

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE

KATEDRA DIVADELNÍ VĚDY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Urban Jan

Improvizační divadlo – Divadelní sporty v České republice

Impro Theatre – Theatresports in Czech Republic

Praha 2011

Mgr. Petr Christov, Ph.D.

Poděkování

Děkuji Mgr. Petru Christovovi, Ph.D. za precizní vedení této diplomové práce, ochotu a vstřícný přístup.

*Děkuji kolegům a přátelům z řad divadelního souboru **IMPRO**variace za jejich podporu a dlouholetý společný zájem. Především jim a zároveň členům **České improvizací ligy** patří poděkování za snahy o šíření povědomí a rozvoj divadelních sportů v České republice.*

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval 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 15.1.2011

Urban Jan

ABSTRAKT

Diplomová práce se zabývá divadelními sporty jako souhrnnou kategorií improvizálního divadla. Teoreticky analyzuje jejich strukturu z hlediska divadelní vědy, interpretuje principy tohoto specifického přístupu k divadelní tvorbě, zabývá se jejich historií a vývojem, též se pokouší ustanovit pro ně vhodný teoreticko-pojmový aparát. Zároveň práce reflektuje období deseti let působení divadelních sportů v České republice, shrnuje jejich specifika a uvádí je do kontextu s dalšími vybranými projevy divadelní improvizace na české scéně.

Klíčová slova: divadelní sporty, Keith Johnstone, improvizované divadlo, improvizace, současné české divadlo, Česká improvizální liga

ABSTRACT

This thesis focuses on the Theatresports as a general category of improvisational theatre. Theoretically analyses their structure in terms of theatre studies and interprets the principles of this specific approach to theatre production, deals with their history and development, also is trying to establish a suitable theoretical and conceptual apparatus for them. It also reflects the decade of work of Theatresports in the Czech Republic, summarizes their characteristics and places them in context with other selected speeches theatrical improvisation on the Czech scene.

Keywords: Theatresports, Keith Johnstone, improvisational theatre, improvisation, contemporary Czech theatre, Czech improvisational League

OBSAH

ÚVOD.....	5
1 Vymezení improvizčního divadla z hlediska divadelní vědy.....	7
1.1 Obecná definice improvizčního divadla.....	7
1.2 Stručný historický přehled nejvýraznějších projevů divadelní improvizace a její proměny napříč jednotlivými epochami	9
1.3 Herec v improvizovaném divadle.....	11
1.4 Vztah herec-divák a jeho proměny vzhledem k povaze improvizovaného divadla	14
1.5 Teoreticko-pojmový aparát improvizčního divadla	14
2 Vymezení divadelních sportů jako svébytného divadelního druhu.....	17
2.1 Definice pojmu divadelní sporty, jejich vznik a vývoj.....	17
2.2 Osobnost Keitha Johnstona jako zakladatele divadelních sportů.....	19
2.2.1 Metodika práce Keitha Johnstona, její východiska a cíle	19
2.2.2 Vznik divadelních sportů.....	21
2.2.3 Formáty divadelních sportů podle Keitha Johnstona.....	23
2.2.4 Publikační činnost a teoretická práce Keitha Johnstona	27
2.3 Ligová forma zápasů v divadelní improvizaci, první improvizční ligy	27
3 Projevy ryze improvizovaného divadla v Česku (mimo divadelní sporty)	31
4 Improvizované divadlo v dramaticko-výchovné sféře	35
4.1 Viola Spolinová	35
4.2 Srovnání Theatre Games (Violy Spolinové) a Theatresports (Keitha Johnstona)	36
5 Divadelní sporty v Česku v letech 1998 – 2008.....	39
5.1 Česká improvizční liga, její vznik a vývoj	39
5.2 Určující vliv dram.-výchovných tendencí na podobu českých divadelních sportů.....	43
5.3 Nové formáty českých divadelních sportů.....	45
ZÁVĚR.....	49
Seznam pramenů a literatury.....	51
Příloha č.1 – LARP (Live action role playing game).....	53
Příloha č.2 – NEDIVADLO Ivana Vyskočila.....	54
Příloha č.3 – Seznam nejhranějších kategorií improvizčního zápasu v českém prostředí..	56
Příloha č.4 – Seznam faulů improvizčního zápasu	59
Příloha č.5 – Přibližný seznam souborů věnujících se divadelním sportům.....	61
Příloha č.6 – Přehled improvizčních divadel a souborů ve světě	62

ÚVOD

Divadelní sporty vznikly v sedmdesátých letech dvacátého století na základě práce Keitha Johnstona (narozen 1933 v Devonu, Anglie). Zpočátku se jednalo pouze o jeden konkrétní formát improvizovaného divadla, využívající oproti ostatním navíc prvku soutěže (soupeření dvou týmů nebo jednotlivců o divácké hlasy v kratších, na sebe nenavazujících scénkách a výstupech na divácká témata). Prolnutí dvou zdánlivě neslučitelných sfér divadla a sportu přineslo řadu zásadních změn v ustálených divadelních konvencích, např. v přístupu k divákovi a jeho zapojení do výsledného celku, v metodě herecké práce a přípravy. Dílčí proměny lze sledovat i při práci s tématem, postavou, spolupráci s partnerem, využití a uspořádání prostoru a mnoho dalších. Před improvizátory se otevřela nová možnost specifické divadelní práce, která je (vzhledem k povaze improvizace obecně) pokaždé jiná, neopakovatelná a přitom zároveň nevyčerpatelná, v jejímž rámci se mohou svobodně seberealizovat s jakýmkoliv momentálním nápadem či inspirací. Nejsou přitom vázány konkrétní předlohou, dramatickým textem, dodržováním jednoty žánru a užitých vyjadřovacích prostředků ani režijní či dramaturgickou vizí. Divákovi se naproti tomu naskýtá možnost sledovat vznik divadla „teď a tady“, nechat se překvapovat novými neočekávanými situacemi a nápady tvůrců, stejně tak jako přispět vlastním námětem a přímo tak ovlivnit hru. Z těchto důvodů se tento nový divadelní druh začal rychle šířit po celém světě, získal si určitou atraktivitu a našel řadu skalních příznivců.

Zároveň s tím začaly vznikat modifikace a nové formy divadelní improvizace (především improvizací ligy a tzv. zápasy v divadelní improvizaci Yvona Leduca a Roberta Gravela). I přes značnou podobnost otevřeně neodkazovaly jakýmkoliv způsobem k divadelním sportům a Keithu Johnstnovi jako svému inspiračnímu zdroji. Ve výsledku však byly téměř totožné. Vzhledem k snadné zaměnitelnosti a formální podobnosti obou těchto forem se postupem času označení divadelní sporty stalo zaštiťující kategorií pro veškeré obdobné projevy improvizovaného divadla. Stejným způsobem budu k problematice divadelních sportů přistupovat v této diplomové práci.

Do České republiky se divadelní sporty dostávají z Francie přibližně v roce 2000, kdy vzniká Česká improvizací liga. V prvních několika letech se zde projevují výlučně v podobě

improvizačních zápasů (podle kanadského vzoru inspirovaného hokejem), částečně upravených pro naše poměry. Za pár let existence si i v Česku našly divadelní sporty své příznivce v řadách improvizátorů i diváků, kteří se nadále důsledně věnují šíření povědomí o tomto fenoménu z oblasti kulturně-performativních aktivit. Totální absence česky psané teoretické literatury zabývající se touto problematikou byla jedním z prvotních impulzů k napsání této diplomové práce.

Mým cílem bude v první řadě definovat z různých úhlů pohledu kategorii divadelních sportů. Její chápání se ve světě liší vždy podle prvotního inspiračního zdroje. V českém kontextu je všeobecné povědomí velmi zmatené, a to i mezi samotnými českými improvizátory (vzhledem k dvojakosti historických kořenů). S přihlédnutím k povaze a účelu práce bude podle mého názoru nejprve vhodné obecně vymezit improvizované divadlo z pohledu divadelní vědy a stručně nastínit jeho vývoj. V samostatné kapitole se též budu věnovat některým dalším projevům improvizačního divadla v Česku po roce 1989 a charakterizovat tak výchozí situaci při rozšíření divadelních sportů na naše území. Závěrem bych se rád pokusil o shrnutí období deseti let fungování České improvizační ligy (2000 – 2010) a zhodnotil její přímý vliv na šíření a rozvoj divadelních sportů jako svébytného divadelního druhu.

Východiskem k zodpovězení těchto otázek bude jednak cizojazyčná odborná literatura (především metodická díla K. Johnstona). Doplním ji o několikaletou osobní zkušenost herce (improvizátora), trenéra dvou improvizačních týmů, pořadatele pravidelných improvizačních představení a workshopů divadelních sportů pro širokou veřejnost a také bývalého člena České improvizační ligy.

1 Vymezení improvizčního divadla z hlediska divadelní vědy

1.1 Obecná definice improvizčního divadla

Termín improvizace pochází z latinského slova *improvisus* – nepředvídaný. Jde o jakýkoliv projev lidské činnosti či výkon nebo aktivitu konanou bez předchozí konkrétní přípravy (tzv. spatra), tj. o výtvar připravený narychlo bez dostačujících náležitých prostředků.¹ Ve sféře umění pod tímto pojmem rozumíme „každé umělecké dílo, které není předem nacvičeno (nereprodukuje nachystaný celek) a zároveň probíhá za přítomnosti konzumentů (svědků).“² Z hlediska divadelního je improvizace elementární součástí techniky herce, který hraje něco předem nepřipraveného, co „objevuje“, vymýšlí v zápalu hry.³ na diváka působí takováto tvorba jako neočekávaná a nepředvídaná. Prostor pro improvizaci na divadle může vznikat buď náhodně (v místech, kdy herec zapomene repliku či jiným způsobem selže předem připravená konstrukce představení), nebo záměrně. V této své diplomové práci se zaměřuji na druhý z těchto případů – tedy na cílené divadelní improvizace.

Za výše jmenovaný nedostatek náležitých prostředků můžeme v tomto případě považovat absenci jakékoliv konkrétní předlohy (textu, scénáře, obrazu atd.). Vedle běžných krátkých improvizčních scének a koláží vznikají v některých soudobých improvizčních formách na takto nepřipraveném základě i celovečerní neopakovatelné hry, při nichž jsou herci nuceni přímo na místě improvizovat i s ostatními složkami divadelního představení, jako jsou např. kostýmy, líčení, masky, rekvizity, scéna, světla, hudba atd. Zároveň s tím jsou tito herci v průběhu představení v mnohem větší míře sami sobě režiséry (od pohybu na jevišti až po vyjádření emocí či postavy). Tematické vyznění celého představení, přímo závisící na jejich imaginaci a asociativních schopnostech, je rovněž staví i do pozice dramaturgů a v neposlední řadě autorů (podrobněji rozpracováno dále). Je tedy podstatné si při teoretickém výzkumu zaměřeném na improvizaci jako divadelní složku uvědomit nepřesnost tvrzení, že „[...] improvizace se týká zpravidla pouze herectví.“⁴ Dobrý improvizátor totiž musí podle mého mínění být všestranně talentovaným a schopným divadelníkem obecně.

Diskutabilním zůstává i již zmíněné tvrzení, že „improvizované umění je nutně dílem teatralizovaným, neboť improvizace bez přítomnosti vnímatelů není improvizací v plném

¹ KOLEKTIV AUTORŮ. *Slovník cizích slov*. Praha: Plot, 2006, str. 147.

² PAVLOVSKÝ, P. heslo improvizace, in: PAVLOVSKÝ, P. (red.) *Základní pojmy divadla*. Praha: Libri a Národní divadlo, 2004, str. 121.

³ PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, str. 197.

⁴ PAVLOVSKÝ, P. heslo improvizace, in: PAVLOVSKÝ, P. (red.) *Základní pojmy divadla*. Praha: Libri a Národní divadlo, 2004, str. 121.

*smyslu slova.*⁵ Spíše než jako označení výsledného artefaktu je totiž pojem improvizace nutné vnímat jako definování způsobu práce a užitých (resp. neužitých) technik v procesu zpřítomněné tvorby. Z hlediska autora jsou pro improvizaci určující podmínky nepřipravenosti, okamžitosti a spontánnosti, které přímo definují a formují jeho další práci. Např. ve sféře výtvarného či hudebního umění není improvizace aktuální přítomností konzumenta podmíněna vůbec (v případě malíře či skladatele). Naproti tomu lze namítnout, že divadelní improvizace vyžaduje přítomnost diváka už ze samotné podstaty divadla, jako dialogu (komunikací) mezi jevištěm a hledištěm. I zde se však dají vysledovat určité výjimky. Jde například o tzv. LARP⁶ (z anglického live action role playing game), považující se mimo jiné za hraniční formu improvizovaného divadla, v jejichž průběhu jsou přítomni pouze přímí účastníci hry. Skutečností ovšem zůstává, že improvizací divadlo obecně (ve většině výsledných tvarů) si na specifickém vztahu a komunikaci s divákem (a tedy i jeho přítomnosti) zakládá a je jedním z jeho signifikantních znaků.

Prvky improvizace jsou alespoň v minimální míře přítomny při každém divadelním představení (v každém hereckém výkonu).⁷ V tomto případě ovšem jde o autorskou nezáměrnost, způsobenou nepředvídanými okolnostmi a událostmi (chybami, odchylkami a nehodami) ve sledu jinak očekávaných hereckých situací. To je zároveň podpořeno i neopakovatelností hercova projevu, ve kterém nemůže být nic zcela identické, jako na zkoušce či u předchozího představení.⁸ Takové záchranné improvizované momenty však mohou přinášet nové svěží komické efekty, a proto se pro ně v komediích často vytváří záměrně prostor. Z těchto momentů (nepřipravenosti, selhání a chaosu) pravděpodobně pramení komický potenciál veškerého improvizovaného divadla obecně (tedy i cílených improvizací produkci) u divadelních představení využívajících a akcentujících improvizaci jako svou přirozenou součást můžeme rozlišit několik jejich stupňů:⁹

⁵ Tamtéž, str. 121.

⁶ Definice LARPU viz příloha č.1.

⁷ HOŘÍNEK, Z. Poznámky o improvizaci. *Divadelní revue*, 2006, č.4, str. 10 – 16.

⁸ PAVLOVSKÝ, P. heslo improvizace, in: PAVLOVSKÝ, P. (red.) *Základní pojmy divadla*. Praha: Libri a Národní divadlo, 2004, str. 121.

⁹ HOŘÍNEK, Z. Poznámky o improvizaci. *Divadelní revue*, 2006, č.4, str. 11.

- částečná improvizace (improvizace se objevuje pouze v konkrétních a předem určených místech představení; herec tedy předem zná postavu, její charakter, situaci a svého případného hereckého partnera pro ni, stejně jako výsledek, ke kterému by se měl v rámci improvizování dopracovat);
- totální nebo též absolutní improvizace (improvizované je celé představení).

Zatímco v prvním případě se improvizuje pouze v rámci konkrétní a předem známé situace prostřednictvím určené postavy (role), v případě totální improvizace není herci-improvizátorovi před začátkem představení známo nic. V teoretické rovině existují polemiky o tom, zda skutečně může existovat totální či absolutní improvizace. Improvizátor se totiž většinou i v jejím průběhu vztahuje ke svým předchozím osobním životním zkušenostem, vzpomínkám či znalostem minulého a současného dění, které se dají podle Zdeňka Hořínka v jeho *Poznámkách o improvizaci* považovat za jistou formu pasivní přípravy. I v tomto případě je však podle mého soudu důležité odlišovat improvizaci jako formu (způsob procesu divadelního vyjádření) od výsledného tvaru. Ten se sice skutečně může podobat reálným životním událostem ze vzpomínek improvizátora či soudobého dění, nikdy však nebyl primárně určen jako předmět jakékoliv umělecké produkce (sdělení), který z něj udělal až samotný improvizátor. Zároveň vznikl okamžitě a náhodným výběrem z řady dalších takových momentů. V takovém případě by tedy spíše než o přípravu v pravém smyslu slova šlo o inspiraci, která sama o sobě existenci absolutní improvizace nepopírá.

1.2 Stručný historický přehled nejvýraznějších projevů divadelní improvizace a její proměny napříč jednotlivými epochami

Užití prvků, prostředků nebo postupů improvizace můžeme sledovat napříč divadelní historií již od období antiky¹⁰, kdy nastupuje obliba řeckého (později římského) mimu. Šlo o typické scény ze života prostých lidí (pastýřská tematika, problematika vztahu muže a ženy atd.). Jednodušší z nich mohly být podle dochovaných pramenů zcela improvizované, ve složitějších se ukotvovaly do scénářů ty pasáže, které vyžadovaly předchozí přípravu.

Svůj prostor ve výsledném divadelním tvaru získává improvizace ve větší míře i v období italské komedie dell'arte¹¹, vycházející jednak právě z antické komedie a mimu,

¹⁰ STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: Koniasch Latin Press, 1993.

¹¹ KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987.

jednak ze středověkého světského divadla a karnevalu. Herec na základě předem dané zápletky a fixního typu postavy (včetně atributů a kostýmu) improvizoval dialog i jednání s ostatními hereckými partnery (případně i s obecnstvem). I její druhý název – komedie podle scénáře – poukazuje k absenci pevného textu, přičemž jednotlivé promluvy a akce byly improvizovány podle osnovy. S přihlédnutím k pevné a neměnné typizaci postav vyvstávají z hlediska rozsahu a vlastností improvizace v těchto představeních nejasnosti. „Každý herec obvykle hrál po celou svou kariéru jedinou postavu, což muselo vést k opakování replik i jednání, které u obecnstva zabralo. [...] Většina herců si tudíž patrně dělala zásoby promluv a jednání, které bylo možno často opakovat.“¹² Právě všestranná typizace ustálených postav, situací a akcí (výstupů, vtípků, gagů – tzv. lazzi) byla hlavním předpokladem tohoto druhu improvizace, která ovšem stále měla své přirozené meze. Dle Brockettových *Dějiny divadla* pochází z roku 1568 i nejstarší jasný odkaz na improvizací způsob herectví.

Improvizovaný projev se následně výrazněji objevuje v německých a rakouských tzv. hauptakcích (Haupt- und Staatsaktionen)¹³, v nichž byly autorem důsledně propracovány jen vážné scény, zatímco komické postavy (především Hanswurst) své role improvizovaly. „[...] hotová byla hra až představením - společným úsilím herců a obecnstva, které herce podněcovalo k improvizacím, přidávkům a neustálému dotváření textu.“¹⁴ Spíše než o hotové divadelní hry se v případě hauptakcí a následně i vídeňského lidového divadla jednalo o scénáře či koncepty. Zároveň začala od tohoto období improvizace fungovat rovněž jako prostředek proti mocenské cenzuře a obsahové kontrole ze strany státu, jelikož ve své neurčitosti byla hůře kontrolovatelná, zachytitelná a následně postihnutelná než hotový text předložený úředníkům ke schválení.

V tomto velmi stručném historickém přehledu je patrná prvotní tendence improvizacího divadla, která akcentovala především jeho komický charakter vyplývající ze spontánních reakcí na neočekávané situace, akce a události. Ve všech těchto případech šlo pouze o příklady částečné improvizace, navíc vždy spojené s konkrétním typem komediální postavy či ustálené situace. Svou cestu k totální improvizaci jako svébytnému divadelnímu projevu nastoupil tento druh až na konci 19. a začátku 20. století.

Improvizace se svým ojedinělým způsobem projevuje také v metodice K. S. Stanislavského, ačkoliv nutno podotknout, že nebyla apriorním cílem jeho snažení. Sloužila

¹² BROCKETT, G., O. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, str. 177.

¹³ BALVÍN, J., POKORNÝ, J., SCHERL, A. *Videňské lidové divadlo od Hanswurstu Stranitzkého k Nestroyovi*, Praha: Odeon, 1990, str. 416.

¹⁴ HOŘÍNEK, Z. Poznámky o improvizaci. *Divadelní revue*, 2006, č.4, str. 13.

pouze jako prostředek, díky kterému se mohl herec „*navrátit k záměrnosti dramatické role, aby ji svými zkušenostmi, zážitky, představami a pokusy doplnil, prohloubil a konkretizoval, aby její jevištní ztělesnění obdařil přesvědčivostí, spontánností, autenticitou.*“¹⁵ Stanislavského systém herectví je podmíněn především ústředním pojmem prožívání (protiklad povrchní nápodoby) – hluboký a všestranný prožitek charakteru, jednání, situace či vztahů. K tomuto procesu přeměny z textově ukotvené role (považované za cizí element) v konkrétní herecký výkon (tedy vlastní, osobní element) sloužily cvičení a etudy, které měly podnítit rozvoj hercovy představitosti, nápaditosti a fantazie. Právě v těchto momentech noření se do svého nitra a následného doplňování nedořečeného se dostáváme na pole působnosti improvizované tvorby. Tyto metody, poznatky a techniky Stanislavského systému herectví můžeme přeneseně považovat za jeden ze základních pilířů moderního improvizacího divadla. Charakter hereckých metod a cvičení se dále rozvíjel například v americkém Actor's Studio¹⁶ pod vedením Lee Strasberga při The Group Theatre v New Yorku ve čtyřicátých a padesátých letech 20. století. Ve stejnou dobu vznikají rovněž první divadla, která ve své dramaturgii přinesly orientaci na divadelní improvizaci samotnou. Objevují se skuteční průkopníci improvizacího divadla jako svébytného uměleckého projevu, jakými byla Viola Spolinová (divadlo Second City) a Keith Johnstone (divadlo Loose Moose), případně Yvon Leduc a Robert Gravel (La ligue d'Improvisation). Ve všech těchto případech směřují snahy tvůrců k improvizaci v její absolutní podobě (totální improvizaci) a zároveň s tím opouštějí počáteční zaběhlé konvence scénářů, ustálených situací a typizovaných postav.

1.3 Herec v improvizovaném divadle

Velmi obecně lze definovat herce v prostředí divadla jako druh tvůrčího umělce, který dramaticky předvádí jinou postavu.¹⁷ k tomu využívá především svého těla a výrazových prostředků (např. mimiku, pohyb, hlas). Herec ztělesňující postavu či roli je středem divadelní události.¹⁸ Je přímým spojovacím článkem mezi předlohou (v podobě autorova textu interpretovaného skrze režisérovo pojetí a rozšířeného o jeho poznámky a pokyny) a přítomným divákem (příjemcem).

¹⁵ Tamtéž str. 15.

¹⁶ Organizace profesionálních herců a divadelních režisérů v New Yorku, založená v roce 1947. Zaměřuje se především na herecké metody na základě práce K.S.Stanislavského, jejich zkoumání, rozvoj a výuku. Vzešla z něj řada známých a uznávaných osobností divadelního i filmového světa.

¹⁷ PAVLOVSKÝ, P. heslo improvizace, in: PAVLOVSKÝ, P. (red.) *Základní pojmy divadla*. Praha: Libri a Národní divadlo, 2004, str. 112.

¹⁸ PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, str. 170.

V případě absolutního improvizovaného divadla však herec takovou konkrétní předlohu postrádá. Postava, kterou ztvárňuje, vzniká přímo z jeho vlastní tvůrčí invence. Není předem definována textem, osobností či charakterem (typem; tedy kvalitou), vztahem k ostatním postavám ani úlohou a četností výskytu ve výsledném dramatickém celku (tedy kvantitou). Všechny tyto aspekty jsou určovány teprve následně v průběhu hry samotné přímo před přihlížejícím publikem. Herectví improvizovaného divadla se tak stává zároveň autorskou disciplínou, přičemž právě autorský podíl herců na divadelní hře je posledním stupněm improvizace.¹⁹ Zároveň je improvizací divadlo rovněž součástí sféry autorského divadla, jelikož neinterpretuje jakýkoliv cizí, z vnějšku přinesený materiál a jeho tvůrci neměli před začátkem práce na vzniku inscenace žádný již hotový dramatický text (drama, scénář, choreografický zápis apod.). Přeneseně pak pro něj platí i další obecné požadavky a specifikace tohoto divadelního druhu: „*relativní stálost souboru, mnohostranná originalita a vyhraněnost tvorby, vycházení z individuality herců, osobitá poetika, svébytný smysl pro humor.*“²⁰

Vedle autorských nároků plní herec-improvizátor i úlohu režiséra a náležitosti s ní spojené. Zodpovídá za estetickou a organizační stránku představení, interpretuje vlastní autorský námět (tedy téma) s využitím scénických možností, které má k dispozici. Prostřednictvím „režirování sebe sama“ utváří nejen vlastní konkrétní pohyb na scéně, ale zároveň buduje charakter své postavy a v neposlední řadě ovlivňuje uspořádání a gradaci jednotlivých dramatických situací.

V rámci improvizované hry se každý improvizátor podílí na výsledném celku všemi těmito prostředky, a to stejnou měrou. V případě totálního improvizacího divadla se tak většinou jedná výlučně o tvorbu kolektivní. Existují však i případy četných improvizovaných one-man (případně woman) show. Za ně by se dalo částečně považovat například i divadlo Vlasty Buriana, které bylo založeno především na hlavní komické hvězdě, pro kterou spoluhráči nebyli rovnocennými partnery, ale spíše nahrávači, a která využívala improvizace především jako prostředek smíchové manipulace s obecnstvem.²¹ Ze současnosti by se dal vybrat obdobný příklad v podobě divadla Vizita zastupovaného Jaroslavem Duškem. V obou těchto případech se ovšem sám herec (Dušek, resp. Burian) stává opakujícím se typem postavy (pseudointelektuálem, resp. roztržitým komickým velitelem), čímž se obloukem vrací k improvizaci částečné včetně typové podmíněnosti. Není zde totiž přítomen statutárně

¹⁹ HOŘÍNEK, Z. Poznámky o improvizaci. *Divadelní revue*, 2006, č.4, str. 17.

²⁰ PAVLOVSKÝ, P. heslo autorské divadlo, in: PAVLOVSKÝ, P. (red.) *Základní pojmy divadla*. Praha: Libri a Národní divadlo, 2004, str. 27.

²¹ HOŘÍNEK, Z. Poznámky o improvizaci. *Divadelní revue*, 2006, č.4, str. 13.

rovnocenný herecký partner, který by vlastním spontánním improvizováním vytvářel nepředvídané situace a odkláněl tak hlavní hereckou hvězdu ze zaběhnutých kolejí a osvědčeného konceptu, který může v takovém případě suplovat připravený scénář nebo scénosled. Pro fungující totální improvizaci je tedy podle mého názoru prvek kolektivnosti nezbytným předpokladem, jak dokazuje i praxe všech ostatních ryze improvizčních divadel.

Specifický posun v rámci totální divadelní improvizace vykazuje i práce s postavou a jejím charakterem. Ta, jak již bylo zmíněno výše, autorsky pramení ze samotného herec-improvizátora a není tedy předem blíže definována. Vzniká okamžitě (ted' a tady) pro konkrétní situaci, většinou bez předem rozmyšlených vyhlídek na její fungování v rámci budoucího děje. Vzhledem k takové povaze improvizace se postava častokrát proměňuje i v samotném průběhu hry a její obrysy nemusí mít předem daný pevný tvar (má spíše charakter postupného objevování a dotváření). Z tohoto důvodu můžou takovéto postavy v některých případech působit povrchně, ploše a nepropracovaně. V místech, kde improvizátor nemá dostatečně vybudovanou postavu a její charakter, jedná v rámci improvizace většinou sám za sebe. V případě postavy na improvizovaném divadle tedy ještě důsledněji jde o smíšení imaginární postavy se skutečnou osobností herce. I z tohoto hlediska má tedy výsledný improvizovaný tvar blíže k situaci přítomného originálu, tzv. ostenzi.²² Katalyzátorem životnosti vzniklých postav a situací jsou i samotné reakce publika, které herec-improvizátor vnímá v průběhu představení a na základě nich upravuje svoji postavu s cílem zaujmout a zalíbit se publiku. Především v případě kratších forem nevyužívá improvizční divadlo dalších pomocných prostředků k dotváření svých postav (kostýmy, líčení, atributy atd.). O to důsledněji musí být vystihnuta čistě hereckým vyjádřením (pohybem, hlasem, výrazem).

Vzhledem ke všem výše zmíněným požadavkům na své přímé herecké účastníky tvořivá a smysluplná improvizace předpokládá jejich stoprocentní připravenost, ať už jde o seznámení se s materiály k použití, ovládání příslušných výrazových prostředků, nebo o pouhý zkušenostní fond.²³ Z tohoto důvodu se improvizční divadlo vyznačuje pravidelnou a intenzivní hereckou přípravou a přípravou, o kterých bude ještě blíže řeč.

²² OSOLSOBĚ, I. Ostenze jako mezní případ lidského sdělování a její význam v umění. *Estetika*, 1967, roč. 4, č.1.

²³ HOŘÍNEK, Z. Poznámky o improvizaci. *Divadelní revue*, 2006, č.4, str. 17.

1.4 Vztah herec-divák a jeho proměny vzhledem k povaze improvizovaného divadla

Cílené porušování hranice mezi jevištěm a hledištěm včetně projevů aktivní percepce diváka je dalším charakteristickým znakem pro improvizované divadlo. Ve většině forem absolutního improvizčního divadla přinášejí dílčí nápady, témata a náměty z řad publika další rozměr celkové improvizované hry. Akcentují tak především nepřipravenost jednotlivých improvizovaných situací, jelikož herci zpracovávají konkrétní divácké podněty bezprostředně po jejich zadání přímo před zraky publika. Za několik let své aktivní zkušenosti s improvizčním divadlem jsem se nejednou setkal s diváckým názorem, že celá situace byla předpřipravená a jedinci z řad publika udávající témata byli na jejich znění s improvizátory předem domluveni. Tento názor může pravděpodobně podporovat právě specifický vztah herce-improvizátora vůči divákovi, jako svému rovnocennému partnerovi pro hru. Veškeré aktuální projevy obecnstva (potlesk, smích, ticho atd.) mají okamžitý vliv na každého divadelního improvizátora a fungují pro něj jako okamžitá zpětná vazba v procesu zpřítomněné tvorby, na základě které modifikuje danou situaci. To může ovšem vést i k podbíživé snaze vyvolat formou laciného gagu smích v řadách publika a degradovat tak divadelní improvizaci na prvoplánovou klauniádu. Za výsledný celek v takovém případě odpovídá divák téměř stejnou měrou jako sám herec-improvizátor. Improvizční divadlo tak do důsledku naplňuje obecné tendence a snahy postmoderního divadla o užší kontakt s obecnstvem a nový přístup k divákovi.²⁴

1.5 Teoreticko-pojmový aparát improvizčního divadla

Vzhledem k relativně krátkému období fungování tohoto divadelního druhu (ať už v zahraničí, nebo u nás) jsou i teoretické úvahy o něm plné vzájemných protikladů a nedoučeností, především pak z hlediska přesné divadelní terminologie. Z tohoto důvodu se v následující části pokusím stručně definovat teoretický a pojmový aparát improvizčního divadla obecně, ze kterého budu při psaní této diplomové práce dále vycházet, jeho subjektivní odůvodnění a úvahy k němu vedoucí.

²⁴ PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, str. 312.

Výsledný tvar divadelní improvizace jako představení, performance nebo happening:

Kategorizace improvizovaného divadla z hlediska těchto pojmů opět vychází ze základního předpokladu rozlišení mezi improvizací jako specifickým tvůrčím procesem a výsledným artefaktem. V případě představení jde o určitou podívanou, tedy o vše, co se nabízí (představuje) pohledu diváka.²⁵ Jedná se o obecný pojem týkající se všech forem znázorňujících umění (tanec, opera, film, divadlo, cirkus atd.), pro které je nezbytná účast obecnstva. Finální produkt improvizovaného divadla tedy můžeme z tohoto hlediska dle mého mínění rovněž označit termínem improvizace představení. To je samo o sobě svébytným divadelním artefaktem, stejně tak jako běžné klasické divadelní představení ve vztahu k inscenaci (k uměleckému dílu). Za původní vzor (dříve nazkoušenou inscenaci), který jednotlivá představení reprodukuje (reprizuje) by se dala v tomto případě považovat důsledně se opakující forma a struktura jednotlivých improvizace představení (tedy zápas v improvizaci, celovečerní improvizovaná hra atd.). Právě ta může být jistou obdobou předem známého stručného scénosledu situací, který v sobě např. V případě improvizace zápasů dokonce nese i předdefinované konkrétní postavy (hlavní rozhodčí, pomocný rozhodčí, hráč, konferenciér atd.).

Oproti tomu improvizace jako proces tvorby osciluje na hranici mezi performancí a happeningem. Happening je formou určitého setkání tvůrců s publikem,²⁶ které je součástí improvizované hry (v případě pravidelných zkoušek, ale i setkání samotných tvůrců mezi sebou). Za oboustranně známou a akceptovanou herní situaci pak můžeme považovat opět formu výsledného představení (v případě zápasu simulace/hra sportovního utkání, v případě celovečerní improvizace simulace/hra divadelní inscenace). Happening však sám o sobě nepřikládá dostatečnou váhu výslednému prezentovanému tvaru na úkor celkového sdělení, což o divadelní improvizaci apriori říci nemůžeme. Vhodnější tedy je obecnější pojem performance, který především definuje specifický a osobitý způsob umění prezentovaného a konzumovaného za bezprostředního kontaktu tvůrců s vnímátele. ²⁷ Obsahuje v sobě nejen dílčí výsledná improvizace představení z pohledu příjemce (diváka), ale také autentický prožitek vznikajícího projevu a sdělení samotného tvůrce (improvizátora).

²⁵ PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, str. 335.

²⁶ PAVLOVSKÝ, P. heslo happening, in: PAVLOVSKÝ, P. (red.) *Základní pojmy divadla*. Praha: Libri a Národní divadlo, 2004, str. 107.

²⁷ PAVLOVSKÝ, P. heslo performance, in: PAVLOVSKÝ, P. (red.) *Základní pojmy divadla*. Praha: Libri a Národní divadlo, 2004, str. 214.

Herec, hráč nebo improvizátor:

Stejně nejednoznačné může být označení samotného hlavního aktéra improvizovaného divadla. V tomto případě si pravděpodobně nelze vystačit s obecným označením herec (s odkazem na předchozí pasáž věnující se problematice herce v improvizovaném divadle). Nedostačující se jeví i povrchní označení improvizátor, které pojmenovává pouze způsob vyjadřování, ale ne sféru umění, o kterou se jedná (tedy že jde o divadlo). Zaměříme-li svou pozornost naproti tomu pouze na ludický charakter divadelní improvizace, potom můžeme operovat i s termínem hráč (tedy účastník hry). Všechny tyto pojmy jsou pro zkoumanou kategorii improvizovaného divadla relevantní, pro svou práci jsem proto zvolil kombinaci těchto termínů: herec-improvizátor (případně divadelní improvizátor), která splňuje všechna má subjektivní kritéria.

Téma:

Pod označením téma se v případě improvizace spíše než označení celkového shrnutí děje, organizačních a ústředních myšlenek díla rozumí aktuální námět (podnět) pro danou situaci. Takové téma je vzhledem k povaze improvizace většinou velmi krátce časově vymezeno. Mnohá improvizáčnická divadla se dnes pilně věnují technikám a úvahám, jak prodloužit životnost tématu na co možná nejdelší dobu. Většinou vychází prvotní téma od diváků a dále je rozvíjeno a rozpracováno samotným hercem-improvizátorem. Vedle tohoto vůdčího a hlavního tématu se ovšem objevují i dílčí, která do děje vnáší původce improvizace sám, případně ve spolupráci s hereckým partnerem. Taková témata jsou vždy určena okamžitým a náhodným výběrem či aktuální inspirací zúčastněných improvizátorů.

Každý druh improvizáčního divadla, stejně tak jako jeho jednotlivé formy, s sebou přináší vlastní ustálený pojmový aparát. S novými termíny se vždy posouvají i roviny veškerých teoretických úvah o tomto specifickém fenoménu. Prozatím tedy nezbývá, než se spokojit s faktem, že spontánní a proměnlivé pole divadelní improvizace vykazuje stejné parametry i z hlediska teoretického.

2 Vymezení divadelních sportů jako svébytného divadelního druhu

2.1 Definice pojmu divadelní sporty, jejich vznik a vývoj

Divadelní sporty jsou jedním z druhů divadelní improvizace. Jedná se o komplexní ucelenou strukturu zahrnující v sobě jednak projevy ze sféry umělecké a divadelní (včetně výsledného divadelního díla, prezentovaného před divákem), jednak vzdělávací a pedagogicko-sociální (pravidelné skupinové tréninky a dílny, individuální rozvoj). Divadelní sporty v obou těchto liniích jsou založeny na obecných vlastnostech improvizace, a to především na momentu nepředvídatelnosti, nepřipravenosti a prostoru pro spontánní fantazii všech zúčastněných. Výsledným tvarem divadelních sportů, který vzniká v procesu divadelní tvorby, jsou neopakovatelná divadelní představení využívající improvizaci a její výše jmenovaná specifika jako nositele informace a zároveň hlavní vyjadřovací prostředek v komunikaci s divákem. Většina z nich vedle specifických vlastností improvizace a obecných divadelních vyjadřovacích prostředků využívá navíc prvku soutěže. Právě jeho užitím dochází ke zvýšení celkového dramatického efektu a intenzivnějšímu diváckému prožitku. Ten zároveň přímo souvisí s dalším signifikantním znakem tohoto druhu, totiž vysokou mírou přímého zapojení publika do improvizativního představení jako celku. Princip soutěžení, který je v současné mediálně-kulturní společnosti velmi atraktivní, zároveň posouvá tento druh kamsi na pomezí hranice divadla a sportu (odtud pravděpodobně složený název Theatresports). Cílem divadelních sportů je snaha zkombinovat hodnotu divadelního díla především z hlediska dialogu mezi jevištěm a hledištěm s energií a entuziasmem všech zúčastněných na běžném sportovním utkání. Vedle těchto parametrů souvisejících především s jejich performativním charakterem a směřování k veřejné prezentaci se divadelní sporty vyznačují pravidelností a metodičností přípravy jednotlivých improvizativních souborů. V rámci pravidelných každotýdenních tréninků nebo občasných dílen a workshopů pro širokou veřejnost se u zúčastněných rozvíjejí základní herecké, hlasové a pohybové dovednosti. Zároveň se však prohlubují předpoklady pro improvizaci a rozvoj osobnosti obecně (sebedůvěra, schopnost asociativního myšlení, kreativita, spontánnost), kvůli kterým divadelní sporty těsně souvisí i s oblastí pedagogiky z hlediska individuálního osobnostního rozvoje.

Doslovný český překlad originálního názvu Theatresports²⁸ se v průběhu let ujal mezi českými improvizátory, teatrology i širokou veřejností. Vzhledem k markantní absenci česky psané odborné literatury týkající se tohoto tématu se však velmi často v praxi setkáváme i s originálním zněním na úkor českého překladu. To s sebou přináší jistá úskalí z hlediska výkladu správného významu. Termín Theatresports²⁹ se totiž obecně užívá dvojím způsobem:

a) buď jako souhrnné označení druhu divadelní improvizace, všeobecně zaštiťující dlouhé i krátké formy improvizovaného divadla, stejně tak jako snahy pedagogické a vzdělávací

b) nebo jako pojmenování pro konkrétní jednu specifickou formu improvizčního představení (konkrétní výsledný divadelní artefakt)

V českém prostředí se vzhledem k dvojakosti historických anglo-frankofonních kořenů v počátcích improvizčního divadla, kterému se podrobněji věnuji v následujících kapitolách, užívá pojem divadelní sporty nebo též divadelní improvizace (ad a) a pojem zápas v divadelní improvizaci (ad b), ačkoliv oba tyto pojmy pocházejí z rozdílných inspiračních zdrojů. Proto stejným způsobem užívám těchto termínů v celé této diplomové práci.

Formální principy a postupy divadelních sportů se utvářely přibližně od poloviny dvacátého století především na základě práce **Keitha Johnstona**, jedné z nejvýraznějších osobností moderního improvizčního divadla. Nepřímý vliv na jejich vývoj měly rovněž poznatky a činnost např. Violy Spolinové nebo Dela Close, kteří se rovněž věnovali improvizacímu divadlu obecně.

²⁸ JOHNSTONE, K. About Theatresports [online]. [cit. 4.1.2011]. URL: <www.theatresports.org/en/index.php>.

²⁹ Tamtéž.

2.2 Osobnost Keitha Johnstona jako zakladatele divadelních sportů

2.2.1 Metodika práce Keitha Johnstona, její východiska a cíle

Keith Johnstone³⁰ se narodil v únoru roku 1933 v anglickém Devonu. Od útlého věku se během školní docházky a postupným prohlubováním sociální vnímavosti v rámci kolektivu vrstevníků formoval jeho osobitý názor na pedagogiku a tehdejší vzdělávací postupy obecně, které podle jeho mínění potlačovaly přirozenou dětskou spontaneitu a obrazotvornost. I z tohoto důvodu se rozhodl pro studium na pedagogické fakultě, které ovšem celkově nenaplnilo jeho očekávání. Určující vliv na jeho budoucí pedagogické působení měl především učitel výtvarného umění Anthony Stirling, který naplňoval jeho představu o správném a dobrém učiteli. Stěžejní Stirlingovou myšlenkou promítající se do jeho výuky byla důvěra ve „schopnost k umění“ (coby elementární vlohka každého dítěte), která se nemusí uměle učit a dále prohlubovat pomocí dospělých. V souvislosti s tím popíral jakékoliv demonstrování a předvádění s cílem nápodoby během učebního procesu, stejně jako normativní vštěpování hodnot, co je dobré a co špatné na kterémkoliv stupni vzdělání. Definitivně tak Keitha Johnstona utvrdil v jeho názoru o destruktivním charakteru tehdejšího vzdělávání: „*Na některých univerzitách se studenti nevědomky učí kopírovat fyzické postoje svých profesorů. Odvracejí se od filmu či hry, na kterou se dívají, kříží ruce na prsou, zaklánějí hlavu. Tyto pozice jim pomáhají, aby se necítili natolik zapojeni, tolik vtaženi. Reakce nevzdělaných lidí jsou proto o mnoho pravdivější.*“³¹ Povolání učitele se začal věnovat bezprostředně po ukončení studia v dělnické oblasti Battersea v Londýně, kde se snažil ve svých studentech probudit elementární tvořivost, vnímavost a otevřenost, podle jeho názoru nezbytné složky při procesu vzdělávání. Již v Johnstonových raných pedagogických názorech můžeme tedy sledovat podněty a náznaky jeho budoucí práce v rámci divadelní improvizace.

V roce 1956 dostal Johnstone nabídku pracovat v londýnském Royal Court Theatre, nejprve jako autor a později dramaturg. V počátcích své dramatické tvorby byl silně ovlivněn především svým oblíbeným dramatem *Čekání na Godota* od Samuela Becketta, k jehož tématu vnitřně inklinoval a které rezonovalo s jeho tehdejšími myšlenkami, názory

³⁰ Následující část vychází především z těchto zdrojů: JOHNSTONE, K. *Impro: Improvisation and Theatre*. Londýn: Mathuen Publishing, 1981.; JOHNSTONE, K. *Impro for Storytellers*. Londýn: Faber and Faber, 1999.

³¹ PAZDERKOVÁ, I. Keith Johnstone: *Seznámení se a zamyšlení se nad Johnstoneovými metodami herecké improvizace*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU, Brno 2003.

a problémy. Jeho první drama podle Beckettova vzoru s názvem *Brixham Regatta* vyvolalo u vedení divadla rozruch. Sám tehdejší ředitel Georges Devin o hře prohlásil: „*tak jako byl sex netolerovatelný pro dobu viktoriánskou - cokoliv je to teď, Johnstone o tom právě píše.*“³² Zanedlouho se stal hlavním představitelem skupiny spisovatelů při Royal Court Theatre. Napsal řadu divadelních her např. *Frog Wife, The Cord, The Last Bird* aj. Souběžně se stává dramaturgem, který pročítá a studuje pro divadlo hry nových autorů. U těch, které nikdo jiný neprojevil zájem režirovat, se mu otevírá možnost vyzkoušet si sám úlohu režiséra. Jeho prvním samostatným režijním pokusem byla hra Kona Frasera *Eleven Plus*,³³ mezi dalšími například hry Edwarda Bonda.³⁴ Pod vedením ředitele Devina a režijní supervizí Ann Jellicoe postupně implementoval svoje pedagogické zkušenosti přímo do divadelní praxe. O úloze režiséra a jeho významu pro divadelní celek zastával Johnstone na tehdejší dobu nepřilíš moderní názory, především aby režisér herci nic nepředehrával a nechal ho spontánně tvořit, což se týkalo výrazu i veškerého pohybu po jevišti. Scénografii nepřikládal zásadní význam. S prohlubováním vědomostí v oblasti režie a nabýváním dalších zkušeností se mu vlastní inscenace zdály stále nudnější a bez nápadu. Inovativní vize o hercích, kteří budou sami sobě vnitřními režiséry a tedy hlavní režijní přínos pro celou inscenaci bude na jejich straně, přímo předznamenávaly pozdější propadnutí improvizacímu divadlu a jeho formám.

V roce 1963 byl Johnstone požádán ředitelem Devinem, aby působil jako pedagog hereckého souboru v nově vznikajícím studiovém divadle. To mělo vzniknout podle vzoru Jacquesa Copeaua. Členy souboru se měli stát herci z Royal Court Theatre a National Theatre Company, režisérem potom William Gaskill. Johnstone tedy zkombinoval své předchozí pedagogické a umělecké zkušenosti a začal se souborem pracovat především na technikách tzv. *story-tellingu*³⁵ a rozvíjení *narrative skills*³⁶ (schopností vyprávět a tvořit příběh) a následně formuloval své stěžejní myšlenky ohledně herecké práce s tzv. *statusem* (možno též pojmenovat českým ekvivalentem – *postavení*). „*Status je termín označující postavení člověka v určité situaci, jeho pozici v daném případě. Nikoliv tedy pozici těla, ale postavení ve smyslu mezilidských vztahů. Johnstoneův status neoznačuje jen postavení sociální, i když s ním může souviset.*“³⁷ Cvičeními a improvizacemi se snažil herce vést ke schopnosti vystavět uvěřitelný dialog a situaci evokující skutečný život, nikoliv složité divadelní konstrukce

³² JOHNSTONE, K. *Impro: Improvisation and Theatre*. Londýn: Mathuen Publishing, 1981, str. 24.

³³ *Eleven Plus*. Royal Court Theatre Londýn, [s.a.], režie Keith Johnstone.

³⁴ *The Pope's wedding*. Royal Court Theatre Londýn, prem. 9.12.1962., režie Keith Johnstone.

³⁵ JOHNSTONE, K. *Impro for Storytellers*. Londýn: Faber and Faber, 1999.

³⁶ JOHNSTONE, K. *Impro: Improvisation and Theatre*. Londýn: Mathuen Publishing, 1981, str. 109.

³⁷ PAZDERKOVÁ, I. Keith Johnstone: *Seznámení se a zamyšlení se nad Johnstoneovými metodami herecké improvizace*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU, Brno 2003.

typické pro divadlo konce padesátých a začátku šedesátých let dvacátého století. Na základě Johnstonovy práce můžeme tedy v tomto období hovořit o formování prvních zřetelných rysů budoucích divadelních sportů. Veškeré výše popsané pedagogické, autorské, dramaturgické, režijní zkušenosti a události ze života Keitha Johnstona se přirozeně staly základem pro nově vznikající divadelní druh a jeho vnitřní pravidla.

2.2.2 Vznik divadelních sportů

Přímým inspiračním zdrojem pro některé formální stránky **divadelních sportů**³⁸ byly profesionální wrestlingové zápasy. Tento, v době Johnstonova života již velmi rozšířený druh zábavy anglických rodin, vznikl v průběhu 19. století transformací z původních siláckých čísel. Šlo o vedlejší produkce při karnevalech, průvodech a vystoupení v music hallech s cílem demonstrovat sílu a krásu lidského těla. Wrestling přivedl Johnstona k prvním obecným úvahám o specifických možnostech a vlastnostech komunikace mezi jevištěm a hledištěm, na které později zaměřil celý svůj praktický výzkum. Každý divák wrestlingového utkání mohl vstupovat do dění prostřednictvím motivujících pokřiků, případně urážek a nadávek, adresovaných zápasníkům. Všechny tyto projevy byly silně autentické a emotivní. Podporovaly jedinečnou atmosféru celé události, podobnou sportovnímu utkání, která byla založená na silném a skutečném diváckém nadšení, prožitku a hlasité podpoře. Johnstona v tomto případě zaujal především fakt, že : „žádný divadelník by neuvěřil, že jsou tyto zápasy skutečné, stejně tak jako nikdo, kdo se alespoň trochu vyzná v anatomii lidského těla.“³⁹ Nejde tedy o reálné sportovní utkání nebo zápas, ale tyto programy mají spíše blíže divadelnímu představení. Vykazují znaky divadelní a dramatické, jako například předem připravený scénář a pevný scénosled, využití typizace charakterů a postav na kladné a záporné hrdiny, příběhové dějové linie atd. I přesto však strhávají diváky až k fanouškovským davovým projevům a reakcím. Takovou míru nadšení a entuziasmu v řadách rádo by divadelního obecnstva Johnstone již dlouho bez většího úspěchu hledal. Rozhodl se tedy vyvrátit všeobecně ustálené pravidlo, že ve sféře kultury jsou takovéto projevy vlastního zaujetí a názoru jednoduše nevhodné, a zrušit neprostupnou hranici mezi jevištěm a divákem, který může mít chuť se projevit.

Společně s režiséry, kolegy a přáteli Johnem Dexterem a Williamem Gaskillem začal uvažovat o formě, která by nahradila wrestlingové zápasníky improvizujícími herci.

³⁸ JOHNSTONE, K. *Impro for Storytellers*. Londýn: Faber and Faber, 1999, str. 1 – 2.

³⁹ Tamtéž, str. 1.

Vzhledem k vysoké míře tehdejší divadelní cenzury byla zprvu tato myšlenka nereálná. Téměř každé slovo a gesto na jakékoliv veřejné scéně podléhalo přísné kontrole a souhlasu lorda komořího (Lord Chamberlaine). Jeho úkolem bylo kontrolovat každou hru či komediantský výstup, které by mohly hanobit a urážet královskou rodinu. Johnstone tedy přišel s myšlenkou, že by zástupce královských úředníků seděl v průběhu improvizovaného představení na straně jeviště a zvonečkem herce varoval před vybočováním situací do nevhodných mezí. Vzhledem k celkové snaze zapojit diváka se všemi jeho spontánními projevy se ovšem obával, aby takového cenzora obecenstvo v zápalu euforie nevyhnalo z divadla. Později ovšem tuto svou inspiraci využil a do modelu celého představení postavu dozorčího nebo soudce úspěšně zapojil.

Jako první experimentální improvizací soubor posloužili Johnstonovi herci z dříve zmíněného nového studia při Royal Court Theatre. Právě s nimi uskutečnil první improvizací představení s prvky divadelních sportů na základě hereckých a improvizací cvičení. „*Rozhodl jsem, že musíme hrát před opravdovým publikem, abychom viděli, zda jsme opravdu tak vtipní. Vzal jsem šestnáct herců z mých divadelních hodin a řekl jsem, že bychom rádi předvedli některá cvičení, na kterých pracujeme... nebylo jednoduché předvádět kvalitní práci na veřejnosti, ale byli jsme povzbuzeni nadšením diváků. Říkali jsme si The Theatre Machine a Britská rada nás vyslala po Evropě. Brzy jsme se stali velmi vlivnou skupinou a také jedinou čistě improvizací, kterou jsem znal.*“⁴⁰ Navzdory cenzuře si divadelní sporty našly své místo i v Anglii, na pravidelných týdenních vystoupeních např. v Cochrane Theatre.

V sedmdesátých letech, kdy se Johnstone přestěhoval do Kanady, se základnou pro jeho divadelní pokusy v oblasti improvizovaného divadla stala Univerzita v Calgary. Začal pořádat první dílny a kurzy pro širokou veřejnost. Zároveň kodifikoval formu divadelních sportů. Společně s Melem Tonkenem založili divadlo Loose Moose⁴¹ (Zaběhlý sob), které se na dlouhou dobu stalo kolébkou moderního improvizací divadla. Rokem 1977, kdy bylo toto divadlo založeno, se datuje i oficiální vznik formy divadelních sportů. Z řady herců, kteří prošli hereckým - improvizací souborem, se postupem času rekrutovaly významné osobnosti divadelní, filmové a televizní scény.

⁴⁰ JOHNSTONE, K. *Impro: Improvisation and Theatre*. Londýn: Mathuen Publishing, 1981, str. 27.

⁴¹ [ANONYM]. About The Loose Moose Theatre Company [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <www.loosemoose.com>

První představení divadla Loose Moose odehrávala ve venkovské budově určené původně pro aukce dobytka.⁴² Na základě specifických vlastností tohoto prostoru se zformovala i Johnstonova pozdější představa o ideálním prostoru pro představení divadelních sportů. Stupňovité hlediště umožňovalo všem divákům dobrý rozhled, takže improvizátor si v rámci vystoupení mohl lehnout v polokruhové aréně na zem a přesto byl stále vidět. Divadlo Loose Moose vystřídal za dobu své existence mnoho prostorů, od industriálních hal až po sály starých kin. Sám Johnstone přiznává, že žádný z nich nenaplnil komplexní požadavky improvizčního představení tak, jako právě dobytčí ranč. V roce 2005 se divadlo Loose Moose, již pod vedením nového uměleckého ředitele Dennise Cahilla, přestěhovalo do prostoru na Crossroads market – Calgary, kde působí dodnes. Pořádá pravidelná improvizční představení třikrát v týdnu.

2.2.3 Formáty divadelních sportů podle Keitha Johnstona

První improvizční představení Loose Moose v rámci divadelních sportů měla podobu výhradně tzv. **improvizačního zápasu**⁴³ (nebo též zápasu v divadelní improvizaci, v originále označené jako Theatresports, viz výše). V něm se podle sportovních vzorů utkávaly dva týmy složené většinou ze čtyř hráčů v krátkých improvizovaných výstupech. Improvizátoři si sami určovali formální omezení pro jednotlivé scény (např. žánrové omezení – milostná scéna, detektivní scéna, případně užití divadelní techniky – pantomima, zpěv, recitace aj.) včetně její délky, která se pohybovala v rozmezí od dvou do pěti minut a musela být před začátkem každé z nich jasně určena. Těmito omezeními vyzývali soupeřící tým ke společné hře s konkrétními pravidly. Témata pro jednotlivé improvizace určovali samotní diváci tím, že je jednoduše vykřikovali.

Hlavním spojovacím článkem mezi jevištěm a hledištěm a zároveň průvodcem celým improvizčním večerem byl moderátor. Právě na něm záviselo prvotní propojení těchto dvou prostorů a navození patřičné atmosféry. Na začátku večera uvítal diváky a provedl s nimi krátkou zahřívací rozcvičku. Při ní např. diváci společně tvořili základní asociace na daná slova, zazpívali píseň nebo provedli relaxační masáž svému sousedovi v hledišti atd. Účelem všech těchto cvičení bylo uvolnit diváka, pozitivně ho naladit, zbavit ho bázně a přimět ho spontánně reagovat hned od počátku. Zároveň byla touto akcí hned v prvních okamžicích představení zrušena pomyslná hranice mezi jevištěm a hledištěm, divák nadále neměl být

⁴² JOHNSTONE, K. *Impro for Storytellers*. Londýn: Faber and Faber, 1999, str. 3-5.

⁴³ Popis improvizčního zápasu vychází především z kapitoly Theatresports in Loose Moose, in: JOHNSTONE, K. *Impro for Storytellers*. Londýn: Faber and Faber, 1999, str. 5 – 6.

pouze pasivním receptorem, ale přímým účastníkem hry. Posléze moderátor přivítal postavy tří soudců (rozhodčích). Diváky též vyzval, aby se neostýchali projevit nespokojenost a nevoli s kterýmkoliv jejich rozhodnutím. Tito dozorcí, přímo inspirovaní skutečnými postavami cenzorů z historie anglického divadla, měli za úkol dohlížet na jednotlivé scény. Každý z nich byl opatřen klaksonem, na který zatroubil v případě, že ho scéna začala nudit. Po každé improvizaci všichni soudci hodnotili její kvalitu v rozmezí 5 bodů pro tu nejlepší, resp. 1 bod pro nejhorší. Vedle těchto bodů, které se zaznamenávaly na výsledkové tabuli, měnili výsledné skóre i samotní diváci. Po každé sadě improvizací (míněno dvou nebo čtyř) určovali hlasitým křikem a potleskem, který z dvou soupeřících týmů získá navíc bodové ohodnocení ve výši 5 bodů. Vítězným týmem byl určen ten, který v průběhu večera nasbíral v celkovém součtu více bodů.

Postupem času začal Johnstone na základě nově nabytých zkušeností z trénování a přípravy divadelního souboru Loose Moose modifikovat a upravovat některá pravidla, a vytvořil tak další typy improvizčních zápasů. Např. v The Judges Challenge Match⁴⁴ (zápasová formě pro improvizční nováčky) pravidla scén určovali soudci a nikoliv samotní hráči. V typu The Revisited Match⁴⁵ vítězové každé improvizace získali možnost zahrát sami extra scénu navíc a tím nasbírat další body od diváků. Základním pilířem divadelních sportů ovšem zůstaly improvizční zápasy v podobě, v jaké se odehrávaly v divadle Loose Moose.

Vedle kolektivní formy improvizčního zápasu vytvořil Johnstone později i formu individuální, tzv. mistr improvizace⁴⁶ (v originále Micetro nebo též Maestro). Hráči při ní nejsou rozděleni do dvou týmů, ale o divácké hlasy v ní soupeří každý sám za sebe. Celkem se tedy utkání účastní 8 – 12 hráčů, jednotlivé improvizace hrají ovšem pouze 3 – 4 náhodně vylosovaní. Celá improvizace po svém skončení od diváku dostane hodnocení buď 3, 2 nebo 1 bod. Skóre jednotlivých hráčů se zaznamenává na výsledkové tabuli. Pro další improvizaci se ze zbylých hráčů vylosuje nová skupina, případně se všichni hráči vrátí do osudí, a pokračuje se znovu. V průběhu večera jsou improvizátoři s nejmenším počtem bodů vyřazováni, dokud nezůstane jen jeden vítěz. Doba trvání, charakter improvizčních kategorií i pravidla jsou v celku stejná jako při improvizčním zápasu týmů. Absentuje zde postava soudců nebo rozhodčích, jejichž pravomoci a povinnosti přebírá z menší části postava moderátora. Větší míra odpovědnosti je kladena na diváka, který přímo určuje, které

⁴⁴ Tamtéž, str. 330.

⁴⁵ Tamtéž, str. 330.

⁴⁶ JOHNSTONE, K. Show formats [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <www.theatresports.org/en/about_formats.php>.

improvizátory chce v další části večera vidět. Tato individuální forma se přibližuje ještě více populistické kulturní hranici především svou podobností k televiznímu žánru reality-show. Zároveň však dokazuje bezmeznou flexibilitu a přizpůsobivost improvizačního divadla, schopnost reagovat na současné trendy a tím zaujmout diváckou obec.

Nejmladším improvizačním formátem vytvořeným Keithem Johnstonem je LIFEGAME⁴⁷, ve které jeden z přítomných diváků převypráví svůj libovolný zážitek. Toto vyprávění improvizátoři neslyší a posléze se snaží v rámci volné improvizace co nejvíce přiblížit skutečnosti. Jako vstupní informace pro rozehrání takové improvizace znají jednak prostředí, ve kterém se scéna odehrává a dále všechny postavy, které v ní vystupují. Autor vyprávění je směřuje k cíli prostřednictvím klaksonu a zvonečku. Pokud se hráči odkloní od příběhu, zatroubí na klakson, což je pro improvizátory signálem danou situaci změnit. Naopak pokud se vydají správnou cestou, odmění je zazvoněním na zvonek. Tento improvizační formát se pohybuje na hranici mezi improvizacemi tzv. krátkých a dlouhých forem, dvou základních kategorií rozdělujících divadelní sporty podle délky trvání jednotlivých improvizovaných scén.⁴⁸

- improvizace krátkých forem⁴⁹ (v originále tzv. short forms): jde o krátké improvizace, scénky nebo příběhy, obvykle v rozsahu od jedné do pěti minut. Improvizace střídající se v rychlém sledu se k sobě vzájemně nevztahují, ani na sebe nikterak nenavazují z hlediska dějové linie, příběhu, tématu či postav. Zpravidla je každá z nich omezená jinou užitou divadelní technikou nebo žánrem (především literárním, ale též televizním aj.). Obecenstvo vstupuje se svými náměty v podobě tématu nebo prostředí před každou jednotlivou improvizací. Krátké improvizační formy jsou především doménou všech modifikací a forem improvizacních zápasů, které tyto jednotlivé improvizace kombinují v jednotný celek. Na pomyslné ose mezi divadlem a sportem se nacházejí blíže sportu. Při krátkých formách jsou častější omezení v podobě množství pravidel, hodnocení prostřednictvím bodů či jsou přítomny postavy rozhodčích a soudců.

⁴⁷ JOHNSTONE, K. Show formats [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <www.theatresports.org/en/about_formats.php>.

⁴⁸ SCHWARZ, G. What does it mean to improvise – Short for mand long form are the same [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <www.spolin.com/shortformvlongform.htm>.

⁴⁹ SPOLINOVÁ, V. *Improvisation for the Theatre*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1963.

- improvizace dlouhých forem⁵⁰ (v originále tzv. long forms): jde o volně plynoucí nepřerušovaný sled improvizací, které ve výsledku trvají 50 – 90 minut. Tyto improvizace jsou na rozdíl od krátkých forem spojené v jednotný celek. Sledují vývoj určité postavy v rámci času, respektují příběhovou a dějovou linii, téma nebo koncept, případně se odehrávají na jednom určeném místě po celou svou dobu. Jednotlivé části mohou být z hlediska vypointování otevřené až do samotného závěru. Návrhy z řad diváků přicházejí na začátku celé improvizace, v jejím průběhu již do ní nadále zpravidla nevstupují. Hercům se otevírá prostor pro práci s charakterem, zvyšuje se i celkový dramatický efekt. Vznikají tak celovečerní improvizované hry bez scénáře, které mohou být tematicky volné, nebo též inspirované existujícím dramatikem, autorem nebo literárním obdobím (např. neexistující hra imitující Williama Shakespeara, nově objevená hra antického dramatu atd.). Tyto formy se užitím divadelních prostředků posouvají od sportu blíže hranici skutečného divadla.

23. května 1998 vzniká mezinárodní Institut divadelních sportů (International Theatresports Institute, zkratka iTi)⁵¹ se sídlem v kanadském Calgary, který přebírá oficiální licenci na provozování divadelních sportů od divadla Loose Moose. Tato nezisková organizace získala zároveň chráněné značky na dosavadní formáty divadelních sportů (dlouhé i krátké), tedy: improvizací zápas (pod originálním názvem Theatresports), Gorilla Theatre, Micetro a The LIFE GAME. Registrující se týmy, skupiny a jednotlivci jsou společně s odesláním přihlášky vázáni uhradit jednorázový vstupní poplatek, který činí 50 kanadských dolarů (cca 1000 Kč). Z každého odehraného představení, pořádaného workshopu či výukové lekce kteréhokoliv z licencovaných formátů dále odvádí pořadatel 3% z celkového zisku ve prospěch iTi. Tyto finanční prostředky jsou dle dostupných informací využívány pro zajištění správného chodu organizace (Keith Johnstone na nich nemá podíl). V aktuálním roce smí jedna divadelní skupina licencovat pouze jeden konkrétní nabízený formát. Cílem tohoto omezení je zajistit skutečnou kvalitu při šíření chráněné značky. Mezi licencovanými členy tohoto institutu jsou divadelní spolky ze všech kontinentů. Podle pravidel iTi smí být licencován v jednom městě pouze jeden improvizací soubor (toto pravidlo se ovšem nedodrжуje striktně, výjimky tvoří především mimo-americká města např. Tokyo <3 licence>,

⁵⁰ CLOSE, D., HALPERNOVÁ, Ch., JOHNSONOVÁ, K. *Truth in Comedy: The Manual of Improvisation*. Colorado: Meriwether Publishing of Colorado Springs, 1994.

⁵¹ JOHNSTONE, K. Show formats [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <www.theatresports.org>.

Brisbane <2 licence> nebo Singapore <2 licence>). Ne všechna improvizální divadla a spolky amatérské i profesionální jsou však součástí této organizace (např. ani jeden z českých improvizálních souborů není oprávněným uživatelem této obchodní značky). Vedle divadelních sportů v pojetí Keitha Johnstona vznikaly především v Kanadě souběžně další modifikace, které se postupně rozšiřovaly po celém světě. Ačkoliv ve výsledku představují formáty takřka totožné, nejsou oficiálními členy této organizace. Sféra divadelních sportů obecně je tak o mnoho širší než samotný International Thatresports Institute.

2.2.4 Publikační činnost a teoretická práce Keitha Johnstona

Mezi nejvýznamnější teoretická díla Keitha Johnstona, která jsou zároveň stěžejním studijním materiálem pro tuto diplomovou práci, patří kniha *IMPRO – Improvisation and theatre* z roku 1981, stejně jako *Impro for Storytellers* z roku 1999. V prvním zmíněném titulu se autor věnuje východiskům své práce a cesty k improvizálnímu divadlu, dále pak pilířům improvizálních techniky pojmenovaných a detailně rozebraných v kapitolách: status, spontaneita, schopnost vyprávět a maska. Větší část druhé knihy tvoří seznam a popis cvičení, her, metod a postupů, kterými si lze podstatné základy pro improvizální práci osvojit. Zároveň detailně rozebírá jednotlivé improvizální formáty a jejich specifika. Částečně tato jeho práce vyšla již v roce 1994 jako publikace divadelní společnosti Loose Moose pod názvem *Don't Be Prepared – Thatresports for Teachers*. Ani jedno z těchto teoretických děl nevyšlo v českém znění, k dispozici jsou pouze anglické originály, případně německé a francouzské překlady.

2.3 Ligová forma zápasů v divadelní improvizaci, první improvizální ligy

Vedle Johnstonovy linie divadelních sportů se v průběhu 70. let v Kanadě začal rozvíjet další druh zápasů v divadelní improvizaci (match d'Improvisation). V roce 1975 bylo v Montrealu založeno Theatre Experimental a právě dva z jeho zakládajících členů, herci, režiséři a autoři Yvon Leduc a Robert Gravel se v roce 1977 zasloužili o vznik první improvizální ligy (v originále La Ligue nationale d'Improvisation). Z hlediska vnitřních pravidel improvizace se tato forma improvizálního zápasu zásadně nelišila od Johnstonových Thatresports, markantních změn ovšem doznala podoba vnější. Tvůrci se nechali silně inspirovat hokejem, jakožto kanadským národním sportem, a upravili především vizuální složku celého improvizálního utkání tak, aby se co nejvíce přiblížila tomuto fenoménu.

Bylo zrušeno kukátkové uspořádání prostoru a nahrazeno „sportovní“ otevřenou arénou, v jejímž středu se nacházelo „kluziště“ (samozřejmě bez ledu). Kruhovitě uspořádané hlediště připomínalo tribuny. Ty byly odděleny od hracího prostoru nízkými mantinely. Dva týmy hráčů složené vždy ze tří mužů a tří žen byly převlečeny do sportovních dresů s čísly a jmény na zádech. Po celou dobu utkání seděly týmy na střídačkách mimo kluziště. Respektování hranice vymezeného prostoru hry bylo jedním ze základních pravidel improvizčního utkání. Na střídačce byl zároveň každému týmu k dispozici i trenér, který ovšem sám nehrál. Fungoval spíše jako podpora a zároveň organizoval správný chod týmu. Podílel se stejnou měrou na vymýšlení jednotlivých situací a měl právo určovat, který hráč do improvizace vstoupí a kdy. Celé utkání bylo rozděleno do tří hracích částí (sportovní dělení na třetiny), z nichž každá trvala 15 minut a skládala se přibližně z pěti na sebe nenavazujících improvizací.

Tyto improvizace byly omezeny základními pravidly zápasu: časově, tematicky a užitím různorodých divadelních prostředků – tzv. kategoriemi (z originálního la catégoie, např. pantomima, živé obrazy, recitace, zpěv, inspirace žánry literatury a mnoho dalších) Doba trvání jednotlivých improvizací se pohybovala v rozmezí 2 – 3 minut. Před některými improvizacemi dostávali hráči 20 vteřin na přípravu. Oba týmy se ovšem připravovaly odděleně, takže jakákoliv domluva konkrétní náplně improvizací nebyla možná. O zbývajícím čase hráče informoval jeden ze dvou pomocných rozhodčích. Prostřednictvím základních gest a znaků upozorňoval, že uplynula polovina vymezeného času, zbývá deset vteřin do konce a vypršel čas pro improvizaci určený.

Vedle dvou pomocných rozhodčích přibyla ještě postava hlavního rozhodčího, který dohlížel nad průběhem celého zápasu. Losoval divácká témata, která byla před začátkem samotného utkání vhozena do osudí. Tato témata směla být složena maximálně ze dvou slov, nepřipustné byly názvy, jména a ustálená spojení. Dále hlavní rozhodčí určoval charakter jednotlivých improvizací a dbal na dodržování základních improvizčních pravidel. Cílem těchto pravidel bylo vyhnout se jakémukoliv divadelnímu „nešvaru“. Počínaje přílišnou podbízivostí divákovi, přes hrubý a sprostý humor, používání zaběhlých klišé, špatnou spolupráci s partnerem – potažmo soupeřícím týmem, až po nezvládnutí technických požadavků improvizace samotné. Zároveň kontroloval dodržování sportovních pravidel fair play. Jakékoliv přestupky proti těmto pravidlům trestal udělením trestného bodu. Za tři trestné body udělené jednomu týmu získal soupeř vždy bod kladný. Skóre rovněž ovlivňovali samotní diváci, kteří po každé improvizaci hlasovali pomocí hlasovacích kartiček v barvách

soupeřících týmů pro ten tým, který se jim líbil více. Zápas vyhrál tým, který v průběhu večera nasbíral větší množství bodů.

Nová forma ligového improvizálního zápasu si zakládala především na množství konkrétně zformulovaných pravidel, která se týkala způsobu a provedení improvizované hry a chování všech jednotlivých účastníků v ní (od hráčů až po diváky). Řadu těchto pravidel definoval a zároveň ctil už Keith Johnstone. Ten však akcentoval hlavně jejich praktický význam a užití v rámci metodologické přípravy a pravidelného tréninku s cílem rozvíjet určité improvizální dovednosti. Výsledný zápas nebyl jedinou metou takovéto přípravy, jelikož samotný její průběh byl pro zúčastněné dostatečně obohacující. Improvizátoři tak byli pravidly nenásilně formováni. Zatímco pro improvizální ligu měla pravidla přísně normativní charakter a účelem tréninku bylo jejich absolutní osvojení a následně odehrání improvizálního utkání. Pravidla měla vždy i písemnou podobu jakéhosi informačního letáku, který byl distribuován mezi diváky před začátkem zápasu.

Model zápasu improvizální ligy se všemi výše popsány atributy se ještě více přiblížil světu sportovního utkání, paradoxně však začal ztrácet jednu z jeho největších předností, totiž silný kontakt s publikem a jeho vtažení do hry. Divák nebyl nadále nucen potleskem a pokřikem vyjadřovat svoji podporu pro jednotlivé týmy, jelikož stačilo zvednout barevnou kartičku. Témata se nepokřikovala v zoufalé snaze být co nejvíc slyšet, aby moderátor vybral právě můj „nejhlasitější“ námět. Z aktivního publika se tak postupně začalo stávat opět publikum čistě divadelní - pasivní. O to více vznikala mezi improvizátory potřeba klást nárok na komičnost, absurditu a vtip jednotlivých improvizací, jelikož smích byl posledním spontánním hlasitým diváckým projevem „teď a tady“, který se na jeviště dostával.

S velkou pravděpodobností bylo i toto odvětví improvizovaného divadla přímo odvozeno a inspirováno divadelními sporty Keitha Johnstona. Tuto teorii podporuje v první řadě fakt, že improvizální liga vzniká v Kanadě takřka ve stejném roce, kdy se do ní stěhuje právě sám Johnstone a pořádá zde svá první představení. Nepřehlédnutelné jsou dále také mnohé formální podobnosti a především pak totožná hlavní myšlenka - propojení divadla a sportu (wrestlingu nebo hokeje). V dostupných písemných pramenech ovšem tyto vzájemné vlivy doložené nejsou. Sám Johnstone se o „konkurenčních“ formátech vyjadřuje ve svých dílech vždy zcela minimálně. Jeho cílem bylo vytvořit plnohodnotný divadelní druh, který by se volně pohyboval na hranici komedie a tragédie (libovolně využíval prvky hororu, romantiky, patosu atd.). Nesnažil se vytvořit pouze prvoplánovou lehce stravitelnou zábavu. I přesto se dají dle mého úsudku improvizální ligové zápasy rovněž zařadit do obecné kategorie divadelních sportů.

V průběhu 80. let se improvizální liga začala šířit do frankofonních zemí, především pak do Francie, Švýcarska a Belgie, které se vedle Kanady staly základnou tohoto divadelně improvizálního odvětví. V Paříži vznikla v roce 1984 asociace zaštiťující amatérské i profesionální soubory věnující se zápasové formě. V roce 1989 se tato organizace přejmenovává na Ligu francouzské improvizace, která se dále dělí a odděluje profesionály od amatérů a juniorů. Z Francie rovněž přichází i první impuls pro založení improvizální ligy v Česku.

3 Projevy ryze improvizovaného divadla v Česku (mimo divadelní sporty)

Na české divadelní scéně se od roku 1989 stále zřetelněji hlásí o slovo projevy čisté divadelní improvizace inspirované českými i zahraničními vzory. Největší rozmach zaznamenalo improvizované divadlo v prvních letech nového tisíciletí, kdy se začali profilovat jednotlivci i celé nové divadelní soubory experimentující s různými formami improvizace napříč jejím spektrem. V rámci práce těchto souborů a v jejich představeních se mnohdy prolínají hranice improvizace divadelní, hudební a taneční (pohybové). V současné době můžeme na české scéně sledovat hned několik různých typů a postupů užití improvizace na divadle, kterými se zabývá i následující kapitola. Projevují se napříč oblastmi profesionálního i amatérského divadla. Divadelní improvizace se v Česku dle mého mínění setkává s minimálními ohlasy mezi teatrology a divadelními odborníky, což dokazuje totální absence teoretické literatury a úvah o tomto tématu, stejně jako nedostatek reflexí nebo kritik na čistě improvizací představení. Ten však vždy vyvažují vřelé ohlasy v řadách divácké obce. I přes tento fakt zůstává podle mého názoru stále kdesi na okraji kulturně-divadelního zájmu, povědomí a dění. Tento stav je překvapivý, vzhledem k potenciálu, který tento divadelní druh vykazuje již dlouhá léta v zahraničí.

Jedním z předních divadel výrazně formujícím budoucí tvář české divadelní improvizované scény bylo divadlo *Vizita*⁵² založené Jaroslavem Duškem a Janem Bornou v roce 1981.⁵³ Po rozmanitých počátečních pokusech, věnovaných především narativnímu divadlu, přechází *Vizita* v roce 1985 jako jedno z prvních divadel na výlučně autorský a improvizovaný repertoár. V začátcích své práce s čistou divadelní improvizací čerpal Jaroslav Dušek především z osobních zkušeností s metodikou a prací Ivana Vyskočila, se kterou se setkal v ateliéru autorské tvorby a pedagogiky na pražské DAMU. Z hlediska formy nově vznikajícího improvizacího divadla se mohl při zakládání *Vizity* opřít o divadelní praxi Vyskočilova *Nedivadla*,⁵⁴ které svým ojedinělým způsobem využívalo improvizace v autorských představeních a zároveň dalo základ novému způsobu komunikace s divákem. Vnitřní principy divadelní improvizace, její specifické vlastnosti a mezní možnosti, konkrétní stavba improvizacího představení a techniky individuální přípravy herce-improvizátora

⁵² ŠKORPIL, J. *Divadlo Vizita. Svět a divadlo*, 1998, č.4.

⁵³ KŮS, T. Dušek jako dobrodruh improvizace. Rozhovor pro Český rozhlas [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <www.rozhlas.cz/kultura/divadlo/572878>.

⁵⁴ Viz příloha č.2.

vycházely potom především z metodiky tzv. dialogického jednání.⁵⁵ Inspirace v dialogickém jednání, tvůrčí a pedagogické tvorbě Ivana Vyskočila je patrná u mnoha dalších divadelně-improvizačních skupin současnosti. I proto se jeho techniky a metody dají považovat za jeden z neodmyslitelných základů současného českého improvizačního divadla.

Jaroslav Dušek staví ve svých improvizacích též na základech dialogického jednání, které ovšem v jeho případě postrádá výlučně soukromý a osobní charakter a je otevřeno širšímu publiku. Ve sledu volných asociací improvizuje Dušek buď sám ve svých one-man-show, nebo s rozličnými partnery (osobnostmi hereckými i hudebními), např. Pjér La Šéz nebo Martin Zbrožek. Hlavní hereckou hvězdou takovýchto představení je vždy Dušek, ačkoliv sám na spolupráci a souhru s partnerem vždy klade velký důraz. Jeho improvizace tematicky často překračují hranice absurda a nereálna. Jejich dějová linie je plně přizpůsobována momentálnímu nápadu herce-improvizátora. Každá improvizace je potom doplněna o slovní hříčky a přesmyčky, stejně jako drobné glosy současného všeobecného dění, které podkreslují celkové humorné vyznění jednotlivých představení. Diváci jsou stejně jako u všech ostatních forem improvizovaného divadla nepostradatelným článkem, který svými momentálními reakcemi tvoří určitý barometr životnosti vzniklých improvizovaných situací. Jedinou studnicí nápadů, motivů a témat je ovšem v tomto případě převážně sám herec-improvizátor (Dušek).

V divadle Vizita působil krátkou dobu i Petr Laurych, další výrazný představitel českého improvizovaného divadla. Stejně jako Jaroslav Dušek i on čerpal ze studia dialogického jednání přímo u Ivana Vyskočila. V jeho případě ovšem k setkání došlo na Ježkově konzervatoři. V roce 1986 vzniká pod jeho vedením divadelní kroužek při Polygrafické škole, kde většina tehdejších členů souboru studovala. Odtud i pozdější název tzv. Průmyslové divadlo. Během prvních deseti let se tento spolek definitivně orientuje na formy improvizované tvorby. Tehdejší podoba improvizovaného představení se skládala z krátkých skečů a scének na konkrétní téma, zadané písmeno nebo prostředí od diváků, oddělené hudebním předělem, o který se často starali samotní herci. Celé představení postrádalo jednotící rámec a vykazovalo tedy spíše experimentální charakter. Atmosféra v kulturní a politické sféře před rokem 1989 tomuto improvizovanému divadlu příliš nakloněna nebyla, svoje diváky si ale vždy našlo, především pak v řadách studentů. Po přelomovém roce navštěvuje soubor již pravidelně divadelní přehlídky a festivaly (např. Jílové u Prahy, Šumperk, Wintrův Rakovník ad.) pokaždé se značným diváckým

⁵⁵ VYSKOČILOVÁ, E. *Dialogické jednání jako otevřená otázka*. Sborník z konference 13. a 14. 11. 1997. Praha: Akademie múzických umění, 1997.

ohlasem. V roce 1991 se divadlo odpoutalo od Polygrafické školy a přijalo nový název Laurychovo divadlo⁵⁶, jako akcent jediné vůdčí osobnosti tohoto souboru. Zároveň s tím vzniká TeenAge studio (dnes Laurychovo studio) zaměřené na herecké dílny a semináře, nabízející široké veřejnosti možnost praktického seznámení s divadelní improvizací a nejvytrvalejším jedincům posléze i místo v samotném souboru. Po skončení studia většina členů souboru Laurychova divadla působila v Divadle v Řeznické, kde také začaly vznikat první částečně improvizované a částečně inscenované koláže. Pospojovaly improvizace, písničky a předem připravené skeče. Formálně začala tato představení Laurychova divadla oscilovat na hranici burlesky nebo bufonády (užitím improvizace, klaunerie, masky, převleků, smyslu pro parodii, travestii a ironii). Zároveň využívala prvků scénické koláže a občas parodovala prostředí pseudointelektuálního kabaretu. S výměnou vedení Divadla v Řeznické v roce 1997 změnil soubor domovskou scénu a od tohoto roku nadále působí v P-Klubu v Trojické ulici. Improvizační večery Laurychova divadla drží tradici a mají pokaždé stejný název: Improvizace, přičemž vlastní vystoupení je ze své podstaty pokaždé jiné. Ve většině případů vzniká téma hry a vlastní hraní přímo před a ve spolupráci s publikem. „*Jsme záměrně chudé divadlo. Nemáme divy techniky, kulisy. Kostýmem je tmavší ošoupané oblečení. Základem všeho je představivost vznikající z rozehrané situace. Čím přesněji herci "vidí a jednají", tím více se představa přenáší na diváka a vznikají světy, které není možno zobrazit kulisami, kostýmem a rekvizitami. Můžeme se přenášet stříhem, filmově, z jednoho prostoru do druhého, tak jak se nám hra děje. Herec a každý divák vidí, podle úrovně své představivosti, svůj ideální svět [...].*“⁵⁷

S velmi podobným principem vzniku a zrodu nové a neopakovatelné divadelní hry přímo před divákem pracují v dnešní době mnohá další divadelní uskupení. Z řad studentů herectví na pražské DAMU vznikl například v roce 2001 soubor D.I.S. harmonie, který pracuje rovněž s formou volné improvizace. I zde divák vstupuje do procesu vzniku divadelní situace a příběhu bez předem daných okolností a pravidel. Nedílnou součástí vystoupení souboru jsou, stejně jako u předešlých, živí hudebníci, kteří se nejednou stávají účastníky děje. Obdobnou metodu improvizace využívá i divadlo PAP založené v roce 2003 Evou Dosedělovou, Nikou Novákovou a Jaroslavem Pížlem. Jevištní improvizace tohoto souboru jsou syntézou herectví, hudby, pohybu a zpěvu. Se svým projektem Vesmírná tančírna z roku 2004 působil tento soubor v Klubu MLEJN a v experimentálním divadelním prostoru NoD

⁵⁶ Část věnovaná Laurychovu divadlu vychází především z materiálu: BUKOVSKÝ, P. Laurychovo divadlo – cesta ke slávě. Internetová kniha [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <www.lauidiv.blogspot.com>.

⁵⁷ Tamtéž.

ROXY. Rovněž divadlo PAP pořádá semináře improvizovaného divadla pro širokou veřejnost. Z mimopražských divadelních souborů jmenujme např. Divadlo v Soukolí, založené v roce 1996 v Havířově, které tvoří tzv. nepředvídané hry. Z nich je před představením znám pouze jejich název, zatímco ostatní vzniká přímo v průběhu představení.

Svébytnou improvizací techniku zastupuje i divadlo VOSTO5 založené v roce 1997 Ondřejem Cihlářem, Davidem Kašparem a Petrem Prokopem. Soubor v rámci svých autorských inscenací pravidelně improvizaci využívá, nevěnuje se však výlučně improvizovanému repertoáru. Zcela improvizovaný byl projekt Stand'artní kabaret provozovaný v letech 2003 - 2009. Šlo o divadlo, tančírnu a bar ve starém vojenském stanu, se kterým soubor jezdil po českých divadelních a filmových přehlídkách a festivalech. V pravidelných představeních připomínajících kabaret improvizovali ve volném sledu situací většinou čtyři herci za doprovodu kapely.

Všechna výše uvedená divadla mají společné rysy ve výsledné improvizované formě, se kterou se prezentují. Ve volně navazujících obrazech či souvislém improvizacím toku bez zásadnějších pravidel a omezení simulují vznik neopakovatelné divadelní hry přímo před zraky publika jednotlivci (Dušek), menší skupiny (D.I.S.harmonie, PAP, Divadlo v Soukolí) i celé divadelní soubory (Laurychovo divadlo a další). Z hlediska zařazení v rámci divadelních sportů patří tyto projevy do sféry improvizace dlouhých forem (vysvětleno výše). Kategorizace těchto projevů improvizací divadla k divadelním sportům nemusí však být ve všech případech přesná, už vzhledem k neustálenosti tohoto termínu v českém divadelním prostředí. Na konci 90. let, kdy se k nám dostávají „skutečné“ divadelní sporty s formou improvizací zápasu, mají za sebou některé z těchto divadelních souborů již mnohaletou praxi a nesčetně odehraných představení.

Jako vedlejší produkt těchto uměleckých aktivit se u většiny souborů projevuje také dramaticko – výchovná tendence a snaha o zpřístupnění improvizace široké veřejnosti prostřednictvím otevřených dílen, workshopů a prakticky zaměřených improvizacím seminářů. Tento edukativní charakter je neodmyslitelnou součástí improvizací divadla i v zahraničí, jak ostatně vyplývá z předchozí kapitoly věnované Keithu Johnstonovi a jeho pedagogické práci. V českém prostředí měly však tyto vzdělávací snahy vliv spíše destruktivní, především pak na nově vznikající amatérské soubory věnující se krátkým formám divadelních sportů podle francouzských vzorů. Došlo totiž k postupnému povýšení učebního a osvojovacího procesu nad uměleckou hodnotu, přínos a kvalitu výsledného divadelního projevu. Spíše než po stopách Keitha Johnstona se tak česká odnož divadelních sportů vydala cestou reprezentovanou v zahraničí Violou Spolinovou.

4 Improvizované divadlo v dramaticko-výchovné sféře

4.1 Viola Spolinová

Viola Spolinová⁵⁸ (1906, Chicago – 1994, Los Angeles) je především v anglicky mluvících zemích považována za přední představitelkou celosvětové divadelní improvizace v dramaticko-výchovné sféře. Tato režisérka, herečka, improvizátorka a lektorka hodin dramatu vytvořila komplexní, snadno uchopitelný a aplikovatelný systém pro trénink divadla prostřednictvím her a improvizčních cvičení. Vycházela při tom z učení Nevy Leony Boydové, která měla zásadní vliv na její myšlení především svou propracovanou Teorií her⁵⁹. Boydová využívala v rámci svých originálních tréninků specifických vlastností hry, technik tance a okrajově i divadla jako nástroje k navození tvůrčí atmosféry ve skupině dětí nebo dospělých s důrazem na výslednou empirickou zkušenost v oblasti sebepoznávání. Hry a cvičení Violy Spolinové se zaměřují především na oblast divadla. Snaží se převést složitou strukturu divadelních konvencí a technik do srozumitelné podoby pro všechny zúčastněné. Zachovávají si přitom jednotné vzdělávací cíle. Každá hra se soustředí kolem jednoho specifického problému, který se snaží prostřednictvím „hraní si“ pojmenovat a následně překonat. Důraz je kladen především na schopnosti sociální adaptability jedince (uvědomění si sebe samého a začlenění do kolektivu). Zároveň se přímo podporuje rozvoj imaginace, verbálních a asociativních schopností, stejně jako hereckého projevu, vše prostřednictvím tvůrčího sebevyjádření. V začátcích se věnovala Spolinová nejprve výlučně práci s dětmi a mladistvými, nejprve v rámci Work Progress Administration, kde působila jako drama supervizor, od roku 1946 potom v Young Actors Company v Hollywoodu, kterou sama založila s cílem připravovat dětské herce na jejich první filmové role.

V padesátých letech pořádá své první improvizční herecké semináře při Compass Theatre v Chicagu. Zde zároveň působí její syn Paul Sills jako začínající režisér. Ten se společně se svým kolegou Davidem Shepherdem rozhodl věnovat technikám komedie dell'arte. Se souborem mladých herců předváděli nejprve krátké satiry bez předem připraveného scénáře, později se prezentují jednotlivými improvizovanými výstupy, ve kterých využívají strukturu her Violy Spolinové. Právě její zásluhou se tak Compass Theatre

⁵⁸ Část věnovaná Viole Spolinové vychází především z těchto materiálů: SPOLINOVÁ, V. *Improvisation for the Theatre*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1963., MOFFIT, D., E. Viola Spolin Biography [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <<http://www.spolin.com/violabio.html>>, SWEET, J. *Something Wonderful Right Away: An Oral History of the Second City and The Compass Players*, New York: Proscenium Publishers, 1978.

⁵⁹ BOYDOVÁ, N., L. *The Theory of Play*. [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <www.spolin.com/boydplaytheory.htm>.

stává prvním profesionálním divadelním souborem v Americe zabývajícím se výhradně improvizací. Následně se od roku 1960 Spolinová společně se synem přesouvá do Second City Theatre⁶⁰, kde nadále teoreticky i prakticky zdokonaluje svou herní teorii pojmenovanou Theatre Games⁶¹. Z tohoto divadla vzešla řada hereckých a improvizčních osobností, které se dále proslavili především díky televiznímu formátu Saturday Night Live. V roce 1963 vychází souhrnná publikace obsahující přibližně 220 her a cvičení s názvem *Improvisation for the Theatre*, která je především v Americe dodnes užívanou učebnicí pro učitele dramatické výchovy. O dva roky později se Spolinová poprvé pokouší veřejně předvádět výsledky své práce při pravidelných týdenních představeních v nově založeném chicagském Game Theatre. Všichni přítomní diváci byli zároveň účastníky hry, kdy byli náhodně losováni a zváni k přímé účasti v jednotlivých cvičeních. Tento její pokus se nesetkal s valným ohlasem publika a proto Game Theatre představení po několika měsících definitivně zrušilo. Hlavním přínosem divadelního tréninku podle techniky Theatre Games je zážitek a zkušenost z práce samotné, nikoliv výsledný divadelní tvar. Ten ovšem nadále zůstává jejich neodmyslitelnou součástí a Spolinová stále častěji přenáší výsledky své práce na jeviště.

4.2 Srovnání Theatre Games (Violy Spolinové) a Theatresports (Keitha Johnstona)

Theatre Games Violy Spolinové a Theatresports Keitha Johnstona vykazují na první pohled mnohé společné znaky jak v rovině struktury a formy (pravidelná skupinová příprava, vyšší míra zapojení diváka do výsledného tvaru, krátké improvizace nebo hry bez přímé návaznosti), tak i v rovině myšlenky a obsahu (osobnostně sociální rozvoj jednotlivce, formování tvůrčí a umělecké individuality, svobodné sebevyjádření prostřednictvím improvizace). Zároveň nelze přehlédnout, že některá jejich improvizční cvičení jsou v podstatě identická. Přesto se podle mého názoru jedná o dva naprosto odlišné proudy divadelní improvizace, které ke své práci sice využívají stejného jazyka a prostředků (totiž improvizace), ale přitom ve výsledku tvoří opačné póly tohoto divadelního druhu.

Ostatně sám Johnstone se ve svých knihách a teoretických úvahách o Viole Spolinové a jejich technikách vyjadřuje zcela minimálně. Okrajově zmiňuje formální podobnosti některých jejich cvičení, akcentuje však rozdílnost jejich snah a cílů. Na druhé straně

⁶⁰ SWEET, J. *Something Wonderful Right Away: An Oral History of the Second City and The Compass Players*, New York: Proscenium Publishers, 1978, str. 8 – 36.

⁶¹ SPOLINOVÁ, V. *Improvisation for the Theatre*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1963, str. 4.

Spolinová o divadelních sportech hovoří velmi často jako o negativním příkladu zneužití možností improvizované hry.⁶² Metoda Theatre Games je v jejím pojetí striktně nesoutěžní. Míra nadšení ať u odesílatele (improvizátora) nebo příjemce (diváka) pochází z přímého prožitku člověka v situaci hry. Princip soutěživosti v sobě kombinuje strach z neúspěchu a touhu po úspěchu, což podle Spolinové v zásadě znemožňuje jakoukoliv míru svobodné kreativity. Přímá zkušenost je v Theatresports podřízena snaze zalíbit se a zaujmout (ať už jako jednotlivec, nebo jako tým), která často vede ke zjednodušení a lacinému vtipu. Z hlediska formy není podle Spolinové nutné uměle obohacovat divadelní improvizaci sportovními prvky. Své tvrzení dokládá tím, že v rámci pravidelných představení mohou Theatre Games každý večer sehrát několikrát ty samé hry a cvičení. Jednotlivec je totiž stejně jako improvizace nevyčerpatelný a tedy i pokaždé originální. Podstatná tedy není forma, ale vědomí a nevědomí improvizátora a jeho chování v průběhu hry.

Vyvstává však otázka, nakolik je snaha „zalíbit se a zaujmout“ nesena pouze sportovním charakterem a soutěživostí v divadelních sportech, a nakolik jde o neodmyslitelný projev divadla obecně. Není pochyb o tom, že metoda porovnávání a soutěže tyto snahy v improvizátorech umocňuje. Na druhou stranu je divadlo vždy postaveno na komunikaci herce s divákem, přičemž cílem herce je přenést určité sdělení, oslovit, tedy přeneseně i zaujmout a zalíbit se. Na rozdíl od divadla je hra definována komunikací jejích účastníků mezi sebou (přistoupení na pravidla hry, vymezení prostoru hry atd.), a nikoliv mezi nimi a vnějšími pozorovateli. Jakmile rozdělíme účastníky hry na aktivní a pasivní, podmiňujeme zároveň i jejich snahu zalíbit se a vtáhnout se do hry vzájemně. Pokud by Theatre Games Violy Spolinové neměly performativní charakter a odehrávaly se v uzavřené skupině, ve které by všichni zúčastnění byli zároveň aktivními členy hry se stejnou mírou nepřetržité participace, mohlo by se stát, že snaha o zalíbení bude eliminována. Nejednalo by se podle mého názoru ovšem nadále o divadlo v pravém smyslu slova, ale pouze o využití jeho technik a možností v rámci „hry na divadlo“.

Stejně tak je důležité odlišit, v jaké míře je soutěžení v rámci divadelních sportů reálné a nakolik je pouhým divadelním znakem, tedy jestli improvizátoři skutečně soutěží, nebo soupeřivost pouze předstírají (hrají). Improvizace, jak v podobě Theatre Games, tak Theatresports, je ve většině případů záležitostí kolektivní. Vždy je podmíněna konkrétní spoluprací, a to i v rámci soupeřících skupin. Zatímco princip agónu obecně je postaven na překonání a porážení svého protivníka, v rámci divadelních sportů jde o neustálou

⁶² SPOLINOVÁ, V. Viola Spolin discusses her work. Interview z roku 1987. [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <www.spolin.com/>.

kooperaci všech zúčastněných. Individuální prosazování vlastní touhy vyhrát tedy není zcela možné. I samotný divák může ve výsledku zůstat na pochybách, zda jde skutečně o soutěž, nebo „hru na soutěž“. Je logické, že obecně z hlediska dramaticko-výchovného je jakýkoliv princip vzbuzující nezdravou soutěživost naprosto nepřijatelný. Podporují to nejenom poznatky a názory Violy Spolinové. Pochybné ovšem pak podle mého soudu zůstávají divadelní ambice tohoto proudu divadelní improvizace. Ve snaze skutečně dostát všem tezím a názorům své zakladatelky by se Theatre Games měly vzdát výsledných divadelních představení a produkcí. Proklamují totiž, že na nich nezáleží tolik jako na cestě, kterou si improvizátor v rámci osvojovacího procesu projde.

Všechny výše zmíněné nedokončené úvahy zároveň přinášejí první vhled do problematiky divadelních sportů v Česku. Ty se totiž dodnes eklekticky pohybují mezi rovinou samostatného plnohodnotného divadelního druhu (podle Keitha Johnstona) a projevu vzdělávacího a dramaticko-výchovného (dle Violy Spolinové). Vzájemný destruktivní vliv těchto dvou rovin se dá dokázat právě stavem české linie divadelních sportů.

5 Divadelní sporty v Česku v letech 1998 – 2008

5.1 Česká improvizální liga, její vznik a vývoj

Oficiální počátek české linie divadelních sportů se datuje do roku 2000⁶³, kdy vznikla Česká improvizální liga⁶⁴ (zkráceně Č.I.L.I. nebo též Improliga) jako občanské sdružení se všemi jeho formálními náležitostmi. Sdružuje české týmy a jednotlivce, kteří se věnují divadelní improvizaci, přesněji řečeno divadelním sportům. V prvních několika letech své existence se zabývají výhradně formou improvizálního zápasu podle zahraničního vzoru. Z přátelské návštěvy mezi divadelními soubory z francouzské Marseille a Prahy se tehdy vrátila studentka pedagogické fakulty Michaela Puchálková s myšlenkou založit i u nás obdobu toho, co viděla ve Francii - tedy fungující ligu týmů divadelních sportů podle původního kanadského vzoru. Nutno podotknout, že v této době se v Kanadě, ve Francii a dalších frankofonních zemích improvizální liga již řadila z provozního hlediska mezi profesionální divadelní produkce s velkou oblibou v řadách divácké obce. Turnaje v improvizaci probíhaly na celonárodní úrovni mezi týmy z jednotlivých měst (později dokonce došlo na sportovní dělení týmů do prvoligových a druholigových skupin podle jejich improvizální úrovně a úspěšnosti v zápasech). Výsledné skóre bylo pečlivě zaznamenáváno a mělo určující charakter. Vítězný tým sezóny se totiž účastnil mezinárodní soutěže o improvizální pohár, která probíhá pravidelně od roku 1985. Přímým inspiračním zdrojem a podnětem pro rozvoj divadelních sportů v Čechách byla tedy ligová forma divadelní improvizace (La ligue d'Improvisation - Yvona Leduca a Roberta Gravela), jak ostatně napovídá i samotný název nově vzniklého sdružení. Ačkoliv zde v počátku nebyla přímá spojitost mezi Českou improvizální ligou a odkazem Keitha Johnstona (stejně jako v případě La ligue d'Improvisation), začíná se pro tento nový divadelní druh zároveň používat souhrnné označení divadelní sporty.

Pod vedením Michaely Puchálkové vznikl v Praze ve stejném roce první český improvizální tým PRA.L.I.NY.⁶⁵ (zkráceně Pražská liga v improvizaci nyní). Věkové rozpětí původního týmu bylo přibližně mezi 20 až 30 lety. Většina členů souboru byla bez významnějších divadelních zkušeností. Mnozí z nich však následně studovali na divadelní fakultě pražské Akademie múzických umění v různých oborech, především na Katedře

⁶³ VAQUEZ, M. *Principy divadelní improvizace (v prostředí zápasů v divadelní improvizaci)*. Disertační práce, Divadelní fakulta JAMU, Brno 2009, str. 51.

⁶⁴ [ANONYM]. Co je to Improliga. Popis Improligy [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <www.improliga.cz>.

⁶⁵ PUCHÁLKOVÁ, M. o týmu PRA.L.I.NY. [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <www.praliny.cz>.

výchovné dramatiky. Pravidelné „zkoušky“, neboli tréninky, probíhaly podle zahraničního ustáleného modelu jednou až dvakrát týdně přibližně 3 hodiny přímo pod vedením výše zmíněné první české trenérky. V rámci těchto tréninků se procvičovaly základní improvizční dovednosti jako např. pohotová reakce, spolupráce s partnerem, schopnost uchopit a rozvinout téma, princip asociace, atd. Zároveň se hráči okrajově připravovali v základních divadelních disciplínách hlasu, pohybu a hereckého projevu. Přibližně po půl roce pravidelných a intenzivních tréninků následovala i první představení pro veřejnost. Originální forma improvizčního zápasu podle kanadských předchůdců doznala však několika zásadních změn, jejichž cílem bylo podle prvních improvizátorů samotných: „*aby lépe vyhovovala českým podmínkám a poměrům. Zápas (míněno podle originálního kanadského vzoru, pozn. autora) probíhá jako velkolepá show. V našich divadelních podmínkách jsme se této estrádnosti obávali. [...] ve sportovním prostoru v rámci ledního hokeje je divadlo zastoupeno, alespoň co se atmosféry týká, daleko méně a je mohutně nahrazeno atmosférou připomínající cirkus.*“⁶⁶

V první řadě došlo ke změnám v uspořádání hracího prostoru. Místo kluziště (kruhové arény) s mantinely se celé představení přeneslo do klasického kukátkově uspořádaného divadelního prostoru. Akcentuje se tak pomyslná hranice mezi jevištěm a hledištěm, kterou se divadelní improvizace ve všech formách vždy snažila potlačit a minimalizovat. Původní počet šesti hráčů a jednoho trenéra za každý tým byl omezen pouze na čtyři hráče (dva muže a dvě ženy). Tito hráči nebyli nadále kostýmováni do iluzivních sportovních dresů, ale do klasických jednobarevných triček doplněných potiskem s názvem týmu. Postava trenéra se v průběhu zápasu obvykle nevyskytovala vůbec. Ve výjimečných případech se staral o společnou zahřívací rozcvičku obou týmů, která předchází samotnému zápasu a trvá přibližně 5 až 10 minut. Není však podmínkou, že tuto rozcvičku musí vést skutečný trenér jednoho ze soupeřících týmů. Většinou se v roli trenéra objevuje jakýkoliv hráč, který je zrovna k dispozici (případně i sám konferenciér). Celý zápas byl potom podle běžných divadelních konvencí rozdělen jednou desetiminutovou přestávkou do dvou hracích polovin, přičemž každá trvá v rozmezí od 30 do 45 minut.⁶⁷

Zachována naopak zůstává postava hlavního rozhodčího jako nejvyšší autority celého zápasu, který losuje divácká témata a určuje k nim jednotlivé kategorie, dbá na dodržování pravidel a jakékoliv prohřešky postihuje udělením trestného bodu. Souhrnně jsou veškerá

⁶⁶ MACHALÍKOVÁ, J. *Improvizační liga se středoškolským souborem*. Diplomová práce, Divadelní fakulta AMU, Praha 2004, str. 14 – 15.

⁶⁷ [ANONYM]. *Co je to Improliga*. Popis Improligy [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <www.improliga.cz>.

pravidla improvizčního zápasu převzata ze zahraničního originálu, a to včetně seznamu faulů a k nim přiřazených gest, kterými rozhodčí komunikuje s hráči. Kostýmem hlavního rozhodčího je i nadále bíločerný pruhovaný dres připomínající hokejového rozhodčího. Témata pro konkrétní improvizaci píše diváci před začátkem zápasu. Přijatelné téma musí být maximálně dvouslovné a nemělo by jít o ustálené spojení, název, pojmenování nebo zaběhlé klišé. Kategorie improvizčního zápasu jsou ve většině případů podobné zahraničnímu vzoru, pouze u žánrově zaměřených kategorií se objevují české vlivy jako např. kategorie à la Božena Němcová nebo à la Kundera. Po každé improvizaci přítomní diváci hlasují pomocí hlasovacích kartiček v barvách soupeřících týmů pro ten, který byl v improvizaci úspěšnější nebo se jim více líbil, a ten následně získá bod. Vítězem utkání se stává ten tým, který ve vymezeném hracím čase nasbírá více kladných bodů. Celým improvizčním kláním diváky provází konferenciér, jehož úkolem je vysvětlovat technické atributy zápasu a zároveň humorným způsobem vyburcovat všechny přítomné ke spontánním reakcím a spolupráci s jevištěm. Jedná se tedy o postavu nesoucí v sobě prvky klasického moderátora (informační hodnota) a klauna (většinou ztřeštěný kostým či charakter).

Ve výsledku tak česká forma improvizčního zápasu minimalizuje vnější znaky odkazující ke sportovním kořenům (dělení do třetin, kostýmy, aréna) a vnáší nové prvky ryze divadelní (kukátkové uspořádání, větší důraz na konferenciéra). Model improvizčního zápasu jako důsledné simulace hokejového utkání se u nás naplno nevyužil. Prvky hokeje jako českého národního sportu by přitom podle mého názoru vyvolaly přinejmenším stejně vřelé ohlasy jako v Kanadě nebo ve Francii. Zároveň vzhledem k tomuto markantnímu úbytku sportovních znaků divák ztrácí kýženou iluzi účasti na sportovním utkání a z tohoto důvodu se i jeho spontánní projevy a reakce utlumují na základní distingovanou míru. Mohlo by se zdát, že většina z těchto změn proběhla z čistě praktického důvodu nedostatku finančních prostředků na pořízení vybavení a kostýmů, tedy pouze jako dočasné a provizorní řešení. Po deseti letech fungování však stále tyto zvyklosti přetrvávají a česká forma improvizčního zápasu vypadá stejně jako před deseti lety, kdy byla na začátku své cesty. Touto proměnou se zároveň posunula na pomyslné ose blíže divadlu než sportu a tím pádem z hlediska divácké atraktivity ztížila svou startovní pozici. Tento trend je vzhledem k zahraničním vzorům ojedinělý, jelikož ty mají přesně opačnou tendenci. Postrádáme tu to, oč se snažily Johnstonovy divadelní sporty nebo kanadská improvizční liga - akcentovat především soutěžní či sportovní složku divadelní improvizace a využít pozitiva, která do divadelní práce přináší pro improvizátory a především pro diváky.

Po necelém roce začaly vznikat další improvizální týmy, na rozdíl od dospělých PRA.L.I.N tentokrát však středoškolské⁶⁸. Byly to jednak Stře.L.I. (Středoškolská liga improvizace, založená roku 2001 v Praze) a pak H.M.I.S. (Hodně mladá improvizální skupina, založená téhož roku v Praze). Jejich členové byli bez výjimky studenti středních škol ve věkovém rozmezí od 15 do 19 let. Tyto začínající týmy se transformovaly z původních dramatických kroužků při základních uměleckých školách nebo domech dětí a mládeže právě pod vedením trenérek rekrutovaných z řad PRA.L.I.N. Do náplně tréninků tak přibyla další průpravná herecká cvičení s detailnějším zaměřením nejen na hlas, pohyb, ale rovněž roli, charakter, situaci atd. První zápasy hrály středoškolské týmy přibližně po čtvrt roce fungování, výhradně však mezi sebou samými, jelikož jediný dospělý⁶⁹ tým nebyl společnému zápasu dlouhou dobu nakloněn. Došlo tak k rozdělení české improvizální ligy na dospělou a středoškolskou, což ovšem bylo běžné i v zahraničí. S cílem rozšířit model improvizální ligy vedly trenérky svoje svěřence k zakládání a trénování dalších týmů, aby co nejdříve vznikla širší síť, nabízející další možnosti rozvoje této formy směřující ke komplexní sportovní lize. Spíše než v řadách dospělých rezonovala tato snaha právě mezi středoškolskou mládeží, a tak došlo k prudkému nárůstu počtu středoškolských týmů, zatímco PRA.L.I.NY a jejich členové zůstávaly jedinými monopolními představiteli zastupujícími „dospělou“ improvizaci. Jelikož nadále odmítaly vzájemné spoluhraní se středoškoláky, začaly pořadat výjezdy mimo Prahu, kde následně na základě jejich interaktivních dílen a workshopů vznikají nové improvizální dospělé týmy (např. v Plzni, Brně a později i Ostravě). Praha však nadále zůstává centrem české divadelní improvizace. V roce 2003 fungovalo v rámci Č.I.L.I. již 6 středoškolských týmů. Od tohoto roku se také Improvizální liga začala stále častěji objevovat na divadelních přehlídkách a festivalech pro mládež, jakými byly například Dětská scéna, Šrámkův Písek, Soukání přes hranice a další. Právě ve spojitosti s prudkým nárůstem počtu nových středoškolských týmů si k divadelní improvizaci a zápasům v ní nachází cestu i nová vlna diváků z řad studentů, která se stává pro tuto formu divadla specifickou do dnešních dob.

Pozitivní přínosy této diferenciaci publika pro improvizální ligu byly především ve zjednodušení komunikace mezi hercem-improvizátorem a divákem. Mladší publikum bylo otevřenější vůči jakýmkoliv požadavkům na spoluúčast, zároveň se u něj rychleji projevovaly spontánní reakce, nadšení a zaujetí pro danou věc. To se následně projevilo i mimo rámec

⁶⁸ Jako středoškolský tým České improvizální ligy je podle stanov tohoto sdružení označován takový tým, jehož více jak 70% členů jsou středoškolští studenti.

⁶⁹ Jako dospělý tým České improvizální ligy je podle stanov tohoto sdružení označován takový tým, jehož více jak 70% členů jsou vysokoškolští studenti nebo pracující.

samotného představení, kdy se reklama či pozitivní doporučení v řadách studentů šířilo mnohem rychleji a divácká obec se také úměrně tomu rozšiřovala. Naopak za nevýhodu se dá považovat jisté tematické zacyklení, jelikož mladší a progresivnější publikum vyžaduje od improvizace především zábavu, což se projevuje na zadávaných tématech a tedy i výsledném celku. V českém prostředí jsou tematicky vážné či myšlenkově složitější improvizace velmi ojedinělé a u diváků nepopulární. Improvizace se tak může stát pouhou divadelní karikaturou či estrádní zábavou. S tímto pravděpodobně souvisí i problém kategorizace improvizace v rámci divadla. Postupně se sice rozšiřovalo všeobecné povědomí o tomto specifickém a novém divadelním druhu, zároveň však začal být vnímán jako výlučně amatérskou zálibu pouze „o mladých a pro mladé“. K tomuto názoru nedílnou součástí přispěl podle mého mínění rostoucí počet aktivních středoškoláků týmů v řadách improvizací ligy a v řadách obecnstva na pravidelně pořádaných představeních. Podstatnou úlohu tu sehrály i tendence dramaticko-výchovného zaměření divadelní improvizace, které se právě ve spojitosti s rapidním nárůstem středoškolských týmů začaly intenzivně projevovat.

5.2 Určující vliv dramaticko-výchovných tendencí na podobu českých divadelních sportů

Jak již bylo zmíněno dříve, dramaticko-výchovné tendence jsou neodmyslitelnou součástí improvizovaného divadla v jakékoliv jeho podobě u nás i v zahraničí. Těsně souvisí s metodičností a pravidelností přípravy herců-improvizátorů s cílem osvojit si dovednosti potřebné k realizaci improvizacího představení. Zatímco klasické divadelní zkoušky probíhají v určeném časovém úseku před premiérou a jsou konkrétně zacíleny na danou inscenaci (herec se v jejich rámci nevzdělává v obecných divadelních a hereckých dovednostech a technikách), improvizací průprava probíhá pravidelně, nepřetržitě (nezávisle na konkrétním představení) a její charakter je vždy pouze obecný (improvizátoři si osvojují různorodé divadelní, herecké a improvizací techniky, ne vždy související se samotným představením). Vedle divadelních dovedností rozvíjí i osobnostní a sociální aspekty jedince potřebné k improvizaci (např. sebedůvěra, spolupráce v kolektivu atd.), čímž se dostává na pole pedagogické problematiky. Přední představitelka tohoto směru v zahraničí - Viola Spolinová - postavila celou svoji metodu Theatre Games především na vzdělávacím charakteru v procesu improvizovaných her. V rámci vývoje České improvizací ligy u nově vznikajících středoškolských týmů byla tato myšlenka přejata a akcentována jako hlavní přínos divadelní improvizace. Dochází tak k paradoxnímu prolnutí dvou zdánlivě

neslučitelných improvizčních proudů – sportovního a soutěžního Ligue d'Improvisation s důsledně anti-agonálně vyhraněnými Theatre Games. První trenérky středoškolských týmů, které byly zároveň studentkami Katedry výchovné dramatiky na pražské Divadelní fakultě Akademie múzických umění začaly přímo úměrně s nabýváním pedagogického vzdělání cíleně utlumovat sportovní a soutěžní charakter divadelních sportů, který podle všeobecně uznávaných pedagogických norem nemohl být při práci s mládeží akceptovatelný.⁷⁰ po devalvaci sportovních znaků ve vnější podobě improvizčních zápasů tedy přichází jejich postupné potlačování zevnitř. Sportovní a soutěžní složka se v jejich rámci tedy stala zástupným divadelním znakem a nikoliv skutečností, hrou na sport (ale nikoliv sportem). Úkolem herce-improvizátora bylo ztvárnit roli sportovce, nikoliv být improvizčním sportovcem (nebo sportovním improvizátorem) a propadnout skutečné soutěživosti v zápalu hry. Propracovaná ligová forma improvizčních zápasů převzatá podle zahraničního vzoru tak zůstala pouze jakýmsi strukturovaným scénářem celého představení.

Při konkrétní realizaci improvizčních zápasů měly tyto vnitřní změny určující vliv jak na samotného herce-improvizátora, tak na diváka, a to především při hlasování (bodování jednotlivých improvizací). Od začátku představení bylo neopomenutelným úkolem konferenciéra několikrát zdůraznit nesoutěžní charakter celé události. Divákovi bylo pravidelně připomínáno, že na výsledku utkání nezáleží, jelikož improvizátoři tvoří a hrají společně a nikoliv proti sobě. Dokazují to i první písemné zmínky o improvizční lize v tehdejší tisku, které v samotném perexu článku akcentují, že „*divadelní sport je v českém pojetí nesoutěžní do důsledků.*“⁷¹ Zápas proto většinou končily vyrovnaným skóre na obou stranách. V některých případech, kdy po poslední improvizaci nenastala kýžená remíza, konferenciér nabádal zmanipulované diváky k vytleskání přídavku další improvizace k napravení tohoto prohřešku. Celkově se tak prohlubovala pasivita v řadách publika, které se z nadšeného fanouškovského davu stalo opět běžným divadelním publikem.

V rámci hlubšího zkoumání této problematiky je však patrné, že divadelní sporty ve všech formách v sobě vždy zahrnují zmíněné parametry zodpovědnosti a opatrnosti vůči prvkům soutěžení a dokonce jsou jejich přirozenou součástí (viz kapitola o metodice a pedagogice K.J.). Pokud by totiž hráč-improvizátor z kteréhokoliv týmu propadl nezdravé soutěživosti, zastaví ho buďto hlavní rozhodčí, nebo samotný charakter improvizace. Ta totiž

⁷⁰ MACHALÍKOVÁ, J. *Improvizační liga se středoškolským souborem*. Diplomová práce, Divadelní fakulta AMU, Praha 2004, str. 11.

⁷¹ FÖRTEK, T. Divadlo jako hokej. *Reflex*, 2002, č.19, str. 15.

vyžaduje funkční a vyrovnané zapojení obou soupeřících týmů a tím neposkytuje přílišný prostor pro prosazování jednotlivce.

Mezi středoškolskými improvizátory začala z těchto důvodů rezonovat potřeba zvýšit atraktivitu divadelní improvizace. Osvědčeným prostředkem mělo být naplnění ligového modelu, a to v době, kdy po celé republice už fungovala více než desítka improvizčních týmů. Navrhovaný bodovací systém, v rámci kterého by se výsledky jednotlivých zápasů zaznamenávaly a na konci sezóny by byl vyhlášen ligový vítěz, byl na valné hromadě zástupci z řad dospělých týmů v roce 2005 většinou zamítnut. Forma českého improvizčního zápasu tak zůstala ve své hybridní podobě a rezignovala na jakýkoliv další vývoj. I z tohoto důvodu je dnes, po deseti letech působení české improvizční ligy, na divadelní scéně stále všeobecné povědomí o divadelních sportech mizivé, a spíše než o celostátní masovou záležitost jde o okrajovou událost kulturního života provozovanou a navštěvovanou pouze hrstkou zapálených jedinců.

5.3 Nové formáty českých divadelních sportů

Vedle formy improvizčního zápasu se však přibližně od roku 2007 objevují v rámci České improvizční ligy nové improvizční formáty. Tím dochází k zásadnímu odklonu od původního zahraničního ligového vzoru, který dodržuje striktně pouze jeden herní formát (improvizační zápas). V této době mnozí z původních zakládajících členů toto disfunkční občanské sdružení opustili s tím, že se v improvizaci vydali vlastní cestou, nebo se jí přestali věnovat úplně. Pod společným ligovým vedením se nevyvíjela forma divadelních sportů a kolektivně absentovala i snaha improvizční divadlo posunout za hranice amatérského divadla. Ta podle mého názoru ani nemohla být reálně uskutečnitelná, vzhledem ke stále rostoucímu počtu nových improvizčních týmů (především středoškolských, mimo hlavní město Prahu, např. Pardubice, Ostrava, Olomouc, Veselí nad Moravou či Boskovice). Č.I.LI. nemohla a ani neměla nadále snahu kontrolovat, jaká představení a hlavně s jakou kvalitou se pod její hlavičkou pořádají. Stala se tak spíše platformou pro setkávání těchto týmů na každoročním Improsletu⁷² nebo prostřednictvím webových stránek. Místo cílené centralizace tak přebírají odpovědnost za šíření určité kvality divadelní improvizace spíše jednotlivé týmy, především z řad těch nejzkušenějších. Právě jim slouží jako další vývojový článek nově nasazené formáty. Jedná se především o tzv. IMPROSHOW a dále improvizace

⁷² Improslet je celostátní setkání improvizčních týmů Č.I.LI. pořádané od roku 2004 v Praze. v jeho rámci probíhá jednak každoroční valná hromada občanského sdružení a dále různé formy improvizčního představení, kterého se účastní hráči všech týmů.

dlouhých forem (tzv. longforms) v českém prostředí pojmenované IMPROSTORY nebo IMPROVARIACE.

- *IMPROSHOW je formát divadelní improvizace přímo odvozený od klasického improvizčního zápasu. Využívá formálních pravidel a specifikací jednotlivých kategorií. Jde o sled kratších improvizací, kterých se účastní pět až šest improvizátorů společně (nikoliv dva soupeřící týmy). Improvizace jsou tematicky omezené diváckými náměty. Časově a z hlediska vnitřních pravidel jsou ovšem volnější, což dokazuje i totální absence postavy hlavního rozhodčího. Jeho povinnosti přebírá částečně moderátor (výběr tématu, omezení výrazových prostředků pro jednotlivé improvizace apod.). Bodování jednotlivých improvizací je rovněž zrušeno, diváci však nadále používají barevné hlasovací kartičky, jejichž prostřednictvím ovlivňují výrazné momenty v improvizaci (např. kdo do improvizace vstoupí, případně jaký bude vývoj další situace).*

V rámci formy improvizční show se zodpovědnost za celou improvizaci a dodržování pravidel přenesla na samotného hráče-improvizátora a nikoliv na vnějšího pozorovatele v podobě rozhodčího. Improvizátoři například sami ukončují jednotlivé improvizace předem domluveným gestem – tedy určují její konkrétní délku. Formální náležitosti jednotlivých improvizčních kategorií rovněž nejsou striktně dodržovány, naopak se jejich principy využívají volně podle uvážení moderátora či samotných improvizátorů i v podobě různých kombinací. Prvky volné improvizace se začínají projevovat i v přístupu k divákovi, na kterého jsou kladeny pokaždé jiné nároky. Jeho zapojení nemá pouze axiologický charakter, ale spoluvytváří a ovlivňuje výslednou improvizaci přímo v jejím průběhu. Tato otevřenější podoba improvizace již přímo odkazuje k myšlenkám a formám divadelních sportů podle Keitha Johnstona. Některá jeho konkrétní cvičení a některé nápady se začínají užívat jak v rámci přípravných tréninků (např. práce se statusy a jejich změnami), tak i v představeních (společné odpočítávání hráčů a diváků před začátkem každé improvizace). Souvislost s tímto nenadálým objevením tohoto improvizčního velikána mají pravděpodobně i první setkání českých improvizčních týmů s těmi ze zahraničí (především z Německa) při společných workshopech a následně i představeních. Proměnu české divadelní improvizace pak reflektují i některé teoretické práce, které již zmiňují především určující vliv Keitha Johnstona (např. diplomová práce I. Pazderkové, L. Štěpánkové nebo disertační práce M. Vasqueze).

- *IMPROSTORY je jedním z projevů improvizací dlouhých forem, který můžeme na současné české improvizální scéně sledovat. Herci-improvizátoři se v průběhu představení soustředí především na vytvoření celistvého a plnohodnotného improvizovaného příběhu. Objevuje se zde i prostor pro důslednější práci s charakterem a postavou. Celé představení je však stále složeno z několika oddělených a vzájemně nepropojených příběhů (či scének). Strukturálně vycházejí z improvizálního formátu Harold, který vytvořil herec a improvizátor Del Close. Ten se stal celosvětově nejčastěji využívaným rámcem pro delší improvizální představení. Patrná je i inspirace úspěšnými mediálními formáty využívajícími prvků improvizace, jako např. původem britská televizní show Whose Line Is It Anyway.*

- *IMPROVARIACE spadá rovněž do kategorie improvizací dlouhých forem. Nejedná se však o produkt České improvizální ligy, ale týmů z ní odloučených, které se v improvizaci vydali svou vlastní cestou. Navazují na práci divadelních souborů zabývajících se improvizovaným divadlem mimo původní sféru divadelních sportů a improvizální ligy (např. Dušek, Laurychovo divadlo, DISharmonie atd.) a vytvářejí model celovečerní improvizované hry. V souvislé improvizaci rozdělené do třech dějství, trvajících v celku od 45 minut do 1 hodiny, probíhá důsledná simulace divadelní hry. Herci-improvizátoři po celou dobu udržují jednu postavu (přiřazenou diváky) a postupně rozvíjejí její charakter. V průběhu hry se vedle herecké práce využívají i do té doby pro improvizaci u nás netypické divadelní prostředky jako kostýmy, rekvizity, práce s hudbou a se světlem. Diváci své náměty poskytují písemně pouze před začátkem celého představení a po zbytek večera jsou již nadále jen konzumenty výsledného představení. Tento projev divadelní improvizace je tedy již důsledně divadelní.*

Práci na obou těchto formách se věnují především zkušenější skupiny improvizátorů, které mají mnohdy několikaletou zkušenost s pravidelnou tréninkovou přípravou a improvizálními zápasy. Právě ty jsou díky komplexnosti formulovaných pravidel a normativnímu přístupu k jejich dodržování nezbytným základem pro zvládnutí delších forem. V jejich průběhu musí herec-improvizátor respektovat vnitřní pravidla improvizované hry v mnohem větší míře než při krátkých dvouminutových scénkách. Zároveň s tím se z improvizace částečně vytrácí skečovitý komediální charakter, který delší improvizace ve svém souvislém toku neumožňují v takové míře. Dominantou improvizálních večerů pro

diváka nadále zůstává především zábava, objevují se však i první momenty zabarvené jinak než humorně (např. dějově, napínavě, melancholicky atd.). Ačkoliv se v případě obou těchto improvizčních forem odkazují tvůrci k již osvědčenému a známému modelu (ať už českému, nebo zahraničnímu – divadelnímu, nebo televiznímu), přinášejí do svých představení nové kvality improvizovaného herectví, především spojené se zmiňovanou pravidelnou a systematickou přípravou. Ta se odehrává jednak v rámci pravidelných týdenních tréninků, jednak v podobě minimálně tříhodinových zahřívacích „zkoušek“ před samotným představením. V neposlední řadě také nepřetržitým zapojením a vysokou pozorností a citlivostí všech zúčastněných ve výsledném představení, ať už na scéně nebo i mimo ni.

Shrneme-li tedy projevy divadelní improvizace v podobě divadelních sportů v českém prostředí, sledujeme ve všech směrech ojedinělou tendenci postupovat namísto sportovní tou divadelnější cestou. O to komplikovanější bylo, je a nadále zřejmě i bude prosazení tohoto druhu na poli profesionálního divadla. Působení jakéhokoliv improvizčního souboru či divadla musí být podle mého názoru opřeno především o kvalitu výkonů v dodnes neprozkoumané sféře absolutního improvizovaného herectví. Pouze tak mohou zaujmout širší divadelní obec a postupně se zařadit do sféry profesionálních divadelních produkcí. Z vlastní improvizční a trenérské zkušenosti soudím, že pravidelnou a intenzivní přípravou se základy divadelní improvizace mohou skutečně zdařile naučit téměř všichni. Schopnost improvizace je totiž základní vlohou každého člověka. Právě tato specifická „nenáročnost“ ve spojení s přehnaně agilními dramaticko-výchovnými tendencemi může však zničit veškeré snahy o plnohodnotný rozvoj improvizace z hlediska divadelního. Není totiž možné z každého improvizátora udělat rovněž herce. Pouze sami příznivci improvizčního divadla mohou tedy kontrolovat výslednou kvalitu a kvantitu svých představení, a tím i formovat všeobecný názor veřejnosti na tuto netradiční a alternativní divadelní disciplínu.

ZÁVĚR

Dodnes velmi okrajově prozkoumaná sféra divadelních sportů jako svébytného divadelního druhu vyvolává z teatrologického hlediska řadu dalších otázek a nejasností. Stejnou míru neurčitosti a nezachytitelnosti, které jsou charakteristické pro improvizaci ve všech jejích podobách, vykazují i pokusy o její důsledné teoretické uchopení, pojmenování a zařazení. Ve své diplomové práci jsem se snažil především poskytnout plnohodnotný a přehledný informační základ o tomto specifickém fenoménu posledních let a doplnit ho o vlastní úvahy, myšlenky a komentáře ke zvoleným otázkám. Při jejich formulování jsem vycházel především ze své vlastní přímé zkušenosti s improvizčním divadlem a divadelními sporty (nejprve v rámci České improvizční ligy, následně pak vlastního divadelního souboru IMPROvariance). Ta sice mohla do jisté míry ovlivnit objektivitu mého náhledu na danou problematiku, na druhou stranu pomohla doplnit prázdný prostor tam, kde chybí česky psaná odborná literatura, teoretická reflexe či jakákoliv kritika zabývající se představením kteréhokoliv formátu divadelních sportů. Zároveň jsem se pokusil svou práci předložit možný teoreticko-pojmový aparát, který by mohl být základem pro případné další teoretické práce k této problematice.

V průběhu deseti let fungování České improvizční ligy, a přeneseně tedy i divadelních sportů, vznikly vedle této mé práce ještě dvě další, které se zabývají podobným tématem. V roce 2003 to byla diplomová práce Jany Machalíkové na Katedře výchovné dramatiky Divadelní fakulty AMU v Praze s názvem Improvizční liga se středoškolským souborem. V této práci se ovšem autorka (absolventka oboru dramatická výchova) primárně zaměřila na sociálně vzdělávací a výchovné aspekty v divadelní improvizaci. V roce 2009 (ve stejné době, kdy již vznikala tato diplomová práce) publikoval disertační práci Martin Vasquez na Janáčkově akademii múzických umění v Brně s názvem Principy divadelní improvizace (v prostředí Zápasů v divadelní improvizaci). Ta se detailně zabývá především zápasy v divadelní improvizaci podle ligového modelu, zejména z hlediska vnitřní stavby, pravidel a principů. Striktně je odděluje a vymezuje vůči divadelním sportům, které zmiňuje pouze okrajově a nechává je stranou důkladnější reflexe. Odhlédneme-li od protichůdnosti názorů na otázku, zda zápasy v divadelní improvizaci jsou nebo nejsou součástí divadelních sportů, tedy v přeneseném významu i zda se divadelní sporty dají považovat souhrnnou kategorií obsahující více projevů improvizovaného divadla, obě práce tvoří podle mého názoru informační prameny dvou rozdílných stupňů pro případné zájemce, kteří by se chtěli s problematikou blíže seznámit. Svoji práci považuji spíše za obecnější základ a vhled

do zmíněné problematiky, ve kterém se snažím definovat divadelní sporty především v důkladněji rozpracovaných souvislostech (historie a okolnosti vzniku, přehled ostatního improvizovaného divadla atd.). V neposlední řadě chybí ve zmíněných pracích Machalíkové a Vasqueze jakákoliv zpětná reflexe působení a vlivu České improvizační ligy. Důvodem k tomu může být, že oba dva autoři jsou stále členy tohoto občanského sdružení a toto jejich přímé zapojení znemožňuje kritický odstup a nadhled nad tímto tématem. Společným jmenovatelem pro všechny tři tyto práce je snaha o rozšíření povědomí a získání svého vlastního místa pro improvizační divadlo a formu divadelních sportů na české scéně. Chápaní a přístup k divadelním sportům se v jednotlivých zemích světa odlišuje (jak podle výsledné formy, tak prvotního inspiračního zdroje atd.). Jednotná fascinace myšlenkou nepřipraveného divadla vznikajícího teď a tady za spolupráce s divákem, stejně jako radost z improvizované tvorby jsou však pro všechny improvizátory společné. Jaká je budoucnost divadelních sportů u nás záleží především na hrstce zapálených jedinců, kteří se jim věnují dnes, a na směru, kterým se s nimi rozhodnou vydat.

Seznam pramenů a literatury

- [ANONYM]. About The Loose Moose Theatre Company [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <www.loosemoose.com>
- [ANONYM]. Larpédie, aneb česká larpová wiki. [online]. [cit. 7.1.2011]. URL: <www.wiki.larpy.cz>
- BALVÍN, J., POKORNÝ, J., SCHERL, A. *Videňské lidové divadlo od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi*, Praha: Odeon, 1990.
- BOYDOVÁ, N., L. The Theory of Play. [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <www.spolin.com/boydplaytheory.htm>.
- BROCKETT, G., O. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999.
- BUKOVSKÝ, P. Laurychovo divadlo – cesta ke slávě. Internetová kniha [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <www.lauidiv.blogspot.com>.
- CLOSE, D., HALPERNOVÁ, Ch., JOHNSONOVÁ, K. *Truth in Comedy: The Manual of Improvisation*. Colorado: Meriwether Publishing of Colorado Springs, 1994.
- FOŘTEK, T. Divadlo jako hokej. *Reflex*, 2002, č.19.
- HOŘÍNEK, Z. Poznámky o improvizaci. *Divadelní revue*, 2006, č.4.
- JOHNSTONE, K. About Theatresports [online]. [cit. 4.1.2011]. URL: <www.theatresports.org/en/index.php>.
- JOHNSTONE, K. *Impro for Storytellers*. Londýn: Faber and Faber, 1999.
- JOHNSTONE, K. *Impro: Improvisation and Theatre*. Londýn: Mathuen Publishing, 1981.
- JOHNSTONE, K. Show formats [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <www.theatresports.org/en/about_formats.php>.
- KOLEKTIV AUTORŮ. *Slovník cizích slov*. Praha: Plot, 2006.
- KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987.
- KŮS, T. Dušek jako dobrodruh improvizace. Rozhovor pro Český rozhlas [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <www.rozhlas.cz/kultura/divadlo/572878>.
- MACHALÍKOVÁ, J. *Improvizční liga se středoškolským souborem*. Diplomová práce, Divadelní fakulta AMU, Praha 2004.
- MOFFIT, D., E. Viola Spolin Biography [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <<http://www.spolin.com/violabio.html>>

- OSOLSOBĚ, I. Ostenze jako mezní případ lidského sdělování a její význam v umění. *Estetika*, 1967, roč. 4, č.1.
- PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- PAVLOVSKÝ, P. (red.) *Základní pojmy divadla*. Praha: Libri a Národní divadlo, 2004.
- PAZDERKOVÁ, I. Keith Johnstone: *Seznámení se a zamyšlení se nad Johnstoneovými metodami herecké improvizace*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU, Brno 2003.
- PUCHÁLKOVÁ, M. o týmu PRA.L.I.NY. [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <www.praliny.cz>.
- ROUBAL, J. *Ludická koncepce Nediadla Ivana Vyskočila*. In: Kontext(y) I. Olomouc 1999. Rozhovor s Ivanem Vyskočilem o metodice práce Nediadla, DVD příloha Xkrát divadlo, elektronický archiv Reflex, in: Reflex 26/2008.
- SCHWARZ, G. What does it mean to improvise – Short for mand long form are the same [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <www.spolin.com/shortformvlongform.htm>.
- SPOLINOVÁ, V. *Improvisation for the Theatre*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1963.
- SPOLINOVÁ, V. Viola Spolin discusses her work. Interview z roku 1987. [online]. [cit. 5.1.2011]. URL: <www.spolin.com/>.
- STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: Koniasch Latin Press, 1993.
- SWEET, J. *Something Wonderful Right Away: An Oral History of the Second City and The Compass Players*, New York: Proscenium Publishers, 1978.
- ŠKORPIL, J. Divadlo Vizita. *Svět a divadlo*, 1998, č.4.
- ŠTĚPÁNKOVÁ, L. *Zkoumání procesů, které vedou k přirozenému projevu na jevišti*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU, Brno 2005.
- VAQUEZ, M. *Principy divadelní improvizace (v prostředí zápasů v divadelní improvizaci)*. Disertační práce, Divadelní fakulta JAMU, Brno 2009.
- VESELÝ, L. *Srovnání psychologických aspektů her s hraním rolí naživo a virtuálně*. Diplomová práce, Fakulta sociálních studií, Masarykova univerzita, Brno 2006;
- VODIČKA, L. *České drama 1969 - 1989 (III.)*. [online], [cit.7.1.2011]. URL: <www.divadlo.cz/art/clanek11733>.
- VYSKOČILOVÁ, E. *Dialogické jednání jako otevřená otázka*. Sborník z konference 13. a 14. 11. 1997. Praha: Akademie múzických umění, 1997.

Příloha č.1 – LARP (Live action role playing game)

V případě LARP⁷³ jde o herní formát založený na skutečném ztvárnění rolí. Přími účastníci hry svými vlastními činy a fyzickým jednáním vytvářejí imaginární postavu. Jednání hráče pak přímo reprezentuje (zastupuje) jednání postavy. V rámci hry je takový hráč všemi ostatními spoluhráči vnímán jako by byl skutečně danou postavou. Celá hra vyžaduje složitou a důslednou přípravu, za kterou zodpovídá vždy konkrétní tým organizátorů. Pod jejich dozorem (v jejich režii) celá hra probíhá.

Každý hráč má pořadatelé LARP přidělenou jednu konkrétní postavu s předem určeným charakterem a postavením v rámci hry, včetně jejich základních cílů a úkolů, kterých se má pokusit v průběhu dosáhnout. Společně se postavy pohybují ve smyšleném světě (vymezeném prostoru – může být interiér i exteriér), pro který je rovněž organizátory připraven bodový scénář situací a událostí, které se v rámci vymezeného herního času stanou (nebo mohou stát). Na základě těchto vstupních indicií se následně celá hra improvizuje. Hraní postavy v LARP je tedy zároveň velmi blízké hereckému ztvárnění postavy na divadle (ovšem bez přítomnosti diváka). Vedle čistě zábavního - hráčského hlediska jsou běžně LARP využívány i k psychologickým a terapeutickým účelům či ve vzdělávání.

LARP se poprvé objevily v sedmdesátých letech dvacátého století (pozn. takřka ve stejnou dobu jako divadelní sporty), jako reakce na ve své době nový žánr stolních deskových a karetních her na hrdiny (především pak hry Dungeons and Dragons). Jednou z prvních zaznamenaných skupin byla bojově zaměřená Dagorhir Outdoor Improvisational Battle Games (zkráceně Dagorhir), založená v roce 1977 v USA. Počátky českého LARP se datují zhruba na začátek devadesátých let minulého století. Jsou poměrně významně spojeny s vydáním první hry na hrdiny v českém jazyce (Dračího doupěte).

⁷³ Souhrn informací o LARPech vychází především z těchto materiálů: VESELÝ, L. *Srovnání psychologických aspektů her s hraním rolí naživo a virtuálně*. Diplomová práce, Fakulta sociálních studií, Masarykova univerzita, Brno 2006; [ANONYM]. Co je to LARP? [online]. [cit 7.1.2011]. URL: <www.larpy.cz/larp>; [ANONYM]. Larpedie, aneb česká larpová wiki. [online]. [cit 7.1.2011]. URL: <www.wiki.larpy.cz>.

Příloha č.2 – NEDIVADLO Ivana Vyskočila

Nedivadlo bylo založeno v roce 1962 a fungovalo až do roku 1990. Pod touto značkou vystupoval Ivan Vyskočil několik desetiletí s různými partnery. Nejvýznamnějším z nich byl herec a spisovatel Pavel Bošek, dále mezi ně patřili např. dramaturg Otakar Roubínek, herec a překladatel Leoš Suchařípa, loutkoherečka Vlasta Špicnerová či Bára Hocková. Mimo pravidelná představení pořádal i takzvané Kuchyně Ivana Vyskočila, kde četl zárodky svých textů, aby si ověřil jejich možný smysl a fungování u publika. Sám Vyskočil popisuje Nedivadlo jako typ „chudého divadla“, které je založené pouze na lidech, kteří se jím zabývají.⁷⁴ Samotný název vyjadřoval odmítavý postoj vůči divadelním konvencím a dále pak to, že divadlo nemělo jakýkoliv statut instituce a jeho soubor byl v podstatě bez divadelní budovy a rekvizit. Metodika práce Nedivadla se vyvíjela od text-appealových začátků, předčítání hotových literárních textů a povídek a volného rozvíjení zvoleného tématu, až po fázi hledání mezních možností improvizované hry a tzv. otevřené dramatické hry.⁷⁵

Improvizace byla podstatnou složkou každé inscenace. Vždy ovšem probíhala v rámci předem daných mantinelů. Nejednalo se o sled jednoduchých vtipů a gagů, ale volnou improvizovanou hru vycházející vždy z několika tematických a dějových bodů.⁷⁶ Podstatnou část výsledného celku dotvářelo samo publiku, protože od něj se odráželo rozvíjení jednotlivých nápadů a motivů. Tím byl také vyzdvižen hlavní přínos a kouzlo improvizovaného divadla obecně – totiž moment načasování. Prakticky ve všech počinech Nedivadla hrálo obecnstvo velmi důležitou úlohu. Aktivní kontakt s divákem jako partnerem projektu byl pro Vyskočila a jeho práci zásadní. Nároky byly kladeny rovnoměrně jak na herce, tak na diváka a jeho představivost. Prostor pro ni vznikl při práci s principem fabulace, střídáním zpřítomňovaného hraní s vyprávěním. Tento výsledek, tak typický právě pro Nedivadlo, můžeme řadit do sféry narativního až epického divadla.

⁷⁴ VODIČKA, L. *České drama 1969 - 1989 (III.)*. [online], [cit.7.1.2011]. URL: <www.divadlo.cz/art/clanek11733>.

⁷⁵ ROUBAL, J. *Ludická koncepce Nedivadla Ivana Vyskočila*. In: Kontext(y) I. Olomouc 1999, str. 33 – 52.

⁷⁶ Rozhovor s Ivanem Vyskočilem o metodice práce Nedivadla, DVD příloha Xkrát divadlo, elektronický archiv Reflex, in: Reflex 26/2008.

Odtud tedy můžeme odvozovat i počátky divadla Vizita, které ovšem nezůstalo pouze u narativního principu a rozvíjelo dál možnosti autorské improvizace na základě dalšího z Vyskočilových objevů, totiž dialogického jednání. Zjednodušeně řečeno tato metoda pojímá samotné herectví jakožto prožívání a přímo propojuje psychologii s herectvím. Její podstatou je objevit sám v sobě hereckého partnera a osvojit si princip přirozené hry s ním. Základním aspektem je jednat a naučit se naslouchat sám sobě.⁷⁷

⁷⁷ VODIČKA, L.: *České drama 1969 - 1989 (III.)*. [online], [cit.7.1.2011]. URL: <www.divadlo.cz/art/clanek11733>.

Příloha č.3 – Seznam nejhranějších kategorií improvizčního zápasu v českém prostředí

BABYLON: improvizátoři hovoří zástupnou řečí (tzv. šumlovaně), zvukově připomínající existující světové jazyky (např. ruštinu, angličtinu, francouzštinu, japonštinu, jazyky afrických kmenů a další).

ČERVENÁ KNIHOVNA: improvizátoři důsledně vycházejí z daného žánru (inspirace milostnými romány, venezuelskými telenovelami, aj.). Ztvárňují v nich ustálené situace a typické postavy (přejímají jejich charakter i způsob vyjadřování).

DABOVANÁ: každý improvizátor na scéně má přiřazeného vlastního dabéra, který za něj mluví.

DATAPROJEKTOR (též DIAPOZITIVY): tematická přednáška s projekcí živých obrazů. Dva přednášející popisují jednotlivé snímky složené z ostatních hráčů.

DOPIS: dva improvizátoři společně přečtou krátký dopis (diváci určují kdo a komu tento dopis píše), následná improvizace vychází z daného dopisu (odehrává se před nebo po jeho napsání).

DVOJITÁ STÍHAČKA: improvizaci rozehrává jeden ze dvou soupeřících týmů. Po čtyřiceti vteřinách jsou v rozehrané situaci i postavách vystřídáni týmem druhým. Celkem dojde ke třem takovýmto výměnám, přičemž každá část by měla přinést do situace zásadní posun či změnu.

EN FACE: improvizátoři stojí v řadě čelem k divákům. Improvizaci tvoří pouze hlasem (zvukem a slovem), bez pohybu, gest a s minimální mimikou.

LOUTKY: část improvizátorů představuje loutky (různé typy – marionety, břichomluvecké loutky) a druhá jejich vodiče, animátory. Společně se snaží technicky přesně simulovat scény z loutkového divadla.

POETICKÁ: improvizátoři se vyjadřují ve verších. Celková atmosféra improvizace by měla být podmíněna tomuto literárnímu druhu.

POLOVINA ČASU: dva improvizátoři předvedou volnou minutovou improvizaci v konkrétním prostředí. Následující dvojice předvádí stejnou situaci ve zkráceném čase (tedy 30 vteřin). Takovým způsobem se pokračuje až do poslední scény, která trvá 1 vteřinu.

POSLEDNÍ VĚTA: improvizátoři jsou rozděleni do dvojic. Každá má přiřazeno konkrétní prostředí, ve kterém se nachází. Dvojice se na scéně střídají s tím omezením, že každá jejich situace musí začít přesně tou větou, kterou situace předchozí dvojice skončila.

PRSKAVKA: každý improvizátor se představí sám v 30 vteřin dlouhé improvizaci na jednoslovné téma.

REKLAMA: improvizátoři vytváří parodii reklamy (především způsobem vyjadřování) na zadané téma.

ROZHLASOVÁ HRA: improvizátoři sedí v půlkruhu na jevišti. Hrají pouze hlasem (slovem a zvuky) žánr rozhlasové hry. Improvizace se odehrává za naprosté tmy.

RYBA ve čtyřech: (inspirace divadelní hrou R. Zimmerové a W. Kohlhaase *Ryba ve čtyřech*). Čtyři improvizátoři hrají v konkrétním prostředí s omezením, že každou minutu musí jeden z nich zemřít.

SCI-FI: improvizátoři důsledně vycházejí z daného žánru (inspirace např. autory Verne, Asimov, Bradbury, seriály a filmy s vesmírnou tematikou, aj.). Ztvárňují v nich ustálené situace a typické postavy (přejímají jejich charakter i způsob vyjadřování).

SCHIZOFRENIE: hrají dvě dvojice improvizátorů, přičemž každá dvojice ztvárňuje společně pouze jednu postavu. Každý improvizátor zastupuje jeden charakter (jedno schizofrenní já) této postavy. Na předem smluvený signál se v této postavě střídají a tím dávají vzniknout rozdvojené osobnosti.

SMRT v JEDNÉ MINUTĚ: dva improvizátoři se nacházejí v konkrétním prostředí. Jeden z nich musí na konci minutové improvizace zemřít.

SORELA (socialistický realismus): improvizátoři důsledně vycházejí z daného žánru (inspirace dobovou literaturou a filmy). Ztvárňují v nich ustálené situace a typické postavy (přejímají jejich charakter i způsob vyjadřování).

ŠTAFETA: šest improvizátorů hraje v konkrétním prostředí. Nejprve se všechny postavy představí jednotlivě. Do následné improvizace přicházejí/odcházejí vždy na písknutí hlavního rozhodčího. Dochází tak k zásadním posunům v čase a ději.

VYPRÁVĚNÁ: jeden improvizátor se stává vypravěčem. Provádí diváky dějem, popisuje a glosuje jednotlivé situace. Vyprávění se střídá s hraným dějem (hrají ostatní improvizátoři).

VYSÍLÁNÍ FM: improvizátoři sedí v půlkruhu na jevišti a simulují hlasem rozhlasové vysílání (reklamy, znělky, rozhovory s osobnostmi, zprávy, telefonáty, písničky na přání, atd.). Improvizace se odehrává za naprosté tmy.

WESTERN: improvizátoři důsledně vycházejí z daného žánru (inspirace mayovkami, rodokapsy s tematikou Divokého západu aj.). Ztvárňují v nich ustálené situace a typické postavy (přejímají jejich charakter i způsob vyjadřování).

ZPÍVANÁ: improvizátoři se vyjadřují zpěvem místo mluveného slova. Improvizace závislá na klavírním doprovodu většinou vzdáleně připomíná muzikál.

ŽÁNRY FILMU: v průběhu improvizace hlavní rozhodčí mění filmové a televizní žánry, ve kterých se daná improvizace odehrává. Improvizátoři musí ve sledu rychlých změn co nejlépe vystihnout každý zadaný žánr (postavy, situace, vyjadřování atd.). Oblíbené žánry jsou například: historický velkořím, akční řím, horor, politická debata, řím pro pamětníky, pohádka, reality show, a mnoho dalších.

Příloha č.4 – Seznam faulů improvizčního zápasu

Následující seznam faulů pískaných hlavním rozhodčím v průběhu improvizčního zápasu je převzat z tzv. ComedySportz (anglické verze zápasů v divadelní improvizaci) a materiálů České improvizční ligy.

Za jeden trestný bod:

Klišé – užívání všeobecně známých postav a scének (z divadla, filmu, literatury), též značek, jmen existujících osob, názvů, literárních textů, písní apod.

Nepovolený postup – hráč vystupuje v rozporu s pravidly fair play.

Nepozornost – přehlédnutí či opomenutí důležité informace nebo příchodu nové postavy v rámci improvizace; rovněž nevnímatost a nesoustředěnost hráčů, kteří jsou zrovna mimo improvizaci.

Nepřehledná situace – nesrozumitelnost improvizace.

Nepřiměřený nátlak – hráč odmítá spolupracovat s ostatními spoluhráči a prosazuje beze smyslu pouze svůj nápad na úkor ostatních.

Nepřiměřený počet hráčů – zastoupení hráčů z obou týmů v improvizaci není vyvážené.

Nerespektování postavy – hráč bezdůvodně odmítá postavu vytvořenou druhým hercem, též pokud nevytváří nebo svévolně mění svou postavu.

Nerespektování rekvizity – hráč nerespektuje imaginární rekvizitu vytvořenou v průběhu hry; užívá jiné rekvizity než vlastního dresu (trička).

Odklon od tématu nebo kategorie – hráč nerespektuje formální náležitosti a pravidla dané kategorie, též pokud ignoruje zadané téma.

Plynulost hry – hráč brání plynulému průběhu improvizace opakováním stále stejné nabídky; situace je statická a delší dobu se nevyvíjí; hráč nenastoupí do improvizace včas ihned po začátku improvizace.

Šaškování – laciné podbízení a „předvádění se“ s cílem upoutat pozornost publika; užívání vtípků a hrubých výrazů na úkor improvizace.

Vypadnutí z role – hráč vypadne ze své role („odbourá se“).

Za dva trestné body:

Bránění ve hře – hráč brání ostatním spoluhráčům pokračovat v improvizaci a dále ji posouvat (např. překřikuje je, nenechá je domluvit či jinak rušivě vstupuje do improvizace).

Hrubá chyba – hráč opakuje i po varování rozhodčím stále stejnou chybu za jeden trestný bod.

Nevhodné chování – hráč porušuje svým jednáním pravidla a etiku hry, používá vulgarismů a opovrhuje rozhodčím (nerespektuje jeho rozhodnutí).

Osobní výstraha – při opakovaném nevhodném chování může být hráči udělena osobní výstraha, následkem které může být ze zápasu vyloučen (na určitý počet improvizací, případně až do samotného konce).

Příloha č.5 – Přibližný seznam souborů věnujících se divadelním sportům

Uvedený seznam současných improvizčních souborů čerpá především z webových stránek České improvizční ligy. Ne všechny improvizční týmy má ovšem Č.I.L.I. zmapované (především v menších městech). Z tohoto důvodu se jedná o nekompletní seznam. U každé položky je uvedeno místo působení a rozepsána původní zkratka.

V rámci České improvizční ligy:

BAFNI (Brno) – *[neznámé]*

JA.HO.D.I. (Veselí nad Moravou) – JÁ HOlduji Dění Improvizace

K.I.Š. (Praha) – Kouzelná Improvizální Škola

KL.I.KA. (Praha) – Klamovští Improvizální Kaskadéři

LÍ.SK.I. (Boskovice) – Liga boskovické improvizace

O.LI.V.Y. (Olomouc) – Olomoucká LIga v Improvizaci

O.M.I.L. (Praha) – Osobnosti Máchané Improvizální Louží

OSTR.UŽ.I.NY. (Ostrava) – OSTRava UŽ Improvizuje NYní

OT.I.SK. (Praha) – OTEvřená Improvizální SKupina

Pa.Le.Ťác.I. (Pardubice) – PARDubáci LEhce ŤÁpající Improvizací

PRA.L.I.NY. (Praha) – PRAžská Liga Improvizace NYní

ROŽNI (Ostrava) – *[neznámé]*

STŘE.L.I. (Praha) – STŘEdoškolská Liga Improvizace

Valouny (Valašské Meziříčí) – *[neznámé]*

VÝSTŘEL (Praha) – *[neznámé]*

Mimo Českou improvizční ligu:

Divadelní soubor IMPROvariace (složen ze dvou původních týmů Ext.a.se. – EXTra

Aktivní SEstava a Vý.K.Ř.I.K. – VÝjimečný Kolektiv Řádných Improvizálních Kamarádů).

Příloha č.6 – Přehled improvizačních divadel a souborů ve světě

Obsáhlý seznam improvizačních divadel a souborů ve světě vychází především z dostupných internetových zdrojů.⁷⁸ Všechny níže uvedené informace o sobě uvedly samotné soubory či jejich fanoušci. U každého souboru je uveden jeho **plný název**; **rozdělení do kategorie** profesionální⁷⁹ a školské⁸⁰; dále **specifikace improvizační formy** (divadelní sporty⁸¹ - případně pouze krátké/dlouhé formy⁸², různé formy⁸³, improvizační divadlo obecně⁸⁴); **místo a rok založení**. I přes svůj rozsah však tento seznam není zcela kompletní, především co se týče souborů a divadel v Evropě a Asii.

Improvizační divadla a skupiny v USA:

- 3 for All - profesionální - různé formy - San Francisco, Kalifornie [neuveдено]
- ACME Comedy Theatre - profesionální - divadelní sporty - Los Angeles, Kalifornie 1989
- **Ad-Libs Comedy Improv Troupe - profesionální - improvizační divadlo - Dallas, Texas 1986**
- The Annoyance Theater - profesionální - improvizační divadlo - Chicago, Illinois [neuveдено]
- Atlas Improv Co. - profesionální - různé formy - Madison, Wisconsin 2004
- Awkward Face - profesionální - dlouhé formy - Oakland, Kalifornie 2002
- BATS Improv - profesionální - divadelní sporty - San Francisco, Kalifornie 1986
- The Basement Theatre - profesionální - různé formy - Atlanta, Georgia 2004
- Bay Area Improv Theater - profesionální - dlouhé formy - Tampa, Florida 2004
- The Bent Theatre - profesionální - různé formy - Charlottesville, Virginia 2004
- Birdstrike Theatre - školské - Davis, Kalifornie [neuveдено]
- Bovine Metropolis Theater - profesionální - různé formy - Denver, Colorado 1998
- The Brave New Workshop Comedy Theater - profesionální - různé formy - Minneapolis, Minnesota 1958
- Burpees' Seedy Theatrical Company - školské - improvizační divadlo - Granville, Ohio 1979
- The Buttered Niblets - školské - různé formy - Baltimore, Maryland 1997
- Calvin Improv - školské - krátké formy - Grand Rapids, Michigan 1984
- CHiPs Improv - školské - různé formy - Chapel Hill, North Carolina 1995
- ColdTowne Theater - profesionální - různé formy - Austin, Texas 2007
- Comedy City - profesionální - různé formy - Green Bay, Wisconsin 1987
- **ComedySportz - profesionální - divadelní sporty - Milwaukee, Wisconsin 1984**
- **Compass Players – profesionální - kabaret - Chicago, Illinois 1955**

⁷⁸ [ANONYM]. List of improvisational theatre companies. [online]. [cit. 14.1.2011]. URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_improvisational_theatre_companies>.

⁷⁹ **Profesionální** soubory fungují samostatně, nejsou tedy přidružené k univerzitě nebo střední škole.

⁸⁰ **Školské** soubory fungují při univerzitách nebo středních školách.

⁸¹ Využívají **oficiální formáty divadelních sportů** podle K.J. a měly by tedy být licencovanými členy iTi.

⁸² Využívají pouze **krátké/dlouhé improvizační formy** divadelních sportů (nejen ty podle K.J.).

⁸³ **Kombinují různé formáty** dlouhé i krátké (nejen ty podle K.J.).

⁸⁴ v těchto případech **není přesně známo** o jaké typy improvizovaného divadla jde.

- Dad's Garage Theatre Company - profesionální - různé formy - Atlanta, Georgia 1995
- Damaged Goods - profesionální - různé formy - Louisville, Kentucky 2010
- Dirty Water - profesionální - dlouhé formy - Chicago, Illinois 2005
- Dead Parrots Society - školské - různé formy - Bellingham, Washington 1999
- Eclectic Improv Co. - profesionální - krátké formy - Buffalo, New York 1998
- Einstein Simplified - profesionální - krátké formy - Knoxville, Tennessee 1994
- Erasable Inc. - školské - improvizační divadlo - College Park, Maryland 1986
- Face Off Unlimited - profesionální - různé formy - New York City, New York 2003
- Fringe Comedy Co. (Formerly Feral Comedy Co.) - profesionální - různé formy – Chicago 2009
- Fish Sticks Comedy - profesionální - krátké formy - Milwaukee, Wisconsin 2007
- Four Day Weekend - profesionální - improvizační divadlo - Fort Worth, Texas 1997
- Francis Bacon Experiment - profesionální - dlouhé formy - Buffalo, New York 2008
- Friday Night Face Off - profesionální - krátké formy - Port Jefferson, New York 2003
- FRISCO - Free Range Improv School & Company - profesionální - různé formy – San Francisco, California 2009
- FST Improv - profesionální - krátké formy - Sarasota, Florida 2002
- The Georgetown Improv Association - školské - dlouhé formy - Georgetown, Washington, D.C. 1995
- GranDaddy Charlie - profesionální - dlouhé formy - San Francisco Bay Area, California *[neuveдено]*
- Gross National Product - profesionální - různé formy - Washington, D.C. 1982
- Hideout Theatre - profesionální - různé formy - Austin, Texas 1999
- Hit and Run: Musical Improv - profesionální - různé formy - Hollywood, California 2007
- IMF (improv) - profesionální - dlouhé formy - Buffalo, New York 2010
- The Immediate Gratification Players - školské - dlouhé formy - Cambridge, Massachusetts 1986
- Improv Unlimited - profesionální - improvizační divadlo - Corp Entertainment and Shows Chicago, Illinois 2002
- **ImprovOlympic – profesionální – Harold - Chicago, Illinois 1980**
- ImprovAcadia - profesionální - improvizační divadlo - Bar Harbor, Maine 2004
- Improv Boston - profesionální - různé formy - Cambridge, Massachusetts 1982
- Improv Colorado - profesionální - improvizační divadlo - Colorado Springs, Colorado 2008
- **Improv Everywhere – profesionální - *[neuveдено]* - New York City, New York 2001**
- Improv Institute - profesionální - improvizační divadlo - Chicago, Illinois 1983
- Improv Jam - profesionální - improvizační divadlo - Red Bank, New Jersey 1994
- Improv Shmimprov - profesionální - různé formy - Fullerton, California 1998
- Impulse Theater - profesionální - improvizační divadlo - Denver, Colorado 1988
- In Between The Lines Comedy Improv Troupe - školské - krátké formy - Rochester, New York 1999
- Indyprov - profesionální - improvizační divadlo - Indianapolis, Indiana 2003
- jericho! Improv & Sketch Comedy - školské - různé formy - Berkeley, California 2005
- Jest Serendipity - profesionální - divadelní sporty - Las Vegas, Nevada 2005
- Jester'z Improv Comedy - profesionální - improvizační divadlo - Phoenix, Arizona 2001
- JaCKPie - profesionální - dlouhé formy - Atlanta, Georgia 2001
- Just the Funny - profesionální - různé formy - Miami, Florida 1999
- Kings of Improv - profesionální - různé formy - Colorado Springs, Colorado 2010

- Kitsch In Sync - profesionální - krátké formy - Boston, Massachusetts 1999
- LA Connection Comedy Theatre - profesionální - improvizální divadlo - Los Angeles, California 1977
- Laughing Gas Improv - profesionální - improvizální divadlo - Miami, Florida 1992
- Laughing Matters - profesionální - krátké formy - Atlanta, Georgia 1985
- Lazy Fairy Improv - profesionální - krátké formy - Sarasota, Florida 2008
- Let's Try This - školské - improvizální divadlo - Atlanta, Georgia 1989
- The Lobby - profesionální - krátké formy - Fullerton, California 2005
- Madcap Theater - profesionální - krátké formy - Westminster, Colorado 2006
- Magnet Theater - profesionální - různé formy - New York City, New York 2005
- Mail Order Bride improv - profesionální - dlouhé formy - Phoenix, Arizona 2006
- Mod 27 Productions - profesionální - různé formy - Lake Worth, Florida 2002
- The N Crowd - profesionální - krátké formy - Philadelphia, Pennsylvania 2005
- The National Comedy Theater - profesionální - krátké formy - San Diego, California *[neuveдено]*
- The New Movement - profesionální - dlouhé formy - Austin, Tx; New Orleans *[neuveдено]*
- New & Improv'd - školské - krátké formy - Harrisonburg, Virginia 1999
- The No Pants Players - profesionální - krátké formy - Charleston, WV 2001
- The No Parking Players - školské - různé formy - Pittsburgh, PA 1996
- On Thin Ice - školské - krátké formy - Cambridge, Massachusetts 1984
- The Oxymorons - profesionální - krátké formy - San Antonio, Texas 1989
- Pan Theater - profesionální - dlouhé formy - Oakland, California 2002
- **Peoples Improv Theater - profesionální - různé formy - New York City, New York 2002**
- pH Productions - profesionální - různé formy - Chicago, Illinois 2002
- Philly Improv Theater (PHIT) - profesionální - různé formy - Philadelphia, Pennsylvania 2005
- The Playground - profesionální - dlouhé formy - Chicago, Illinois 1997
- Pop Scholars - profesionální - dlouhé formy - Grand Rapids, Michigan 2009
- The Purple Crayon of Yale - školské - dlouhé formy - New Haven, Connecticut 1985
- The Puzzled Players Comedy Improv Theater - profesionální - krátké formy - Binghamton, New York 2003
- Q City Players - profesionální - improvizální divadlo - Cincinnati, Ohio 2008
- Random Acts Improv Comedy Troupe - profesionální - různé formy - Richmond, Virginia 2005
- Rare Bird Show - profesionální - dlouhé formy - Philadelphia, Pennsylvania 2003
- Relapse Theatre - profesionální - různé formy - Atlanta, Georgia 2005
- Roar Theatre - profesionální - různé formy - San Diego, California 2008
- River City Improv - profesionální - krátké formy - Grand Rapids, Michigan 1993
- RunnerUp Comedy Troupe - školské - různé formy - Winona, Minnesota 2008
- Salvage Vanguard Theatre - profesionální - různé formy - Austin, Texas 2007
- The San Francisco Improv Alliance - profesionální - různé formy - San Francisco, California 2005
- The San Francisco Improv Co-Operative - profesionální - různé formy - San Francisco, California 2000
- Sea Tea Improv - profesionální - různé formy - Hartford, Connecticut 2008
- Shades of Grey - profesionální - dlouhé formy - San Francisco, California 2007

- **The Second City - profesionální – improvizační divadlo - Chicago, Illinois 1959**
- Second Nature Improv - školské - dlouhé formy - Los Angeles, California 2002
- Scared Scriptless Improv - profesionální - různé formy - Anchorage, Alaska 2000
- The Skinny Improv - profesionální - různé formy - Springfield, Missouri 2002
- Steel City Improv Theater - profesionální - různé formy - Pittsburgh, PA 2011
- Something Dada - profesionální - improvizační divadlo - Cleveland, Ohio 1995
- The Stagebenders Comedy Duo - profesionální - improvizační divadlo - Los Angeles, California / Minneapolis 1993
- Starla and Sons - školské – dlouhé formy - Providence, Rhode Island 2006
- Stick Horses in Pants - profesionální - krátké formy - Colorado Springs, Colorado 2004
- Tag Improv - školské - různé formy - Kirksville, Missouri 2005
- The Super Happy Improv Troupe - profesionální - různé formy - New York City, New York 2008
- Teachers Lounge Mafia - profesionální - různé formy - Farmington, Maine 2008
- Theatre 99 - profesionální - improvizační divadlo - Charleston, South Carolina 2000
- Theatre Strike Force - školské - různé formy - Gainesville, Florida 1989
- THEY Improv - profesionální - různé formy - Fort Lauderdale, Florida 2005
- The Torch Theatre - profesionální - dlouhé formy - Phoenix, Arizona 2007
- Unexpected Company - profesionální - dlouhé formy - Warwick, Rhode Island 2003
- Unexpected Productions - profesionální - divadelní sporty - Seattle, Washington 1983
- The Un-Scripted Theater Company - profesionální - různé formy - San Francisco, California 2002
- **Upright Citizens Brigade - profesionální - různé formy - New York City, New York 1999**
- Vamp Shows - profesionální - různé formy - Midwest 2007
- Village Theatre - profesionální - různé formy - Atlanta, Georgia 2008
- **Washington Improv Theater - profesionální - různé formy - Washington, D.C. 1986**
- Whole World Theatre - profesionální - krátké formy - Atlanta, Georgia 1994
- William and Mary Improv Theater - školské - krátké formy - Williamsburg, Virginia 1986
- Wing-It Productions - profesionální - dlouhé formy - Seattle, Washington 1996

Improvizační divadla a skupiny v Anglii:

- **The Comedy Store Players - profesionální - improvizační divadlo - London, England 1985**
- The Crunchy Frog Collective - profesionální - improvizační divadlo London, England 2000
- Hoopla! - profesionální - různé formy - London, United Kingdom 2004
- Grand Theft Impro - profesionální - krátké formy - London, England 2003
- Improverts - školské - divadelní sporty - Edinburgh, Scotland 1989
- The Noise Next Door - profesionální - krátké formy - Brighton, England 2007
- The Oxford Imps - školské - improvizační divadlo - Oxford, England 2003
- ShellShock! - školské - různé formy - Durham, England *[neuveдено]*
- Sprout Ideas - profesionální - různé formy - London, United Kingdom 1998
- The Suggestibles - profesionální - improvizační divadlo - Newcastle on Tyne 2001
- The Maydays - profesionální - různé formy - Brighton, England 2004
- MissImp - profesionální - krátké formy - Nottingham, England 1998
- The Spontaneity Shop - profesionální - různé formy - London, England 1996
- Ludus Ludius Improv Theatre co. - profesionální - různé formy - Cardiff, Wales 2007

Improvizační divadla a skupiny v dalších zemích:

- Jamming - profesionální - různé formy - Madrid, Spain 2004
- AttiMatti - profesionální - improvizační divadlo - Riccione, Italy 1999
- Associazione Culturale Belleville - profesionální - improvizační divadlo - Bologna, Italy 1996
- No Potatoes - profesionální - improvizační divadlo - Lublin, Poland 2008
- W Goracej Wodzie Kompani - profesionální - improvizační divadlo - Gdansk, Poland 2008
- Associazione Nova Urbs - profesionální - improvizační divadlo - Rome, Italy 1992
- The Bad Dog Theatre Company - profesionální - různé formy - Toronto, Canada 2003
- Boom Chicago - profesionální - různé formy - Amsterdam, Netherlands 1993
- Curiously Canadian Improv Guild - profesionální - krátké formy - Calgary, Canada 2003
- Insensitivity Training - profesionální - různé formy - Ottawa, Canada 2007
- Dirty Laundry - profesionální - dlouhé formy - Calgary, Alberta, Canada 1999
- Easylaughs - profesionální - různé formy - Amsterdam, Netherlands 2003
- Edge Improv - profesionální - různé formy - Brisbane, Australia 2001
- El Moustachios - profesionální - improvizační divadlo - Amsterdam, The Netherlands 2005
- Eux - Compagnie d'Improvisation - profesionální - různé formy - Paris, France 2006
- forum improvisation - profesionální - různé formy - Berlin, Germany 2002
- Impatient Theatre Co. - profesionální - dlouhé formy - Toronto, Canada 2001
- Impro Australia - divadelní sporty - profesionální - různé formy Sydney, Australia 1985
- Impro Liga - profesionální - různé formy - Ljubljana, Slovenia 1993
- Impro Melbourne - profesionální - různé formy - Melbourne, Australia 1996
- Impromptu - profesionální - dlouhé formy - Amsterdam, the Netherlands 2002
- Impro Theater ACT - profesionální - divadelní sporty - Canberra, Australia 2005
- Im- profesionální - profesionální - různé formy - Paris, France 2001
- Improvisades - Compagnie "A l'improvisade" - profesionální - různé formy - Paris, France 1996
- Improvisation & co - profesionální - improvizační divadlo - Stockholm, Sweden 1996
- The Impromaniacs - profesionální - improvizační divadlo - Victoria, Canada 1989
- The Improvements - profesionální - dlouhé formy - Stockholm, Sweden 2009
- Improteatro - profesionální - divadelní sporty - Torino, Italy 2006
- The Improvisors - profesionální - divadelní sporty - Wellington, New Zealand 1990
- Improvivo - profesionální - improvizační divadlo - Fermo, Italy 2004
- Impulse Factory - profesionální - dlouhé formy - Sydney, Australia 2010
- **Ligue nationale d'improvisation - profesionální - improvizační divadlo - Quebec, Canada 1977**
- **Loose Moose Theatre - profesionální - divadelní sporty - Calgary, Alberta, Canada 1977**
- Mahşer-i Cümbüş - profesionální - různé formy - Istanbul, Turkey
- Momentán Társulat - profesionální - různé formy - Budapest, Hungary
- **Narobov - profesionální - divadelní sporty - Ljubljana, Slovenia 2004**
- Oh Susanna! - profesionální - různé formy - Edmonton, Alberta, Canada 1999
- Panda Smackdown - profesionální - improvizační divadlo - Sydney, Australia 2009
- The People's Republic of Comedy - profesionální - různé formy - Shanghai, China 2010
- Projectproject - profesionální - improvizační divadlo - Toronto, Canada 2007
- Rapid Fire Theatre - profesionální - divadelní sporty - Edmonton, Alberta, Canada 1982

- Scallabouche - profesionální - různé formy - Budapest, Hungary 2003
- Synaptic Chaos Theatre - profesionální - krátké formy - Edmonton, Alberta, Canada 2010
- The Extant Jesters Theatre - profesionální - různé formy - Toronto, Ontario, Canada 2007
- Theatersport Berlin - profesionální - různé formy - Berlin, Germany 1995
- Teatribu - profesionální - improvizační divadlo - Milan, Italy 1999
- **Vancouver Theatresports League - profesionální - divadelní sporty - Vancouver, Canada 1980**
- Vanguard Comedy Theatre - profesionální - různé formy - Toronto, Ontario, Canada 2009
- Voci e Progetti - profesionální - improvizační divadlo - Italy 1994
- The Party Quirks - profesionální - různé formy - Saudi Arabia 2005
- WIT - Wellington Improvisation Troupe - profesionální - improvizační divadlo - Wellington, New Zealand 2003
- People's Liberation Improv - profesionální - různé formy - Hong Kong, China 2007
- Beijing Improv - profesionální - různé formy - Beijing, China *[neuveveno]*