

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA**

**BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM**

2015-2018

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Sabina Skalická**

**Komedie dell'arte a její současné české ozvěny**

Praha 2018

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Jaromír Kazda

**JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE**

**BACHELOR FULL-TIME STUDIES**

**2015-2018**

**BACHELOR THESIS**

**Sabina Skalická**

**Commedia dell'arte and its contemporary Czech echoes  
of the past**

Prague 2018

The Bachelor Work Supervisor: PhDr. Jaromír Kazda

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 4. 3. 2018

Sabina Skalická

## **Poděkování**

Děkuji vedoucímu své bakalářské práce panu PhDr. Jaromíru Kazdovi za vstřícnost, odborné vedení, za připomínky a cenné rady. Poté děkuji panu Romanu Slovákovi za pomoc při tvorbě vlastní divadelní hry. Dále mé poděkování patří panu RnDr. Jaroslavu Hukovi CSc., který mi velmi pomohl s formální úpravou této práce. V neposlední řadě děkuji za velmi podnětné rady při konzultacích panu ThDr. et PhDr. Radku Mezuláníkovi PhD.



## **Anotace**

Bakalářská práce se zabývá zdokumentováním a celkovou analýzou divadla komedie dell'arte v italské renesanci. Představuje zdroje, společenské podmínky pro její vznik a samotný vývoj. V praktické části se zaměřuje na ozvěny komedie dell'arte v současném divadle v Čechách. Jsou vybrány dvě inscenace poplatné žánru komedie dell'arte. Na základě teoretických a praktických poznatků je v závěru práce představen návrh vlastní divadelní hry.

## **Klíčová slova**

divadlo, herec, improvizace, komedie dell'arte, maska, typologie postav

## **Annotation**

This bachelor thesis aims on documenting and analysing of Commedia dell'arte in Italian Renaissance. The thesis indicates sources, social background during its formation and development itself. The practical part of the thesis deals with the echoes of Commedia dell'arte in contemporary theatre in the Czech Republic. Two plays reflexing the genre of Commedia dell'arte are chosen. The findings lead to the attempt to elaborate own theatrical play. The draft of the author's own theatrical paly based on the grounds of the theoretical and practical findings is introduced on the conclusion of the thesis.

## **Keywords**

actor, commedia dell'arte, character typology, improvisation, mask, theatre

<b>ÚVOD</b> .....	<b>9</b>
<b>TEORETICKÁ ČÁST</b> .....	<b>11</b>
<b>1 KOMEDIE DELL'ARTE</b> .....	<b>11</b>
<b>2 HISTORICKÉ KONTEXTY</b> .....	<b>13</b>
<b>3 PŘEDPOKLADY PRO VZNIK</b> .....	<b>15</b>
3.1 Antický mimos.....	15
3.2 Středověké světské divadlo.....	17
3.3 Středověký karneval .....	19
3.4 Renesanční komedie erudita .....	20
<b>4 ZROD KOMEDIE DELL'ARTE</b> .....	<b>22</b>
<b>5 PEVNÉ TYPY A JEJICH KOSTÝMY</b> .....	<b>24</b>
5.1 Staří (italsky Vecchi) .....	25
5.1.1 Pantalón (italsky Pantalone) .....	26
5.1.2 Doktor (italsky Il Dottore) .....	27
5.2 Sluhové (italsky Zanni).....	28
5.2.1 Brighella (italsky La Briga) .....	29
5.2.2 Harlekýn (italsky Arlecchino).....	31
5.3 Zamilování (italsky Innamorati) .....	32
5.4 Kapitán (italsky Il Capitano).....	33
<b>6 OBLIČEJOVÁ MASKA</b> .....	<b>35</b>
<b>7 SCÉNÁŘ</b> .....	<b>37</b>
<b>8 IMPROVIZACE</b> .....	<b>39</b>
<b>9 LAZZI</b> .....	<b>41</b>
<b>10 OSTATNÍ SLOŽKY</b> .....	<b>43</b>
<b>11 KOMEDIE DELL'ARTE ZA HRANICEMI ITÁLIE</b> .....	<b>45</b>
11.1 Francie .....	45
11.2 Anglie .....	47
11.3 Rusko .....	48
<b>12 KOMEDIE DELL'ARTE U NÁS</b> .....	<b>50</b>

<b>PRAKTICKÁ ČÁST .....</b>	<b>53</b>
<b>13 SOUČASNÉ ČESKÉ OZVĚNY KOMEDIE DELL'ARTE.....</b>	<b>53</b>
13.1 Commedia dell'arte Spolku Sešlých.....	54
13.1.1 Složky inscenace .....	55
13.1.2 Zhodnocení, srovnání s původní komedií dell'arte.....	59
13.2 Impro dell'arte skupiny Improvize .....	60
13.2.1 Složky inscenace .....	61
13.2.2 Zhodnocení, srovnání s původní komedií dell'arte.....	66
13.3 Vlastní divadelní hra Komédie o lásce a koni .....	67
13.3.1 Složky inscenace .....	68
13.3.2 Scénář Komédie o lásce a koni .....	72
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>81</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ.....</b>	<b>83</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH .....</b>	<b>86</b>

## ÚVOD

Komedie dell'arte vznikla v polovině 16. století v Itálii. Jedná se o profesionální divadlo nové doby, ve kterém již vystupují na jevišti i ženy a které klade důraz na jiné složky inscenace, než tomu bylo dosud. Hlavním středobodem je herec, který musí mít tvůrčí dovednost a být zdatný jak ve svém hereckém projevu, tak i ve fyzickém. Musí umět tančit, zpívat, být přirozený. Byly na něj kladeny velké nároky, počítalo se s profesionálním syntetickým herectvím. Do popředí se dostává improvizace, která upozaduje samotný scénář. Důležitou složkou bylo zavedení pevných typů komedie dell'arte, používání obličejových masek, nářečí a lazzi.

Komedie dell'arte je fenoménem, který ovlivnil spoustu divadelních her v pozdější době. Nefigurovala ovšem jenom tam, její pozůstatky můžeme nalézt v cirkusu, pantomimě, kabaretu, němém filmu nebo v pohádkách. Všude tam se dá dohledat na ni navazující typologie postav, hierarchie složek představení a styl herectví.

V průběhu let se komedie dell'arte přenesla do všech významnějších států, ovládla Evropu 16. – 19. století, a ovlivnila její tamní herectví. Nová forma improvizovaného divadla vzbuzovala velký zájem, který budí doposud. Ačkoliv by se mohlo zdát, že je již neaktuální, opak je pravdou. Na hereckých školách se stále vyučuje typologie postav dell'arte. Spousta tvůrců se jí stále snaží přiblížit a napodobit. Proto není nutno se pouze odkazovat a obracet k minulosti, jak to již několik autorů prací s touto tematikou udělalo.

Komedie dell'arte je stále aktuálním divadlem, neboť na jeho základech staví divadla komického žánru dodnes. A nejen ve světě. Není proto nezbytně nutné hledat daleko. Stačí se porozhlédnout u nás. Tato bakalářská práce přináší pohled na současnou českou divadelní tvorbu, která je ozvěnou italské komedie dell'arte. Pojednává o dvou inscenacích, které se v současnosti hrají. Tyto projekty se k ní samy odkazují, je ovšem nutno posoudit, do jaké míry se s ní shodují, a v čem se po pěti stoletích od vzniku tohoto žánru odlišují.

Tato práce se tedy zabývá analýzou komedie dell'arte, historickými souvislostmi, jejími předchůdci, následníky a samotným vznikem. Dále přináší pohled na současnou českou divadelní tvorbu, která je stále ozvěnou původní italské podoby komedie dell'arte.

Cílem této bakalářské práce je na základě analýzy a porovnání divadla komedie dell'arte v renesanci se zaměřením na Itálii a jejím vlivu na současnou českou divadelní tvorbu vytvořit návrh vlastní inscenace postavené na stejném principu.

# TEORETICKÁ ČÁST

## 1 KOMEDIE DELL'ARTE

Komedie dell'arte je divadlo profesionálních herců, u něhož převažuje komediální charakter. „*Je to historický druh, žánr i modálně – genetická oblast italského profesionálního divadla.*“<sup>1</sup> Mezi dvě její základní charakteristiky patří improvizace a pevné typy.<sup>2</sup> Dále se vyznačuje použitím masek, komickými vložkami, patří k ní hudba, zpěv, tanec a pantomima. Byla provozována italskými profesionálními herci od poloviny 16. století.<sup>3</sup>

Jako původní označení, které s sebou již neslo určitá specifika tohoto divadla, se uvádělo *commedia all'improvviso* (improvizovaná), *commedia a soggetto* (na námět) či *commedia di maschere*<sup>4</sup> (komedie s maskami). *Commedia dell'arte* - komedie dell'arte, název, pod kterým je dnes známá, dostala až v 18. století.<sup>5</sup> Označení dell'arte zvítězilo nejspíše pro to, že bylo oblíbeno a možná i vzniklo mezi samotnými herci. Slovo *arte* v dnešní době znamená umění, techniku, řemeslnou dovednost a profesionalitu herců.<sup>6</sup>

Komedie dell'arte jako nový druh moderního divadla vznikla od samotných herců, kteří se povýšili do role autorů a kteří neuznávali texty akademiků. Byla reakcí na úpadek literatury a erudovaného divadla. Neřadí se primárně do kategorie estetické ani umělecké. Je to čistě profese a řemeslo.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> PAVLOVSKÝ, P. et al. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. s. 151. ISBN

<sup>2</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. s. 176. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>3</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 17.

<sup>4</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 16.

<sup>5</sup> PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. s. 42. ISBN 80-7008-157-0.

<sup>6</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 16.

<sup>7</sup> BOHADLOVÁ, Kateřina. *Flaminio Scala a jeho Il Teatro delle Favole rappresentative v zrcadle doby: Morfologická analýza Scalových scénářů podle metody V. J. Prokopa*. Praha: Libri, 2005. s. 10. ISBN 80-239-5410-5.

Je žánrem fyzické a psychické dovednosti, jejich syntézou. Je živým organickým akčním divadlem, ve kterém se nemohla vyskytnout ani jedna nevyplněná sekunda, nuda byla nepřipustná, neustále probíhala nějaká akce, která měla přinášet radost a potěšení divákům. Komédie dell'arte je divadlem rytmu, její součástí jsou i pohybové a hudební prvky.<sup>8</sup> Nezůstala však pouze na území Itálie, ovládla celou Evropu v 16. – 19. století. Ovlivnila cirkus, pantomimu, kabaret, němý film a divadelní avantgardu.<sup>9</sup> V následujících kapitolách jsou rozvedeny její historické kontexty, předchůdci a následovníci, samotný zrod a konkrétní složky.

---

<sup>8</sup> GÁSPÁROVÁ, M. *Nezbedné dieťa múz*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1966. s. 206, 207.

<sup>9</sup> KAZDA, J. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986. s. 76.



## 2 HISTORICKÉ KONTEXTY

Vznik komedie dell'arte, osobitého profesionálního divadla, je datován na 60. léta 16. století. Její kolébkou se stala renesance, kde se zrodila v období, kdy se tvůrčí práce tohoto uměleckého slohu chýlila ke konci.<sup>10</sup>

Renesance je umělecký sloh, historiky datován od roku 1300. Její zrod je přičítán úpadku feudalismu – zvítězila totiž světská kultura a svobodné myšlení. Došlo ke zpochybnění církevní nadvlády nad životem a vzdělaností, rostla města, rozvíjela se městská kultura a obnovil se zájem o humanistické ideály. „*Humanismus, jak samo jméno naznačuje, znamenal návrat k hodnotám lidství a pozemského života.*“<sup>11</sup> Byla érou expanze. Podnikaly se výzkumné cesty, vědecké experimenty.<sup>12</sup> Jednalo se o dobu manufaktur, zpřístupnění vzdělání. Znamenala návrat k odkazu antiky. Cílem výchovy se stala univerzální lidská bytost. Jedinec byl chápán jako osobnost, která by se měla snažit o rozvinutí všech svých duševních i fyzických schopností. Měla se v něm probudit tvořivost. Za kolébkou renesance a humanismu je považována Itálie, dědička antického Říma. Měla před ostatními státy náskok jak ekonomický, tak duchovní. Ke kulturním centrům patřila například Florencie.<sup>13</sup>

Na renesanční divadlo měli vliv hlavně humanističtí autoři, básníci Dante Alighieri (1265–1321), Francesco Petrarca (1304–1374) a Giovanni Boccaccio (1313–1375). Ti dávali přednost světským námětům. Dante napsal rozsáhlou básnickou skladbu Božská komedie, v níž se inspiroval římským básníkem Vergiliem. Herec Zuan Polo, předchůdce komedie dell'arte, se nechal ovlivnit zpěvem Peklo z této sbírky a na dané téma později sám improvizoval. Petrarca (proslulý u nás svými styky s Karlem IV.) napsal Sto sonetů Lauře. Ty ovlivnily komedii dell'arte a její pevný typ Zamilovaných. Boccaccio napsal Dekameron, povídkovou sbírku sta novel oslavující lidskou žízeň po životě. Ta přinesla inspiraci renesančním autorům komedií k vytvoření

---

<sup>10</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska l'udová komédia*. Bratislava: Slovenské vydavateľ'stvo krásnej literatúry, 1959. s. 15.

<sup>11</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. s. 149. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 149.

<sup>13</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 95, 96. ISBN 80-86022-25-0.

typů postav a samotným hercům k improvizaci.<sup>14</sup> Komedialní dramaturgiu nejvíce ovlivnil Niccolo Machiavelli (1469–1527) a jeho *Mandragora*, komedie z roku 1514, která ilustruje každodenní život.<sup>15</sup> Nositelem významu jsou lidské vlastnosti. A co je k smíchu, je zároveň i k pláči.<sup>16</sup> Toto dílo je společenskou kritikou.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 96. ISBN 80-86022-25-0.

<sup>15</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959. s. 65.

<sup>16</sup> DIGRIN, Z. *Divadlo učenců a diplomatů*. Praha: Divadelní ústav, 1995. s. 55, 58. ISBN 80-7008-044-2.

<sup>17</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 61.

### 3 PŘEDPOKLADY PRO VZNIK

Většina literárních kritiků nachází kořeny komedie dell'arte v antice, kdy se následně kříží se středověkým lidovým divadlem a komedií učeneckou. Jsou ovšem autoři, kteří antický vliv odmítají a částečný zdroj nachází pouze v italském světském divadle.<sup>18</sup> Jisté ovšem je, že k formování komedie dell'arte přispěla nejspíše řada vlivů a vznikla z různých složek.<sup>19</sup> Vybranými zdroji z antiky, středověku a samotné renesance se dále autorka zabývá.

#### 3.1 Antický mimus

Římský mimus (fabula riciniata) je historický a nejvíce životaschopný komický žánr antického divadla<sup>20</sup>, který navázal na řecký mimos.<sup>21</sup> Byl spojován především se slavnostmi na počest jedné z bohyň plodnosti.<sup>22</sup> Na svátek Flóry, bohyně kvetoucí přírody, mohli podle zvykového práva vystupovat jedině mimové.<sup>23</sup> Šlo o dramatický žánr, obvykle o krátkou formu<sup>24</sup> se sólovými výstupy či scénkami ze všedního života.<sup>25</sup> V antickém divadle hráli pouze muži, mimus je jediným druhem, ve kterém v té době vystupovaly i ženy.<sup>26</sup> Samotné herečky zvyšovaly podíl erotiky, jelikož součástí byl i striptýz. Občas hrály v mimu i role mužské (travestie). Uplatňoval se také sex včetně

---

<sup>18</sup> BOHADLOVÁ, Kateřina. *Flaminio Scala a jeho Il Teatro delle Favole rappresentative v zrcadle doby: Morfologická analýza Scalových scénářů podle metody V. J. Prokopa*. Praha: Libri, 2005. s. 10, 11. IBSN 80-239-5410-5.

<sup>19</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. s. 176. IBSN 978-80-7106-576-0.

<sup>20</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2005. s. 165. IBSN 80-246-1105-8

<sup>21</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 52. IBSN 80-86022-25-0.

<sup>22</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. s. 74. IBSN 978-80-7106-576-0.

<sup>23</sup> GÁSPÁROVÁ, M. *Nezbedné diet'a múz*. Bratislava: Štatne hudobné vydavateľstvo, 1966. s. 45.

<sup>24</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. s. 74. IBSN 978-80-7106-576-0.

<sup>25</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 52. IBSN 80-86022-25-0.

<sup>26</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. s. 85. IBSN 978-80-7106-576-0.

orgií a perverzí.<sup>27</sup> Kromě dramatických kusů předváděli mimové i akrobatické kusy (žonglování s míčky, výstupy na chůdách), zpěv (měl blízko k opernímu) a tance (nenosili obuv, aby měli co nejladnější pohyb<sup>28</sup>).<sup>29</sup> Většina aktérů byla otroky. Mimus byl odrazem doby, v Římě byl tento žánr nejoblíbenější,<sup>30</sup> ač byl autoritami z řad křesťanů tvrdě odmítán.<sup>31</sup>

Odehrával se nejčastěji v amfiteátrech, hrálo se ale i jinde. Například vodní mimus se zabýval vystoupením akvabel a provozoval se v uměle vytvořených jezerech.<sup>32</sup> Některé mimetické skupiny vystupovaly též na ulici nebo v cirku. Zde můžeme spatřit zdroj komedie dell'arte – Centunculus v záplatovaném plášti jako pozdější Harlekýn. Mimus albus (mim bílý) ovlivnil kostým Pulcinelly a bledost Pierota. A šašek Sannio je předchůdcem sluhů Zanni. Existovaly dva typy mimů – derisor (vtipálek, impuls vychází od něj) a stupidus (hlupák, poskok). Scholasticus, učený hlupák, je předzvěstí Doktora. K dalším typům patřili lakomec, lékař či žrout.<sup>33</sup>

Existovaly malé skupiny mimů, ve kterých mohli vystupovat minimálně dva herci, kteří hráli krátké scénky, a větší, které inscenovaly obsáhlejší příběhy nebo střídaly několik za sebou jdoucích výstupů, které charakterem připomínaly ty cirkusové či estrádní.<sup>34</sup>

Mimus patřil k improvizovanému divadlu, používaly se gagy, komické situace, slovní vtipy. Masky se většinou nenosily, což mimům dovoľovalo využívat mimiku, kostýmy měly pestré. Měl právo veřejné kritiky, čímž byl nejspíše jediným politicky aktuálním divadlem v Římě.<sup>35</sup> Literární dramatická tvorba v antice byla psaná pro budoucnost, a tím pro věčnost. Mim tvořil pouze v přítomnosti a snažil se zlehčit těžkosti všedních dní, čímž ale neměl o nic bezvýznamnější a menší cíl.<sup>36</sup>

---

<sup>27</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 52. ISBN 80-86022-25-0.

<sup>28</sup> PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. s. 180. ISBN 80-7008-157-0.

<sup>29</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. s. 75. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>30</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 52. ISBN 80-86022-25-0.

<sup>31</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2005. s. 168. ISBN 80-246-1105-8

<sup>32</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. s. 75. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>33</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 52, 53. ISBN 80-86022-25-0.

<sup>34</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2005. s. 166. ISBN 80-246-1105-8

<sup>35</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 53. ISBN 80-86022-25-0.

<sup>36</sup> GÁSPÁROVÁ, M. *Nezbedné dieťa múz*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľ'stvo, 1966. s. 45.

### 3.2 Středověké světské divadlo

Ve středověku fungovaly dva typy divadel – náboženské a světské. To druhé nebylo tak náročné na přípravu a postupně se rozrůstalo a sílilo (začínalo ve 13. století, během 15. století vznikla většina dochovaných děl). Za zdroj tohoto divadla lze považovat mimy, různé baviče a kejklíře, kteří zpívali, vyprávěli příběhy a měli pohanské rituály. Nejstarší dochovanou středověkou světskou komedií *Hru v loubí*<sup>37</sup> (asi 1276) napsal Adam del La Halle (1240–1288).<sup>38</sup> Nalezneme v ní jak odvážnou satiru o obyvatelích Arrasu, tak nadpřirozené jevy a pohádkový svět, který pomůže mladým milostným dvojicím ve vyřešení problému. Zde je možno nalézt paralelu se Shakespearem a jeho dílem *Sen noci svatojánské*. K základním typům patří sólové výstupy, frašky a blázniviny.<sup>39</sup>

Sólové výstupy byly pozůstatky antického mimu,<sup>40</sup> divadlem jednoho herce. Řadily se k nim výstupy na středověkých tržištích. Náměty pocházely z antiky, byly komické, válečné a rytířské.<sup>41</sup> Parodovaly například církevní kázání. Patří sem sólový výstup *Mastičkáře* či *vyvolávání lazebníka*.<sup>42</sup> Žonglér, aktér tohoto typu středověkého světského divadla, mohl hrát více rolí, někdy byl i vypravěčem, hrál a zpíval. I zde se improvizovalo, některé novely obsahují pouze stručný popis děje.<sup>43</sup>

Dalším komickým typem středověkého světského divadla byla fraška, situační komedie kratšího rozsahu.<sup>44</sup> Objevovala se často jako komická mezihra v náboženských hrách.<sup>45</sup> Byla ale jejich úplným opakem. Náměty byly o manželské nevěře, pokrytectví, pití a o dalších lidských slabostech. Poukazovalo se na lidskou nedokonalost, hříšnost.

---

<sup>37</sup> Originální název zní *Le Jeu de la Feuillée*.

<sup>38</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. s. 130. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>39</sup> KAZDA, J. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986. s. 35, 36.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>41</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 87. ISBN 80-86022-25-0.

<sup>42</sup> KAZDA, J. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986. s. 35.

<sup>43</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 88. ISBN 80-86022-25-0.

<sup>44</sup> PAVLOVSKÝ, P. et al. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. s. 100. ISBN 80-7277-194-9.

<sup>45</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 89. ISBN 80-86022-25-0.

Přesto byl hlavní hrdina většinou chytrý. Tato divadelní forma nepotřebovala žádné speciální efekty a složitou scénografií, využívaly se maximálně dva mansiony.<sup>46</sup> Samotný divadelní prostor byl předchůdcem komedie dell'arte – diváci kolem něj stáli ze tří stran a bylo to holé jeviště s náznaky prostředí, šatna byla zakrytá oponami.<sup>47</sup> Frašky se objevují od 13. století, většina dochovaných pochází z Francie a Německa (například francouzský Mistr Pleticha<sup>48</sup>, který měl vliv na alžbětinskou komedii Bena Johnsona Lišák Volpone – obě hry jsou o napáleném podvodníkovi<sup>49</sup>).<sup>50</sup>

Ve Francii byly populární dva typy frašek – sermons joyeux a sotties. Sermon joyeux bylo groteskní kázání. Sottie byla satirická fraška, kterou provozovala takzvaná bratrstva bláznů<sup>51</sup>. Všechny postavy tu byly za blázny, na sobě měly bláznovské strakaté kostýmy s oslíma ušima či s hřebínkem kohouta. Nejznámějším autorem této varianty byl Pierre Gringoire (1475–asi 1539), který napsal hru Kníže bláznů<sup>52</sup> (1512), a slavnými skupinami se staly Basoche du Paris a Les Enfants sans Souci.<sup>53</sup>

V Německu fraška vyrostla nejspíše z lidových slavností. Její rané podoby se zde často nazývají masopustními hrami. Předcházely totiž půstu. Kolem roku 1450 se v Norimberku hry spojené s tovaryšskou zábavou během předpustní karnevalové sezóny staly běžnou součástí městského života.<sup>54</sup>

V převleku šaška se při masopustní obchůzce improvizovalo, předváděla se pantomima a v 15. století ji tvořil sled monologů a soutěže samotných komediantů o nejlepší vtip a tanec.<sup>55</sup> Nejznámějším autorem je Hans Sachs (1494 - 1576), švec a člen amatérského

---

<sup>46</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. s. 131, 132. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>47</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 89. ISBN 80-86022-25-0.

<sup>48</sup> Originální název zní Maistre Pierre Pathelin a pochází z let 1460 až 1465.

<sup>49</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 89, 113. ISBN 80-86022-25-0.

<sup>50</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. s. 131. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>51</sup> Byly zvané sociétés joyeuses.

<sup>52</sup> Originální název zní Le Jeu du Prince des Sots et de la Mére Sotte.

<sup>53</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. s. 131. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 131, 132.

<sup>55</sup> KAZDA, J. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986. s. 37.

spolku Mistři pěvci norimberští. Napsal například hru Potulný scholár a zaklínač ďábla.<sup>56</sup> Měl vliv i na barokní měšťanské a české humanistické divadlo u nás.<sup>57</sup>

### 3.3 Středověký karneval

*„Karneval byl jedním z mostů vedoucích ze života k umělecky organizovanému divadlu.“*<sup>58</sup>

Karneval, veřejné bezprostřední divadlo s minimální přípravou. Tato veřejná lidová zábava, která se slavila od Tří králů a vrcholila masopustním úterkem, se udržovala po celá staletí.<sup>59</sup> Navazoval na Saturnálie v antickém Římě, svátky boha Saturna, spojené se slunovratem a sloužící jako sociální ventil, kdy páni dočasně obsluhovali otroky u stolu.<sup>60</sup> V roce 1296 byl vydán zvláštní dekret, který oficiálně vyhlásil úterý před velkým půstem státním svátkem. S tím souvisí i odvození samotného označení karnevalu – původně *carnesiale* tedy masopust, později *carnevale*.<sup>61</sup> Byl projevem radosti, veselosti a hravosti. Účastnilo se ho celé město, lidé se mezi sebou bavili na ulicích, na čas byly smazány i společenské rozdíly. Divadlo kolem sebe vytvářel masopustník. Hercem se stal každý, kdo se zapojil. Skupiny herců hrají, zpívají, veselí se. Někdy improvizují, jindy se snaží opakovat výstupy z minulých let. Nejproslulejším karnevalem byl ten v Benátkách a Římě.<sup>62</sup>

Nejdůležitější složkou karnevalu byla obličejová maska, první zmínku o nich obsahoval dekret senátu z roku 1268. Maskou se dávalo najevo, že se účastník zřiká své individuality a stává se hercem, který baví lidi kolem sebe sólovými či komparsními

---

<sup>56</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. s. 131, 132. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>57</sup> KAZDA, J. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986. s. 37.

<sup>58</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 59

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 45.

<sup>60</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 47, 113. ISBN 80-86022-25-0.

<sup>61</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959. s. 48.

<sup>62</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 45.

výstupy. Smích je totiž základním prvkem karnevalu, je slyšet z ulic. „*Bázeň je věc samoty, ale smích tryská ve společnosti.*“<sup>63</sup> „*Smích je v podstatě obrazivým útokem.*“<sup>64</sup> Nalezneme jej zde jak v připravené formě, tak v přirozené. Přišla jeho doba, lidé se chtěli smát a na starosti zapomenout. Pokud se škraboška sejmula, vnímalo se to jako porušení dovolené hry, dokonce se za to trestalo. Maškarním kostýmem byl často oděv Zanni, sluhů z lidových komických výstupů, kteří se následně stanou typem postav komedie dell'arte, či se nosilo oblečení opačného pohlaví.<sup>65</sup>

Mezi ostatními známými, i originálními místními typy se objevují jak již zmínění Sluhové, Harlekýni, Pulcinellové (kteří sem patří hlavně díky své pohotovosti), tak Staří. Tyto postavy se z karnevalu a masopustu zrodily, až později se dostávají prostřednictvím jeviště na náměstích do komedie dell'arte.<sup>66</sup>

### 3.4 Renesanční komedie erudita

Komedie dell'arte reagovala i na commedii eruditu, renesanční zápletkovou komedii humanistických italských autorů.<sup>67</sup> Učená komedie, jak se jí též říká, byla dílem vzdělavců (učenců) a žáků na univerzitách. Hlavní snahou byl návrat k antické římské komedii, a tu poté dostat do podvědomí obyčejných lidí. Byli to především humanisté, kteří se snažili nejdříve překládat a posléze i napsat komedii podle vzoru římských autorů Tita Maccia Plauta a Publia Terentia Afera. Aktualizovali zápletky a situace, vznikaly současné postavy.<sup>68</sup> Postupným vývojem vznikala poměrně nezávislá hra. Komedie erudita vládne po celé 16. století.<sup>69</sup>

---

<sup>63</sup> FREJKA, J. *Smích a divadelní maska*. Praha: Jos. R. Vilímek, 1942. s. 12.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>65</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 37–39.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 39.

<sup>67</sup> PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. s. 43. ISBN 80-7008-157-0.

<sup>68</sup> KAZDA, J. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986. s. 46.

<sup>69</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 59



Největším básníkem vrcholné renesance, který též překládal latinské hry, byl Ludovico Ariosto (1474–1533). Patřil k zakladatelům žánru komedie mravů,<sup>70</sup> která studovala chování jednotlivce ve společnosti, rozdíly společenských tříd a jejich jednotlivých charakterů.<sup>71</sup> Jako vzdělaný literát psal jak latinsky, tak italsky.<sup>72</sup> V jeho raných komediích lze spatřit inspiraci antikou.<sup>73</sup> Citování tehdy ovšem nebylo trestáno, jednalo se pouze o vzdávání pocty literárnímu klasikovi.<sup>74</sup> Komédie s truhlou (1508)<sup>75</sup> se považuje za napodobeninu komedie *Aulularia* od Plauta. *Podstrčení* (1509)<sup>76</sup> je dílo vycházející dokonce ze dvou římských autorů – Terentia a jeho *Eunucha* a pak Plauta a jeho *Zajatců*. Je v něm ale i spousta změn a vlastních dodatků.<sup>77</sup> Z tohoto textu později vycházel i Shakespeare při tvorbě hry *Zkročení zlé ženy*.<sup>78</sup>

Ostatně alžbětinské divadlo a především samotného Williama Shakespeara inspiroval Ariosto ještě jednou podstatnou věcí. Začal totiž jako první používat kompromis mezi prózou a poezií. Tento nový typ nazval klouzavým veršem (*verso sdrucciolo*), v němž spatřoval ideální náhradu za rým jambický. „*Jedenáctistopý nerýmovaný verš se závazným přízvukem na třetí slabice od konce*,“<sup>79</sup> tím byl klouzavý verš míněn. Takto veršovaná podoba dostala později i již předešlá uvedená díla.<sup>80</sup> V komediích *Černokněžník*, *Kuplířka* a *Studenti* již užíval, stejně jako Shakespeare, pětistopý jambický verš – blankvers.<sup>81</sup>

---

<sup>70</sup> KAZDA, J. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986. s. 46.

<sup>71</sup> PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. s. 229. ISBN 80-7008-157-0.

<sup>72</sup> DIGRIN, Z. *Divadlo učenců a diplomatů*. Praha: Divadelní ústav, 1995. s. 12. ISBN 80-7008-044-2.

<sup>73</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 45.

<sup>74</sup> DIGRIN, Z. *Divadlo učenců a diplomatů*. Praha: Divadelní ústav, 1995. s. 75. ISBN 80-7008-044-2.

<sup>75</sup> Originální název zní *La Cassaria*.

<sup>76</sup> Originální název zní *I Suppositi*.

<sup>77</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 45.

<sup>78</sup> DIGRIN, Z. *Divadlo učenců a diplomatů*. Praha: Divadelní ústav, 1995. s. 77. ISBN 80-7008-044-2.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 80.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 80.

<sup>81</sup> KAZDA, J. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986. s. 46.

## 4 ZROD KOMEDIE DELL'ARTE

Přesné údaje o tom, kdy konkrétně vzniklo nové divadlo, které se později začalo nazývat komedií dell'arte, nejsou. Totiž to, co tvoří neodmyslitelnou charakteristickou podstatu tohoto žánru, se formovalo postupně. Jak již bylo zmíněno výše, ani pojmenování nebylo pevné. Nám známé označení komedie dell'arte zdůrazňovalo profesionalitu souboru, rozdíl mezi nimi a amatérskými společnostmi té doby. Nesourodost pojmenování dokazuje, že se tato umělecká podoba objevila na několika místech současně, každá z nich se utvářela pod jiným základním vlivem a až později se sloučila do jednoho divadla dell'arte.<sup>82</sup> Od počátku se toto divadlo vyvíjelo jako reakce na divadlo klasické a bylo v kontrastu s literární komedií. V rané podobě sice herci předvádějí malé scénické výstupy, které z textu vychází, ale bylo zapotřebí i tvůrčí improvizace a pohotové reakce.<sup>83</sup>

Malé kočovné spolky po sobě nezanechaly téměř žádných důkazů. První průkopnické společnosti nového divadla, které zavedlo systém typů a obličejových masek, vznikaly asi sto let mezi polovinou 16. a 17. století. Původně se označovaly kolektivním názvem. K takovýmto souborům patří například prvořadá Compagnia dei Gelosi – Žárliví (1576–1580). Po prvních sto letech formování hry komedie dell'arte toto skupinové označení mizí a soubory se pojmenovávají podle prvního herce, patrona nebo místa, kde sbor převážně sídlí.<sup>84</sup>

Je známo několik časových bodů při formování divadla komedie dell'arte. V roce 1545 je založena první herecká společnost padovských občanů z Padovy. Vedl ji Maffio de Padova.<sup>85</sup> Zanni a Magnifico, Benátčan, z něhož se pozdějším vývojem vznikla postava Pantalona, byli poprvé zaznamenáni na římském karnevale v roce 1559. Nejstarší známý dokument pochází z roku 1568, kdy tehdy ještě amatérští italští herci

---

<sup>82</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska l'udová komédia*. Bratislava: Slovenské vydavateľ'stvo krásnej literatúry, 1959. s. 109, 110.

<sup>83</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 72.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 73.

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 75.

(byli to muzikanti v čele se skladatelem madrigalů Orlandem di Lasso) hráli nové divadlo s jeho charakteristickými rysy v Mnichově na bavorském dvoře.<sup>86</sup>

Novost komedie dell'arte tkvěla v profesionalizaci, způsobu hry a též v nástupu žen. Na jeviště se vrací herečky, které se rychle staly hvězdami představení. Vstup ženského pohlaví ovšem probíhal postupně dle různých předpisů, tedy ještě v 18. století bylo možno najít v souborech genderovou nesrovnalost. Asi desetičlenný soubor vedený principálem byl placen rozdílně, komické party byly ohodnoceny finančně výše.<sup>87</sup>

Nová forma komedie dell'arte postupně vytlačovala ostatní italské komediální žánry. V 17. století je již středem divadelního a společenského života, je jednou z jejich základních kulturních potřeb, ovlivňuje i jiná umění. V polovině tohoto století se centrum přesouvá do Paříže, která pro ni nabízí lepší podmínky.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 100. ISBN 80-86022-25-0.

<sup>87</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 73-76.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 76-77.

## 5 PEVNÉ TYPY A JEJICH KOSTÝMY

*„Jestliže tragédie zná jen charaktery neopakovatelné, a Antigona, Oidipus či Elektra jsou lidé příkladní v dobrém i zlém, (...) typy komedie jsou jiné, jsou to povahy průměrné a opakovatelné.“<sup>89</sup>*

Pevné typy (tipi fissi) jsou osobitou složkou komedie dell'arte, jsou jejím základním pilířem, figurkami v šachové hře, variabilní souhrou určitých povahových rysů. Typologie postav komedie dell'arte nezachycuje a ani se nesnaží obsáhnout veškeré lidské povahy, pouze je vybírá, objektivizuje<sup>90</sup> a zobecňuje.<sup>91</sup> Jejich obměnami vzniklo kolem sta typů, primárních je ovšem pouze pár.<sup>92</sup> Základní charaktery komedie dell'arte vznikly už při karnevalu a ve světském lidovém divadle. Jinak jsou původem většinou lokální a vznikaly či zanikaly dle potřeby doby. Satira je totiž vždy úzce propojená se současností. Nedávalo by smysl se posmívat něčemu, co odkazuje k pouhé minulosti, pokud by to tedy nebylo provázané s aktuálním děním. Pokud se jedná o současníky, které divák dobře zná, je to cesta k úspěchu.<sup>93</sup>

Jednotlivé charaktery jsou rozlišovány jménem, maskou, kostýmem či osobitým dialektem. Dělí se do základních dvou typů komických (Staří, Sluhové) a nekomických (Milovníci). Herci představovali trvale vždy jeden typ, přidávali si často ke svému jménu i název své masky. Postavy komedie dell'arte v rané podobě neprochází velkým dramatickým psychologickým vývojem. Princip spočíval v jejich vložení do dějově záměrně nepřehledné situace, kterou musí postavy vyřešit. Až v pozdějších podobách se začíná psychologizovat (například u Carla Goldoniho). Komické typy poukazují v nadsázce jen na některou psychickou, fyzickou nebo kombinovanou lidskou vlastnost. Jsou nositeli humoru.<sup>94</sup>

---

<sup>89</sup> FREJKA, J. *Smích a divadelní maska*. Praha: Jos. R. Vilímek, 1942. s. 28.

<sup>90</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 81, 85.

<sup>91</sup> FREJKA, J. *Smích a divadelní maska*. Praha: Jos. R. Vilímek, 1942. s. 29.

<sup>92</sup> KAZDA, J. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986. s. 48, 49.

<sup>93</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 81-84.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 81, 85-87.

Každý stabilizovaný typ měl také svůj specifický kostým, čímž je myšlen oděv pro určitou divadelní postavu. Byl harmonicky sladěn a byl finančně nejnákladnější složkou komedie dell'arte. Byl zrcadlem skutečného života, protože lidé se stejnými charakterovými rysy mají podobný vzhled. Psychická stránka se většinou projevuje i na té fyzické. Tedy i postavy měly své osobité atributy, které se málo kdy obměňovaly, herci se díky tomu s oblečením dané postavy mohli snadno sžít, jelikož se stejným typem kostýmu leckdy hráli po celý svůj život, protože představovali stále jednu roli.<sup>95</sup>

Následující podkapitoly se zabývají konkrétními základními typy komedie dell'arte a jejich řazením do kategorie Starých, Sluhů a Zamilovaných. Pro teoretické základy navazující praktické části je zde též věnována pozornost další specifické postavě, která se neřadí do těchto skupin. Tou je postava Kapitána.

## 5.1 Staří (italsky Vecchi)

Staří jsou typem komických postav. Jejich kategorické označení ovšem nemusí nutně znamenat věkovou vyzrálost. Za mylnou domněnkou stojí doslovné převzetí italského názvu pro postavy Vecchio. Přitom ale mají často mladé potomky. Jejich komičnost se projevuje v záletných úmyslech a častém zamilování se do mladých žen. Vychází z antické komedie, ve které se objevoval typ Senex a Pedant, do komedie dell'arte se dostali přes literární komedii sostenutu, kde byl například Pandolfo.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 63, 251-252.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 65.

### 5.1.1 Pantalon (italsky Pantalone)

Pantalon je nejpodstatnější, někdy i nejdůležitější postavou rané komedie dell'arte. Je hlavou domácnosti, čímž vznikají následné problémy.<sup>97</sup> Není žádným vetším starcem, jak se často mylně domnívá, většinou byl velké postavy, díky které kontrastoval malému Doktorovi. Jeho nejčastějším jménem bylo Pantalone de'Bisognosi.<sup>98</sup>

V Pantalonovi se skrývá mnoho základních všeobecných lidských rysů.<sup>99</sup> Je to ctihodný měšťan a hrdý obchodník s benátským dialektem. Je bohatý, avšak často lakomý konzervativec. Rád radí a kárá, naparuje se. V rané komedii dell'arte byla jeho postava čistě komickým staříkem, v pozdějších podobách spíše vzpomínal na staré dobré časy. Zápletka byla často stejná – Pantalon chce provdat dceru za boháče kvůli vidině tučného zisku. Tím zahání jejího chudého nápadníka. Pokud má mladou ženu, získá parohy. Leckdy je ale on sám milovníkem a zamilovaným nápadníkem. Maří plány odpůrců, je lstivý, není úplně hloupý.<sup>100</sup>

Tento typ nutně potřeboval a vyžadoval schopného herce, který ještě ke všemu uměl mluvit benátským dialektem. Pokud se nikdo takový nenašel, změnila se maska Pantalona v obdobný typ, který nářečí nepotřeboval, ale hlavní atributy postavy zachovával.<sup>101</sup>

Není pochyb o tom, že se kostým této postavy za léta působení komedie dell'arte prakticky nezměnil. Skládal se z variace červené (vestička, punčocháče či krátké kalhoty a punčochy s dýkou nebo mečem u pasu) a černé (dlouhý plášť, klobouk na hlavě, bačkory).<sup>102</sup> Tato červeno-černá kombinace je pro Pantalona příznačná.<sup>103</sup>

---

<sup>97</sup> NICCOL, A. *The World of Harlequin*. London: Cambridge University Press, 1963. s. 44, 46.

<sup>98</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 89, 90.

<sup>99</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska l'udová komédia*. Bratislava: Slovenské vydavateľ'stvo krásnej literatúry, 1959. s. 134.

<sup>100</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 89-94.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 91-94.

<sup>102</sup> NICCOL, A. *The World of Harlequin*. London: Cambridge University Press, 1963. s. 44.

<sup>103</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 90.

### 5.1.2 Doktor (italsky Il Dottore)

Postavy v komedii dell'arte vystupují v páru.<sup>104</sup> Pantalónovým sousedem, společníkem, přítelem, někdy i nepřítelem, je Doktor,<sup>105</sup> jehož předobraz lze nalézt u Plauta a do komedie dell'arte se dostal z boloňské masky. Současná situace se spojila s tradicí lidové komedie, která si dělala legraci z učených. Terčem byli nejčastěji humanisté a právníci. Ti sice v té době ještě pořád něco znamenali, odkazovali se ale už jen k minulosti. Proto Doktorova maska souvisí často s učenou profesí.<sup>106</sup>

Je Pantalónovým současníkem, je mu kolem čtyřiceti až čtyřiceti pěti let.<sup>107</sup> Ač toho hodně ví, neumí logicky uvažovat. Rád se poslouchá, rozumuje a při každé příležitosti používá latinské citáty, které ovšem velmi často splete. Je popletou, který chybuje i v historických osobnostech. Aby bylo možno Doktora vyslechnout, je zapotřebí notné dávky trpělivosti, jeho proud myšlenek je totiž nesouvislý a nesmyslný. Často jsou jeho myšlenky naprosto zbytečné. Ač se snaží působit vzdělaně, v praktickém životě je nepoužitelný. Je to učený hlupák, většinou bohatý. Má boloňský dialekt. Zaplétá se rád se ženami, často se služkami. Pokud má Pantalón dceru, Doktor je otcem syna, čímž se vytváří zápletka – předpoklad ke hře.<sup>108</sup>

Tento typ postavy mohl hrát jen akademicky vzdělaný herec, protože nebylo tak snadné latinské citáty znát nazpaměť a úmyslně je následně zpřeházet. Navíc musel míchat a střídat více jazyků, umět boloňské nářečí. Proto ne každá divadelní společnost masku doktora měla.<sup>109</sup>

Stejně jako u Pantalóna, i Doktorovi se jeho kostým napříč lety měnil jen velmi málo. Sestává se s ozdobného černého oděvu, taláru a doktorského čepce, bílých rukávů či límce, rukaviček a šátku za pasem.<sup>110</sup> Je to v podstatě oblečení boloňského právníka,

---

<sup>104</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 77.

<sup>105</sup> NICCOL, A. *The World of Harlequin*. London: Cambridge University Press, 1963. s. 55.

<sup>106</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 77, 80.

<sup>107</sup> NICCOL, A. *The World of Harlequin*. London: Cambridge University Press, 1963. s. 56.

<sup>108</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 80, 81.

<sup>109</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 108.

<sup>110</sup> NICCOL, A. *The World of Harlequin*. London: Cambridge University Press, 1963. s. 56.

keré skoro nebylo pro jeviště upraveno. Fyzicky hrál tuto postavu herec menšího vzrůstu a často měl vycpané břicho.<sup>111</sup>

## 5.2 Sluhové (italsky Zanni)

Sluhové jsou hlavními postavami komedie dell'arte a nejstaršími postavami divadla vůbec. Jsou to komické typy, které, ač mají i své závažné problémy, jsou předváděny zábavnou formou. Je zde první a druhý Zanni, bývají totiž v páru stejně jako Staří. V severní Itálii jsou oba z Bergama (Brighella a Arlecchino), jihoitalská dvojice pochází z Neapolska (Coviello a Pulcinella). První Zanni rozvíjí zápletku, je mazaný, zlomyslný, nemá zcela kladné vlastnosti. Druhý je prostoduchý a poslouchá prvního. Oba jsou optimisté, filosofové a šašci. Zasahují do společenského pořádku. Jsou mladší než jejich pánové, které se snaží doběhnout kvůli pobavení i dosažení svého cíle. Pomáhají naopak Zamilovaným.<sup>112</sup> Jsou duší komedie dell'arte, oním realismem a lidovostí, ze které vzešla.<sup>113</sup> Druzí Sluhové vždy patřili k hlavním hvězdám komedie.<sup>114</sup> Podrobněji je představena nejznámější komická dvojice – Brighella a Harlekýn ze severoitalského Bergama.

Sluhům v komedii dell'arte odpovídaly též jejich ženské protějšky. Ty byly často živé a roztomile drzé.<sup>115</sup> Fantesca je typem původní služky se selským původem, která se tak chovala a myslela. Vystupovala jako Harlekýn v sukni. Původně chtěla zůstat počestnou, avšak postupem času se jí přidaly znaky, které dotvořily její psychologizaci. Díky tomu se z ní stává Subreta, která je francouzským typem Fantescy. Má již měšťský vzhled a přirozenost.<sup>116</sup> Harlekýnka se nazývá, pokud je Harlekýnovou družkou

---

<sup>111</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 81, 82.

<sup>112</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 118-122.

<sup>113</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska l'udová komédia*. Bratislava: Slovenské vydavateľ'stvo krásnej literatúry, 1959. s. 143.

<sup>114</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 151.

<sup>115</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 101. ISBN 80-86022-25-0.

<sup>116</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska l'udová komédia*. Bratislava: Slovenské vydavateľ'stvo krásnej literatúry, 1959. s. 162-164.



či ženou. Má kostým s typicky Harlekýnovským vzorem. Jinak oblek fixně stanoven nebyl, nenosila ani obličejovou masku. Mluvila spisovně stejně jako paní, které sloužila a jejíž důvěrníci byla.<sup>117</sup>

V pozdější podobě komedie dell'arte, a to zejména ve Francii, se maska služky rozdvojila. Během jedné divadelní hry se začaly objevovat dvě služebné. Jedna byla starší a druhá mladší, která byla často nástrojem zápletky. Takto vznikla Kolombína.<sup>118</sup> Byla to krásná mladá služebná.<sup>119</sup> K hlavním představitelkám tohoto typu patří ženy z Biancolelliovy rodiny. Teresa byla její první představitelkou v roce 1560 a její vnučka Cathérine, jež byla dcerou Harlekýna Dominika, byla zase tou nejpozoruhodnější. V jiných scénářích se služky jmenují například Corallina nebo Smeraldina.<sup>120</sup> Ta se objevuje u Carla Goldoniho ve Sluhovi dvou pánů.

### 5.2.1 Brighella (italsky La Briga)

Brighella je prvním Zanni z dvojice sluhů. Historicky patří do mladších typů komedie dell'arte. Pantalón a Harlekýn již vystupují, když se poprvé setkáváme s Brighellou. Je typem chytrého venkovana z horského údolí Bergamska. Je mazaným a lstivým strůjcem intrik a mozkiem akcí. Do města přišel, protože shání práci. Je vynalézavý a přizpůsobivý. Často se přetvařuje. Je sluhou, avšak slouží jen dokud je placen.<sup>121</sup> Pokud pána nesežene, pracuje na vlastní pěst. A to má lokty ještě ostřejší. V hlavě nosí spoustu výmyslů, umí lichořit a plazit se před každým, u koho je třeba. Ví, jak s kým

---

<sup>117</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 191, 194.

<sup>118</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska l'udová komédia*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959. s. 164.

<sup>119</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dejin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 101. ISBN 80-86022-25-0.

<sup>120</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska l'udová komédia*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959. s. 164-165.

<sup>121</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 150.

mluvit, jak se ke komu chovat, má prořízlý jazyk. Má rád ženy, víno a zlato.<sup>122</sup> Některé jeho rysy převzali následně sluhové u Shakespeara či Molièra.<sup>123</sup>

Původně nosil volný plátěný kostým, kterým se připomínal jeho venkovský původ. K tomu měl ještě krátký bílý plášť, punčochy, čepici, žluté střevíce a pás. Později byl jeho oděv na okrajích ozdoben zeleným ornamentem. Během vývoje komedie dell'arte se mění i Brighella. Stává se méně zlým. Dříve u sebe nosil dýku, později ho nahradil dřevěný nůž a rekvizitou se mu stala kytara.<sup>124</sup>

Mezi jeho nejznámější příbuzné patří Scapino. Je právě jeho již zmíněnou jemnější variantou. Ve Francii například zcela Brighellu, který se zdál být pro tamní prostředí moc hrubý, nahradil. Scapino nebyl násilníkem, spíše se blížil popletovi. Další variantou byl Flautino, který uměl hrát a imitovat několik nástrojů.<sup>125</sup> Brighellův kostým inspiroval Tartagliu, obrýlenou, koktavou, hloupou a zlomyslnou z postav pozdější podoby komedie dell'arte.<sup>126</sup>

Herecký part Brighellův je velmi těžký, zásadní a zodpovědný. Patří k nejtěžším úlohám v komedii dell'arte. Herec musí znát naprosto přesně scénář, aby byl schopen rozplést děj. Musí být neustále v pohotovosti, kdyby bylo třeba zasáhnout a vrátit diváka zpět k zápletce nebo naopak musí využít své profesní umění, pokud je třeba odpoutat pozornost.<sup>127</sup>

---

<sup>122</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska l'udová komédia*. Bratislava: Slovenské vydavateľ'stvo krásnej literatúry, 1959. s. 150-151.

<sup>123</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 150.

<sup>124</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 102, 103.

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 150-153.

<sup>126</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 101. ISBN 80-86022-25-0.

<sup>127</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska l'udová komédia*. Bratislava: Slovenské vydavateľ'stvo krásnej literatúry, 1959. s. 152, 153.

### 5.2.2 Harlekýn (italsky Arlecchino)

Harlekýn je nejznámější postavou komedie dell'arte, o níž je napsána řada knih. Je zchudlým zemědělcem, který se doma neuživí. Je stále hladový. Může sníst cokoliv, ale netloustne. Původně sloužil Pantaloni. Je druhým Sluhou, který pochází z rovinatého Bergamska, původně má horácký dialekt. Ze začátku je opožděný, těžkopádný, snadno se nechá napálit a přemluvit k čemukoliv. Je pomocníkem Brighelly, prvního Sluhy. Jakmile Harlekýn vstoupil do komedie dell'arte, pomalu se z hlupáka začal měnit, stává se pohyblivým. Stává se artistou, sympatickým nemotorou a základem každého představení. Jedná instinktivně a bezprostředně jako dítě a je stejně bezradný, když si svou chybu uvědomí. Byl oblíbencem publika.<sup>128</sup>

Jeho kostýmem z rané komedie dell'arte byla plátěná bílá halenka a dlouhé plandavé kalhoty.<sup>129</sup> Později byl jeho oděv opatřen několika nepravidelně uspořádanými záplatami,<sup>130</sup> což byl v podstatě klasický oblek venkovského dělníka. Na hlavě měl klobouk se zvednutou střechou a se zaječím ocasem. Ten symbolizoval zbabělce. Ve Francii jeho kostým opět prošel proměnou. Je najednou přilnavý, místo záplat má Harlekýn pravidelné modré, červené a zelené trojúhelníky. Na konci 17. století se z trojúhelníků stávají kosočtverce.<sup>131</sup> Jako rekvizita mu sloužila plácačka,<sup>132</sup> která se stala nejspíše dědictvím po středověkém bláznovi.<sup>133</sup> Byl to mistr převleků. Ať byl ale přestrojen za kohokoliv, žen nevyjímaje<sup>134</sup>, nesundává obličejovou masku a jeho typický kostým lze vidět i skrze další vrstvu oblečení. Tím je tedy připomínáno, že maska z jeviště nezmizela a stále ve hře pokračuje, byť v přestrojení.<sup>135</sup>

Ve Francii, kam se komedie dell'arte z Itálie přenesla, se Harlekýnovi v 17. století změnil charakter. Herec Domenico Biancolelli ho spojil s rysy typickými pro Brighellu

---

<sup>128</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 122-127.

<sup>129</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 96.

<sup>130</sup> NICCOL, A. *The World of Harlequin*. London: Cambridge University Press, 1963. s. 69.

<sup>131</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 96.

<sup>132</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 101. ISBN 80-86022-25-0.

<sup>133</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 97.

<sup>134</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 131.

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 131.

a nový Harlekýn byl najednou chytrý a elegantní. Aby prostoduchá postava z komedie dell'arte zcela nezmezela, nahradil ho Pierot, který nosil bílý kostým a měl bílou tvář. Tuto novou povahu mu dal mim Deburau, a zlým se stal v cirku jako Bílý klaun, kde prost'áčka zastupoval August. Carlo Goldoni pak v 18. století tento nový typ využil a nazval ho Truffaldino.<sup>136</sup>

### 5.3 Zamilování (italsky *Innamorati*)

Zamilování jsou specifickým typem v komedii dell'arte, jelikož jsou nekomickými, relativně vážnými postavami. Jsou chováním i zevnějškem vážnou a vytříbenou složkou hry. Jsou protipólem ke Starým a Sluhům, jsou nesmělí, nezkušení, kontrastují hrubostí a nezdvořilostí. Díky nim je ve hře námět lásky s překážkami, jelikož o svou lásku bojují. K úspěchu jim pomáhají Sluhové, kteří se vždy snaží pomoci. Literární part býval náročný, vážné myšlenky musely být důkladně studovány napřed. Mluvili spisovně. Herci s sebou často nosili malé zápisníky, do kterých si zapisovali své monology. V souboru byla první a druhá Zamilovaná, mezi nimiž ne vždy byla výrazná rozlišovací hranice, a k nim náležel i stejný počet partnerů.<sup>137</sup>

Zamilování měli rozličná jména, která si dávali sami herci, kteří tento typ původně vytvořili, následovníci ho přebírali a podle potřeb dotvářeli. Takto stvořený charakter později přebírali i autoři dramatických textů (příkladem Molière či Carlo Goldoni). Lelio, Leandro<sup>138</sup>, Aurelio nebo Fortunio byli kupříkladu názvy mužských typů, mezi ty ženské patřila Isabella, Angelika, Ardelia.<sup>139</sup>

Isabella Andreini (1562–1604) byla nejznámější primadonou komedie dell'arte. Klasickým způsobem vytvořila postavu první Zamilované. Používala úpravy klasických textů v próze či parafrázovala populární poezii, která byla o lásce. Měla talent

---

<sup>136</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 101. ISBN 80-86022-25-0.

<sup>137</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 195-197.

<sup>138</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska l'udová komédia*. Bratislava: Slovenské vydavateľ'stvo krásnej literatúry, 1959. s. 194.

<sup>139</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 196.

na rozvíjení zápletky, ve které poté uplatnila naučené rozhovory. Dle jednoduchého pokynu scénáře byla schopna rozvinout ve svou celou bravurní improvizaci. Je to doloženo v jejích *Lettere e Frammenti*. Když zemřela, byl jí vystrojen královský pohřeb a na její počest ražena medaile.<sup>140</sup>

Kostým *Zamilovaných* odrážel současnou módu. Byl elegantní, barvy harmonizovaly.<sup>141</sup> Oděv naznačoval, že jeho nositel patří k bohaté společenské vrstvě.<sup>142</sup> Výtvarník Maurice Sand měl například oblek milovníka vytvořený kombinací blankytně modré se stříbrnými detaily. Kabát, šerpu, stuhy, límec, manžety, k tomu bílé saténové kalhoty s lemováním, bílé punčochy a střevíce s modrostříbrným podpatkem. Na hlavě měl jeho *Zamilovaný* klobouk, nosil hůl a rukavičky a používal jen pera odpovídající barevné variaci jeho kostýmu.<sup>143</sup>

## 5.4 Kapitán (italsky *Il Capitano*)

Jsou postavy, které se neřadí ani do jedné z výše uvedených kategorií. Jsou někde mezi nimi, často se jim přibližují, ani do jedné ovšem zcela nezapadají. Takovou postavou je Kapitán. Milovník, komický typ, však s vážností Starých.

Postava Kapitána v komedii *dell'arte* je jasným protestem Itálie proti cizímu útlaku přenesený na jeviště. Divákovi měl Kapitán připomínat španělskou tyranii. Typ vojáka patřil k nejstarším maskám, avšak cenzura ho původně zničila. Zůstala ovšem důstojnická figura, která se stala v komedii *dell'arte* Kapitánem. Aby nebyla znovu zakázána, musela se začít formovat na území Benátské republiky, která nebyla

---

<sup>140</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 196-200.

<sup>141</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 130.

<sup>142</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Taliánska l'udová komédia*. Bratislava: Slovenské vydavateľ'stvo krásnej literatúry, 1959. s. 195.

<sup>143</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 130.

pod španělským dozorem. Takto vytvořený jedinec představoval onu podobu a činy španělského důstojníka. Byl to povýšený, lakomý, chvástavý a přitom zbabělý voják.<sup>144</sup>

Kapitán rád přehání a chlubí se svými dovednostmi a znalostmi nejen z oblasti vojenské. Je čistě komickým hyberbolickým typem. Na počátku byl milovníkem a v raných podobách tohoto divadelního žánru byl jeho part důležitý. Kostým měl odvozený od vojenské uniformy, později byl oblečen přepychově, honosně.<sup>145</sup> Jeho představitel musel umět šermovat a tančit a znát zeměpis a dějiny, aby mohl vyprávět o svých cestách.<sup>146</sup>

Jména Kapitána mají být zastrašující a nahánět hrůzu. Setkáváme se se Spaventou, což znamená strach, Matamoros je maurobijec, někdy byl pojmenován jako Nosorožec nebo Sangre y Fuego - tedy krev a oheň.<sup>147</sup> K neznámějším představitelům patří Francesco Andreini, manžel Isabelly Andreini, který hrál původně Zamilované. Též si zapisoval rozhovory a jevištní improvizace, které jsou později vydány v knize Bravury Capitana Hrůzy z Údolí pekelného<sup>148</sup> (1607).<sup>149</sup>

---

<sup>144</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska l'udová komédia*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959. s. 178, 179.

<sup>145</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 172-154, 184.

<sup>146</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 102. ISBN 80-86022-25-0.

<sup>147</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska l'udová komédia*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959. s. 179.

<sup>148</sup> V originále nese název *Le Bravure del Capitano Spavento Di Valle Inferno*.

<sup>149</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 184.

## 6 OBLIČEJOVÁ MASKA

Komedie dell'arte převzala obličejovou masku z karnevalu, i když byla používána i dříve u lidového divadla<sup>150</sup> nebo již dokonce v antice<sup>151</sup>. Souvisí se zdivadelňováním a rozvojem tělesného výrazu. Jedním ze základních důsledků použití vzniká rozpor mezi tváří bez mimiky a tělem, které se neustále hýbe. Veškerá pozornost se tedy v důsledku toho soustředí na hercovo tělo. Masku ubírá herci na přirozenosti a realnosti tím, že mezi něj a diváka vnáší cizí těleso. Proto je nucen značně využít fyzickou dovednost, aby tuto ztrátu nahradil.<sup>152</sup>

Dnes je obličej herce považován za zrcadlo jeho psychického dění. Je to dáno i díky filmovému detailu, který tento prvek zviditelnil. V divadle však mimiku můžou sledovat jen diváci prvních řad. Ovšem na těle se nachází spousta svalů, která může duševní pochody postavy vyjádřit. Svě o tom ví malíři, pantomimové či právě komedianti s obličejovou maskou.<sup>153</sup>

V komedii dell'arte byl význam masky velký, ač stále není úplně vyjasněn. Nepochybně zesilovala komiku a v rané podobě měla jistě i krycí funkci vzhledem k nemravnosti erotických scén a satíře. Masku smazává individualitu, mlčí, pokud nemluví tělo. V důsledku použití tohoto prostředku se divadlo stává stylizovaným, nejde o nápodobu života, jde o pouhé představení.<sup>154</sup>

Výraz masky je definován výtvarně. Původně pokrývala prakticky celý obličej, pozdější postavy tohoto divadelního žánru mají poloviční, jen přes horní část tváře, kde jim kryje jen čelo a nos. Vyráběly se z kůže. V polovině 16. století vytvářela škrabošky dílna v Modeně, která je dodávala jak společnostem komedie dell'arte, tak karnevalu.<sup>155</sup>

---

<sup>150</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 364-366

<sup>151</sup> PAVLOVSKÝ, P. et al. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. s. 121. ISBN 80-7277-194-9.

<sup>152</sup> PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. s. 249. ISBN 80-7008-157-0.

<sup>153</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 252.

<sup>154</sup> Tamtéž, s. 252, 253.

<sup>155</sup> Tamtéž, s. 253.

Obličejové masky nosily jen komické postavy. Vždy ji nosil Pantalon, Doktor a oba Sluhové.<sup>156</sup> Zamilovaní škrabošku nenosili, protože chtělo publikum vidět jejich mladou krásu<sup>157</sup> a mimiku.<sup>158</sup> Ženy občas nosili hedvábnou masku, která ovšem spíše příslušela ke kostýmu a není považována za masku v pravém slova smyslu.<sup>159</sup>

Pantalonova maska byla brunátná s dlouhým špičatým nosem a výraznými vráskami. Doplnila ji hercova špičatá brada a knír a vousy. Doktor nosil černou polomasku, která kryla pouze čelo a nos. Tváře měl namalované na červeno a nosil krátký knírek. Brighellova polomaska měla nazelenalou či černou barvu s úlisným výrazem a velkými rty. Nos byl zakřivený, brada s řídkým vousem, někdy měl i nápadně zakroucený knír. Poloviční maska Harlekýna vyčnívala rýhami ve tváři a červenou bradavicí na čele. Vrchní naznačený vrchní ret byl příznačně prohlý,<sup>160</sup> v raných podobách maska připomínala kočku. Jeho představitel nosil husté obočí a vousy.<sup>161</sup>

---

<sup>156</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 253.

<sup>157</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 195.

<sup>158</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. s. 102. ISBN 80-86022-25-0.

<sup>159</sup> DUCHARTRE, P. L.: *The Italian Comedy: The Improvisation Scenarios Lives Attributes Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell'Arte*. New York: Dover, 1966. s. 266.

<sup>160</sup> HEPNER, V. *La Commedia dell'arte*. 1959 (?). s. 10-12, 14.

<sup>161</sup> DUCHARTRE, P. L.: *The Italian Comedy: The Improvisation Scenarios Lives Attributes Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell'Arte*. New York: Dover, 1966. s. 135.



## 7 SCÉNÁŘ

Další podstatnou a specifickou složkou komedie dell'arte je scénář. Ten je písemnou oporou pro následné improvizování. V divadelním žánru tohoto druhu znamená sled výstupů,<sup>162</sup> jinak je to osnova či námět. V komedii dell'arte představuje stručný dokument o dění na jevišti, zápis o scénách a je jen technickým záznamem, protože v tvůrčím období toto divadlo pracovalo bez dialogizovaného textu. Je pouhým prostředkem k vytvoření díla, sám o sobě nemá literární potenciál, nemůže být ani umělecky hodnocen. Je tedy jasně vidět, jak podstatnou úlohu zastávali herci. Společnosti komedie dell'arte hrály jak podle psaných textů, tak bez nich. Představení se opíralo jen o dané konvence, pevné body a na jevišti se poté improvizovalo. Příběh byl pouze pozadím či záminkou, na němž se rozehrávaly situace a výstupy komických masek.<sup>163</sup>

V rané podobě komedie dell'arte disponovala každá herecká společnost repertoárem, který si písemně v bodové osnově zaznamenávala kvůli lepšímu zapamatování, autory byli tedy sami herci,<sup>164</sup> většinou vedoucí společnosti, kteří už při jeho tvorbě počítali s konkrétním obsazením. Ti navíc předělali dřívější dělení komedie v literárním dramatu z pěti aktů na tři.<sup>165</sup> Prvním dochovaným scénářem je ten z roku 1568 Massima Troiana. Je však pouhým záznamem o hře tohoto žánru, která byla sehraná na šlechtickém dvoře. Tvůrce v něm popisuje pevnou stavbu textu. Jediná sbírka scénářů vydaná tiskem pochází z pera Flaminia Scaly v roce 1611. V ní předal autor komedii dell'arte vzory k napodobení a dostatečnou zásobu námětů.<sup>166</sup>

Scénáře a samo následné představení se dělí do dvou skupin – standardní typ, který se odehrává v reálném místě a ději a má neměnný počet pevných masek, a fantastický typ,

---

<sup>162</sup> PAVLOVSKÝ, P. et al. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. s. 247. ISBN 80-7277-194-9.

<sup>163</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 142-149.

<sup>164</sup> BOHADLOVÁ, Kateřina. *Flaminio Scala a jeho Il Teatro delle Favole rappresentative v zrcadle doby: Morfologická analýza Scalových scénářů podle metody V. J. Prokopa*. Praha: Libri, 2005. s. 14, 15. ISBN 80-239-5410-5.

<sup>165</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 231, 232.

<sup>166</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 149.

který se odehrává v exotických, smyšlených zemích nebo královstvích. Pevné postavy se zde vyskytují s mytologickými postavami, nymfami nebo vedle králů.<sup>167</sup> Scénáře ze severní Itálie dodržují jednotu místa a děje a jsou na vyšší úrovni, ty z jižní Neapole na této integritě místa nelpí a jsou stavbou prostší.<sup>168</sup>

Témata komedie dell'arte pochází z novel 14. - 16. století. Hlavním námětem bývala obyčejně milostná zápletka, k základním pak patří kupříkladu obelstění starého zamilovaného či opětovné shledání členů rodiny, používal se princip dvojnictví. Někdy bývala myšlenka velmi zamotaná.<sup>169</sup>

Ke scénáři bývalo připojeno několik dalších příloh. Mezi takové patří argument, seznam osob a rekvizit. Argument je stručný obsah děje. Někdy obsahuje přehled vzniku zápletky, někdy shrnuje události po skončení komedie. Není jisté, zda se přednášel či sloužil pouze hercům k lepší studii postavy. Dále potom prolog, ten byl uveden vždy, byl nezávislý na scénáři. Skládal se z monologu, který přednesl herec. Byl připravován předem. Intermezzo, byla krátká komická vložka mezi akty, ve které můžeme nalézt zárodky baletu nebo opery.<sup>170</sup>

---

<sup>167</sup> BOHADLOVÁ, Kateřina. *Flaminio Scala a jeho Il Teatro delle Favole rappresentative v zrcadle doby: Morfologická analýza Scalových scénářů podle metody V. J. Prokopa*. Praha: Libri, 2005. s. 15. ISBN 80-239-5410-5.

<sup>168</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 153, 158.

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 149, 152.

<sup>170</sup> Tamtéž, s. 158-163.

## 8 IMPROVIZACE

Jak vyplývá z předchozí podkapitoly, scénář nehrál při jednotlivých představeních komedie dell'arte nejpodstatnější roli. Ke dvěma základním patří pevné typy, které jsou již rozebrány, a samotná improvizace, která byla zvláště důležitou a atraktivní složkou. Vedoucím prvkem divadla dell'arte je tedy hercův výkon.<sup>171</sup> Úspěch závisel více na herectví než na dobrých scénářích.<sup>172</sup>

Aby mohlo být toto divadlo pravdivé, nestačilo k tomu jen použít a opsat postavy ze skutečného života. Pravdivé muselo být především, co bylo řečeno na jevišti. A to bylo právě tak reálné a prostořeké, protože nebyl předepsán žádný psaný text.<sup>173</sup> Improvizace je lidská tvůrčí aktivita, která je vykonána bez předešlé konkrétní přípravy. V umění je tím míněno každé dílo, které není secvičené a probíhá v přítomnosti za účasti svědků.<sup>174</sup> Vhodně improvizovat tedy mohl jen ten, kdo znal obor a kdo byl schopen řešit nastalou situaci vhodným způsobem. Je zapotřebí fantazie, talentovaných spoluhráčů, diváků a schopnosti tvořit.<sup>175</sup> Tvůrčí projev bez předchozí přípravy se jako prostředek užíval již v antice. Zde je ho možné nalézt u attelany a u mimů. V pozdější době ho používali jokulátoři, ale nejvýrazněji je spatřován v karnevale, který na improvizčních postupech stavěl. Byla to taková vysoká škola improvizování.<sup>176</sup>

V komedii dell'arte byla tvorba herce, jeho improvizace a dotváření postavy, postavena do popředí. Je obvyklejší v komediálních žánrech, kde případné vybočení rovnováhu představení nikterak neohrozí. Je zde stále propojena s nářečím, scénářem a pevnými typy, kterým vytváří protiváhu k jejich automatismu. Vytváří kontrast ke stereotypnosti situační komiky. Navíc pokud aktér improvizuje, případně se drží jen hrubého náčrtu scénáře, je pohotovější, hraje realističtěji, více přirozeně a reaguje živěji

---

<sup>171</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 361, 366.

<sup>172</sup> DUCHARTRE, P. L.: *The Italian Comedy: The Improvisation Scenarios Lives Attributes Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell'Arte*. New York: Dover, 1966. s. 30.

<sup>173</sup> GÁSPÁROVÁ, M. *Nezbedné dieťa múz*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľ'stvo, 1966. s. 226.

<sup>174</sup> PAVLOVSKÝ, P. et al. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. s. 121. ISBN 80-7277-194-9.

<sup>175</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 362.

<sup>176</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska l'udová komédia*. Bratislava: Slovenské vydavateľ'stvo krásnej literatúry, 1959. s. 206, 207.

a bezprostředněji.<sup>177</sup> Improvizace, stejně jako pevné typy a dialekt, byla jedním z hlavních opěrných bodů komedie dell'arte a nového divadla celkově. Za jeho úspěchy stály hlavně zdary herců – improvizátorů.<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 364-366.

<sup>178</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska l'udová komédia*. Bratislava: Slovenské vydavateľ'stvo krásnej literatúry, 1959. s. 212.

## 9 LAZZI

Pro komedii dell'arte jsou typickými komickými prvky lazzi, bez nichž nemohlo divadlo tohoto žánru fungovat. Jsou autonomní složkou každého představení, většinou přerušují akci. Pokud se schyluje k monotónnosti, jsou tyto vložky nejlepším pomocníkem k zahnání nudy, zpestřují děj.

Lazzo je jednotné číslo tohoto slova a znamená trik, který není nutně spojen s námětem. Nejčastěji ho vytváří Sluhové. Má za úkol diváka pobavit, ale zároveň je i organickým článkem každého představení, kdy se po čas předvádění lazzi zbytek herců mohl dohodnout, jak pokračovat ve hře.<sup>179</sup>

Každý herec měl v zásobě hotové osvědčené a lehce použitelné vložky. Ty se potom snažil díky své zkušenosti začlenit do hry tak, aby nevykazovala patrné švy. Byly tedy k nerozeznání od improvizované části. Lazzi mohou být gagy, krátká anekdota, klaunerie či efektní akrobatická čísla. Dají se rozdělit na slovní a hraná. Mluvená lazzi používali herci, kteří chtěli dát na odiv své znalosti z literatury. Aby mohly být tyto vložky šetrně vloženy do hry, museli mít jejich tvůrci dobrý orientační a kombinační talent, nešlo jen přebírání citátů bez rozmyslu. Hraná lazzi byla ukázkou hereckého umění, technické zdatnosti umělců.<sup>180</sup> „*Když někdo pláče nad úmrtím své ženy, není to gag. Když někdo mixuje gin-fizz, také to není gag. Když ale dostane Chaplin zprávu, že mu umřela žena, odvrátí se od nás, roztřese se pláčem a pak se zvolna obrátí zase k nám, a my zjistíme, že se netřásl pláčem, ale že si mixoval gin-fizz, je to gag.*“<sup>181</sup>

Nejednalo se vždy jen o výstup sólisty, mohly to být i dialogy či scénky o více hercích. Ve scénářích jsou uváděna pouze názvem, někde je jich málo, jinde chybí úplně. Existuje ale mnoho zmínek o lazzi, nejsou ovšem díky výše uvedenému důsledně popsána.<sup>182</sup> Existuje jich ovšem několik, které se uchovali až do současnosti například

---

<sup>179</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska l'udová komédia*. Bratislava: Slovenské vydavateľ'stvo krásnej literatúry, 1959. s. 216.

<sup>180</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 382-386.

<sup>181</sup> HAVEL, V. *Anatomie gagu*. In HAVEL, V. *Protokoly: Zahradní slavnost: O dialektické metafysice: Antikódy: Anatomie gagu: Vyrozumění*. Praha: Mladá fronta, 1966. s. 125.

<sup>182</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 386, 387.

v cirkusových výstupech. Jedním z nich je lazzi s mouchou, kterou nejdříve Zanni chytá a poté předvádí pomocí pantomimy, že ji utrhnul končetiny a křídla. Nakonec ji sní.<sup>183</sup>

---

<sup>183</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959. s. 216.

## 10 OSTATNÍ SLOŽKY

Mezi další složky komedie dell'arte, neméně důležité, patří ta pohybová – pantomima a tanec, hudební – hudba a zpěv, výtvarná a v neposlední řadě se k nim řadí publikum. Divadlo tohoto žánru se ze všech těchto složek utváří, ač nebyly základními pilíři ke stavbě představení, mohlo úspěšně fungovat jen pokud se v představení nacházely.

Pohybovou složku každého představení tvořila pantomima. Do divadla dell'arte se dostala z karnevalu a z výstupů na náměstí. Přirozeně doplňuje a obohacuje fyzicky i esteticky hlavní divadelní žánry.<sup>184</sup> Byla podmínkou a nezbytností v divadle, kde se hrálo s obličejovými maskami. Existuje několik druhů – v komedii dell'arte se nejčastěji používala ta komická, akrobatická.<sup>185</sup> Byla dalším elementem syntetického herectví.<sup>186</sup>

Vedle pantomimy se v pohybové části komedie dell'arte objevil i tanec, jenž roztančil celé představení. Často šlo o lidové a komické tance, které groteskně napodobovaly tance dvorské. Známe je zvláště tanec bergamasca, ve kterém šlo o nápodobu bergamských venkovanů. Tento tanec se rozšířil po Evropě tak, že se o něm zmiňuje i Shakespeare ve *Snu noci svatojánském*. Herci taneční složku ovládali, byla velmi atraktivní součástí. Scénáře s ní počítali, spojovali ji s akrobacií. Mohla fungovat i nezávisle na textu v rámci jednotlivých mezihér.<sup>187</sup>

Hudba tvořila dle možností společnosti větší či menší součást představení. Ta sem přešla, stejně jako zpěv, z lidového divadla, tržiště a karnevalu, kde také hrála podstatnou roli. Na hudební nástroje v komedii dell'arte hráli sami herci. Vokální vložky vycházely ze známých popěvek prostých lidí. Hudební nástroj a zpěv používaly hlavně komické postavy. Jiný druh hudby a zpěvu mohli využívat i Zamilovaní. Mimo

---

<sup>184</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 398.

<sup>185</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 254, 255.

<sup>186</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 398.

<sup>187</sup> Tamtéž, s. 399-401.

Itálii se tato složka stala ještě významnější. Například v představení uvedeném v roce 1568 na bavorském dvoře se po prologu zpíval pětihlasý madrigal.<sup>188</sup>

Výprava kočovných malých italských společností byla prostá. Využívalo se v podstatě prázdného jeviště. Nábytku nebylo zapotřebí, používal se jen ten nezbytně nutný. Dekorace rané komedie dell'arte jsou zjednodušenými kulisami literárního divadla. Výprava scény nebyla dominantou, tou byl již zmíněný herecký výkon, který se o ni nepotřeboval opírat. Ve Francii se později využívá i bohatší a ilusionistická. Velmi často se užívalo rekvizit. Scénáře je přímo uváděly. Byly realistické, občas fiktivní, které se uplatňovaly v komickém herectví. Osvětlení bylo dáno možnostmi. Pokud se hrálo pod širým nebem, nebylo ho zapotřebí, jinak se využívaly svíčky a olejové lampičky.<sup>189</sup>

Zvlášť intenzivní je v komedii dell'arte kooperace herců a diváků, která je sice předpokladem každého divadelního vystoupení, avšak zde představuje složku velmi důležitou. Hlediště tu představuje neoddělitelnou součást každého představení, hraje se přes pomyslnou rampu, byť tu ve skutečnosti často schází. Tato spolupráce původem pochází již z tržišť a lidového divadla, které hrálo s publikem stojícím kolem. Kukátkové jeviště později tuto součinnost oslabilo.<sup>190</sup>

Herci znali své publikum, jeho potřeby a problémy, obraceli se něj tedy bezprostředně. Snažili se s ním navázat kontakt, dialog a spolupracovat. Zajímali se o místní novinky, které by mohli zařadit do hry. Byla to tvorba vycházející z radosti na obou stranách. Úspěšnost tkví právě v radosti a kooperaci, teprve pak může být divadlo celistvé. Představení bylo takové, do jaké míry byla funkční tato spolupráce. Komedie dell'arte byla jejím obrazem.<sup>191</sup>

---

<sup>188</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 258-261.

<sup>189</sup> Tamtéž, s. 263-266.

<sup>190</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 413.

<sup>191</sup> Tamtéž, s. 413-415.



## 11 KOMEDIE DELL'ARTE ZA HRANICEMI ITÁLIE

Jak tedy vyplývá z předchozího, komedie dell'arte je profesionální kočovné divadlo, které cestovalo po své zemi, ve které se stalo celonárodním kulturním bohatstvím. Nezůstalo však pouze v Itálii, přesunovalo se i do jiných států, kde ovlivnilo tamní herectví.<sup>192</sup> Jsou tedy pro jednu vynechány velké osobnosti Carla Goldoniho, Carla Gozziho a Molièra, kteří všichni navazovali na komedii tohoto žánru, ovšem všichni pocházejí opět ze země vzniku komedie dell'arte.

Na jihu německé oblasti přebral základní rysy komedie dell'arte Hanswurst, komická postava šaška z masopustních a školních her 16. století. Nese v sobě zárodky jak Harlekýna, tak anglického klauna. Tomu vštěpil pevnou podobu a stálý kostým Josef Anton Stranitzky (1676–1726), který svého Hanse Wursta oblékl do širokých kalhot, širokého kabátu, zeleného klobouku a za pas mu dal dřevěnou plácačku. Mluvil vídeňským nářečím. Na komedii dell'arte se poté v pozdějších letech snažili navázat i v Rakousku. Tamní představitel Max Reinhardt (1873–1943), režisér a herec, se k ní odkazuje například inscenací *Sluhy dvou pánů* autora Carla Goldoniho, která měla premiéru na prkenném lešení ve Skalní jízdárně v Salcburku v roce 1926 a která je rekonstrukcí tohoto žánru. Další z potomků starých masek je Tulák Charlieho Chaplina (1889–1977), který si hůlkou a buřinkou ponechává vzezření Dandyho).<sup>193</sup> Následující pozornost je zaměřena na ozvěny ve Francii, Anglii a Rusku.

### 11.1 Francie

Francie přijala italské herce velmi vlídně. Těšili se zde velké oblibě, která je občas srovnávána se vnikem jazzu do Evropy. Masky italské komedie dell'arte se zde napodobují a odvozují se jimi například přezdívky. Nové divadlo se těšilo oblibě

---

<sup>192</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 457.

<sup>193</sup> Tamtéž, s. 492, 496, 534.

i u panovníků, Jindřih III. je pozval z Benátek do Francie, Kateřina Medicejská se ráda dívala na frašky se Sluhy a Pantalonem. Italové hráli jak vložky v tragédiích, které hrály jiné soubory, tak své vlastní kusy či velké výpravné podívané. Avšak nejčastěji se hrály frašky, ve kterých bylo užíváno masek, lazzi a pohybových dovedností. Komédie dell'arte ve Francii představuje kontrast ke dvorské vznešenosti v tragédiích.<sup>194</sup>

Do Francie kočovala spousta divadelních společností. Ovšem i zde se následně formovali herci, kteří pocházeli přímo odtud. Nejznámějším hercem navazujícím na komedii dell'arte byl v 19. století Jean-Baptiste Gaspard Deburau (1796–1846). Žádný mim se netěšil tak trvalé posmrtné slávě.<sup>195</sup> Původním jménem Jan Kašpar se narodil v Čechách v Kolíně matce Kateřině Gráffové a otci vojákovu Phillipu Debrío. Byl to herec a mim, který reformoval postavu Pierota. Patří k největšímu bohatství dochované pantomimy.<sup>196</sup> Působil v divadle provazolezců Théâtre des Funambules, které bylo následníkem komedie dell'arte. Jednou byl nucen zastoupit mima Blancharda, tehdejšího herce Pierotů. Úspěch měl tak velký, že jako Pierot sám začal vystupovat a zůstal jím do konce svého života.<sup>197</sup> Jeho vystoupení v sobě neslo prvky pantomimy, harlekynády a extravagance, čímž se řadí právem k následovníkům komedie dell'arte.<sup>198</sup>

Z Anglie se poté do Francie též dostává postava anglického klauna, groteskního typu komických herců z pantomim. Toho představoval například Giuseppe Grimaldi, jehož paměti sepsal Charles Dickens, a Andrew Ducrow (1793–1842). V roce 1864 je vydán zákon o divadelní svobodě, který klaunům rozvazuje jazyk, čímž se rodí francouzský mluvící humoristický klaun, který využívá dobrých anekdot. Díky nim získává cirkus mimický repertoár. K nejznámějším cirkusovým rodinám patří rodina Fratellini. Sbíрка klaunských výstupů ovšem neexistuje, nikoho totiž nenapadlo tyto scénky zaznamenávat.<sup>199</sup> Na komedii dell'arte v pozdějších letech navazuje i francouzská

---

<sup>194</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 461, 463.

<sup>195</sup> RÉMY, T. *Jan Kašpar Deburau*. Praha: Orbis, 1960. s. 9.

<sup>196</sup> ŠVEHLA, J. *Deburau – nesmrtelný Pierot: Legenda a skutečnost o Janu Kašparovi Deburauovi a jeho význam ve vývoji světové pantomimy*. Praha: Melantrich, 1976. s. 7-31.

<sup>197</sup> ŠVEHLA, J. *Tisícileté umění pantomimy: Ukázky z dějin pantomimy*. Praha: Melantrich, 1989. s. 47. ISBN 80-7023-024-X.

<sup>198</sup> DUCHARTRE, P. L.: *The Italian Comedy: The Improvisation Scenarios Lives Attributes Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell'Arte*. New York: Dover, 1966. s. 260.

<sup>199</sup> RÉMY, T. *Klauniády*. Praha: Orbis, 1968. s. 5, 10-12, 15, 23.

divadelní avantgarda, v jejímž čele stál Jacques Copeau (1878–1949), která toto divadlo považovala za příklad disciplinované spolupráce, vzájemného respektu a za jednu z nejpevnějších základů pro divadelní práci.<sup>200</sup>

## 11.2 Anglie

Italští herci působili v Anglii již od druhé poloviny 16. století, hráli zde frašky. Proti italským herečkám na jevišti protestovali puritáni. Již v alžbětinské době lze najít některé masky komedie dell'arte. Z postavy Pulcinelly se v Anglii stal Punch, který je dodnes populární postavou v loutkových pohádkách.<sup>201</sup>

V Anglii spousta prvků komedie dell'arte převzalo právě alžbětinské divadlo a hlavně William Shakespeare. Toho do velké míry inspirovala italská renesance a její autoři. Ve svých hrách využívá sluhů typologicky podobných těm z komedie dell'arte, ve *Snu noci svatojánském* zmiňuje italský tanec bergamasca, zápletky pravděpodobně také vycházejí z komedie dell'arte. Nejvíce je to prokazatelné u jeho *Komedie omylů*, *Veselých paniček windsorských* a *Bouře*. V *Kupci Benátském* lze najít Benátčana Graziana, který toho spousta namluví, však jeho slova nemají žádný obsah, jsou zbytečná. Stejná typologická postava se shodným jménem se objevovala jako typ Doktora v italské komedii.<sup>202</sup>

Nejnámějším Harlekýnem své doby byl John Rich (1692–1761), který si od roku 1717 používal jméno Lun. Zanechal po sobě sbírku základních gest, která dokazuje, jak přesně byla řeč těla v komedii dell'arte stanovena. Figurují zde například konkrétní formy pozdravení.<sup>203</sup> Další stopy lze nalézt u všestranného umělce, klauna Josepha Grimaldiho (1788–1837), a Angličan Edward Gordon Craig (1872–1966), představitel první divadelní reformy, se poté k odkazu komedie dell'arte vrací, když ji staví

---

<sup>200</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 525.

<sup>201</sup> Tamtéž, s. 482.

<sup>202</sup> Tamtéž, s. 399, 482.

<sup>203</sup> FIALKA, L. *Pantomima: Vybrané statě*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. s. 26.

do kontrastu k současnému stavu evropského divadla v jeho době, u něhož mu chybí organičnost a vitalita.<sup>204</sup>

### 11.3 Rusko

Itálští herci komedie dell'arte se dostali i do Ruska. Hostovali zde od roku 1733 po dva roky u dvora carevny Anny Ivanovny. V témže sídle vystupoval italský komik Adam Piero Miro, kterému se přezdívalo Pedrillo. Byl známý svými prostořekými vtipy a netaktním humorem. Je docela možné, že ruská postava Petrušky, vychází právě z pseudonymu tohoto umělce. Z této doby se dochovalo mnoho překladů, které byly pořizeny, aby publikum rozumělo ději. V roce 1917 je vydal N. V. Peretc.<sup>205</sup> V Rusku se poté k odkazu komedie dell'arte vrátil na začátku 20. století například Alexandr Jakovlevič Tairov, Nikolaj Jevrejnov, který vedl Starodávné divadlo v Petrohradě, ve kterém tvořil i Konstantin Miklaševskij,<sup>206</sup> a ve studiu Moskevského uměleckého akademického divadla režisér Vachtangov se svou inscenací Princezna Turandot.<sup>207</sup>

Jevgenij Bagratoniovič Vachtangov (1883–1922) byl ruský herec a režisér. Snažil se zaznamenat chaos doby a hledal současnost i v textech divadelních her, které byly napsány dříve. Jeho postupy polemizovaly s principy systému Konstantina Sergejeviče Stanislavského. V posledních letech své tvorby se zajímal o grotesku. Vyznával ji jako nejvyšší formu jevištního vyjádření obsahu dramatického díla. Jeho snaha se nejvíce projevila v inscenaci Cala Gozziho Princezna Turandot, která měla premiéru v roce 1922 ve III. studiu Moskevského uměleckého akademického divadla.<sup>208</sup>

Vachtangov hledal nové cesty současnému umění. Herec pro něj musel ztvárňovat absolutní herecké mistrovství - spojení hlasu, dikce a pohybové techniky s vnitřní

---

<sup>204</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 483, 527.

<sup>205</sup> Tamtéž, s. 511, 512.

<sup>206</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973. s. 357

<sup>207</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. s. 528.

<sup>208</sup> GORČAKOV, N. M. *Vachtangovove režijné hodiny*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958. s. 55, 259, 260.

emocionalitou. Usiloval o zbavení jeho vnitřních zábran, které byly svazovány systémem naučených technik. Dbal na organické uvolnění svalstva, chtěl zbavit hereckou přirozenost křeče. Měl za to, že by se mělo tvořit ne prožívat. Chvilé „veřejné samoty“ má přijít přirozenou cestou, herec by si měl stále uvědomovat přítomnost diváků. Důležitá pro něj byla jednoduchost, přirozenost, fantazie. V Princezně Turandot se obrací k budoucnosti, k tomu, že dobro zvítězí nad zlem, a představuje tak divákům pohádkový příběh se šťastným koncem jako paralelu k občanské válce, s níž se právě jako stát potýkali. Na jevišti na forbíně se v této inscenaci objevují čtyři masky komedie dell'arte - Pantalone, Brighella, Truffaldino a Tartaglia. Používají pantomimu, dialekt, tanec a volnou živou řeč. I jejich kostýmy se přímo k italské komedii dell'arte odkazují.<sup>209</sup> Jejich zpracování je uvedeno v příloze.

---

<sup>209</sup> GORČAKOV, N. M. *Vachtangovove režijné hodiny*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958. s. 24-186.

## 12 KOMEDIE DELL'ARTE U NÁS

U nás se na komedii dell'arte odkazovalo hned několik umělců. Jedním z nich byl Václav Hametner (1805–1869), mim, který představoval například Pierota nebo Harlekýna.<sup>210</sup> K dalším patřilo úspěšné trio komiků sestávající se z Františka Ferdinanda Šamberka (1838–1904), Jindřicha Mošny (1837–1911) a Josefa Frankovského (1840–1901).<sup>211</sup> Julius Zeyer napsal po vzoru komedie dell'arte hru *Stará historie*, kterou v roce 1921 zrežiroval v Divadle na Vinohradech Karel Čapek.<sup>212</sup>

Jedním ze seskupení, které vyvolalo znovu v život principy komedie dell'arte na jevišti 20. století a které utvářelo podobu novému modernímu herectví, byla raná česká divadelní meziválečná avantgarda. Ta v počáteční podobě spočívala v provokativním důrazu na elementární pohybové a zvukové složky. Herec byl něčím jiným než jen čistě činoherním komediantem, byl také tanečníkem, akrobatem a pěvcem, který zpívá slova. Jeho úkolem nebylo pouhé opakování napsaného textu role, nýbrž samostatná pohybová a zvuková umělecká tvorba, která se opírala o režijní plán inscenace. Avantgarda se dovolávala na klaunské umění. Rušila se pomyslná čtvrtá stěna, která herce oddělovala od diváků. Na tuto počáteční formu avantgardního divadla navázali v Osvobozeném divadle Jiří Voskovec (1905–1981) a Jan Werich (1905–1980).<sup>213</sup>

Tato dvojice vyšla z linie klaunského avantgardního herectví a komedie dell'arte, jejíž základy si velmi dobře osvojila. Ruský režisér Vsevolod Emiljevič Mejerchold (1874–1940) je dokonce přirovnal ke znovuzrození italské improvizované komedie. Jejich umění spočívalo v nalezení prostředků, které tímto stylem herectví dokázalo předat i nějaký filosofický či politický názor autorů. Do svých předscén Voskovec s Werichem šifrovali satirický postoj k světu.<sup>214</sup> Jejich projevem byla směsice grotesky,

---

<sup>210</sup> HOLEŇOVÁ, J. et al. *Český taneční slovník: Tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001. s. 90. ISBN 80-7008-112-0.

<sup>211</sup> ROUBÍNEK, O. *František Ferdinand Šamberk*. Praha: Melantrich, 1985. s. 122.

<sup>212</sup> KOVÁŘÍK, F. *Kudy všudy za divadlem*. Praha: Odeon, 1982. s. 195, 196, 231, 232.

<sup>213</sup> SCHERL, A. *Avantgardní tradice a dnešní herectví*. In KOPÁČOVÁ, L., J. PATEROVÁ a O. ROUBÍNEK. *České divadlo 4: Nad současným českým herectví*. Praha: Divadelní ústav, 1981. s. 64-68.

<sup>214</sup> Tamtéž, s. 68.

pantomimy, klasického cirkusového klaunství a hudebních vložek. Jako první vnesli na českou scénu inteligentní zábavu.<sup>215</sup>

Jednou z nejznámějších inscenací u nás, která staví na principech komedie dell'arte a navazuje na podněty české divadelní meziválečné avantgardy, je *Commedia dell'arte Divadla na provázku*<sup>216</sup>. Byla jednou z nejčastěji uváděných inscenací tohoto divadla v zahraničí, čímž si vytvořila i mezinárodní věhlas. Byla nesporně jedním z vrcholů dosavadní tvorby Divadla na provázku. Jejím režisérem byl Peter Scherhauser, herecky se na inscenaci podílel v hlavní roli Boleslav Polívka jako Harlekýn, Jiří Pecha v roli Pantalona, Franta Kocourek ztvárnil Kapitána, Doktora představoval Vladimír Hauser, Brighellu pak Miroslav Donutil, Leandrem byl Pavel Zatloukal a jedinou ženskou postavu Isabely hrály střídavě Dagmar Bláhová, Alena Ambrová či Iva Bittová. Celé čtyři měsíce absolvoval celý soubor divadla zkušební cyklus, v němž se studovaly veškeré dostupné materiály o komedii tohoto typu. Režisér společně s dramaturgem Petrem Oslzlým hledali veškerou literaturu, která by se zaměřovala na pracovní postupy a zápisy konkrétních scénářů a která by se tak mohla stát podkladem pro tvůrčí práci. Premiéra se uskutečnila v roce 1974, následně se divadelní hra uváděla až do roku 1985.<sup>217</sup>

K odkazu komedie dell'arte se u nás vrátil ještě kupříkladu filmový a divadelní režisér Jiří Menzel (1983). Ten má pocit, že by režisérské zásahy v žádném představení neměly být poznat, důležitá je pro něj především osobnost herce. Jeho domovskou divadelní scénou se stal Činoherní klub. Zrežíroval v něm divadelní představení *Mandragora* renesančního italského autora Niccolò Machiavelliho, které mělo premiéru v roce 1965 a hrálo se úspěšně devět let i po celé Evropě. V roce 1965 uvedl hru *Bez roucha*, u níž hercům při zkouškách této inscenace vysvětloval princip gagu na animovaných filmech Toma a Jerryho. Tato komedie byla totiž na rychlých stylizovaných expresivních situacích založena. Ve stejném roce měla premiéru divadelní inscenace *Pension pro svobodné pány*. Menzel v ní ztvárnil nezapomenutelnou komickou figuru

---

<sup>215</sup> ROHÁL, R. *Kdo by je neznal: Nezapomenuté dvojice z jeviště, plátna a obrazovky*. Praha: XYZ, 2006. s. 24. ISBN 80-86864-57-X.

<sup>216</sup> Od roku 1990 je užíván název Divadlo Husa na provázku.

<sup>217</sup> OSŁZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985): Analýza, rekonstrukce, dokumentace inscenace režiséra Petra Scherhausera a Harlekýna Boleslava Polívky*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně – Divadelní fakulta, 2010. s. 11-17, 41-61, 70-71. ISBN 978-80-86928-88-3.

opilce, ve které se mohlo projevit jeho syntetické herectví, měl totiž i výbornou pohybovou zdatnost, kterou mohl naplno předvést.<sup>218</sup> Jako režisér je podepsán i pod inscenací *Tři v tom*, kterou tajně napsal jeden ze zakladatelů Činoherního klubu Jaroslav Vostrý a Menzel ho svým jménem kryl. Tato divadelní hra měla premiéru v roce 1978 a jednalo se o komedii po vzoru komedie dell'arte.<sup>219</sup>

---

<sup>218</sup> *Neobyčejný život Jiří Menzela* [dokumentární film]. Režie Pavel KŘEMEN. Česko, 2012.

<sup>219</sup> *Tři v tom* [záznam divadelní inscenace]. Režie Jiří MENZEL, Anna PROCHÁZKOVÁ. Česko, 1981.



## PRAKTICKÁ ČÁST

### 13 SOUČASNÉ ČESKÉ OZVĚNY KOMEDIE DELL'ARTE

Na základě teoretických znalostí se autorka rozhodla vyhledat divadelní inscenace, které u nás na principech komedie dell'arte staví v současné době. Věnovala se divadelním projektům, které jsou uváděny v sezóně 2016/2017 a 2017/2018. Snažila se na nich dokázat, že jsou východiska komedie dell'arte uchovány i v inscenacích, které se hrají v současnosti. Že není nutné se obracet pouze na minulost. Že je komedie dell'arte základ, který tu v divadelních ozvěnách stále přežívá. Dá se samozřejmě najít i v pohádkách, pantomimě či cirkusech, zaměřila se ale na divadelní hry, na kterých se dá snadno zásada této komedie dokázat a zhodnotit.

Autorka vybrala dvě divadelní inscenace profesionálních souborů, které se u nás na komedii dell'arte přímo odkazují, ale pracují s ní rozličně. Jednou z nich je Commedia dell'arte Spolku Sešlých, druhou pak Impro dell'arte skupiny Improvize. Každá si pro svou komedii dell'arte zvolila jiný opěrný pilíř, do popředí staví odlišné základní složky. Dají se nalézt viditelné rozdíly, jak mezi nimi, tak v uchopení tohoto žánru a jeho následném zpracování. Dané inscenace jsou tedy představeny, popsány a jsou hledány spojitosti s žánrem, na který navazují.

K výzkumu byly použity dvě praktiky sběru dat. Tou první bylo pozorování, které se odehrávalo během představení (Commedia dell'arte: 3. 12. 2017 v Divadle na Fidlovačce a Impro dell'arte: 30. 1. 2018 a 21. 2. 2018 ve Venuši ve Švehlovce), další byla metoda hloubkových rozhovorů. Jednalo se tedy o kvalitativní výzkum s polostrukturovanými rozhovory, kde cílem bylo vést je přímo s autory a herci daných inscenací (v tomto případě jimi byli Roman Slovák, Jana Machalíková a Jakub Troják). Důvodem bylo získání a shromáždění detailních informací, které nebyly možné při pozorování zjistit, analýza koncepce a zpracování dané inscenace. Autorka se zaměřila především na seznámení s dotazovanou osobou, na samotný vznik inscenace a pozornost soustředila na její jednotlivé složky. Rozhovory jsou děleny na části podle toho, jaké téma bylo v plánu řešit. Samotný výzkum trval tři měsíce.

Během hloubkových rozhovorů došla autorka organickou cestou k tvorbě a návrhu vlastní divadelní hry postavené na základech komedie dell'arte. Po posouzení jednotlivých inscenací se snažila vyvarovat nepřesnostem, které u nich našla. Vrací se se svou Komedii o lásce a koni ke kořenům rané komedie dell'arte, zároveň se ale snaží držet rad praktiků z hloubkových rozhovorů, aby inscenace měla šanci uspět v dnešní době a nebyla to jen pouhá nápodoba italských her z 16. století.

### 13.1 Commedia dell'arte Spolku Sešlých

Spolek Sešlých je divadelní soubor, který byl založen v roce 1995 na základě své první inscenace Commedia dell'arte, která se hraje dodnes. Zakládajícími členy byli: Roman Slovák, Václav Svoboda, Pavel Liška, Marek Daniel, Andrea Marečková a Gabriela Štefanová. Všichni se vzájemně znali již z Janáčkovy akademie múzických umění v Brně, při tvorbě Commedie dell'arte působili zároveň v Divadle Husa na provázku a v HaDivadle. Jen Andrea Marečková neměla s hereckou profesí nic společného. V té době pracovala jako kostymérka v Divadle Husa na provázku. Dnes do divadelního souboru patří Roman Slovák, Pavel Liška, Marek Daniel, Gabriela Štefanová, Andrea Marečková a k nim přibyli noví členové Tatiana Vilhelmová, Leoš Noha, Tomáš Milostný, Michal Bumbálek a Michal Dalecký. Jedná se o profesionální soubor, o který se přes deset let stará manažerka Martina Měšťanová. Hloubkový rozhovor byl veden s Romanem Slovákem.

Herec a autor Roman Slovák pochází z Opavy. Vystudoval činoherní herectví na Janáčkově akademii múzických umění v Brně. Absolvoval v komedii, která vychází s principů komedie dell'arte, Sluha dvou pánů Carla Goldoniho v roli Truffaldina v režii Zoji Mikotové. Již na škole se tedy s komedií dell'arte setkal, tehdy ho vyučoval i Peter Scherhauser, který zinscenoval již zmíněné slavné představení Commedia dell'arte s Boleslavem Polívkou v hlavní roli. Se Scherhauserem se Roman Slovák později opět setkával i v Divadle Husa na provázku, kde působil v angažmá. Později byl také členem divadelního souboru Mahenova divadla v Brně a HaDivadla. V současné době hostuje

ve Slezském divadle Opava, v Divadle A. Dvořáka Příbram a v Divadle J. K. Tyla v Plzni.

Divadelní inscenace Commedia dell'arte vznikla v průběhu léta 1995. Stvořili ji herci, kteří chtěli hrát divadlo i o divadelních prázdninách. Během čtrnácti dní se z herců stali autoři, vymysleli zápletku, scénář a onu hru nazkoušeli. Na pomoc si přizvali Zdeňka Duška, toho času již vystudovaného režiséra. Původně byla tato inscenace připravovaná pouze pro hrady a zámky v létě 1995, kde s ní vystupovali. Ohlas a úspěch byl ovšem tak velký, že se rozhodli inscenaci neukončit, ale pokračovat v ní a dál ji reprízovat i v jiných prostorech. A takto se hraje dodnes. Commedia dell'arte vychází, jak již název napovídá, z tradiční italské komedie dell'arte. Postupem času se k názvu ještě připojily podtituly aneb Konec šejků v Čechách a aneb Poslušně hlásím. Jedná se o komedii typů. Tvůrci vybrali tento žánr, protože chtěli bavit sami sebe i diváky.

O inscenaci je velký zájem. Poptávka roste, ovšem nabídka kvůli vytíženosti herců klesá. Dnes se hraje v průměru deset představení za rok pro většinou vyprodaný sál, ať se jedná o jakkoliv velký prostor. Spolek Sešlých s touto divadelní hrou jezdí po celé České republice. Propagace je postavená i na známých jménech Pavla Lišky a Tatiány Vilhelmové. Dříve tomu tak ovšem nebylo. Typově se jejich publikum určit nedá, jsou mezi nimi jak děti, tak lidé důchodového věku.

### **13.1.1 Složky inscenace**

Jako první si autoři inscenace zvolili dané pevné typy. Vycházeli při tom ze svých možností jak hereckých, tak početních. V Commedii dell'arte vystupuje Harlekýno, Kolombína, Pantalone, Capitano, Leander a Isabelle. Je zvláštní, že podle oficiálního materiálu jsou některé postavy nazvány podle původní italské podoby, jiné nesou jméno české, avšak samotný scénář obsahuje většinou počeštěnou verzi všech. Tvůrci jednotnou formu sami nedodržují a na správném pojmenování postav nelpí, sám Roman Slovák si je během hloubkového rozhovoru podle potřeby upravoval.

Harlekýno je vychytralý sluha Capitana, neumí číst, snaží se pomáhat a řešit situace. Je hlavním hybatelem děje. Capitano je čistě komická chvástavá postava bez dialektu. Pantalone je lstivý, chamtivý a zamilovaný do Isabelle. Ke konci se projevuje i jeho dobrý charakter. Kolombína slouží Pantalonovi, mluví hovorově, povahou je vesnická žena, která hned řekne, co si myslí. Leander je postava stvořená Harlekýnem s původním jménem Burattino. Po čas hry se mu tyto jeho dvě osobnosti neustále mění. Je hloupý. Jako Leander mluví i ve verších. Isabelle je krásná chytrá vzdělaná dívka, která mluví spisovně a nadneseně. V představení vystupuje vždy i postava psa Hubert, o němž se během děje vypráví legendy jak je velký a zlý, nakonec se ale zjistí, že je ve skutečnosti samozřejmě malý.

Postavy v *Commedii dell'arte* mají vycházet z původní typologie komedie dell'arte. Měla by jim tedy být dána totožná základní vlastnost a celá tato inscenace by měla původní charakter zachovávat. Autorka bakalářské práce vzhledem k předchozímu studiu teorie a historie komedie dell'arte došla k závěru, že ne všechny jejich postavy se s ranou podobou shodují a jsou spíš jen nazvané známým jménem postavy, ale v rysech se podstatně liší. Při srovnání s teoretickou částí lze snadno nalézt jasné rozdíly v interpretaci pevných typů. Nejvíce se projevují u Kolombíny.

Herci při tvorbě a následné herecké studii postav vycházeli ze sebe a z vlastních hereckých zkušeností. Roman Slovák připouští, že nezkoumal žádné prameny ohledně komedie dell'arte. Je ovšem nutno podotknout, že všichni aktéři tohoto projektu prošli ve škole základy komedie dell'arte a poté působili v Divadle Husa na provázku nebo v HaDivadle. Tedy předpoklady pro vznik inscenace tohoto žánru měli. A díky vlastní psychologizaci postav představují některé typy velmi věrně.

Kostýmy inscenace pochází z fundusu Divadla Husa na provázku. Nalezneme v nich odkazy k původním kostýmům komedie dell'arte. Ne vždy se úplně shodují s ranou podobou, rozhodně se ale nejedná o kostýmy soudobé či nějak velmi aktualizované. Největší podobenství můžeme nalézt u Capitana, který se pyšní nejhonosnějším kostýmem, kapitánským kloboukem a šavlí u pasu. Podobá se pozdější podobě Kapitána komedie dell'arte. Harlekýno nosí barevný oblek se záplatami. Pantalone má svou typickou bradku a jednoduchý dlouhý volný černo-zelený hábit. Isabelle je oblečena v bílých šatech, které mají také nejspíše vzbuzovat dojem

velkoleposti. Leander má na sobě stejnobarevnou variantu oblečení, postavy Zamilovaných k sobě tedy barevně ladí. Kolombína má prosté venkovské šaty s barevným lemováním.

Obličejové masky v Comedii dell'arte nefigurují. Autoři nad nimi ani neuvažovali, nepřišly jim nezbytně nutnou součástí. Roman Slovák má dokonce pocit, že je v dnešní době důležitější vnímat hercovu mimiku. Navíc se bojí, že by si vytvořil mezi sebou a divákem dnes již nepřírozenou bariéru. Maskou již vnímá samotný typ postavy.

Commedia dell'arte Spolku Sešlých má plně dialogizovaný scénář. V dnešní podobě je text pro tuto inscenaci základem a nutností. Skládá se ze 33 obrazů, více členěn není. Jsou v něm popsány konkrétní situace, dialogy, herecká jednání i původní improvizace ze zkoušek. Obsahuje i spoustu scénických poznámek. Dále je v něm uveden Předobraz, který je jediným obrazem, který není detailně zapsán.

Pro uměleckou improvizaci, která hrála prim při zrodu komedie dell'arte, je tedy logicky vzhledem k pevnému scénáři v této inscenaci méně prostoru. Je pouze doplňkem již napsaného textu. Roman Slovák dokonce tvrdí, že jejich Commedia dell'arte je na daném slově a textu postavena z devadesáti procent. Dle konkrétních situací, které uváděl, je patrné, že herci improvizují, avšak v malé míře. Využívají ji hlavně pro pobavení sebe i publika, pokud se něco nepředpokládaného během představení stane, nebo pokud je nějaký zajímavý podnět vycházející z aktuálního prostředí. V zásadních scénách a ději nefiguruje. Průběh představení může ovlivňovat i divák. Je pro něj vymezen prostor, kdy se po něm dokonce reakce očekává. Na základě podílu improvizace se ovšem určuje délka jednotlivého představení. Oficiální stopáž je devadesát minut. Dle herce Slováka se ovšem libovolně pohybuje mezi padesáti až sto minutami.

V počáteční fázi přípravy této inscenace ovšem improvizace hrála roli významnou. Scénář byl sepsán až následně po samotném hereckém tvůrčím procesu a některé konkrétní scény byly tímto způsobem vytvořeny. Roman Slovák jednu takovou zmiňuje: *„Při zkoušení téhle scény jsme si s Pavlem Liškou jenom řekli, že budeme hrát slovní kopanou. Tak já jsem vyšel a řekl jsem: „Krčma.“ A on navázal: „Máslo.“ Já mu odpověděl: „Lopata.“ A on: „Taliř!“ A já jsem nevěděl, jak dál. A on mě pobízel, ať hraju dál. Tak já jsem zase začal – krčma, máslo, lopata, taliř. A potom Pavel řekl,*

*že už ho to nebaví. A celý ten dialog tam zůstal. My jsme se u toho řehtali jak blázni, i ten režisér, a pak jsme jenom dumali nad tím, jak to vlastně bylo, protože to nikdo nepsal.“* Ve scénáři je tato scéna obsažena v Obrazu 13. Zde je k názorné ukázce přiložena v příloze.

Ve scénáři je předepsáno několik lazzi, avšak herci Commedie dell'arte se jimi neřídí. Případné špílce vychází hlavně z momentální situace, a pokud jsou již zavedené, jsou použity na základě samotné herecké praxe z této inscenace, lazzi vymyšlené a sepsané dopředu na papíře nefungovalo.

V zásadě se v této inscenaci vyskytují i náznaky fyzického divadla, občasné akrobatické kusy a samotná pantomima. Dnes jich je již ale skromně. Nejvíce se objevují během Předobrazu, kdy jednotliví herci předvádí divákům své dovednosti, jakými jsou například hvězdy, žonglování nebo balancování s předměty na čele. Během divadelní hry se ale vyskytují i principy přetahování, pádu a souboje.

Při jednotlivých představeních se netančí ani nezpívá. Ani na jednu tuto složku totiž tvůrci nepomysleli. Příkladem - Roman Slovák se dozvěděl, že jim tyto součásti chybí, jen díky hloubkovému rozhovoru, který jsme spolu vedli. Sám poté přiznal, že by tam určitě být měly a že speciálně na ně bude u další inscenace myslet.

Commedia dell'arte za to ovšem hojně využívá zvukových vložek. Herci je vytváří na jevišti za pomoci nástrojů k tomu určených, vzájemně si jimi si doplňují jednotlivé scény. I zde je možnost improvizace, která ale opět figuruje jako nástavba nad fixním a domluveným základem. Celé představení navíc začíná bubnovým číslem, které je s přesností důsledně předvedeno a které působí velmi profesionálně a sehraně. Herci k němu využívají různé druhy bubnů a jeden činel.

Scénografie je řešená velmi prostě. Skládá se z jedné kulisy – dvou stojanů, přes které je převěšená opona. Princip spočívá v obíhání kolem opony. To jsou všechny scénografické prvky, které Commedia dell'arte využívá. Neobjevuje se žádný náznak scény, pouze prázdné jeviště. Prostor, ve kterém se jednotlivé obrazy odehrávají, se vždy musí pojmenovat. Díky jednoduché scéně se dá tato inscenace odehrát prakticky kdekoliv. To dokazuje fakt, že se hrála například i u sjezdovky nebo v lese.

Je využíváno pouze základního osvětlení. Nepoužívají se žádné speciální efekty a nasvětlení se po čas představení nemění. V kukátkovém divadle jim stačí dvě světla, která vytvoří celek, aby bylo herce vidět. Pokud se hraje venku, stačí světlo přírodní.

### **13.1.2 Zhodnocení, srovnání s původní komedií dell'arte**

Spolek Sešlých postavil svou inscenaci Commedia dell'arte na humoru, lidovosti a typech postav z komedie dell'arte. Základní princip rané komedie dell'arte zachovává. Převzal hlavně stabilizované typy postav, vytváření zvuků na živo, její kočovnou podobu, samotný název díla a při tvorbě využíval improvizace. Herci jsou profesionálové z oboru.

Samotná hra vychází z původních typů postav a jejich charakteristických znaků, byť v některých se přesně neshoduje. Na scénář je kladen mnohem větší důraz, než tomu bývalo kdysi. Tato inscenace je prakticky na psaném slově postavena, což neodpovídá původnímu smyslu pevného textu komedie dell'arte z 16. století. Přibližuje se tím spíše pozdějším podobám, například divadelním hrám Carla Goldoniho, který na komedii dell'arte navazoval. Improvizace je stále součástí každého představení, i když je pro ni vyhraněn mnohem menší prostor, než by měla mít.

Kostýmy odpovídají rozdílům mezi jednotlivými postavami a jejich kategoriemi, z podstaty vychází, ač někdy barevně původní podobě neodpovídají. Pantalone dokonce nosí paruku a dlouhé vousy. Neužívá se zde specifický dialekt, ale herci Marek Daniel a Pavel Liška, kteří představují Pantalona a Capitana, záměrně své hlasy modulují.

Základním rozdílem je kromě dialogizovaného scénáře i absence obličejových masek. Chybí prostor pro zpěv a tanec, ač je samotná hudba složkou nedílnou. Veškeré zvuky se vytváří na živo. Najdeme zde i prvky akrobacie a pantomimy, byť ve skromném množství. Osvětlení plní svou původní funkci, je praktickým doplňkem představení, aby divák dobře viděl. Speciální efekty zde nefigurují. Využívá se rekvizit, Harlekýno nosí měšec za pasem, Capitano šavli.

Pro publikum je vymezen prostor, ve kterém se může zapojit do právě probíhajícího divadelního představení. Větší příležitost však nemá. Herci ale na diváky bezprostředně reagují. Je zde tedy stále zachován princip vztahu herec – divák, jako tomu bylo v italské podobě komedie dell'arte, ač je využit již v menší míře.

## 13.2 Impro dell'arte skupiny Improvize

Improvizační skupina Improvize byla založena v roce 2011. Původními výstupy byly pouze improvizace. Do její umělecké činnosti se dají zařadit různé improvizací kabarety, v Národní galerii v Praze skupina nastudovala například expozici Františka Kupky nebo Jakuba Schikanedera. Od roku 2015 se Improvize soustředí nejen na předem nepřipravený tvůrčí projev, ale i na divadelní činohru s hlavním podílem umělecké improvizace. Skupinu tvoří Jana Machalíková, Jakub Troják, Martin Sedláček, Hana Malaníková a Jakub Valenta. S prvními dvěma autorka vedla hloubkový rozhovor.

Jana Machalíková vystudovala katedru Výchovné dramatiky Divadelní fakulty Akademie múzických umění v Praze, kde se podrobněji seznámila s komedií dell'arte. V roce 1999 byla zakládající členkou Pražské ligy v improvizaci nyní, prvního českého improvizacího týmu. Přes zápasy v tomto divadelním odvětví a přes krátké theatre games formáty se dostala k dalším formám uměleckého žánru. Hraje v několika improvizacíh skupinách (například NO A! skupina Simony Babčákové), je členkou souboru Depresivní děti touží po penězích a působí jako Zdravotní klaun.

Jakub Troják je vzděláním typograf a umělecký designer. Vystudoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze. K improvizaci se dostal přes skupinu Otisk, ve které se seznámil s Janou Machalíkovou, která tuto skupinu vedla. Umělecké tvůrčí předem nepřipravené práci se věnuje deset let, nyní působí v improvizacíh zápasech a v jejich krátkých a dlouhých formách. Byl iniciátorem vzniku skupiny Improvize.

Vznik divadelní inscenace Impro dell'arte iniciovala Jana Machalíková, která chtěla princip improvizace využít i v činoherním divadle. Hledala tedy takový divadelní



formát, který je na improvizaci založen. Impro dell'arte se k původní komedii dell'arte odkazuje jak názvem, tak podílem samotné improvizace. Je to divadelní hra s primárním důrazem právě na uměleckou improvizaci. Vznikla v roce 2013, kdy fungovala na principu kočovného divadla, což ale bylo spíše dáno tím, že tvůrci nemohli najít vhodný prostor. Nyní působí druhým rokem pravidelně ve Venuši ve Švehlovce.

Základ jednotlivého divadelního představení Impro dell'arte tvoří Jana Machalíková a Jakub Troják, poté v něm působí variabilně ostatní členové skupiny Improvize, o hudební složku se stará Jakub Valenta nebo Jan Beneš.

Průměrně se hraje jedno divadelní představení Impro dell'arte měsíčně. O propagaci se starají jak sami autoři, tak produkce Venuše ve Švehlovce, prostoru, v němž inscenace působí. Skupina Improvize tedy platí za nájem sálu a vydělává si na sebe jednotlivými představeními. Jejich diváckou základnu tvoří věková skupina 30 – 50 let. Většina diváků chodí opakovaně a pravidelně. Publikum se často sestává z lidí, kteří jdou na uměleckou improvizaci cíleně a tento druh divadla vyhledávají.

### **13.2.1 Složky inscenace**

Autoři řadí svou inscenaci ke komedii typů. Dokonce se pár představení pod tímto názvem odehrálo. K základním složkám Impro dell'arte tedy patří stabilizované typy. Skupina Improvize ovšem vytvořila novou typologii postav. Nechtěla se vrátet k původním typům, chtěla vytvořit nové, současné. Vychází totiž z původní myšlenky komedie dell'arte, aby divák tyto figury dobře znal. Takto postavené nové charaktery jsou dle slov Jany Machalíkové „*karikaturami, ale současnými karikaturami*“. Při tvůrčí práci na této složce vycházeli autoři ze svého každodenního života, z lidí, které běžně potkávali. Jana Machalíková měla přesný předobraz, Jakub Troják své postavy skládal z více lidí, se kterými se setkal. Základ každé ale vychází i z autorů, přibližně pět procent tvoří nějaká vlastnost, kterou mají a postavám ji vtisknou ve větším množství. Každý z nich v Impro dell'arte začínal se třemi postavami.

V dnešní době má Jana Machalíková pevných typů vytvořených pět, stejně tak Jakub Troják. Machalíková má pocit, že by jich spíše mělo být méně, za to profesionálně vytvořených a dobře herecky zpracovaných. Což je právě rozdíl mezi čistou uměleckou improvizací, kde si autor postavu jen vytvoří, dál s ní nepracuje a tvoří další. Postavy jsou do detailu vymyšlené, příjmení odpovídá jejich základnímu charakteru. Uvádím na příkladech postav Jakuba Trojáka a Jany Machalíkové.

Jakubovy mužské pevné typy:

Standa „Řepa“ Tuřín je vysloužilý rocker z Čech, buran, však se srdcem na pravém místě. Není to násilník. Z podstaty jeho postavy vyplývá, že rád zpívá. Tento typ je velmi lidský, lidový. Diváci ho mají rádi pro jeho opravdovost a skutečnost.

Marián Gul'a je slovenský ezoterik, zvláštní postava obchodující s léčivými kameny, vydává e-booky. Slovensky mluví vždy. V tomto typu postavy se karikuje měkkost slovenštiny.

Inženýr Libor Kárný je namyšlený sebevědomý občas křehký majitel teambuildingové agentury. Všem radí. Má připravené prezentace. Je to kouč jak pracovního, tak osobního života ostatních. Překládá citáty a životní pravdy. Při mluveném projevu používá špatnou dikci. Nedělá za větou tečky, dělá špatně pauzy a chybně klade důrazy ve větě. Důsledně vyslovuje.

Pan Plachý je nesestřelitelný vilný milovník žen jakéhokoliv věku, on sám je věku důchodového. Občas se stává i cynickým romantikem. Sám se sebou nemá žádný problém. Dominuje u něj zvláštní dikce a specifická mluva. Je komickou postavou, u diváků je velmi oblíben.

René Popelka je hipsterem dnešní doby, nosí namalované oči a vlasy na patku. Je fascinován černotou. Je to básník a fatální romantik.

Janiny ženské pevné typy:

Olina Suchardová je prostá žena, bez logického chápání, ač logiku ve věcech hledá. Snaží se psát básně, avšak moc se jí nedaří. Přesvědčuje lidi kolem sebe o důležitosti návštěvy jakýchkoliv kurzů. Je to konzumní typ, nepřitažlivá, neforemná, neženská.

Hanka Horká je typem roztomilé dívky, která miluje zdobnělino, vše zlehčuje a raduje se ze života i z maličkostí. Připomíná chováním dítě, vizuálně je tato postava nejbarevnější.

Sandra Shark je tvrdá a zásadová feministka, nesmlouvavá, ironická a jízlivá. Je divácky nejuspěšnější postavou.

Milena Straková má v sobě velkou emoci a hysterii, snaží se být jemná, hodná a pochopit chování lidí. Inklinuje k uvolňovadlům, obtížně se soustředí. Působí jak žena od kolotočů, nejradši by kočovala a hledala svou velkou lásku.

Jasmína Světlá se propojuje s jiným světem a silami, které nás převyšují. Má pocit, že by se mělo žít v transcendentálních sférách, že život na Zemi není důležitý. Chtěla by spasit sebe i všechny ostatní. Ač působí klidně, je nevyrovnaná.

Kostýmy korespondují s jednotlivými vytvořenými pevnými typy. Jsou reálné, moderní a aktuální. Využívá se i paruk. S kostýmem poté herci dále pracují. Je variabilní, aby se dal lehce oblékat i svlékat. K nejvýraznějším prvkům jednotlivých kostýmů patří bílé tílko s motivem nábojnic Standy Tuřina. Součástí kostýmu šátek přes hlavu a vycpané břicho. Marián Gul'a nosí bavlněné oranžové proužkované triko s rozčepýřenou parukou. Inženýr Libor Kárný má na sobě formální oděv, pan Plachý pletenou vestu a šedou paruku. René Popelka má vestičku a klobouk, Olina Suchardová neforemné šaty a brýle. K Hance Horké patří typická barevná kombinace šatů a zelených lodiček s blond'atou parukou, Sandra Shark nosí jedinečnou černou kombinaci oblečení. Milena Straková na rozdíl od ní chodí v barevné halence a černé paruce, k Jasmíně Světlé patří oranžové šaty a též šátek na hlavě.

Masky se podle původního záměru komedie dell'arte v inscenaci nevyskytují. Jana Machalíková a Jakub Troják jako dnešní masky vnímají už spíše samotné líčení a paruky. Neumí si představit, že by s maskou jejich postava ožila, snaží se vypadat spíše přirozeně.

Sepsaný scénář neexistuje. Existují pouze napsané stabilizované typy postav, od nichž se představení odvíjí. Postavy se ale též vytvářely organicky, dopředu se nic nezapisovalo. Vytvořen je pouze princip, podle kterého se každé představení orientuje. Inscenace obsahuje samotný úvod a následně tři navazující scény.

Princip inscenace spočívá v tom, že divák během jednotlivého představení uvidí na jevišti celkem šest postav. Setkají se dvojice a tři dvojice poté vytvoří tři akty. Vytvořených postav je více než deset, před každým představením tedy aktéři vybírají, které konkrétní typy divák uvidí a ze kterých bude následně utvářet dvojice. Úvodní slovo má jedna z postav (variabilně se mění, aby nebyla to nebyla stále stejná), která vypráví svůj příběh, následně ji dají diváci dohromady s jednou mužskou postavou, která je na výběr. Odehraje se jedna scéna, jeden dialog. Plynule se přejde do druhého aktu, kdy opět diváci dají dohromady další dvojici, následuje jejich scéna, poté je přestávka. V poslední části divadelního představení se setkáváme se zbývajícimi dvěma postavami, které hru zakončí. V začátcích této inscenace figurovala během představení i takzvaná Bílá postava, kterou hrála Hana Machalíková. Bílá postava zároveň plnila i funkci moderátora. Mohla do jednotlivých situací vybraných dvojic zasáhnout, od ní se ale dnes již upustilo v rámci neustálého zdivadelňování.

Stabilizovaný scénář tedy neexistuje, i když autoři nevyklučují, že případný bodový časem vytvoří. Vnímají, že by inscenace potřebovala získat další opěrné body, dialogizovaná textová předloha nebude nikdy, ale k nástinu jednotlivých situací by především Jana Machalíková dospět chtěla.

Jak je tedy patrné, největší podíl Impro dell'arte tvoří umělecká improvizace. Je dominantní složkou, které se dává největší prostor a na které jednotlivé scény staví. Na některých situacích jsou herci předem domluveni podle toho, kam se představení ubírá, některé se vytváří čistě improvizovaně. To stejné je i se vztahy. Aby takto představení mohlo fungovat, musí se herci poslouchat a vnímat. V této inscenaci má opravdu nejvíce prostoru herec a jeho dovednost. Herci mají dané stabilizované typy, rámcový princip inscenace a vytváří situace. Autoři vědí, že v komedii dell'arte šlo převážně o různé podoby lásky a láska se vyskytovala často jako hlavní námět a zápletka děje. Sami v tomto pokračují a jejich postavy lásku hledají a láska v inscenaci sblíží i vytváří konflikty.

Během představení jsou využívána i lazzi. Například Jasmína Světlá s sebou nosí urinu, kterou v nečekaný okamžik vytáhne z kabelky. Celé lazzo vzniklo během jedné přípravy na roli, Jana Machalíková ho při následném představení zkusila použít, sice se sama odbourala, ale zjistila, že to je velmi funkční. A zachovala ho.

Podstatnou roli v představení plní divák. Herci ho vnímají jako rovnocenného partnera, který může představení ovlivnit ve výběru dvojic a pokud jakkoliv reaguje. Herci tedy diváka nutně potřebují. Jejich inscenace funguje na vztahu herec – divák. S publikem neustále komunikují. Délka představení je dvě hodiny s přestávkou, hercům se daří vzhledem ke zkušenostem s improvizací čas dodržovat.

Celá inscenace se opírá ve velké míře i o fyzické divadlo. Každá z postav má svou typickou chůzi, pohyb a gesta. Herci při představení vychází právě z těchto gest, když se snaží nevypadnout z role. Snaží se být i přítomní fyzicky. Jana Machalíková k tomu dodává: *„My když máme nějakou rozehříváčku, že si třeba zpíváme v těch postavách, tak já už poznám, když jde Jakub, kdo jde k tomu mikrofonu. Přitom není oblečený v kostýmu, ale je v civilu, a já přesto vím, která ta postava k mikrofonu jde.“* Dále se v inscenaci snaží uplatnit i pantomimu, aby jejich humor nebyl pouze slovní. Martin Sedláček občas při představení dělá hvězdy, Jana Machalíková často skáče svým hereckým partnerům do náruče. Tanec se vyskytuje v každém představení Impro dell'arte, není ovšem nikdy předem připravený. Tvůrci jen ví, že by některá dvojice měla tančit. A o taneční pohyby se snaží i při zpěvu.

Další podstatnou složku inscenace tvoří hudba. Hudebník je vnímán jako rovnocenný partner herce a má možnost dotvářet aktuální atmosféru svým hudebním vstupem, může ji i posunout dále. Hraje se vždy na živo. V inscenaci se využívá i zvuků, ne každé představení je ale obsahuje. Závisí to na tom, který hudebník představení doprovází. Pianista zvuků využívá, kytarista ne. Nedílnou součástí inscenace je i zpěv. Též funguje na principu umělecké improvizace. Buď vyplyne ze situace, nebo už je součástí postavy.

Impro dell'arte se hraje v malém komorním prostoru ve Venuši ve Švehlovce. Autoři tento prostor vybrali záměrně, aby byli divákovi co nejbližší. Scénografie se sestává z šesti cedulí se jmény postav, které dané představení odehrají, plus z jedné další, na které je napsáno Improvize. Cedula visí na levé a pravé straně divadelní plently. Potom už je zapotřebí jen nějakých židlí a stolu. Za oponou mají herci pár rekvizit, které by se v průběhu představení mohly hodit (vždy například kniha). Jednotlivé postavy s sebou také nosí rekvizity, které se buď v představení mohou využít, nebo nemusí. Standa nosí pivo, Jasmína v kabelce již zmíněnou urinu.

O osvětlení se stará Tomáš Kunz. Je to také improvizátor, který svítí představení i jiným improvizacním formám, je tedy na tento formát zvyklý. Je jejich rovnocenným partnerem. Má právo zasahovat do děje na jevišti stejně jako hudebník. Autoři se ovšem shodují, že je to bonus navíc a že se dá představení odehrát i s obyčejnými neměnnými světly.

### **13.2.2 Zhodnocení, srovnání s původní komedií dell'arte**

Skupina Improvize a jejich Impro dell'arte se navrací ke kořenům komedie dell'arte. Ve spoustě případech uvědoměle, jindy nevědomě. Vrací se k původnímu záměru pobavit diváka. Jedná se o komedii typů, která je postavená na stabilizované typologii a improvizaci. Ač skupina vytvořila nové charaktery a dle svých slov při nich nevycházela z postav komedie dell'arte, určitá paralela se ale dá jednoduše najít. V příkladu typů Jakuba Trojáka: Standa „Řepa“ Tuřín jako Harlekýn, Marián Gul'a je novodobým Kapitánem, Inženýr Libor Kárný je typický Doktor, pan Plachý je jasným Pantalónem a René Popelka patří k typu Zamilovaných. Je tedy doložitelné, že typy postav komedie dell'arte jsou všeobecnými základními lidskými charaktery. Ač nechtěně, Jakub Troják se opět svými typy ke komedii dell'arte navrací, čímž na ni odkazuje. Impro dell'arte má tyto typy jen jinak nazvané a změněné v lehkých nuancích, aby dnešnímu divákovi byli blíží.

Postavy též fungují na principu fyzického divadla, herec má svou roli nastudovanou nejen psychologicky, ale zásadní roli hraje i pohyb. Každá postava má trochu odlišnou chůzi i mluvu. To se dá srovnat s komedií dell'arte a hlavně její francouzskou podobou, kdy se typům přidal právě charakteristický pohyb.

Velkou část této inscenace tvoří improvizace, jako tomu u původní komedie dell'arte bylo. Díky této složce se Impro dell'arte stává velmi živou, přirozenou a zábavnou podívanou. Aby mohla fungovat, musí ale fixně fungovat dané typy. Herci improvizují, avšak drží se v mantinelech postavy, kterou mají nastudovanou a dobře ji znají. Situace jsou i pro ně samotné něčím novým, ale ví dopředu, jak se která postava v daném

prostředí chová. V komedii dell'arte by přece jen nějaký alespoň bodový scénář být měl, ale rozhovorů je ale vidět, že k němu skupina Improvize spěje.

Veškeré herecké akce podporují i další složky představení, které jsou neméně důležité. V Impro dell'arte se dbá na přítomnost zpěvu a hudby, vše je tvořeno na živo s důrazem na jednotlivé představení. Texty jsou lidové, odpovídající původnímu záměru samotné komedie dell'arte.

Tato inscenace nefunguje na principu kočovného divadla. Musí si nejdříve svého diváka najít a také vyhledává komornější atmosféru vzhledem k zásadám hry. Využívá možností prostoru ve Venuši ve Švehlovce, ale herci by byli připraveni odehrát představení i jinde. Dnes se na ně již diváci naučili chodit a chodí i noví, které ani jeden z autorů nezná. Obliba této inscenace stoupá a dostává se do podvědomí veřejnosti.

### **13.3 Vlastní divadelní hra Komédie o lásce a koni**

Na základě vypracování teoretické části bakalářské práce, poznatků z literatury, následných hloubkových rozhovorů o současné podobě komedie dell'arte a jejich konkrétních zpracováních a fungováních, díky své vlastní herecké praxi a zkušenostem z předmětu Tvůrčí psaní, který autorka absolvovala při studiu na Univerzitě Jana Amose Komenského Praha, organicky vyplynulo ze situace, že má předpoklady a znalosti pro vznik komedie stejného typu. Že se může sama pokusit vypracovat a vytvořit návrh inscenace vycházející z původní komedie dell'arte.

Spolek Sešlých bude o prázdninách v roce 2018 připravovat novou komedii postavenou právě opět na principu her komedie dell'arte. Autorce byla nabídnuta a přislíbena pomoc herce Romana Slováka, který s celým nápadem přišel a který je zároveň i autorem komedie stejného typu, tedy jeho relevantní poznatky pomohly k ucelení a podobě připravené k inscenování. Je zde možnost následné realizace samotné inscenace. Celou původní Komedii o lásce a koni tedy autorka konzultovala s ním a s vedoucím své práce, teoretikem PhDr. Jaromírem Kazdou.

V následující části autorka popisuje a zabývá se jednotlivými složkami inscenace, jejich případným možným řešením a divadelní hrou, kterou napsala. Samotná realizace je ovšem samozřejmě na režisérovi dané inscenace, toto by spíš mělo být vnímáno jako možný návod s podněty, jak k inscenaci přistupovat, aby vycházela ze základů komedie dell'arte a přitom měla potenciál k fungování v divadelním prostředí 21. století.

### 13.3.1 Složky inscenace

Komedie o lásce a koni vychází z původních principů komedie dell'arte. Celý koncept je vymyšlen a postaven na základě jejího standardního typu. Typizované postavy se setkávají v reálném místě a čase. Celá děj se odehrává v zahradě. Je předem určený a neměnný počet pevných typů postav.

Při psaní scénáře autorka vycházela z knihy Komédie dell'arte doma i za hranicemi Karla Kratochvíla s hlavním důrazem na zmínky o psaní schématu původní klasické podoby. Rozhodla se, že se vrátí se svou komedií dell'arte ke kořenům a bude vycházet z toho, v jaké formě se scénáře dochovaly. Svůj vlastní návrh koncipovala dle Scénáře číslo 22 ze sbírky Placido Adriani, Zibaldone. Uveden byl v roce 1716 a nese název Chytrá milénka. Celé jeho schéma je uvedeno právě v knize Kratochvíla.

Koncept scénáře je veden v popisu jednotlivých obrazů. Hlavním důvodem pro tento postup je, že se autorka snaží dbát na principy původní komedie dell'arte, kde text měl zástupnou a opisnou funkci, hlavní slovo měl herec a scénář tvořil pouze oporu pro následnou improvizaci. Do textu je ovšem pro herce, který na takový scénář v dnešní době není zvyklý, vložen i lehký návod, jak se k závěru každé scény dostat, případně tip na hereckou akci. Veškeré takové zápisy a scénické poznámky jsou v textu uvedeny kurzívou v závorce. Ke scénáři Komédie o lásce a koni je připojen argument, seznam osob, rekvizit, dějiště a prolog, který je napsán po vzoru původní podoby jako předem připravený monolog postavy. Samotný scénář je dále rozdělen na tři akty a dvacet dva obrazů. Mezi druhým a třetím aktem je možnost přestávky. Jednotlivé



obrazy jsou popsány, jak bylo konkrétně pro srozumitelnost jednotlivého obrazu třeba. V této části praktické práce je uvedeno jeho celé znění, protože pokud by byl text vložen do přílohy, musela by se autorka v praktické části konkrétně věnovat jednotlivým obrazům. Jelikož je ale tento princip psaní jen jakýmsi záznamem o scénách, je pouze nastíněna situace a nejsou v něm dialogy, opisovaly by se tím jen situace jednotlivých obrazů, které už jednou opsány byly. Z tohoto důvodu je tedy představen jako celek a uveden jako součást praktické části.

Scénář je vytvořen primárně pro tvůrce a herce, ale může si ho přečíst jakýkoliv čtenář. Zápletku a děj by měl pochopit i laik, může mít ovšem problém bez znalosti typologie postav a základních principů komedie dell'arte.

Improvizace patří mezi základní prvky komedie dell'arte a v Komedii o lásce a koni je tomu stejně. Na tvůrčí hře spatra celá hra stojí. Díky hloubkovým rozhovorům autorka zjistila, že se dnes herecký projev bez přípravy z komedie tohoto typu vytrácí. Převažuje fixní text. Zachovává ho v plné míře improvizací divadlo, které s sebou ale nese naopak problém úplné absence scénáře. Je tedy třeba vyvážit podíl improvizace a stabilizovaného textu. Základní námět je dán, ovšem zapsán je podle původních dochovaných scénářů s velkým prostorem pro hereckou invenci. Základní typy, vztahy a zápletky se musí udržet.

Pevné typy postav Komédie o lásce a koni jsou vybrány na základě typologie, kterou Spolek Sešlých, pro který je primárně scénář připravován, využívá. V teoretické části je uvedeno, že v historii byla každému komediantovi přidělena jedna postava, která mu zůstávala do dalších her komedie dell'arte. Autorka se tedy snaží se o naplnění tohoto poznatku. Další důvod je čistě praktický - pracuje s konkrétním spolkem, který má své členy dán, a tudíž by přidání dalších postav způsobilo nedostatek herců a jeho nutné rozrůstání se. Počet postav tedy zachovala z jejich aktuální inscenace. Setkáváme se opět s Harlekýnem, Kolombínou, Pantalónem, Capitánem, Isabellou a Leandrem.

Problém s italskými názvy postav a jejich přechylováním autorka vyřešila tím, že jsou postavy nazvány česky. V italské verzi je Il Capitano, kterému chce díky polovičnímu počestění a zároveň italské podobě (Capitáno) zanechat nálepku cizince, kterou nosil v původních představeních z 16. a 17. století. Capitánovi by dle základního charakteru komedie dell'arte hledala nějaký cizokrajný dialekt nebo zásobu slov v cizí řeči. Nářečí

může být původní španělské, je ale možné, že už dnes nebude fungovat a bude zbytečně odvádět pozornost. V tu chvíli by mělo být od dialektu ustoupeno. Postava může například i ráčkovat nebo se jí může najít jiná specifická řeč. Isabella je nechána v psané podobě taky takto, jelikož následná výslovnost již česká je a zároveň se tím odkazuje k Isabelle Andreini, která dala této postavě název. Zásadní problém nastal u Kolombíny. Vzhledem k teoretickým poznatkům autorka zjistila, že typologicky se Kolombína z *Commedie dell'arte* Spolku Sešlých od původní Kolombíny liší. V tomto podání se Kolombíně spíše blíží Smeraldina, francouzský typ služky, se kterou si je bližší charakterem, vlastnostmi i vystupováním. Bylo by tedy potřeba sjednotit formu. Ve scénáři je uvedena jejich postava Kolombínu, vzhledem ke zvyku i rozhovoru s Romanem Slovákem, autorka však podotýká, že by se tento rozdíl ve zpracování měl nějak projevit – Kolombíně buď zanechat původní charakter, nebo ji rovnou přejmenovat na Smeraldinu. Konkrétně k postavám:

Harlekýn je bývalý sluha Pantalónův, nynější sluha Capitánův, věčně hladový, vyhýbající se Kolombíně, lstivý, vypočítavý.

Kolombína je Pantalónem samozvaná služebná, družka Harlekýna, je chytrá, ovšem používá jednoduchou vesnickou mluvu. Umí dobře vařit.

Capitáno je hloupý cizinec, milovník, komická figura, která se objeví a všechno obrátí naruby.

Pantalón je starý vilný mládenec, arogantní a lstivý, přitom se ale sám nechává napálit.

Isabella je krásná mladá dívka, jemná a křehká, miluje Leandra, mluví často ve verších.

Leandr je velmi štíhlý muž, který vroucně miluje Isabellu, také mluví ve verších.

Na základě funkčnosti kostýmů z aktuální inscenace *Commedia dell'arte* by je autorka zachovala a přenesla do své *Komedie o lásce a koni*. Kostýmy vychází z původní podoby *komedie dell'arte*, zároveň jsou schopné interpretovat dnešní dobu. Zamyslela by se nad kostýmem Kolombíny/Smeraldiny, pokud by se jí měnil díky této inscenaci charakter.

Od původní součásti kostýmu, obličejové masky, autorka upustila. Vzala v potaz odpovědi ze všech hloubkových rozhovorů, které vedla. Všem dotazovaným tvůrcům praktikům v dnešní době přijde obličejové krytí přežitá a jsou pro ně důležitější jiné

principy a aspekty komedie dell'arte. Je ovšem možné vytvořit náznakové škrabošky, které by se na původní nošení odkazovaly.

Další primární důležitá složka - hudba, musí vznikat organicky na jevišti při představení, pokud herci umí na hudební nástroj, měli by mít v nějaké části prostor pro hudební doprovod. Pokud neumí, dají se využít předměty, které vytváří jakýkoliv zvuk. Zvuky v představení též musí být, měly by být tvořeny živě. Kterýkoliv z herců může zvuky vytvářet. Pro příklad a ukázkou jsou některé uvedeny ve scénáři. Součástí Komedie o lásce a koni by měl být i zpěv. V příloze je uveden text a melodie závěrečné písně Zahrada bláznů. Píseň složila a napsala autorka, vychází ze základní melodické linky a jednoduchých rýmů, aby byla variabilní a dala se improvizací volně domýšlet. Slouží pouze jako opěrný bod – stejně jako scénář.

Do samotného představení by autorka navrátila i původní funkci akrobacie a pantomimy. V textu je uvedených spoustu hereckých situací a akcí, které se dají zahrát beze slov. Některé situace si to dokonce vyžadují. Akrobaticky by měl být nejvíce schopný Harlekýn, v této podobě by tuto funkci mohl zastávat i Leandr. Sami herci umí navíc z aktuálního představení různé dovednosti poplatné žánru fyzického divadla. Jsou jimi například žonglování, akrobatické hvězdy, vybalancování předmětu na čele, čehož by se samozřejmě mělo využít. Mohlo by se i tančit.

Scénografie je řešená jednoduše a co nejvíce variabilně. Na scénu by patřil pouze jeden stojan, který by simuloval zeď zahrady. Veškeré herecké akce a scény se odehrávají před stojanem. Jednotlivá představení se dají hrát jak na forbíně před oponou, tak i na velkém prostoru. Rekvizity pak mají už jen zástupný charakter, je třeba šátku pro Isabellu a nesmí chybět mísy, bez případných dalších pomůcek se už jakékoliv představení obejde.

Osvětlení primárně není zapotřebí. Ve vnitřním prostoru jsou nutné dvě světla, aby vytvořila celek jeviště, venku se dá hrát i bez nich. Pokud světla budou, bude to bonus, ale nejsou nositelem dalšího významového prvku.

### 13.3.2 Scénář Komedie o lásce a koni

#### Postavy:

1 Harlekýn – *sluha*

2 Kolombína – *jeho urputná přítelkyně*

3 Pantalón – *starý pán, majitel zahrady*

4 Capitáno – *hloupý chvástavý cizinec*

5 Isabella – *krásná mladá slečna*

6 Leandr – *její milý*

**Dějiště:** Zahrada Pantalóna

**Rekvizity:** mísy s jídlem, šátek, nástroje pro vytváření zvuků a ruchů

**Argument:** Kolombína chce definitivně získat Harlekýna, ten se však před ní skrývá. Harlekýn slouží Capitánovi, který přijel a vše obrátil vzhůru nohama. Isabella vroucně miluje Leandra a vyhlíží ho. Byl totiž odfouknut. O Isabellu ale zároveň usiluje kromě Leandra i Pantalón. Pantalón je majitelem zahrady, ve které se vše odehrává, dělá si z lidí sluhy a je nevrlý. Jakmile ovšem dojde na Isabellu, zmatkuje a chová se jako zamilovaný malý kluk. Leandr vymyslí lest, jak na dobro odlákat Pantalóna od Isabelly. Pomáhá mu Kolombína s Harlekýnem, který se zároveň stará o odvrácení pozornosti svého Capitána, který také o Isabellu projevil zájem. Capitáno má pocit, že je koště kůň. Kolombína se smluví s Leandrem, že mu pomůže napálit Pantalóna, pokud jí zařídí setkání a omluvu od Harlekýna. Ten se nakonec skutečně omlouvá, Isabella skončí s Leandrem a Pantalón s Capitánem. Následuje veselka. Co na to kůň?

#### Prolog *Kolombína*

*(Kolombína vstupuje na jeviště, v ruce koště, zoufalá)*

*(Harlekýn za oponou posměšně reaguje, Kolombína o něm neví)*

Kolombína: Ach jo. Ano, ano, ach jo. Ach já nešťastná. Co já teď tady jako budu dělat? S koštětem. Ale až já toho Harlekýna najdu, tak to si za klobouk nedám. Moment, on snad

něco tuší, protože klobouk přestal nosit. Anebo nic netuší a normálně ho někomu prodal za kus žvance. Řeknu Vám, ten má hlad, i když zrovna jí. Ale teď bude trpět! Pozval mě totiž sem do téhle zahrady, že má chvíli čas a že *prý* si zahrajeme takovou hru o srdíčko. (*Zvuk bušícího srdce*) Nevím sice, proč mi strčil do ruky to koště, ale třeba to nějak souvisí. (*Improvizace s publikem*) Ale prdlajs! A před chvílí tady byl Pantalon, ten nechutný dědula, co všude tvrdí, že mu to tady všechno patří, a jak mě tady viděl s tím koštětem, okamžitě mě zapřáhl. Že *prý* se mu ztratil jeho bývalý sluha Harlekýn a hned mě zaměstnal. Ani se neptal. Ten Harlekýn je teda ale vejlupek. S pánem nevydrží a ženské se vyhýbá jak čert kříži. No a ten Pantalon na mě halekal, že je támhle list, tam je kousek bláta a volal na mě: „No tak jedu, jedu, jedu!“ Že *prý* čeká vzácnou návštěvu, nějakou Isabellu, která se mu ozvala, že *prý* by se tu potřebovala porozhlédnout, tak chce mít doma naklizenou. Ale! Ona ta nějaká Isabella tu už dávno byla před ním a že *prý* je hrozně nešťastná. Že jí uletěl její milovaný Leandr, její láska na první pšiknutí. Oni se totiž procházeli, on si pšikl a ona mu dala svůj hedvábný šátek. A pak odběhla, že jich má doma plný necesér. Ale! Já jsem viděla, jak kolem Leandra prošel takový chvástavý opilec s plným břichem, toho jsem tu do té doby ještě nikdy neviděla, a nahlas si oddechl. A poněvadž je Leandr jako věchýtek, šátek se nadul a už ho nesl k obloze. (*Píská a napodobuje pohyb*) A tak Leandr skončil asi někde tady za zdí v zahradě. A protože jsem to všechno sledovala, tak mě ten opilec, říkal si Capitáno, zavětril a hned na mě že *prý*: „Co tak civíš?“ A řekl mi, ať toho koně – a ukazoval mi na to koště – okamžitě osedlám a já si vůbec nevěděla rady a spílala jsem Harlekýnovi. Ale! Ten teď určitě někde sedí ve větvích a náramně se baví, jak jsem mu naletěla. Parchant. Ale ten až se mi dostane do ruky, přísahám, že já ho k tomu oltáři doženu! Tak já ho jdu tedy hledat, Pantalon ať si klidně čeká, Leandr necht' šťastně přistane, nejlépe k nohám Isabelly, a Capitáno ať si ukecává to koště v domnění, že je to kůň. (*Nechává koště na zemi*) A já se jdu vdávat – pokud toho spratka ovšem najdu. (*Odchází*)

(*Praskání větví, Harlekýn padá ze stromu*)

## AKT I

### **Obraz 1** *Capitáno, Harlekýn*

Na scéně se objeví Capitáno, vidí koště, které už předtím sám pojmenoval jako koně. (*Dialog s koněm - koštětem na téma seznámení, ochočení*) Výsledkem je radost Capitána, že nemusí chodit pěšky a je jako správná persóna majitelem koně. Objeví se Harlekýn, který spadl z větve díky svému smíchu. Pozoruje Capitána, který stále hučí do koně – koštěte, a dostává díky tomu i přes bolest nový impuls ke smíchu. (*Dialog na téma lákání Harlekýna Capitánem do služby*) Harlekýnovi se do práce nechce, neboť teprve nedávno skončil u Pantalona. Ale má hlad a nemá peníze. Capitáno tak přijímá Harlekýna jako svého sluhu, ale hodlá mu platit pouze jídlem, a to v takovém množství, jaké pozře i Capitánův nový kůň. Harlekýn přijímá, přestože moc dobře ví, že jídlo nebude, když koště nikdy nic nesní. (*Dialog mezi nimi, jak se Harlekýn ocitl v zahradě, Harlekýn vypráví i o Isabelle*) Oba dva odchází z jeviště společně v zanikajícím dialogu.

### **Obraz 2** *Leandr, Pantalon*

U zdi zahrady se na zemi ocitá zoufalý Leandr. Zjišťuje, že je přímo vedle místa, ze kterého zmizel. Snaží se dostat přes zeď. Přichází Pantalon, majitel zahrady, a načapá ho. (*Dialog: Pantalon vynadá Leandrovi, co dělá v jeho zahradě*) Leandr vysvětluje Pantalonovi, jak se tam ocitl, láskyplně vypráví o Isabelle. Pantalon už vymýšlí plán, jak se Isabelly sám zmocní, přitom se tváří, že chce Leandrovi pomoci. (*Dialog*) Leandr pomoc přijímá a se vděkem odchází. Pantalon zůstává.

### **Obraz 3** *Pantalon, Isabella*

Pantalon si mne si ruce, když v tom vstoupí zoufalá Isabella a střetne se s ním. (*Seznamovací dialog mezi nimi*) Pantalon všechny prosby Isabelly odkývá, Isabella odchází, Pantalon zůstává omámen láskou. Prozpěvuje si, odchází vzápětí.

### **Obraz 4** *Isabella*

Vystoupí Isabella se slovy: „Ach ten můj věchýtek, kost a kůže, tenčí než růže.“ (*Monolog*) V ruce s sebou nese na jeviště mísy s hromadou jídla, které nachystala pro Leandra, aby se pořádně najedl, až se vrátí zpátky na zem, aby jí už znovu neodletěl. (*viz Prolog*) Odchází ve víře, že se to podaří.

### **Obraz 5** *Harlekýn, hlas Kolombíny*

Přichází Harlekýn s koštětem, vidí jídlo a zároveň slyší za oponou hlas Kolombíny. V tu chvíli nechává koště koštětem a cpe se v rychlosti jídlem. (*Koště někam odhodí*) Stále ale slyší z povzdálí Kolombínu a je si jist, že se Kolombína blíží. Nají se a chce zmizet. Uvědomuje si, že nestihne vzít koště, jelikož je již Kolombína skoro u něj, a Harlekýn, než aby se s ní střetl, radši vymýšlí, jak vysvětlí Capiténovi, že se mu jeho kůň ztratil. Mizí.

### **Obraz 6** *Kolombína*

Vejde Kolombína, vidí koště a prázdné mísy. Okamžitě jí dojde, že tu byl Harlekýn. (*Monolog na téma, že prý je to nenasyta a uličník*) Odchází našťvaně pryč.

### **Obraz 7** *Isabella, Pantalon*

Přichází Isabella, koštěte si absolutně nevšímá, protože vidí prázdné mísy. Raduje se, že tu byl určitě Leandr, který se snad dobře najedl. Vchází Pantalon, který zahlédne Isabellu. Tu nejdřív nepozná, protože je zády k němu, a hudruje, co dělá v jeho zahradě. Jakmile se Isabella otočí, Pantalon zjihne. Vidí tu překrásnou Isabellu. Zároveň připravuje další plán, jak využije Leandra jako návnadu k získání Isabelly. (*Dialog*) Oba odchází.

### **Obraz 8** *Capiténo, Harlekýn*

Vystoupí Capiténo. Vidí koně – koště, diví se jeho samotě, když v tom vchází Harlekýn a horečně mu vysvětluje, jakým způsobem mu utekl kůň. (*Herecká etuda na téma ztráty koně*) Avšak vzápětí si všimne, že Kolombína koště neodnesla, a to tu stále leží, tedy podle Capiténa tu leží i jeho kůň. Harlekýn se tím pádem dožaduje přidělu jídla, protože jak může Capiténo vidět, kůň již jedl. (*Divoce gestikuluje k prázdným mísám*) Capiténo přislíbí Harlekýnovi jídlo pod podmínkou, že ho dovede k Isabelle. Odchází, Capiténo vede svého koně, Harlekýn odnáší mísy. Capiténo vypráví při odchodu do ztracena Harlekýnovi, jak je neporazitelný, vždy porazí nepřítele a dostane každou ženu, na kterou se jen podívá.

## AKT II

### **Obraz 9** *Leandr, Kolombína*

Pantalon přivádí Leandra do zahrady jako svou návnadu. (*Dialog*) Zanechává Leandra samotného, odchází a mne si ruce. Leandr zůstává sám a těší se na svou Isabellu. Připravuje si omluvnou řeč, která působí velmi obecně. Vchází našťvaná Kolombína. Slyší omluvnou řeč. Líbí se jí, přesto nevidí, kdo se jí omlouvá. (*Lazzi*) Je mile překvapena, že se jí její Harlekýn přišel omluvit. Pravda ovšem nakonec vyjde najevo. (*Vícevrstvý dialog na daná témata: Leandr jí popisuje geniální nápad Pantalona, ale Kolombína mu vysvětluje, že prý co je Pantalon doopravdy zač a vrací se k tomu, že z ní udělal služku, poté Leandr přesvědčí Kolombínu, aby ze sebe udělala Isabellu, protože se bojí, že je Pantalon takový manipulátor, že když dokázal obelstít i jeho, obelstí i jeho nebohou Isabellu. A pokud tímto svým přičiněním Kolombína odláká pozornost Pantalona od jeho pravé Isabelly, on sám se postará o to, aby se dostala ke svému Harlekýnovi, Kolombína souhlasí*) Leandr zůstává, Kolombína odchází.

### **Obraz 10** *Leandr, Pantalon*

Přichází Pantalon a Leandr mu vysvětluje, že si to rozmyslel a že po Isabelle vlastně netouží. Že má Isabella určitě radši starší muže kypré postavy. (*Maže Pantalonovi med kolem pusy, nahrává mu, jak je vtipný, zábavný, se srdcem na pravém místě, přitom ukazuje na levou stranu - lazzi*) Pantalon se toho ihned zjištně chytne a projeví o Isabellu zájem. Leandr slíbí, že Pantalonovi pomůže Isabellu získat. Leandr odchází a mne si ruce. Pantalon zůstává a mne si ruce. (*Monolog*) Poté taky odchází.

### **Obraz 11** *Capitáno, Harlekýn, Leandr*

Vystoupí Capitáno a hladový Harlekýn. Capitáno je nervózní, kde je ta Isabella, když Harlekýn řekl, že za ním přijde sama. Harlekýn si vymýšlí různé historky, aby se co nejrychleji dostal k jídlu, ale zároveň oddálil shledání Capitána s Isabellou. Pod záminkou své vlastní nutné samoty (*Dialog: vymýšlí si důvody, aby dostal Capitána pryč*), posílá Capitána pryč. Vchází Leandr prapodivně veselý a pro něj neznámému Harlekýnovi pobaveně vypráví svůj příběh. Harlekýn přiznává, že vše viděl z koruny stromu. Oba dva se natolik spřátelí (*Dialog*), že Leandr prozradí Harlekýnovi svůj plán. Harlekýn se ale zalekne, protože byl právě ujištěn, že přichozí Isabella bude



přestrojená Kolombína, která ho hned uvidí a udělá mu ze života peklo. Je ovšem žádán, aby se Kolombíně omluvil, protože ono někdy „pro jedno kvítí slunce opravdu svítí“. Leandr zkrátka potřebuje jeho pomoc, aby napálil Pantalona a získal svou Isabellu. Harlekýn zase prozradí Leandrovi, že po Isabelle touží i jeho pán Capitán – o (*Lazzi*). Leandr je v šoku a Harlekýn, ač nerad, souhlasí s omluvou, ale až bude Kolombína zase Kolombínou. Oba odchází.

#### **Obraz 12** *Kolombína jako Isabella*

Vchází Kolombína oblečená jako Isabella. Velmi krátce ohodnotí situaci, ve které se právě nachází a že *prý* doufá, že se plán podaří (*Monolog*). Odchází.

### **AKT III**

#### **Obraz 13** *Capitáno, Harlekýn*

Přichází Harlekýn s Capitánem. Harlekýn mu vysvětluje, že je vše domluveno. Isabella se ukáže, jakmile jeho kůň třikrát zařehťá. Capitáno: „A kde mám koně?“ Harlekýn odbíhá a ihned se vrací s koněm – koštětem a potutelným smíchem: „Tady, pane.“ Harlekýn odchází. Capitáno zůstává s koněm a provozuje výcvik. Chce mít jistotu, že kůň opravdu umí třikrát po sobě zařehťat. (*Etuda Capitána*) Nezdařilý trénink, odchází trénovat jinam nejspíš do většího soukromí.

#### **Obraz 14** *Kolombína jako Isabella, Isabella, Pantalón, Leandr*

Vystoupí Kolombína jako Isabella a vzápětí Isabella. Kolombína jí vysvětluje situaci, která předcházela (*viz Obraz 9*), Isabella je nadšená. Přichází Pantalón a je natolik zmatený, která je ta pravá, že odejde hledat Leandra. Nemne si ruce. Přibíhá Leandr, vítá se s pravou Isabellou. (*Oba mluví ve verších*) A zároveň oběma nynějším Isabellám sdělí, že situace se má tak, že musí odradit nejen Pantalóna, ale zároveň i Capitána, který o Isabellu také projevil zájem. Kolombína ví o Capitánovi, že *prý* je to ten cizinec, díky kterému Leandr odletěl. Všichni si přejí, aby jim plán vyšel. Odchází.

#### **Obraz 15** *Capitáno, Pantalón*

Přichází Capitáno s koněm – koštětem a stále svému koni předvádí, jak se má řehťat. Do toho vchází Pantalón a opět se diví, co za prapodivné individuum, a zrovna v tuhle

slavnostní chvíli, dělá v jeho zahradě. Capitáno vysvětluje, že sem chodí všichni a že si myslel, že je to zahrada pro všechny. Zároveň se mu snaží vysvětlit svůj zájem o Isabellu. Jelikož zjistí, že je pro oba dva společný, dojde ke slovnímu konfliktu. Capitáno to má přece domluvené s Harlekýnem a Pantalón s Leandrem, jejím bývalým nápadníkem. Na slově bývalým si dává záležet. Capitáno vykřikuje, že Pantalóna vyzývá na souboj, že nikdy neprohrál a nikoho se nebojí. V naprosté zuřivosti se oba rozcházejí slovy: „Ty mě už nikdy v životě nechtěj potkat, to ti radím!“ a „Ty mě už taky nikdy v životě nechtěj potkat, to ti fandím!“ Odcházejí.

#### **Obraz 16** *Harlekýn*

Vchází Harlekýn. Je rád, jak to perfektně vymyslel a nahrál na svého Capitána, protože koště se nikdy řehtat nenaučí. Ale díky tomu na druhou stranu ví, že od Capitána nedostane ani sousto. Přemýšlí, jestli by mu s Kolombínou opravdu nebylo lépe. Hlavně kvůli tomu jídlu. Nedokáže ale asi překousnout to její: „*Že prý...*“ (*Polemizující monolog*) Odcházejí.

#### **Obraz 17** *Leandr, Pantalón, Kolombína jako Isabella*

Přichází Leandr. Tváří se nedočkavě, zároveň napjatě. Vbíhá rozzuřený a zadýchaný Pantalón, který si stěžuje na svého soka Capitána: „Jednoho jsem se zbavil, druhý se objeví.“ Leandr mu domlouvá, ať se uklidní, že Isabella tu hned bude a že její srdce, jak ji zná, k člověku takového charakteru, jaký má Pantalón, jistě láskou okamžitě zahoří. (*Lazzi o hořícím srdci*) Při odchodu řekne bokem: „Ten bude koukat.“ Přichází Kolombína jako Isabella a slovně Pantalóna odmítne. Velmi zřetelně mu dá košem. Pantalón rezignovaně odchází. (*Zvuk zlomeného srdce*) Znovu vystoupí Leandr, který vše pozoroval z povzdálí, děkuje Kolombíně a řekne jí, že už převleku není třeba. Posléze oba odchází.

#### **Obraz 18** *Harlekýn, Leandr*

Vchází značně hladový Harlekýn. (*Monolog*) Přichází Leandr a naznačuje Harlekýnovi, že jde vše zatím podle plánu a že Kolombína už může být zase Kolombínou. Harlekýn by se jí teď měl tedy opravdu omluvit a splnit, co slíbil. Harlekýn přitakává pod vlivem hladu, ale asi si už zároveň uvědomuje, že konec konců pro jedno kvítí asi slunce opravdu svítí. Řekne Leandrovi o Capitánovi, jeho koni – koštěti a řehtání. Leandr se smíchem odchází.

### **Obraz 19** *Harlekýn, Kolombína*

Vchází Kolombína. Harlekýn se omlouvá stejným způsobem jako Leandr dříve (viz *Obraz 10*). Kolombína stejně reaguje, je však mírně v rozpacích, že *prý* stejná slova už jednou slyšela. Harlekýn ji na konci proslovu požádá o ruku za podmínky, že přestane používat to své otravné: „*Že prý...*“ Kolombína je nadšená a doufá, že už to není jen další Harlekýnova hra o srdíčko. Harlekýn přitakává, že *prý* není. Kolombína vychrlí recept Harlekýnova oblíbeného jídla místo polibku a s příslibem okamžitého uvaření tohoto pokrmu společně nadšeně odchází.

### **Obraz 20** *Isabella, Leandr, Harlekýn, Kolombína*

Přichází Isabella s Leandrem, něco si šuškájí. Leandr prozrazuje Isabelle, že díky Harlekýnovi ví, že Capitán věří tomu, že se mu Isabella zjeví, jakmile jeho koště – kůň třikrát zařehtá. Leandr u toho puká smíchy, až mu tečou slzy. Isabella vytahuje šátek, aby si mohl Leandr slzy otřít, v tom vchází najezený Harlekýn s Kolombínou. Harlekýn se chystá zhluboka vydechnout a Isabella bleskurychle bere Leandrovi šátek se slovy: „Jistota je jistota.“ Všichni jsou veselí a odejdou. Isabella zůstane sama. Ještě si neoddechla, protože se jednak bojí, že by Leandra odfoukla (*Lazzi*), a zároveň ví, že ve hře je stále Capitáno.

### **Obraz 21** *Isabella, Pantalón*

Vchází Pantalón a jen velmi smutně projde kolem Isabelly, vzdychne a se zlomeným srdcem zachází. (*Zvuk pukajícího srdce*) Tím je potvrzeno, že uvěřil Isabelle, která ho prve odmítla, a už se jí dál nepokouší ani dvořit, byť je tato Isabella teprve ta jediná pravá.

### **Obraz 22** *všichni*

Na scéně se objeví Capitáno, který se stále snaží donutit koně – koště zařehtat. Je do svého snažení tak zapálen, že si Isabelly na scéně vůbec nevšimne. (*Etuda na téma zoufalé řehtání, žádá přitom diváky o pomoc s výcvikem a aby mu taky někdo zařehtal*) Isabella nejdřív zadržuje smích, ale po chvíli to už nevydrží a nahlas se rozesměje. Capitáno se v bláhovém přesvědčení, že kdokoliv asi správně třikrát zařehtal a kůň mu tedy přivolal Isabellu, začne dvořit. (*Etuda námluv*) Když v tom se objevuje Pantalón, co se to zase v jeho zahradě děje. Jakmile začne křičet, přibíhají všichni ostatní,

kteří celou situaci z povzdálí pobaveně pozorovali. Isabella Capitána odmítne. Capitáno je pobouřen výsměchem na svou adresu a rezignovaně se snaží ze situace prchnout. „No tak já jedu,“ řekne a nasedne na koně – koště. Smích všech kromě Pantalona. Pantalon mění svůj názor na Capitána, neboť jej Isabella také odmítla, a vysvětlí mu, jak se věc s koněm má. Capitáno je zahanben. Pantalon mu nabízí, že u něj může klidně zůstat, ale na koštěti se nejedí, koštětem se zametá.

*(Následuje závěrečná píseň Zahrada bláznů)*

## ZÁVĚR

Tato bakalářská práce analyzovala komedii dell'arte v italské renesanci. Byla představena doba, ve které vznikla. Její zdroje lze nalézt jak v antice a jejím mimu, ve středověkém karnevalu a frašce, tak v komedii eruditě, na kterou reagovala. Byly konkrétně prezentovány typy Pantalona, Doktora, Brighelly, Harlekýna, Kapitána a Milovníků, které se řadí do kategorií Staří, Sluhové a Zamilovaní. Ty se dále dělily se na figury komické a nekomické.

Práce se zabývá všemi důležitými složkami tohoto žánru – scénářem, improvizací, pevnými typy, kostýmy, obličejovou maskou, lazzi, hudbou, pohybovou a výtvarnou částí. Vymezily se tím základní rozdíly mezi klasickým divadlem a tímto, které se samo nazývá neklasické.

Následně se bylo možné dozvědět o rozšíření komedie dell'arte po světě. Na základních příkladech byl ukázán vliv komedie dell'arte na divadlo ve Francii, Anglii a Rusku. Speciální pozornost byla zaměřena na divadlo dell'arte u nás. Byli představeni zástupci ozvěn tohoto žánru. K takovým patří česká meziválečná avantgarda, Jiří Voskovec a Jan Werich, dále pak Jiří Menzel. K dosud nejznámější inscenaci patří Commedia dell'arte Divadla na provázku režiséra Petra Scherhaufera s Boleslavem Polívkou v hlavní roli.

Praktická část na výše psané navazuje a zabývá se divadelními ozvěnami komedie dell'arte v současné době u nás. Představuje a analyzuje inscenaci Commedia dell'arte Spolku Sešlých a Impro dell'arte skupiny Improvize. Oba tyto projekty na představené divadlo 16. století navazují, byť se liší v jednotlivém uchopení a provedení. Pro svou divadelní hru si vybraly rozličné základní pilíře. Commedia dell'arte pracuje s typy a scénářem, Impro dell'arte se snaží typologii aktualizovat pro funkčnost improvizace. Ani jedna z těchto inscenací již nevyužívá obličejové masky.

V praktické části je též uveden původní text Komédie o lásce a koni, který vytvořila autorka bakalářské práce a který je připraven k inscenování. Jedná se o komedii postavenou na principech komedie dell'arte, kterou nejdříve prozkoumala teoreticky

a poté v rámci hloubkových rozhovorů prakticky. Její návrh inscenace je syntézou těchto dvou částí.

Duch komedie dell'arte se nad námi neustále vznáší, s autorčíným zásahem snad i ještě chvíli bude. Komédie dell'arte je totiž základ, který by si měl osvojit každý umělec, který se pokouší o některou z tvůrčích divadelních profesí. Řadí totiž do popředí profesionálního talentovaného herce a jeho přirozenost.

## SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

### Seznam použitých českých zdrojů

BOHADLOVÁ, Kateřina. *Flaminio Scala a jeho Il Teatro delle Favole rappresentative v zrcadle doby: Morfologická analýza Scalových scénářů podle metody V. J. Prokopa*. Praha: Libri, 2005. IBSN 80-239-5410-5.

BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. IBSN 978-80-7106-576-0.

DIGRIN, Z. *Divadlo učenců a diplomatů*. Praha: Divadelní ústav, 1995. IBSN 80-7008-044-2.

FIALKA, L. *Pantomima: Vybrané statě*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988.

FREJKA, J. *Smích a divadelní maska*. Praha: Jos. R. Vilímek, 1942.

HAVEL, V. *Anatomie gagu*. In HAVEL, V. *Protokoly: Zahradní slavnost: O dialektické metafysice: Antikódy: Anatomie gagu: Vyrozumění*. Praha: Mladá fronta, 1966.

HEPNER, V. *La Commedia dell' arte*. 1959 (?).

HOLEŇOVÁ, J. et al. *Český taneční slovník: Tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001. IBSN 80-7008-112-0.

KAZDA, J. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986.

KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany: H&H, 1998. IBSN 80-86022-25-0.

KOVÁŘÍK, F. *Kudy všudy za divadlem*. Praha: Odeon, 1982.

KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Divadelní ústav, 1973.

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

*Neobyčejný život Jiří Menzela* [dokumentární film]. Režie Pavel KŘEMEN. Česko, 2012.

OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985): Analýza, rekonstrukce, dokumentace inscenace režiséra Petra Scherhaufera a Harlekýna Boleslava Polívky*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně – Divadelní fakulta, 2010. ISBN 978-80-86928-88-3.

PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.

PAVLOVSKÝ, P. et al. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9.

RÉMY, T. *Jan Kašpar Deburau*. Praha: Orbis, 1960.

RÉMY, T. *Klauniády*. Praha: Orbis, 1968.

ROHÁL, R. *Kdo by je neznal: Nezapomenutelné dvojice z jeviště, plátna a obrazovky*. Praha: XYZ, 2006. ISBN 80-86864-57-X.

ROUBÍNEK, O. *František Ferdinand Šamberk*. Praha: Melantrich, 1985.

SCHERL, A. *Avantgardní tradice a dnešní herectví*. In KOPÁČOVÁ, L., J. PATEROVÁ a O. ROUBÍNEK. *České divadlo 4: Nad současným českým herectví*. Praha: Divadelní ústav, 1981.

STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8

ŠVEHLA, J. *Deburau – nesmrtelný Pierot: Legenda a skutečnost o Janu Kašparovi Deburauovi a jeho význam ve vývoji světové pantomimy*. Praha: Melantrich, 1976.

ŠVEHLA, J. *Tisícileté umění pantomimy: Ukázky z dějin pantomimy*. Praha: Melantrich, 1989. ISBN 80-7023-024-X.

*Tři v tom* [záznam divadelní inscenace]. Režie Jiří MENZEL, Anna PROCHÁZKOVÁ. Česko, 1981.



### Seznam použitých zahraničních zdrojů

DUCHARTRE, P. L.: *The Italian Comedy: The Improvisation Scenarios Lives Attributes Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell' Arte*. New York: Dover, 1966.

DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia*. Bratislava: Slovenské vydavateľ'stvo krásnej literatúry, 1959.

GÁSPÁROVÁ, M. *Nezbedné dieťa múz*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľ'stvo, 1966.

GORČAKOV, N. M. *Vachtangovove režijné hodiny*. Bratislava: Slovenské vydavateľ'stvo krásnej literatúry, 1958.

NICCOL, A. *The World of Harlequin*. London: Cambridge University Press, 1963.

## SEZNAM PŘÍLOH

<b>Příloha A – Výskyt základních typů .....</b>	<b>I</b>
<b>Příloha B – Typy postav.....</b>	<b>II</b>
<b>Příloha C – Masky z Princezny Turandot (1922, Vachtangov, MCHAT).....</b>	<b>VI</b>
<b>Příloha D – Hlubkové rozhovory.....</b>	<b>VIII</b>
<b>Příloha E – Ukázka scénáře Comedie dell'arte.....</b>	<b>XXX</b>
<b>Příloha F – Commedia dell'arte Spolku Sešlých.....</b>	<b>XXXI</b>
<b>Příloha G – Impro dell'arte skupiny Improvize.....</b>	<b>XXXII</b>
<b>Příloha H – Melodie a text k písni Zahrada bláznů.....</b>	<b>XXXIII</b>

Příloha A – Výskyt základních typů

Obrázek 1: Výskyt základních typů Comedie dell'arte na území Itálie ve stol. 16. a 17.



Příloha B – Typy postav

Obrázek 2: Pantalon



*Pantalon*  
Ce Noble Fils des Pantalons,  
Quoy que vieux a l'amour on s'attie,  
Et lorsqu'il fait quelque Conquête,  
Est a force de Ducatons.

Obrázek 3: Doktor



*Le Docteur Balouarde.*  
Quand le Docteur parle l'on doute. Et souvent celui qui l'écoute,  
Si c'est latin ou bas breton, L'interrompt a coups de baston.  
Chez N. Bouffier, rue St Jacques à l'angle avec pruit.



Obrázek 4: Brighella



Obrázek 5: Harlekýn



Obrázek 6: Zamilovaná



Obrázek 7: Zamilovaný





Obrázek 8: Kapitán



*Spezza Ferre*  
Ce Capitain fait grand esclat, Qu'il est des derniers au combat,  
Et sa valeur est si parfaite, Et des premiers à la retraite.

Chez M. Bonnart, rue d'Anjou, à l'Égyle, se vend.

Obrázek 9: Kolombína



*Colombine dans Ses Amours*,  
trompe Ses Amans, tous les jours,  
Comme un Singe elle a de la dresse,  
Et plus qu'un renard de finesse.

Příloha C – Masky v Princezně Turandot (1922, Vachtangov, MCHAT)

Obrázek 10: Návrh kostýmu Brighelly



Obrázek 11: O. F. Glazunov jako Brighella

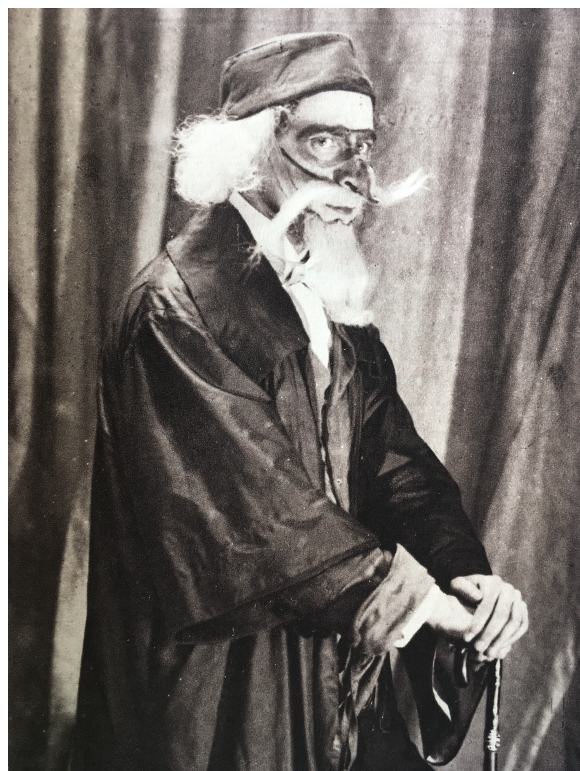




Obrázek 12: Návrh kostýmu Pantalona



Obrázek 13: I. M. Kudrjavcev jako Pantalon



## Příloha D – Hloubkové rozhovory

### Příloha D1 – Roman Slovák, herec a tvůrce Comedie dell'arte Spolku Sešlých

#### *ČÁST PRVNÍ – PŘEDSTAVENÍ*

##### **Jak ses dostal k divadlu?**

K divadlu jsem se dostal náhodou, já jsem rodilej Opavák, takže jsem se přes fotbal dostal na JAMU – činoherní herectví, ale tenkrát to bylo ještě za komunistů, takže to nebylo činoherní herectví, ale bylo to muzikálové, že to dřív bylo dohromady. Až po revoluci se to rozdělilo zvlášť. Takže jsem po revoluci byl stále Jamákem, absolvoval jsem shodou okolností v Goldonihho hře Sluha dvou pánů v roli sluhy Truffaldina v režii Zoji Mikotové. Obhájil jsem si tu roli za jedna, bavilo mě to. A pak jsem se dostal oklikou přes Mahenovo divadlo v Brně do Divadla Husa na provázku. V něm jsem byl od roku 1993 do roku 2004. Pak jsem přešel do HaDivadla. A od roku 2007 jsem na volné noze. Dostal jsem se i do Slezského divadla Opava, kde jsem už jako host udělal osm premiér za šest let. A pak jsem se naštvál, řekl dost a odešel jsem do Prahy. Takže jsem v Praze a hostuju v Příbrami a jako host hraju i v divadle v Plzni.

##### **Setkal ses s komedií dell'arte ještě jinak před tou Vaší inscenací? Říkáš, že zkoušel Truffaldina v tom Sluhovi dvou pánů.**

My jsme měli absolventskej rok, takže to byl jeden z titulů, kterej byl nasazenej.

##### **A od té doby ses k tomu ještě vrátil během své herecké kariéry nebo jen díky této inscenaci?**

Tahle inscenace byla hned záhy po škole. De facto dva roky po škole. Jinak jsem se s tím nesetkal, nevyhledával jsem to, protože jsem měl dost práce na Provázku. My jsme tam v tu dobu byli čtyři noví herci, protože spousta herců z Provázku odešla do Prahy, takže jsme je nahradili. A na Provázku se strašně dře. V dobrým. My jsme furt makali od rána do večera. A nebyl čas se zamýšlet, jestli tenhle titul nebo ten a že chci hrát to a to. Ale je fakt, že na Provázku to je velká herecká škola, protože tam je režisér Peter Scherhauser, kterej mě učil i mimochodem na škole po revoluci. A Peter měl takovej desetiboj, tomu se tak říkalo, že nás tam učili žonglovat, práskat bičem, nosit na čele nebo na nose různé věci, šermovat, takový prostě dovednosti. Ti, co vyšli z Provázku, to jsou herci, kteří v uvozovkách umí všechno. Jsme tak rozšířeni do cirkusu, do kabaretu, do zpěvu. Bylo to prostě hrozně živý. A to jsou většinou takhle ty Divadla malých forem.

##### **Co Tebe osobně na té Vaší inscenaci baví nejvíc? Proč v ní pořád těch skoro 23 let hraješ?**

Protože se po dvaceti třech letech znovu potkáváme a zahrajeme si spolu to divadlo a je úplně výborný, jak zjišťujeme, jak jsme staří. Když jsme začínali, tak jsme byli takoví, že se člověk líp ohnul, líp nadechl. A teď jsme líní a je strašně pěkný pozorovat, jak jsme líní. Že už to není taková divočina. Tahleta naše komedie dell'arte je postavena na slově, takže si už radši to slovo vychutnáváme, než aby tam někdo běhal jak nějaký tajtrlík a předstíral, jakou má fyzickou. Nemá. Nikdo z nás nemá fyzickou. Mně bude padesát za dva roky, všichni se k té padesátce blížíme. To mě fascinuje, že se potkáváme, hrajeme to a máme se rádi. Samozřejmě se z toho

stal i kšeft pro nás, protože nás chtějí různé festivaly, divadla, jezdíme po celé republice, takže jsou z toho i peníze, což je taky pěkný a důležitý. A peníze nejsou špatný. A hlavně ty diváky to baví. Ty lidi se baví. To poznáš. Je samozřejmě rozdíl v tom, kde to bylo tenkrát. Teďka je Pavel Liška velké razítko.

**To mě právě zajímá, jestli se chodí na ten titul jako takový nebo do jaké míry to ovlivňují ta jména hvězd. Není to úplně u Vás postavený na těch jménech, ne?**

No nebejvalo to. Teď to bejvá. Kvůli času jsou i alternace, protože my už tolik času nemáme. Takže se ale teď někdy udělá šmécčko, že oni si na plakát napíší, že hrají Pavel Liška, Tatiana Vilhelmová, lidi si koupí lístek, dají ty hříšný peníze, i když nejsou hříšný, kultura není hříšná, na kulturu se musí chodit! A potom tam samozřejmě přijede ta méně známá alternace.

**Pavel Liška se nealternuje, je to kvůli tomu komerčnímu hledisku?**

Ne, Lišák se nealternuje, to se zachovalo. Plus se nealternuje ještě jeden herec. Ty alternace vznikly spíš kvůli tomu, že ten onemocněl, takže se musela honem rychle hledat náhrada, protože už byl nasmlouvaný kšeft.

**Proč se jmenujete Spolek Sešlých?**

Protože jsme se sešli. Tak se jmenujeme od úplného začátku, jen se to teď víc užívá, protože nás tak bylo potřeba nazvat i nějakou oficiální cestou.

## *ČÁST DRUHÁ – O INSCENACI*

**Kdy ta inscenace vznikla?**

V létě v roce 1995.

**Ty jsi v té inscenaci od začátku?**

Jo, od začátku. To vzniklo celý úplně krásně. Jak jsme byli mladí, tak jsme chtěli hrát divadlo i o prázdninách. Proč jsou divadelní prázdniny? Tak jsme si sami řekli, že uděláme komedii dell'arte. Věděli jsme, že je to komedie typů, takže jsme si to během čtrnácti dnů sami napsali, sami nazkoušeli.

**Proč zrovna komedie dell'arte? Proč Vás napadlo tohle?**

Chtěli jsme hrát komedii. Bavit sebe, bavit lidi. Komedie typů je k tomu příhodná. My jsme měli i režiséra, aby to mělo hlavu a patu, to musel být někdo zvenčí. Byl to nakonec Zdeněk Dušek, kterej vystudoval režii a byl to můj spolužák na JAMU. On se toho chopil po téhle stránce. Po stránce hlídače. On tomu dával ten ksicht, tu závěrečnou podobu. A proč komedie dell'arte? Někdo s tím přišel, že to uděláme. Původně se totiž takhle jen i jmenovalo - Commedia dell'arte. Pak se tam přidal ještě ten další název aneb Poslušně hlásím a aneb Konec šejků v Čechách. Já teď hraju zase sluhu. Tentokrát Harlekýna a ten používá spojení poslušně hlásím, protože jsme to pošvejkovštěli. A vzniklo to, jak říkám, za chvíli.

**Kdo v tom představení původně hrál?**

My, co jsme se už předtím znali. Jsme všichni herci, co se znali už z JAMU. Gábina Ježková byla dokonce moje spolužačka a Pavel Liška byl tuším o dva nebo o tři ročníky pode mnou. Jinak v tu dobu už jsme všichni hráli buď v Provázku nebo v HaDivadle. Jen Andrejka Marečková nebyla původní profesí herečka, ona dělala

kostyměrku na Provázku a tohle bylo její první představení. A teď je z ní přítom regulérní herečka, divadlu se věnuje. Ale abych to shrnul, tak Vašek Svoboda hrál původně toho Harlekýna, Marek Daniel Pantalona, Pavel Liška hrál Kapitána, Gábina Ježková Isabellu a Andrea Marečková Kolombínu.

### **Jak jste si vybrali a rozdělili ty typy postav, které tam máte?**

My jsme si to rozdělili. Že musí být rozhodně Harlekýn, potom Isabella, po které každý touží – a touží dva. Milovník a Capitáno. Takže to jsou další dva typy. Potřebovali jsme pátýho, což byla nakonec služebná Kolombína, a poslední byl Pantalóne, takovej ten plesnivej dědula. Takže to jsme věděli, že to tam bude. A tím pádem jsme na tom stavěli ten děj. A ani jsme to úplně dopředu nepsali. Tam třeba je scéna, kdy já jsem hrál ještě Leadera. Při zkoušení téhle scény jsme si s Pavlem Liškou jenom řekli, že budeme hrát slovní kopanou. Tak já jsem vyšel a řekl jsem: „Křčma.“ A on navázal: „Máslo.“ Já mu odpovídal: „Lopata.“ A on: „Talíř!“. A já jsem nevěděl, jak dál. A on mě pobízel, ať hraju dál. Tak já jsem zase začal – křčma, máslo, lopata, talíř. A potom Pavel řekl, že už ho to nebaví. A celej ten dialog tam zůstal. My jsme se u toho řehtali jak blázni, i ten režisér, a pak jsme jenom dumali nad tím, jak to vlastně bylo, protože to nikdo nepsal. A nikdo to nevěděl. A vzpomínali jsme, kdo co řekl a tak dále. Takže my jsme většinou nejdřív něco udělali, a pak až se to dalo na ten papír.

A dělali jsme to celý jenom pro to, abychom mohli jezdit po hradech a zámcích. Takže jsme vyjeli na Moravu, tam jsme si vyptali ubytování, spali ve spacácích, no byli jsme mladí. A tam jsme pak hráli, kde bylo co zrovna po ruce. A pak se z toho stalo to, že byl najednou festival v Plzni, tak jsme jeli do Plzně, a pak se to rozrostlo, takže se z toho stalo už to profí. A tím, že třeba Harlekýna hrál Vašek Svoboda, který ale potom odešel, tak já, i když jsem hrál původně Leandra, jsem se stal najednou Harlekýnem. A místo mě začal hrát Leandra Michal Bumbálek, ten do toho vkročil. A najednou Michal nemohl, tak do toho zase vkročil další. Kolombína se taky rozdělila, protože jednou taky původní Kolombína Gábina Štefanová nemohla, protože něco točila. My jsme už ale měli sjednaný zájezdy a zrovna v té době Lišák dokončil film Návrat idiota a žil s Táňou Vilhelmovou, tak doporučil Táňu. Takže takhle do toho vklouzla Táňa, a tak se to různě doplňovalo. Pak jsem já nemohl, takže k nám přišel Leoš Noha a teď už je to takovej miš maš, je nás už 9 a už se určuje, kdo kdy může, protože je fakt, že Tatiana i Marek Daniel jsou zatížení.

### **Proč ty názvy postav máte jednou v původní italské podobě, a pak máte třeba Kolombínu nazvanou česky?**

Sabi, to já vůbec nevím, takhle se to prostě jednou napsalo a nikdo to víc nikdy neřešil.

### **Když tam jsou jména postav italsky - třeba Pantalone, Capitáno – počest'uješ je?**

Jo, jasný, jak je potřeba. Máme tam i Harlekýna, kterému jednou říkáme Harlekýno a jindy Harlekýn.

### **A přímo k těm tvým postavám - jak jsi je studoval? Do jaké míry jste z té původní italské komedie dell'arte vycházeli?**

My jsme se s tím s prominutím vůbec nemazlili. Jak to šlo, tak to šlo. Co nám přišlo do pusy, co jsme nakradli za rekvizity. My jsme to neřešili. Žádnou práci nám to nedalo. Bylo to fakt za čtrnáct dní. Je fakt, že jsme nějaký základ všichni měli už ze školy a z Provázku nebo HaDivadla. Pavel a Marek, ti byli v HaDivadle, takže po jejich zkouškách v HaDivadle a po našich zkouškách na Provázku jsme se sešli vždycky ve volném čase a vůbec

jsme neřešili, jestli to má mít nějakou budoucnost. My jsme fakt chtěli jen ty prázdniny být spolu, odehrát těch pár představení a co se pak z toho stalo, to nebylo v plánu.

### **Vycházeli jste teda při té studii postavy ze sebe?**

Jo, ze sebe. Úplně ze sebe. Ono já myslím, že kdybych si v tom měl hledat i nějakou velkou psychologii, že je to zbytečný. Člověk, co chce hrát komedii dell'arte, by měl hlavně umět vystavět gag, poslouchat partnera, mít v sobě to načasování a umět vyhrát pauzu. To jsou základní předpoklady, si myslím. A myslíme si to všichni, co v té naší komedii jsme. Stačí se poslouchat. A když je potřeba udělat pauzu, udělat ji – a pak to tam tak píchnout, že ten divák jde prostě s tebou

### **Ty sis tu svou původní roli Leandera vybral?**

Vybral. Protože jak jsem ti říkal předtím, že jsme měli ještě tu jinou komedii před touhle, tak já jsem tam hrál Harlekýna a já jsem právě na to konto chtěl zkusit něco jinýho, takže jsem si vybral toho Leandera. A v téhle inscenaci jsem hrál dokonce i Kolombínu. My jsme měli hrát jednou na zájezdu a ani jedna Kolombína nemohla, přitom už ten kšeft byl domluvenej. A Gábina vlastně navrhla, že to můžu hrát já, protože já znám všechny texty. Já jsem v té době byl ještě takovej pořizek. Ale naučil jsem se teda tu Kolombínu, protože jsem ji fakt znal, protože umím celou hru nazpaměť. Kdyby mi dneska řekli, že hraju Pantalona, tak odehraju Pantalona. Už je to zažitý v tý hlavě.

### **Jak vypadá Váš scénář? Nepřinesl bys mi ho příště k nahlédnutí? Chtěla bych si třeba opsat i jeden obraz, abych ho nějak mohla zanalyzovat.**

Jednu stránku bych mohl obětovat. Ale to nikdo nemá, to nedáváme nikdy z ruky. Nedáváme ho nikomu. Když někdo chce natáčet celý představení, neexistuje. To není nikde evidováno. Ale tobě ho samozřejmě přečíst dám a tu stránku ti půjčím, aby ti lidi, co budou tu Tvou práci číst, aby měli představu.

### **Jak se ta inscenace jako taková změnila od těch začátků až do dnes? Hrajete to už přece skoro dvacet tři let. Jak roste? Mění se?**

Mění se. Mění se v každém představení. Protože je to i hodně postavený na improvizaci.

### **A dokážeš říct podíl improvizace a pevného textu?**

Text je tak 90 procent. Ten zbytek je tam, co si každej herec najde. Někdo uvidí nějakýho diváka se nějak divně tvářit a hned to vezme do hry.

### **Můžou i diváci ovlivňovat průběh představení?**

Můžou. A hlavně na závěr, když to chce už ty nožičky, aby to spělo, tak tam si to vychutnává Pantalone, kterej vlastně o tu Isabellu přišel, protože ji získal Leander, tak nám nabízí bydlení u něj. A tam je vlastně scéna, kdy se Isabella coby šejk ptá diváků, jestli může mít Pantalone poslední přání. A diváci samozřejmě - hlavně děcka – řvou, že né, tak on to bere do hry, zastaví to a udělá zcizovák a řekne třeba: „Podívejte se děti, existuje takovej text a my tu spíme, nám je to jedno, my tu můžeme bejt do rána. Ale musíme jet podle textu a já chci slyšet ano.“ Takže takhle se různě improvizuje. Nebo jsme hráli v klubu, kde byl na nástěnce nápis a někdo si toho všiml, tak zareagoval na tu nástěnku přes ten titulek, položil tu otázku třeba jinak. A tím, že my vlastně víme, kam to má spět ten text, tak se to tak pěkně k tomu navede. Nevím, jestli to můžu říct, Pavel Liška hraje Kapitána, protože

to je logické. Jak říkal Pitinský: „No, to je náš Pavlík, on má to nepřátelství v ústech.” To znamená, že on tu artikulaci, Pavlíku promiň, on v ní není tak zdatný. Na tom postavil i svou hereckou kariéru a ta mu šlape. Takže kolikrát se stane, že udělá jen blebleble a já jako Harlekýn vím, že pokládá otázku, tak ji zopakuju, a pak si na ni jako Harlekýn sám i odpovím. A divačky jsou šťastné, protože vidí Pavla Lišku. Děj se neztratí. To neříkám jako výtku, závist, nic, tak to prostě funguje, na tom to je vlastně postavený.

### **Improvizujete každý ve své části nebo vedete improvizaci i dialogickou?**

Někdy i dialogickou, záleží na tom, kolik má která postava prostoru. Třeba Pantalon je samotář, nikdo ho nechce. Má prostoru na improvizaci víc, protože on tam přijde, Isabella leží na zemi a on říká, že jí ukáže erotogenní zóny. A jakmile to řekne, tak má moře prostoru, moře možností, jak jí to řekne. A on ten Marek Daniel, kterej ho hraje, má ten dobrej dar, že on umí improvizovat a je v tom fakt dobrej. Takže on si z toho udělá etudu a já jsem zrovna v tom okamžiku u bubnu a já si ho i po těch dvaceti letech vychutnávám. Protože to je pokaždý téměř jiný nebo tam dá něco novýho, zapomene si třeba vzít meč a musí si pro něj dojít třeba s vtípnou glosou. Anebo to nějak okomentuje. Takže je to fakt pokaždý jiný a na to tam ten prostor je. V dialozích se samozřejmě stane, že třeba přijde Capitáno se zavázanou hlavou a Lišák, jak si ji v té rychlosti zavazuje, tak si zapomene ten knír, co má na čele, dát zpátky. A já samozřejmě, když to vidím, předpokládám, že to vidí i divák. A to třeba vezmeme do hry. A divák už jde s tou situací a baví ho to. A proto říkám – poslouchat se. Protože někdo má větší chuť, má pozitivní náladu a něco si tam hodí a teď jde o to poslouchat to a zareagovat až v daným okamžiku, abychom mu to zbytečně nebrali.

### **Myslíš, že se Vaše inscenace spíš blíží situační komedii nebo konverzační?**

Tak to je tak možná půl na půl. Text důležitěj, ale situace taky, protože musíš, kvůli tomu, že máme jenom tu oponku, nejenom ten prostor pojmenovat, ale vzít do hry i to, kde jsme. Tak třeba když mluvím, aby mě někdo neslyšel. Takže to musím zahrát tak, aby tam bylo v té situaci i to napětí. Ale není to žádná rozhlasovka. Je to hlavně i podívaná.

### **Používáte během představení lazzi/gagy? A pokud ano, vycházíte z těch původních italských?**

Moc ne. Protože už to tak nefunguje. Je to fakt hodně postavený na tom slově. Ale je to i kvůli naší lenosti.

### **A co v té tvé roli vlastně na diváky funguje? Co vždycky na diváky zabere, když uděláš?**

Asi to, že já tu svou roli vlastně nesnáším. Ať už to byl Truffaldino, i když ten méně, ale Harlekýn v naší inscenaci je vyloženě posouvač děje. Ten, kterej vždycky přijde, posune děj, vyslechne si pár nadávek, a pak zase třeba lízu smetanu. Takže já tu roli nesnáším. A vrátím se ještě k té mé předchozí roli Leandra. Leandr vznikl na základě toho, že to nebyl hned ten milovník. Já jsem si jednou říhl na jevišti. Měl jsem předtím nějaký pivo a nechali jsme to tam. Takže se Leandr jmenuje Burattino, kterýho Harlekýn našel, aby mu rozluštil dopis, který Harlekýn neumí přečíst. A potom Burattina krásně oblíkne a stvoří z něj Leandra. A máme tam takový princip, že vždycky, když dostane Leandr pohlevek nebo čímkoliv přes hlavu, pánvičkou, šátkem, čímkoliv, tak se změní zpátky v Burattina a pakliže je Burattino, tak se změní v Leandra. A Harlekýn, když to vidí, tak ho propleskává zpátky, aby zase získal tu mluvu, aby se změnil v Leandra. Takže to je takový princip, který dodržujeme striktně. Protože na něm je vlastně postavena ta postava. To je jedinej systém, kterej je tam dodržovanej. Teda samozřejmě i chtíč Pantalonův a ty typy jako takový. Je to vtípně udělaný. Slovně napsaný i dobře zahrnaný. Jako mám to samozřejmě rád. Ale dal bych si něco jinýho. A na to konto skočím, že my teď

někdy v létě máme štaci a sejdeme se tam s režisérem Zdeňkem Duškem a budeme dělat novou komedii dell'arte. Dostali jsme takový domácí úkol, že máme popřemýšlet, jestli se na to ještě cítíme věkově, fyzicky a časově. Všichni jsme to odsouhlasili. Ale už to nebude za čtrnáct dnů hotový. Tu premiéru plánujeme až tak klidně v roce 2020. A každý si má říct, co chce hrát, a potažmo k tomu už něco napsat. Budeme to muset dělat na koleně, protože k tomu už nebude úplně čas si sednout. Ale ta hra bude. Já věřím, že bude. A před touhle komedií byla ještě jedna komedie dell'arte, to jsme taky dělali a hráli, ale asi jenom rok. Tam byly tenkrát tři ženy – bílá, černá a služebná. Ale jedna herečka z toho odstoupila, tak se vlastně vymyslela tahleta verze, která se dneska hraje.

### **O čem je ve Vaší inscenaci Předobraz?**

My máme před tím představením takovej bonbónek. Chceme ty diváky nabudit, takže děláme čičolíny – tak se to jmenuje. A to znamená, že Marek Daniel, ještě není v roli, má buben a holky dělají čičolíny, akrobatická čísla – třeba hvězdy, pak přijde Michal Bumbálek, kterej žongluje nejdřív se dvěma, se třema, se čtyřma míčkama, pak přijdu já, dávám si na čelo židli, potom mi je ostatní různě přidávají, jednou jsem jich dával na čelo dvanáct, což už bylo tak těžký, že se to nedalo. A tak různě. Potom meč, činel, prostě předvádíme různý dovednosti. A pak až se na to konto, kdy to uděláme a divák je naladěný, řekne, že za pár pikosekund začíná naše jedinečná, báječná Commedia dell'arte. A začínáme bubnovým číslem. A to bubnové číslo je podle mě dobře udělané. To jsme trochu vykradli z jedné inscenace Provázku, ale ne z komedie dell'arte. Tam to kdysi jeden výbornej bubeník pro Provázek složil a my jsme to regulérně čmajzli. A pak už to běží. A je to výborný.

### **Podle Vaší scénografie soudím, že se dá to Vaše představení odehrát kdekoliv.**

Jo, to se dá hrát na dva krát dva metry.

### **Máte kulisy?**

Ne. Máme vlastně jen dva stojany, na kterých je navlečená opona. A systém je takový, že se obíhá dokola. Ten prostor samozřejmě zase musí Harlekýn pojmenovat, kde se teda zrovna nacházíme. To je důležitý. A dodržujeme to, že když někdo zachází, což je ale i podstata divadla, že odtamtud i přijde. Takže dodržujeme takový tohleto poctivý řemeslo.

### **A co kostýmy? Vycházíte z principu původní komedie dell'arte?**

Ano. Kostýmy jsou z fundusu Provázku. V podstatě všechno je z fundusu Provázku. Jak jsme to zkoušeli, tak jsme zkoušeli na zkušebně Provázku a úplně všechno jsme jim tam vzali.

### **Vaše inscenace teda vychází z původní komedie dell'arte, ale nemáte přítom masky. Proč?**

My jsme je ani nechtěli. Ne, nemáme, proč? Nepřišli nám důležité. Když si třeba představím Pavla Lišku s maskou, tak jeho nepřátelství v ústech by mu bylo úplně na nic. On si to zahraje tím svým rtem a kdyby to nebylo, byla by to škoda. A hlavně by nebyla mimika. To myslím, že je v dnešní době dost podstatný u komedie. Mimika by šla mimo. Ale jiný opodstatnění to nemá. Myslím ale, že máme i díky tomu, že hrajeme bez masek, bližší vztah s divákem, protože na sebe hezky vidíme a necítíme tam tu bariéru, která by byla rozhodně už nepřírozená.

### **Jak to máte s akrobacií nebo pantomimou v inscenaci?**

Na začátku jsou ty takzvané čičolíny. Jinak je to fakt na tom slově. Jako je fakt, že během toho představení je scéna, kdy já jako Harlekýn říkám, když si mám s Capitánem podat ruku, že ruku ne, protože vím, jak to vždycky končí. A on říká, že neví, že to mám ukázat. A já potom předstírám, že mě to bolí. Klasicky - vítězná ruka a poražená, to tam je. Dokud to prostě Lišák nestopne. A to on si to kolikrát vychutnává. A akrobaticky? To padám. Takový to herecký kopání se bůh ví kam, to tam nechceme dávat. Ale v jedné lživé situaci mě jako Harlekýna Kolombína odhalí, protože chce, abych si ji vzal, a zbije mě. Ale zbije mě tak, že mi skočí na záda, potom mě povalí. Jako padám herecky, ale už to není za dvě vteřiny, už je to za patnáct. Takže si to šetřím.

### **Jsou v představení zvuky?**

Jo, ale nemáme třeba ani zvukaře, všechno si zvučíme sami. To znamená, že tam máme buben, vedle toho je položená řehtačka, zvonce. A všechno se dělá v tu chvíli. Kdo má čas, tak jde k bubnům. Nepřevlíká se. A ten systém funguje na bázi přátelství, důvěry, kolegiality.

### **A ty zvuky jsou dané nebo vymyšlené na místě?**

Ty jsou dané. Když se Pantalone shýbá k Isabelle, že se na ni chystá, tak se používá vždycky řehtačka. Ale samozřejmě se používá podle toho, jak se ten Pantalone uhýbá, a pak podle toho, jak se rychle zvedne, tak se řehtačka taky zrychlí. Ale jinak to je daný.

### **Máte tam i zpěv?**

Ne.

### **A nějaké hudební nástroje?**

Nemáme. Nemáme ani nástroje. Jen zvuky. A to mě nenapadlo, že v tom vlastně není zpěv, vidíš. To je chyba. Aha.

### **Tak třeba v té příští inscenaci.**

No to jo, to bysme mohli dát do té nové. Do téhle už ne, to bychom se v tom zamotávali. Ale v té nové by být zpěv mohl. Nebo spíš asi měl. Aha, zpěv tam teď fakt vlastně není.

### **Osvětlení taky nepotřebujete?**

Teď už to v požadavcích máme, ale potřeba to není. Stačí nám dvě obyčejný světla, aby na nás bylo vidět, a to je všechno. Jednu stranu, druhou stranu, to vytvoří celek a to nám stačí. Světlo je stabilní. Jen se zapne a zhasne se, až se dohraje. Žádný efekty nepoužíváme. Což je často problém, když někam přijedeme, protože oni mají tendence, že nám to tam chtějí ty světla barevně zabarvit a různě přepínat a přisvěcovat a my se jim snažíme vysvětlit, že to vůbec nechceme a nepotřebujeme.

### **Máte vůbec nějaké speciální požadavky?**

Vůbec ne. Teď už máme i ty světla v požadavcích, ale dřív to tak nebylo. Teď máme v požadavcích světla, židle a toho psa. Židle kvůli těm čičolínám, co děláme na začátku. Dřív jsem při tom čísle nosil na čele i jiný věci – třeba botu. A tam je systém a princip toho všeho, že čím je to větší – třeba štafle, tím je to snazší. Je to



samozřejmě těžší, co se týče váhy, ale je to lehký, protože najdeš to těžiště. Malinká věc je složitá. Takže kolikrát lidi hodili botu, my pak hrajeme, že to smrdí samozřejmě a tak si to tak různě zpestřujeme.

## *ČÁST TŘETÍ – OBECNĚ*

### **Jaké má to představení délku?**

Tohle představení má oficiální minutáž devadesát minut. Ale hráli jsme to jednou i padesát minut, když jsme někam spěchali. Ale dejme tomu hodinu deset až hodinu čtyřicet. Takže je těžký říct přesně. Ale má to přestávku. Nastavenou tak, že v jednu chvíli přijde Harlekýn na scénu s činelem, udělá: „Pauza!“ Pak se hned postaví jinak a řekne: „Konec pauzy!“ A nakonec odejde. Takže divák je zmatenej, jestli teda ta pauza je nebo není. Protože hned během pěti vteřin, záleží teda na tom, jaký máme diváky, s jakým pocitem a jak rychle to řeknu, tak podle toho se udělá dlouhá pauza. Pět vteřin, deset vteřin, patnáct vteřin. Anebo cink – cink. To fakt nikdo nikdy neví, jak to představení je dlouhý. Dřív se ještě stávalo, že jsme měli určený dva řidiče a ještě jsme po představení poseděli, klábosili. I s lidma. Teď už každé spíš spěchá. Že už si nikdy spolu nesedneme.

### **A jaký typ diváků na vás chodí? Myslím typově, věkově, jakkoliv. Jak ty jako herec vnímáš to publikum?**

Věkově to je od dětí, který už vnímají a chtějí vnímat - takže pět, šest let - po důchodce, který si chtějí udělat příjemnej večer. A často se tam pak ty úplný babičky smějou, baví se. Jsou tam teda jako i sprostý slova. Používají se někdy i směrem k nim. Ale myslím si, že jsme natolik citlivý, že víme, že všechno má svoje meze a sem už ne, protože to má svou etiku. A musí ji mít. Ale je to fakt miš maš. Od holek, který tam jsou jen kvůli Pavlovi Liškovi, po kluky, který tam jsou kvůli Táně Vilhelmové, přes všechny ostatní, který tam jsou i kvůli nám zbylej.

### **Jak tak průměrně naplníte hlediště?**

Hele, většinou je to úplně plný. Kolikrát se stane, že si stěžovali, že mají tak malej sál, že aby nás mohli zaplatit, tak musí dávat vyšší vstupný. Protože oni nás potřebují zaplatit a potřebují i sebe.

### **A liší se publikum, když hrajete na vesnici nebo ve městě? Jak ty vůbec jako herec vnímáš třeba Prahu vůči těm vesnicím?**

Abych řekl pravdu, v Praze bylo teď naplánovaný představení poprvé za těch víc jak dvacet let. A to v Divadle Na Fidlovačce. A jinak ve městech hrajeme většinou v kulturních domech, oni tam ti lidi, kteří se o to starají, se o všechno starají sami. Vylepují plakáty a tak. Ale hraje se nám v těch vesnicích a malých městech rozhodně líp. Proto jsme se tý Praze dlouho vyhýbali. Až teď teda ta Fidlovačka.

### **Kolikrát průměrně ročně hrajete?**

Tak desetkrát za rok. Je to pořád celkem dost, ale dřív to bylo častěji. Teď už to není tak často kvůli tomu, že na to není tolik času. Ale je o to pořád velkej zájem. A to je dobře.

### **Kolik lidí se o Váš soubor stará? Kolik s Vámi na zájezd jezdí lidí?**

Teď už máme manažerku, která to za nás všechno vyřizuje, ale na představení jezdíme pouze my. Jenom herci. Nemáme s sebou nikoho. Ani zvukaře, ani osvětlovače. Dokonce to máme rozdělený tak, že chlapi vždycky staví a bourají a holky se starají o všechny kostýmy.

### **Takže se o propagaci stará Vaše manažerka?**

Jo. Už víc jak deset let. A pak se taky třeba stává, že se někde zmíníme my sami a ti lidi nás pak chtějí. Nebo taky kde má kdo známé a rodinu, tam se pak taky třeba hraje. Ale pořád ta poptávka je větší než náš volný čas.

### **Přijde Ti ještě něco ohledně Vaší inscenace zajímavé, neobvyklé?**

Velkou roli v tom představení hraje pes. A toho psa chci zmínit. Ten pes se jmenoval Hubert, byl to takovej knírač, kterej byl úplně vynikající. Ta scéna s tím psem vznikla taky náhodou. Pantalóne si koupí psa, aby zlikvidoval všechny nápadníky. Hubert byl velkej asi třicet centimetrů v kohoutku a byl to pes právě od Marka. A on ho pořád tahal s sebou. On byl s ním v divadle a v životě neměl vodítka. Byl naučenej, poslouchal. A tam vznikla ještě další scéna během zkoušení, kdy Capitáno říká, že jdeme zachránit Isabellu, ale já říkám, že nemůžeme, že si Pantalóne pořídil obrovskýho psa. A Capitáno se mě ptá, jak je velkej a já ukázal asi tak. Prostě jsem z něj udělal ohromný monstrum. A Lišák na to na těch zkouškách zareagoval a začal si toho psa představovat a divákům ho vybarvil jako obrovskýho trhače. A pak tam je situace, kdy Leandr je už úplně nešťastnej, že ta Isabella ho nechce, má kousek masa a má tam nějakou poezii, že mu má to maso ukázat smrti síň, lehá si na zem a to maso si pokládá na krk a očekává Huberta a volá na něj. A tam nastává ta situace, kdy mi toho malýho psa nadzvedneme nad tu oponku a diváci do té doby vůbec neví, že tam nějakej pes vůbec je. Pes nereaguje, pes je schovanej. A najednou je to takovej úplně čistej, krásnej okamžik, protože tam toho psa předtím Capitáno zmonstrózněl a tam je teď takovej ubožák. Hubert byl právě naučenej, už předtím si to maso ochutnal, že vyšel z té opony ke krční tepně, tam si snědl to maso, což vypadalo, že mu likviduje tepnu, a Marek vzadu na toho psa potichu jen zapískal a Hubert hned poslušně odešel. A zašel fakt po směru. Že přišel odsud a odchází na druhou stranu. Geniální herec. A tohle byla geniální scéna. Jednou jsme hráli na hradě Rabí a tam nás ohlašovali v místním rozhlasu a na konci bylo řečeno, že v Commedii dell'arte hraje i pan Hubert. A my si říkali, že už je teda v týmu.

Bohužel teď už Hubert pošel věkem, takže se to nahrazuje různými jinými psy, ale jsou s tím velký problémy, protože ten pes je nervózní, kolikrát dopředu štěká, což nesmí, abysme ho neprozradili dopředu, takže potom zase Harlekýn zachraňuje situaci a dělá, že štěká on. Ztrácí to už najednou kouzlo toho okamžiku.

### **A hráli jste někdy v nějakém speciálním prostředí?**

My to třeba hrajeme fakt kdekoliv. Nám se stávalo, že jsme přijeli v létě do nějaké restaurace, tam byla jenom taková ta letní zahrádka a normálně rodiče seděli uvnitř, poslali děti, ať se jdou dívat na komedianty, a my jsme bavili třeba dvacet dětí, který chodily a vůbec je to nezajímalo, protože byly rádi, že jsou venku.

Nebo jsme hráli v blázinci v Kroměříži. To mám výbornej zážitek z blázince. Oni normálně tam před tím kostelíčkem v Kroměříži přišli ti pacienti a byli vyšňoření v teplákových soupravách, měli různé takové ty staré korále, a pak s nima byla ještě diskotéka a oni nás zvali k sobě do pavilónu. Říkali třeba, že jsou v pavilónu číslo 15 a normálně nás tam takhle balili. Já jsem dokonce šel v kostýmu Harlekýna na záchod a nechtěli mě pustit ven. Oni tam mají takový ty koule zevnitř a já říkám, že musím jít, že tam hraju za chvíli divadlo a oni mi normálně nevěřili. Ptali se mě, z jakého jsem čísla a já jim říkám: „Počkejte, já tu fakt jako hraju. Tady je Commedia dell'arte a já tam fakt jako musím. Se na mě podívejte.“ A oni jen kývali hlavou. „Však ano a už si večeřel? Sestřičko, měl už večeři?“ Normálně mě nechtěli pustit ven. A pak šel kolem ten zřízenec, co mě pouštěl

dovnitř, a říkal: „Ale fakt, on fakt jako nekecá.“ A oni to až pak díky němu pochopili a hrozně se omlouvali a já říkal, že to je v pořádku, protože já sám sebe bych nepustil být v tomto prostoru.

Hráli jsme to i v lese mezi stromama. Měli jsme jen dvě osvětlovací vany. Jen tak nasvětlený před chatou Kamzík, o které Ti budu určitě někdy vyprávět. A tam přijeli lidi z Železné Rudy a my to tam hráli na těch kořenech jen s tou pitomou oponkou. To bylo úplně něco neskutečného. Ti lidi nechápali, že se dá i tady hrát divadlo.

Nebo jsme hráli u vleku. Postavila se opona a hrálo se. Jak máš dole ten šlepr, tam to kolo, tak tam jsme to odehráli a měli jsme plno. Celá Železná Ruda přišla.

## *ČÁST ČTVRTÁ – DIVÁK*

### **Chodíš do divadla?**

Chodím. Když mám čas, tak chodím. Snažím se. Tím, jak jsem teď hostem v tý Plzni, tak jsem byl často v hledišti plzeňského divadla. Chtěl jsem poznat tu atmosféru a ty herce poznat z té divácké strany.

### **Jaký typ divadla máš rád?**

Když mám možnost, chodím hodně do Divadla Na Zábradlí. Jednak tam mám hodně známých herců, jednak mě lákají ty malé formy divadla. Do Národního divadla vůbec nechodím. Já jsem spíš avantgardního rázu.

### **Máš rád klasický podoby divadla nebo spíš moderní?**

Klasický. Já jsem proti takovejším těm obrazovkám na jevišti a tak. Nesnáším projekce. Mně přijde, že to jsou takový spíš úlevy pro režiséry. Já radši budu mít na jevišti hřebík, ať si ten herec o něj roztrhne chodilo, než abych se díval, jak tam někde něco supluje třeba obyvak. Mně to vadí, když se třeba hraje jakože na pouti a je na projekci kolotoč, což je vlastně všechno, protože já už v hledišti tu pouť necítím, protože mi to herec nemá šanci ukázat. Protože mi to ukáže to plátno. Mám rád Rusáky. Ty typy divadel jako je slovenský, ruský, polský, maďarský. Prostě ty slovanský. Jednak asi i pro to, že i my s Provázkem jsme hodně jezdili do světa a Provázek měl družbu s polským divadlem. A mě se jako nelíbí patos, ale oni mají takovej ten uvěřitelný jazyk. Nevím, jak bych to řekl. Rozumíš mi, ne? Nemám ale zase úplně rád takový to klasický herectví. Zase jako Stanislavského a ty slzičky jako nemusím. Já mám rád, když je facka fackou, samozřejmě ale herecky udělaná.

### **A preferuješ komedie nebo tragédie?**

Komedie. Já jsem introvertní komik. Miluju pauzy, chyby na jevišti, každá chyba hraje. Nebo rád jen koukám, když herec smaží vajíčko a trvá to fakt hrozně dlouho. Mám rád opravdovost, ale hlavně překvapivost. Já jsem kdysi viděl Alexandra Polunina, ruskýho klauna, který byl v 90. letech na Provázku, a hrál němý představení na bázi různých scének a měl tam úžasnou věc. On přišel s oprátkou z portálu a ten konec tý oprátky byl na zemi a mířil do portálu a on jen stál a tahal si ten konec oprátky a dělal to asi pět minut. A občas se podíval, co to vlastně hodí. Ale to bylo tak neskutečně dlouho, že si už člověk říkal, že teď už ten konec vytáhne - a ono ne - a on ještě dál tahal a dával si na čas. A na konci toho provazu, co takhle dlouho tahal, nakonec k překvapení nás všech vylezla jeho kolegyně taky s oprátkou uvázanou na tom stejným provazu. A to bylo tak účinný, to jsem fakt nečekal. Takže fakt taková ta překvapivost.

**Proč chodíš do divadla?**

Učit se. Protože koukáním se člověk hodně naučí. A taky závidět, protože já mám volnej večer a oni ho nemají. Oni můžou hrát a já tam musím sedět.

**Hodně diváků se v dnešní době spíš do divadla totiž chodí pobavit, odpočinout si a zrelaxovat.**

Já jsem dělal jednou v HaDivadle s ruským režisérem Tři sestry. Já jsem hrál Tuzenbacha a bylo to fakt dobře udělaný, mělo to úspěch a měl jsem rád to představení svým způsobem. A teď jsem to viděl v plzeňském divadle a zjistil jsem, že ono to je fakt dlouhý. Jako co si budeme povídat. Ale mě to bavilo. Jako první půlka trvala dvě hodiny, ale co, budiž, je to Rus. Ale diváci odcházeli. A to mi vadí, to mě uráží. Protože to je dlouhý, protože bolest, která v tom je, se nese. To má takový síly ti Rusáci. Jenže divákům je to dlouhý a náročný. Oni se chtějí dívat, jak se někdo nakope do zadku, a pak se zasmějou. I moje máma na moje představení nechodí. Když jsem byl v Opavě a měl tam ty premiéry, tak jsem je zval. Oni to měli kousek a nešli se podívat. Protože v televizi zrovna dávali seriál. Já tomu rozumím, jsou unavený, ale strašně mě to mrzelo. Jednak jako herce, jednak jako syna.

**Kdybys to mohl jakkoliv ovlivnit a změnit, udělal bys to?**

Okamžitě.

## PŘÍLOHA D2 – Jana Machalíková a Jakub Troják, herci a autoři Impro dell'arte skupiny Improvize

### ČÁST PRVNÍ – PŘEDSTAVENÍ

#### **Kdo jste?**

*Jana:* Já jsem Jana Machalíková a vystudovala jsem katedru Výchovné dramatiky DAMU a když sem přišla Improliga, tak jsem právě zakládala PRAŽskou LIGU improvizaci NYní– to byl ten první tým a bylo to asi v roce 1999. A začali jsme improvizovat v takových krátkých theatre games formátech a začali jsme dělat zápasy v improvizaci. Pak jsme začali hledat jiný výrazy improvizace. I jiný formáty. A za těch 18 let jsme se rozštěpili do různých frakcí a různých skupin. Takže každý z nás hraje v několika skupinách a já sama v několika improvizčních skupinách hraju. Hraju ve skupině NOA! a jsem členkou souboru Depresivní děti touží po penězích.

*Jakub:* Já se jmenuju Jakub Troják, co se týče formálního vzdělání, nemám s divadlem společného vůbec nic. Vzděláním jsem typograf, umělecký designer. Vystudoval jsem VŠUP. K improvizaci a jsem se dostal před devíti lety právě tak, že jsem docházel k Janě do improvizční skupiny Otisk a tam jsem začínal. Začal jsem improvizčníma zápasama a vzhledem k tomu, že mě ta improvizace skutečně hodně baví, dokonce bych řekl, že mě vtáhla, tak jsem poměrně intenzivně improvizoval. A pak jsem se samozřejmě logicky poohlížel po dalších formátech. Já se pořád pohybuju okolo zápasů, zároveň dělám longformový improvizace, mimochodem dneska zrovna, a s Janou jsme v neustálém kontaktu, děláme spolu improvizční kabarety a vyvrcholilo to teď tou Impro dell'arte. Mám i improvizční hudební skupinu, kde se starám o texty a o zpěv.

#### **Setkali jste se někdy s komedií dell'arte?**

*Jana:* Samozřejmě. A právě na škole mě komedie dell'arte fascinovala a fascinuje mě dál. A hodně. Mě fascinuje herecká práce, což znamená, že jsme logicky museli narazit na formát, kterej je víc hereckej, víc o typech. Víc o rolích. Jsem zdravotní klaun, takže tam je to taky hodně spojený.

*Jakub:* Já ne. Že bych si někdy zkusil hrát čistou komedii dell'arte, to ne. Ale samozřejmě o ní vím, je to takový pasivním příjem. Znáš ty standartní typy. Ale naživo jsem ji neviděl. Přiznám se, že jako taková mě nikdy nepřitahovala. Ale člověk to zná z Moliéra, Shakespeara, to poznávám. Znáš to ze života, znám ty typy. Ale nikdy mě to nepřitahovalo, protože mi to přišlo paradoxně hodně svázaný. Je tam určitěj typ, kterej se nemění, má stejnej kostým, kterej se nemění, takhle mi to vždycky připadalo a pro mě to byla strašně úzce profilovaná divadelní hra.

#### **Kdo inicioval založení skupiny Improvize?**

*Jana:* Jakub to inicioval. A z původního složení nás tři čtvrtiny zůstaly.

*Jakub:* To je pravda.

### **Kdo ve skupině je?**

*Jana:* Jakub, já, Hana Malaníková, Martin Sedláček a Jakub Valenta. Já vždycky říkám, že jsme tři umělci a doktor. Všichni tři máme umělecký vzdělání, dva divadelní, jeden výtvarný a jeden je psychiatr. Takže my máme takovou skupinu. A ještě s tím, že Martin Sedláček má nejen DAMU, ale je i doktor, tak my máme psychiatra a psychologa. Takže já myslím, že se nám nemůže nic stát, že by nás třeba rozložily psychicky ty postavy. A pak k nám ještě při představení patří Tomáš Kunz, což je osvětlovač a je to taky improvizátor, tak ten je taky důležitý a je to právoplatný člen představení. On už je na nás tak zvyklý, že já vždycky chci, aby nám to svítil on.

*Jakub:* A máme muzikanta. Snažíme se, aby to byl Jakub Valenta, ale máme v záloze i Honzu Beneše, kterej hraje jiným způsobem, ale je taky moc šikovnej.

### **Jak dlouho fungujete?**

*Jakub:* Odhadem? Improvizace jako taková pět až šest let. Začali jsme improvizáčníma kabaretama, protože jsme hodně chtěli, aby to bylo provázaný s muzikou.

*Jana:* Měli jsme hodně výzev. V Národní galerii v Praze jsme si nastudovali nějakou expozici, galerii a z toho potom vycházeli ty improvizace. Takže jsme nastudovali třeba Františka Kupku, Jakuba Schikanedera. Každý z nás byl schopný chodit i komentovaný prohlídky. To nás hodně bavilo, protože to byly další možnosti. Potom jsme dělali ty kabaretní věci, krátký formáty. Já mám ale prostě hrozně ráda kostýmy. My jsme vždycky improvizovali bez kostýmu, leda s nějakýma náznakama, což funguje a funguje to při improvizaci nejlíp. Ale lákala mě výzva toho, kdy člověk má postavu, kterou fakt zná a je s ní svázaný, ale zároveň ho to vede k novým možnostem.

### **Improvizace je projekt, seskupení, spolek?**

*Jana:* Skupina. Improvizáční skupina. My nejsme spolek. My jsme skupina, která musí vybrat na nájem a třeba v prosinci to dotovala ze svého, protože se to nevybralo. My jsme skupina, která se snaží, aby na nás ti lidi přišli a abysme byli schopní zaplatit to, co platíme – takže ten nájem, propagaci na Facebooku. A je to někdy hrozně náročný. Dřív jsme hráli po kavárnách, snažili jsme se hrát za vstupný dobrovolný. A my nejsme dobří manažeři, takže nechodili lidi. Snažíme se být manažeři, ale ta snaha je opravdu snahou. Takže jsme začali spolupracovat se Švehlovkou, která tu propagaci má. Ale má tam vyšší nájem, takže my jsme museli zvýšit vstupný. A teď je na nás, abysme si to ufinancovali a naplnili, což je náročný.

### **Jak se Vám to daří? Když jsem na tom představení byla já, tak bylo úplně plno, přidávaly se židle.**

*Jana:* No, ale to my do poslední chvíle nevíme. Ten den bylo prodaných deset lístků a my už na Facebooku měli zaplacenou reklamu za 600 korun, za 400 plakáty plus ještě další věci, který do toho pořád rvu. A ten den jsem potom já ve stresu. Jako nám se to stalo v tom prosinci a my jsme museli doplácet asi dva tisíce na nájem ze svého.

*Jakub:* Ale většinou se to nestává. To byla výjimka. To byl špatnej termín. Ale aspoň je to poučení, že si musíme ohlídat, abysme některý termíny nebrali. Už jsme se konečně posunuli v tom, že jsme na jednom místě. Hrajeme druhý rok v prostoru, kterej je divadelní. Hrajeme tam pravidelně, je to v rozmezí třech neděl až měsíce a půl. A už se na nás ti lidi naučili do toho prostoru chodit.

### **Propagaci si obstaráváte sami?**

*Jana:* To můžeme, když máme toho výtvarníka.

*Jakub:* Já mám na starosti všechny plakáty a taky prostě to, co je mojí profesí. Ale tím, jak jsme našli prostor, tak se o to částečně snaží i ta Venuše.

*Jana:* Hodně. Je to obrovské posun. Oni mají placenou reklamu.

### **Jak dlouho už inscenace Impro dell'arte funguje?**

*Jana:* Teď už dva roky hrajeme pravidelně ve Švehlovce a předtím jsme se plus mínus tři roky někde snažili hrát, co to šlo. Hráli jsme v tom Milevsku, pak jsme hráli třeba v Troníčku.

*Jakub:* Teď už konečně hrajeme v tom stálém prostoru a hrajeme profesionálně a intenzivně. Konečně jsme se usadili v prostoru.

### **A chtěli jste hrát jen v jednom prostoru?**

*Jana:* Ano. Já jsem hrála s tou skupinou NOA! ve velkém. A to je jiný. Ten velký prostor je na jiný typ divadla a improvizace. My nutně potřebujeme komorní prostor pro tu energii od těch lidí.

*Jakub:* Ale zároveň, když jsme jednou hráli na velkém jevišti, tak se to neztratilo. V Milevsku jsme hráli v Sokolu. Myslím, že jsme toho schopný, ale nevyhledáváme to. Máme vyzkoušeno, že se to neztratilo, ale chceme spíš tu komorní atmosféru.

*Jana:* Tam byli ti diváci ale hodně vstřícní. To jsme hráli na improvizčním festivalu jako inspirativní divadlo.

*Jakub:* Máme ale zkušenost, že to jde, ale necpeme se na to velký jeviště.

## *ČÁST DRUHÁ – INSCENACE*

### **Jste si sami vědomí, že ta Vaše inscenace principiálně funguje jako původní komedie dell'arte?**

*Jana:* Samozřejmě. Proto jsme to tak pojmenovali. Protože to je pro nás komedie typů.

*Jakub:* Ono to má skutečně tenhle podtitul. Na začátku to i bylo uváděno pod názvem Komedie typů.

*Jana:* Pro mě je to komedie dell'arte v tom, že ty typy jsou karikaturami, ale současnými karikaturami. Lidi, se kterými se setkávám, a mám potřebu je nějak podchytit. I je trochu vnímám jako klauny, ale klauny živé a uvěřitelné. Že vlastně se tam člověk může zasmát sám sobě. Nebo se svobodně zasměje tomu, že já přináším ty směšnosti lidí.

### **Ty postavy a typy jste si úplně vymýšleli nebo jste brali inspiraci ze svého každodenního života?**

*Jakub:* Mě vlastně baví vstupovat do různých charakterů. I v jakékoliv jiné improvizaci. Hodně se přetvářet. Takže to je jedna z věcí, která mě na tom hodně baví, že je člověk za úplně jiný charakter, než jakým je ve skutečnosti. Ale není to úplně tak pravda, protože ve všech těch typech, který mám a který mě občas samotného překvapí, je zajímavé to, že je pořád ještě úplně neznám. A že je musím a chci poznat. Co se týče typů postav, tak tam mám část sebe, kterou mám hypertrofovanou. Dejme tomu, že tam je pět procent jako mě občansky, ale je to naddimenzovaný a stává se z toho sedmdesát procent postavy. A pak se hodně dívám kolem sebe. Přichází

do toho samozřejmě ty vnější vlivy. Nemám úplně přesnej předobraz, ale přitom ho mám. Je to pár lidí, který se podobně chovají. Ale myslím si, že hodně procent je i ve mně. Jsem to trochu i já, když se hodně přeženu.

*Jana:* Tam vzniká ta komika. To musí bejt i z nás, aby ti diváci viděli, že my sami ze sebe si děláme hlavně srandu. Že to je ten kousek z nás, kterej je uvěřitelněj. A že se parodujeme. Jinak je to moc nahraný.

### **Jaké konkrétní typy máte?**

*Jakub:* Jedna z mých postav je Standa „Řepa“ Tuřín, což je takovej vysloužilěj rocker z Čech. Je to chlap na pravým místě. Je to buran, ale není to násilník. A zpívá strašně rád. Pořád zpívá.

*Jana:* On má všechny ty postavy takový lidský. Zrovna Řepa je strašně lidskej. Že ty diváci ho mají hrozně rádi. Je skutečnej.

*Jakub:* Já se akorát u každé té postavy bojím a dávám si pozor, aby to nebyla postava, která už někde je. Což zrovna u něj sem si musel dávat hodně pozor, aby si lidi nemysleli, že si hraju na Ozáka z Comebacku.

*Jana:* Jakub má hypervelkej strach, aby to nebyly kopie. Mně je to úplně jedno, jestli budu kopie něčeho, co už někde je. Mám pocit, že v tom mám svobodu a stejně už všechny věci tady byly. Jakub to vnímá hodně originálně a čistě. Je hodně zodpovědněj. Má snad hypertrofii zodpovědnosti.

*Jakub:* Já mám tendenci vymýšlet pořád nové postavy. Už mám vymyšlené další dvě.

*Jana:* A já ho pořád musím tlačit, že míň je víc. Míň postav a pořádně. Fakt na tom pořádně herecky pracovat a zpracovat je.

*Jakub:* Další postavou je Marián Gul'a. Je to jedna z prvních postav, který mám. Takovej slovenskej ezoterik. Prapodivná postava. Taky prošel vývojem, jeden čas byl až moc submisivní a já přišel na to, že nesmí být až tak moc takový, abychom měli ty třecí plochy variabilnější. A je to ezoterik všeho druhu. Zároveň je schopnej taky nějakýho obchodu. Teď už dlouho neobchodoval, ale je toho schopnej. Jeden čas obchodoval s kameny, potom vydával e-booky. Teď se odmlčel, ale asi taky bude zase něco vydávat. A mluví vždycky slovensky. Má v sobě i tu lehkou karikaturu té slovenštiny. Že je hodně měkká. Doma nesmím, to mám přísněj zákaz promluvit jako pan Plachý a nebo Marián Gul'a, to totiž vzbuzuju opravdu velkej odpor. A on už sa stává takovým tím buldokom, nájde tu svoju polohu a už idě.

*Jana:* Já doma nesmím být Olina.

*Jakub:* Ještě tam mám Libora. Inženýra Libora Kárného. Já se snažím mít ty věrný předobrazy minimální oproti Janě. To s sebou ale nese, že to hnětu, a pak zjistím, že to ale potřebuju ještě hníst. A Libor Kárný je velice namyšlenej, sebevědoměj. Občas je teda ale i křehkej. My jsme zjistili, že když ty postavy nemají vůbec žádnou slabost, tak není o čem hrát. Má svou teambuldingovou agenturu, kde všem radí. Je to kouč. V podstatě by mohl psát všechny příručky. Od deseti rad pro šťastné manželství až po pět rad, jak se stát úspěšným manažerem. A nejradši mluví na mikrofon. Chodí po jevišti v obleku sem a tam a má tu powerpointovou prezentaci. A u něho jsem si právě jeden čas říkal, jestli ho neopustím a nenechám dožít někde v ústraní. Přišel mi málo výstřední. A pak jsem si u něj uvědomil, že on překládá takovýho americkýho guru, čímž se mi zase strašně zhmotnil a dal jsem mu koníček, kterej se v představení zatím ještě neprojevil, ale už vím, že ho má. To je hrozně důležitý. Není potřeba tu postavu nějak extra znát, ale když já vím, co má rád, tak se to třeba za půl roku projeví. A měl



by se projevit přirozeně. Takže já vím, že překládá a doufá, že časem vydá nějakou knížku. Teď zrovna překládá citáty. Velký pravdy. A potom je to miláček pan Plachý, což je takovej neuvěřitelnej pán důchodovýho věku. A ten je strašně živej.

*Jana:* To je vždycky nejvíc vidět, jak ten danej typ funguje. Toho když vytáhl a jen tak si ho zkoušel na nás mimo jeviště, to bylo hrozný. On jen tak chodil na Improtřesku, což bylo setkání improvizátorů, a předváděl toho pana Plachýho. Úlisnej pán, kterej všem říkal drahoušku. A teď ty holky říkaly, ať na ně nešahá a že neví, jestli to je teda Jakub nebo pan Plachý. A on zase začal. A vždycky promluvil a měl tu přesnou dikci. A měl to tak hrozně chycený, že to byla normálně živá postava.

*Jakub:* Já pana Plachého zároveň miluju a zároveň se ho bojím a děším. On je pan Plachý takový velice nesestřelitelný. Má hrozně rád ženský a působí jako něco mezi vilným člověkem a zestárlým cynickým romantikem. A všechno je v pořádku. Nemá se sebou žádný problém. A má tu zvláštní dikci. A pak je ještě René Popelka. René, který je fascinován černotou. Toho si musím teď zase osvěžit, protože jsem zjistil, že jak nebyl dopečenej, že sem ztrácel jeho tempo. Ta improvizace musí bejt rychlá a jak ve mně nebyl usazenej ten člověk, tak jsem si najednou uvědomil, že jsem ztratil jeho tempo a mám tempo klasickýho improvizátora. Což je přesně to, co by se stávat nemělo. Proto máme ty postavy, typy, abychom udrželi jejich charakter. A ten René by měl být velice osudovej. Básník. Romantik. Ne, že by chtěl něco vydávat, ale takovej temnej fatální romantik a člověk.

*Jana:* A k těm mým ženským typům. První postava, kterou jsem měla já, byla Olina. To je taková prostá žena, která logicky uvažuje, nerozumí moc těm duchovním metaforám, ale snaží se psát básničky. Snaží se to logicky pochopit. A ona má tu tendenci všechny přesvědčovat, že musí chodit na ty kurzy. Je taky nesestřelitelná. Ale zároveň je velmi nepřitažlivá, taková humpolácká. Takovej buldozér, bagr. Je neženská. Při tanci by dupala na nohy. Ale ještě by to vysvětlovala, jak se tancuje. Takže tenhle typ postavy hledá životní lásku. Druhou postavou byla Hanka a tu jsem hledala, protože já od střední školy umím Hanu Zagorovou, já jsem se naučila vypadat jako ona a mluvit jako ona. A tohle je typ postavy roztomilé holčičky. Je nejbarevnější z postav, co se týče kostýmů a i vizuálně. Má ráda zdobněliny a všechno tak uhlazuje a raduje se. Je to takový dítě, pořád takový roztomilý dítě. A hledala jsem, jak to udělat, aby byla taková víc živá. A potom jsem měla Sandru. Ta mi připadala nejvíc odporná. A ukazuje se z diváckých ohlasů, že má skoro největší úspěch. Lidí tvrdí, že mi nejvíc sedí, přitom já k ní mám nejdál. Je hrozně tvrdá. Taková nesmlouvavá, misogyn v sukni. Je stíravá, jízlivá, ironická. To byly moje tři základní typy a přidávala jsem k nim čtvrtou postavu, která dlouho zrála. To je typ, osoba, která má pořád takovou emocionálně hysterickou tenzi v sobě a která by chtěla by zároveň vílou a zároveň by chtěla být hrozně chápaná, chtěla by pouštět emoce, ale někdy ty emoce působí hrozně hystericky. A aby to všechno zvládla, tak inklinuje k různým uvolňovadlům, takže se hodně obtížně soustředí. A to je ta Milena. Má něco z kolotoče. Ona by nejradši byla kočovná a měla tu velkou lásku a utekla zase někam jinam, a pak se k tomu zase vrací. Ona chodí často v těch vzorech šelmy. Má ráda zlato a na sobě leopardí vzory. A Jasmína je propojená se silama, který nás převyšují. Má pocit, že je potřeba nežít tady, ale v transcendentálních sférách. Propojuje se. A co je na ní nejhorší, tak to je to, že má pocit, že musí spasit ty ostatní, aby to taky jako pochopili. A snaží se navodit takovej ten falešnej klid. Ale je v ní vlastně neklid. Ale tím, že hlásá tu lásku, tak tím je příšerná. A všechny moje postavy mají předobraz. Ne jeden, ale všechny znám. A všechny toužej po lásce.

*Jakub:* A ještě Hanka.

*Jana:* Jo. Pak máme ještě Hanku Maleníkovou, která je na mateřský a která už si vymyslela své dva typy postav. Teď je jen potřeba, aby se do toho navlíkla, vzala si na sebe kostým a vplula. A my už na ni čekáme, my ji potřebujeme do té skládky. My jsme se ji samozřejmě snažili do toho natlačit, ale ona to tak cejtí taky. Nám prostě chybí opravdová intelektuálka, kterou zajímá věda. Zajímají ji objevy, informace. Nezajímá ji její ženskost, takovej babochlap třeba. Ale není to ta Sandra. Není to mužatka. Je to spíš typ, co prostě hltá ty informace. Taková ta holka, co zvládá studovat dvě až tři vysoký školy, z nichž jenom jedna je humanitního zaměření. A chodí a klátí se jako třináctiletý kluk. A ta druhá její postava by měla být taková anarchistka. Holka, která nikdy nedospěje. Bude revolucionářka do konce života.

### **Jaké je největší úskalí, které během představení vnímáte?**

*Jana:* Na tom jevišti se může stát, že se ta postava ztratí. A musí mít něco v dechu nebo něco hodně fyzického, co ho tam vrátí. Aby v té postavě herec dokázal jen být a mlčet a neproměňoval se zpátky.

*Jakub:* Tempo je hrozně důležitý, úplně jiný tempo má pan Plachý, Standa nebo Marián. To je důležitý.

*Jana:* Je důležitý, co dělá v té chvíli s rukama a s nohama, aby to člověk pořád udržel.

### **Máte to teda i hodně na tom fyzickým herectví postavený?**

*Jana:* No ano. Určitě a hodně. Musí to být na ty fyzičnosti. Snažíme se k sobě i fyzicky chovat.

*Jakub:* To nám zase třeba něco dalšího nabídne.

### **A když se ztratíte, vracíte a hledáte tu podobu přes psychologii nebo fyzično?**

*Jana:* Já musím přes to fyzično. Nepřipomínám si to tím, jaká je. Já to musím přes ten pohyb. Musím se dostat do té pozice, ve které ona je, a najednou třeba slyším, že se ty lidi smějou. A smějou se kvůli tomu, že jsem se dostala do té pozice. Ani nic neříkám. Jenom si vrátím ten její základ. A ona mi potom hodí zpátky ty myšlenky, ale je to jen přes to tělo. Každá postava má jiný tempo, jinou chuť, jinej dech.

*Jakub:* Já to mám úplně stejně. Když bych vedle sebe postavil všechny ty svoje postavy a řekl si, že budu stát jako Standa, teď jako pan Plachý, teď jako Libor, tak by tam opravdu vedle sebe postupně měly stát jiné postavy.

*Jana:* My když máme nějakou rozehríváčku, že si třeba zpíváme v těch postavách, tak já už poznám, když jde Jakub, kdo jde k tomu mikrofonu. Přitom není oblečený v kostýmu, ale je v civilu, a já přesto vím, která ta postava k mikrofonu jde.

*Jakub:* Takhle by to přesně mělo být.

### **A co ještě specifického ten každý Váš typ má?**

*Jakub:* Ještě by ty postavy měly mít vlastní jazyk. Kromě toho těla.

*Jana:* Já jsem si třeba říkala, jestli by ta Milena neměla mlaskat. Víš, jak jsou ty lidi, co tak strašně otravně mlaskaj. Že když mluví, tak mlasknou. Nebo ty lidi, jak nedělají tečky.

*Jakub:* Nebo ty špatný moderátoři ve zprávách, jak dělají špatně pauzu uprostřed nebo na konci věty. To je přesně úplnej Libor. Libor musí mít tu mluvu nepřírozené intonace, kterou on má naučenou. No, takhle se nám

vyvíjí ty postavy. Nebo jak dávají špatně důrazy. Že je nemají na předložce. Moderátoři ve zprávách jsou výborný.

*Jana:* A ještě říká jsem a ne sem. Tohle prostě říká inženýr Libor Kárný. Důsledné vyslovování. Ostentativně dává najevo, že to jako jediný člověk říká správně, protože je tam napsáno to jsem.

**Potkali jste už někdy svou postavu jen tak mezi lidmi? Že byste ji poznali?**

*Jana:* Jo, já je načítám. Nejsou to moje výmysly.

**Myslím i zpětně.**

*Jakub:* Obráceně úplně ještě ne, ale já se je taky snažím spíš nasávat, беру je spíš jako inspiraci. Ale jo, určitě musí někde být.

*Jana:* Mně se to stalo. A říkala jsem si úplně přesně, že to je Olina. Nebo si říkám, že je ještě něčím podobná a že si z ní něco vezmu. Já jim říkám nevědomí klauni těmhle typům. Oni to totiž nevědí, ale něco dávají k dispozici. Že by se člověk zasmál, ale nemůže, protože ví, že si to ten člověk nepřeje.

**Kolik času Vám zabralo, než jste došli k těm typům postav, které máte?**

*Jana:* Podle toho jaká postava. Na začátku jsme měli jen 3 postavy. To jsme si každéj napsali a dali dohromady.

*Jakub:* Já jsem jenom přemýšlel, jaký tři různý odlišný typy.

*Jana:* Tys hlavně hrozně nabízel. Máš velkou zásobárnu, jak improvizuješ. My jsme si říkali, jakěj by asi měl být a Jakub s tím typem potom hned přišel. Měl velkou nabídku.

*Jakub:* Ono to vzniklo všechno tak přirozeně, že člověk potkával lidi a i na té improvizaci třeba vznikl nějaký zárodek postavy. Je to podle mě rozhodně lepší než sedět u papíru a vytvářet to uměle. Prostě my jsme chtěli ty typy co nejvíc živý a přirozený. Je to lepší než nastylizování. Proto máme i nově postavené typy, ono by to třeba dneska už vůbec nefungovalo. Diváci už Pantalona neznají.

*Jana:* Až mi je teď vlastně líto tý Hanky, který jsme to takhle vymysleli a která do toho musí naskočit.

*Jakub:* Ale to už jsme vymýšleli zase na druhou stranu přímo na ni. Vzhledem k jejímu naturelu.

**A to potom budete zase hrát ve třech?**

*Jana:* My jsme to hráli i ve čtyřech. Nebo jsme spíš měli takovou představu.

*Jakub:* My jsme zjistili, že ve dvou to můžeme hrát taky. Ale my jsme to i takhle začali hrát ve dvou. Dokonce jsme původní představení měli ve dvou. A pak jsme hráli ve třech a ve čtyřech. S tím, že každý z nás měl dvě postavy. Nejčastěji jsme hráli ve třech, teď pár posledních představení zase ve dvou.

*Jana:* My spolu většinou ve dvou hrajeme pro to, že Martin Sedláček je zaměstnaněj, velmi úspěšnej psycholog a Hanka je na mateřský. A my dva jsme vlastně takovej základ. My se teď tím i vracíme ke kořenům Impro dell'arte, protože takhle to začalo ve dvou a teď se nám to zase do těch dvou vrátilo.

*Jakub:* Teď je to spíš shodou okolností.

*Jana:* Začalo to takhle ve dvou, protože Hanka otěhotněla a nemohla hrát ten kabaret a já měla takovejhle sen a ukázalo se, že Jakubovi není proti srsti.

*Jakub:* Je potřeba říct, že to je Janin projekt. Ta Impro dell'arte je Janin výmysl. Ona byla tím spouštěčem.

*Jana:* Byl to můj sen zahrát si zase trochu víc divadlo a zahrát si v kostýmech. Jakub říkal, že při improvizaci bychom se neměli zahrnovat kostýmama, protože nás to blokuje, což je pravda, to se prostě pak člověk nestíhá převlíkat. Takže mi nezbylo nic jiného než přijít s inspirací z komedie dell'arte, kde jsou kostýmy důležitý a daný. A jsou součástí.

#### **A ten princip představení je jaký?**

*Jakub:* Princip je takový, že vždycky hraje šest postav. Tři dvojice hrají tři akty. S tím, že když jsme hráli ve čtyřech, tak ten jeden plnil funkci moderátora, měl tu možnost vstupovat do scén jako takzvaná Bílá postava. Měl možnost si vzít náznakový bílý kostým a jako epizodní postava ten děj zase někam posunout. A to přesně dělala ta Hanka, než šla na mateřskou.

*Jana:* A měli jsme hlavně pocit, že ji nutně potřebujeme, protože to jinak není možný, a pak jsme zjistili, že to je úplně možný.

*Jakub:* Takže to je pružný pořad.

*Jana:* A teď to začíná tak, že je úvod, kde my vždycky navěšíme ty cedule, kdo účinkuje. A ty postavy předem vybereme, protože na ně vezeme kostýmy. Teď jsme to i napsali na Facebook, jaký postavy budou hrát. S těma charakteristikama. A my si přineseme kostýmy a ty cedule. A když hrajeme ve dvou, tak se domlouváme, která postava začne v úvodu vyprávět příběh.

*Jakub:* Která celý to představení uvede. Tam je totiž důležitý, abychom měli čas na převlečení. A střídáme se. Minule to uváděla žena, tak příště to bude nějaká Jakubova postava. Aby to zase nesklouzlo k nějakému stereotypu.

*Jana:* Když jsme tři, tak je to jiný, je to snazší.

*Jakub:* A ještě se snažíme, abychom dopředu vybrali postavy, které jsou odlišné, aby se třeba nestalo, že se sejde Jasmína a ten Marián, kterej je taky hodně ezoterickéj. Jako nějaká příprava na každý představení tam fakt je. Ale ono se tohle zrovna třeba už jednou taky stalo a nevadilo to vůbec.

*Jana:* A když si teda samozřejmě napíšu diváci, které postavy chtějí a na které se těší, tak dáváme přednost jim a my potom dovybereme zbytek. A máme i video, kdy každá postava zve na představení.

*Jakub:* Já musím taky udělat ty video pozvánky, ale mě to všechno hrozně dlouho trvá. Od slov k činům to je třeba teď už rok a půl.

#### **Mohl by být příště pan Plachý? Já bych ho hrozně chtěla zase vidět.**

*Jana:* No jasně, může. A bude.

#### **Děkuju. To je totiž Pantalón jak vyšítej. Můžeme se zase vrátit zpátky ještě k tomu úvodu?**

*Jakub:* Jo, zpátky k tomu úvodu. Dřív jsme ten úvod měli udělanej jinak, ale od toho jsme upustili. Dřív to bylo tak, že jsme vítali lidi sami za sebe a říkali jsme jim, co vlastně uvidí. Teď už se rovnou hraje. Přijde postava a je to. My jsme viděli problém v tom, že ten divák na to není úplně zvyklej a že je potom ticho, on by měl něco říct

a neřekne. Ale teď už to děláme tak, že se prostě chytí. A funguje to. My jsme jim to vysvětlovali, on stejně nikdo neposlouchal, tak to bylo zbytečný.

*Jakub:* Protože okamžitě je to představení. Pořád se nám to čistí. Je to proces. Principiálně čím dál tím divadelnější, aby to fakt bylo jedno divadlo. Aby to nebylo přerušovaný.

*Jana:* Takže hrají dvě dvojice, pak je přestávka a po přestávce je ještě jedna dvojice. A my se v té přestávce máme šanci domluvit. To už víme, která dvojice to bude. Minule jsme věděli, že to bude Standa a Milena a domluvili jsme se, že Milena bude sedět v divácích. A on bude mít koncert. Pak už jsme nevěděli, jestli bude jeho známá nebo nebude, ale jak je to pořád všechno o hledání té lásky, tak to z toho musí vždycky vzniknout a je jedno, jak se k tomu dostaneme. My víme, že začínáme na bodu A a potřebujeme se dostat do bodu B, ale jak se tam dostaneme, to je prostě ten princip improvizování. Tady u té komedie typů je hlavní a nejdůležitější ten herec. Nejdůležitější je se umět poslouchat. Ono to potom z toho vyplyne. A postupně se nám to takhle skládá.

### **Ty vztahy máte dopředu dané?**

*Jakub:* Občas se nám stane, že si dopředu řekneme, že budu teď její milenec. Nebo že budeme sourozenci. Tak v polovině případů si řekneme dopředu ten základní vztah. Ale ono i kdybychom se domluvili na bodovém scénáři, tak pokud se potom člověk poslouchá, tak se samozřejmě ta situace změní.

*Jana:* Ale myslím, že je to zase další level, že je to těžší. Udržet si bodovej scénář.

### **A chtěli byste se k němu nějak časem dostat?**

*Jana:* Já bych se k němu ráda dostala a posunula. Já bych třeba ráda, aby to mohl být typ postavy, která se skládá. Něco jako Kinoautomat. Ale vůbec nevím, jestli se k tomu dá dojít.

*Jakub:* Já myslím, že pokud budeme chtít ještě ten formát posouvat dál, tak to asi nebude možný bez toho, aniž bychom se třeba skutečně neviděli na víkend a něco intenzivně nezkoušeli. Takže já jsem pro. Já jsem rád, že se nám ten formát pořád posouvá a mění sám. Tím, jak ho hrajeme, jak si ho osaháváme. Ten formát není od začátku definovaný a sám se mění a vyvíjí se. A zároveň, protože vidím, že je v tom potenciál pořád nějaký změny, budu rád, když to zase posuneme. I třeba kvůli těm divákům, co na to chodí pravidelně.

*Jana:* Ale v něčem je to vždycky stejný. Vždycky to bude ten stejnej základ. Jako třeba se změni princip potkávání těch postav. Ale základ musí a vždycky zůstane stejný.

*Jakub:* Ten základní princip zůstane vždycky stejný. Postavená postava, typ, charakter, nepřipravená a nová situace. Není proč to měnit. Naši diváci říkají, že je to takhle baví nejvíc.

*Jana:* Já bych si přála, aby to časem nebyla taková improvizace, abychom jednou dospěli tak daleko, že i budeme znát kusy rozhovorů. Že se nám z toho vygeneruje scénář, který bude fungovat. To se nám zatím ještě nepovedlo. Zatím ty postavy hodně poznáváme, jaký jsou, sbíráme hodně informací. Když budu mluvit za sebe, já znám charaktery těch svých žen, ale jako překvapuje mě pořád, co v jaké situaci dělají. A byla bych ráda, aby se mi už objevily jejich stereotypy, který dělají. A kdybych je dokázala zopakovat. Já mám pořád takovou fóbiu něco opakovat, ale v komedii dell'arte se taky ty nejlepší věci opakovaly. A ono zopakovat je tak, aby vypadaly, že vznikají teď a tady je taky těžký. A to je další level.

### **A když se potkají znovu ty stejné postavy, co už se někdy v minulosti potkali, setkávají se v jiné situaci?**

*Jana:* Ano, v další. Protože ten divák tu situaci zadá.

*Jakub:* Ono kdybychom to hráli jako seriál, tak už bychom museli kreslit nějaký grafy.

*Jana:* To jsme si taky jednou mysleli, že to takhle budeme hrát. Že toho diváka bude zajímat, jak to s těma postavama dopadne. Ale mě se to tam rýsuje. To, co se stalo třeba Olině v minulosti, pořád zapadá do jejího života. Pořád to tam má. Sandra třeba jednou byla malá holka a já vím, co se jí stalo. Co ta matka a tak. A teď jí bylo třináct, takže já už zase vím, jaká byla jako puberťák. A vůbec to není proti sobě. Ta už si prošla třema fázema života.

*Jakub:* To je pravda, dětství Standy a Libora jsme ještě neměli.

*Jana:* To znamená, že já s sebou mám vždycky i kostým, kdybych hrála tu postavu jako malou. Já miluju kostýmy. Víím, že jsem úchylná.

### **Jaký je podíl improvizace a pevného textu v jednotlivém představení?**

*Jakub:* Pokud budeme brát pevný text jako to, co je domluvený a daný, že třeba začne Jana, tak tam zůstává i nějaký podíl daného textu. A ty typy jsou jasně daný.

*Jana:* Převládá ale improvizace a proto jsme potřebovali ty pevné typy. Ty typy, které divák zná, aby si je mohl najít. Ale byla bych třeba ráda, kdyby někdy ten pevný text byl. Abychom dokázali opakovat něco, co se nám povedlo a osvědčilo. Ale aby to nebylo úplně znát. Aby pořád převládala improvizace, ale ne v takovém poměru. Já bych chtěla mít skládačku.

### **A ještě trochu zpátky k tomu formátu.**

*Jakub:* Nás by to bavilo i hrát v těch postavách dýl. My jsme takhle začínali původně, že každá postava měla monolog. Čímž se vlastně představila. To byla taková vizitka, že si diváci až potom vybrali, které ty tři dvojice půjdou k sobě. Zjistili jsme ale, že ty monology nám zaberou hrozně moc času z toho představení, že na tu interakci zbývá třetina času. Ale nás to bavilo. Ale mělo to tendenci ke stereotypu. Takže jsme to pak různě variovali. To jsme hráli všichni. Potom jsme právě museli trochu změnit formát a hrát ve dvou. A teď je to asi živější, že to nemá takovou tu pevnou strukturu.

*Jana:* Ten začáteční formát víc vycházel z toho, co jsme dělali v těch divadelních sportech. Že jeden byl moderátor, dělal témata, sepišoval je. A bylo delší dobu ticho než se od lidí získala ta slova a zapsala se a každá postava dostávala úkoly.

*Jakub:* Kdežto teď se snažíme, aby ta postava se sama odmlčela. Divák třeba něco řekne a je to víc divadelní. Je to teď propojený. Předtím tam byly ty švy moc ostrý, když třeba moderátor přešel do herecké roviny a tak. Takže jsme přešli do tohohle. Je to homogennější a příjemnější myslím i pro nás.

*Jana:* A to je taky, proč Jakubovi nechci dovolit další postavy. Já chci, aby je diváci znali. Aby se to dostalo do fáze, kdy už si třeba teď píšou na stránky, kterou tu postavu by chtěli vidět. A když mi někdo napíše na stránky, kdy už zase bude Olina, tak my ji tam příště zařadíme. Aby to byli jejich postavy, aby je znali. V té komedii dell'arte ty postavy znali.

### **Jaká je základní zápletka ve vašich scénách?**

*Jana:* Jak v komedii dell'arte to bylo o vztazích, my to máme taky o vztazích. Všechny ty postavy hledají lásku. A z toho vychází ty problémy a zápletky. Třeba z nepochopení a tak.

### **Prostor, který divák má, je připravený? Ptáte se diváků ve stejných situacích na ty stejné věci?**

*Jana:* Jak nás napadne. Na co se zeptáme. Třeba co nás právě samotný zajímá.

*Jakub:* Já se třeba pak jako pan Plachý dozvím něco pepnějšího, protože mě napadne kolikrát nějaký nesmysl, na kterej se zeptám.

*Jana:* Jak pan Plachý chtěl vyprávět svůj příběh a Milena se ptala, čím ta žena byla a nějaký divák řekl, že letuška. A Milena říkala, ať vypráví ten příběh. A pak se otočila a říkala, jestli neměla ráda nějaké ovoce a divák řekl, že ananas. Tak se zase Milena otočila a požádala pana Plachého, ať vypráví svůj příběh. A teď mi bylo jasné, že Jakub tam je schopnej dát fakt všechny slova, on s tím nemá problém. Ale mě napadlo, že mu jich tam narvu osm. Takže se Milena pořád ptala na další a další věci. A pak až teprve řekla: „Tak teď vyprávějte ten příběh.“ A divák se smál tomu, že Jakub dostal osm slov a byla tam taková ta naše hecovačka. Ale já bych mu to neudělala, kdybych to nevěděla, že on to prostě dá.

*Jakub:* V tom formátu potom vzniká přesně prostor pro takovouhle hru. Spikleneckou hru herce a diváka. A když se to nezneužívá, tak to funguje jako perfektní koření.

### **Berete teda diváka jako Vašeho rovnocenného partnera?**

*Jana:* Jo. Já ho potřebuju. Já potřebuju, aby mi reagoval.

*Jakub:* Takže jo. My moc dobře víme, že to improvizací divadlo funguje ještě víc na vztahu herec – divák.

*Jana:* Ono i v té komedii dell'arte to právě takhle je. Tohle tam hrozně funguje. A dneska je to těžký, pokud vycházíte z těch původních typů. Protože ony ty typy tenkrát původně fungovali tak, že je dřív ti diváci znali. Teď najednou už je to něco odříznutýho. A kouká jim tam čtvrtá stěna. Proto my jsme potřebovali najít a hrát ten typ, kterej ti dnešní diváci znají. Pokud jsme chtěli vycházet z toho základu Komédie dell'arte.

*Jakub:* Přesně jak říkáte, že já tam mám Pantalona, tak už by ho tak dneska jako ten typ nikdo nenazval. Ono to pořád z těch základních typů vychází, typy lidí se strašně málo liší, ale takhle těm divákům ta aktualizace už je daleko blíž, protože si pod panem Plachým umí někoho ze svého okolí představit. A je to reálnější a jim díky tomu bližší. Ta postava je najednou uvěřitelná.

## *ČÁST TŘETÍ – DIVÁK A DALŠÍ SLOŽKY PŘEDSTAVENÍ*

### **Do jaké míry divák to představení ovlivňuje?**

*Jakub:* Ovlivňuje ho ve dvou bodech. Výběr dvojic, což je velmi zásadní, a pak vstup na naše požádání. Když reaguje na naši žádost. Třeba vybere prostředí následující scény.

*Jana:* Nebo se třeba zasměje. Zavřou se dveře, něco se stane. Reaguje sám od sebe na nějaký podnět. V tu chvíli to jde taky jinam. V tu chvíli se něco stane. Kdykoliv se zasměje moje máma, tak to něco třeba odbočkou hodí.

*Jakub:* Takže ho pořád bereme do hry. Cíleně ho vyzýváme.

*Jana:* Já hodně reaguju i na to, jak oni reagujou. To v tom buď počkám, nebo nepočkám.

*Jakub:* Já si hraju s tou vlnou. Když vidím, že se to divákům líbí, tak to pustím třeba ještě dál. Ta hra s divákem tam je pořád. Cíleně se ho ptáme na dvě, tři věci v rámci třeba té jedné scény, ale víme o něm celou dobu.

*Jana:* A ta možnost se neptat, ale nechat prázdko, to mi přijde super. Že to ten divák třeba vymyslí a dořekne. Protože člověk nemusí formulovat žádnou otázku, jenom si jako ta postava počká a nevypadne díky tomu z role. To jsme teď začali využívat, že dáváme divákovi takhle prostor. Že má postava ten čas a zároveň má čas i divák, aby to pochopil. Ta herecká pauza je taky strašně důležitá.

*Jakub:* Teď už by to nebyla palma, teď už ji vždycky herecky vyplníme. Nejsme tak vyjukaný, že kdyby třeba bylo dlouho ticho, že zpanikaříme. My si počkáme a když jsme v té postavě, tak ona tam klidně může minutu sedět a bude to hrát. To jsme už otrkaný. Ten divák nás nikdy nerozhodí.

### **Jak dlouho jednotlivé představení trvá?**

*Jakub:* Ono musí trvat do desíti. Daří se nám to, což mě hodně překvapuje. Je to dokonce skoro na minutu přesně. Ale je to variabilní, někdy končíme za deset minut deset, někdy za pět minut deset, někdy na minutu. Máme zkrátka dohodu, že začínáme v osm a musíme končit v deset. Ale je to úspěch, protože my sami na to musíme dávat pozor a hlídat to. Je to teda s nějakou přestávkou, která se variabilně posouvá podle toho, jak se nám natáhne první půlka.

### **Do jakého žánru byste sami sebe zařadili?**

*Jana:* Já jsem dala jako klíčová slova: improvizace, humor, komedie, divadlo.

### **V tom názvu máte totiž jako podtitul Tragikomedie na přání. Proč?**

*Jakub:* Ano. Protože se nebráníme tragikomickým výstupům.

*Jana:* A ty postavy jsou tragikomický všechny. Třeba ta kráva Milena, která se zase vrátí k tomu hňupovi Řepovi Tuřínovi. Jako je to komický, ale zároveň teda dost tragický. Nebo jednou dali diváci i Sandru dohromady s Řepou Tuřínem a ona sama nevěděla proč, ale hrozně ji sexuálně přitahoval. Takže oni spolu vždycky něco měli, ale ona ho nechtěla představit rodičům. A jela domů za otcem a on mezitím Řepa přijel k tomu otci sám a teď tam na ni čekali spolu. A to bylo hrozný. Protože ten její otec je taky takovej jednodušší a ona se pak styděla za oba.

*Jakub:* Ano, to byl velkej rodinnej příběh.

### **Vy to teda vnímáte tragicky a divák komicky, to jste tím chtěli vystihnout?**

*Jana:* Jo. Přesně. Pro nás je to tragédie, co se té postavě zase děje, a divák se směje.

### **Máte někdy dopředu připravené gagy nebo vtipy?**

*Jakub:* To je věc, která se nevyplácí. Já jsem si to osobně vyzkoušel, když jsem si tam chtěl něco dát. Ale ty situace se pružně mění, že v momentě, kdy to tam chce člověk napasovat, zjistí, že se to úplně ztratilo. Že to není vtipný, protože to nereaguje na to, co tam v tu chvíli vzniká. Že to nenaběhlo přirozeně.



*Jana:* Ale dá se to naučit. A mně už se to někdy daří. Protože ty některý věci fakt fungují. I v těch klauniádách, který dělám. Ale je těžký vymyslet, jak to tam dostat a netlačit a nespěchat na to. Jak to opustit, když to tam nepatří, a neudělat to. I konkrétní větu. Co tě prostě napadne. Napadne tě dopředu, že bys něco třeba mohl udělat, ale ještě k tomu nenazrála situace. Ještě to tam nepatří. A teď víš, že bys to rád udělal, ale musíš to opustit. To je těžký. Ale to je ta dovednost. To je jak vtip. Už jsi ho jednou řekl a chceš ho zopakovat. Když je třeba z nějaké zásobárny, tak se prostě, když se nehodí, nesmí použít za každou cenu, je potřeba si počkat na situaci, kdy by mohl znovu vzniknout. A pak si myslím, že je legitimní ho použít a já se to pořád snažím učit. Největší dovednost je opouštět to a neudělat to.

*Jakub:* Já si to občas taky představuju tu reakci, a pak si ji uložím, že se to třeba někdy bude hodit. Do téhle míry třeba něco připraveného mám. Čekám. Třeba mám připravenou báseň, která zatím nikdy nebyla použita, ale vím, že tam je a třeba někdy ta situace přijde, až mě to pódium znovu zhypnotizuje. A jako když je ten gag vymyšlený jako součást postavy, tak je to samozřejmě v pořádku.

*Jana:* Já když mám třeba Jasmínu, tak jak se tím nezabývám, tak si vždycky musím načíst nějaký ezoterický knížky. Naposlouchat je. A teď se učím ty pojmy. A říkám si, že bych to měla použít. Ale to je potom zrádný, protože mě to někdy samotnou odbourá. Jako třeba ta urina. To jsem četla, jak se to pije a jak se tím léčí. Tak jsem si připravila do lahvičky vodičku, že to bude ta urina, kterou ona bude nosit v kabelce a může ji vytáhnout a nemusí. A jednou opravdu na ní přišel čas, já ji vytáhla, Jakub se ptal jako postava, co to je a já chtěla říct, že je to ta urina, ale připadalo mi to tak vtipný, že jsem to nemohla ani vyslovit a říkala jsem si, že ještě počkám. A tak jsem mu řekla, ať se napije. A on se napil a já věděla, že teď už to musím říct. Ale bylo to pro mě neúnosný. Tak jsem řekla: „To je urina. Ale nebojte se, není moje.“ A to mě odbouralo, musela jsem jít hned jinam. Ale to bylo právě zrovna připravený. Protože já věděla, že to chci použít, protože jsem si o tom načetla. A urina je teď moje oblíbená, tu já teď nosím. A to už je gag. A teď zrovna takhle připravuju i tý Sandře. Poslouchám a čtu, co to mají za názory ty feministky. A tak si říkám, že bych z toho měla něco použít, ale čekám, až se to tam bude hodit.

*Jakub:* Jana má tyhle poctivější intenzivnější přípravy. Mně to spíš vzniká víc živelně.

*Jana:* Ale to i kvůli tomu, že ona symbolizuje jeden směr, kterej já vůbec neznám. Teď zrovna, jak bude Jasmína, tak musím aktualizovat informace.

*Jakub:* Já musím zase občas koukat na slovenskou televizi, poslouchat slovenský rádio.

### **Máte něco, co víte, že na diváky funguje? Že to vždycky zabere?**

*Jana:* Já jo. To víme z improvizace.

*Jakub:* Jo, ale snažím se to nezneužívat. Je to v pořádku, protože to znamená nějaký těsnější vztah s divákem, že on ví, já vím. Pomyslně si pláceme. Ale kdybych to zneužíval, tak by mě to i přestalo bavit.

*Jana:* Ale víme, co funguje. Jsou věci, co fungují vždycky. Jsou postavy, co třeba něco udělají a zafunguje to vždycky na sto procent.

### **Dáte to tomu divákovi i třeba kvůli tomu, že víte, že to má rád?**

*Jakub:* Já se snažím divákovi nenadbíhat. Ale když cejtím, že je sympatická a hezká atmosféra a ta situace k tomu spěje, že to, co funguje, se tam opravdu hodí, tak jo. Proč se tomu zase bránit. Ale abych přišel třeba na začátku a hodil tam to, co na lidi funguje a budu je mít v kapse, to by mi nepřišlo fér.

*Jana:* Ono je to tak. Vy víte, co zabírá. A divák to chce. Vy to víte, že to chce. A já se to snažím oddalovat, oddalovat. Vy víte, že diváci chtějí vidět, jaký bude mít Olina kombiné. A než ona se svlíkne, tak to hrozně dlouho trvá. Až to vypadá, že ona se třeba vůbec nesvlíká. Jako, že je to prostě takhle. Aby to nebylo jistý, že se to stane. To by byl laciný humor. A nakonec se svlíkne, i když teda někdy k tomu nedojde. Ale Olina se většinou svlíkne. A recituje. A jí na jevišti. Vždycky si přinesu s sebou nějaký jídlo, protože ona hrozně ráda jí.

*Jakub:* A Řepa bude zpívat. Čeká se na to pořád, že bude zpívat. On vlastně musí zpívat. Ale teď je právě ta otázka, jak se k tomu dojde. Plachý třeba zase přijde se zvrhlostí, která bude zabalená. Takže jsou věci, který fungují a na který ty lidi čekají. Když nejsou, tak se nic nestane, protože se stane zase třeba něco jinýho, ale jo. Některý ty postavy mají to svoje. Ale pro nás to není berlička. Je to spíš součást hry.

### **Tak to jsme probrali tu hereckou složku. Vy tam máte ale i zpěv.**

*Jana:* Ano. Vždycky.

*Jakub:* Jo, vždycky tam něco je. Buď to vyplyne ze situace, nebo zrovna právě u toho Standy je to součástí jeho postavy.

### **Potom tam máte i hudební doprovod.**

*Jakub:* To je strašně důležitý.

### **Máte ten hudební doprovod vždycky naživo?**

*Jakub:* Jo. To bych si ani neuměl představit, kdyby to nebylo na živo. To je náš naprosto regulérní spoluhráč, který má kdykoliv právo tu naši scénu přerušit nějakou třeba zásadně jinou muzikou. Změnit třeba atmosféru. My jsme rádi, že ho tam máme, protože nám to dává zase nověj impuls.

*Jana:* On nás doprovází, většinou dotváří atmosféru, ale má přesně tu možnost tu situaci třeba lehce změnit.

### **Využíváte v představení i zvuky, ruchy?**

*Jakub:* Třeba když s náma hraje ten pianista, tak on má databázi zvuků. A ten právě s námi hraje jinak. Ten kytarista ne, ten je čistej muzikant. A pianista nám třeba těmi zvuky dotvoří atmosféru nebo předem vytvoří. Takže jsme schopný hrát s oběma přístupama.

*Jana:* On je daleko konkrétnější. My prostě někam jdeme a najednou slyšíme všude dvorek a slepice a máme konkrétní představu.

### **Pracujete i s pantomimou?**

*Jakub:* Snažíme se. Snažíme se hrát i beze slov. Aby to nebyl jen slovní humor. Jak tam máme tu muziku, tak muzika může hrát a my můžeme normálně fungovat. Chceme určitě, aby tam byly pasáže, kdy hraje jen tělo, muzika a atmosféra.

### **A něco akrobatického?**

*Jakub:* On je to moc malej prostor. Ani by se tam takovýho nic moc nedalo udělat. Já jako občas nosím Janu, což je fyzicky náročný.

*Jana:* Nebo Olina v posilovně bylo fakt akrobaticky náročný. To jsem ani nehrála, že jsem se nemohla zvednout.

*Jakub:* Akrobaticky pracuje Martin, ten dělá ty hvězdy.

*Jana:* Jojo. Já třeba jsem taky dost často fyzicky na hraně, když třeba stojím na židli na jedné noze a visím dolů.

*Jakub:* Ale nejsme akrobati. Nikdo z nás. Ale jako osvěžení se občas snažíme. Ale spíš hrajeme jenom fyzicky. Snažíme se tam být fyzicky přítomný. I cejtít sílu toho druhýho.

*Jana:* Já pořád po někom lezu, takže mají smůlu. I často skáču do náruče.

### **Jak to máte s osvětlením?**

*Jana:* To je důležitý. To máme toho Tomáše.

*Jakub:* Ne, že bych si vždycky všiml i detailů, protože ne vždycky je člověk na tom jevišti schopnej to pojmout, ale zásadní změny atmosféry vnímáme.

*Jana:* Tomáš má prostě x reflektorů, má tam barevný filtry, má tam boďák.

*Jakub:* Při hudebních vstupech si hodně hraje se světlem. Rozhodně to dokresluje.

### **A jak ta světla mění? Podle své invence? Nebo to jenom vždycky dotváří?**

*Jakub:* Já myslím, že obojí. Většinou je to tak, že on se přizpůsobuje tomu, co se děje na jevišti, ale pokud třeba začne muzika a my do toho hned nevstoupíme nějakým slovem, tak on nám vybuduje i tu atmosféru tím světlem. A do toho my teprve vstoupíme. Takže je to i to, ale většinou se on přizpůsobuje nám. Ale má úplně stejný právo nám do toho zasáhnout jako muzikant.

*Jana:* A on svítí několika improvizátorům, takže to už zná. To není osvětlovač, který by neměl zkušenost s divadlem, který má improvizáční složku.

*Jakub:* Zároveň si má možnost hrát se zvukem. Když třeba máme mikrofon, tak když má chuť, tak nás vytáhne třeba nějakým jiným způsobem. Dává nám tam třeba hall. A to už my taky slyšíme, tak s tím potom pracujeme. Takže je to takový vzájemný ovlivňování.

*Jana:* On hodně dlouho dopředu přijde, nastavuje si tam ty světla, jako fakt si s tím hraje.

### **Ale pokud byste hráli Impro dell'arte v jiném prostoru, kde by nebyl tak profesionální osvětlovačský pult, tak byste se bez kvalitního osvětlení obešli?**

*Jakub:* To jo. To se dá bez toho úplně klidně odehrát. My jen využíváme, že máme tu možnost navíc. To tam mít.

### **Co scénografie?**

*Jakub:* No. Tu v podstatě nemáme. Není proč. My tam máme spíš základ. Máme tam židle, stolec. Zase je to i kvůli tomu prostoru. Je to malý.

*Jana:* Pro mě je důležitý, aby tam byla židle, na kterou se dá vylézt a stůl, na kterej se dá taky stoupnout. Abysme se na něj mohli položit.

*Jakub:* Je důležitý, abychom si měli na co stoupnout, na co lehnout, protože nám to pak zase nabízí různé možnosti a reálný vstupy. Nemusím předstírat, že sedím, ale skutečně sedím.

*Jana:* Pro mě by byly do budoucna ideální nějaký tři kostky, protože ty zatím nemáme, tak máme židle. Ale samozřejmě s tím, že ta židle nemusí představovat židli.

*Jakub:* Ale v základu máme židle a stůl.

### **A jak je to s kostýmy?**

*Jana:* Jsou aktuální, stylizovaný. A ta stylizace kostýmu je daná tím, abychom se do toho dostali rychle a je variabilní v tom, že se s kostýmem dá pracovat. Oblíkat, svlíkat. Že je reálnej. Že se v tom můžeme dobře pohybovat a nebo z toho soudit, že má ta postava nějaký problém. Třeba moje postava Milena má takový podpatky, že má problém sama se na nich udržet, čímž se mi ten její problém zhmotní.

### **Máte rekvizity, které používáte vždycky?**

*Jana:* Ty už mají jednotlivé postavy. Ale já třeba přinesu pár věci. Třeba mě napadl míč, že by se mohl hodit. Tak máme míč, síťovku, nějakou kytku, teplou zimní čepici. Asi sedm univerzálních věcí máme za oponou, kdyby se někdy hodily, že pro ně můžeme rychle sáhnout za tu oponu. Vždycky tam máme nějakou knihu. Z té se dá vždycky cokoliv číst. Blbý je, že některý moje postavy nemají brýle. A já brýle mám, takže si v těch postavách nemůžu číst.

### **Používáte zcizovací efekty?**

*Jana:* Asi jako málo, ale jo. To je takovej ten zcizovák, když vlastně dávám Jakubovi ten úkol. Sice jsem v roli, ale je to takovej ten zcizovák. Nezakazujeme si to, ale nemáme to jako princip. Je to spíš na hranici. Ví se, že jsem to já, ale zároveň je to Olina. Já třeba reaguju na svou maminku vždycky.

### **Ona chodí pravidelně?**

*Jana:* Ta chodí pravidelně. Vždycky. Takže některý ty věci, který říkám za postavu, jsou moje osobní. Jsou reálný.

*Jakub:* Janina maminka je náš nejskalnější fanoušek. Ta chodila, i když jsme měli třeba jen pět diváků. Vždycky tam seděla.

*Jana:* Ona sama chodí do improvizální skupiny. Teď tam dokonce chodí skoro celá její skupina A45+.

*Jakub:* U nás je docela výhodou, že jsme se naučili nebýt zklamaný z toho, že máme málo lidí. Hrát úplně stejně jako pro těch padesát.

**Co Vaši diváci? Máte přehled o tom, jaký typ diváka na Vás chodí? Myslím jak typově, tak věkově.**

*Jakub:* Věkově to je spíš hlavně dospělejší publikum. Chodí i ale studenti. Spousta studentů na nás chodí pravidelně. Je to ale obecně kolem třiceti a výš. Lidi se životní zkušeností. Většinou se chodí zasmát právě už těm stereotypům, který se tam objeví a který oni už znají ze svého života. A většina diváků na nás chodí pravidelně. Že jdou fakt víckrát.

*Jana:* Už chodí i lidi, který neznáme, což je skvělý. To je velkej úspěch. Že dřív jsme znali úplně všechny i jménem a dnes už nevím, jestli je to můj divák, Jakubův, nebo co je to vlastně za diváka.

*Jakub:* A vyloženě starší?

*Jana:* Jako třeba šedesát plus? Tak Bláža chodí vždycky, té je šedesát pět, Blance taky bude. Ale ty jsou z té skupiny A45+.

*Jakub:* Pravda. Ale ty starší asi nejdou vyloženě na slepo. To jsou známí. Ale co se týče pravidelnýho stálýho diváka, kterej není náš známej, tak to je tak 30-50 let. Přijde mi, že to jsou lidi, který minimálně sebe vidí jako inteligentní. Že by to měla být zábava, která je sice pořád na hraně, ale měl by to být inteligentní humor. Nebo spíš chytřej humor.

*Jana:* Já mám alergii na laciný fóry. Jako sprostárna za každou cenu mi prostě hrozně vadí. My jsme na hraně, ale pořád to podle mě držíme, že nemluvíme sprostě a tak.

*Jakub:* To může říct někdy Řepa, ale i u něj se tím snažím šetřit.

**A ta návštěvnost je tedy jaká?**

*Jana:* No my právě do poslední chvíle vždycky nevíme. Oni si ty lidi nekupují lístky předem. A jak si nekupují lístky předem, tak já jsem opravdu na nervy. To je vždycky hrozný, protože já fakt vždycky nevím, jestli zaplatíme ten nájem.

*Jakub:* Nesmíš na to koukat předem. Já na to nekoukám. A ono se to teď už skoro vždycky nakonec naplní.

**A jací jste Vy diváci? Chodíte do divadla?**

*Jakub:* Já vzhledem k tomu, že nemám absolutně volnej čas, tak moc nestíhám chodit. Chtěl bych samozřejmě chodit na jiný, ale teď moc nestíhám logicky.

*Jana:* Já chodím do divadla pořád. Chodím i na jiný různý umělecký projekty – výstavy, vernisáže. Pořád chodím do divadel, pořád chodím na výstavy.

**A co je pro Vás tedy důvodem návštěvy divadla?**

*Jakub:* Já chodím třeba vyloženě na soubor. Že chodím cíleně do divadla kvůli souboru. A nebo taky na doporučení. Nebo jsem i chodil do divadla, protože mě třeba bavil konkrétní člověk. Jeden čas jsem chodil do Švandáku kvůli Halbichovi.

### **Jano, když takhle často chodíte do divadla, jste náročný divák?**

*Jana:* Jsem. Jsem hodně náročný divák. Když vidím nějakou srágoru, tak mě to naštve, protože mi to sebere čas. Já prostě toho času nemám tolik. Když už chci někam jít, tak vím, na co jdu. Ale pak na to jdu třeba opakovaně. Mám představení, na kterých jsem byla osmkrát. To fakt miluju. A nejhůř naopak nesu blbý představení pro děti. To se ve mě vzbudí agrese a nenávisť.

*Jakub:* Ano! To je fakt. Hloupý divadlo to my teď známe dobře. Já mám dvě malý děti. Občas se spálíme, což je strašná věc. To je přesně, jak si ti herci myslí, že to je jednoduchý a je to přesně o tom, jak jsme se bavili, že my víme, co na ty diváky platí, tak ti špatní divadelníci, co dělají ty představení pro děti, si myslí, že to je jediná věc, která tam stačí dát.

*Jana:* Přesně.

*Jakub:* To je velkej průšvih. A taky jsem kritickejší k improvizacním divadlům.

*Jana:* Jo, jako je pravda, že na improvizacní divadla už radši nechodíme. Vzbuzuje to ve mě stejné pocity jako ta nepovedená dětská představení. Protože jak člověk vidí tak strašně moc do toho, co se tam děje, tak mě to tak vytáčí, že si říkám, proč s tím vůbec vylejzají. Protože ta improvizace, a ve spojení s divadlem to platí dvojnásob, pak nemá dobrou pověst. Protože někdo se na to podívá, řekne si, že to je strašný, a už nedá příležitost těm představením, kde se to třeba dělá řemeslně správně. Tak to je taková naše velká bolest. Ale jinak máme samozřejmě velkou radost z naší skupiny.

### **A jaké formě divadla dáváte přednost?**

*Jana:* Alternativní divadlo mám ráda. Mám ráda site specific projekty, ale může to být i klasika.

*Jakub:* To je asi jako s muzikou – zajímavý, dobrý, intenzivní.

*Jana:* My jsme si teď promítali z divadla Globe nastudování Kupce benátského, ale to byla projekce, protože jsme nemohli být v Anglii. A to bylo tak výborně udělaný, že to je nevidaný. Jezdím na Jiráskův Hronov a já vlastně pořád někde jsem.

## Příloha E – Ukázka scénáře Comedie dell'arte Spolku Sešlých

- L: Pro mou lásku.  
C: Ty máš lásku? Já též láskou zmirám a též mě nesmí spatřit Pantalón. Libíš se mi!  
L: Prchněme tedy společně!  
C: Cože! Já a prchnout! Ty nevíš chlapečku, kdo já jsem. Já a prchnout, nikdy, ale mohli bychom takticky ustoupit. Do krčmy.  
L: A co je to krčma?  
C: No to je takové zařízení, kam člověk nějak vejde a vyjde úplně jinak. (zajdou)
- Harlekýno – mezihra: Prosím vás, má tady někdo hodinky? Půjčte mi je. (někdo z publika mu půjčí hodinky)  
Oficiální pauza pět vteřin. (odpočítá pět vteřin, vrátím hodinky a odchází) Jedem!
- C: Sedmnáct nula!  
L: Šestnáct.  
C: Sedmnáct.  
L: Šestnáct.  
C: Sedmnáct!  
L: Moudřejší ustoupí.  
C: Tak vidíš! Vykopávej.  
L: Krčma.  
C: Máslo.  
L: Lopata.  
C: Talíř.  
L: ěř, řř, řř.  
C: Devatenáct nula!  
L: Sedmnáct.  
C: Devatenáct.  
L: Sedmnáct.  
C: Devatenáct.  
L: Moudřejší ustoupí.  
C: Tak vidíš. Vykopávej.  
L: Krčma.  
C: Máslo.  
L: Lopata.  
C: Talíř.  
L: ěř, řř, řř.  
C: Dvacet nula.  
L: Devatenáct.  
C: Dvacet.  
L: Devatenáct.  
C: Dvacet.  
L: Moudřejší ustoupí.  
C: No tak vidíš. Vykopávej.  
L: Máslo.  
C: Lopata.  
L: Talíř.  
C: Mě už to nebaví. Pod'me si povídat o babách.  
L: A co jsou to baby?  
C: No, baby, baby. To jsou lásky. Já jsem tu svoji ještě neviděl, ale jako bych ji viděl, ona je taková krutá.  
L: Já tu svoji viděl. Ona je taková sladká.  
C: Ta moje je taková hořká.  
L: Ta moje je lehká jako pírko.  
C: Ta moje je těžká jako přiznat si vlastní chybu.  
L: Ta moje je krásná.  
C: Ta moje je šeredná.  
L: Ta moje má krásné, něžné jméno.  
C: Ta moje má takový hnusný, vyblitý jméno.  
L: Ta moje se jmenuje Isabella.  
C: Ta má se jmenuje také Isabella!  
L: Má je Isabella.  
C: V tom případě Vás vyzívám na souboj!

DRSNA  
NEPRA  
KRUTA  
PIRKO  
VLASTNI CHYBY  
NEŽNE DHENO

## Příloha F – Commedia dell'arte Spolku Sešlých

Obrázek 14: Postavy Commedie dell'arte Spolku Sešlých



Obrázek 15: Pavel Liška jako Capitano





## Příloha G – Impro dell'arte skupiny Improvize

Obrázek 16: Jana Machalíková, Jakub Troják jako pan Plachý, Olina, Jasmína, Sandra, Marián a Libor



**Příloha H – Melodie a text k písni Zahrada bláznů**

## Zahrada bláznů

(píseň do divadelní inscenace Komédie o lásce a koni)

hudba a text: Sabina Skalická



### **Text písně Zahrada bláznů:**

My jsme ti blázni, blázni ze zahrady,

na nás jsou krátký i zákony vlády.

Máme i vady, však hlavně máme klady,

Kluci maj svaly a holky zase vnady.

Diváky jsme snad nenudili tady ... (název místa, kde se hraje),

a neotočí se k nám příště zády.

To naše dílo, jó, to má vždycky grády,

páč my jsme taky všichni kamarády.

A ady, a ady a ady ady ady,

Adieu.

## **BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE**

**Jméno autora: Sabina Skalická**

**Obor: Scénická a mediální studia**

**Forma studia: prezenční**

**Název práce: Komédie dell'arte a její současné české ozvěny**

**Rok: 2018**

**Počet stran textu bez příloh: 75**

**Celkový počet stran příloh: 33**

**Počet titulů českých použitých zdrojů: 26**

**Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 5**

**Počet internetových zdrojů: 0**

**Vedoucí práce: PhDr. Jaromír Kazda**