

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy



Bakalářská práce

Markéta Vlková

Herní principy v českém improvizacním divadle

Game principles in Czech Improv Theatre

Praha 2015

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Just, CSc.

PODĚKOVÁNÍ

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce prof. PhDr. Vladimíru Justovi, CSc. za inspiraci, trpělivost a cenné rady, které mi poskytl. Dále děkuji kolegům z České improvizací ligy, zejména pak MgA. Martinu Vasquezovi, Ph. D. a členům týmu KL.I.KA, za všestrannou podporu a neustálé hledání nových možností a příležitostí v oblasti divadelní improvizace. Na závěr děkuji všem, kteří se mnou vedly inspirativní rozhovory a podpořili tak vznik této práce.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 14. 7. 2015

Markéta Vlková

ABSTRAKT

Hlavním tématem této práce je vnímání českého improvizačního divadla skrze kategorie herních principů, jak je vymezil francouzský sociolog Roger Caillois. Autorka objevuje jednotlivé principy (mimikry, alea, agón, ilinx) v tvorbě klíčových osobností a subjektů českého improvizačního divadla (Vlasta Burian, V+W, Ivan Vyskočil, Jaroslav Dušek, Improliga) a navzdory Cailloisovu striktnímu vymezení je nachází v souznění. V úvodních kapitolách se pokouší o definici hry s přihlédnutím k různým pojetím tohoto fenoménu z hlediska filozofického a sociologického a vymezuje pojem improvizace, kterou dále dělí mezi autorské divadlo a divadelní sport. V závěru práce se také věnuje roli konferenciéra, která je pojícím článkem mezi všemi zkoumanými podobami improvizačního divadla.

Klíčová slova: Improvizace, Hra, Divadelní sport, Roger Caillois, Vlasta Burian, V+W, Ivan Vyskočil, Jaroslav Dušek, Improliga

ABSTRACT

The main theme of this bachelor thesis is a reception of the czech improv theatre through game principles categories as Roger Caillois, the french sociologist, has defined them. The author of the thesis discover every single principle (mimicry, alea, agon, ilinx) in creations of some important personalities and subjects of czech improv theatre (Vlasta Burian, V+W, Ivan Vyskočil, Jaroslav Dušek, Improliga). Despite of strict qualification made by Caillois, she finds those principles functional together in a harmony. In the early chapters she tries to define the game phenomenon using various conception of the game from philosophical and sociological aspect. In addition, she distinguish the improvisation concept between improv in author's theatre and improv as the theatre sport. In the end of the thesis, she pays attention also to the role of entertainer which is the connecting character among all examined ways of improv theatre.

Keywords: Improvisation, Game, Theatresports, Roger Caillois, Vlasta Burian, V+W, Ivan Vyskočil, Jaroslav Dušek, Improliga

Obsah

I. Úvodem.....	5
II. HRA jako fenomén.....	7
2.1 Definice hry.....	7
2.1.1 Obecná definice hry.....	7
2.1.2 Johan Huizinga (1872 – 1945).....	8
2.1.3 Eugen Fink (1905 – 1975).....	8
2.1.4 Roger Caillois (1913 – 1978).....	9
III. Improvizace.....	12
3.1 Vymezení pojmu improvizace.....	12
3.2 Improvizace jako divadelní sport.....	13
3.2.1 Vznik a rozvoj divadelního sportu.....	13
3.2.2 Česká improvizáční liga (Improliga).....	14
3.3 Improvizace v autorském divadle.....	15
3.3.1 Vlasta Burian.....	16
3.3.2 Jiří Voskovec a Jan Werich.....	17
3.3.3 Ivan Vyskočil.....	18
3.3.4 Jaroslav Dušek.....	19
IV. HERNÍ PRINCIPY dle Cailloise a jejich přítomnost v českém improvizáčním divadle.....	21
4.1 Princip mimikry.....	21
4.2 Princip alea.....	24
4.3 Princip agón.....	28
4.4 Princip ilinx (vertigo).....	31
V. Večerem provází ... konferenciér!.....	35
VI. Závěrem.....	37
Použitá literatura a prameny.....	38

I. Úvodem

Francouzský sociolog Roger Caillois definuje ve své knize *Hry a lidé* čtyři herní principy: **agón** (z řečtiny námaha, úsilí, práce, později zápas), jehož hlavním aspektem je úsilí ve sportovním slova smyslu, **alea** (z latiny kostka, hra v kostky), princip ovládaný aspektem náhody, **mimikry** (maskování, z řeckého slova mimesis – nápodoba), kdy hlavním aspektem je vytvoření masky, a **ilinx** (z řeč. vír; ilingos – závrať), jemuž vládne touha po změně vědomí. Ačkoliv v divadle zdánlivě bezkonkurenčně dominuje princip mimikry, je možno dnes mezi divadelními formami nalézt takové, které využívají kombinaci několika principů či dokonce všech. Takovým příkladem je divadelní sport, v českém prostředí konkrétně zápasy v divadelní improvizaci pod hlavičkou České improvizální ligy, jejichž problematice jsem se věnovala ve své ročníkové práci. Jakkoliv jsou Cailloisovy závěry sporné, jeho klasifikace her je nadmíru užitečnou z hlediska systematiky výzkumu. A jelikož hra je živým a neustále se vyvíjejícím organismem, je přirozené, že pokus o jakoukoli kategorizaci bude z mnoha hledisek problematický. Proto i tato práce vykazuje jisté znaky polemiky, která je ale založena na faktických jevech odehrávajících se v různých dobách na herním poli improvizálního divadla.

Hra je sama o sobě fascinujícím fenoménem od počátku věků a hledat její hranice je zase samo o sobě nekonečnou hrou. Tato práce by měla nabídnout pohled na jednotlivé herní principy a jejich smysl v oblasti divadelní improvizace a porovnat tak tvorbu výrazných osobností a subjektů českého improvizálního divadla z hlediska využití herních principů. Vývoji, rozšíření a hledání možností v oblasti divadla a improvizace se hojně věnovali, či stále věnují, zejména níže jmenované osobnosti či subjekty: „král komiků“ **Vlasta Burian** jakožto nejen hlavní, ale především dominantní postava většiny filmů, inscenací i kabaretních a kavárenských čísel, ve kterých vystupoval, dále pak **Jiří Voskovec** a **Jan Werich** prostřednictvím forbín v autorských hrách Osvobozeného divadla, dodnes pedagogicky působící **Ivan Vyskočil** a jeho cesta přes text-appealy k otevřené dramatické hře a dialogickému jednání, **Jaroslav Dušek** jako žák Ivana Vyskočila a zakladatel divadla Vizita a nakonec **Česká improvizální liga** (Č.I.LI, Improliga), jako první, nikoliv jediný, zástupce divadelního sportu v České Republice. Pro všechny jmenované platí záliba nejen v hraní, ale

těž v hraní si. Přihlédneme-li k citátu Ladislava Klímy (viz motto této práce), hra pro ně je smyslem divadla, ale smysl divadla je hrou stejně tak.

První část práce se zaměřuje na definici hry a na zlomová díla z oblasti zkoumání fenoménu hry. Prvním z nich bude *Homo ludens* holandského historika Johana Huizingy, druhým *Oáza štěstí* a *Hra jako symbol světa* Eugena Finka, a nakonec kniha *Hry a lidé* Rogera Cailloise. V druhé části bude třeba vymežit pojem improvizace a zaměřit se na tento jev v kontextu autorského divadla a divadelního sportu. V části následující již přistoupíme ke konkrétním herním principům a jejich nalézání v tvorbě i životě shora uvedených osobností a těles z oblasti improvizčního divadla. Zvláštním případem pak bude kapitola věnovaná postavě a poslání konferenciéra, jakožto jedinečného pojícího článku.

II. HRA jako fenomén

2.1 Definice hry

2.1.1 Obecná definice hry

„HRA je specifická činnost, (...) která nesměřuje k žádnému reálnému cíli. (...)“¹, zní klíčová věta definující pojem hra dle Teatrológického slovníku, který dále rozvíjí definici hry v oblasti divadla:

„Divadelní představení pojaté jako hra (Z. Hořínek) se plně vyčerpává nekonečným řetězcem herních situací mezi jevištěm a hledištěm, (...) tedy jakousi hrou smyslu mezi jednotlivými fenomény, které se představení účastní. V ideálním případě hraje vše.“²

Teatrológický slovník pak rozlišuje divadlo na dva typy podle využití hry na divadlo dramaturgické a divadlo performativní³, přičemž improvizální divadlo patří spíše pod druhý z pojmů. Lenka Jungmannová pak používá pojmu „divadlo hráčů“, v rámci něhož popisuje také povahu přítomnosti diváka takového divadla a reakci ze strany hráčů (herců):

„Jeho idea je však variabilní, relativní, má vést diváka odněkud někam, hledá smysl. Při hledání smyslu se pak samozřejmě (neboť divák je přítomen) musí počítat relativně se všemi možnými reakcemi diváků, kteří přistoupili na hru.“⁴

1 PAVLOVSKÝ, Petr. a kol. *Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004, s. 116

2 Op. cit.

3 *„Uplatnění hry v divadle dává rozlišovat mezi divadlem dramaturgickým, které (...) plně respektuje dramatikův text a jen omezeně kontaktuje publikum, a performativním, ludickým, které má přímo formu hry; takže text zde nehlídá hranice své literární a dramaturgické interpretace.“* Op. cit.

4 JUNGMANNOVÁ, Lenka. Divadlo hráčů a divadlo dramaturgické (K některým problémům teorie divadla), *Divadelní revue* 7, 1996, č. 1, s. 8.

2.1.2 Johan Huizinga (1872 – 1945)

Holandský historik Johan Huizinga, autor knihy *Homo Ludens*, jako první zkoumá hru jako základ a činitele kultury. Polemizuje s dosavadním přístupem ke hře jako k činnosti nevážné, jelikož hra „*může být velmi dobře vážná*“⁵. Na důkaz konfrontuje hru s nevážnými jevy (smíchem, komičnem) a ukazuje, že nejsou se samotnou hrou bezpodmínečně vázány (např. šachy a sport obecně). Problematiku hry pak vymezuje na základě několika jevů:

*„Hra je dobrovolná činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic, podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má svůj cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomím jiného bytí než je všední život.“*⁶

Hra je tedy podle Huizingy založena na dobrovolnosti, závazných pravidlech, ohraničenosti a samoúčelnosti. Huizingovy myšlenky později rozvádí i kritizuje ve svém díle Roger Caillois, kterému je věnována jedna z dalších kapitol. Největší problém Huizingovy definice sleduje v ohraničenosti hry pevně stanovenými pravidly.

2.1.3 Eugen Fink (1905 – 1975)

Eugena Finka, německého filozofa a fenomenologa, zde uvádíme jako zástupce filozofického přístupu k fenoménu hry. Ve stati *Oáza štěstí* předesílá myšlenky k výkladu hry v kontextu lidského bytí a v poměru k existenci světa, na něž podrobněji navazuje v díle *Hra jako symbol světa*. K jeho myšlenkám se často odkazuje Ivan Vyskočil, pro kterého je hra přístupem k životu a k tvorbě.

V *Oáze štěstí* se Fink vymezuje vůči takové interpretaci, dle které je hra považována za „*okrajový fenomén lidského života, za periferní jev, za možnost existence, jež zasvitne jen příležitostně.*“⁷ Původ tohoto omezeného nahlížení hry vidí Fink v jejím zařazení mezi primárně dětské aktivity:

„Nakonec to vůbec ani není pravda, že si převážně hraje jenom dítě. Pravděpodobně si právě tolik hraje i dospělý, jenom jinak, jenom tajemněji, maskovaněji. Jestliže si bereme jako vůdčí

5 HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*. Praha: Mladá Fronta, 1971, s. 13.

6 Op. cit., s. 20.

7 FINK, Eugen. *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta, 1992, s. 8.

vzor pro náš pojem hry jenom život dětí, má to za následek, že podivně záludná, dvojnásobná povaha hry zůstane nepoznána.“⁸

Pokud tedy Fink řadí hru mezi základní existenciální fenomény⁹, tak následně definuje specifika ludického počínání takto:

„Lidská hra je radostně laděná produkce imaginárního světa hry, je to podivuhodná radost ze 'zdání'. Hra je vždy také charakterizována momentem znázorňování, momentem smyslovosti; a je v každém okamžiku proměnná: přináší „ulehčení života“, způsobuje dočasné, jen pozemské uvolnění, takřka vykoupení z tíže a tlaků naší existence. Unáší nás z faktického stavu, ze zajetí v nesnázích a v útisku, poskytuje nám štěstí fantazie, když můžeme prolétnout možnostmi, jež zůstávají bez trýzně skutečné volby.“¹⁰

Že hra skutečně není primárně dětskou zábavou dokazuje i dílo Cailloisovo, o němž bude řeč v následující kapitole a skrze které budeme nahlížet problematiku ludických principů v improvizčním divadle.

2.1.4 Roger Caillois (1913 – 1978)

Francouzský sociolog Roger Caillois navazuje ve své knize na Huizingovo dílo, které sice oceňuje, ale vcelku ostře také zpochybňuje a považuje ho za příliš zjednodušené: *„Toto dílo nabízí neobyčejně plodné průhledy pro bádání a reflexi, ačkoliv většina tvrzení, která obsahuje, je pochybená.“*, a o pár řádků níže napadá Huizingu slovy: *(...)dokáže-li však odhalit hru tam, kde nikdo před ním její přítomnost nebo vliv nerozeznal, záměrně přehlíží, jako by samo sebou, popis a klasifikaci her samotných (...).*¹¹ Klasifikace her a rozlišení jednotlivých principů je také těžištěm Cailloisova díla.

Caillois naráží také na problém Huizingovy definice z hlediska pravidel hry, který se týká právě improvizace:

„Je spousta her, které pravidla nemají. Neexistují například pravidla a už vůbec ne pevně stanovená pravidla, jak si hrát s panenkami, (...), obecně vzato pro ty hry, které

⁸ Op. cit., s. 11.

⁹ *„Hra je základním fenoménem existence, právě tak původním a svébytným, jako je smrt, jako je láska, jako je práce a jako je moc, ale není s ostatními základními fenomény spjata společným pachtěním za konečným cílem. Stojí zároveň proti nim - aby je tím, že je zpodobňuje, přijala do sebe. Hrajeme vážnost, hrajeme opravdovost, hrajeme skutečnost, hrajeme práci a boj, hrajeme lásku a smrt. A dokonce hrajeme ještě i hru.“* Op. cit., s. 17.

¹⁰ Op. cit., s. 24–25.

¹¹ CAILLOIS, Roger. *Hry a lidé: maska a závrať*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 25.

předpokládají volnou improvizaci a jejichž hlavní půvab spočívá ve hraní nějaké role, v chování 'jako by' člověk byl někým nebo dokonce něčím jiným (...).“, přidává, že: „zážitek stavu 'jako by' nahrazuje pravidla a plní přesně tutéž funkci. Herní pravidlo je nereálnou věcí samo o sobě.“¹²

Poté pokračuje oddělením her, které se hrají doopravdy, tedy především her sportovních, od her založených na vytvoření fiktivního světa a iluze. Dochází tak k radikálnímu stanovisku, které dělí hry do dvou skupin:

„Nemůžeme tudíž prohlásit, že se hry vyznačují pravidly a patří do oblasti fikce. Ony totiž buď mají pravidla nebo patří do oblasti fikce.“¹³

Veškeré divadelní aktivity by pak logicky patřily do oblasti fikce, protože co se děje na divadle, děje se „jako by“. To se ovšem jeví jako poněkud problematické stanovisko. Vytvoření iluzivního, nereálného světa, který nazýváme fikcí, je třeba přijmout, jinak by hra nemohla fungovat – ono přijetí fikce může být, navzdory Cailloisovu stanovisku, bráno jako pravidlo samo o sobě. Navíc, sledujeme-li například dramatickou hru Ivana Vyskočila, je zřejmé, že je to proces primárně neiluzivní, protože tu „doopravdy“ jde o něco reálného, tedy o vytvoření základu pro předvedení něčeho „jakoby“ improvizovaného i „jakoby“ reálného. A není to jediný případ, kdy se divadlo mísí s realitou, protože celé divadlo *může být velmi dobře vážná* hra, parafrázujeme-li Huizingova slova, která navíc Caillois kvituje, neboť i on uznává vážnost hry. Berme v potaz, že divadlo je zpravidla závislé na divákovi, přičemž boj o přízeň publika je hrou nadmíru vážnou a zcela reálnou. A jelikož přízeň diváka je ovlivněna jeho zájmem, vzniká poptávka, jež se tak stává pravidlem, které divadelník musí přijmout. Stejně tak ale může pravidla pro výběr repertoáru, herců, režisérů a dalších článků divadla určovat nejen divadelní ředitel, ale kupříkladu vládnoucí politický režim. Jak dokážou být tato pravidla hry vážná a osudová, by ostatně nejednou zkušeností mohl potvrdit Vlasta Burian, Ivan Vyskočil i protagonisté Osvobozeného divadla. A uvažujme dále, že v tomto kontextu je divadlo improvizací, vzhledem ke své nevyzpytatelnosti, hrou velice nebezpečnou. Ačkoliv tedy divák sleduje divadlo jako svět fikce, který vzniká, existuje a zaniká na jevišti, může být ve skutečnosti tato fikce ovládána pevně stanovenými pravidly.

Důležitým odkazem Cailloisova díla je konečně kapitola věnovaná **klasifikaci her**, zmíněná již výše v úvodu. Hry dělí v první řadě na čtyři základní kategorie pojmenované dle

12 Op. cit., s. 30.

13 Op. cit.

vládnoucího principu. Pro hry vykazující rysy soutěživosti stanovil označení agón, pro hry založené na náhodě použil latinský název pro hru v kostky, tedy alea, dále si (primárně a záměrně ze světa hmyzu) vypůjčil označení mimikry pro přejinačení se, napodobování a předvádění, nakonec pak popisuje hry působící změnu vědomí a závrať, pro které navrhuje řecké označení vodního víru – ilinx (z kterého, jak uvádí, je odvozeno též slovo ilingos, tedy závrať).¹⁴ V řadě druhé pak posuzuje hry v každé kategorii dle míry živelnosti a herní anarchie (aspekt paidia) nebo naopak herních konvencí a řádu (aspekt ludus).¹⁵ Pro lepší orientaci v kategorizaci her dle principů a dle aspektu ludus a paidia je níže přiložena tabulka z Cailloisovy knihy.

	AGÓN <i>soutěž</i>	ALEA <i>náhoda</i>	MIMIKRY <i>předstírání</i>	ILINX <i>závrať</i>
PAIDIA ↑ vřava rozruch bláznivý smích	běh o závod zápasy atp. atletika	rozpočítadla „orel nebo pana“	dětské opičení hry iluze panenky, náradíčka maska převlek	dětská „motolice“ kolotoč houpačky valčík
58	box biliár šerm dáma fotbal šachy sportovní soutěže obecně	sázky ruleta	divadlo divadelní umění obecně	volador pouťové atrakce lyžování horolezectví akrobacie na létající hrazdě
↓ LUDUS				

} bez pravidel

ROGER CAILLOIS / HRY A LIDÉ

N. B. – V každém sloupci jsou hry rozříděny aproximativně tak, že seshora dolů aspekt PAIDIA slábne, zatímco aspekt LUDUS soustavně narůstá

Ilustrace 1: Caillois, R. *Hry a lidé*, s. 58.

14 Op. cit., s. 35–48.

15 Op. cit., s. 34.

III. Improvizace

3.1 Vymezení pojmu improvizace

Pojem improvizace vychází z latinského adjektiva *improvisus*, tedy nepředvídaný, netušený (sloveso *improvidere* – nepředvídat, nevidět předem) a označuje lidskou činnost, konanou bez příprav. „*Improvizací v umění rozumíme každé umělecké dílo, které není předem nacvičeno (nereprodukuje nachystaný celek) a zároveň probíhá v přítomnosti konzumentů (svědků)*.“¹⁶ Improvizace je motivována a omezena možnostmi, které nabízí momentální lokace a schopnostmi, které činitel – improvizátor má. Zdeněk Hořínek improvizaci nahlíží z hlediska záměrnosti a nezáměrnosti:

*„Herecké situace jsou převážně očekávané (divadlo je věc předem domluvená, jak říkával Evžen Sokolovský), ale nepředvídané okolnosti a události (odchytky, chyby, nehody), (...) lze překonat jedině improvizací. Takové záchranné akce působí někdy trapně, ale většinou přinášejí svěží komické efekty. Komédie odjakživa chápe tuto šanci a vytváří příležitosti pro improvizaci. Tak říkajíc záměrně vyvolává nezáměrné.“*¹⁷

Od substantiva improvizace se též odvozují dvě přídavná jména, jejichž význam je odlišný: improvizovaný a improvizáčn. Improvizovanou činností rozumíme takovou, která není předem připravena a používá pouze prostředky nabízené danou situací zatímco improvizáčn. činnost je přímo založená na improvizaci, pracuje tedy s záměrně s činností improvizovanou. Improvizáčn. divadlo je tedy takové divadlo, které je koncipováno sledem improvizovaných scén. Improvizované scény se ale mohou záměrně či nezáměrně objevit v divadle dramaturgickém (např. při zapomenutí textu, opožděném příchodu na scénu či jakékoliv jiné chybě nebo záměru), jak uvádí i Zdeněk Hořínek ve výše uvedené citaci.

16 PAVLOVSKÝ, P. a kol. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004, s. 121.

17 HOŘÍNEK, Zdeněk. Poznámky o improvizaci. *Divadelní revue* 17, 2006, č. 4. [online]. [cit. 30. 3. 2015]
URL: <<http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=12184>>.

3.2 Improvizace jako divadelní sport

3.2.1 Vznik a rozvoj divadelního sportu

V šedesátých letech dvacátého století založil britský dramatik a režisér Keith Johnstone divadelní improvizачní skupinu The Theatre Machine, aby realizoval svou myšlenku čistě improvizачního divadla a divadelního sportu. Z počátku pracoval se souborem pouze v rámci uzavřených dílen, ale potřeba diváckého zhodnocení ho přirozeně donutila prezentovat nový divadelní formát veřejně. Později tak soubor The Theatre Machine procestoval s novou formou celou Evropu. Inspirací k propojení divadla a sportu byly Keithu Johnstoneovi wrestlingové zápasy, jejichž podstata je sice opačně postavená, ale vychází ze stejného základu. Zatímco wrestling používá divadelních prvků, aby udělal ze sportu divadlo, v divadelním improvizачním sportu jsou využity sportovní prvky, aby se z divadla udělal sport. Johnstone své poznatky a metodiku shrnul v publikacích *Impro – Improvisation and The Theatre* (česky *Impro – Improvizace a divadlo* v překladu Jana Urbana, 2014) a *Improvisation for Storytellers*. Formát zápasu v improvizaci pak poprvé předvedl dodnes fungující soubor The Loose Moose Company, který se etabloval z Johnstoneových posluchačů v kanadském Calgary v roce 1977. Sportovní povaha zápasu tak vychází z pravidel kanadského národního sportu – hokeje. V roce 1998 založil Johnstone **International Theatresports Institute**, neziskovou organizaci s mezinárodní licencí na provozování divadelních sportů, jejímž posláním je sdružení improvizátorů z celého světa a rozvoj improvizачního divadla v kontextu divadelních sportů. Tato organizace nyní zaštiťuje chráněnou značku Theatresports™ a další tři formáty improvizачního divadla (Micetro Impro, Gorilla Theatre, LifeGame).

V roce 1977, tedy paralelně se vznikem The Loose Moose Company, vzniká ovšem zřejmě nezávisle na výše uvedených faktech La Ligue National d'Improvisation (Národní liga improvizace, dále LNI) v kanadském Québecu, prezentující taktéž formát zápasu v improvizaci. Jelikož se koncept ligy následně rozšířil i do dalších frankofonních zemí (Belgie, Francie, Švýcarsko), podařilo se uspořádat Coupe du Monde d'Improvisation, Světový pohár v improvizaci, který je pořádán dodnes. U příležitosti 35. výročí založení LNI se dokonce konal na olympijském stadionu v Montréalu. Dnes je v tomto frankofonním světovém poháru zapojeno i Maroko a Lucembursko.

Improvizační ligu má v současné době více než třicet států světa na profesionální i amatérské úrovni a díky tomu mohou být pořádány i mezinárodní setkání, workshopy a festivaly.

3.2.2 Česká improvizační liga (Improliga)

Česká improvizační liga, zkráceně Č.I.LI či Improliga, byla oficiálně založena v roce 2001 prvním českým improvizačním týmem PRA.L.I.NY (Pražská Liga v Improvizaci Nyní) vedeným Michaelou Puchalkovou¹⁸, která koncept divadelního improvizačního sportu objevila ve Francii a rozhodla se tento formát přenést do České republiky. Během následujících let vzniklo občanské sdružení Improliga, pod jehož záštitou dnes vystupuje zhruba třicet improvizačních týmů a průběžně vznikají nové.

Improvizace jako divadelní sport v rámci Improligy

V základní formě divadelního sportu je herec hráčem, který soutěží v různých improvizačních disciplínách (kategoriích), které mají svá pravidla, vycházející např. z omezení nějakého z komunikačních prostředků nebo naopak přidání nějaké překážky. Zároveň je kladen důraz na charaktery postav, rozvoj příběhu a neustálé dění. Je proto nutné trénovat všechny složky improvizačního umění (schopnost komunikace, kooperace a kreativního myšlení) a udržovat tak improvizátorovu kondici. Improvizátor by tak měl být schopen odehrát každou kategorii a zareagovat v rámci pravidel jak dané kategorie, tak Improligy. Porušení jakéhokoliv pravidla je v rámci improvizačního zápasu pískáno rozhodčím jako foul, v případě improvizační show (improshow), která neoplývá soutěžní ambicí, by si tyto kompetence měli hráči hlídat sami v zájmu kvality příběhu a formy.

Improvizací formy se dělí podle doby trvání na shortforms (krátké formy) a longforms (dlouhé formy). Kategorie v rámci short forms mají dobu trvání jednoho výstupu od třiceti sekund do zhruba sedmi minut (nejčastěji okolo dvou minut) a jsou vlastní formátu zápasu i improshow. Těsně před zahájením každé kategorie je zadáno téma od diváků.

18 Michaela Puchalková, trenérka a kouč. Absolvovala Pedagogickou fakultu v Praze, pětiletý sebezkušenostní výcvik v hlubinné psychoterapii (SUR) a nespočet zahraničních i tuzemských seminářů. V roce 2000 založila první improvizační skupinu PRA.L.I.NY. Dlouhodobě spolupracuje se švýcarským týmem TAP, berlínskými Die Gorillas a mnoha francouzskými improvizačními skupinami. Od roku 2005 pracuje jako trenérka a konzultantka v oblasti osobního rozvoje a růstu. Prostřednictvím vlastní tréninkové metody L.i. Learning impro, která staví na základech a pravidlech skupinové improvizace, pořádá sebezkušenostní a zážitkové semináře pro společnosti, pracovní týmy i jednotlivce. In: *Impro tým* [online]. [cit. 27. 4. 2015] URL: <<http://www.improinstitut.cz/team>>.

Longformy se naopak v zápase nepoužívají a bývají prezentovány v rámci specifické show zaměřené na obsáhlejší fabuli, psychologizaci postav a práci se syžetem. Doba trvání longforem se pohybuje v desítkách minut, konkrétněji to pak závisí na formátu daného vystoupení.

Smyslem každé z forem je ale každopádně předvedení komplexního tvaru, který působí jako výsledek dlouhého zkoušení, zatímco divák ví, že vše ve skutečnosti vzniká právě v danou chvíli.

3.3 Improvizace v autorském divadle

Autorské divadlo, jako jedna z kategorií divadla malých forem, je doménou improvizovaných výstupů, které jsou také vděčným a jedinečným prostředkem autorského divadla. V knize *Proměny malých scén* je dokonce improvizace uvedena jako jeden z charakteristických rysů *netradičního autorského divadla*.¹⁹ Těmi jsou tedy odstraňování a zužitkování šumů (tedy práce s chybou či nedostatkem), zkoušení až za přítomnosti diváka a tedy větší závislost na publiku (čili fungování diváka jako partnera): „*A z faktu autorství v přítomnosti (a za spoluúčasti) publika vyplývá potom další charakteristický rys: stálá možnost improvizace.*“²⁰ Navíc improvizací může i z divadla dramaturgického vzniknout divadlo performativní a divadlo autorské, které pak může a nemusí být fixováno a stát se tak variací, parodií či remakem již existujícího díla. Ještě jeden podstatný prvek společný tvůrcům netradičního autorského divadla je třeba zmínit, a tím je tzv. groteskní realismus: „*realismus hravý, fantazijní, metaforický i klaunsky plebejský. Realismus nepokrytě zveřejňující iluzi divadla a iluze skutečnosti. Realismus dialektický, chápající svět jako (...) jednotu a boj protikladů: odtud tak častá záliba v paradoxu, kontrastu, zvratu, změně, a zejména v humoru.*“²¹

19 „*Ne-tradiční pouze vzhledem k tradici, kterou vytvořilo oficiální měšťanské iluzivní divadlo 19. a počátku 20. století. (...) Divadlo popisné, iluzivní nápodoby skutečnosti, sloužící jako model pevnému literárnímu textu.*“ JUST, Vladimír. *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1984, s. 25.

20 Op. cit., s. 31.

21 Op. cit., s. 27.

3.3.1 Vlasta Burian

Josef Vlastimil Burian se narodil 9. 4. 1891 v Liberci (toho času zvaném častěji Reichenberg)²², kde prožil prvních deset let svého života jako Čech mezi německou většinou, v roce 1901 se celá rodina přestěhovala do Prahy na Žižkov. Od dětství se Burian věnoval sportu, který měl mnohostranný dopad na Burianovu divadelní kariéru, jak zjistíme níže. Jako dítě byl Burian členem cyklistického oddílu D.K. Vinohrady, v patnácti začal hrát kopanou za klub Saturn Žižkov, aby se v následujících letech dostal skrze několik žižkovských klubů (Slavoj, Union, Viktoria) až do brány AC Sparta Praha.²³ Kromě cyklistiky se věnoval též tenisu a hokeji. Významný vliv měla na Burianovu životní i uměleckou dráhu hudba, na čemž měl zásluhu jeho otec, který ho již od malička vodil na opery a s nímž také zpíval na kůru v libereckém kostele.²⁴ Burianova divadelně-filmová kariéra začala s improvizovanými výstupy založenými na imitaci, parodii a karikatuře (*Řecko-římský zápas se židli, Box, Italská opera*), které předváděl zpočátku na večírcích, později na pódiiích slavných i méně slavných kabaretů. První angažmá pak získal Burian v kabaretu U Deutschů zhruba v roce 1910²⁵, poté účinkoval ve Smíchovské Aréně, hostoval (jako herec i pěvec) v mimopražských divadlech, následovalo angažmá v operetním sboru Vinohradského divadla u Karla Hugo Hilara²⁶. Současně také vystupoval v Rokoku a dalších menších podnikcích kabaretního typu.

Ve dvacátých letech začal Vlasta Burian budovat svou filmovou kariéru a natočil od té doby několik desítek němých i mluvených filmů. V roce 1925 založil Divadlo Vlasty Buriana, které fungovalo na tzv. star-systému, čili na popularitě herecké hvězdy, v tomto případě na osobnosti Burianově. Divadlo bylo uzavřeno Josephem Goebbelsem v roce 1944 v důsledku zákazu činnosti všech divadel na území Třetí říše. Po válce došlo k zestátnění divadla a nahrazení Divadlem kolektivní tvorby. Vlasta Burian byl na základě účinkování v rozhlasovém skeči *Hvězdy nad Baltimore* obviněn z kolaborace s nacisty, odsouzen k tříměsíčnímu trestu odnětí svobody, finanční pokutě a především k zákazu veřejné činnosti, který trval pět let. Do své smrti v roce 1962 ještě ztvárnil několik divadelních a filmových rolí. Po přezkoumání a znovuprojednání případu iniciovaném Vladimírem Justem (ve spolupráci s JUDr. Miroslavem Vlčkem a publicistou Ondřejem Suchým) byl teprve v roce 1994 Vlasta Burian právně rehabilitován.

22 JUST, V. *Vlasta Burian: Mystérium smíchu*. Praha: Academia, 2001, s. 5.

23 Op. cit., s. 17.

24 Op. cit., s. 22.

25 Op. cit., s. 51.

26 Karel Hugo Hilar (1885–1935), divadelní kritik, dramaturg, režisér.

3.3.2 Jiří Voskovec a Jan Werich

Jiří Voskovec (1905 – 1981) a Jan Werich (1905 – 1980) se setkali poprvé již v dětství a staly se od té chvíle nejbližšími přáteli i přes několikeré odloučení. Během společných studií na Právnické fakultě v Praze začali společně psát a uvádět hry. První z nich byla *Vest pocket revue*, tedy v překladu revue z kapsičky u vesty neboli jednoduše kapesní revue. Její premiéra proběhla 19. dubna 1927 v Umělecké besedě na Malé Straně (dnešní Divadlo Na Prádle) ještě pod hlavičkou Spolku bývalých žáků československého oddělení na francouzských lyceích se sídlem v Praze, ve kterém byl Voskovec „*předsedou zábavního výboru a taky pokladníkem*“²⁷ Úspěch *Vest pocket revue* byl ovšem nečekaný a natolik obrovský (nakonec měla „Vestpocketka“ celkem 245 repríz), že dal vzniknout samostatnému divadelnímu subjektu. Ve spolupráci s avantgardním režisérem Jindřichem Honzlem a divadelním podnikatelem Josefem Hášou začali V+W hrát pod patronátem Osvobozeného divadla, kterou provozoval Devětsil²⁸ jako amatérskou odnož vlastní divadelní sekce, se scénou v Umělecké besedě. Začali proto psát a uvádět další hry, všechny s podobnou strukturou a v žánru, kterému říkali revue. Specifikem jejich her byly takzvané **forbíny** (z německého vor Bühne, před scénou) neboli předscény, které probíhaly zpravidla při přestavbě kulís a vystupovali v nich pouze Voskovec s Werichem. Tyto výstupy poskytovaly prostor pro improvizaci, která byla reakcí na aktuální dění. Vedle forbín se hry Osvobozeného divadla vyznačují písněmi, k nimž skládal swingovou a jazzovou hudbu Jaroslav Ježek a při představeních doprovázel Voskovce a Wericha jako klavírista. Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha pak působilo v hotelu Adria na Václavském náměstí a v sále paláce U Nováků ve Vodičkově ulici. Ve třicátých letech také společně natočili čtyři celovečerní filmy.

V průběhu třicátých let se Osvobozené divadlo V+W díky svým satirickým hrám (počínaje *Caesarem* v r. 1932) stalo významnou tribunou antifašistického boje (aniž by Voskovec a Werich ve svých postavách a forbínách kdy vzdali principu volné improvizace a svobodné dadaistické hry se slovy a básnickými asociacemi). Po Mnichovské dohodě v září 1938, kterou mimo jiné zanikla První republika a záhy vznikla Druhá republika²⁹, byl Zemským úřadem na Osvobozené divadlo z logických důvodů uvalen dekret o odnětí

27 WERICH, Jan. *Jan Werich vzpomíná – vlastně Potlach*. Praha: Melantrich, 1983, s. 20.

28 Umělecký svaz Devětsil (zal. 1920), spolek umělců české avantgardy

29 Tzv. Druhá (československá) republika, státní útvar vzniklý v důsledku Mnichovské dohody, existující v období od 1. 10. 1938 do 14. 3. 1939. Zánik Druhé republiky byl způsoben vznikem samostatného Slovenského štátu a následným ustanovením Protektorátu Čechy a Morava v rámci okupace českých zemí nacistickým Německem.

koncese. Stalo se tak 9. listopadu 1938, přičemž na 11. listopadu byla plánována premiéra hry *Hlava proti Mihuli*. Následovala emigrace Voskovce a Wericha do Ameriky v lednu roku 1939. Po jejich návratu bylo Osvobozené divadlo na čas obnoveno, ale vzhledem k sociálně politické situaci už nebylo možno na tradici stoprocentně navázat. V roce 1948 Voskovec definitivně odjel do USA a Jan Werich našel nového partnera pro improvizované forbíny v Miroslavu Horníčkoví, se kterým tak mohl inscenovat některé hry Osvobozeného divadla. Poválečnou spolupráci Voskovce a Wericha můžeme studovat už jen prostřednictvím vydané třísvazkové korespondence.

3.3.3 Ivan Vyskočil

„Mně šlo a jde o hru. Hlavně o dramatickou hru. O vodivý kontakt, zpětnou vazbu, zážitek a požitek, ozvláštnění a umocnění existence, setkání a vzájemnost.“³⁰

Ivan Vyskočil se narodil 27. 4. 1929 v Praze a dětství prožil v nově vzniklé čtvrti Spořilov, kde se také začal věnovat divadelním aktivitám v místním skautu. Je absolventem herectví a režie na Divadelní fakultě AMU, psychologie na Filozofické fakultě UK. Kariéru divadelníka započal v klubu Reduta, kde spolu s Jiřím Suchým³¹ pořádal takzvané text-appealy, tedy zjednodušeně řečeno vystoupení založená na přitažlivosti textů (čtených, mluvených i zpívaných) či přitažlivosti jejich interpretace. V roce 1958 se stal spoluzakladatelem Divadla na Zábradlí, šéfem místního činoherního souboru i jeho hercem, dramatikem a režisérem. Po neshodách se souborem byl ovšem nucen roku 1963 Divadlo na Zábradlí opustit. Následně se vrátil se do Reduty, kde obsadil post uměleckého vedoucího a založil zde **Nedivadlo**, jehož tvorba vycházela z text-appealových projektů a usilovala o realizaci otevřené dramatické hry, o níž bude řeč níže. Za normalizace byl ovšem Vyskočil nucen Redutu dočasně opustit v důsledku omezení činnosti, což vedlo k zájezdovému účinkování mimo Prahu. Nedivadlo ukončilo svou činnost v roce 1990, dočasně ji poté obnovilo v letech 1996-1998 s inscenací *Křtiny ve Hbřbích aneb Blbá hra*.

30 ČERNÝ O. – KRÁL, K.: *Vylučován pro nekázeň*. Svět a divadlo, 1993, č. 5, s. 45. [cit. dle ROUBAL, Jan. Ludická koncepce Nedivadla Ivana Vyskočila. In: *Acta Universitatis Palackianae Olomouensis Facultas Philosophica*. Philosophica – Aesthetica, 18 – 1999 [online]. [cit. 30. 3. 2015]. URL: <<http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/aesthe18/aesthe18-03.pdf>>.]

31 Jiří Suchý (nar. 1931), herec, spisovatel, zakladatel divadla Semafor (zal. 1959)

Průběžně se Vyskočil věnoval jednak psaní her a povídek, ale také pedagogice a psychologii. Na DAMU realizoval a zkoumal metodu dialogického jednání s vnitřním partnerem a stal zde vedoucím katedry činoherního divadla. Později založil vlastní katedru autorské tvorby a pedagogiky.

Jak je ale patrné z úvodního citátu, pro veškeré aktivity Ivana Vyskočila je klíčovým jevem hra. Bodem, ve kterém je pak princip hry nejvíce patrný, je v tvorbě Ivana Vyskočila výše zmíněná **otevřená dramatická hra**, která se také stala základem pro onu pedagogickou metodu nazvanou dialogické jednání s vnitřním partnerem. Jako jednu z podmínek dramatické hry totiž určil objevení vnitřního partnera, a následně tuto premisu následně rozvinul v samostatný celek, což dalo vzniknout právě dialogickému jednání. Proces otevřené dramatické hry je založen z velké části na improvizaci, které ale v divadelní rovině Vyskočil většinou nedosáhl, nejbližší jí bylo Nedivadlo inscenací *Služební cesta* (na základě textu Pavla Boška, Vyskočilova herního partnera), *Kurs* a *Rekurs kursu*. Cestu k ní ale vytváří velice důsledně a účinně, jak ostatně dokládá právě objevení dialogického jednání v rovině pedagogické.

3.3.4 Jaroslav Dušek

Jaroslav Dušek, žák Ivana Vyskočila a jeden z jeho nejvýraznějších pokračovatelů, se narodil 30. 4. 1961 v Praze. S autorským divadlem a divadelní improvizací začínal již během studií na gymnáziu, později se setkal s Pavlem Boškem a Ivanem Vyskočilem, jejichž tvorba se mu stala velkou inspirací. O vlastní improvizální představení se na základě setkávání s Nedivadlem pokoušel ve spolupráci se spolužákem Filipem Karfíkem, s Ivo Musilem a nakonec s Janem Bornou³². V roce 1981 spolu založili tehdy ještě studentské improvizální divadlo Vizita, které bylo inspirováno formou Vyskočilovy otevřené dramatické hry a její jevištní podobou, improvizátory proto od jisté doby doprovázel hudebník nebo hudební těleso.

V roce 1985 se od Vizity oddělil Jan Borna a v letech 1986 – 1989 se stal hlavním a jediným partnerem Jaroslava Duška hudebník Martin Zbrožek. Tehdy se Vizita dopracovala k totální improvizaci, řečeno s Jaroslavem Duškem: „*Od té doby se hraje úplná improvizace.*“

32 Jan Borna (*1960), divadelní režisér a básník. V současnosti působí v Divadle v Dlouhé.

Tři roky se Zbrožkem, do září 1989.“³³ Dalšími partnery mu v následujících letech byli Alan Vitouš a Pjér La Šé'z (vlastním jménem Petr Knotek), později se vrátil Martin Zbrožek. Dnes vystupuje *Vizita* ve složení Jaroslav Dušek, Pjér la Šé'z, Zdeněk Konopásek a Viktor Zborník v divadle Archa. Vedle toho vystupuje Jaroslav Dušek s Pjérem la Šé'zem v divadle Kampa pod názvem *Malá Vizita*.

Největší popularity v oblasti divadelní tvorby dosahuje Jaroslav Dušek v současné době inscenací *Čtyři dohody*, která má relativně pevný tvar – je totiž jevištní prezentací stejnojmenné knihy Dona Miguela Ruize. *Čtyři dohody* jsou Duškovým hereckým sólem a dialogem s diváky, hudebně ho doprovází Alan Vitouš a Pjér la Šé'z. Stejně jako knižní předloha má i Duškova inscenace pokračování s názvem *Pátá dohoda*.

33 DUŠEK, Jaroslav. *Nenucený výsek: rozhovory*. Praha: Kalich, 2004, s. 73.

IV. HERNÍ PRINCIPY dle Cailloise a jejich přítomnost v českém improvizačním divadle

4.1 Princip mimikry

Maska, napodobování a předvádění spadá pod princip MIMIKRY, který je v oblasti divadla kruciólním. Nalezneme ho tak bez výjimky v každé divadelní formě a u každého divadelního subjektu, neboť je tento princip přímo podmínkou divadla, coby scénického umění. Princip mimikry zahrnuje hry ze všech nejprostší – hry na něco – počínaje dětskými hrami a konče divadelní inscenací. Tedy nejprostší ve smyslu vybavení, protože takové hry nepotřebují do základu nic jiného než hrajícího (si) člověka, tedy hráče či herce. Vše ostatní (kulisy, kostýmy) už je jen nepodmínečným zdokonalením iluze a nápomocí k uvěřitelnosti.

V případě principu mimikry je třeba přijmout realitu hry více než kde jinde. Pokud ji totiž hráč nepřijme či poruší, je podstata hry ztracena a celá realita hry jako taková se stává nefunkční. U *Vyskočila* můžeme dokonce sledovat tematizaci tohoto principu ve hře *Cesta do Úbic*, kde přednosta stanice udržuje realitu hry, aby lid v čekárně udržel v klidu, tam ovšem hráči hry (čekající) nevědí, že jsou součástí hry. Přijíždějící (nic netušící) 'hejtman' je upozorňován, aby tuto realitu nenarušoval, jinak by se mohli tito lidé vzbouřit a zničit Úbic. Herní rámec nakonec podpoří diktátor Ádínek vládnuocí celé této nádražní realitě, který se ukazuje být dítětem. Hra je koneckonců primárně dětskou zábavou a to ve své nejsyrovější formě, protože děti nemívají ještě jasnou představu o hranici dobra a zla a dokáží se do hry cele vcítit. Též dokáží být velmi umanuté ve svých záměrech, což už ale není zdaleka jen dětská vlastnost. Ádínek je totiž jasná narážka na Adolfa Hitlera, který je zde vyobrazen jako umanuté dítě, jež si vytvořilo vlastní říši, nad kterou má tím pádem nejvyšší moc. Absurdní principy této říše (to, že běžný cestující do Úbic nikdy nedojede, respektive se nedozví, že už tam dojel, je podstatou Úbic) nejsou ovšem na historickém Hitlerovi závislé, nýbrž mají nadčasový charakter s mnoha přesahy k tehdejší společenské realitě „reálného socialismu“. *Cesta do Úbic* by se tedy dala také definovat jako významově mnohovrstevná „hra na říši“, kterou si dítě Ádínek hraje na nádraží díky svojí fantazii.

Princip mimikry je samozřejmě přítomen u všech zkoumaných subjektů, společné je jim také minimální vytváření iluze s pomocí kulís, rekvizit či kostýmů. Scénická výprava u Vyskočila je v podstatě nulová, základem bývá stůl a židle, kostýmy jsou vcelku civilního charakteru a v co nejjednodušším provedení. Celkový dojem a navození atmosféry ovšem Nediadlo podporovalo slovním popisem atmosféry, či dokonce přečtením celé scénické poznámky v inscenaci *Křtiny ve Hbřbích aneb Blbá hra*, jejíž detailní propracování je dovedeno ad absurdum, přičemž stopáž záznamu tohoto „poznámkového“ výstupu činí okolo pěti minut. Obdobně je pak řešena scénická výprava v cyklu *Evokace*, jak už ostatně napovídá sám název, kde už ale Vyskočil zapracoval popis více do hry samotné.

Nahlédneme-li pak k Jaroslavu Duškovi, můžeme sledovat též minimalistickou scénu, zde ovšem se zcela jasným významem: zatímco Vyskočilova hra není přímo improvizací, ale otevřenou dramatickou hrou a má tedy již jasně dané prostředí, kostru děje i postavy, tak Dušek oproti tomu praktikuje improvizaci totální (byť často s předem zadaným tématem) a stejným způsobem vytváří i prostředí pro děj. Pracuje tedy nikoliv s předem danou skutečností, ale s reakcí na právě vzniklou myšlenku a situaci. Pro lepší dokreslení pracuje s hudbou, zvuky a pohybem. Poetika Duškova divadla spočívá více ve scénické působivosti, zatímco Vyskočil především vypráví a pracuje s divákovou představivostí slovem.

Improliga pak používá jak popisy scénické, tak slovní, ale vždy spíše skrze postavu. To platí jak pro celý rámeček dané formy, tak pro jednotlivé kategorie. Pokud se tedy v případě zápasu v improvizaci jedná o hru na sportovní zápas, je atmosféra konkretizována pomocí postav (hráči, rozhodčí, pomocní rozhodčí), jejich rozestavení na scéně, kostýmu a základních rekvizit (píšťalka, kazoo, nádoba s tématy, tabule pro počítání skóre). Existují zde ovšem dvě výjimky, které stojí nad celou formou a tím je jednak konferenciér a jednak hudebník. Úloha konferenciéra spočívá v uvedení celého večera, tedy přípravě publika na to, že uvidí „hru na zápas“. Nadále zůstává konferenciér průvodcem jak pro publikum, tak pro improvizátory. Tímto se tedy blíží Improliga kabaretu, o roli konferenciéra bude řeč v samostatné kapitole.

Se slovem a zvukem pracoval také Vlasta Burian. Jeho nápodoba **italské opery** nepotřebovala prostředí a atmosféru popisovat vůbec, fungovala jako kabaretní číslo, jako hra na italskou operu. Tato hra byla totiž založena na Burianově hudebním sluchu, který mu umožňoval napodobit italštinu na základě pouhého odposlechnutí akcentu a možná zevrubné znalosti italských slov. Celá tato Burianova schopnost má kořeny v každodenním

neúmyslném, podvědomém odposlechu cizího jazyka v rodném městě Liberci, kde tou dobou silně převládala německá populace nad českou. Ačkoliv se tedy dokonalou a bezchybnou němčinu nikdy skutečně nenaučil, dokázal ji věrně imitovat: „*Burian tu vždy imitoval samého ducha jazyka. To mu později pomohlo i k parodické imitaci dalších jazyků (...)*.“³⁴ Burianova umělecká kariéra totiž začínala na večírcích po odehraných zápasech žižkovského fotbalového klubu Slavoj a dalších sportovních klubů a později také po představení. Tehdy volně extemporoval výstupy imitačního či parodického charakteru, jako byl řecko-římský zápas se židli nebo právě italská opera. Po zápasu skutečném, fotbalovém, tedy následovala ještě hra na zápas a po divadle vážném ještě divadlo nevážné. O sportovních výstupech ještě bude řeč v kapitole věnované agónu.

S dílem a poetikou Voskovce a Wericha jsou spojeny dva klíčové autorské termíny: SUTA, tedy Supra Realita a Hovadismus neboli Hovadnost. Těm se podmiňovalo využití principu mimikry v Osvobozeném divadle V+W. K prvnímu pojmu SUTA se váže metaforická definice Werichova:

*„Opuchlé omítky v zákoutí Starého Města; nikdo neví, co v nich bylo a je krásy. Opuchlá omítka! Kdo by si všiml v návalu všedního dne? To je něco jako puchýř, který vznikl vlivem deště, slunečního úpalu, mrazu a možná také špatné kvality malty. Takový puchýř praskne. Omítka se pomalu a nerada odlupuje a z pukliny se občas vysypou zrníčka zpráchnivělé malty. Je třeba vypít láhev dobrého vína a mít plné uši jazzu a jít pak beze strachu z výčitek co do zanedbávání, ať už práce nebo ženy a nebo vůbec (protože výčitek je vždycky habaděj po ruce), jít od puchýře k puchýři, zaklepat lehce ukazovákem a pozorovat zjev, který se dá nazvat odsyp staré malty značky SUTA. Neboť SUTA jest zkratka vymyšlená mladičkou zkratkou V+W. (...) SUTA znamená Supra Realita. A Supra Realita (...) si všímá věcí, kterých si devadesát devět procent obyvatel naší planety nevšímá, protože si všimnout neumí. (...) A kdyby bylo třeba SUTU definovat, stačí jediná definice: SUTA jest zkratka Supra Reality a Supra Realita jest Když.“*³⁵

K Hovadismu, jako důležité estetické funkci, říká Voskovec:

„Jan a já – a s námi záhy celý soubor se oddal internímu, zasvěcenému kultu Hovadismu. 'Hovadnost' v našem slova smyslu je rys, který dodává některým lidským výkonům a výtvorům v jakémkoli oboru povahy tak sveřepé blbosti a nepřístojnosti, že jejich záporný účinek jakoby

34 JUST, V. *Vlasta Burian: Mysterium smíchu*. Op. cit., s. 15.

35 WERICH, J. *Jan Werich vzpomíná – vlastně Potlach*. Praha: Melantrich, 1983, s. 29.

*přeexponoval estetickou citlivost a je proto jakýmsi vědomým omylem zaznamenán v podobě zdánlivé krásy. (...) ...šlo nám o víc, než se posmívat nevkusy a říkat kukačkovým hodinám 'kýč'. Šlo o nedefinovatelnou, leč nespornou dvoudomost ošklivosti s krásou – a opět ... o naši tajemnou posedlost smyslem, který si s námi hraje na schovávanou, skrýváje se v srdci Nesmyslu.*³⁶

4.2 Princip alea

„Život je dítě, které si hraje, hraje si s kostkami.“ Hérakleitos z Efesu

ALEA, jak uvádí Caillois hned zkraje, je primárně latinský název pro hru v kostky, tedy hru, založenou na náhodě, kde *„Štěstěna je jediný strůjce vítězství.“*³⁷ Náhoda už u divadla nebývá příliš používaným a už vůbec ne žádoucím principem. Zcela opačně je tomu (nebo by alespoň mělo být) u divadla improvizačního, které je přímo založeno na práci s náhodou. Ovšem zatímco Caillois tvrdí, že označení alea zahrnuje hry, které *„jsou přímo protikladné hrám agonálním“*³⁸, některé formy improvizačního divadla toto tvrzení vyvrací, jelikož oba principy kombinují, jak je již naznačeno v úvodu této práce.

Improvizační divadlo a jeho formy lze rozlišit mimo jiné dle toho, na kolik pracuje s náhodou, ne vždy je totiž náhoda absolutní. Například tvorba Ivana Vyskočila je založena na náhodě fixované a precizně promyšlené, ve své podstatě se tedy už o náhodu v pravém slova smyslu nejedná. Je zde na místě uvést, že čím více je improvizace založena na předem daných okolnostech, oddaluje se principu čistě aleatornímu a blíží se principu stochaistickému³⁹, neboli principu náhody:

„S výjimkou krajního případu totálně spontánní, okamžité improvizace (jež by navíc musela spět jen 'kupředu' a zcela preferovat jen přetržitost, diskontinuitu asociací), o níž by snad šlo hovořit jako o výhradně aleatorickém, čistě na náhodě a úplné nepředvídatelnosti založené

36 VOSKOVEC, Jiří. *Klobouk ve křoví*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 267–268. [cit. dle SCHONBERG, Michal. *Osvobozené*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, Corp., 1988, s. 52–53.]

37 CAILLOIS, Roger. *Hry a lidé: maska a závrať*. Op. cit., s. 37.

38 Op. cit.

39 *„Aleatorní je, co cele závisí na náhodě; stochastické je v estetice to, co obsahuje prvky vyvolané vědomě připravenou náhodou.“* SOURIAU, É. *Encyklopedie estetiky*. Praha: 1994, s. 830. [cit. dle ROUBAL, Jan. *Ludická koncepce Nediadla Ivana Vyskočila*. In: *Acta Universitatis Palackianae Olomouensis Facultas Philosophica*. Philosophica – Aesthetica, 18, 1999 [online]. [cit. 30. 3. 2015]. URL: <<http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/aesthe18/aesthe18-03.pdf>>.]

improvizaci, jsou všechny ostatní druhy improvizace již v různé míře stochastické povahy, tj. funkci náhody již různě limitují a omezují.“⁴⁰

Tyto omezení a limity jsou přítomny de facto u všech subjektů, kterými se tento text zabývá.

Ivan Vyskočil pracuje s již připraveným textem a propracovaným námětem, se kterým si hraje, náhoda je tedy využita minimálně. Může nastat (a také pravidelně nastává) v komunikaci s divákem a díky reakci na podmínky, ve kterých je představení hráno. Jelikož Vyskočilovou touhou bylo vytvoření otevřené dramatické hry, jejíž podmínkou je jistá míra improvizace, snaha o improvizované pasáže je z dostupných pramenů patrná. Přesto ale byly i tyto pasáže často fixovány a znovu používány. Náhoda se ale mimoto projevovala v zacházení s povahou textu z hlediska postav. Například pětidílný cyklus *Evokace aneb Proč Karolína volala dru Baxovi* byl hrou náhody ve smyslu přebírání postav:

„My jsme tomu podléhali. Jenomže jsme v tom nezůstávali. Podléhali jsme tomu jako hře. Zahrát si Baxu a vzápětí Langovou. Nechávat si je projít tělem, střídat je a pustit mezi ně třeba ještě oficiála Kulicha. Pro tělový zážitek proměny, primární zážitek hry. Pro ten okamžik vzlétnutí, kdy se ti mění psychika. Otevírá se všem těmto možnostem a ty to pociťuješ jako mohoucnost. Najednou to s tebou hraje. Ne ty s tím, ono s tebou. Nastane přesmyčka: a to je moment, kdy se jakoby stáváš postavou.“⁴¹

Právě cyklus *Evokace* byl zapsán až zpětně Přemyslem Rutem, jedním z dvorních klavíristů Nedivadla. Ten vynechal některá místa, která jsou naopak zachována v audio nahrávce.⁴² Přesto ani *Evokace* nebyly čistou improvizací, protože jejich veřejné prezentaci předcházela jednak šestidílný cyklus *Na staré motivy* a jednak seznámení a hledání možností příběhu a vystupujících postav.

Jaroslav Dušek se už k totální improvizaci dostává o dost blíže, jeho vystoupení bývají omezena tématem, ale jinak pracuje s okamžitou reakcí a s uvedenou diskontinuitou asociací. Hlavním znakem jeho vystoupení v rámci *Vizity* a *Malé Vizity* je průběžné hledání pointy, její rozvinutí a nacházení hlubšího smyslu, případně nalezení pointy další skrze tento postup. Dušek se nechává unášet svým vyprávěním a reakcí (na partnera, diváka, vlastní vzpomínku,

40 ROUBAL, Jan. Ludická koncepce Nedivadla Ivana Vyskočila. Op. cit.

41 RUT, Přemysl. *Ivan Vyskočil: vždyť přece lézat je o hubu*. Ed. Ivan Vyskočil. Praha: Portál, 2000, s. 104.

42 „Nezbylo mi než vynechat několik motivů pouze nakousnutých (...).“ Dále dodává: „Vynechal jsem (nebo výrazně zkrátil) také některá místa, jimž jsem se při představení hodně a rád smál, jež však je třeba vidět, mají-li působit.“ *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Ed. Přemysl Rut. Praha: Český spisovatel, 1996, s. 222.

hudbu, rekvizitu) a hrou se slovem, přičemž vznikající nabídky zkoumá a využívá ze všech stran.

Improvizační show, zápasy a obdobné formy fungující pod hlavičkou Imprology jsou omezeny na jedné straně tématy od diváků (byť se následně jedná o okamžitou reakci na tato témata), na straně druhé pravidly zápasu (tedy samotným principem agónu) a jednotlivých herních kategorií (tedy hrou jako takovou).

Burian byl ve své divadelní a filmové tvorbě omezen podobně jako Vyskočil, tedy textem dramatika, ale na rozdíl od Vyskočila ještě navíc režisérem. Tato stránka jeho tvorby nemůže být tedy považována za improvizační činnost, ale princip náhody je zde přesto přítomen. Jako herec se totiž Burian bytostně vyžíval v situacích improvizovaných, čímž vystavoval režiséra i své kolegy zcela neplánované situaci, která vyžadovala okamžitou a adekvátní reakci. „*Obecenstvo (...) tu čekalo nikoliv na „dramatickou novinku“, nýbrž výhradně na to, co s ní ten který večer provede „ředitelský august“*“ (myšleno Vlasta Burian, pozn. MV). *Čekalo se na něho jako na autora díla o dile, zprávy o zprávě, autora parodie (bez ohledu na to, kdo byl pod textem hry na plakátech a v programu uveden).*“⁴³ Vedle této oblasti Burianova působení stojí ovšem kabaretní a kavárenské výstupy, které už je možno, alespoň v počátečním stadiu, označit přívlastkem improvizační. Neslavnějšími takovými čísly byla výše zmiňovaná italská opera a zápas, ať už onen řecko-římský se židli anebo boxerský.

Specifickou podobu náhody využívá Jan Werich a Jiří Voskovec během oněch tzv. forbín. Ty se sice odehrávaly v rámci nazkoušené inscenace, ale jejich obsah byl improvizovaný a řídil se aktuální, především diváckou („ted’ a tady“) či společensko-politickou, situací. Nikdy však úplně neopustili principy „poetiky nesmyslu“, svého privátního dadaismu (i historický dadaismus v jejich tvorbě ostatně vznikl pod vlivem náhody jako mechanická hra, tedy pod patronací principu alea). První forbína, se odehrála během premiéry *Vest pocket revue*, ale vznikla podle Werichových slov vyloženou náhodou:

„Začali jsme tedy hrát, a pak něco kikslo, všechno se tam poroučelo, přetrhlo a spadlo, oni nás vystrčili ven a povídali – honem něco říkejte, my to zatím spravíme. A tak jsme si začli povídat, lidi se smáli, ale ono to vlastně nebylo poprvé, protože my jsme tyhle dada dialogy dělali jednak v soukromí a taky mezi kamarádama nebo kamarádkama – když rodiče byli někde na horách nebo tak. (...) A tak jsme si povídali před oponou, a protože každé herec je

43 JUST, V. *Vlasta Burian: Mystérium smíchu*. Op. cit., s. 96.

extrovert, a my byli dřív extroverti než herci, tak jsme nepřestávali. (...) A tak vlastně vznikly ty forbíny.“⁴⁴

Podstatu fungování forbín a vůbec improvizace pak objasňuje dále:

„Ono je to taková zvláštní věc, ty forbíny ... já kolikrát poslouchám sám sebe a nevím, jak to skončí. (...) A najednou se divím a říkám si – vono to skončí dobře. Jako bych byl v nějakým takovým transu, jako kdyby skrz mě někdo mluvil. Jako kdybych byl něčí tlumočník, jako bych byl médium, já vím, co chci, ale jde o to, aby ten druhý to aspoň tušil. Protože ono je to tušení. Vono to není umění. A o nic jinýho nejde, než mít jemný ucho, vědět, kolik vteřin nebo kolik setin vteřiny je nutnejch počkat nebo zrychlit, a tomu se říká tajming a to je to řemeslo.“⁴⁵ A ohledně fixace dodává: *„Ale jde ještě o jednu věc: o věc, kterou mnoho herců nemá. Když člověk improvizuje, respektive když dva improvizují – je to jedno, jeden nebo dva – tak tady jde o registraci (...). Zaregistrovat to, co bylo dobrý, i to, co dobrý nebylo. A příště nechat jenom to dobrý.*“⁴⁶

Z výše řečeného vyplývá, že všichni improvizátoři zřejmě nějakou formu náhody i fixace využívají. Někdy to může být zachování a opětovné používání stejné formulace, vtipu, celé situace nebo naopak jen podmínek a zákonitostí, bez kterých by improvizace nemohla fungovat. Náhoda se může jednoduše proměnit v záměr.

44 HORNÍČEK, Miroslav. *Hovory s Janem Werichem*. Praha: Panorama, 1991, s. 78–79.

45 Op. cit., s. 82.

46 Op. cit., s. 83.

4.3 Princip agón

„AGÓN – Celá jedna skupina her se projevuje jako soutěž, to jest v podobě zápasu (...). Rivalita je vždy zaměřena na jednu určitou vlastnost (...).“, uvádí Caillois v úvodu ke kategorii her agonálních. Z oblasti divadelních aktivit zde neuvádí ani jeden příklad, ačkoliv již v antice je možno sledovat soutěživost v divadelním oboru, uvážíme-li soutěže básníků v době Velkých Dionýsií. Rivalita je v pozadí divadla jevem častým a přirozeným v zájmu zvýšení kvality divadelní kultury. Každý divadelník či divadelní útvar se snaží podat lepší výkon, vytvořit lepší reklamu nebo získat lepší hrací prostor než „ten druhý“. To platí nejen v rámci divadelní sítě mezi jednotlivými divadly, ale v rámci jednoho každého divadla, souboru, inscenace i samotného představení. O to více, jedná-li se o představení improvizací, kde se díky okamžitému využití nápadu a reakci na něj může projevit soutěživost nejvýrazněji.

Jak bylo již výše řečeno, Caillois též vylučuje, aby hra fungovala současně na principu agonálním a aleatorním, ale improvizací divadlo rozhodně tvoří výjimku. Naprosto jasně jsou tyto principy zkombinovány v aktivitách Imprology, jakožto platformy pro divadelní sport. O tom, že Imprologia využívá princip náhody není pochyb, stejně tak není možno vyřadit konkrétně zápas v improvizaci z kategorie her agonálních. V české verzi improvizací ligy je sice možno sledovat spíše onu „hru na zápas“, ale v mezinárodních improvizací kruzích už nalézáme zápasy zcela vážného charakteru například v rámci výše zmíněného Coupe du Monde⁴⁷. Tehdy reprezentační týmy zúčastněných zemí postupují, dle výsledků jednotlivých kol, skrze semifinále do finále a usilují o získání světového poháru. Přítomnost agonálního principu je zde naprosto očividná. Zůstaneme-li ovšem u základního modelu obyčejného improvizací zápasu bez aspirace na postup nebo získání titulu, nemůžeme ani takovému utkání upřít princip agónu, stejně jako bychom ho nemohli upřít přátelskému zápasu v kopané. Pravidla improvizací zápasu jsou inspirována konkrétně pravidly hokeje. Utkávají se vždy dva týmy s předem určeným počtem hráčů (v počtu čtyř nebo tří, výjimečně dvou hráčů za každý tým), přičemž soutěžní je dovedností je právě improvizace. Hráči prokazují své improvizací dovednosti ve vybraných kategoriích (disciplínách), přičemž v každé z nich vytváří samostatný příběh na téma určené diváky. Dodržování pravidel i chod celého zápasu kontroluje rozhodčí, který taktéž určuje začátek a konec každé soutěžní

47 Viz např.: *La Coupe du Monde d'Improvisation* [online]. [cit. 24. 4. 2015]. URL: <<http://www.olympiahall.com/theatre-humour/la-coupe-du-monde-de-l-improvisation.html>>.

kategorie zapískáním na píšťalku. Pokud nastane během hry faul (např. narušení plynulosti hry, nerespektování postavy, porušení pravidel hrané kategorie či dokonce zápasu), upozorní na ni rozhodčí pomocí zapískání na nástroj zvaný kazoo, zvukově podobný hře na hřebec. Za každý faul je týmu udělen trestný bod, pokud jeden tým dosáhne na hranici tří faulů, druhý tým získává jeden bod kladný. Rozhodčí má při sobě též dva pomocné rozhodčí, kteří počítají hlasy od diváků a trestné body (udělované za fauly), měří čas vyměřený pro jednotlivé disciplíny a nosí rozhodčímu nádobu s papírky, na které diváci napsali témata před začátkem zápasu.

Improvizační sport se ovšem neobejde také bez tréninku, který hráč absolvuje pravidelně. Udržování improvizátorské kondice je podmínkou pro účast na nejen na zápase, ale i na improvizační show jiného druhu. Trénink je tak dalším prvkem, který pojí improvizaci se sportem a tedy s agónem, neboť: „*Pěstování agonálních her (...) předpokládá soustředěnou pozornost, náležitý trénink, velké úsilí a vůli k vítězství.*“⁴⁸ Je nepochybné, že k improvizaci, myšleno k jakékoliv veřejné ucelené improvizaci, je potřeba všech citovaných aspektů. Jedinou výjimku tvoří poslední z nich, tedy vůle k vítězství, které je viditelně specifické pouze pro prostředí improvizčních zápasů. Pokud bychom ale vůli k vítězství nahradili snahou o to, být lepší a nejlepší, zákonitě bychom shledali, že je divadlo v celé své šíři prostoupené tímto aspektem a tím spíše právě divadlo improvizaci.

Dle agonálního principu by mohla být měřena též celá osobnost Vlasty Buriana, který byl vedle profese divadelníka též profesionálním i rekreačním sportovcem a obě tyto oblasti se překrývaly po všech stránkách. Jak bylo již řečeno výše, jeho divadelní kariéra v podstatě povstala ze sportu a sport se také stal jedním z ústředních témat jeho výstupů. Jeho život byl sám o sobě jakýmsi specifickým druhem sportu, divadlo mu bylo svým způsobem též sportem a sport mu poskytoval inspiraci pro divadelní aktivity. Soutěživost, jedno ze specifík agónu, byla principem jeho života (i vzhledem k maniodepresivní psychóze, kterou trpěl), ve všem se snažil trhnout rekord a být první: „*(...) jevištní působení, ba i celou svou oslnivou kariéru soukromého podnikatele, budoucího šéfa nejvíce prosperující továrny na smích v Československu i v protektorátu, pojímal Vlasta Burian do značné míry jako sportovní výkon, jako fair play hru s měřitelným výsledkem, jako stálé úsilí o vítězství a o rekord (měřitelný potleskem, smíchem, popularitou, počtem repríz her i filmů a také ovšem rekordními výdělky).*“⁴⁹ Snaha o rekordní počet představení v kombinaci se sportovní

48 CAILLOIS, R. Op. cit., s. 36.

49 JUST, V. *Vlasta Burian: Mystérium smíchu*. Op. cit., s. 28.

kariérou také často způsobila, že Burian nestíhal včas dorazit ze sportovního utkání do divadla, což gradovalo ve chvíli, kdy nastalo rozhodující prodloužení zápasu. Tento životní závod potvrzuje i vzpomínka na jeho premiérové předvedení řecko-římského zápasu: „*Představení však ukončil právě v nejlepším. Najednou se vymotal ze židle a oznámil: 'Už jsem měl být v divadle!'*“⁵⁰ V divadle mu ale zato byla velice prospěšná jeho fyzická zdatnost a výborná fyzická kondice, která mu umožňovala provádět na jevišti i náročnější pohybové kreace.

Z hlediska agónu nemůžeme pominout ani jeho improvizaci čísla se sportovní tematikou (později též zachycená na filmový pás). Pokud jde o řecko-římský zápas, stala se mu protivníkem židle, představená jako skutečný zápasník, se kterou bojoval a do níž se dle svědectví různorodě zapléтал. Druhým Burianovým autorským číslem sportovního charakteru byl box. A dá se říci, že i jeho italskou operu by bylo možno charakterizovat jako pěvecký „zápas o operu“.

U Jiřího Voskovce a Jana Wericha ani u Ivana Vyskočila ani u Jaroslava Duška se agón na scéně přímo neobjevuje, alespoň ne na jevišti (nepočítáme-li mezi jejich herní principy „zápas“ o slovo a jeho význam, o nichž vedou prakticky ve všech hrách a forbínách spor Voskovec a Werich). Také ve smyslu přirozené tvůrčí rivality, jaká je popsána na začátku této kapitoly, neminul tento princip pravděpodobně ani je. Zejména Voskovec a Werich museli být jako prvorepublikoví divadelní podnikatelé hnáni právě agónem, neboť existence a úspěch jejich divadla byl závislý na diváckém zájmu a získání pozornosti. Museli tudíž dělat vždy něco lépe než konkurence.

50 KUČERA, K. – ČERNÝ, R. *Život samý kotrmelec*, 1989. [Cit. dle Just, V. *Vlasta Burian: Mysterium smíchu*, s. 18.]

4.4 Princip ilinx (vertigo)

Hra podmíněná závratí přitahuje vedle dětí také dospělé milovníky nebezpečí, proto pod princip ILINX spadají adrenalinové sporty, pouťové atrakce, hry spojené s konzumací omamných látek, veškeré akrobatické aktivity, ale třeba i tanec. Jednoduše všechny, které nějakým způsobem působí narušení nebo změnu vědomí a způsobují pocit závratě.

Pokud uvážíme, že existence na jevišti je věc specifická, a jelikož herec či hráč ji závislý pouze na vlastní paměti či reakci, je to existence poněkud vachrlatá obzvláště pak v případě improvizace. Toho budiž důkazem také výše citované vyznání Jana Wericha o fungování při forbínách.

Doménou principu ilinx zkříženého s principem mimikry je pak rozhodně cirkus, který proniká v poslední době čím dál více do divadelního prostředí v podobě nového cirkusu, coby divadelní formy využívající cirkusové dovednosti. S tímto vědomím není už možno popřít prolnutí těchto dvou principů v oblasti divadla. Nicméně princip závratě pronikl do divadla nejen prostřednictvím nového cirkusu, jak se pokusíme dokázat nyní. Uvažme, že pod princip ilinx nemusí spadat pouze závrat' či změna stavu vědomí způsobená fyzickou činností, ale jakoukoliv činností, která předpokládá přímou reakci na základě vyvolání pocitu, porušení zvyku a obdobných jevů. Pokud tato úvaha není správná, pak v Cailloisově klasifikaci princip ovládající tyto „duševní“ hry není vymezen.

Nejvlastnější byl tento princip opět Burianovi, jelikož jeho život byl nejen nekonečným agónem, ale i adrenalinovým sportem. Úzkost a strach (z publika, ze situace, z role, z neznalosti textu...) byly totiž zřejmě dominantními činiteli a snad i nezáměrnou podmínkou génia a úspěchu jeho výstupů.⁵¹ Uznáme-li, že úzkost a strach souvisí s onou změnou vědomí a že se Vlasta Burian nesnažil těmto stavům vyhýbat, ba dokonce jich svým způsobem využíval, je nepochybné, že jeho výstupy bývaly ovládány právě principem ilinx. Tuto úvahu podporují i dobová svědectví Jiřího Voskovce a Jana Wericha ohledně společného účinkování v Silvestrovské revui ve skeči s názvem *Sanatorium doktora Hormona* v roce 1933:

„Jedné silvestrovské půlnoci jsme stáli ve tmě propadla v Osvobozeném divadle u paty žebříku vedoucího na scénu. Tři komedianti: Vlasta Burian, Werich a já. Bylo to poprvé a naposled, co tato nepravděpodobná trojice účinkovala spolu. Jan a já jsme napsali skeč či

51 JUST, V. *Vlasta Burian: Mystérium smíchu*. Op. cit., s. 37.

frašku – aktovku pro tři šašky, a Vlasta v ní námi vystoupil na silvestrovském vystoupení v našem divadle, a my dva téže noci v jeho. Nic jsme si za to navzájem nedali. Jen jsme, jak on, tak my, ve svých divadlech napařili trojnásobné ceny. Byli jsme tři, ne? Praha reptala, ale platila: v obou sálech bylo nabito. (...)Vlasta s pěstí křečovitě sevřenou kolem příčky žebříku ani nedutal, jen slyšitelně skřípal zuby. 'Co je, Vlastíku?' zeptal se ho Jan. 'Snad nemáš trému?' 'Trému? Ne. Strach,' sykl král komiků. 'Z lidí? Ty? Proč?' žasnul jsem já. 'Proč? Lidi nosej penízky...' šeptl Vlasta s úzkostí v hrdle. Vtom mrklo inspicientovo světýlko a Burian bez prodlení zahlaholil svým nosným hlasem první slovo. Než doznělo – a to jsme ještě dávno se nevynořili na scénu – sál řval, burácel, plácal a už se předem svíjel smíchy. Na pouhý signál toho slavného hlasu. Tomu říkám komikův kredit. Ten okamžik je pro pro mne Vlasta Burian v kostce. Jeho dětskost i jeho dětinství. Primitivnost i bystrost. Bezprostřednost. “⁵²

Podobnou vzpomínku má na tentýž večer i Jan Werich:

„Vlasta Burian měl zřejmou trému. Seděl jakoby duchem nepřítomný a skřípal zuby. To ostatně dělal velmi často. Někdy to bylo slyšet až do lóže. Ptali jsme se ho, co mu schází, a on k našemu překvapení odpověděl, že se bojí. 'Lidi nosej penízky, a když je člověk špatnej, tak je přestanou nosit.' V té chvíli padla naše narážka a my vstupujeme na scénu propadla. A ještě než jsme tam vstoupili, je slyšet Vlastův halasný, nosný, bronzový hlas, který říká něco, co není v roli a co stejně utone ve vstupním potlesku, a s námi vstupuje ne ten mužik, co se před momentem bál, ale král komiků, který zapomněl na všechny role, na všechny narážky, které jsme spolu pracně nazkoušeli, a jede po své koleji, jede po koleji improvizace. A tak jsme objevili tajemství Vlastových schopností – přijít na scénu a suverénně ji ovládnout a překřičet, protože to všechno bylo ze strachu...“⁵³

Pokud lze sledovat princip závratě u Vlasty Buriana, je třeba s ním počítat i na poli improvizčního sportu. Česká improvizční liga je tvořena téměř třiceti týmy, za každý z týmů hraje proměnlivý počet hráčů, připočteme-li navíc další improvizčně sportovní útvary (např. Improvariace či Impro Džow), dostaneme ve výsledku možná stovky improvizátorů jen v České republice. Čistě hypoteticky, ale s velkou pravděpodobností, se mezi nimi najdou jedinci, jejichž hra bude fungovat, stejně jako u Buriana, na principu ilinx. Nalezneme ale také kategorie, jejichž podstatou je udržování hráče v napětí ve větší míře:

52 KRÁL, Petr. – KRÁL, Antonín. *Vlasta Burian* (sborník). Praha: Orbis, 1969, s. 89–90. [Cit. Dle JUST, V. Nad Silvestrovskou revuí Voskovce a Wericha (& Vlasty Buriana). In: *Divadelní revue* 3, 1992, č. 1, s. 66 a dle JUST, V. *Vlasta Burian: Mysterium smíchu*. Op. Cit., s. 37.)

53 WERICH, J. *Úsměv klauna*. Praha: Brána, 1984. [Cit. Dle JUST, V. Nad Silvestrovskou revuí Voskovce a Wericha (& Vlasty Buriana). In: *Divadelní revue* 3, 1992, č. 1, s. 66.]

- **Polovina času** – jediné téma od diváků, začíná jeden hráč z každého týmu, základní doba trvání je jedna minuta

Po odehrání improvizace za jednu minutu následuje zopakování stejného příběhu za polovinu minuty, následuje totéž za 15 sekund a pokračuje se až do vyčerpání možných polovin. Moment stresu/napětí: Potřeba okamžité fixace a zpracování v rámci zkracujícího se času.

- **Mikrofon** – jediné téma od diváků, začíná jeden hráč z každého týmu, doba trvání může a nemusí být určena

Volná improvizace, v jejímž průběhu mohou diváci kdykoliv vykřiknout „Mikrofon!“ a hráč (zpravidla ten, který zrovna mluví) musí zazpívat píseň o vnitřních pocitech své či pohnutkách své postavy. Moment stresu/napětí: Hráč musí hrát, aniž by věděl kdy, o čem a jak bude zpívat.

- **Žánrová vyprávění** (též Společné vyprávění) – jediné téma od diváků, libovolný počet hráčů stojí v řadě, každému hráči je určen jiný žánr (divadelní, filmový, televizní či rozhlasový), doba trvání může a nemusí být určena

Hráči společně vypráví souvislý příběh se společným tématem, ale každý v rámci určeného žánru. Jeden divák je pověřen přepínáním hráčů a tedy žánru příběhu. Důležité je, aby byla dodržena jednotná fabule. Moment stresu/napětí: Pohotové zvládnutí znaků žánru, soustředěné vnímání příběhu a bezprostřední smysluplná reakce v nečekané chvíli.

- **Dabing ABC** a další dabingové kategorie – jediné téma, tři hráči (A, B, C), doba trvání může a nemusí být určena

Hráči nastupují na scénu po sobě v abecedním pořadí, přičemž hráč A se pouze hýbe a otvírá pusu, mluví ho ale hráč B, hráče B pak dabuje hráč C a hráče C namlouvá hráč A. Moment stresu/napětí: Okamžitá reakce v rámci herecké akce, ať už pohybové či mluvené. Vnímání dvou různých rolí.

Stejně tak může být princip ilinx přítomen u dalších subjektů improvizčního divadla, které často do větší míry diváka provokují k vlastní reakci. Z těch, kterým se tato práce zvláště nevěnuje, je to kupříkladu sociálně pedagogické Divadlo utlačovaných Augusto Boala

postavené na aktivně tvůrčí účasti diváka (který ovšem neví, že je také hercem) motivované jeho „mimodivadelním“ názorem a pocitem ohledně dané problematiky. Cílené vyvolání pocitů v jedinci prostřednictvím hry je zásahem do podvědomí, proto tato metoda musí bezesporu pracovat s principem ilinx. Ale s lidským pocitem a uvědoměním pracuje také Jaroslav Dušek, zejména v částečně improvizované inscenaci *Čtyři dohody* na motivy stejnojmenné knihy Dona Miguela Ruize. V tomto případě se jedná o jakousi scénickou přednášku, o teatrální výklad motivační knihy, kdy princip napodobování ustupuje do pozadí, ale hra je přítomna stále. Dušek si hraje se slovem, se situací i s divákem. Dá se uvážit, že jeho úsilím je změnit vědomí a přemýšlení diváka a pomoci mu změnit svůj život. A změna vědomí by spadala právě pod princip ilinx.

Hra Ivana Vyskočila vykazuje princip závratě zřejmě úplně nejméně. Jak už bylo poukázáno v kapitole věnované principu alea, nevstupuje Vyskočil (ani jeho spoluhráči) na scénu bez přípravy. Proto se málokdy vrhá do neznáma a do konfrontace s nejistotou jevištní existence. Přesto i v jeho námětech a hrách (ve smyslu sociálně filozofickém, nikoliv čistě divadelním) se dá princip ilinx nalézt. A to konkrétně u nalezení vnitřního partnera skrze námět *Tajný tajný*, který je o zkoumání vlastní totožnosti a pochybnostech o ní.

V. Večerem provází ... konferenciér!

Existuje jedna postava, či spíše role, která je společná všem improvizacním formám, alespoň těm, které jsou založeny na širší komunikaci s divákem nebo mají specifický rámeček, tedy všem, kterým je tato práce věnována.

Teatrologický slovník definuje konferenciéra jako „*zvláštní případ moderátora*“.⁵⁴ Tato postava má původ v kabaretu, šantánu a komponovaných večerech. Posláním konferenciéra, jako postavy dosahující nad rámec vystoupení, je provázet diváka celým uměleckým programem, a to úměrně stylizovaně dle povahy večera, prostoru a publika. Na jeviště přichází jako první, aby diváky přivítal a seznámil je s principem večera, náleží mu tak i určení rámce a navození kýžené atmosféry. „*Intenzivní kontakt s publikem je posilován i tím, že kreační konferenciéra je většinou záležitostí sólová, třebaže existují i konferenciéřské dvojice (...), dvojice může program prokládat dialogy, samostatnými výstupy i jakýmsi zdialogizovaným, uvádějícím monologem*“.⁵⁵

Půjdeme-li chronologicky, začneme u Vlasty Buriana, který jakožto komik vystupující v podnicích kabaretní povahy, se s konferenciéry setkával během své kariéry často. Jedním z nich byl například Josef Waltner, zakladatel kabaretu Montmartre či spisovatel a kabaretiér Eduard Bass nebo Jiří Červený, zakladatel kabaretu Červené sedma, která ostatně byla „*bezděčnou předchůdkyní i dnešních hudebně hereckých, kolektivně improvizujících souborů malých jevištních forem typu Studia Y*“.⁵⁶

Za konferenciéřskou dvojici pak může být považována dvojice komiků Voskovec a Werich, s nimiž Vlasta Burian v Osvobozeném divadle také působil. Zde se jedná o dvojici postav, která ale stojí, tak jako konferenciér, nad rámcem samotné hry (myšleno hry divadelní, ale stále v rámci principu mimikry), jelikož jejich výstupy nemají pro příběh natolik zásadní význam, zatímco pro utvoření a ukotvení formy jsou bezpodmínečně nutné.

Konferenciérství má důležité postavení i v činnosti Ivana Vyskočila a jeho divadelních kolegů. Je možno ho sledovat během text-appealových večerů, které mají minimálně formou velice blízko k literárnímu kabaretu. Konferenciéry si pak ovšem byli sami aktéři v čele s Vyskočilem. To platí i o pozdější Vyskočilově tvorbě v Nedivadle, kde už ale herci hráli určité postavy nebo spíše vyprávěli jejich příběh, což jim dovoľovalo tento příběh

54 PAVLOVSKÝ, P. a kol. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Op. cit., s.156.

55 Op. cit.

56 JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1984, s. 40.

komentovat, uvádět do souvislostí či popisovat prostředí. To samozřejmě souvisí s onou minimalistickou, v zásadě neexistující, scénickou výpravou, která tak byla nahrazena slovem.

Obdobnou podobu má jevištní projev Jaroslava Duška. On sám je od příchodu na scénu konferenciérem a z přímé komunikace s publikem se přesouvá z role konferenciéra do role vypravěče a interpreta. Celé uvedení večera i jeho uzavření je primárně v jeho rukou.

Konferenciérská dvojice (v německy mluvené oblasti kabaretu tradiční žánr tzv. „Doppel-konferenz“) existuje v podstatě též v improvizálním zápase, neboť společně s konferenciérem provází večerem rozhodčí, který ale na rozdíl od konferenciéra jedná pouze v rámci zápasu. Jejich pravomoci jsou rozdílné, ale kontakt s divákem každopádně udržují oba. Konferenciér přichází na podium první, často v roli, která nese potenciál vytvořit specifický vztah s publikem a rozhodčím. Jeho úkolem je přivítat diváky a vzít je tzv. do hry, vysvětlit smysl a průběh večera a uvést improvizátory na jeviště. V průběhu večera je hlavní náplní jeho role vysvětlování pravidel jednotlivých kategorií a průvodních jevů, oznámení přestávky, zahájení druhé půle a nakonec uzavření večera. Hlavními atributy role rozhodčího jsou přesnost, jistota a všemohoucnost, což často vede také k aroganci. Ačkoliv se divákovi zdá, že rozhodčí pouze nekompromisně hledá chyby a píská fauly, ve skutečnosti je tato postava zodpovědná za chod celého zápasu. Rozhodčí je ten, kdo volí kategorie, jejich pořadí, určuje dobu jejich trvání a píská fauly v zájmu zachování či nápravy kvality příběhu. Vztah rozhodčího a konferenciéra je z diváckého hlediska založen na dominanci rozhodčího a submisivitě konferenciéra, ale ve vnitřní struktuře herního plánu jsou oba postavami plnícími svou roli tak, aby hra mohla fungovat. Zjednodušeně se dá říci, že rozhodčí zodpovídá za vnitřní fungování hry a konferenciér za její správnou vnější prezentaci.

V případě dalších formátů improvizálního divadla v rámci Imprology, kterými jsou například improvizální show či longformy, přítomnost rozhodčího chybí a průběh má na starosti moderátor. Moderátor je zde obdobou konferenciéra, ale částečně také rozhodčího, neboť moderátor vystoupení uvádí (jako konferenciér) a dohlíží na vnitřní fungování hry a může do něj zasahovat (jako rozhodčí, ovšem bez použití píšťalky a sledování faulů). Často se stává, že moderující improvizátor funguje ve stejném vystoupení i jako hráč, stejně tak se mohou hráči v moderování průběžně střídat nebo vytvořit moderátorskou dvojici.

VI. Závěrem

Cílem této práce bylo poukázat na možnost hledání a nalézání herních principů vymezených Rogerem Cailloisem. Na začátku bylo třeba prozkoumat fenomén hry jako celku a různých pohledů na ni z filozoficko-sociologického hlediska. Poté bylo nutné definovat pojem improvizace a popsat její specifické využití jako divadelního sportu a jako prvku autorského divadla. Vše směřovalo k pokusu o využití kategorizace her při přemýšlení o improvizacním divadle. Závěrečná kapitola patřila roli konferenciéra, která převyšuje rámec samotných vystoupení a prostupuje tvorbou všech zkoumaných divadelníků a divadelních celků.

Práce nemohla obejít ani problematické aspekty, přičemž nejvýraznějším z těchto momentů bylo nalézání principu ilinx. Do velké míry se v této kapitole jedná o hypotetický přístup. Je otázka, zda skutečně divadlo cílené na provokaci a ovlivnění mysli diváka, který navíc bývá aktivně zapojen, spadá pod princip ilinx. Jistě spadá pod princip mimikry, ale reakce diváka už není jen „jako by“ reakcí, ale reakcí skutečnou. Obecně patří k průběžným poznatkům práce, že navzdory Cailloisově striktní kategorizaci je možné sdružovat více principů v jediné herní kreaci, ba dokonce může být toto sloučení podmínkou hry, jakou je právě například improvizacní divadlo.

Důležitým zjištěním je také přítomnost dalšího pojícího prvku mimo herní principy a postavu konferenciéra. Tímto prvkem je myšlen moment fixace, kterou využívají všichni zmínění jedinci a uskupení, ač v různé míře a v různých podobách.

Tato práce si nekladla ambici být podrobným exkurzem do tvorby zmíněných divadelníků a divadelních celků. Snahou bylo aplikovat Cailloisovu kategorizaci her při zkoumání složitého mechanismu, jakým bylo a je improvizacní divadlo. Ukázalo se, že pro tuto formu divadla a její variace je Cailloisův systém nedostatečný, což je vzhledem k neustálému vývoji přirozené. V šedesátých letech, kdy kniha *Lidé a hry* vyšla byly všechny zde zkoumané podoby improvizace poměrně nové, divadelní sport se objevil teprve několik let po vydání knihy. Nabízí se tedy otázka, zda má smysl vytvořit novou kategorizaci her. Divadlo je natolik živý organismus a možnosti s ním spojené se zřejmě budou rozšiřovat dále, proto by možná jakkoliv nová kategorizace velmi rychle ztrácela na aktuálnosti.

Použitá literatura a prameny

LITERATURA

- CAILLOIS, Roger. *Hry a lidé: maska a závrať*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998. 215 s.
- ČUNDERLE, Michal. – ROUBAL, Jan. *Hra školou: Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2001. 205 s.
- ETLÍK, Jaroslav. Divadlo jako zakoušení. (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). *Divadelní revue* 11, 1999, č. 1, s. 3-30.
- FINK, Eugen. *Hra jako symbol světa*. Praha: Český spisovatel, 1993. 268 s.
- FINK, E. *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta, 1992. 61 s.
- HORNÍČEK, Miroslav. *Hovory s Janem Werichem*. Praha: Panorama, 1991. 104 s.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. Klímova metafyzika a mystika bez opravdové transcendence. In Týž. *Duchovní dimenze divadla*. Praha: Pražská scéna, 2004. 200 s. (Také viz: Týž. Hlas odjinud aneb Drama a filozofie. *Divadelní revue* 9, 1998, č. 4, s. 3–10.)
- HOŘÍNEK, Z. Poznámky o improvizaci. *Divadelní revue* 17, 2006, č. 4. [online]. [cit. 30. 3. 2015]
URL: <<http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=12184>>.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*. Praha: Mladá Fronta, 1971. 226 s.
- JANOUSEK, P. *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura*. Brno: Host, 2009. 384 s.
- JOHNSTONE, Keith. *Impro: Improvisation and the Theatre*. London: Methuen Publishing Ltd., 1981. 208 s.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka. Divadlo hráčů a divadlo dramaturgické (K některým problémům teorie divadla). *Divadelní revue* 7, 1996, č. 1, s. 3–13.
- JUST, Vladimír. *Vlasta Burian: Mystérium smíchu*. Praha: Academia, 2001, 266 s.
- JUST, V. Nad Silvestrovskou revuí Voskovce a Wericha (& Vlasty Buriana). In: *Divadelní revue* 3, 1992, č. 1, s. 65–66.
- JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1984, 304 s.
- LONGEN, Emil Artur. *Král komiků*. Praha: Melantrich, 1979, 219 s.
- Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Ed. Přemysl Rut. Praha: Český spisovatel, 1996. 374 s.
- PAVLOVSKÝ, Petr a kol. *Základní pojmy divadla. Teatrogický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004. 352 s.
- ROUBAL, Jan. Ludická koncepce Nedivadla Ivana Vyskočila. In: *Acta Universitatis Palackianae Olomouensis Facultas Philosophica. Philosophica – Aesthetica* 18, 1999 [online]. [cit. 30. 3. 2015].
URL: <<http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/aesthe18/aesthe18-03.pdf>>.
- RUT, Přemysl. *Ivan Vyskočil: vždyť přece létat je o hubu*. Ed. Ivan Vyskočil. Praha: Portál, 2000. 151 s.
- SCHONBERG, Michal. *Osvobozené*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, Corp., 1988. 418 s.

SOCHA, Jan. *Alternativa prevence sociálně patologických jevů na gymnáziích – divadlo fórum*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita v Brně, Pedagogická fakulta, Katedra sociální pedagogiky, 2007 [online]. [cit. 16. 6. 2015] URL: <http://is.muni.cz/th/105350/pedf_b/>.

URBAN, Jan. *Improvizační divadlo – Divadelní sporty v České republice*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2011. 67 s.

VASQUEZ, Martin – NEVOLOVÁ, Monika. *Bud'te mistry improvizace*. Praha: Grada, 2013. 113 s.

VASQUEZ, M. *Principy divadelní improvizace (v prostředí zápasů v divadelní improvizaci)*. Disertační práce. Brno: JAMU, Divadelní fakulta, 2009. 178 s.

VLKOVÁ, Markéta. *Improvizace jako divadelní sport na příkladu České improvizační ligy (Improligy) se zaměřením na formát zápasu v improvizaci*. Ročníková práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2014. 21 s.

WERICH, Jan. *Jan Werich vzpomíná – vlastně Potlach*. Praha: Melantrich, 1983. 266 s.

ZACHOVAL, David. *Člověk a hra: Pokus o interdisciplinární náhled*. Diplomová práce. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Teologická fakulta, Katedra filozofie, 2009. 87 s.

ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. 233 s.

WEBOVÉ STRÁNKY:

Cesta do Úbic (1967) [online]. [cit. 25. 6. 2015] URL: <<http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/525-cesta-do-ubic-1967.html>>.

HNILIČKA, Přemysl. *Panáčkův průvodce rozhlasovou hrou XLVIII. – Experiment za pět tisíc* [online]. [cit. 25. 6. 2015] URL: <<http://mluveny.panacek.com/historie-rozhlasu/88218-panackuv-pruvodce-rozhlasovou-hrou-experiment-za-pet-tisic.html>>.

Impro tým [online]. [cit. 27. 4. 2015] URL: <<http://www.improinstitut.cz/team>>.

Improliga.cz [online]. [cit. 25. 6. 2015] URL: <<http://www.improliga.cz>>.

International TheatreSports Institute [online]. [cit. 25. 6. 2015] URL: <<http://www.theatresports.org/>>.

La Coupe du Monde d'Improvisation [online]. [cit. 24. 4. 2015]. URL: <<http://www.olympiahall.com/theatre-humour/la-coupe-du-monde-de-l-improvisation.html>>.

PRAMENY:

V+W:

Voskovec & Werich a Osvobozené divadlo - unikátní záběry z roku 1938 o nebezpečí nacismu [online]. [cit. 25. 6. 2014] URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xi1TP7khjZk>>.

Ivan Vyskočil a Nedivadlo:

Audiozáznamy:

Evokace III. – Tenkrát na prahu léta v Dojčbródu, nahráno: podzim 1989, hrají: Ivan Vyskočil a Otakar Roubínek

Evokace V. – Segedinský guláš aneb Doktor Šimáně zasahuje, nahráno: podzim 1989, hrají: Ivan Vyskočil a Otakar Roubínek

Evokace I. – Proč Karolína volala dru Baxovi?, nahráno: 6. 3. 1983 ve Futuru, hrají: Ivan Vyskočil, Otakar Roubínek, Vlasta Špicnerová a Markéta Vyskočilová

Poslední den, nahráno: 1964, hrají: Ivan Vyskočil, Pavel Bošek, Josef Podaný, Leoš Suchařípa, Jana Prachařová a Vladimíra Volková

Vše In: *Audioarchiv Nedivadla* [online]. [cit. 25.6. 2015] URL: <<http://www.ivanvyskocil.cz/html/audio.html>>.

Cesta do Úbic: Humorný obraz absurdní reality, natočeno 1967, rozhlasová premiéra 29. 3. 1968, režie: Jiří Horčíčka.

Videozáznamy:

Blbá hra aneb Křtiny v Hbřbívích, Divadlo Na Zábradlí, natočeno 8. 3. 2005, hrají Ivan Vyskočil, Leoš Suchařípa a Lucie Vačkářová

Blbá hra aneb Křtiny v Hbřbívích, natočeno v devadesátých letech v Divadle Na zábradlí, hrají Ivan Vyskočil a Leoš Suchařípa

Cesta do Úbic, natočeno 3. 3. 1990 v Brně na Křence, hrají Ivan Vyskočil a Barbora Hocková

Haprdáns, natočeno 29. 1. 1988 v Brně na Křence, hrají Ivan Vyskočil, Barbora Hocková a Vlasta Špicnerová

Kuchyň Ivana Vyskočila, natočeno 23. 11. 1990 v Brně na Křence, hraje: Ivan Vyskočil

Text-appeal v Redutě, natočeno 14. 2. 2005, hrají: Ivan Vyskočil, Jiří Suchý a Přemysl Rut

Vše In *Videoarchiv Nedivadla* [online]. [cit. 25.6. 2015] URL: <<http://www.ivanvyskocil.cz/html/video.html>>.

Jaroslav Dušek:

Čtyři dohody. Klub Lávka, Praha, prem. 17. 10. 2004, režie: Jaroslav Dušek, knižní předloha: Don Miguel Ruiz.

Archiv záznamů představení Malé Vizity z Divadla Kampa:

Divadlo Kampa: Malá Vizita. [online]. [cit. 25. 6. 2015] URL: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10000000034-divadlo-kampa/video/>>.

Improliga:

Videoarchiv Improligy přístupný na serveru YouTube:

Improliga [online]. [cit. 25. 6. 2015] URL: <<https://www.youtube.com/user/improliga>>.