

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ  
DIVADELNÍ FAKULTA**

**Ateliér Divadlo a výchova**

**KEITH HOMER,  
JEHO ZPŮSOB PRÁCE V REDBRIDGE DRAMA CENTRE**

**Diplomová práce**

**Autor diplomové práce: BcA. Adam Hrabal**

**Vedoucí diplomové práce: prof. PhDr. Silva Macková**

**Brno 2012**

### **Bibliografický záznam**

HRABAL, A. *Keith Homer, jeho způsob práce v Redbridge Drama Centre*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, ateliér Divadlo a výchova, 2012. 67 s. Vedoucí diplomové práce prof. PhDr. Silva Macková.

### **Anotace**

Diplomová práce pojednává o způsobu práce osobnosti Keitha Homera, ředitele Redbridge Drama Centre v Londýně. Dovídáme se, jak funguje Redbridge Drama Centre, s jakými potíží se v současné době potýká a kdo je jeho klíčová osobnost Keith Homer. Práce se snaží představit Keitha Homera jako nápaditého učitele dramatické výchovy a jako svébytného divadelního režiséra neprofesionálního divadla. Na základě popisu osmi dílen v průběhu procesu tvorby inscenace Brechtovy hry *Kavkazský křížový kruh* se snažíme pojmenovat Homerův způsob vedení neprofesionálního divadla.

### **Annotation**

This thesis provides an insight into the personality and profession of Keith Homer, Director of Redbridge Drama Centre in London. The thesis proposes a fundamental question, whether Keith Homer is rather drama teacher or director, points out the differences and intersections of these roles in his professional life. That is achieved via the analysis of his drama workshops, with the answers and conclusions being drawn upon personal observations and participation on the workshops. Thesis is also focused on the current situation within the Redbridge Drama Centre - the daily operations and the system of financing.

### **Klíčová slova**

dramatická výchova; Redbridge Drama Centre, Londýn; Keith Homer; učitel dramatické výchovy; režisér; ředitel; rozbor dílen dramatické výchovy; analýza dílen dramatické výchovy; struktura dílen dramatické výchovy

**Keywords**

Drama, Redbridge Drama Centre, London, Keith Homer, Drama Teacher, Director  
Leader, Drama Workshops, Analysis of Drama Workshops, Drama Workshops  
Structure

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato diplomová práce byla umístěna v Knihovně JAMU a používána ke studijním účelům.

Brně, dne 30.dubna 2012

Adam Hrabal

### **Poděkování**

Na tomto místě bych rád poděkoval Keithu Homerovi, prof. PhDr. Silvě Mackové a Jarmile Hrabalové, bez kterých by tato práce nemohla vzniknout – byli mi oporou a rádci během vzniku práce.

## Obsah

|  |    |
|--|----|
| 1. Úvod.....   | 7  |
| 2. Klíčové pojmy.....  | 9  |
| 2.1 Základní pojmy.....  | 9  |
| 2.2. Proces tvorby inscenace.....  | 14 |
| 3. Redbridge Drama Centre.....   | 20 |
| 3.1. Historie RDC.....   | 20 |
| 3.2. Výuka v RDC.....  | 23 |
| 3.3. Další nabídka dílen RDC a Vital Stage Company.....  | 30 |
| 3.4. Infrastruktura v RDC .....  | 32 |
| 3.5. Problémy s financováním RDC.....  | 33 |
| 3.6. Friends of Redbridge Drama Centre.....  | 34 |
| 4. Keith Homer.....  | 36 |
| 5. Proces tvorby inscenace Kavkazský křídový kruh skupiny RATW pod vedením<br>Keitha Homera..... | 40 |
| 5.1. Proces tvorby inscenace Kavkazský křídový kruh: 1. fáze.....                                | 40 |
| 5.1.1. Popisy dílen.....   | 40 |
| 5.1.2. Analýza 1. fáze procesu tvorby inscenace.....   | 46 |
| 5.2. Proces tvorby inscenace Kavkazský křídový kruh: 2. fáze.....                                | 48 |
| 5.2.1. Popisy dílen .....  | 48 |
| 5.3. Analýza 2. fáze procesu tvorby inscenace.....   | 54 |
| 6. Keith Homer: učitel dramatické výchovy nebo divadelní režisér?.....                           | 58 |
| Shrnutí: .....   | 61 |
| 6.1. Keith Homer jako učitel dramatické výchovy.....   | 61 |
| 6.2. Keith Homer jako režisér amatérského divadla.....   | 61 |
| 7. Závěr.....  | 62 |
| Použitá literatura.....  | 64 |
| Resumé.....  | 66 |
| Summary.....   | 67 |

## 1. Úvod

Na základě mé tříměsíční pracovní stáže v Redbridge Drama Centre (dále jen „RDC“) v Londýně na podzim roku 2010 jsem se rozhodl věnovat se ve své diplomové práci osobnosti ředitele a učitele zmiňovaného centra Keithu Homerovi.

Jana Jevická popsala ve své diplomové práci *Centrum neprofesionálního divadla – Návrh modelu na základě zkušeností z anglického centra dramatické výchovy* (2009) fungování centra obecně a částečně se zaměřila i na jednotlivé skupiny, které centrum pravidelně navštěvují. Pro mě osobně jsou z nabídky RDC obsahově nejzajímavější dílny Keitha Homera, a proto jsem se rozhodl je na základě mého pozorování, které celkově trvalo rok a půl, jeho přístup k vedení neprofesionálního divadla popsat v rámci své diplomové práce.

V jednotlivých kapitolách se soustředíme na osobnost Keitha Homera a jeho způsob vedení souboru Redbridge Adult Theatre Workshop (dále jen „RATW“), skupiny neprofesionálního divadla hraného dospělými herci. Budeme hledat a pojmenovávat Homerovy přístupy v práci s amatérským divadlem. Postupně si tedy popíšeme jeho přístup k práci učitele dramatické výchovy, divadelního režiséra neprofesionálních herců a krátce také jako ředitele divadelního centra.

V teoretickém úvodu práce se soustředíme na divadelní a divadelně výchovné pojmosloví, které je nezbytné pro správné pochopení pojmů, jež v diplomové práci využíváme. Dále se pokusíme teoreticky popsat proces vzniku inscenace v profesionálním a neprofesionálním divadle.

Protože osobnost Keitha Homera je úzce spjata s RDC, krátce toto divadelní centrum představíme. V třetí kapitole věnované RDC dojde k jednoduchému nastínění historie, popsání jednotlivých souborů a také stručnému popisu finančních problémů, se kterými se centrum v posledních letech potýká. V následující kapitole se čtenář dozví základní informace o životě Homera a jeho profesním působení v dramatickém centru i mimo něj. V kapitolách věnovaných RDC a Keithu Homerovi budeme vycházet i z jeho diplomové práce (Homer, K.: *The development of Drama in Education in three North East London Boroughs from 1965 to 1988, with particular reference to the role played by the Advisory Service*. London, Bretton Hall 1991, nepublikováno). Během stáže a následných náslechů jsem vedl s

Keithem Homerem nesčetně rozhovorů, v nichž jsem se doptával na to, co mě zajímalo. Tyto poznatky obsahuje tato diplomová práce. Zvukově zaznamenaný rozhovor z listopadu 2010 mohu zprostředkovat na vyžádání.

Pátá a šestá kapitola je jádrem našeho výzkumu. Dochází zde k popisům a analýzám jednotlivých dílen, a to v obou fázích procesu tvorby inscenace v souboru vedeném Keithem Homerem. Jedná se o popisy z vlastního pozorování v období září 2011 až duben 2012. Popisujeme osm dílen, čtyři z nich se týkají první fáze procesu tvorby inscenace, další čtyři druhé fáze procesu tvorby inscenace, které následně analyzujeme.

Čtenář tedy získá nejen představu o tom, jakou strukturu mají Homerovy dílny zaměřené na průpravná cvičení a jaká cvičení konkrétně volí, ale dozví se i to, jak Homer postupuje při tvorbě inscenace: jak dochází k výběru textu a jak herce vede. Snažili jsme se zachytit téměř celý vznik procesu tvorby inscenace hry Bertolta Brechta *Kavkazský křídový kruh*, a to od prvních zářijových setkání až po dílny, konající se několik týdnů před premiérou plánovanou na konec května 2012.

Závěrečná kapitola shrnuje získané informace a snaží se popsat šíři činností Keitha Homera v RDC a jeho způsob vedení neprofesionálního divadla.



## 2. Klíčové pojmy

V této části bych rád osvětlil klíčové pojmy, které ve své práci používám. Chci tím zamezit tomu, aby nebyly chápány špatně. V první podkapitole budu pomocí sekundární literatury definovat základní pojmy, se kterými je téma mé práce spjato. V druhé podkapitole se pak zaměřím na teoretický popis vzniku divadelní inscenace v souboru profesionálním divadle a v souboru neprofesionálního divadla.

O Keithu Homerovi a jeho činnosti v rámci Redbridge Drama Centre se zmíním v následující kapitole.

### 2.1 Základní pojmy

#### Divadlo

*„Divadlo je syntetické časoprostorové kolektivní umění realizované v přímém styku s divákem (tady a teď); je to členění prostoru a času syntézou pohybu, zvuku (vč. slov) a prvků výtvarných.“<sup>1</sup>*

#### Drama centre (Dramatické centrum)

Základní umělecké školy v České republice mívají zpravidla několik uměleckých oborů (hudební, výtvarný, pohybový a literárně-dramatický), každý z těchto oborů je vyučován kvalifikovanými vyučujícími a práce bývá ukončena veřejnou prezentací žáka. Žáci docházejí na Základní uměleckou školu ve věku 6 až 18 let.

V anglosaských zemích je zažitý jiný koncept uměleckého vzdělávání. Pro vzdělávání se v oboru literárně-dramatickém zde existují „drama centra“, přičemž kupříkladu Redbridge Drama Centre má ve své nabídce kromě oboru „drama“ i obor „médiá“. Rozdíl od klasické Základní umělecké školy je ten, že věk žáků je omezen, zato drama centrum nabízí spektrum souborů pro všechny možné věkové skupiny. Centrum dále nabízí vzdělávání divadlem a o divadle pro tělesně a mentálně postižené, pro firmy a v neposlední řadě pro učitele základních a středních škol.

---

1 VALENTA, J. *Kapitoly z teorie výchovné dramatiky*. ISV Nakladatelství, Praha 1995. S.21.

Pozn.: ISBN citované literatury lze dohledat v kapitole Použitá literatura.

Forma vzdělávání účastníků v RDC se oproti klasické školské výuce také liší. Redbridge Drama Centre tak lze přirovnat například ke Středisku volného času Lužánky, konkrétně Centra divadelních a tanečních aktivit (dále už jen „CDTA“), které rovněž nabízí celé spektrum divadelních aktivit pro všechny věkové skupiny.

Na srovnání těchto dvou center se ve své již zmíněné diplomové práci zaměřila Jana Jevická, která došla k zásadním, pro naši práci podnětným shrnutím:

*„RDC je převážně zaměřené na propojování neprofesionálního a profesionálního divadla a na výuku divadelních znalostí a dovedností a to nejen pro aktivní amatérské divadelníky, ale také pro studenty, kteří se zabývají divadlem na teoretické rovině.“<sup>2</sup>*

*„Z nabídky výukových programů CDTA uvedených ve třetí kapitole je patrné, že se centrum soustředí spíše na osobnostně sociální rozvoj jedince a komunikaci ve skupině než na divadelní teorii a praxi.“<sup>3</sup>*

*„RDC se zaměřuje hlavně na vzdělávací cíle, tedy na předání konkrétního učiva žákům. Tento systém je funkční i díky tomu, že RDC má vypěstovanou velkou tradici v komunikaci se školami, takže učivo, které si žáci osvojí na výukovém programu, je promyšleně začleněno do osnov a učitel využívá zkušeností a zážitků dětí z výukového programu v další práci se skupinou.“<sup>4</sup>*

*„CDTA spíše využívá možností dramatické výchovy k rozvoji sociálně komunikačních dovedností jednotlivců, což logicky vyplývá ze situace v České republice. Protože se na školách nevyučuje dramatická výchova, tak učitelé nemají jak na výukové programy navazovat v rámci výuky. Také žáci jsou nezkušení a teprve v rámci výukového programu si osvojují styl práce typický pro dramatickou výchovu. Pokud se tedy jedná o možné pedagogické přesahy výukových programů do jiných vyučovacích předmětů, tak v RDC to je jednoznačně historie a literatura, v CDTA spíše osobnostně sociální výchova a občas literatura.“<sup>5</sup>*

### **Dramatická výchova**

*„Dramatická výchova je učení zkušeností, tj. jednáním, osobním, nezprostředkovaným poznáváním sociálních vztahů a dějů, přesahujících aktuální*

2 JEVICKÁ, J. *Centrum neprofesionálního divadla – Návrh modelu na základě zkušeností z anglického centra dramatické výchovy: diplomová práce*. Brno: JAMU, 2009. 109 l., 15 l. příl. Vedoucí diplomové práce: Mgr. Simona Hlínová. S.83.

3 Tamtéž. S.84.

4 Tamtéž. S.84.

5 Tamtéž. S.85.

*reálnou praxi zúčastněného jedince. Je založena na prozkoumávání, poznávání a chápání mezilidských vztahů, situací a vnitřního života lidí současnosti i minulosti, reálných i fantazií vytvořených. Toto prozkoumávání a poznávání se děje ve fiktivní situaci prostřednictvím hry v roli, dramatického jednání v situaci. Je to proces, který může, ale nemusí vyústit v produkt (představení). Cíle dramatické výchovy jsou pedagogické, prostředky dramatické.“<sup>6</sup>*

### **Dílna**

-definice:

*„Forma organizace kursu nebo pracovní skupiny, při níž za řízení samostatných účastníků dochází k výměně a porovnání názorů a zkušeností, k nácviku dovedností a společnému hledání a nacházení řešení problémů, které vnášejí do dílny sami účastníci. K simulaci práce dílny a facilitaci komunikace se užívají různé metody týmové práce.“<sup>7</sup>*

### **Lekce:**

-definice:

*„V pojetí didaktiky je lekce chápána jako učební výklad, přednáška, vyučovací hodina... Název lekce dramatické výchovy bychom mohli použít jedině v případě, že by její obsah byl přímo spjat s obsahem oboru..., tedy s tématy dějin a teorie dramatického umění, pochopitelně probíranými i prakticky.“<sup>8</sup>*

### **Učitel dramatické výchovy**

Dle Košťátkové lze spatřovat dvě skupiny předpokladů speciální vybavenost učitele pro vedení dramatické práce:

1/ Předpoklady pro úspěšné vedení skupinové práce v dramatické výchově:

- učitel je účastníkem skupiny a akceptuje skupinový proces,
- vytváří příznivé klima,
- má základní důvěru v potenciál skupiny a ve svou práci,
- jeho chování vyjadřuje soulad mezi prožíváním a chováním navenek,

6 MACHKOVÁ, E. *Úvod do studia dramatické výchovy*. IPOS, Praha 1998. S.32.

7 MACHKOVÁ, E. *Úvod do studia dramatické výchovy*. IPOS, Praha 1998. S.32.

8 MACHKOVÁ, S. *Dramatická výchova*. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Brno 2004. S.50.

- má zájem o každého člena skupiny a akceptuje ho takového, jaký je,
- má schopnost empatie,
- umí vyjádřit pozitivní i negativní pocity a v tomto vyjádření je rovnováha,
- má dobrou míru tolerance,
- akcent na prožitky a racionálnost je vyvážený,
- je vnitřně uvolněný, není netrpělivý.

2/ Předpoklady učitele pro vlastní dramatickou práci:

- zvládnout techniku řeči,
- být schopen identifikace, improvizace obecně a především v roli,
- přijmout roli v intencích se základními hereckými předpoklady,
- být schopen pro jednání v roli použít neverbální a pohybové vyjádření,
- být schopen přijmout a realizovat souhru rolí,
- plánovat hodinu dramatické výchovy i tvořivě reagovat a podněcovat nové situace,
- být schopen reflexe, jakožto zkoumání zrealizovaného procesu spolu s přijetím zpětné vazby,
- osvojovat si didaktické zásady, metody a techniky dramatické práce,
- orientovat se v literatuře, historii, ve skutečných problémech dětí a zvládnout základní předpoklady dramaturgické práce (volba příběhu, dramatického momentu),
- získávat dramatisační zkušenosti (tempo, zkratku, symbol, rytmus ve struktuře dramatické hry),
- zvládat základní elementy režijní práce,
- umět používat spektrum technických prostředků.<sup>9</sup>

### **Cíle dramatické výchovy:**

Lze rozdělit dle Machkové do tří základních rovin:

#### **- v rovině dramatické**

-dovednosti v dramatické oblasti (hra v roli, výstavba celku, výrazové prostředky).

-vědomosti o dramatických aktivitách a divadle (dramaturgie, historie, teorie).

#### **- v rovině sociální**

<sup>9</sup> Převzato z: KOŤÁTKOVÁ, S. *Vybrané kapitoly z dramatické výchovy*. Karolinum, Praha 1998. S.221/222.

-struktura skupiny, její dynamika, vztahy ve skupině, kooperace.

-poznávání života, světa, lidí.

#### - v rovině osobnostní

-psychické funkce (pozornost, vnímání, obrazotvornost, myšlení, komunikace, emoce, vůle).

-schopnosti (inteligence, tvořivost, speciální schopnosti) a příslušné dovednosti.

-motivace, zájmy.

-hodnotový žebříček, postoje.<sup>10</sup>

#### Hra v roli

Jedná se o imitační hru, neboť dítě napodobuje – hraje si na paní učitelku, na paní prodavačku („hra na...“). Josef Valenta definuje roli takto: *„Roli jako učební úkol vyžadující od hráče zpravidla vnější (chováním a jednáním uskutečněné) zobrazení určitého jevu prakticky vždy se nacházejícího v určité situaci, založené na vnitřní představě a prožitku tohoto jevu a této situace.“*<sup>11</sup>

Josef Valenta rozděluje hru rolou na čtyři roviny:

-rovina **simulace**:  
- „já“ v reálné situaci,  
- „já“ v nereálné situaci,  
- „v kabátě experta“ – žák něco zná a umí, je tedy expert,  
- „jiné já“ – žák reaguje jinak, než by ve skutečnosti reagoval.

-rovina **alterace**: žák hrou modeluje někoho jiného pomocí:

- funkce či povolání (učitel, vedoucí, rolník),  
-věkových atributů (starší paní, starší pán)  
- existenční role (matka, bratr).

-skrže:  
- profesní úkony spjaté s rolí (telefonování, prodej, vyučování apod.),  
- komunikace s ostatními postavami, atributy postavy či její stavy (emoce v obličejí).

-rovina **charakterizace**: ta je „nadstavbou“ alternace, jedná se o vědomé, komplexní

10 MACHKOVÁ, E. *Jak se učí dramatická výchova: didaktika dramatické výchovy*. Divadelní fakulta Akademie múzických umění, katedra výchovné dramatiky, Praha 2007. S.35.

11 VALENTA, J. *Metody a techniky dramatické výchovy*. STROM, Praha 1998. S.34.

vytváření fiktivní postavy. Vyžaduje určitou životní zkušenost a určitý stupeň mentálního vývoje.

-rovina **autentických sociálních rolí v rámci dramatu**: role přijímané ve hře, ale také role přijímané mimo hru (pověst třídního šaška či mimorolové činnosti)<sup>12</sup>.

### **Dramatický text**

Divadelní provedení dramatu je jednou z konkretizací dramatického díla.

*„Konkretizace literárního díla se dále vyznačuje tím, že teprve v ní se znázorněné předměty skutečně ukazují, zatímco v samotném literárním díle byly pouze předznačeny a na základě pohotových aspektů ponechány v potencionálním stavu. Avšak plně vjemově ukázat je může teprve konkretizace divadelní hry.“<sup>13</sup>*

### **Režie, režírování**

*„Režírování je tvůrčí aktivita podílející se rozhodujícím způsobem na vzniku divadelní inscenace. Režie koncipuje a sjednocuje jednotlivé prvky inscenace a organizuje její strukturu. Jako činnost není režie složkou inscenace, nýbrž je k ní v subjekt – objektovém vztahu. Právě režisér je hlavním autorem inscenace, má při jejím dokončení poslední slovo, a proto i hlavní odpovědnost za ni. Tvoří inscenaci z počátku třeba jen na papíře (režijní kniha). Pokud je inscenace interpretací nějakého divadelně intencionálního literárního nebo hudebně – literárního díla, nese režisér odpovědnost za jeho výklad. Je-li interpretováno dílo divadelně neintencionální, podílí se zpravidla na jeho úpravě a tím opět i na výkladu.“<sup>14</sup>*

## **2.2. Proces tvorby inscenace**

Chceme krátce popsat proces tvorby divadelní inscenace neprofesionálního divadla, a to na základě srovnání s průběhem vzniku divadelní inscenace v profesionálním divadle. Kolektiv tvůrců, který v profesionálním divadle tvoří více umělců jako režisér, dramaturg, scénograf, hudební skladatel a také technických spolupracovníků (zvukař, osvětlovač, technici), často v neprofesionálním divadle zastupuje jedna

12 Převzato z: VALENTA, J. *Metody a techniky dramatické výchovy*. STROM, Praha 1998. S. 34/37.

13 INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*. Odeon, Praha 1989. S.338.

14 KOL.AUTORŮ. *Základní pojmy divadla, teatrologický slovník*. Libri, Praha 2004. S.237.

osoba, a to vedoucí skupiny.

Lze vymezit dvě fáze procesu vzniku divadelní inscenace:

**- 1. fáze: výběr dramatického textu a příprava dramaturgicko-režijní koncepce<sup>15</sup>**

V profesionálním divadle dramatický text vybírá dramaturg společně s režisérem. Poté následuje práce na dramaturgicko-režijní koncepci, která představuje „*ideový klíč*“<sup>16</sup> k následnému divadelnímu tvaru a zahrnuje způsob, jakým chce režisér svoji konkretizaci dramatického textu uchopit. Všichni tvůrci tvořící inscenační tým (režisér, dramaturg, scénograf, hudební skladatel) se scházejí a pracují na konceptu budoucí inscenace.

Dramaturgicko-režijní koncepci lze definovat takto: „*v ní je totiž vyjádřen vztah inscenátorů ke zvolenému dílu dramatické literatury. To je choulostivý moment divadelní tvorby, zde se střetávají představy autora výchozího literárního díla s představami jeho divadelního interpreta – režiséra. Jestliže má dramaturgický rozbor za úkol prozkoumat často nepřehledný terén vnitřního světa dramatického textu co možná nejvěcněji a neobjektivněji s cílem poznávacím, pak ve stanovení dramaturgicko–režijní koncepce jde o určení konkrétního směru, cesty a cíle inscenační tvorby. Usiloval-li dramaturgický rozbor o maximálně objektivní poznání historicky podmíněných významů a aktuálních divadelních možností dramatického textu, při hledání dramaturgicko–režijní koncepce už dominuje tvůrčí vůle, jež si z řady možných řešení vybírá jedno jediné, v daném případě – zde a nyní, pro nás optimální. Široký objektivní prostor dramatického textu se zužuje subjektivní volbou některých a potlačením nebo nevyužitím jiných možností, ale zároveň se touto volbou upřesňuje a konkretizuje.*“<sup>17</sup>

---

15 V tomto popisu vycházíme z předpokladu, že si režisér zvolil již existující dramatický text, nedramatizuje lyrický či prozaický literární text či nechce textovou předlohu inscenace hledat teprve v průběhu vzniku inscenace, jak tomu bývá při vzniku divadelní inscenace v seskupeních alternativního divadla.

16 HOŘINEK, Z. *Drama, divadlo, divák*. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Brno 1991. S.58.

17 Tamtéž.

V neprofesionálním divadle<sup>18</sup> bývá text často vybírán spolu s účastníky dílny. Kamila Kostřicová se ve své diplomové práci k problematice výběru textu vyjadřuje následovně:

*„Předlohu bychom měli vybírat například dle toho a) co nás zaujme a bude bavit, b) na co máme a co odpovídá dané skupině, c) co má silné téma, zajímavý příběh s dramatickou zápletkou a gradací děje, d) co má divadelní potenciál, e) co umožňuje odstup od postavy a nadhled. Je dobré hledat co nejvíce v dramatických předlohách, které jsou prvotně určené pro zpracování na jevišti, které jsou prověřené divadelní praxí a ve kterých je již mnoho kroků od začátku vyřešeno za nás. Především můžeme stavět na nosném příběhu, prostředí či postavách a nemusíme být (vedle ostatních divadelních rolí, kterými si při tvorbě divadelní inscenace postupně projdeme) ještě navíc zbytečně dramatikem.“<sup>19</sup>*

Absence dramaturgické složky na tvorbě inscenace pak bývá považována za kámen úrazu mnoha inscenací amatérských divadel. Kotizová se k tomu vyjadřuje takto: *„Velký problém amatérských souborů je, že většinou nemají dramaturgii, ať už samostatnou, nebo že by to režisér uměl.“<sup>20</sup>*

Na režijní koncepci pak vedoucí skupiny pracuje převážně sám a s účastníky dílny ji nekonzultuje.

## **- 2. fáze: zkoušení**

Jak v profesionálním tak neprofesionální divadelní praxi má tato fáze tu podobu, že pod vedením režiséra je text převáděn do divadelní podoby. Proces zpravidla začíná první čtenou zkouškou, kde režisér systematicky vysvětluje svůj výklad daného dramatického textu a své režijní pojetí. Důležitou roli v procesu tvorby inscenace mají herecké zkoušky, při kterých herec pod vedením režiséra nastudovává svoji roli. Herec při zkouškách hledá pod vedením režiséra svoji postavu – profesionálně vyškolený herec pak má k dispozici celé spektrum hereckých metod.

Zatímco režisér má neustále pod kontrolou celkovou formu a vyznění díla,

---

18 Tím nemyslíme amatérská divadelní seskupení, ale dílny v dramatickém centru v anglosaském prostoru, v České republice pak klasické dramatické kroužky na Základní umělecké škole.

19 KOSTŘICOVÁ, K. *Proces inscenační tvorby v teorii i praxi*: diplomová práce. Brno: JAMU, 2009. 143 l., 67 l. příl. Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Silva Macková. S. 93.

20 *zpravodaj07.pdf (application/pdf objekt)* [online]. c2004, poslední revize: 12. 8. 2004 [cit. 2012-23-5]. Dostupné z: <<http://www.hronov.cz/data/portal/4/zpravodaj07.pdf>>.



herci vnímají dramatický text skrze svoji postavu – to herci pomáhá uchopit jeho postavu, ale na druhou stranu tento rozpor bývá zdrojem rozepří mezi režisérem a hercem. Práce s hercem je důležitou součástí umění režie – je třeba vyložit koncepci, ale i jednotlivé dramatické situace tak, aby herec svoji postavu dokázal uchopit.

Technickou složkou představení chápeme práci se světly, zvukem a jevištní technikou. O světelnou složku inscenace se stará osvětlovač, ta pak významně dotváří celek divadelního tvaru – podtrhuje atmosféru, určuje čas a místo dění apod.

Tento proces končí premiérou, kdy je dílo předvedeno divákům. Divadelní představení dané inscenace, tedy premiéra a případné reprízy, jsou cílem a smyslem celého procesu – ovšem s tím rozdílem, že u divadelní inscenace jakožto výsledku procesu inscenační tvorby má rovnocenný smysl rovněž tento proces. Výsledek tohoto procesu je rovnocenně významný s procesem vzniku inscenace, protože rozvíjí schopnosti a dovednosti zúčastněných.

U neprofesionálního divadla je třeba si uvědomit, že herci-amatéři nejsou vyškolení, a tedy hledání postavy je pro ně (i pro režiséra-vedoucího skupiny) o to složitější, protože je převážně intuitivní. Tento nedostatek přesto nemusí znamenat, že výsledná inscenace nemůže být považována za „opravdové“ divadlo:

*„Budeme-li vycházet z psychických předpokladů dětí, pak je jasné, že dítě není schopno psychologicko-realistického herectví, s nímž skutečná divadelní tvorba počítá. Zároveň je ale třeba říci, že dítě počínaje pubertou dokáže jemu dostupnými prostředky vytvořit pravdivý obraz postavy (jejího charakteru, pohnutek) jednající ve fiktivní situaci, zobrazit jevištní vztahy, konflikt, sdělit příběh i jeho metaforický přesah, oslovit diváka. Z tohoto úhlu pohledu jde tedy o plnohodnotnou divadelní tvorbu (...).“<sup>21</sup>*

### **Vznik inscenace v neprofesionálním divadle<sup>22</sup>**

Silva Macková jako jediná z badatelů v oboru dramatické výchovy proces inscenační tvorby výrazně akcentuje při popisování struktury oboru. Rozlišuje proces inscenační tvorby (dramatický proces) a proces tvorby inscenace, a ty pak považuje za podstatu

21 PALARČÍKOVÁ, A. *Tygr v oku aneb O tvorbě inscenace s dětmi a mládeží*. Sdružení pro tvořivou dramaturgii, Praha 2001. S.11.

22 Tím opět nemyslíme amatérská divadelní seskupení, ale institucionalizované dílny v dramatickém centru v anglosaském prostoru, v České republice pak klasické dramatické kroužky na Základní umělecké škole.

dramatické výchovy.

Definice „dramatického procesu“ vychází z myšlenky hrát si, která je spojená s poznáváním a rozvíjením sama sebe:

*„V principu jde v dramatickém procesu o vstupování do herních situací a jednání v nich. Smyslem jednání v herních situacích není vytvoření jevištního tvaru, ale právě nabývání nové zkušenosti, rozšiřování vlastního poznání při jednání "ted' a tady". Dramatický proces nemá diváky a nelze jej opakovat. Je založen na principu hry jako svobodné činnosti. Herní jednání je vymezeno herními pravidly a případně herními rolemi a je založeno na společném směřování, spolupráci, spontaneitě a tvořivosti v rámci daných pravidel. Metody používané v dramatickém procesu lze souborně pojmenovat jako herní jednání v herních situacích. Pro jejich fungování je nutné vytvořit odpovídající podmínky - atmosféru vzájemné důvěry, svobody experimentování, skupinové spolupráce a směřování. Metody, jimiž se herní situace žákům předkládají, nazýváme souborně metody navození situace a využívají vedle slovního vyjádření i prostředků jiných umění (hudba, výtvarné umění, literatura). Součástí dramatického procesu je reflexe a hodnocení herního jednání, která využívá nejrůznějších metod od slovní výpovědi, rozhovoru, diskuse přes divadelní vyjádření až po využití prostředků jiných umění. Jejím smyslem je zpracování zážitku ze hry, nacházení paralel v běžných životních situacích, pojmenování témat i posouzení vlastního podílu na společné činnosti. Dramatický proces přesahuje do procesu inscenační tvorby. Jednání v herní situaci může být využito jako příležitost pro získání chybějící životní zkušenosti, při tvorbě postavy i jako cesta k nalézání materiálu pro vytváření jevištních situací.“<sup>23</sup>*

Proces tvorby inscenace má podle Mackové tři etapy. Byť v práci, z níž citujeme, se zaměřuje na koncept aplikace dramatické výchovy do základních škol, je významný rovněž pro téma této práce:

- 1. etapa – **inscenační tvorba**, „při níž se žáci postupně seznamují s postupy kolektivní divadelní tvorby i s jednotlivými divadelními profesemi (dramaturgie, režie, scénografie, hudba, zvuk, světlo). Děje se tak převážně v

---

23 MACKOVÁ, S. *Dramatická výchova*. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Brno 2004. S.16/17.

*rámci hodin dramatické výchovy a práce není směřována k tvaru, který by měl být veřejně předváděn. Diváky inscenačních procesů jsou jen spolužáci ve třídě. Záleží na učiteli, zda a v jakém věku se rozhodne vytvořit s třídou menší jevištní tvar, který bude jako předvedení výsledků práce prezentován veřejnosti (jiným třídám, rodičům). Tím je výsledek prověřován diváky, kteří nebyli účastni procesu vzniku a vnímají pouze jeho výsledek, jeho sdělnost a srozumitelnost“.*<sup>24</sup>

- 2. etapa – **tvorba jevištní postavy**, „*kteřá je založena na postupech herecké práce a respektuje vývojový stupeň žáků posílením některé ze složek hereckého projevu (hra, role, osobnost žáka). Vždy ale bude nejsilnějším prvkem hereckého projevu právě vlastní osobnost žáka (osobnostní herectví), v nižších věkových kategoriích půjde o využití prvku hry, ve vyšších pak o směřování k roli“.*<sup>25</sup>
- 3. etapa – **komunikace s diváky**, ta „*je novou komunikační zkušeností – hrající komunikují s diváky skrze komunikaci mezi jednajícími postavami a zároveň jako spolutvůrci inscenace předkládají divákům jako sdělení výsledek své tvorby – divadelní inscenaci“.*<sup>26</sup>

Zde je třeba odlišit hodiny dramatické výchovy na základní či střední škole, dílny v rámci dramatického kroužku na Základní škole umění a dále zkoušky neprofesionálního divadla. Homerovy dílny v RDC tvoří symbiózu zkoušek neprofesionálního divadla a dílen dramatické výchovy. Členům souboru a vedoucímu, který je vede, nejde pouze o výsledný, hmatatelný produkt, tedy divadelní představení, ale také o setkávání v rámci volnočasové aktivity, kdy rozvíjí své schopnosti a dovednosti a jedná se zde v pravém slova smyslu o učení se dramatickému umění, o dramatickém umění a dramatickým uměním.

---

24 MACKOVÁ, S. *Dramatická výchova*. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Brno 2004. S.17.

25 Tamtéž.

26 Tamtéž. Zde nechápeme diváky pouze jako veřejnost, která přišla za cílem shlédnutí divadelního představení, ale i účastníky dílny, kteří sledují scénku, kterou přehráli jejich spoluúčastníci.

### 3. Redbridge Drama Centre

V této kapitole krátce představíme historii RDC, zaměříme se dále na rozdělení a popsání jednotlivých dílen probíhajících v RDC, ať už pravidelných či jednorázových. Seznámíme čtenáře s vybranými skupinami účastníků dílen. Dále stručně nastíníme problémy ohledně financování RDC v posledních letech.

#### 3.1. Historie RDC

##### Předhistorie RDC

Historie divadla, ze kterého se postupně vyprofilovala idea dramatické výchovy a dramatických center, sahá hluboko do minulosti. Pro potřeby naší práce a této kapitoly bude však plně dostačující zmínit pouze důležité milníky. Historii Redbridge Drama Centre (dále RDC) podrobně popisuje Jana Jevická ve své diplomové práci *Centrum neprofesionálního divadla – Návrh modelu na základě zkušeností z anglického centra dramatické výchovy* (2009).

U zrodu této instituce stála významná osobnost Hugh Lovegrove, který byl učitelem na základní škole a později poradcem pro dramatickou výchovu (drama adviser) v severovýchodním Londýně. Vzhledem k tomu, že byla dramatická výchova vnímána velmi okrajově, Lovegrove se snažil o to, aby tomu tak nebylo – realizoval semináře dramatické výchovy pro lektory a učitele, kteří o vyučování tohoto předmětu projevovali zájem. V roce 1965, po realizaci nesoutěžního festivalu pro severovýchodní Londýn, určil Lovegrove parametry, které jsou nutné pro fungování centra dramatické výchovy:

- založení youth theatre, tedy divadelního souboru pro středoškolskou mládež
- kooperativní festival pro školní soubory
- tým učitelů specializovaných na dramatickou výchovu, protože většina učitelů dramatické výchovy na školách byli učitelé angličtiny a literatury; tato tradice přetrvává i dodnes a většina učitelů dramatické výchovy funguje pod kabinetem literatury

- budování fundusu kostýmů, divadelního vybavení a techniky“.<sup>27</sup>

Po návštěvě centra jsme zjistili, že model, který Lovegrove vybral, se v centru udržel až do dnešních let a je opravdu funkční.



Hugh Lovegrove při výběru obsazení hry „Our Day Out“ v Praze.

Autor fotografie: Neznámý.

Zdroj: <<http://www.friendsofredbridgedramacentre.co.uk/a-wealth-of-unexpected-experiences-testimonial-by-diane-geller/>> (poslední revize: 24.05.2012)

### Počátky RDC

Společnost Redbridge Drama Centre byla oficiálně založena v roce 1973 v nepoužívané budově firmy Dr. Barnardo v městské části Barkingside v Ilfordu. V roce 1975 se RDC přestěhovalo do současných prostor na ulici Churchfields, v části South Woodford. V samotných začátcích bylo centrum hlavně základnou vedení učitelských kurzů a večerních seminářů se studenty. Již od roku 1978 se otevřelo také prvním alternativním divadelním skupinám (ženské divadelní spolky, uskupení

27 Převzato z: JEVICKÁ, J.: *Centrum neprofesionálního divadla – Návrh modelu na základě zkušeností z anglického centra dramatické výchovy: diplomová práce*. Brno: JAMU, 2009. 109 l., 15 l. příl. Vedoucí diplomové práce: Mgr. Simona Hlínová. S.17.

*Kaboodle* apod.). V polovině osmdesátých let se RDC začalo rozšiřovat o mediální učebny a vzniklo tak i *Media Centre for Redbridge* (Mediálním centrem Redbridge).

Od roku 1995 centrum pravidelně navštěvovaly profesionální divadelní společnosti jako *Vital Stage Theatre*, v níž působili Keith Homer i Michael Woodward, současní pracovníci centra. O tomto seskupení se zmíníme níže. V roce 1996 RDC získalo grant pro rozvoj od hlavního města a rozšířilo tak starší části budovy o nové jako jsou malá studia, sprchy a toalety. Celkově se rozšířila nabídka dílen pro veřejnost o dramatické programy pro děti základních, středních i vysokých škol, mladé pracující lidi a dospělé. Od roku 2006 se RDC stalo domovem několika alternativních divadelních uskupení a začalo jej navštěvovat také několik divadel z profesionální sféry.

Keith Homer ve své diplomové práci popisuje koncept „drama education“, prosazovaný v Redbridge Drama centre:

*„Otázka divadla a vzdělávání, vzdělávání divadlem a vzdělávání o divadle má mnoho vrstev, často ostře kontrastních, kontroverzních a vzájemně se vylučujících, debata o úloze dramatu v procesu výchovy a vzdělávání je dlouhá a dosud otevřená subjektivnímu výkladu a uchopení. Redbridge Drama Centre postupem času eklektivním přístupem došlo k vlastnímu výkladu a porozumění pojmu „drama education“, dle něhož reguluje svoji funkci a dílčí projekty:*

- 1. učení se divadlu: získávání povědomí o kontextu a komunikačních kódech divadla jako umělecké formy. Osvojování si a porozumění technikám, metodám a postupům dramatu jako součást uměleckého dědictví.*
- 2. kontextuální učení se divadlem: učení se skrze divadelní metody, divadelním zážitkem – zažití, poznání a osvojení si znalosti či dovednosti prostřednictvím „virtuální či sensorické zkušeností“. Děti (či klienti) mají možnost lépe porozumět historické události, skutečnosti z oblasti fyzikálních zákonů, prozkoumat v praxi určitý filozofický či společenský koncept apod., prostřednictvím metod divadelní výchovy, divadelních postupů.*
- 3. osobnostní a sociální rozvoj dítěte (či klienta) jako důležitý vedlejší produkt činností v oblasti divadla a výchovy, fungování a spolupráci v kolektivu. Osvojování si modelů, pravidel a znalostí v oblasti sociální, osobnostní rozvoj skrze prožívání a*

*zakoušení nových emocí, učení se intuici, spolupráci, rozvoj jazykových a motorických dovedností, schopnosti kritického uvažování, poznání osobních limitů a možností.*

*4. konceptuální učení: prohlubování pochopení morálních, sociálních, uměleckých i filozofických hodnot ve vztahu k celé lidské zkušenosti, ale také kultivace přístupu k samotnému učení a osobnímu rozvoji. Radost z dílčích úspěchů či nově si osvojené dovednosti a znalosti posiluje a motivuje, mění přístup k celému procesu učení.*<sup>28</sup>



Redbridge Drama Centre z ulice Churchfields.

Autor fotografie: Adam Hrabal.

### 3.2. Výuka v RDC

RDC navštěvují během týdne takřka veškeré věkové skupiny – od dětí z mateřských škol, žáků základní a střední školy, studentů vysoké školy, ale docházejí sem i

28 HOMER, K. *The development of Drama in Education in three North East London Boroughs from 1965 to 1988, with particular reference to the role played by the Advisory Service*: thesis. London: Bretton Hall, 1991. 95 l. Vedoucí diplomové práce neuveden. S. 62/63.

pracující lidé či osoby se zdravotním postižením.

Učebny v RDC bývají pronajímány amatérským či profesionálním skupinám, do centra dochází na školení také firmy a v neposlední řadě dochází i ke vzdělávání dětí v mediální výchově. To vše je podmíněno technickou vybaveností centra – k dispozici mají několik divadelních sálů (Lovegrove Theatre s kapacitou 101 sedadel, Pirko studio s divadelním barem, Telford studio, Cobb studio a učebnu s mediálním vybavením pro rozhlas a televizi.

Skupiny, které navštěvují centrum pravidelně, jsou:

- **Performing Arts** (přípravná fáze pro děti mladší 10let, každé úterý)
- **Infant Children Theatre Workshop** (přípravná fáze pro děti mladší 10 let, víkendové dílny)
- **Young Theatre Workshop** (děti ve věku 11 – 14 let, pondělí nebo středa)
- **Youth Theatre Workshop** (účastníci ve věku 14 – 21 let, pondělí a středa)
- **Adult Theatre Workshop** (starší 21 let, úterý).<sup>29</sup>

### **Stručná charakteristika těchto skupin:**

Performing Arts neboli přípravný kurz je uskupení složené zhruba z deseti až dvaceti dětí (tohle číslo je každý rok jiné), ve vedení dvou zkušených vedoucích, sourozenců Theresy a Phila Edwardsových. Theresa Edwardsová je sama členkou nejstarší skupiny skupiny pro dospělé a zaměřuje se v hodinách hlavně na pohybovou a dramatickou část: učí děti jednoduché taneční choreografie a vede nejrůznější dramatické cvičení a hry. Její bratr Phil je hudebník a během dílen využívá klavír a vede děti ke kolektivnímu zpěvu. Dílny probíhají vstříc cíli, že dvakrát ročně (před Vánoci a na konci školního roku) se hraje besídka. Ta má být ukázkou toho, co se děti během daného roku naučily.

Struktura hodin je téměř neměnná – začíná se vždy zábavnou hrou, v hlavní části dochází k prohlubování pohybové a hlasové průpravy a na konci výuky je pravidelně nacvičována besídka. Do hodin jsou pravidelně vkládány hudebně výchovné prvky, tedy děti krom dramatické výchovy také zpívají, což bývá nedílnou součástí jejich závěrečných výstupů. Každý takový výstup se tématicky vztahuje k

---

29 Převzato z webových stránek centra: <http://www.redbridgedramacentre.co.uk/p36.html>.



ročnímu období, které probíhá: vánoční besídka se tématicky vztahuje k Vánocům, letní besídka pak bývá na uvolněnější téma. Cílem není vyprávět nějaký dramatický příběh, ale spíše ukázat spektrum dosud naučených zkušeností.

Infant Children Theatre Workshop je uskupení dětí, které se scházejí o víkendů. Dílny trvají dvě hodiny. Nemají ustálené učitele, pracovníci centra se u vedení dětí střídají minimálně po jednom pololetí. Dílny bývají dále vedeny členy souboru Youth Theatre Workshop (viz níže) spíše v pozici asistentské, dobrovolnické. Dílny mají podobný obsah jako u výše popsané Performing Arts. Během prvního pololetí mají děti za úkol seskládat divadelní tvar, který budou schopny v závěru kalendářního roku předvést veřejnosti. Hraním a improvizacemi vzniká jednoduchý příběh. Textovou předlohou k představení bývá z pravidla poezie.

U dětí obou zmíněných skupin výše je kladen důraz na přirozené jednání, žádný z vedoucích se nesnaží z dětí vykresat velkou hereckou etudu, jde zde především o rozvíjení herní situace a dovedností a schopností dětí. Jak zmiňuje Jevická ve své diplomové práci: „...*dítě sice přijímá roli, ale tato role není herecká, ale pouze herní. Je uskutečňována v dětské hře, která je pouze otevřena divákům. Dítě tedy nic nepředstírá, ale přirozeně se ve světě hry vciťuje do herní role.*“<sup>30</sup>

Young Theatre Workshop jedná se o dvě skupiny po zhruba patnácti až dvaceti členech. Každá skupina má své dva vedoucí a schází se jedenkrát do týdne. Vzhledem k věku dětí jsou tyto skupiny vedeny velmi direktivně a s pevnými, neměnnými pravidly: mobilní telefony děti před začátkem hodiny ukládají do speciální krabice, členům jsou opakovaná pravidla udržení obecného respektu mezi dětmi a dospělými apod.

Vedoucí těchto dětí mají dostatek zkušeností jak v oblasti divadla tak i ve vzdělávání:

-**Ian Nobble**: zaměstnanec RDC na částečný úvazek, věnoval se dříve herectví, dnes již jen jako učitel DV v centru, pomáhá i s dílnami Keitha Homera;

-**Marion Laing**: učitelka základní školy se specializací na dramatickou výchovu,

---

30 JEVICKÁ, J.: *Centrum neprofesionálního divadla – Návrh modelu na základě zkušeností z anglického centra dramatické výchovy: diplomová práce*. Brno: JAMU, 2009. 109 l., 15 l. příl. Vedoucí diplomové práce: Mgr. Simona Hlínová. S.49.

vede skupinu s Ianem Nobblem;

**-Phil Keating a Gary Potter:** storytellerské duo vystupující po celé Anglii, prezentují se na základních školách po celém Londýně; své zkušenosti uplatňují právě v těchto dílnách.

Struktura dílen je opět rozdělena na úvodní uvolňovací hru, hlavní fáze je vždy věnovaná nácvičku scénky či představení, které se prezentuje pouze na konci školního. V těchto dílnách je kladen důraz na reflexi, které se účastní a smí projevovat všichni ze skupiny, a ke které dochází vždy ke konci dílny. Jejich výstupy se týkají většinou existující literární předlohy (Shakespeareova *Bouře*), do které vedoucí skupin autorsky zasáhnou a změni ji k potřebám skupiny. Dvojice vedoucích si připravuje obsah dílen odděleně. Dílny mají podobnou linku pouze v předloze (minulý rok to byl právě Shakespeare). Skupiny vystupují jen v prostorách RDC.

Youth Theatre Workshop (dále jen „RYTW“) je do počtu největší skupina čítající asi 40 účastníků. Jejím vedoucím je v současnosti Chris Bocking. Skupina se schází dvakrát do týdne a veřejné výstupy probíhají dvakrát do roka. V těchto dílnách je kladen důraz na disciplínu. Hodiny jsou strukturovány velmi podobně jako u předešlých skupin, nároky na účastníky jsou však obsahově složitější – je kladen velký důraz na improvizaci a spolupráci ve skupinách. Vedoucím je zaměstnanec centra, který skupinu vede sám a přináší vždy jen podněty jako témata, rámce či struktury příběhů, zpracovávají je však účastníci sami. Reflexe je nedílnou součástí dílen, probíhá vždy verbálně a velmi otevřeně – někdy až surově jsou pojmenovávány veškeré funkční a nefunkční faktory výsledných scének. Vznikají zde zpravidla dvě divadelní inscenace ročně. Reprízy jejich nastudované inscenace bývají velmi oblíbené a často vyprodané. Představení RYTW nebývají reprízovány tak často jako skupiny RATW.

Z mého pohledu se jedná o amatérské divadlo na velmi vysoké umělecké úrovni. Chris Bocking sám několik let navštěvoval dílny RYTW vedené Keithem Homerem, který jej v mnohém jak pedagogicky tak umělecky ovlivnil. V současné době je technikem RDC a zároveň vedoucím této skupiny, který zakončuje roční úsilí se svými účastníky často velmi svébytnými inscenacemi. Se svojí skupinou připravuje nejrůznější projekty od site specific až po dramatické zpracování

Shakespearových dramát, která jsou velmi populární. Na tomto místě je důležité říci, že na tato představení chodí rodinní příslušníci a kamarádi účinkujících, ale ve velké míře i příznivci amatérského divadla či RDC vůbec.

Keith Homer vznik této skupiny ve své diplomové práci komentuje následovně:

*„Vznik Youth Theatre Workshop inicioval Lovegrove v březnu roku 1964 psanou výzvou k London County Council. Svůj záměr zdůvodňuje závažným a dosud řádně neopětovaným a nekultivovaným zájmem a nadšením mladé generace pro divadlo, k čemuž dle jeho názoru paradoxně dopomohlo masové rozšíření televize: 'Televize, ačkoliv vzbuzuje značně smíšené ohlasy a dosud vedeme spory, zda vykazuje pozitivní či veskrze negativní dopad na naši společnost, přinesla jedno důležité poznání: těm, kteří dříve z různých důvodů nikdy nenavštívili divadlo, přinesla svět her, dramatických obsahů a situací, pravidel a metod dramatu až domů. Masová veřejnost se tak může naučit skrz drama lépe se orientovat a porozumět nejrůznějším situacím ve vlastním životě. Spousta mladých lidí si čím dál více uvědomuje, že divadlo není jen prostředek rozptýlení, ale představuje mocnou sílu schopnou vyjádřit veřejné postoje a názory k nejrůznějším společenským problémům a tématům. Dále televize pomohla zrušit třídní bariéry a zastaralý koncept divadla jako média vyšší třídy a kinematografie jako zábavy pro nižší společenské vrstvy.'*

*Lovegrovův záměr Youth Theatre Workshop, platformy, kde se mladí lidé budou pracovně a umělecky setkávat s profesionály, učit se od nich a vytvořit most vzájemné inspirace a obohacování, podpořili mnozí ustanovení divadelní autoři 60.let (Arden, Jellicoe, Wesker). London County Council návrh podpořil, a tak vznikla vůbec první platforma pro mládežnické divadelní uskupení – Group 64, jež existuje až do dnešních dnů, a na jejímž systému hodnot, práce, cílů a metod – stavěly všechny budoucí odnože a centra dramatické výchovy a amatérských divadelních spolků pro mládež.“<sup>31</sup>*

Skupina RYTW ve své obecné podobě existuje díky Hugh Lovegrovovi kontinuálně již třicet let a je nutno říci, že se ve velké míře podílí na veřejném prosazování fungování centra: tvoří a šíří petice, demonstrují, protože se nechtějí

---

31 HOMER, K. *The development of Drama in Education in three North East London Boroughs from 1965 to 1988, with particular reference to the role played by the Advisory Service*: thesis. London: Bretton Hall, 1991. 95 l. Vedoucí diplomové práce neuveden. S.34.

spokojit s tím, že by činnost RDC měla být ukončena. To je velice důležité zvláště v současné době, kdy centrum bojuje s nedostatkem financí (viz podkapitola Problém s financováním RDC).



Členové RYTW při demonstraci proti zavření RDC; rok 2011.

Autor fotografie: Zjan Shirinian,

Zdroj: <[http://www.ilfordrecorder.co.uk/news/news/teen\\_protesters\\_call\\_for\\_redbridge\\_drama\\_centre\\_to\\_be\\_saved\\_from\\_cuts\\_1\\_741300](http://www.ilfordrecorder.co.uk/news/news/teen_protesters_call_for_redbridge_drama_centre_to_be_saved_from_cuts_1_741300)> (poslední revize: 24.05.2012)

Adult Theatre Workshop je klíčové uskupení pro potřeby této diplomové práce. Vedoucím této skupiny je Keith Homer. Skupina existuje se svým vedoucím zhruba 15 let. Jedná se o dospělé, většinou pracující účastníky různých věkových skupin, přičemž nejstaršímu z nich je 60 let. Scházejí se pravidelně a mají za sebou prezentaci několika inscenací jako *Oidipus*, *Odysea* či *Matčín hlas* (Mother's Voice) jak v budově RDC, tak i za hranicemi Velké Británie (Česká republika, Irsko, Slovensko aj.).

Jedná se o takřka neměnnou skupinu, co se účastníků týče. Číslo bývá někdy

rozšířeno o několik lidí z Youth Theatre Workshop (kdo přesáhne věku dvaceti jedna let, může postoupit právě do skupiny Adult) a nebo o úplně nové účastníky, kteří mají zájem se stát členy. Obecně se však účastníci skupiny dobře znají, jsou zvyklí na práci Keitha Homera a jeho způsob vedení neprofesionálního divadla a jejich vzájemný respekt a láska k divadlu je cítit z každé dílny.



Fotografie ze zkoušky R.A.T.W. ze dne 27. března 2012.

Autor fotografie: Adam Hrabal.

### **Vital Stage Company**

Vital Stage Company je divadelní společnost, která spadá pod RDC a je jejím takřka profesionálním divadlem. Společnost byla založena v roce 1995 Keithem Homerem a Michaelem Woodwoodem (nezávislý herec, spisovatel a režisér). Jako profesionální putovní divadelní společnosti nabízí Vital Stage své inscenace do oblasti vzdělávání a produkuje i inscenace dramatických textů významných autorů (například W. Shakespeare, A. Miller, H. Pinter). Poskytuje také firemní divadelní vzdělávání (jako divadlo fórum) a zpracovává témata her na speciální požadavky organizací ve veřejném a soukromém sektoru.

Kromě řady seminářů produkuje Vital Stage i představení pro děti základních

škol. Společnost se také podílela na ojedinělém projektu charitativní společnosti NSPCC, což je charita na pomoc týraným dětem, která celý projekt financovala. Jednalo se o pětiletý putovní projekt a představením, nazvaný „Before the City“ (Na předměstí). Projekt byl určen pro Londýnské školy a byl zaměřen na šikanu a rasismus. Další projekt, který trval tři roky, byl určen rodičům a nesl téma rodičovství. Projekt se jmenoval „Let's Keep Talking“ (Nepřestávejme mluvit) a realizoval se na poli středních škol.

Vital Stage Company dále zkouší hry a inscenace dle požadavků škol, na základě předepsaných osnov. Jako příklad můžeme uvést dramata *Macbeth*, *Romeo a Julie*, *Theseus a Minotaur*.

### **3.3. Další nabídka dílen RDC a Vital Stage Company**

Nabídka dílen RDC se netýká jen skupin, které docházejí do centra pravidelně jedenkrát za týden. Dílny dramatické výchovy jsou nabízeny i školám jako jednorázové projekty (např. na téma 2. světové války nebo Egypt), učitelům (jak funkčně zařadit dramatickou výchovu do výuky), mentálně a tělesně postiženým dětem a v neposlední řadě firmám (formou divadlo fórum).

#### Dílna pro učitele na Hartey Primary School (20.9.2010):

vedoucí: Johnny Siddall, Kate Tolsan

Lektoři dílny se přesunuli na zmíněnou základní školu, aby vedli dílnu dramatické výchovy pro učitele. Cíl pro lektory dílny byl okrajově seznámit účastníky dílny (45 učitelů) se základními metodami dramatické výchovy a s jejich využitím během výuky. Během hodiny a půl byla účastníkům prezentována celá paleta činností, her a cvičení, které byly krátce charakterizovány a u kterých byl pojmenován cíl a smysl pro využití ve výuce s dětmi (úvodní část s rozehrávacími hrami, práce ve dvojicích, improvizace, motivace a zpětná vazba). Ke konci dílny byl učitelům rozdán přesný plán her a cvičení, kterými si během hodiny a půl prošli, a který jim mohl sloužit jako určitá inspirace v budoucnu.

Podobných dílen probíhá během roku několik. Pokaždé na žádost ředitele školy.

### Zkouška divadla fórum pro firmy (12.10.2010):

vedoucí: Michael Woodwood

Jednalo se o zkoušení divadelní inscenace s prvky divadla fórum. Téma inscenace bylo silně politické (přiznání příspěvků firmám). Woodwood vždy v předstihu se třemi herci ze skupiny RYTW nebo RATW připraví sled několika scének, který je tematicky spojený s děním ve firmě, kupříkladu strach z komunikace se šéfem. Režisér Michael má dostatek zkušeností s touto formou divadla, přesně vede herce k jednání na scéně a dokáže je dostatečně motivovat. Jakmile je tento výstup hotový, hraje se několikrát pro firmy, které si dílnu objednali. Z rozhovoru s režisérem mohou říci, že tyto dílny divadla fórum probíhají velmi podobně jako v České republice.

Divákům, které tvoří zaměstnanci firmy, je předveden příběh se silným tématem, který kvůli rozhodnutím hlavního hrdiny nekončí dobře. Úkolem diváků je na základě jednoduchých pravidel určených vždy před dílnou změnit jednání hlavní postavy nebo vedlejších postav tak, aby se špatnému konci předešlo. Jedná se o využití dílen divadla fórum v komerčním prostředí. Prvky amatérského divadla s sebou tyto dílny přináší jen proto, že herci nejsou profesionálové. Inscenace bývají díky svébytnému vedení režiséra na velmi vysoké umělecké úrovni.

Dílny divadla fórum jsou v obecné nabídce centra, dílny se konají vždy na základě poptávky firem.

### Dílna pro tělesně a mentálně postižené děti (15.11.2010):

vedoucí: Keith Homer spolu s ostatními vedoucími

Této dílny se účastnil takřka celý pracovní kolektiv RDC. Do centra přijelo na zhruba čtyři hodiny asi 20 dětí se svými asistenty, většina z nich na invalidním vozíčku. Cílem takových dílen samozřejmě není vytvořit propracovanou divadelní inscenaci, ale jde hlavně o vytvoření příjemného zážitku pro děti. Dílna není dopředu strukturovaná jako obvykle, vedoucí pouze sám vybral motiv z divadelní hry *Bouře* Williama Shakespeare, který s účastníky nastudoval a na konci jej předvedly. Děti pro tento krátký výstup samy v rámci diskuse vymyslely název „Yes“. Pro potřeby této dílny byly postupně využity veškeré místnosti, které se v RDC nacházejí v přízemí (Telford, Lovegrove a Pirko studio). Do dílny byly zařazeny světelné prvky,

hra s látkami a kolektivní jednoduchá cvičení. Účastníci si průběh dílny užívali. Zpětná vazba od asistentů klientů byla velmi pozitivní.

Účastníci spolu se svými asistenty navštěvují centrum dvakrát do roka.

#### Dílna zaměřená na téma „Egypt“ – storytelling (7.10.2010):

vedoucí: Terry Ward

Zmíněný vedoucí má v RDC na starost dílny, které vede formou storytellingu (vyprávění příběhu v roli spojené s tématem dílny). Této problematice se věnuje více jak dvacet let. Tato dílna byla určena pro žáky druhého stupně základních škol a probíhala v nejmenší učebně Cobb. Žáci seděli jako diváci v hledišti a vedoucí v roli archeologa vyprávěl o Údolí králů v Egyptě a o Tutanchamonově hrobce. Zaměřil se na jednoduchý fiktivní příběh o tom, jak byl v Egyptě se skupinou dalších archeologů a jak našli Tutanchamonovu hrobku. Při ruce měl plátno, na které promítal jednotlivé fotografie z archeologických nálezů a maleb na stěnách. Účastníci dílny se aktivně do průběhu nezapojovali, byli spíše v pozici pozorovatelů a příběh poslouchali.

Podobných dílen vede Terry Ward v RDC několik desítek do roka. V zásobě má několik různých příběhů a dle požadavků škol vymýšlí další.

### **3.4. Infrastruktura v RDC**

Zřizovatel RDC je místní úřad londýnské městské části Redbridge, který z velké části (60%) centrum financuje. Do 90. let minulého století to byla takřka jediná finanční podpora, kterou centrum mělo. Nevýhodné to bylo proto, že vedení RDS s financemi nemohlo svobodně disponovat, ale muselo se vždy řídit konkrétními předpisy radnice (fixní platy, peníze přidělené na materiály, účty za energie apod.), což se po finanční reformě změnilo. Díky tomu, že centrum později začalo získávat finanční dotace z více zdrojů (viz podkapitola Problém s financováním RDC), problém svobodnějšího disponování s financemi se vyřešil.

Na vrcholku pomyslné pyramidy RDC je ředitel centra **Keith Homer**. Ředitel Keith Homer má na místním úřadu svého hlavního manažera, který je vedoucím celé sekce „Children Services“ (služby pro děti). Pod ředitelem není žádná oficiální funkce zástupce, ale za pomyslné zástupce – dle délky působení v centru –, jsou



považováni **Johnny Siddall** (učitel DV) a **Chris Bocking** (technik a učitel DV). Ostatními zaměstnanci centra na plný úvazek jsou **Ben Ward** (technik), **Terry Ward** (učitel DV) a **Libby North** (učitelka DV). **Sally Polden** je manažerka, ekonomka a je zodpovědná za organizaci všech dílen, které v centru probíhají. Je klíčovou osobou při organizaci výměnných pobytů, které centrum několikrát do roka pořádá. V posledních dvou letech se postarala o několik podobných záležitostí (nejstarší skupina v Irsku a České republice). Podílela se dále na zajištění návštěvy brněnského souboru Pirko v Londýně v létě 2010.

Soubor Pirko spolupracuje s RDC již od 70. let minulého století. V předešlých letech probíhalo téměř pravidelně několik výměnných pobytů, které byly zaměřeny na výměnu a ukázkou dosavadních zkušeností v oblasti dramatické výchovy. Poslední takový pobyt proběhl v létě 2010. Z rozhovorů s Homerem vím, že výměnné pobyty považuje velmi důležité, protože lidem nabízí možnost srovnání své práce s prací lidí s odlišnou kulturou. V posledních letech ale není finančně jednoduché zrealizovat takový výměnný pobyt, z pravidelných návštěv zahraničí se tedy stala jen občasná záležitost.

### **3.5. Problémy s financováním RDC**

S příchodem celosvětové finanční krize a dle pracovníků RDC rovněž kvůli finančně náročnému organizování Olympijských her 2012 v Londýně má RDC značné finanční problémy. RDC je financováno největším dílem městskou částí Redbridge (London Borough of Redbridge). V roce 2010 ovšem obdrželo informace o tom, že v budoucích letech budou finanční dotace výrazně nižší. Finance ovšem mají být kráceny postupně (v roce 2011 o 25 000 liber méně, v roce 2012 o 106 000 liber, v roce 2013 pak o 160 000 liber), přičemž do budoucna by dotace měly zůstat na poslední zmíněné sumě. Krácení ve výsledku znamená o 50 % méně dotací na provoz RDC.

RDC potřebuje na provoz ročně 577 000 liber.

Tento rok získalo RDC od místního úřadu částku 235 000 liber, tedy rozdíl do výše zmiňovaných 577 000 liber, musí získat jiným způsobem.

Další dotace RDC získává z těchto zdrojů:

- státní Rada pro umění (Arts Council England) (44 000 liber),
- školy, které si objednávají dílny dramatické výchovy (84 000 liber),
- zápisné a poplatky účastníků všech dílen (50 000 - 60 000 liber),
- městská rada (Council commission) (15 000 - 20 000 liber)
- zakázky za objednané inscenace (5 000 liber),
- externí dílny a tréninky (dle poptávky)
- vstupné na divadelní představení RDC (20 000 liber),
- pronájem místností (10 000 - 30 000 liber).

V praxi to znamená, že RDC chybí na pokrytí nákladů na provoz centra více než 100 000 liber.

RDC získá v dubnu 2012 budovu vedle centra (bývalá budova základní školy) k vlastnímu užívání a to přinese možnosti realizace dalších dílen dramatické výchovy. Teprve čas ukáže, zdali provozování další budovy přinese centru zisk či spíše naopak.

### **3.6. Friends of Redbridge Drama Centre**

V červenci 2011 vznikla společnost Friends of Redbridge Drama Centre (Přátelé Redbridge Drama Centra, dále jen „FRDC“), usilující o získání finančních prostředků na to, aby centrum bylo zachováno i přes finanční škrty. Jedná se o charitativní společnost, která pořádá veřejné kampaně, připomíná se úřadům různými setkáváními, proslovy a protesty, aby zabránila dalšímu snižování příspěvků pro RDC. Dále se snaží získávat peníze od soukromníků, firem, fundraisingem apod.

Setkání FRDC se pořádají přímo v budově RDC. Nejde o to, aby si nadšenci povykládali o tom, jaká by byla škoda centrum zavřít, ale veškerá setkání probíhají strukturovaně a formálně. Několik prvních setkání se týkalo hlavně celkového založení a získání statutu charitativní organizace, dále se hovořilo o tvorbě webových stránek a propagačních možnostech. Členové FRDC se kolektivně dohodli na tom, že žádný ze zaměstnanců centra pracujících na plný úvazek se nesmí stát členem FRDC, ani nesmí vědět o chystaných akcích charity. FRDC chce totiž působit samostatně a podpořit instituci RDC jako takovou do budoucna, ne pouze úvazky svých kamarádů a známých.

FRDC si neklade za cíl zajistit veškeré finance pro RDC. Jde spíš o to, aby na RDC bylo neustále upozorňováno a i na vyšších postech, jako je úřad městské části Redbrige, se vědělo, že s rozhodnutím o nepřiznaných financích pro centrum někdo zásadně nesouhlasí. Na mnohá setkání FRDC bylo pozváno několik úředníků, kteří mohou situaci s centrem ovlivnit. RDC připravilo divadelní a dramatický program. Cílem bylo ukázat, jak je centrum živé a prospěšné nejen pedagogicky, ale i jako místo setkávání. Veškerá setkávání centra jsou zaznamenávána písemně a uveřejňována na oficiálních stránkách charity, kde mimo jiné píšou i lidé své vlastní zážitky z centra a tím dávají najevo své názory ohledně možného zavření RDC.

Jedním z prvních projektů vyjadřujících nesouhlas s rozhodnutím úřadu byla tzv. „poštovní demonstrace“ - každý, kdo chtěl centru pomoci dostal dopis pro hlavního úředníka radnice v Redbrige a poslal mu jej. Ve výsledku zmíněný úředník obdržel několik desítek dopisů, které popisovaly situaci o možném zavření centra a vyjádření nesouhlasu. Ve stejném období probíhala písemná a internetová petice, kterou podepsalo několik stovek lidí z části Redbrige, z celého Londýna a několik desítek lidí ze zahraničí (Česká republika, Irsko aj.).

O infrastruktuře RDC a finančních problémech v posledních letech se zmiňujeme proto, že chceme ukázat na jedné straně to, jak prestižní roli si RDC v průběhu let na poli divadelnictví vybudovalo, a na druhé straně upozornit na důležitý detail, a sice, že RDC je především živým místem setkávání lidí, kteří toto místo mají rádi, protože se tu něco naučili, prožili tu cenné zkušenosti a zážitky, a proto bojují za jeho zachování – protože chtějí, aby centrum zůstalo zachováno i pro další generace, jejichž dospívání či volný čas může účast na dílnách v RDC výrazně formovat a ovlivnit. To tu chceme zmínit zejména proto, že to, že centrum je tak živým a otevřeným místem, kde vznikají divadelní inscenace a dochází zde k „[...] *učení se dramatickému umění [...] o dramatickém umění [...] a dramatickým uměním.*“<sup>32</sup>

---

32 MACKOVÁ, S. *Dramatická výchova ve škole*. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Brno 2004. S.10.

## 4. Keith Homer

Keith Homer se narodil v roce 1955 v Birminghamu, rodičům Betty a Laurence Homerovým.



Keith Homer, 27. března 2012.

Autor: Adam Hrabal.

Na základní školu chodil Homer ve Wolverhamptonu, která byla součástí škol Danesfield Primary School. Zde se poprvé setkal s předmětem *Drama* a díky učiteli Nigelu Beckovi k němu byl náležitě veden (zkoušky divadelních her, hudební výstupy, veřejné performance). Na Wolverhampton navázalo všeobecné vzdělání střední školy a v 17 letech byl Homer definitivně rozhodnutý vydat se na dráhu učitele dramatické výchovy "drama teacher".

*„Moje cesta k pozici učitele dramatické výchovy začala myslím typicky v hluboké fascinaci a zájmu o divadlo, přičemž jsem ale na samém počátku měl jasno v tom, že nechci být hercem ani zpěvákem. Přesto jsem ale v mládí sbíral praktické zkušenosti v obou odvětví, hrál jsem amatérské divadlo, bral hodiny zpěvu. Kultivovat teoretický zájem o divadlo a jeho metody jsem začal ale až v osmnácti*

*letech nástupem vysokoškolského studia dramatické výchovy.* <sup>33</sup>

V roce 1973 se přihlásil na výběrovou školu Breton Hour College v západním Yorkshiru a náročné přijímací zkoušky absolvoval spolu se zhruba stovkou studentů, přičemž nakonec bylo vybráno pouze 26 studentů. Forma vzdělávání, dle slov Homera, byla na této škole velmi zajímavá a snažila se pokrýt širokou škálu, co se divadla a teorie dramatu týká: studium bylo tříleté a výuka byla z velké části praktická. Teorie měla také své místo, ale studium bylo zaměřeno na praxi. Studenti hráli v mnoha inscenacích světových dramát počínaje Shakespearem, konče tehdejšími moderními autory. V teorii se věnovali vzdělávání dětí, filozofii a sociologii. Studenti byli také posíláni přímo do škol – zpravidla na 6 až 10 týdnů – , ke konkrétní práci s dětmi.

Forma vzdělávání, dle slov Homera, byla na této škole velmi zajímavá a snažila se pokrýt širokou škálu, co se divadelnictví a dramatu týká: studium bylo tříleté a výuka byla z velké části praktická, akademická teorie byla okrajovou záležitostí, ale měla také své místo – týkala se především historie divadla v západní Evropě, filozofie a vývojové psychologie.

Z rozhovoru s Homerem: *„Tehdy jsem se dozvěděl, že dítě se v prvních pěti letech života naučí více věcí, poznání, vjemů a dovedností, než v kterémkoliv dalším pětiletém období života. A naučí se to skrz hru. Věřil jsem tehdy a věřím stále, že teorie divadla je jen jedním z široké škály oblastí vzdělávání, které můžeme prostřednictvím hry kultivovat. Praktické workshopy zaměřené na určité úseky z učebního plánu dějepisu, zeměpisu, sociální výchovy, angličtiny, dokonce i matematiky, chemie, fyziky, jsou čím dál více populární a základní i střední školy si je u nás (Redbridge Drama Centre) objednávají přímo na míru dané skupině a obsahu učiva. Dětem bez rozdílu národnosti, historické epochy či věku, je dána přirozená schopnost a záliba učit se hrou, tvořit, dramatizovat, improvizovat, a to v kolektivu ostatních dětí. Bylo to právě díky lekcím vývojové psychologie, že jsem začal nahlížet na divadlo krom umění, také jako soubor pedagogických metod. Poslání učitele dramatické výchovy pak vidím ve schopnosti napojit se na daný stupeň vývoje divadelní gramotnosti dítěte, směřovat a vést jeho schopnosti a dovednosti k osvojení si nových poznatků či učiva. S tím, jak děti dospívají, zrají*

---

33 Oral history, rozhovor listopad 2010, překlad: Adam Hrabal.

*emočně i psychologicky, je potřeba zkušeného a citlivého učitele dramatické výchovy, aby jim ukázal cestu, jak jejich tvorba, divadelní schopnosti byly také úměrně vyspělejší, emočně i psychologicky zralejší.*“<sup>34</sup>

Studenti školy Breton Hour College West Yorkshire hráli v mnoha představeních počínaje inscenací her Shakespeara, konče her tehdejších moderních autorů a byli také přidělováni na absolvování praxe přímo do škol (z pravidla na 6 až 10 týdnů), a to ke konkrétní práci s dětmi.

Do roku 1978 nebylo v Británii zaveden předmět *Drama* jako samostatný předmět, byla to pouze forma vzdělávací techniky, která usnadňovala učitelům výuku v jiných oblastech. Keith Homer se po mnoha diskusích s pedagogy zmiňované školy začal zamýšlet nad tím, že *Drama* by mělo být samostatným předmětem.

Keith Homer v roce 1976 zažádal o místo na birminghamské základní škole. Škola byla rozdělena do několika oddělení a pod jeho vedením probíhalo vzdělávání v "Oddělení dramatické výchovy".

V letech 1977 – 1978 se přesunul do Londýna a pracoval jako učitel dramatické výchovy v městské části Redbridge se studenty středních škol. Měl k dispozici malý divadelní prostor a dva spolupracovníky, se kterými společně vedl dramatickou výchovu s dětmi 11 až 16 let.

Roce 1978 se stal ředitelem školy Seven Kings High School a ve stejném období již kooperoval s Redbridge Drama Centrem. O rok později získal v centru placenou pozici jak učitele dramatické výchovy, tak pozici „Advisory Drama Teacher“, což můžeme přeložit jako poradce učitelům dramatické výchovy. Od roku 1979 se zde stal zaměstnancem na plný úvazek a vedl dílny dramatické výchovy s dětmi předškolního věku, prvním a druhým stupněm základních škol, středních škol, kurzy pro učitele. Začal vést skupinu Redbridge Youth Theatre Workshop, kterou vedl celkem 22 let. Současně vedl a vede až dodnes Redbridge Adult Theatre Workshop, mimo to vedl i profesionální herce. V této pozici setrval několik let, až do roku 2004, kdy se postupně začaly zavírat centra dramatické výchovy po celé Anglii (a tehdejší ředitelka RDC Josanne Balcombe šla do důchodu) a zažádal o post ředitele RDC, kterým je do dnes. „*Stát se ředitelem Redbridge Drama Centra nebylo*

---

34 Oral history, rozhovor listopad 2010, překlad: Adam Hrabal.

*něco, co jsem plánoval nebo v co jsem doufal. Věděli jsme to rok předem, že Josanne bude odcházet, měl jsem rok čas na přemýšlení. Bylo to těžké rozhodování. Chtěl jsem pokračovat v tom, co jsem dělal. Uvědomoval jsem si, že pozice ředitele je úplně jiná práce než být učitelem dramatické výchovy. Upřímně nemám teď čas na to dělat to, v čem jsem dobrý, a to je práce s dětmi. V pozici ředitele dávám ostatním lidem možnost věnovat se dramatické výchově. Samozřejmě se i nadále věnuji vedení několika dílen do roka, protože mám pocit, že bych přišel o své dovednosti v tomto oboru.*“<sup>35</sup>

Keith Homer tedy stále částečně působí jako učitel dramatické výchovy: vede nejstarší skupinu v centru, ale většinu času se věnuje vedení centra. Mezi to spadá zajišťování financí na chod centra a jejich rozdělování, personální zabezpečení a dále reprezentace RDC navenek. To je naprosto jiný druh práce než pedagogické působení a on sám by se raději na plno věnoval tvorbě inscenací a tvůrčí práci s lidmi. Na dílny dramatické výchovy tedy nezbývá dostatek času, nicméně tvůrčí vybití má alespoň ve formě vedení zmíněné skupiny a jejich každoroční tvorbě inscenace s účastníky.

V období, kdy se uvolnil post ředitele RDC, neměl o pozici zájem nikdo – pouze Homer, a to pouze částečně, protože tušil břímě povinností vedoucí funkce. Bylo to spíše rozhodnutí z nutnosti, aby centru nebyl přidělen jako ředitel někdo zvenčí, kdo provoz nezná. Byl to jeden z několika momentů, kdy se projevila Homerova láska k RDC, která jej k centru pojí již bezmála třicet let.

Další z mnoha momentů se odehrál v posledních letech. Poté, co centru byly ze strany městské části Redbridge radikálně sníženy finanční dotace, Homer nabídl místním úřadům svůj plat, aby dal najevo svůj protest proti dalšímu krácení. Jeho požadavek byl samozřejmě zamítnut, nicméně dostatečně vypovídá o Homerově oddanosti centru a oboru dramatické výchovy vůbec.

---

35 Oral history, rozhovor listopad 2010, překlad: Adam Hrabal.

## **5. Proces tvorby inscenace *Kavkazský křídový kruh* skupiny RATW pod vedením Keitha Homera**

V následující kapitole si popíšeme průběh a vývoj práce na inscenaci Keitha Homera, a to konkrétně na inscenaci dramatického textu Bertolta Brechta *Kavkazský křídový kruh*. Na té skupina se svým vedoucím pracuje od září roku 2011. Premiéra je plánována na 30. května 2012, což již nespadá do času našeho výzkumu. Pro naši analýzu jsou ovšem relevantní především dílny, které premiéře předcházejí, než samotný průběh premiéry.

Způsob Homerovy práce popíšeme od hledání námětu až zkušeni inscenace těsně před premiérou. Budeme tak mít možnost vysledovat detailní postupy Homerova způsobu vedení neprofesionálního divadla.

### **5.1. Proces tvorby inscenace *Kavkazský křídový kruh*: 1. fáze**

V této podkapitole popíši 4 dílny spadající do této fáze procesu tvorby inscenace, které poté zanalyzuji.

#### **5.1.1. Popisy dílen**

##### **Dílna I. (13. září 2011)**

V rámci aktivity prováděné během dílny Homer nechal skupinu improvizovat v prostoru: zadal několik klíčových slovních spojení („*Jsem vystrašený*“; „*budu krutý*“; „*udělal jsem něco čeho lituji*“ apod.) a nechal členy souboru jednat. Motivoval je ke stylizaci a prohlubování jejich projevu, aby zadaná nálada byla opravdu viditelná. Cvičení v dílně zastavoval štronzem („zkamenění“ v prostoru) a vybízel jedince k tomu, aby se ukázali ostatním. Obměny tohoto cvičení byly využívány po celou dobu dílny. Po Homerově zpětné vazbě začaly vznikat obecné charaktery, které postupně zařazoval do výstupu, který v ucelené formě skupina předvedla na konci dílny.

Homer tuto fázi dílny komentoval jen jako cvičení k herecké přípravě. Neměl



na myslí konkrétní téma ani námět pro inscenaci. V této fázi se jako režisér neurčitého divadelního tvaru prokázal jako velký improvizátor. Vycházel jen z jednání účastníků v dílně a díky svým zkušenostem je vedl k výsledkům, které prohloubily jejich herecké schopnosti. Ve druhé fázi dílny se soustředil na společné naladění účastníků. Vybíral cvičení a hry, které měly posílit skupinovou dynamiku. Jednoduchými cvičeními jako skupinové počítání do dvaceti (aniž by se dvě čísla setkala ve stejnou chvíli), společné zastavování a rozchody v prostoru dával skupině možnost se dostatečně soustředit na společnou práci. Bylo důležité, aby se účastníci dostatečně vnímali. Tyto cviky byly ke splnění cíle vhodné.

### **Dílna II. (20. září 2011)**

Ve druhé polovině září 2011 přinesl Homer skupině jako námět pro budoucí inscenaci pojem *svatba*. Byl to zcela spontánní výběr a prozatím neměl režisér jiné konkrétní představy o námětu budoucí inscenace a směřování dílen. Homer stále zdůrazňoval – námět musí přinést skupina, nikoli já jako vedoucí. V následujících podzimních dílnách se věnoval prohlubování hereckých schopností členů souboru podobně, jak bylo zmíněno výše: nechal účastníky ve dvojicích volně hovořit o jejich vlastních zážitcích, které jsou spojeny se *svatbou*. Po několika minutách rozdělil skupinu na tři menší a zadal jim, aby si ve dvojicích vyprávěli, jaké zážitky se jim s tímto tématem pojí. Tyto informace jim měly dát podnět k vymyšlení vlastního, úplně nového příběhu. Účastníci měli za úkol zvolit takový příběh, který je nejvíce dramatický a který by se hodilo zpracovat na divadle. U každé skupiny Homer strávil několik minut, vyslechl si jejich vybraný příběh, doporučil jim, co do příběhu zařadit (více jednání postav, změnu prostředí, hlubší zápletku, nečekaný konec, méně mluvení, více akce) a nechal je samostatně příběh zpracovat do dramatické situace, která měla mít všechny potřebné parametry (úvod, zápleтка, řešení, závěr).

V závěru dílny vznikly tři scénky. Zpětnou vazbu si dávali účastníci vzájemně a dílnu uzavřel Homer svojí promluvou. Pojmenoval, co v jednotlivých předvedených dramatických situacích fungovalo a co naopak ne (od příchodu na scénu až po nedokonalý závěr) a v úplném konci dílny se členů souboru zeptal, jestli jsou takové dramatické situace použitelné v jejich budoucí inscenaci. Setkal se tak s rozpolcenými odpověďmi – polovina účastníků byla nadšená a brala vzniklé

divadelní tvary za dokonalou část jejich budoucího představení, druhá polovina nesouhlasila. Homer byl nyní postaven do těžké situace – jako vedoucí musel rozhodnout. Všechny poznámky členů souboru si zapisoval. Bylo zjevné, že je pro něj důležité, aby skupina a všichni jedinci v ní brali inscenaci, její námět a téma za své.

Tento jeho způsob práce s sebou přináší mnohá úskalí. Homer motivuje skupinu k výsledkům a každé jeho rozhodnutí může některé jedince silně demotivovat. Pokud účastníci intenzivně pracují na scéně, která je založena na jejich vlastní zkušenosti či je pro ně z nějakých důvodů důležitým příběhem, může pro ně být posléze těžké vyrovnat se s tím, že se vedoucí rozhodl právě tuto scénu nepoužít v inscenaci. Někteří účastníci se neprojevovali otevřeně, ovšem jejich zklamání bylo viditelné. Homer si byl vědom těchto potenciálních problémů, a proto důrazně na konci dílny účastníkům sdělil, že scénky, které v budoucí inscenaci nebudou využity, kolektivu pomohly v propracování hereckého projevu.

### **Dílna III. (27. září 2011)**

Ke konci měsíce se hledání námětu a tématu inscenace lehce odsouvalo. Z atmosféry v dílnách bylo cítit, že práce hledání námětu je stále v začátcích. Několik členů souboru se mi svěřilo s tím, že tempo vzniku inscenace je příliš pomalé a pociťují nejistotu ohledně celého procesu tvorby inscenace. Každý rok touto dobou mají údajně práci na inscenaci o několik kroků dále – přinejmenším už většinou vědí, jaké téma či dokonce jaký scénář hodlají nastudovat. Homer mluvil o tom, že nechce křečovitě tlačit skupinu do tématu, kterému sami nebudou nakloněni. Atmosféru v dílně odlehčoval zcela novými nápady: hlavním tématem této dílny byl *muzikál*. Sám Homer využil svých pěveckých dovedností a vášně pro hudbu a doslova rozezpíval celou skupinu.

Dílna začala jednoduchým zadáním: účastníci byli vyzváni chodit prostorem a pobrukovat si libovolnou píseň. Byli motivováni formulovat své myšlenky do onoho pobrukování. Při pohledu na ně mělo být zjevné, o čem asi přemýšlejí. Posléze byli vyzváni se potkávat s ostatními a touto formou si povídat. Měli si nadále představovat a zkoušet, že zpívají tu stejnou píseň, ale s lehkostí, Homer tento způsob připodobnil takto: jako by dítěti před spaním. Navzdory tomu, že ne každý ze

členů souboru je pěvecky nadaný a zvyklý zpívat na veřejnosti, nikdo se díky uvolněné atmosféře nezdráhal zpívat, všichni účastníci se velmi bavili.

Homer využil dobrého naladění a rozvíjel aktivitu dále. Všechny vyzval, ať zapomenou na okolí, začnou imaginárně tapetovat pokoj a položí se do opravdového zpěvu písně z nějakého slavného muzikálu. Motivoval je k intenzivnějšímu jednání a hlasitějšímu zpěvu.

Poté skupinu rozdělil do dvojic a nastavil modelovou situaci: postava A zpívá a tapetuje pokoj, postava B přichází, cítí se za postavu A trapně, že si sama zpívá, přidá se tedy a ze společného zpěvu měli vytvořit „na oko“ muzikálovou show. Zdůrazňoval, že nejde o dokonalý zpěv, nýbrž o improvizaci – dvojice nedostaly na přípravu více jak dvě minuty. Během předvádění krátkých scének nedošlo k reflektování výkonů, všem bylo jasné, že se jedná o průpravné cvičení. Homer nyní zařadil do dílny další cvičení, která byla spojena s hudbou a zpěvem. Nechal účastníky zamýšlet se nad libovolnou písní, ve které se zpívá o *barvě*. Jakmile k někomu přišel a sáhl mu na rameno, začal jedinec zpívat, zbytek skupiny se připojil. Písně byly všem obecně známé, tedy ke konci toho cvičení dílna připomínala recitál slavných muzikálových melodií. Homerovi se podařilo atmosféru vystupňovat do takové míry, že se všichni bavili navzdory tomu, že pěvecké výkony nebyly nijak závratně dobré.

V době konání Dílny III. mi Keith Homer prozradil, že s fází hledání tématu pro inscenaci stále není spokojen. Téma *svatby* nevidí jako dostatečně nosné. Jedna z dílen byla založena pouze na povídání Homera s účastníky o tom, jak téma svatby zpracovat. Homer si vše zapisoval. Někteří účastníci zmiňovali, že ono téma neberou za své. Ke konci dílny vyšlo na povrch, že by bylo nejlepší, kdyby Homer přinesl skupině scénář a rozhodl za všechny, co by se mělo hrát. Obvykle se tak direktivnímu jednání jako režisér brání, nicméně dynamika skupiny nevedla dostatečně rychle a konstruktivně k nalezení společného tématu a zájmu. O to více byl Homer v těžké situaci.

## Dílna IV. (11. října 2011)

Tato dílna se od výše jmenovaných velmi liší svým obsahem. Neprobíhaly žádné úvodní hry, dílna neměla svou obvyklou strukturu v první fázi procesu tvorby inscenace. Hlavním cílem Homera v tuto chvíli bylo co nejrychleji najít téma inscenace. Vedoucí skupiny tak učinil proto, že si byl vědom, že skupina je z dosud nenalezeného tématu nervózní, a proto se rozhodl situaci řešit otevřenou diskuzí s členy a sepisováním jejich nápadů. Sepsaný materiál mu sloužil jako dostatek materiálu k tomu, aby se konečně rozhodl, jakou cestou se vydat.

Homerova úvodní řeč se týkala otázek o tématech inscenace a motivace členů – chtěl, aby měli dostatek inspirace k přemýšlení nad hlavním tématem inscenace. V těchto dílnách se stále opíral o možné téma svatby, ale hledal i další témata. Některé jeho zmíněné dotazy na začátku dílny:

- Co se během vaší svatby mohlo pokazit?
- Dalo by se to sehrát? Bylo by to věrohodné?
- Jak by asi vypadala svatba v den úmrtí princezny Diany?
- Přemýšlejte nad dalšími událostmi, které by mohly svatbu ovlivnit.

Nyní rozdělil Homer účastníky do menších skupin a zadal jim, aby dále rozvíjeli nosné příběhy, které by měly rámec svatby. Skupiny obcházel a doptával se na jejich nápady. Rozvíjel jejich návrhy dále. Menší skupiny nechal takto diskutovat skoro celou jednu hodinu a zajímavé nápady si zapisoval.

V polovině dílny všechny zavolal a pojmenoval veškeré prvky, které by mohly téma inscenace a jeho hledání ovlivnit:

- Předěslá inscenace *Oidipus* měla takřka nepřetržitě na scéně všechny herce nebo většinu: jak to bude v této inscenaci?
- Soubor má 27 členů: musíme je všechny využít. Jak toho docílit?
- Budeme s inscenací cestovat nebo ji zahrajeme jen v RDC – se zohledněním technické vybavenosti jiných prostor?
- V inscenaci *Oidipus* se používaly masky: jak to bude s touhle inscenací?
- Je téma svatby opravdu nosné?

Členové se postupně do diskuze zapojovali a vnášeli vlastní nápady. Většina se stále držela tématu svatby. Homer bral v potaz i nápady dílny konce září tohoto roku a chtěl jejich rozpracování:

- Můžeme se inspirovat televizním zpracováním svatby, ale nezapomínat na odlišné zpracování na divadle – spojit divadlo a televizi není dle jeho slov úplně jednoduché a funkční (jeden z nápadů)
- Hra může být o tom, proč se lidé berou – chceme o tom opravdu lidem vyprávět? Je to dostatečně nosné?
- Můžeme vybrat jen krátké příběhy ze svatby a mozaikovým způsobem přenést na jeviště?
- Hrajme o svatbě v reálném čase – např. od příprav nevěsty až po chůzi k oltáři.

Bylo zjevné, že spíše než usazování tématu vzniká více a více otázek, které naopak všechny matou, ovšem na druhou stranu inspirují dále. Někteří se nechali tak unést vymyšlením příběhu, že bylo pro Homera jako pro vedoucího ne úplně jednoduché skupinu naladit na společnou vlnu a soustředění.

Obsahová stránka této dílny byla náročná – vedoucí vyžadoval skoro dvou hodinovou diskuzi, což bylo pro inscenaci nutné, ovšem z pohledu pozorovatele musím říci, že ne úplně funkční. Jak již bylo řečeno, soustředění některých účastníků postupně kolísalo a nebylo jednoduché tyto jedince dále motivovat a celou diskusi odehrávající se na několika frontách koordinovat.

Na druhou stranu Homer opět využil zkušenost skupiny a byl si jistý, že když nastaví dílnu obsahově tímto náročnějším směrem, dojde ke kýženým výsledkům rychleji než pomocí improvizčních cvičení. Přímé a otevřené diskuze s účastníky nad tématem budoucí inscenace si může dovolit pouze ten vedoucí, který svou skupinu zná dostatečně dlouho a ví přesně, jak pokládat otázky a skupinu motivovat.

V další dílně (18. října 2011) přišel Keith Homer s nápadem nastudovat drama Bertolta Brechta *Kavkazský křídový kruh*. S námětem byla celá skupina spokojená.

### 5.1.2. Analýza 1. fáze procesu tvorby inscenace

Na základě pozorování v rámci pracovní stáže lze konstatovat, že vznik inscenací skupiny RATW v Redbridge Drama Centre podléhá určitému schématu, které je neměnné. Pokusíme se jej nastínit.

Co se harmonogramu 1. fáze procesu tvorby inscenace týká, probíhají v měsících září a říjen průpravná cvičení, přičemž září je spíše uvolněnější a vedoucímu jde o to, aby se spolu jednotliví účastníci sžili a vznikla tvůrčí atmosféra.

V říjnu už se soustředí na hledání tématu, které skupinu zajímá, a to nadále pomocí cvičení, přičemž v polovině října už Keith Homer většinou ví, co konkrétně by skupinu mohlo zajímat a seznámí je s tím, jaký dramatický text vybral k nastudování. Následuje čtená zkouška, zatím bez rozdělení rolí, a Homer s účastníky diskutuje a dle jejich návrhů scénář upravuje. Dále hovoří o tom, jestli je text pro ně dostatečně zajímavý a aktuální. Homer pak úpravy zapracovává a na další hodině je znovu rozebírá se skupinou.

V prosinci pak Homer se členy soubory zkouší první scény a rozděluje role. Tempo je vzhledem k blížícím se Vánocům pomalejší. Tvrdá práce přichází teprve od ledna.

Počínaje zářím, kdy se skupina začíná scházet po letních prázdninách, Keith Homer začíná pracovat se skupinou výhradně na základě obecných průpravných cvičení, která zdánlivě nijak tematicky nesměřují k budoucí inscenaci. Jedná se o hlasovou a pohybovou přípravu, ale i rozvíjení dramatických dovedností.

Ty tvoří podle Evy Machkové sedm důležitých pilířů:

*1/ zvládnutí prostoru*

*2/ vytváření tvorů nebo předmětů z lidských těl (například hry na sochy)*

*3/ práce s imaginární rekvizitou a prostorem (například hry na řemesla)*

*4/ dialogy a komunikace umělou řečí*

*5/ charakterizační hry a cvičení (například Co by to bylo, kdyby to bylo, Ve smyslu toho slova)*

*6/ temporytmická cvičení – (hry s vyťukáváním, vyklepáváním,*

vytleskáváním, ozvučená pantomima).<sup>36</sup>

Smyslem těchto cvičení je, aby si účastníci po pauze, kterou měli během letních prázdnin, opět navykli na způsob práce v dramatickém centru a pod vedením vedoucího hledali téma, které je oslovuje. Dále tyto aktivity rozvíjejí více schopností a funkcí současně jako například správná artikulace, schopnost se sdělně vyjádřit a prosadit se, ale většinou pouze jednu intenzivně. Vedlejší efekt těchto cvičení je seznámení členů skupiny, respektive stmelení skupiny a navození příjemné a důvěrné atmosféry v kolektivu.

Právě průpravné aktivity a hry jsou pro vedoucího skupiny Keitha Homera zdrojem inspirace k tomu, jaké téma jej a skupinu zajímá natolik, že jej zpracují v rámci inscenace. Z pozorování a rozhovorů s Homerem vyplynulo, že na začátku roku již mívá konkrétnější vizi, co se výběru textové předlohy týče, ale v počátečních měsících ji účastníkům dílny neprozrazuje. Zadání průpravných cvičení ovšem mnohdy tematicky přizpůsobuje podle dramatického textu, který má v plánu s účastníky nastudovat: často některé scény nastudované v této fázi procesu vzniku inscenace Homer celé převezme do následné inscenace, jako tomu bylo v případě bojových scén převzatých do divadelní inscenace *Oidipus*, inscenované stejnou skupinou rok předtím. Účastníci je původně sehrávali, aniž by věděli, v jakém představení je dále použijí. Dle svých slov se na základě pozorování účastníků při cvičeních rozhoduje, zdali by účastníky, ale i jej samotného bavilo daný dramatický text zinscenovat – to je pro něj základním kritériem výběru textu.

Homer si připravuje dramaturgicko-režijní koncepci, přičemž je sám sobě dramaturgem. Jak už jsme zmínili, právě chybějící dramaturgie bývá považována za příčinu nedostatků v inscenacích neprofesionálních divadel, ovšem v případě Keitha Homera si na základě pozorování dovoluujeme tvrdit, že k jeho nevšední kreativitě, neobyčejnému divadelnímu nadání a také dlouholetým divadelním zkušenostem mu při výběru a následné interpretaci textu potřebný odstup a nadhled nechybí.

Kromě inscenačního klíče je Homer zodpovědný i za hudební a scénografickou složku inscenace. Vzhledem k Homerově vášni pro hudbu hraje hudba v jeho divadelních inscenacích důležitou roli. I na těchto koncepcích průběžně pracuje, aby je měl připravené pro proces zkoušení, který zpravidla začíná v lednu.

---

36 MACHKOVÁ, E. *Úvod do studia dramatické výchovy*. Praha: IPOS, 1998. S.115/121.

Lze shrnout, že Homer ve fázi hledání námětu pro svá představení zkouší nejrůznější varianty a přístupy v hledání a kultivování témat, vycházejících a rezonujících s momentálním zájmem a rozpoložením účastníků. Cvičení přizpůsobuje tomu, aby oslovila celou, věkově rozmanitou skupinu. Soustřeďuje se hodně na schopnosti a dovednosti jedinců ve skupině a ty se snaží využít. Jeho způsob práce v této fázi je ten, že se snaží v hledání tématu **vycházet z tvorby účastníků dílny, kterou dále rozvíjí.**

Veškerá cvičení a hry, které ve svých dílnách využíval, nakonec využil v závěru dílny v podobě miniscének. Veškeré scénky byly fixovány a pod jeho osobitým režisérským vedením čištěny do takové míry, že působily jako součást budoucí inscenace. Homerovy režisérské postupy ve scénkách byly značně direktivní – hercům předehrával jejich akce, kroky a výrazy a vyžadoval, aby udělali přesně to, co předvádí on. Lze tedy konstatovat, že v průběhu práce na budoucí inscenaci Homer dokáže být režisérem, který se svými „herci“ pracuje jak otevřeně – co se týká jejich potřeb a přání na dramaturgické rovině, tak direktivně, co se hereckého ztvárnění postavy týče.

Závěrem lze ovšem o této fázi vzniku inscenace shrnout, že nejdříve velmi citlivě hledá na základě individuálních zájmů a zaměření účastníků nosné téma a probere je s nimi tak, aby si mohl být jistý, že téma opravdu považují zcela za své. Jakmile se průběh vzniku inscenace dostává do fáze zkoušení, mění se v direktivního režiséra, který doslova diktuje hercům jejich jednání.

## **5.2. Proces tvorby inscenace *Kavkazský křídový kruh*: 2. fáze**

Nyní si popíšeme několik dílen, na základě kterých se seznámíme s tím, jakým způsobem Keith Homer vede režii a pracuje s herci.

### **5.2.1. Popisy dílen**

V této podkapitole si popíšeme čtyři dílny spadající do druhé fáze procesu tvorby inscenace, kdy již členové souboru vědí, jaký text budou inscenovat. Struktura hodin se mění a na místo průpravných cvičení přichází na řadu nastudování daného dramatického textu.



## Dílna I (29. listopadu 2011)

Soustředíme se nyní na fázi, kdy už skupina ví, jaký dramatický text chce nastudovat, proběhla čtená zkouška a je nazkoušeno pouze několik scén hry *Kavkazský křídový kruh* v prostoru. Homer jakožto režisér volí práci na inscenaci přísně chronologicky, tedy scénu po scéně.

Když Keith Homer oznámil skupině, že jejich budoucí inscenace bude Brechtův *Kavkazský křídový kruh*, zmínil také to, kdo bude hrát jakou postavu. Účastníci dílny se tedy na rozdělení postav nijak nepodíleli – Homer v tom již měl jasno a nedal prostor ke změnám. Zohlednil samozřejmě veškeré faktory, které by mohly průběh nacvičování ovlivnit (docházka jednotlivců, fyzické dispozice, věk, pohlaví, náročnost postav apod.). S každým individuálně o svém rozhodnutí promluvil. Vzhledem k jeho několikaleté spolupráci s touto skupinou můžeme říci, že výběr postav odpovídal všem a nikdo s jeho direktivním rozhodnutím neměl problém. Témata, která s sebou příběh předlohy nese, však s účastníky předem nerozebíral, zmiňoval se o nich až v průběhu zkoušení.

Homer již v této fázi zkoušení pracuje s hudbou a trvá na zkoušení hry v prostoru. Aby si účastníci dílny svoji úlohu v dané scéně zafixovali, často požaduje zahrát scénu znovu vcelku a poté opět dává nové připomínky. Účastníci dílny svůj text ještě neumějí z paměti, hrají se scénářem v ruce. V této fázi neklade důraz na naučený scénář do detailů. Jde mu hlavně o prostorové rozmístění a jednání na scéně.

V průběhu této dílny je v plánu nacvičit několik nových scén. Homer v rámci své režijní koncepce vyzvedává herce v hledišti a usazuje je na scénu na místo, které podle jeho představ mají zaujmout. Každému herci zvlášť věnuje dostatečnou péči a individuální přístup, aby každý věděl, jakou pozici má zaujmout, jak má sedět a tvářit se a popisuje pozadí jednání jednotlivých postav. Jakožto režisér promlouvá k účastníkům individuálně, ale i hromadně. Například zdůrazní, že hlavní postava (postava Matky) má působit na scéně osamocená, tedy nesmí dojít k očnímu kontaktu hlavní postavy a vedlejších postav, protože jen tak bude atmosféra dostatečně věrohodná. Homer upozorňuje, že právě tato scéna inscenace je klíčová, a proto je tedy nutné ji nastudovat přesně do nejmenších nuancí. Každý krok a pohled v této scéně je následně přesně narežirován, a to rovněž v součinnosti s temporytmem a hudbou, za jejíž výběr je rovněž zodpovědný Homer.

Homer dále klade velký důraz na motivaci postav. Při aktivním zkoušení na pódiu vysvětluje individuálně kromě jednání v prostoru myšlenkové a emoční pozadí jejich postav, ze kterých následně vyplývá herecké jednání. Zde se opět projevuje Homer jako direktivní režisér, který má přesně promyšlenou koncepci, jak má inscenace probíhat technicky, ale i obsahově.

Jakmile má skupina nastudovaných prvních deset stran scénáře, má Homer delší promluvu v rámci režijních připomínek. Soustřeďuje se na pojmenování funkčních i nefunkčních akcí na jevišti. Ty nefunkční zdůrazňuje více, aby byly vyčištěny a akce fungovaly lépe. Na scény, které dle jeho názoru fungují, neklade takový důraz, jen okrajově zmíní, že ty jsou zvládnuté dobře. Velký důraz během této reflexe klade na nepovedené přestavby scény (neotočení stolů, nedonesení židle apod.) a příchody a odchody postav. Vysvětluje svoji scénografickou koncepci, kterou tvoří tři vchody na scénu, a požaduje, aby účastníci vcházeli tak, jak každému z nich bylo určeno, jinak koncepce ztrácí na smyslu.

Lze tedy shrnout, že v této fázi vzniku inscenace Homer klade důraz spíše na technickou secvičenost a logistiku představení než na herecký projev.

## **Dílna II (6. březen 2011)**

Zkoušení inscenace *Kavkazský křídový kruh* je v plném proudu: polovina inscenace je nastudovaná. Dílny v tomto období vždy začínají zkoušením již dříve nacvičených scén a následně se vymýšlí průběh a zpracování scén nových. Homer už do dílen nezařazuje rozehřívací cvičení.

Homer vyzval účastníky k tomu, aby zahráli to, co je dosud nastudováno. Poté jim dal Homer zpětnou vazbu, která se převážně týkala technických nedokonalostí: nebyl spokojen s přestavbami, příchody a odchody a celkovým tempem. Ovšem bylo zjevné, že těmito připomínkami nechce příliš ztrácet čas, jako spíše se věnovat nastudování dalších scén.

Homer nyní usadil herce do hlediště a sám přestavěl rekvizity tak, aby odpovídaly následujícímu dění na scéně. Nešlo tedy o herecké jednání, ale o technicky „čistou“ přestavbu vždy deseti židlí, osmi stolů a čtyř tyčí s provazy na konci. Homer zohledňoval, kdo kam ze scény odchází a dle možností dal každému na starost po jedné zmiňované rekvizitě. Přestavby byly prokládány replikami postavou

chóru (vypravěče). O to víc byla práce náročná – účastníci museli myslet na scénář, svůj příchod na scénu, manipulaci s rekvizitou a odchod, a to dle Homerových režijních instrukcí. Dokud přestavba scény neproběhla přesně dle jeho představy, byli účastníci žádáni o opakování a fixaci průběhu scény.

V této dílně se Homer věnoval pouze logistickému nastudování přestaveb. Mezi čtyřmi scénami. Práce byla velmi zdlouhavá, ale bylo nutné jednotlivé přestavby detailně nacvičit, aby se v příští dílně skupina mohla věnovat nastudování nových scén.

### **Dílna III (13.3.2012)**

Dílna opět začíná zkoušením dosud nacvičených scén. Homerova úvodní řeč se týká motivace k soustředění účastníků. Homer zmiňuje velké nedostatky při manipulaci s rekvizitami, znovu účastníkům připomíná, kdo bere jakou rekvizitu a kam ji přemísťuje. Opět zdůrazňuje, že je nutné vše včetně manipulace s rekvizitami dělat přesně dle jeho instrukcí, nikoli náhodně. Homer dále zmínil, že postrádá uvolněnost herců během zkoušení a plynulé přechody mezi scénami. Všechny motivoval k většímu soustředění a úvodní reflexi uzavřel tím, že jakmile bude inscenace technicky zvládnutá, pustí se společně do čištění hereckých projevů. Účastníci reagovali na jeho reflexi s tím, že by bylo dobré mít již konkrétní židle a stoly, které budou součástí budoucí inscenace. Aby byly technické přesuny všem jasné, vyzývá Homer jednotlivce k tomu, aby mu každý zvlášť sdělil, ve které scéně bere jakou rekvizitu. Vychází najevo, že ne každý ví, kdy má co dělat, proto Homer vše znovu s každým probírá, případně reorganizuje rozdělení rekvizit (stolů, židlí, tyčí a kufrů) mezi účastníky.

Poté Homer rozhodne věnovat se zkoušení nové scény (svatba), která chronologicky následuje. Každému herci individuálně předehraje jeho pohyby a reakce a během zkoušení jejich jednání zastavuje a upravuje dle svých představ. Ve druhé části této scény potřebuje skupinu mnichů, kteří sedí na scéně. Vyzve tedy sedící herce čekající v hledišti k účasti – chce po nich dokonalou sebranost a nacvičuje s nimi reakce na postavu Mnicha, který má v opilosti na starost svatbu. Celou situaci v rámci své režijní koncepce prokládá Homer humornými vklady, které jsou bezprostředně spojeny s příběhem a při dodržení všech nuancí by měly skvěle

doplňovat hlavní linii jednání. Scéna je zakončena přestavbou, pro kterou Homer využije všechny sedící herce na scéně. Ze scénáře vyplývá, že jedna z postav všechny mnichy vyhání ven z kostela a jejich odchod Homer dostatečně využije k tomu, aby byla scéna přestavěná a přitom nebyla rušena odchody. Rozdá úkoly mezi všech 18 sedících mnichů, které se týkají technické přestavby včetně rozmístění rekvizit.

Dále Homer skupinu vyzývá, aby scénu znovu sehrála. Ovšem jednání zastavuje a neustále komentuje dalšími a dalšími připomínkami. Jedná se o náročnou kolektivní scénu a Homer chce, aby vše dobře fungovalo, jinak je divadelní zážitek ohrožen. Zkoušení zastavuje vždy po několika sekundách a koriguje jednání jak fyzicky tak verbálně – předehrává nebo vysvětluje jak a co se má stát. Nevynechává ani poznámky týkající se pocitů, které by měla postava v dané chvíli cítit. Aby bylo všem jasné, co mají dělat, dává si Homer velmi záležet na tom, aby každý herec své postavě detailně rozuměl, byť se jedná o kolektivní postavu.

Z atmosféry celé dílny bylo cítit, že Homera tlačí čas. I přes nutnost synchronizace práce v kolektivu dvaceti pěti lidí, se mu daří dosáhnout kýžených výsledků ve formě hotových scén, a to díky vhodnému motivování a usilování o to, aby každý z účastníků přesně věděl, co má dělat.

#### **Dílna IV (17.4.2012)**

Po dvou týdenních prázdninách se skupina a její vedoucí sešli v hojném počtu cca 28 účastníků. Začátek dílny byl věnován organizačním záležitostem, které se týkají fungování centra a plánovaného „dne otevřených dveří“ RDC. Mimo to se Homer důrazně zmiňoval o tom, že je více než nutné, aby každý z účastníků již uměl svůj scénář nazpaměť. Mluvil o plánovaném čištění a fixování scén a samozřejmě dodělání celé inscenace s tím, že čas se krátí a do premiéry zbývá jen několik málo týdnů. Dále zmínil, že v následujících týdnech si vezme na starost řešení kostýmů a konkrétních rekvizit. U některých postav byla představa kostýmu naprosto jasná, ostatní je potřeba detailně promyslet. Poslední jeho poznámka se týkala určité obavy z toho, jestli tento způsob zpracování inscenace bude dostatečně pro diváka fungovat. Mimo klasické herectví a stylizované herectví Homer plánuje zařadit i živý zpěv, video promítané na plátno, audio zastupující rádiové vysílání a hlavně hru se světlem

a nesčetným počtem rekvizit. Uvědomuje si, že by taková směs nápadů mohla celou inscenaci úplně zničit nebo naopak, jen je třeba s tím dostatečně citlivě zacházet.

Nyní Homer vyzval ty účastníky, kteří před prázdninami pracovali na „soudní“ scéně, aby mu předvedli výsledek práce. Práce byla tehdy rozdělena na dvě skupiny, Homer pracoval s jinou skupinou na audio záznamech, tedy jak dopadlo vymýšlení „soudní“ scény dosud nevěděl. Během přehrávání bylo zjevné, že ne všichni herci si pamatují svůj part, většina četla ze scénářů. Nebylo pro ně ani jednoduché si vzpomenout na konkrétní interakce mezi postavami a další akce na scéně, jako přestavba rekvizit či příchody/odchody postav. Homer celou scénu pozoroval, bez vlastních vkladů nechal účastníky hrát až do konce a pak k nim měl řeč. Upozornil je předem, že se omlouvá za to, že bude jeho jednání v následujících minutách velmi direktivní, ale z časových důvodů a z důvodů udržení formy inscenace je to třeba. Vysvětlil účastníkům, že co viděl, bere hodně jako kostru scény, tedy jako prvopočátek budoucí scény. Nechal účastníky sedět v hledišti a sám chodil scénou a popisoval jednotlivá dění krok po kroku – tehdy přijde ta postava, udělá to a to... Bylo zjevné, že nemá nic namyšleno předem, ale zcela zásadně chce vyjít z toho, co před chvílí viděl. Po několika minutách dal scéně funkční líbivou formu – od prvního pohledu bylo jasné, že se jedná o soudní síň, rozdělenou na dvě části (obžaloba a obhajoba) s několika stoly uprostřed a s vyvýšenou pozicí soudce. Ve scéně naprosto zminimalizoval veškeré další přesuny rekvizit, protože by mohly rušit dění v příběhu. Jakmile scéna vypadala dle představ režiséra, nechal je přehrát scénu od začátku a takřka po každé replice vše zastavoval a individuálně vysvětloval, co udělat/zahrát jinak. Herci pozorně naslouchali a dopodrobna Homerovo hraní kopírovali, někteří se i doptávali a svému vedoucímu plně věřili, takže až na výjimky šlo ryze o kopii Homerova jednání. Nepotlačoval v hercích jejich vlastní vklady do scény, vycházel z jejich hereckých zkušeností, ale výsledek jednání postav byl hodně založen na Homerově předehrávání. Během zkoušení se dále Homer věnoval hlavním postavám scény: soudci, postavě matky, postavě hraběnky, jejím obhájkyňám a postavě hlavního vyšetřovatele. Každá zmíněná postava dostala od Homera tolik inspirace a nápadů, aby každé jejich jednání na scéně bylo promyšlené a pro diváka funkční – reakce, hlasová intonace, způsob pohledu, samotné jednání a interakce s dalšími postavami apod. Homer každému dostatečně do detailů vysvětluje

motivaci postavy v každé situaci scény, pro herce je tedy ono zpracování o to jednodušší. Každý herec dostal možnost zahrát jednání dle svého, posléze mu bylo řečeno, jak postava může na diváka působit, a doporučeno (mnohdy spíše předehráno), jak postavu zpracovat funkčněji.

Celkové čištění této scény a vymýšlení detailů trvalo zhruba hodinu a půl a stále zbývalo několik replik, které Homer plánuje dodělat během dalšího setkání. V jeho přístupu během této dílny můžeme ocenit hlavně dostatečnou dávku energie a nadšení, kterou vkládal do celkového dění. Byl dostatečně citlivý k hercům a částečně vycházel z jejich potřeb a dovedností. Věděl, co každému herci nabídnout či předehrát, nabídl podněty, na jejichž základě herec mohl dále rozvíjet specifický úchop charakteru a svou postavu zahrát věrohodně. Nefunkčním prvkem této dílny byl fakt, že hromadné postavy (diváci u soudu) neměly své využití a nebylo pro ně tedy úplně nutné trávit v této dílně svůj čas. Jejich úkolem bylo pouze sedět a pozorovat dění v soudním procesu, čas od času vyjádřit souhlas či nesouhlas. I tak se Homer prokázal jako výtečný divadelník – ze scény, která byla velmi dlouhá a nudná se mu za hodinu a půl podařilo vytvořit živý a dynamický divadelní obraz, pro děj inscenace důležitý a funkční.

### **5.3. Analýza 2. fáze procesu tvorby inscenace**

Na přelomu konce roku a začátkem ledna probíhají čtené zkoušky a první práce na inscenaci v prostoru. Od ledna či února až do premiéry, která bývá zpravidla na konci měsíce května či na začátku června, obvykle probíhají dílny jako řemeslné nacvičování inscenace v prostoru, s naučeným scénářem. V průběhu této fáze se inscenace zkouší rovněž se světly, rekvizitami, kostýmy apod.

Homerovo vedení souboru neprofesionálního divadla si popíšeme z několika hledisek: výběr textu, dramaturgicko-režijní koncepce a práce s hercem.

Na zkoušce 18. října 2011 Keith Homer účastníkům sdělil, jaký dramatický text budou inscenovat. Poté v jeho nepřítomnosti proběhla čtená zkouška a na dalším setkání hned Homer začal text zkoušet v prostoru. K výběru scénáře dochází ve skupině RATW direktivně ze strany vedoucího, ovšem jak jsme již zmínili, téma

inscenace vychází vždy z potřeb účastníků dílny. Na přelomu října a listopadu jsou účastníci seznámeni s tím, jaký dramatický text Homer vybral. Členové souboru mají možnost se k výběru vyjádřit, ovšem většinou se dle Homerových slov i mého pozorování nestává, že by radikálně nesouhlasili.

Ze čtyř popsaných dílen spadajících do 2. fáze procesu tvorby inscenace lze shrnout, že zpočátku je cílem upevnit jejich logistický průběh a technické nuance. Na práci na nuancích hereckého projevu přichází řada až tehdy, kdy všichni znají inscenační klíč a mají text technicky zafixovaný, co se přestaveb na jevišti a nastudování textu z paměti týká. Je náročné režijně udržet pod kontrolou skupinu, která čítá 27 herců. Z rozhovorů s Homerem vyplynulo, že léty nabyl tu zkušenost, že je nejlepší inscenaci nastudovat nejdříve technicky a teprve ve chvíli, kdy herci zvládají přestavby jeviště, pohyb na jevišti a znají text z paměti, přechází k pilování detailů: jak se má kdo tvářit a jakým tónem text říkat.

Homer chodí na zkoušky připravený: cílem každé zkoušky je nastudovat určitou část dramatického textu, představu, jak dané scény probíhat, co se logistiky a pohybu na jevišti týká, mívá Homer předem připravenou. Svoji koncepci dle svých slov pozměňuje týden od týdne. Na každé setkání se připravuje tak, že naplánuje nastudovat několik scén, které si vždy představuje v prostoru. K tomu patří taky logistika přestaveb na jevišti, která je nedílnou součástí představení. Klíč k inscenaci hledá intuitivně – vždy podle toho, co představením chceme on a skupina sdělit.

Jeho režijní vedení je pak poměrně nesmlouvavé. Od ledna 2012 probíhaly dílny ve vedení Homera velmi direktivně, jak již bylo zmíněno výše. Plán byl takový, že během každé dílny je třeba nastudovat určité penzum scén divadelní hry *Kavkazský křídový kruh* pod vedením Homera, který měl velmi promyšlenou režijně-dramaturgickou koncepci.

Rozdělení rolí mezi jednotlivé členy souboru následuje teprve později, první čtená zkouška probíhá tak, že ženské postavy jsou herečky ženského pohlaví a mužské postavy herci mužského pohlaví po řadě, bez ohledu na pozdější rozdělení rolí. K tomu dochází později a to tak, že na účastníky tento proces působí spíše náhodně: při prvních zkouškách v prostoru Homer vybídne vybrané účastníky, aby šli na jeviště. Důležitá je potom práce s hercem. Homer je velmi rázný a živý režisér. Rád

předehrává účastníkům, jak se mají tvářit, jak mluvit a jak se hýbat. Uchopení postavy rovněž dopomáhá jeho vysvětlení daného psychologického rozpoložení postavy, byť ne nijak hloubkově. U toho Homer hovoří pomocí základní divadelní terminologie, ale zbytečně neteoretizuje a nezaměřuje se ani nikterak na použití profesionálních hereckých metod.

Od ledna či února až do premiéry, která bývá zpravidla na konci měsíce května či na začátku června, dílny probíhají s obvyklou strukturou, přičemž se v prostoru zkouší divadelní inscenace. Účastníci jsou do tohoto procesu zapojeni jako herci pod vedením režiséra Homera. Ten potom odpovídá za všechny další složky inscenace.

V konečné fázi se pak zkouší rovněž se světly, rekvizitami, kostýmy apod. Homer pro své inscenace volí spíše minimalistická řešení scény a kostýmů, důraz klade na režijní koncepci, práci s hercem a hudební složku inscenace.

### **Shrnutí: vznik tvorby inscenace neprofesionálního divadla**

Ve druhé kapitole jsme si popsali vznik divadelní inscenace v profesionálním divadle a zmínili pár odchylek při vzniku inscenace neprofesionálního divadla. Základní rozdíl stále spatřujeme v tom, že zatímco v profesionálním divadle je důležitý především výsledek procesu, v rámci neprofesionálního divadla je proces tvorby inscenace rovnocenný s významností výsledku procesu: divadelní inscenace.

Jedná se o volnočasovou aktivitu, při níž jde o to být součástí vzniku inscenace a přímo se na ní podílet v rámci volnočasové aktivity. Macková tuto zkušenost popsala takto:

*„Herní dovednosti umožňují vstupovat do herních (fiktivních) situací a jednat v nich a rozšiřovat tak své poznání, zažívání i odvahu zkoušet a experimentovat a hledat neobvyklá řešení. Jsou tak nebytným předpokladem jak pro spontánní jednání v herních situacích, tak i pro tvorbu jevištních situací. Herní dovednosti jsou založeny na schopnosti zapojit se do hry, přijímat a dodržovat její pravidla a role v ní, směřovat hru k cíli, jednat spontánně a tvořivě v rámci pravidel a reflektovat sebe a ostatní ve hře. Metodou rozvíjení herních dovedností je jednání v herní situaci. Termín jednání v herní situaci označuje širokou škálu metod od běžných her s pravidly přes hry s rolemi, dramatické hry s konfliktem, až volné herní rozehrávání*



*nabídnutých situací. Prvky herního jednání se pak objevují v improvizaci, kterou ale chápeme spíše jako tvorbu, i v jevištním jednání.*

*Sociálně komunikační dovednosti (komunikace, kooperace, reflexe a sebereflexe) pak představují schopnost spolupracovat ve skupině k dosažení společného cíle...“<sup>37</sup>*

---

37 MACKOVÁ, S. *Dramatická výchova*. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Brno 2004. S. 53/57.

## 6. Keith Homer: učitel dramatické výchovy nebo divadelní režisér?

Z předchozích kapitol můžeme říci, že Homer je plnohodnotným učitelem dramatické výchovy, posuzujeme-li podle splnění předpokladů, které na tuto profesi klade Koťátková: a to jak pro úspěšné vedení skupinové práce, tak pro vlastní dramatickou práci.<sup>38</sup>

Během dílny vytváří příjemnou atmosféru, důvěřuje potenciálu skupiny i potenciálu sebe jako jejího vedoucího, je empatický a trpělivý vůči nedostatkům, které členové souboru při tvorbě na inscenaci projevují. Keith Homer je celistvá osobnost a zkušený divadelník a s účastníky je schopen jednat na rovinu a také je mnohé naučit.

Míra jeho požadavků na skupinu není nějak přehnaná a jeho přístup pozitivně ovlivňuje klima v probíhající dílně. Vychází z velké části ze schopností účastníků, což je důležitý faktor ke správnému fungování v kolektivu amatérských herců bez hereckého vzdělání. Jak již bylo zmíněno výše, nedílnou součástí dílen je vzájemná tolerance a respekt a díky tomu je skupina a její vedoucí na stejné úrovni, tedy práce vzniká ve vybraných fázích kolektivně, ne křečovitě direktivně. Homerův verbální projev je jasný a stručný, na což skupina slyší. Dovoluje si často prokládat monology ke skupině vtipnými poznámkami, čímž atmosféru celé dílny uhlazuje a vytváří tím uvolněné pracovní, tvůrčí prostředí. Při výběru předlohy dbá vždy na to, aby skupina nebyla jen poslíčkem jeho témat, je pro něj důležité, aby si každý ve skupině k tématu našel vztah a byl schopen jej uchopit a zpracovat na jevišti.

Homerovo působení jako učitele dramatické výchovy odpovídá strategiím pro učitele dramatické výchovy v oblasti prohlubování žákovy intuice, které definuje uznávaný odborník v oboru dramatické výchovy Richard Courtney ve své práci *Play, Drama & Thought* (Hra, drama a myšlenka, 1989):

*1. Mít jasnou vizi – každý ve skupině musí být povzbuzen k práci, i žák, který má strach nebo odpor k tomu pracovat s něčím novým, potřebuje motivaci. Čas studentům ukáže, že práce ve starých kolejích nemusí vždy znamenat výhru a student se nesmí bát nových cest.*

---

38 KOŤÁTKOVÁ, S. *Vybrané kapitoly z dramatické výchovy*. Karolinum, Praha 1998. S.221/222.

2. *Počáteční uvolňovací hry mohou podpořit atmosféru. Ostatní uměleční učitelé s „rozcvičkami“ nepracují tak, jako učitel dramatické výchovy.*
3. *Hřejivá atmosféra v pracovním prostředí může žáka motivovat k lepším výsledkům.*
4. *Všedním záležitostí by se měl žák i student vyhnout. Žák reaguje intuitivně na zásadní a aktuální témata ve svém životě. Ty musí učitel umět rozpoznat, porozumět jim a umět citlivě uchopit.*
5. *Překážky a těžkosti, jimž studenti ve svém emočním i sociálním životě čelí, měly by být pomocí prostředků dramatické výchovy adresovány, překonány, úspěšně vyřešeny. K tomu je třeba metod a cvičení kultivujících intuici. Studenti by měli čelit skutečným problémům, které vyžadují identifikaci a schopnost řešení problémů, tak napomáháme růstu intuice.*
6. *Mezi učitelem a studenty, i v rámci skupiny, musí být nastolena upřímná a otevřená mezilidská komunikace. K tomu patří i individuální přístup – učitel musí zabezpečit, že každý hlas bude vyslyšen, každý bude mít možnost přednést názor či vyslovit požadavek, identifikovat se v rámci řešeného tématu – spíše než nevhodný model, kdy učitel vnutí žákům problém, nastolí téma a to poté žáci musí řešit.*
7. *Klíčová rozhodnutí v pracovní skupině tvoří studenti. Schopnost intuice zahrnuje cítění, úsudek, volbu. Např. dílny divadelní improvizace pro adolescenty otevírá učitelka Dorothy Heatcote vždy otázkou kolektivu studentů: „Bude naše hra o přítomnosti, minulosti nebo budoucnosti?“ Břemeno rozhodnutí se zásadním vlivem na vývoj práce a výsledku dílny hned v samotném počátku spočívá na jejích účastnících. Stejně tak lze ale kultivovat možnost volby, intuici a individuálního rozhodování v rámci kolektivu v dílnách storytellingu pro děti na prvním stupni či dokonce ve školce: „Bylo, nebylo, v malé noře žila...(pauza pro doplnění ze strany dětí)..ano, myška. A ta se jmenovala... Ano, Julie. No a Julie si jednou takto vyšla na procházku a co to nevidí?...Přesně tak, uviděla kočku...“*
8. *Studenti by měli zapojovat svoje vnímání a intuice a ovlivňovat tak průběh lekcí a jednotlivých činností, mít pocit, že jejich hlas, porozumění světu a daným problémům, je vyslyšeno a počítá se s ním jako nedílným činitelem. Učitel toho může dosáhnout a podpořit nepřetržitým zprostředkováním bezprostředního dramatického prožitku, nabízením pestrobarevných podnětů napříč médii – malbu či fotografie pro*

*ilustraci emocí předávaných hudbou, nechat žáky vyjádřit obsah básně tancem atp. Dále je vhodné podněcovat diskuzi, polemiku, obrazotvornost, užívat metaforu, práci v dílčích skupinách se vzájemnou reflexí, brát v potaz a zajímat se o práci a úspěchy ostatních kolegů z oboru dramatické výchovy.*

*9. Je třeba důkladně poznat potřeby, starosti a zájmy studentů. Toho opět lze dosáhnout pouze nalezením klíče k otevřené komunikaci, atmosféře vzájemné důvěry. Tajemství efektivně pracující skupiny žáků a úspěšně aplikovaných metod dramatické výchovy spočívá v kvalitní motivaci, a ta je možná jen díky důslednému vědomí vnitřních témat, potřeb, cílů a problémů dané skupiny studentů.*

*10. Dejte si načas. Intuice a citlivá práce se skupinou, vytváření a prohlubování vzájemných vztahů uvnitř skupiny, pouto mezi učitelem a žáky, zpracování témat, kreativní proces nelze ohýbat podle rytmu školního zvonění. Rytmus práce se liší jedinec od jedince, skupina od skupiny, je třeba na dynamiku skupiny reagovat, činnosti a tempo jí přizpůsobit. Zpomalit tempo práce neznamena nutně „naučit se toho méně“. Radost, humor, reflexe, spoluprožívání – to vše je pro učitele dramatické výchovy důležitější než pedantické plnění plánu lekce.“<sup>39</sup>*

Homer se dále prokázal i jako nápaditý svébytný divadelní režisér. Dle požadavků souboru a technických potřeb upravuje scénář během procesu zkoušení tak, aby příběh neztratil své hlavní téma a herci-amatéri nebyli jeho zásahy demotivováni. Během těchto zásahů se prokázal zároveň jako dostatečně citlivý režisér, jelikož veškeré škrty vždy do detailů prodiskutoval se členy souboru a nechal je se svobodně vyjádřit, popřípadě upravil scénář dále dle nápadů ostatních. I přes to si udržel silnou režisérskou pozici s autoritou, která je akceptována všemi ve skupině. Když se zamyslíme nad fází vzniku inscenace zjistíme, že Homer nabízí dostatek průpravných her a cvičení v takové míře, aby i herec-amatér bez větších hereckých zkušeností byl schopen z této nabídky čerpat a aby zvládl uchopit postavu a její ztvárnění na jevišti funkčně.

---

39 COURTNEY, R. *Play, Drama & Thought*. Simon & Pierre, Toronto 1989. S.204/205. Překlad: Adam Hrabal.

## **Shrnutí:**

### **6.1. Keith Homer jako učitel dramatické výchovy**

V této fázi hledání námětu a tématu pro inscenaci nabízí účastníkům dílny mnoho podnětů k tomu, aby si uvědomili, které téma považují za své a chtěli by v představení zpracovat. Dílny prokládá dostatkem průpravných cvičení (herecká, pohybová, improvizací, sociálně-komunikační apod.), které účastníci v budoucí inscenaci využijí. Věnuje několik týdnů příprav právě této fázi, vnímá ji jako klíčovou a do samotné části finálního rozhodnutí o inscenaci, vychází z potřeb skupiny velmi citlivě. Materiál, který takto nasbírání využívá ve formování svých myšlenek ohledně tématu inscenace a závěrečný výběr předlohy alespoň částečně odpovídá tomu, co skupinu nejvíce zajímá.

### **6.2. Keith Homer jako režisér amatérského divadla**

Kromě trpělivého učitele dramatické výchovy je také divadelním režisérem, pro kterého je stejně důležitý výsledek tvůrčího procesu tvorby inscenace jako rozvoj dovedností a schopností členů souboru, který vede.

Jeho způsob práce s herci je pak poměrně direktivní: je zde stále prostor pro jejich nápady a připomínky, ovšem rámcově je rozhodující Homerova režijně-dramaturgická koncepce. Keith Homer jako divadelní režisér bývá na každou zkoušku pečlivě připravený, mívá jasné vize scén a velmi ilustrativně vede jedince k výkonům. Jedná se o řemeslnou fázi nastudování inscenace, kdy Homer využívá svých režisérských schopností k tomu, aby inscenace byla celistvým divadelním tvarem a každý z účastníků věděl, jaká je jeho úloha, a to jak v technickém fungování, tak hereckém projevu.

Poté, co nabude dojmu, že logisticky už inscenace funguje, pouští se do nuancí týkajících se hereckého projevu, tedy gest, výrazů ve tváři a intonaci.

Jak vidíme, v Keithu Homerovi se snoubí osobitý režisér s citlivým učitelem dramatické výchovy. Jeho zaměstnání tak nejlépe popisuje anglický výraz „theatre maker-educator“, který obsahuje obě Homerovy úlohy v pozici vedoucího skupiny RATW: divadelního tvůrce, ale i vychovatele, vyučujícího.

## 7. Závěr

Tato práce si nekladla za cíl vyslovit vše k osobnosti Keitha Homera, ale pouze ukázat, jak inspirativním učitelem dramatické výchovy je a prostřednictvím jakých metod a technik snoubených s kouzlem jeho osobnosti toho dosáhl. Představili jsme si spektrum funkcí, které Keith Homer v Redbridge Drama Centre zastává: je nápaditým učitelem dramatické výchovy, zároveň divadelním režisérem se svébytným divadelním viděním a dále ředitelem, který bojuje o to, aby centrum přežilo dobu, která je spojena se škrty a sešňéřovanou kulturní politikou.

Na základě delšího pozorování jsme zaznamenali osm dílen vedených Keithem Homerem. Ukázalo se, že vedení dospělého souboru neprofesionálního divadla lze rozdělit do dvou fází: v první fázi probíhají průpravná cvičení a skupina hledá téma, které ji zajímá natolik, že je chce na jevišti zpracovat. Poté, co vedoucí souboru vybere dramatický text a ujistí se, že je pro celou skupinu nosný a aktuální, začíná zkoušení. Jakožto učitel dramatické výchovy dokáže členy souboru vhodně motivovat a vybudit k aktivitě, respektuje účastníky dílny, je trpělivý a má pochopení pro jejich nedostatky.

Zde přichází na řadu Keith Homer jakožto divadelní režisér, který je zodpovědný za celý proces vzniku tvorby inscenace a všechny jeho složky: režijní, dramaturgickou, výtvarnou, hudební i technickou. Homer pracuje podle své režijně-dramaturgické koncepce, na každou hodinu přichází připraven s vizemi jednotlivých scén. Pod jeho vedením tak skupina nastuduje divadelní inscenaci. Jakožto divadelní režisér dokáže být Homer poměrně direktivní, ovšem je vždy ochoten přijmout návrhy či kritiku.

Krátce jsme popsali, že Keith Homer je také osobností, která centrum vede a reprezentuje na veřejnosti – od roku 2004 je totiž ředitelem Redbridge Drama Centre. Přestože nejraději by byl nadále pouze „drama teacher“, rozhodl se této funkci chopit proto, aby centru nebyl přidělen nikdo cizí.

Své celoživotní zkušenosti v oblasti dramatické výchovy předává rovněž dál a inspiruje celou řadu lidí kolem sebe. Na základě pozorování můžeme dále říci, že členové souboru RATW a kolegové jsou ze způsobu práce Keitha Homera nadšeni – svědčí o tom hojně navštěvovaná představení, již několik let stejný počet členů ve

jmenovaném souboru, vzájemný respekt během dílen a hlavně fakt, že členové skupiny RATW se aktivně podílejí na boji proti rozhodnutí o možném zavření centra.

Na základě delšího pozorování chodu Redbridge Drama Centre jsem si uvědomil, že dramatická výchova a neprofesionální divadlo nabízí velmi široké spektrum využití co se pedagogického působení a formování osobnosti týká. Soustředěnost je zde zaměřená na individualitu. Skrze dramatickou situaci se žák/účastník dílny/člen souboru učí poznávat sama sebe, jednat, spolupracovat a komunikovat s ostatními. Dílny dramatické výchovy rozvíjejí osobnost, kreativitu, fantazii, interakci a empatii, přičemž by měly vždy být respektovány potřeby, schopnosti, možnosti a nedostatky jednotlivců.

V této diplomové práci bylo cílem ukázat jeden možný přístup k vedení neprofesionálního divadla, který pro mě osobně je velmi inspirativní. Věřím, že může inspirovat i ostatní.

## Použitá literatura

COURTNEY, R. *Play, Drama & Thought*. Simon & Pierre, Toronto 1989. 266 s. ISBN 0-88924-213-5.

HOMER, K. *The development of Drama in Education in three North East London Boroughs from 1965 to 1988, with particular reference to the role played by the Advisory Service*: thesis. London: Bretton Hall, 1991. 95 l. Vedoucí diplomové práce neuveden.

HOŘÍNEK, Z. *Drama, divadlo, divák*. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Brno 1991. 209 s. ISBN 978-80-86928-46-3.

INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*. Odeon, Praha 1989. 419 s. ISBN 80-207-0104-4.

JEVICKÁ, J. *Centrum neprofesionálního divadla – Návrh modelu na základě zkušeností z anglického centra dramatické výchovy: diplomová práce*. Brno: JAMU, 2009. 109 l., 15 l. příl. Vedoucí diplomové práce: Mgr. Simona Hlínová.

KOL. AUTORŮ. *Základní pojmy divadla, teatrologický slovník*. Libri, Praha 2004. 248 s. ISBN 80-7277-194-9.

KOSTŘICOVÁ, K. *Proces inscenační tvorby v teorii i praxi: diplomová práce*. Brno: JAMU, 2009. 143 l., 67 l. příl. Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Silva Macková.

KOŤÁTKOVÁ, S. *Vybrané kapitoly z dramatické výchovy*. Karolinum, Praha 1998. 222 s. ISBN 80-7184-756-9.

MACKOVÁ, S. *Dramatická výchova*. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Brno 2004. 214 s. ISBN 80-85429-93-4.



MACHKOVÁ, E. *Jak se učí dramatická výchova: didaktika dramatické výchovy*. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra výchovné dramatiky, Praha 2007. 223 s. ISBN 978-80-7331-089-9.

MACHKOVÁ, E. *Úvod do studia dramatické výchovy*. IPOS, Praha 1998. 199 s. ISBN 978-80-7068-207-4.

PALARČÍKOVÁ, A. *Tygr v oku aneb O tvorbě inscenace s dětmi a mládeží*. Sdružení pro tvořivou dramaturgii, Praha 2001. 133 s. ISBN 978-80-7068-005-6.

VALENTA, J. *Kapitoly z teorie výchovné dramatiky*. ISV Nakladatelství, Praha 1995. 215 s. ISBN 978-80-904071-5-2.

VALENTA, J. *Metody a techniky dramatické výchovy*. STROM, Praha 1998. 352 s. ISBN 978-80-247-1865-1.

### **Další zdroje:**

*zpravodaj07.pdf (application/pdf objekt)* [online]. c2004, poslední revize: 12. 8. 2004 [cit. 2012-23-5]. Dostupné z: <<http://www.hronov.cz/data/portal/4/zpravodaj07.pdf>>.

<http://www.redbridgedramacentre.co.uk/>

Oral history (rozhovory) – Nahrávka rozhovoru s Keithem Homerem z listopadu 2010 se nachází v archívu autora práce, lze dodat na vyžádání. Další rozhovory probíhaly v průběhu celé stáže a následně.

## Resumé

Adam Hrabal nabízí ve své diplomové práci s názvem *Keith Homer, jeho způsob práce v Redbridge Drama Centre* pohled na tvůrčí postupy a metody práce současného ředitele Redbridge Drama Centre v Londýně Keitha Homera, především profesní napětí mezi rolí učitele dramatické výchovy a režiséra neprofesionálního divadelního souboru.

První část práce shrnuje historické, legislativní a provozní pozadí fungování Redbridge Drama Centre, představuje infrastrukturu centra, vysvětluje rozdělení jednotlivých skupin a činností a nastiňuje současné problémy s financováním a výslednou iniciativu za zachování centra – vznik skupiny *Friends of Redbridge Drama Centre*.

Druhou část diplomové práce tvoří profil osobnosti Keitha Homera, mapuje jeho cestu k pozici učitele dramatické výchovy a ředitele centra. Metodiku práce Keitha Homera jako režiséra autor přibližuje na popisu a následné analýze jednotlivých dílen v procesu tvorby inscenace *Kavkazský křídový kruh* skupiny RATW, jichž se Adam Hrabal od počátku zkoušení v září roku 2011 osobně účastnil.

V závěru práce se autor na základě svého osobního pozorování z působení v Redbridge Drama Centre od zahraniční pracovní stáže v září roku 2010 až po dobu zkoušení a dokončení inscenace *Kavkazský křídový kruh* v roce 2012 snaží zachytit funkce, které Keith Homer v Redbridge Drama Centre zaujímá: jak se tyto role v jeho profesním působení v centru protínají, ale především jaké metody práce a tvůrčího procesu jako režisér a učitel dramatické výchovy uplatňuje.

## Summary

In his diploma thesis named *Keith Homer, his working methods in Redbridge Drama Centre* Adam Hrabal provides an insight into the personality and profession of Keith Homer, Director of Redbridge Drama Centre in London. The author proposes a question whether Keith Homer's role within this institution is closer to a profession of theatre director or drama teacher.

The first part of the thesis deals with the infrastructure, historical and legislative background of the Redbridge Drama Centre as well as the current financing issues and the resulting initiative – *Friends of Redbridge Drama Centre*.

The second part is a detailed profile of Keith Homer, it follows his way to the position of Director of Redbridge Drama Centre. Keith Homer's working methods in a role of theatre director are described with the use of detailed observation and analysis of the creative workshops of the RATW group, rehearsing of *The Caucasian Chalk Circle* production.

Adam Hrabal had been personally and professionally involved with the Redbridge Drama Centre since his three months working experience in September 2010, leading into the weekly participation on *The Caucasian Chalk Circle* production workshops in 2011 and 2012. Based on his observations during this period, he asks whether the working methods of Keith Homer are those of a theatre director or drama teacher, what are these methods and where the intersections can be found.