



Sociální pedagogika | Social Education

ISSN 1805-8825

E: editorsoced@fhs.utb.cz

W: <http://www.soced.cz>



Osobnostní a sociální změna v kontextu metody playback divadla

Veronika Nýdrlová

To cite this article: Nýdrlová, V. (2018). Osobnostní a sociální změna v kontextu metody playback divadla [Personal and social change in context of the Playback Theatre method]. *Sociální pedagogika/Social Education*, 6(1), 58–70.
<https://doi.org/10.7441/soced.2018.06.01.04>

To link to this article: <https://doi.org/10.7441/soced.2018.06.01.04>



Published online: 15 April 2018



Download at www.soced.cz in multiple formats (PDF, MOBI, HTML, EPUB)



Share via [email](#), [FB](#), [Twitter](#), [Google+](#), [LinkedIn](#)



[CrossMark](#)

CrossMark

Indexing: List of non-impact peer-reviewed journals published in the Czech Republic, ERIH PLUS, ERA, EBSCO, CEJSH, DOAJ, SSRN, ProQuest, ROAD, SHERPA/RoMEO, CEEOL, OAJI, SIS, Ulrich's Periodicals Directory, The Keepers Registry, Research Gate, Academia.edu, Academic Resource Index, Google Scholar and provides DOI, Similarity Check and CrossMark (CrossRef).

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY).
Copyright © 2018 by the author and publisher, TBU in Zlín.

Osobnostní a sociální změna v kontextu metody playback divadla

Veronika Nýdrlová

Kontakt

Masarykova univerzita
Pedagogická fakulta
Poříčí 31a
603 00 Brno
veronika.nydrlova@mail.muni.cz

Abstrakt: Článek přibližuje pojetí osobnostní změny v pohledu sociálního pedagoga pracujícího s metodou playback divadla. To je jedním z aplikovaných dramát využívaným v řadě oblastí práce s lidmi a vychází ze sdílení osobních příběhů, čímž mimo jiné přináší do společnosti komunitní principy, rituál vyprávění a naslouchání. Tento teoretický text se zabývá tím, jak lze porozumět souvislostem změn v životě člověka a jak je metoda startuje, neb ta je jen prostředkem, nikoliv změnou samotnou, a čemu pak můžeme v sociálně-pedagogickém kontextu rozumět jako změně sociální.

Klíčová slova: playback divadlo, fikce, metafora, zkušenost, osobnostní změna, sociální změna, sociální pedagogika

Personal and social change in context of the Playback Theatre method

Abstract: The article approaches the concept of the personal change in the view of social educator working with the Playback Theatre method, which is one of the Applied Dramas used in many fields of work with people and is based on sharing personal stories which, among other things, brings community principles, the rituals of narration and listening, into society. This theoretical text focuses on how to understand the context of changes in human life and how they are initiated by the method, because the method is only a medium, not a change itself, and what can be understood as a social change in the social-educating context.

Keywords: Playback Theatre, fiction, metaphor, experience, personal change, social change, social education

✉ Korespondence:
veronika.nydrlova@mail.muni.cz

Copyright © 2018 by the author and publisher, TBU in Zlín.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY).



1 Úvod

Playback divadlo je metodou, která skrz studenty Katedry sociální pedagogiky PdF MU již osm let aktivně žije v Brně. Přinesena byla z Londýna, ale její původ je ve Spojených státech amerických. Pro sociálně-pedagogickou práci nám přišla unikátní. Sdílení příběhu či zkušenosti jednoho člověka a navazování příběhů dalších lidí. Otevírání dialogu mezi lidmi a jejich příběhy. Je to metafora vyprávění lovců a sběračů u ohně – ten pro mne znázorňuje bezpečí kruhu kmene a ten alespoň já osobně v práci s lidmi čas od času postrádám. V mé zkušenosti playback divadlo učí naslouchat a vážit si příběhu druhého, zároveň podporovat vědomí, že každý příběh má svou hodnotu. Sociální praktiky, které jsou tak verbalizovány do světa, získávají na jisté vážnosti – pokud druhý dělá toto a funguje to, co kdybych to zkusil také? Nebo naopak – rozumím praktikám tohoto společenství a respektuji je, ale je to něco,

co ve svém životě nechci. Díky příběhům se tak orientujeme ve svém mikroprostoru, čteme mezoprostor kolem nás, a díky tomu můžeme porozumět makroprostoru, který nás přesahuje.

2 Playback divadlo a role příběhů v našem životě

Cílem představení playback divadla je nabídnout prostor pro sdílení individuálních příběhů a zprostředkovat tak skupinový (komunitní) zážitek a porozumění. Propojení této osobní a sociální roviny vede nejen k reflexi vlastních životních témat, ale také k možnosti porozumět druhým i s jejich odlišnostmi. Jak píše Jonathan [Fox \(2013\)](#), který playback divadlo založil v 70. letech 19. století spolu se svou ženou Jo Salas, „playback příběhy se stávají hybatelem hlubokého dialogu, který nutně nevyžaduje odpověď. (...) Tedy playback dramatický proces, jehož nedílnou součástí je obraz, zvuk a rytmus, ztělesnění příběhu, se snaží jít hlouběji než vědomá myšlenka“. Takový dialog je tvořen díky tomu, že tvůrčí tým i diváci se pohybují na pomezí reality a fikce. V tomto smyslu má playback divadlo moc tvořit světy, tedy možné světy mezi fantazií a skutečností.

Doležel ([2003](#)) píše, že „možné světy fikce jsou artefakty vytvořené estetickými činnostmi – básnictvím a hudbou, mytologií a vypravěčstvím, malířstvím a sochařstvím, divadlem a baletem, filmem a televizí apod.“ (s. 29). Podotýká, že k tvorbě takových světů používáme znakové předměty, tedy objekty, které onen prostor tvoří. V divadle to jsou herci a různé rekvizity – věci nebo bytosti generující fikční svět. V playback divadle se jedná o skupinu většinou pěti herců, hudebníka či hudebníky a průvodce (facilitátora). Jedinými věcnými rekvizitami jsou barevné látky a případně židle.

Průvodce má v rukou celý průběh představení. On či ona udává tempo, klade divákům otázky, hercům zadává formy, ve kterých se budou improvizací vyjadřovat a používá větu, která je po celém světě v playback představeních stejná: „Pojďme se podívat na příběh...“ (z anglického „let’s watch“). Herci improvizují a vytváří artefakt, který nemá delšího trvání než moment, ve kterém vznikl. Tvůrci mají k dispozici jen židle, na kterých většinou sedí mezi jednotlivými příběhy, sadu barevných látek, do kterých se neoblékají, ale využívají možnosti jejich metafory, a svou souhru ve skupině, tedy napojení na to, co druhý herec udělá dál. Příběh všichni přítomní slyšeli, není třeba přehrávat ho realisticky. Hledá se emoční linka, která běží na pozadí každého příběhu. Hudebník dokresluje a rámuje každý z improvizovaných kousků.

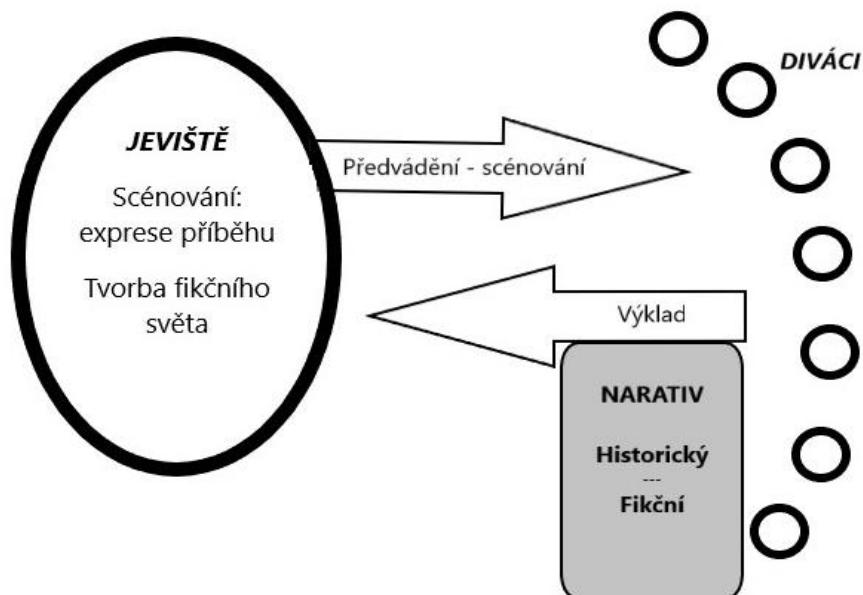
Prostor je nabízen dalším vypravěčům z řad diváků, společně se utváří pomyslná červená nit celého představení. Neustále si někde uvnitř klademe otázku, proč tento příběh následuje ten předchozí? V jakém dialogu jsou? Vzniká speciální atmosféra, která roste ze vzájemné důvěry – ze strany playback skupiny, že zazní příběhy, které mají zaznít; a ze strany diváka, že svou zkušenost mohou povyprávět, aniž by mě někdo soudil a uneseme to společně, ať to bude mít veselý nebo smutný náboj.

Základní platforma playback divadla se nachází ve třech oblastech. Jednou oblastí, kterou popisuje Salas (1999) je UMĚNÍ, tedy estetika a divadelní charakter tvorby. Z hlediska pedagogiky je zde podstatná dispozice a motivace k expresi, tedy k obraznému symbolickému zprostředkování obsahu. Napomáhá originalita herců, jejich všestrannost a pružnost. Jsou zde prvky týmové práce a mnohé vyjadřuje i jazyk užitý během improvizace. Druhou oblastí je SOCIÁLNÍ ROZMĚR. Divák vypráví svůj příběh, čímž dává k dispozici nepsaný scénář hry a skupina herců zpětně komunikuje s obecněstvem expresivně, zabývá se danou životní událostí jednotlivce, ale zároveň tuto událost nabízí všem přítomným. S pokorou vůči vypravěči jsou tak otevřena různá společenská témata, popsány rituály a sociální praktiky. Jde také o očekávání zúčastněných a o míru, do jaké se otevrou druhým. Třetí oblastí je RITUÁL. Vytváří se prostor, kde může být vyřčen a utvořen jakýkoliv příběh. Stejně jako v životě to znamená porozumění určitým hranicím: zadaným formám, rozmístění scény, zapojení hudebníků i herců do děje. „Struktura na jedné straně omezuje jednání, ale na druhé straně ho také umožňuje. Bez struktur bychom byli neustále dezorientovaní, a tudíž bezradní při zvládnání našeho všedního dne. Na druhé straně vytyčují struktury našemu jednání hranice“ ([Šubrt & Balon, 2010, s. 199](#)).

Výše zmíněný dialog příběhů je prostor, ve kterém se učíme. Jsme-li schopni nahlížet na životní příběh člověka jako na spirálu, která pokračuje vždy dopředu, můžeme vidět playback divadlo jako lupu, která nám dovolí půjčit si krátký úsek této spirály a podívat se na něj zblízka za přítomnosti ostatních. Jde o učení se z vlastní zkušenosti a její reflektování.

„Aktéři v průběhu socializace vyrůstají v relativně autonomní, dospělé lidi. Mají schopnost reflexivity a sebereflexivity. Veškeré sociální jednání sestává ze sociálních praktik situovaných v čase a prostoru a organizovaných ‚zběhlým‘ a ‚znalým‘ způsobem aktéry. Tato lidská znalost nebo obeznámenost, se kterou lidé provádějí příslušné sociální praktiky, je vždy podmínkou jednání, ale je také zároveň důsledkem (nebo produktem) jednání“ (Šubrt & Balon, 2010, s. 197).

Reflexivitou zde rozumíme schopnost náhledu na sebe sama v kontextu určité zkušenosti. Ještě to ale není nutně to samé jako reflektivita, ve které je člověk, vypravěč, schopen podat svou reflexi ve slovech, záměrně ji artikulovat na venek. V playback divadle u přítomných účastníků můžeme postřehnout tyto procesy oba. Díky tomu sice význam artefaktu nemusí být totožný pro diváka i vypravěče, ale potkávají se zpravidla na lince emoční. Blíže tento oboustranný proces vyjadřování a čtení artefaktu vystihuje obrázek 1.



Obrázek 1 Schéma vztahů mezi tvorbou fikčního světa a jeho výkladem v playback divadle⁶

Můžeme zde vidět, jak je konfrontace fikce s realitou v playback divadle v neustálé dynamice, protože šipky jsou takto střídavě naplněny téměř po celou dobu představení. Na jevišti je tvořen svět díky předváděným situacím, a to na základě příběhu, který byl nahlas vyprávěn někým z diváků. Všichni přihlížející si dění na jevišti vykládají, proto mohou později vyprávět své vlastní pojetí předvedeného narativu a vést o něm dialog. Tím se konfrontují historická a fikční fakta.

Během výkladu dochází u diváků k tzv. autentifikaci, tedy k ověření, do jaké míry se viděné shoduje s vlastní zkušeností a zda se s tím ztotožňují (srov. Doležel, 2014). Představení působí tak, že věrohodně reprezentuje fikční svět, zároveň je v něm možné rozpoznat svou historickou zkušenost. Tím dochází k významovému sjednocení mezi entitami fikčního světa a entitami v reálném světě, což můžeme pojmenovat jako mezesvětovou totožnost. O takovém obsahu je možné vést dialog, ve kterém se nabízí příležitost ohlížet se zpátky, tedy reflektovat svou zkušenost.

⁶ Schéma vzniklo na základě konzultace se školitelem doc. J. Slavíkem.

Posuňme se v této myšlence ještě více do makropohledu. Lidský život je zde nahlížen jako proces, který nemá jeden cíl, neboť cílem je ho doopravdy (autenticky) prožít, a k tomu nám nutně slouží schopnost se ohlížet a reflektovat, bilancovat, ujišťovat se o smyslu. Ve společnosti, kde jsou základní potřeby relativně naplněny, není ku podivu, že:

„... s nástupem modernity nabývá reflexivita odlišné podoby. Je uvedena do samé základny systémové reprodukce, a to tak, že myšlení a jednání se neustále vzájemně narušují a ovlivňují. (...) Schvalovat určitou praktiku proto, že je tradiční, již nestačí; tradice může být ospravedlněna, ale jen ve světle vědění, které samo není tradicí hodnověrně prokázáno. (...) Reflexivita moderního sociálního života spočívá ve faktu, že sociální praktiky jsou neustále ověřovány a přetvářeny ve světle nových informací o těchto praktikách samých, informací, které tak v zásadě mění jejich charakter“ ([Giddens, 2010, s. 40](#)).

Neustálé ověřování reality tak vytváří podstatný proces růstu, ve kterém potřebujeme rozumět druhým, díky zkušenosti s nimi se v životě posouváme. Jinými slovy, nejde již o produkt, jako ve světě tradic, ale o projekt, který je flexibilní, aplikovatelný dnes nějak, zítra jinak. Šubrt a Balon k tomu píší, že:

„... jinak řečeno: Produkce systematického vědění o sociálním životě se stává integrální částí reprodukce sociálního systému. Jestliže v tradiční společnosti byly sociální aktivity monitorovány z hlediska své korespondence s udržovanou tradicí (dominantní byl ohled na minulost), v moderní společnosti už tyto aktivity nemohou být ospravedlněny poukazem na tradici, nýbrž musí obstát ve světle proměnlivého vědění. S nástupem modernity se reflexivita stává základním principem systémové reprodukce“ ([Šubrt & Balon, 2010, s. 202](#)).

Schopnost uvědomovat si a reflektovat svůj životní příběh se tak pro mnoho lidí stává základním stavebním kamenem kvalitního žití.

Kroky tohoto zkoumání tvoří paralelu výzkumu vědeckého. V humanitních oborech se lidskými příběhy zabýváme neustále, jen pro ně přinášíme jiné názvy. V tomto pohledu se playback divadlo stává výzkumným nástrojem, který stejně jako mnoho dalších pobízí k naráci osobní zkušenosti. V té nutně vzniká vztah mezi vypravěčem a posluchačem/divákem. Je vytvářena fikce, která se v případě divadla přenáší na jeviště.

„Primární funkce postav jsou odlišné od primárních funkcí vypravěče. Postavy jsou určeny k funkci akční. Jako obyvatelé fikčního světa jsou schopny jednat (vykonávat akce), a tím se ve větší či menší míře podílet na rozvoji děje. Druhá funkce postav je interpretační. Ta vyplývá z toho, že každá postava je samostatný subjekt, který zaujímá osobitý postoj k fikčnímu světu, jeho událostem, prostředí a zejména k jiným postavám. V promluvě postav se interpretační funkce projevuje v komentářích, hodnotících soudech, vyjádření citů apod.“ ([Doležel, 2014, s. 15](#)).

1 Fáze narace

Vypravěč se po nabídce průvodce rozhodne vyprávět příběh. Moment těsně před rozhodnutím je také zajímavým bodem – na skupině diváků lze často vidět pnutí a nervozita, pohledy do prázdna, ale ne prázdny, upozorňují průvodce, že v jejich hlavách právě projíždí miliony zážitků z dávné i nedávné doby. Ten, který se při tomto rychlém projití vzpomínkové kartotéky napojí na téma a pomyslnou červenou nit představení, jako by zastavil své přemýšlení a napojí ho zpět k průvodci a celkově zpět do prostoru, kde probíhá playback představení. Přesto je samotné rozhodnutí jít vyprávět příběh na venek ne vždy sebejisté. Vyžaduje odvahu popsat svůj příběh nahlas před ostatními a odkrýt kus sebe nejen aktuálním projevem, ale také skrz obsah příběhu.

Pro takový krok je potřeba dávka zdravého odstupu od situace, která je v příběhu popisována (pokud se tak v dostatečné míře nestane, je otázkou, zda se tím neposouváme více na pole psychodramatu, aniž bychom jako performeři playback divadla měli terapeutický záměr). Slavík popisuje tento stav jako „intencionální postoj“ ([Slavík et al., 2013, s. 93](#)). Zaujímá ho zde vypravěč, ale pro zdravý průběh celého

playback představení je velmi důležité, aby se s takovým postojem ztotožnili i všichni členové realizačního týmu.

„Intencionální postoj lze tedy chápat jako uvědomělé východisko pro všechny akty tvorby: má-li subjekt do potřebné míry vědět, co tvoří, musí si uvědomovat obsah a kontextové souvislosti tvorby. Tzn. musí umět zaujmout intencionální postoj k vytvářenému artefaktu, ať už je jím vyřčená či napsaná věta, provedené gesto, mimický výraz anebo kresba, matematická rovnice, nebo třeba stroj. Nezbytným předpokladem zaujetí intencionálního postoje je potřebná míra psychické distance, bez níž není možný vědomý náhled a uvědomělé řízení tvůrčího procesu“ (Slavík et al., 2013, s. 159).

Obě strany, jak vypravěč, tak playback aktéři, se později pouští do operace s osobní zkušeností a nakládání s takovým křehkým materiálem vyžaduje určitou citlivost. Pro vypravěče je nastolen bezpečný prostor, může sledovat svůj příběh z určité distance, která mu dává prostor nebýt součástí dění (Fox, 2013).

Role vypravěče je specifická tím, že „zaujetím intencionálního postoje ke své vlastní tvorbě subjekt [vypravěč] vykročí za hranice bezprostřední osobní zkušenosti, protože při reflexi artikuluje svoje jednání a interpretuje z něj určité významy, tj. vykládá obsah svého jednání v kontextu odpovídajícího konceptuálního rámce a jeho kulturního pole“ (Slavík et al., 2013, s. 159). Kulturní rámeček je dle Chrže stěžejním polem, který startuje režim věrohodnosti (Slavík et al., 2013) pro celý průběh playback divadla. Ten doplňují herci tvořeným artefaktem.

2 Fáze rámcové analýzy

Floodgate popsal v rámci dílny divadla k sociální akci („Divadlo k sociální akci“, 2014) slovní rámcování informací o příběhu. To má za úkol jednak strukturovat děj srozumitelně pro herce (i diváky) tím, že podtrhává důležité momenty příběhu a dává je do jednoduchých souvislostí dle vypravěčova pojmenování (již první fáze interpretace, která dokonce skrz exemplifikaci již zde může směřovat k pozdějším metaforám) a také se doptává, čímž upřesňuje vyřčené informace. Pro doplnění teorie exprese (Slavík et al., 2013) zdůrazňuji, že obsahem vyprávění je i denotace, která spočívá v, kromě gestikulací, také v určitém napojení na předchozí příběhy (zmiňovaná červená nit představení a dialog příběhů) – vypravěč se často na samém začátku odkazuje na předchozí příběhy a vysvětluje jeho asociační mosty k jeho vlastnímu příběhu. Kromě toho je ale primární prací právě průvodce, aby dokázal propojení pojmenovat v rámci celého představení (tím může už uvádět a hledat další příběh mezi diváky). Například, pokud během představení doposud vyprávěly příběhy samé ženy, zajímá se o příběhy mužů (cílem je pracovat po celou dobu představení s dynamikou celé skupiny přítomných), pokud vyprávěli příběhy lidé s určitou zkušeností, pojmenovává tento fakt v přítomné skupině a dívá se po odlišnostech, různorodostech ve zkušenostech, čímž prakticky otvírá dialog v přítomném mezoprostředí.

3 Fáze metaforické interpretace

Zde se dostáváme do fáze, kdy herci ztvárňují vypravěčův příběh, tedy tvoří artefakt. Používají sebe sama (vlastní těla, židle, látky) a vědomě i nevědomě využívají metaforu jako jazyk komunikace na venek. Floodgate upozorňuje, že playback příběh má vždy dvě linky⁷. Linku příběhu a linku vztahů s lidmi/věcmi/jevy, což je právě linka metaforická.

⁷ „V tomto workshopu prakticky prozkoumáme způsoby, jakými co nejefektivněji propojit Playback divadlo (Playback Theatre) a Divadlo utlačovaných (Theatre of the Oppressed). Augusto Boal popsal TO jako nácvik pro život. Jonathan Fox vytvořil v PT divadlo spoluúčasti. Přes techniky TO Divadlo soch a Fórum divadlo účastníci pochopí, jak příběhový oblouk představení/workshopu může kombinovat PT a TO, aby co nejlépe sloužil divákům/účastníkům. Pestrý rozsah her, cvičení a technik bude zaměřen na tělo a na jádro obou metod“ („Divadlo k sociální akci“, 2014).

Pro přiblížení si vezměme za příklad pohádku o Červené Karkulce, která byla v rámci workshopu Divadlo pro sociální akci ve světě se Simonem Floodgatem rozpracována (v návaznosti na kratší aktivity) dlouhou formou playback divadla. Příběh byl vyprávěn vypravěčkou, jako kdyby to byl její osobní příběh, tedy děj zazněl nahlas (všichni přítomní slyšeli pojmenovaná fakta). Není proto nutné přehrávat linku příběhovou do detailu. Herci se posunuli za příběh a hledali důležité vztahy, které zazněly. Ptáme se sami sebe, zda je to příběh o dívce, která poprvé sama vykračuje do světa, nebo příběh ženy, která je unavená péčí o prarodiče a hledá sama pro sebe omluvy. Nebo jiný. Jako herci hledáme linku vztahů a tu vyjadřujeme metaforicky. Červená Karkulka na židli vypravěče pak viděla svůj příběh, který ztvárnil její pocity při zážitku něčeho nového, z čeho měla velký strach. Metafora rozprostřela děj mezi všechny přítomné. Vyjadřovala ony důležité vztahy a pocity způsobem, kdy i ostatní přihlížející mohli rozpoznat svou zkušenost (a v duchu ji pak reflektovat). „Opěrným bodem pro utváření analogií jsou vzpomínky podobnosti, resp. elementární prožitky a jejich sémantické potvrzování i rozvíjení umožněné souběhem opačných trendů: k obsahové konvergenci (spatřovat totéž v jiném) a k obsahové divergenci (spatřovat jiné ve stejném)“ (Slavík et al., 2013, s. 157).

Porozumění na této komunitní úrovni je významně dáno kulturními souvislostmi, jak jako herci porozumíme vyřčenému příběhu. „Odpovídající kontext a pravidla konceptuálního rámce rozhodují o tom, které rysy artefaktu budou pokládány za konstitutivní a které naopak za nahodilé při rozhodování o identitě obsahu a v návaznosti na to i při stanovení míry opakování či inovativnosti“ (Slavík et al., 2013, s. 152). Jde tak o reprodukci, příběhu, který byl moment před tím vyprávěn, a to formou dramatickou.

4 Fáze revize

Poté, co skončí akce herců, při které byli v jakési bublině, ze které nekontaktují očima nikoho z přihlížejících, se vrací do neutrálního postoje a věnují pohled vypravěči. Tím dávají najevo, že příběh, který jim byl zapůjčen, mu s úctou vrací a respektují ho. Je na průvodci, jakými slovy vše uzavře – může se ptát vypravěče, zda poznal sebe, zda viděl svoje pocity, jestli mu něco chybělo, jestli by chtěl něco doplnit. Tento prostor je spíše pro doznění pocitů vypravěče, nejde o hodnocení hereckého provedení. Zároveň je čistě na uvážení právě průvodce, jak část uzavírání pojme. Ne vždy je vhodné doptávat se na to, co chybělo, někdy je to naopak prostor, jak skrz krátkou formu ještě chybějící pocit ztvárnit. Podobně jako v závěru kvalitativního výzkumu zde může zaznít důležitá tečka a krátké shrnutí, ale zároveň se tímto otevírají nové příběhy v hlavách přihlížejících, možná nová témata – stejně jako text závěru může otevírat nové výzkumné otázky v hlavách čtenářů, nové asociace. Spirála se tím v obou případech znovu roztáčí. Jonathan Fox (2015, s. 7) celý rámec pojmenovává jako narativní retikulaci⁸, což je podle něj „plynulé propojení slovní i ztělesněné vyprávěné komunikace, která přináší význam, formuje identitu a propojuje skupiny“.

Příběh jako fikce, tedy zkušenost obsažena ve fikci

Používáním aplikovaného dramatu se dostáváme do světa fikce. Procesem v ní směřujeme jako vyučující/pracovníci/lektoři/sociální pedagogové k cíli naší práce se skupinou či komunitou. Nezapomeňme, že se tu stále pohybujeme v rámci sociálně-pedagogického paradigmatu, tedy v rovině předávání či rozvíjení sociálních dovedností skrz výchovně-vzdělávací proces. V prostoru playback divadla definují veškeré dění znaky a znakové systémy. Rituál tkví nejen v obsahové stránce (zadávání forem, formule začínající a ukončující jednotlivé příběhy atd.), ale také ve fyzickém rozložení scény (látka, herci, hudebník, průvodce jsou rozmístěni ve stejném řádu, ať přijedete do jakékoliv země na světě). Tak vzniká uvnitř tohoto uspořádání něco konkrétního, co skrz výklad promlouvá ke všem zúčastněným.

⁸ „Narrative Reticulation: A flow of narrative communication, verbal and embodied, promoting meaning, identity formation, and connection in groups“ (Fox, 2015, s. 7).

V playback divadle pak žádný vytvořený svět není totožný s kterýmkoliv předchozím, nabízí ale nezaměnitelnou kvalitu, která se podobá fikčním textům, a to, že „jsou složeny skutečnými autory (vypravěči, spisovateli), kteří využívají zdrojů skutečného lidského jazyka, a jsou určeny skutečným čtenářům. Nazývají se fikční na funkčním základě, protože slouží jako médium pro tvorbu, zachování a sdělování fikčních světů“ (Doležel, 2003, s. 41). Tím vzniká také důležitý prostor pro učení (se) a výchovu (např. k hodnotám). Pracujeme tvořivě s příběhy diváků tak, aby pro ně začala být terminologie playback divadla srozumitelná a určitým způsobem přínosná (edukativní). Dochází k hermeneutickému aspektu tvorby, o kterém píše Slavík:

„V něm přistupujeme k tvorbě a tvůrčímu dílu – artefaktu – jako k něčemu ze své podstaty obsažnému, co je a má být vykládáno a čemu má být společně rozuměno. Právě důraz kladený na společné rozumění, resp. dorozumění, je důležitým momentem, který propůjčuje tvorbě společenský smysl a povolává ji do didaktického prostoru učení a vyučování. Úsilí o inovativnost a originalitu tvorby ve spojení s potřebou, aby tvorbě bylo společně rozuměno, je zároveň podmínkou pro naplnění jejího výchovného cíle: pro utváření osobní nebo kolektivní identity prostřednictvím tvůrčí činnosti“ (Slavík et al., 2013, s. 18).

Osobnostní a sociální změna

Pro tento text se tak pro pojetí sociální roviny (mezoprostor a makroprostor) nejprve odrážím od osobní roviny (mikroprostor). Fenomén sociální změny je totiž velice široký a považuji za důležité, aby byl jasně vymezen pro komunitní kontext, kde tvrdím, že vychází přímo z osobnostního růstu a změn jedinců tvořících danou komunitu, se kterou se při představeních playback divadla pracuje.

Pojetí osobnostní změny pro svou práci popisují dle teorie kruhu změny (Prochaska & Norcross, 1999). Jeho pochopení vnímám za součást výchovně-vzdělávacích snah při práci s příběhem člověka. Změny se dějí, ať chceme nebo ne, ale jakožto sociální pedagogové často tento proces v naší práci cíleně přinášíme. Na modelu kruhu změny⁹ lze popsat většinu změn v našem životě. Původně toto pojetí vychází z terapie lidí závislých na drogách, ale nahlédneme-li ho obecně, lze skrze něj vnímat jakoukoliv změnu, ke které v našem životním příběhu směřujeme. Můžeme na něm také popsat cíl osobnostně-sociálních výcviků a v tomto textu se skrze něj dostanu i k nahlížení na pojem sociální změna. Podle Prochasky se v procesu změny pohybujeme v několika stádiích:

„Když jsme se snažili určit, jak často používají procesy změny lidé při změně bez cizí pomoci a s pomocí terapie, lidé uváděli, že to záleží na tom, o jakém okamžiku mluvíme. V různých okamžicích využívali různé procesy. Naši pacienti a dobrovolníci měnící se bez odborné pomoci popisovali vlastními slovy to, co my teď nazýváme stadia změny. Stadia změny neuvádí žádný z hlavních systémů psychoterapie. Jsou poměrně jedinečným příspěvkem integrativní tradice“ (Prochaska & Norcross, 1999, s. 396).

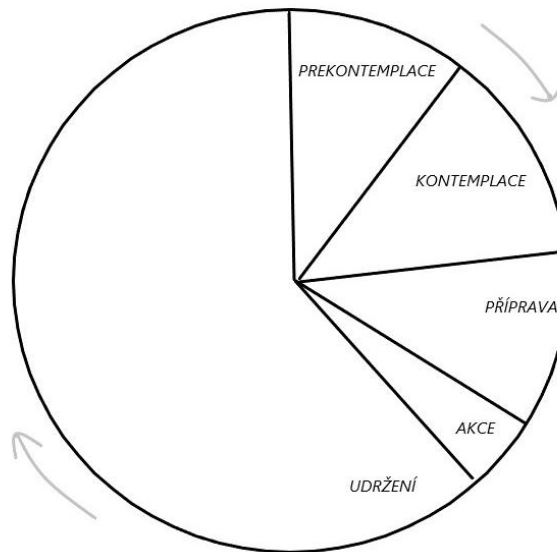
Popíši zde pojetí jednotlivých stádií, protože porozumění kruhu (respektive spirále) těchto fází považuji za důležité pro pozdější porozumění náhledu na sociální změnu při práci s komunitou, která sebe vnímá skrz vlastní příběh, ale zároveň i skrz ostatní přítomné.

Stadia „představují specifické konstelace postojů, záměrů a chování, které se vztahují k postavení jedince v cyklu změny. Poskytují časovou dimenzi, ve které se změna uskutečňuje. Každé stadium odráží nejen časový úsek, ale také řadu úkolů, které je nutné splnit, aby mohlo dojít k posunu do dalšího stadia. Ačkoli doba, kterou jedinci stráví v jednotlivých stádiích, se liší, v otázce úkolů, které jednotlivá stadia přinášejí, panuje shoda“ (Prochaska & Norcross, 1999, s. 396).

Kruh změny ilustruji na obrázku 2, který čteme po směru hodinových ručiček. Podrobněji popíši jednotlivá stadia, důležité ale je si uvědomit, že jedno stádium není lepší nebo horší než druhé, jde o teoretické vnímání našich postojů k určité věci nebo tématu a všechny dohromady znamenají

⁹ Procesem změny se zabýval americký psycholog James Prochaska, který (spolu s DiClementem) vytvořil model kruhu změny. Prochaska rozděluje proces změny do cyklicky uspořádaných fází (Prochaska & Norcross, 1999, s. 396).

určitý proces. Stejně tak je dobré mít na paměti, že jednotlivá stadia jsou u různých lidí různě dlouhá, tento náčrt je jednou z možností. Pořadí však zůstává většinou stejné.



Obrázek 2 Model popisující jednotlivá stadia kruhu změny

Prekontemplace (Prochaska & Norcross, 1999), tedy fáze ještě před uvažováním o možné změně (v rámci určitého tématu, které řeším), je období, kdy jsme v životě spokojeni s tím, co děláme, jak žijeme, nenapadá nás, že bychom chtěli v dané oblasti cokoli dělat jinak. U závislých je to období, kdy pravidelně berou drogy a jejich životní styl jim naprosto vyhovuje, „neexistuje žádný záměr změnit chování v dohledné budoucnosti“ (Prochaska & Norcross, 1999, s. 396). V takovém stadiu kruhu se nacházíme každý v mnoha svých životních tématech. Možná nejsme spokojeni se svým studiem, ale zatím nás nenapadá hledat jiné, nebo chceme cestovat, ale neuvažujeme o doučení se cizího jazyka, který bychom k tomu potřebovali. Takové tematické kruhy potencionální osobnostní změny na sobě nosíme (metaforicky řečeno) celý život v mnoha provedeních.

Kontemplace (Prochaska & Norcross, 1999), respektive uvažování o změně, je období, kdy si uvnitř sebe uvědomujeme, že bychom chtěli se svým životem něco udělat. Začínáme se cítit nepohodlně a časem zkoumáme, co lze udělat pro to, abychom se cítili lépe a spokojeněji. Závislý možná poprvé dojde k myšlence, že by byl spokojenější bez drog, ve škole nás napadne, že bychom mohli změnit obor, nebo nám přijde na mysl, že kdybychom uměli například španělsky, cestování by bylo jednodušší. „Kontemplace je stadium, v němž si lidé problém uvědomují a vážně se zabývají tím, jako ho zvládnout, ale zatím se nerozhodli k činu. Lidé mohou uvíznout ve stadiu kontemplace na dlouhou dobu“ (Prochaska & Norcross, 1999, s. 397).

Fáze rozhodování a *příprav* (Prochaska & Norcross, 1999) je čas, kdy shromažďujeme potřebné informace, kontakty, vědomosti o možnostech změny, „je stadium, které kombinuje záměr a behaviorální kritéria“ (s. 397). Možná si ještě stále nejsme jisti, zda pro nás změna bude přínosná a uvědomujeme si, že nás bude stát energii, možná dojde i na určité ztráty. Závislý se v kontaktním centru začne zajímat o různé možnosti léčby, student začne procházet webové stránky jiných vzdělávacích možností, začneme se vyptávat na kurzy španělštiny u našich přátel. „Jako kdokoli těsně před významnou akcí potřebují i jedinci v přípravném stadiu stanovit cíle a priority. Kromě toho se musí věnovat specifickému plánu akce, který si vybrali“ (Prochaska & Norcross, 1999, s. 397).

Akce (Prochaska & Norcross, 1999) je často nejkratší ze všech zmíněných fází. Je to zásadní moment, vkročení do změny. Ten moment, kdy závislý vejde na detoxifikační oddělení, kdy student ukončí studium nebo podá novou přihlášku, moment, kdy reálně vstupujeme do kurzu španělštiny. Jako většina lidského jednání je i tato fáze vnímána subjektivně. „Lidé, včetně odborníků, často mylně

kladou rovnítko mezi akcí a změnu. V důsledku toho přehlížejí nezbytnou práci, která lidi připraví na akci, a důležité úsilí nezbytné k udržení změn i po akci“ (s. 397). Ve vztahu k okolí je tato fáze významná tím, že je často nejviditelnější ze všech ostatních stádií, na základě čehož se za ni dostává od okolí největšího uznání (Prochaska & Norcross, 1999).

Udržování (Prochaska & Norcross, 1999) změny je období, které následuje, a u mnohých z nás je to naopak nejdelší fáze celého procesu. Zda změnu udržíme, nebo ne záleží do velké míry na nás, v souladu s vlivy prostředí, které nám ne vždy jde naproti. Možná zjistíme, že španělština není pro nás, čímž vstupujeme do kruhu změny znova. Možná najdeme skvělý obor a tím práci snů, kterou si udržíme dalších deset let v naprosté spokojenosti. Závislý možná nastoupí do léčby ještě dvakrát, než se mu podaří abstinovat tak, jak si přál. „Udržení je pokračováním změny, ne její absencí“ (Prochaska & Norcross, 1999, s. 398).

Recidiva (Prochaska & Norcross, 1999) je v popisovaném terapeutickém procesu fáze, ve které závislý znovu začne užívat návykové látky. Záleží na úhlu pohledu, zda takovou fází pojmenujeme jako krok zpět, nebo jako krok dál po spirále života. Jak již ale bylo dříve v textu zmíněno, nahlížíme-li problematiku hermeneuticky, nabízí se vnímat proces změn jako dopředu jdoucí, nevratnou spirálu. Znamená to, že předchozí kruhy tvoří zkušenost, na které vystavujeme další kruhy, jejichž spojení tvoří teoreticky právě tvar spirály s dynamikou jdoucí do budoucna. „Někteří „recidivisté“ to prožívají jako selhání – stydí se, cítí vinu, jsou na rozpacích. (...) Model spirály předpokládá, že většina „recidivistů“ není uzavřena v nekonečných kruzích a že neregreduje až na úplný začátek“ (s. 398). Dle DiClementa a kol. (1991), Prochaska a Norcross (1999) podotýkají, že jedinec má šanci poučit se z vlastních chyb a zachovat se příště jinak. Reflektivita je tak významnou součástí posunu v kruzích změn, nahlížení na vlastní příběh či příběh někoho jiného dává možnost porozumět vlastnímu směřování. Závislý reflektuje, proč začal brát drogy, student reflektuje, kudy vedla jeho cesta k vysněnému oboru, reflektujeme, že španělština možná není ten jazyk, který momentálně doopravdy potřebujeme.

V rámci osobnostní změny tedy ve spirále prožíváme výše pojmenované fáze a po čase se s odstupem ohlížíme, podvědomě vyhodnocujeme svou zkušenost a posun a máme-li příležitost, tak reflektujeme i vědomě. Přirozeně vstupujeme znova a znova do fáze kontempace, protože neustále se v životě posouváme dopředu, chceme něco žít jinak, měnit se ke spokojenějšímu. Tato spirála je významně promítnuta v metodě playback divadla, kdy s odstupem hledíme na svůj příběh, vidíme proces, který jsme absolvovali a taková reflexe nám nabízí uvědomění, kam po spirále kráčíme dál. Možná nás odstup od naší zkušenosti skrz playback divadlo posune do fáze další kontempace, možná utvrdí v setrvání ve fázi udržení nebo podpoří chuť k akci. Potenciál posunu dál ve své spirále souvisí i s životní fází, ve které se mám kam posouvat. Jak píše Komárek (2015), dotýkáme se tím také tématu vlastní moci, kterou neseme jako svébytní jedinci, ale také moci, se kterou se potkáváme ve svém životním kontextu.

„Z určitého hlediska je nejmocnější ten, v němž dřímají největší potenciality, byť dosud nerealizované – v jistém smyslu třeba žalud proti mohutnému dubu či embryo nebo kojeneček proti slavnému starci, neboť jejich dráha už bude jen krátká a sestupná. Moc těch dosud nerozvinutých (jsou jaksi ‚zavinutí‘) je však jakousi sázkou do loterie, nikoli něco, co má přijít ‚nutně‘. Většinu žaludů sežerou myši a sojky. Málokterá věc na světě je tak ambivalentní jako moc ve svých nejrůznějších podobách – také se máločemu jinému věnuje taková pozornost, byť rovněž velmi ambivalentní“ (Komárek, 2015, s. 80).

Pro cílenou práci s osobnostním rozvojem vnímám jako velmi důležité přechody mezi jednotlivými stádii. Jak jsem již psala výše, tyto jednotlivé fáze u každého z nás mají různé dlouhé trvání, hranice mezi nimi není hmatatelná, přesto je ale pro přechod dál po kruhu potřeba notný kus energie. Aktivity pro osobnostní rozvoj pak vnímám jako aktivity nabízející prostor pro tento přechod mezi určitými stádii nebo jejich uvědomění si. Vztáhnu-li se zpět k metodě playback divadla, tak i v něm cíleně pojmenováváme situace, vztahy či fenomény slovem a poté je vyjadřujeme expresivně, metaforicky. To všechno působí podpůrně pro reflexi vlastního příběhu, vlastní reality. Záleží na tom, v jaké fázi

kruhu se vypravěč aktuálně nachází, to nese potenciál pro nalezení smyslu a chuti posunout se do další fáze. Opakuji, že to neznamená fázi lepší nebo horší, ale fázi, ve které stavíme na dosavadní zkušenosti a konstruktivně se v životě posouváme dál. V rámci vzdělávání člověka skrz aplikované drama se odrážím i od tvrzení, že jediné, co v životě mohu změnit, je moje vlastní jednání, kterým dávám nabídku sobě i svému okolí rozhodnout se pro vlastní cestu, pro vlastní osobnostní růst. „Jde o to, že k obsahu se vždy znovu vracíme tak, aby každý společný návrat byl chápán jako příležitost k nové úrovni porozumění a dorozumění“ (Slavík et al., 2013, s. 119).

Sociální změnu lze pak vnímat v návaznosti na zmíněnou teorii velice zjednodušeně jako souhru jedinců, kteří se nachází ve stejné či podobné fázi osobnostní změny v kontextu stejného společenského tématu, a tudíž se společně, ať už vědomě či nevědomě, odhodlávají k akci (změně) a jejímu udržení. Metaforicky ji vystihl řecký filosof Herakleitos, když řekl, že nikdo nevstoupí dvakrát do téže řeky (Giddens, 1993). Vrací nás to k pojetí životního příběhu jako spirály, ve které už příště nikdy nebudeme tím, kým jsme byli dřív, ani ostatní, tím ani vztahové okolnosti, které ovlivňují naše vnímání sebe sama ve světě. Nebudu se v tomto textu pouštět do sociologických pojetí, která sociální změnu vymezují více celospolečensky, ale ráda bych se pohledem sociálního pedagoga zaměřila spíše na komunitní úroveň, tedy mapování konkrétního mezoprostředí, které je častější rovínou sociálně-pedagogického působení. Důvod je čistě profesní, vychází z mých zkušeností práce s různými skupinami a vnímání jejich individuálních příběhů, které ale utváří dynamiku celé skupiny. Jen úzce shrnu, že z makrospolečenských pohledů, které popisuje například Šubrt a kol. (2013) nebo Giddens (1993) je sociální změna popisována jako dynamický fenomén, který se děje v kontextu společenském, evolučním nebo také na mikroúrovni lokálních skupin. Ať už ve smyslu hledání vlastní identity nebo definováním moci či závislosti.

Pro vnímání osobnostní změny v kontextu mezilidských interakcí používám pojem komunita (tzn. mezoprostředí), tedy společenství, které nás obklopuje. Zdůrazňuji jej mimo jiné proto, že z pohledu sociálního pedagoga je prostředí neopomenutelnou součástí výchovně-vzdělávacího procesu. Aplikované drama si pak klade za cíl skrz dramatické metody daný proces zrcadlit a, jak již bylo zmíněno, v bezpečí hry ho nabízet ve fikčním světě. Slovo komunita vzniklo z latinského *communitas*, což znamená společenství. Jde o „sociální útvar, jehož příslušníci jsou spojeni určitou spřízněností“ (Jandourek, 2001, s. 127). Pojem se používá pro pojmenování nejrůznějších skupin, kde členové mají společnou identitu a často i společné místo k žití. Hartl (1997) se odkazuje na britského autora Jarvise (1990), podle kterého existuje v sociologii na devadesát definic pojmu komunita.

„Definice se dle tohoto autora dají shrnout do pěti základních okruhů: první říká, že komunita je skupina lidí, kteří žijí nebo pracují společně; druhý, že komunitu představuje jakákoli geografická oblast, v níž lidé žijí; třetí, že v této geografické oblasti lidé nejen žijí, ale jsou ve vzájemné interakci; čtvrtý okruh definic říká, že jde o vzdělávací činnost skupiny lidí, kteří se vzdělávají mimo zdi školské instituce; a konečně pátý, že jde o ideální uspořádání lidí, kteří žijí a pracují v dokonalé harmonii“ (Hartl, 1997, s. 24).

Právě v kontextu komunity můžeme sledovat (nebo převypravovat) sociální praktiky, skrz které se člověk s daným společenstvím právě buď ztotožňuje a následuje stanovené rituály, anebo se skrz jejich neproaktování (tedy praktikování jiných) vymezuje. Takové jednání může souviset s vývojovou fází člověka, ale také například s politickými postoji, úrovní osobnostního růstu, zkušenostmi atd.

Příběhy v playback divadle jakožto možná cesta ke změně

V rámci playback divadla se materiálem pro společný proces stává osobní příběh, tedy konkrétní zkušenost, kterou účastník přináší do daného fikčního rámce. Reálný rámec, se kterým výrazně koresponduje ten fikční, tvoří vlastní kontext komunity – její společné vědomí a čtení světa, které je rozšiřováno vzdělávacím a dalším systémem dané oblasti. Každý si na základě toho utváří či utvrzuje jemu vlastní sociální praktiky a strategie. Ty jsou více či méně vědomé a většinou napojené na naše emoční prožívání. Tak se každý z nás stává se svými nesčetnými kruhy změny jedinečnou osobností se

svými zkušenostmi, cíli, sny.

K tomu se přidává sociální rozměr, který potřebujeme leckdy vyvažovat, vracet se ke svým kruhům, na které naráží kruhy druhých, a urovnávat si je znova a znova. Ohlížíme se tak na to, co [Kuneš \(2009\)](#) popisuje jako „oblast vnějšího světa, [která nabízí] prozkoumávat vnější podněty, zaměřovat se na různé jevy nebo třeba společenské skupiny, jichž jsme součástí. Pro naše sebepoznání je zřejmě nejdůležitější dozvědět se, jak na nás tyto vnější faktory působí a jak nás ovlivňují“ (s. 80). Tyto informace v našem životě často objevují formou příběhů. Vyprávíme si je navzájem a ve chvíli, kdy se v nich potkáme s ostatními, příběh nás propojí. Můžeme v nich pak existovat sami za sebe a skrz svou zkušenost porozumět druhému. To je princip prožívání mezilidských vztahů.

„Další možností je prozkoumávat vnitřní svět, své vlastní prožívání. V rámci sebepoznání nás bude zajímat složka zpracování informací, tedy to, jak přemýšlíme, jaké informace si dokážeme snáze zapamatovat, podle čeho se rozhodujeme, jaká skrytá přesvědčení ovlivňují naše myšlení atp. Našemu zájmu by také nemělo uniknout, jak nás ovlivňují nebo omezují emoce, a bez povšimnutí by rovněž neměla zůstat ani tělesná složka“ ([Kuneš, 2009, s. 80](#)).

Své vnitřní prožívání máme od narození a s postupem věku se mu učíme rozumět, pojmenovávat ho. Záleží na nás, jak s ním v rámci svého vědomého osobnostního rozvoje naložíme, jestli mu dáme váhu a jak ho přijmeme. V playback divadle se zaměřujeme na naraci svého prožívání, skrz improvizaci artefaktu pak propojujeme vyprávěče s okolním světem. Je dobré mít na paměti, že ať se pohybujeme v jakémkoliv fikčním světě, naše emoce jsou vždy reálné.

„Kromě dvou uvedených oblastí lze zacílit pozornost na jakousi přechodovou zónu mezi vnitřním a vnějším světem, tedy na složky chování, komunikace a zčásti i na vnější tělesné charakteristiky. Právě tyto složky nám umožňují výměnu informací mezi naším nitrem a světem kolem nás“ ([Kuneš, 2009, s. 80](#)).

Jakmile rozumíme tomu, co se nám v dané situaci děje a jaká máme od sebe i od druhých očekávání, stáváme se i navenek pochopitelnými – co děláme a proč to děláme. Propojení poznatků o svém vnitřním světě a poznatků o svém vnějším světě nelze v procesu osobnostních posunů vynechat, vlastně to je ta základní věc, o kterou nám jde a ze které také vyvstávají určité sociální praktiky. Propojení těchto světů nám totiž do určité míry dává prostor pro odbornost, zdravou péči o sebe sama a přiměřenou péči o druhé. Z mých zkušeností je poznávání vlastního vnitřního a vnějšího světa neoddelitelné a výměna postřehů je zásadní součástí potencionální osobnostní změny.

Příběhy playback divadla nabízí, stejně jako metody cíleného osobnostního rozvoje, prostor zkoumat sebe sama a postupně se dávat do kontextu komunity a celé společnosti. Tam můžeme vytvářet na základě jednotlivců prostor pro potencionální sociální změnu. Cílem není zkoumat správnost nebo špatnost konkrétního příběhu, ale především otvírat diskuzi nad tím, jakou realitu žijí a jak se skrz ni konfrontují s příběhy někoho jiného. Po osobnostní stránce jsme každý jedinečný a každý názor může nabízet nové rozhledy. Díky takové práci se mohou ponořit do hloubky a pozorovat, jaké hodnoty a postoje jsou mi blízké, jaké naopak ne; jaké sociální praktiky používám, jaké naopak ne, a co tím sděluji já a co druzí. Tím přispívám k vědomí vlastní identity. „Skutečným nasloucháním jdeme za slova, vidíme skrze ně a nalézáme bytost, která se za nimi skrývá. Naslouchání je pátrání po pokladu skutečné bytosti, jež se nám projevuje verbálně i nonverbálně“ ([Smékal, 2005, s. 140](#)).

Osobnostní rozvoj logicky nikdy nekončí, všechny naše kruhy nejsou nikdy dořešeny, protože, jak je psáno výše, se neustále pohybujeme po spirále. Záleží pouze na nás, jakou dynamiku budeme vrutu této spirály udávat. Cílem není vytvořit ze sebe nadčlověka nesoucího dogmata a znaky veškerých ideálů, ale naopak člověka autentického, se zdravým sebevědomím, smířeného se svými bolístkami z minulosti a schopného vyrovnaně kráčet do budoucnosti. [Komárek \(2015\)](#) v této souvislosti poukazuje na starání se o emoce a jejich kultivaci, což v současné době, jak rozhořčeně píše, zajišťují „zejména podřadné televizní stanice, z jejichž kanálů (doslova) vtékají do duší občanstva rozmanité obskurní obsahy a promývají je, což snad emočním probubláním lid uklidňuje a možná brání válkám

většího rozsahu, k diferencovanějšímu emočnímu životu však napomáhá jen málo“ (s. 77). Zkoumáme-li osobní příběhy, ať už pracujeme v sociální oblasti, v léčebném procesu, nebo ve vzdělávání, stále dokola vedeme rozhovory, které mají na pozadí nějakou hlavní otázku, která nás pro cíl naší práce, pro naše poslání, zajímá. S novými setkáními tento kvalitativní výzkum v terénu začínáme znova a znova. Jdeme do hloubky životní reality a zkoumáme různé pohledy na jednotlivé kruhy změn, čímž nabízíme převzetí zodpovědnosti za vlastní růst, za vlastní změnu. „Ne nadarmo se říká, že člověk je dospělý až tehdy, když přestane mluvit o tom, na co všechno ‚má právo‘, a nahlédne, že samozřejmou rubovou stránkou práva je povinnost – bez ní nemáme ‚právo‘ na nic“ ([Komárek, 2015, s. 165](#)).

Sociální rozměr se v playback divadle objevuje paralelně s osobnostním rozvojem. Představíme-li si obraz toho, jak jednotlivé kruhy změn na sobě každý nosíme navěšené a máme jich několik, v interakci s druhými se nutně setkáváme také s jejich kruhy, ve kterých se oni taktéž ocitají v různých stádiích. Tato setkání mají různou dynamiku a ostatní nás v nich různě čtou. Osobnostní rozvoj tak probíhá neustále, protože vlivem interakce s ostatními v podobných nebo naopak úplně jiných stádiích vyhodnocujeme své kruhy, svá životní témata, svou touhu po změně a posouváme se na své spirále dál. To je v playback divadle reflektováno skrz vyprávěné příběhy. Sociální změna z těchto kruhů potom vyrůstá. Vnímám ji jako potřebu změny více lidí ve stejném tématu, které se týká širšího společenství. Např. člověk, který ve svém osobním kruhu změny prochází nespokojeností s politickým režimem, dojde časem do stádia akce. V tom (nebo v tomu blízkých stádiích) se ale nachází mnoho dalších lidí, které toto téma žijí a mají potřebu změny. Jiným příkladem mohou být žáci, kteří dlouhodobě vidí šikanu svého spolužáka. Jednotlivě prožívají svou potřebu změny situace, každý se pravděpodobně nachází v jiném stadiu potřeby změny, ale ve chvíli, kdy se jeden či několik z nich rozhodne jít za učitelem a problém řešit, společně uskutečňují akci za účelem udržení změny – atmosféry ve třídě.

V případě playback divadla se toto potencionálně odehrává díky již zmíněné asymetrii vztahu mezi artefaktem na jevišti a diváky. Neustále porovnávání narativu historického a narativu fikčního nás jako svědky hraného příběhu přivádí zpět k bilancování, tedy co já sám případně mohu v daném tématu udělat.

3 Závěr

Skrz žité příběhy se dozvídáme mnoho nejen o sobě, ale i o druhých. Ustálený prostor playback divadla je tak jednou z možností, jak tyto příběhy sdílet a v rámci komunity tak porozumět svým sociálním praktikám, ale také rozpoznat své potřeby změny. Ty dost často korespondují s potřebou změny více lidí v daném společenství, pak o takovém tématu mluvím jako o změně sociální. V tomto směru nejde tyto roviny od sebe odpojit, dochází k neustálému reflektování vlastních příběhů a vnímání sebe sama jako součásti mezilidských interakcí. Proto se na mikro, mezo i makroúrovni chováme a komunikujeme většinou tak, abychom byli součástí určitých mezilidských vztahů, které jsou pro nás bezpečné – známé (což ne vždy znamená nejlepší). Ty jsou klíčem ke kvalitě našeho života, identifikujeme se a sebehodnotíme. Pohybujeme se v určitém socio-kulturním kontextu, skrz ostatní dění kolem nás neustále vyhodnocujeme, co můžeme udělat příště jinak. Pokud posuny ve svém osobnostním rozvoji bereme jako zkušenost a ne jako úraz, máme potenciál měnit věci kolem sebe a připojovat se či zakládat skupiny, které podněcují sociální změny.

V rámci playback divadla se materiálem pro společný proces stává osobní příběh. Tedy konkrétní zkušenost, kterou účastník přináší do daného fikčního rámce.

Literatura

Diclemente, C. C., Prochaska, J. O., Fairhurst, S. K., Velicer, W. F., Velasquez, M. M., & Rossi, J. S. (1991). The process of smoking cessation: An analysis of precontemplation, contemplation, and

preparation stages of change. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 59, 295–304.

Divadlo k sociální akci ve světě. (2017, Listopad, 15). *IS Masarykovy univerzity*. Dostupné z https://is.muni.cz/auth/elearning/warp?qurl=%2Fdo%2Fped%2Fkat%2FKSP%2F52030185%2F52030205%2FWorkshop_-_Simon_Floodgate.qwarp;zpet=%2Fauth%2Fdo%2Fped%2Fkat%2FKSP%2F52030185%2F52030205%2FWorkshop_-_Simon_Floodgate.qwarp%3Finfo;zpet_text=Zp%C4%9Bt%20do%20Spr%C3%A1vce%20soubor%C5%AF

Doležel, L. (2003). *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Nakladatelství Karolinum.

Doležel, L. (2014). *Narativní způsoby v české literatuře*. Příbram: Pistorius & Olšanská.

Fox, J. (2013, April 20). Playback Theatre compared to psychodrama and theatre of the oppressed. *Playback Theatre*. Retrieved from https://www.playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/05/PT_Compared.pdf

Fox, J. (2015). *Train the trainer handbook*. Buckden: International Playback Theatre Network.

Giddens, A. (1993). *Sociology*. Cambridge: Polity Press.

Giddens, A. (2010). *Důsledky modernity*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Hartl, P. (1997). *Komunita občanská a komunita terapeutická*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Jandourek, J. (2001). *Sociologický slovník*. Praha: Portál.

Jarvis, P. (1990). *An international dictionary of adult and continuing education*. London: Routledge.

Komárek, S. (2015). *Tělo, duše a jejich spasení. Aneb kapitoly o moci, nemoci a psychosomatice*. Praha: Academia.

Kuneš, D. (2009). *Sebepoznání*. Praha: Portál.

Prochaska, J. O., & Norcross, J. C. (1999). *Psychoterapeutické systémy*. Praha: Grada.

Salas, J. (1999). *Improvising real life*. New York, NY: Tusitala.

Slavík, J., Chrz, V., Štech, S., Nohavová, A., Klumparová, Š., Hník, O. ... Valenta, J. (2013). *Tvorba jako způsob poznávání*. Praha: Karolinum.

Smékal, V. (2005). *O lidské povaze. Krátká zamyšlení nad psychickou a duchovní kulturou osobnosti*. Brno: Cesta.

Šubrt, J. (Ed.). (2013). *Soudobá sociologie V. (Teorie sociální změny)*. Praha: Karolinum.

Šubrt, J., & Balon, J. (2010). *Soudobá sociologická teorie*. Praha: Grada.