



DRAMATICKÝ SVĚT

Cecily O'Neillové

PROLOG: POPIS DRAMATICKÉHO PROCESU

V kruhu židlí panovala napjatá atmosféra. Všichni přítomní dostali naléhavé pozvání. Vedoucí se po nich rozhlédla.

„Doufám, že vás nikdo neviděl přicházet. Poslala jsem pro vás, protože byste se o tom, myslím, měli dozvědět co nejdřív, týká se to totiž nás všech. Všichni s tím máme co dělat. Dostala jsem dnes zprávu, že Frank Miller se vrací do města.“

Po tomto sdělení nastalo ticho. Pak začali obyvatelé města klást otázky. Kdy zpráva přišla? Jak byla doručena? Byla podepsaná? Co to znamená? Vedoucí odpověděla, že zprávu našla ráno strčenou pode dveře. Nebyla podepsaná. Znamenala to, co bylo řečeno – po těch letech se Frank Miller vrací.

Někdo se zeptal, jestli byl Frank z města vyhnán. Nikdo nevěděl. Proč by se chtěl vracet do města po tolika letech? Vedoucí řekla důrazně, že Frank má ve městě nejspíš nějakou neuzavřenou záležitost, a znovu připomněla, že se to týká všech. Komusi se nezdálo, že by si s tím měli lámat hlavu. Ostatní si připomněli, co byl Frank zač, a připustili, že je to velmi znepokojuje. Někdo jiný myslel, že možná ta zpráva byla jen žert. „Kdopak by byl schopen tak surového žertu?“ zeptala se vedoucí. „Frank Miller,“ odpovědělo několik hlasů. Jeden z obyvatel města nadhodil, že zprávu poslal možná sám Frank Miller. To by znamenalo, že už je ve městě. Po deseti letech by nemusel být k poznání. Někdo řekl: „Možná, že na nás venku čeká.“ Všichni uvažovali, co by se mělo dělat. Vedoucí vstala. „Dobře, to si rozhodněte sami. Já jsem jen myslela, že se nás to

týkalo všech před deseti lety, kdy jsme se ho zbavili, a proto máte právo o tom vědět. Je to vaše věc, co uděláte. Já budu dávat pozor. Vy můžete dělat, co chcete. A buďte opatrní.“

(Všimněte si, jak úsporně je motivace formulována – k tomu se ovšem ještě vrátíme v dalších citacích z autorky. Ale o čem nepíše a co je důležité, je její soustředěné úsilí dovést hráče k přesvědčení, že jde o vážnou záležitost, že se jich věc osobně dotýká; využije i nahodilé poznámky, že zpráva mohla být žert – tím, že jej označí za surový, dodává celé věci ještě větší naléhavost. Na těchto poznámkách do značné míry závisí „budování víry“, ale také se jimi dosahuje „zaostření na ohnisko“, tj. vymezuje se jimi a zpřesňuje téma a jeho naléhavost pro účastníky.)

To byla první epizoda improvizální lekce se středoškoláky v Torontu. Když improvizace skončila, debatovali jsme mimo roli. V jakém městě jsme byli? V kterém období historie? Proč jsme se Franka Millera tak báli? Co jsme mu před deseti lety udělali a proč?

Studenti se rozhodli, že to bylo v malém městě na Západě na přelomu století. Z jakéhosi důvodu obyvatelé města Franka nenáviděli a báli se ho, před těmi deseti lety ho křivě obvinili, a on se proto dostal do vězení. Nerozhodli se pro žádné detaily, jak a proč byl křivě obviněn. Studenti chtěli, aby se ujasnily, až je budeme potřebovat.

Na další epizodě jsme pracovali v malých skupinách. Úkolem bylo odhalit, co byl Frank Miller v minulosti zač. Každá skupina měla vytvořit živý obraz ukazující okamžiky z různých fází Frankova života od dětství do dospělosti. Viděli jsme postupně osamělého, izolovaného, odcizeného teenagera, který



začal ukazovat svou moc nad lidmi kolem sebe zastrašováním a násilím, mladého muže, který častoval své kamarády a dívky, s nimiž chodil, buď brutalitou, anebo lhostejností.

Dalším úkolem bylo zjistit, jestli Frank už je ve městě. Všichni se pokoušeli vybavit si všechny cizí lidi, které mohli v městě potkat. Kam nejspíš mohli tito cizí lidé jít? Ve městě bylo upozorováno několik lidí – v přepřahací stáji, na poště a v saloonu. V malých skupinách jsme improvizovali setkání s některými z těchto cizinců obstarávajícími své záležitosti – v bance, na poště, na nádraží.

Ukázalo se, že dva cizinci byli viděni v saloonu a jeden z nich mohl být Frank. Dva chlapci se stali cizinci a seděli na zábradlí (dvě židle), k němuž se přivazují koně venku před saloonem. Jedna dívka převzala roli šerifa. Skupina ji sledovala, jak se začala vyptávat cizinců. Odkud přišli? Jsou v městě poprvé? Co tu dělají? Jeden z cizinců byl velmi přívětivý a vstřícný, druhý zůstal zticha a zamyšlený a skupina se na něj postupně zaměřila. Šerif se obou ptal na jejich povolání. První řekl, že je zemědělský dělník a hledá práci. Druhý pronesl jediné slovo – „nenávisť“. Našli jsme Franka Millera.

Pracovali jsme ve dvojicích, jeden z dvojice se stal kýmsi, kdo měl zvláštní důvod mít strach z Frankova návratu. Druhý byl v roli jeho přítele, jemuž se první svěřuje se svou úzkostí. Pak se důvěrníci sešli, aby prodiskutovali, co vyslechli, a partneři poslouchali. Ukázalo se, že mnoho lidí mělo podíl na křivém obvinění Franka nebo se mohli stát cílem jeho msty. Získali jsme o Frankovi a jeho vztazích ke komunitě řadu informací. Studenti se rozhodli, že cílem jeho nenávisti má být jedna určitá osoba. Byla to poštmistrová Sára, která k Frankovi měla před jeho odchodem blízký vztah. Ve městě měla jistou reputaci. Ukázalo se, že byla těhotná, když Frank opouštěl město, a teď měla desetiletého syna. Řekla mu, že jeho otec zemřel.

V tomto momentě byla přestávka. Když se studenti vrátili, bylo potřeba obnovit

předchozí konflikt. Hráli jsme na honěnou a studenti byli postupně buďto Frankem – honičem se zavázanýma očima, nebo honěnou Sárou, také se zavázanýma očima, pokoušející se mu uniknout. „Pocitová“ kvalita této hry se shodovala s rozvíjením našeho tématu.

Pak jsem vyprávěla příběh, jak se rozvinul až do této chvíle, aby se ověřilo, nakolik jsme se na něm shodli, a aby studenti také dostali příležitost vyjasnit detaily. Rozhodli se, že další scéna, kterou chtějí zkoumat, je setkání Franka s jeho synem. To se má odehrát v přepřahací stáji, kde chlapec pomáhá po škole. Frankovým záměrem bylo zjistit co nejvíc o chlapcově životě doma, o jeho vztazích s matkou, a co mu řekla o otci. Pracovali ve skupinách, jeden hrál Franka a druhý jeho syna a zkoumali setkání, při němž jeden z partnerů má přesný, ale nevyslovený cíl. V jedné z těchto dvojic se stalo, že syn ve své naivitě pozval Franka domů na večeři, aby se seznámil s jeho matkou. Skupina se shodla, že bude zajímavé zkoumat toto dramatické setkání. Nejdřív chlapec řekl matce o svém setkání s Frankem. Dobrovolníci převzali role Sáry a jejího syna. Když potřebovali pomoc, mohli jsme jim nabídnout dialog nebo nějaký nápad, a když jsme cítili, že je potřeba něco k jejich scéně dodat, zastavili jsme ji ve štronzu a přednesli své návrhy. Jak herci, tak pozorovatelé měli právo zastavit akci v kterémkoli momentě a buď o pomoc požádat, nebo nabídnout dialog či jinou pomoc. I v této epizodě byla opět jedna strana bezelstná, druhá znala minulost, a z toho plynula velmi rozdílná očekávání vzhledem k bezprostřední budoucnosti. Napětí jak pozorovatelů, tak hráčů bylo značné, když jsme sledovali, kdy a jak se Sára rozhodne říci synovi pravdu o jeho otci. Pro příští scénu se třída rozdělila na tři skupiny. Zvolili si zaostření buď na Franka, nebo na Sáru, anebo na chlapce a každá skupina předvedla sen, který demonstroval, co si jejich postava v této nové situaci přála nebo čeho se bála. Tyto sny byly vyzkoušeny a předvedeny zbytku třídy a měly všechny nenaturalistické znaky snu,



včetně opakování, deformací a mimořádných kontrastů v pohybu i slovu. Frankovy fantazie byly o šťastném rodinném životě, což se prolínalo s hrůzami vězení. Chlapcův sen ukazoval jeho úzkou vazbu na matku, ale touhu po skutečném otci, Sářina noční můra byla plná jejich překroucených a nadsazených vzpomínek na Frankovu skutečnou povahu.

Potom třída pracovala ve skupinách po třech jako matka, otec a syn. Sami, aniž je druzí pozorovali, improvizovali večeri, při níž se Frank a Sára setkali poprvé po deseti letech. Byla to napjatá scéna, Frank se choval dvojznačným způsobem, Sára se pokoušela pochopit jeho skutečné záměry a chlapec byl zmatený a vyděšený.

Kvůli důležitosti tohoto setkání skupina požádala, aby scénu mohla vidět přehranou znovu. Tři studenti dobrovolně přijali role Franka, Sary a jejich syna a improvizovali scénu večere ještě jednou. Než scéna začala, dohodli jsme se na vzhledu místnosti, kde večere probíhá, a prodiskutovali jsme, co asi každá postava může cítit. Každá postava má v této scéně odlišné záměry a přináší do ní různá očekávání. Situace začala být pravdivá, když chlapce udivila matčina obranná a zděšená reakce na Franka a začala se projevovat Frankova zášť vůči Sáře. Napětí mezi tíhou minulosti, nesenou Frankem a Sárrou, a jejich obavami a nadějami vzhledem k budoucnosti, posouvalo scénu kupředu. Když se stalo zřejmým, že Sára nechce, aby Frank patřil do jejího života, začal chlapec oba podezřívát, že před ním něco skrývají.

Scéna se komplikovala. Další dva dobrovolníci vstoupili do rolí Sářina a Frankova vnitřního hlasu. Teď jsme slyšeli jak dialog mluvený Sárrou a Frankem, tak jejich nahlas vyslovované myšlenky. Atmosféra se stala napjatější, protože byla zřejmější jejich neschopnost sdílet svoje pocity. Nakonec Frank ze zoufalství a beznaděje odstrčil stůl a zvedl ruku, aby Sárrou uhodil. Chlapec se vrhl mezi ně a Frankova pěst ho zasáhla. Vyběhl z domu. Sára a Frank zůstali za ním

bezmocně hledět, oba ještě osamělejší než kdy před tím.

V závěrečné epizodě jsme obnovili dřívější živé obrazy a Frank byl vyzván, aby znovu zaujal své pozice. Tito Frankové se srovnali chronologicky, v závěru se postava Franka, poslední v této sekvenci, natahovala po synovi, jeho naději do budoucna. Viděli jsme vývoj Franka Millera znovu, od dětství až ke ztrátě všech nadějí. Sekvence byla celá.

ÚVOD

Hned v první větě narážíme na překladatelskou potíž s klíčovým pojmem: Cecily O'Neillová nazývá právě popsany typ práce „process drama“, tedy drama procesu, rozvíjené či rozvíjející se drama. Nic z toho nezní v češtině dobře, proto jsem raději zvolila „dramatický proces“. Podle výkladového Longmanova slovníku „process“ v angličtině znamená: pohyb kupředu, součást rozvoje či vývoje, pokroku, pokračování, série akcí nebo operací, které vedou k určitému výsledku, série akcí vedoucí k cíli, zejména kontinuální operace. Pro náš účel jsou nejpodněnější poslední tři významy (série akcí, které někam vedou, kontinuální operace), které nejvýstižněji charakterizují chápání procesu v našem oboru.

Ale je tu další překladatelský oříšek: pre-text, tedy předtext nebo prvotní text – termín, který autorka vyvinula v posledních několika letech. „Pre-text se týká zdroje nebo impulsu dramatického procesu..., ale také znamená text, který existuje před aktivitou.“ „Pre-text“ nezní v češtině nejlépe, ale je – jak nasvědčuje jeho vysvětlení – asi nejvýstižnější.

V úvodu autorka definuje předmět, jímž se kniha zabývá: „Dramatický proces je složité dramatické střetnutí. Stejně jako jiné divadelní akce, bezprostředně vyvolává dramatický svět, ohraničený v prostoru a čase, svět, který závisí na souhlasu všech přítomných s jeho existencí. Rozvíjí se bez scénáře, jeho výsledek je nepředvídatelný,



postrádá oddělené obecnost a je nemožné jej opakovat přesně. Ale jsem přesvědčena, že účastníkům nabízí přístup k autentické dramatické zkušenosti a může být považováno za legitimní součást divadla. Dramatický proces sdílí hlavní rysy s kterýmkoli divadelním počinem a jeho uspořádání je založeno na stejném způsobu dramatické organizace.“

Pojem „process drama“ se podle autorky vyvinul v druhé polovině 80. let v Austrálii a Severní Americe pro odlišení od méně složitých a méně ambiciózních improvizovaných aktivit a ze snahy spojit drama více s divadlem.

V další části úvodu se autorka odvolává na svou a Lambertovu knihu Dramatické struktury, o níž říká, že měla „učitelům pomoci strukturováním zmírnit nepředvídatelnost improvizace a rozvíjet dramatické střety v sekvencích epizod.“ Nová kniha obsahuje odlišný přístup, který je velmi blízký divadlu a je spojen s přípravou pro veřejné vystupování, ale rovněž – jako ostatní typy dramatické výchovy – není ve své vlastní podobě určen k veřejnému předvádění. O'Neillová vysvětluje svoje důvody pro užívání termínu „dramatický proces“ tím, že dříve užívaný pojem improvizace „je omezen na jednotlivá, krátká cvičení či scény“, ale proces „je vybudován ze sérií epizod nebo scénických prvků. Pro epizodickou organizaci je nezbytná struktura, která obsahuje složitější vztahy mezi částmi práce, než je pouhé lineární nebo narativní spojování segmentů práce způsobem, jakým jsou spojeny články řetězu, místo aby byly součástí sítě významů.“

Dramatický proces vyžaduje dostatek času, ale – na rozdíl od etud – umožňuje zapojení většího počtu účastníků do stejných aktivit a učitel může fungovat jako dramatik a účastník. Tento typ práce je úzce spojen se současným divadlem a jeho postupy. Tím se podstatně liší od „dramatických struktur“, od záměrů Dorothy Heathcoteové a Gavina Boltona – není totiž zpracováním učiva.

Autorka kdesi vypočítává, které všechny termíny se používají a používaly k označení

toho, čemu my nejčastěji říkáme „dramatická výchova“, tedy oboru jako celku. Je jich opravdu početně a jedním z důvodů je to, co ji vedlo k nahrazení termínu „improvizace“ „dramatickým procesem“: běžná, každodenní praxe velmi často svádí buď k zúžení na určitý typ práce, anebo k diskreditaci celé věci jejím nekvalitním prováděním. To donutí ty, kdož chtějí pracovat na určité úrovni nebo prohloubit praxi dosavadní, k hledání nového výrazu, který by jejich přístup odlišil od onoho každodenního a ne příliš skvělého. Nechci to bagatelizovat, je to důležitá věc dát najevo nespokojenost s machou, rutinou či sníženou kvalitou, ale myslím, že pokud jde o termín „improvizace“, nemusíme si to příliš brát, neboť v našich poměrech k této diskreditaci či zúžení pojmu improvizace nedošlo. Ostatně s proměnami názvosloví máme v naší historii mnohem bohatší zkušenost, než se může Angličance snít – vzpomeňme jen na hasiče, kteří se po roce 1948 změnili na požárníky hlavně proto, že slovo „hasič“ bylo cosi jako posměšek či nadávka. Nyní jsme se vrátili k hasičům, protože požárníci nám zavánějí totalitou. Přitom stále jde o tutéž profesi, jejímž hlavním úkolem je hašení požárů – a která se ovšem za ty desítky let vyvíjela (v technice, organizaci...) stejně, jako se vyvíjely jiné obory. Něco podobného se děje v angloamerickém dramatu: z různých důvodů (k některým se ještě dostaneme) se přejmenovává celek i některé jeho části, souběžně s tím se mění, vyvíjí, prohlubuje a obohacuje, ale jeho podstata zůstává zachována.

KAPITOLY PRVNÍ AŽ OSMÁ

Popravdě řečeno, jako autorka „recenze s ukázkami“ jsem s úvodními částmi neměla žádnou starost, zato teď jsem poněkud v úzkých. Knižka má charakter převážně teoretický, ne metodický jako ostatní doposud zde prezentované knihy, a ani nepodává „přehled stavu věcí“, jako tomu



bylo u knihy J. Kase–Polisiniové. V této publikaci Cecily O'Neillová detailně zkoumá vztahy, souvislosti, shody a rozdíly mezi divadlem a dramatickou výchovou. Pokud uvádí příklady z dramatickových prací, tedy proto, aby v nich zkoumala dramatické prvky spojující ji s divadlem, resp. dramatickým uměním. Na jiných místech se zabývá dramatickým dílem (např. *Macbethem*), aby v něm vyhledala ony prvky, které se uplatňují v strukturované dramatickových pracích. Přitom ona „strukturovanost“ zde není vázána na výuku, ale je důležitou vlastností – nechť autorka promine – improvizace s příběhem. V této situaci jsou dvě cesty nepoužitelné: buď knihu celou přeložit, což značně přesahuje možnosti TD, o autorskoprávních záležitostech nemluvit. Anebo napsat běžnou recenzi, aniž by však většina čtenářů měla možnost si knihu přečíst. A tak jsem se rozhodla pro cestu třetí: zvolit si jedno z autorčiných témat, které považuji za zvlášť důležité a inspirativní, a tomu se věnovat důkladněji, a ostatní pro tuto chvíli vypustit.

Tím vytipovaným tématem je onen už výše zmíněný „pre–text“ neboli prvotní text, výchozí text, předtext. K pojmu pre–text se autorka neustále vrací a z různých stran jej probírá a osvětluje, souvisleji se mu však věnuje zejména v 2. a 3. kapitole, podstatněji se jej dotýká ještě v poslední, 8. kapitole.

Při objasňování pojmu pre–text a výkladu o legitimnosti daného postupu se odvolává na řadu autorů, v první řadě na klasika všech klasiků Shakespeara a jeho z historie dramatu dobře známé „pre–texty“, jako byla Holinshedova kronika, Plútarchovy životopisy antických osobností nebo cizí dramatická díla. Upozorňuje i na moderní dramata, která vycházejí z dramat klasických, jejichž námět i téma obměňují a tvořivě zpracovávají (např. varianta *Romea a Julie* v Bernsteinově *West Side Story*). Jde krátce a dobře o námět převážně ve slovesné, písemné podobě – od inzerátů a reklam, reportáží a novinových zpráv přes kroniky a analýzy až k dílům uměleckým. Ten

však není zachován ve své podobě a interpretován, ale je jen východiskem, zdrojem materiálu volného, tvořivého zpracování. Přitom tento materiál může tvořivě a podle svého záměru a ohniska práce zpracovat už učitel před tím, než předstoupí před hráče. O'Neillová se v souvislosti s citovaným příběhem Franka Millera odvolává na divadelní hry, jejichž konflikt je založen na návratu a které ji k onomu výchozímu dopisu inspirovaly. Osvětlila bych to spíše na příkladu z dílny vedené Francisem Prendivilem za našeho pobytu v Anglii: do pokojné horské vesnice, vzdálené od ostatních lidských sídel, přichází cizinka s dítětem, zřejmě pronásledovaná a kvůli dítěti ohrožovaná. Co udělají vesničané? Situace byla prezentována s odvoláním na Brechtův *Kavkazský křížový kruh*. V Brechtově hře tato situace není, je tam však celá řada situací, kdy Gruša s dítětem prchá a vyhledává s různým výsledkem různá útočiště – to, co jsme hráli, byl vlastně sukus čili výtažek z nich, cosi, co lektora inspirovalo, ale co si upravil tak, aby se vytvořilo ohnisko, ale také aby časově a skladbou postav námět odpovídal daným možnostem.

KAPITOLA DRUHÁ – PLÁNY AKCE: SCÉNÁŘE A TEXTY

Text jako možnost

Ačkoli existence psaného textu dala evropskému dramatu status umělecké formy a literárního druhu, jeho privilegovaná pozice jakožto primárního tvůrce významu divadelní akce je trvale popírána. Text, scénář je nyní chápán jen jako jeden znakový systém mezi mnohými, přestože i nadále může být důležitý. Představuje jevištní možnosti, je psaným pre–textem skutečného „textu představení“, vytvářeného na jevišti. Tento text představení obsahuje všechny zvukové, vizuální, gestické a prostorové prvky skutečného představení, stejně tak i setkání herců s obecností...



Pre-texty

Přestože dramatický proces může postrádat zřetelný textový zdroj, nikdy nebude vznikat ve vakuu. Dramatický svět lze aktivovat slovem, gestem, umístěním, příběhem, myšlenkou, předmětem nebo obrazem, stejně jako postavou nebo psanou divadelní hrou...

Účinný startovací bod uvede v chod dramatický svět takovým způsobem, aby se účastníci mohli identifikovat se svými rolemi a odpovědnostmi a začali co nejrychleji společně budovat dramatický svět.

V dramatickém procesu pre-text funguje zaprvé při definování povahy a mezi dramatického světa, za druhé obsahuje role pro účastníky. Dále aktivuje očekávání a váže tím skupinu dohromady. Pre-text, který je zdrojem práce, se liší od textu vytvořeného během procesu, který pak setrvává jako obrys, stopa v paměti účastníků po akci. To je výsledek, produkt.(...)

(...) Mezi učiteli je populární následující oznámení z Dramatických struktur:

„100 liber
tomu, kdo stráví noc
v Darkwood House“

Toto oznámení naráží na minulost a navozuje budoucnost, ale v rámci jasné dramatické přítomnosti. Nabízí úkol a obsahuje role pro účastníky. Působí funkčně podobným, i když méně složitým způsobem jako Marcellova otázka na začátku Hamleta: „Tak co? Ukázalo se to dnes večer zas?“ Shakespeare nás tu v jediné replice úsporně informuje, že je večer, že se „to“ ukázalo minule, a že postavy očekávají, že se to objeví znovu...

Funkce pre-textu

Ideální pre-text (...) uvádí účastníky efektivně a úsporně do pevného vztahu k možné akci. Může narážet na předešlé události a předvídat budoucí, aby se u účastníků vyvinulo očekávání ve vztahu k dramatické akci.(...) Pre-text také předurčí první momenty akce, určí místo, atmosféru, role a situace. (...) Pre-text

a v některých případech i první scénu, epizodu nebo interakci dramatického procesu mohou snadno vyvolat účastníci nebo učitel znovu při jiné příležitosti. Pak je pre-text, jako onen výše zmíněný ze Strašidelného domu, zkoumán mnohokrát různými skupinami v mnoha variantách rozvíjení a uspořádání. (...) Efektivnost pre-textu závisí do značné míry na jeho principiální jednoduchosti, minimálnosti a na tom, že obsahuje akci, což jsou kvality, které jej činí vhodným pro další použití...

Najít startovací bod, počáteční obraz, impuls nebo interakci je nejdůležitější krok učitele v dramatickém procesu...

Funkce dramatika

V každém textu, který se vyvíjí v dramatickém procesu nebo v improvizaci, je vždy přítomna *funkce* dramatika. Může ji mít spisovatel, režisér či soubor, nebo ji mohou před našima očima praktikovat herci. V dramatickém procesu leží tato funkce většinou na učiteli nebo vedoucím, přinejmenším v počátečních stádiích práce. Vedoucí určuje výběr pre-textu, který uvádí v život dramatický svět, a ten okamžitě určuje parametry. V Strašidelném domě vedoucí před zahájením práce učinila četná rozhodnutí; například určila druh žádoucí atmosféry a základní problém, jemuž skupina bude čelit. Klíčem k vytvoření atmosféry tajemství bylo paradoxně to, že trvala na opaku. Paní Brownová (= majitelka fiktivního strašidelného domu, který by ráda prodala) byla veselá, srdečná a realistická a stále trvala na normálnosti starého domu i na nesmyslnosti pověr v moderní době. Později, jak se práce rozvíjela, se na této funkci dramatika podíleli i účastníci. (...)

Účastníci musí být připraveni převzít alespoň část dramatikovy funkce, protože rozvíjející se dramatickou akci je efektivnější ovládat *zevnitř*...

Nové světy ze starých: Objevování pre-textů

Efektivní pre-texty nastartují dramatický svět úsporně a jasně, ale pro vedoucího nebo režiséra nemusí být snadné rozeznat,



kteře pre–texty jsou pro dramatický proces nejpłodnější. Nejlepší je zvažovat ten druh pre–textů, které během historie divadla vyprodukovaly nejúčinnější dramatické akce. Mýty, legendy, lidové příběhy a historické i lokální události poskytly podstatné pre–texty dramatikům...

Největší dramatictí básníci často volí oživování už existujících látek. Tvořiví a nápadití dramatici si necení osobní invence, ale mnohdy se místo toho rozhodnou promítnout své myšlenky do existujících vzorců. Tyto staré motivy a vztahy jsou znovu a znovu přehrávány po celé věky a stále k nám živě promlouvají. Lze je revidovat i v dramatickém procesu, v němž podporují výzkumy účastníků, protože vytvářejí archetypální role a vztahy(...)

Pre–text, podnět a ohnisko

(...) Důležité je rozeznávat rozdíl mezi látkou, která funguje jako pre–text, a tou, která zůstává pouhým podnětem. (...) S pojmem pre–textu je úzce svázán termín *ohnisko* (...), u Dorothy Heathcoteové označuje princip selekce, definice, proměny a elaborace, a to vše leží na počátku na učiteli nebo vedoucím. Ve způsobu, jak ona i Gavin Bolton užívají tento termín, je obsažena schopnost převést myšlenku nebo téma do dramatické akce (...) na učiteli nebo vedoucím, který funguje jako dramatik, leží odpovědnost za nalezení ohniska, jež vyvolá naléhavost napětí a je hybnou silou témat a obrazů, které se mají zkoumat. Když je pre–text příhodný a je dramatický, zmizí problém hledání ohniska. Dramatické napětí v něm už bude obsaženo, nabídne role a akce bude anticipovat. (...)

KAPITOLA OSMÁ – POŽADAVKY: STRUKTUROVÁNÍ DRAMATICKÉ ZKUŠENOSTI

Pre–text

(...) Je nutné rozhodnout o startovním bodu jakéhokoli dramatického procesu, stejně jako o jeho tématu, umístění nebo žánru,

protože dramatik nemůže fungovat ve vzduchoprázdnu. Někdy tato rozhodnutí činí účastníci, někdy vedoucí. Mohou být jen náznaková, jako například přání zkoumat nadpřirozeno nebo letět do vesmíru, ale i konkrétnější pre–texty mohou volit jak vedoucí, tak účastníci.

Svého času jsem byla přesvědčena, že téměř *jakýkoli* materiál nebo podnět lze použít jako odrazový můstek ke zkoumání. Ale zjistila jsem, že pre–text je nutné vybírat velmi pečlivě. Ne každý potenciální pre–text snadno probudí dramatický svět k životu. Je nutné jej volit nejen podle toho, jaký je v něm obsažen druh příběhu, tématu nebo námětu, ale také podle specifických charakteristik. Jsou to:

- jeho předpoklady k imaginativní transformaci,
- napětí, změny nebo kontrasty, které nabízí,
- otázky týkající se identity a společnosti, moci a možností, které vyvolává
- jeho schopnost uvádět v život dramatický svět úsporně a jasně, nabízet akci a obsahovat předpoklady k transformování. Účinný pre–text je jednoduchý a funkční. Uvádí do pohybu situace, v nichž lze stavět do kontrastu zdání a realitu, pravdu a klam, roli a identitu a zkoumat je, (...)

Jeden můj jednoduchý, ale účinný pre–text vznikl nikoliv z klasické hry (...), ale z jejího titulu. Jeden kolega mi doporučil, abych si přečetla málo hranou Farquharovu hru *Láska v láhvi*. Nepodařilo se mi ji sehnat, ale zaujal mě název. Připadal mi jako úsporný startovní bod dramatického procesu. Práci se středoškoláky jsem začala v roli bez jakéhokoli vysvětlení. Řekla jsem skupině, že bychom si měli gratulovat. Po sedmi letech tvrdé laboratorní práce jsme konečně měli úspěch. Dosáhli jsme cíle a synteticky jsme vytvořili skvělou substanci. Tady je, oznámila jsem a ukázala jsem malou lahvičku naplněnou tekutinou – *Láska v láhvi*.

Bylo zřejmé, že jsme vědci, kteří tajně pracovali na svém úkolu. Debatovali jsme o některých klíčových momentech našeho výzkumu, jak radostných, tak beznadějných.



Ted' jsme dosáhli bodu, kdy můžeme látku testovat ve větší šíři. Víme, že není toxická, ale nejsme si jisti jejími přesnými vlastnostmi. Při práci ve skupinách se studenti rozhodli pro některé druhy testů, které budeme provádět s ohledem na to, že máme k dispozici jen velmi malé množství látky. Pak předvedli televizní zprávu, která ukazovala – v některých případech nepřímo – výsledky tajných testů. (...) Jak práce pokračovala, vedla k pátrání a k reflexi povahy různých druhů lásky i odpovědnosti a etiky vědců. Pre-text velmi účinně uvedl v život svět vědy a jejích objevů, jak jsem předpokládala. Později jsem zjistila, že jsem se přeslechla, pokud jde o název hry, který ve skutečnosti zněl *Láska a láhev*. Myslím, že toto nedorozumění mi poskytlo mnohem užitečnější pre-text než skutečný název hry. Tolik tedy pár citací, které na tématu pre-textu snad osvětlí charakter knihy. Jedno se mi ale nemohlo dost dobře podařit, protože by to vyžadovalo více místa: dokumentovat, jak autorka analyzuje dramatické texty, někdy jen v příkladech (jako je např. citát z úvodní scény *Hamleta*), ale jindy mnohem obšírněji (např. rekonstrukce elementů obsažených v celém *Macbethovi*).

Vracím se k onomu přejmenování, hledání nových a nových názvů oboru či jeho důležitých pracovních postupů. Jeden z důvodů, asi ten nejdůležitější, vězí v tom, že většina autorů anglicky psaných publikací v oboru dramatické výchovy přichází s vlastním systémem práce. Ten systém zpravidla není (či ve všem všudy není) nový v tom smyslu, že by popíral, co bylo před tím nebo co dělají druzí. Ale v tom, že to nově uspořádává, uvádí do souvislostí, nově vyzdvihuje určité momenty anebo je prohlubuje, detailněji promýšlí. Velmi často ona osobitost systému spočívá v tom, že je opřen o některou pomocnou vědu nebo teorii – bývá to často psychologie osobnosti, tvořivosti či sociální. V Dramatických světech Cecily O'Neillové je to teorie dramatu. Autoři nejen popisují, co si ověřili v praxi, ale vyzdvihují a zkoumají ty momenty nebo stránky, které považují za

zvlášť důležité a současně tím svou praxi uvádějí do systému, pojmenovávají ji a analyzují, svoje postupy zdůvodňují. To je pohyb vpřed, který přináší velmi pestrý obraz dramatickových praxe a současně podněcuje a oživuje, rozhýbává myšlení těch druhých.

Podmínkou této schopnosti přistupovat k práci systematicky a hledat nové pohledy na ni je v první řadě vědomý záměr nepropadnout rutině a nesplynout s nenápadností davu, spojený ovšem s vědomím, že to, co už tu je, má svou hodnotu a je třeba na tom stavět, ne začínat stále od nuly. S tím se ale pojí – a právě tato kniha Cecily O'Neillové to dokumentuje velmi výrazně – poměrně široká vzdělanost: autorka cituje celou řadu divadelních her a odvolává se na ně (v rejstříku jsem jich napočítala kolem 75), o teoretické literatuře nemluví. Ani systémy dramatické výchovy nelze vytvářet ve vakuu, i ony potřebují svůj pre-text a kontext, a ten je při jejím interdisciplinárním charakteru dost široký.

OBSAH KNIHY:

Prolog: Popis dramatického procesu – Frank Miller

Úvod 1. Střetnutí: Dramatický proces a improvizace

2. Plány akce: Scénáře a texty

3. Nové světy ze starých: Objevování pre-textů

4. Scény a epizody: Určení dramatického světa

5. Transformace: Role a hra v roli

6. Očekávání: Čas v dramatickém procesu a v divadle

7. Konspirace: Obecenstvo a účast

8. Požadavky: Strukturování dramatické zkušenosti

Vybrala a přeložila EVA MACHKOVÁ

Cecily O'Neill: Drama Worlds – A Framework for Process Drama (Dramatické světy – Výstavba dramatického procesu), Heinemann, Portsmouth 1995