

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ
V BRNĚ**

Divadelní fakulta

Ateliér klaunské scénické a filmové tvorby

Divadlo jako improvizace

Bakalářská práce

Autor práce: Filip Teller

Vedoucí práce: Mgr. Pierre Nadaud

Oponent práce: MgA. Lukáš Rieger, Ph.D.

Brno 2013

Anotace

Bakalářská práce „Divadlo jako improvizace“ pojednává o improvizaci jakožto o schopnosti a formě divadla, která je v dnešní době v oblasti kultury velmi často uplatňována. Práce se zaměřuje na užší výběr jednotlivých typů improvizací včetně představitelů každé z nich. Pojednává též o povolání, pro které je improvizace jedním z nejdůležitějších zdrojů, o Zdravotních klaunech.

Annotation

"Theatre as an improvisation" deals with improvisation as an ability and a form of theatre which is currently being very often applied in the field of culture. The focus of the thesis is put on a closer selection of particular types of improvisation including performers of each of them. Additionally, it deals with the term Clown doctor as an occupation for which the improvisation is one of the most fundamental resources.

Klíčová slova

Improvizace, Autorské divadlo, Martin Zbrožek, Jiří Kniha, Inspirováno láskou, Zdravotní klaun

Keywords

Improvisation, Author's theatre, Martin Zbrožek, Jiří Kniha, Inspired by love, Clown doctor

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem na své práci pracoval samostatně a použil pouze uvedené informační zdroje.

V Brně, dne 20. května 2013

Filip Teller

Poděkování

Za pomoc při tvorbě bakalářské práce bych chtěl poděkovat Mgr. Pierru Nadaudovi, vedoucímu své práce, nadále pak Martinu Zbrožkovi a Jiřímu Knihovi za čas a ochotu poskytnout mi potřebné informace k napsání této práce.

Obsah

Úvod	1
1. Divadlo jako improvizace	2
2. Improvizace	3
2.1. Všeobecná definice	3
2.2. Improvizace v umění	4
2.3. Improvizace a její interpret na divadle	4
2.4. Hranice improvizace	6
3. Rozdíl mezi improvizací a autorským divadlem	9
3.1. Improvizace - základ představení	9
3.2. Improvizace - cesta k pochopení postavy	9
3.3. Autorská tvorba - představení	10
3.4. Autorská tvorba - herectví	11
4. Totální improvizace	12
4.1. Martin Zbrožek	12
4.2. Milostný trojúhelník - počátek	13
4.3. Milostný trojúhelník - analýza	14
5. Improvizace s pravidly	18
5.1. Jiří Kniha	19
5.2. Rozhovor s Jiřím Knihou	19
6. Improvizace v rámci strukturovaného představení	25
6.1. Proces tvorby autorského představení Inspirováno láskou	25
6.2. Analýza autorského představení Inspirováno láskou	28
7. Zdravotní klaun	31
7.1. Občanské sdružení Zdravotní klaun	31
7.2. Zdravotní klaun jako postava	32
7.3. Principy a cvičení	33
7.4. Zdravotní klaun - shrnutí	36
Závěr	38
Použité informační zdroje	39

„Život nikdy nejde tak, jak bys chtěl. Na to mám jen jediné slovo: improvizace!“

Autor neznámý

Úvod

Ve své bakalářské práci se zabývám tématem improvizace jak z hlediska definice pojmu, tak z praktického úhlu pohledu. Pokouším se nastínit rozdíly mezi improvizací a autorstvím a jejich funkcemi při tvorbě inscenací či hereckých rolí. Nadále popisuji tři způsoby improvizace a u každého z nich uvádím konkrétní příklad umělce, popřípadě i divadelního tvaru spojeného s jeho tvorbou. V rámci jedné z forem improvizace uvádím jako příklad své vlastní autorské představení a zpětně jej analyzuji. V návaznosti na téma celé práce i na svůj studijní obor jsem se rozhodl jednu z kapitol věnovat činnosti Zdravotních klaunů.

Důvodem výběru tématu je především jeho úzká spojitost s mými vlastními divadelními a hereckými zkušenostmi a taktéž touha určitým způsobem termín „improvizace“ definovat, pochopit a nahlédnout do jeho možných variant a forem. Nepochybně při výběru hrála roli i aktuálnost tématu.

Cílem práce je popis rozdílů mezi improvizací a autorstvím a zjištění možných typů improvizace a jejich zkonkretizování. Za cíl práce si kladu též popsání možností využití improvizace v procesu tvorby a hereckém přístupu.

1. Divadlo jako improvizace

Téma bakalářské práce „divadlo jako improvizace“ je tématem velmi obsáhlým a nabízí nespočet možností, jak toto slovní spojení chápat. Vybral jsem proto jako příklad tři z možných variant a těmi bych se chtěl nadále zabývat a hovořit o nich.

Divadlo jako improvizaci je možno vnímat jako čistě improvizované představení bez jakékoliv přípravy - totální improvizace. Jedním z představitelů této formy improvizace je Martin Zbrožek, jemuž a jeho tvorbě je věnována, v rámci práce, jedna z kapitol. Na divadlo lze nahlížet též jako na pouhý prostor pro prezentaci improvizčních schopností jednotlivých herců - interpretů v rámci určitých, mnohdy i soutěžních, pravidel. O tomto typu improvizace hovoří herec a improvizátor Jiří Kniha v rozhovoru, jenž jen taktéž součástí této bakalářské práce. Téma divadlo jako improvizace lze chápat i jako inscenaci, která dává prostor pro hereckou improvizaci v rámci daných situací, nicméně struktura a průběh děje jsou předem fixně dány. Jako příklad tohoto druhu improvizace je níže v práci uvedeno mé vlastní autorské představení *Inspirováno láskou* a jeho analýza.

Ať už hovoříme o jakékoliv z výše jmenovaných variant, je divadlo vnímáno jako prostor určený k hraní - divadlu. Místo, které nabízí mnohdy nemalý prostor k improvizaci, avšak záleží vždy na typu instituce a na žánru, který je pro dané divadlo a hrací prostor příznačný. Moderní divadla, novodobé autorské hry a alternativní přístup autorů k tvorbě je dnes improvizaci, v rámci divadelní struktury, čím dál tím více nakloněn. V mnohých případech vznikají inscenace, dialogy a utváření charakterů postav právě pomocí prvků improvizace.

Všeobecně vzato se improvizace, ať už během procesu tvorby, anebo přímo v průběhu představení stává stále častěji uplatňovaným způsobem práce mnoha autorů - interpretů.

2.Improvizace

2.1.Všeobecná definice

Formulovat v dnešní době význam slova improvizace v umění a najít takovou definici, která by vyhovovala všem uměleckým odvětvím, v kterých lze improvizaci nebo alespoň její prvky nalézt, je dnes už takřka nemožné.

Podle jedné z definic lze improvizaci považovat za jakýsi tvůrčí projev nebo výtvar bez předchozí přípravy. Toto tvrzení je však možno vztáhnout na jakýkoliv obor lidské činnosti bez ohledu na jeho uměleckou hodnotu. Schopnost improvizace se může vztahovat k mnoha odlišným a různorodým oborům lidské činnosti přes všechny umělecké, vědecké, psychologické, vzdělávací, akademické či neakademické disciplíny. Významný přínos má improvizace pro oblast divadla, hudby nebo tance. Určité prvky improvizace ale lze nalézt a uplatňovat i v oblastech vaření, obchodování, vztahů, sportu až třeba po obor psychoterapii. Pravdou ale zůstává, že nejrozšířenější a nejvíce uplatňovaná je improvizace právě na poli zábavního umění.

Improvizace může být chápána též jako „přítomnost - bytí přímo v centru dění - v daný okamžik na daném místě“ z anglického „on the spot“ a nebo jako „mluviti spatra“ z anglického „off the cuff“.

David Zambrano¹, venezuelský tanečník zabývající se převážně improvizací, v návaznosti na otázku, co pro něj znamená být v daném momentu - to be in the moment, odpověděl:

„ Je to něco jako být si skrz své tělo vědom, kde jste...Jste právě tady, ale vědomi si všechno ostatního okolo vás....Když přijde publikum, vždy je tam určitá dávka nervozity a zabere to chvíli, než se vytratí. „Zahřejete“ vztah s publikem a poté jste právě v tom momentu. Je to jako akceptování toho, co je a kde se vaše osoba nachází...Mohu se mnohem snadněji rozhodnou sám za sebe. Mám své „kanály“ otevřené...Mohu zamířit skrz prostor, stlačit prostor, rozšířit ho, proměnit, formovat, pohybovat se skrz něj a být jeho částí. Já jsem prostor, a když se vše tohle naráz stane, tehdy můžu říct : „Ok, to je ten moment.“² („vlastní překlad“)

¹ David Zambrano – venezuelský tanečník, choreograf a učitel, žijící v Amsterdamu. Tanci se věnuje přes dvacet let a jeho tvorba se pohybuje v rozmezí od pevně dané choreografie, přes strukturovanou improvizace až k tzv. „pure improvisation“ neboli čisté, totální improvizaci.

² Benoit-Nader, Agnès. Nouvelles de danse. Francie, 1997. s. 187, 189

2.2.Improvizace v umění

V rámci již zmiňovaného umění můžeme improvizaci chápat jako činnost - schopnost vycházející z praxe herecké, pěvecké, taneční, hudební či řečnické. Schopnost založenou především na bezprostřední reakci jednotlivých umělců na problémy a podněty z daného prostředí a na své vnitřní pocity. To, co se vymyká naučenému a předem připravenému, lze považovat za improvizaci.

„Improvizací v umění rozumíme každé umělecké dílo, které není předem nacvičeno (nereprodukuje nachystaný celek) a zároveň probíhá v přítomnosti konzumentů (svědků).“³

Spontánnost a přirozenost improvizujících umělců vytváří dojem živého umění a stojí v opozici ke klasickému přístupu interpretace textu, písňe, notového zápisu či choreografie. Zároveň napomáhá ke vzniku nových vzorců myšlení, nových postupů, struktur a způsobů, jak k té či oné dané umělecké oblasti a činnosti přistupovat. Improvizace je způsobem jednání v jednotlivých uměleckých odvětvích. V každé z výše jmenovaných uměleckých oblastí se způsob improvizace a její uplatňování v tvůrčím procesu alespoň částečně odlišuje. Vždy ale záleží především na schopnosti improvizace autora - interpreta.

2.3.Improvizace a její interpret na divadle

Pokud hovoříme pouze o divadle samotném a o improvizaci divadelní - herecké, je z hlediska autora - herce velmi podstatné, do jaké míry dokáže on sám autenticky a spontánně reagovat a „brát do hry“ impulsy přicházející během představení, ať už od diváků, či z jeho vlastní iniciativy. Hercova schopnost improvizovat může v konečném důsledku zásadně ovlivnit průběh nebo alespoň spád a tzv. timing celé inscenace. Není však pravidlem, že improvizace schopný jedinec dokáže „zachránit“ špatně strukturované představení a naopak - nelze vyžadovat po herci, aby v rámci dané struktury improvizoval, pokud na to nemá dostatečné vlohy a nadání.

³ Pavlovský, Petr a kol. Základní pojmy divadla. Praha, 2004. s. 121

„Improvizace, její úroveň, je závislá na všestranné úrovni sólisty a zúčastněných spoluúčinkujících, a to nejen herců, ale i publika. Sólista je tu ve zvlášť exponované situaci, ve které se jasně pozná jeho schopnost.“⁴

Důležitou vlastností každého „improvizátora“ je přisvojení si schopnosti naslouchat sám sobě. Být autorem - interpretem a posluchačem zároveň. Dokázat selektovat, hodnotit a tvarovat své nápady dříve, než jsou uskutečněny. Nutnost vnímat neustále své okolí, reakce diváků a tempo – rytmus celé inscenace patří neodmyslitelně ke každé improvizaci. I když se na první pohled mohou zdát tato „pravidla“ pro mnohé herce omezujícími, ve skutečnosti však sebereflexe a sebekontrola jsou mnohdy právě onou zárukou kvalitního a správně načasovaného představení a herectví samotného. Mnozí interpreti disponují vrozeným citem pro improvizaci a dokáží tedy podvědomě vnímat veškeré okolnosti a reakce během hraní, a tedy se jim i přizpůsobovat.

Právě zmiňovaná reakce diváků na improvizaci jakéhokoliv druhu je jedním z faktorů ovlivňujícím další průběh celé situace. Pokud publikum na improvizované situace či text reaguje kladně a s pozitivní odezvou, je to pro herce mnohdy jakýsi „spouštěč“, který odkryje další škálu různorodých skečů a gagů.

Zde nacházíme určitou podobnost s Komedii dell'arte, kdy herci využívali tzv.: lazzi - improvizované komické vložky – v rámci daného děje, a pokud byly ohlasy na ně pozitivní, přidávali herci další.

„Takové vložky jsou nejen slovní, nýbrž i mimické a klaunské, zpěvní, hudební, akrobatické, často kombinované. Špílce, gagy. Ve své čisté podobě je to jevištní trik, kousek, kratičká anekdota, mimovaná scénka, někdy jen nápad, slovní nebo plně hraná hříčka, též taneční.... Jsou to často klaunérie, často akrobatické efektní zlomvazy.“⁵

⁴ Kratochvíl, Karel. Ze světa Komédie dell'arte. Praha, 1987. s. 382

⁵ Kratochvíl, Karel. Ze světa Komédie dell'arte. Praha, 1987. s. 383

Herec- improvizátor je schopen gradovat onu improvizovanou stupnici vložek - vtipů a komentářů - až do té doby, než pocítí, že reakce a pozornost publika slábnou. Poté se buď navrátí k danému textu, nebo v závislosti na formě improvizace změní téma, atmosféru, či dokonce postavu, nebo scénku jednoduše ukončí.

2.4.Hranice improvizace

Improvizované představení je představení, které není předem napsáno ani nachystáno a tím pádem není v rámci hry nic zakázáno. Jedná se o divadlo svobody a svobodného a nevázaného rozhodování. Aktéři - autoři mají možnost rozhodovat o situacích, atmosféře, vztazích mezi herci i mezi diváky, o ději (pokud je nějaký přítomen) i o záplátkách a konečném vyústění. Je to divadlo nečekaného a nepředvídatelného. Otázkou však zůstává, zdali lze autorům - interpretům věřit, že to, co diváci vidí, je skutečně nepřipravené a takzvaně „až na místě“ vymyšlené. Stává se totiž běžným jevem, že půjde-li divák třikrát na stejné představení, které je založené zcela na improvizaci nebo alespoň prvků improvizace využívá, může se mu zdát, že se mnohé vtipy, hlášky, dialogy či celé situace opakují. Díky tomu lze jednoduše nabýt dojmu, že se nejedná o čistou improvizaci, ale o již předem přichystané a nazkoušené představení. Je pravdou, že dosáhnout tvaru čisté improvizace je v praxi takřka nemožné a vždy se s opakováním v rámci improvizace alespoň do určité míry setkáme. Nelze tedy hovořit o každé nové improvizaci jako o něčem doposud nedotknutém, znovuzrozeném a tedy čistém. Existuje však určitým způsobem velmi blízká forma čisté improvizace, čímž je dialogické jednání.

„Dialogické jednání není nic hotového. Není to metoda, a už vůbec ne technika. Jestli, tak je to jistá inspirace, otevřená otázka, jak je nazván sborník z naší první konference (1997), ...Pro mne, původce téhož, je to určitý rest a odkaz šedesátých let nejen u nás.“⁶

Ivan Vyskočil

⁶ Vyskočil, Ivan a kol. Dialogické jednání s vnitřním partnerem. Brno, 2005. s. 13

Dialogické jednání je cvičení neboli „zkoušení si“ založené na schopnosti vytvoření si veřejné samoty, ve které jedinec posléze vede dialog se svým vnitřním partnerem. Osoba, která si zkouší si nic dopředu nepřipravuje. Činí a říká vše, co má právě na mysli. Neselektuje své nápady a myšlenky, přemýšlí nahlas a vychází ze sebe. Je podstatné odstranit recenzenta svého vlastního myšlení a nechal volný a svobodný průchod všem nápadům, náladám a pocitům.

„Nesnažte se cokoli si předem vymyslet, připravit, co byste tam potom předvedl/a. Všechno nechte na tom a dejte na to, co vás tam – rozumí se v situaci „ted' a tady“ – první napadne. Čeho si tam všimnete. To ale udělejte a řekněte tak zřetelně, abyste si toho všimli, abyste to (se) slyšeli a pochopili a aspoň chvílku si to pamatovali. Abyste na to mohli odpovědět (reagovat) buď hned, nebo po chvíli si to připomenout, vrátit se k tomu.“⁷

Ač není dialogické jednání v žádné z definic charakterizováno jako druh improvizace, lze logicky usoudit, že s ní má určité principy podobné. A právě dialogické jednání umožňuje to, co improvizace nebo spíše její autoři - interpreti často nevyužívají. Možnost okomentovat své chování v rámci jednání se jeví jako vhodná varianta především ve chvílích, kdy se například improvizace nevyvíjí tak, jak by měla. I v okamžicích, kdy si je herec vědom svého vlastního cyklení, může vnitřní komentář posloužit jako vhodná sebereflexe.

Problematika opakování se v rámci své osoby a improvizčních schopností je pro velkou většinu herců – improvizátorů nevyhnutelná. Autor - interpret má totiž mnohdy z předchozích improvizací naučené a zafixované jednotlivé hlášky či gesta, o kterých ví, že se před publikem osvědčily. Proto je často využívá i v dalších improvizacích, čímž si vytváří jakýsi rejstřík vlastních gagů, postav či monologů. Tím se z improvizací vytrácí přirozenost a autentičnost a z herců - autorů se stávají pouze herci - interpreti, kteří se snaží přesvědčivě a spontánně reprodukovat již vymyšlené, zafixované, pro publikum však ve většině případů stále neznámé, komentáře a vtipy.

⁷ Vyskočil, Ivan a kol. Dialogické jednání s vnitřním partnerem. Brno, 2005. s. 21

V tuto chvíli se však více než o improvizaci jedná spíše o počáteční formu autorského divadla, divadla založeného na textu autorů - interpretů. Divadla, mnohdy vycházejícího a pracujícího s improvizací, ze které se však během procesu tvorby vybere pouze to, co lze vhodně a trefně použít a co přesně zapadá do žánru připravovaného představení.

3. Rozdíl mezi improvizací a autorským představením

Určitý rozdíl mezi improvizací a autorským divadlem lze teoreticky i prakticky ukázat a dokázat při tvorbě inscenací a vytváření jednotlivých postav a jejich charakterů.

3.1. Improvizace - základ představení

Pokud hovoříme o improvizaci jako způsobu práce tvorby představení, zvažujeme aspekty tvorby z hlediska stavby celé inscenace i z hlediska utvoření charakterů jednotlivých postav.

Pokud autor používá prvky improvizace v rámci inscenačního procesu, musí si být vědom toho, že z nasbíraného materiálu, vzniklého během improvizování, bude třeba vybrat pouze některé části. Vybrané části - elementy poskládá poté autor do logicky, ne však nutně, související řady - struktury, v rámci které může nadále pracovat nejen s hereckou složkou, ale i s celým potencionálem a atmosférou inscenace. Ve chvíli, kdy autor utvoří strukturu představení z již pevně daných částic, jedná se již o divadlo autorské. Divadlo, které vzniklo nejen díky schopnosti režiséra poskládat jednotlivé obrazy a kusy za sebe, ale i díky autorskému vkladu improvizujících herců - autorů.

3.2. Improvizace - cesta k pochopení postavy

Ne vždy ale musí být využita schopnost herců improvizovat pouze jednostranně - k tvorbě představení. Naopak herci - interpreti mohou využít improvizaci k naleznutí a utvoření postavy, již mají nastudovat a ztvárnit.

Proto, aby si herec roli přivlastnil, ať už se jedná o postavu z jakéhokoliv literárního období, může využívat prvků improvizace v tom smyslu, že se pokouší hledat charakter a vlastnosti postavy prostřednictvím improvizace během každodenních situací. Jinak řečeno, chová se v životních situacích tak, jak předpokládá, že by se chovala postava, kterou studuje. Je samozřejmé, že určité každodenní situace, které mohou nastat dnes, se nemohly udát v dobách minulých, tedy historicky vzdálenějších. Herec, tedy musí počítat s tím, že bude moci posléze na jevišti využít jen některé drobné úlomky svých nabytých zkušeností, pramenících z jeho jednání v rámci daných situací.

3.3. Autorská tvorba - představení

Tvorba inscenace jakožto autorského divadla čerpá především z představ, nápadů, textu a určité originality osoby autora, jakožto silné vedoucí umělecké osobnosti. Není však podmínkou, že autorské divadlo musí vždy vznikat pouze pod vedením jednoho člověka. Mnohdy u zrodu autorské inscenace stojí celý soubor. Ten však musí být schopen kolektivní práce. Naopak se lze v dnešní době často setkat i s autorským představením jednoho herce. Herce, který zastává pozici nejen autora a interpreta, ale i režiséra.

Autorské divadlo v letech předešlých, ale i současných bylo a je formou divadla založeného na autorských textech (v 70. letech nicméně důležitost textu oslabuje) a osobní výpovědi autora či autorů. Často se jedná o tzv. generační výpověď.

„...toto (autorské) divadlo bylo výrazem osobitého, jedinečného názoru a postoje svých tvůrců k obecnějším otázkách společenského dění, určitého životního pocitu, toho, co někdy nazýváme vztah ke světu, k životu apod. a cítíme, že to zní zbytečně moc pateticky...tento názor byl v určitém období vyjadřován a sdělován hlavně prostřednictvím vlastních textů.“⁸

Autorské divadlo je zároveň odlišné od divadla interpretačního, mnohdy považováno za více experimentální a tím pádem i více se blížící jakémusi potencionálnímu, avšak omluvitelnému, nezdaru.

„Autorským divadlem se v podstatě rozumí takové divadlo, kde před začátkem práce na vzniku divadelní inscenace neexistoval žádný relativně hotový divadelní, to jest k inscenování intencionálně určený text cizí proveniencí (drama, hra, partitura s libretem, scénář, choreografický zápis). Nejde tu tedy o požadavek nějaké totální originality. Autorské divadlo má ovšem blíže k experimentu (nevychází z relativních uměleckých jistot předlohy), a proto má větší „morální právo“ na nezdar.“⁹

⁸ Kovalčuk, Josef. Téma: autorské divadlo. Brno, 2009, s. 6

⁹ Pavlovský, Petr. Autorské divadlo. Divadelní revue, ročník 10, 1999, č. 3, s. 74-75

Mezi další žánry, u nichž se v dnešní době nejčastěji s autorským divadlem nebo alespoň jeho prvky setkáváme, patří např. tanec, loutkové divadlo, divadlo pro děti nebo stand-up comedy vystoupení.

3.4. Autorská tvorba – herectví

Vedle možnosti hledání a ztotožnění se s postavou pomocí improvizace se mnohdy setkáváme i s poněkud odlišnou variantou, jak lze k vytvoření postavy přistupovat. Jedná se o tzv. autorské herectví, jež má úzkou souvislost s výše proklamovaným divadlem autorským. Herectví vycházející z vlastností a charakteru herce - autora samotného. Herec, který je na jevišti sám za sebe, nic nepředstírá, nehraje a snaží se především o rozvoj své osobnosti a svého tématu.

V 70. a 80. letech 20.století se začal objevovat početný proud alternativních a autorských divadel, stojících v opozici vůči klasickým kamenným divadlům. Právě tyto alternativní scény a jejich soubory vytvářely vhodnou platformu pro koncepci autorského herectví.

„Za pozornost jistě stojí jejich kolektivní tvorba a různé techniky s ní spojené, zvláště technika improvizace. Programový základ ale tvoří proklamované herectví autorské, které mělo být založeno na jednotě osobnosti a člověka a na schopnosti rozvíjení osobnostního tématu...To později vyvolalo kritiku, neboť tyto soubory rušily základní estetickou distanci mezi jevištěm a hledištěm a z diváků dělali herci své komplice.“¹⁰

¹⁰ Hyvnar, Jan. O českém dramatickém herectví 20.století. Praha, 2008. s. 301

4. Totální improvizace

V rámci tématu bakalářské práce „divadlo jako improvizace“ jsem si dovolil jako příklad jednoho z typů improvizace, v tomto případě totální improvizace, uvést a analyzovat představení trojice herců Zbožek, Liška, Polášek s názvem Milostný trojúhelník. Nejprve jsem popsal prvotní kroky Martina Zbrožka, jakožto autora celého nápadu, které posléze vedly ke spolupráci s Pavlem Liškou¹¹ a Josefem Poláškem¹² a následně vyústily ve společnou dovednost improvizace a nalezení tzv. „stejně vlny“. Posléze se dostávám k samotné analýze představení a výkonu Martina Zbrožka jakožto herce, autora, interpreta a improvizátora.

Chtěl bych zdůraznit, že níže uvedené informace o způsobu práce Martina Zbrožka s kolegy Liškou a Poláškem pocházejí výhradně z osobního rozhovoru s Martinem Zbrožkem, který nebyl nijak monitorován, a tudíž nemohou být informace podloženy žádným textovým či audio materiálem.

4.1. Martin Zbrožek (nar. 18. července 1963 v Teplicích)

Martin Zbrožek je český houslista, zpěvák, hudebník, moderátor a herec zabývající se do značné míry improvizovaným divadlem. Vystudoval hru na housle a po absolutoriu působil v různých hudebních skupinách. Později vystupoval s kapelou Melody Makers Ondřeje Havelky¹³. Po odchodu z Melody Makers cestoval po celé Evropě a hrál jazz. Jako herec vystupoval zpočátku v improvizáčním divadle Vizita¹⁴, kde působil společně se svým hereckým kolegou Jaroslavem Duškem¹⁵. V současnosti hostuje v několika různých divadlech a inscenacích a příležitostně ho můžeme zahlédnout i na plátnech kin či doma na obrazovkách. Nedílnou součástí jeho kariéry je i nadále improvizace.

Již pět let jezdí Martin Zbrožek, Pavel Liška a Josef Polášek po republice s představení Milostný trojúhelník. Jedná se o inscenaci založenou výhradně na improvizace. Sám Martin Zbrožek s tímto nápadem přišel.

¹¹ Český divadelní a filmový herec, bývalý člen Divadla Na zábradlí, držitel Českého lva za nejlepší mužský herecký výkon za roli Toníka ve filmu Štěstí

¹² Český divadelní a filmový režisér, bývalý člen Hadivadla a Divadla Na zábradlí

¹³ Melody Makers Ondřeje Havelky - kapela zabývající se autentickou interpretací populární hudby období raného a vrcholného swingu od počátku třicátých let až k raným létům čtyřicátým.

¹⁴ Divadelní soubor, fungující od roku 1980 a zaměřující se na divadelní improvizaci. Zakladateli Vizity jsou Jaroslav Dušek a Jan Borna.

¹⁵ Český divadelní a filmový herec, improvizátor, moderátor, zakladatel divadla Vizita a dvouletý asistent Ivana Vyskočila.

4.2. Milostný trojúhelník – počátek

Martin Zbrožek se s Pavlem Liškou a Josefem Poláškem setkali při zkoušení inscenace Perfekt Days¹⁶ v pražském divadle Na Zábradlí. Zbrožek se rozhodl oslovit je s nápadem navázání bližší spolupráce a vytvoření skupiny - souboru tří herců¹⁷, kteří budou utvářet představení jen a výhradně na základech improvizace. Z počátku se Martin Zbrožek setkal u kolegů spíše s negativní odpovědí, která byla zřejmě způsobena především jakousi nedůvěrou herců v sebe samotné a možná i určitým ostychem či studem. Martin Zbrožek proto navrhl, aby začali zkoušet - „hrát si“ jen mezi sebou ve chvílích volna. Nejdříve se jednalo o improvizace, které připomínaly debaty herců v šatně během přestávky či před představením. Nicméně, i v rámci těchto cvičení, herci reálně odcházeli pryč z místnosti, jako by skutečně šli na jeviště hrát. Chvíle volna se postupně měnily v pravidelná setkávání a zkoušení a témata debat a různorodost situací se rozrůstala a stále měnila. Tak začali Zbrožek, Liška a Polášek pravidelně, avšak zatím stále bez diváků, zkoušet své improvizace vycházející z nich samotných – z jejich aktuální nálady, energie, pocitů... Sám Zbrožek přiznává, že Liška i Polášek měli strach vyjít před publikem bez čehokoliv připraveného a bez jakékoli záruky úspěchu. Pavlu Liškovi chyběl především předem daný charakter postavy, kterého by se mohl přidržet, ztvárnit ho, posunout dál a zároveň naplnit jistým obsahem. Chyběla mu, jakožto činohernímu herci, postava, za kterou by se mohl případně schovat.

Když začali vystupovat před publikem, tak Polášek s Liškou nejdříve vůbec nechodili na tzv. forbínu - úvod představení, kdy Martin Zbrožek rozmlouvá s diváky a ptá se jich na to, o čem by mělo být dané představení. Dokázali se prý uvolnit a přijít před diváky čistě sami za sebe až po delší době. Ze začátku prý během představení býval Josef Polášek dost vulgární a takzvaně „tlačil na pilu“. To mohlo být logicky způsobeno stresem. Velké množství herců totiž při improvizacích, obzvláště při těch nezdařených, sklouzává k primitivnímu a prvoplánovému humoru a má tendence vydávat větší množství energie na hraní v domnění, že se tím vynahradí nepodařené představení.

¹⁶ Inscenace Divadla Na zábradlí v režii Alice Nellis

¹⁷ Celý tým Milostného trojúhelníku je navíc tvořen stálým osvětlovačem a zvukařem, jenž jsou nedílnými součástmi každého představení.

Nelze samozřejmě s jistotou tvrdit, že toto byl Poláškův případ. Podle slov Martina Zbrožka byly začátky a první představení každopádně dost náročná. Pánská trojice se totiž na sebe nedokázala ihned „naladit“ a trvalo několik týdnů, než se představení stala vyváženými a herci se dokázali více doplňovat než překřikovat.

4.3. Milostný trojúhelník – analýza

Kromě zhlédnutých záznamů představení jsem osobně měl čest vidět tuto skupinu a jejich představení teprve v loňském roce v prosinci 2012. Po čtyřech letech společného působení je jejich cit a vzájemné soužití na jevišti již dokonale vytrénované a lze již na první pohled usoudit, že všichni tři si na tu nepřipravenost a jakousi nejistotu v začátku večera zvykli.

Na prosincovém představení stáli na forbíně, na úvodu, již v plném počtu, i když vedoucí a hlavní slovo měl stále Martin Zbrožek. V ruce, ostatně jako vždy, svíral housle a debatoval s diváky o tématech, která by se měla a mohla v představení vyskytnout. Během komunikace s publikem se tu a tam objevily z úst aktérů vtipné, trefné a mírně proti publiku mířené komentáře, díky nimž se v sále pro dvě stě lidí vytvořila přátelská a otevřená atmosféra. Tímto úvodem dali herci najevo i fakt, že to, co se bude v nejbližší hodině a půl před diváky odehrávat, je opravdu nefalšovaná a předem nepřipravená improvizace, která začíná z tzv. bodu nula.

Poté, co se úvod prolнул již do začátku improvizace, následovala drobná hudební vložka, když trojice mužů stála u mikrofonu a za doprovodu houslí zpívala improvizovanou píseň na daná témata. Do určité míry to působilo, jako by si herci během písně uspořádávali nápady a myšlenky předtím, než skutečně odstartují celé představení.

Ve chvíli, kdy už probíhal samotný proces celé improvizace a aktéři byli v zápalu hry, dalo se vyzorovat, že každý z nich má svůj určitý styl, přístup a taktéž funkci pro právě rozehrané představení. Martin Zbrožek se snažil celou inscenaci udržet ve svižném tempu pomocí neustálého přísunu nových nápadů, což mnohdy bylo spíše kontraproduktivní než nápomocné. Mnohé nápady, ač se zdály být zajímavými a bohatými na další rozvoj, se nedočkaly jakéhokoliv většího rozvinutí či vývoje a byly vystřídány ihned jinými nápady.

Možná se jedná o jakousi techniku, jak udržet publikum stále v pozoru, nicméně já osobně cítil spíše zklamání z toho, že určitá rozehraná situace či dialog, který byl pro mne zajímavý v okamžiku, opět zmizel. Na druhou stranu velmi efektivně fungují Zbrožkovy výměny postav a převtělování se do jiných charakterů, zejména ve chvílích jakési dramaturgické krize představení. Pokud nastane určité hluché místo v průběhu inscenace, dokáže ho Martin Zbrožek naplnit novým podnětem a vrátit tak improvizace i kolegům energii.

Bohužel se však často Martin Zbrožek ve svých postavách a polohách opakuje. Je zjevné, že mu vyhovují role žen a shrbených postaviček. Je ale možná na škodu, že se občas nevydává i neznámou cestou, v které by mohl propátrat jiné polohy své osobnosti a obohatit tak nejen představení, ale i sebe. Dalším určitým znakem, často se vyskytujícím u Martina Brožka, je tendence smát se vlastním vtipům mnohdy ještě před tím, než jsou vysloveny. Nemohu soudit, zda-li takto činí záměrně, anebo si toho sám není vědom. Nicméně to na mě, jako na diváka, nepůsobilo nijak zábavně, spíše naopak. Navíc je představení prezentováno jako „herecko-psychologický koncert tří odlišných klaunů“, ale pobavení se nad vlastním gagem rozhodně ani v nejmenším nepatří ke klaunskému přístupu.

Zatímco Martin Zbrožek zajišťuje tempo - rytmus představení, Pavel Liška nenápadně udržuje pomyslnou dramaturgickou nit celé improvizace. Díky své bezmezné fantazii dokáže vymýšlet situace a příběhy, které jsou mnohdy na hranici reality a fantaskního světa. Často si utváří pro danou improvizaci určitou postavu s charakterem a v té po celou dobu představení, s drobnými obměnami či odchylkami, „žije“. Kromě Zbrožkových houslí a reprodukované hudby, o níž se zmiňuji níže, vytváří hudební složku též Pavel Liška svou hrou na piáno. Nejedná se vždy o celé písně či melodie. K vytvoření atmosféry postačí mnohdy pouze pár tónů.

Josef Polášek jakožto třetí a poslední z aktérů Milostného trojúhelníku vyniká svým zemitým humorem a duchapřítomným klidem. Není ani v nejmenším vulgární, jak podle Martina Zbrožka býval na začátku. Spíše se jeví jako ten nejkolidnější a nejtišší z trojice. Herec, který čeká na pravou chvíli pro umístění své trefné a mnohdy sarkastické glosy. Zároveň však herec, který dokáže podpořit, dotvořit a dohrát gagy svých kolegů a atmosféru dané situace.

Nedílnými součástmi inscenací a zároveň i partnery na jevišti jsou pro trojici herců též zvukař a osvětlovač. Playlist, s kterým mistr zvuku pracuje, mu byl přidělen již od samého počátku vzniku představení. Sestavili ho aktéři Zbrožek, Liška a Polášek. Vybrali různorodé písně a melodie, ale pořadí a výběr během představení nechali již na zvukaři. Ten se svého úkolu zhostil nejen zodpovědně, ale i s určitou grácií. Cit, podle kterého vybíral písně a především chvíle, v kterých zazní, je až nepochopitelně dokonalý a přesný. Dokáže nejen podpořit atmosféru improvizace vhodnou volbou správné hudby, ale v mnohých chvílích naopak nečekaně překvapuje svým výběrem nejen publikum, ale i herce.

Je tedy pro aktéry rovnocenným partnerem a vede s nimi po celou dobu hry jakýsi pomyslný dialog. Rozhodně nepatří mezi ty zvukaře, kterým, pokud je svěřena svoboda rozhodování, využijí ji tím nesprávným způsobem. U zvukaře Milostného trojúhelníku je tomu právě naopak.

Jelikož jsou zvukař i osvětlovač neměnnými a stálými součástmi týmu, mohou se neustále ve své práci a citu zdokonalovat. V případě světelné složky představení a osvětlovače samotného by to bylo více než potřebné. Na rozdíl od zvukaře totiž osvětlovač působí jako ten, který si chce se světly vyhrát až příliš. Neustálé světelné změny a přehnané množství barevných filtrů vytváří spíše než divadelní náladu jakousi atmosféru laciného diskotékového prostředí. Nedá se tedy tvrdit, že světla dotváření a podporují divadelní tvar. Mnohdy spíše berou pozornost diváka od právě rozehrané situace. Co se tedy osvětlení týče, nabývá ve spojení s ním pořekadlo „méně je někdy více“ na smyslu.

Po zhlédnutí více představení, ať už naživo, či ze záznamu lze konstatovat, že z hlediska formy se struktura představení jeví vždy jako téměř stejná - úvod, který v důsledku působí jako nejzábavnější část celé improvizace, společná píseň u mikrofonu a improvizace samotná. Otázka, zdali tak herci činní záměrně, nebo si prostě na takový průběh improvizace již zvykli, mi je nezodpovězena. Možná, že určitý „stereotyp“ je podmíněn i scénografií, která je pro každé představení téměř stejná, neobměněná.

I když se každý další večer jedná o jiné představení, může se přeci jen někdy stát, že se improvizace zkrátka nepovede. Faktorů, které mohou průběh večera i herce samotné ovlivnit, je nespočet – od atmosféry v publiku, přes náladu herců až třeba po schopnost aktérů se v daný den soustředit. Nelze tedy pánům Zbrožkovi, Liškovi a Poláškovvi zazlívat, že některá představení spíše než divadelní inscenaci připomínají školní besídku plnou „dětského“ humoru. I přesto, že tato situace občas nastává, je třeba uznat, že vydržet improvizovat bez jakékoliv přípravy hodinu a půl, je obdivuhodný výkon. Pro mnohé jiné umělce by se tento typ představení stal možná brzy noční můrou, a nebo naopak velkou výzvou.

Celkově vzato je autorské představení trojice Zbrožek, Liška, Polášek jakousi formou záruky pro diváka v tom, že uvidí na jevišti to, co se běžně v divadle nevidí – ať už se bude jednat o vydařenou improvizace plnou kvalitního humoru, anebo naopak o představené příliš nezdařené.

Název Milostný trojúhelník již předem napovídá, že hlavním tématem každého představení jsou vztahy. Ať už se v improvizace jedná o setkání milenců anebo babiček o lásce mluvících, tím ústředním a nejdůležitějším vztahem každého představení vždy zůstane právě ten trojúhelníkový vztah tří mužů – Zbrožka, Lišky a Poláška - na jevišti.

5.Improvizace s pravidly

Dalším typem improvizace, o němž se zmiňuji již v úvodu své bakalářské práce, je improvizace v rámci dané normy, pravidel a ohraničení. Tomuto typu improvizace se dnes již věnuje neskutečné množství lidí, nejen těch umělecky zaměřených, ale i tzv. “lidí z ulice“, kteří mnohdy nemají s divadlem či herectvím co do činění. Improvizace s pravidly zahrnuje zároveň široké spektrum jednotlivých forem improvizace – od improligy, přes improvizované večery v divadle až po čistě improvizální zábavné pořady, jako jsou například Komediomat¹⁸ či Comedy Express¹⁹.

Příkladem herce, který má s daným typem improvizace již dlouholetou zkušenost, je Jiří Kniha, kterého jsem si pro svoji práci vybral. Za účelem analýzy a popisu zmiňovaného druhu improvizace jsem s Jiřím Knihou natočil rozhovor. V interview jsme spolu hovořili nejen o jeho osobních názorech a přístupech k improvizování, ale též o principech, úskalích a náročnosti improvizace celkově. Jiří Kniha se zmínil i o tom, do jaké míry je ve skutečnosti improvizace s ohraničením pro aktéry zábavná a svobodná.

Touto formou - rozhovorem s Jiřím Knihou - jsem se pokusil nastínit určitá fakta související s improvizací v rámci dané normy. Ač se jedná o názory individuální a subjektivně zaměřené, podává rozhovor určitou představu o výše uvedené formě improvizace a dozvídáme se tak informace, které se běžně k divákovi nedostanou.

¹⁸ Improvizální show založená na řadě her a scének, jejichž zadání účastníci dopředu neznají. Jedná se o improvizaci v rámci daných pravidel.

¹⁹ Improvizální show, obdoba Komediomatu.

5.1. Jiří Kniha (nar. 7.května 1981 v Hradci Králové)

Herec, improvizátor a spoluzakladatel Divadla DNO. Od roku 2004 hostoval v Klicperově divadle v Hradci Králové a o rok později se stal členem Divadla Husa na provázku. Zde působil 7 let pod uměleckým vedením Vladimíra Morávka, který posléze přišel s nabídkou a nápadem na vznik improvizčního pořadu Jiří Kniha hledá partnera²⁰. Během svého pobytu v Brně spolupracoval například i s Divadlem Líšeň či Redutou. Od ukončení angažmá v Divadle Husa na provázku je Jiří Kniha na volné noze a externě hostuje nadále v divadle Reduta nebo též v pražském Národním divadle v inscenaci Čarokraj bratří Formanů. V současné době je jedním z členů Komediomat a podílí se též aktivně na projektu Plzeň- město kultury 2015.

5.2. Rozhovor s Jiřím Knihou

Čím je pro Tebe improvizace? Máš ji nějak definovanou?

Když se řekne improvizace, tak se mi vybaví improvizace... Nemám žádnou definici, která mě napadne, když uslyším tento pojem. Představím si to slovo, které vlastně samo o sobě nic neznamená, protože se jedná o široký balík. Balík, ve kterém se schovávají různé typy improvizací. Můžu říct, že improvizace je aktuální reflexe sebe sama v prostoru, ale pokud se to týká improvizace s pravidly, jako je například Komediomat nebo Jiří Kniha hledá partnera, tak to není pravda.

Jak to?

To není o sebereflexi. Může to být reflexe, ale velmi ohraničená. I když se to nezdá, tak se především v Komediomatu skrývají poměrně velké hranice. Myslím, že je to zábavné pro diváky, ale vlastně to není až tak zábavné pro mě. Asi právě proto, že jsou daná určitá ohraničení. Jde vlastně hlavně o to udělat vtíp.

²⁰ Jiří Kniha hledá partnera je pořad Divadla Husa na provázku založený na krátkých improvizovaných scénkách na daná témata. Jiří Kniha utváří pro každou novou scénku s jedním ze svých kolegů herců vždy novou dvojici. Každá dvojice má dvě minuty na domluvu či vymyšlení zápletky a posléze dvě minuty na sehrání scénky včetně pointy

Je tedy důležité umět vymyslet v určitém časovém limitu gag?

Vlastně ano. Což není nic špatného a kolikrát, když se to podaří, tak je to super. Když si vezmeš třeba zahraniční improvizální pořady jako *Whose line is it anyway?*²¹ nebo *Fast and Loose*²², tak se jedná o skupinku chlapíků, na kterých je vidět, jak jsou sehraní. A jejich vtipy a improvizované situace nejsou vlastně vůbec hloupé. Myslím si, že to zvládají do té míry, že se nemusí hlídat, jestli dodržují ta daná pravidla, nebo nikoliv. A v rámci té normy se dokáží dokonce i pobavit, což je vlastně ten největší úspěch. Je to v podstatě vrchol vývoje v rámci improvizace.

U Komediomatu to tak není? Nedokážeš se v rámci improvizace i bavit?

Komediomat je obdobná forma těch zahraničních pořadů. A je fajn se tomu jednou za čas věnovat a zaimprovizovat si, ale nedokážu si představit, že bych se tomuto typu improvizace věnoval pořád. Asi by mě to moc nebavilo.

Myslíš si tedy, že pokud improvizaci děláš často, tak se začneš časem cyklit?

Určitě. Stane se, že potom používáš podobné gagy, gesta, grimasy... Obzvláště, když víš, že fungují. A nejvíc se to projevuje asi právě v té improvizaci, kde jsou stanoveny mantinely. A dokonce si myslím, že i lidi - herci, nejen v Komediomatu ale i v tom BBC, jsou tak využíváni. Je to vlastně určitý stereotyp. Jedná se o typy lidí, o kterých se ví, co umí, jaký mají smysl pro humor a jaké používají vtipy. Je to jako v divadle. Když si tě režisér obsadí do role „ňoumy“, tak ho budeš hrát už pořád. Takže i ti tvůrci improvizací, kteří skládají situace a vymýšlí zadání a úkoly, ví, kdo jaký je. Kdo je víc rychlý a vtipný a kdo je naopak ten pomalejší typ, který řekne jedno slovo za pět minut, ale je to vždycky trefa do černého. Ti tvůrci moc dobře ví, kdo se na co hodí – kdo na zpívanou improvizaci, kdo víc na pohybovou, kdo na situační komiku atd.

²¹ Britská televizní improvizální show, která vznikla roku 1988. Aktéři improvizují v rámci zadaných úkolů a her.

²² Britská televizní improvizální show z roku 2011. Jedná se o obdobu *Whose line is it anyway?*.

Jedná se tedy vůbec potom ještě o nějakou nepřipravenost a svobodu v rámci té dané improvizace?

Je to svoboda v tom, co vymyslíš, ale spíš i určitá hbitost, v které se skrývá i nějaký adrenalin, a to je to, co je pro herce zajímavé. Ale vždycky je spíš zajímavější improvizace, která je delší, nějakým způsobem neomezená. Třeba ta, co provozuje Martin Zbrožek.

A to jsi někdy zkoušel?

Zkoušeli jsme to s Jirkou Jelínkem²³ na festivalu²⁴ v Hradci. Dělali jsme takové večerní improvizace, poměrně rychlé, kdy si diváci říkali, co chtějí, abychom ztvárnili. Ty jejich návrhy se nějakým způsobem vázaly na představení, která se hrála během dne. A nebo potom improvizace se Simonou Babčákovou²⁵ a dvěma hudebníky, což bylo, myslím si, výborné. Trvalo to asi hodinu a tím, že jsme si se Simonou sedli a věděli jsme, že to není o žádném velkém vedení či přiřazování fóřů, tak to bylo perfektní. Hráli jsme se Simonou v podstatě takový tenis, nahrávali jeden druhému a zároveň si dávali navzájem prostor. Zkrátka se nám spolu dobře hrálo. A to je podle mě na improvizaci nejlepší, když nerozvíjíš jen vtípky, ale i příběh. Jednou jsme dělali s Jirkou Jelínkem improvizaci a moc jsme cyklili příběh, nabalovali jsme jednu dějovou linii na druhou, a proto jsme se v tom sami ztratili. To byla především moje chyba, měl jsem totiž pocit, že je u improvizace zajímavé, když se rozvinout příběhy a na konci se k nim člověk vrátí. Jenže to bylo už tak zapletené, že to vůbec nešlo. Takže ani vlastně v té neomezené improvizaci jsem svobodný nebyl, jelikož jsem chtěl dodržet nějakou strukturu a příliš jsem se na ni zaměřil.

²³ Český autor, režisér, herec a zakladatel významného loutkového souboru DNO Hradec Králové, bývalý člen Klicperova divadla a Divadla Husa na provázku.

²⁴ Mezinárodní festival Divadlo evropských regionů, který je každoročně pořádán v Hradci Králové.

²⁵ Česká herečka, členka Dejvického divadla, která se improvizacím učila u Jaroslava Duška.

Mluvili jsme o cyklení se. Máš nějakou radu, jak se neopakovat v rámci improvizace?

Zaměřit se na to, že se nebudu opakovat je asi poněkud nesmysl. A je to i špatně, protože každá improvizace je pro toho tvůrce - herce vlastně i určitou osobní výpovědí. Tak stejně jako malíř má svůj styl, tak i improvizátor má ten svůj. To je jako kdyby třeba pan Suchý²⁶ začal psát dramata ala Dostojevský. Asi by to šlo, ale musel by naprosto změnit své vnímání, vlastně nejspíš sebe samého. Cyklení je v podstatě přirozené a zároveň je přirozené ho i opouštět a dostávat se zase někam jinam, o krok dál.

Zmiňoval si, že sis se Simonou Babčákovou rozuměl, je na to nějaký klíč, jak odhadnout s kým se Ti bude improvizovat dobře?

Dá se nějak vyladit s tím daným člověkem až během improvizace a mnohdy je to lepší, než si dopředu určovat, s kým to půjde a s kým ne, protože to pak nemusí být vůbec pravda.

Stíháš se naladit na stejnou vlnu s kolegou i během tak krátkých improvizací jako jsou scénky v pořadu Jiří Kniha hledá partnera?

Dá se to stíhat. Spíš to je ale tak, že stíháš vést toho druhého. S někým si sedneš hned a není co řešit. S jinými zase nenajdeš stejný jazyk vůbec, což je ale mnohdy samo o sobě vtipné. Tu trapnost toho nepochopení je třeba tam nechat. Nesnažit se toho člověka nikam tlačit, maximálně ho trochu posunout. Mnohdy je to ale jen stres, který způsobuje, že se člověk zablokuje a tím pádem potom není ani schopný vnímat toho druhého. Často je ta schopnost uvolnit se při improvizaci spojená i s vnitřní svobodou.

²⁶ Český divadelník, textař, básník, spisovatel, skladatel, spoluzakladatel Divadla Na zábradlí a Semaforu. Spolupracoval též s Ivanem Vyskočilem.

Jak dosáhneš té svobody? Připravuješ se nějak na improvizace?

Když býval první ročník Jiří Kniha hledá partnera, tak jsem se vždy ten den šel projít a snažil se nestresovat. Věděl jsem, že večer se „nakopnu“, jako když nastartuješ motorku, a jedeš si takovým tím klidným a příjemným tempem. Občas sice v zatáčce přidáš plyn a vychutnáš si to, ale jinak se prostě jen tak projíždíš. Měl jsem potřebu se na to připravovat, udělat si den pohodu. Časem jsem se přestal bát a věděl jsem, že nevádí, když se to třeba trochu pokazí. Tím pádem jsem tak velkou přípravu už nepotřeboval. Zvykl jsem si, jak to chodí, a pochopil principy a věděl jsem, že mi stačí třeba hodina či půl před představením a taky se dokážu zklidnit a připravit.

Jdeš na představení - improvizaci opravdu s čistou hlavou, nebo máš nějaké drobné nápady či hlášky již připravené?

Ne, to nemám. Ale občas se mi stává nezávisle na vystoupení, že mi v hlavě proletí určitá asociace a já se na ni snažím potom navázat příběh. Když se začínalo na Provázku s těmi improvizacemi, tak často na to bývaly i takové zahřívací zkoušky, kde jsme dostávali nějaká témata a s nimi potom hráli. Mně mnohdy nějaké to téma zůstalo v hlavě a já přemýšlel nad tím, jak ho rozvíjet a kam by mohlo směřovat. V podstatě jsem vytvářel takový neexistující příběh, trénoval jsem. Cvičil jsem ani ne tak fantazii jako spíš rychlost. To, že dokáží ihned reagovat na dané téma, rozšířit ho dál a přinést nové nápady.

Máš nějaké odůvodnění pro to, že některé improvizace vyjdou lépe a některé hůř?

To je normální. To tak je. Je moudré si říct, že nic není špatně a nic není dobře. Na druhou stranu, když přijdou diváci na Komediomat, tak přijdou s tím, že se jdou záměrně pobavit. Ať už je toto nastavení špatné, či nikoliv, je to prostě tak. Mnohdy se lidé diví, že hrajeme i někde v divadlech, myslí si totiž, že jsme jen improvizátoři. Prostě podle nich patříme do škatulky improvizace. Říkají, že do divadla nechodí, to je nezajímavé, ale improvizace ano. Z čehož plyne, že pro mnohé lidi je divadlo a improvizace něco naprosto odlišného. V divadle by se totiž mohlo náhodou něco řešit a to oni nechtějí. Improvizace je sranda a tím to končí. Proto má ta Lavička tak velkou sledovanost.

Myslíš Partička²⁷?

Jo... To samozřejmě není špatně, ale je to poměrně úzký profil zábavy. Způsob pobavení může být přece jenom rozličný, daleko bohatší. Je to jednoduše malá domů. Podobný typ této zábavy je i pořad Na stojáka²⁸. V tomto případě mají ale aktéři často už připravené scénky předem a mohou si v nich improvizovat.

Máš v improvizaci nějaký vzor?

Vzor ne, ale líbil se mi vždycky Jarda Dušek. Byl vlastně i tím prvním, koho jsem viděl improvizovat. To mi bylo asi sedmnáct. Pak jsem je viděl dohromady se Zbrožkem a nějakým chlapíkem, co jim k tomu hrál na kytaru, a koukal jsem s otevřenou pusou, co všechno dokážou. A navíc Dušek to opravdu nechává všechno proudit a vychází ze sebe a z duše, to je perfektní. Pro něj je ta improvizace možná dokonce nějaký způsob meditaci. Dokáže být neustále nad tím, vytváří několik postav, je vypravěčem, ale nenechá se tím úplně pohltit. Všechno to vnímá a zpracovává. Je to jako kdyby sám se sebou hrát loutkové divadlo. Možná je to způsobeno i tím, že se věnoval dialogickému jednání.

²⁷ Český televizní improvizací pořad založený na improvizaci čtyř herců v rámci daných pravidel a her.

²⁸ Televizní pořad založený na principu, kdy účinkující hovoří či odehrávají své scénky na mikrofon přímo před publikem.

6. Improvizace v rámci strukturovaného představení

Další, a v mé práci i poslední, formou improvizace, kterou bych se rád zabýval a popsal ji, je improvizace uplatňovaná v rámci fixně daného a strukturovaného představení. Jedná se tedy o inscenace, které v určitých situacích a momentech nabízí prostor pro improvizaci. Tento druh improvizace je charakteristický především pro autorská představení, one man show, situační komedie, pouliční divadlo či commedii dell'arte. Improvizace během představení může mít funkci nejen zábavní a odlehčující, ale může sloužit též k posunu po dějové ose. Styl - forma improvizace je většinou totožná s formou a tvarem celého představení, díky čemuž působí inscenace jako kompaktní celek. Správně načasovaný a vhodně umístěný moment pro improvizaci nenarušuje tempo, rytmus inscenace, tok informací ani celistvost a úplnost děje.

Za příklad tohoto typu improvizace jsem si vybral své vlastní autorské absolventské představení, které je z velké části postaveno na vztahu herce a diváka, a tudíž do značné míry využívá improvizaci jako jeden z hlavních prvků celé inscenace.

V níže uvedeném textu jsem nejprve popsal proces vzniku představení a posléze jsem se zabýval analýzou samotné inscenace a využitím prvků improvizace v ní.

6.1. Proces tvorby autorského představení Inspirováno láskou

Zatímco téma inscenace bylo od počátku tvůrčího procesu jasné, s formou a strukturou tomu bylo právě naopak. Láska jako ústřední motiv celého představení nabízela neomezené množství nápadů a forem, jak lze toto téma, již mnohokrát na divadle uvedené, zpracovat. Zároveň však bylo žádoucí se vyhnout veškerým klišé spojeným s láskou a vytvořit představení svým způsobem originální a vycházející z autora, tedy ze mě. K naplnění této své idey jsem postupně a pozvolna objevoval cestu, které posléze vyústila v tvorbu čistě autorského rázu. Tvorbu založenou především na vlastních zkušenostech, vzpomínkách, zážitcích, pocitech a hereckých schopnostech, bez jakéhokoliv předem daného či psaného textu. Záměr byl jasný - zůstat na jevišti především sám sebou, spontánní a bez hereckého kolegy, nepočítám-li vnitřního partnera.

Začal jsem tedy nejprve improvizovat bez jakýchkoliv předem daných zadání. Mluvil jsem o sobě, o životních krizích, o láskách, přátelství i sexu. Veškeré improvizace byly natáčeny a já je posléze vždy zhlédl a vybíral momenty, které byly nějakým způsobem nosné, silné či na ně diváci, v tomto případě mí spolužáci, kladně reagovali. S pomocí pedagogů jsem poté vybrané momenty dramaturgicky čistil a snažil se utvořit pro mozaiku útržků jakýsi dějový rámeček. Během improvizací před spolužáky a profesory jsem se později pokoušel vtáhnout do improvizovaného příběhu i diváka, který se měl aktivně podílet na herecké složce představení. Jednalo se často především o ženu, která ztělesňovala nepřítomnou osobu, o níž jsem v rámci děje hovořil.

Problémem však bylo, že jsem se nedokázal držet striktně jednoho konceptu a dopracovat jej do finální podoby. Neustále jsem přinášel nové nápady, podněty a návrhy a tím narušoval své již mnohdy zhmotněné představy. Trpěl jsem při zkoušení - improvizování pocitem, že vše, co jsem doposud vymyslel, je nepoužitelné a primitivní, a tudíž jsem raději začal opět od úplného začátku. Jediné, co mi mnohdy zbylo z předešlých pokusů, bylo pouze téma lásky. Zjevná neschopnost zůstat věrný jednomu z nápadů byla zřejmě způsobena i mou nízkou sebedůvěrou a až přehnaným pocitem zodpovědnosti za kvalitu inscenace. Měl jsem tendenci neustále zvažovat, jaké by byly reakce na dané okamžiky či části představení, namísto toho, abych se zaměřil především na obsah a sdělení inscenace. Jednalo se tedy o problém jakéhosi vnitřního kritika, který se vyskytuje u většiny autorů. Někteří jej však dokáží velmi dobře ovládat, jiní dokonce úplně vypnout a některým se zkrátka vymyká kontrole. To byl bezpochyby můj případ. Tento problém posléze vyústil v několikadenní krizi, které však byla v konečném důsledku velmi přínosná. Dokázal jsem se oprostít od předsudků a všech předešlých nápadů. S čistou hlavou jsem poté během jednoho dne vymyslel fixní a dále neměnnou strukturu celého představení a do té vpasoval mnohé situace, jež vznikly již během předchozího zkoušení. Dovolil jsem si přiznat a otevřeně hovořit o svých nedostacích a propadech a zahrnout je tak i do finální formy celé inscenace.

Právě otevřené vyprávění o osobních zážitcích, ať už pozitivních, či negativních, formovalo zároveň charakter mé postavy - osoby, která se posléze objevila v hotovém představení. Ač jsem z velké míry vycházel sám ze sebe, bylo třeba, já osobně jsem to považoval za nutné, si v některých momentech představení určit motivace svého chování a ujasnit si, alespoň podvědomě, určitý vývoj své osoby - postavy v rámci hry. Pro hledání jednotlivých poloh svého jednání a chování jsem často používal právě prvky dialogického jednání jako určitou formu sebereflexe. V improvizacích, na zkouškách, jsem mnohdy přicházel do místnosti bez čehokoli připraveného a často si sám sobě komentoval průběh improvizace. Zároveň jsem do značné míry využíval i nabytých zkušeností z oblasti klaunství, a to především tehdy, když jsem se snažil určité momenty v improvizacích a posléze i v představení vystavět tak, aby z nich díky gradaci a timingu vznikl gag. Činil jsem tak však spíše podvědomě než záměrně, stejně tak jako se podvědomě snažím z hlediska autora i interpreta během představení vnímat čas a tedy i tempo a spád celé inscenace.

Proces zkoušení, během kterého jsem hledal jednotlivé možnosti svého přístupu k sobě samému, k tématu ale i k potencionálním divákům, mi pomohl nalézt nejen různorodé typy chování a vnitřní polohy charakteru, ale též rozdílné přístupy k tvorbě postavy – osoby, mezi něž patří i ten psychologického rázu.

V konečném důsledku zřejmě ono herectví mělo největší vliv na finální podobu celé inscenace. Forma představení či alespoň její přívlastek - „zpověď“ - pramení především z mého otevřeného, upřímného přístupu a osobních příběhů a vzpomínek, mnohdy však ne zcela pravdivých. Nutno totiž podotknout, že se stále jedná o divadlo nikoli čistou realitu.

Co se týká jakýchkoliv dalších dramaturgických, hereckých či scénografických úprav, probíhaly tyto změny ještě po celou dobu zkoušení, již rámcované inscenace, až do dne premiéry.

6.2. Analýza autorského představení Inspirováno láskou

Představení vzniklo na základě osobní výpovědi a je inspirováno, jak již z názvu vyplývá, především láskou. Jedná se o divadlo více forem, od one man show přes monodrama až k divadlu zpovědi. Právě pojem divadelní zpověď je pro představení Inspirováno láskou nejcharakterističtější. Jde především o autentickou výpověď herce - autora samotného. O hru, které balancuje na hranici mezi realitou, spontaneitou a divadlem, tak stejně jako herec sám.

S pocitem, že představení utvářím především proto, abych jím něco sdělil a vyjádřil, usiloval jsem a stále usiluji o vytvoření přátelské až intimní atmosféry během celé inscenace. Navázat a udržet si blízký kontakt s diváky je důležitou součástí celé inscenace. Umožněno je to nejen díky slabému osvětlení publika po celou dobu představení, ale též díky blízké vzdálenosti pódia od první řady divácké elevace. Můj – hercův záměrně upřímný, otevřený a uměle nehraný přístup k publiku vytváří určitý pomyslný komunikační most mezi mnou a lidmi. Navazování kontaktu s publikem probíhá neustále, od prvního výstupu herce na pódium až po úplný závěr - hercův odchod z jeviště. V první části představení dochází, vnímám to však s největší pravděpodobností pouze já jako herec, z hlediska komunikace diváků a herce k tzv. vyladování či hledání společné řeči mezi publikem a mnou. Každá repríza má odlišnou energii od těch předešlých, a tím pádem i nově přichozí diváci mají vždy jinou náladu a smysl pro humor. Je tedy podstatné dokázat se na jejich citění a vnímání naladit a v tom duchu představení vést. Nejedná se samozřejmě o velké změny v rámci hry. Jsou to pouze drobné nuance, které napomáhají k lepší komunikaci mezi hledištěm a jevištěm. Tento „proces ladění“ probíhá v úvodu představení, avšak pro oko diváka je zřejmě nepostřehnutelný.

Po úvodu přichází část představení, která spojuje dohromady bližší konfrontaci herce s divákem a ve větší míře i improvizaci. Forma zmiňované improvizace je založena především právě na kontaktu a komunikaci s jedním, náhodně vybraným divákem, který tráví určitou část inscenace na jevišti s hercem, tedy se mnou. Jedná se vždy záměrně o ženu, která se stává mou partnerkou na divadle i v příběhu hry. Jelikož se při každém představení setkávám s jinou ženou, je zde notná dávka schopnosti improvizovat více než žádoucí. Jedná se sice o improvizaci v rámci daných situací, které jsou strukturované a mají svůj počátek i konec, nicméně tento fakt není známý nikomu jinému než mně.

Je tedy mým úkolem pomocí chování, dialogů a gest směřovat děj, situace a improvizované rozhovory s divačkou do bodů zvratu, které jsou pro celistvost a spád hry podstatné. Podvědomé vnímání času a naslouchání nejen divačce na jevišti, ale i ostatním divákům v hledišti napomáhá jak k utvoření dynamicky vyváženého představení, tak i k živému a reflektujícímu herectví. Je tedy potřebné mít neustálé povědomí o tom, kam se improvizace s vybranou ženou ubírá a zda-li se již přespříliš nevzdaluje dějové linii. Je vhodné udržet si a zachovat určitý odstup od improvizace a celkově i od reakcí publika a stále, ač nenápadně, kontrolovat a směřovat hru k cíli.

Herectví v rámci inscenace *Inspirováno láskou* čerpá především z mých osobnostních vlastností a mého charakteru, jak je již zmíněno v předchozí kapitole. Jednat by se mělo především o herectví přirozené a spontánní, neboť takový byl záměr. Pokud hovoříme o spontaneitě, často vyvstává na mysli i asociace reality. Mezi realitou a spontaneitou však existuje, alespoň pro mě, určitý rozdíl. Reálné chování a jednání je takové, které máme zažité pro každodenní činnosti a povětšinou nám je toto chování přirozené a nijak se nad ním nepozastavujeme. Spontánnost je však možné aplikovat i na chování, které nám přirozené není. Na divadle tedy spontaneita umožňuje ztvárnit postavu, s kterou bychom se jen těžko v osobním životě ztotožnili, přesvědčivě a s notnou dávkou reálnosti. V případě herectví v rámci proklamovaného představení je tomu právě tak. Nelze s jistotou tvrdit, že veškeré mé chování na jevišti by se shodovalo s mým vlastním chováním v reálném životě. Navíc je i ta jevištní spontaneita do určité míry ještě vygradována divadelní expresivitou, která je v rámci představení *Inspirováno láskou* přijatelná a mému hereckému projevu přirozená. Z hlediska hereckého nabízí postava, respektive já sám, několik rozdílných hereckých poloh a nálad - od přátelské otevřenosti přes výraznou nervozitu až k reálným citům. Nechybí zde ani notná dávka sebeironie a schopnosti brát sám sebe jako osobu, herce i autora na lehkou váhu.

Důležitým bodem ve vývoji představení bylo nalezení schopnosti, jak hovořit o lásce a sexu, ale přitom se vyvarovat vulgaritě a uvádění diváku do pocitu nesprávné trapnosti a rozpaků. Vhodným východiskem se jevílo zabalit komentáře a mnohé lechtivé situace do jakési něžně trapné nervozity, která vyplývala z hercova, mého, chování. Především však i díky tomu, že jsou témata lásky a sexu téměř pro každého diváka velmi dobře známá, dokáží se lidé s příběhem inscenace lépe ztotožnit a najít mnohdy mezi hrou a svými životními zkušenostmi určitou paralelu.

Co se týká přípravy na představení, především na improvizované části inscenace, nemohu říci, že nechávám vše naprosté náhodě. Jelikož vím, čeho je nutné se během rozhovorů dobrat a kam má celá improvizace s divačkou směřovat, mohu si dovolit předem připravit některé sketche či komentáře, které do situací a atmosféry hry zapadají. Nikdy si však nemohu být jist tím, že žena bude reagovat tak, jak já předpokládám. Pokud ano, gag vyjde. Pokud ne, musím být bystrý natolik, abych dokázal hbitě obrátit nečekanou odpověď v jiný vtip. Občas lze přes reakci ženy posunout děj kupředu. Nikdy si ale nemohu být jist tím, že všechny mnou předem přichystané hlášky, gagy či nápady budou v představení uplatněny a publikum na ně bude reagovat. Taktéž nelze dopředu zcela odhadnout charakter ženy, kterou si na jeviště přivádím. Je tedy vhodné počítat z její strany s jakoukoli reakcí a s tou posléze pracovat, hrát a balancovat. Nenechat se zcela pohltit náladou, energií či případnou pasivitou divačky a stále si udržovat přirozený odstup a charakter postavy je jedním z pomocných pravidel pro udržení kompaktnosti divadelního tvaru a herectví. Ač se mnohdy jedná o podvědomou vlastnost, je třeba zmínit, že již proklamovaná schopnost „vyladění se“, nejen s divačkou na jevišti, ale i s celým zbytkem publika, je pro tento typ představení podstatná. Po nalezení „stejně vlny“ s diváky je snazší přijímat od nich podněty, zpracovávat je a brát do hry. Vzniká tím o to živější divadelní tvar reagující na atmosféru v hledišti, jenž se posléze mnohdy prolíná s atmosférou jeviště. Jako by to, co diváci vidí na pódiu, prožívali ve skutečnosti i oni sami. Můžeme tedy hovořit o určité formě katarze.

Katarze je v podstatě i hlavní, i když ne zcela prvoplánový, záměr celého představení. Jedná se spíše o určitý okamžik překvapení, který uzavírá nejen dramatický, ale i herecký oblouk celé hry. Diváci se, po inscenaci plné směšných situací a sebeironického humoru, konfrontují se skutečnými reálnými city herce - autora toužícího sdělit a předat lidem v sále své poznání a myšlenky. Dochází k setkání diváků s člověkem, jenž je na úplném konci představení sám sebou a nic nehraje.

7. Zdravotní klaun a klaun obecně

Poslední kapitolu své bakalářské práce jsem se rozhodl věnovat tématu zdravotních klaunů. Tématu, které úzce souvisí nejen s improvizací, ale především i s mým studijním oborem. Jedná se o povolání, o které se v poslední době více zajímám a s kterým mám již své, ač krátkodobé, osobní zkušenosti.

V textu níže uvedeném jsem se pokusil stručně charakterizovat zdravotního klauna nejen jako občanské sdružení, ale též jako povolání se svým významem a smyslem. Nadále jsem se zabýval určitými principy práce zdravotních klaunů, stejně tak jako jejich formou přípravy, jež je spojena s neustálým vzděláváním se v oboru. Popsal jsem též některá cvičení, jež se v rámci dílen a workshopů uplatňují, a slouží tak k novému poznání možností z hlediska povolání zdravotního klauna a k určitému zdokonalení se v praxi.

7.1. Občanské sdružení Zdravotní klaun

„Občanské sdružení Zdravotní klaun je nezisková organizace s celostátní působností, která přináší humor a radost hospitalizovaným dětem, geriatrickým pacientům a dalším potřebným v oblasti zdravotnictví, čímž přispívá ke zlepšení jejich psychického a tím i celkového zdravotního stavu, a to prostřednictvím speciálně vyškolených zdravotních klaunů a souvisejících projektů.“²⁹

Zdravotní klauni působí pravidelně v šedesáti pěti nemocnicích a sedmi domovech pro seniory po celé České republice. V roce 2012 bylo uskutečněno díky práci osmdesáti dvou zdravotních klaunů přibližně tři a půl tisíce klauniád. Každá klauniáda trvá v průměru tři až pět hodin.

Nezisková organizace Zdravotní klaun je financována především díky individuálním a firemní dárčům. Další určité procento finanční podpory zajišťuje nadále například veřejná sbírka, vlastní činnost či služby získané darem.

V současné době jsou profesionálně školení zdravotní klauni považováni za součást léčebného procesu.

²⁹ www.zdravotniklaun.cz/poslani/, 19.5.2013

Zakladatelem sdružení je Američan Gary Edwards, jenž koncept „léčby humorem“ v České republice rozvinul. Poprvé navštívil Gary Edwards nemocnici v roli klauna již v roce 1976 a od té doby pomáhá v rozvoji projektů zaměřených na klaunství v nemocnicích po celém světě.

Poté, co Gary Edwards zaznamenal absenci nemocničních klaunů v České republice, založil v roce 2001 občanské sdružení Zdravotní klaun, kde dodnes působí jako umělecký a výkonný ředitel. První tři roky financoval projekt ze svých vlastních úspor.

7.2. Zdravotní klaun jako postava

Celkový princip zdravotních klaunů vychází z pravidla, že klaun, v nemocnici se prezentující jako pan doktor, v žádném případě nic nehraje. Nejedná se o divadlo ani naplnění určité předem dané formy. Každý klaun vychází sám ze sebe, z toho, co mu je nejvíc přirozené, ze svého charakteru. Snaží se čerpat z vlastností, které jsou v rámci společenské normy, etiky a morálky mnohdy považovány za neslušné a nepříjemné. Pokouší se v sobě odkrýt a nalézt to hravé a spontánní, co v sobě mají malé děti. Jednání klaunů je založeno více než na jakémkoliv logickém úsudku spíše na pudovém chování a potlačení vnitřních zábran a tabu témat. Bojkotováním veškerých pravidel a norem, které v dnešní době člověka svazují, objevují zdravotní klauni jádro své postavy.

V rámci nemocničních klauniád, na které chodí zpravidla společně dva klauni, vychází tato dvojice ze svého vzájemného vztahu neboli určení si rolí číslo jedna a dva. To, že klaun číslo jedna zastává ve dvojici onu autoritativní roli, rozhodně nemusí znamenat, že je vždy tím chytřejším, nápaditějším či výraznějším. Vše záleží na předchozí domluvě kolegů a jejich aktuální náladě a rozpoložení. Nic nebrání tomu, aby si své role vyměnili během klauniády třeba i několikrát. Jelikož se každou klauniádu v nemocnici setkáváte s jiným kolegou, záleží především na vaší flexibilitě, schopnosti přizpůsobit se, reagovat a vzájemně se vyladit. I přesto, že mají klauni rozdělené role, které jim napomáhají utvářet určitý vztah, tou nejdůležitější částí klauniády zůstává improvizace. Díky ní jsou schopni pohotově reagovat na různorodé, mnohdy krizové, situace v nemocnici a na jednotlivých odděleních. A právě jejich vztah a rozdělení rolí je pro improvizaci výhodným východiskem a startem.

Typický vzorec klauna rozpustilého, neposlušného až neslušného a klauna napomínajícího je zřejmě tou nejzákladnější možností, kterou mohou klauni využít. Existuje nespočet možných druhů vztahů jednoho klauna ke druhému - od respektování se, přes provokování až po vzhlížení k sobě. Vytvořit však jejich soupis nelze. Platí ale fakt, alespoň z mého osobního úhlu pohledu, že improvizace se odvíjí od jejich vztahu a jejich vztah naopak od improvizace. Vždy je ale důležité, aby sobě zdravotní klauni navzájem naslouchali a dokázali se tak přizpůsobit každé situaci. Právě jejich propojenost, schopnost vnímání, rychlého úsudku a improvizace je asi tím nejpodstatnějším pro jejich práci.

Cílem návštěvy zdravotních klaunů je vnést do nemocnic či domovů pro seniory humor, svěžest a energii, díky níž je možné dosáhnout určitého uvolnění nemocniční atmosféry a každodenního stereotypu, a napomáhat tak ke zlepšení zdravotního stavu pacienta. Způsob, jakým se snaží zdravotní klauni své pacienty rozveselit, je na každém pokoji a mnohdy i u každého pacienta odlišný. Je tedy na sensibilitě zdravotních klaunů, aby zvážili, jaký přístup a druh humoru pro daného pacienta zvolí.

Pro své klauniády využívají zdravotní klauni kromě sebe samých též své hudební nástroje a rozličné malé či velké rekvizity. Nicméně i s minimálním počtem rekvizit a bez hudebního doprovodu se dá uskutečnit kvalitní klauniáda založená především na improvizaci a na vztahu pacienta a klaunů.

7.3. Principy a cvičení

Pro neustálý vývoj a profesionalizaci zdravotních klaunů probíhají pravidelně pro jednotlivé krajské týmy workshopy a dílny, na nichž se uplatňují cvičení, která by měla klaunům pomoci se zdokonalit ve své práci, pokud je třeba navrátit se k jádru postavy svého klauna či ho alespoň nějakým způsobem obohatit a vývojově posunout.

Pokusil jsem se sepsat některé z principů, kterými by se měl zdravotní klaun řídit, i výběr jednotlivých cvičení a jejich pravidel.

Principy:

- Divák - pacient musí vidět klaunův obličej. (z ang. „Man must see the mask.“). Je třeba, aby byl udržován oční kontakt s pacientem.
- Klaun si nesahá na nos. (z ang. „Don't touch the mask.“)
- Klaun miluje problémy. Problémy jsou po klauna určitou potravou, sám je vyhledává.
- Klaun neříká ne. Přílišná negace uzavře možnost rozvinutí se jednotlivých situací a vztahů mezi klauny.

Výběr cvičení:

Analýzy jednotlivých cvičení plynou z mého vlastního úsudku a z komentářů, které byly k jednotlivých cvičením dány vedoucími dílen.

Klauniáda za dveřmi

Dvojice klaunů se chystá vejít do místnosti, ale před tím, než tak učiní, vede ohledně vstupu do prostoru, mnohdy i o čemkoliv jiném, rozhovor. Ten se však celý odehrává za dveřmi. Klauni netuší, že je diváci v místnosti slyší. Lze tak odehrát celou klauniádu bez vstupu do místnosti. Během dialogu je však možno najít i vhodné místo, kdy klauni do místnosti opravdu vstoupí.

Jedná se o zadání, které procvičuje schopnost klaunů uskutečnit klauniádu bez jakýchkoliv vizuálních prostředků a bez přímého kontaktu s pacientem na základě vytvoření iluze a za pomoci pacientovy fantazie.

V nemocničním prostředí lze tento typ klauniády uplatňovat u dětí, které se nějakým způsobem obávají blízkého kontaktu s klauny či u pacientů, ke kterým je vstup na pokoj zakázán. Též lze cvičení využít jako určitý předstupeň klauniády, která bude následovat na pokoji.

Schopnost vnímat se

Dvojice klaunů stojí na konci místnosti zády k divákům. Klauni mají za úkol se společně otočit, udělat např. 5 kroků, zastavit se, společně vyskočit a začít zpívat stejnou píseň, kterou si dopředu ale neurčili! Po dozpívání opět učiní 5 kroků vzad, stále pozorující diváky, a otočí se.

Cvičení založené na schopnosti dvou klaunů se vzájemně poslouchat, vnímat, akceptovat a dokázat se dohodnout na určité věci během několika málo sekund.

V rámci práce zdravotních klaunů dochází na pokojích často ke vzniku improvizovaných písní či básní a schopnost rychlé reakce a navázání na (ne)mysl, zpěv či jiné podmínky od kolegy jsou nutné.

Klaun a jeho zlozvyk

Klaun, který trpí určitou obsesí či zlozvykem, vstupuje do místnosti a má tendenci tento svůj zlozvyk všude uplatňovat. Netuší, že jsou v místnosti přítomní diváci, nevšímá si jich. Jeho zlozvyk se stále prohlubuje a graduje až do extrémních situací či absurdních momentů. Ve chvíli, kdy se zdá, že zlozvyk nemá kam pokračovat, že dosáhl vrcholu extrémnosti, všimne si klaun diváků. Jak se se situací klaun vyrovná, záleží vždy na jeho typu charakteru.

Zadání, které je možné uplatnit i v rámci klauniády v nemocnici, nabízí možnost nepřímé komunikace s pacientem, kdy klaun v podstatě do určité doby pacienta vůbec nevnímá. Z hlediska improvizace umožňuje toto cvičení klaunovi přizpůsobit svůj zlozvyk danému pokoji, prostředí a pacientům.

Dopis klaunovi

Každý klaun si vylosuje jedno jméno svého klaunského kolegy, nikomu ho však neprozradí. Posléze napíše za svého klauna dopis věnovaný právě onomu vylosovanému kolegovi. Jedná se o dopis chvalný, který popisuje přednosti a pozitivní vlastnosti klauna. Nevylučuje se však určitá dávka ironie či absurdity. Když jsou dopisy napsány, položí se na hromádku a každý z klaunů si posléze vybere mu věnovaný dopis. Nastává veřejně čtení každého dopisu před ostatními klauny. Reakce klauna na text v dopise, který čte, jsou závislé na typu a povaze klauna.

Jedná se spíše o cvičení sloužící k pobavení, ale zároveň též k fungování klauna jakožto postavy vykonávající běžnou činnost jako je psaní dopisu. Prohlubuje se tím i schopnost imaginace a fantazie klauna a posléze klaunský přístup k interpretaci textu. Mnohdy vidí klaun ve slovech jiné významy než daná slova obnáší.

V praxi lze toto cvičení uplatnit při čtení lékařské zprávy pacientovi, ať už se jedná o zprávu skutečnou, či smyšlenou.

Jak lze z krátkého výpisu cvičení pochopit, většinou se jedná o úkoly založené předně na improvizaci, tvořivosti klaunů a jejich schopnosti se vzájemně vnímat.

Improvizace uplatňující se v oblasti zdravotního klaunství je určitým druhem improvizace pohybujícím se na pomezí totální, tedy svobodné improvizace, a improvizace v rámci poměrně striktních pravidel, vycházejících z nemocničního prostředí. I přesto, že je klaun ve svém konání a rozhodování svobodný, musí vždy zvažovat mnohé aspekty, dle kterých se posléze řídí. I ve své nevázanosti je nucen respektovat pravidla daná jednotlivými odděleními i diagnózami pacientů. Jedná se tedy o improvizace vycházející nejen z klaunů, jejich charakterů a vzájemných vztahů, ale též o improvizovaní ovlivněné nejrůznějšími podmínkami, pravidly a zákazy. I přesto, že klauni mají povinnost všechny proklamované nutnosti dodržet, mohou je neustále brát dohry, využívat, překrucovat a balancovat na jejich hranici. Navíc, jak bylo již zmíněno, jsou problémy a překážky pro klauny tím nejdůležitějším, jejich potravou. Podporují též jejich rozvoj fantazie, hravosti a bystrosti.

7.4. Zdravotní klaun - shrnutí

Zdravotní klaun jakožto druh povolání balancuje na určitém pomezí mezi divadlem, klauniádou, improvizací, osobním životem, psychologii a zároveň určitou hrou a připraveností. Jedná se o práci, v které je možné se neustále zdokonalovat, utvářet svoji postavu klauna a poznávat nové a další techniky, jak pacienty pobavit, zabavit, potěšit a především nahlédnout na jejich problémy z jiného úhlu pohledu, z toho klaunského.

Klaun neustále stojí na hranici trapnosti, drzosti a citlivosti. Pohlíží sice na nemocniční prostředí, personál i pacienty z hlediska doktora, ale snaží se zbavit pacienty především strachu z nemocničního prostředí, z bílých plášťů a z doktorů samotných. Zdravotní klaun v rámci své práce přináší specifický přístup k reálným problémům a životním situacím.

Ve vztahu k své práci jsem si během utváření kapitoly o zdravotních klaunech uvědomil, že tato praxe může mít i určitý dopad nejen na schopnost improvizace, ale též na herecký přístup a vnímání. Jelikož klaun odbourává svůj stud a snaží se být spontánní a přirozený, je téměř jisté, že se tato uvolněnost a vnitřní svoboda bude posléze odrážet i v osobním a taktéž hereckém životě daného člověka.

Zdravotní klaun je nejen povoláním vyžadujícím neustálou přípravu a chuť učit se novým věcem, ale i určitým posláním.

„Zdravotní klaun...protože smích pomáhá.“

Závěr

Jako cíl své práce jsem si vytyčil definovat rozdíly mezi improvizací a autorským divadla, zvážit možnou funkci improvizace při tvorbě a analyzovat tři vybrané typy improvizací s jejich konkrétními příklady.

Během tvorby své práce jsem však došel k závěru, že improvizace a autorské divadlo čerpají jeden z druhého a navzájem se tedy mohou ovlivňovat či doplňovat. Neexistují žádná striktně daná pravidla či hranice, podle kterých by v určitém bodě měla končit improvizace a začínat autorství.

Z hlediska naplnění cílů své bakalářské práce se domnívám, že se mi do jisté míry podařilo definovat využití improvizace v rámci procesu tvorby, což jsem se pokusil popsat i na konkrétním případě v analýze svého absolventského představení. Definovat přesně improvizaci samotnou, dle mého názoru, není zcela možné, pokud se nejedná o jeden určitý daný typ. Popis třech mnou vybraných druhů improvizace a uvedení jejich konkrétních případů se mi v konečném důsledku zdál jako přínosné nahlédnutí do různorodých forem improvizace. Doufám tedy, že by mohl být alespoň nějakým způsobem přínosný i pro potenciálního čtenáře této práce.

Během psaní práce má pozornost směřovala čím dál tím více i k herectví a hereckému přístupu v rámci improvizace a autorského divadla než ke striktní analýze a definici jednotlivých druhů improvizace. Ve své podstatě, zda-li se nemýlím, je jedno propojeno s druhým - divadelní tvar s herectvím a naopak, proto jsem se v průběhu tvorby práce rozhodl zabírat se obojím. Neexistuje přece divadlo bez herců a herci bez divadla.

Použité informační zdroje

Seznam použité literatury

BENOIT-NADER, Agnès. *Nouvelles de danse*. Francie, 1997. s. 187,189

HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20.století*. Praha: KANT, 2008. s. 301

KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*. Brno: JAMU, 2009. s. 6

KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa Komédie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 382, 383

PAVLOVSKÝ, Petr a kol. *Základní pojmy divadla*. Praha: LIBRI, 2004. s. 121

PAVLOVSKÝ, Petr. *Autorské divadlo*. Divadelní revue, ročník 10, 1999. č. 3, s. 74-75

VYSKOČIL, Ivan a kol. *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: JAMU, 2005. s. 13, 21

Webové stránky

<http://www.zdravotniklaun.cz/poslani/>, 19.5.2013, s.31