vyhledávání určitých obecnějších principů, vzorců či struktur, které odpovídají specifickým zaznamenaným jevům vázaným na určitý kontext.*“ (Mioviský, 2006, s. 222) Takto

kategorizovaná data byla dále komparována a analyzována ve vztahu k formulovaným výzkumným otázkám.

4.2 Analýza získaných dat

V této kapitole se výzkumné šetření posune do fáze analyzování získaných a zpracovaných dat. Jak už bylo naznačeno výše, aby byl využit potenciál získaných dat a pokud možno vyčerpána jejich obsažnost, nezaměříme se v analýze rovnou na formulované výzkumné otázky, ale budeme se, samozřejmě v jejich kontextu, věnovat zachyceným tématům, která se zdála být častá a zdůrazňovaná či se dle autorky těsně vázala na zodpovězení výzkumných otázek. Tyto strukturované kategorie (trsy) pomohou doplnit následně analyzované předpoklady výzkumných otázek.

Jednotliví respondenti byli označeni číselnými a písmennými značkami. Toto označení vzniklo čistě pro usnadnění procesu zpracovávání a analyzování získaných dat, následně bylo ponecháno pro zveřejnění výroků daných respondentů. Jejich významy vysvětluje příloha číslo 1.

4.2.1 Kategorizace získaných dat

	Příprava	Bezpečí	Indikace a kontraindikace	Strach
R2, D	Pečlivě		Ženy ve středním věku	
R3, D	X	Hranice, instrukce, čas, důvěra	Kontext (syndrom CAN, ADHD, poruchy chování, mentální postižení, kombinované postižení, pěstounské rodiny,	

			drogové závislosti)	
R4, D		Motivace, historie, zacházení	Drogové závislosti, poruchy chování, tělesné postižení	
R5, A				Cítím útek ze své identity
R6, A	x	Aby se znali, nepoužívat jen tak jako hru	Sluchové postižení, kombinované postižení	
R7, A		Čas, zpracování		
R8, A		Atmosféra důvěry	Přechodové období	
R9, D		Důvěra k	Děti s posttraumatickou stresovou poruchou, senioři s kombinovaným postižením	
R12, AD	X	Důvěra, zklidnění, instrukce	Závislosti	U velmi malých dětí
R14, D	X	předchozí zkušenosti s dramatickou hrou, atmosféra důvěry a porozumění	Indikace: neurózy, drogové závislosti, psychosociální znevýhodnění, specifické poruchy učení, poruchy chování, ADHD, ADD, syndrom CAN. Kontraindikace: anxiozita,	

			trauma, psychické poruchy.	
R16, A	Volba barev, promyslet si	Dostatek času	Tělesné a smyslové postižení	
R20, P		Čas, forma rituálu	Psychosoma- tické obtíže, neurózy, sociální znevýhodnění, senioři	
R21, A	Technická příprava	Zarámování do procesu, do příběhu	Akutní životní krize, psychosoma- tické onemocnění, se ztrátou blízké osoby	
R22, P		x	V krizi, v náročné životní situaci, psychotické stavy	
R23, T		Hranice	Psychotické stavy, poruchy příjmu potravy, neurózy, psychosoma- tické obtíže	
R24, A		Příjemná meditativní atmosféra, dostatek času	Drogové závislosti, mentální postižení, onkologické onemocnění, děti v náhradní rodinné péči, sociální znevýhodnění	
R25, A	X	Informace, kontakt v průběhu	Specifické poruchy učení, závislosti,	x
R27, D			Zdravotní postižení (mentální, tělesné, smyslové, kombinované)	

			Kontraindikace: psychotické stavy, poruchy osobnosti	
R28, Ar	Vyžaduje	Potřeba uzavírat	Poruchy chování	
R29, Pč	Proniknout do postupu práce	Jednota a soudržnost, navodit atmosféru a tělesné uvolnění, fyzický kontakt, utváření vztahu k masce, dostatek času a klidu	Psychotické stavy	Z odkázání na druhé, z udušení se pod zalitím, z deformování masky – vlastní podoby
R31, Ač			Drogové závislosti	
R32, DAč			Drogové závislosti	
R33, Ač	Předchozí zkušenosti s arteterapií	Strukturovat	Bulimie	
R34, Pč	X	Prezentovat na začátku celou práci	Bulimie	Z odhalení, prezentovat se
R35, Pč		Strukturovat, fyzický kontakt s maskou	Psychotické stavy	
R36, DTč		Pravidla		
R37, Dč				
R38, Pč			Psychotické stavy	
R39, Dč		Přesné vymezení jeviště a	Psychotické stavy	Ze ztráty identity

		hlediště		
R40, Dč	x Technická, vyhovující a dostačující materiál	Již zkušena skupina, která se dobře zná a důvěřuje si, čas, nejt po povrchu, strukturovat a uzavírat		Z odhalující sebeprezenta- ce, čelit přímo svému já, ze zašpinění, z nezvratné přeměny, výsměchu, útoky, nekonvenčnos- ti, ze ztráty kontroly
R41, PLč			Balbuties	
R43, Pč			Oběť sexuálního zneužívání, s drogovou závislostí	
R44, Ač	Technická	Každý detail důležitý, důležitý kontakt během		Vzpomínka na zážitek z dětství
R45, Dč		Neuspěchat, důvěra ve skupině, klient už na sebe náhled	Drogové závislosti	

	Tvář	Role	Materiál	Reflexe a interpretace	Srovnání s blízkými terapeutický- mi prostředky
R3, D			Sádra		
R4, D		Charakterové Vlastní			
R5, A	Nositelem emočního výrazu				

R7, A		Vnitřní x vnější			
R8, A		Já, ne-já			
R10, S					Loutka
R12, AD		Tvarování dramatické postavy			
R13, A		Vlastní			
R14, D		Psychodra- matické Rodinné Obecné			
R16, A	Zobrazení tváře	Vlastní	Papír	x	Líčení
R17, A		Zvířecí			Líčení
R18, A	Autoportrét				
R20, P		Vlastní			
R21, A		Vlastní	Sádra		
R25, A			Sádra, poté její malování		
R26, A		Fiktivní Vlastní			
R28, Ar			Sádrové obvazy	Spíše odlehčovat, masky brzy do hloubky, potřeba uzavírat	Líčení
R29, Pč	Poznání vlastního obličeje		Sádra		

R30, Pč	Intimní vztah, proměnný, často problematický	Vlastní, spíše kým nejsem		Pojetí, struktura, zdařenost, spektrum užitých barev	Líčení
R31, Ač		Vlastní	Papír, akvarel		
R32, DAč		Obecné	Hlína, kašírování		
R33, Ač		Vlastní	Rozmanitý na výběr	V průběhu, sdílení zážitků, shrnutí	
R34, Pč		Vlastní, tender	Rozmanitý na výběr		
R35, Pč			Papír, karton, kašírování		Líčení
R36, DTč		Já	Hlína, kašírování	Po každém kroku	
R37, Dč					
R38, Pč				Důležité	
R39, Dč		Rodinné	Hotové	Diváci zpětnou vazbu	
R40, Dč		Vlastní		Na žádost sdílení, zpětnou vazbu od druhých, pozor na interpretace	Líčení
R41, PLč		Obecné			
R42, Dč		Rodinné Vlastní	Sádra Hotové jen dozdobit		Panenko, loutky, předměty, líčení

R43, Pč		Vlastní	Cokoli, výběr		
R44, Ač	x		Sádra	x	
R45, Dč		Fiktivní	Hotové – plastové, sádrové obvazy	Potřeba často a v průběhu	

Příprava

Z hlediska toho, jak silnou a niternou se práce s maskou jeví, je nezbytné na takovou práci klienta alespoň částečně připravit. Příprava může být vnímána na úrovni dostatečné informovanosti klienta o následujícím procesu práce, aby nebyl později zaskočen. Práce s maskou bývá také považována za realizovatelnou v pokročilejší fázi terapeutického procesu, kdy je především vybudována důvěra mezi terapeutem a klientem a v případě skupinové terapie mezi jejími členy navzájem. Práce s maskou by tak už měla navazovat na předcházející dramatické zkušenosti klienta.

Neměla by se podcenit ani „technická“ příprava celého procesu. Terapeut by si měl být vědom, s jakým materiálem nakládá, jak je s ním nutné zacházet a postupovat. Velmi cennou, v některých případech přímo nutnou, vnímáme sebezkušenost terapeuta s daným postupem nebo alespoň jeho ozkoušení materiálu než se proces realizuje s klienty.

Explicitně se o potřebě informovat klienta o nastávajícím průběhu práce vyjádřili 4 respondenti. Přípravu na práci s maskou ve smyslu potřebných zkušeností s podobnou prací či zkušeností nabitých v kontaktu s těmi, se kterými bude proces prožíván (členi terapeutické skupiny, terapeut), vyzdvihlo 6 respondentů. O přípravě ze strany terapeuta nad technickou stránkou procesu tvorby masek se zmínili 4 respondenti.

Bezpečí

Úzce souvisí s předchozím bodem. Bezpečí je základním předpokladem každého terapeutického procesu a užití jakéhokoli terapeutického nástroje, stejně tak účinným faktorem psychoterapie, potažmo expresivní terapie. Vnímavá práce s ohledem na nejlepší zájem klienta by tak měla být samozřejmostí nejen při využívání masky.

Toto téma se ve výzkumném šetření prokázalo jako nejhojněji zastoupené. Akcentovalo jej 24 respondentů. Nejčastěji zmiňovanými oblastmi, jak zabezpečit práci s maskou, se v počtu 8 respondentů jeví vybudovaná důvěra mezi účastníky procesu (členi terapeutické skupiny, terapeut), stejně tak potřebný čas na danou práci, která by se neměla uspěchat, stejně jako potřeba proces strukturovat, vymezovat v určených pravidlech, ohraničovat (například formou rituálu) a uzavírat. K potřebné strukturaci práce se vážou i hranice, které by měly být podle 2 respondentů hlídány, i když je nasnadě, aby se staly samotným tématem v práci s maskou. Téma bezpečí se odrazilo i v kontextu času poskytnutého pro zpracování prožitých zkušeností s maskou. 8 respondentů upozornilo na atmosféru, ve které práce s maskou probíhá a která by měla být uvolněná, příjemná a poklidná. 3 respondentům přijde důležité dbát na budování vztahu klienta k masce, což se váže především k poskytnutému času na danou práci a k tomu, že by na artefakt mělo být nahlíženo s úctou a respektem, stejně jako se jiní 3 respondenti obávají, aby se s maskami nepracovalo jen povrchně.

Potřeba bezpečí je akcentována v každé fázi procesu práce s maskou. Na potřebu důvěryhodné atmosféry uvnitř terapeutického vztahu (v individuální i skupinové terapii) a na podání jasných a ubezpečujících instrukcí a informací o tom, jak přesně bude společná práce probíhat, můžeme navázat bezpečným ohraničením celého procesu. Symbolický odkaz masky nahrává k využití rituálu jakožto bezpečného rámce pro vstup do jiné reality. Mělo by tak být jasně ohraničeno, kdy a kde se jedná s maskou a bez masky. V celé práci je potřebný dostatek času a prostoru, jednak na vstup a výstup z role – jiné identity, kterou s sebou maska přináší, jednak na zklidnění klienta či skupiny pro soustředěnou práci, tak i na zpracování zážitku a jeho doprožití.

Velké nároky na bezpečí si klade především postup, kdy pracujeme s odlitím sádrového otisku tváře klienta. Jedná se o složitý proces, založený na důvěře, blízkosti. Problematické je již odhadnutí, zda klient unese proces vytváření masky, který pro něj znamená zásadní zásah do intimního prostoru svého těla. Během snímání sádrového odlitku nastávají silné pocity důvěrnosti a péče od druhých. Potřebné je udržení fyzického kontaktu jedné osoby s tím, komu se maska odlévá, důležitý je i verbální kontakt, aby byl člověk uklidňován, informován o procesu a pečován, což může navodit pocit bezpečí a komfortu.

Udržení bezpečí je také obsaženo v symbolické rovině masky, která v projektivní práci je a není klientem nebo jeho součástí. Mluvíme o masce, nikoli o klientovi, a měli bychom

respektovat a naslouchat metaforickému jazyku každého klienta, tomu, jak masku chápe a co v ní spatřuje. Narušení tímto bezpečné úrovně⁴⁸ komunikace by mohlo být pro klienta velice zraňující.

Indikace

Je namístě sdělit názor, že impuls k využití masky v terapeutickém procesu nemusí přicházet pouze z potřeb konkrétního problému, se kterým klient v terapii zachází. Symbolická rovina masky reaguje na obecnější osobnostní témata, která mohou klientovi pomoci v rámci sebepoznání a sebeexplorace. Téma masky je však často využíváno i s konkrétním zacílením na problém klienta nebo poruchu, která je terapeutické skupině společná. V rámci výzkumného šetření této práce respondenti odpovídající na otázky dotazníku, jaké využití a jaká témata v masce vidí, nereagovali na bezprostřední téma/problém klientely, se kterou se ve své praxi setkávají nejvíce. Zatímco autoři zkoumaných článků velmi často popisovali práci s maskou ve vztahu ke konkrétnímu postupu nebo přímo projektu či procesu s konkrétní skupinou. V následujících odstavcích tyto poznatky zpracováváme. Nejčastěji zastoupenou skupinou klientů ve výzkumném souboru jsou klienti s drogovou (minimálně 4 respondenti) a psychotickou zkušeností (minimálně 4 respondenti).

Ve vztahu k návykovým látkám je maska často chápána jako existenční nutnost, jako určitá póza a styl chování, jež uživatelům drog pomáhají fungovat v drogovém světě. V procesu sebepoznávání u klienta může přijít otázka, kde má místo droga. Právě toto místo většinou maska zakrývá či odkrývá. To, kde maska stojí a co pro klienta znamená, je platné i pro jeho závislost. Droga stejně jako maska dovoluje dělat a říkat věci, na které si člověk bez užití drog, tak jako bez nasazené masky mnohdy netroufá, takové poznání může pramenit právě z práce s maskou, ze srovnání herního jednání s maskou a bez masky.

Práce s maskou u psychotických klientů vyžaduje velké a sebejisté znalosti o tom, jak maska funguje a jak práci s ní uchopit, ošetřit, uzavřít apod. Naopak se často zmiňuje spíše nebezpečí práce s maskou směrem k odstartování psychotických stavů. Nicméně je možné, aby soustředění, kterého je zapotřebí k manipulaci s maskou, dopomáhalo klientům k vnitřnímu klidu a zastavení psychotických myšlenek. Skrze tvorbu masek se lze přiblížit zrakovým i sluchovým halucinacím, což poskytuje vědomí jejich dynamických obsahů.

⁴⁸ Bezpečnou úroveň komunikace narážíme na fakt, že metafory, symbolické označení informací, jsou pro klienty méně konfrontační a přímé než běžná mluva.

Psychotický klient intenzivně nevnímá to, co dělá jeho tělo nebo co se mu děje. Pokud tedy maska zintenzivňuje vnímání těla svého nositele, nabízí se jako vhodný prostředek i pro tuto oblast seberozvoje. Velice přínosný se pro psychotické klienty, kteří se nedokážou rozpoznat v zrcadle, protože se jejich obraz neustále proměňuje, čímž se pro ně jejich obličej stává velkou pochybností, jeví proces sejmutí sádrového odlitku obličeje. Takový proces se stává cestou k sebepoznání prostřednictvím uměleckého výtvoru, odvozeného právě z vlastního obličeje. Při přímém kontaktu s obličejem si klient může uvědomit vzájemné propojení všech jednotlivých obličejových částí. Masky existuje sama o sobě ve vnějším prostředí a přitom má na svého původce přímou vazbu. Stádía celého procesu je také vhodné průběžně fotograficky dokumentovat, aby byla podpořena jistota klienta, že se opravdu jedná o produkt jeho tvorby.

Pro ženy trpící bulimií jsou ústředním tématem konflikt reálného a ideálního „já“ a konflikt genderových rolí. Jsou perfekcionistické, snaží se druhým zalíbit a ve vztazích s ostatními zřídka prezentují své skutečné „já“⁴⁹. Ambivalence mezi reálným a ideálním „já“ se projevuje lehkým stravováním na veřejnosti a jindy tajným přejídáním a zvracením. Myšlení i emoce jsou zaměřeny na dvě ústřední témata – tělo a potrava. Masky, její symbolický a projektivní potenciál, do takové terapeutické práce přináší prostor, jak tyto konflikty externalizovat a pojmenovávat, stává se prostředkem v poznávání a vymezování hranic vlastního „já“, což může podpořit proces sebepřijetí, získání nezávislosti a osobní odpovědnosti.

Ve vztahu ke koktavosti terapeuti uvádí zkušenost s aplikací hry v roli. Masky pak byly použity jako prostředek k snadnější identifikaci s rolí. Díky masce začínali klienti jednat spontánněji, což ve vztahu k řečovým problémům a s nimi spjatému negativnímu sebeobrazu znamenalo lákavou příležitost vyzkoušet si různé role a nevědomě tak rozvíjet svůj nový sebeobraz. Schování se za nepravou tvář svému nositeli vytváří iluzi, že on sám je zakryt, a proto není odpovědný za jednání nové postavy. Jedním z nápadných znaků pozorovaných u hry v roli těchto klientů byla změna nejen v tělesném pohybu, ale i samotné uvolnění řečového projevu. Od koktání však neodvádělo jen samotné nošení masky, ale důležitým faktorem byla úroveň vstupu do role, pohroužení se do ní a to, jak vlastně jednotlivci role seděla. Nejvíce jde však o to, že se každý ze zúčastněných po poměrně krátkém procesu práce (do deseti setkání) začal i v jiných směrech projevovat svobodněji a sebeprosazovat.

⁴⁹ Srov.: „Pro subjektivní prožívání jsou charakteristické pocity bezmocnosti a jistota, že vlastní jednání je jen reakcí na přání druhých. Pokles hmotnosti je zrcadlem všepřonikajícího pocitu insuficience a potřeby uznání a podpory jako výrazu hlubokých pochybností o sobě samém.“ (Svoboda, Češková, Kučerová, 2006, s. 251)

Jiní respondenti masky jako reprezentace postupně integrovaných částí osobnosti pojmenovávají ze zkušeností s jejich využitím v různých fázích procesu práce s oběťmi sexuálního znásilnění. Tato práce je spjatá s maskováním skutečných emocí a snahou jevit se dokonalým, nedávat na sobě znát bolesti a negativní pocity.

Kontraindikace

O kontraindikacích k využití masek se respondenti zmiňují minimálně, což je zřejmě dáno formulací otázek v dotazníku, které se zaměřily na obecnější téma, kterým byl rámec rizik vnímaných ve využití masek. Pojmenování kontraindikací také není pro takový druh nástroje nejvhodnějším řešením, protože samozřejmě nelze s jistotou tvrdit, že u konkrétní skupiny klientů v sobě maska jako terapeutický prostředek neskrývá určité využití. Terapeuti také na toto téma nahlíží z pohledu svých zkušeností, čili z pozitivního pohledu, co lze a co funguje, ne z úhlu, co je nemožné či dokonce „zakázané“. Lze však zdůraznit opatrnost ke kontextu, ve kterém se maska využívá, s ohledem na potřeby klienta, načasování takové práce vzhledem k její hloubce a tématům, které přináší, aniž by tak bylo zamýšleno. Obecně se maska dotýká hranic klienta, tudíž můžeme upozornit na obezřetnost v práci s klienty se slabě vyhraněným egem. Maska může vyvolávat velký strach nebo naopak silnou fascinaci, kde nastává riziko silné identifikace s maskou. Pojmenování rizik práce s maskou jako širšímu a obecnějšímu tématu je věnována patřičná pozornost níže v textu, protože tvoří jednu z klíčových otázek výzkumného šetření této práce.

Strach

Strach je tématem, které úzce souvisí s riziky používání masek v expresivních terapiích a o kterém se zmínilo 8 respondentů. S jakými strachy se u svých klientů nebo u sebe samých respondenti setkali? Některé masky samy o sobě mohou působit negativním dojmem a vzbuzovat tak respekt či strach. U postupu, kdy se snímá sádrový odlitek vlastního obličeje, jsou relativně běžné obavy z odkázání na druhé mimo rámec běžné komunikace řečí a zrakem a z možnosti udušení se pod zalitím. Pokud je použití masky příliš konfrontační a silně vystupuje její projektivní potenciál, klienti se cítí ohroženi rizikem celkového odhalení jejich nejvnitřnějšího „já“, které běžně zůstává skryto. Častý je tedy ostych před jakoukoli sebeprezentací. Jakýkoli strach z masky může pravděpodobně představovat strach ze ztráty identity.

Vůči technice líčení se pojmenovává odpor, který může vycházet ze společenských tabu. Prvním je postoj k čistotě, protože pro někoho může být nepřekonatelné namazat se krémem, mazat a míchat na sobě barvy nebo se dokonce nechat malovat a líčit. Druhý strach se týká sexuální role: chlapci, potažmo muži, se mohou obávat, že budou považováni za zženštilé. Největším tabu jsou určité předsudky, že líčení je necivilizované a vůbec by nemělo být prováděno. Dále je také zmiňován strach z nezvratné přeměny, z výsměchu a ztrapnění, z pocitů méněcennosti, útoku, nekonvenčního výstupu, ze ztráty kontroly nad sebou.

Tvář

Protože maska úzce souvisí s obličejem, ať už je vytvářena přímo na něm, od něj odvozena, na něj nasazována nebo jen ve výtvarném zpracování odrážen fakt, že se jedná o masku – tedy druhou tvář, je potřeba reflektovat i toto téma. Obličej je čímsi velmi intimním, svrchovaně osobním, a tak se také s maskou musí pracovat, protože má tu schopnost, že se stane součástí projevu, schématu člověka. I když je vztah k vlastní tváři vysoce individualizován, nejde tvrdit, že by pro někoho nebyl velkou součástí sebepojetí. Tvář je také v našem kolektivním povědomí synonymem pravdy, autenticity, říká se, že lidé „nacházejí“ a „ztrácejí“ svou tvář, zatímco maska s sebou většinou nese opačné konotace. Pokud je tedy maska vytvářena v tělesném kontaktu s tváří klienta, je zřejmé, že jde o zásah do intimního prostoru těla, na který musí být klient adekvátně připraven.

Obličej je nositelem emočního výrazu, takže v sobě jako téma skrývá mnohé využití ve zkoumání, experimentaci či exploraci mimického projevu, což se může dít právě i skrze práci s nejrůznějšími typy masek.

Sádrový odlitek tváře už v sobě skrývá přímý odkaz ke smrti, také proto bývá nazýván jako posmrtná maska, která neodráží určité emoce, ale většinou s sebou nese velmi zklidněný a uvolněný výraz tváře. Mlčí a je nehybná. Tato maska z nás dělá pouhý artefakt, je příliš plná osobního významu a zároveň prázdná. Proces vytváření sádrového odlitku je velmi složitý a časově náročný, každá jeho fáze s sebou nese spoustu symbolického vyjádření. Pokud zůstaneme u produktu tohoto procesu – odlitku tváře, nabízí klientovi možnost pohlédnout na sebe v úplně novém měřítku, prohlédnout si sám sebe v prostorovém provedení.

Po jakémkoli jednání v nasazené masce je také důležitým momentem návrat k sobě, ke své stálé tváři – znovuobjevení se ústí k potvrzení vlastní osobní síly tím, že můžeme vyjádřit silné emoce, jednat jinak, stát se někým jiným, a přece se vrátit do normálního stavu.

Explicitně uvedlo vztah využití masky k tváři jako takové 6 respondentů.

Role

Masky mohou reprezentovat velice širokou škálu rolí, záleží tak na zacílení samotné terapeutické práce. S pojmem maska se úzce pojí vnímání životních, jinými slovy sociálních rolí, kterými chápeme způsoby chování, které jsou od nás očekávány vzhledem k našim sociálním statusům. Takové role totiž nemusí být vždy přijaty, začleněny do sebesystému, mohou se dostávat do vzájemných konfliktů, mohou být potlačovány či úplně odmítány. Hovoříme o svých jednotlivých tvářích, o částech svého „já“, které mohou být více či méně uvědomované, které se mohou lišit v tom, jak se jeví zevnitř a zvenčí. Masky dovolují vizualizovat naše různé role a životní přístupy, navyklé sociální interakce, ale také vnitřní postoje a jejich možné změny. Ztvárňované role mohou být reálné a dané nebo mohou reagovat na přání či směřování klienta ve smyslu „kdo jsem“, „kým chci být“, „kým mohu být“, ale i ve vyslovení záporné identifikace „kým nejsem“. Pojetí práce s maskou a rolemi zaměřenými na reflexi vlastní identity uvedlo 17 respondentů. Další důležitou oblastí rolí, které masky ztvárňují, jsou skutečné druhé osoby, s jejichž rolemi se nakládá především psychodramaticky (přímo zmínili 3 respondenti). 8 respondentů uvádí využití masek nekonečného množství rolí fiktivních, které mohou být zasazeny do různých obecných příběhů a témat.

Masky nastolují snadnější identifikaci s rolí, pomáhají svým nositelům vžít se do role s větší přesností a správností, pomáhají se pro hru v roli uvolnit a spontánně v roli jednat a experimentovat. Příležitost vyzkoušet si různé role poskytuje lákavé možnosti a rozvíjet pozitivnější obraz sebe samého. Nasazení a sejmutí masky jasně vymezuje akt vstupu a výstupu z role, čímž bezpečně hru v roli ohraničuje. Masky tak mohou usnadnit strukturaci určité práce. Zároveň je však potřeba myslet i na strukturaci opačnou, a to ve smyslu, kde (v čase nebo spíše v prostoru) se s maskou, tedy v roli, jedná a kde nikoli. Je nasnadě využívat rozdělení hracího prostoru na jeviště a hlediště.

Materiál

Respondenti výzkumného šetření výrazně nedávají do vztahu použitý materiál s tématem a zacílením terapeutického procesu s maskou. Nejvíce tuto souvztažnost popisují u vytváření sádrového odlitku tváře, o čemž pojednáváme na jiných místech. Ve stručnosti lze však říci, že sádra (materiál, který zmínilo 8 respondentů) vzhledem ke své procesualitě a postupné přeměně konzistence klade na práci vysoké časové nároky a potřebu vnímat její jednotlivé fáze i na symbolické úrovni. K vytváření masek, které ale neslouží k nasazení na obličej, se s oblibou používá hlína, která jako trojrozměrný materiál přináší bohaté taktilní zkušenosti. Ty masky, které bývají nasazeny na obličej, terapeuti s klienty tvoří z papíru (2 respondenti), kartonu, sádrových obvazů (2 respondenti) či kašírováním na vymodelovaných hliněných formách (2 respondenti). K dotvoření, dozdobení může být kromě barev použit snad kterýkoli jiný tvárný materiál. Větší počet respondentů (5) však upřednostňuje dát klientovi možnost na výběr z většího spektra různorodých materiálů.

Respondenti z řad dramaterapeutů a psychoterapeutů (explicitně se vyslovili 3) jindy klientům představují již hotovou řadu masek, o jejímž vzniku či použitém materiálu se nezmiňují. Často také pracují s plastovými čistě bílými maskami s otvory pro oči, divadelním slovníkem řečeno neutrálními maskami. Nebo již hotové masky barví či zdobí.

Jeden z respondentů jedinečně navrhuje výrobu první masky doma s naprosto volnou možností výběru materiálů. Masky se mají vytvořit doma, aby se potlačil vliv skupiny na samotný výtvar a zřejmě i omezení výběrem nabízeného materiálu.

Pro potřeby tohoto kategorizovaného tématu jsme se záměrně vyhnuli technice líčení, malování masky přímo na obličej, protože ji vnímáme jako jiný, i když velmi blízký, terapeutický prostředek, jehož specifika navíc zohledňujeme v posledním odstavci této části.

Reflexe a interpretace

Respondenti z řad arteterapeutů i dramaterapeutů se poněkud neshodují, do jaké míry je bezpečné či užitečné vracet se od symbolického rámce obrazů a jednání ke slovům. Většinou z nich je tento přechod považován za užitečný, některými za nutný, ale nadbytečný, pro další je riskantním. Je tedy na terapeutovi, aby rozpoznal, kdy má význam určit a pojmenovat zraňující aspekty reprezentované maskou, to, co se vytvořilo či odehrálo, zatímco kdy je toto nebezpečné, protože by mohlo dojít k nesprávným nebo reduktivním interpretacím obrazů a symbolů.

Srovnání masky s jí blízkými terapeutickými prostředky

Terapeuti se k masce vyjadřují i v kontextu zkušenosti s podobnými prostředky jako je loutka, hračka, předmět či líčení, které pracují se srovnatelnými mechanismy. V jejich srovnávání je nejčastěji zmiňováno, do jaké míry jsou prostředky bezpečné, tedy jak intenzivně působí na klienta a jaký odstup nebo naopak konfrontaci poskytují. Podobně lze přemýšlet o jednotlivých materiálech použitelných pro výrobu masek.

Většina terapeutů tento soubor terapeutických prostředků chápe jako sobě blízké projektivní techniky. Z pohledu dramaterapie je jejich využití propojeno s rolou hrou a na jejich bezpečnost nahlíženo skrze koncept distancování⁵⁰ (Landy, 1984). Rozmezí distance, kterou jednotlivé prostředky poskytují, lze shrnout na základě tvrzení, že čím méně se daný prostředek dotýká těla jako takového, tím je pro klienta bezpečnější. Hračky, loutky a předměty poskytují klientům větší distanci než masky, které jsou nasazovány přímo na obličej, čímž se stávají součástí obrazu svého nositele a těžko je lze vnímat odděleně. To pouze v případě, pokud zůstane jen vytvořeným objektem a nepoužívá se v herním jednání. Nejméně distancující je pak líčení, neboli make-up, protože je nanášen přímo na obličej.

Někteří použití těchto terapeutických nástrojů posuzují z hlediska věku a lze říci, že u dětí mladšího věku pracují jen s prostředky, které jsou nejbezpečnější, tzn. poskytující větší distanci.

4.2.2 Výsledky výzkumného šetření

Nyní se přesuneme k formulovaným výzkumným otázkám a na základě utříděných dat bude snahou vhodně na ně reagovat. Podkladem pro zodpovězení výzkumných otázek jsou výsledky první fáze analýzy získaných dat.

⁵⁰ viz kapitola 3.2.1

1. výzkumná otázka:

Jakými způsoby lze s maskami v terapii pracovat?

Dílčí otázky: Jaká divadelní práce s maskou může být pro využití masek v dramaterapii inspirační? Jaký potenciál do arteterapeutické práce přináší materiál masky a určitý postup tvorby?

Tato výzkumná otázka směřuje zatím jen k praktické stránce věci, k postupům a různému konání s maskou. Níže nejprve nabídneme výroky respondentů, které se vázaly k tomu, jak při práci s maskou postupovali, do jakého procesu práce byla tvorba masky nebo hraní v masce zahrnuta, či s jakými prostředky byla taková práce propojena. Výroky respondentů jsou zpracovány podle jejich terapeutického zaměření – oboru.

DRAMATERAPIE

- Paralelně s procesem vzniku fotografií (každý klient dostane za úkol nafotit snímky na jedno z daných témat) probíhá tvorba dalšího artefaktu – masky. Technicky se jedná o vytvoření masky pomocí hlíny a její následné vykaširování. Domnívám se, že je mnohem bezpečnější, vychází-li klient právě z prožitků, emocí, které vyplývají z výtvarného artefaktu, protože nástrojem dramaterapie je pak už především samotné tělo. Masky je prostředkem naprosté přeměny, je součástí hry, ve které je navozen princip „jako by“, díky kterému se klienti mohou dostat do světa fikce a opět z něho vystoupit. **(R32, DAč)**
- Práce začínala s vyráběním modelu z hlíny každého účastníka, který pak sloužil k modelování kaširované masky, toto modelování se provádělo se zavřenými očima. Když je maska dokončena, její majitel si ji na jevišti nasadí a prezentuje před skupinou, pak stejnou masku prezentuje někdo druhý svým vlastním způsobem, majitel masky se stává divákem. Tyto dvě vystoupení umožňují demonstraci odlišných aspektů masky a po každém z těchto kroků je čas pro reflexi a zpětnou vazbu. Po těchto přípravných hrách účastníci začnou hrát v otevřené hře, v improvizaci, ve které se mohou přidat, kdy chtějí, s maskou, kterou si vyberou, pod podmínkou, že nejméně jeden musí zůstat jako divák. **(R36, DTč)**
- Navrhuje vyrobení masky každým účastníkem. Masky reprezentující otce, matku, příbuzného a jeho samotného, které se vyrobí otiskem vlastní tváře. Možné jsou další jiné techniky s tématem rodiny, ať už improvizované nebo s druhými účastníky, kteří

na sebe vezmou role rodinných příslušníků. Každý klient také může vytvořit tři masky, které reprezentují pozitivní, negativní a neutrální podobu. Po jejich prezentaci skupině a jejich pojmenování vybere účastníky, kteří budou masky nosit. Může z nich vytvořit živý obraz, rozpohybovat je, vokalizovat, verbalizovat. **(R42, Dč)**

- Při své práci používám pouze přirozené a realistické bílé masky z umělé hmoty s otvory pro oči. S maskou můžeme pracovat ve dvojicích, kdy jeden má masku a druhý ne. Dvojice zažívají různé situace, různě se k sobě chovají, různě k sobě promlouvají, potom dvojice zkusí to samé, když jsou oba bez masky, a sleduje se rozdíl v prožívání dané skutečnosti. U klientů s drogovou zkušeností se často dostavuje zjištění, že jim drogy byly maskou, která pomáhala stejně jako nyní dělat a říkat věci, na které si bez užití drog netroufali. **(R45, Dč)**

ARTETERAPIE

- Součást tvarování dramatické postavy. **(R12, AD)**
- Zobrazení tváře. Propagace naší akce Vy – Tváření (šlo nám především o odkaz na ono tváření se, tvář...), kde byla jedna aktivita zaměřena právě na tvorbu masky: „Pojďme se podívat tváří tvář na své masky, zjistit, jak se tváříme, přetvařujeme, utváříme a nastavujeme tvář životu. Odložme společně tyto masky a pojdme najít svou pravou tvář.“ Seminář byl sestaven s využitím technik arteterapie a biodynamiky. Jako se symbolem tváře, výroba papírové masky nebo kresba masky malovátky na obličej – dle naladění skupiny a jednotlivců (dáváme vybrat). Po výrobě masky následuje skupinové zpětnovazební sezení – s využitím různých technik skupinového review. Tvorba masky byla inspirována imaginací. **(R16, A)**
- Masky obličejů – můj otisk – mohu mu domalovat emoce, mohu ji uvést do pohybu. Jiné masky – například zvířecí (inspirace maskami primitivních národů). **(R17, A)**
- Je možné ji zpracovávat jako autoportrét. Pracoval jsem bez zrakové kontroly, byl pro mne tedy velmi důležitý prvek taktilní zkušenosti s trojrozměrným materiálem. **(R18, A)**
- Vidím jak diagnostický, tak terapeutický potenciál – terapeutická je již obecná podpora tvůrčího sebevyjádření. **(R21, A)**
- Nepracuji s maskou systematicky. Její využití je spíše výjimečné. Využívám totiž snímání sádrové masky, což je velmi složitý proces, založený na důvěře, blízkosti.

Cílem je zakusení (prohloubení) blízkosti mezi klientem a terapeutem. Následuje proces malování na masku (témata jsou variabilní). **(R25, A)**

- Výroba masky ze sádrových ob vazů nebo malování na obličej jako sebereflexní téma nebo reflexe druhého. Do další akce se poté nepouštíme. **(R28, A)**
- Ponechat prostor pro imaginaci v relaxaci na téma „Jak bych se chtěl/a vidět“ a „Jak si myslím, že mě vidí okolí“, poté malovat své masky. **(R31, Ač)**
- Používali masky a videozáznam prezentací s maskami. Masky typicky reprezentují ty části z nás, které se běžně tak zjevně neprojeví. Video se využilo k zachycení situace, kdy se maskovaní sami sebe ptali na několik otázek, na které později nemaskovaní odpovídali. Výsledkem je dialog mezi klienty a aspektem jejich osobnosti, která je symbolizována maskou. Interakce klienta s maskou (s maskovaným já) může usnadnit povědomí, přijetí a integraci části našeho já reprezentovaného maskou. **(R33, Ač)**

PSYCHOTERAPIE

- U dětí do 7 let používám jako náhradu za masku loutku. **(R10, S)**
- Celkově málo používám pomůcky, upřednostňuji přímou práci s tělem v pohybu, které dle mého názoru i zkušenosti poskytuje „vše potřebné“ pro kvalitní procesovou práci. **(R23, T)**
- Postup odlévání masky. Hledání cesty k sebepoznání prostřednictvím uměleckého výtvaru, odvozeného z vlastního obličej u psychotických klientů, pro které jejich obličej představuje velkou pochybnost, kteří se v zrcadle nedokážou rozpoznat a pohled na vlastní odraz v zrcadle je děsivý, mají se svým obrazem v zrcadle zkušenost jako s obrazem, který je neustále v pohybu a proměnách, i když vědí, že to nejsou doopravdy oni. Při přímém kontaktu s obličejem si klient může uvědomit vzájemné propojení všech jednotlivých obličejových částí. Masky existují sama o sobě ve vnějším prostředí a přitom má na své původce přímou vazbu. Důležitý není aspekt produkce, ale sám proces, proces setkávání. Nejde o samotné vytvoření, ale odhalení. Stádia celého procesu také průběžně fotodokumentovali. **(R29, Pč)**
- Používají běžných divadelních líčidel a vodovky. Cílem jistý stupeň depersonalizace, zjinačení interakcí, umocnění spontaneity mimické, gestické, případně i verbální díky zdůraznění hrové atmosféry. Individuálně či skupinově, líčit se může každý sám nebo líčení může probíhat interakčně, terapeut může např. zakusit mnoho z přenosových

vztahů, nechá-li se nalíčit skupinou. Vodítko líčení může být dáno např. „vyličte si na tváři svou náladu“, nebo nemusí – „nějak se nalíchte“. V předehře k vlastní technice zúčastnění nejdříve každý sám, s papírem a tužkou, odpovídají devětkrát na otázku „Kdo jsi?“, desátá otázka zní „Kdo nejsi?“. Úkolem je nalíčit se ve smyslu poslední odpovědi. Analyzovat nebo neanalyzovat a prostě prožít rej masek. Někdy dirigujeme skupinu tak, aby tvrdě říkala tomu, kdo je „na scéně“ a který je tím, kým se domnívá nebýt, „kdo vlastně je“, ve smyslu jeho negativní sebe-definice. Mnohoznačnost takové situace nabízí možnost k abreakci, k celé škále korektivních zkušeností, někdy k hlubšímu náhledu do toho, kdo jsem, vždy dává možnost k sociálnímu učení ve smyslu příjmu i výdeje. Techniku interakčního líčení jsem považoval za zvláště relevantní v období reálného socialismu, a to jako razantní nástroj k dekonstrukci ‚šedých‘ normalizačních existenciálních fasád. V posledních dvaceti letech ji prakticky nepoužívám. **(R30, Pč)**

- Klienti mohou začít u svých emocí, vytvořit masky sebe z papíru, kartonu nebo kaširované, pak klienti interagují gestalt-dramaticky se svou maskou a osvojují si ji, mohou vstoupit do improvizace s druhými. Podobná práce se může realizovat s maskami přímo namalovanými na vlastní nebo druhého obličej. Jiná varianta dovoluje účastníkům vybrat si jednu z řady masek než začínat se zdlouhavým procesem výroby vlastních masek, možnosti interakcí budou podobné jako u předchozích příkladů. První možnost poskytuje uvolňující efekt, druhá možnost pracuje přímo s emocionálním významem, který maska dosud neztratila ani netransformovala. **(R35, Pč)**
- Klientům je prezentována řada masek. Je přesně vymezen hrací prostor, stejně tak hraní samo. Diváci podávají zpětnou vazbu, mohou scénu znovu sehrát pro ty, kdo ji hráli předtím. Pokud jsou klienti na takovou práci připraveni, jsou vyzváni vytvořit masky sebe samých. **(R39, Dč)**
- Již hotové masky. Možnost pozorovat se s maskou v zrcadle k nastolení lepší identifikace s novou rolí. **(R41, PLč)**
- Tvorba masky jako reakce na klientčino pojmenování pocitů, že maskuje své skutečné emoce a snaží se jevit dokonalou – svým skvělým vzhledem a dojmem šťastného člověka. Instrukce tedy vytvořit masku, která by reprezentovala, jak se cítí, když, jak popisuje, nasazuje svou masku pro okolí. Instrukce byla velmi jednoduchá, aby poskytovala dostatečnou volnost pro kreativní tvorbu. Do příštího setkání napsat

masce dopis, kdo je, jak dlouho tu je, jakou roli v jejím životě hraje. Následně rozhodli, že by měla být vytvořena ještě další maska, která by zobrazovala vnitřek – pocity a emoce, které bývají skryty za jejím okázalým šťastným klamem. Taková práce užitečná zejména s adolescenty. Masce se může dát jméno, může se jí napsat místo dopisu báseň. **(R43, Pč)**

V rámci výzkumného šetření byla zaznamenána velká škála postupů terapeutické práce s maskou. Relevantní odpovědi na námi zformulovanou výzkumnou otázku je nyní určité utřídění – kategorizace uvedených způsobů práce do kontinua, které tvoří dílčí fáze či okruhy způsobů využití masek a dovoluje pohlížet na masky jako na rozmanitý, variabilní a proměnlivý prostředek, což ale v praxi může znamenat jak zaměření a setrvání u jednoho konkrétního způsobu aktivity, tak dlouhodobější proces a vývoj práce postupnými kroky a technikami.

Následující schéma tedy zprostředkovává aktivity s maskou, které uvedli respondenti výzkumného šetření. Je zřejmé, že způsobů práce s maskou existuje další řada, což snad i koresponduje s účelem celé práce, a to inspirovat ty, kteří se k této práci dostanou, k vytváření vlastních postupů či přímo projektů se zapojením masek. Jednotlivé způsoby by šlo dále nejen variovat ale i podrobněji zkoumat. Na otázku, jak lze s maskou v terapii pracovat, bychom mohli nahlédnout ještě z několika dalších hledisek (k jejichž analýze však nemáme potřebná data):

- zda jsou masky používány v individuální či skupinové formě terapie,
- zda je v práci s maskou dominantní spíše její hloubka nebo hravost,
- kolik času, kolik setkání je procesu věnováno,
- z jakých důvodů volí terapeuti konkrétní postupy a jakou s nimi mají dosavadní zkušenost
- v případě skupinové práce, jakou míru vzájemných interakcí masky členům skupiny nabízejí.

V případě prvních dvou dichotomických otázek nasbíraná data poukazují na častější využití masek ve skupinové formě terapie a na velmi akcentovanou konfrontaci masky s vnitřními obsahy a prožíváním klienta.



Jakých dalších technik či prostředků respondenti v procesu práce s maskou využívali?

- Fotodokumentace
- Fotografie
- Video
- Zrcadlo
- Storytelling
- Tvůrčí psaní
- Rituál

Protože se věnujeme maskám v terapeutickém kontextu, bylo by užitečné vztahovat postupy práce k potřebám a tématům klienta. Na základě výsledků výzkumného šetření se s validní jistotou nepodařilo dát do vztahu určité postupy se zacílením, zaměřením terapeutické práce, obecně lze však naznačit, že vytvořením masky si klient k masce buduje větší vztah, čímž se další práce s ní stává osobnější. Takto maska funguje ještě silněji, pokud je její výroba odvozená přímo od obličeje klienta. Hotové masky tedy dovolují větší odstup od toho, co maska ztvárňuje nebo bude ztvárňovat. Z pohledu vztahu materiál – téma bylo nejčastěji (viz kapitola 4.2.1 Materiál) a nejpodrobněji nahlíženo na postup snímání sádrového

odlitku obličej, kterému se budeme věnovat více pod druhou výzkumnou otázkou. Další materiály a především jejich vlastnosti a potenciál nebyly nikým reflektovány.

Jaká divadelní práce s maskou může být pro využití masek v dramaterapii inspirační? V komparaci s kapitolou 2 můžeme například vyzdvihnout:

- na výrobu náročnější dvoj- či trojmasky antického divadla, které pak mohou být o to efektivnější – princip, že z každé strany postava vypadá zcela jinak, může do terapeutické práce přinášet podobná témata jako výměna masek, jen je zde téma „úhlu pohledu“ ještě patrnější;
- polomasky (v běžném slovníku škrabošky) znázorňující jednotlivé typizované postavy komedie dell' arte – polomasky navíc svým nositelům dovolují bez omezení promlouvat (což je dle zásad práce s maskou u celoobličejových masek až nežádoucí), a tak se zdají být pro velkou část terapeutické práce ideální (podotkněme jen, že z komedie dell' arte pro dramaterapii nemusí být inspirací pouze masky, ale samotný princip typizování postav s jejich zlovyky či špatnými vlastnostmi a také ona hravost, která terapii i vnímání masek mnohdy chybí);
- důraz, jaký kladou asijscí herci na soustředěnost své práce, na výrazové sdělení celého svého těla, nonverbální využití masky v syntetických divadelních formách (důležitost a výraznost všech divadelních složek) a nakolik obřadně k maskám přistupují;
- symbolické odkazy asijských masek nám mohou připomenout, že není potřeba do masky vkládat konkrétní podoby a obrazy, ale že její abstraktnější zpracování může často sdělit více, také je potřeba uvědomit si, že i vnímání barev je jak individualizováno, tak podmíněno kulturně;
- pokud Craigovu nadloutku ponecháme pouze jako formu, maska nám narůstá do nadživotních velikostí, dostává však i tělo a z nositele se stává spíše vodič, takže hovoříme už o trochu jiném prostředku, který má také svůj nenahraditelný terapeutický potenciál (nadeloutky ve své praxi využívá dramaterapeutka S. Jennings);
- dále může být v terapeutickém kontextu přínosné v maskách neztvárňovat jen určité charakter, postavy, ale personifikovat i abstraktní pojmy jako různé stavy, vlastnosti a podobně;
- technika balijských herců ladění se na masku, kterou popisuje Brook.

I když se nejedná o divadelní kontext s performativitou souvisí kontinuum performativních modů a jim příslušné masky (formulované Emighem a uvedené v kapitole

1.3 této práce), což může být co do volby vzhledu a rázu masek pro terapeutickou práci jistě inspirativní. Podobně také uvedené Edsonovy typologie.

2. výzkumná otázka:

S jakými tématy se maska v terapii pojí a jak se maska dotýká klienta?

Shodně se strukturou analýzy odpovědi na první výzkumnou otázku, nejprve uvedeme slova respondentů, která se k tomuto tématu vážou.

DRAMATERAPIE

- Expresivní sebevyjádření, pohybová analýza (psychologie gestiky a pohybu celého těla), napětí a uvolnění celého těla, sebepoznání, seberealizace, průchod emocím přes tělo (pohyb). Uvědomění a cílené ovládání pohybu, vyjádření expresivních pocitů, uvolnění, sebepoznání. **(R2, D)**
- Práce se sebepojetím, sebeobrazem, sebebřijetím, komunikace a komunikační dovednosti, práce s tělem/tělesným schématem, seberozvoj, trauma, takřka cokoli, co člověka napadne, pokud je to zasazeno do patřičného kontextu. **(R3, D)**
- Sebereflexe, komunikační nástroj, divadelně-výrazový prostředek, charakter – role. Využití při práci na osobním příběhu klienta. Slouží např. k vytvoření náhledu na situaci, hledání osobního tématu. Práce s vnitřním dialogem. Prezentace myšlenek, práce s vlastní maskou. Setkání s vlastním já, odosobnění, předání životní moudrosti. **(R4, D)**
- Projektivní. **(R9, D)**
- Při vyjádření svých pocitů za účelem volnější komunikace, při konfliktních situacích, na odreagování negativních emocí, při lepším soustředění se na pravidla dramatické hry, na text a jeho dramatické vyjádření. Zapojit se může i vedoucí skupiny/terapeut, zejména při individuální terapii. Maska mi při ztvárnění záporné postavy pomohla plně vyjádřit scénář psychodramatu v roli „sestry“ protagonisty a překonat bariéry při jeho vyjadřování. Hry a různé improvizace v masce mi umožnily více se uvolnit, experimentovat s rolí, překonat bariéry z pocitu izolace ve skupině, resp. z nových lidí. Práce s maskou podle mě navazuje na předcházející dramatické zkušenosti klienta, jeho aktuální stav (diagnóza, problémy, potřeby). **(R14, D)**

- Změna identity, svobodný pohybový projev, více identit, nereálná identita – larvální masky, neutrální masky, skrytý výraz, výraznost fyzického. Osobnostní rozvoj, rozvoj celé psychosomatiky. Poznání volnosti pohybu, právě změnou identity osvobození se v pohybovém a zvukovém projevu a v jednání vůči ostatním. **(R27, D)**
- U každého klienta v jeho procesu sebepoznávání pak přichází otázka, kde mají místo drogy. Právě většinou to odkrývá, nebo zakrývá maska. Tam, kde má místo maska a co pro člověka znamená, má místo i jeho závislost. **(R32, DAč)**
- Make-up jako podivuhodná možnost dozvědět se cosi o sebeobrazu: kdo jsou, čím chtějí, aby byli pro ostatní – jak chtějí, aby je druzí viděli, a kým chtějí být. Při těchto našich setkání klienti „tvorí“ sebe. V podstatě je make-up chápán jako odmítnutí sociálních kontrol a touha chovat se mimo běžný rámec. Je velmi uspokojující aktivitou odhalující upřímné, relevantní a pozitivní aspekty osobnosti. Mám zájem na tom, aby unikli svým veřejným tvářím a prozkoumali, co by chtěli o sobě říct. Líčení je jazyk, kterému rozumíme více, než si připouštíme, pro svůj přímý vztah k nám samým. Zrcadlí vztah člověka k jeho reflektujícímu sebeobrazu nekončí ve skleněném obdélníku před ním na stole. Tyto tváře jsou stvořeny, aby vyprovokovaly reakce, jak pozitivní tak negativní, a mohly vyvolávat pocity, které může pozorovatel najít z toho či onoho nesnesitelného důvodu. Vyskytuje se v přechodném prostoru mezi vnitřním a vnějším já a vyjadřuje typy odpovědí/reakcí na konflikty mezi já a ne-já. Sociální bytí velmi zaujato/posednuto uchováním a sebeochranou z vlastních antisociálních tendencí a slabých stránek. Masky zakrývají to, čeho se obáváme nejvíce, reflektují použití kamufláže a konformity a potřebu zastřít sebe identitou silnější než je vlastní já. Nová tvář je více než obraz na zdi nebo vymodelovaná maska, přenáší nás do nové existence života a nutí k proměněnému pohybu, musí hrát. Skrze líčení se vyjadřuje základní potřeba vyhrát se, spíše než se identifikovat s konkrétní postavou. Pro účely dramatu líčení stimuluje koncentraci, aktivitu a komunikaci. Pro výchovné a terapeutické cíle věřím, že je to příjemný zážitek, který dává prostor kreativitě, zkoumání těla, objevení identity nebo identit, hmatatelné expresi pocitů a možnosti je prožít. **(R40, Dč)**
- Díky vytvoření fyzického odstupu mezi já a ne-já, mezi člověkem a personou je maska (jako stylizovaná a symbolická reprezentace nepochybných aspektů nás) bezpečnější a podporuje práci na těchto stránkách. **(R42, Dč)**

- Klient si může dovolit ztvárnit věci, které si v běžném životě nedovolí, nebo z nějakých příčin nemůže dovolit. Masky umožňují stát se, „být“ někým jiným, kdo je chráněn. Není to on, kdo jedná, ale maska, která to umožňuje. Drogy jsou maskou, která pomáhá dělat a říkat věci, na které si člověk bez užití drog netroufá. **(R45, Dč)**

ARTETERAPIE

- Obličej je nositelem emočního výrazu, takže naučit se číst emoce v obličejích (dobré pro alexythimiky, děti, děti s poruchou autistického spektra), zároveň dovolit si změnit výraz a přijmout se i v trochu jiné podobě. **(R5, A)**
- Rituál, výstupní rituál, znovuzrození, upevnění vztahů. Bezpečí x nebezpečí. **(R6, A)**
- Odstup od sebe samého, možnost projekce, možnost analýzy a nové syntézy, přijetí odmítaného, zrcadlo, rozšíření hranic, možnost kreativního zpracování tématu. Proces a cesta, sebepoznávání, rozvíjení vlastní kreativity. Možnost rozšiřování vědomí a poznávání. Možnosti, role, hra. Nejsem jenom to, co si myslím, že jsem, i to je jenom role. Jevišť světa, divadlo světa, mohu být režisérem i hercem současně. Nic není tak důležité, jak se jeví. **(R7, A)**
- Já/nejá. Uvnitř/vně. Komunikace s okolím/druhými, komunikace se sebou samým. Péče o sebe/o druhé. Sebepřijetí, před a po, vnitřní a vnější zdroje, rituál, sebeprezentace. Přejížděcí období, rozhodování se o změně. Kdo jsem, kdy a za jakých okolností, jak sama sebe přijímám, chápu a vidím. Jak se ukazuji druhým, co tato ukazování znamenají. **(R8, A)**
- Abreakční technika v terapii, v arteterapii, tanec, divadlo, součást tvarování dramatické postavy, kostýmu. **(R12, AD)**
- Symbol našich různých rolí a tváří, vizualizovat naše různé role a životní přístupy, ale také vnitřní postoje. **(R13, A)**
- Masky se stávají součástí projevu člověka (obzvláště ve chvíli, kdy je namalována na obličej) a člověk je konfrontován s reakcí druhých i se svým vlastním sebe/ne/přijetím. **(R16, A)**
- Jiné masky – například zvířecí (inspirace maskami primitivních národů) – téma mé síly, přání, vyjádření sebe prostřednictvím nové bytosti. Jindy líčení tváře – projev okamžité nálady, zpětná vazba skupiny. Setkání se svou tváří, která mě pozoruje, mohu s ní rozmlouvat. Otevírání tajemných příběhů. **(R17, A)**

- Zpracování chybných vzorců, i imaginárně zpracovávanou masku je díky procesu projekce možné vnímat jako výpověď o autorovi, o sobě samém. Je možné ji zpracovávat jako autoportrét. Cíl je sebezkušenostní, proces sebeidentity, sebepřijetí, korektivní zkušenosti. **(R18, A)**
- Vzhledem k tomu, že jde o masku, se specificky nabízí práce s archetypem Persony, také práce s rolemi, navyklými sociálními interakcemi a jejich možnou změnou. Sebepoznání. **(R21, A)**
- Masku mého Já. Zvýšení kreativity a komunikace, zlepšení vztahu s vlastním tělem, získání náhledu, jaký ve skutečnosti jsem a co hraji navenek. Možnost pohlédnout na sebe skrze masku zvenčí, z odstupu. Zažila jsem velmi něžný a příjemný pocit. **(R24, A)**
- Téma sebepojetí, falešné self, obrany. Jak se vidím, vnímám? Kdo jsem? Kdo bych chtěl být? Jak mě vidí ostatní? Mám zážitek pocitu naprostého odevzdání se okolí (tj, aktivace strachu/nedůvěry versus důvěry). **(R25, A)**
- Děti vytvářeli vlastní masku (motivace – vytvořit bytost, kterou ještě nikdo neviděl – několikadenní proces), důležitost při procesu vytváření masky (trpělivost, sebevědomí – něco umím, naučím se – vztah k vytvořenému apod.), hraní role (kdo jsem já, kdo mohu být). Sledování svých emocí, sebereflexe. Název a příběh pro masku – odráží se životní příběhy dětí, jejich pohled na svět, sebehodnocení, zážitky apod. **(R26, A)**
- Výroba masky ze sádrových ob vazů nebo malování na obličej jako sebereflexní téma. Nebo reflexe druhého - namaluji druhému obličej tak, jak ho vidím, jak se on k tomu vztahuje. **(R28, A)**
- V drogovém světě masky pomáhají přežít, uživatelé drog jsou na svých maskách téměř existenčně závislí. Sebereflexe „Jak bych se chtěl/a vidět“ a „Jak si myslím, že mě vidí okolí“. **(R31, Ač)**

PSYCHOTERAPIE

- Přehrávání problémových situací z reálného života, se záměrem přehrát a hledat jiné možnosti řešení a jednání. Přináší poznání nepoznaného, zážitek znovuobjevení. Vnímala jsem jen samotnou přítomnost. **(R10, S)**
- Problémy identity, sebeobrazu, sebehodnoty. **(R15, PA)**

- Vnímání sebe sama, práce s rolemi, identita, já a okolí, být viděna, podpora tvořivosti. V individuální terapii práce se zážitkem „mít masku“, „schovat se za masku“, možnost práce se stínovou kvalitou. Při vlastní zkušenosti jsem zažíval pocity jinakosti, bláznivosti, rozpaky. **(R20, P)**
- Identita, individuace, sociální tlak, potřeba bezpečí, já a ne-já, podosobnosti, sebevyjádření a sebezpopírání, stud. Sebeпоjetí. **(R22, P)**
- Imaginativní hra, podpoření uvědomění si a projevení neuvědomovaných (potlačených) částí self, pro kterýžto proces může maska poskytnout bezpečný odstup prostřednictvím symbolu. **(R23, T)**
- Sebepoznání. Možnost vidět se doopravdy takový(á), jaký(á) jsem, vidět se tak, jak mě vidí ostatní, dotknout se sám sebe – po tělesné stránce. Postup odlévání masky představuje konfrontaci, snahu se ovládnout a přitom poznat význam vlastního těla, symbolické uvěznění, které pochopitelně připomene situaci mrtvoly v hrobě, ale také pobyt zárodku v matčině lůně. Přítomnost a podpora druhého při tomto postupu může také silně připomínat uklidňující přítomnost matky, která svému dítěti dodává pocit bezpečí a ochrany. K fázi umytí, vyčištění a pečlivého opracování masky se pojí narcistická úzkost z toho, že by člověk mohl náhodou deformovat vlastní podobu. Zároveň nelze opomenout, že tento strach může připomínat matku během jejích prvních kontaktů s novorozeným dítětem. Soustředění, kterého je zapotřebí k manipulaci s maskou, dopomáhá k vnitřnímu klidu a zastavení psychotických myšlenek. Prvořadé a nejdůležitější je utváření vztahu mezi klientem a jeho maskou. Také fotodokumentace celého procesu, jejímž cílem je ukázat klientovi, že je živý a je stejně důležitý jako všichni ostatní, kteří se již fotografovali, a navíc je ve chvíli snímání odlitku vůbec nejdůležitější osobou ve skupině. Bílá maska má konotaci smrti, mlčí, už není pohledem do zrcadla, má něco z nehybnosti zkameněliny, představuje hrozbu smrti přicházející z hlubin našich představ. Tato maska z nás udělala pouhé věci, dávno již neodráží prožité emoce, nejsou z ní znát žádné známky života, je to posmrtná maska. Masky je příliš plná osobního významu a zároveň prázdná. Bije se v ní význam a nesmysl. Během naší práce na odlitku jsme měli možnost pocítit tuto významovou dvojznačnost. Jednak symbolickou narážku na smrt, pocit mrtvoly v rakvi, tak i na život, respektive uzrávání plodu v matčině lůně. Masky byla nositelem dvou významů zároveň. Strachu ze smrti a silné touhy po životě. Řeč masky nepromlouvá ke všem stejným způsobem. **(R29, Pč)**

- Vztah k vlastní tváři. Tvář je v našem kolektivním povědomí synonymem pravdy, autenticity, lidé „nacházejí“ a „ztrácejí“ svou tvář. Líčení negativní sebe-definice ve skupině Kdo nejsi. Líčené lze analyzovat ve smyslu přijetí či nepřijetí vlastního „stínu“, ať už inferiorního či superiorního. **(R30, Pč)**
- Konflikty genderových rolí a konflikt reálného a ideálního já jsou pro ženy trpící bulimií ústředním tématem. Jsou perfekcionistické, snaží se druhým zalíbit, zřídka prezentují své skutečné já ve vztazích s ostatními. Dichotomie (ambivalence) mezi reálným a ideálním já se projevuje lehkým stravováním na veřejnosti a jindy tajným přejídáním a zvracením. **(R34, Pč)**
- V práci s psychotickými klienty jsou v masce skvělé možnosti pro přiblížení se zrakovým i sluchovým halucinacím a pro poskytnutí vědomí jejich dynamických obsahů. Tvoření masek, stejně jako jiná umělecká tvorba, dává volnou ruku projekcím. S maskou se pracuje s cílem integrovat tyto různé stránky nás a lépe si uvědomovat naši bytost. **(R35, Pč)**
- Masky mají desinhibiční efekt, pomáhá lidem, kteří ji na sebe nasadí, oddat se sám sobě a experimentovat s novými postoji a chováním. **(R38, Pč)**
- Tím, že dovolíme vyjádřit konflikty skrze obraznost, konflikty, které často nevystoupily verbálně, terapeutický proces značně urychlí. Protože maska působí jako prostředník/mediátor, může být užitečná zejména tehdy, když nejsou klienti schopni komunikovat přímo nebo když komunikují nadměrně racionálně, stereotypně, analogicky, prudce nebo blouznivě nebo v případě hysterického způsobu komunikace. Poukazuje na aktivaci dýchání pod maskou stejně jako soustředění se na emoce, díky absenci mluveného jazyka, na uvolnění nositele masky po stránce psychické i fyzické, a zdůrazňuje fakt, že tímto maska zvyšuje vztah/spojení mezi psychikou a tělem. Masky se pokouší navázat užší vztah mezi vědomím a nevědomím. **(R39, Dč)**
- Masky pomáhají svým nositelům vžít se do role s větší přesností a správností. Svého nositele také osvobozují v tělesném projevu, přinášejí do tělesného projevu velkou proměnu. Masky svému nositeli přinášejí velkou míru spontánnosti. Použitím masek se dítě může jasně identifikovat s rolí, kterou si přeje hrát a identifikaci může jasně zjistit, že je možné měnit role. Pro děti, které mají negativní sebeobraz, příležitost vyzkoušet si různé role poskytuje lákavé možnosti a rozvíjet nový obraz sebe samého. Schování se za nepravou tvář jejímu nositeli vytváří iluzi, že on sám je zakryt, a proto není odpovědný za dovádění nové postavy. V efektivnosti použití masky je důležitým

faktorem také úroveň vstupu do role, pohroužení se do ní a to, jak vlastně role jednotlivci sedí, vyhovuje, jestli mu něco říká, jestli je pro něj zajímavá. **(R41, PLČ)**

- Masky, které si nasazujeme pro okolí, abychom skryly své skutečné pocity a emoce. Jak se chci jevit ostatním. Co v sobě potlačuji. Co (jedna maska) a čím (druhá maska) skrývám. V masce se může ztvárnit někdo, kdo je pro nás zdrojem nebezpečí, tabu, o kom potřebujeme mluvit či přemýšlet. Užitečné s adolescenty. **(R43, Pč)**

Zmiňovaná témata, která se nabízí ke zpracování v zapojení masky do terapeutického procesu, lze vnímat jako několik rozsáhlých celků, v rámci kterých se otázky konkrétně variují a formují v závislosti na kontextu dané práce, ke každému klientovi či skupině a také k podobě a rámci takové práce.

Přehled tematických celků:



Nejčastěji akcentovaným cílem práce s maskou se ve výzkumném šetření vyjevilo sebepoznání klienta. Proces sebepoznání je spojován s maskou jako s prostředkem, který přímo vybízí k tomu, aby ztvárňoval a představoval někoho – určitou bytost, určitou identitu. Maska se tak stává projekčním plátnem pro mnoho úhlů pohledu na sebe samého, jak se kdo vnímá, uvědomuje a také reflektuje. Do masky se mohou promítnout různé aspekty našeho „já“, ať už jde o vlastnosti, role či podosobnosti. Respondenti k pojetí „já“ uvádí otázky typu: kdo jsem a kdo nejsem (sebedefinice a negativní sebedefinice), jak se vidím a chápu, kým bych chtěl být a jak bych se chtěl vidět. Jde tedy o proces setkání se sama se sebou, s vlastním „já“, vymezení či pojmenování se. „Já“ bývá často dááno do protikladného vztahu k „ne-já“, přičemž kontrast mezi těmito polohami může vyvstávat právě v porovnání dvou vytvořených masek. Maska se tak stává zhmotněním a vizualizací pojetí vlastní identity, sebenáhledu, může narážet na problémy identity či reflektovat proces individuace. Výzkumné šetření také potvrdilo odkaz masky na archetypy osoby a stínu. Projektivní práce s maskou může být určitou dobu neuvědomovanou a k náhledu může u klienta dojít až posléze. Náhled

umožňuje právě možnost odstupu od hmotného artefaktu, kterým maska je. Sebereflexivní povaha práce s maskou může být rozšířena i na poskytnutí prostoru a prostředku pro vzájemnou reflexi členů terapeutické skupiny. S úzkým vztahem masky k identitě jejího nositele souvisí i její další funkce, identitu proměňovat. Tento aspekt masky reflektují pouze dramaterapeuti a pojmenovávají tak jednu z funkcí hry v masce. Klient takovou proměnou získává možnost vyjádřit se prostřednictvím nové bytosti. Do masky nemusí být vkládáno pouze přímé nahlížení na sebe sama, ale právě zapojení metafor a přirovnání – práce skrze obecné postavy či symboly může zpřístupnit bezpečnou cestu sebeprezentace.

Právě poslední věty předchozího odstavce naznačují další z vysledovaných cílů terapeutického využití masek – sebevyjádření. Maska nepůsobí jen jako artefakt k pozorování, ale přímo vybízí k akci, ke hře. Klient tak dostává příležitost expresivně vyjádřit sám sebe, vyhrát se a uvolnit. Maska je výzvou pro expresi vlastních pocitů a nálad, které je v tomto rámci možno plně prožít. Tato funkce masky jde ruku v ruce s tím, jak maska osvobozuje svého nositele v projevu (pohybovém, zvukovém – verbální, v jednání vůči ostatním), jak mu dovoluje uvolnit se, oddat se sám sobě a tím experimentovat sám se sebou, s rejstříkem projevů či repertoárem rolí, v rámci jedné role nebo s novými postoji a chováním. Maska umožňuje oprostít se od všeho zaběhlého, obvyklého nebo navyklého a dává vodítka k spontánnímu objevování nového.

Srovnatelné uvolnění maska poskytuje i na úrovni fyzické, kdy zbavuje napětí v těle. Pohyb v masce dovoluje zaměřit pozornost pouze na tělo, zkoumat a cíleně ovládat jeho pohyby, poznat volnost pohybu a svobodně se projevit. Stejně jako maska proměňuje identitu svého nositele, proměňuje spolu s ní i jeho pohybový rejstřík. Tím, že nositel masky soustředí svou pozornost na tělo, zvyšuje se spojení mezi tělem a psychikou a dochází tak obecně k rozvoji psychosomatiky. Proces, kdy pod maskou celé tělo ožívá a stává se výrazným, nezaznamenává jen její nositel, ale i ti, kdo mohou jeho jednání sledovat. Tato oblast působení masky je další, kterou reflektují jen dramaterapeuti.

V práci s maskou se neodráží jen náhled na sebe samého, ale respondenti často uvádí i pozornost věnovanou vztahu k okolí. Maska se stává výstižnou metaforou toho, jak se vnímáme zevnitř a jak vystupujeme navenek. Takové využití masky pracuje s předpokladem, že do sociálních interakcí vstupujeme v určitých rolích, polohách, které se liší jak navzájem, tak i ve vztahu k vnímání svého nejnvtitnějšího „já“. Tento předpoklad v sobě navíc nese otázky, jak se ukazují druhým, co hrají navenek, před čím a jak mám potřebu schovávat

a také: jak mě vidí ostatní a jak chci, aby mě druzí viděli. Masky (vnější „já“) je tak vnímána jako určitý zdroj bezpečí a ochrany.

Na masky jako na možné zobrazení sebe sama reagují také témata, která v sobě odrážejí vnímání těla, tělesnosti a samotného obličejce a vztah k těmto svým částem. Několik respondentů v masce vidí možnost zpracování sebepojetí, sebeobrazu nebo sebehodnocení. Masky může být důležitým prostředkem v procesu rozvíjení nového sebeobrazu, v práci s tělesným schématem a konečného sebepřijetí, nejen díky tomu, že má schopnost prohlubovat a zlepšovat vztah k vlastnímu tělu. Tělo může být do procesu zapojeno nejen jako téma, ale může s ním bezprostředně souviset i výroba masky. Otisk tváře může být pomocníkem v poznání se po tělesné stránce, může navodit otázky týkající se vztahu k vlastní tváři. Masky mohou být také prostředkem ke zkoumání emočních výrazů obličejce.

Masky je často zmiňovaná také jako vhodný nástroj k zefektivnění a usnadnění komunikace, buďto jako mediátor v citlivých, těžko sdělitelných tématech nebo jako prostředek k vnitřnímu dialogu, ve kterém masky může zastupovat druhou osobu, cokoli abstraktního či nás samé, nějakou naši část.

Součástí analýzy je také shrnutí četnosti zastoupení jednotlivých výše vymezených oblastí možných témat a cílů práce s maskou:

- Sebepoznání, reflexe vlastní identity – 28 respondentů
- Sebevyjádření, sebeexprese – 11 respondentů
- Fyzické uvolnění pohybu – 5 respondentů
- Vnější „já“ – 19 respondentů
- Sebeobjekt, vztah k obličejce, tělu – 13 respondentů
- Komunikační nástroj – 8 respondentů

12 respondentů odkazuje přímo na hru v roli, kterou masky ztvárňuje. Masky pojmenovávají jako nástroj snadnější identifikace s rolí.

Na procesualnost, kterou má masky tu moc zachytit a představovat tak určitou přeměnu a přechod (což jsme měli potřebu vyzdvihnout v kapitole 1), reagoval pouze jeden respondent svým odkazem na masky jako ideální prostředek pro ztvárnění určitého „stavu před a po“ a pro význam jejího využití v různých přechodových obdobích života klienta.

7 respondentů vnímá práci s maskou jako obecně projektivní techniku pro zpracování jakéhokoli tématu.

Stejně jako se v kategorii Indikace (viz kapitola 4.2.1) nejčastěji vyskytli klienti s drogovou zkušeností, se i v rámci odpovědí na výzkumnou otázku terapeutických témat a cílů práce s maskou vyformulovala témata přímo vázaná na závislost, což se u jiného druhu klientely nevyskytlo.

- Masku zakrývá to, co zakrývá závislost;
- maska (jako metafora vnější podoby „já“) je nutná k fungování v drogovém světě;
- maska stejně jako drogy pomáhá člověku dělat a říkat věci, na které by si bez nich jinak netroufl.

V souvislosti s druhou výzkumnou otázkou jsme se v prvních kapitolách již dozvěděli, co maska svému nositeli umožňuje a na základě jakých principů na něj působí. Na následujících řádcích předkládáme tyto (pro terapeutickou práci s maskou cenné) poznatky autorů neterapeutických oborů.

Kapitola 1:

- identifikační funkci v příslušnosti k určité skupině;
- znakem konformity, vytváří jedinečnou image, zakrývá identitu a poskytuje anonymitu;
- snahou zvýraznit přednosti a potlačit nedostatky;
- naplněním potřeby vyjádřit své vlastnosti, aktuální životní názory nebo postoje;
- ochrannou funkci nebo k zastrašení protivníka;
- nástrojem prožitku změny identity;
- prostředkem zobrazování fyziognomie lidského obličeje;
- vytváří vnější podobu dané věci;
- produktem obrazného myšlení, prostředkem ztotožnění a transformace v něco nebo někoho jiného;
- uctívána a prožívána jako opravdové zjevení mytologické bytosti, kterou představovala; byla přijímána zkrátka jen tak, jak byla prožívána;
- není jen to, co představuje, ale to, co transformuje (Lévi-Strauss);

- umožňuje, aby se odkrylo pravé „já“, odkrývá pravé „já“ odhalením toho, co není „já“, nebo prostě vyjadřuje to, co skutečným „já“ není (Tooker);
- základním výrazovým principem je záměrná opozice nehybnosti až strnulosti výrazu masky s dynamickým pohybem a projevem tanečníka (Lommel);
- nejzákladnější podstata spočívá v jejích attributech nejednoznačnosti (mnohoznačnosti), přeměny a přechodu (Napier);
- obsahuje v sobě stejně tak ontologickou opravdovost a vážnost jako i hravost (Schechner);
- poskytuje úroveň vnímání perceptivního zdvojení, kdy nositel ví, že cosi není reálné, a přitom zakouší emoce, jako by to reálné bylo (Schechner);
- jejím nasazením pracujeme s obrazem, který si o nás utvářejí ostatní, ale také s obrazem, který si o sobě vytváříme sami (Erban);
- nástrojem předstírání;
- prostředkem realizace, rozvinutí či přeměny sebe sama, nástrojem stávání se, prostředkem pohybu identity;
- prostředkem k vědomému, paradoxnímu odhalování a rozehrávání různých vrstev či aspektů našeho „já“ – prostředkem personifikace (Napier);
- hra s maskou charakteristická velmi těsným prolínáním profánního s posvátným, vážnosti s veselím, rizika, nebezpečí a ohrožení se směšností, lascivností a vulgaritou (Erban);
- její symboly umožňují transformaci reality a neurologickou aktivaci fylogeneticky starších, limbických funkcí – aktivaci vztahu mezi různými vrstvami našeho (pod)vědomí; rituální zkušenost masky umožňuje překročit individuální omezení a osvojit si univerzální zkušenosti nabyté v průběhu lidské fylogeneze (Webber, Stephens, Laughin).

Bylo by na místě tyto poznatky určitým způsobem shrnout či dát do vzájemných vztahů, pohybujeme se však na tak širokém poli témat a aspektů masek, že raději ponecháme tyto zdroje jako inspirační a vhodné ke komparaci na základě individuálních zkušeností a úhlů pohledu.

Kapitola 2:

- neutrální a vnitřně dynamický postoj jako východisko pro spontánní hru (Copeau);

- pěstuje sebejistotu zaměřenou k jednání a uvědomování si každého sebemenšího pohybu – uvědomování si výrazových možností těla (Copeau);
- rozvíjí přítomnost vzhledem k prostoru, který nás obklopuje, uvádí do stavu objevování, otevřenosti a vnímavosti přijímat (neutrální maska, Lecoq);
- těm, kteří jsou v konfliktu sami se sebou, se svým tělem, pomáhá najít opěrný bod tam, kde je dýchání uvolněné (neutrální maska, Lecoq);
- v propojení s dalšími prostředky umožňuje prožitek rozšířeného vědomí, který umožňuje kontakt s tím, co nás přesahuje (Artaud);
- poskytuje něco, za co je možné se skrýt, ale právě díky pocitu bezpečí se její nositel může plně projevit (Brook);
- nedovoluje vyjít ven, uzavírá vnějšímu světu a na oplátku propůjčuje ten vnitřní, dovoluje uvědomit si vlastní limity (Cieslarová).

Vztah masky a jejího nositele, možné cíle tohoto vztahu jsou takto odborníky z oblasti divadla velmi výstižně popsány a pro terapeutické využití jsou především zdrojem reflexe, jak maska působí, pokud v ní člověk jedná.

3. výzkumná otázka:

Jaká rizika s sebou terapeutická práce s maskou nese?

Stejně jako tomu bylo u předchozích výzkumných otázek, poskytneme na jednom místě citace respondentů pojednávající o rizicích spojených s používáním masek v terapii.

DRAMATERAPIE

- Síla a exprese může klienta přemoci (ovládnout), respektive její emoce. Velké emoce, napětí a akumulace pocitů, emocí, vyjádření emocí pohybem – celkově silné a velmi emoční zážitky. Pečlivá příprava, je to silné téma. **(R2, D)**
- Při nedostatečném ošetření, nerespektování potřeb, hranic. Obdobně jako s jinými nástroji či metodami – poškození se může pohybovat od nepříjemného zážitku až po způsobené trauma či retraumatizaci; při výrobě sádrové masky i možnost fyzického zranění. Záleží na kontextu. Občas je člověk zaskočen a možná na chvíli znejistěn

silou projekce a intenzitou sdělení, kterou maska umožňuje. Potřeba bezpečí, jasné instrukce, dostatek času a prostoru, důvěra. **(R3, D)**

- Negativní dojem z masky přenesený na klienta. Motivace, historie masky, zacházení s maskou. **(R4, D)**
- Riziko ve využití techniky izolovaně, tedy není-li jako součást procesu na základě terapeutického vztahu. Vázáno na důvěru. **(R9, D)**
- Práce s maskou je vysoce individuální technika. Možné kontraindikace: u anxiózních, traumatizovaných klientů, s psychickými poruchami, opatrnost u jedinců s mentálním postižením, u dětí s neurotickým vývinem, u všech typů klientů se znevýhodněním, syndromem CAN. Je důležité, aby klienti měli možnost napřed se s maskami seznámit, prozkoumat je, vyzkoušet, experimentovat s více druhy apod. Doporučovala bych tuto formu uplatňovat po navázání kontaktu s klientem, po vytvoření atmosféry důvěry a porozumění, po získání určitých dramatických zkušeností. **(R14, D)**
- Při práci s maskou se přímo otevírá nevědomí, kdy se může účastníkům stát, že jsou příliš rychle oslněni nebo vylekáni a neumí rozlišit realitu od imaginace, fantazie. **(R36, DTč)**
- Převedení obrazů do slov by mohlo být reduktivní. Úzkost a odpor, které se mohou v práci vyskytnout, se zdají být u pevné masky méně časté než u použití make-upu. Make-up je méně pevný, průhlednější a více pomíjivý, jeho přechodnost se zdá méně hrozná. Pro mnoho lidí je celkem náročné čelit svému vnějšímu já, uvědomit si ho. Práce s našimi skrytými tvářemi je velmi sebeodhalující, takže může probíhat jen v atmosféře důvěry, skupina se musí navzájem znát a důvěřovat si. Nedělat ukvapené závěry na základě jedné vytvořené masky. Odpor vůči takové práci může vycházet ze společenských tabu. Prvním je postoj k čistotě, pro někoho je velmi těžké rozmazat krém, mazat a míchat více či méně intenzivní odstíny a barvy na svých obličejích. Druhý strach se týká sexuální role: chlapani, potažmo muži, se mohou bát, že budou považováni za zženštilé. Největším tabu jsou pocity, že líčení je necivilizované a vůbec by nemělo být prováděno. Strach z nezvratné přeměny, z výsměchu, z méněcennosti, útoku, nekonvenčního výstupu, ze ztráty kontroly nad sebou. Strukturovat a pevně zakončovat každé setkání, u líčení je nasnadě oprášení nebo umytí. Masky by měla zůstat aktivní jen v rámci setkání, neměla by být použita, nošena mimo něj. Akceptování konečnosti je také téma. Návrat k sobě, ke své stále

tváři – znovuobjevení se je také důležitým momentem, ústí k potvrzení osobní síly tím, že můžeme vyjádřit silné emoce a přece se vrátit do normálního stavu. **(R40, Dč)**

- Nemusí to být nutně rizikem, ale mnoho klientů ve vztahu k nošení masky reflektuje zintenzivnění vnímání. **(R42, Dč)**

ARTETERAPIE

- Pokud jde o masky třeba karnevalové, tak tam cítím útky ze své identity. Nedovedu si představit, co bych dělala, kdybych měla nasadit masku. Podmínkou je zkušenost terapeuta. Pocit nepohody poměrně intenzivní. Pokrok je v tom, že už se na masky mohu dívat vcelku v míru. **(R5, A)**
- Příliš intimní. Je důležité, aby se lidé znali. Nepoužívat masku jen tak – jako hru. **(R6, A)**
- Důležité zpracování a integrace všech procesů. Potřeba času na vstup a výstup z „role“, potřeba zpracování zážitku. **(R7, A)**
- Je to téma emočně hodně náročné, musí se s tím počítat. Je třeba atmosféra důvěry. **(R8, A)**
- U velmi malých dětí riziko strachu. Potřeba uvedení do tvůrčí situace, zklidnění skupiny, metodické instrukce. Pocity důvěrnosti a péče od druhých, potřeba důvěřovat, že mi nikdo neublíží. Bezmoc, která neděsí, ale uklidňuje. **(R12, AD)**
- Jde o velmi intimní záležitost – obličej je čímsi svrchovaně osobním, a tak se také s maskou musí pracovat. Obzvláště ve chvíli, kdy má maska skutečně zobrazovat vlastní tvář, pak se musí s interpretací barev a celého výrazu masky pracovat velmi opatrně – při práci ve skupině je vhodné, když je zpětná vazba moderovaná, kdy např. psycholog uvádí zpětnou vazbu na pravou míru (sleduje reakce tvůrců masek a je připraven intervenovat v případě potřeby). Nespokojenost s vlastním výtvořem limitovaným mými výtvarnými schopnostmi a časovým limitem. Zpětně jsem měla pocit, že jsem se měla na tvorbu masky lépe připravit – lépe zvolit barvy, promyslet si, co má maska vyjadřovat. **(R16, A)**
- Mluvíme o masce, nikoli o klientovi, v tom je práce bezpečná – tedy i riziko porušení této bezpečnosti. **(R17, A)**
- Nepřijetí korektivního momentu sebeidealizující představy. **(R18, A)**
- Rizika nepřevyšují jakékoli jiné arteterapeutické postupy. Pokud by se s maskami pracovalo více psychodramaticky, je třeba zajistit, aby takové interakce nebyly

nepříjemné či ohrožující. Myslím, že je účinnější, když je výroba masky smysluplně zarámována do nějakého procesu, příběhu, a také, když je po dokončení maska využita k nějaké další návazné akci i činnosti. Když je tam na konci nějaká „pointa“. Jinak by se samozřejmě neměla podcenit ani „technická“ příprava celého procesu. **(R21, A)**

- Je dobré, když výroba masky probíhá v příjemné meditativní atmosféře s dostatkem času. **(R24, A)**
- Při snímání sádrové masky je problematické odhadnutí, zda klient unese proces vytváření masky (tj. zásah do intimního prostoru svého těla). Pokud tento zážitek bude pro klienta natolik nepříjemný (s latentním dozvukem, který nebude možné ošetřit v danou chvíli), může dojít až k dekompenzaci, ztrátě důvěry (tj. opaku původního záměru). Potřeba podrobných informací o průběhu, samotná příprava a eliminace škod (namazání obličeje krémem, „pracovní oblečení“). Důležitý byl průběh, kdy mne „maskér“ uklidňoval, informoval, pečoval, což zajišťovalo pocit komfortu a bezpečí. **(R25, A)**
- Ztráta sebekontroly v roli, kdy nejsem sám/a sebou, ale stávám se někým jiným. Silné emoce v roli masky. **(R26, A)**
- Snažím se práci odlehčovat, protože maska nabírá hloubku velmi brzy. **(R28, A)**
- Na začátku nové skupiny celý projekt představili. **(R33, Ač)**

PSYCHOTERAPIE

- Neumím to. Určité pocity klaustrofobie. **(R15, PA)**
- Jako u všech procesů v terapii, pokud se nedějí v bezpečném rámci a není možno zážitek ukotvit adekvátně, aby klientovi přinášel zkušenost použitelnou v životě. Potřeba bezpečí, mít dostatek času. U této práce mi vyhovuje forma rituálu – jiný rámeček. **(R20, P)**
- Pamatuji se, že překvapila intenzita zážitku při výrobě masky, zážitek já. Potřeba bezpečí ve skupině. **(R22, P)**
- Při podpoře uvědomění si a projevení neuvědomovaných (potlačených) částí self – agování bez přivlastnění potřebných vlastností, částí sebe, proto stěžejní kognitivní zpracování zážitku a hlídání bezpečného prostoru a jasných hranic terapeutem. **(R23, T)**
- Obávali se odkázání na druhé mimo rámeček běžné komunikace řečí a zrakem, měli strach z udušení se pod zalitím. Ale psychotický klient intenzivně nevnímá to, co dělá

jeho tělo nebo co se mu děje. Takovou situaci nemusí pociťovat jako ohrožení jádra svého bytí. Potřebná jednota a soudržnost ve skupině, která má ochrannou roli, která vhodně přispívá k potlačení strachu, navození klidné a příjemné atmosféry, uvolnění celého těla a především obličeje, aby tvář dosáhla klidného a uvolněného výrazu, udržení fyzického kontaktu jedné osoby s tím, komu se odlévá maska. Tato jistota v přítomnost a podporu druhého člověka výrazně napomáhá k vnitřnímu soustředění a pozornému sledování prožívané zkušenosti. Přípravná fáze při prvních pokusech, než se proces realizuje s klienty, umožní proniknout do postupu práce a vyvarovat se tak možných chyb. Prvořadé a nejdůležitější je utváření vztahu mezi klientem a jeho maskou, proto je třeba věnovat dostatek času a klidu na umytí, vyčištění a pečlivé opracování masky. Ohrožující může být téma smrti, téma matky, přiznání si své podoby v chladnokrevném otisku. **(R29, PČ)**

- Přílišná a brzká konfrontace – cítili se ohroženi rizikem celkového odhalení jejich nejnvnitřnějšího já, které běžně zůstává skryto. Vypadá to, jako kdyby cítili, že postupné odhalení, nad kterým mohou mít kontrolu, nebylo možné. Jeden člen dokonce vytvořil masku pro svou masku. S ohledem na konflikt mezi reálným a falešným já, kterým se zdá, že tyto ženy (s bulimií) trpí, velmi se báli prezentovat ve skupině jejich reálné já, ale vysmívali se každému, kdo odpovídal svému maskovanému nebo falešnému já. Tři účastníci, kteří úspěšně jednali s maskou, se zdáli být ve fázi jejich terapie, kde zápasili s otázkami jejich nezávislosti a osobní odpovědnosti, schopnosti minimalizovat význam názorů druhých a uvědomit si, že oni sami jsou odpovědní za zotavení se z poruchy. Skupinová koheze se určitě snížila brzkým odporem některých členů skupiny. Doporučuje se, aby takové arteterapeutické projekty mohly pracovat lépe, měly by být prezentovány na začátku celé práce a/nebo by se každý z členů měl pevně zavázat k dokončení projektu. **(R34, PČ)**
- Práce s maskou spouští velmi silné emoce, i pokud se nacházíme ve formě zábavné a humorné hry, a není vzácné, že vystoupí psychotické rysy osobnosti. Tomu však můžeme předcházet, pokud budeme zdůrazňovat hmatový kontakt s maskou a bude přicházet druhá role nebo role opačná – zkrátka cvičení a zdůrazňování reality. Také by se mělo pamatovat na to, že ukvapená destrukce masky vždy znamená nebezpečí náhlé ztráty sebe. Člověk by neměl končit destrukcí masky, ale může z ní, ze zbytků vytvořit nový obraz. Každý hrozivý materiál obsahuje potenciál ke konstrukci, který musí být klientovi k dispozici. **(R35, PČ)**

- Kontraindikací je slabá hranice ega, kdy je v práci s maskou možné riskovat odstartování psychotického stavu. Obecně se maska dotýká hranic klienta. Vážně by se měl brát i strach z masky, protože může pravděpodobně zastírat strach ze ztráty identity. Druhou polaritou je u slabě vyhraněného ega velmi silná fascinace maskou, kde nastává riziko silné identifikace s maskou. **(R39, Dč)**

Formulování rizik, jež respondenti v používání masek vnímají, úzce souvisí s kategoriemi Příprava a Bezpečí, které jsou blíže rozvedené v kapitole 4.2.1. Připomeňme tedy jen, že přípravou se rozumí jednak technická příprava na určitý postup ze strany terapeuta – aby danému postupu zcela rozuměl, byl si vědom jednotlivých fází nebo například toho, co lze čekat od používaného materiálu. V tomto kontextu se doporučuje vlastní zkušenost⁵¹ terapeuta s daným postupem. Příprava je také pojmenována ve vztahu ke klientovi, v poskytnutí jasných instrukcí k práci či potřebných informací o chystajícím se postupu. Klient by měl být na práci s maskou připraven také ve smyslu předchozích zkušeností (ať už s arteterapeutickými či dramaterapeutickými postupy – předchozí zkušenosti zmiňují terapeuti obou forem). K vytvoření bezpečného rámce práce s maskou je potřebná velká míra důvěry mezi účastníky procesu, kteří by se také měli už jistou dobu navzájem znát. Pro práci by měla být navozena poklidná, příjemná atmosféra, ve které bude dostatek prostoru a času pro všechny fáze procesu, pro budování vztahu mezi klientem a jeho maskou či z potřeby zpracování zážitku. Maximálně by měly být také respektovány klientovy hranice a různé jiné potřeby. Pokud se navíc maska vytváří na obličeji klienta, vstupuje se tak do intimního prostoru jeho těla. Tvář je výsostně osobní záležitostí a ne každý je na takový zásah připraven. Bezpečnou práci s maskou zajišťuje i důsledné strukturování a zakončování společné práce, v zasazení do rámce určité formy, příběhu, orámování rituálem či jen dodržením pravidla, že by měla maska zůstat aktivní jen v rámci setkání.

V pojmenování rizik je však nejvíce zdůrazňovaným tématem samotná hloubka využití masek, kterou tato práce nabývá velmi rychle. Masky a s nimi evokovaná témata jsou příliš intimní a často sebeodhalující. A ona evokovaná témata jsou respondenty vnímána jako silná a konfrontační. Masky přímo otevírají nevědomí, síla projekce a intenzita sdělení mohou nepřipraveného klienta zaskočit. V masce lze prožít intenzivní emoce, které mohou klienta

⁵¹ Význam a přínos sebezkušenostního prožitku daného postupu práce, který chce terapeut s klienty využít, je jedním z hlavních témat článku, který byl zařazen do výzkumného souboru. (konkrétně R44)

zcela ovládnout a zbavit ho sebekontroly, což bývá respondenty často spojováno s nebezpečím vystoupení psychotických rysů.

Dále respondenti varují před verbalizováním proběhlých procesů. Zajisté tím nemíní absenci zpětné vazby či reflexe, ale upozorňují na reduktivnost některých pojmenování, která neumí nahradit sdělení skrze výtvarný artefakt či prožitek z jednání. Masky jako metafora pak poskytuje rámec pro komunikaci o masce, nikoli přímo o klientovi. Takový rámec je pro klienta velmi bezpečný, a to nebezpečnější by bylo, kdyby byl narušen špatnou formulací. Jeden respondent se také brání se zbytečnému interpretování.



Jakou měrou byla výše uvedená rizika ve výrocích respondentů zastoupena?

- Hloubka, intimita – 7 respondentů
- Silný emoční prožitek – 6 respondentů
- Důvěra – 11 respondentů
- Čas a atmosféra – 8 respondentů
- Technická příprava ze strany terapeuta – 5 respondentů
- Připravenost, informovanost a instruovanost klienta – 11 respondentů
- Struktura, zarámování, hranice – 9 respondentů

4. výzkumná otázka:

Odráží se v práci s maskou propojení arteterapeutického a dramaterapeutického potenciálu a zapojení těla v pohybu?

Dílčí otázky: Do jaké míry zahrnují do procesu práce arteterapeuti dramatickou akci s maskou? Do jaké míry zahrnují dramaterapeuti do procesu práce samotné vytváření masek? Jak obě skupiny v práci s maskou zohledňují vztah masky a těla?

Vzhledem k povaze nastolených otázek se k této oblasti vyjádříme poněkud stručně. Předchozí stránky navíc odpovědi naznačují. Pokud tedy z formulace odpovědi na klíčovou výzkumnou otázku vyloučíme psychoterapeuty (kteří sice do své práce ve velké míře zapojují výtvarné či dramatické formy) a porovnáme jen skupinu dramaterapeutů a arteterapeutů, vyplývá následující:

Výzkumný soubor byl tedy zúžen na 13 dramaterapeutů a 18 arteterapeutů. Výslovně se o zapojení výroby masky do terapeutického procesu zmiňuje 6 dramaterapeutů. Z řad arteterapeutů o dramatické akci s vytvořenou maskou mluví 3 arteterapeuti.

Jeden arteterapeut vyslovuje potřebu uvést vyhotovenou masku do určitého pohybu. 3 dramaterapeuti pojmenovávají, jak maska uvolňuje tělo, dovoluje poznat volnost a spontánnost pohybu, vede k proměně pohybu, k vědomému zkoumání těla a cílenému ovládnutí pohybu.

V okruhu psychoterapeutů je však patrné, že reflektují a zapojují většinu aspektů masek, aniž by vymezovali jednotlivá umělecká média.

SHRnutí A DISKUZE

Z hlediska obsáhlosti a široké variability terapeutické působnosti masek považujeme již předchozí text za nutné shrnutí daného tématu. Ačkoli se analýza získaných dat zdá ve formě textu poněkud nepřehledná, k jejímu jasnějšímu shrnutí přispívají nabídnutá grafická schémata. Nabízí se však poohlédnutí za těmi tématy, která byla bez ohledu na svůj vztah k dalším kategoriím pro většinu respondentů neopomenutelná. V analýze první výzkumné otázky svou četností užití převyšovala nad ostatními materiály sádra. Avšak u této výzkumné otázky více než jinde nešlo o stanovení nejužívanějších technik využívajících masky. Analýza byla totiž směřována právě k pohledu na součinnost dílčích postupů a vymezení určitého kontinua, na kterém by byl znatelný potenciál masky jako výtvarného a dramatického prostředku, stejně jako prostředku pohybového. Protože do daného schématu byly použity jen postupy, které uvedli respondenti, je patrné, že zaměření čistě na působení masky na pohybový projev jejího nositele bez dalších obsahů a jednání chybí. Tímto se tedy vyjadřujeme i k otázce čtvrté, v rámci které se alespoň potvrdilo naplňování charakteru masky, kterým rozumíme její podobu výtvarného artefaktu – maska jako výtvarný artefakt sama o sobě však není ničím jiným než prostorovějším obrázkem – své funkce získává až nasazením na lidský obličej, se kterým ožívá a poskytuje svému nositeli možnost změny identity a projevu.

V rámci druhé výzkumné otázky se objevilo velké množství témat, která se mohou za maskou skrývat nebo která mohou být prostřednictvím masky zpracovávána. Explicitně se témata nepodařilo oddělit od terapeutických cílů, které lze s použitím masek v terapii naplňovat. Věříme však, že témata terapeutické práce jsou jen málo oddělitelná od cílů či spíše od procesů, které využití masky spouští, doprovází či svým zpracováním zakončuje. Nesrovnatelně nejvýraznějším tématem, které využití masek nabízí, je vlastně celkem široká oblast ještě dílčích témat – sebepoznání. Pojem sebepoznání byl nejčastěji vztahován k pojetí vlastní identity a vnímání rozdílů mezi vnitřním a vnějším „já“.

Rizika terapeutické práce s maskou byla (jakožto předmět třetí výzkumné otázky) akcentována především ve vztahu ke klientovi a jeho potřebě bezpečí a důvěry k terapeutovi a dalším členům terapeutické skupiny. Respondenti velkou měrou zdůrazňovali hlubokou sílu, kterou v sobě masky jako prostředek (objekt) i jako téma (symbol) mají.

K diskuzi se však nabízí určitý problém výzkumného šetření, který se projevil až v pozdější analýze získaných dat. Relativně problémově se jeví fakt, že u všech respondentů nejsou známa všechna data ve vztahu k stanoveným výzkumným otázkám a ve vztahu k později vzniklým kategoriím, a tak nelze výskyt určitých tvrzení vztahovat k celkovému počtu respondentů. Naopak z toho důvodu, že se jedná o kvalitativní výzkum, lze považovat záměr nashromáždit široké spektrum poznatků k terapeutickému využití masek jak z českého, tak zahraničního prostředí za úspěšný. Jeden z původních záměrů komparovat poznatky českých a zahraničních autorů se jednak zdá jako neúčinný a bezpředmětný a jednak nemožný vzhledem k odlišné povaze nasbíraných dat.

Použité výzkumné metody svým charakterem odpovídají teoretičtějšímu pojetí celé diplomové práce. Toto nasměrování práce bylo dáno především minimem českých publikací či příspěvků vztahujících se k využití masek v expresivních terapiích a tím vyvolanou potřebou zkoumat masku hlouběji. Pro větší přiblížení se terapeutickým zkušenostem s využitím masek by však bylo vhodnější volit metody směřující více do praxe. Navrhovanými možnými postupy jsou:

- využití kazuistik se zaměřením na vnitřní svět klienta a na jeho pohled na masku;
- reflexe práce s maskou samotnými klienty, přičemž by bylo hodnotnější sbírat data již v průběhu takové práce, aby mohla být zaznamenána její procesualnost, vývoj v čase a vztah ke konkrétním fázím či technikám, než do jisté míry retrospektivní zhodnocení prožitého procesu;
- výzkum vedený terapeuticky kompetentním (s absolvovaným terapeutickým výcvikem a pracujícím pod supervizí) výzkumníkem, který by refletoval své vlastní zkušenosti a motivy využití masky v práci s klientem; z terapeutického hlediska by byla přínosná přímá reflexe impulzů, které vedly terapeuta k rozhodnutí, že maska bude pro klienta užitečným prostředkem (nabízí se zde také srovnání takových impulzů v individuální a skupinové terapii).

ZÁVĚR

Diplomová práce je zaměřena na využití masky v procesu terapeutické práce, a to především v rámci expresivních terapií – dramaterapie a arteterapie. Zaměření práce tak reaguje na důležitý princip, který v sobě maska obsahuje, na její aspekt výtvarný, dramatický, ale i orientovaný na tělo.

Pro pochopení masky a jejích obsahů, potažmo jejího terapeutického potenciálu, je důležité nahlížet na tento fenomén ze širších perspektiv a více než popisovat, jak různě se s maskou pracuje, bylo cílem proniknout do toho, jak působí na svého nositele (a možná i diváka) a co v sobě skrývá, ať už jde o téma vztažené k psychické stránce osobnosti nebo o její vztah k tělu a pohybovému projevu. Tento záměr je naplněn především v teoretické části práce, v kapitolách popisujících sociální a kulturní významy masky, zabývajících se divadelní maskou a konečně – využitím masky v dramaterapii a arteterapii, na což navazuje a reaguje obsah praktické části práce.

Cílem práce tak bylo nejen zodpovědět zformulované výzkumné otázky, ale dobrat se také poznatků stojících relativně mimo ústřední téma práce – expresivní terapie a využití masky v terapeutickém procesu. Těmito poznatky máme na mysli samotnou podstatu fungování masek, jakými mechanismy působí na lidskou psychiku (respektive vnímání), jaká jsou v nich hlavní témata a významy a jak ovlivňují tělesné prožívání a konání svého nositele.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BEAN, R. *Jak rozvíjet tvořivost dítěte*. 1. vyd. Praha : Portál, 1995. 86 s. ISBN 80-7178-035-9.
- BERNARD, J. *Co je divadlo?* 1. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 330 s.
- BLAŽEK, V., TRNKA, R. (ed.) *Lidský obličej : Vnímání tváře z pohledu kognitivních, behaviorálních a sociálních věd*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1556-1.
- BORECKÝ, V. *Imaginace, hra a komika*. 2. vyd. Praha : Triton, 2005. 347 s. ISBN 80-7254-503-5.
- BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. 8. vyd. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1999. 948 s. ISBN 978-80-7106-576-0.
- BROOK, P. *Pohyblivý bod*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996. 246 s.
- BUDIL, I. T. *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. 4. vyd. Praha : Triton, 2003. 487 s. ISBN 80-7254-321-0.
- CAMPBELL, J. *Primitivní mytologie : Masky bohů*. 1. vyd. Praha : Pragma, 2008. 428 s. ISBN 978-80-7205-202-2.
- DACEY, J. S., LENNON, K. H. *Kreativita*. 1. vyd. Praha : Grada, 2000. 252 s. ISBN 80-7169-903-9.
- DOČKAL, V. Dramaterapie. In VYBÍRAL, Z., ROUBAL., J. (eds.) *Současná psychoterapie*. 1. vyd. Praha : Portál, 2010. s. 526 – 529. ISBN 978-80-7367-682-7.
- DVOŘÁČEK, P. *Masky – Mystérium proměny – Masky šesti kontinentů*. 1. vyd. Olomouc : Fontána, 2008. 170 s. ISBN 978-80-7336-478-6.
- EBELOVÁ, K. *Maska v proměnách času a kultur*. 1. vyd. Praha : Grada, 2012. 272 s. ISBN 978-80-247-2470-6.

- EMUNAH, R. *Acting for real: Drama Therapy Process, Technique and Performance*. 1. vyd. New York : Brunner/Mazel Publishers, 1994. 314 s. ISBN 0-87630-730-6.
- ERBAN, V. *Maska a tvář : Hra s identitou v mezikulturních proměnách*. 1. vyd. Praha : Malá Skála, 2010. 248 s. ISBN 978-80-86776-09-5.
- FINK, E. *Oáza štěstí*. 1. vyd. Praha : Mladá Fronta, 1992. 61 s. ISBN 80-204-0224-1.
- GENY, G. Vyprávěj mi o svém obličejí – maska a psychotický pacient. In *Arteterapie*, 2002, č. 2, s. 31 – 35. ISSN 1214-4460.
- HALÍK, T. Proces individuace v pojetí hlubinné psychologie C. G. Junga. In RŮŽIČKA, J. (ed.) *Psychoterapie : sborník přednášek I*. Praha : Triton, 1992. s. 21 – 32. ISBN 80-900904-6-X.
- HANUŠOVÁ, I. Expresivní postupy. In VYMĚTAL, J. a kol. *Speciální psychoterapie*. 2. vyd. Praha : Grada, 2007. s. 259 – 292. ISBN 978-80-247-1315-1.
- HARTL, P., HARTLOVÁ, H. *Velký psychologický slovník*. 4. vyd. Praha : Portál, 2010. 800 s. ISBN 978-80-7367-686-5.
- HILSKÁ, V. *Japonské divadlo*. 1. vyd. Praha : Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol v Praze, 1947. 85 s.
- HOFFMANOVÁ, J. *Ctibor Turba : Inscenační a režijní práce v letech 1966 – 1990*. 1. vyd. Brno : JAMU, 2011. 162 s. ISBN 978-80-86928-98-2.
- HROUZEK, P. *Arteterapie ve speciální pedagogice : Účinné faktory vývojové arteterapie – integrativní přístup : disertační práce*. Brno : Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, 2006. 203 s. Vedoucí práce Pavel Mühlpachr.
- HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2000. 291 s. ISBN 80-86102-07-6.
- CHODOROW, J. *Taneční terapie a hlubinná psychologie : Imaginace v prostoru*. 1. vyd. Praha : Triton, 2006. 203 s. ISBN 80-7254-554-X.
- JACOBI, J. *Psychologie C. G. Junga*. 2. vyd. Praha : Portál, 2013. 216 s. ISBN 978-80-262-0353-7.

- JANZING, H. The Use of the Mask in Psychotherapy. In *The Arts in Psychotherapy*, 1998, č. 3, s. 151 – 157. ISSN 0197-4556.
- JEBAVÁ, J. *Úvod do arteterapie*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova, 1997. 95 s. ISBN 80-7184-394-6.
- JENNINGS, S. *Neuro-Dramatic-Play Part One*. 1. vyd. Penang : Phoenix Printers Sdn Bhd, 2012. 31 s. ISBN 978-1-89530-01-5.
- KALVODOVÁ, D. *Asijské divadlo na konci milénia*. 1. vyd. Praha : Academia, 2003. 318 s. ISBN 80-200-1019-X.
- KALVODOVÁ, D. *Čínské divadlo*. 1. vyd. Praha : Panorama, 1992. 296 s. ISBN 80-7038-233-3.
- KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. 1. vyd. Jinočany : H & H, 1998. 249 s. ISBN 80-86022-25-0.
- KOBLICOVÁ, A. Arteterapie a psychoterapie v období dospívání. In *Současná arteterapie v České republice a v zahraničí*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova, 2000. s. 20 – 28. ISBN 80-7290-004-8.
- Kolektiv autorů Katedry autorské tvorby a pedagogiky DAMU *Satira. Maska. Happening*. 1. vyd. Praha : MAKE*detail, 2013. 111 s. ISBN 978-80-905124-5-0.
- KOLÍNOVÁ, B. Oživit své vnitřní drama (Dramaterapie jako součást života). In *Arteterapie*, 2005, č. 8, s. 35 – 37. ISSN 1214-4460.
- KOSTKOVÁ, Z. *Já nejsem já : Maska a tvář aneb Otázka identity : diplomová práce*. Brno : Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, 2009. 71 s. Vedoucí práce Lefteris Joanidis.
- KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 2. vyd. Praha : Panorama, 1987. 592 s.
- KULKA, J. *Psychologie umění*. 2. vyd. Praha : Grada, 2008. 440 s. ISBN 978-80-247-2329-7.
- LANDY, R. Puppets, dolls, objects, masks, and make-up. In *Journal of Mental Imagery*, 1984, č. 1, s. 79 – 89. ISSN 0364-5541.

- LANDY, R. The Image of the Mask : Implication for Theatre and Therapy. In *Journal of Mental Imagery*, 1985, č. 4, s. 43 – 56. ISSN 0364-5541.
- LECOQ, J. *The Moving Body*. 2. vyd. London : Methuen, 2002. 186 s. ISBN 0-413-77194-6.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Cesta masek*. 1. vyd. Liberec : Dauphin, 1996. 199 s. ISBN 80-86019-22-5.
- LIEBMANN, M. *Skupinová arteterapie*. 1. vyd. Praha : Portál, 2005. 280 s. ISBN 80-7178-864-3.
- MACKOVÁ, V. *Teatroterapie osob s duševní poruchou : bakalářská práce*. Olomouc : Univerzita Palackého, Pedagogická fakulta, 2010. 54 s. Vedoucí práce Milan Valenta.
- MACHKOVÁ, E. *Úvod do studia dramatické výchovy*. 2. vyd. Praha: NIPOS, 2007. 199 s. ISBN 978-80-7068-207-4.
- MAJZLANOVÁ, K., ŠKOVIERA, A., FUDALY, P. *Špeciálna dramatická výchova v sociálnej a špeciálnej pedagogike*. 1. vyd. Bratislava : Humanitas, 2004. 124 s. ISBN 80-968053-9-8.
- MIOVSKÝ, M. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. 1. vyd. Praha : Grada, 2006. 332 s. ISBN 80-247-1362-4.
- OBUCHOVÁ, L. (red.) *Maska, kostým a lidové divadlo*. 1. vyd. Praha : Česká orientalistická společnost, 2001. 103 s. ISBN 80-902510-3-X.
- Ottův slovník naučný : ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí. Díl 16, Lih – Media*. Praha : Paseka, 1999. 1058 s. ISBN 80-7185-237-6.
- PAVIS, P. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.
- PAVLOVSKÝ, P. (red.) *Základní pojmy divadla : Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha : Libri, 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9.
- POTMĚŠILOVÁ, P., SOBKOVÁ, P. *Arteterapie a artefietika nejen pro speciální pedagogy*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 2012. 111 s. ISBN 978-80-244-3120-8.

REJZEK, J. *Český etymologický slovník*. 2. vyd. Voznice : Leda, 2012. 752 s. ISBN 978-80-7335-296-7.

RIBI, H. *Edward Gordon Craig – figura a abstrakce*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2008. 149 s. ISBN 978-80-733-1128-4.

ŘEZNÍČEK, V., SMITKA, V. Tvořivost a terapeutický proces z hlediska systémových věd. In *Současná arteterapie v České republice a v zahraničí*. 1. vyd. Praha : Karlova univerzita, 2000. s. 48 – 71. ISBN 80-7290-004-8.

SEMOTAMOVÁ, J. *Masky : bakalářská práce*. Brno : Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, 2008. 31 s. Vedoucí práce Blanka Růžičková.

SLAVÍK, J. Ať žije expresivita! Tři teze o expresi v expresivní terapii v souvislostech estetiky a umění. In *Arteterapie*, 2010, č. 24, s. 53 – 59. ISSN 1214-4460.

SLAVÍK, J. Utváření a interpretování symbolu v arteterapii. In: *Současná arteterapie v Čechách a v zahraničí*. 1. vyd. Praha : Karlova univerzita, 2000. s. 72 – 92. ISBN 80-7290-004-8.

SLAVÍKOVÁ, E. *Možnosti hry : Od Buytendijka k Vyskočilovi*. 1. vyd. Praha : Brkola, 2011. 79 s. ISBN 978-80-905152-3-9.

SOMMER, K. *Maskenspiel in Therapie und Pädagogik*. 2. vyd. Bielefeld und Basel : Edition Sirius, 2009. 176 s. ISBN 978-3-89528-721-3.

SPOUSTA, V. *Krása, umění a výchova*. 1. vyd. Brno : Masarykova univerzita, 1996. 130 s. ISBN 80-210-1196-3.

SPURNÁ, H. *Dějiny světového divadla 3 : První divadelní reforma (vybrané kapitoly)*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 2003. 52 s. ISBN 978-80-244-3604-3.

STAŇKOVÁ, J., BARAN, L. *Masky, démoni, šaškové*. 1. vyd. Pardubice : Theo, 1998. 121 s. ISBN 80-238-2707-3.

STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2005. 383 s. ISBN 80-246-1105-8.

STIBUREK, M. Arteterapie, artefiletika – podoby, obsah, hranice, role cíle. In *Současná arteterapie v České republice a v zahraničí*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova, 2000. s. 33 – 47. ISBN 80-7290-004-8.

SVOBODA, M., ČEŠKOVÁ, E., KUČEROVÁ, H. *Psychopatologie a psychiatrie*. 1. vyd. Praha : Portál, 2006. 320 s. ISBN 80-7367-154-9.

SYŘIŠŤOVÁ, E. a kol. *Skupinová psychoterapie psychóz*. 2. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1990. 149 s.

ŠICKOVÁ, J. Arteterapia. In MÜLLER, O. a kol. *Terapie ve speciální pedagogice*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 2007. s. 42 – 100. ISBN 80-244-1075-3.

ŠICKOVÁ-FABRICI, J. *Základy arteterapie*. 1. vyd. Praha : Portál, 2002. 176 s. ISBN 80-7178-616-0.

ŠLEMÍNOVÁ, M. Dnešní česká arteterapie – pokus o systémové zamyšlení. In *Současná arteterapie v České republice a v zahraničí*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova, 2000. s. 29 – 32. ISBN 80-7290-004-8.

ŠTEFANČÍKOVÁ, M. Pohádky jako projektivní témata v arteterapii. In *Arteterapie*, 2012, č. 29, s. 27 – 41. ISSN 1214-4460.

ŠUPA, J. Expresivní terapie. In VYBÍRAL, Z., ROUBAL, J. (eds.) *Současná psychoterapie*. 1. vyd. Praha : Portál, 2010. s. 513. ISBN 978-80-7367-682-7.

TURNER, C. Body Image Stress in Neutral Mask Work. In *The Arts in Psychotherapy*, 1981, č. 8, s. 37 – 41. ISSN 0197-4556.

VALENTA, J. *Dramatická výchova a sociálně psychologický výcvik (srovnání systémů)*. 1. vyd. Praha : ISV nakladatelství, 1999. 79 s. ISBN 80-85866-40-4.

VALENTA, M. *Dramaterapie*. 1. vyd. Praha : Grada, 2007. 256 s. ISBN 978-80-247-1819-4.

VAVEROVÁ, L. *Dramaterapie z pohledu účastníků a terapeutů : diplomová práce*. Olomouc : Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2013. 116 s. Vedoucí práce Martin Dominik Polínek.

WOLLSCHLÄGER, M., WOLLSCHLÄGER, G. *Symbol v diagnostice a psychoterapii*. 1. vyd. Praha : Portál, 2002. 216 s. ISBN 80-7178-643-8.

Internetové zdroje:

Budilova divadelní škola. [online]. [cit. 2014-03-01]. Dostupný z WWW: <http://www.budil.cz/default.asp?page=CZ_maska>.

Dramatherapy. [online]. [cit. 2013-11-20]. Dostupný z WWW: <<http://badth.org.uk/dtherapy>>.

GUERRILLAGIRLS: Fighting discrimination with facts, humor and fake fur. [online]. [cit. 2014-03-17]. Dostupný z WWW: <<http://www.guerrillagirls.com/>>.

Le M.A.T. // Groupe de masco-thérapie. [online]. [cit. 2014-03-31]. Dostupný z WWW: <<http://www.le-mat.net/groupe-de-masco-therapie>>.

Le M.A.T. // Qui sommes-nous? [online]. [cit. 2014-03-31]. Dostupný z WWW: <<http://www.le-mat.net/qui-sommes-nous->>.

Marionnette et thérapie. [online]. [cit. 2014-03-31]. Dostupný z WWW: <<http://marionnettetherapie.free.fr/IMG/file/MT%20B%202006.pdf>>.

Marionnette et thérapie. [online]. [cit. 2014-03-31]. Dostupný z WWW: <<http://marionnettetherapie.free.fr/IMG/file/MT%20B%202009.pdf>>. *Sametové posvícení 2013*. [online]. [cit. 2014-03-20]. Dostupný z WWW: <<http://www.iniciativaforum.com/>>.

Mascothérapie – L'Atelier, Atelier d'Art et découverte de soi. [online]. [cit. 2014-03-31]. Dostupný z WWW: <<http://tremblementdart.over-blog.com/page-mascotherapie-5289309.html>>.

Vrstvení reality: Právo na masku / PQ. [online]. [cit. 2014-03-03]. Dostupný z WWW: <<http://www.pq.cz/cs/vrstveni-reality-pravo-masky.html>>.

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1 – Výzkumný soubor

Příloha č. 2 – Výsledky dotazníkového šetření

Příloha č. 1

Výzkumný soubor

- R1 – 27 respondenti dotazníkového šetření
- R28 arteterapeut Miloslav Čedík, osobní sdělení dle struktury dotazníku
- R29 GENY, G. Vyprávěj mi o svém obličejí – maska a psychotický pacient. In *Arteterapie*, 2002, č. 2, s. 31 – 35. ISSN 1214-4460.
- R30 HORÁK, L., KUDRLE, S. Terapie líčením. In *Arteterapie*, 2009, č. 17, s. 34 – 35. ISSN 1214-4460.
- R31 HOLUBOVÁ, M. Možnosti a meze arteterapie v K-centru. In *Arteterapie*, 2009, č. 18, s. 10 – 17. ISSN 1214-4460.
- R32 BOHÁČOVÁ, K. Tvůrčí fotografie, práce s maskou a dramaterapie při komunitní léčbě drogově závislých : Projekt člověk ...ící/ý. In *Arteterapie*, 2009, č. 18, s. 54 – 57. ISSN 1214-4460.
- R33 FRYREAR, J. L., STEPHENS, B. C. Group Psychotherapy Using Masks and Video to Facilitate Interpersonal Communication. In *The Arts in Psychotherapy*, 1998, č. 15, s. 227 – 234. ISSN 0197-4556.
- R34 HINZ, L. D., RAGSDELL, V. Using Masks and Video in Group Psychotherapy with Bulimics. In *The Arts in Psychotherapy*, 1990, č. 17, s. 259 – 261. ISSN 0197-4556.
- R35 PETZOLD, H. In JANZING, H. The Use of the Mask in Psychotherapy. In *The Arts in Psychotherapy*, 1998, č. 3, s. 151 – 157. ISSN 0197-4556.
- R36 SHELEEN, L. In JANZING, H. The Use of the Mask in Psychotherapy. In *The Arts in Psychotherapy*, 1998, č. 3, s. 151 – 157. ISSN 0197-4556.
- R37 SOMMER, K. In JANZING, H. The Use of the Mask in Psychotherapy. In *The Arts in Psychotherapy*, 1998, č. 3, s. 151 – 157. ISSN 0197-4556.
- SOMMER, K. *Maskenspiel in Therapie und Pädagogik*. 2. vyd. Bielefeld und Basel : Edition Sirius, 2009. 176 s. ISBN 978-3-89528-721-3.

- R38 de PANAFIEU, B. In JANZING, H. The Use of the Mask in Psychotherapy. In *The Arts in Psychotherapy*, 1998, č. 3, s. 151 – 157. ISSN 0197-4556.
- de PANAFIEU, B. In DUNN-SNOW, P., JOY-SMELLINE, S. Teaching Art Therapy Techniques : Mask-making, A Case in Point. In *Art Therapy – Journal of the American Art Therapy Association*, 2000, č. 2, s. 125 – 131. ISSN 0742-1656.
- R39 SAIGRE, H. In JANZING, H. The Use of the Mask in Psychotherapy. In *The Arts in Psychotherapy*, 1998, č. 3, s. 151 – 157. ISSN 0197-4556.
- R40 BREITENBACH, N. In JANZING, H. The Use of the Mask in Psychotherapy. In *The Arts in Psychotherapy*, 1998, č. 3, s. 151 – 157. ISSN 0197-4556.
- BREITENBACH, N. Secret Faces. In *Dramatherapy*, 1979, č. 3, s. 18 – 23. ISSN 0263-0672.
- R41 POLLACZEK, P. P., HOMEFIELD, H. D. The Use of the Masks as an Adjunct to Role-Playing. In *Mental Hygiene – American Journal of Public Health*, 1954, č. 2, s. 299 – 304. ISSN 0025-9683.
- R42 LANDY, R. The Image of the Mask : Implication for Theatre and Therapy. In *Journal of Mental Imagery*, 1985, č. 4, s. 43 – 56. ISSN 0364-5541.
- LANDY, R. Puppets, dolls, objects, masks, and make-up. In *Journal of Mental Imagery*, 1984, č. 1, s. 79 – 89. ISSN 0364-5541.
- R43 TREPAL-WOLLENZIER, H. C., WESTER, K. L. The Use of Masks in Counseling : Creating Reflective Space. In *Journal of Clinical Activities, Assignments & Handouts in Psychotherapy Practice*, 2002, č. 2, s. 123 – 130. ISSN 1532-3285.
- R44 DUNN-SNOW, P., JOY-SMELLINE, S. Teaching Art Therapy Techniques : Mask-making, A Case in Point. In *Art Therapy – Journal of the American Art Therapy Association*, 2000, č. 2, s. 125 – 131. ISSN 0742-1656.
- R45 BARTOŠEK, J. Dramaterapie jako doplňková forma terapie v terapeutické komunitě Podcestný Mlýn. In VALENTA, M. a kol. *Rukověť dramaterapie a*

teatroterapie. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 2006. s. 118 – 122.
ISBN 80-244-1358-2.

Vysvětlení zkratk uvedených za číselným označením respondentů v kapitolách 4.2.1 a 4.2.2

D	dramaterapeut
A	arteterapeut
P	psychoterapeut
T	tanečně pohybový terapeut
S	speciální pedagog
L	logoped (v případě spolupráce s respondentem <i>R41</i>)
č	zdrojem článek

U některých respondentů je použito i druhého písmenného označení z důvodu snazší orientace k zapojení další formy terapeutické práce.

Příloha č. 2

Záznamový arch výzkumného šetření formou dotazníku, který byl sestaven a poskytnut respondentům v online podobě v aplikaci Google Docs pod odkazem

https://docs.google.com/forms/d/1xvpERviAu7fzt5VjW9qgx_PXzDrPwNJonAUllyUlrkA/viewform?pli=1

a stejnou aplikací i vygenerován.

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Darina Deáková
Katedra:	Ústav speciálněpedagogických studií
Vedoucí práce:	Mgr. Miluše Hutýrová, PhD.
Rok obhajoby:	2014

Název práce:	Proces práce s maskou
Název v angličtině:	Working Process with the Mask
Anotace práce:	Diplomová práce se věnuje využití masek v terapeutickém procesu. Zabývá se maskami i v kulturním, sociální a divadelním kontextu. Hlavním záměrem práce je proniknout do podstaty působení masky na svého nositele. Terapeutický význam masek a jejich postavení v rámci expresivních terapií je zkoumán v kvalitativním výzkumném šetření.
Klíčová slova:	Maska, terapeutický prostředek, exprese, dramaterapie, arteterapie, proces, technika, témata, rizika ve využití, kultura, rituál, divadlo, herecká průprava, archetyp, „já“
Anotace v angličtině:	The thesis deals with the usage of masks in therapeutic process. The thesis describes cultural, social and theatre aspects of masks. The main intention is to understand the point of masks affect to its wearer. The therapeutic significance of masks, first of all in expressive therapies, is researched in qualitative design – the practical chapters of the thesis.
Klíčová slova v angličtině:	Mask, therapeutical mean, expression, dramatherapy, artetherapy, process, method, themes, risks in usage, culture, ritual, theatre, actor training, archetyp, Self

Přílohy vázané v práci:	Příloha č. 1 – Výzkumný soubor Příloha č. 2 – Výsledky dotazníkového šetření
Rozsah práce:	125 stran textu, 7 stran příloh
Jazyk práce:	Český