

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ci tohoto typu zasloužila přiměřené místo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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