

Musilová, Martina

**Martin Vasquez: Principy divadelní improvizace (v prostředí Zápasů v divadelní improvizaci)**

*Theatralia*. 2010, vol. 13, iss. 2, pp. 167-170

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115589>

Access Date: 02. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Ron ke konstatování, že náboženská linie lidového divadla (tj. hry pašijové, vánoční, božítelové, starozákonní a hagiografické) v podstatě navrácí divadelní aktivitu do souladu s obřadností a zbožnými úkony, jimž skrze mimesi propůjčuje možnost zpřítomnění posvátných dějů. Autor uvádí hned několik příkladů, které napomáhají přesnějšímu chápání této lidové tvorby, z nichž nejmarkantnější jsou konstatování srovnávající vnitřní duchovní divadlo, jež si vytváří ve svých představách účastník Loyolových cvičení, s potřebou prostého věřícího tyto představy konkretizovat, z pomyslného tedy vytvářet materiální a ve své podstatě skutečnost reprezentující výjev. Skrze snahu předvést, respektive rekonstruovat jednotlivé děje v souladu s tím, jak se opravdu odehrály, vzniká divadlo, které v sobě zákonitě nese takový prvek ostenze, jímž obrací divákovi pozornost k ději původnímu, k originálu, který je v prostředí venkova svébytně zdivadelňován v jasně určeném a přesném sledu, přičemž hlavním smyslem dlouhodobě zůstává zpředmětnění posvátných jevů určené k duchovnímu rozjímání všech zúčastněných. V omezených hmotných podmínkách a za spojení svébytných konvencí, vycházejících ze znalosti látky, z jednoduché práce se znakem, z obecné potřeby určitého společenství prezentovat takové děje, vzniká divadlo, jemuž Ron po letech terminologického tápání mezi označením sousedské, selské či lidové dává v souladu s označením jeho diváka i tvůrce název „divadlo sprostných“.

Nejde však jen o nový pohled na teoretické uchopení tématu, ale také o nové informace, které Ron vytěžil ze zasutých archivů a nepříliš reflektovaných zahraničních zdrojů, o zdůraznění vazby českého pašijového divadla na tvorbu německou, dokonce o důsledné geografické podchycení aktivit lidového divadla v oblasti severních Čech. Autor také dává do souvislosti s velikonočními hrami parateatrální projevy, o nichž by bez jeho mezioborového rozpětí nebylo di-

vadelní vědě mnoho známo. Díky tomu se čtenář může seznámit s teatrálními prvky ve velkopátečních procesích, v tzv. Jeruzalémech, svátostech křížové cesty atp. Ani v tomto případě však Ron neopomíná jasné definování akčního vztahu mezi jevištěm a hledištěm, diváky a (z nich vzešlymi) herci. Pozoruhodný je pak také další Ronův osobitý vklad, tedy pokus o popsání kontinuity a mezníků jednotlivých epoch vývoje lidového divadla, který přispívá k pochopení proměn, žánrové pestrosti a finálnímu vyčerpání tohoto svébytného jevu.

Ronova antologie *Lidové pašijové divadlo v českých zemích* ve své komplexnosti přináší i naznačuje nové metody a zároveň poukazuje na dosud nevytěžené možnosti těch kapitol z dějin divadla, které jsou považovány za uzavřené.

RON, Vojtěch. 2009. *Lidové pašijové divadlo v českých zemích*. Praha: Vyšehrad, 2009.

## Martina Musilová/ Martin Vasquez: *Principy divadelní improvizace (v prostředí Zápasů v divadelní improvizaci)*

V českém divadelním prostředí se můžeme od roku 2000 setkávat s novým paradivadelním fenoménem Zápasů v divadelní improvizaci, které pořádá Česká improvizační liga (zkráceně Improliga). Tomuto tématu se ve své disertaci věnoval jeden z jejich členů a spoluzakladatelů, Martin Vasquez. Práci vydalo v loňském roce nakladatel-

ství Janáčkovy akademie múzických umění v edici Výběrová řada doktorských prací. Vasquez přináší podstatné informace o historii improvizčních zápasů v USA, Velké Británii a Kanadě, obšírně vysvětluje jejich principy a role účastníků. Vedle „divadelně“ standardních hráčů a diváků to jsou dále role Rozhodčího, Moderátora či trenéra. V první části textu nás autor seznamuje s propracovanými pravidly tohoto divadelního „sportu“, zázemím jejich vzniku, kooperující atmosférou mezi hráči a diváky. Ve druhé se zaměřuje na interdisciplinární propojení oboru psychologie a fenoménu improvizace.

Jak lze práci z informačního hlediska považovat za záslušnou, tak je nutné upozornit na její metodologické nedostatky a více jak problematické zacházení s divadelní terminologií. Sporné je samotné východisko práce. Autor ve svém výkladu začíná u Zápasů v divadelní improvizaci, a teprve poté dohledává smysl samotné improvizace. Metodologicky se jedná o převrácený postup: logické by bylo provést strukturní analýzu divadelní improvizace a následně sledovat její modifikace v Improlize.

Již takto nejistý pojem (zda improvizace či zápasy v ní) se autor snaží ukotvit v takřka každé části úvodní kapitoly „Poznání a teoretická východiska“. Vypomáhá si citacemi autorů z různorodých oblastí. A tato nesourodost, pokud jde o teoretické zázemí, oborové zájmy i vročení děl, mu vpsled znemožňuje definovat již tak rozostřený pojem. Vasquez volně mísí pohledy autorů, kteří své porozumění divadlu opírají o dramatický text, s autory vzešlymi ze sociologie (např. E. Goffman), aniž bychom se dozvěděli, proč a v jakém vztahu jsou uváděni.

Toto nedůsledné opírání se o nesourodé autority ho vede k protimluvům, když například tvrdí, že: „Hra je prostředkem, nástrojem i tréninkovým prostředím k jistému

budování kondice pro samotné reálné adaptační procesy.“ (s. 19) A ačkoliv se jinde opírá o práce fenomenologa E. Finka, zde definuje hru zcela protifinkovsky. Fink zásadně odmítal nástrojovost a účelovost hry. Tvrdil, že hra má smysl sama v sobě a jen taková může zůstat hrou. Pokud přináší hráči další užitek, tak pouze nezáměrně, nezacíleně.

Nedůslednost zacházení s citovanými zdroji se přesouvá i do dalších kapitol, takže ve čtvrté části práce, nazvané „Principy divadelní improvizace“, ho rozdílné, až protichůdné perspektivy vedou k mylnému uchopení tak podstatných kategorií, jako jsou: hra a hračka; hra a hrou zpodoběný svět; diváctví diváka a diváctví hráče (s. 69).

Za základní teoretický omyl Vasquezovy práce považují autorovo tvrzení, že „Otevřená dramatická hra je *vnitřně organizována* (zvýraznila M. M.), podobně jako každá hra, okolo jejího základního principu. Víme, že hra je vždy organizována pravidly tak, aby mohl být hraním – prováděním hry naplněn základní princip, přičemž platí, že pravidla jsou hráči definována vždy na základě kontextu, ve kterém se hra odehrává, a lze je dále měnit, pokud by neplnila svůj účel.“ (s. 35). Z logiky věci, ze samotného užití adjektiva „otevřená“, vyplývá, že se zde jedná o specifický typ dramatické hry a že ne každá dramatická hra je otevřená. Za otevřenou je brána právě proto, že není předem vnitřně organizována (textem, dramaturgií, pravidly), ale teprve skrze herní jednání hráčů se postupně strukturuje a samotným hráčům jako hra odhaluje. Její pravidla se postulují teprve herním jednáním.

Autor se mylí ještě v jedné věci. Improvizovanost nachází v obsahu hry, v tom, o čem se hraje, a tím se nebezpečně, aniž by si to uvědomoval, ztotožňuje s tradiční Inhaltesetikou, která mechanicky odděluje obsah a formu. Jenže to není u improvizace typu otevřené dramatické hry možné. Improvizace není pouhou hrou bez předem připraveného scénáře. A její strukturní analýza by si v prá-

ci tohoto typu zasloužila přiměřené místo.

Další příklad Vasquezovy improvizace s pojmy nalezneme v již zmíněné úvodní kapitole, kde nás autor seznamuje s herními pravidly, jak jsou nastolena v Improlize. Z nich dále a zcela nelogicky ve svém výkladu přeskakuje k hernímu napětí a ptá se: „Pouhá adaptace pravidel hry však hráče neuspokojí, nevytváří patřičné herní napětí. Čím je tedy herní napětí vytvářeno?“ a instrumentálně si odpovídá: „Především rozporem mezi subjektivními schopnostmi jednotlivých hráčů a objektivními omezeními, jež přináší pravidla.“ (s. 24) Problém zde není mezi pravidly, pomyslnými rozpory a herním napětím. Jedná se o problém metodologický, leží v samotné Vasquezově otázce. Autor se mylně ptá po herním napětí a musí si nutně instrumentálně a mechanicky odpovědět. V typu her mimikry, kam bezesporu divadelní improvizace patří, je napětí vyvolané hráčovým jednáním v jím vytvořené situaci či roli.

Podobně diskutabilní tvrzení nalezneme i na dalším místě: „funkčnost otevřené dramatické hry je podmíněna vědomým rozhodnutím ke změně“ (s. 36). Jenže hru nelze racionálně plánovat a vytvářet v ní nerovnovážné stavy podněcující změnu, která hru posune vpřed. Hráč může jednat pouze v dané situaci, v roli, v daných okolnostech, v herním světě. Hráč nemůže pracovat se hrou jako takovou, ale pouze v ní, ve hře. Nemůže tvořit obraz obrazu reality, či, budeme-li parafrázovat název jedné z Finkových knih, symbol symbolu světa. O velkém neporozumění dramatické kultuře svědčí i fakt, že zde Vasquez uvažuje o racionálním rozhodnutí ke změně, přičemž se nespokojí s jednáním jako takovým. Jednání přece vždy vede ke změně a je jádrem dramatické kultury a zdrojem jejího „herního“ napětí.

Poslední zásadní výtka se týká neschopnosti autora udržet se v pojmových kategoriích, neschopnosti rozlišit od sebe pojmy improvizace, otevřená dramatická hra a zá-

pas v divadelní improvizaci. Tak se v práci dočteme, že základním rysem improvizace je její nepřipravenost. V improvizaci chybí scénář a dramaturgie (s. 33). Popis zápasů v divadelní improvizaci, ale koncept dramaturgie a scénáře, který předchází události, vůbec nenarušuje (s. 53). V zápasech v divadelní improvizaci určuje dramaturgii večera v úvodu Moderátor tím, že určí divákovi jeho roli. Dramaturgii v Improlize je totiž nutné chápat nejen pro „produkt“ samotné improvizace, ale pro celou událost, v níž diváci hrají podstatnou rolí svým rozhodováním o vítězi, fanděním či nabídkou témat ke hře. Že je nutné vztahovat herní rámec a jeho dramaturgii na všechny zúčastněné, napovídá i vznik formy Zápasů v Kanadě, kde pro ně Yvon Leduc a Robert Gravel využili rámec (tedy dramaturgii) hokejového zápasu (s. 50). Autor sám na adresu diváků uvádí: „Jejich kouzlo a podstata tkví v kooperujícím předstírání, že jde o soutěž, utkání, měření sil. Divák je s touto herní konvencí seznámen hned v úvodu a podle ní klíčuje vše, co se na jevišti předkládá.“ (s. 71).

Vedle těchto zcela zásadních nedostatků shledávám v práci řadu dílčích, které znemožňují sledovat Vasquezovy myšlenkové pochody. Např. autor tvrdí, že „aleatorický princip se v divadelní improvizaci stává základním herním principem“ (s. 28). Náhodnost, princip alea je u improvizace jistě vystupňována, nicméně jako základní musí nutně zůstat princip mimikry. Bez mimesis, bez nápodoby by přeci vůbec nebylo možné v improvizaci cokoliv zobrazit! Stejně tak autorova potřeba definovat zákonitosti improvizace pomocí citátu Gustava Freytaga (s. 52) mi připadá jako myšlenková zpozdilost. Odpovídá zhruba tak pokusu vědce propočítat rychlost a dráhu kosmické rakety newtonovskou matematikou.

Jinde si autor vysloveně protiřečí. Nejprve tvrdí, že „čím více je hráčům bráněno objektivními překážkami, tím autentičtější a kauzálně pravdivější je jejich herní a hráč-

ské jednání.“ A vzápětí cituje J. Schmida: „Autenticita je však dána především uplatňováním herních principů.“ (s. 74) Jenže princip není totéž, co překážka (omezení). V úvodní kapitole Vasquez výslovně definuje princip jako „soubor východisek, zásad a zákonitostí“ (s. 23).

Na závěr už připojím jen jedno problematické místo práce. Vyplyvá z něj Vasquezovo nedostatečné porozumění herectví a snad i omezený talent pro něj. Autor o hráči v zápasech v divadelní improvizaci, v nichž je hra určena kategoriemi, žánrem, tématem a délkou improvizace, píše: „Může tedy pružně reagovat na změny podmínek, aniž by byl předem determinován nějakým přesným postupem či návodem.“ (s. 56) Zdánlivě formální okolnosti, jako jsou kategorie a čas, v nichž má hráč improvizovat, nicméně podstatně předurčují dynamiku a temporytmickou stránkou herního projevu a na něj se vážící hráčův požitek ze hry. Pokud je předem určen požitek ze hry, nemůže se jednat o hru otevřenou a svobodnou.

VASQUEZ, Martin. 2009. *Principy divadelní improvizace (v prostředí Zápasů v divadelní improvizaci)*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2009.

## Lenka Schubertová/ Jaroslav Blecha: *Rodinná loutková divadélka (Skromné stánky múz.)*

V loňském roce vydalo *Moravské zemské muzeum* publikaci *Rodinná loutková divadélka* s podtitulem *Skromné stánky múz.* Rodinné loutkové divadlo tvoří specifický fenomén českého amatérského divadla, především v první polovině 20. století. Právě vznik rodinného loutkového divadla podnítil zájem české veřejnosti o všechny formy loutkového divadla a jeho možnosti, který neměl v této době v Evropě obdoby. Kniha prezentuje jeden ze tří hlavních výstupů čtyřletého *Programového projektu*, který vznikl v roce 2006 pod názvem *Česká tištěná stolní loutková divadla a dekorace ve sbírce Moravského zemského muzea*. Hlavními cíli bádání v oblasti rodinného loutkového divadla bylo doplnění a vědecké zpracování sbírky tištěných stolních loutkových divadel a dekorací české provenience 20. století, digitalizace sbírkového fondu, vytvoření databáze a digitálního tematického katalogu sbírky a digitálního katalogu komplexní české profesionální produkce tištěných divadel a dekorací (včetně náhledů) na základě srovnávacího výzkumu jiných sbírek v České republice a na Slovensku. Kromě elektronických katalogů a vydání této knihy zahrnuje projekt také uspořádání rozsáhlé tematické výstavy v *Moravském zemském muzeu* v roce 2010.

Jaroslav Blecha (\*1955) je vedoucím Oddělení dějin divadla *Moravského zemského muzea*. Jeho zájem se soustřeďuje na výzkum a systematické vytváření sbírky autentických dokumentů kočovného marione-