

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA**

**BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM**

2011 – 2014

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Lucie Bobáňová**

**Hra, hravost a improvizace jako potřeba vyrovnat se se  
současným světem**

Praha 2014

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. František Zborník

**JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE**

BACHELOR FULL-TIME STUDIES

2011 - 2014

**BACHELOR THESIS**

**Lucie Bobáňová**

**Play, playfulness and improvisation as a need to  
cope with the contemporary world**

Prague 2014

The Bachelor Thesis Work Supervisor:

PhDr. František Zborník

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne .....

Lucie Bobáňová

## **Poděkování**

Chtěla bych poděkovat PhDr. Františku Zborníkovi, za odborné vedení mé práce, cenné rady, motivaci a především za ochotu věnovat se mé práci i ve svém volném čase.

## **Anotace**

Bakalářská práce se ve své teoretické části zabývá teorií hry, improvizací a seznamuje se vznikem světové divadelní improvizace. Dále se z kulturně historického hlediska zabývá jejím vývojem na českých divadelních scénách od počátku 20. století po současnost. Její nedílnou součástí je rozbor improvizčních technik a seznámení se s jejími nejznámějšími hereckými propagátory.

Praktická část práce na základě zúčastněného pozorování odpovídá na otázku: Je možné, aby improvizace pomáhala lidem vypořádat se se současným světem?

## **Klíčové pojmy**

Divadlo, divák, drama, herectví, hra, improvizace.

## **Annotation**

The Bachelor thesis deals in its theoretical part with the theory of play and improvisation. It also explains the origin of theater improvisation in all countries. From the culturally historical point of view it furthermore describes the development of Czech theater stages from the beginning of the 20th century until now. Its inseparable part is the analysis of improvisation techniques and the introduction of its most popular drama propagators.

Due to the participant's active observation, the practical part of this Bachelor thesis provides the response to the following question: Is it possible that improvisation helps people to cope with the contemporary world?

## **Key words**

Acting, actor, drama, improvisation, play, theater.

## Obsah

Úvod .....	10
1. Teorie hry.....	11
1.1 Hra jako pojem .....	11
1.2 Základní charakteristiky hry .....	12
1.3 Hra na nástroj.....	13
1.4 Dramatická hra .....	13
1.5 Dramatická hra a improvizace .....	15
2. Vymezení pojmu improvizace .....	16
3. Komédie dell'arte.....	17
3.1 Znaky komedie dell'arte .....	17
3.2 Seznámení se souborem.....	17
3.3 Typologie postav .....	18
3.4 Vznik a vývoj komedie dell'arte .....	19
3.4.1 Itálie .....	20
3.4.2 Francie .....	20
3.4.3 Rakousko .....	21
4. Vztah mezi dramatickou hrou, improvizací a extempore.....	23
5. Čeští největší improvizátoři a divadelní scény 20. století.....	24
5.1 Počátek století.....	24
5.1.1 Červená sedma .....	24
5.1.2 Vlasta Burian .....	26
5.2 Dvacátá léta a nástup avantgardy .....	27
5.2.1 Osvobozené divadlo .....	28
5.2.2 Předscény Jiřího Voskovce a Jana Wericha.....	29
5.2.3 Klauni V+W .....	30

5.2.4	Jaroslav Ježek.....	31
5.3	Druhá polovina 20. století .....	33
5.3.1	Československá kulturně politická scéna po 2. světové válce .....	33
5.3.2	Divadlo estrády a satiry .....	34
5.3.3	Miroslav Horníček.....	35
5.4	Divadla malých forem .....	36
5.4.1	Reduta a text-appealy .....	37
5.4.2	Divadlo Na zábradlí .....	38
5.4.3	Divadlo Semafor.....	39
5.4.4	Jiří Suchý .....	41
5.4.5	Divadlo Paravan .....	42
5.4.6	Ivan Vyskočil .....	42
5.4.7	Nedivadlo Ivana Vyskočila.....	43
5.5	Jaroslav Dušek a Divadlo Vizita.....	44
5.6	Rozdíly mezi jednotlivými improvizacemi .....	44
6.	Světová improvizace 20. století.....	47
6.1	Theatersports neboli divadelní utkání .....	47
6.1.1	Podoba Theatersports .....	47
6.1.2	Dělení Theatersports .....	48
6.2	Match d'improvisation neboli Zápas v divadelní improvizaci.....	49
6.2.1	Podoba Zápasu v divadelní improvizaci.....	49
6.3	Improliga.....	50
6.3.1	Pravidla Zápasu .....	51
6.3.2	Účastníci zápasu a jejich funkce.....	52
6.3.3	Shrnutí zápasu .....	53
7.	Úvod praktické části .....	55
7.1	Seznámení s Dionýskými slavnostmi.....	56
7.2	Antické drama .....	57



7.3	Představení: Zápas Improvizační ligy .....	58
7.3.1	Srovnání .....	59
7.3.2	Katarze .....	61
7.4	Představení: Divadlo Vizita – Jeden provaz .....	63
7.4.1	Srovnání .....	66
7.4.2	Katarze .....	67
7.5	Partička .....	68
7.5.1	Televizní formát na jevišti .....	70
7.5.2	Srovnání .....	71
7.6	Závěr praktické části práce .....	72
8.	Závěr .....	75
9.	Seznam použitých zdrojů .....	78
9.1	Seznam použitých českých zdrojů .....	78
9.2	Seznam použitých internetových zdrojů .....	80
10.	Seznam obrázků .....	83

## Úvod

Téma této bakalářské práce se zabývá problematikou divadelní improvizace. V České Republice není divadelní improvizace tak populárním a komentovaným tématem, jako je tomu v zahraničí. Tento pojem většinová část populace užívá v každodenní konverzaci, kdy je spojována s bezprostředním jednáním v soukromém a profesním životě. Dalším takovým pojmem, který je hojně užívaný ve všedním hovoru, je hra či hraní. Hra je často chápána jako naivní, volnočasová aktivita určená pro děti. Lidé význam obou výrazů mnohdy nechápou a užívají je v nepřesném kontextu. Z nedostatku ověřených informací tak nelze účinně zabránit jejich pejorativním označením a proto jsou tyto pojmy posléze považovány za laciné prostředky lidského vystupování.

Tato slova do jisté míry charakterizují určité lidské chování, avšak místo, kde se tyto hry a improvizace nejčastěji setkávají, je divadelní prostředí. Hra je podstatou divadla a improvizace je jednou z nejstarších hereckých technik.

Tato práce přibližuje a vysvětluje celkovou problematiku tématu improvizace od jejího vzniku až po současnost. Práce seznamuje s improvizací jako s hereckou technikou, která se využívá již od počátku divadla, blíže se zaměřuje na její historii, na současné improvizální techniky, její nejznámější české propagátory a v neposlední řadě na její dopady.

Cílem teoretické části práce je definovat pojmy hra a improvizace a v čem se vzájemně odlišují. Dále na chronologickém sledu historických událostí dokázat, jak se improvizace v průběhu 20. století měnila v závislosti na kulturně politické situaci v Českém prostředí. Významným aspektem práce je získat z relevantních historických a psychologických poznatků přehled o možných vlivech a dopadech na společnost.

Ke splnění stanovených cílů práce je nutné spojení několika vědních oborů a to z oblasti historie, psychologie a teorie divadla. Tyto sféry umožňují seznámit se s rozebíraným tématem v teoretické rovině. Klíčovým vodítkem je propojení praktické a teoretické části práce. Praktická část zkoumá celkovou problematiku na základě průzkumu současných improvizálních možností a postupů.

# TEORETICKÁ ČÁST

## 1. Teorie hry

Hra je „...svobodným jednáním, jež je vzhledem k ostatním životním potřebám „zbytečná“, jež není „obvyklým“ nebo „vlastním“ životem, ale spíše „intermezzem v každodenním životě“, jež je časově i prostorově uzavřená a ohraničená a přináší do nedokonalého světa a zmateného života dočasně ohraničenou dokonalost, žádá potom „bezpodmínečný řád“, je prostoupena napětím, nejistotou, „šancí“ a snahou po uvolnění toho napětí.“<sup>1</sup>

### 1.1 Hra jako pojem

Se slovem hra se setkáváme v každém jazyce na světě, ale přestože každý tento pojem v sobě skrývá něco jiného, mají všechny také význam společný. V německém jazyce sloveso *spielen* (hrát), vyjadřuje konání či jednání, které se váže na podstatné jméno a tvoří tak svébytný slovní druh, který denotuje konkrétní vykonávanou činnost.

Hra, tedy podstatné jméno *das Spiel* odvozené od slovesa *spielen*, označuje hru v širokém slova smyslu. Naopak v anglickém jazyce je hra překládána jako *game* a sloveso hrát jako *play*, přičemž zajímavý je fakt, že v anglické divadelní terminologii se pro divadelní hru užívá slovo *play*, avšak ve smyslu podstatného jména. Obsahově je tak míněna hra v nápodobu, tento fakt ale neplatí u dětských her, kde je hra v nápodobu převážně zastoupena. Hra (*play*) jako podstatné jméno se výhradně pojí s divadlem.

Oproti germánským jazykům a jejich mnohoznačnému vyjádření slov hraní a hra se v latině slovo *ludus* využívá k označení všech druhů smyslů pro hraní, ale i pro podstatné jméno hra. Přesto se toto označení nerozvinulo do ostatních, historicky mladších románských jazyků. Naopak vzniklo nové slovo *iocus* (hra), které se přizpůsobilo každému individuálnímu státu a v něm užívanému jazyku. Doklad o tom můžeme nalézt ve středověkém lidovém divadle, které působilo paralelně s náboženstvím a odkud tedy přicházela ona transformace z latiny. V této době se hercům, artistům, ale i tanečnickům a muzikantům říkalo jokolátoři. Na českém území jsme je znali pod pojmem žakéři. V anglickém jazyce se poté setkáváme se slovem

---

<sup>1</sup> HUIZINGA, J. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*. Praha: Mladá fronta, 1971. s. 219.

*joke* (vtip), které svým kořenem připomíná latinský *iocus*. V Evropě byla tedy hra a hravost chápána a spojována s něčím žertovným a komickým, čemuž přispělo právě středověké lidové divadlo.

## 1.2 Základní charakteristiky hry

Již od útlého dětského věku se každý jedinec přirozeně setkává s pojmem hra. Každé zdravé dítě si hraje s míčem či panenkou nebo si hraje na učitele a lékaře. Z toho vyplývá fakt, že dětská hra je specifickým druhem nápodoby, která má vlastní pevně určená pravidla a která je podmíněna individuální fantazií každého dítěte. Výsledkem dětských her je především duševní vývoj, ale také zkušenost s různými druhy emocí, jako je radost spojená se smíchem a v neposlední řadě také smutek z možné prohry. Hra se tedy stává důležitým nástrojem pro poznání a učení.

Potřebu hrát si můžeme pozorovat také u zvířat. Zvířata však mají nevýhodu oproti lidem, že nejsou schopna hovořit a gestikulovat, tudíž je nikdy neuslyšíme se smát. K vyjádření svých emocí využívají svých dostupných fyziologických prostředků. Zvířecí hra má taktéž svá daná pravidla, která zvířata podvědomě dodržují. Honící se psi v parku k sobě nemusejí nutně chovat agresivně. Naopak. Psi tak projevují své sympatie vůči svému druhu a plně si uvědomují, že nesmí překročit hranici, kdy by jeden druhému prokousl hrdlo, protože byl chycen.

Z těchto příkladů vyplývá první obecný znak hry. Hra je svobodná a dobrovolná činnost. Žádné dítě či zvíře se do hry nenechá nutit. Nucená či nařízená hra by nebyla hrou, ale jen určitým duplikátem hry. Avšak rozdíl mezi lidskou hrou a hrou zvířecí je podstatný. Lidská hra má kulturní funkci.

Hra má v každodenním životě jednotlivce své místo i přes to, že dospělí na hru v jakékoliv její formě nahlíží spíše z pragmatického hlediska. Dospělí si na hru musí především vytvořit volný čas. Z toho vyplývá, že hra je tedy časově omezená. Má svůj začátek, střed i konec. Hra je taktéž omezena prostorově a nezáleží na tom, zdali je prostor pro ni vytvořen jen v mysli či je hmatatelným a reálným místem.

Ať už se jedná o konkrétní příklady her, jako je sportovní utkání, hra „na babu“, poker či hádanka, každá hra má svá pravidla. Účastníci hry je dodržují, jelikož dodržování pravidel souvisí s možnou soutěživostí a šancí na výhru. Soutěživost je člověku přirozená, avšak aby byla hra lákavá, musí se vždy předem přesně vyslovit, „o co“ se bude skutečně hrát. Pravidla se tedy neobjevují jen v dětských či zvířecích hrách. Jejich porušování hru narušuje. Pravidla v hráčích také umocňují napětí a

potencionální strach z prohry, tím více se pak z psychologického hlediska v hráčích objevuje nutkání se překonávat a tedy soutěžit.

Hra neodmyslitelně patří do života každého z nás. Přináší odreagování od všedních povinností, rozvíjí logické i kreativní myšlení a napomáhá intrapersonální komunikaci ale i komunikaci mezi účastníky hry. Důležité je, že na člověka působí pozitivně.

Různé formy her se také využívají v rámci psychoterapií v psychiatrických léčebnách a ve specializovaných střediscích pro psychickou pomoc lidem a k nápravě jejich chování.

### 1.3 Hra na nástroj

Nejtypičtějším příkladem, kde se setkáváme s hrou, je hra na nástroj. Radost z takovéto hry je vlastní nejen interpretovi ale i posluchači. Tato hra má tedy specifický účinek. Interpret je primárně hráč a posluchač v jedné osobě. Za dodržování herních pravidel mu hra přináší osvobozující a líbivý prožitek. Posluchač, tedy příjemce hry, se stává především svědkem této hry a nijak výrazně se ve hře neangažuje. Přesto mu hra přináší stejný prožitek jako interpretovi. Hra na nástroj splňuje veškeré základní charakteristiky hry. Hudba sama o sobě v člověku vyvolává emoce, aby k tomuto účinku došlo, musí být hudba zahrána. Nedodržení notového zápisu a rytmu se považuje za nedodržení herního pravidla, tím pádem je hra zkažena. Tak jako jakákoliv jiná hra i hra na nástroj, tedy produkce hudby, je svébytná herní disciplína, která vyžaduje zkušenost a talent. Hra není založena na slovním výrazu, je abstraktního charakteru a přesto může vyvolat pozitivní ale i negativní emoce.

### 1.4 Dramatická hra

V každé kultuře lze nalézt její prvky, ať už ve formě obřadních tanců nebo rituálů. S prvky dramatické hry se setkáváme již v archaickém období zhruba před osmi tisíci lety na území Mezopotámie, kde se konaly takzvané Babylonské slavnosti nového roku. S hrou se v této době setkáváme i na území starověkého Egypta. Hra v této době nebyla chápána jako dramatická. K tomu došlo až později ve starověkém Řecku, kde se v rámci Eluzínských mystérií a Dionýských slavností konaly první oficiální maškarády a soutěže ve sborovém přednesu lyrických básní. „*Každý tragický básník*

*závodil třemi tragédiemi (triologie) a satyrským dramatem.*<sup>2</sup> Tyto slavnosti sloužily především k zajištění dobré úrody. Během těchto slavností se poprvé začalo užívat slovo „*dran*“, což je sloveso, které znamenalo určitou činnost, která obsahovala problém či čas, kdy se člověk rozhoduje mezi dvěma různými možnostmi k nějakému činu, tedy moment volby. Podstatou dramatickosti je tedy volba a základem dramatické hry se stává děj. Z mystérií a Dionýsií vzniklo antické drama, které se dělí na tragédii a komedii. V intelektuálním Řecku byla však více oblíbená tragédie.

Zajímavou a specifickou hrou byly gladiátorské hry, které se těšily veliké oblíbenosti ve starověkém Římě. Sloužily výhradně jako zábava pro římské obyvatelstvo, jelikož v císařově zájmu nebylo lidem ukazovat umění a vést je ke smýšlení o lidské existenci. Tím se potlačovalo veškeré vážné umění a Řím se tak diferencoval od kultury řecké a to i přes to, že Řím přebíral valnou většinu kultury právě z dob válek mezi ním a Řeckem. V pozdně císařském Římě také vzniklo úsloví „Chléb a hry“, kdy obyvatelstvo bylo Římským státem nasyceno a byla jim umožněna určitá forma zábavy. Tím se stát stával pro své občany oblíbeným místem pro život a to bez ohledu na politické a společenské problémy. Gladiátorské hry, ačkoliv byly silně naturalistické a určené především k laciné zábavě, plnily všechny obecné znaky hry jako pojmu. Gladiátorské hry byly svou formou improvizované. Měly svá pevná pravidla a mohly skončit zhruba pěti možnými způsoby, ale svým průběhem byly neočekávatelné. Což vzbuzovalo napětí, mezi gladiátory jako hráči vznikala soutěživost, doslova „hra na život a na smrt“. Tyto násilné improvizované hry vznikaly v prostředí amfiteátrů, tedy v divadelním prostoru.

S rozvojem křesťanství se hra v rámci dramatického umění stávala spíše naučnou. Zájemem církve bylo negramotnému obyvatelstvu přetlumočit Bibli a díky divadelní hře tak vyložit příběhy ze života svatých. Vznikly tak liturgické hry.

Na těchto principech vzniku dramatu se postupem staletí vyvíjelo drama, jaké známe dnes. Na základě historické platnosti lze tedy doložit, že hra dala vzniknout dramatu.

Nezákladnější odlišností dramatické hry je však ta, že účastníci hry se převtělují do rolí osob, zvířat či věcí za pomoci kostýmů a masek. Jde tedy výhradně o nápodobu, uskutečňovanou v divadelním prostoru za pomoci hereckých metod a za účasti publika.

---

<sup>2</sup> HOŘÍNEK, Z. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012. s. 6. ISBN 978-80-7460-026-5.

## 1.5 Dramatická hra a improvizace

*„Improvizace ve fiktivní situaci je typickým příkladem hravosti, neboť je „bez nátlaku a sankcí.“<sup>3</sup>*

S dramatickou hrou se nejčastěji pojí slovo improvizace. Improvizace na jevišti ruší a přeměňuje předem napsaný scénář, tím pádem je hra v původním záměru „kažena“. Na druhou stranu má obohacující charakter pro celou inscenaci. Existují také divadelní představení, která jsou založená právě jen na improvizčních technikách a přece je toto představení bráno jako divadelní hra, avšak bez možnosti opakování. Improvizace v rámci dramatické hry se nejvíce objevuje v pantomimě či tanci. Obě tyto složky prakticky nevyžadují verbální vyjádření a tak herec či jakýkoliv jiný interpret nemusí mít nutně zkušenosti s jazykem, jazykovými formulacemi a pojmenováváním různých věcí. Aby došlo k dokonalému technickému zvládnutí verbální improvizace, musí být hráč vybaven velikou fantazií a mít zkušenosti s užíváním jazyka. Improvizace je také neodmyslitelnou součástí přípravy divadelní inscenace, kdy se herci a i samotní inscenátoři snaží nalézt tvar pro dramatickou postavu, rozvést její vnitřní a vnější charakter. Improvizace se tak stává neodmyslitelnou součástí dramatické hry ve všech jejích podobách. Je to tvůrčí činnost, svébytná hra, která se vyskytuje jak ve hře dramatické, tak v životě každého jedince.

Improvizace v divadelním prostoru však musí být věrohodnou součástí dramatické hry a to vyžaduje zkušenost. Ačkoliv se zdá, že improvizace je lehká disciplína, je nezbytné si ji osvojit. Profesionální herci si ji osvojují již na školách. To však neznamená, že všichni vystudovaní herci tuto herní disciplínu perfektně zvládají. Improvizace totiž přináší nejistotu, která nemusí být pro každého žádoucí. Předem napsané herní pravidlo ve formě scénáře totiž dává herci jakýsi manuál k tomu, co, jak a kdy hovořit. Improvizace tato pravidla stírá a nastavuje svá pravidla ve formě dokonalé partnerské interakce a komunikace. Improvizace využívá podobně jako dramatická hra nejen jazyka a pohybu, ale také hudby, předmětů a kostýmů.

---

<sup>3</sup> MACHKOVÁ, E. *Jak se učí dramatická výchova*. Praha: Akademie múzických umění, 2007. s. 25. ISBN 978-80-7331-089-9.

## 2. Vymezení pojmu improvizace

Latinské adjektivum *improvisus* označuje významy jako neočekávaný či nenadálý. Do českého jazyka se překládá jako improvizace. Již z uvedených významů tohoto slova je patrné, že jde o takové jednání, které není založené na předem důkladném a promyšleném či připraveném materiálu.

Aby improvizace mohla vzniknout, musí být bezpodmínečně zajištěno, aby interpret neměl možnost k sebemenšímu nácviku pro své jednání. Dále je pak nutné zajistit přítomnost recipienta jakožto svědka. Tato teze je základním principem pro vznik improvizace.

Divadelní improvizace je definována jako speciální hra. V situacích, kdy probíhá toto jednání, se vyskytuje nemalé procento dramatičnosti. Tato specifická dramatická hra se taktéž vyznačuje především neurčitostí souvislostí a dovoluje ve svém průběhu neodhadnutelný vývoj. Taktéž nelze předpokládat, jaké bude mít hra zakončení.

Hráči či dramatické postavy svým improvizovaným a nepředvídatelným jednáním rozehrávají souvislosti, které by zpravidla měly vyústit k očistnému neboli katarznímu prožitku recipientů. Recipient nezastupuje roli pasivního svědka improvizace, ale podílí se na průběhu hry svou kreativitou a představivostí.

Divadelní improvizace je pojem, který asociuje možný vztah s institucí, tedy s divadelní budovou. Avšak stejně jako jakákoliv jiná hra, předváděna v určitém čase a prostoru nemusí být nutně přítomna na jevišti v kamenné budově, tak i divadelní improvizace může nezávisle vzniknout v jakémkoliv prostředí. Nutnou podmínkou je však účast aktéra a recipienta improvizace.

První zmínění o improvizaci v dějinách divadla se datuje do šestého století před naším letopočtem, kdy řecký mimos měl největší rozmach. Improvizace v té době rozšiřovala základní stabilní fabuli, kdežto pokud se jednalo o jednodušší scénáře, přicházelo na řadu čisté improvizování. V dalším historickém období, kdy se hojně a na dlouhou dobu setkáváme s improvizací, je renesance a s ní žánr komedie dell'arte. Později v rakouském lidovém divadle v podobě Hauptakcí a konečně ve dvacátém století.



### 3. Komedie dell'arte

Komedie dell'arte (z it. *Commedia dell'arte*), je tak zvaná improvizovaná italská komedie, stavící na herecké profesionalitě a především předem připravené improvizaci a pevném typu postav.

Jednalo se o historicky první sdružení profesionálních herců a dokonce i hereček, kteří se nechali inspirovat karnevaly a z nich pestrobarevnými maskami a kostýmy.

#### 3.1 Znaký komedie dell'arte

Komedie dell'arte se vyznačovala především tím, že byla improvizována podle určitého scénáře. Co se týče jazykové stránky, využívala rozmanitých nářečí, jejichž následkem byla různá komická nedorozumění. Taktéž se vyznačovala předem připravenými hereckými gagy, které se nazývaly lazzi. Většina herců si pravděpodobně vedla zápisník se svými lazzi, které měli u obecnstva největší úspěšnost a ty posléze reprodukovali při dalších představeních. Tento systém měl avšak také svou nevýhodu, protože žádný herec nemohl předem předpokládat kolegovu následné jednání. Herec se tedy musel plně soustředit na probíhající děj a sám zvážít, zdali se repliku hodí použít či nikoliv.

Nejvýraznějším a také nejvíce dochovaným znakem je však umění tance, zpěvu a hudby, kdy však převládá pantomima, díky které se komedie dell'arte rozšířila do Evropy.

#### 3.2 Seznámení se souborem

Seznámit se s postavami komedie dell'arte není těžké, avšak tento úkol si žádá zvýšenou pozornost. V první řadě je nutno zmínit, že herci ve své kariéře, hráli vždy jen jednu a tu samou postavu a to právě tu, pro kterou se typově nejvíce hodili. Do celého jednoho souboru patřilo deset až dvanáct herců. Mužská část souboru byla zastoupena sedmi nebo osmi herci a ženská část třemi až čtyřmi ženami.

Pro každý soubor bylo příznačné, že se v nich vyskytovali zástupci postav dvou párů milenců, dvou sluhů a mužů, nadále pak ještě Capitana. Tento ideální vzor skupiny se však lišil v závislosti na její finanční situaci.

Co se týče samotného financování souboru, majoritní počet skupin fungoval na základě podílu. Členové se tudíž dělili jak o zisk, tak i o možná rizika. Z logiky věci tedy

vyplývá, že pokud skupina měla vyšší zisky, mohla si dovolit zaměstnat další herce. Tento fakt však také znamenal, že skupina musela zvýšit cenu za představení.

O inscenace jako takové se staral principál souboru, či jeden z nejuznávanějších členů. Tehdejší principál plnil zhruba stejnou funkci jako současný produkční u filmu. Měl se před každým představením především postarat o to, aby děj byl objasněn, aby byl také vyložen vztah mezi postavami a v neposlední řadě měl sehnat nezbytné rekvizity.

Soubory také často cestovaly a to nejdříve ve své domovině, Itálii, kde se nechávaly inspirovat různými nářečnými, která následně vkomponovávali do svých improvizovaných dialogů. Posléze se dostávaly i do různých koutů Evropy, čímž komedii dell'arte zpopularizovaly i v dalších západních zemích.

### 3.3 Typologie postav

*„Typy postav komedie lze rozdělit do dvou základních kategorií: na běžné a nadsazené. Běžné byly role milenecké, které obvykle sloužily jako norma, proti níž se odrážely zvláštnosti ostatních.“<sup>4</sup>*

Milenky s milenci jako jediní vystupovali bez masek. Milenci byli oblečeni do kostýmů dle poslední módy, vyznačovali se především svou vtipností, slušným vychováním a v neposlední řadě také svou vizuální atraktivitou. Naopak milenky, i když taktéž oblékaly kostým dle aktuální módy, často evokovaly dívky nečestného řemesla. *„Pyšná a výsměšná milenka nesla podle herečky Isabelly Andreini jméno Isabella, kdežto milenka lyrická a něžná se jmenovala zpravidla Flaminia.“<sup>5</sup>*

Často se však v hrách objevovaly dva milenecké páry a tak se navzájem podtrhoval protiklad obou dvojic.

Dále je možno rozdělit další skupinu postav, která v sobě nese především role charakterní. Jsou jimi pánové a sluhové. Nejčastěji se objevovali pánové s ustálenými jmény jako Pantalone, Dottore a Kapitano. Pantalone se vyznačoval svými těsnými červenými kalhotami a vestičkou, taktéž měl červenou masku a zpoza ní vyčnívající vousy, černý plášť s čepicí ve stejné barvě a jako rekvizitu sebou nosil dýku. Byl většinou obchodníkem z Benátek a často se také dvořil nějaké milence.

Naopak Dottore byl Pantalonovým rivalem, avšak taktéž měl ve společnosti své postavení. Chodíval v černém taláru, nosil jen poloviční masku, kdy zbytek spodní části

<sup>4</sup> BOCKETT, O. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999. s. 176. ISBN 80-7106-364-9.

<sup>5</sup> KAZDA, J. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří*. 1. Vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986. s. 49.

obličej měl potřený červenou barvou. Byl žárlivý, ovšem často podváděný. Z toho vyplývala také jeho beznadějná důvěřivost k ostatním. Pocházel z Bologne a vykonával zaměstnání doktora nebo doktora práv. Posledním z trojice pánů byl Kapitano. V rámci svého kostýmu a vystupování se nevyznačoval nadsazeně. Nosil obyčejný šat doplněný mečem, pláštěm a kloboukem. Byl zbabělcem, který se chlubil svými abnormálními bitevními schopnostmi a také svou obratností ve sféře lásky. V obou případech se však vždy nakonec ztrapnil, především tehdy, když se dvořil milence Flaminii.

Nakonec je nutno zmínit základní dvojici sluhů. Prvním, a také starším sluhou (v it. Zanim), byl Brighella. Z charakteristických vlastností se dá zmínit především jeho intrikánství, krutost a jeho bezohlednost. Nosil polomasku červené barvy, zelené kalhoty a o několik čísel větší kamizolu.

Druhým Zanim byl slavnější Harlekýn, kterého můžeme znát také pod jménem Trufaldino. Byl až dětinsky hloupý, avšak mazaný. Uměl výborně tančit a skvěle zvládal akrobatické umění. Z počátku byl jeho kostým přešíván různobarevnými kousky látky a posléze se jeho kostým proměnil do podoby károvaného šatu, který je pro něj typický. Nosil černou masku, která byla jen poloviční, aby usnadnila a především zvýraznila mimické pohyby v obličejí. Jeho rekvizitou byl dřevěný meč či plácačka, která se prosazovala především v menších potyčkách, anebo výprascích.

### 3.4 Vznik a vývoj komedie dell'arte

O přesném historickém původu komedie dell'arte se teatrologové dohadují. Největší množství z nich však zastává názor, že vznikla již v italské frašce, která i když se rozvinula již v pozdním středověku, na Italské půdě zaznamenala silný rozvoj a oblíbenost u publika až na počátku šestnáctého století, tedy v letech 1500 až 1550. Hovoříme tedy o epoše renesance. Avšak s prvním písemně doloženým představením komedie dell'arte se setkáváme až roku 1568 v Mnichově. Jednalo se o představení ochotnické.

Od poloviny šestnáctého století se komedie dell'arte začala plynule rozvíjet i do ostatních zemí Evropy. Především do Francie, Německa a Rakouska.

„...ovlivnila pantomimu, cirkus, kabaret, němý film i divadelní avantgardu, která v komediantství hledala lék proti podřízení divadla literatuře, vyzdvihovala obrodu herecké torby jako autorské, a ne jen reprodukční činnosti.“<sup>6</sup>

### 3.4.1 Itálie

Komedie dell'arte byla nejpobulárnější především v letech 1570-1650. V té době také vznikly jedny z nejslavnějších komediálních spolků. Například jednou z prvních slavných společností, byla společnost vedena Albertem Nasellim. Hráli po celé Itálii, ale také v Paříži nebo španělském Madridu. Dalšími společnostmi byli dále Trupa Confidenti, Trupa Accessi, a také společnost Fedeli, která zavítala až do Prahy. I přes to, že herecké společnosti cestovali po celé Evropě a tím ovlivnili pozdější formování všech zaalspkých divadel, komedie dell'arte se těšila největší popularitě v rodné Itálii a to zhruba do roku 1775, avšak nikdy už nedosáhla takové významnosti jako na přelomu šestnáctého a sedmnáctého století.

V osmnáctém století exceloval svými dramaty také známý komediální autor a advokát Carlo Goldoni. Do historie se zapsal tím, že zapříčinil reformu komedie dell'arte. Když se komedie dell'arte nenásilně ale očividně proměňovala v situační humor, začal pro ni psát libreta, intermezza a především scénáře. Tímto dosavadní čistě improvizovanou komedii totálně změnil na improvizaci, která měla předem napsaný text. Jeho nejznámější dílo, Sluha dvou pánů, je založeno právě na tomto principu.

### 3.4.2 Francie

V Paříži kočovné herecké soubory zakotvily brzy a to v polovině sedmnáctého století, kde si dokonce společně zahrály i s Moliérem. Avšak kvůli nepřístojnému zpochybňování královského dvora Ludvíka XIV. byly z Paříže vyhnány až do počátku osmnáctého století. Ovlivnily však vývoj francouzského divadla natolik, že vedle dvou oficiálních scén, Francouzské komedie, která měla výsadní právo hrát činohru a Královské akademie hudby, která měla právo jen na uvádění oper, vzniklo divadlo zvané Comédie Italienne. I přes to že hráli výlučně ve francouzském jazyce, věnovali se právě italské improvizované komedii. Jejich největším konkurentem se stalo divadlo jarmareční, tedy neoficiální. Přesto že měla obě divadla přísný zákaz k provádění

---

<sup>6</sup> KAZDA, J. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří*. 1. Vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986. s. 50.

činohry či opery, našla si způsob, jak uvádět své hry. Hráli tedy výlučně pantomimu. Vypomáhala si psanými titulky, které vyjadřovali monolog herce, nebo se na nich objevovaly texty písní, které publikum veřejně zpívalo. Těmito nápady se vyhnula trestu pro porušení daného zákona a stala se velmi populárními soubory mezi širokým publikem.

K velkým tvůrcům francouzského dramatu sedmnáctého století patří nesporně již zmíněný Molière. On sám se nechal inspirovat italskou komedií a byl jí ve své rané tvorbě ovlivněn. Mluvíme především o jeho fraškách a hře o Sganarelovi. Tato postava se objevuje také v jeho pozdější tvorbě a to v mravoličné komedii Don Juan, kde si ho sám Molière zahrál. Sganarel je postava staršího sluhy a obecně se vyznačuje svou intrikářskou povahou. Sganarel je tedy francouzská verze pro Brighella.

### 3.4.3 Rakousko

V osmnáctém a devatenáctém století se hlavním středem veškerého divadelního dění stala Vídeň. Na jedné lodi spolu koexistovala dvě žánrově různá divadla. Divadlo vážné, které se zaměřovalo na západní dramaturgii a divadlo lidové, které tvořilo na základě improvizované komedie a které bylo rovněž inspirováno právě komedií dell'arte.

Důležitou postavou vídeňské improvizované komedie byl Hanswurst (Harlekýn), jehož nejnámějším představitelem byl Josef Stranitzky, který Hanswursta ztvárňoval především v předměstském divadle U Korutanské brány. Hanswurst byla oproti vášnivému milovníkovi Harlekýnovi postava, která vycházela z lidu. Představovala obraz světa poddaných a sloužících. Typický pro něj byl venkovský vzhled a přízvuk. Z charakterových rysů pro něj byla typická ostrost, chlípnost, neslušnost. Byl sebevědomý a holdoval alkoholu.

Vídeň do komedie vnesla i zcela nové postavy, jako byl například dráteník, harfeník, Turek či hanácká kojná. V neposlední řadě vznikla také postava sluhy Kašpara, kterou ve Vídni ztvárnil také náš český herec a bývalý člen pražské Boudy, Václav Svoboda. Postava Kašpara se stala natolik oblíbenou, že loutkové divadlo ho přetransformovalo do podoby loutky Kašpárka. Oproti vulgárnímu Hanswurstovi a sexuálnímu Harlekýnovi je Kašpar čistě asexuální postavou, obhajující právo. Je to dospělé dítě bojující se ctí a chytrostí. Avšak jediná možná spojitost mezi všemi třemi postavami je, že pochází z nižší vrstvy společnosti.

Roku 1752 byl ve Vídni vyhlášen zákon o improvizaci a následně roku 1768 došlo k cenzuře divadelních her. Tento zákon však neplatil na předměstská divadla a

tak v reakci na něj vznikala divadla nová. Bylo to například divadlo v Josefově či Na Vídeňce.

Lidová divadla od svých herců vyžadovala nejen flexibilitu, ale i určitou dávku odvahy a také pohybové a muzikální nadání.

Obrázek 1: Kostýmy Komédie dell'arte



Zdroj: JOICEL. *Eric Joisel: Commedia dell'arte*. [online]. © 2012 [cit. 2013-02-23].  
Dostupné z: <http://www.ericjoisel.com/commedia.html>

## 4. Vztah mezi dramatickou hrou, improvizací a extempore

„V divadelní oblasti se mnohdy pojmy dramatická hra s improvizací vzájemně překrývají do takové míry, že nemusí být vzájemně rozlišitelné.“<sup>7</sup>

Důležité je v úvodu vysvětlit, jaký podstatný rozdíl je mezi hrou dramatickou a improvizací. Jak již bylo uvedeno v kapitole o improvizaci, improvizace vychází z latinského *improvisus* a označuje slova jako neočekávané či nenadálé. Je to jakákoliv činnost, která je provedena bez předchozí přípravy. Svou skladbou je oproti dramatické hře významná tím, že vzniká bezprostředně v jakékoliv lidské činnosti. Nejčastěji se však spojuje s divadlem. Improvizace má svá pravidla a pracuje se všemi možnými interpretačními procesy. Důležité však je, že vzniká „*tady a teď*“ a postrádá možnost opakovatelnosti.

Dramatická hra je naopak pojem mnohem rozsáhlejší. Dramatická hra je fixována na divadlo a stává se primární součástí vzniku divadelní inscenace.

Do dramatické hry může vstoupit improvizace, ale jen v rámci hereckého přednesu. To se však nesmí stát pravidlem, tudíž herci musí mít schopnost improvizovat takovým stylem, aby divák nenabyl pocitu, že se o improvizaci v daném okamžiku skutečně jedná.

Extempore je pojem, který se taktéž velice často zaměňuje s výrazy dramatická hra a improvizace. Extemporovaný výstup se projevuje jako improvizace, je taktéž neočekávaným a bezprostředním projevem, ovšem často se vyhýbá hlavnímu tématu. Extempore je tedy jakýsi druh improvizace, bez vnitřního systému.

---

<sup>7</sup> PERNICA, A. *Hra jako sociokulturní univerzálie a hra jako genus proximum dramatické kultury*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008. s. 199. ISBN 978-80-86928-42-5.

## 5. Čeští největší improvizátoři a divadelní scény 20. století

### 5.1 Počátek století

Počátkem dvacátého století se doba nesla v duchu francouzských dekadentních básníků a secesního výtvarného umění. Francií byli ovlivněni a inspirováni literáti, umělci a dramatici po celé Evropě a tak se Paříž stala na dlouhou dobu centrem evropského dění. Nejcharakterističtějším symbolem Paříže se stal Montmartre, který byl plný šantánů a kaváren a především kabaretů. Nejslavnějším byl kabaret Černá kočka, kde se scházeli bohémové, umělci ale i prostí a bohatí občané. Kabaret byl opozicí proti vulgárním šantánům a snažil se tvořit živé umění.

Francouzský *cabaret*, tedy označuje hospodu, či lacinou putiku, kde se schází určitá sorta lidí za účelem pobavit obecenstvo svými humornými, hudebními a tanečními výstupy. Kabaretní umělci však nebyli vystudovaní umělci v určitém oboru, ale byli to lidé, kteří měli jistý talent a především lásku k tomuto druhu umění. Kabaret jim tedy prakticky umožňoval sebevyjádření za účasti publika. Specifickým rysem kabaretu je malá scéna, kde po večerech do hlubokých nocí probíhají ony kabaretní krátké humorné výstupy. Hlediště, jak se chápe prostor pro diváky, je však jen zbytek sálu nebo oné hospody, kde se nacházejí klasické stolečky s židlemi. Hospoda i v průběhu představení nadále funguje a vykazuje zisk. Kabaret je tedy neodmyslitelně spojen s alkoholem a jednoduchou zábavou často za přítomnosti lehkých žen.

Kabaretní tendence se postupně dostaly i na české území, kdy se těšily velké oblíbenosti a to hlavně v Praze. Nejslavnějším se stal kabaret Červená sedma, založený Jiřím Červeným roku 1909.

#### 5.1.1 Červená sedma

Kabaret Červená sedma byla založena roku 1909 v Hradci Králové. Z počátku se paradoxně skládala ze šesti mladých účastníků a kamarádů: Jiří Červený, František Hvizďálek, František Kulhánek pod pseudonymem Caraterro, Otto Pik, Karel Ballig a Josef Kubišta. Skupina těchto mladíků amatérsky parodovala známá dramata, která postavila na improvizovaných dialozích, písních a pantomimě. Červená sedma se nechala silně inspirovat komedií dell'arte a to především v rámci kostýmů postav Pierota a Harlekýna. Z počátku také mezi sebe nepřijímala ženy. Ženské role hráli muži v převlecích. Až později, v době kdy se sedma postupně profesionalizovala, se v souboru začaly objevovat ženy jako zpěvačky a tanečnice. Do roku 1914 se tedy sedma skládala jen z pánských protagonistů. Roku 1917 se k šestici mladých amatérů



připojil Eduard Baas, který sedmu prakticky dovedl k profesionalizaci. V těchto letech měla také sedma svou domácí scénu v divadle Rokoko. Po první světové válce se začal program sedmy velice výrazně a troufale dotýkat tehdejší politické scény. Především 28. 10. 1918, v den vzniku Československé republiky, se svým číslem, které parodovalo císaře Franze Josefa I. a rozklad rakousko-uherské monarchie. Vrcholná léta existence Červené sedmy nastala tedy až po válce, kdy se sedma po neshodách v Rokoku přestěhovala do hotelu Cental v Hyberské ulici. Po válce se začala atmosféra ve společnosti uvolňovat a také začala sílit ekonomika. To finančně znamenalo i Sedmu, protože si byla schopna zřídit dceřinou pobočku v Brně a stala se rovněž obchodní společností. Tento zdánlivý úspěch však netrval dlouho. Období finanční konjunktury nebylo nekonečné, a tak společně s ekonomikou klesaly i zisky a oblíbenost kabaretů obecně. Novou a lacinější formou pokleslé zábavy se stala kina a filmové umění. Majitel hotelu Central svůj hotel prodal, což pro Sedmu znamenalo, aby se začala poohlížet po jiném místě. Přestěhovala se tedy do vinárny v Obecním domě, kde nakonec nepůsobila dlouho. Roku 1922 se Červená sedma navždy a nenávratně rozpadla.

Červená sedma však v době svého působení lákala svým svobodným a politicky nestranným programem široké sféry obecnstva a to nejen z chudších vrstev společnosti. Poskytla prostor mnoha známým i méně známým umělcům všeho druhu, z nichž někteří se stali skutečnými divadelními či literárními umělci a autory. Mezi nimi byli například Vlasta Burian, Martin Frič, Ferenc Futurista, Jaroslav Hašek, Emil Artur Longen a jiní.

Program Sedmy byl plný všech druhů umění, které byly populární především pro svou aktuálnost a odvážnost. Jednalo se o výstupy hlavně taneční a pěvecké, kdy veškerá čísla byla předem naplánovaná a taktéž zrežirována a to i přes to, že převážná část dialogů byla improvizovaná. Neméně často se také pracovalo ve stylu loutkového divadla. Spolek v počátku své existence byl přímo finančně závislý na velice nízkém vstupném, které muselo pokrýt veškerou provozní režii. Pro členy kabaretu tedy nezbyvaly vysoké peněžní sumy ve formě mzdy. Tato skutečnost se také stala jedním z důvodů k předčasnému ukončení působení kabaretu. Autoři ale i protagonisté museli čistě z logiky věci mít k tvorbě a udržení jejich spolku opravdovou vášeň.

Kabaret Červená sedma se i přes svou krátkou působnost (1910-1922) stal jedním z nejznámějších a nejoblíbenějších kabaretů v české ale i slovenské historii dvacátého století.

### 5.1.2 Vlasta Burian

Známý komediální herec, který právem dostává přívlastek „Král komiků“, se narodil v roce 1891. Jeho kariéra herce začala na scénách divadla na Vinohradech či ve Švandově divadle. Byl taktéž kabaretním hercem a bylo ho možno vídat ve slavné Červené sedmě a v Rokoku. Jeho vrstevníkem ale také konkurentem byl Ferenc Futurista. Burianův charakter byl značně komplikovaný. Týdně se mu podařilo účastnit se kolem padesáti představení v různých divadlech, proto se také stávalo, že se na některá z nich ani nedostavil. Tento fakt značně pobouřil ředitele kabaretů a tak se společně domluvili, že Buriana nebudou dále angažovat. Burian byl však nejen díky divadelní dráze značně majetný a tak se rozhodl, že si založí své vlastní divadlo. V roce 1930 se tedy otevřelo Divadlo Vlasty Buriana v paláci Báňské a hutní společnosti.<sup>8</sup> Jeho popularita rostla i díky jeho filmové tvorbě. Natočil kolem čtyřiceti filmů, některé z nich byly taktéž v německém jazyce. Mezi jeho nejznámější role patří postava Františka Procházky ve filmu C. a K. Polní maršálek, ošetřovatele Rozrucha ve filmu U pokladny stál anebo rádce ve filmu Byl jednou jeden král, kde si zahrál po boku Jana Wericha. Spolupracoval s tehdejšími nejúspěšnějšími režiséry, jako byli Karel Lamač a Martin Frič.

Jeho herectví vycházelo především z lidovosti. Často nerespektoval scénář ani režii samotnou, improvizoval. Své výstupy si však pamatoval a tak ty, které již předvedl v kabaretu, následně aplikoval i ve filmu nebo v divadle. Jeho veliká fantazie a také skvělá fyzická kondice sportovce mu umožňovala neuvěřitelné artistické kousky, které publikum zbožňovalo. Toto byla jeho absolutní výhoda oproti konkurenci. Měl také veliký hlasový rozsah, který mu umožňoval napodobovat specifické ruchy věcí nebo hlasy zvířat. Byl taktéž nadaným zpěvákem. Jako každý improvizátor i Burian kolem sebe potřeboval takové lidi, kteří by rozuměli jeho svébytnému humoru a dokázali by mu správně a včas nahrávat v rámci improvizace. Jedním z takových lidí byl Jaroslav Marvan. Vlasta Burian ve svém herectví často využíval satiry. Na mušku si bral především snobství, které následně parodoval. Byl bezpochyby talentovaným hercem, a to i přes to, že herectví nestudoval. Jeho snaha, talent a přirozenost mu zaručily obrovskou popularitu a s ní spojený vysoký finanční honorář, s kterým se chlubil svému okolí, ale také podporoval chudé lidi, méně prosperující firmy a sportovní kluby. Za okupace v roce 1944 však přišel životní zlom, který vrhl stín na celou jeho pracně dobytou kariéru i soukromý život. Jeho divadlo bylo během války uzavřeno Němci. Po jejím skončení byl však z nepochopitelných důvodů označen za kolaboranta a

---

<sup>8</sup> dnešní divadlo Komédie

následně novým režimem poslán do vazby. Po propuštění se herectví nesměl profesionálně věnovat. Jeho divadlo bylo z části znárodněno a byl mu odebrán veškerý majetek. Média ho velice nepříznivě pomluvila a to mu velice ublížilo. Živil se manuální prací a snažil se nezákonně znovu prosadit v některých divadlech. Z počátku se ho nikdo z jeho známých nezastal a to i přes to, že mu kolaborace nikdy nebyla dokázána. Až po uplynutí pětiletého zákazu hraní se ho zastal Jan Werich, který ho doporučil do Karlínského divadla v Praze. Toto angažmá však nestačilo k tomu, aby se mohl uživit, a tak vystupoval i v různých estrádních show. Jeho zdraví bylo značně podlomené po fyzické i psychické stránce. Jeho smysl pro humor z těchto důvodů už nebyl takový, na jaký byli jeho obdivovatelé zvyklí. Ke sklonku svého života si zahrál ještě v několika málo filmech. Umřel v roce 1962. Po jeho úmrtí po něm byla pojmenována pasáž, kde stále sídlí jeho divadlo, i když je už přejmenováno na Divadlo Komedie. Každoročně se také uděluje komikům a brankářům Gambrinus ligy Cena Vlasty Buriana.

## 5.2 Dvacátá léta a nástup avantgardy

Konec první světové války přinesl spousty společenských a hospodářských změn, kdy se lidé snažili znovu věřit v nové zítřky. Taktéž to byla doba moderních strojů a rozvoje průmyslu. Konec války se samozřejmě také dotkl umění. Umělci na hrůzy války svými postoji reagovali. Začaly tedy vznikat nové umělecké směry, například literární expresionismus, kubismus, futurismus, kubofuturismus, DaDa, ale také surrealismus a funkcionalismus. Tyto avantgardní směry se dotkly celé poválečné Evropy. U nás se avantgardní umění rozšířilo především díky založení Devětsilu. Devětsil bylo hnutí básníků, výtvarníků, spisovatelů, divadelníků a taktéž i filmařů, kteří se rozhodli začít se svým uměním experimentovat a především se vymknout tradičním měšťanským hodnotám. Jejich hlavní myšlenkou bylo, že tvorba má být především hrou, kterou může vytvářet i amatér. Lidé se mají oprostít od výtvarných či literárních zásad a mají na sebe nechat působit atmosféru doby. Není divu, že skupinu vedl Vladislav Vančura a že do ní patřila řada našich nejznámějších umělců. Jmenovitě například Karel Teige, Jaroslav Seifert, Jiří Voskovec, Jiří Wolker, E. F. Burian, Jindřich Honzl a další.

### 5.2.1 Osvobozené divadlo

K avantgardě také neodmyslitelně patří scéna Osvobozeného divadla a postavy Jiřího Voskovce a Jana Wericha společně s Jaroslavem Ježkem. Divadlo bylo založeno Jiřím Frejkou v roce 1925. Toto divadlo bylo silně levicově orientované a chtělo se vymezit vůči dosavadnímu naturalistickému stylu hraní a režijní práce. Bylo to divadlo, které dávalo prostor mladým umělcům a taktéž amatérům. Domácím prostředím jí byla Umělecká beseda, kde se také roku 1927 poprvé objevili Voskovec s Werichem. Uvedli tu svou premiéru hry Vest Pocket revue, která však ještě nebyla uvedena pod záštitou divadla. Do té doby divadlo nebylo pražským obyvatelstvem příliš navštěvovanou scénou, bránilo tomu avantgardní pojetí inscenací, ačkoli šlo o zavedené klasické autory, např. Moliéra či Evreina. Změna tedy nastala až s příchodem V+W a také vstupem divadla do Devětsilu. Repertoár divadla se podstatně změnil. Uváděly se hry Apollinara, Gozziho, Schwitterse ale také Nezvala. V divadle však nepracoval jen Jiří Frejka, ale společně s ním také E. F. Burian a Jindřich Honzl, který je po odchodu Frejky až do roku 1929 také sám vedl. V té době se ujal ředitelování Josef Háša a uměleckými šéfy se stali Werich s Voskovcem. Divadlo se přestěhovalo do Vodičkovy ulice do pasáže U Nováků.<sup>9</sup> To způsobilo, že soubor divadla se musel nutně profesionalizovat. *„Přemístěním do luxusního prostředí pozbylo Osvobozené divadlo práva být posuzováno jako malé, studentské, experimentální divadlo. Chyby a některé nedostatky, které se daly v dřívějším působišti u amatérského souboru tolerovat či přehlédnout, by teď již byly neodpuštělné.“<sup>10</sup>*

Nejen že se tedy změnilo působiště Osvobozeného divadla, ale také se značně proměnil soubor. Někteří odešli s Honzlem a někteří zase přišli, jako na příklad známý herec Ferenc Futurista. Od roku 1933 začali V+W psát ryze politické hry v reakci na tehdejší politickou situaci. Divadlo V+W bylo velice oblíbenou institucí, jelikož lidé měli možnost zhlédnout v napjatých dobách politických turbulencí silné satirické hry, které reagovaly na aktuální dění jak v Čechách, tak ve světě. Logicky se proto Voskovec s Werichem fašistickému režimu silně znelíbili a byli z existenčních důvodů nuceni emigrovat. Na seznam lidí, kteří měli být nacisty zlikvidováni, byli zapsáni pro uvedení silně antifašistické hry Osel a stín v roce 1933. Hra parodovala Adolfa Hitlera.

V letech 1935 a 1936 se V+W rozhodli divadlo na čas uzavřít a věnovat se filmové tvorbě. Avšak po určitých nezdarech u filmového umění se chtěli vrátit zpět. Prostor U Nováků byl však již obsazen operetním souborem, rozhodli se tedy otevřít

---

<sup>9</sup> dnešní divadlo ABC

<sup>10</sup> SCHONBERG, M. *Osvobozené*. Praha: Odeon. 1992. s. 96. ISBN 80-207-0415-9.

Spoutané divadlo, které mělo svou domácí scénu v Rokoku.<sup>11</sup> Toto divadlo byť pod jiným názvem zůstalo pro tvůrce i pro obecnost stále Osvobozeným. Netrvalo to však dlouho a soubor se opět vrátil na své původní místo a divadlo se přejmenovalo zpět na Osvobozené. V rámci silného politického nátlaku a s hrozbou počátku války se v roce 1938 V+W rozhodli emigrovat do Ameriky. Společně s nimi odešel i Jaroslav Ježek. V tomto roce byla divadlu odejmuta koncese a tím se divadlo uzavřelo. Voskovec s Werichem v Osvobozeném divadle působili jedenáct sezón a uvedli zde přes třicet her. Po skončení války se oba dva vrátili, bohužel již bez Jaroslava Ježka, který v Americe zemřel. Voskovec s Werichem se divadlo pokusili otevřít znovu, ale politická scéna se v Československu po válce změnila na čistě levicovou. V+W si tedy nemohli přes svoji levicovou politickou angažovanost dovolit uvádět politické satiry. Po několika nezdařených představeních se Voskovec vrátil zpět do Ameriky a Werich v Čechách již zůstal. Stal se ředitelem divadla, ovšem nikoliv Osvobozeného divadla, které bylo s Voskovcovým odchodem již navždy uzavřeno, ale Divadla ABC, kde se společně s Miroslavem Horníčkem snažil navázat na tradici aktuálních satir a inteligentního humoru.

### 5.2.2 Předscény Jiřího Voskovce a Jana Wericha

Jiří Voskovec a Jan Werich se narodili roku 1905. Seznámili se na gymnáziu v Křemencově ulici v Praze. Oba se různě literárně angažovali, ale převrat v jejich tvorbě nastal, až když společně napsali hru Vest Pocket revue. Následně ji také poprvé odehráli v Umělecké besedě v roce 1927. Ačkoliv hra byla původně napsaná pro úzký okruh jejich známých a spolužáků, nabyla takové oblíbenosti u širokého publika, že tak právem rozhodla o jejich budoucí kariéře. Již z názvu je jasné, že se jedná o divadelní žánr revue. Tudíž je to hra s jednotným, nepřiliš komplikovaným dějem, v němž se střídají hudební pěvecká čísla s mluveným slovem. Samotná Vest Pocket revue měla devatenáct obrazů. To, čím byla revoluční, byly takzvané forbíny neboli předscény. Voskovec s Werichem vynalezli tento druh hraní jako doplněk, „vycpávku“ pro dobu výměny dekorace. Před uzavřenou oponou předstoupili oba protagonisté na forbínu, kde určitými improvizacími technikami spřádali nový, aktuální rozhovor. Důležité je zmínit, že předscény byly krátké dialogy mezi herci, kteří ze svých původních rolí vystupovali a vstupovali do jiných, případně se stali pro tu chvíli sami sebou. Takováto forbína vznikla veskrze náhodně a obecnost ji přijala velmi kladně. Tím pádem se s touto

---

<sup>11</sup> dnešní divadlo Rokoko v paláci Lucerna

nově vyvinutou technikou pracovalo i dále, a to nejen v dalších dvou stech osmi reprízách Vest Pocket revue.

Forbíny byly tedy krátké dialogy či komentáře, které se s každou další reprízou obměňovaly. I když ve hře měly svůj pevný a ustálený prostor, děj vlastně nerozvíjely, i když určitý vztah tu vždy existoval. Většinou se vztahovaly k aktuálnímu společenskému, politickému a kulturnímu dění. Komentování vyznělo vždy vtípně a s určitou nadsázkou. Voskovec s Werichem využívali svého inteligentního humoru především ke komentářům k napjaté politické situaci. Tím pádem se tedy výstupy na forbíně mohly neustále měnit a stávaly se tak originálními a neopakovatelnými. Z tohoto faktu vyplývá, že se jednalo o improvizачní skeče, ovšem tak tomu úplně nebylo. Ačkoliv forbíny měly aktuální téma, jejich konstrukce byla předem pevně připravená a promyšlená. To zaručovalo opakovatelnost. Až podle reakcí diváků vznikala improvizace, která se tedy proměňovala s každou další reprízou. To vše tedy zajistilo efekt zdánlivé nepřipravenosti.

Proto se forbíny staly mezi obecnstvem velice oblíbenými. Návštěvníkům divadla tak ulehčovaly vyrovnávání se s těžkou dobou, strachem z budoucnosti a odpoutání se od každodennosti.

### 5.2.3 Klauni V+W

Voskovec s Werichem byli nepochybně mistry v komediálním herectví a improvizaci. Oba dva se netajili faktem, že milují filmovou tvorbu a inspirací jim jsou grotesky Charlieho Chaplina a postavy Laurela a Hardyho. Ovšem mezi V+W jako komiky a Laurelem a Hardym spatřujeme i zjevnou podobnost vizuální. Jeden vždy zastupuje postavu obézního a myšlenkově pomalejšího, druhý kontrastně štíhlého a moudrého. Představují tedy archetypální postavy, které už svým zjevem zaručují komično a nadsázkou.

Zároveň se oba stylizovali do postav cirkusových klaunů. Už při premiéře Vest Pocket revue měli maskované obličejy pro klauny s charakteristickou bílou barvou a zvýrazněnými očima a výrazně namalovanými ústy (viz obrázek v příloze). Například v jejich druhé hře Smoking revue<sup>12</sup> hrají postavy klaunů Pozitiva a Negativa, kteří svými charakterovými vlastnostmi nemají daleko do ustálených postav Zanniů z komedie dell'arte. „Pozitiv, „zapeklitý, decentní elegánek“, zastupuje úlohu toho ze dvojice bergamských sluhů, který chce být Istivý, ale obvykle provede velkou hloupost,

---

<sup>12</sup> premiéra 8. 5. 1928

*Negativ, „v podstatě sveřepý, důkladný myslitel neochvějných metod“, koresponduje naopak s druhým záním, jenž se vyznačuje bezmeznou upřímností a prostořekostí, pro kterou se zpravidla dostává do nesnáží!“<sup>13</sup>*

Postavy klaunů měly samy o sobě svým nadsazeným vizuálem podnítit obecenstvo k smíchu. Voskovec s Werichem si velmi dobře uvědomovali sílu těchto postav, které záměrně do svých her zasazovali. Věděli, že po celou divadelní historii byli klauni či kašpárci nepostradatelnými postavami, které vždy přinášely divákům onen dětský patos a hravost. Jejich úkolem bylo předávat lidem radost a bavit je svým provokativním chováním. Ať se objevili v průběhu staletí již v jakékoliv podobě, jejich účel byl vždy stejný. Harlekýni, Hanswursti, kašpárci a klauni měli vždy výsostné právo činit si legraci z jakékoliv situace či autority a nikdy pro to nebyli veřejně hubováni či souzeni. Voskovec s Werichem jako zástupci klaunů ve svých hrách těchto prostředků taktéž využívali. Stylizovali se do imaginárních postav, které kritizovaly společnost a parodovaly autority. Výsledkem toho byla vysoká návštěvnost divadla, kladné kritiky v různých periodikách a nekončící aplausy doplněné salvami smíchu. Navíc byli oba velmi muzikální a měli štěstí na hudebníka, kterého pozvali ke spolupráci a jenž se na poetice Osvobozeného divadla podílel podobnou měrou.

#### **5.2.4 Jaroslav Jeřek**

Jaroslav Jeřek se narodil v roce 1906. Již ve svých jednadvaceti letech byl mezi pražskými umělci považován za talentovaného hudebního skladatele, který dokonale ovládal hudební improvizaci pro klavír. I když od útlého dětství trpěl nedoslýchavostí a neviděl na jedno oko, jeho talent byl nepřehlédnutelný. Vystudoval hudební konzervatoř a již za svých studijních let se věnoval hudbě, která tehdy v Čechách ještě nebyla obzvlášť populární. Nechával se inspirovat především jazzem a také v jeho duchu komponoval a improvizoval. Zároveň měl velice blízko k hudbě klasické a lidové. Měl velice blízký vztah s básníkem Vítězslavem Nezvalem a s E. F. Burianem, s kterým sdílel nadšení pro muziku. Díky němu Jeřek navštěvoval Osvobozené divadlo. Jako jeho člen se na scéně objevil v roce 1928, tedy rok od uvedení premiéry Vest Pocket revue. Jeho improvizací prvotina se objevila ve hře Premiéra Skafandr. S vrstevníky Voskovcem a Werichem si byli okamžitě sympatičtí. Diváky Osvobozeného bavily tedy nejen texty dvou hlavních komiků, ale i Jeřkova

---

<sup>13</sup> PELC, J. *Meziválečná avantgarda a osvobozené divadlo*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost. 1981. s. 48.

hudba, která přímo korespondovala s texty a celkovým smyslem her. Ježek dostal právo vybrat si muzikanty pro svůj skromný orchestr, který v divadle dirigoval. Co se týče zpěváků, Ježek měl k dispozici jen herce, kteří byli pěvecky nadaní, ale nebyli profesionálními zpěváky. Ústřední dvojice V+W sice zpívala, ale často do hudby spíše jen promlouvala. Ježek si uvědomoval určitou profesionální omezenost celého souboru, proto svá díla tomuto faktu přizpůsoboval. Jeho dirigentská činnost se však omezovala jen na premiéry her. Pokud se Ježek účastnil repríz, usedal k pianu a doprovázel hru svou improvizací.

Jeho hudba musela hru emočně doprovázet, tudíž musel znát samotné texty her, aby byl schopný rozluštit jejich hlubší smysl. Jedním z důležitých faktů tedy je, že všichni tři umělci si museli výborně rozumět.

Ježkova tvorba se však neomezovala jen na divadlo. Často veřejně vystupoval a komponoval pro své přátele a věnoval se veřejným improvizacím. Jakýkoli divák v hledišti mu mohl zadat dle libosti čtyři tóny a on na motivy těchto tónů improvizoval. „*Předváděl písničku Šla Nanyňka do zelí v domnělém pojetí různých skladatelů, podle toho, o jakého si kdo řekl. Ukládali mu Mozarta, Liszta, Wagnera, Smetanu, Richarda Strausse, Debussyho i Karla Hašlera a každého z nich ihned poznali.*“<sup>14</sup>

Jaroslav Ježek se taktéž nevyhnul nucené emigraci do Ameriky a to ze stejného důvodu jako jeho kamarádi. Ačkoliv se na jiném kontinentě snažil svou hudbu propagovat, americký systém mu to neumožňoval. I přesto se Ježek nevzdával a vytvořil si zde svůj pěvecký mužský i ženský sbor sestavený z jiných českých emigrantů. Tato práce ho však nedokázala naplnit. Umřel po delší nemoci v roce 1941 v New Yorku a do svých milovaných Čech se již nevrátil. Některá jeho díla zlidověla a dostala se do povědomí mnoha dalších generací. Je to například píseň Ezop a Mravenec či Život je jen náhoda.

---

<sup>14</sup> HOLZKNECHT, V. *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. 1957. s. 25.



Obrázek 2: Werich, Ježek a Voskovec



Zdroj: ČESKÁ TELEVIZE. *Tři strážníci*. [online]. © 1996–2014 [cit. 2013-02-23]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10085501817-tri-straznici/205542150930001/>

## 5.3 Druhá polovina 20. století

### 5.3.1 Československá kulturně politická scéna po 2. světové válce

Rok po konci druhé světové války se na území Československa konaly volby, které rozhodly o následném více než čtyřicetiletém vedení země komunistickým režimem.

Od 25. 2. 1948 tak oficiálně vládli Československu komunisté v čele s Klementem Gottwaldem a Československá republika byla přejmenována na Československou lidově demokratickou republiku. Paradoxně to však znamenalo znárodnění všech doposud soukromých firem, potlačení demokracie, zavedení cenzury a zrušení svobody slova, což společnost i kulturu velice negativně poznamenalo. Nemalé procento obyvatelstva nesouhlasilo s tímto novým režimem a také se k tomu často veřejně hlásilo. Díky tomuto chování se tito nebojácní lidé zprotivili režimu a kvůli svým nesouhlasným názorům byli popravováni, zavíráni do vězení či nasazováni k práci do uranových dolů na severu Čech.

Dalším neopomenutelným faktem byla myšlenka sjednotit lid a dostat je na určitou a především stejnou inteligenční úroveň, která by vyhovovala požadavkům marxisticko-leninistické ideologie. Všechny tyto nové společenské změny vyvolávaly v lidech pochopitelný strach z budoucnosti a ti, kteří měli dostatek odvahy a štěstí, emigrovali. Na přelomu padesátých a šedesátých let, kdy se po úmrtí prezidenta A. Zápotockého role hlavy státu ujal Antonín Novotný, se i politická situace začala pomalu mírnit. Vše začalo změnou ústavy v roce 1960, s níž bylo spojené i nové jméno pro republiku – Československá socialistická republika.

V rámci určitého uvolnění začali umělci postupně svobodněji tvořit. Například v oboru kinematografie je toho dokladem světově známá takzvaně Československá nová vlna, která tvořila na základě různorodosti žánrů, poprvé začala pracovat s neherci a věnovala se zcela novým tématům. Dramata se však stále věnovala výhradně budovatelské a poválečné tematice. Existovaly ovšem také výjimky, kdy Jan Werich společně s Miroslavem Horníčkem vytvářeli nemalé snahy k znovuoživení Osvobozeného divadla a snažili se ho zasadit do nové, aktuální doby. Taktéž se od roku 1957 začaly vyvíjet Divadla malých forem jako na příklad Divadlo Rokoko, Divadlo Na zábradlí, Semafor a Paravan. Malé scény vznikaly zejména v amatérských podmínkách a postupně spoluvytvářely po celé republice jiné společenské klima.

### 5.3.2 Divadlo estrády a satiry

Divadlo estrády a satiry nebylo ničím jiným než bývalým Osvobozeným divadlem a budoucím Divadlem ABC. Jan Werich se ujal ředitelského křesla v roce 1955. Aby mohl pokračovat v tak oblíbených forbínách, které ho společně s Jiřím Voskovcem proslavily, musel nalézt adekvátní náhradu za Voskovce, který po válce zůstal v Americe. Werichovým novým partnerem se stal Miroslav Horníček. Společně stáli na jevišti šest dlouhých let, kde společně zinscenovali tři hry z Osvobozeného divadla – Caesara, Baladu z hadrů a Těžkou Barboru. Werich s Horníčkem tedy také pokračovali v předscénách. Snahy o improvizaci zde byli značné, problém byl však s jejich aktuálností. Werich s Horníčkem si nemohli dělat srandu z tehdejšího režimu tak, jako to bylo možné v době před druhou světovou válkou. Posun nastával také ve vnímání témat některých her, například hra Těžká Barbora svým metaforickým dějem nemohla být dostatečně pochopena, jelikož už nebyla sama o sobě aktuální.

*„Vedli jsme tyto dialogy s Janem Werichem v době, která nebyla nakloněna ani humoru ani absurditě, která sice žádala satiru, ale satiru zaměřenou jinam, všude jinam, jenom ne do vlastních řad.“<sup>15</sup>*

Horníček v rámci své profesionality a schopnosti včas reagovat a nahrávat Werichovi při improvizacích obstojně nahradil místo Voskovce. Voskovec byl však už neodlučitelným Werichovým partnerem, který s ním byl naprosto dokonale myšlenkově a náladově spojen. Horníček i přes to, že roli klauna po boku Wericha zvládl a s Werichem si i dobře rozuměl, nemohl zcela a dokonale myšlenkově nahradit Werichovo dvojče Jiřího Voskovce. Divadlo samé se těšilo vysoké návštěvnosti a oblíbenosti obrovského věhlasu a to i za zcela jiných společenských poměrů, avšak tomu, kterému se těšilo jako v době před válkou, dosáhnout nemohlo.

### 5.3.3 Miroslav Horníček

Miroslav Horníček se narodil roku 1918 v západočeském městě Plzni. Jeho divadelní kariéra začala u ochotnického divadla. Už zde byl patrný jeho přirozený talent k vypravěčství a komediálnímu herectví. K profesionálnímu divadlu se dostal v průběhu války, kdy dostal angažmá v Městském divadle v Plzni. Krátce po válce se přestěhoval do Prahy, kde působil v Divadle Větrník a také v Divadle estrády a satiry. Zde působil jako herec po boku Jana Wericha, ale i jako režisér. V rámci improvizací byl ale Horníček ještě nezkušený a tak se Werich stal jeho učitelem. Toto neplatilo jen v zákulisí, Horníček se do role žáka automaticky převtěloval i na jevišti. Werichovi obstojně nahrával po celých šest let, kdy nejenže se stal výborným komikem se schopností improvizovat, ale také se mu silně rozvinula jeho herecká technika, která neměla daleko od Brechtovy epické techniky herectví. Po šesti letech strávených na jevišti s Werichem odešel do Karlínského divadla a také do divadla Semafor. Po odchodu z Divadla ABC se i nadále společně s Milošem Kopeckým věnoval improvizacím. Horníček se nevěnoval jen divadlu, a to ať režijní nebo herecké tvorbě, ale byl i autorem knih, scénářů a také moderátorem. Jeho podstatným dílem je také práce pro televizi, kde moderoval pořad Hovory H, který byl svým formátem podobný dnešním talk show. Tento pořad byl ve své době jedním z nejoblíbenějších pořadů s neobvykle vysokou sledovaností. Pořad byl uváděn mezi lety 1969-1971.<sup>16</sup> Horníček si do televizního studia zval vzácné hosty a své herecké kolegy, jako například Jiřího

<sup>15</sup> HORNÍČEK, M. *Hovory s Janem Werichem*. Praha: Panorama, 1991. s. 9. ISBN 80-7038-211-2.

<sup>16</sup> Hovory se poté ještě objevily na televizních obrazovkách v následujících desetiletích, navázaly na původní a dále je rozvíjely.

Sováka, Jana Wericha, Milana Lasicu či Jana Pivce. Paradoxně práce moderátora ho proslavila více, nežli práce u divadla. Horníček se výrazně angažoval i u filmu, například po boku Jana Werichaa Vlasty Buriana si zahrál roli prince v slavné zfilmované pohádce *Byl jednou jeden král*.<sup>17</sup> Horníčka doprovázela improvizace po celý jeho život. Nemálo se prosadil i při založení nového divadelního hnutí Divadla malých forem. Účastnil se jak text appealových večerů v Redutě, tak si i zahrál hlavní roli v první legendární hře nově založeného Divadla Semafor *Člověk z půdy* v roce 1959.

Horníčkův přínos do české divadelní historie je nepřehlédnutelný. Ačkoliv nebyl vystudovaným hercem, jeho talent a píle ho dovedly na pomyslný vrchol mezi české komiky a klauny dvacátého století.

#### 5.4 Divadla malých forem

V roce 1957 v České republice vzniklo nové hnutí, které na dalších několik desítek let ovlivnilo českou divadelní scénu. Vznikla jako opoziční scéna ke scénám oficiálním.

Tato divadla se rozdělovala na znovu objevené kabarety a divadla poezie. Jedněmi z prvních takovýchto divadel byla Divadlo Rokoko, Divadlo Na zábradlí, Semafor, Paravan a brněnské divadlo Večerní Brno. Společným jmenovatelem těchto scén byla vinárna Reduta, kde se poprvé zformulovala myšlenka a podoba těchto scén. Pro divadla malých forem je charakteristický humor, nadsázka a satira. Dalším znakem byl fakt, že tato divadla nechtěla být masově známá, ale chtěla před svou cílovou skupinou diváků předstoupit vždy s něčím novým a originálním a co by v sobě neslo prvky umělecké hodnoty. Malé scény se od scén oficiálních lišily tím, že nevytvářely divadelní iluzi. Tato divadla byla určena především pro mladé obecnstvo. Největší oblíbenosti se jim dostalo v šedesátých letech, kdy jich na celém území Československa fungovalo až dva tisíce. Některé tyto scény v průběhu let zanikly, avšak některé provozují svou činnost do dnešních dnů.

Vyvstává však otázka, proč se těmto divadlům začalo říkat malá divadla? Má to zcela jednoduché odůvodnění. Bylo to dáno především prostorem, kde tato divadla působila. Ať už to zpočátku byla právě Reduta nebo jiné prostory, které se tak často musely měnit, vždy se tato divadla stěhovala do takových míst, která svou velikostí

---

<sup>17</sup> Hovory H jsou ke zhlédnutí v archivu České televize a je možné je zakoupit jako audio nahrávku u společnosti Supraphon.

nikdy nemohla konkurovat scénám oficiálním. Dalším důvodem byla omezenost jejich programů a postupů, na jejichž základě malé scény tvořily.

#### 5.4.1 Reduta a text-appealy

Jak již bylo zmíněno, Reduta byla malá vinárna sídlící v Praze v Národní ulici. Dne 15. 1. 1958 se zde uskutečnil historicky první text-appeal, což byl v přeneseném slova smyslu pokus o vytvoření literárního kabaretu. Text-appeal byl tedy jakákoliv literární forma především v podobě písní či povídek uskupených do krátkých scének. Jednalo se také o rozhovory, které zábavnou formou komentovaly aktuální dění. Tyto text-appealy byly doprovázeny živým hudebním doprovodem, hlavní důraz byl ale vždy kladen na mluvené slovo. Ústředními postavami podílejícími se na jejich vzniku byl Jiří Suchý, který skládal písně a Ivan Vyskočil se svými texty. Z počátku se jako autor textů angažoval i Miroslav Horníček. Výrazným charakteristickým prvkem text-appealů byla jejich neopakovatelnost. Každý večer byl odlišný svým programem i tématem. Program byl tedy složen z tvorby Jiřího Suchého a Ivana Vyskočila, kteří nejen že byli autory, ale byli především účinkujícími. Ti tady prezentovali své práce, ale i názory a emoce a to vše nakonec vyústilo v rozhovory mezi nimi a obecnstvem. Tento fakt se stal pro autory prostředkem k okamžité zpětné vazbě publika a z toho vyplývající inspirace k další tvorbě. Tyto aspekty, jako je neopakovatelnost a zrušení prostoru mezi jevištěm a hledištěm, nutně nabádají označit text-appealy jako improvizované a to i přes to, že celý program byl předem připravený. Názor, že text-appealy evokovaly domněnku, že se jedná o klasické divadelní představení, je pochopitelný, ovšem podstatné je, že se jednalo jen o rozhovory, které nebyly závislé na pevně postaveném scénáři a dramaturgickém plánu.

Text-appealové večery v Redutě trvaly do června roku 1958. Poté se autoři text-appealů přemístili do Divadla Na zábradlí. V roce 1959 v prostorách Reduty začalo účinkovat nové divadlo. Byl to hudebně-literární kabaret Paravan pod vedením spisovatele, režiséra a dramaturga J. R. Picka. Jeho existence sice skončila již po šesti sezónách, avšak i za tak krátkou dobu se zde zrodil jazzový klub. Mělo zde možnost vystupovat nemálo známých jazzových umělců jako například Viktor Sodoma starší, Jan Arnet, Laco Déczi či Vlasta Průchová. Reduta do dnešních dnů poskytuje nadaným umělcům prostor pro jejich kreativní umělecké vyjádření.

*„...ty textappealy, to byl můj a náš způsob pokusu o netradiční apelativní divadlo, ale my jsme to dělali hlavně proto, že v tom pajzlu, kterému se říkalo Reduta, nebylo možné nic jiného než vylézt na pódium a na tom jednom čtverečním metru se pokusit,*

*aby ti, co ani nebyli diváci, co byli tanečníci, kterým se nedostávalo parketu, přestali smutnit, že nemohou tančit, že nemohou ani dojíst řízek, protože u stolu nebylo dost místa, a aby vzali zavděk tím, že jim dva ne zcela odpovědní lidé – Jiří Suchý a já – budou něco sdělovat.“<sup>18</sup>*

#### 5.4.2 Divadlo Na zábradlí

Divadlo Na zábradlí zahájilo svou činnost 9. 12. 1958 premiérovým představením *Kdyby tisíc klarinetů*. Na hře se autorsky podíleli Jiří Suchý a Ivan Vyskočil, kteří společně vytvořili i další, druhou inscenaci pro toto divadlo. Jednalo se o morální nazvanou *Faust, Markéta, služka a já*. Po tomto představení Jiří Suchý definitivně ukončil svou tvorbu v Divadle Na zábradlí a založil své divadlo Semafor. Ivan Vyskočil se tak stal hlavním autorem pásem. Novou autorskou posilou se stal Miloš Macourek, jehož tvorba byla později orientovaná spíše pro publikum malých dětí. Dalším autorem, který v divadle představil svou tvorbu, byl Pavel Kopta. Autorská trojice Vyskočil, Macourek a Kopta společně vytvořili hru nazvanou *Smutné vánoce*, která byla tehdejší kritikou velice negativně přijata. Trojici autorů doplnil bývalý kulisák Václav Havel. Havel společně s Vyskočilem napsal hru *Autostop*, jejíž premiéra se uskutečnila v roce 1961 a stala se jednou z nejúspěšnějších her historie Divadla Na zábradlí.

Absurdní komika, která se objevovala v tomto divadle, měla blízko k uměleckému hnutí DaDa. Dalo by se tedy tvrdit, že tak jako dadaismus, který odmítal vše oficiální a záměrně provokoval společnost svým netradičním přístupem tvorby ve formě dětské hravosti, tak i Divadlo Na zábradlí nigovalo společenské standardy díky recesi a spontánnosti. Divadlo v prvních třech letech své existence navázalo na tradici text-appealů vzniklých v Redutě.

V Divadle Na zábradlí se od dob jeho vzniku vystřídalo veliké množství známých divadelníků. Jednou z dalších nepřehlédnutelných osobností divadla byl režisér a později i ředitel divadla Jan Grossman, který do divadla nastoupil začátkem šedesátých let a v roce 1968 byl z politických důvodů nucen i s Václavem Havlem divadlo opustit. Vrátil se po Sametové revoluci v roce 1989 a divadlo vedl až do roku 1993. V sedmdesátých letech se divadlo stalo také jakýmsi azylem pro filmového režiséra Evalda Schorma, který zde zrežíroval několik zajímavých divadelních her, jako byl na příklad *Shakespearův Hamlet* či *Dostojevského Bratři Karamazovi*. V

---

<sup>18</sup> RUT, P. *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Praha: Český spisovatel, 1996. s. 9. ISBN 80-202-0604-3.

devadesátých letech se do historie divadla zapsal mladý režisér Petr Lébl, který zde bohužel předčasně ukončil svůj vlastní život.

### 5.4.3 Divadlo Semafor

Divadlo Semafor zahájilo svou činnost v Praze v ulici Ve Smečkách 30. 10. 1959 premiérou hry Člověk z půdy. Jeho zakladatelem se stal Jiří Suchý. Jako autor textů písní společně s autorem hudby Jiřím Šlitrem vytvořili nové hudební divadlo, které oslovovalo především mladou generaci. Suchý chtěl vytvořit takové divadlo, které by svým novátorským a nevšedním způsobem prezentace světa osvobodilo mladou generaci od šedé každodennosti a zároveň by rozumělo jejich potřebám a pocitům.

Slovo semafor, označuje nejen světelnou dopravní signalizaci, ale především v sobě ukrývá hlavní ideu divadla tedy sedm malých forem. Semafor se měl podle svého zakladatele Suchého stát takovou scénou, kde by vedle sebe paralelně stálo sedm uměleckých odvětví, jako byl jazz, filmová tvorba, výtvarné umění, loutkové divadlo, tanec, poezie a hudební komedie. Fenomémem se však staly písně autorské dvojice Suchého a Šlitora, které nabyly takové oblíbenosti, že některé z nich dokonce postupně zlidověly. Snad ne náhodou však v divadle začalo spolupracovat i prvních sedm nových členů. „*K Semaforскому okruhu patří i kritik Milan Schulz (první dramaturg divadla), autor Černého divadla Jiří Srnec, básník a textař Jan Schneider, výtvarník a režisér Jan Švankmajer, herec a režisér Juraj Herz, redaktor Ladislav Smoljak a satirik J. R. Pick.*“<sup>19</sup>

Divadlo se hned z počátku potýkalo s problémy. Byla to předně oficiální kritika, která jen těžko nesla tak neočekávanou divadelní revoluci. Nemohla snést, že autor je zároveň hercem a zpěvákem a že celá hra nemá jednotnou dějovou linku, nýbrž že je složena z hudebně-literárních čísel, které v celku připomínají spíše montáž filmového střihu. V neposlední řadě to byla také jistá žárlivost, jelikož divadlo se stalo přes noc velice žádanou a populární scénou. To vše vedlo kritiku i starší generace obecnstva k výrazné negaci činností Semaforu.

Jak již bylo naznačeno, divadlo lákalo svým programem generaci mladých diváků šedesátých let. Přitahoval je především novátorský způsob tvorby divadla a to tak, že autoři se stávali zároveň herci. Herci se však při vstupu na jeviště nepřetělovali do dramatických postav, nýbrž zůstávali sami sebou. Na jeviště tedy přišel člověk, který prezentoval svou vlastní uměleckou tvorbu lidem. Další příčinou,

---

<sup>19</sup> KOLÁŘ, J. *Jak to bylo v Semaforu*. Praha: Scéna, 1991. s. 11. ISBN 80-85214-05-9.

kteřá v mladých lidech vyvolávala nadšení, byla hudba, díky níž se Semaforu dostalo ohromné popularity a mezi ostatními divadly naprosté konkurenční výhody. Šlitrova hudba byla jednoduchá, ale přesto melodická, hravá a svižná. Nesla v sobě prvky jazzu a tehdy zakazovaného rock'n'rollu, což bylo také dalším důvodem k nechvalným oficiálním kritikám. Šlitrovu hudbu doplnily lyrické texty Suchého, které jsou svým vyzněním až zdánlivě naivní. Připomínají dětské říkanky a pořekadla, a proto působí pozitivně a šťastně. Právě toto spojení hudby a slova přineslo do tehdejší politicky spoutané a konzervativní doby dávku svěžesti a emocionálního uklidnění. Všechny písně byly proloženy volnou improvizací, což jen podtrhovalo oblíbenost večerů v Divadle Semafor. V Semaforu se hrálo téměř každý den v týdnu, tudíž samotné improvizace tak mohly bez problémů navázat na současné společensko-kulturní situace.

Mezi lety 1959 a 1962 v divadle působil také Miroslav Horníček a s ním společně Waldemar Matuška, Hana Hegerová, Karel Štědrý, Jan Roháč či Eva Pilarová.

V roce 1967 se na jevišti Semaforu objevila dvojice komiků v podání Miroslava Šimka a Jiřího Grossmanna.

Roku 1969 tragicky zemřel Jiří Šlitr, což Šimka vedlo k myšlence divadlo uzavřít. Avšak Suchý ve svých snahách a zároveň koníčku nepolevil a požádal o spolupráci skladatele Ferdinanda Havlíka, který bez meškání přikývl. Do divadla byla také přijata zpěvačka Jitka Molavcová a herec Josef Dvořák. Společně poté vytvořili vedoucí hereckou trojici pod označením Kašpar+Baltazar+Melicharová.

Počátkem roku 1990, tedy po Sametové revoluci, došlo k výrazným společenským a politickým změnám, které měly dopad i na Semafor. Ten musel opustit prostor, kde doposud účinkoval a vyhledat prostor nový. S tím opadl i zájem diváků, jelikož nástup komerční televize a s tím i otevřený prostor pro poznání hollywoodské filmografie se strhl jako lavina. Suchý začal poprvé otevřeně psát politickou satiru a obnovil některá představení, která se hrála v počátku historie divadla.

Divadlo od roku 1958 hrálo téměř každý den v týdnu. V Semaforu se od roku 1958 vystřídalo veliké množství známých osobností. Dopomohl k prosazení se do divadelního a kulturně-společenského života. Byl to Waldemar Matuška, Hana Hegerová, Věra Křesadlová, Jitka Molavcová, Karel Gott, František Ringo Čech, Karel Černoš, Dagmar Patrasová a spousta dalších. Divadlo i přes veškeré překážky, kterým muselo během bezmála půl století čelit, nadále existuje a pokračuje ve své



činnosti stále pod vedením Jiřího Suchého. Divadlo se po několika nucených stěhováních usídlilo v Praze v Dejvicích.

#### 5.4.4 Jiří Suchý

Jeden ze zakladatelů Divadla Semafor se narodil v roce 1931 v Plzni a již ve svém útlém dětství se jeho rodina přestěhovala do hlavního města. Již jako malý chlapec měl možnost postavit se do role herce ve filmu. Prošel si mnoha povoláními. Jedním z nich byla i práce grafika, což také silně ovlivnilo jeho pozdější tvorbu v divadle. Už v mládí se dostal k tvorbě básní a literárních textů různých žánrů. Inspirací mu byla tvorba Jiřího Voskovce a Jana Wericha a jejich hry pro Osvobozené divadlo. Zalíbila se mu především forma jejich zpracování. Tento fakt ho následně ovlivnil při spolupráci s Ivanem Vyskočilem, kdy se rozhodli zkusit na jevišti podobnou formu prezentace jejich her. Avšak Voskovce s Werichem nebylo možno napodobit. V Redutě, kde se seznámil s mnoha divadelníky, účinkoval zpočátku jako kontrabasista. Seznámil se zde i s Miroslavem Horníčkem, který obdivoval jeho texty písní a který ho následně seznámil s mladým a nadějným hudebníkem Jiřím Šlitrem. Poté s Vyskočilem založil Divadlo Na zábradlí, kde nebyl dostatečně spokojen, proto si tedy založil vlastní svébytné hudební divadlo Semafor. Ke spolupráci přizval skladatele Jiřího Šlitra. Suchý se převážně věnoval tvorbě textů písní, které byly následně nahrány společností Supraphon. Jeho tvorba je velice rozmanitá. Stal se také autorem scénářů k filmům, sám si zahrál v několika filmech anebo je sám režíroval. Na svém kontě má také řadu vlastnoručně sepsaných knih, které jsou převážně přepisem jeho písní. Společně s Horníčkem, Werichem a Vyskočilem se střídal v rozhlasovém pořadu Gramotíngtangly, kde pouštěl písně, v kterých našel určité zalíbení.

Suchý byl politicky nestranný a s ním i jeho Semafor. To se ovšem nelíbilo stranické kritice, která mu po celý jeho život znesnadňovala jeho existenční ale i uměleckou situaci. Výrazné změny se nedočkal ani po roce 1989.

Suchý si své divadlo hájí již bezmála padesát čtyři let a usilovně se snaží pokračovat v jeho tradici po boku skvělých bavičů a herců své doby. Dodnes se na jevišti Semaforu sám objevuje společně s Jitkou Molavcovou.

Jeho největším dosavadním uměleckým úspěchem bylo uvedení hry Dobře placená procházka v Národním divadle v roce 2007.

#### 5.4.5 Divadlo Paravan

Divadlo Paravan bylo svým repertoárem velice podobné dřívějším kabaretům. Silný důraz byl kladen především na literaturu a hudbu. V prostorách Reduty vznikl tedy literárně-hudební kabaret, který byl v provozu pouhých šest sezón od roku 1959 do roku 1965. Zakladatelem, uměleckým ředitelem, režisérem a manažerem se stal Josef Robert Pick, jenž se taktéž stal hlavním autorem řady textů, sepsaných právě pro Paravan. Spolupracoval s Miroslavem Kunstem a jeho orchestrem, který veškeré výstupy zhudebnil. Doplňující výraznou složkou bylo dívčí pěvecké kvarteto zvané Inkognito. Abychom mohli hovořit o divadle, kde se rozvíjela improvizace, je nutno zmínit, že stránka hudební byla silně inspirována americkým jazzem. Celá pásma však byla hudbou jen volně doplňována, přednost před hudbou měl vždy text v podobě komentářů a monologů, které se daly charakterizovat jako satirické až absurdní, přičemž vždy reflektovaly aktuální dění. Pickovy texty však byly pro herce, kterých bylo v divadle mnoho, značně náročné co do pochopení jejich podstaty, často se tedy stávalo, že herci propadli hereckému přehrávání a snažili se na jevišti vytvářet iluzi. To odporovalo myšlence, aby divadlo mohlo být považováno za divadlo malé formy. Tento fakt ještě podporovalo neustálé obměňování hereckého souboru a častý odchod profesně dobrých herců do jiných soborů. Pick jakožto spisovatel z povolání chtěl posléze vytvořit oproti Semaforu více intelektuální scénu a tím tak změnit prvotní myšlenku divadla, tedy vlastnit scénu, která by byla blízká kabaretu a která by tím pádem dávala prostor pro improvizaci. Tím se však divadlo značně diferencovalo od ostatních malých scén a postupně ztrácelo své diváky. Uzavření divadla po tak krátké době své existence bylo zapříčiněno i určitou Pickovou organizační a řídicí neschopností. Divadlo Paravan ukončilo svou činnost z důvodu nedostatku finančních prostředků ke svému provozu a také neschopností konkurovat ostatním scénám malých forem, jako byl například Semafor.

#### 5.4.6 Ivan Vyskočil

Ivan Vyskočil je český spisovatel, dramatik, psycholog, režisér a herec. Narodil se v roce 1929 v Praze. Vystudoval divadelní fakultu Akademie múzických umění a poté psychologii a pedagogiku na Univerzitě Karlově. S Jiřím Suchým se účastnil prvních text-appealů v Redutě a následně založil Divadlo Na zábradlí, tudíž se dá považovat za reformátora českého divadla druhé poloviny dvacátého století. V padesátých letech působil také jako vychovatel v ústavech pro choromyslné a v nápravných zařízeních. Tato praxe ho přivedla na myšlenku zkoumat divadlo a

především v tomto směru experimentovat. Jako první z českých psychologů využil divadelní techniky k psychologickým a sociálním terapiím. Ve svém výzkumu se zabýval myšlenkou náhodnosti ve hře, která oproti pevné výstavbě dramatického textu, umožňuje výstavbu zcela nových a překvapivých významů a zároveň provokuje fantazii herců i diváků. Zajímal ho autorský přístup k herectví a kladl důraz na mluvené slovo především v podobě dialogů. Ve své tvorbě se opíral o poznatky, které získal studiem psychologie. Ovšem během normalizace se stal zakázaným autorem a také musel opustit divadlo. Po roce 1989 začal vyučovat na DAMU, kde založil samostatnou katedru autorského divadla a pedagogiky, v jejímž rámci také zavedl kurz takzvaného dialogického jednání, jehož zkoumání se věnoval od konce šedesátých let.

#### 5.4.7 Nedivadlo Ivana Vyskočila

Vyskočilovo Nedivadlo bylo založeno jako jedno z divadel malých forem v roce 1964 a svou činnost ukončilo v roce 1990. Už z názvu je patrné, že Nedivadlo nebylo tradiční scénou v tom smyslu, která by divákům předkládala hotový a nazkoušený jevištní tvar či situace. Nedivadlo bylo divadlo, které se snažilo veškeré divadelní konvence popřít, například pomyslným zrušením rampy. Jednalo se o divadlo, které bylo veskrze autorské, jehož koncepce vyšla z text-appealů, tudíž z vyprávění. Představení byla volně improvizovaná a poprvé se nejednalo o takové improvizace, které by byly předem připravené. Jediná příprava, která před představeními probíhala, bylo nastolení tématu, s kterým se posléze na jevišti pracovalo. Divadlo pracovalo převážně bez rekvizit. Jedinou rekvizitou se stávala židle. Na jevišti byli přítomni maximálně tři herci. Improvizace byly doprovázeny hudbou, především ve formě jemných tónů klavíru. Pro Nedivadlo byla typická spontánnost. Publiku byl předkládán vznik představení „tady a teď“, tedy v příslušném čase a prostoru za asistence diváků, kteří se v tomto divadle vlastně stali nediváky, jelikož se svými názory angažovali do procesu vzniku představení. Představení v Nedivadle se tak dají nazývat určitým setkáním. *„Jde tedy o to předstoupit před obecenstvo ne s artefaktem, s víceméně nazkoušeným a hotovým představením nebo se zásobou ověřených pasáží a „grifů“, z nichž by bylo případně možno udělat „improvizované“ představení, ale – v ideálním případě – předstoupit před obecenstvo v „nulovém bodu“, tedy s otázkou „co“ nebo „o čem“ hrát? A skončit formálně, tvarově plným představením.“<sup>20</sup>*

---

<sup>20</sup> RUT, P. *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Praha: Český spisovatel, 1996. s. 231. ISBN 80-202-0604-3.

Vůdčí a nejviditelnější postavou Nediavla byl jeho zakladatel Ivan Vyskočil. Společně s ním se na improvizacích jako interpreti a autoři podíleli Pavel Bošek či Leoš Suchařípa.

## 5.5 Jaroslav Dušek a Divadlo Vizita

Jaroslav Dušek se narodil roku 1961 v Praze. Vystudoval gymnázium, a poté se stal asistentem Ivana Vyskočila v jeho Nediavle, kterým se jakožto autorským divadlem nechal inspirovat. Roku 1981 tedy založil společně s Janem Bornou Divadlo Vizita, které se věnuje především čisté improvizaci. Divadlo Vizita nemá svou stálou domácí scénu a nemá stálý repertoár. Koncepce divadla je podobná Nediavlu Ivana Vyskočila ovšem s tím rozdílem, že se jedná o divadlo, které je založené na čisté improvizaci všech divadelních složek a které nemá předem definovaný námět ani téma. Hlavní myšlenkou takovýchto představení a tedy i tématem je přítomný okamžik, kdy tvůrci volně improvizují a rozvádějí i několik příběhů, živých i neživých postav v určitou chvíli. Divák se stává spoluvůrcem již v té rovině, že je okamžiku přítomen a že reaguje smíchem či potleskem. Představení jsou jedinečná a neopakovatelná. Kromě recenzí, video a fotodokumentace je prakticky nemožné zhlédnout stejné představení opakovaně a v tom tkví i určitá nevýhoda. Potencionální divák tedy nemá možnost se předem dozvědět, za jaké představení zaplatí. Divadlo Vizita často hostuje po celé republice. V Praze se vyskytuje zhruba dvakrát až čtyřikrát do měsíce a to v Divadle Archa. Hlavní tvůrčí osobností je sám Dušek. Mezi lety 2001-2005 se improvizacích podílel houslista Martin Zbrožek. Následně ho vystřídal psycholog a muzikant Pjér la Šéz společně s pedagogem a bubeníkem Zdeněkem Konopáskem. Celou sestavu doplnil osvětlovač Viktor Zborník.

Dušek je především herec a autor, jako režisér působí pohostinsky např. v Divadle v Řeznické a v Dejvickém divadle. Učil na Konzervatoři Jaroslava Ježka v Praze a příležitostně na divadelní a filmové akademii múzických umění. Veřejnosti je známý především díky komediálním rolím ve filmech Pelíšky či Pupendo.

## 5.6 Rozdíly mezi jednotlivými improvizacemi

Aby popis nejvýznamnějších souborů a osobností, které se věnovali v průběhu dvacátého století na českých scénách improvizaci, byl celistvý, je nutné doplnit, jak se improvizace od sebe navzájem lišily.

Pokud začneme chronologicky, musíme se zmínit o kabaretu Červená sedma a o Vlastu Burianovi. Dále je nutné se zastavit u pánů Voskovce a Wericha a jejich předscén.

V kabaretu Červená sedma se improvizace vyvíjely především v rámci oblasti textu konferenciéra, který vždy před začátkem čísla vstupoval na scénu a krátkým proslovem číslo představoval. Ačkoliv byla struktura programu a výstupů samotných vždy předem připravena, umělci nezkoušeli svá čísla významně často. Z tohoto faktu plyne ona improvizace pramenící z autentičnosti a nedokonalé přípravy. Cílem Červené sedmy nebyla dokonalá interpretace, která by měla svými prostředky napodobovat oficiální divadelní scény. Cílem bylo pobavit diváka, neboli v tomto případě zákazníka hospody a samozřejmě zajistit si slušný zisk. Naproti tomu herec Vlasta Burian improvizoval na scéně výhradně sám. Nerespektoval scénáře her a tím své kolegy dostával do nepříjemných situací. Dalo by se tak tvrdit, že Burian byl spíše sólistou, který si právě touto cestou získal obecnost. Červená sedma byla tedy závislá na schopnostech celého souboru a především na verbálních schopnostech konferenciéra, který dokázal každému číslu získat přízeň. Burian naopak pracoval nejraději sám a spoléhal se sám na sebe. Improvizace byla tedy přímo závislá na něm, přičemž se ale nedržel žádných pravidel. To znamená, že Burianova improvizace byla spíše extemporovaný výstup.

Extemporované výstupy můžeme také nalézt u dvojice Voskovce a Wericha a v jejich předscénách. Ti rozšiřovali předem napsané dialogy o aktuální témata ze společenského a kulturního života. Současně ve svých klaunských rolích zastupovali určitý ustálený charakter, který byl očividný z jejich fyzických predispozic, kostýmů a následně z mluveného slova. Tento fakt připomíná ustálené charaktery z komedie dell'arte. Improvizace tedy vznikaly v rámci dialogu mezi dvěma hereckými partnery, kdy jejich třetím partnerem se stávalo publikum. Werich tímto stylem herectví pokračoval i po druhé světové válce se svým novým kolegou Miroslavem Horníčkem. Každé představení bylo originální. Dvojice v určitých situacích hledala postupy a momenty, v kterou dobu probíhajícího dialogu se zdá být humor dokonale směšným, kdy by se mělo improvizovat. Z toho plyne, že Werich s Horníčkem hledali dokonalé momenty pro provedení vtipu, kdy si byli jisti, že obecnost pozitivně zareaguje. Werich s Horníčkem věděli, že žádný vtip ani narážka nemůže být každý den pochopena stejným způsobem. Důležitá byla zpětná vazba publika a celková atmosféra, která od začátku představení panovala. Jejich improvizace byly tedy silně vázány na reakce publika, přičemž se vždy řídily osvědčenými a již použitými narážkami, které v daném

momentě vyvolaly nejvíce kladných reakcí. Ty se posléze svou formou na každém dalším představení obměňovaly v návaznosti na aktuální společenské dění. Z toho vyplývá, že ustálenou se stávala doba, přesný moment, kdy má přijít určitá narážka. *„Improvizace je stavba. Ale na rozdíl od všech stavebních úsilí a postupů nelze tu skoro nic předem nachystat. Ani plán, ani základy. Plán, který jste si dopoledne udělali, večer neplatí, základy je nutno překopat a tam, kde jste hodlali vybudovat halu, bude – jak praxe ukazuje – spíš spíž.“*<sup>21</sup>

Horníček se poté věnoval mnoha činnostem. Jednou z těch nejdůležitějších byly jeho televizní výstupy v pořadu Hovory H. V televizním studiu byl přítomen sám Horníček v pozici moderátora i vypravěče. Nebyl v pozici herce, nehrál žádnou postavu. Do studia si zval určitou osobnost z veřejného života, se kterou si v průběhu pořadu povídal na různá témata. Dával prostor k dotazování jak divákům ve studiu, tak divákům, kteří své dotazy zasílali prostřednictvím dopisů. Horníček seděl u stolečku se svým hostem a kolem něj seděli v arénovitém prostoru diváci. Improvizace probíhala ve stylu dialogu mezi Horníčkem a jeho hostem a nedílnou součástí se stávali i diváci. Ti měli taktéž možnost se hosta tázat na různé typy otázek. Šlo tedy o určitý typ setkávání. Tento televizní formát je známý jako talk show. Avšak tento formát byl ještě v šedesátých letech, kdy Hovory H probíhaly, zcela nový. Pořad si tak pro svou bezprostřednost a neformálnost získal masovou popularitu.

Horníček si dotazy na hosta nepřipravoval. Osobnost, kterou si do studia zval, většinou osobně znal a tak se jejich rozhovor stával přátelským posezením za účasti svědků – diváků. Ti celý pořad obohacovali vlastními dotazy.

*„Začal jsem vědět: tohle jsem řekl dneska tak a včera tak. Zítra už bude nutné najít tvar, který by z těch dosavadních vycházel a mířil ještě k větší stručnosti a přesnosti.“*<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> HORNÍČEK, M. *Hovory*. Praha: Melantrich, 1992. s. 179. ISBN 80-7023-138-6.

<sup>22</sup> HORNÍČEK, M. *Hovory*. Praha: Melantrich, 1992. s. 23. ISBN 80-7023-138-6.

## 6. Světová improvizace 20. století

### 6.1 Theatersports neboli divadelní utkání

Improvizace, tak jak ji známe dnes, se začala rozvíjet v padesátých letech 20. století a to především na území USA a Velké Británie. Začala zde vznikat divadla, která se cíleně zaměřovala na improvizачní herectví. V rámci historického kontextu hovoříme o době, kdy se ve světě hlásilo ke svému slovu post moderní umění. Postmoderna parodovala a ironizovala vše, co do té doby vzniklo. V této době vzniká také nový divadelní žánr postavený na myšlence tradičního sportovního utkání zvaný Theatersports. Takzvaná divadelní utkání založená na improvizaci, akcentovala především hravost, živost a živou komunikaci s publikem, kdy publikum bylo přímo zapojeno do probíhajícího děje. Recipientům bylo také umožněno demokratické hlasování a veřejné projevení názoru. Tento jedinečný žánr se poprvé objevil v Londýně v padesátých letech a jeho největším průkopníkem a taktéž i zakladatelem byl režisér a dramaturg Královského dvorního divadla v Londýně Keith Johnstone. Již z názvu je patrné, že Theatersports je propojením divadla a sportu. Theatersports nebyl a není tradičním repertoárovým divadlem a také se od klasického divadla výrazně liší. Jedním z hlavních rysů je spontánní projev herce a nemožnost odhadu jeho jednání. Do určité míry tento prvek improvizace můžeme očekávat i v repertoárovém divadle, kdy divák od herce očekává předem naučené jednání, avšak divák si také uvědomuje a je schopen rozpoznat, kdy herec svůj text zapomene a začne tedy improvizovat. V klasickém pojetí divadla není však improvizace žádoucí. Přes to každý herec musí improvizaci ovládat do takové míry, kdy jediným žádoucím cílem je, aby divák zůstal v nevědě. Získat si oblibu u publika a komunikovat s ním je dalším a klíčovým znakem Theatersports. Právě komunikace s divákem přispěla k vytvoření k novému pojmu „ask-fors“, který se z anglického jazyka překládá jako otázka od publika. Z tohoto faktu je zřejmé, že tradiční rozdělení pozic mezi hercem a divákem je narušeno. Ask-fors je tedy pojem, který určuje podstatný znak divadelního sportu.

#### 6.1.1 Podoba Theatersports

Podoba Theatersports je proměnlivá. Často se střídají nejrůznější možné formy, jelikož Theatersports jsou postavena na principu svobodného rozhodnutí se. Avšak nejznámější podobou, se kterou se můžeme setkat, je existence dvou týmů herců. Ti

se díky svému jednání nadále snaží přesvědčit publikum o tom, které družstvo má lepší schopnost improvizovat na zadané téma. Na jevišti či na jakémkoliv jiné improvizované scéně spolu koexistují dva proti sobě hrající týmy a také moderátor utkáni. Moderátorovou úlohou je komunikace s herci i publikem. Publiku moderátor pokládá dotazy ohledně témat, charakteristiky postav, pojmenování jednotlivých improvizací a tak dále. Tento moderátorův krok není bezúčelný, v první řadě diváci nabývají pocitu důvěry, že hra, je opravdu nenazkoušena a vzniká tedy bezprostředně na tomto místě a v tomto čase. Naopak pro herce je tento krok přínosný z toho hlediska, že nemají možnost předpřipravit se k následnému rozehrání děje. Jsou tedy nuceni ke spontánnímu jednání, což je pro diváky sympatickým jevem. Moderátor však nepokládá jen otázky, ale taktéž do jeho pravomocí patří určitá praktická znemožnění probíhajícího utkáni. Tím je například nastavení časového rozhraní či omezení slov. Moderátor by neměl do improvizací jiným způsobem zasahovat a rušit ji. Jediným možným důvodem pro vstup do hereckého jednání je, pokud si herci nejsou schopni se situací poradit či ji rozvíjet.

### 6.1.2 Dělení Theatersports

Theatersports se standartně dělí dle délky a formy na krátké a dlouhé (short and long).

Krátké formy Theatersports se vyznačují délkou dvou až deseti minut, což je také maximální možný čas k provedení improvizace. Během tohoto časového úseku se střídají jednotlivé improvizace, jež nemají společný děj. V tomto případě jsou tedy diváci vyzváni, aby nastolili určité téma či námět. Nejenže herci nejsou připraveni na divácky určené náměty, ale reagují na jejich zpětnou vazbu v podobě smíchu nebo potlesku. *„Zajímavým příkladem aktivního vstupování diváka do improvizací je formát nazývaný „Smells Like a Song“. V tomto formátu může během improvizace kdokoliv z diváků vykřiknout Smells Like a Song! a jeden z hráčů musí předejít na forbínu, vzít si mikrofon a zazpívat píseň vztahující se k průběhu děje. Je doprovázen hudebním doprovodem.“*<sup>23</sup>

Tento typ formy Theatersports je charakteristický svým živým rytmem a po hercích požaduje schopnost okamžitého reagování na dané podněty, zvládnutí pěveckého, tanečního, akrobatického ale i mimického projevu.

---

<sup>23</sup> VASQUEZ, Martin. *Principy divadelní improvizace: v prostředí Zápasů v divadelní improvizaci*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2009. s. 48. ISBN 978-80-86928-66-1.



Naopak dlouhé formy Theatersports se vyznačují délkou šedesáti až devadesátiminutového rozmezí, kdy se jedná ve sjednocených přesto dějově propletených scénách, kdy v závěru improvizace vzniká onen očekávaný vtip. Improvizace jsou doprovázeny hudebními a světelnými prvky, které jsou významným prostředkem k vytvoření celistvého představení. Tato forma rozšiřuje divadelní možnosti a také výstavbu charakterů jednotlivých postav.

## **6.2 Match d'improvisation neboli Zápas v divadelní improvizaci**

Yvon Leduc společně s Robertem Gravelem uskutečnili historicky první zápas v divadelní improvizaci dne 21. 10. 1977 v Montrealském divadle Théâtre Expérimental. Tímto činem tak založili novou éru improvizovaného divadla, která se svými pravidly velice podobá dobově starším Theatersports, ovšem liší se okolnostmi vzniku. Leduc s Gravelem pojali zápas jako hokejové utkání (lední hokej je v Kanadě národním sportem). Pro svou oblíbenost se zápasy staly natolik úspěšné, že posléze v roce 1977 založili Národní improvizací ligu (Ligue Nationale d'improvisation), která se postupně dostávala i do států Evropy, jako byla Francie nebo Švýcarsko. Během následujícího desetiletí se zápasy rozšířily do dalších států, také do severní Afriky, přesněji do Maroka.

### **6.2.1 Podoba Zápasu v divadelní improvizaci**

Jak již bylo řečeno, zápasy byly totožné s Theatersports svou strukturou, ale byly nově přeneseny z klasického kukátkového stylu divadla na hokejové hřiště.

Herci byli taktéž rozděleni do dvou odlišných týmů po šesti hráčích, přičemž jejich vizuální odlišnost byla opatřena různobarevnými dresy. Taktéž diváci obdrželi dvě kartičky v barvě týmových dresů, které charakterizovaly příslušnost k danému týmu. Po každé odehrané scéně měli diváci možnost hlasovat pro tým, jenž byl podle jejich názoru lepší a to prostřednictvím zmíněných kartiček, jednoduchým zdvihem jedné z nich. Čas probíhajících improvizací byl rozčleněn na třetiny, tedy stejně jako v případě hokejového utkání (hokejový zápas obvykle trvá šedesát minut a dělí se na tři třetiny, tedy 20-20-20 minut). Nově byla zavedena pozice rozhodčího, který podobně jako moderátor v Theatersports hlídá pravidla improvizování v průběhu zápasu, dodržení dané kategorie a také vybírá téma, které bylo předem stanoveno diváky. Pokud hráč tedy porušil některé pravidlo, měl rozhodčí pravomoc odpískat faul. Rozhodčí měl také k dispozici dva pomocné rozhodčí, kteří měli za úkol sčítání hlasů

po každé odehrané improvizaci. Taktéž usnadňovali rozhodčímu práci tím, že kontrolovali čas improvizací a průběžně naznačovali hráčům odehraný čas. Další pozici měl také takzvaný trenér, který se osobně improvizací neúčastnil, ale byl svému týmu po celý průběh zápasu v případě krajní nouze po ruce. Hudební doprovod zajišťovala skupina muzikantů.

### 6.3 Improliga

Do České Republiky se improvizачní zápasy dostali až o pár desítek let později, kdy byla oficiálně založena Česká improvizачní liga a to v roce 2000. Zakladatelkou se stala Michaela Puchalková společně s týmem PRA.L.I.NY. (Pražská liga v improvizaci nyní). Česká improvizачní liga převzala některá pravidla Match d'improvisation, ovšem některé herní principy jsou pozměněné. Například družstva hráčů jsou složena ze čtyř členů, trenér nesmí být přítomen po celou dobu zápasu, časový rámec je rozštěpen na poloviny a hudební složku zastupuje klavír.

#### **Oficiální týmy České divadelní improvizace<sup>24</sup>**

LÍ.SK.Y. (I) - Liga Boskovické improvizace (Blansko)

BAFNI (Brno)

DOTIKI (Brno)

Džem Theatre – Divadelně žízniví improvizátoři (Brno)

TAMTi (Brno)

H.A.Šle.R-K.I. - Hradecký amatérsky šlechtěný rychlo-kroužek improvizace (Hradec Králové)

O.LI.V.Y. – Olomoucká liga v improvizaci (Olomouc)

B.I.Z.O.N.I. - Bydžovští improvizátoři z Opatovic nadřzení na improvizaci (Opatovice)

Ostužiny (Ostrava)

Pa.Le.Ťác.I - Pardubáci lehce ťápající improvizací (Pardubice)

Cokoliv (Praha)

K.I.Š. – Kouzelná improvizачní školka (Praha)

KL.I.KA. - Klamovští improvizачní kaskadéři (Praha)

OTISK – Otevřena improvizачní skupina (Praha)

---

<sup>24</sup> JUST-PAJA. *Týmy improligy*. [online]. (cit. 2013-10-26). Dostupné z: <http://www.improliga.cz/tymy/>

Stře.L.I- Středoškolská liga improvizace (Praha)  
Vyšíváme s Martou (Praha)  
JUST! Impro (Praha)  
K.O.P.R. – Klub opravdových rarit (Praha)  
N.I.C. – Nadšený improvizáčnický celek (Praha)  
R.A.C.I. – Rychlí a cílevědomí improvizátoři (Praha)  
V.I.P. – Válčíme, improvizujeme, plníme (Praha)  
Valouny – Valašskomeziříčská liga v improvizaci (Valašské Meziříčí)  
O.VCE (Zlín)

*„Theatersports i Improvizáčnická liga dnes existují jako specifický druh divadla, který v sobě spojil velkou různost žánrů, forem, scénických postupů i stylů herectví.“<sup>25</sup>*

### 6.3.1 Pravidla Zápasu

Tak jako každý sport, má i Zápas v divadelní improvizaci svá pevná pravidla, podle nichž se řídí všichni účastníci. Pravidla jsou od toho, aby se dodržovala, a tuto skutečnost hlídá rozhodčí zápasu. Pravidla musí být především věcná a prostá, aby byla pro diváky jednoduše pochopitelná.

Prvním základním pravidlem je, že po písknutí píšťalky, která ohlašuje začátek improvizace, vstupuje na scénu vždy jeden hráč z každého týmu, pokud rozhodčí neurčí jinak.

Česká improvizáčnická liga si stanovila pravidlo, kdy herec (hráč) se nachází v roli či nikoliv. Pokud tedy herec nehraje, musí stát „mimo scénu“. To znamená, že si stoupne dostatečně daleko od svých kolegů, kteří právě hrají. Ti stojí naopak dostatečně blízko k forbině a tedy k divákům. Důležitým pravidlem také je, že herci zastupují vždy mužské pohlaví a herečky ženské.

Dalšími základními pravidly jsou:

- 1) hráči, kteří jsou rozděleni na dva týmy, spolu hrají společně a nevytvářejí dojem konkurentů
- 2) počet hráčů jednoho týmu musí být totožný s týmem druhým

---

<sup>25</sup> VASQUEZ, Martin. *Principy divadelní improvizace: v prostředí Zápasů v divadelní improvizaci*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2009. s. 47. ISBN 978-80-86928-66-1.

- 3) jiné rekvizity nežli hráčův dres, kalhoty a boty nejsou povoleny
- 4) jestliže hráči představují zvířata či neživé předměty, nesmí mluvit, avšak smějí si dopomoci vlastní mimikou či zvuky
- 5) hráči musí dodržet téma, které určili diváci a taktéž dodržet pravidla dané kategorie
- 6) hráči nesmí propagovat své subjektivní politické a společenské názory, dále nesmí záměrně propagovat soukromé či veřejné subjekty

### 6.3.2 Účastníci zápasu a jejich funkce

Herci neboli hráči jsou nejdůležitějšími účastníky procesu zápasu, jelikož bez nich by samotný průběh improvizace nemohl vzniknout. Faktem je, že herci vstupují do svých rolí ne tehdy, když vstupují poprvé na scénu, jak tomu tradičně bývá, ale až tehdy, když jsou vyzváni rozhodčím k herecké akci. Hráč se v celém průběhu Zápasu dostává do různorodých rolí a dějových situací, kdy se od něho očekává naprostá zainteresovanost a kreativita. Herci taktéž nemají k dispozici rekvizity, zvláštní kostýmy a masky, kterými by mohli dopomoci ke snadnějšímu identifikování své postavy. Tím se hra stává dramatictější a zajímavější a dává tak volný prostor pro divákovu fantazii.

Rozhodčí tak jako v klasickém sportu zastává funkci osoby, která má jako jediná právo pískat počátek a konec improvizace, rozhodovat o tématu, které bylo určeno diváky a také odebírat body, pokud došlo k nějakému faulu. To znamená, že osoba rozhodčího by měla podrobně znát pravidla Zápasu.

Rozhodčí se staví do pozice nemilosrdného, neutrálního a striktního soudce, který je povětšinou diváky neoblíben. Během průběhu Zápasu sedí na kraji scény, a sleduje hru. Na sobě by měl mít především pruhované černobílé tričko. Nutně má být vybaven píšťalkou, která se nazývá *kazoo*. Díky ní zahajuje a ukončuje hru, ale taktéž během hry píská fauly, kterých se hráči dopustily. Při tom však musí dostatečně zřetelně ukázat náležité gesto, hru však tímto nepřerušuje a čeká, dokud se nedohraje.

Česká improvizální liga po postavě rozhodčího požaduje, aby ho reprezentoval hráč, který má alespoň dvouletou zkušenost na pozici trenéra, a aby byl ostatními hráči dostatečně uznáván.

Pomocní rozhodčí musí být dva. Jsou taktéž oblečeni do charakteristického oděvu a tím je pruhované černobílé tričko. Po celý průběh zápasu se musí tvářit vážně a zachovávat si neutrální postoj. Jeden z pomocných rozhodčí musí být hlavnímu rozhodčímu stále k dispozici a má na starost zaznamenávat průběžné skóre. Druhý pomocný rozhodčí kontroluje na stopkách čas a příslušnými gesty ho dává najevo.

Uplynutí poloviny času je vyjádřeno zkříženými ukazováčky nad hlavou, uplynutí jedné minuty zvednutím jednoho ukazováčku nad hlavou. Pro posledních deset vteřin se mává celou dlaní a pro posledních pět vteřin se prsty nad hlavou odpočítávají.

Moderátor je jediným účastníkem Zápasu, který je oblečen do náležitého kostýmu. Pro muže to bývá klasický smoking a pro ženy večerní šaty. Moderátorovou funkcí je informovat a vysvětlit divákům pravidla každé improvizací kategorie, nadále představit všechny aktéry a taktéž provést celým Zápasem. Funguje tedy jako prostředník mezi herci a diváky. Především pak podněcuje publikum k aktivitě a zpětným vazbám.

Hudební doprovod je taktéž velice významnou složkou při průběhu Zápasů. Navozuje určitou atmosféru, vyplňuje prázdná místa při přípravě hráčů k improvizaci a celkově podporuje naraci. Hudební doprovod není jen příjemným zvukovým doplňkem, ale je výrazným a podpůrným pilířem pro herce, kteří jsou díky ní schopni v dané kategorii jednat.

Diváci jsou nedílnou součástí Zápasu. Nejsou však stavěni do pozice konzumentů, ba naopak. Diváci jsou vyzýváni po celou dobu trvání k aktivitě, fandění, hlasování a taktéž k vyjádření svých názorů. Pokud nastane situace, že divák neschvaluje průběh improvizace či rozhodnutí rozhodčího, má divák možnost vyjádřit svůj nesouhlas hodem látkovou papučí na scénu. Tu obdržel při vstupu do hlediště. Nikdy se však nesmí cíleně strefovat do některého z účastníků, nejčastěji pak do postavy rozhodčího. Diváci se jako hudební doprovod podílejí na vytváření atmosféry. Do improvizace zasahují jako autoři zpravidla dvouslovných témat.

### **6.3.3 Shrnutí zápasu**

Celý zápas trvá devadesát minut. Z počátku diváci při vstupu do hlediště dostanou dvě barevné kartičky, které jsou určeny k hlasování a látkovou papučí. Také mu je k dispozici papír a tužka, na kterou má možnost napsat téma, které si sám vymyslí. Pomocný rozhodčí témata vybere do koše, který pak má po celou dobu průběhu Zápasu u sebe anebo je koš viditelně umístěn na scéně tak, aby bylo zřejmé, že s tématy není nijak manipulováno. Hudebníci zahájí začátek Zápasu určitou melodií, která také slouží jako znamení pro moderátora, který jako první vstupuje na scénu. Zpočátku představí sám sebe, hudebníky ale i osvětlovače, dále pozve na jeviště oba dva týmy a také rozhodčího se svými pomocníky. Divákům vysvětlí celkový průběh Zápasu, a společně s rozhodčím představí základní pravidla. Následuje veřejná

rozcvička, která má sloužit k takzvanému rozehrání neboli navození herců do určité nálady. Hráči obou týmů jsou oblečeni do černého ošacení a zhruba pět až sedm minut se připravují na následující improvizace. Od diváků tak poprvé dostávají zadaná témata a taktéž diváci si poprvé vyzkoušejí princip jejich účasti na improvizacích. Po veřejné rozcvičce se hráči odeberou do zákulisí a převléknou se do dresů. Poté jsou znovu vyzváni na scénu, kde se představují již jako tým se svým týmovým pokřikem. Následně rozhodčí losuje téma. Dle charakteru tématu zvolí nejlepší možnou kategorii, v které se má improvizace odehrávat. Avšak záměrně vybírá takovou kategorii, která bývá v rozporu s tématem, aby improvizace nebyla pro zkušené hráče triviální a nutila je k větší aktivitě. Po výběru tématu a zvolení kategorie ještě rozhodčí určí čas pro přípravu k improvizaci, která se průměrně pohybuje kolem dvaceti vteřin. Dále oznámí délku samotné improvizace, která trvá zhruba dvě minuty. Není to však maximální čas, jelikož záleží na rozhodčím, který sám uváží dle vývoje děje, jak dlouho po uplynutí dvouminutového limitu by měla improvizace nadále pokračovat. V poslední řadě určí počet hráčů. Improvizaci zahájí písknutím na píšťalku.

Po úspěšném odehrání děje rozhodčí svým písknutím taktéž ukončuje hru. Poté mají příležitost diváci, kdy s pomocí kartiček hlasují. Pomocní rozhodčí sečtou veškeré kartičky obou týmů a zapíše stav skóre. Tento koloběh se stále opakuje po celých devadesát minut. Během utkání dochází také k faulům, které se pokutují odebráním jednoho bodu. Na konci Zápasu se body sečtou a vyhlásí se vítěz. Moderátor následně poděkuje všem aktérům, ale také divákům, jelikož i oni se stali hlavními účastníky a tvůrci celého Zápasu.

# PRAKTICKÁ ČÁST

## 7. Úvod praktické části

Praktická část této práce se zabývá současným problémem dramatické hry, blíže řečeno současnou divadelní improvizací. Na příkladech dvou zhlédnutých inscenací hledám společné principy současné dramatické hry a hry „starověké“, v čem se shodují a jaký mají dopad na publikum. Zabývám se také charakteristikou cílových skupin a ekonomickým faktorem, který s divadelním světem neodmyslitelně souvisí a který udržuje divadelní umění stále živé. Nedílnou součástí je nastínění hrubého obrazu představení České improvizací ligy a představení Divadla Vizita. Doplnujícím specifikem této bakalářské práce je také přenesení improvizace před masový dav diváků prostřednictvím televize.

Divadelní improvizaci a zápasům v ní se v 21. století na území České republiky nevěnuje mnoho herců ani divadelních spolků. Improvizace, ačkoliv je jedním ze základních herních disciplín, které se mladí herci na školách učí, je v dnešních dnech často opomíjena a existuje již málo zkušených herců, kteří by byli schopni improvizovat na vysoké úrovni. Stále se však dají nalézt nadšenci, kteří si uvědomují její sílu a snaží se tak skrze ni předat divákům jiný pohled na herecké umění. Na druhou stranu také existují diváci, kteří o pojmu improvizace mají mylné představy a chápou ji pejorativně. Diváci, kteří nejsou dostatečně seznámeni s problematikou improvizace, tak často sklouzávají ve snaze k definování improvizace k chybným výrokům. Cílem výzkumu je srovnat hru starověku s hrou novodobou. Předmětem srovnání je zjistit, do jaké míry jsou si podobné v rovině děje, postav, katarze a kompozici.

Výzkumná činnost je založená na metodě zúčastněného pozorování, které přináší objektivní a přesné údaje, které tak v tomto případě dovolují z historického a psychologického hlediska reálně hodnotit a porovnat obě zmíněná představení společně s hrou starověku v podobě nám dochovaných Dionýských slavností. Důvod pro výběr Dionýských slavností je, že divadelní kultura vznikla právě v starověkém Řecku, kde se poprvé v historii setkáváme s rozdělením na čisté dramatické žánry. Dionýské slavnosti byly prvními oficiálními slavnostmi, kde se konaly soutěže v přednesu dramatu. Antický Řím již neměl na vývoji dramatu výraznou účast. Ačkoliv Řím převzal řeckou divadelní filosofii, nedokázal s divadelní kulturou náležitě pracovat a podpořit ji ve svém rozvoji ve smyslu obsahu a idejí.

Výzkum se zabývá především otázkou, jak se vyvíjí komično v rámci dvou improvizovaných divadelních představení, co je skutečně komické a z čeho komika vychází. Dále se výzkum zabývá katarzí ve všech představeních, zdali byla katarze přítomna a v jaké podobě. Poslední otázkou, na kterou výzkum odpovídá, je, zdali improvizace v těchto představeních umožňuje hercům a především publiku vyrovnat se se současným světem.

## 7.1 Seznámení s Dionýskými slavnostmi

Z počátku je důležité si připomenout několik teoretických fakt, která se týkají antického divadla a především Dionýských slavností, které jsou pro výzkum a rozbor v této části práce klíčové.

Slavnosti se konaly na oslavu boha Dionýsa, což byl dle řecké mytologie bůh vína a taktéž plodnosti. Řekové oslavovali vegetativní cyklus narození, plodnosti a smrti. Od 6. století před naším letopočtem, tedy za dob antického Řecka, kde se rozvíjela demokracie, se tyto slavnosti začaly pravidelně konat čtyřikrát do roka v Athénách. Z těchto čtyř slavností se nejznámější staly Velké Dionýsie, které byly pořádány vždy na konci března a trvaly několik dní. V jejich rámci se konaly maškarády a soutěže v recitacích lyrických básní. Přednášely je muži a chlapci a to především sborově. Ženy a dívky nesměly vystupovat, což znamená, že muži hráli také ženské role. Od 5. století se soutěží účastnili vždy tři dramatici, kteří představili své tři tragédie a jedno satirické drama, tedy komedii. Velké Dionýsie se staly oficiálními řeckými slavnostmi, na kterých se začalo formovat řecké drama, kdy nejdříve se zformovala tragédie a posléze komedie.

Důležité je, že každé drama, které bylo na slavnostech uvedeno, bylo hráno svým autorem. Autor se tedy stával hercem a dramatikem v jedné osobě. V 5. století dramatik Aischylos přidal druhého herce, čímž od sebe oddělil profesi dramatika a herce. Podstatným faktem je, že se hrálo v maskách, které vyjadřovaly emoce, které byly pro herní situaci žádoucí. Řekové tedy nedbali o mimické výrazy obličeje, důležitý pro ně bylo gesto a hlas. Tyto dva herecké předpoklady byly na hercích vyžadovány kvůli prostoru, v němž se dramata hrála. Ekvivalentem pro předvedení emocí byl sbor neboli chór.

Prostor, ve kterém byla dramata uváděna, se nazývá theatron. Jedná se o stupňovité hlediště, které mohlo pojmut tisíce diváků. Pod hledištěm se nacházela orchestra, což byl prvotně prostor pro herce a chór. V 5. století již chór hrál na jevišti. Za orchestrou byla budova, zvaná skéné, vybavená třemi branami. Vpravo městskou,



uprostřed královskou, vlevo venkovskou. Podstatné je, že brána, kterou herec vcházel na jeviště, určovala prostředí. Skéné bývala dřevěná a byly na ní malované dekorace. Před skéné bylo úzké jeviště, zvané proskénion nebo logeion, na němž hráli herečtí sólisté.

## 7.2 Antické drama

Drama, jak jsem již v teoretické části uvedla, se poprvé objevilo v antickém Řecku. Zde se také poprvé setkáváme s rozdělením dramatu na žánry a to v podobě tragédie a komedie, které popsal Aristotelés.

*„Jak tragédie, tak i komedie vznikaly z počátečních neumělých pokusů: tragédie u básníků, kteří začínali dithyrambem, komedie u tvůrců fallických písní, jež se dosud udržují v mnoha obcích.“<sup>26</sup>*

Aristotelés tímto výrokem tvrdí, že tragédie i komedie vznikly z improvizčních tanců a písní.<sup>27</sup>

Antické drama je typické tím, že je v něm vždy patrná možnost dvou voleb. Obě tyto volby mají negativní ráz. Antický hrdina je tedy postaven před rozhodnutí, kterou z těchto dvou možností má zvolit. V dramatu je důležitá osudovost. Řekové byli velice nábožensky založený národ. Věřili, že jejich osud je předurčen a že se nedá změnit. V dramatech se však autoři snažili hrdinu postavit do takové situace, kdy mají možnost svůj neúprosný osud pokořit. Přes všechny pokusy a překážky je ale osud vždy naplněn. Antické řecké divadlo bylo založeno na principu soutěživosti či zápasu. Zápas, řecky agón, je jedním z primárních prvků, který charakterizuje hru, ale i hru dramatickou. Dalším prvkem je náhoda a semióza.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Oikoymenh, 2008. s. 55. ISBN 978-80-7298-131-1.

<sup>27</sup> BOCKETT, O. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999. s. 31. ISBN 80-7106-364-9.

<sup>28</sup> PERNICA, A. *Hra jako sociokulturní univerzálie a hra jako genus proximum dramatické kultury*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-86928-42-5.

### 7.3 Představení: Zápas Improvizační ligy

Představení Improvizační ligy, dále jen Improligy, které se uskutečnilo 13. 10. 2013 v pražském Činoherním klubu, se zúčastnily dva týmy, jež jsou členy České improvizační ligy. Tento den se uskutečnil zápas mezi týmem pražského OTISKU a pardubických Pa.Le.Řáků. Zápas se podobal klasickému improvizačnímu zápasu, s kterým jsme se seznámili již v teoretické části této práce. Na jevišti se proti sobě utkaly dva týmy po čtyřech hráčích, nechyběl moderátor ani hlavní rozhodčí společně se svými pomocnými rozhodčími. Celá hra probíhala podle všech pravidel a stanov. Nechyběly papuče ani hlasovací lístky. Oba dva týmy byly oblečeny do týmových triček. Oranžová barva charakterizovala pražský OTISK a modrý zase pardubické Pa.Le.Řáky. Hlasovací kartičky byly v totožných barvách.

Představení trvalo necelých 90 minut s patnáctiminutovou přestávkou. Během utkání se vystřídal dvanáct improvizačních kategorií. Do představení byli tradičně vtaženi i diváci, kteří se tak stali nedílnou součástí celého představení.

Hlediště Činoherního klubu bylo naplněno, dokonce i balkóny byly obsazené diváky. Cílová divácká skupina těchto představení je velice široká. Především se jednalo o skupiny muži a ženy 15+. Hodnotím tak nejen dle složení diváků, kteří se tohoto zápasu účastnili, ale také dle propagace, kterou si Improvizační liga sama zajišťuje prostřednictvím facebookové stránky.

K 13. 1. 2014 má Improvizační liga 841<sup>29</sup> facebookovských fanoušků, kdy valná většina pochází z Prahy. Tento fakt dokladuje také program Improligy, kdy se v měsíci lednu 2014 ze sedmi zápasů konají čtyři v Praze.<sup>30</sup> Co se týče výše vstupného, tak se ceny pohybovaly od čtyřiceti korun do dvou set korun.

Je tedy možné tvrdit, že forma tohoto představení je mezi zasvěcenými lidmi oblíbená a tedy i navštěvovaná. Pokud by bylo v zájmu zakladatelů ligy dostat tato představení do širšího okruhu diváků, museli by vynaložit nemalé prostředky k vytvoření propagace. Avšak takto má každé představení zaručeno, že se v hledišti sejde takový okruh a počet diváků, který má o improvizační zápasy skutečný zájem.

Toto jsou však jen čistě faktická data. Pokud se však zamyslíme nad průběhem představení, můžeme tvrdit, že divák, který má skutečný zájem o takovéto představení, si je jistý skutečností, že toto představení ho bude bavit, i když nemá předběžnou

---

<sup>29</sup> FACEBOOK. Improliga. [online]. [cit. 2014-1-13]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/improligacz/likes>

<sup>30</sup> JUST-PAJA. Události. [online]. [cit. 2014-1-14]. Dostupné z: <http://www.improliga.cz/udalosti/seznam/2014-01/>

představu, co ho doopravdy čeká. Cílem takového diváka, který zaplatí lístek za zápas v improvizaci a skutečně se tohoto představení účastní, je se zasmát. Účinkující jsou herci, kteří mají na mysli, že publikum se skládá anebo může skládat z takových věkově rozlišných diváků, že i když improvizují, situace přizpůsobují k aktuálnímu dění a obyčejným životním situacím. To umožňuje, aby komika, která z každého tématu a kategorie vyplyne, byla přístupná všem věkovým kategoriím a pohlavím. Na druhou stranu má tato skutečnost i své negativum. Herci v zápalu hry hojně užívají stereotypů, které nemusejí být vnímány kladně. Přesto i tento fakt komičnosti neubírá a publikem je tedy vždy pochopen. Stereotypy se tedy mohou užít jen v určitém geografickém prostředí, kdy každý stát má stereotypy vlastní a hluboce zakořeněné. V tomto směru by komika, která v rámci stereotypů vzniká, nefungovala v jiných státech. Jediným státem, který by české stereotypy a český národní humor pochopil, by byla Slovenská republika a naopak.

### 7.3.1 Srovnání

Do jaké míry se dá srovnat aktuální představení Improligy s hrou starověku? Především je nutné říci, z jakého důvodu srovnáváme právě Dionýské slavnosti a toto představení. Dionýské slavnosti jsou nejstarším dochovaným materiálem o existenci divadla. Svou formou jsou tak prvním hromadným a pravidelným setkáním, v jehož rámci se provozovalo divadelní umění. Představení Improligy je o pár tisíc let mladší nežli Dionýské slavnosti. Přesto je Improliga divadelním sdružením udržující divadlo a především techniku improvizace stále aktuální a lákavou. Improvizace je tedy základní hereckou technikou, která provází celou divadelní historii až po současnost. Ke srovnání improvizací je proto nejideálnější porovnat dva zdánlivě neslučitelné komponenty.

Představení má oproti starověkým hrám v Řecku velice úzkou cílovou skupinu. I přesto, že může být určené pro každého, na představení chodí takoví diváci, kteří mají skutečný zájem. Představení v této podobě je jim také určeno. Řecké divadlo se rozvíjelo především v rámci Dionýských slavností, které se pořádaly několikrát do roka. Jejich významem byla oslava boha Dionýsa. Tyto slavnosti se tedy stávaly rituální událostí, které se účastnila převážná část obyvatelů Athén. Dalším podstatným rozdílem je také prostor. Skutečnost, že Dionýské slavnosti byly významnou událostí pro celé Řecko, dokládá výstavba amfiteátrů, která svou kapacitou umožňovala

pojmout tisíce diváků.<sup>31</sup> Oproti tomu Činoherní klub má prostor v hledišti jen pro dvě stě tři diváků.

Dále se nejedná o klasické drama, které by bylo charakteristické svou výstavbou.<sup>32</sup> Autoři představení jsou herci, rozhodčí a diváci. Herci aktivizují diváky a diváci svou zpětnou vazbou aktivizují herce. Kdyby tyto složky navzájem nespolupracovaly, improvizace by nemohla vzniknout v podobě, v jaké jsem ji viděla. Herci nepracovali s žádnou scénografií či choreografií, nerecitovali a nevystupovali v maskách. Však těchto divadelních prvků není potřeba. Zápas v improvizaci nutí diváka i herce k provokaci fantazie. Všichni přítomní musí respektovat pravidla, s kterými jsou předem seznámeni. Na konci zápasu se vyhlásí tým, který se stane vítězem. Který tým byl za celé představení lepší herecky a který byl tvořivější, to rozhodují diváci svým průběžným hlasováním. Tento element vyhlášení vítěze se shoduje s tradicí antického divadla. Po ukončení Dionýských slavností se vyhlásil diváckou porotou nejlepší herec a nejlepší hra. Pro herce byla však připravena určitá cena. V zápase Improligy výherní tým získává pomyslnou cenu v podobě uznání a v podobě vlastního dobrého pocitu ze svého týmového výkonu. Týmy jsou hodnoceny v průběhu celého zápasu, kdy se postupně sčítají body. Platí pravidlo, že kdo má více bodů, tak vyhrává. Týmy Improligy jsou smíšené. Hrají muži i ženy různých věkových kategorií. V rámci Dionýských slavností měli možnost hrát výhradně muži. Přístupné byly naopak široké veřejnosti, která se jich také hojně účastnila. Z toho plyne, že povědomí o jejich každoročním konání bylo větší, než je tomu u představení Improligy. Není známo, že by slavnosti musely být nějakým způsobem propagované. Konaly se z náboženských důvodů, kdy se věřilo, že bůh Dionýsos bude slavnostmi natolik potěšen, že zajistí dobrou úrodu vína. Pokud se slavností účastnilo až dvacet tisíc lidí, kteří po celou dobu konání hojně popíjeli a jedli, musely být slavnosti někým financovány. Celé slavnosti zajišťoval původně vždy určitý mecenáš, později pak sám stát, kterému se vracely finanční prostředky z výběru vstupného. Nejenže se v tomto období výrazně zvyšovala produkce a spotřeba vína, ale především se do státní pokladny vracely peníze. Improligový zápas, konaný převážně na malých scénách po celé České republice, není financován státem. Improliga je občanské sdružení, což znamená, že veškeré výnosy v podobě zisku, které Improliga eviduje, musí vložit zpět do činnosti, kterou vykonává. Z toho vyplývá, že týmy, které oficiálně patří pod toto sdružení, provádějí hereckou činnost bez nároku na finanční ohodnocení.

---

<sup>31</sup> například amfiteátr v Epidauru byl schopen pojmout až dvacet tisíc lidí

<sup>32</sup> expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa, a případná katarze

Improligový zápas se koná pro potěchu jak herců, tak diváků. Dalším faktorem je, že Impoliga je jediné sdružení v České republice, které se pravidelně snaží o zachování tradice improvizovaného herectví. Do Improligového týmu může vstoupit každý jedinec, který netrpí trémou z veřejného vystupování a má takové předpoklady, které si samo družstvo stanoví. Důležité je, že herec v takovém týmu nemusí nutně být profesionálním hercem, jako tomu bylo v případě Dionýských slavností. Při nich byla postupem věku a zkušeností nutná profesionalizace jak herců, tak sboru. Dionýské slavnosti se svou tradicí a pompézností staly neodmyslitelnou součástí antické řecké kultury. Oproti tomu Improliga nemůže nikdy počítat s takovým věhlasem.

### 7.3.2 Katarze

Podle řeckého filosofa Aristotela bylo cílem antického dramatu očištění neboli *katharsis*. Slovo katarze zasahuje nejen do uměleckého světa, ale také do světa psychoanalýzy, kdy jí hojně zkoumal Sigmund Freud v rámci své studie o hysterii. Oba současně tvrdí, že očištění přichází po nějaké katastrofické životní zkušenosti, kdy následně musí nezbytně dojít k psychologické změně, která je naprosto odlišná od stavu před katastrofou či katastrofickou životní událostí. V dramatu je to především taková změna předchozího stavu, která hlavní postavu nutí k řešení svého osudu.<sup>33</sup>

Očištění by se mělo projevit také na straně diváka, který s postavou v průběhu hry prožívá jeho životní strasti. Sám divák by měl být vyléčen a očištěn zkušeností hlavního hrdiny. Aristoteles tvrdí, že katarze přichází až v samotném závěru celého dramatu.<sup>34</sup> Je tedy možné, aby v improvizovaném představení, jak je tomu v případě Improligy, mohlo dojít k takovému momentu také? Především záleží na individuálním prožitku každého diváka. Pokud je hlavním prvkem dramatické hry agón<sup>35</sup>, který v člověku vyvolává stav napětí, který může volně přejít až k agresi, musí se tento pocit následovně vystřídat s pocitem uvolnění. Improvizovaná představení ve formě zápasu, nemají totožnou kompoziční stavbu jako antické drama. Celé představení má formu střídání různých a časově omezených her, které na sebe logicky nenavazují, jako je tomu u klasického dramatu. Tyto krátké výstupy mají svou vlastní osobitou kompoziční

---

<sup>33</sup> WIKIPEDIA. Katarze. [online]. [cit. 2014-02-18]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Katarze>

<sup>34</sup> ARISTOTELÉS. Poetika. Praha: Oikoymenh, 2008. ISBN 978-80-7298-131-1.

<sup>35</sup> PERNICA, A. Hra jako sociokulturní univerzálie a hra jako genus proximum dramatické kultury. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008. s. 33. ISBN 978-80-86928-42-5.

stavbu, které mají začátek, střed a konec. Důležitým prvkem v takovém výstupu je především pointa. Její pozice je v průběhu výstupu proměnlivá a tudíž nemá stabilní polohu. Cílem herců je v průběhu tvorby dostat se k takové pointě, která by měla vtipný charakter. Ve většině případů tomu tak je. Jsou však i takové případy, kdy se k tomuto cíli není možné v časovém limitu dopracovat. Proto se osoba rozhodčího snaží herce v průběhu výstupu vést tak, aby zbytečně neodbíhali od stanoveného tématu a snažili se dostat k cíli. Jak již bylo uvedeno výše, katarze se může projevit na straně diváka a to i proto, že se divák stává přímým účastníkem improvizace. Tento způsob divadelní tvorby není častou formou, na kterou je obecnost zvyklé. Diváci jsou při klasické divadelní hře pasivními pozorovateli a sami od sebe neočekávají aktivitu, která by měla přispět k bezprostřednímu vytváření hry. Tuto skutečnost podporuje i vědomé respektování prostoru mezi jevištěm a hledištěm, které herce s publikem rozděluje a vytváří tak pomyslnou hranici, za kterou se nevstupuje. Publikum, které se účastní zápasu v improvizaci, je předem seznámeno s tím, že po nich bude aktivita vyžadována. Na tuto skutečnost diváci přistupují pozitivně, i když je pravděpodobné, že je mezi nimi možné nalézt takové diváky, kteří jsou svým přístupem stále pasivní. Očištění při improvizaci se dostavuje nejen na konci celého představení, ale po každém výstupu. Neboť každý výstup má v sobě komické prvky. Pokud tedy Aristoteles hovoří o žánru komedie, která má své kompoziční části a má taktéž svůj rozsah, který má být celistvý<sup>36</sup>, tak tedy i výstupy, které jsou pro představení Improligy příznačné a mají svůj celistvý rozsah, vzbuzují v divákovi katarzi.

---

<sup>36</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Oikoyomenh, 2008. ISBN 978-80-7298-131-1.

Obrázek 3: Improligový zápas



Zdroj: FACEBOOK. *Ot.I.Sk vs. Pa.Le.řác.I (Praha vs. Pardubice)*. [online]. [cit. 2013-02-23]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=599099143487331&set=a.599098350154077.1073741825.212505338813382&type=3&theater>

#### 7.4 Představení: Divadlo Vizita – Jeden provaz

Představení Divadla Vizita, které budu dále rozebírat, se uskutečnilo 25. 11. 2013 v Divadle Archa v Praze. Jaroslav Dušek společně s Pjérem la Šézem, Zdeňkem Konopáskem a Viktorem Zborníkem uvedli improvizované představení Jeden provaz. Ačkoliv z názvu by obvykle mělo být zřejmé, o čem představení bude, v tomto případě se na tento zvyk nedá spoléhat. Dušek prostě konstatoval, že název Jeden provaz vybral z toho důvodu, že při tomto představení by jak on a jeho kolegové, tak i všichni přítomní diváci měli po dobu celého představení táhnout za pomyslný provaz a společnými silami vytvořit takové představení, po kterém by měli všichni odcházet s pocitem dobře odvedené práce. Jeviště, na kterém se běžně v divadle Archa odehrávají představení, bylo tentokrát prázdné. Pro Duškovu improvizaci byla nově navržena scéna, která se nacházela několik metrů před jevištěm. Ona scéna (či malé jeviště) vypadala zhruba jako dva metry vysoký obdélníkový objekt. Na něm se nacházely bicí a perkuse, dvě kytary a mikrofony s židlemi. Když se všichni diváci usadili na svá místa, která si mohli svobodně vybrat, začala i improvizace. Na tento

objekt, který představoval jeviště, se dostavili herci v čele s Jaroslavem Duškem. Všichni byli oblečeni do pohodlného až domácího oblečení. Nedá se tvrdit, že se jednalo o kostýmy či o osobní oblečení herců, avšak pokud měly tyto kostýmy navodit domácí a uvolněnou atmosféru, splnily svůj účel. Překvapujícím a důležitým faktorem bylo, že herci se na jeviště dostavili bosí. Záměr, vystoupit před diváky bosí, lze chápat jako znak lidskosti. Být bos především znamená, nezařazovat se do žádného sociálního žebříčku a nevykazovat žádné známky nadřazenosti. Herci tímto krokem tak dali najevo divákům svou otevřenost a skutečnou lidskost.

Improvizace byla celistvá. Nebyla nastolena témata či kategorie tak, jak tomu bylo u představení Imprology. Dušek po příchodu na jeviště nehovořil. Prohlížel si diváky, na některé se usmíval. To probíhalo za doprovodu tlumených bicích. Až zhruba po dvou minutách začal Dušek promlouvat k divákům. Začal hovořit o tom, proč se představení jmenuje Jeden provaz, dále konstatoval, že se sešel v tento den a na tomto místě poměrně veliký počet diváků. Dále představil své kolegy a sám sebe. Celé představení probíhalo v duchu rozhovoru Duška se svým kolegou Pjérem, diváky a v poslední řadě Dušek hovořil sám se sebou. Dušek v počátku vytvořil příběh o malém princí, který rozvíjel. I přes to, že v průběhu představení odbočil v diskuzi k jinému tématu, vždy se k malému princí vrátil. Vyprávění bylo často doprovázeno hudbou. Ačkoliv příběh se zdál být zpočátku triviální, čím víc se rozvíjel, tím víc se dotýkal témat lidského bytí, náboženství, přátelství, ale i politické scény. To jsou témata, kterých se Dušek dotýkal, polemizoval nad nimi a snažil se je, skrz příběh, který rozvíjel, vysvětlovat. Tím se snažil divákům sdělit určitá poselství a donutit je přemýšlet hlouběji nad životem, smrtí a současnou konzumní společností.

Dušek se na jevišti zdál být vůdčí osobností. Měl nejvíce prostoru ke slovnímu vyjádření, přičemž Pjér la Šéz ho často doplňoval či s ním rozvíjel určitou diskuzi. Dušek se tak stával hercem, moderátorem i rozhodčím v jedné osobě. Taktéž se stal zpěvákem a tanečníkem. Improvizace neměla stanovená pravidla, kterých by se herci drželi a tak se stala naprosto volnou a bezprostřední.

Duškova jazyková úroveň byla pozoruhodná. Po celé představení hovořil spisovnou češtinou a nepoužíval vulgarismy, přesto dokázal vytvořit hodnotný humor, který nebyl prvoplánový tak, jak tomu někdy bylo u představení Imprology. Celá improvizace měla hlubší myšlenkový charakter a z toho vycházel i inteligentní humor, který diváky nenudil. Vyprávění nemělo jednotný děj. Jak již bylo uvedeno, Dušek často odbočoval od tématu, kterému se věnoval. Pokud odbočil, snažil se o takové lyrické vyprávění, které smyslově na prvotní téma navazovalo. Tím se poté snadno



vracel k primárnímu příběhu. Duškovy taneční performance dotvářely příběh, který Dušek řešil. Tato absolutně volná improvizace, kdy se všichni herci navzájem hudebně a verbálně doplňovali, byla určitým druhem setkání mezi herci a diváky. Herci často působili dojmem, že nehrají. Diváci se improvizace účastnili tím, že odpověděli na Duškovu položenou otázku. Jaroslav Dušek se jako člověk stal na jevišti během představení hercem, autorem, do jisté míry moderátorem a sám sobě kritikem.

Začátek improvizace začal v osm hodin večer. Sál byl vyprodaný, kromě postraních balkónů. Cílová skupina se dala v tomto případě již těžko identifikovat. Dovolím si však charakterizovat ji alespoň z geografického hlediska. Vzhledem k tomu, že se tedy představení odehrálo v Praze, byla cílová skupina určena pro občany Prahy a přilehlého okolí. Divadlo Vizita má neoficiálně založený profil na Facebooku. Dle dostupných dat, se věková kategorie facebookovských fanoušků pohybuje mezi 24. až 34. rokem věku, což jsou převážně studenti vysokých škol a pracující, které spojuje zájem o tento divadelní formát. Ke dni 29. 1. 2014 mají stránky Divadla Vizita 366<sup>37</sup> fanoušků. Ukazatel „To se mi líbí“ takto charakterizuje fanoušky stránky. *„Když označíte, že se vám líbí stránka, vytvoříte spojení se stránkou. Když se stránkou spojíte, objeví se na vašem profilu Timeline a vy se na stránce zase objevíte jako osoba, jíž se tato stránka líbí. Tato stránka rovněž může do vašeho kanálu vybraných příspěvků posílat obsah.“*<sup>38</sup>

Tomuto faktu odpovídalo i složení diváků v hledišti v den představení. Je však nutné mít na mysli, že tato charakteristika cílové skupiny může mít odchylky při každém dalším představení, jelikož propagace Divadla Vizity je postavena tak jako propagace Improplogy, na marketingové komunikaci typu Word Of Mouth<sup>39</sup> a virálním marketingu.<sup>40</sup>

Tím se podoba cílové skupiny může v závislosti na čase měnit. Měnit se však může i s každým dalším vystoupením v jiném městě republiky. Data, která jsou však dostupná na Facebooku, jsou však celoplošná a tudíž spolehlivější k hrubé charakteristice.

---

<sup>37</sup> FACEBOOK. *Divadlo Vizita*. [online]. [cit. 2014-01-29]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/divadlovizita/likes>

<sup>38</sup> FACEBOOK. *Nápověda pro počítače: To se mi líbí*. [online]. [cit. 2014-01-29]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/help/452446998120360/>

<sup>39</sup> Word Of Mouth je druh marketingového nástroje, kdy je propagace produktu závislá na verbálním přenosu informací a doporučení mezi lidmi.

<sup>40</sup> Virální marketing je takový druh propagace, který je přímo závislý na poskytování informací o produktu v rámci prostoru internetu.

Cena lístku za představení byla 230 korun a snížené vstupné pro studenty a seniory 150 korun. Cena je tedy znatelně vyšší, nežli tomu bylo u představení Imprology. Důvodem jsou platby za prostor a zaměstnance a s tím spojené náklady. Divadlo Vizita je hostujícím souborem v Divadle Archa. Divadlo Vizita má právo na honorář, který je předem sjednán ve formě smlouvy, Divadlo Archa je tedy pořadatelem představení, které má za úkol technicky zajistit. S tím je spojen prodej lístků, zajištění personálu a technická podpora představení. Divadlo Archa má kapacitu ve velkém sále 512 míst, přičemž při představení, které 25. 11. 2013 proběhlo, byl sál zaplněn v dolní části hlediště a přístup na balkóny byl omezen. Sál byl zaplněn kromě posledních dvou řad. Z toho lze usuzovat, že představení Divadla Vizity v Praze je velice žádané. Dokazuje to také fakt, že Divadlo Vizita se objevuje v Arše zhruba dvakrát až čtyřikrát do měsíce.

#### 7.4.1 Srovnání

Představení Divadla Vizita se podobalo určitému obřadu a to především v rámci pohybové a hudební složky. Divadlu Vizita a Dionýským slavnostem je společné hraní jednoho herce. Do 5. století před naším letopočtem tomu bylo u Dionýských slavností stejně, hrál jen jeden herec, který musel mít specifické pohybové předpoklady a hlavně musel dokonale ovládat verbální přednes, a to v podobě řeči, zpěvu a recitace. Z historických pramenů je známo, že herectví bylo převážně deklamační, nikoli „realistické“. Tento způsob herectví byl zřejmý také u Duška. Duškovo kolegové se žádným výrazným způsobem neangažovali jako herci či dramatické postavy s psychologickým zázemím, i když by je tak mohlo publikum vnímat, a to především proto, že byli na jevišti přítomni a komunikovali jak s Duškem ve formě improvizovaného dialogu, tak i s hledištěm. Dalším neodmyslitelným faktem je, že na jevišti byli přítomni jen zástupci mužského pohlaví. To je skutečná paralela mezi Vizitou a Dionýskými slavnostmi. Ve starověkém Řecku bylo však uzákoněno, že hercem smí být jen muž, přičemž v případě Vizity jde o přátelský a kolegiální soulad a dohodu mezi herci. Další výraznou paralelou je Duškova gestikulace a mimetický tanec, který ale Dušek improvizoval a tím dával prostor k vytvoření komična. Není přitom jasné, zdali to bylo Duškovým prvotním záměrem. Tyto kreace však v divácích vyvolávaly smích a v některých případech i v samotném Duškovi. Přestože Dušek těchto prvků ke svému vyjadřování užíval, zcela těžko se dají srovnávat s gesty a tanci užívanými při slavnostech. Herci ve starověkém Řecku však tanec ani zpěv neimprovizovali. Vše bylo přesně předem vymyšleno v rámci scénáře, který měli k dispozici. V obou

případech je však důležité zmínit, že díky tomuto projevu se Dušek ale i herci v starověkém Řecku snažili projevit emoce. Duškovi k tomu však napomáhala skutečnost, že neměl masku a tím mohl často měnit mimiku obličeje. Herci ve starověkém Řecku masku však nosili, to znamená, že mimika obličeje byla velice omezená. Maska sama měla naznačovat určité emocionální rozpoložení, z praktického hlediska však sloužila k tomu, aby diváci i v těch nejposlednějších řadách amfiteátru měli možnost zahlédnout, o jaký emoční stav postavy se jedná. K tomu by obyčejná obličejová mimika na tak velikou vzdálenost nestačila. Avšak Dušek z tohoto hlediska masku nepotřeboval a na mimiku sázel po celé představení. Především z toho důvodu, že Dušek s okruhem diváků, který je přítomen v sále, komunikuje právě na bázi mimiky. Neverbálně se tedy snaží propojit a sblížit s publikem. Z toho je zřejmé, že Dušek se snaží navázat užší kontakt se svými diváky, povídat si s nimi, přednášet jim a být s nimi v onen okamžik trvání představení spřízněn.

Dionýské slavnosti měli za cíl oslavit boha Dionýsa a hry, které zde byly uváděny, měly soutěživý charakter. Nejlepší herec a taktéž nejlepší uvedené drama získalo cenu. Ačkoliv se představení Vizity se strukturou her Dionýských slavností v lecčem shoduje a Dušek taktéž vychází z obřadnosti, duchovna a filosofie, která je vlastní Dionýským slavnostem, nejpodstatnější rozdíl nacházíme v primární podstatě hry, tedy v agónu. Duškova představení jsou hravá, přičemž jejich základním principem není zápas anebo hra na zápas. Duškovo představení má převládající aleatorní a sémiotický charakter, přičemž dramata uváděna při Dionýských slavnostech měla charakter především agonální.

Duškovo improvizované představení není završeno získáním ceny či váženého titulu. Dušek nesoutěží s jinou skupinou herců ani s diváky. Diváky také nepřesvědčuje, že jeho hra, tedy improvizovaná hra a s ní spjatý herecký výkon je prvotřídní, jelikož Dušek nemá herního oponenta, který by s ním o divákovu přízeň soutěžil.

#### 7.4.2 Katarze

Katarze v tomto druhu představení se projevuje jiným způsobem, nežli tomu bylo u představení Improvizační ligy. Ačkoliv se v průběhu představení objevuje komično, katarze se může a nemusí projevit u každého individuálního diváka. Předem, komično musí být pochopeno. Často se stávalo, že někteří diváci důvod ke smíchu nenalezli, jelikož vyřčený vtip nepochopili. Fakt, že zde vtipnost nebyla prvoplánová, ale podstatně hlubší, bylo zjevné. Dalším ovlivňujícím faktorem byla absence střídání témat a kategorií, které by byly časově ohraničeny. Takové výstupy jsou zárukou

k vyvrcholení pointy. U Vizity však bylo nutné zhlédnout celé představení, jelikož představení je v tomto případě samostatnou kategorií a jediným tématem, kdy až po jeho skončení je možné pocítit katarzní účinek. Dalším možným faktorem, proč se nemusela u diváků katarze objevit, byl fakt, že představení nevykazovalo tradiční kompoziční prvky, které by drama mít mělo. Improvizační liga takový určitý druh kompoziční struktury měla. Expozicí byla rozcvička hráčů a katastrofou vyhlášení vítězného týmu. I přes to, že Vizita tedy na jevišti nepředvedla tradiční dramatickou výstavbu, která by byla završena katarzí, určitý očistný prvek představení mělo. Duškova improvizace byla jistým poučením. Poučením o světě kolem nás a o společnosti. Dušek se svými kolegy dokázal promluvit do duší diváků a donutit je po celé představení o těchto problematikách přemýšlet. K tomuto očištění se Vizita nedopracovala skrze tradiční dramatické žánry a jejich charakteristické vlastnosti, ale skrze alternativní a jedinečné prostředky, které Vizita k tomuto účelu využívá. Vizita tedy v divácích záměrně nevyvolávala konkrétní pocity. Vše automaticky vyplývalo ze situací, které ve svém obsahu měly určitou atmosféru, která tak ovlivnila celé publikum. Veškeré názory a myšlenky proložené písněmi a metaforami měly společného jmenovatele a tím byla aktuálnost probíraného tématu, které se obecně týkalo každého diváka v sále. Improvizace a v ní obsažená tvořivost a objevování, byla ve všech směrech bezprostřední. Byla postavena na svobodě verbálního i neverbálního projevu, čímž se stala samostatnou katarzí.

## 7.5 Partička

Partička je název pro televizní pořad, který se věnuje improvizaci. Koncept pořadu vytvořil slovenský moderátor a dramaturg Daniel Dangl, který se nechal inspirovat podobným formátem pořadu vysílaným ve Velké Británii a USA s názvem *Who is the line anyway?*<sup>41</sup> V roce 2009 začala Televize Markíza tento pořad uvádět. Dangl společně s Michalem Suchánkem tento pořad prosadili i v České Republice, ovšem s určitými odlišnostmi v pravidlech.

V České Republice je Partička tvořena ze stálých čtyř hráčů – Michal Suchánek, Richard Genzer, Ondřej Sokol a Igor Chmela. Celý pořad moderuje a dramaturgicky zaštiťuje Daniel Dangl, hudebně pořad doprovází Marián Čurko.

---

<sup>41</sup> WIKIPEDIA. *Who is the line anyway?* [online]. [cit. 2014-02-06]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Whose\\_Line\\_Is\\_It\\_Anyway%3F](http://cs.wikipedia.org/wiki/Whose_Line_Is_It_Anyway%3F)

Počátek *Partičky* v české televizi nebyl jednoduchý. Především z důvodů, že se pořad nedokázal uchytit a nalézt si své diváky. Tím po uvedení prvního dílu v roce 2011 *Partička* na čas z televizních obrazovek zmizela. Ondřej Sokol však využil Facebook jako nástroje marketingové propagace, kdy velice často jeho prostřednictvím komunikoval s fanoušky. Tím se rapidně zvýšilo celkové povědomí o existenci *Partičky* a pořadu se začala zvyšovat sledovanost. V krátké historii vysílání *Partičky* se pořad několikanásobně setkával s problémy, kdy vedení Prima Family pořadu měnila čas a den vysílání. Což sledovanosti improvizací show značně škodilo, jelikož televize měla vysoké nároky pro splnění požadovaného procenta, a pořad právě díky těmto změnám nebyl schopen udržet si své diváky. Veliký zájem fanoušků a tím zvyšující se popularitu celého pořadu tak zapříčinila právě sociální síť Facebook.<sup>42</sup>

Ke dni 6. 2. 2014 má *Partička* na Facebooku 383 202 fanoušků<sup>43</sup>, nejčastější věkovou skupinou, která o pořadu pravidelně mluví, je skupina 18 – 24 let, kteří pochází převážně z Prahy. Je nutno dodat, že nejvyšší frekvence fanouškovských návštěv je před a po uvedení nového dílu v televizi, kdy je následně možné zhlédnout díl online na stránkách televize Prima Family. Dalším výrazným faktorem, který ovlivňuje návštěvnost stránek, je skutečnost, že čtyři hlavní protagonisté přispívají svými komentáři a příspěvky na facebookové stránky pořadu. Oboustranný zájem o udržení pořadu v televizi je tedy znatelný a fungující.

Představení, která jsou natáčena televizí, se uskutečňují dvakrát do měsíce v divadle Rock opera v Praze. Cena vstupenky činí 450 korun. Prostor Rock opery pojme až 768<sup>44</sup> lidí. Za jedno takovéto představení, pokud je sál zaplněn, je možné vykalkulovat zisk v maximální výši 345 600 korun. Za dva dny natáčení, a tedy dvě uskutečněná představení, je možné získat až 691 200 korun. Tato částka pokrývá pronájem prostoru divadla a honoráře umělců. Částka je tedy znatelně vyšší, nežli tomu bylo u představení *Improvizační ligy* a *Divadla Vizita*, především z toho důvodu, že i přesto, že se natáčení odehrává v divadle, je *Partička* stále pod záštitou komerční televize, která celý koncept organizuje a finančně podporuje, tudíž je v ceně za lístek zahrnutý také čistý zisk určený pro televizi.

---

<sup>42</sup> WIKIPEDIA. *Partička (česká verze)*. [online]. [cit. 2014-02-06]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Parti%C4%8Dka\\_\(%C4%8Desk%C3%A1\\_verze\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Parti%C4%8Dka_(%C4%8Desk%C3%A1_verze))

<sup>43</sup> FACEBOOK. *Partička*. [online]. [cit. 2014-02-06]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/poradparticka/likes>

<sup>44</sup> BOUŠA, J. *Hlediště RockOpery Praha*. [online]. © Milan Steigerwald - RockOpera Praha 2013 [cit. 2014-02-06]. Dostupné z: <http://www.rockopera.cz/mapa-salu/>

Diváci, kteří jsou tak ochotni zaplatit za účast při natáčení tuto částku, nejsou diváky, kteří jsou zvyklí navštěvovat klasická divadelní představení. Jsou to diváci, kteří již jsou zvyklí na televizní formát Partičky, a tudíž neočekávají, že by po nich měla být vyžadována určitá aktivita v procesu představení. Jsou to především diváci komerční televize, kteří jsou zvědaví na osobnosti, které jsou díky tomuto pořadu značně medializovány.

### 7.5.1 Televizní formát na jevišti

Partička však pro svou oblíbenost nevystupuje jen v hlavním městě. Pravidelně hostuje po divadlech po celé České republice, avšak již bez přítomnosti televizních kamer. Tento fakt zaručuje opravdovou divadelní improvizaci, která se tak podobá výše zmíněným představením. Partička vzniká tedy i v prostředí divadla, kde je viditelné rozdělení jeviště a hlediště, je aktuální, bezprostřední a neopakovatelná. Především jí nechybí duševní vklad diváků ani jejich zpětná vazba. Tato podoba improvizace tak není však výlučně determinována jako televizní formát.

Zorný úhel pohledu, který je prezentován divákům při sledování pořadu v televizi, je značně omezen. V televizi mají diváci možnost hledět maximálně na hlavní protagonisty a v rámci umění střihu jsou schopni zhlédnout i dění v sále. Tyto záběry však jen doplňují celkovou atmosféru celého pořadu. Přestože však televizní vysílání Partičky má masový dopad na diváky, svou podobou, která je posléze prezentována širokému publiku, se od divadelní improvizace značně odlišuje. Improvizací výrazně manipuluje střih. Tudíž diváci, kteří byli při natáčení přítomni, viděli představení v plné své podobě a délce bez jakýchkoliv přidaných či odebraných hodnot. Následná a upravená reprodukce, která se stává hotovým televizním materiálem a která zasahuje široké publikum, postrádá reálnou náhodnost a diváckou aktivní účast.

Partička, jakožto zábavný pořad v produkci komerční televize, samozřejmě reaguje na statistiky sledovanosti. Na pořadu je zjevná především ta skutečnost, že herci se záměrně stylizují do postav, které charakterizují jejich osobnost. V televizi tak nesledujeme čtyři herecké postavy – Suchánek, Genzer, Sokol, Chmela, ale již na čtyři dramatické postavy – „ten bystrý“, „ten hloupý“, „ten oblíbený“ a „ten ňouma“. Herci se do těchto charakterů stylizují z toho důvodu, že televizní publikum je v takovéto formě vyžaduje. Filosofii celého pořadu je diváky pobavit. Hlavní protagonisté si tento fakt uvědomují, proto se do těchto postav záměrně stylizují. Tím vytvářejí prostor pro prvoplánový humor, z kterého následně v rámci zadaných témat a kategorií improvizují.

Humorná složka celého pořadu je zjevná, avšak je podřízená požadavkům publika. Z toho vyplývá, že opět nelze hovořit o divadelní improvizaci. Jedním ze základních pravidel divadelní improvizace je reagovat bezprostředně a bez přípravy. Herci svým činem však toto pravidlo porušují. Jak již bylo řečeno, humor, který se objevuje v představení Partičky je prvoplánový, reagující na požadavky publika a stylizovaný, často hraničí s trapností.

Kvalita jednotlivých improvizčních výstupů a herectví je značně diskutabilní. Ovšem cílem televize není předkládat divákům zábavný pořad, jehož koncepce by byla založena na řádných pravidlech improvizace. Cílem televize, která tento pořad produkuje, je zvyšovat sledovanost a tím zisky. Partička cílí na opravdu široké spektrum publika, které nevykazuje žádné výrazné známky aktivity a očekávání. Divák Partičky se stává při jejím sledování anonymním recipientem předkládaného materiálu, kdy jeho jedinou možnou reakcí je vypnutí či zapnutí televizoru.

Partička pro svůj vznik převzala divadelní žánr, který přizpůsobila pro požadavky masového média a přetvořila ho do takové televizní podoby, která vyhovuje představě diváků, jakož i televizi samotné. Partička svého diváka nevzdělává, kulturně neobohacuje a především ho nenutí k náročnému myšlení. Po dobu čtyřiceti pěti minut diváka odreagovává od všedních problémů, stresu a případné agresivity. Divák tak konzumuje sdělení, které v něm vyvolává pozitivní emoce, při kterých se psychicky uvolňuje. Konzumované sdělení má tedy pozitivní dopad a vliv na široké publikum. V tomto případě nelze hovořit o katarzi, ale jen o pozitivních dopadech na psychiku člověka. Takovým dopadem je především uvolnění, které je zapříčiněno nenáročným obsahem pořadu. Komunikovaný obsah je však jen konzumním zbožím, jehož vrchol je ve vulgaritách. Tento fakt se zdá být publiku sympatickým a tak se celá existence Partičky stává díky hojné podpoře diváků a fanoušků jedním z neúspěšnějších pořadů.

### 7.5.2 Srovnání

Přestože Partička a starověké hry konané v Athénách jsou od sebe značně rozlišné, je možné mezi nimi nalézt určité prvky podobnosti. Jedním z takových prvků je, že Partička i Dionýské slavnosti jsou konané v pravidelných intervalech za přítomnosti mnoha diváků. Důvod k jejich konání je absolutně odlišný. Dionýské slavnosti oslavovaly boha Dionýsa a plodnost. Vycházely tedy z duchovna a rituálů, kdežto Partička vznikla pro potřebu mediálního byznysu. I přes to, že Dionýské slavnosti byly financovány Řeckým státem, veliký podíl na jejich organizaci a částečném financování měli vysoce postavení občané. Tím jim vznikala určitá výsostná

práva oproti ostatním obchodníkům, kteří buď slavnosti nefinancovali, anebo jen nízkou částkou. Nelze tvrdit, do jaké míry byly slavnosti pod tlakem korupce či ne, důležitým faktem je, že bez vysokých finančních prostředků by se nemohly uskutečnit. Svou pompézností a dostupností se stali oblíbenými a žádanými nejen z náboženských důvodů. Stávaly se emočním katalyzátorem a oprostěním od každodenních problémů všech zúčastněných, tedy v masovém měřítku. Tento dopad má i Partička na dnešního průměrného diváka.

Tak jako při Dionýských slavnostech byl přítomen jeden herec, kterého měl autor v oblibě, tak i Partička má ustálený počet postav, které jsou neměnné. Partička taktéž v průběhu hry interpretuje ženské typy postav.

## 7.6 Závěr praktické části práce

Improvizaci se v současnosti věnuje několik desítek souborů po celé České republice. Většina z nich se věnuje zápasům v improvizaci. Už poněkud méně sborů se však věnuje naprosto volné improvizaci tak jako Divadlo Vizita. Improvizační liga, pod níž spadají týmy a Divadlo Vizita mají podobné diváky, kteří tento styl hraní vyhledávají nebo jsou alespoň na průběh improvizace zvědaví. Ani jeden ze souborů z jednoho vyprodaného představení nevykazuje extrémní zisk. Zájem herců, pořadatelů a členů o udržení této techniky herectví na jevištích českých divadel je zjevný. Tento fakt je také jejich společným dlouhodobým cílem.

Komično, které je oběma souborům společné, vzniká za jiných poněkud odlišných podmínek. Je to zapříčiněno konstrukcí a herním jádrem celého představení. Komično u představení Improvizační ligy je povrchnější. Na jevišti se pohybuje více herců, kteří se v časovém limitu snaží o splnění zadaného úkolu. Tento fakt celý tým nutí k maximální spolupráci a kolegiálnosti. Při tomto představení je kladen maximální apel na diváky a jejich aktivitu. Diváci jsou ti, kteří svými úkoly a nápady spoluorganizují celé představení. Jejich hlasování rozhoduje o výsledku celého zápasu. To, co je na představení Improvizační ligy komické, je silně hodnoceno a řízeno publikem. Týmy se snaží získat přízeň valné části publika a proto se často stává, že herci sklouzávají k jednoduchým a stereotypním vtipům a hláškám. Tento komický prvek po celé představení platil a důkazem tomu byla výhra týmu, který těchto prvků využíval.

Komično v průběhu představení Divadla Vizity vznikalo za jiných podmínek. Ačkoliv Jaroslav Dušek se svými partnery reaguje na své diváky, nesnaží se o



vypointování situací tak, jako tomu bylo u Improvizační ligy. Improvizace Divadla Vizity postrádá zápas a je založena na čisté náhodě. Komično, které se utvoří, je tedy také absolutní náhodou, kdy publikum nemusí pointu vždy pochopit. Divadlo Vizita reflektuje současný svět skrze divadelní improvizaci a nesnaží se diváka za každou cenu pobavit.

Do širokého povědomí obyvatelstva se dostal televizní pořad *Partička*. Ten ovšem z technik divadelní improvizace jen čerpá. Její existence je přímo závislá na reakcích televizních diváků. Komično, které zde vzniká, je z velké části zapříčiněno manipulací televizního stříhu. Jeho nedílnou součástí jsou vulgarity a zesměšňování kolegů. *Partička* si tak plně uvědomuje, že její dopad na diváky je prostřednictvím televize masový a proto sází na uplatnění laciných prvků komedie, jelikož ty se stávají zárukou pro vyšší procento sledovanosti. Přestože pořad *Partička* je masovým produktem, stává se v dnešní době novým propagátorem improvizace. Jedním z důsledků existence *Partičky* je potenciální zájem diváků o skutečnou divadelní improvizaci.

Katarze se u všech představení projevuje různě. Aristoteles považuje katarzi za prvek, který by měl být přítomen u každého dokonalého dramatu.<sup>45</sup> Pokud drama vzniklo z improvizovaných výstupů, stává se společně s hrou podstatou divadla.

V procesu zkoušení divadelní hry má improvizace své pevně zakořeněné místo, jelikož ani nazkoušený výsledný produkt by se bez ní nemohl dostat do podoby, která je posléze určena divákům. Jestliže improvizace vyvolávala v antickém Řecku obdiv a stala se základem pro vznik dramatických žánrů, není tedy překvapující, že se její existence pěstuje do dnešních dnů.

Na uvedených příkladech představení věnovaných různým druhům improvizací je zřejmé, že pro vytváření komiky je důležité uvědomovat si složení diváků v hledišti, kteří jsou improvizaci přítomni. Herci musí reagovat na zpětnou vazbu publika, ať už v podobě smíchu či aplausu, ale i ticha, které je také určitým projevem zpětné vazby. Podle toho se herec musí rozhodnout, jak vtip uchopit a kam či na koho ho cílit. Po herci je tedy vyžadována zkušenost s tímto druhem herectví, ale především schopnost empatie.

Obsahy improvizací jsou různorodé a pro dnešního diváka atraktivní. Svou formou nabízí divákům nový pohled na svět kolem nás, nutí diváka rychle reagovat a přemýšlet nad vznikajícími kontexty. Improvizace je tak lákavou alternativou mezi

---

<sup>45</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Oikoymenh, 2008. ISBN 978-80-7298-131-1.

klasicky uváděnými hrami. Improvizace jsou přístupné všem věkovým kategoriím. Společným dopadem improvizčních představení, s kterými jsme se v praktické části práce seznámili, je osvobození myšlenek diváka ale i herců od současného světa. Mezi herci a diváky je znatelné osobnější pouto, které je příjemné oběma stranám. Všední sociální problémy, které jsou často při improvizacích řešeny nebo alespoň vtipnou formou napadány, se týkají všech vrstev obyvatelstva a tudíž jsou publiku i hercům vlastní. Právě v tomto směru se tak improvizace stává humánní záležitostí, jelikož diváky nediferencuje.

## 8. Závěr

Cílem práce bylo definovat pojmy hra a improvizace. K pochopení celkové problematiky bylo nutno tyto pojmy vysvětlit a seznámit se s jejich východisky, aby bylo možné se nadále hlouběji seznamovat s celkovým tématem.

Práce se hloubkově zabývala historickým popisem událostí, které se na Českých scénách od počátku dvacátého století udály, a které přímo souvisejí s rozebíraným tématem. Počátek dvacátého století sebou přinesl světový trend kabaretních scén, kdy se u nás tou nejnámější stala Červená sedma. Kabarety byly vzhledem ke své dostupnosti velmi oblíbené a tudíž i improvizace se mohla dostat do širokého povědomí. Éra kabaretů však na počátku dvacátých let pominula a kabarety získaly přízvisko laciných zábavních podniků. Jejich tradice však do současnosti nevymizela a jsou stále fungujícím byznysem po celém světě.

Každý český občan si díky jménům pánů Voskovce a Wericha představí pojem forbíny. Málokdo však přesně tuší, co tyto forbíny obnášely, co jim předcházelo a co po nich následovalo. Voskovec s Werichem si na svých forbínách vybudovali kariéru schopných divadelníků, kteří dokázali improvizovat a zároveň diváky bavit inteligentním humorem v krutých dobách dějin Československa. Forbíny se staly osvobozením od všedního, krutého života.

Dalším takovým obecně známým pojmem je Divadlo Semafor. Semafor se po dobu svého působení častokrát setkával s negativní kritikou ale i s nepřízní osudu, která ohrožovala jeho existenci. Přesto se však Semafor na české scéně udržel do současnosti, kdy má své stálé podporovatele a diváky, kteří se netají nadšením pro tento typ divadla. Semafor ve svých počátcích ovlivnil mnoho svých současníků a hlavně nově nastupující generaci, která propadla novátorskému přístupu divadla, jakým byl právě Semafor. Tato nová generace se snažila oddělit od zaběhlých konvencí a svou pozornost směřovala do západních zemí Evropy. Semafor oslovil tuto generaci právě díky svým písním, které se podobaly písním západu. Svou produkcí se staly natolik populární, že písně za čas zlidověly.

Při bližším seznámení se s historickými fakty jsem zjistila, že v nejtěžších dobách v české historii dvacátého století improvizace napomáhala divákům k pochopení světa kolem nás. Osvobozovala je od všedních problémů, poskytovala naději a dostávala je z reálného světa do jakéhosi světa iluze. Iluze však ve skutečnosti měly reálný obsah, který komentoval aktuální dění a tím se stával pro diváky blízkým. Diváci tak rozuměli obsahům her i improvizací, bavilo je jejich téma a

možnost se aktivně těchto vystoupení účastnit. Improvizace tak v průběhu celého století existovala a interpreti se k ní uchýlovali vždy v dobách, kdy bylo potřeba nahlížet na svět z relativně pozitivního hlediska. Nejvíce české obecnost poznala v období před okupací a v období normalizace.

Při psaní bakalářské práce jsem pochopila, že se díky improvizacím rozvíjel český humor. Především proto, že v každém období, které sebou přinášelo cenzuru a možné tresty za porušení režimových pravidel, se muselo hovořit tak, aby za to nebyl nikdo pokutován či trestán. Improvizace se z těchto důvodů často zabývaly otázkou politického dění. Obecná nespokojenost nabádala k zesměšňování a kritizování politické a kulturní scény, zákon však nepovoloval tento typ humoru. Humor se z těchto důvodů musel stát inteligentním, nepřímým adresovaným a nedoslovným. Interpreti si tak hráli s jazykovými možnostmi natolik dokonale, že pointa byla divákům vždy jasná, aniž by musela být vyřčena.

Práce také seznámila čtenáře s Českou improvizací ligou a to v části praktické i teoretické. V praktické části jsem uvedla na konkrétním případě její průběh, kdy jsem jedno konkrétní představení srovnávala se starověkou řeckou hrou v podobě Dionýských slavností. V praktické části jsem nadále zkoumala představení Divadla Vizita, které bylo rovněž srovnáváno s antickou hrou. Obě dvě představení splňují veškerá kritéria divadelní improvizace, kdy ve svém jádru mají podobné rysy s hrou starověku. Katarze, která byla nutnou složkou každého antického dramatu, je přítomna i v obou představeních, i když se projevuje různým způsobem. Divákovi, který se účastní improvizace, se tak dostává dvojího pocitu očištění. V prvním případě je to očištění zásluhou tématu nebo témat improvizace a v druhém případě je to očištění díky humoru.

Nedílnou součástí praktické části práce se stala existence televizního pořadu Partička, která je médií považována za improvizací představení. Avšak při jeho bližším zkoumání jsem zjistila, že Partička z divadelní improvizace jen čerpá její základní prvky. Pokud si však dovolíme v kontextu s Partičkou hovořit o improvizaci, je nutné zohlednit, že Partička má výrazný pozitivní vliv na své diváky. I v dnešní uspěchané době se lidé potřebují bavit a zapomenout na každodenní rutinu. Partička své široké divácké skupině tyto pocity nabízí, a proto se stává oblíbenou.

Před několika tisíci lety bylo divadelní umění považováno za výraz kulturní a společenské dokonalosti. Tento fakt je platný i dnes, a to i přesto, že dramata je uváděných velké množství a nemají celostátní dopad. Vstup do jakéhokoliv divadla či zúčastnění se jakéhokoliv divadelního představení přináší potenciálnímu divákovi

pocit účasti na události, která je lidmi vnímána jako pozitivní kulturní obřad. Antická, ale i dnešní společnost vnímá divadlo stejným způsobem, hodnotí hry, zdali jsou dobré či špatné a především hledají v divadle rozptýlení.

Cíle, které jsem v úvodu práce stanovila, jsem splnila. Na konkrétních případech z historie i současnosti doložila, že hra, hravost a improvizace může být prostředkem k vyrovnání se se současným světem.

## 9. Seznam použitých zdrojů

### 9.1 Seznam použitých českých zdrojů

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Oikoymenh, 2008. ISBN 978-80-7298-131-1.

BOCKETT, O. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999. ISBN 80-7106-364-9.

ČERVENÝ, J. *Červená sedma*. Praha: Orbis, 1959.

ČORNEJ, P. *Vše podstatné z českých dějin*. Praha: Práh, 1992. ISBN 80-901278-4-3.

HERČÍKOVÁ, I. *Začalo to Redutou*. Praha: Orbis, 1964.

HOLZKNECHT, V. *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

HORNÍČEK, M. *Hovory s Janem Werichem*. Praha: Panorama, 1991. ISBN 80-7038-211-2.

HORNÍČEK, M. *Hovory*. Praha: Melantrich, 1992. ISBN 80-7023-138-6.

HORNÍČEK, M. *Klaunovy rozpravy*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0064-1.

HORNÍČEK, M. *Poznámky o divadle*. Praha: Melantrich, 1990. ISBN 80-7023-045-2.

HOŘÍNEK, Z. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012. ISBN 978-80-7460-026-5.

HUIZINGA, J. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*. Praha: Mladá fronta, 1971.

JACHIN, B. *Jan Werich*. Praha: Československý filmový ústav, 1990.

KAZDA, J. a J. KOTEK. *Smích Červené sedmy: Ze zlaté doby českého kabaretu*. Praha: Československý spisovatel, 1981.

- KAZDA, J. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986.
- KOLÁŘ, J. *Jak to bylo v Semaforu*. Praha: Scéna, 1991. ISBN 80-85214-05-9.
- KOUHOUTKOVÁ, H. a M. KOMSOVÁ. *Dějepis na dlani*. 2. vyd. Olomouc: Rubico, 2007. ISBN 80-7346-065-3.
- LONGEN, E. *Král komiků Vlasta Burian*. Praha: Nakladatelství XYZ, 2008. ISBN 978-80-7388-060-6.
- MACHKOVÁ, E. *Jak se učí dramatická výchova*. Praha: Akademie múzických umění, 2007. ISBN 978-80-7331-089-9.
- PELC, J. *Meziválečná avantgarda a osvobozené divadlo*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1981.
- PERKNER, S. a J. HYVNAR. *Řeč dramatu: Umění vnímat umění*. Praha: Nakladatelství Socialistické akademie, 1987.
- PERNICA, A. *Hra jako sociokulturní univerzálie a hra jako genus proximum dramatické kultury*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-86928-42-5.
- RUT, P. *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Praha: Český spisovatel, 1996. ISBN 80-202-0604-3.
- SCHONBERG, M. *Osvobozené*. Praha: Odeon, 1992. ISBN 80-207-0415-9.
- VASQUEZ, Martin. *Principy divadelní improvizace: v prostředí Zápasů v divadelní improvizaci*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-86928-66-1.

## 9.2 Seznam použitých internetových zdrojů

BOUŠA, J. *Hlediště RockOpery Praha*. [online]. © Milan Steigerwald - RockOpera Praha 2013 [cit. 2014-02-06]. Dostupné z: <http://www.rockopera.cz/mapa-salu/>

BRKOLA. *Životopis Ivana Vyskočila*. [online]. [cit. 2013-12-3]. Dostupné z: <http://www.ivanvyskocil.cz/html/zivotopis.html>

ČESKÁ TELEVIZE. *Na plovárně: Ivan Vyskočil*. [online]. © 24. 4. 2009 [cit. 2013-11-27]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1093836883-na-plovarne/20136816040/>

ČESKÁ TELEVIZE. *Na plovárně: Jaroslav Dušek*. [online]. © 7. 5. 2006 [cit. 2013-12-3]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1093836883-na-plovarne/206522160100010/>

ČESKÁ TELEVIZE. *Tři strážníci*. [online]. © 1996–2014 [cit. 2013-02-23]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10085501817-tri-straznici/205542150930001/>

ČESKÁ TELEVIZE. *Vlasta Burian – Král komiků a mistr improvizace*. [online]. © 31. 1. 2012 [2013-11-20]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/4202-vlasta-burian-kral-komiku-a-mistr-improvizace/>

DIVADLO NA ZÁBRADLÍ. *Historie Divadla Na zábradlí*. [online]. [cit. 2013-11-27]. Dostupné z: <http://www.nazabradli.cz/historie/historie/>

DIVADLO NA ZÁBRADLÍ. *Tváře Divadla Semafor*. [online]. [cit. 2013-11-27]. Dostupné z: [http://www.semafor.cz/herci/jiri-suchy\\_1](http://www.semafor.cz/herci/jiri-suchy_1)

FACEBOOK. *Divadlo Vizita*. [online]. [cit. 2014-01-29]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/divadlovizita/likes>

FACEBOOK. *Improliga*. [online]. [cit. 2014-1-13]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/improligacz/likes>

FACEBOOK. *Nápověda pro počítače: To se mi líbí*. [online]. [cit. 2014-01-29]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/help/452446998120360/>



FACEBOOK. *Ot.I.Sk vs. Pa.Le.řác.I (Praha vs. Pardubice)*. [online]. [cit. 2013-02-23]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=599099143487331&set=a.599098350154077.1073741825.212505338813382&type=3&theater>

FACEBOOK. *Partička*. [online]. [cit. 2014-02-06]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/poradparticka/likes>

JOICEL. *Eric Joisel: Commedia dell'arte*. [online]. © 2012 [cit. 2013-02-23].

Dostupné z: <http://www.ericjoisel.com/commedia.html>

JUST-PAJA. *Události*. [online]. [cit. 2014-1-14]. Dostupné z:

<http://www.improliga.cz/udalosti/seznam/2014-01/>

LOPOUR, J. *Vlasta Burian*. [online]. © 2001-2013 [cit. 2013-11-20]. Dostupné z:

<http://www.csfd.cz/tvurce/1445-vlasta-burian/>

MĚSTSKÁ DIVADLA PRAŽSKÁ. *Historie divadla ABC*. [online]. [cit. 2013-11-

23]. Dostupné z: <http://www.mestskadivadlaprazska.cz/abc/historie-divadla-abc/>

MIKULKA, V. *Divadlo Vizita*. [online]. [cit. 2013-12-3]. Dostupné z:

[http://www.ok.cz/archatheatre/czech/archiv/vizita\\_01.htm](http://www.ok.cz/archatheatre/czech/archiv/vizita_01.htm)

NOVINKY. Věra Skálová-Selnerová: *S Burianem jste museli pořádně*

*improvizovat*. [online]. © 17. 1. 2011 [cit. 2013-11-20]. Dostupné z:

<http://www.novinky.cz/kultura/222501-vera-skalova-selnerova-s-burianem-jste-museli-poradne-improvizovat.html>

PERLA, Z. *Vítejte v nejstarším a nejproslulejším jazzovém klubu v Praze!*

[online]. (cit. 2013-12-8). Dostupné z: <http://www.redutajazzclub.cz/static/jazz-club>

PROVAZNÍKOVÁ, J. *Co víme o divadle Vizita*. [online]. © 3. 11. 2007 [cit. 2013-

12-3]. Dostupné z: <http://www.fakluska.ic.cz/vizita.html#jaderný>

PROVAZNÍKOVÁ, J. *Co víme o divadle Vizita*. [online]. © 3. 11. 2007 [cit. 2014-

01-29]. Dostupné z: <http://www.fakluska.cz/>

SRBA, B. *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. [online]. [cit. 2013-12-3]. Dostupné z: <http://www.jamu.cz/o-nas/historie-jamu/doktori/IV-laudatio.html>

WIKIPEDIA. *Partička (česká verze)*. [online]. [cit. 2014-02-06]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Parti%C4%8Dka\\_\(%C4%8Desk%C3%A1\\_verze\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Parti%C4%8Dka_(%C4%8Desk%C3%A1_verze))

WIKIPEDIA. *Katarze*. [online]. [cit. 2014-02-18]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Katarze>

WIKIPEDIA. *Who is the line anyway?* [online]. [cit. 2014-02-06]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Whose\\_Line\\_Is\\_It\\_Anyway%3F](http://cs.wikipedia.org/wiki/Whose_Line_Is_It_Anyway%3F)

YOUTUBE. *Komici na jedničku 1: Vlasta Burian*. [online]. [cit. 2013-11-20]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=y5Vq4Axeq4Q>

## 10. Seznam obrázků

Obrázek 1: Kostýmy Komédie dell'arte .....	22
Obrázek 2: Werich, Ježek a Voskovec.....	33
Obrázek 3: Improligový zápas.....	63

## **BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE**

**Jméno autora: Lucie Bobáňová**

**Obor: Scénická a mediální studia**

**Forma studia: prezenční**

**Název práce: Hra, hravost a improvizace jako potřeba vyrovnat se se současným světem**

**Rok: 2014**

**Počet stran textu bez příloh: 67**

**Celkový počet stran příloh: 0**

**Počet titulů českých použitých zdrojů: 25**

**Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 0**

**Počet internetových zdrojů: 27**

**Počet ostatních zdrojů: 0**

**Vedoucí práce: PhDr. František Zborník**