

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění  
**Herectví alternativního a loutkového divadla**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**IMPROVIZACE SKRZE TŘI PODOBY  
ANEB TŘI PODOBY SKRZE IMPROVIZACI**

**Antonie Formanová**

Vedoucí práce: MgA. Jiří Havelka, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Petra Tejnorová, Ph.D.

Datum obhajoby: červen 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE  
**THEATRE FACULTY**

Dramatic arts  
**Acting of alternative and puppet theater**

**BACHELOR THESIS**

**IMPROVISATION THROUGH THREE FORMS  
OR THREE FORMS THROUGH IMPROVISATION**

**Antonie Formanová**

Supervisor : MgA. Jiří Havelka, Ph.D.

Opponent : MgA. Petra Tejnorová, Ph.D.

Date of the thesis defense : June 2020

Academic degree to be obtained : BcA.

Prague, 2020

## **Prohlášení**

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma:*

### ***IMPROVIZACE SKRZE TŘI PODOBY ANEB TŘI PODOBY SKRZE IMPROVIZACI***

*Vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.*

Praha, dne .....

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků bakalářské práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

### Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům, a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

<b>Jméno</b>	<b>Instituce</b>	<b>Datum</b>	<b>Podpis</b>

## Abstrakt

Na následujících stránkách prozkoumávám stav Nevím, kterým začíná každá improvizace, a to především na svých zkušenostech. K jeho dalším analýzám se dostávám skrze koncept hráče. Mé poznatky jsou doplněny výroky a zkušenostmi mých spolužáků z DAMU, spoluhráčů a poznatky z vybrané literatury zaměřující se na divadelní improvizaci. V další, výzkumné části vám zprostředkovávám rozhovor s hudebníkem Petrem Vrbou, který mě zasvětil do specifik volné hudební improvizace. Následně, na základě rozhovoru s tanečnicí a choreografkou Dorou Sulženko Hoštovou, rozebírám, jak funguje improvizace či stav Nevím v tanci. V závěru této práce se pokouším shrnout všechny poznatky a vzájemně je porovnat s ohledem na jednotlivé disciplíny (herectví, tanec a hudba).

Ke konci bychom tedy mohli vědět o něco více, anebo naopak o mnohem méně. Co vím alespoň v tuto chvíli, je, že bez toho slova na *I* to zkrátka nelze.

S jistotou také mohu říci, že toto mé tvrzení pramení právě z mého momentálního Nevím.

## **Abstract**

On the following pages I am going to explore the state of Not-knowing which every piece of improvisation starts with, primarily on my own experience. I am going to proceed with analyses through the concept of player. My reflections are supported by statements and experiences of my DAMU classmates, team players and selected literature focusing on theater improvisation. In the next, exploratory part, I provide you with an interview with a musician Petr Vrba who introduced us to the specifics of free music improvisation. Then I analyze how the state of Not-knowing works in dance based on an interview with a dancer and choreographer Dora Sulženko Hořtová. In the end I summarize all the findings and compare each other with respect to the three disciplines (acting, dance and music).

All in all, we could perhaps know more – or less, contrarily.

What I do know at least now is that without the *I* word it is impossible to proceed. But I can say for sure that this claim of mine comes from the current “I don’t know”.

## Poděkování

Děkuji všem následujícím a mnoha dalším spoluhráčům, že se mnou hráli tuto hru a prošli se mnou samotným Mordorem.

Děkuji mé sestře Josefíně Formanové, že byla mým Samvědem Křepelkou, Hermionou Grangerovou a Trinity v jedné osobě.

Děkuji Jiřímu Havelkovi, jakožto vedoucímu výpravy.

Děkuji Simoně Babčákové, že mě přijala do školy čar a kouzel a ukázala mi krásu tohoto Matrixu.

Děkuji spolužákům a skupině NoA!, kteří neúnavně a statečně bojovali a bojují po mém boku.

Děkuji Doře Hošťové a Petru Vrbovi za propůjčení jejich bojových zbraní.

Děkuji rodičům, že jsou mi podpůrnou Roklinkou, a všem, kteří mi, chtě i nechtě, dovolili nahlédnout do jejich skrytých myšlenek a umožnili mi být sama sebou, tedy někým jiným.

V neposlední řadě děkuji Michaelu Dočolomanskému.

# Obsah:

<b>NEVÍM z několika úhlů .....</b>	<b>9</b>
Překážky .....	9
Ke třem podobám .....	10
Kdo je hráč? .....	11
<i>NEVÍM Z ÚHLU HEREC.....</i>	<i>11</i>
Nevědět si /rady/ (ve smyslu „nevěřit si“) .....	12
Pochybnosti .....	13
Kde se stala chyba? A je to chyba?.....	14
Paralýza .....	14
Jaký si to uděláš.....	15
DENÍKY.....	16
NO A!.....	16
Vědět dopředu .....	17
Kopie x inspirace x imitace? .....	17
Je vůbec možné mít na improvizaci talent?.....	18
Role při improvizaci.....	19
<b>INSPIRACE / LITERÁRNÍ SEKCE .....</b>	<b>21</b>
<i>NEVÍM Z ÚHLU HUDBA .....</i>	<i>24</i>
Krátké intro k Safari Jazz Orchestra .....	24
PETR VRBA a já .....	26
Jak na autocenzuru.....	27
Jako u bojového umění.....	29
<i>NEVÍM Z ÚHLU TANEC.....</i>	<i>30</i>
Ve vztahu k tanci.....	30
DORA HOŠTOVÁ a já .....	31
<b>POROVNÁNÍ, ZÁVĚRY, VÝSLEDKY .....</b>	<b>34</b>
(Ne)výhody.....	34
„Hod' to do šuplíčku.“ .....	35
Začátky .....	36
Akce a reakce; slovo dalo slovo; začali si notovat.....	37
S kým improvizovat?.....	38
<i>Literatura .....</i>	<i>40</i>
<i>Odkazy – Inspirace.....</i>	<i>41</i>
<i>Přílohy: .....</i>	<i>42</i>



# NEVÍM z několika úhlů

Proč?

Rozhodla jsem se pro téma improvizace, protože jsem měla dojem, že můj rozhled je tu nejširší. Zároveň jsem se chtěla pokusit se zamyslet i nad jinými oblastmi, než je konkrétně divadelní scéna. Proto jsem své zkoumání zaměřila na tři podoby (divadlo, hudba, tanec). Během psaní a úvah se mi otevřelo několik otázek, které se občas objeví i v samotném textu a také na které jsem doposud možná ani nenašla tu správnou odpověď. Může se tím pádem rovněž zcela jistě stát, že sama sobě budu protiřečit nebo se budu opakovat, opravovat či si oponovat nebo se po někom opičit – za to se předem omlouvám.

## Překážky

Z různých zkušeností, publikací a z cizích úst se dozvídám, co to tedy ta improvizace je. Mokrát se přitom používá samotné toto zakázané slovo a ještě častěji snad právě ono Nevím. Pokusila bych se do definice improvizace dosadit stav Nevím a zkusila to rozvést do další aplikace. Co se stane, když nevím v divadle, ačkoli bych vědět měla? Záleží na počtu hráčů okolo? Je lepší nevědět kolektivně, nebo být obklopen lidmi, co vědí, či lidmi, co nevědí? Je nepříjemné nevědět, když ostatní vědí? Lze takové situace využít? Co dělat, když nevím, co za postavu jsem, nebo co za postavy jsou ostatní? Co dělat, když nevím, za kterou ruku mě partner zdvihne nebo jak správně spadnout? Co dělat, když nevím, jak se hraje na nějaký hudební nástroj? Co dělat, když nevím, co je to za tón?

Možná mohu působit hloupě a akorát během toho zjistím, že opravdu jen nic nevím a mohu s tímto neklidem pokračovat ve svém bytí, anebo mohu být ráda za to, že vím, že nevím, a nezbyde mi nic jiného, než se do toho ponořit a hledat cesty ven. Kde jsou hranice toho, co vím a nevím, a co je tedy potřeba vědět, a co už ne?

Nevědět může být i v některých případech záchrana, jak při improvizaci, tak v životě. Někdy si říkám, že bych spoustu věcí ani vědět nechtěla, někdy mám pocit, že toho vím málo, jindy zas moc, někdy mám pocit, že vím i to, co nevím, že vím.

Nevědět je nesmírně nekonkrétní stav. V některých chvílích usnadňuje situaci a je nám dobrou výmluvou k tomu, se něčemu vyhnout a neřešit to. Jindy je to prázdno před očima, kolaps, který pohlcuje naše vnitřní i vnější vidění. V improvizaci stejně tak může být Nevím záchranou i nebezpečím. Chtěla bych si i proto zmapovat některé věci, které by měl člověk nějakým způsobem ovládat, vlastnit nebo zvládat, aby se mohl cítit tak nějak bezpečně anebo pochopil, že i to nebezpečí je v pořádku.

Stav Nevím předpokládá zároveň skok do neznáma. A buď skáčeme sami, což je podle mě ta lepší varianta, nebo do nás někdo strčí a my padáme a občas někoho stáhneme s sebou a občas narazíme na zem. A buď zase padáme, nebo třeba jen chvíli jdeme, po pevné půdě, nebo po cestě někoho jiného. Důležité je zůstat v pohybu a nenechat se pohltnout parálýzou.

### **Ke třem podobám**

Improvizaci obecně vnímám jako něco neuchopitelného a stejně tak je pro mě i těžké si ji nějak jednoduše definovat. Také proto, v tom svém pokusu, budu vycházet především z vlastních zkušeností, ač vím, že to není jediná cesta. V těchto mých třech podobách jsem vždy já výsledným produktem. V tanci jsem to já jako tělo – člověk se na mě dívá, je pozorovatel. V hudbě jsem to já jako zvuk – člověk mě převážně poslouchá. V – dejme tomu – herecké improvizaci jsem kombinace všeho, proto je to pro mě i méně uchopitelné v nějaké definici – člověk se dívá na mě skrze sebe, poslouchá mě, ale ne přímo mě, nesouhlasí se mnou, ztotožňuje se se mnou a já ke všemu mám možnost přepínat z podoby na podobu. V herectví je častější a nejspíš i žádanější prostředek nějaké situace, ve které se postava ocitá. Jan Císař popisuje pohyb

a zvuk jako jedny z nezákladnějších principů situace.<sup>1</sup> Mohou dominovat samostatně, dohromady a mohou se i navzájem rozvíjet. Často při hereckých improvizacích hledáme postavu skrze pohyb a hlas, když je najdeme, snažíme se je udržet v situaci a najít jejich uplatnění. Především jsem ale toho názoru, že k improvizaci člověk nemusí být dobrým hercem ani tanečníkem či hudebníkem, ale měl by být dobrým hráčem.

### **Kdo je hráč?**

Hráčem či spoluhráčem nazýváme improvizátory. Obecně v hudbě, tanci a herectví. Chtěla bych se co nejvíce vyhnout pojmu *herec*, *tanečník* či *hudebník*, protože to improvizátor být nemusí, jak zmiňuji výše. Být hráčem, hrát hru, o tom to celé je.

## **NEVÍM Z ÚHLU HEREC**

Herecké improvizaci se věnuji asi čtyři roky, od první účasti na workshopu Simony Babčákové, ale během těch čtyř let jsem pochopila, že tak nějak improvizuji celoživotně. Pokaždé, když nevím, jsem nucena improvizovat, a ať už to vzdám, anebo začnu excelovat, vždy se najednou objeví řešení. Berme to jako takovou brzdu a plyn zároveň – octneme se ve stavu Nevím a zároveň přesně ten stav Nevím nás popožene k akci, tedy k Víím, byť jen aspoň v tu danou chvíli. Dozvěděla jsem se tedy o sobě, že většinu času opravdu nevím. Bylo to smutné a zároveň příjemné zjištění, protože i z toho vede cesta ven. Bohužel jsem na sobě také vyzorovala, že během improvizace získávám a vydávám víc energie než při přípravě fixní herecké postavy. Nejspíš ten adrenalin a napětí ze stavu Nevím a postupného porozumění situaci vyvolává nečekanou zvědavost, která vyplouvá na povrch v podobě toho, co bychom normálně týden zkoušeli.

---

<sup>1</sup> CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. Praha: ISV, 2000. Média. ISBN 80-85866-67-6. str. 89.

Myslím, že to je jeden z důvodů, proč je slovo improvizace v hereckých kruzích jaksí zapovězené, či dokonce zakázané. Ve smyslu, že se používá tak často a že se jím sami herci rádi ohánějí, až skoro ztratilo svůj vlastní význam, pokud ho tedy kdy mělo... Spoléhat se totiž na to, že nevíme, není tak výhodné, a už vůbec ne pro ostatní spoluhráče...

### **Nevědět si /rady/ (ve smyslu „nevěřit si“)**

Dle mého názoru improvizovaná postava nikdy nemůže dosáhnout svého naplnění, charakteru a efektu, pokud si za ní nestojíme a nevěříme tomu, jak jedná. Je to stejné jako při zkoušení s textem: pokud si nejsem jistá obsahem, nerozumím tomu, co sděluji, nebo si za tím, co říkám, nestojím, nemohu, podle mého, najít tu správnou sdělovací polohu. Ustrnu buď v nějakém zacyklení, nebo se vracím ke známým, pro mě fungujícím šuplíčkům. Zde bych ráda vysvětlila tzv. šuplíčky, ke kterým se hodlám ještě párkrát navrátit. S jejich metodou mě seznámila Simona Babčáková hned při prvním workshopu. „Hod' si to do šuplíčku. Fixuj to.“ Během zkoušení, improvizace, hraní či tance se občas dostaneme do bodu, kdy objevíme něco, co nám sedí, co funguje, co pohltní nás i diváky. V takových chvílích si představte, že máte skříň nebo třeba kartotéku a pokaždé při takovém objevu si to jakoby hodíte do nového šuplíčku. Rozšiřujeme si své možnosti a záchranné pole pro hraní. Posléze, když si myslíte, že jste v koncích, nebo to ani nemusíte tušit, se můžete vždy vrátit k nějakému ze svých už předchystaných šuplíčků a opět ho otevřít, nebo rozvinout, nebo se od něj odrazit, nebo ho kombinovat. Ale už víte, že tam je a že je připraven k dalšímu otevření. Důležité je ovšem jich nezneužívat a ze strachu se v nich nezacyklit. Bez sebedůvěry máme tendenci věci ironizovat, shazovat, pokoušíme se je převrátit, nejčastěji tak, aby působily vtipně, což se nám pak vůbec nedaří, protože ten opravdový vtip přichází až ve chvíli, když jsme opravdu v tom, když jsme celým svým Já ponořeni do dané situace a rozhodně to jako legraci nemyslíme. V tu chvíli ta absurdnost spojená s vážností získává komickou strukturu a diváci se baví.

Bohužel případů, kdy jsem začala samu sebe zpochybňovat a „vycouvala“ z role, bylo více než onoho totálního odpoutání se a přiblížení k tomu pocitu euforie, a tím pádem

tedy i k nějakému viditelnému výsledku, a to jak v improvizaci, tak při zkoušení s textem a nejspíš i v běžném životě...

## Pochybnosti

Párkrát jsem se dostala do bodu, kdy jsem překvapila samu sebe, překročila své hranice a mantinely. Během toho jsem byla přítomna v roli či dané emoci na více než sto procent a pocítila jakousi euforii. Nezapomenutelný stav. Ale když si takový stav pamatujete, zjistíte najednou, že není tak snadné si ho vědomě navodit, či se mu být jen přiblížit. To pak vede k totálnímu vnitřnímu zablokování se a k pocitu marnosti, že toho nejsem schopna. Že nedokážu přepnout, že nemám dostatek toho čehosi... Teď to může znít depresivně – a ano, já to z té depresivní stránky lehce beru.

„Zlo ti sluší. Když budeš zlá, bude to vždycky dobrý.“

Takto zněl feedback od Simony Babčákové po jednom z mých improvizčních výstupů (improvizační workshop, Valdštejnská loď 2019), kdy už jsem poněkolkáté dosáhla právě této euforie – skrze hlavní zápornou postavu. Přiznávám, ten pocit byl obohacující. Ale co to tedy může značit? Jsem stvořena hrát zlé postavy, ale odkázána k tomu být hodnou?

„Tvoje tvář je zkrátka moc milá.“

Tak zněl výrok na jednom z castingů na „drsnější“ roli.

Má zlá cesta pokračuje dodnes:

„Se zlem se dobře potážeš.“

„Padouši ti jdou. A taky mládátka a pitomci.“

„Buď milá. Vlastně nemusíš nic dělat.“

## Kde se stala chyba? A je to chyba?

Co s tím mohu dělat? Co to pro mě znamená? Mám a mohu se tím řídit v improvizaci a spoléhat se na to, že to, jak mě vidí ostatní, by mělo vést každou mou improvizaci či jakoukoli hereckou situaci, protože to působí autenticky, protože to působí *dobře*?

V knize IMPRO mluvil Keith Johnstone v rozhovoru s Juliem Neumannem o tom, že být sám sebou, tedy být samozřejmý, je nejlepší cesta k tomu, být někým jiným.<sup>2</sup> Nepřemýšlet nad tím, jak to dělám a jestli jsem zajímavý, na tom se naopak mohu vybourat a nějakou tu zajímavost a přitažlivost spíše postrádat. Je pravdou, že i když jsme pouze sami sebou, nikdy to tak skutečně není. Vždy se v nás budou odrážet postavy, typy, myšlenky těch, které jsme za život potkali, ač si myslíme, že jsme je už nějakým způsobem vytěsnili. Pak sedíme u piva v hospodě s přáteli, cítíme se uvolnění a sami sebou, ale pravdou je, že hrajeme nějakou roli a vnímáme status, který nám ve skupině přísluší a cítíme se v něm bezpečně.

Pravidla se nám tedy začínají komplikovat. Jsem sama sebou, mám své osobní schopnosti, své osobní mantinely, a zároveň v tu chvíli jedním skrze jiné elementy. Mísí se publikum, prostředí, má postava, okolní postavy a já – já ale upozaděna a zároveň prostě já, tak jak jsem v tu chvíli, několikrát popsaná a znovu smazaná tabula rasa.

## Paralýza

Často z toho zmatku jednáme skrze strach a podléháme mu momentálním kolapsem a dáváme na sobě znát, že jsme v úzkých a divák to vidí. Strach je start a je součástí statusu Nevím. Nevím nás znehybňuje, znemožňuje jednat, překrývá se s oním strachem a to je jeho nevýhodou, to je to, co nás brzdí. Zároveň ale, když ho přijmeme a podchytíme, zjistíme, že má výhodu, protože dává možnost objevovat nepoznané a skrytá překvapení. Je nutné skočit, odrazit se a třeba i narazit, udělat chybu, protože právě chyba nás učí. Chyba je to, co divák ocení. Chyba znamená

---

<sup>2</sup> JOHNSTONE, Keith. *IMPRO: improvizace a divadlo*. V Praze: Akademie múzických umění, 2014. ISBN 978-80-7331-266-4., str. 14.

cvičit se a objevovat. Pokud se naučím brát chyby pozitivně, a ještě lépe brát je do hry, pak mi mohou být i výhodou. Zachybovat nebo ztratit pozornost může občas také někdo z ostatních hráčů. Tím nám lehce hodí klacek pod nohy. Takový druh chyby nás buď může posunout, nebo utvrdit ve stavu Nevím. Nastoupím-li na scénu jako postava muže a někdo další mě osloví jako ženu, mám dvě možnosti – buď jsem natolik přesvědčena o tom, že jsem muž, a spoluhráče opravím, anebo (častější varianta vycházející z paralýzy) přistoupím na jeho oslovení a pokračuji v roli ženy – myslíme ale na to, že divák to vše vidí, divák zaznamenal, že jsem byla muž. Možná divák může přepnout na to, že jsem žena, nicméně už s vědomím, že se udál tento úhybný manévr. Zároveň vidí, že hra se posouvá dál, třeba i díky tomu. Potvrzuje to, že vše vzniká tady a teď a že má tu možnosti být u toho.

Chybou, riskem se zbavím paralýzy. Pak si buď sáhnu na samotné dno, anebo podám mimořádný výkon, ale udělám první krok. Smočím se a v tomto případě, každá sprcha je dobrá.

Samozřejmě, mohla bych zkrátka dopředu vědět a jít po dráze Vím, kde je vše promyšlené a já nenalézám nic nového a mnohdy žádné zajímavé východisko. Když nevím, ocitám se v neznámém prostoru a vzniká prostor k zázraku. Mohu cokoli a nic tím nenaruším, naopak, cokoli udělám vědomě za postavu je součástí mého Nevím. Nerozhoduji už já a pouze já, rozhoduje cosi ve mě, řekněme impulz, co jde v danou chvíli na povrch.

### **Jaký si to uděláš...**

Tak tedy jakmile jsem „zlá“, sluší mi to, protože jsem natolik zlá, že mám schopnost jednat. Mou schopností se stává absurdnost – dokážu i tu nejbanálnější situaci dovést do absurdity a všichni kolem na to přistoupí, protože já tomu natolik věřím.

Kupříkladu při jedné improvizaci s NO A! (Dejvické divadlo, 2019) jsem se ocitla ve vězení...

... Situace už je velmi dlouhá a celou předchozí scénu se já a postava, která je na scéně se mnou, pokoušíme dostat pryč. Když tu nás někdo velmi okázale uvrhne do vězení. Co s tím? Nemohu přece jen tak odejít a porušit jasně daný prostor. Jsem uvězněná jak za postavu, tak jako hráč na pódiu – v další dlouhé bezvýhodné

konverzaci s postavou vedle mě pokračovat nemohu – pokusím se tedy utéct. Mohla bych k tomu přistoupit tak, že budu zkoušet běžné úniky z vězení, jaké znám z kriminálek, a pravděpodobně by mě při nich někdo přistihl. Naštěstí jsem si během hry vybudovala charakter a atmosféru natolik absurdní, že si vzpomenu na své toxické sliny, kterými mříž otevřu. Jednoduché. A ještě to stačím zkomplikovat tak, že zavařím spoluhráčovi a opět za sebou zabouchnu a nechám ho v situaci vyčpět. Vzniká nová zápletky, možná lehké odbourání se a já dávám prostor druhé postavě uvědomit si její existenci ve vězení. Buď též uprchne, svým způsobem, anebo vznikne další konfrontace s přicházejícím strážníkem.

## DENÍKY

V následující pasáži bych se ráda dotkla některých zmiňovaných pocitů, schopností, zábran a jiných bodů skrze formu deníků či mých osobních záznamů z některých uplynulých improvizací se skupinou NO A! a jiných improvizčních workshopů. Upřednostnila jsem tuto formu před odbornou literaturou, protože celá tato práce rozkládá především mě a mé poznatky o sobě, mé pochybnosti o sobě, které se pak mohou dotýkat i jiných čtenářů, touto formou bych to chtěla přiblížit na sobě, jakožto ukázkovém exempláři, či možná odrazujícím příkladem – záleží, z jakého úhlu to berete.

## NO A!

Skupina NO A! je improvizční skupina založená Simonou Babčákovou. Všichni členové skupiny se aktivně věnují improvizaci a podstoupili minimálně jednu improvizční workshop Simony Babčákové, ze kterého si je posléze vybrala do této skupiny. Já jsem se ke skupině oficiálně přidala v roce 2018. Předtím jsem absolvovala workshop zhruba čtyřikrát. Poprvé v roce 2017 v srpnu při týdenním pobytu v Jičíně, v podstatě bez větších předchozích zkušeností. Při výstupech začínáme z bodu „nula“. K dispozici máme několik kostýmů, mikrofony a občas pár rekvizit (viz Příloha 1).



## Vědět dopředu

21. 2. 2020 improvizace NO A! v Dejvickém divadle

Zjistila jsem, že mi nevyhovují mantinely. Po dlouhé době jsme si dopředu trochu určili téma a prostředí. Před začátkem jsem si na sebe oblékla něco málo z kostýmů a začala přemýšlet nad tím, co mi to dává. Nakonec se mi nevyplatilo ani jedno a nervozita byla mnohem větší, strach přijít na jeviště byl palčivější. Další novinkou byl navýšený počet hráčů. Sice jen o jednoho – výjimečně nás bylo všech šest – ale už to je víc než dost. Najednou jde o milisekundy v boji o prostor a pozornost. Když jste slabší jedinec nebo vás nepolíbí múza, můžete jen přitakávat rozjetému ději. Pak zjišťuji, že se hovoří ve verších a mě skoro nenapadá ani rým na slovo „pes“. Došla jsem k tomu, že když něco vím, nutí mě to přemýšlet a vymýšlet to, co říkám, tak, aby to především zapadalo. Zdá se mi tedy lepší nevědět a mít čistou hlavu, pak jsem svobodnější v jednání a není tak očividné, když zakopnu hned při prvním kroku.

Jako u bowlingu. Raději budu padat do postranních koryt s vědomím, že jsem hodila špatně, než tam spadnu i přes to, že jsem tam měla pomocné mantinely, které mě měly udržet na dráze.

## Kopie x inspirace x imitace?

Jedním mým oblíbeným šuplíčkem je pan Holzmann. Felixe Holzmannu snad ani představovat nemusím, ale ráda bych představila sebe jako pana Holzmannu. Tento „nešvar“ mě popadl během letního workshopu ve Valdštejnské lodžii v roce 2018. Při jednom cvičení se to zkrátka stalo – nemyslela jsem na to, že chci někoho imitovat, ani jsem neměla konkrétní představu, zkrátka spojení hlasu s mým jednáním v očích všech najednou ztvárnilo poměrně vydatnou kopii Felixe Holzmannu. Postavu, která jedná, jako by přesně věděla, co má dělat, ale nikdy nic pořádně nezmění, nepoškodí, neposune, zkrátka jen je. V takové postavě dokáže člověk setrvat opravdu dlouho a má odpověď na všechno. Je zkrátka někdo jiný a díky tomu je jeho jednání ve velké míře autentické. Přemýšlím nad tím, zda je to kopírování, inspirace, nebo snad imitování, když vás to samotné popadne, aniž byste tušili jak. Při další situaci, kdy se objevila tato postava (7. 5. 2019 improvizace NO A! v Dejvickém divadle), jsem

původně neměla pomýšlení na to, že to bude právě tento šuplíček. Ze začátku to byl němý podivín, čekající na letadlo. Jakmile ale promluvil, mně i všem hráčům okolo bylo jasné, že je zpět. Napadlo mě, jestli to není ono schovávání se za velikány a jestli se tím spíše nepodkopávám, ale pak mi došlo, že denně někoho imituji, ať jsou to moji rodiče, nebo postava z filmu, a imitace se tak stává inspirací. Je to stejné jako to, že může někdo vidět sám sebe v improvizaci, na kterou se dívá, nebo v situaci podobné něčemu, co zažil. Čerpáme ze všeho, co je kolem nás a co na nás číhá za každým rohem. My nekrademe, my pozorujeme, vnímáme a vypůjčujeme si.

### **Je vůbec možné mít na improvizaci talent?**

Tato otázka mě neopouští a napadá mě a zodpovídá se mi stále dokola, když mám příležitost improvizovat s někým novým nebo když někdo ze známých děkuje za představení se slovy: „To já bych nezvládl/a. Nebo?“

K improvizaci jsem se dostala skrze přijímačky na DAMU. Tedy chtěla jsem poznat, jaké to je, nevědět, co přijde, co po mně zrovna bude někdo chtít, a zkoumat, jestli jsem schopna rychlé reakce a překročit své hranice. Tak jsem jela mezi neznámé lidi do neznámého prostředí na letní workshop Simony Babčákové, kde jsem se ve svůj poslední den tam (po pěti dnech povedených i nepovedených situací a postav) předvedla s postavou Rusky, která měla pod palcem celou domácnost a šikanovala svého manžela. Jmenovala se Nataša. Měla na sobě červený latexový kostýmek, tmavé brýle a klobouček. Silným ruským přízvukem a krátkými jasnými gesty a výroky dávala najevo svou dominanci a sílu nad mužem a dítětem. Všimněte si, že o ní hovořím ve třetí osobě, jako o někom cizím – nebyla jsem to totiž já. Nebo možná naopak, byla jsem to já, ale v jiné kůži, byla jsem rozhodná a přesvědčená o tom, co dělám, a zároveň jsem pak byla s klidem opět schopna roli opustit.

Po tomto výkonu, kdy jsem poprvé okusila tohoto euforického ovoce a jednala za zcela jinou postavu, která do mě zaryla své umělé nehty (tedy tak to aspoň bylo v mé hlavě), mi bylo řečeno:

„Máš to tam!“

Mám? Vlastně do teď, ač mi to bylo sděleno třeba i víckrát, to stále sama nevím. A pokaždé, když se něco vydaří nebo nevydaří, nad tím dumám. Zároveň už jsem měla

tu čest i s tím případem, že to tam nebylo. Že někdo zkrátka nebyl pro improvizaci zrozen. Mohlo to být nedostatkem fantazie, malou empatií a neschopností vnímat ostatní hráče, nebo třeba netolerancí...

Podle mě existuje několik aspektů a schopností, které by měl člověk věnující se improvizaci ovládat a pěstovat, aspoň v malé míře.

Zažila jsem, že hráč nerespektoval ostatní hráče a příběhy s ním neměly šanci se rozvíjet, jelikož se dostával do situací, které pak jen násobil, ale nehledal cestu ven, a tím pádem příběhy neměly kam se posouvat a vyvíjet. Zároveň se pozná, kdo jak jedná ve stresové situaci – kdo zachová chladnou hlavu, kdo a do jaké míry dává jak moc pozor na detaily a respektuje dané prostředí, a kdo naopak vpadne na poušť jako Slovenská armáda<sup>3</sup>. Jistě je důležité umět riskovat, vlastně celá improvizace je jeden velký risk a skok do neznáma.

Pokud ovšem už sbírám střípky a skládám zrcadlo, nemohu po něm házet kamením.

### **Role při improvizaci**

Sama u sebe jsem zažila neschopnost se zařadit do skupiny dalších účastníků workshopu, kde většina byla součástí Imprology. Tehdy jsem byla přistižena sama sebou i svými kolegy, že se ze mě stal takzvaný *dublér*. Měla jsem nutkání přidávat se, podporovat a zdvojovat cizí akce a postavy, jelikož jsem sama nenacházela vlastní uplatnění. Dočasná poloha, která vychází právě třeba ze strachu z Nevím.

Zvláštní pro mě bylo improvizovat naopak s lidmi, které znám dlouho a u kterých znám jejich projevy a schopnosti. Měla jsem totiž jistá očekávání ohledně jejich výkonů a nápadů, a tudíž jsem dopředu tušila, jak situace dopadne – stačil jeden konkrétní element a bylo jasné, jestli se příběh bude dál vyvíjet, anebo se stane Titanikem (viz příklad s pouští).

---

<sup>3</sup> Tento příklad má původ v jedné z improvizací v rámci workshopu S. Babčákové s mým ročníkem na KALD. Příběh plynul a vše bylo naprosto uvěřitelné a hlavně jsme tomu věřili my všichni. Ke konci to narušil jeden z kolegů akcí, která vůbec nezapadala do kontextu a donutila ostatní hledat cestu, jak se ho zbavit. Občas je zkrátka lepší nesnažit se být originální, ale jít „na první dobrou“.

Když mám teď po jisté době zkušenost se stálou fungující skupinou, přišla jsem na to, že jsou jisté opakující se funkce, kterých by se vždy měl někdo ze skupiny pro fungování improvizace zhostit. Například je jasné, že vždy musí být nějaký *rozehrávač*. Funkce, které se málokdy s nadšením ujímám, i když právě tato funkce je nejlepším tréninkem. Rozehrávač otevírá celou hru, určuje první pravidla a prostor. U nás ve skupině máme dokonce jednoho oblíbeného rozehrávače, který se zálibou začíná dlouhým vyprávěním příběhu. Pak ale přemýšlím, zda to není stejné jako říct si téma předem, minimálně pro ostatní už to tak platí a tlak na hrdiny stoupá s každou další postavou a informací. Pak je tu vždy jedna *domina*. Tak nazývám toho, kdo se ujme té největší moci. Nemusí to ovšem znamenat, že se hned stává hlavní postavou, ale má sílu, kterou lehce posouvá a přesouvá příběh po své trase. Já se například stávám dominou většinou skrze typy zlých postav. V kontextu s dominou mě napadají otázky ohledně předpokladů té dominance. Je to o tom, kolik si kdo „urve“ prostoru? Tedy jak moc je upovídaný, jak rychle se hýbe, jak často hraje na nástroj? Několikrát jsem slyšela o sobě, že jsem pomalá, působím unaveně, bez energie. Proto nemohu být dominantní? Je to o té energii? A je vždy jen jeden ten dominantní? Musí mít někdo dominanci, aby se dalo někam hnout?

Dál jsem si, po jedné ze svých prvních veřejných improvizací se skupinou v Dejvickém divadle, vyzkoušela funkci *oběti*. Oběť neberu nijak negativně, ač to tak na první pohled možná zní. Je to pro mě naopak funkce velmi vděčná a pomocná pro ostatní hráče. Stávám se většinou obětí ve chvíli, kdy u mě přetrvává nějaká autocenzura a já se nakonec vyjevím buď jako zcela nemá postava, či dokonce předmět, pocit, duch, myšlenka. Nebo hraji krátce, ale jsem třeba k ruce pro danou chvíli, v podstatě hráč na zavolání. Někdo zavolá „mami!“ – přijdu, zahraji, odejdu. Někdo zavolá „tati!“ – přijdu, zahraji, odejdu. Zůstane po mě možnost zavolat si mě zpět, anebo pouze vzpomínka, že jsem tam byla. Riskantní otázkou pro oběť zůstává, zda má vyčkávat na další zavolání, anebo skočit po něčem vlastním. Občas se může stát, že nastoupíte jako oběť, ale postupně se váš status stává stále důležitějším a vy jste najednou velmi potřebným elementem ve hře. Jednou se mi takto poštěstilo na zájezdě, kdy jsem nastoupila do hry jako něčí srdce... Ano, srdce. Nepotřebovala jsem ani mluvit, ale ze hry jsem skoro neodešla a stala jsem se podstatnou pro protagonisty a jejich příběh – představovala jsem srdce, lásku, jejich pocity, myšlenky...

Mým nejaktuálnějším a nejčastějším statutem je *benjamínek*. Jsem nejmladší ve skupině, ovšem nejsem tam nejnovější, pozor. Zároveň stále se mi mění funkce, a to

často i během jednoho výstupu. Z dominy jsem schopna lehce sklouznout k oběti (což jde i naopak, jak jsem zmiňovala v předchozím odstavci), ale málokdy si troufnu na rozehrávače. Když se nad tím tak zamýšlím, takovým benjamínkem jsme možná občas každý.

## INSPIRACE / LITERÁRNÍ SEKCE

*Zde bych ráda doplnila svůj výklad a opřela ho o své inspirace a literární zdroje. Co se na mně odrazilo, nad čím jsem nucena přemýšlet a díky čemu se mé smýšlení obrací, převrací, vyvrací, vrací a zase ztrácí.*

Co jsem začala psát tuto práci, neustále se zabývám nějakou autocenzurou, tím, jak se jí zbavit, jak přijmout to, že nejednám sama za sebe, ale jsem někým jiným a že to je ten moment, kdy jsem opravdu celým svým já ve hře a kdy mohu skrze tuto transformaci komunikovat s ostatními a s okolím.

Čím více se prohrabávám všemi možnými výroky a teoriemi, tím více přemýšlím, zda nad tím přemýšlím správně. V jednu chvíli se mé myšlenky shodují s myšlenkami jiných autorů a pokládám je za, nějakým způsobem, směřodatné a správné. A jindy jsou hozeny do kontextu, kdy o nich začínám pochybovat. Rozsypou se a přestanou dávat smysl.

*„... permanentní kladení otázek. A permanentní zpochybňování nabízejících se odpovědí. Možná je to stále dokola jedna a táž otázka.“<sup>4</sup>*

Tak tedy budu komunikovat skrze někoho jiného, a formulovat tak své myšlenky, co se improvizace týče. Původně jsem se totiž teorii chtěla zcela vyhnout, a proto se to pokusím pojmut jako takovou improvizaci v textu, s citacemi místo kostýmů.

---

<sup>4</sup> HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0. str. 11

„... schopnost tvořit z daných detailů nový jedinečný celek, tedy schopnost bytostně tvůrčí.“<sup>5</sup>

Stanu se mistrem citací, tedy možná lépe *Inspirovaným umělcem*.

„*Inspirovaný umělec dělá očividné věci. Nedělá žádná rozhodnutí, nezvažuje jeden nápad proti druhému. Přijímá své první myšlenky.*“<sup>6</sup>

První impulz je právě to nejdůležitější, čím bychom se měli řídit. Není vymyšlený předem, napsaný na papíře nebo nacvičený; je to to světlo, za kterým musíme jít, ač ne vždy víme, co se za ním skrývá. Tendence autocenzury je nám v tuto chvíli velkým nepřítelem. „*Potlačujeme v sobě spontánní impulzy, cenzurujeme svou představivost, učíme se sami sebe prezentovat jako „obyčejné“ lidi a ničíme svůj talent – pak se nám nikdo nesměje.*“<sup>7</sup> A my chceme, aby se nám smáli. Chceme se stávat trapnými, ale nechceme se ztrapnit. A to nastane právě tehdy, když zazdíme první impulz a hledáme nové, „lepší“ řešení. Jenže „...směšné je to, co se provádí automaticky.“<sup>8</sup>

Proto abychom se vyhnuli srážce těchto dvou aut (automatismus x autocenzura), musíme být naprosto otevření sami sobě, svým myšlenkám a divákům a jejich myšlenkám. Být sami k sobě upřímní, to je klíč. Je třeba si přiznat, že nejsme dokonalí, nemůžeme být, pak bychom neměli, co předvádět, co parodovat, co domýšlet, co vymýšlet, k čemu spět. To je to, z čeho čerpáme, čerpáme především z nás samých, ale nejsme sebou samými, čerpáme z diváků, ale nejsme jimi. Prezentujeme se a demonstrujeme, jací jsme, jací bychom mohli být, na co myslíme. „*Od prvního kroku na jeviště, od prvního zjevení se ve sféře znaků, bombardujeme diváka miliardou informací, z nichž si on skládá obraz o nás.*“<sup>9</sup> Má v nás plnou důvěru. Opustil pohodlí domova, kvůli představení či koncertu, aby měl zážitek, aby byl pobaven, zabaven, obnoven. Na nás je, abychom mu byli náhradou televizní

---

<sup>5</sup> HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0. str. 42.

<sup>6</sup> JOHNSTONE, Keith. *IMPRO: improvizace a divadlo*. V Praze: Akademie múzických umění, 2014. ISBN 978-80-7331-266-4. str. 128.

<sup>7</sup> JOHNSTONE, Keith. *IMPRO: improvizace a divadlo*. V Praze: Akademie múzických umění, 2014. ISBN 978-80-7331-266-4. str. 120.

<sup>8</sup> Tady bych to nazvala už tzv. citací na druhou. Věta je vzata z knihy *IMPRO* od Keitha Johnstona, kde cituje Henriho Bergsona z jeho knihy *Smích*. str. 56.

<sup>9</sup> HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0.

obrazovky. Hráči jsou televizí, rádiovou stanicí a vysílají živě jen jednou pro dané obecnstvo. Máme na výběr nekonečné množství kanálů a vysílačů, které nám dávají signály. Zní to trochu jako reklama na ideální podmínky pro to, něco vytvářet, ale právě zde se dá i lehce dostat do paralýzy. Proto to nesmíme přestávat brát jako hru. Jako malé jsme měly se sestrami snad přes sto různých gumových zvířátek a postaviček, se kterými jsme si hrály na potopu – cestovaly jsme s nimi po celém bytě, aby se „neutopily“. Pamatuji si, že každé zvířátko, každá postava byla nesmírně důležitá a všechny byly stále zapojeny do hry. Tak si to představuji i v improvizaci. Musím stále myslet na to pole možností a hrát si s nimi. Hrát si. Ano, je to hra, tak se to nejčastěji definuje a tak to je. Pokud to tak nebudu hrát a nepopadnu dané možnosti, utopím se. „A každá hra existuje pouze v dialogu s ‚ted‘. Hra je zdrojem přítomnosti.“<sup>10</sup> Navíc, je-li naším hlavním pohonem uspokojení diváka, nikdy nedosáhneme té euforie ze hry. Musíme být sobečtí a užít si to, vytáhnout ze sebe vše, co chce zrovna na povrch, a poté zjistíme, že nejenže jsme uspokojili sami sebe, ale i pozorující.

*... šílené myšlenky jsou ty, které ostatní považují za nepřijatelné a trénují nás k tomu, abychom o nich nemluvili, ale na něž chodíme do divadla, abychom je viděli vyjádřené.*

*Improvizátor si musí uvědomit, že čím samozřejmější je, tím originálněji působí.<sup>11</sup>*

A tak mě napadá, zda se to vše dá aplikovat ve všech podobách, o kterých se chystám hovořit. V jaké míře má přece jen roli nějaká jistota. Zda má větší vliv to, jak se v dané oblasti vyznáme, či jak se v danou chvíli cítíme. Kdy hraje a kdy si hraje – kdy hraju na nástroj a kdy si hraju s nástrojem, kdy se hýbu, jak nejlíp umím, a kdy se hýbu, jak se mi zrovna v tu chvíli chce či jak mi tělo dovolí.

*Slovo hra dále označuje také styl, způsob interpretace, například styl hudebníka nebo herce, to znamená osobité rysy, kterými se tento liší od ostatních interpretů – ve způsobu hraní na nástroj nebo ve vytváření role. Ač je vázán textem nebo partem,*

---

<sup>10</sup> HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0. str. 26

<sup>11</sup> JOHNSTONE, Keith. *IMPRO: improvizace a divadlo*. V Praze: Akademie múzických umění, 2014. ISBN 978-80-7331-266-4. str. 121 a 127

*zůstává mu přece jen v jistém ohledu svoboda projevit svou osobnost nenapodobitelnými nuancemi nebo variacemi.<sup>12</sup>*

*„Člověk je dokonale lidský, jen když si hraje.“ (Friedrich Schiller)*

Být lidský je být přirozený. Být přirozený je být přítomný. Být přítomný je být si plně vědom toho, co zrovna dělám, a být o tom plně přesvědčen. Být přesvědčen o tom, co dělám, mě dělá přesvědčivým. Jsem-li přesvědčen o tom, co dělám, ať už jde o jakoukoli hru, hrají ji se mnou i ostatní, dokonce diváci.

## NEVÍM Z ÚHLU HUDBA

### **Krátké intro k Safari Jazz Orchestra**

V Safari Jazz Orchestra (viz Příloha 2a) je celkem šestnáct členů. Založili jsme ho v rámci celého našeho ročníku na DAMU, napříč všemi třemi obory (režie-dramaturgie, scénografie, herectví). Začalo to v prvním ročníku na zimní klauzury jako zcela spontánní návrh se souhlasem všech. První náš výstup vypadal tak, že jsme se s vážnou tváří, v bílých košilích a tmavých kalhotách, jako opravdový orchestr postavili k nástrojům, na které reálně neumíme hrát. Měli jsme na programu tři skladby, vymyšlené noty a jednoho dirigenta. Mávlo se taktovkou a každý začal s vážností hrát na nástroj, který držel poprvé v ruce (resp. podruhé, jelikož jsme si, pro bezpečí nástrojů, udělali před výstupem rychlé manuály, jak je správně držet a případně do nich foukat – i tak to moc nešlo). Výsledkem byl naprosto koncentrovaný rámus.

Rozhodli jsme se, že bychom v konceptu chtěli dál pokračovat, ale v trochu čistší formě. Podstoupili jsme workshop s Petrem Vrbou, který se věnoval volné hudební improvizaci. Navrátili jsme se tím pádem k tomu, hrát na nástroje, na které aspoň trochu umíme či víme, jak se zhruba používají.

---

<sup>12</sup> CAILLOIS, Roger. *Hry a lidé: maska a závrať*. Přeložil Nina VANGELI. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998. ISBN 80-902482-2-5. str. 13.



V mém případě mě trochu pohltila nejistota, jestli najdu ještě uplatnění. Sama na žádný nástroj nijak zvlášť nehraji a v hudební nauce se tolik nevyznám. Petr Vrba mě však uklidnil, že kromě toho, že i s malými perkusními nástroji se dá ledacos vytvořit (viz Le Quan Ninh, Příloha 2b), tak nesmím zapomínat na ten nejcennější nástroj, který všichni vlastníme, a tím je hlas. Uchýlila jsem se tedy do vokální sekce a začala objevovat, co všechno je možné, co mi hlas nabízí, jak ho mohu deformovat, kam až sahá jeho rozsah, jaké všechny nástroje s ním mohu napodobit. Ve výzkumu stále pokračuji.

Na workshopu jsme si zkoušeli různé typy dialogů. Tím se dostávám i k otázce, jaký význam má počet hráčů v hudbě a tanci.

*U Safari Jazzu cítím jistou nevýhodu, že na nic neumím hrát, na druhou stranu mi připadá, že se v něm mohu dobře seberealizovat i bez této schopnosti. Vždy sedím v sekci, kde je více lidí „jako já“, a nemám pocit, že bychom byli méně důležití než ti, co hru na hudební nástroje ovládají.<sup>13</sup>*

Se Safari Jazzem jsme už vystupovali v plném počtu, ale i v počtu pěti až sedmi hráčů. Je to samozřejmě vždy jiné a čím méně nás je, tím „lepší“ pocit z toho skupina má, jelikož je to koncentrovanější. Jistě je důležité se poslouchat, avšak pak tam je ten problém, když se chci s někým pustit do dialogu, a jakmile vydám tón, hraji úplně něco jiného, než jsem chtěla, nebo ten, s nímž chci navázat, změní linku. A zde postupně začíná krást prostor nám všem známá „autocenzura“. Začínám se tedy upozadřovat, nebo sklouzávat k tomu, co vím, že funguje. Ke svým šuplíčkům.

Jaká pravidla tedy platí? Vyznat se, nebo se prostě vézt se skupinou? Občas mám pocit, že přesně tenhle zvuk, co vyvolávám, je to, co je třeba. A jindy mě dráždí představa, že to těm „znalcům“ kazím.

---

<sup>13</sup> Citováno z jedné z výpovědí mých spolužáků z DAMU.

## PETR VRBA a já<sup>14</sup>

*Improvizace je velmi těžká disciplína a je často dezinterpretovaná.*

*Je to každodenní činnost a situace, ve které se každý den nacházíme. Improvizační princip používáme každý kdekoliv, aniž bychom nad tím museli přemýšlet. Hudební improvizace je něco velmi starého, logicky musela být dříve než byla kompozice. Je to něco přirozeného. Když si vezmu nástroj, začnu na něj hrát, objevovat – tedy improvizovat. Taková improvizace se nachází např. v indické hudbě, jazzové hudbě, to jsou ovšem improvizace, které jsou zářámované, mají svůj jasný rámec. Improvizuji v rámci nějakého daného prostředí. Například hraji nějakou standardní jazzovou skladbu, ve které je fráze, o které se ví, že se v ní improvizuje – všichni si toho jsou vědomi a mají dané nějaké mantinely nebo základ (rytmus, tónina atd.). To, čemu jsme se věnovali na workshopu, je něco jiného. Tam to převážně stojí na tom bodu Nevím a jen objevuji, riskuji. To je volná improvizace. Umět hrát na nástroj může i nemusí být důležité a obojí jsou adekvátní možnosti. Neplatí rovnice, když je někdo skvělý hudebník, je i skvělý improvizátor, a naopak. Vrchol samozřejmě je ve chvíli, kdy máme skvělého hudebníka a zároveň skvělého improvizátora – to ovšem není pravidlo.*

*Improvizace jako jazyk. Člověk zná kupu slovíček, ale když nezná gramatiku, nemůže skládat věty.<sup>15</sup>*

*Volná improvizace je především o poslechu a vnímání. Hlavní složkou je komunikace a ta je vzájemná. S nadsázkou bychom to mohli přirovnat k situaci v hospodě u jednoho stolu, kdy občas všichni mluví najednou. Ve chvíli, kdy všichni mluví najednou a zároveň se při tom neposlouchají, tak vzniká chaos a nedorozumění. Ovšem když si občas dají přednost a v jednu chvíli mluví jen jeden nebo dva, ale ke stejné věci, tak se dá lehce najít jeden srozumitelný zvuk celku. Člověk se během improvizace musí naučit poslouchat – poslouchání je nutné a člověk bez toho může lehce podkopnout jak sebe, tak své spoluhráče.*

---

<sup>14</sup> V této kapitole je obsažen text z civilního rozhovoru s Petrem Vrbou, který je vyznačen kurzívou. Text je mnou upraven a doplněn mými poznámkami.

<sup>15</sup> Citováno z jedné z výpovědí mých spolužáků z DAMU.

Na jaře v roce 2018 jsem se sestrou podstoupila hudební workshop se zpěvačkou Nihan Devecioglu (viz. Příloha 2c) v Barceloně. Byl to workshop zaměřený především na práci s hlasem, vokální improvizaci a používání hlasu skrze celé tělo. Kromě toho, že jsem objevila nové možnosti svého hlasu, skrze zvuky jsem pitvala své tělo zevnitř i zvenku, probouzela skrze něj zaryté myšlenky, tak jsem především měla neustálou oporu v ostatních, do té doby neznámých hlasech. Ve skupině a posléze i ve dvojicích jsme zkoušeli různá cvičení na hlasové improvizace. Nejčastěji byla na bázi nějakého napojení, které pramenilo právě z poslechu ostatních, vnímání, co se děje kolem mě, a zachycení okamžiku možnosti „odletět“ do vlastních sfér. Další bylo cvičení, kdy dva či více lidí drží jeden tón, přes který se na sebe navzájem napojí svou energií. Vznikne taková základna, která umožní občas jednomu vylétnout, improvizovat hlasem a zase se vrátit zpět. Nebo jeden rozvíjí svou vlastní linku, je jakýmsi řidičem autobusu a druhý se zatím drží jako jezdec na skateboardu, kopíruje jeho dráhu, lehce opožděně, s malými výmyky – jde o to, nepřebírat linku, nebýt ani moc nahlas, ani moc potichu, ani moc pozadu, ani nepředjíždět. Stejně tak se dá podpořit při jiném cvičení, kdy jeden zpívá svůj „sen“ a druhý mu dělá druhý hlas, ozvuk jeho snu – podporující linku.

*Dalšími velmi důležitými schopnostmi jsou rozhodování a zodpovědnost. V každý moment činím rozhodnutí o tom, co zahraji, nemám nic jasně dané, kompozice vzniká v ten konkrétní moment. Někdy hovoříme o improvizaci jako o instantní či momentální kompozici. Pro to, aby něco vzniklo, musíme dělat rozhodnutí, stejně jako se rozhodujeme na přechodu, zda přejdeme na červenou, či ne. Zároveň za své rozhodnutí nesu nějakou zodpovědnost, protože komunikuji s dalšími spoluhráči a mé rozhodnutí je ovlivňuje, rozhodují i za ně, oni mě také pak poslouchají a oni dělají podobnou aktivitu jako já a oni se následně rozhodují, zda mě budou následovat.*

### **Jak na autocenzuru**

*Není vždy šťastné jít na první dobrou, především když tak činí všichni a každý si v danou chvíli zkouší to své, co chce objevovat. Pak vzniká opět chaos. Na workshopu si to mohu dovolit, naopak tam se skoro až vyžaduje si zkoušet nové nápady. Ale pak, když se jedná o koncert a chci, aby to znělo jinak, nevrhnu se za každým nápadem,*

*musím se lehce přizpůsobit a naopak i třeba občas vytáhnout nějaký ze starých šuplíčků, který ostatní mohou už znát a kterým je mohu podpořit v jejich objevování. Autocenzura je do jisté míry důležitá také pro vnímání toho, co se děje kolem mě. Jakmile je někdo zcela bez sebekritiky, hraje si, kde chce, co chce, může tím celý koncert či zkoušku ohrozit. Pak jsou cvičení, při kterých se mi daří odbourat prvotní strach a zbavit se autocenzury, při kterých se učím tyto věci do jisté míry ovládat. Například si předem zadáme úkol, že nikdo během hraní nezahraje hned první ani druhý nápad, ale až ten třetí, tedy vyhodí první dva a zahraje něco jiného. Tím se naučím ovládat sám sebe. Je rozdíl, když si improvizuji sám doma pro sebe, když jsem na zkoušce s dalšími hráči a když hrají před a pro diváky. Divák je mým zrcadlem. Diváci v tu chvíli naslouchají a dávají mi zpětnou vazbu a já jsem v tu chvíli performer.*

*Když je hudba intenzivní jak na hraní, tak na poslech, kdy i já musím být věrným posluchačem, tak se to pozná na těle, že to bylo dobré, třeba ani ne hudebně, ale z pocitu, že diváci a hráči na sebe byli napojení a vznikala vzájemná alchymie. Jsem nějakým způsobem nabit, protože se mi energie dostává zpět. Může se ale stát, že to tzv. do lidí jen střílím, čímž se mi nedostane zpětná reakce a akorát mě to vybijí. To samozřejmě také nemusí značit, že byla improvizace špatná, ale pro mě je to frustrující z pocitového hlediska. Na to se bohužel mimo živý výstup nedá nijak připravit, je třeba to zažívat.*

*Důležité je mluvit. Třeba gramaticky špatně a bez dostatku slov, ale mluvit, pokoušet se formulovat své myšlenky. Možná je tohle ten cíl. Dokonale formulovat své myšlenky bez použití prázdných frází.<sup>16</sup>*

*Máme cíl, který se posouvá a který chceme posouvat, jako takové cílové etapy – něčeho dosáhnou a zjeví se nový cíl k dosažení.*

Jako když se chci například naučit vzít si prostor a vyzkoušet si, co mě napadá – dosáhnou toho, ale zjišťuji záhy, že mám sama problém s tím, že hrají moc často a chci se naučit to korigovat...

---

<sup>16</sup> Citováno z jedné z výpovědí mých spolužáků z DAMU.

*Zdokonaluji se v tom, že mám vlastní volbu, kterou mohu v tu chvíli použít. Například nesouhlasím s tím, co slyším, a mám nutkání to nějak změnit – buď mám dostatek odvahy na to, to změnit a stáhnout celou kapelu sebou, nebo nemám, a nebudu tedy raději hrát vůbec, nebudu nic přidávat. Nefunguje to ovšem tak, že nad tím takto přemýšlím – mým cílem je k tomu dojít spontánně.*

## **Jako u bojového umění**

Petr cvičil dvanáct let aikido, což má pro něj blízkou spojitost s volnou improvizací – obecně v asijském umění se zobrazuje sedící bódhisattva s tisíci rukama<sup>17</sup>, v každé ruce drží jinou zbraň či předmět. Proč je tam tisíc rukou? V momentě, kdybychom se soustředili jen na jednu z nich, tak těch devět set devadesát devět je nám zcela k ničemu – musíme dosáhnout takového stavu mysli, že budeme schopni použít cokoliv, co umíme, to, co máme k dispozici, náš arsenál. Můj stav mysli by měl být takový, že v jakýkoli moment mohu vytáhnout jakoukoli z nich. V daný moment tedy vytáhnu to nejlepší, co mám a co se v daný moment hodí, ale mám možnost to každou chvíli měnit – může to být jen ticho, může to být vysoká frekvence hlasitosti, může to být melodie, někdy naopak tam žádná melodie být nemá, někdy to je rytmus, někdy ne. Na jednu stranu mám tedy obrovský arsenál, slovník, paletu, ze které si mohu vybírat, a pak mám svou mysl, vůli, srdce (každý to nazývá po svém), k tomu, abych byl natolik uvolněný a svobodný, že v ten daný moment mohu zahrát teoreticky naprosto cokoliv.

*Při improvizaci si děláme, co chceme, ale za velmi přísných podmínek.*

Petr zmínil projekt *Moving Orchestra* (dříve *Setkáme se*, viz Příloha 2d), kterého byl součástí. V něm se před každým představením vylosuje dvojice či skupina hudebních a tanečních improvizátorů a stejně tak se losuje i prostor, který poté hraje velkou roli,



především pro tanečnicka. Často se stávalo, že tanečníci se začali uchylovat k hraní a začali z toho dělat komedii, dostávali se tím do bezpečí. To neznamena ale, že použili to nejlepší, co mohli v daný moment na diváka vytáhnout. Taková cvičení mohou být dobrá právě na prověření toho, čeho v tu chvíli jsem schopna a jak jsem doopravdy na jevišti přítomna.

Teď jak při psaní vlastně poprvé intenzivně přemýšlím nad propojením všech tří podob, nad momentem, kdy je tanečník, který improvizuje na improvizovanou hudbu a z bodu nula začne hereckou improvizaci, střet všech tří Nevím, vzniká trojúhelník a je možné, že se člověk stane pánem improvizace, pokud obsáhne všechny úhly Nevím? Jako v Harrym Potterovi, kdy ten, kdo vlastní všechny relikvie smrti, je pánem smrti?

Nebo kdyby nešlo o tanečnicka, ale o herce nebo hudebníka, začal by se postupně uchylovat k pohybům? Anebo, kdyby se zcela prohodily role v kruhu a každý by improvizoval v jiné podobě?

Co by se dělo?

## NEVÍM Z ÚHLU TANEC

### **Ve vztahu k tanci**

Před DAMU jsem deset let chodila na hodiny tance. Třikrát týdně, od svých zhruba osmi let. Plno tréninků, víkendových tréninků, vystoupení, kostýmů, soutěží, medailí, plno dívčích typů, nucených úsměvů a hereckých snažení. Tančily jsme často ve velkých, občas v menších skupinách, občas měl někdo sólo, občas duet, většinou to byli ti talentovaní, ti tažní koně z prvních a druhých řad. Vybudovala jsem si k tanci vztah skrze zálibu, ale především skrze rodinu, kterou jsem si ve studiu za ty roky vytvořila. Věděla jsem ale, že se tomu v budoucnu pravděpodobně nebudu věnovat. Zkrátka neměla jsem ty správné dispozice a předpoklady. Nebyla jsem dost rychlá, dost přesná, dost protáhlá, nejspíš ani správně vytvarovaná, ač o tom se moc nahlas nemluví. Nechápejte mě špatně, tento koníček mě neskutečně naplňoval, ale zkrátka ta obliba pohybu byla potlačována těmito překážkami.

Potom, když jsem odešla, jsem si uvědomila, že to tam je, že se potřebuju hýbat a zjišťovat, co moje tělo dokáže. Předchozí zkušenost mi byla nápomocná v mém dalším tanečním objevování. Byla jsem už znalá tohoto nástroje, znala jsem základní tóny a trochu i partituru, nemusela jsem se bát, že se ztratím. Zároveň by mi ale partitura dál už nepomohla. Najednou to nebylo strojené, nikdo mi nedal jasné instrukce, mohla jsem se oprostít od mimiky a nepřemýšlet. Já byla hozená do tématu, do hudby, do ticha a prostoru a měla jsem se začít hýbat. Tak jsem začala a s tím přišlo i překvapení z toho, že to nějak jde, ač nejprve za nehorázného studu – vztah ke skupině se naprosto změnil, rivalita vymizela, soutěž vyprchala. Nikdo nemusel určit, kdo bude mít sólo, určila jsem si to sama, sama jsem si vybrala, kdy mám a nemám. Kdy kopíruji a kdy vím, že jsem jen já. Kdy jdu se svým tělem a kdy jdu proti němu.

## DORA HOŠTOVÁ a já<sup>18</sup>

*V tanci je důležité přestat přemýšlet. Přestat přemýšlet nad tím, co dělám.*

*Předem nepředvídáš, co to tělo udělá, a vlastně to stále funguje. Můžeš ty věci řídit libovolně za sebe a funguje to.*

*Když se koukám na samotného tanečníka, který improvizuje, je to pro mě ukázka toho, co umí. Ukazuje mi to, co to jeho tělo dokáže. Ve dvou je to o komunikaci. Ve skupině je to volnější, začínají se stírat dovednosti. Pozoruje se hlavně to, jak bude skupina organicky fungovat a jak na sebe její členové navzájem reagují a komunikují spolu.*

*Například cvičení během tréninku, kdy se několik lidí, tanečníků i netanečníků, drží pevně za ruce a různě se proplétají, přechytávají a hýbají tak, aby byli s ostatními a zároveň si našli svůj prostor a možnosti. Nekončí tok nových tvarů a impulzů, které se mohou opakovat v různých vrstvách, ale všichni si jsou rovni. Nejde o to, kdo zvedne nohu výš nebo se více prohne v zádech. Jde spíš o to, být přítomen v té společné energii a nechat se nést.*

*Jiná forma tohoto cvičení je pak vytvoření kruhu, ve kterém jde jeden nebo až tři lidé doprostřed a improvizují (takový menší battle). Mohou na sebe reagovat nebo jakoby, naoko soupeřit. V takovou chvíli jde už spíše o to, se předvést, nebo sám na sobě*

---

<sup>18</sup> V této kapitole je obsažen text z rozhovoru s Dorou Sulženko Hoštovou, který je vyznačen kurzívou. Text je upraven a doplněn mými poznámkami.

*poznat, co dokážu. Předpokládá se spíše předvedení umu, či nějaký nečekaný výstup. Je to víc o tom, čím člověk překvapí nebo co předvede.*

Když jsem se účastnila Dořiných hodin s prvním ročníkem, dělali jsme toto cvičení. A já jsem věděla, že nezáleží na tom, co předvedu a s čím tam půjdu doprostřed. Zároveň jsem věděla, že si to chci užít nebo chci možná i něco ukázat a lehce se předvést, ale současně, že tam mohu vkročit i s jakoukoli banalitou či zesměšněním, protože tak jednali i někteří účastníci, čímž možná trochu podkopávali snahu vynaložit nějaké větší úsilí objevovat, ale stejně jsem sama v té pozici nechtěla být. Pak mě napadla otázka, jestli mě tedy více ovládá strach z toho tam vůbec jít, nebo z toho, že nemám nic pořádného, co bych předvedla, nebo z toho, že nepředvedu to, co bych chtěla, protože nechci působit, že se vytahuji, ač bych si to jen zkoušela.

*Je to hodně o čase. Cvičení by ideálně mělo trvat aspoň tři čtvrtě hodiny, aby tam šel člověk několikrát, aby se vůbec nejprve odhodlal a pak ze sebe začal vydávat maximum.*

*Vnímám to jako úplně jiný druh improvizace a pro mě nebyl většinou vůbec stresující. Naopak jsem byla až moc laxní, protože jsem věděla, že se nic nestane, když se něco nepovede tak, jak jsem chtěla.<sup>19</sup>*

*Je dobré si občas nechat v choreografii prostor právě pro tu improvizaci. Sama to tak mám, že občas nedokážu vše zafixovat a v každé své věci potřebuji nějaký svobodný prostor, ale možná to taky vyplývá z mé lenosti, že to nejsem schopna zakonzervovat. Na jednu stranu mě to hrozně baví a potřebuji to tam mít, tu svobodu v sólo improvizaci, a na druhou stranu vždy zjišťuji, jakmile jsem na jevišti, že mě to nějakým způsobem limituje a jsem svázaná tím stresem a nervozitou, a přistihnu se, že jdu nakonec na jistotu, a to mě poté rozčiluje. Samozřejmě i takové části se postupem času zacyklí a s dalšími reprízami se i tento kus uhněte do nějakého modelu.*

*Zjistila jsem tedy, že v něčem je to zábavné, mít tam tu volnost, a v něčem je to naopak svazující. Možná je to tím, že to je kombinace něčeho pevného, a najednou*

---

<sup>19</sup> Citováno z jedné z výpovědí mých spolužáků z DAMU.



*se objeví ten moment improvizace a je těžké překlíknout v hlavě z automatu do naprosté volnosti. Bokem si vždy zkouším extrémy a před lidmi jdu do svého šuplíku, jdu na jistotu.*

Možná je to stresem, strachem, anebo to zkrátka není dostatečně osvojené a člověk se s tím novým arsenálem bojí vystoupit. Stres je náš nepřítel.

*Improvizace jako cvičení někde ve škole na sále je zároveň hrou mezi všemi, ale jakmile je na jevišti, je to boj o přežití.*

*Co se týče toho, s kým a s kolika lidmi, je to celé o svobodě. Proto často raději tančím/improvizuji sama. Je těžké najít s někým tu stejnou vlnu, stejnou energii, kdy přesně víte. Když jste sami, je to snazší, uvolnit se.*

*Improvizace v tanci je technika. Je to něco, co si musíš vycvičit, než dostaneš jistotu. Je potřeba překonat ostych, než s někým přijdeš a „vykopneš“.*

*Improvizace v moderním tanci je absolutní a nepopíratelně vyžaduje pohybový talent. Přestože jsme improvizovali na téma tekuté materiály či skládání krabice, musel člověk nalézt svůj pohybový arsenál, jistoty, kterými dojde k zhmotnění slov tělem.<sup>20</sup>*

Na hodinách tance s Věrou Ondrašíkovou jsme dělali taneční improvizace na téma tekuté materiály nebo skládání krabice (viz Příloha 3), kdy se jeden nebo dva snažili nějakým způsobem „složit“ třetího do co nejmenší polohy, zatímco on se jim pohybově poddával jako pouhý kus bezvládného a beztvarého materiálu. Prokluzuje mezi prsty. Ač zadání bylo poměrně volné, bylo vidět, jak každý (i podle jejich zpětných výpovědí) hledá svůj pohybový repertoár, své mantinely, jistoty, kterými by mohl promlouvat skrze své tělo. Občas jsme se zcela prolínali, stékali jeden po druhém, bez pomyšlení na to, s kým zrovna improvizujeme. Uvědomování si našich limitů nás osvobozovalo k tomu, se pohybovat tak, jak nám bylo přirozené a v tu dobu možné. Posléze, když člověk nabírá zkušenosti a jeho skříň se šuplíčky se rozšiřuje o akrobatické triky, otočky, rozsah, jeho vytyčené cíle se automaticky posouvají, zvětšují se. Je třeba být pánem svého těla a odborníkem na své limity.

---

<sup>20</sup> Citováno z jedné z výpovědí mých spolužáků z DAMU.

*V herectví musíš být stále nastražený a přítomný, témata se stále mění. V tanci je to spíš nějaká meditace, odvádí tě to někam jinam a ty můžeš na chvíli vypnout. Můžeš se ztratit.*

*Vnímání a druhy přítomnosti se v těchto kruzích hodně liší.*

## POROVNÁNÍ, ZÁVĚRY, VÝSLEDKY

### **(Ne)výhody**

Nejsem nijak zvlášť velká herečka, nemám zas tolik zkušeností a ani nevím, jestli sama sebe mohu herečkou nazývat. Tanečníci a hudebníci už sotva ne. Nepracuji tolik s textem, v hudebních partiturách se málokdy vyznám a mé tělo není proporcčně ideální k tanci. V různých případech to je bráno jako nevýhoda, začínám se schovávat za velikány, kteří udávají rytmus celé věci, přistihuji se, jak je kopíruji (ale říkejme tomu opět inspirace). A pak je tu ta věc s nedostatkem nápadů. A jakou roli tedy hraje to, být amatér, úplný začátečník, nebo mít už něco za sebou?

Anebo je to jen pocit a ve skutečnosti mám navrch. Nevím, co se stane, a ač si představím dokonalý obraz už dopředu, tuším, že dopadne úplně jinak, a to přesně kvůli mým řečeným nedostatkům, tedy lépe řečeno „skrytým schopnostem“. Jsem tedy „netalent“, a proto si můžu pochodovat za hranicemi jistoty a využívat každé chybičky, tedy daru z nebes, tedy spíše nedaru.

U všech podob záleží na tréninku a tom, co má člověk za sebou. Ale pokud si vezmu konkrétně tyto naše „schopnosti“, v čem spočívají? V čem je kouzlo toho, že se „ztrapním“, aniž bych byla trapná?

V herecké improvizaci se ztrapňujeme neustále, o tom to trochu je, ne? Dospělí si hrají před jinými dospělými, s tímhle vědomím do toho musíme vstupovat. Pak mám pocit, že tam nelze být připraven, trochu stresu prožije každý.

U tance já beru své indispozice a disproporce jako právě to, co mě blokuje i posouvá. Jiní za sebou ale nemusejí mít ten základ – to může být jejich nevýhodou, a tedy

výhodou zároveň – neznalost vlastního nástroje a jeho použití. Někdo se cítí zablokovaný sám v sobě a někdo se při tanci cítí nejvíce volně díky tomu, že právě pomyslné mantinely nemá. Vždyť při tanci se hýbeme, pohyb je něco přirozeného – „nelze udělat chybu“.

V hudbě cítím největší stres z vlastní neznalosti hmotných nástrojů, partitur, nauky, a někdo jiný naopak může cítit stres z opačného důvodu. Když mám něco za sebou, tím spíš se bojím zachybovat. Technika v tomto případě může být limitující a zároveň je v něčem nezbytná. –

### **„Hod' to do šuplíčku.“**

Ať už u divadla, tance, nebo hudby se nějakým způsobem zachraňujeme, bojíme se riskovat anebo ani nevíme, jak se do risku dostat, jak vyklouznout z naší bezpečné zóny.

V hudbě se bojíme zkoušet nové kombinace a navazovat neznámé dialogy. Ve velkém počtu lidí je kolikrát těžké slyšet konkrétní rytmus, se kterým by něco takového mohlo vzniknout. Anebo ho třeba i zaslechneme, ale nechceme riskovat potenciální nezdařilost napojení a nenaplnění naší představy – až se rozhodneme, že je snad spíš ani slyšet nechceme. Překážkami se stávají například konkrétní tóny, které chceme vyloudit, ale nevydáme je v pravou chvíli nebo vydáme jiný tón. Nebo rytmus, který nedokážeme zachytit. Či neznalost nástroje a jeho všech možností a toho, co si s ním můžeme dovolit z hlediska jeho i jiného využití.

V tanci se uchylujeme k podobným pohybům, podobným technikám, principům. Známe třeba nějakou škálu pohybů, výrazových prostředků, stylu pohybu atd., které nám sluší a my to víme. Existuje bod na těle, který nás vede silněji než ostatní. Jedna polovina těla je spolehlivější než ta druhá. Máme nějaký omezený rozsah pohybu a teď přichází chvíle, kdy zjišťujeme, jak s ním můžeme a nemůžeme pracovat. Jak z něj udělat „výhodu“.

Ve všech případech, jak v tanci, hudbě, tak i v divadle, bychom si měli být jisti tím, co děláme, a stát si za tím – ať už jsme vytáhli jeden ze šuplíčků, anebo vaříme z místa. V takovém případě u hudby, dle mého, ani blbě vypadat nelze – harmonie i

disharmonie jsou toho součástí a nelze skoro poznat, kdy to vzniká zcela naschvál a vědomě a kdy je to jen náhoda. Vezměme si přece sólové jazzové improvizace.

U tance je to dopředu plánované tanečníkem, který do toho dodává vědomě komickou složku a je to v tu chvíli rozhodnutí o stylu projevení se, anebo možná komičnost vychází z momentálního strachu a touze po reakcích obecenstva. Vůbec u tance vzniká největší úskalí právě u plánování. Žádná velká změna není možná bez většího rozmyslu – při koncertě nám stačí změna uchopení nástroje, klepnutí do jeho jiné části. V tanci musíme myslet na prostor kolem nás, na možnosti, co nabízí pohyb dál, kam se s ním dostaneme.

U herecké improvizace chceme vypadat směšně a vlastně se to od nás i očekává. Bavíme se tím, jak se někdo jiný ztrapňuje. V téhle oblasti mám zašuplíčkováno asi nejvíce a velmi ráda šuplíčky často otvírám. Důvodů k otevření je několik – v první řadě stav Nevím, strach ze stavu Nevím, návrat k tomu, co funguje, nostalgie... Stále je ale nejdůležitější pozornost a takové záchranné vesty způsobují to, že to člověka může uvrhnout do stresu a z paniky nebo studu začne věci shazovat, ukecávat či okecávat – to ho uvrhne do nějakého pohodlí a může přestat dávat pozor.

Musíme si být stále jisti *kdo, kde, co a proč*.

Improvizace je přece jako konverzace. Schopnost se ptát, poslouchat i odpovídat.

## **Začátky**

Dalším rysem všech tří disciplín (herecké, taneční i hudební improvizace) je také začátek improvizace, a to konkrétně že člověk začíná často stejným způsobem nebo ze stejného bodu. Používá podobné rysy ke vstupu na jeviště, pódium. Ví, co funguje, a ať už chce, nebo nechce, je to berlička, díky které se může odrazit od počáteční trémy. To je zase něco, co podle mě pojí hlavně tanec a hudbu. Zároveň při práci s dalšími hráči trochu vím, kam je, ho, ji chci dostat, a používám proto podobné techniky. U herectví je tisíce faktorů a témat, které nás napadají, a můžeme to pak začít rozvíjet – začátek je na tom to nejnapínavější. U NO A! je to ta role rozehrávače, která mě pokaždé překvapí, ať už jsem to já, nebo někdo jiný. Při tanci se do toho

dostáváme později, protože tam už je tanečník v nějakém transu a objevuje nové věci. Ale na začátku většinou začíná svými jistotami, které mu získají čas k tomu si zmapovat prostor a své možnosti. Stejně tak u hudby, konkrétně u Safari Jazzu začátky bývají stejné, opatrné a pomalé, z ticha se začínají objevovat různé zvuky a tak trochu se vyhýbáme (nejspíš ze strachu či respektu) dynamickému startu. Oťukáváme si nástroje a i ostatní hráče, kdo jak reaguje, je to spíše takové „šudlání“. U herecké akce jsme nejvíce v napětí na začátku, co za příběh nás vlastně čeká, v jakém jsme prostředí, co je to za postavy. V tomto směru se cítím v herecké improvizaci nejotrkaněji ze všech tří disciplín, ač tou nervozitou a pocitem knedlíku v krku procházím každou improvizací.

### **Akce a reakce; slovo dalo slovo; začali si notovat**

Když mluvím o taneční improvizaci, představuji si to víc jako takový ping pong. V divadle je to podobné fenoménu „slovíčkaření“ ve smyslu chytání se slov a jejich významů. Hráči střílí, co je v tu chvíli napadá, asociace, myšlenky, anekdoty. U tance podobným způsobem tanečník nahazuje pohyb za pohybem. V porovnání s improvizací, které se věnujeme se skupinou NO A!, kde od nuly budujeme kontinuální příběh, v tanečním ping pongu to funguje spíše jako tok asociací, pohybů, které na sebe nemusí vždy stylově či rytmicky navazovat, ale mohou se vzájemně podněcovat a vyvíjet se společně.

Slovní ping pong používáme v běžné komunikaci s některými spolužáky. Nahazujeme podobně znějící slova, synonyma, mluvíme o vážném s naší přehrávanou cizí tváří, a naopak o nesmyslech s naší vážnou „autentickou“ tváří. Stejný princip pak funguje u hudby – tok tónů, zvuků, dialogů napříč skupinou. Občas si jen tak vezmeme do ruky, co je kolem nás, a začneme si jamovat, někdo začne tančit a najednou máte pocit, že to vše dává smysl, ať už to, co posloucháte nebo vidíte, je povedené, nebo ne – taková míra totiž asi ani neexistuje. Jestli to bylo dobré, či špatné, určuje pocit z výkonu a napojení, a ne přímo výsledek sám.

*Improvizaci jsem vnímala jako svobodu trapnosti a možnost otevření svých démonických já, která odlehčím sarkasmem a nadsázkou. V tomto ohledu to fungovalo také jako terapie.*

*Nejhorší je, dle mého, když se lidé uvnitř skupiny začnou soudit. Po čase jsem byla svobodná pouze s lidmi, kteří utíkali k fantazii a démonii stejnou svobodnou měrou jako já.<sup>21</sup>*

## **S kým improvizovat?**

Je to ošemetné. V pohybu a vlastně i v hudbě je to svobodnější a otevřenější. Vidíte někoho na ulici tančit, začnete tančit s ním a stále to může nějak fungovat. Slyšíte někoho hrát na kytaru, přidáte se k němu na bubny a najednou je z vás kapela. Nechci tím říct, že je to tak jednoduché, ale kontakt v těchto podobách je jiný než v běžné komunikaci. Tím myslím skrze tělo a nástroje. Možná je pak snadnější se uvolnit a zapojit, protože tam je méně prostoru k přemýšlení. V herectví je jednak těžší oprostít se od myšlenek a zároveň se hráči musí, dle mého, trochu znát, musí být trochu sehraní, aby se mohli lépe napojit. Sama jsem se několikrát přistihla během workshopu, že jsem se přímo vyhýbala jít do některých cvičení kvůli lidem, kteří v tu chvíli byli na řadě. Později jsem se za to styděla, ale nemohla jsem se zbavit toho, že představa dobrého pocitu ze vzájemného napojení převažovala nad touhou vystoupit. Po několika takových mých úhybných manévrech jsem pochopila, že se mi to vymstí. Je to podobný pocit jako při tom tanečním cvičení v kruhu, jak jsem o něm mluvila s Dorou. Chci se lehce předvést, ale ne moc, zároveň se nechci ztrapnit a nakonec po všem tom přemýšlení a zvažování se třeba ani nedostanu na řadu.

*Cítila jsem trochu nevýhodu v tom, že nemám tolik zkušeností, a trochu jsem záviděla těm, co je mají, s jakou lehkostí při tom improvizování existují. Zároveň jsem ráda hrála právě s nimi, protože to plynulo ve větším klidu a stabilitě. Oproti tomu s některými jsem si připadala jako na horské dráze, příběh se stavěl a hned rozpadal a nebylo možné to podchytit.<sup>22</sup>*

---

<sup>21</sup> Citováno z jedné z výpovědí mých spolužáků z DAMU.

<sup>22</sup> Citováno z jedné z výpovědí mých spolužáků z DAMU.

V herectví je to ještě ošemetnější v tom, že do akce jdu s někým improvizovat ve slovech, pohybu v rámci nějak určené scény. Nevyhnu se interakci. Už trochu znám jeho předpoklady, jeho šuplíčky, jeho způsob hraní, a navíc první dojem s člověkem také dost lomcuje. Řekne se „hra“ a já se snažím potlačovat tento pocit diskriminace ve mně. V hlavě se mi točí otázky typu: Bude to lepší, když tam půjdu s tím, nebo když s oním? A poté si uvědomím, že nepovedená hra mohla být i kvůli mně, jen proto, že jsem odmítla přistoupit na vlnu s hráči, kteří byli zrovna na scéně.

U tance občas člověk ani neví jak, ale ví přesně, co udělá ten druhý. Tak mi to přijde aspoň v dobré párové improvizaci. Myslím, že skoro každý už to někdy zažil i na obyčejném večírku. Nemusí se jednat ani o dobré tanečníky, protože jakmile jsou spolu, stávají se jimi a navzájem si dávají oporu. Jako v jazzu, vzájemné impulzy, kdy všichni improvizují, jako by přesně věděli, co dělají a co udělá ten druhý. U divadla mám pocit, že neustále hazarduji, nevím, co kdo řekne, co kdo udělá, a v sekundě se může vše změnit.

U hudby se stává něco podobného, ale mám větší jistotu a pevnější půdu pod nohama - chvílemi mlčím, chvílemi přepínám z programu na program a chvílemi jsem frontmanem. U tance jsem jedinec nesoucí se energií, kterou vydávám soustředěnou aktivní činností, řídím samu sebe, nestrhávám okolí, ovládá mě prostředí a hudba. Lze tedy vždy spoléhat na někoho, že to dotáhne, když vlastně nikdo nic neví? Proč se zachraňovat, když je potřeba riskovat? Čím víc riskuji, zjišťuji, že pocit posléze je lepší, endorfiny stoupají... Tak proč se stále zachraňujeme? Plaveme po vlně Nevím s nafukovacím kruhem kolem pasu a čekáme, až nám někdo hodí lano. Topíme se přece všichni, tak proč to prostě nepustit a nenechat se nést?

Nevím.

## Literatura:

BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1996.

CAILLOIS, Roger. *Hry a lidé: maska a závrať*. Přeložila Nina VANGELI. Nakladatelství Studia Ypsilon: Praha 1998. ISBN 80-902482-2-5.

CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. ISV nakladatelství: Praha 2000. ISBN 80-85866-67-6.

HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Nakladatelství AMU: Praha 2012. ISBN 978-80-7331-222-0.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Přeložil Jaroslav VÁCHA. Dauphin: Praha 2000. ISBN 80-7272-020-1.

JOHNSTONE, Keith. *IMPRO: improvizace a divadlo*. Akademie múzických umění: Praha 2014. ISBN 978-80-7331-266-4.

VASQUEZ, Martin. *Principy divadelní improvizace: V prostředí zápasů v divadelní improvizaci, Disertační práce*. JAMU: Brno 2009. ISBN 978-80-86928-66-1.



## Odkazy – Inspirace :

*Contact improvisation Tamara Maksimenko and Sergei Semichev*, 2017, Youtube video. [2020-03-17]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Y944TF9a9>.

*Flamenco excerpts from a 1962 film about Andalusian Gypsies*, 2018, Youtube video. [2020-05-13]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=RCK9N13Y4Ao>.

*Julyen Hamilton Improv Dancer*, 2011, Youtube video. [2020-03-23]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=d0moVVuEPiU>.

*KALD DAMU*, 2013, *KALD – Z ničeho nic*, Youtube video. [2020-03-17]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=pPdub8pvI3k&feature=share&fbclid=IwAR3IMAbn9zmkdAyBDFtGK2QwApa\\_hT\\_QGzRBbhqdW6WZ0PBO5hjzJeQ7YM](https://www.youtube.com/watch?v=pPdub8pvI3k&feature=share&fbclid=IwAR3IMAbn9zmkdAyBDFtGK2QwApa_hT_QGzRBbhqdW6WZ0PBO5hjzJeQ7YM).

*Peter Jasko solo – M-idzomer 2013*, 2013, Youtube video. [2020-05-13]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=6EJqYmXLQiM>.

*Phil Minton and Christian Marclay*, 2012, Youtube video. [2020-04-05]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=wCS4vUym0>.

*Yin Yue Dance*, 2018, *Solo improvisation*, Youtube video. [2020-03-17]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=YYIV3cShRYI&feature=share&fbclid=IwAR0mAZodD2tsfwV0u67zr\\_pKVBouR5K4SxW3s-w2iGaxZyPJQaFbI8yGY4U](https://www.youtube.com/watch?v=YYIV3cShRYI&feature=share&fbclid=IwAR0mAZodD2tsfwV0u67zr_pKVBouR5K4SxW3s-w2iGaxZyPJQaFbI8yGY4U).

# Přílohy:

## 1. NoA!



## 2. HUDBA

- a. Safari Jazz Orchestra. [online]. Punctum – Vimeo, 2019, [2020-05-13]. Dostupné z: <https://vimeo.com/359668425> , <https://vimeo.com/359747581>.
- b. Le Quan Ninh. [online]. 2018 [2020-04-05]. Dostupné z: <https://larevuedesressources.org/Improviser-librement-Abecedaire-d-une-experience-addendum-2018.html>.
- c. Nihan Devecioglu. [online]. [2020-05-06]. Dostupné z: <https://www.nihandevecioglu.com/>.
- d. *Moving Orchestra – site-specific performance*, 2015, Youtube video. [2020-04-05]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=cR6BFqvS5Ao&t=2805s>.

## 3. TANEC

KALD DAMU, 2018, *NEBUDU SE BÁTI ZLÉHO, NEBOŤ TY SE MNOU JSI*, Youtube video. [2020-05-13]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=h0iGsZDrpA8&feature=youtu.be>.