

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA**

**BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM**

**2011–2014**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Kateřina Šrámková**

**Komedie dell'arte a její novodobé obměny**

Praha 2014

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Jaromír Kazda

**JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE**

BACHELOR FULL-TIME STUDIES

2011-2014

**BACHELOR THESIS**

**Kateřina Šrámková**

**Commedia dell'arte and modern variations**

Prague 2014

The Bachelor Thesis 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 6.3.2014

Kateřina Šrámková

## **Poděkování**

Chtěla bych poděkovat panu PhDr. Jaromíru Kazdovi, vedoucímu mé bakalářské práce, za odborné vedení, pomoc a dostatek cenných rad, které mi pomohly ve zpracování bakalářské práce.

## **Anotace**

Bakalářská práce se zabývá komedií dell'arte, jejími předchůdci a novodobými obměnami. Dává náhled do historie a do doby, ve které se vyvíjela. Soustředí se na předpoklady pro vznik, samotnou charakteristiku a s ní spojené kočovné herecké společnosti či tradiční typy včetně vlastností nejdůležitějších z nich. V závěru práce vyústí v obměny komedie dell'arte a v různé formy, do kterých se transformovala.

## **Klíčová slova**

Divadlo, herecké společnosti, italská improvizovaná komedie, komedie dell'arte, kostým, maska, pantomima, pevné typy.

## **Annotation**

The bachelor thesis deals with commedia dell'arte, predecessor and modern versions. It gives insight into the history and the time in which developed. It focuses on the requirements for the creation by the characteristics and associated companies or traditional types of properties including the most important of them. In the end the work results in a variation of commedia dell'arte and the various forms in which it was transformed.

## **Key words**

Commedia dell'arte, companies, costume, characters, italian improvised comedy, mask, pantomime, theater.

# OBSAH

<b>ÚVOD.....</b>	<b>9</b>
<b>TEORETICKÁ ČÁST</b>	
<b>1 ITALSKÁ RENESANCE .....</b>	<b>11</b>
<b>2 DIVADELNOST V RENESANČNÍ ITÁLII .....</b>	<b>13</b>
<b>3 PŘEDPOKLADY PRO VZNIK KOMEDIE DELL´ARTE .....</b>	<b>17</b>
3.1 Římské divadlo.....	17
3.2 Mimus .....	19
3.3 La commedia erudita.....	20
3.4 Fraška .....	22
3.5 Menší žánry.....	25
3.6 La Piazza .....	26
3.7 Karneval .....	29
3.8 Angelo Beolco (Ruzzante) .....	30
3.9 Umělci .....	32
3.10 Shrnutí .....	34
<b>4 VZNIK KOMEDIE DELL´ARTE.....</b>	<b>37</b>
4.1 Herecké společnosti.....	37
4.2 Nové divadlo .....	42
4.3 Zrod komedie dell´arte.....	43
<b>5 OBECNÁ CHARAKTERISTIKA .....</b>	<b>46</b>
<b>6 PEVNÉ TYPY .....</b>	<b>48</b>
<b>7 MASKY A NEJZÁKLADNĚJŠÍ TYPY .....</b>	<b>50</b>
7. 1 Starší.....	52
7.1.1 Pantalón (Pantalone) .....	52
7.1.1.1 Massimo Troiano .....	56
7.1.2 Doktor (Il dottore) .....	57
7.2 Zanni .....	59
7.2.1 Harlekýn (Arlecchino, Arlequin) .....	60
7.2.2 Pedrolino .....	62
7.2.3 Brighella .....	62
7.2.4 Pulcinella .....	63
7.3 Zamilovaní (Innamorati, Amoureux) .....	63
7.4 Ostatní pevné typy .....	64

<b>8 NOVODOBÉ OBMĚNY</b> .....	<b>65</b>
8.1 Molière .....	66
8.2 Carlo Goldoni, Carlo a Gasparo Gozzi .....	66
8.3 Pantomima a věci s ní spjaté .....	68
8.3.1 Jean Soubeyran .....	68
8.3.2 Karel Günter Simon, A. Rumněv a Jean-Louis Barrault o pantomimě .....	69
8.4 Jean Gaspard Debureau .....	71
8.5 Němá filmová groteska .....	72
8.6 Charlie Chaplin.....	73
8.7 Pantomima u nás .....	74
8.8 Divadlo na provázku.....	75
8.9 Vlasta Burian, komik století .....	77
8.10 Jiří Voskovec, Jan Werich, Jiří Frejka a Osvobozené divadlo .....	78
8.11 Kabaret a Červená sedma .....	81
8.12 Ruská avantgarda a moderna .....	82
8.13 Max Reinhardt .....	86
8.14 Jacques Copeau .....	88
8.15 V poslední řadě: klaun, cirkus, estráda a loutkové divadlo .....	91
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>93</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ</b> .....	<b>95</b>

## ÚVOD

Snad každý z nás se v dnešní době setkává s improvizací. Její snahy se navrátit v dříve tak oslavovaný žánr lze vypočítat nejen v českých divadlech malých i velkých rozměrů. Je spojena s mnoha dalšími druhy umění, jakou je především pantomima. Do jaké hloubky sahá historie těchto žánrů? Mým úkolem zde nebude stanovit úplně prvopočátky těchto forem, nýbrž se soustředit na to, co je nejvíce vyzdvihlo a co bylo jejich propagátory. Nejde o soudobé umění. Jde o něco, co je natolik známé, ale co se paradoxně z našeho podvědomí téměř vytratilo. Jde o italskou improvizovanou komedii – komedii dell'arte.

Všichni se různým způsobem rádi baví. Každý žasne nad nepochopitelnou ohebností artistů, nad neustálým úsměvem klaunů a nekonečnými dialogy plnými satiry. Začátky těchto forem se vztahují právě ke komedii dell'arte, kterou napadlo využít situací, jež jsou součástí běžného každodenního života a na takovém prvku založit divadlo.

V mé práci se ohlédnu především za historií tradiční komedie masek a za její charakteristikou. Ráda bych stavěla na této formě divadelního umění a zabředla jak k jejím počátkům, době vzniku, tak i nejzákladnějším vlastnostem. Budu se tedy zajímat jak o ni samotnou, tak o různé formy, které jí předcházely a naopak, které z ní vyústily. Jejich současníků je natolik, že dnešní konzumní uspěchaná společnost si většinou ani nenajde spojitosti. A je málo těch, kteří si dokáží uvědomit souvislost komedie dell'arte kupříkladu s našimi slavnými komiky Voskovcem a Werichem. Ráda bych také ve stručnosti připomněla, na co se může soustředit divák Charlieho Chaplina a němých grotesek či obdivovatel veselých výstupů našeho slavného komika Bolka Polívky.

Postup mé práce bude stavěn chronologicky. Začnu od doby, ve které se komedie dell'arte vyvíjela. Nastíním italskou renesanci a politickou situaci v ní. V každé době převládá určitá ideologie, ze které vzejdou umělecké směry. Nebudu se soustředit na malířství či literaturu, ale dám přednost divadlu samotnému. Vždy má jistý žánr či divadelní forma své předchůdce a je tomu tak i zde. Pokračování bude stavět na předpokladech pro vznik improvizované komedie. Bude samozřejmě potřeba objasnit celkový vznik a charakteristické znaky, včetně jejích tradičních typů, což budou představovat další kapitoly. Podívám se zde také na kočovné herecké skupiny, u kterých nelze najít většího spojení než s tímto druhem divadla. Poslední stránky bych

pak ráda věnovala novodobým obměnám a formám, do kterých se komedie dell'arte přetransformovala a ve kterých přežívá až dodnes.

Téma komedie dell'arte a její novodobé obměny je tématem natolik obsáhlým, že mi rozsah bakalářské práce nestačí natolik, abych se pustila do podrobných rozborů historie či jejích tradičních typů. I její novodobé obměny jsou tak všestranné, že není zcela možné je uvést všechny s dostatečným množstvím informací. Proto budu práci koncipovat na stručném a přehledném výkladu. Budu se snažit, aby se komedie dell'arte dostala do všeobecného podvědomí čtenářů a mým úkolem bude nastínit její nejzákladnější prvky. Práce bude čistě teoretická, neboť se domnívám, že v tomto případě není praktické části třeba. Prostoru není opravdu mnoho, a proto dám přednost náhledu do problematiky než rozboru her, scénářů či různým dotazníkům, které by v tomto rozsahu byly vcelku nepodnětné. Potom si myslím, že dojem čtenáře bude více ucelený a práce dostane obecný přehled.

Ráda bych také upozornila na celkový nedostatek podkladů a dobových dokumentů, na kterých by se dalo stavět. Výběr literatury tedy bude tím nejvíce dostupným a přehledným, abych mohla předat znalosti ucelené a pravdivé.

## TEORETICKÁ ČÁST

### 1 ITALSKÁ RENESANCE V OBDOBÍ ZRODU KOMEDIE DELL'ARTE

Vymezit přesný vznik a počátky je vždy obtížné. Komedii dell'arte zasazujeme do rozmezí mezi polovinou 16. století, přetrvávající až do konce 18. století. Vznikla v Itálii a právoplatně ji můžeme nazývat divadlem italské lidové komedie renesančního období.

Itálie byla tou dobou dědičkou antického Říma. Počátky renesance se začaly tvořit tehdy, když se začala rozvíjet městská kultura. Rozkvétaly městské státy, kde v období rané kapitalistické výroby vznikala různá zřízení s podporou rozvoje obchodu, řemesel a umění. Významnou hospodářskou složkou byl zahraniční obchod.

V evropské politice však Itálie neměla dobré zastoupení. Její nejednotnost způsobila ztrátu nezávislosti, která trvala po celá tři století. Na Apeninském poloostrově převzal vládu císař německý a španělský král Karel V., který byl rezolutním odpůrcem reformace a spojencem papeže. Roku 1530 byla dobytá Florencie, a to papežem a císařem. Duch renesance se zachoval už jen v Benátkách. Všude jinde v Itálii zvítězila reakce a reformaci ohrožoval katolicismus. Postupně se uvedl do pohybu Tridentský koncil. Nejvyšší církevní učitelství zde reagovalo na reformaci a proti protestantské postavil katolickou reformu. Také stanovil normy teologie. Pomocníkem tohoto koncilu se stal jezuitský řád, v jehož plánu bylo také vydání zakázaných knih. Vývoj tímto směrem pak pomalu zastavila reakce, díky které se těžce daly prosadit pokrokové myšlenky proti státní a církevní administrativní hierarchii. Co se Benátek, jakožto kolébky komedie dell'arte týče, koncem 15. století byly připraveny o monopol obchodu s Levantou. Příčinou bylo dobytí Cařihradu Turky a obeplutí Afriky a následkem pak hospodářský pokles a nesrovnalosti s politikou. Zde to ovšem nic nemění na stálém růstu monumentálních staveb a tvorbě uměleckých děl. A tímto jsem se dostala do situace a doby, ze které vzešla komedie dell'arte.

A pokud tedy Itálie chtěla tento systém prolomit a položit nové společnosti hospodářské základy, neboli taktéž základy renesanční kultury, musela vytěsnit vše, co ji obklopovalo. V italské renesanční kultuře se vůdcem v boji s ideologií feudálního světa stala rodící se buržoazie. Měšťanstvo bylo společně s obyčejnými lidmi z nižších vrstev nositelem nové kultury. A právě tuto nově vzniklou kulturu v podobě, do které se

převtěbila, nazýváme renesancí. A tím, že jedním z hlavních aktérů předešlých událostí byl lid, se již pokládá základní kámen ke vzniku lidového umění – komedie dell'arte.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 23, 24.  
KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 19, 20.  
DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 15-38.

## 2 DIVADELNOST V RENESANČNÍ ITÁLII

První záznamy o komedii dell'arte, jakožto o určitém umění, se datují do 60. let 16. století a pokud bychom se ohlíželi na její různé předchůdce, lze uvést již 30. léta tohoto století.<sup>2</sup> Ale než se dostaneme k jejím samotným počátkům, je vhodné uvést něco o italské divadelnosti této doby.

Italské divadlo bylo do poloviny 16. století převážně amatérské. Hráli ho žáci a profesori ve školách, měšťanské společnosti i šlechta. Toto divadlo můžeme nazývat humanistickým. Jeho posláním bylo uvádět starořímské autory v latině, což byl v té době jazyk, který se vyučoval po celé Evropě. Dále pak uvádění klasiků v překladu a vypůjčení antického děje s tím, že byl přenesen do současnosti a spolu s použitím původních prvků ozvláštněn i prvky novými, včetně zápletek a typů.

Školské divadlo bylo uváděno převážně venku s občasným využitím perspektivně malovaných dekorací města. Tyto kulisy byly pevné a nedaly se vyměňovat. Změna nastala až využitím periaktů, což byly trojboké otočné hranoly umístěné u postranních vchodů.<sup>3</sup> Měly tři dřevěné desky, tzv. telari a díky jejich otočení se změnila dekorace. Dějištěm pro satyrské hry či pastorály byla krajina. Herci museli hrát na prosceniu, což byl prostor před oponou, aby nerušili optickou iluzi perspektivy. Nejstarším dochovaným renesančním divadlem bylo kryté Olympské divadlo ve Vicenze, které pochází z roku 1585. Mělo schodovité hlediště s orchestrou, neboli kruhovou jevištní plochou, na které byl umístěn oltář. Sloužila sboru.<sup>4</sup> Jeviště rámovala nápodoba antické skény s třemi branami, kterými bylo vidět do pěti poloplastických ulic.

Do 70. let 15. století uváděl profesor Pomponius Laetus v Římě antické hry, kde hráli žáci i ženské role. Z některých takto odchovaných žáků se stali vynikající divadelní herci, kupříkladu Inghirami, který velice úspěšně sehrál roli Faidry v Senecově tragédii. Zvěsti se postupně šířily a Pomponiův soubor byl žádaný ve vznešených rodinách i knížecích domech. Divadelní prostor měl schodovité hlediště. Scéna byla prostá, ale v pozadí byl závěs s otvory, nad kterými visely cedule, které sloužily jako náznak prostředí. Vymezení prostoru, ve kterém se herci měli momentálně nacházet, se docílilo tak, že se odtrhl závěs. Byly to tzv. kabiny s oponami a oficiální název zní terentiovské jeviště.

<sup>2</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 39.

<sup>3</sup> KOUT, P. *Periakt*. [online]. ©2011 [cit. 2014-01-19]. Dostupné z: <http://encyklopedie.vseved.cz/periakt>

<sup>4</sup> *Orchestra*. [online]. [cit. 2014-01-19]. Dostupné z:

[http://www.cojeco.cz/index.php?detail=1&id\\_desc=68531&title=orch%EF%BF%BDstra&s\\_lang=2](http://www.cojeco.cz/index.php?detail=1&id_desc=68531&title=orch%EF%BF%BDstra&s_lang=2)

Latině, ve které byly hry uváděny, ovšem nerozuměli všichni. Na tento popud se koncem 70. let ferrarský humanista Guarino Guarini pustil do překladu Plauta a Terentia, o kterých se ještě více dozvíme v souvislosti s předchůdci samotné komedie dell'arte. Ve Ferrare, konkrétně v roce 1486, se na nádvoří knížecího paláce inscenovala Plautova „Dvojčata“<sup>5</sup>. Toto představení mělo takový ohlas, že se na delší dobu stala Ferrara městem italského divadla. Nadále se tam hrávaly římské komedie v italských překladech a postupně se představení přesouvala do knížecího paláce. Mimořádně velké slavnosti byly na začátku roku 1502, a to při příležitosti svatby prince Alfonse d'Este a Lucrezie Borgia. Na tuto počest bylo uvedeno pět komedií a každá z nich byla celovečerní. Napříč této neobyčejné kráse, kde každý herec měl svůj kostým, se tato událost k slávě neuchytila. Herecké výkony nebyly na velké úrovni.

Při shrnutí všech těchto událostí můžeme snahu Pomponiovu i jeho následníků uvádět jako etapu prvního období v historii nového divadla. A potom vezmeme-li v potaz představení těch samých her v italských překladech, je třeba o tomto procesu mluvit jako o období druhém, kteréžto ovládlo italskou divadelnost.<sup>6</sup>

Mezitím se také v 15. století šířila tzv. posvátná představení<sup>7</sup>, která se velmi úzce podobala severským mystériím. První známý text z těchto mystérií pochází z roku 1448. Mystéria vyplynula z vánočních her a představovala cykly různých her, jež se hrávaly až 40 dní. Herci byli většinou amatéři a vystupovalo jich až několik set. Hrál se před kostelem a později na náměstí s použitím tzv. mansionového jeviště<sup>8</sup>, které spočívalo v tom, že herci i diváci přecházeli od jedné dekorace ke druhé. Představitelů bylo většinou tolik, kolik bylo vozů. Ve Florencii či Benátkách diváci stávali na mostě a scény přijížděly a odjížděly na lodích. K básníkům, kteří psali texty k mystériím, patřili i významní představitelé florentské básnické školy, jako Feo Belcari, Luigi Pulci nebo dokonce Lorenzo Medici. Tento druh představení byl přijat bez větších předsudků a stal se novou etapou ve vývinu italského světového dramatu. Zvláště známá se stala hra Pověst o Orfeovi napsaná Angelem Polizianem.

Roku 1513 byla uvedena komedie „Calandria“ od Bernarda Bibbiena, která nastolila nové, dosud nepoznané neantické prvky a měla obzvláště bohatou výpravu. Byla uvedena na dvoře v Urbině a dalšího roku pak slavnostně také v Římě. Více než drama byla pojata spíše jako zdramatizovaná novela. Formu komediální dramatiky ovšem více ovlivnila snad nejslavnější italská komedie 16. století.

---

<sup>5</sup> V latinském originále Menaechmi.

<sup>6</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 59, 60.

<sup>7</sup> Le rappresentazioni sacre.

<sup>8</sup> Diváci i herci přecházeli mezi jednotlivými domy. Mansion znamená domeček.

Jedná se o hru „Mandragora“ od neméně známějšího autora, aktivního politika a historika Niccolò Machiavelliho. Vytvořil tím dílo, které nesnese srovnání s jinými dobovými. Antický vzor se dal na ústup. Námět byl původní a ze současnosti. Další Machiavelliho komedie byla „Clizia“, což byla jakási parafráze na Plautovu „Casinu“ a která v sobě nese také zajisté velkou historickou hodnotu. Jedním z dalších významných spisovatelů tohoto století se stal Pietro Aretino, který pokračoval ve zdokonalení dramatických postupů. Ve svých hrách odhaluje všechny rány na těle současné společnosti a satirou taktéž nešetří. Působil především v Benátkách. Mezi jeho nejodvážnější hry patří „Dvorská komedie“, kritizující zhýralost papežského dvora. Jednou z předloh velmi známého Molièrova „Tartuffa“ je právě jeho komedie „Pokrytec“.

Objevil se nespočet autorů, kteří pokračovali v rozvoji italské divadelní kultury a není až tak významné zabývat se všemi dopodrobna, a proto tedy uvedeme alespoň nejvýznamnější z nich. Patří tam Gian-Maria Cecchi a Antonio Francesco Grazzini, oba z Florencie. Dále pak realisticky píšící autor komedií Grazzini il Lasca a Lorenzino Medici, který je neméně známý, přestože má na kontě pouze jednu hru s názvem Aridosia. Vzniklého kánonu učené komedie využíval Giovanni Battista della Porta. Tohoto autora uvádíme především proto, že komedie dell'arte přetvářela jeho hry na scénáře (Pasca) a mají spolu mnohé společné. Počínaje typy postav až k neobyčejnému temperamentu. Jako posledního uvedeme Giordana Bruna, kterého můžeme označit jako vášnivého bojovníka proti předsudkům a náboženskému fanatismu.

Tímto jsme se přenesli přes éru komedie erudity, která ještě bude zmíněna. Dostali jsme se do 16. století k blížícímu se zrodu samotné komedie dell'arte, která zajisté použila mnohé z uvedených prvků i her a pak je přepracovávala po svém. Zejména velmi citlivě třídila náměty učené komedie.

Divadelnost mají Italové v sobě odjakživa zakořeněnou. Je to mimický národ, pro který je hravost specifitější než pro kohokoliv jiného. Jejich schopnost zatáhnout publikum do hry je obdivuhodná. Mezi civilizací ovšem existují komedianti jako všude jinde, ale v Itálii jsou zkrátka šaškové mnohem temperamentnější. K amatérskému nebo alespoň poloprofesionálnímu umu je to pak od šaška, řekněme humoristy, už jen krůček. A od jednoho humoristy je to krok k více takovým lidem, kteří začali organizovat větší a složitější podívané. Vzniká z toho zábava, která dokáže své publikum pobavit a rozesmát. Zde je možné vyzorovat již první znak divadla. Tito baviči většinou dělali doprovod jedné z profesí na trhu, myšleno tzv. vyvolávači.

Byli znalí ve spoustě slovních i artistických atrakcí. A ti, co byli ve svém umu dobří, měli šanci, že si je vybere principál komediantů. Nebo zde byla i možnost, že se tito lidoví šašci k jejich seskupení připojili sami.<sup>9</sup> O tomto bude zmínka níže v souvislosti s náměstím La Piazza.

Itálie je zkrátka zemí, ze které pochází nejen znamenití a všestranní herci, ale stejně je to také s publikem, které dotváří neoddělitelnou složku. A pokud se zamyslíme nad tím, co by mělo být výbavou profesionálního komediálního herce, není divu, že zrovna Itálie upoutala v tomto směru pozornost. Chování ve společnosti a ke společnosti je neodmyslitelným základem k dalším přednostem, jako je smysl pro vokální a nástrojový hudební výraz, pohyb, akrobacie, mimika a živá fantazie. Dále by správný komik měl mít schopnost napodobit osoby a věci a především by měl mít v zásobě dostatek komických gagů. A pokud k tomu přispějí dobré podmínky, je to ideální pro zrod profesionálního komediálního divadla, což se stalo právě v Itálii v polovině 16. století. Renesance přispěla k protržení zábran a vypuštění národní tvorby. Paradoxní je, že komedie dell'arte se rozvíjela převážně v době, která byla ostražitá, ke každému svobodnějšímu projevu a přesto to nezabránilo v jejím zrodu.

---

<sup>9</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 20-23, 45-49.

KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 24-30, 59-63.

DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 58-70.

### 3 PŘEDPOKLADY PRO VZNIK KOMEDIE DELL'ARTE

Předzvěstí tohoto zrodu je mnoho. Při růstu renesanční kultury existovalo již více divadelních druhů. Pastorála byla na jevišti již od 15. století, komedie a fraška pak od prvního desetiletí 16. století a tragédie od druhého. Neméně známé byly komedie a v následujících etapách se s italskou komedií proplétalo hudební drama. Komédie dell'arte se měla zajisté z čeho učit a za přizpůsobení svému stylu se toho velmi naučila již z toho, co na jevišti i mimo něj vyzkoušely jiné žánry.<sup>10</sup> „*Otázka předchůdců komedie dell'arte je spekulativní a literární kritici se zdaleka neshodují.*“<sup>11</sup> Pokud bychom se ponořili hlouběji a inspirovali se knihou „*Flaminio Scala a jeho Il Teatro delle Favole rappresentative*“ od Kateřiny Bohdalové, lze uvést, že většina divadelních kritiků jako D'Amico, Apollonio, Jannaco, Verdone atd. vidí počátky komedie dell'arte již v klasickém římském divadle, především v tvorbě Plauta a Terentia, které se pak míjí s lidovým divadlem a erudovanou komedií. Existují i taková tvrzení, že komedie dell'arte vznikla na stejném principu jako učená komedie na dvorech a nemá žádný původ, ať již jde o lidový či o kořeny v antice nebo středověku.

K dispozici máme tedy rozdílná tvrzení, ale je třeba objektivně usoudit, že se v samotné komedii dell'arte zajisté nacházejí určité prvky, které jsou zakořeněny právě již ve vznikajícím divadle v Římě. Od toho se pak také odvíjí mnoho žánrů a odnoží. Značná souvislost s fraškou, erudovanou komedií, náměstím Piazza či karnevalem je očividná. Nadále se těmto možným předchůdcům budeme věnovat blíže.

#### 3.1 Římské divadlo

Ještě předtím, než vznikla Říše římská, doprovázeli Etruskové své obřady hromadnými tanci. Muži byli zpravidla nazí a ženy, které mohly být oblečené, měly za úkol pomáhat svými gesty a poskoky k znovuzrození mrtvého na onom světě. Pozdější pohřební obřady byly provozovány za účasti hereckého průvodu v posmrtných maskách, znázorňujících předky zesnulého. Divadelní prvky jako kostýmy a dekorace se staly součástí i gladiátorských her, které se provozovaly tradičně v amfiteátru, což byl arénový prostor. Tento druh zábavy měl ovšem funkci hromadné náboženské oběti lidí i zvířat. To, co se pravděpodobněji mohlo týkat italské lidové komedie, je

<sup>10</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 58.

<sup>11</sup> BOHDALOVÁ, Kateřina. *Flaminio Scala a jeho Il Teatro delle Favole rappresentative v zrcadle doby*. Praha: Libri, 2005, s. 10. ISBN 80-239-5410-5.

vystoupení mimů, tanečníků a akrobatů, které v Římě často zpestřovalo tradiční hostiny, jejichž hlavní náplní bylo krmení figurín bohů spočívajících na lehátkách. Shnout by se to dalo jako hostina bohů. Divadelní prvky, na které je třeba klást hlavní důraz, nechyběly ani při triumfálních průvodech. Spočívá to v tom, že triumfující vojevůdce pochodoval v kostýmu boha Jupitera, a když slavnost skončila, musel vrátit roucho a potřebné rekvizity do Jupiterova chrámu na Kapitolu.

K domácím zdrojům divadla, tedy těm, které nás budou zajímat nejvíce, patří Atellánská a Flyácká fraška. První z uvedených předváděla tzv. zlatá mládež, která v maskách zpodobňovala komické typy. Využívala hojně improvizaci a groteskní gesta. Později byla však tato fraška díky mimu vytlačena zpět na venkov. Mezi Atellánskou a Flyáckou fraškou je značný rozdíl. Flyácká je umem řeckých osadníků na jihu Itálie. Je založena na parodování bohů a hrdinů z bájí. Mezi hlavní rekvizitu herců patří fally, které mají původ již ve staré řecké komedii a jsou to komické vycpávky. Dekorace byly výměnné a vysouvané zdola.

Vznik římského divadla se datuje od roku 240 př. n. l., kdy řecký otrok Livius Andronicus přeložil a uvedl v Římě řecké tragédie a komedie. On sám vystupoval bez masky a při písničkách mimoval, mezitím, co spoluhráčům svěřil zpěv a tanec. Nejvýznamnějším autorem tragédií psaných v latině byl Lucius Annaeus Seneca, který měl vliv i na Shakespeara, ale nás více budou zajímat již zmiňovaní Titus Maccius Plautus a Publius Terentius Afer. Vynikli především v oblíbenější komedii. Vycházeli z nové řecké komedie, zejména Menandrovy, kde pracovali s různými typy a zápletkami. Nejčastější byl motiv odloženého a znovu nalezeného dítěte či záměna dvojčat. Mezi nejlepší díla z Plautovy tvorby patří „Tlučhuba“ (antihrdinou je zde postava chlubitivého vojáka převzatá z mimu) a „Lišák Pseudolus“. K nejznámějším Terentiovým komediím mohu zařadit „Dívku z Andru“, „Bratry“, „Kleštěnce“ nebo „Formia“.

Mezi způsobem psaní zmiňovaných autorů je značný rozdíl. Mezitím, co Plautus psal vulgárním obhroublým jazykem, Terentius používal spisovnou latinu, na které se později učili i středověcí dramatici a autoři renesanční učené komedie, neboli *commedia erudita*.

Značná souvislost s komedií *dell'arte* je zde i v tom, že oba dva tito písíci herci a původní otroci ovlivnili mnoho autorů, o kterých bude v práci také zmíněno. Myšleno zejména Molière a Goldoni. Bez ohledu na to, jak moc je antická komedie

předchůdcem komedie dell'arte, je více než zřejmé, že svými typy, situacemi i stavbou ovlivňuje evropské dramatiky dodnes.<sup>12</sup>

### 3.2 Mimus

Další souvislostí byl v Římě ještě oblíbenější mimus. Mimus spolu s vířivou fraškou, hudbou a tancem zastínil ostatní typy divadel. Jednoduše řečeno vznikl z rytmu. Z mimu pak vzešly mimické tance, jejichž prvopočátky sahají k otázce, proč vůbec člověk začal tancovat. Nejzajímavější tezí uvedenou v knize „Nezbedné dieťa múz“ M. Gáspárové je, že se rytmem svých vlastních pohybů chtěl přiblížit rytmu přírody, aby objevil její zákonitosti a mohl je ovládnout. Tato forma často za použití improvizace rozehrávala humorné situace, ale přidala také aforismy. Rozvětvením se stal tzv. vodní mimus – vystoupení akvabel v umělé nádrži.

Mimové byli určitými prvními herci na řecké půdě. Starověké mimy ale nepředstavovali jen tanečníci, zpěváci a šaškové, nýbrž i kejklíři, fraškaři a žongléři neboli jokulátoři. Z mimu se pak nechalo inspirovat mnoho druhů umění. Jak kabaret, revue, tak i především komedie dell'arte se dá považovat za znovuzrozený mimus. Jeho formy také přinesly na svět (i když v nedokonalém ustrojení) všechny základní komické typy, kterými potom zalidňovali jeviště nejen v komedii dell'arte. Byl to nenasytý kuchař, chlubitý voják, lakomec, manžel paroháč, příživník, mudrlant s prázdnou hlavou a další komické figury. Dalším společným znakem bylo, že mimové neměli úplný text a z větší části se stávalo jejich představení improvizací. Místo textové předlohy udržovala hru v celku jakási dějová kostra, čemuž se v komedii dell'arte říkalo caneaccio. V krátkém textu se nacházely především jednotlivé triády, nebo části dialogů – s ostatním si herci poradili sami.<sup>13</sup>

Pantomimus pak v té době vypadal tak, že jeden mim během pěti jednání střídal masky a kostýmy a hrál všechny role, včetně těch ženských. Doprovod představoval orchestr a chór. Herec využíval pohybů celého těla, přičemž jeho maska měla zavřená ústa. Rekvizity mohly být skutečné, znakové (měnily svoji funkci podle zacházení s nimi) a imaginární.

---

<sup>12</sup> TUŠL, J. a kol. *Nástin dějin evropského umění, I.* Praha: Fortuna, 2008, s. 36-39. ISBN 978-80-7168-996-6.

<sup>13</sup> GÁSPÁROVÁ, M. *Nezbedné dieťa múz.* Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1966, s. 15-38.  
KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicami.* 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 21.

„...novší improvizovaný typ divadelnej hry so spevmi a tancami, toto mimické vnúčátka, táto aktuálna prednesová forma ľahkého žánru vznikla zo šťastného objatia vyspelejšieho mimu s tradičnou fraškou talianskych ľudových komediantov.“<sup>14</sup>

Celou tuto etapu můžeme shrnout jako lehký žánr starověku. Epocha vrcholného rozkvětu mimu trvala až do prvního století vlády křesťanství a žila dále až do pádu Byzance.

### 3.3 La commedia erudita

Commedia erudita se hrála především na školách, čímž se také odkazujeme zpátky k renesanci.

Tento žánr se hrál zhruba po celé 16. století a také se dá nazývat komedií vzdělanou, nebo literární. Commedia erudita je takto zvaná pro odlišení od lidové komedie. Může být určitou odnoží antické kultury, ovšem s vládou aristotelských omezujících inscenačních zákonů, hranou v občanském prostředí a přesto s nevýlučnou kritikou známých osobností z aristokratických kruhů.

Kořeny se dají najít právě na konci 15. století, kdy byly na jevišti uváděny Plautovy a Terentiovy komedie v původním znění, v italském překladu. Vývoj pak pokračoval od věrných napodobenin po volnější tvorbu, až se dospělo k nezávislé hře. Nejprve jí dali velký vývoj vzdělanci při dvorech a měšťtí patriciové a na začátku bylo její inspirací latinské divadlo či novely. Odtud také brala některé postavy, zápletky i fabuli. S výjimkou některých her pak brzy zapadla pouze do literární historie.

Největším básníkem vrcholné renesance, stojící i zde v popředí, byl Ludovico Ariosto. Zabýval se překládáním latinských her, což se odráží i v jeho prvních komediích. Působil taktéž jako režisér dvorských představení ve Ferrare. Psal blankversem (pětistopým jambem), kterým ovlivnil anglické alžbětinské divadlo.

Ariosto i samotná commedia erudita má velmi úzkou návaznost na antiku. Skvěle napodoboval antickou komedii, oživil ji současnými typy. V podkapitole o římském divadle jsme se v souvislosti s tvorbou Plauta a Terentia také dotkli této učené komedie a jistá návaznost má i svá opodstatnění. Kupříkladu Ariostova komedie „Cassaria“ z roku 1508 se dá považovat za napodobeninu Plautovy komedie „Aulularia“. O rok později se datuje druhá komedie téhož autora s názvem

---

<sup>14</sup> GÁSPÁROVÁ, M. *Nezbedné dieťa múz*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1966, s. 170.

„Podstrčení“<sup>15</sup>, která vznikla ze vzorů obou římských klasiků, konkrétně z Terentiova „Eunucha“ a z Plautových „Zajatců“<sup>16</sup>. Obsahuje již však hodně změn a dodatků od současného autora. Zvláště tu ale vyniká jedna postava, která souvisí přímo s komedií dell'arte a tou je dottore. „Lokalizace komedie sice není jednotná, ale je už dobová, intrika je novější a některé osoby už začínají být životné.“<sup>17</sup>

Vývoj pak pokračuje typy komických postav, které jsou často vykresleny velmi živě. Zejména postava učeného. Zásahu na tom mají především dobové novely. Toto jsou již vcelku jasné odkazy ke komedii dell'arte. Mezi další význačná díla ve sbírce Ludovica Ariosta zmíníme komedii „Černokněžník“<sup>18</sup> z roku 1520 a o devět let starší kuplířskou komedii „La Lena“. Jednu komedii Ariosto také nedokončil a jde o „La Scolastica“, která byla upravena jeho bratrem Gabrielem. Napsal také epos „Zuřivý Roland“, napodobující rytířské zpěvy a inspirující četné turnaje.

Pokud tímto sledujeme zrod komedie dell'arte, je důležité se zaměřit na určité prvky, které erudita převzala z antických literárních předloh. Jedním z těchto faktorů je stálé místo děje. Příběh zúčastněných osob se odehrává na ulici před jejich domy. Tyto zúčastněné osoby jsou již často se opakující typy. Uvedeme zde příklady, přičemž termíny v závorkách budou odkazovat na typy osob v komedii dell'arte. Jedná se o zamilovaného mládence, starého skrblika (benátský stařík), prohnaného sluhu (Zanni), kuplíře, vojáka tlučhubu (praštěný Capitano) a hetéru (kurtizána). Do erudity se také dostávají i nové typy a to především díky zásluze novel, které byly spjaty se současným životem společnosti. V Aretinově „Podkoním“ se objevuje pedant, nicméně tato postava není ještě úplně komicky vybavena. Důvodem je, že publikum velice respektovalo vědce a to především pro svou učenost. Další běžnou postavou byl mnich. Jinými faktory mohly být také erotické motivy, které přišly již z renesančního myšlení a dnešnímu publiku by se mohly zdát dokonce jako obscénní nebo nevkusné. Zásadní je také dialekt, který byl u komedie erudity běžný a přešel také do komedie dell'arte.

Commedia erudita byla pro širší publikum běžně nesrozumitelná a vzdálená svým duchem. Vyústilo to v začínající formování skupinek amatérů, buď řemeslníků, nebo masopustních šašků, kteří začali hrát frašky. Těm pak rozuměla i širší vrstva obecnstva.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> V originále I Suppositi.

<sup>16</sup> V originále Captivi.

<sup>17</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 60.

<sup>18</sup> V originále Negromante.

<sup>19</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 45-48.

### 3.4 Fraška

Této zábavné formy jsme se zde nejednou dotkli a zajisté také stojí za zmínku v kapitole předchůdců komedie dell'arte. Zaujímá zde své nemalé místo.

Fraška byla starší než komedie. První známky jevila v poslední čtvrtině 15. století. Rostla v dvorských kruzích aristokratických, ale i buržoazních a často i plebejských. Byla bližší životu než školské učenosti. Vyznačovala se mimo jiné zájmem o sedláky. Sedlácká tematika totiž hrála významnou roli v celé literatuře Cinquecenta. Toto téma nacházelo své místo především v novelách a potom právě ve fraškách. Vztah novely a frašky se ovšem lišil v některých detailech, podstatný rozdíl tu ale nebyl. Novela i fraška reprezentovaly literaturu měst, která vznikla s požadavky městských lidí. Vzájemné vztahy mezi měšťanstvem a sedláky nebyly vždy nejlepší, zejména v 16. století. Imigrace sedláků do měst nebyla vítaná a to kvůli zvýšení konkurence na trhu práce. Sedláci pak v důsledku krize zvýšili ceny polnohospodářských plodin, jež vozili do měst. Zaobíráme se tím z důvodu, že toto byl právě důvod, proč poté vztah novely a frašky k sedlákům nabral satirické ostří, někdy velmi vyhraněné, ale ne vždy spravedlivé. Často šlo totiž o vcelku vědomé zveličování. Není divu, že hlavním místem soustředění frašky byl jih, jakožto typicky sedlácká oblast Itálie.

Vedle satiry existoval ve frašce a novele i jiný proud, usilující při zobrazení sedláků a jejich života o realismus. Autory těchto děl byli zpravidla představitelé aristokratických kruhů nebo jejich stoupenci. Jako typické dílo mohu uvést poému „Nencia da Barberino“ od Lorenza Mediciho. Tato hra se stala inspirací pro celou sérii vzniklých napodobenin. Přímá satira zde sice nepřevládala, ale zajisté se objevuje ironické vyznění a jakýsi nevážený postoj k zobrazovanému životu: pán vypráví o sedlácích.

Všechno souvisí alespoň kapkou se vším a zde se dá hovořit také o jakési paralele s pastorálami. Její autoři chovali vůči sedlákům lhostejnost, stylizovali je do přikrášlených venkovanů. Co se sedláků týče, živou a chápavou přízeň k nim projevil až Beolco.

Mezi nejlepší tvůrce frašky patřil Pietro Antonio Caracciolo, potomek starodávné aristokratické rodiny. Jeho frašky se hrávaly v posledním desetiletí 15. století. Jediný

---

KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 59-63.

DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 59, 63, 64.

TUŠL, J. a kol. *Nástin dějin evropského umění, I*. Praha: Fortuna, 2008, s. 36-39. ISBN 978-80-7168-996-6.

rukopis obsahující desítky Caracciolových frašek se ztratil. Zachovány byly jen nepatrné úryvky z různých frašek a části vstupů, ze kterých se dá vyčíst stručný obsah. Byly velmi rozličné a to jak námětem, tak i po formální stránce. Tři z nich byly tvořeny pomocí monologů, které autor přednášel posluchačům z vyšší vrstvy neapolské společnosti. Do druhé skupiny patřily zinscenované některé novely. Poslední byly nejzajímavější, obsahově živé, plastické typy lidí a epizody z neapolského všedního života. V těchto fraškách vystupoval muž, žena, stařena, notář a kněz s ministrantem. Do druhé patřil sedlák a dva Cavaiolčani, tzn. obyvatelé města Cavy a Španělska. Jako třetí byl hlavním figurantem doktor, sedlák se ženou a ve čtvrté dva bídníci. Ve všech můžeme najít výborné obrázky z jihu a díky tomu si přiblížit jejich život. Účinkující v nich přímo představovali obyvatele Neapole, Cavy a dalších velkých či malých měst z okolí jižní Itálie. Naproti prvotní římské komedii se Caracciolo soustředil na společnost výhradně z městského a venkovského prostředí, nemá tedy nic společného ani s Plautem či Terentiem. Přesto mají jedno možné společné východisko – komedii dell'arte.

Nyní jsme zabředli pod křídla Caracciola, ale ten nebyl jediný, jenž psal texty frašek. Velká část frašek, které jsou nám známy, patří do kategorie cavaiolských, tj. takových, které zobrazují život a různé příhody obyvatelů Cavy. Několik roků předtím, než se zrodila tato kategorie frašek, vyšla v Neapoli kniha novel autora Masuccia Giardata. Kniha měla padesát novel a přibližně deset z nich zobrazuje hloupost a těžkopádnost právě cavailčanů. Takovéto frašky pokračují v linii Masuccia. Tedy přebírají veškerá témata novel a do děje zasazují charakteristiku cavailčanů a jejich směšné nebo až tragické neúspěchy. Například ve frašce „Císařova návštěva v Cavě“ je vylíčeno, jak tito lidé připravili ve veškeré kráse vše k přivítání císaře Karla V. a který nakonec ani do jejich města nezavítal.

Tyto dvě formy frašek, které byly přiblíženy, se daly shrnout jako Caracciolovi a cavaiolské frašky.

Stejně motivy pak můžeme shledat u Vincenza Bracca. Používá ještě ostřejší kritiku a literární hodnota je již na vyšší úrovni, protože se mohl od svých předchůdců leccemu přiučit. Již se začínaly modelovat typy osob a příběh byl více rozvíjen. Bracco psal také krátká a velmi veselá intermedia.

Díky všem těmto fraškám jsme schopni více rozšířit svůj obzor a i přes možnou jednotvárnost poznat mravy maličkých měst kolem Neapole.

S novelistikou potom úzce souvisí frašky Giana Giorgia Alioneho, severského současníka Caracciola. Taktéž pocházel ze vznešené rodiny, ale jeho zájmem bylo

nepatřit k lidem z těchto kruhů, nýbrž k obyvatelům nižších městských a venkovských vrstev. Při výběru novelistických motivů a jejich přetváření do dramatické osnovy využíval své bohatství ve znalosti jazyků, jako francouzština a turínský a monferratský dialekt. Jeho díla byla také výjimečná svými verši, které se na rozdíl od těch jižních rýmují párově a velmi dobře vystihují charakteristiku daných osob pomocí znaků a symbolů. Básnická forma a vysoká umělecká úroveň se dá označit za nepřehledný prvek v Alioneho fraškách. Jeho tvorbu lze označit za něco nového a to především právě díky této jazykové pestrosti, přestože většina jeho prostředků chronologicky předchází způsobům Beolca, který se považuje už za přímého předchůdce komedie dell'arte. Napříč tomu Alioneho a převážně všechny jižní frašky byly literaturou, jež se nedostala mimo oblasti hovořící jejich dialektem.

V sienské oblasti nacházející se v Toskánsku mezi údolím řeky Arbie a Elsa se hovořilo nejčistším toskánským dialektem, který byl všude srozumitelný. To bylo důvodem, proč se díla sienských autorů mohla šířit bez ohledu na teritoriální nebo jazykové bariéry. Za zmínku stojí, že se právě v Sieně a Benátkách již v 15. století utvořily různé spolky a větší společnosti, které se věnovaly předvádění, výstupům i fraškám. Mezi nejznámější patřila „Akademie hřmotných“ a „Kongregace drzých“ skládající se z řemeslníků. První obsahovala příslušníky buržoazní inteligence a proto také tak odlišný název. Akademie se pak stala tím, co začalo vzrůstat a kongregace, jakožto tovaryšstvo zdůrazňovala zase plebejský původ jejich členů. Frašky, které psaly a pak předváděly obě společnosti, měly taktéž stejné znaky jako předchozí formy – satira a výsměch sedlákům. Po umělecké stránce ale měly rozhodně větší hodnotu. Prvenství v tomto případě patřilo zejména „Kongregaci“. Mezi autory vynikali zejména Niccolo Campani, zvaný Strascino, píšící zejména ve verších, poté Ambroggio Maestrelli, Bastiano di Francesco a Pier Antonio della Strica Legaco.

Tematika frašek se někdy také shodovala se zmiňovanou učenou komedií. Stylově je ale každá forma rozdílná. Frašky nebyly východiskem z antických textů. Jejich náměty se opíraly o život a novelistické prostředky sloužily pouze k organizaci materiálu. Taktéž obsahovaly mnohem více realismu. Jedna ho měla v sobě mnohem více než jakákoliv seberealističtější učená komedie. Abychom se ke konci kapitoly vrátili ke spojitosti s komedií dell'arte – taktéž ráda sahala po námětech z literární komedie a od frašky se naučila především realistickému zobrazování lidí. Frašky daly komedii dell'arte uměleckou stylizaci a satirické vyznění.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. vyd. Bratislava, 1959, s. 71-81.  
KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 63.  
KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 48.

### 3.5 Menší žánry

Malou rozšířenou formou frašek byly dramatizované hovory, zvané *contrasti*. Většinou oplývaly realismem a symbolismem. Sienská představení měla v nabídce více žánrů s různým pojmenováním. Kromě frašky to byly komedie, eklogy, *capricciá* apod. Jejich tematika se stále točila v kruhu venkovanů, měšťanstva, pastorály a samozřejmě satiry na sedláky. Při různých slavnostních příležitostech se také uváděly alegorické hry oslavující některou z vládnoucích osob. Těmto inscenacím říkáme právě eklogy. Všechny uvedené komediální divadelní formy nějakým způsobem ovlivnily vznik komedie *dell'arte*.

Výjimkou může být tragédie. Tento žánr nenabyl v Itálii plného rozkvětu, ačkoliv jisté zásluhy mu nelze upřít. Jsou to díla držící se Aristotelových zásad. Jsou napsána v nerýmovaných verších a jejich atmosféra je uvolněná. Mluvíme zde především o dílech „*Sofonisba*“ od Trissina z roku 1524 s námětem kartaginských dějin a Aretinovu „*L'Oraziu*“ (1546).

Jako další je možným nástupcem komedie *dell'arte* pastorála - podle některých více, podle některých méně a dle některých vůbec. Zástupci dobové pastorály byli Tassův „*Aminta*“ a Guariniho „*Pastor fido*“. Oproti tomu hráli tragédii a pastorálu i profesionálové a komedianti *dell'arte*, ale v poměru ke svým fraškám podstatně méně. Mohou se nazývat jako přidružené žánry. Při interiérových inscenacích se stále zdokonalovalo umělé osvětlení (svíčky) a jevištní technika ukrytá zpravidla v provazišti a propadlišti.

Koncem 16. století vzniklo něco, co hlasově i instrumentálně ovlivnilo divadelní situaci. Bylo to *dramma per musica*, neboli opera. Nejdříve byla dvorskou záležitostí, v Benátkách se ale stala demokratičtější. Mohla být také jakousi odnoží, začátečníci artistické revue a její účinkující mohli představovat předky cirkusových klaunů či akrobatů. Od 17. století se pak v tzv. kukátkovém divadelním prostoru vyvíjí vedle činohry a opery také balet – ale toto už je záležitost barokní, navazující na renesanční kořeny.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> GÁSPÁROVÁ, M. *Nezbedné dieťa múz*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1966, s. 46-47.

### 3.6 La Piazza

La Piazzou nazýváme italské náměstí a tržiště. S tímto velice souvisí autor dobových děl o složitosti světa Tommaso Garzoni. Napsal dílo o ruchu na benátském náměstí, nazvané „Vesmírné náměstí všech světských povolání, vznešených i prostých“<sup>22</sup>. Ve stránkách tohoto díla ožívají ty nejrůznější profese, které je možno rozdělit na dvě skupiny – na prodavače zboží a nejrozmanitější baviče. Ale aby prodavač přitáhl co nejvíce kupujících, potřeboval k sobě pomocníka, který kolem jeho obživy udělá patřičné divadlo. To měl na starosti právě herec, který obstarával prodavačovo angažmá a zároveň se ujal režie. Musel upoutat diváky a potenciální zákazníky svou osobností a přesvědčit je o kvalitě a cenové dostupnosti nabízeného zboží. Takovýto bavič musel mít pro své předvádění dostatečné předpoklady. Měl by to být optimista tělem i duší s bohatou fantazií a pracovat s vtipem rukama i nohama. Vytříbenou schopností bylo také rozpoznat náladu publika a využít ji ve svůj prospěch i v prospěch diváků. Zámožnější obchodník si pak také mohl dovolit větší luxus v podobě druhého herce či herečky nebo zpěvačky. Ti pak vyvolávali, zpívali, hráli, předváděli scény a předstírali. Často zapojovali i kolemjdoucí a vmlouvali se do jejich přízně.

Mnozí z Vás by si takto inscenované, lze říci divadlo, představili rozprostřené na plošině náměstí. Ale ti, co hráli na zemi, patřili mezi tu nejchudší vrstvu. Obyčejně tam totiž bylo možno vidět dvakrát denně pět nebo šest lešeníček postavených právě pro standardní a bohatší prodavače a jejich herce. Tato představení většinou uváděli v první části ulice svatého Marka, která se nachází mezi západní zdí kostela svatého Marka a kostela svatého Giminiana. Nižší vrstva hrající na zemi se obvykle zdržovala v druhé části této ulice nedaleko bran dóžecího paláce. Samotný proces probíhal tak, že na jednom konci skromného jevišťačka umístili tito šaškové svůj kufr, jehož náplň představovaly různé potřeby pro sehrání scének včetně produktů určených k prodeji. Když se všichni šaškové usídlili na scénu, začala hrát hudba. Byla velmi rozmanitá. Šlo slyšet hudbu na nástroje, někdy vokální a někdy také obě dohromady. Její funkce byla oznamovací a dávala pokyn k následujícím událostem. Mezitím, co hrála hudba, měl kapitán skupiny, který představoval hlavu všech ostatních kejklířů prostor k strnutí pozornosti na svůj kufr, ze kterého začal vybalovat všechno své zboží. Utonutí hudby pro něj znamenalo signál k pronesení řeči před svým publikem. Tato řeč mohla trvat půl hodiny až hodinu a jejím obsahem bylo zejména přehnané vychvalování vlastností

---

<sup>22</sup> La Piazza universale di tutte le professioni del mondo e nobili et ignobili.

svých ingrediencí a tovarů. Řeč se stala natolik improvizovanou a doprovázenou velmi výraznými gesty (často i obscenitami), že vyvolávala smích celé společnosti, která se skládala z tisícovky osob shromážděných kolem lešeníčka.

Někteří z komediantů měli masky a byli oblečeni jako šaškové z komedie. Mezi nimi se mohli nacházet také ženy převlečené za osoby, které představují. Tito pouliční šarlatáni v sobě museli mít určité kouzlo, které je zakořeněno v řečnictví a ve způsobu, jak vypráví svou pohádku. Měli v hlase lehkost a milý půvab, přestože to potřebuje notnou dávku improvizace, pestrosti gest s obsahem jisté elegance a oduševnělých myšlenek. Jejich charakter byl většinou natolik zajímavý, že dokázal vzbudit pozornost i cizinců, kteří jen procházeli a něco takového slyšeli poprvé. A pak logicky nastávalo pravidlo, že čím byli tito rození řečníci výřečnější, tím se zvýšil objem publika, které se shromažďovalo vedle sebe. Prodalo se tak více výrobků. A pokud mluvíme o výrobcích, je vhodné uvést pár příkladů těchto prodejních předmětů. Šlo především o různé oleje, léčivé vody, tištěné milostné písničky, léky a spousty drobností.

Toto ale není jediné, co lze vidět na náměstí. Zabředneme-li ještě dále, bylo možné se setkat s nejrůznějšími baviteli různých specializací. Nenacházela se zde už lešeníčka a scény se odehrávaly přímo na zemi, nebo na několika dřevěných prkénkách. Baviči měli nápadné kostýmy a nabízeli široký sortiment věcí, u kterého si byli jisti, že se bude publiku líbit. Široký sortiment nemusel být jen zbožím, ale i schopností. Nabízela se podívání na skákače, polykače ohně a provazochodce. Groteskní tance, nejrůznější akrobacie a chůze na vysokých chůdách tu byly v plném proudu. Ozývaly se písničky s doprovodem nástroje, různé povídačky a scénky, které zesměšňovaly venkovský lid nebo i tělesně postižené. Udržovaly se tu staré lidové formy uplatňované i v mnohých předešlých žánrech: contrasti neboli spory a hádky, žertovné zamilované písničky a často i lascivní a malé komické scénky. Objevovala se tam opravdu hromada nejrůznějšího druhu umění či zábavy a na každém kousku lze postřehnout rozmanité zvuky – koktání, klopýtání, padání, zvířecí zvuky aj. A pokud se zarazíme nad účelem tohoto předvádění: to, co rozesměje, pobaví a upoutá, se hodí vždy.

My se především zaměříme na nejrůznější bavičské specializace, které byly čistě herecké a měly výrazný komediálně herecký potenciál. S tímto by se dalo srovnat už i řečnění žongléra, který měnil hlasy a charakterizoval tím různé osoby příběhu nebo používal mimiku k tomu, aby znázornil konkrétní akci, čímž se zvýšila dramatická povaha vystoupení. Dále to může být tzv. žertěř a to ať už slovní nebo mimický, lidé, kteří dávali různé hádanky a chytáky, deklamátoři monologů, kteří si je upravili do

komické verze, ačkoliv šlo třeba o dramatický text, vypravěči a v neposlední řadě zpěváci milostných, náboženských a hrdinských písní. Někteří se obzvlášť specializovali na vyprávění novel většinou s typickým námětem zamilovaných, což patřilo k náladě všelijakých slavností a poutí. Stručné vyprávění by ale kdejakému publiku nestačilo. Novely představovaly jen stručný podklad a lidoví umělci ho před publikem patřičně dotvářeli pomocí improvizace. Mezi profesionálním hercem, který se touto činností přímo živí a amatérským hercem v piazzě nebyl až takový rozdíl, hranice mezi nimi splývala. Druh umění, na které se zaměřovali, se prolínal a řada z nich měla velmi pestrý herecký rejstřík nehledě na to, že skvěle ovládali gesto a mimiku.

Divadlo bylo tou nejpřitažlivější podívanou pro veškeré lidi a na náměstí svatého Marka se hrálo někdy dokonce i na několika pódiích. Když takovíto lidé, herci, neherci a šenkýři vstoupili do města, jejich příchod byl oznámen bubnováním. Lid byl přímo zván na to, aby se přišel podívat na komedii, tragédii nebo pastorálu do obecního domu (palazzo), do sálu, který připraven k představení nebo do hostince, toho místa, kam dav spěchal zaujmout své místo, aby se dozvěděl novinky a zvláštnosti. Opakovaly se zde také klasické komické typy, ovšem zřejmě ne tak klasické, poněvadž jak napsal na počátku zmiňovaný Tommaso Garzoni: *„Magnifico nestojí za zlámanou grešli, Zanni je podobný huse, Graziano, který slova říhá, dohazovačka fádni a hloupá, milovník, který při představení partnery jen mrzačí, Španěl, který dovede říct jen „Mia vida a Mi corazon“<sup>23</sup>, Pedant, který se při každém slově zaplete do toskánštiny, Burattino, který zná jen jediné gesto, sejmut a posadit si svůj barel, a s nimi jedna paní, která mluví jako čarodějnice, jejíž deklamace je ponurá a gesto ospalé, která je věčně na štíru s půvabem a podstatně se rozchází s krásou.“<sup>24</sup>* Ne všechny herce ale hanil. Uvedl také hezké kousky, jako galantního Fortuna, který s Frittatou baví publikum svými rozhovory založenými především na vynalézání novinek, vymyšlení příběhů, skládání dialogů atd. Pak to byly další vybrané scénky obsahující různé druhy zábavy, jako opičí gesta, postoje paviána, různé kousky s rukama, kroucení končetin a triády vyslovované jedním dechem.

*„Tito trhovci vnášeli do hry nového divadla jednoduché formy komiky, často nevybíravé, lechtivé vtipy, okamžité nápady, chytali se místních událostí, pracovali s různými lazzi (gagy) mluvenými i mimickými, improvizovaně, podle dohodnuté dějové směrnice a v neustálém kontaktu se spoluhrajícím publikem.“<sup>25</sup>* Zajisté tohle bylo formou lidového divadla, v kterém našla svou inspiraci i komedie dell'arte jak v Itálii,

---

<sup>23</sup> Ze španělského překladu „Můj život a mé srdce“.

<sup>24</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 39, 40.

<sup>25</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 38.

tak i její odnože ve Francii. U těchto bavičů z náměstí našla jednoznačné veselí, optimismus, sepětí s lidovým publikem a dobrou znalost mnohostranné herecké techniky na profesionální úrovni. Forma lidového divadla odehrávajícího se na piazzze je doložitelná i jinde. Pokud se ohlédneme na českého šarlatánova pomocníka ze středověku, je také z tohoto rodu. Příkladem může být také „Mastičkář“ kde jsou Rubín s Pustrpalkem vylíčení také jako velmi pohybliví, vtipní a pohotoví pomocníci. A pokud tímto způsobem vystupoval šarlatán a jeho pomocník není žádného divu, že se pak byli schopni uplatnit dále na jevištích. La Piazza byla místem, kde dožívaly starší formy a nové se objevovaly.<sup>26</sup>

### 3.7 Karneval

Karneval v této kapitole zaujímá také své nemalé místo. Pokud se ohlédneme na komedii dell'arte a karneval, některé prvky a náznaky jsou tu vcelku nesporné. Komédie dell'arte je spontánní stejně jako karneval, který je taktéž projevem celonárodní hravosti a výrazem národního smyslu pro divadlo. Jeho původ vychází z církevních tradic lidových zábav, slavící se obvykle od Tří králů a vrcholící masopustním úterým. V Benátkách a Římě se stal karneval nejproslulejším a má v sobě kořeny mnohem hlubší než církevní, mluvím o antických prvcích.

Základem pro to, aby karneval fungoval, je smích v jakékoliv podobě. K tomuto vystoupení tedy přistupuje masopustník s cílem veselit se a i když není herecky aktivní a přímo nevystupuje, pomáhá vytvářet divadlo kolem sebe a to je jedním ze základních principů fungování karnevalu. Dalším neodmyslitelným prvkem je maska. Pokud si účastník masopustu nasadil masku, symbolizovalo to zřeknutí se své individuality a vystupování jako herec, jehož posláním bylo bavit sebe a především ostatní svými sólovými i komparsními výstupy. Maska se stala jednoznačně složkou, která se stala jakýmsi symbolem karnevalu. Její násilné sundání bylo úřadem přísně trestáno jako porušení dovolené hry. Vedle masky figuroval i patřičný kostým, který byl často oděvem druhého pohlaví. Nebo to také mohl být kostým nějakého profesionálního komedianta, miláčka publika, který se paradoxně narodil právě v masopustním rejči a odtud teprve vyskočil na jeviště náměstí, ale i na scény ve vévodských i královských

---

<sup>26</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 24-36.

KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 30-44.

dvorech. V karnevalovém víru jich pobíhaly (a hrály) celé skupiny. Byly to typické postavy, které se hojně objevovaly i v komedii dell'arte – sluhové, Harlekýni, Pulcinellové.

Karneval se dá shrnout jako divadlo na ulici, kde každý, kdo se přidá, je hercem. Všichni spolupracují. Skupiny masek se mezi sebou oslovují, hrají si sami sobě navzájem a zpívají. Ti, co se ještě nezúčastnili, jsou vyzýváni, ba i donuceni nebo vyprovokováni. V období karnevalu se město měnilo v divadlo.<sup>27</sup>

### 3.8 Angelo Beolco (Ruzzante)

V Itálii se také hrála komedie, která byla pro svého ducha i techniku označována za předchůdkyni komedie dell'arte. Jejím přestitelem byl již nepatrně zmiňovaný člověk a má jistou souvislost i s fraškou – Angelo Beolco. Znamější je pod jménem Ruzzante, což označovalo jméno sedláka, který se vyskytuje v jeho komediích a kde ho většinou sám Beolco představoval. Narodil se roku 1502 a byl nemanželským synem bohatého kupce.

Byl více než ti z jihu ve styku s venkovským lidem a životem na tehdejších venkově. Zejména díky funkci správce benátského velmože Alvise Cornara. Je třeba brát v potaz jeho významnost, a proto si tento člověk zaslouží mít samostatnou podkapitulu. Ostatním divadelníkům se budeme stručněji věnovat v následující podkapitole. Nyní zpátky k Ruzzantemu.

Jeho působištěm byly Benátky a Ferrara, kde inscenoval při svatebních hostinách zábavné vložky. Tyto vsuvky se konaly při jednotlivých chodech hostiny a kompozice byla z dialogů v dialektu a z písní interpretovaných dalšími pěti druhy a dvěma ženami. Kromě těchto postav se objevovali i šaškové. Dalším působištěm byla Padova, kde působila učená společnost a věnovala se zde studiu dramatu podle zásad Aristotela.

Na Ruzzantových komediích je značně viditelný vliv klasické komedie latinské, avšak s tendencí emancipace. Jeho prací jsou především původní národní selské frašky. Jako jediný měl pro tento lid krajní pochopení, jejich psychologii dobře znal. Z jeho děl vyniká „Pastoral“, která dala žánru jméno a je to parodie na renesanční idyly.

---

<sup>27</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 36-45.

KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 45-59.

DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 47-54.

Dále „Anconitana“, ve které je nespočet novelistických prvků ve spojení s fraškou. Dotýká se kejklířů, provazochodců, šašků z hospod i z velkého lidového jeviště té doby, z náměstí. Následují dva dialogy. „První dialog ve venkovské řeči čili Parlament Ruzzantův, který se včera vrátil z vojny anebo Navrátilec z vojny“<sup>28</sup> a druhý dialog s názvem „Bilora“<sup>29</sup>. Mezi další díla patří „Moschetta“, „Florina“ a plautovské komedie „Piovana“ a „Vaccaria“.

Společných bodů s komedií dell'arte je tu mnoho. Za prvé to jsou herecké skupiny. Právě Ruzzante vytvořil hereckou skupinu, se kterou při zvláštních příležitostech objížděl různá místa a předváděl s ní své kusy. Důležité bylo, že jeho herci byli uvědoměni v tom, že úspěch jim nepřinese text hry, ale jejich výkon. Proto se specializovali zejména na všelijaké honičky, klaunské výstupy, burleskní pláč, groteskní muzicírování a přestrojování. A přestože jsou tyto herecké praktiky velmi staré, tak zde se dopracovávají právě k náznaku stylu. Každý tento herec představoval jeden typ a mnozí z nich dostaly své přezdívky a masky, které se nadále udržely a zůstaly součástí této venkovské frašky. Byli to opět staří páni, milovníci a venkovské milovnice, intrikánští sluhové z Bergama, služebné, matky a sedláci. Scénky, které hráli, měly rozličný obsah: buffonský, komediální nebo i tragický s vražedným koncem. Charakter úlohy se tedy od hry ke hře měnit mohl, ale postava zůstala stejná. Beolco tyto postavy nazval *tipi fissi* – stálé typy. Jeho skupiny se ochotně podřizovaly takovému uměleckému vedení talentovaného umělce a optimistického člověka. Napomáhal tomu jednak příznivý ohlas vystoupení členů těchto souborů, ale i určitá jistota. Styky s patriarchálními vrstvami pro ně byly zabezpečením jejich dalších úspěchů.

Jeho první vystoupení, o kterém víme, je z roku 1520 a to při příležitosti karnevalu, uspořádaném na počest benátské návštěvy mantovského knížete Federiga Gonzagy. Tyto slavnosti byly velmi pestré a trvaly dlouho. Obsahovaly býčí zápasy, balet, tance na ulicích a mnoho dalších rozptýlení. Jeho vystoupení mělo zřejmě velký ohlas, protože asi o rok později při té samé příležitosti vystupoval Ruzzante na oslavě benátského pobytu knížete Viziana.

Pevným poutem s komedií dell'arte byl také dialekt, nejčastěji padovský. Jeho komedie jsou taktéž hravé, plné šaškovské hry, veselé, a to i hořce a tragicky. Dále to byla improvizace. Texty jeho her ukazovaly, že tu pro ni zbylo mnoho místa. To odpovídalo celkové koncepci jeho divadla, jakožto komického a lidového.

---

<sup>28</sup> Primo dialogo in lingua rustica o Parlamento di Ruzzaante che iera vegnù de campo o Il Reduce.

<sup>29</sup> Secondo dialogo o Bilora.

Ruzzante byl všestranným umělcem, básníkem i hercem. Zprvu se zdálo, že převládalo jeho herecké nadání, ale vcelku rychle nad ním zvítězil spisovatelský a dramatický temperament. Bohužel zemřel příliš brzy, než aby mohl vytvořit pevnější řád tohoto divadla. Byl pak také znovuobjeven jeho obdivovatelem romantikem Mauricem Sandem, jehož rozsáhlé dílo z roku 1860 „Maques et Bouffons“ ovlivnilo divadelníky dalších generací až do dneška. Dnešní světová dramaturgie vyhledává některé tragické rysy a živou komediálnost právě u Ruzzanta. Tento způsob ovšem není tak rozšířený a je často nepochopen a mrzačen a to zejména kvůli jazykové bariéře a obtížnosti.

Všechny tyto komediální způsoby her došly velkému a rychlému obdivu. Vytvářely se skupiny se Zannim a Magnifikem, které již přímo odkazují k profesionálnímu formování společností komedie dell'arte. Tímto byl překročen práh amatérství. Jako důkaz jsme schopni tímto odkázat žádost Ruzzantova souboru o koncesi k provozování komedií v Padově, což je bráno jako nejstarší dokument profesionálního divadla v Itálii. Datuje se to do roku 1545.<sup>30</sup>

### 3.9 Umělci

Je vhodné uvést jména pár významných hereckých osobností, o kterých nebylo zmíněno u některých z konkrétních žánrů. Lze začít od časů, kdy Benátky vedly neúspěšnou vojnu s Kambrejskou ligou zorganizovanou papežem Juliusem II. a kdy v roce 1509 utrpěly krvavou porážku u Aniadelle, která taktéž zničila republiku. Dekret z toho samého roku byl potom jedním z projevů nervozity vládnoucích kruhů, ale jeho trvání bylo krátké. Potom vlivných patriciů, kteří milovali divadlo, nebylo lehké zbavit jejich oblíbené zábavy. V roce 1510 se uzavřel bez vážnějších ztrát pro republiku s Ligou mír. Přibližně o dva roky později se hry opět dostaly do oběhu a byly obnoveny. Tyto dobové informace jsou uváděny zvláště díky tomu, že se jejich prostřednictvím dostáváme k často vzpomínaným komediantům té doby. Nejstarší z nich byl Zuan Polo.

Vystupoval jako imitátor, mim, akrobat a tanečník. Uměl inscenovat jak lidové výstupy, tak i menší literární komedii. Mezi publikem byl velmi oblíbený, což mu dávalo

---

<sup>30</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 90-109.

KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 66-68.

KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 49-52.

určité výhody a větší možnosti. Zejména si mohl dovolit takové věci, za které by jiní zaplatili. Důležité je zmínit, že často vystupoval jako Magnifico a byl tedy jedním z předchůdců masky Pantalona. V roce 1925 začal používat jiné jméno než jeho vlastní - Niccolo Cantinella. Následovníkem se pak stal jeho syn Cimador. Interpretoval vícehlasé dialogy a uměl skvěle napodobovat lidi i zvířata.

Do jisté míry se jako další předchůdci komedie dell'arte dají považovat Francesco Cherea, řečený Terenziano Cherea a Andrea Calmo.

Cherea byl vrstevníkem Ruzzantovým, známý především jeho vynikajícím podáním některých postav klasické komedie. Jeho přezdívka Cherea měla své opodstatnění. Dostal ji za své velké úspěchy, protože Chaerea<sup>31</sup> je jméno jedné z postav Terentiova „Eunucha“. V porovnání se dvěma předchozími umělci byl na mnohem vyšší úrovni a to co se vzdělání týče i samotné tvorby. Byl schopný sám napsat i komedii. V roce 1912 hrál v tragédii a eklogu, které jsou velmi vysoce oceňovány. O rok později předváděl pastorálu. Po těchto účincích nastala přestávka a své vystupování obnovuje až deset let poté v roce 1522. V letech 1531 a 1532 podnikl cestu do Uherska, kde ho vlídně přijali na královském dvoře. Francesco Sansovino ve své knize z roku 1581 uvádí, že při návratu do Benátek tam zavedl komedii dell'arte v její charakteristické formě. Pocházel z Luccy a dlouho působil v Římě, kde vystupoval ve starých římských komediích, přeložených do italštiny.

Co se týče Andrea Calmy, tak tento velmi plodný básník, dramatik a herec poodstoupil dále ve stavbě některých typů osob, které znázorňovali herci hojně používající dialekt a hantýrku.

Pravděpodobným partnerem Zuana Pola byl Domenico Tagliacalze, který s ním vystupoval v nejrůznějších scénkách. V hloubi zdrojů, deníků a dokumentů je možno doložit poznámky o dalších umělcích, o kterých nejsou dostupné téměř žádné informace a o některých dokonce žádné, kromě jejich jména či přezdívky. Lze uvést zmínky o jakémsi Stefanovi (1507), Andreovi Raserovi, Zuanovi, Mariovi a jiných.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Italsky Cherea.

<sup>32</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 70, 71.

KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 52.

### 3.10 Shrnutí

Na závěr je vhodné všechny tyto hypotézy spojené se vznikem komedie dell'arte shrnout. Nejstarší je ta, která souvisí s lidovým starořímským a jihoitalským divadlem. Tuto formu udržovali středověcí kejklíři a také lokální tradice. Tato část vývoje má jednu velkou nevýhodu a tou je nedostatek důkazů. Scházejí zde důkazní články historické spojitosti. Není zaznamenána kontinuita vývoje od konce středověku až do druhé poloviny 16. století pokud půjde o antický mimos. Jde tu o vyhraněný žánr, který byl ve středověku sice rozptýlen do všech stran, ale stále přetrvával a vždy se našla příležitost k jeho proniknutí. Poslední stopa je po něm z roku 1508 a to z italských Benátek<sup>33</sup>. Dokumenty prokazující fakty o mimu na tom ovšem nejsou o nic lépe než s divadlem ve starém Římě. Důkazy vznikají zejména díky novým dokumentům a novému zkoumání starých skutečností novými prostředky. To, že se mnohé žánry shodují v určitých prvcích a formách, ostatně zde byly uvedeny ty nejpravděpodobnější, ještě není argumentem pro předchůdce a důvod vzniku žánru nového - zde konkrétně komedie dell'arte. Nemůže být dokázán vztah přímé souvislosti, i když by ji tam každý dokázal najít. Chápejme například vztah masek komedie dell'arte s atellanou a jejími postavami, které se neméně podobají těm v komedii dell'arte. Zajímavým prvkem je také postava čerta, nepochybný příbuzný Harlekýna. Je důležité si ale uvědomit jeden skutečný fakt – komické divadlo má své určité zákonitosti a mechanismy, kterými se řídí v jakékoliv době.

Vznik komedie dell'arte se také uvádí do souvislosti s italskými karnevalovými slavnostmi. V karnevalu se objevovaly herecké složky jako masky, typy, neliterárnost a šaškovství. S těmito prvky se jistě v nemalém množství setkáváme i v italské improvizované komedii, to je vcelku nesporné. A nejde už jen o karneval, ale i o jiné lidové divadelní projevy, jako jsou kejklíři, jejichž obživou byl prodej zboží. Dále se vývoj posouvá kupředu díky různým hereckým společnostem, kde ty větší soubory měly většinou nějakého patrona, např. severoitalský dvůr aj.

A abychom také nezůstali jen u konkrétních žánrů. Představiteli, kteří měli s tímto vznikem co do činění, byli vzdělaní městští lidé, kteří se spojovali s řemeslníky mající divadelní sklony. Tito lidé byli nepochybně velmi zapálení pro divadlo. Mezi nimi nechyběli potomci žonglérů a šašků z náměstí i velkého karnevalu. Tito řemeslníci zprvu nevstupovali do stálých souborů. Každý z nich měl většinou své zaměstnání: stolaři, tesaři, obuvníci, pekaři i třeba gondoliéři. Z těchto komediantů už pak vznikají

---

<sup>33</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 53.

profesionálové, pro které je divadlo obživou. Umění je vábilo více než řemeslo. Hrají komedie, pastorály, tragikomedie a hrají pro publikum kultivované, ale také pro to, které různým slovním jemnostem nerozumí. Právě pro tohle publikum vkládají různé mimické komické vložky, které pak mají svoji autonomní zásluhu a stanou se často převládajícím specifikem tohoto divadla.<sup>34</sup>

Ve vývoji komedii dell'arte také můžeme uvést několik záchytných časových bodů. Jako první je rok 1545, kdy skupina padovských občanů založila první hereckou společnost nazvanou Maffiova. Zprávy o takovýchto společnostech se pak začaly šířit rychle. S rokem 1568 souvisí dokument o představení, které už má charakteristické rysy tohoto divadla.<sup>35</sup> Abychom tato fakta podtrhli, je vhodné citovat z knihy Karla Kratochvíla, čímž se doplní a skvěle shrnou předchozí teze. „*Nutno mít za to, že v tomto krátkém období asi dvaceti let vlna nového divadla, která probíhá severní Itálií, vstřebává do sebe všechno potřebné, co existovalo v nejrůznějších formách současně provozovaného divadla lidového i literárního, aby tak nakonec ovlivnila celou divadelní Evropu*“<sup>36</sup>

Toto všechno vytvořila nebo alespoň posilnila renesanční kultura. Zároveň i nastínila vlastním radostným pocitem života a naplnila ho takovým optimismem, že proti ní ani feudálně-katolická reakce nemohla naplno potlačit nic z toho. Zajisté je ale i přes to pravda, že patos svobody, který byl za určitých časů renesance nejsilnější v boji s reakční ideologií, ochabl. Projevilo se to pak v určité míře téměř na všem, co vzniklo v literatuře i v divadle s inspirací antického světa. To pak zhoršovalo podmínky pro vznik takového divadelního organismu, který by byl pohlčen renesančními motivy a chtěl by se jim přizpůsobit tak, aby mohl pravdivě zobrazovat současný život a zároveň pronikl do nejširších lidových vrstev. Tomuto se budeme více věnovat v následující kapitole, kdy se již komedie dell'arte bude formovat.

Po tomto shrnutí nastupuje nová forma divadla. Již tu jsou veškeré předpoklady pro samotný vznik komedie dell'arte. Jsou nastíněny ty nejdůležitější a nejpravděpodobnější zdroje, formy, žánry a osobnosti, o které se opírá. Nová forma divadla začala vytlačovat ostatní komediální žánry v Itálii. V této době byly vydávány desítky literárních komedií, ale ani na této skutečnosti to nic nezměnilo. Nové divadlo se stalo zkrátka nevyhnutelností. Už ze skutečnosti, která bezprostředně předcházela vzniku nového divadla, není těžké poznat, že se zrodilo za účasti demokratických

---

<sup>34</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 56, 57.

<sup>35</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 57.

<sup>36</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 57.

vrstev jako výsledek jejich potřeb. Tato tvorba, co pocházela z lidu, do sebe vtáhla šťávu realismu. A realismus lidového umění byl zde výrazně pokrokový.

Pokud některé divadelní žánry měly vypadat alespoň trochu k světu, musely být dělány profesionály. Komédie dell'arte pak tkvěla v profesionální organizaci, v nástupu žen – hereček a ve způsobu hry. To byla její inovace oproti uvedeným předcházejícím žánrům. Vývoj posunul i úpadek literární komedie v druhé polovině 16. století. Obrovským posunem kupředu bylo, že se stala středem nejen divadelního života, ale i společenského. *„Byla přijata jako základní složka do zvyků společnosti.”*<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 58.

## 4 VZNIK KOMEDIE DELL'ARTE

Dosud jsme se zabírali kořeny a možnými předchůdci, kteří měli vliv na vznik nové lidové komedie, nového divadla. Proč to ale nezůstalo v zaběhlých formách a bylo potřeba vzniku něčeho nového? Kulturní potřeby různých vrstev společnosti se rozšířily. Nestačil jim karneval a slavnosti, stále intenzivněji je ovládala touha po společném prožitku. A není se čemu divit. Tato doba nabízela mnohé, ale divadla a zábavy nikdy není dostatek.

Počátek spočíval ve vzniku a zejména v upevňování prvních hereckých profesionálních skupin, z čehož vzešli, můžeme říci, specialisté, kteří již provozovali víceméně stálou činnost. Ne nadarmo se dá komedie dell'arte nazvat komedí profesionálních herců. „*Tento nový druh divadla začal vznikat jako reakce na úpadek literatury a erudovaného divadla a vycházel zezdola, od samotných herců, kteří se povýšili do role autorů a pohrdali akademiky a jejich texty*“<sup>38</sup>

### 4.1 Herecké společnosti

První společnosti nového divadla existovaly od poloviny 16. století až zhruba do poloviny 17. století. Z let 1545–1584 už existují nepatrné záznamy o různých hereckých společnostech, kde některé z těch větších souborů měly většinou nějakého patrona. Profesionálnější skupiny se formovaly vzhledem k daným možnostem právě pod ochranou místních severoitalských dvorů a především ve svobodnějším ovzduší, což představovaly Benátky. Velmi brzy se potom společnosti dell'arte dostaly až k francouzskému dvoru, kde se brzy staly módou, jež tam zanesly přímo královny (rodem Florent'anky) a s nimi čelní dvořané. Francie ale nebyla jediným místem, kde hostovaly. Mezi další patří také rakouské a německé dvory, Španělsko, Anglie a jiná evropská místa. Označovaly se většinou kolektivním názvem. V závorkách u jednotlivých názvů společností bude uveden jejich význam, který poznamenal ve své knize „Ze světa komedie dell'arte“ Karel Kratochvíl. Nepochybně tedy mezi nejznámější společnosti patřily Compagnia dei Gelosi (Žárlivý)<sup>39</sup>, Zan Ganassa neboli

<sup>38</sup> BOHDALOVÁ, Kateřina. *Flaminio Scala a jeho Il Teatro delle Favole rappresentative v zrcadle doby*. Praha: Libri, 2005, s. 11. ISBN 80-239-5410-5.

<sup>39</sup> „Žárlivý, své jméno dostal ze slov v jejich hesle *Virtù, gloria, onor ne fan gelosi – jejich ctnost, proslulost, jejich čest dělá lidi žárlivými*.“ (KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 73.)

di Alberto Naselli, dei Confidenti (Důvěřující), di Pedrolino, degli Uniti čili Compagnia del Serenissimo Duca di Mantova (Svorní), Dei Desiosi (Vytoužení), degli Accessi (Zapálení) a v neposlední řadě dei Fedeli (Věrní). V polovině 17. století se toto kolektivní označení pro společnosti ztrácí a nahrazuje je název odvozený od prvního herce, patrona nebo od místa, kde většinou společnosti sídlily. Přestože byli tito herci „rozdavači veselí a bezstarostnosti“<sup>40</sup>, jejich soukromý život rozhodně takový nebyl. Nevelké kočovné společnosti dell'arte, které si sotva vydělaly na živobytí, po sobě nezanechaly mnoho stop. Nemáme žádné důkazy, kromě uvědomění si jakou bídu musely s sebou nést a jak krušné muselo být jejich pronásledování.<sup>41</sup>

Improvizovaná komedie se hrála kolektivně jak na náměstí, tak na šlechtických dvorech. Kupříkladu společnost Frittellinova nepracovala jen v lidovém divadle, ale i různých palácích. Žít v těchto kočovných společnostech rozhodně nebylo nic jednoduchého a pro život nic ideálního. Na denním pořádku takového života stály skandály, žárlivost a vážné delikty. O to pozoruhodnější je výsledek, který může zhlédnout divákovy oko. Představení byla přes běžné provozní nebo cenzurní překážky ucelená, vyrovnaná a ukázněná. Oplývala hravostí a roznášela radost svému okolí. Různá dobová omezení v Itálii donutila herce dell'arte k určitému výrazu. To se jim poté velmi hodilo v cizině, kde se stávali právě díky převažujícímu mimickému výrazu více srozumitelnějšími. Soubor obsahoval kolem deseti členů a vedl je capocomico neboli principál. Velká pravděpodobnost je, že se hrálo na díly. Komické party byly převážně lépe placeny než ty vážné. Navzdory jejich životu je zajímavé, že mezi společnostmi nebyla většinou rivalita. Někdy byly dokonce v dobrém přátelském styku a herci přecházeli z jedné společnosti do druhé.<sup>42</sup>

První takovéto kočovné skupiny se skládaly z několika Zanni, Pantalona a několika dalších masek. Ovšem je třeba si uvědomit, že Pantalon v té době ještě nebyl Pantalonem, ale nazýval se různě. V počátcích první utvořené skupiny hrály pod širým nebem. Na jevišti byla vždy jen část herců a ostatní hlídali jejich věci. V letech následujících vznikají již určité rysy nové komedie. Mezi lety 1560–1568 se odehrála mnohá představení na různých místech. Od Florencie po Ferraru až k bavorskému dvoru v Mnichově. Některé hry byly uvedeny i s maskami. Například právě v Mnichově se inscenovala ochotnická improvizovaná komedie s maskami, která se nazývala all'italiana. A pokud se zamyslíme nad tím, že ochotníci uměli zahrát improvizovanou

---

<sup>40</sup> „Dispensatori di allegria e di spensieratezza.“ (KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 74.)

<sup>41</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 73.

<sup>42</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 74.

komedii v zahraničí a mít se svým provedením úspěch, měli bychom předpokládat, že takováto komedie pak nemohla být něčím zvláštním na domácí půdě. V Itálii už muselo být takovýchto skupin profesionálních herců mnoho. Hráli pravidelně v maskách, hovořili dialektem a improvizovali. Roku 1968 předvedli taková představení mnozí herci i společnosti v čele s Albertem Nasellim, který svoje jméno ověřil slávou pod svým uměleckým jménem Ganassa a skupinou Gelosi.

Pokud jde o místa, kde se skupiny nejvíce pohybovaly a do jakých koutů se soustředily nejvíce, lze uvést především Benátky, Mantovu, Ferraru, Milán, Janov, Florencii, Turín, Boloňu, Veronu, Pisu, Padovu a několik dalších.<sup>43</sup> Některá z míst byla již podotknuta v souvislosti s jinými žánry, jejichž herci hrávali také především v uvedených městech a kolem kterých se točí největší kulturní duch Itálie. To ale ovšem neznamena, že se výlučně hrávalo jen zde. Zajisté se konala představení také v malých městečkách a i na venkově. Záznamy o vývoji nového divadla pak odkazují celkem jednotně na to, že první herecké skupiny vznikly na území Benátské republiky. Území Benátské republiky v čele s hlavním městem Benátkami se v té době nacházelo na území Středomoří, do kterého dnes patří mnoho jiných států. Nazývala se také Nejjasnější republika benátská<sup>44</sup> nebo Nejjasnější republika sv. Marka<sup>45</sup>. Včetně Benátské republiky se pak traduje vznik společností na části Lombardie a také na sousední území ferrarského mantovského knížectví, kde se udržely divadelní tradice ještě z 15. století.<sup>46</sup> V těchto souvislostech tvořilo území Ferrary a Mantovy celek s Benátkami. Mezitím se herecké skupiny rozšiřovaly a z prozatímního severu se dostaly i na jih Itálie na území Neapolského království. V tomto případě je tedy třeba se zmínit o tom, že herci z jižní části neměli takové předpoklady jako ti ze severu. Jejich práce neměla až tak osobitý charakter. Vysvětlení je takové, že tyto skupiny zajisté neměly tak pestrý sociální původ. Zosobňovali je především staří profesionálové, jako byl Marc Antonio nebo Niccolo Cantinella. Tito lidé často řemeslnického původu s malým vzděláním si pro svůj život zvolili trnitou cestu k hereckému úspěchu a často opouštěli svoje původní povolání. Hnali se za svými vzory, kterými se chtěli stát a inspiraci měli opravdu pestrá. Toto často plebejské umění můžeme srovnat s komedianty z náměstí a s fraškami a jejich představiteli. Nelze tu ale hanit schopnosti

<sup>43</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 75.

<sup>44</sup> Serenissima Repubblica de Venexia / Serenissima Repubblica di Venezia.

<sup>45</sup> Serenissima Repubblica di San Marco.

<sup>46</sup> HAVELKA, R. Benátská republika. [online]. ©2010 [cit. 2014-02-06]. Dostupné z: <http://forum.valka.cz/viewtopic.php/t/119417>.

WIKIPEDIE.ORG. *Benátská republika*. [online]. [cit. 2014-02-06]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Ben%C3%A1tsk%C3%A1\\_republika](http://cs.wikipedia.org/wiki/Ben%C3%A1tsk%C3%A1_republika)

herců z jižní Itálie. Všeobecně se o nich ví dosti málo, k tomu abychom mohli objektivně zhodnotit jejich schopnosti a přednosti. Z nepřímých údajů, které se nám nabízí z knižních zdrojů, si ale můžeme utvořit vcelku pravděpodobný pohled a náhled na jisté události z této doby.

Jde kupříkladu dohledat, že část významnějších herců, kteří měli větší styky s dvorem nebo si měli kde utvořit jméno, byli logicky dobře zajištěni. Bylo jich ovšem pomálu. Ti z nich, kteří pocházeli z vyšších vrstev a byli vzdělaní i nadaní nebo měli větší herecké zkušenosti, působili většinou jako organizátoři a vůdci skupin. A ty, které neměli takové štěstí, je třeba také obdivovat. Jejich život nebyl jednoduchý. Museli zápasit s bídou a tvrdě bojovat o právo vystupovat před obecními. Tímto si ostatně prošly i některé zmiňované slavné herecké společnosti, jejichž herci se také často potáceli v bídě. Netřeba zde uvádět, jak se jejich život lišil od lidí z buržoazie, protože těžkost osudu si každý dokáže představit. A i přes veškerá tato fakta můžeme dodat, že mimo jiné zásluhou těchto lidí bylo možné prorazit cestu k vývoji nového divadla, aniž by o tom měli nějaké potuchy. Jejich zásluhou se postupně utvářelo divadlo, které se bude později nazývat komedie dell'arte.

Pod historii hereckých společností a kočovných skupin padesátých a šedesátých let a také pod start nové etapy bezesporu patří také činnost jednoho z nejpozoruhodnějších herců 16. století., Alberta Naselliho, zvaného Zan Ganassa. První zprávy o jeho působení, konkrétně v Mantově jsou z roku 1568. Putoval ve své zemi po mnohých místech. V roce 1571 byl v Paříži a o rok později odjel do Španělska, které se stalo jeho druhým domovem. Mezitím se v Itálii vyvíjela komedie dell'arte. V sedmdesátých a osmdesátých letech současně s ním začal pracovat i Giovanni Pellesini, který se objevoval v masce Pedrolina.

Je vhodné uvést pár detailů o zmiňovaných hereckých souborech. Skupiny Desioni, Confidenti, Uniti, Accesi a Fedeli vznikaly tak trochu současně se známější hereckou skupinou Gelosi, jejíž název poprvé zazněl při vystoupení v Miláně roku 1568. I tato skupina jako mnohé ostatní hrála v různých italských městech, ale jejím hlavním sídlem se stal právě Milán. V roce 1577 se skupiny dostaly do Paříže a vrátily se tam až roku 1603. Na zpáteční cestě do Itálie se stalo něco, co znamenalo budoucnost souboru. Zemřela jejich první herečka Isabella Andreiniová. Její smrt zasáhla manžela Isabelly natolik, že jednou provždy opustil jeviště a herci se rozprchlí do jiných skupin. Isabella s manželem Francescem představovali i hereckou dvojici, stejně jako Giulio Pasquati jako Pantalone, Simone da Bologna jako Zanni a Gabriello da Bologna v roli Francatrippy. Francatrippa (Franca-trippa) je postava, která patří do

rodiny Brighelly a byla původně ztvárněna roku 1577 Gabriellem Panzaninim, taktéž ze skupiny Gelosi. Tato postava používala boloňský a toskánský dialekt.<sup>47</sup> Milence pak ztvárňovala Vittoria Piissimiová, která byla Isabelle věčnou soupeřkou a s ní dvojici dotvářel Orazio z Padovy nebo Adriano Valerini z Verony. Herci z této skupiny se zasloužily o vznik komedie dell'arte o něco více než ostatní v té době. Bylo to především díky jim samotným, protože byli vzdělaní a někteří z nich taktéž psali. Velkou zásluhu má zde i Flaminio Scala, přítel Francesca Andreiniho. Skupině dodával vlastní scénáře, přestože nebyl jejich členem. Sbíрка asi padesáti scénářů sestavená právě Scalou představuje nejlepší dokument jejich činnosti. Jejich představení se držela formy tří dějství, což je vyneslo na pozici nejslavnějších skupin a vzoru pro ostatní.

Herecká skupina Desioni nebyla až tak známá a také trvala nejkratší dobu. Nedostala se ani do ciziny. O trochu významnější skupina Confidenti kromě rodné Itálie hrála i ve Francii a Španělsku. Nejednou uvedené jméno – Lorenzo Medici byl patronem právě této skupiny. Skupina Uniti se proslavila tím, že byla souborem mantovských knížat a proto se nechala nazývat skupinou nejjasnějšího knížete mantovského. Mezitím co rok poté působila skupina Accesi v Itálii, byla pozvána do Francie, kam se za pár let ještě vracela. Dvakrát se spojili s Fedeli, která vznikla roku 1601. Mimo jiné roku 1627 a 1628 hostovaly v Praze a ve Vídni.

Pokud zde uvádíme jednotlivé skupiny, bylo by vhodné uvést také jejich nejslavnější zástupce, jako jsme tomu udělali u skupiny Gelosi, kde byla zmíněna Andreiniová, Andreini a Piissimiová. Dále tam také patřil Orazio, Valerini, Pasquati, Panzanini a Simone a Gabriela da Bologna. Do poznámek pod čarou budou uvedeny role, jaké role herci představovali. Hlavní herečkou ve skupině Desioni byla Diana Pontiová, dále Tristano Martinelli a i Flaminio Scala, který potom patřil i do Confidenti spolu s Ottaviem Onoratiem<sup>48</sup> a Francescem Gabriellim<sup>49</sup>. Skupiny byli rozličné a mnozí herci přecházeli. Do Confidenti patřila svého času i Piissimiová, Pontiová a i Andreiniová. Působil zde také Giovanni Pellesini<sup>50</sup>, Marc Antonio Romagnesi<sup>51</sup> a

---

<sup>47</sup> BOOKS.GOOGLE.CZ. *The Italian Comedy - Pierre Louis Duchartre*. [online]. [cit. 2014-02-098].

Dostupné z:

[http://books.google.cz/books?id=XRS9imkqwtcC&pg=PA177&lpq=PA177&dq=franca+trippa&source=bl&ots=3aq\\_7UF0tX&sig=m4wn1nvhJ8iHcHzbTzmNK-9sgBg&hl=cs&sa=X&ei=cff4UsjULcfPtAbmwIDoDQ&ved=0CCkQ6AEwAA#v=onepage&q=franca%20trippa&f=false](http://books.google.cz/books?id=XRS9imkqwtcC&pg=PA177&lpq=PA177&dq=franca+trippa&source=bl&ots=3aq_7UF0tX&sig=m4wn1nvhJ8iHcHzbTzmNK-9sgBg&hl=cs&sa=X&ei=cff4UsjULcfPtAbmwIDoDQ&ved=0CCkQ6AEwAA#v=onepage&q=franca%20trippa&f=false)

<sup>48</sup> Mezzetino.

<sup>49</sup> Scapino.

<sup>50</sup> Pedrolino.

<sup>51</sup> Pantalone.

Niccolo Barbieri<sup>52</sup>, který byl žákem Flaminia Scaly. V čase zahraničních vystoupení zazářili Drusiano a Tristano Martinelli<sup>53</sup>. Do skupiny Uniti potom patřili i někteří z těchto herců a nový Silvio Fiorilli.<sup>54</sup> Accesi taktéž zahrnovala mnohé herce z jiných skupin a navíc tam patřil Silvio Fiorilli<sup>55</sup> a Pier-Maria<sup>56</sup>. Skupinu Fefeli vedl Giovanni Battista Andreini, syn Isabelly a Francesca.<sup>57</sup>

## 4.2 Nové divadlo

Tvůrci tohoto nového divadla byli nespokojenci a kritikové, kteří protestovali proti nedivadelnímu divadlu a byli většinou pod ochranou nějakého z vlivných šlechticů. Mezitím se představitelé mystérií a náboženských her sdružovali na církevní půdě. Už od počátku tu byly dva druhy divadla, o kterých jsme ve své podstatě psali dosud. Profesionální komikové rozvíjející tradici jokulátorů a lidových herců a potom amatérské divadlo, pěstované na dvorech a vyrůstající z literatury se specializací zejména na vizuálnost scény a choreografii.

A přestože mělo komické divadlo některé prvky z klasického divadla, což zajisté mělo, jeho vývoj plynul jako neklasické divadlo. Již pojem neklasické, čili antiklasické divadlo napovídá jistým komplikacím ve vývoji. Není jisté, zda to můžeme zcela jistě považovat za komplikace. Jde spíše o to, že toto nové divadlo muselo svádět jistý boj o existenci, z čehož pak vyplývají určité zvláštnosti v plynulém rozšiřování do podvědomí veřejnosti. Formování takového druhu komediálního divadla je možné si představit jen v celonárodních politických a kulturních podmínkách. Těžkost břemene, kterou s sebou nesli herci kočovných společností, jsme nastínili výše. A pokud budeme brát v potaz jejich nelehkou situaci, musíme se ohlédnout na fakt, že si tyto soubory musely vytvářet takový repertoár, který by měl mít dva základní předpoklady k tomu, aby mohly dále konat svoji činnost bez jakýchkoliv dalších obav. Repertoár musel být atraktivní, aby získaly co nejvíce ohlasu a jejich poselství se mohlo dále šířit do komediálního divadla. Dalším prvkem bylo neprovokování představitelů moci. Do hry se pak dostávaly různé mechaniky spojené s komicí, které ani tolik nezávisely na fabuli pro vlastní hru. Herci museli mít pro svá představení také určité předtuchy, což

---

<sup>52</sup> Beltrame.

<sup>53</sup> Harlekýn – proslavil jeho jméno.

<sup>54</sup> Pulcinella – v masce kapitána Matamorosa.

<sup>55</sup> Matamoros.

<sup>56</sup> Cecchini, Fritellino.

<sup>57</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 109-123.

dokazovala rostoucí profesionalita těchto komediantů. Důležité bylo dokázat určit směr, kterým lze v tom určitém místě hrát, aniž by představení ohrožovala jakákoliv komplikace. Tuto činnost měl na starosti capo čili vedoucí. V určité míře jsme se tu také zabývali dramatikem a hercem Angelem Beolcem neboli Ruzzantem, který si mohl ve svých hrách dovolit mnohem více, než herci ve druhé polovině 16. století v době protireformačního nástupu, jehož průběh nebyl zrovna hladký. Týkalo se to i profesionálních herců v komedii dell'arte.

Tyto herecké společnosti byly ozvláštněny především tím, že zapojily herečky. Tento fakt lze upozorovat i u Ruzzanteho či Calmy, ale ne tak hojně. Navíc nástup hereček nebyl v Itálii rozhodně jednotný a to i přes to, že u prvních společností byly představitelkami dokonce slavné hvězdy. Co se ženských rolích týče, tak v Itálii platily na určitých místech různé předpisy a ještě v 18. století hráli někde ženské role muži. Nemůžeme tedy ani komedii dell'arte označit za žánr, který dal pravidlo a ustálil ženské postavy, ale můžeme ji považovat za formu, která toto odstartovala a stala se italským průkopníkem. Dalším prvkem, který zdokonalily první společnosti nového divadla, je improvizace. Zde se nedá hovořit o zavedení něčeho nového, ale právě o zdokonalení. O uvedení lze pak mluvit v systému masek, z čehož později vzniklo také pojmenování komedie masek. Staly se nedílnou součástí a budeme jim věnovat také samostatnou kapitolu. Odlišnost nového divadla od jejích předchůdců například od divadla učeného, se projevuje také zejména na tom, že se hrálo bez textu. Herci se odrazili od osnovy hry a improvizovali. Často také vybírali text přímo před očima diváků. Touto osnovou jim byl scénář, kterému se říkalo il soggetto.

#### **4.3 Zrod komedie dell'arte**

Přesné údaje o vzniku divadla, které se začalo nazývat commedia dell'arte, se nezachovaly. Nejednou byla uvedena problematika nedostatku zdrojů podmiňující cokoliv, o co by se dalo řádně opřít a publikovat to jako věc hotovou a přesně danou. Toto nasvědčuje faktu, že se divadlo dell'arte nezjevilo současně a ani se neodrazilo od jednoho konkrétního žánru či osoby. Vznikalo postupně. Nové divadlo se zjevilo současně na různých místech a také z rozličných pramenů, které společně postupně vytvářely novou formu. Zkrátka není přesného místa, data ani vzniku. A to právě proto, že ho formovali na různých místech lidé, kteří hledali nové cesty a postupně budovali divadlo ještě nevídané. Ostatně jsme se to mohli dozvědět již v souvislosti s vývojem

hereckých skupin na jihu Itálie. Co se týče nejstaršího doloženého představení komedie dell'arte, je zasazeno do Mnichova, kde roku 1568 na bavorském dvoře hráli výjimečně amatéři, konkrétně italsí muzikanti se skladatelem Orlandem di Lasso v úloze Pantalona.<sup>58</sup>

Již název divadla nebyl od počátku pevný. Pojem commedia dell'arte vznikl relativně pozdě. Poprvé byl použit italským prozaikem, literárním kritikem a publicistou Giuseppem Baretim, když ve svém satirickém čtrnáctideníku „La Frusta letteraria“ kritizoval komedie Carla Goldoniho. Do té doby se uplatňovala mnohá označení – commedia all'improvviso, commedia buffonesca, la commedia dell'arte, la commedia a soggetto a mimo Itálii také commedia italiana. Název la commedia dell'arte byl zdůrazněním profesionality nového divadla na rozdíl od ochotnického, dvorského či jiného. La commedia byl totiž významem, který neznačil komedii v takovém slova smyslu, jaký si představí mnozí z nás, ale jako divadlo. Použití „l'arte“ v té době neznamenal umění, ale řemeslo a zároveň to odpovídalo skutečnému významu – povolání.<sup>59</sup>

Divadlo, které začalo vznikat, také neodmítlo podporu mecenášů. Přesto ale počítalo především s obyčejnými lidmi a hrálo představení takové, aby bylo srozumitelné pro všechny stejně, a na kterém se pravdivě odrážela skutečnost, leč velmi osobitě, se vši opatrností a humorem. A jedna důležitá věc – bylo to divadlo realistické. Nechyběly tam ani všem tak známé a oblíbené typy postav, které dotvořili k obrazu svému a uvedli do dokonalosti takovým způsobem, že si je všichni právoplatně spojili právě s komedii dell'arte. Dalo se nazvat také zábavnou fraškou s motivy lásky a vyústěním v dobrý konec.

Pro realismus komedie dell'arte jsou charakteristické rysy, které mají původ v lidových představeních. Tyto rysy vznikaly taktéž postupně, ale právě zde se staly pravidlem. Herci ke hře přistupovali tak, že v ní viděli konání, především to aktuální, které předváděli s dávkou satiry. A pokud si promítneme již napsané řádky, můžeme dojít k faktu, že i tohle mělo původ v karnevalu. Kromě nových způsobů, které jsme podotkli v podkapitole „Nové divadlo“, se také vytvářely nové zákony dramatu, tudíž to, co herci ještě neviděli v období komedie erudity. V době, kdy v popředí stála skupina Gelosi, vznikl také určitý ustálený charakter komedie dell'arte. Šlo o dělení na tři

---

<sup>58</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 111.

<sup>59</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 109, 110.

BOHDALOVÁ, Kateřina. *Flaminio Scala a jeho Il Teatro delle Favole rappresentative v zrcadle doby*. Praha: Libri, 2005, s. 10. ISBN 80-239-5410-5.

dějství, přičemž první je milostná zápletka, která byla kostrou scénáře. Dále pak intriky starců, kteří se snažili ničit štěstí, jež budovali milenci a Zanni, kteří mají za úkol tyto záměry překazit. S trochou pozornosti si můžeme všimnout, že se tento způsob podobá učené komedii.

V herecké estetice divadla dell'arte se uplatnila renesanční ideologie, kterou s sebou nesli herci s účelem předat je nejširším vrstvám obecnosti. Stále více rostoucí příčinou pro úplný vznik byla zkrátka společenská potřeba nového divadla. Nakonec zdůrazníme dovětek, který se může zdát dokola omílaným, ale rozhodně důležitým - na postupném vzniku komedie dell'arte měli velký podíl především rostoucí skupiny a jejich herci. Proto se stala hlavním profesionálním divadlem v Itálii, pro které jsme do nynějška uváděli divadelní prvky a následně je v jednotlivých kapitolách rozvedeme více.

## 5 OBECNÁ CHARAKTERISTIKA

Komedie dell'arte je velice osobitým divadelním druhem. Improvizace, typizované postavy a jejich masky a kostýmy, používání dialektů, jednoduché zápletky, čili intriky, láska, zesměšnění, gesta, mimika a akrobacie. Pokud bychom měli toto divadlo krátce charakterizovat, tak věta napsaná výše vystihuje základní předpoklady komedie dell'arte. Největší důraz je zkrátka kladen především na jednání – akci, mimiku, gesta a univerzální syntetický herecký projev završený improvizací. Dále jsou hojně využívány tzv. lazzi, což se dá označit za pantomimické výrazy a zejména komickou hereckou akci - gag. „Gag filmový nebo jevištní je převzatá, případně upravená situace ze života“<sup>60</sup> Při improvizovaném vystoupení můžeme lazzi využít také jako vyplnění času a rozdělit jako mluvený a hraný. Používal se také naučený a opakovaně aplikovaný repertoár vtipů, monologu, či samostatných akcí<sup>61</sup> a možnost začlenit do improvizace předem naučené pasáže a citáty (aforismy, verše apod.). Co se týče psaného slova, tak to je bráno pouze jako doplněk a doprovod k jinak zcela improvizovanému scénáři.<sup>62</sup>

Herci se téměř stále zamotávají do děje prostřednictvím záměny a převleků, čímž nastávají také dějové zvraty, kterých je jedna hra naplněná. Umělci spoléhali na různé rekvizity.<sup>63</sup> Herec musí být pohotový a vycítit náladu svých diváků a podle ní prostřednictvím improvizace reagovat. Herci by měli publikum rozesmát nebo i rozplakat. Důležitý je tu zkrátka bezprostřední typ a grotesknost.

Kočovný charakter hereckých společností se odrážel na sporech mezi jednotlivými herci ve skupinách, na výsledku to ovšem poznat nejde. Ty skupiny, které patřily mezi lepší, byly sponzorovány šlechtou a během období karnevalu je mohly finančně podporovat i města, ve kterých hrály. Prostředky, ze kterých těžily, byly také dary, což v podstatě představuje klasický klobouk, do kterého se hází mince. To vše potom sloužilo k účelu předání výsledku lidem a to zdarma. Herecké skupiny se také vyznačovaly trvalými spory s církevními autoritami.

Komedie dell'arte je zkrátka divadelní formou, hranou profesionálními herci a stavící na faktorech výše uvedených. „Není primárně estetickou ani uměleckou kategorií, ale řemeslem či profesí. Její podstatou je zábava, šaškárna, veselé kousky a

---

<sup>60</sup> SUCHÝ, O. *Exkurze do království grotesky*. 1. vyd. Praha: Práce, 1981, s. 57.

<sup>61</sup> Generici.

<sup>62</sup> BOHDALOVÁ, Kateřina. *Flaminio Scala a jeho Il Teatro delle Favole rappresentative v zrcadle doby*. Praha: Libri, 2005, s. 10. ISBN 80-239-5410-5.

<sup>63</sup> Robbe.

není nic víc než „teatro buffonesco“, v první řadě s cílem pobavit<sup>64</sup> Italští divadelní historikové, kupříkladu Roberto Tessari, Ferdinando Taviani a Luciano Pinto věří, že tato komedie byla reakcí na politickou a hospodářskou krizi v 16. století a v tomto důsledku se stala první profesionální formou divadla.<sup>65</sup> Tato umělecká forma se následně rozšiřovala po celé Evropě a mnoho z jejích prvků přetrvává až dodnes. Komedie dell'arte se také nesnažila vystihovat psychologii dané doby. Svými prostředky nastiňovala typy a situace. Tudíž není zaměřena na předání poselství o problémech dané doby, i když paradoxně pomocí nich vznikaly některé hry.

Nyní tedy známe všechny předpoklady pro vznik komedie dell'arte, její předchůdce a i formu, kterou se vyvíjela. Obezámili jsme, jakou funkci pro ni měly herecké společnosti a celkové podmínky pro vývoj nového divadla, které muselo pro společnost bezprostředně vzniknout. A to bez ohledu na těžkost doby, která tomu v mnohých faktorech bránila a v mnohých naopak budovala cestu pro tvořící se profesionální herce nevědomky zakládající největší formu lidového divadla v Itálii. Od římského divadla přes frašku a karneval jsme se dostali až do největšího rozkvětu komedie masek - do 16. a 17. století. A pokud jsme zde uvedli, jak důležité byly masky, které patřily k tradičním typizovaným postavám, k nimž jsme uváděli jména, je na čase přiblížit funkci a vzhled těchto postav včetně jejich neodmyslitelných masek.

---

<sup>64</sup> BOHDALOVÁ, Kateřina. *Flaminio Scala a jeho Il Teatro delle Favole rappresentative v zrcadle doby*. Praha: Libri, 2005, s. 10. ISBN 80-239-5410-5.

<sup>65</sup> BOHDALOVÁ, Kateřina. *Flaminio Scala a jeho Il Teatro delle Favole rappresentative v zrcadle doby*. Praha: Libri, 2005, s. 10. ISBN 80-239-5410-5.

## 6 PEVNÉ TYPY

Nejstarší zmínka o postavách komedie dell'arte pochází z roku 1559 a to z římského karnevalu, kde se objevil typ Benátského Magnifica, z něhož později vznikl Pantalone a sluha Zanni.

Typizované postavy<sup>66</sup> nejsou charakteristické jenom pro komedii dell'arte, nýbrž pro všechny formy komiky. Ostatně toto dělal i Plautus s Terentiem nebo Menandros, kde již herci představovali vojáky, vdovy, kuplíře atd. Vývoj šel potom dál a typizované postavy se sice objevovaly již dávno v jiných žánrech<sup>67</sup>, přičemž herec či dramatik k tomu přidal určitý prvek, ale až do úplného vyvinutí se dospělo právě zde v komedii dell'arte. A faktem tedy zůstává, že právě komedie dell'arte se zasloužila o jejich proslavení a začala je hojně využívat. Dotáhla je k dokonalosti a právě ona je využila jako pravidlo pro své hry a nevýlučně je spojila právě s tímto žánrem lidové komedie. V odborné terminologii se těmto typům říká masky<sup>68</sup>, přestože ne všechny ji výlučně museli mít.

Takovéto postavy se vyznačovaly určitou fyzickou či psychickou ztrátou, která se na nich podepsala. Tyto vlastnosti přímo předváděli a různě kombinovali, což si potom i samotné publikum fixovalo do určitých typů, jakožto nositelů oněch vlastností. Tudíž z lidských postav, dramatických osob se stal stabilizující se typ. Jejich úkolem bylo uvádět publikum do stálého a nejlépe nekonečného smíchu.

Postupně se utvořilo několik postav, které pak nevýlučně patřily ke každé komedii. Jejich charaktery upevňují jakési protiklady vlastností. Kupříkladu sluha - pán, bohatý - chudý, zamilovaný - nemilující, statečný – strašpytel, hodný – zlý apod.<sup>69</sup> Můžeme si všimnout, že se nevyskytují například typy mnichů, šlechticů nebo dvořanů, a je to z důvodu, že představitelé moci měli na tuto satiru spadeno. Měla totiž sociálněkritický podtón, což se jim samozřejmě nelíbilo. Zakořenilo to tedy na lidových a tradičnějších typech postav. Zkrátka to, co si tehdy mohli dovolit k vládnoucím Machiavelli, Ruzzante, Aretino a jiní by si v téhle době herci komedie dell'arte netroufli. A to ne z důvodu takového, že jim k tomu chyběly hrdinské předpoklady. Pro jejich obživu museli a především ve svém vlastním i obecném zájmu chtěli udržet toto

---

<sup>66</sup> Tipi fissi (jak je nazval už Beolco).

<sup>67</sup> První dochované zpracování dramatického textu, ve kterém lze poprvé zahlédnout vystupující masky komedie dell'arte nebyla komedie, ale pastorální hra s titulem „Fiametta“, jejímž autorem je Bartolomeo Rossi (podle Orazia Rossi). V této pastorále se objevovaly postavy nymf a vyšla v Paříži roku 1548.

<sup>68</sup> Maschere.

<sup>69</sup> BOHDALOVÁ, Kateřina. *Flaminio Scala a jeho II Teatro delle Favole rappresentative v zrcadle doby*. Praha: Libri, 2005, s. 12. ISBN 80-239-5410-5.

divadlo živé, proto se přímým narážkám a hlasitým urážkám mocných raději vyvarovali. Ale abychom se nedostali na omylnou cestu. Neznamená to, že nějak satirou či kritikou šetřili. Taková satira byla ale vždy aktuální, protože vysmívat se něčemu, co již dávno bylo, by nemělo moc velký smysl ani úspěch. Přesto se komedie dell'arte nedá považovat za divadlo politické. „*Komedianti dell'arte nebyli rebely, hlasateli sociálních protestů. Doba otevřenou sociální kritiku nepřipouštěla.*“<sup>70</sup>

Dále existují i takové typy představující určité charaktery, které taktéž bývají terčem posměšku. Byli to například bývalí příslušníci vyšší moci nebo nižší část třídy vládnoucích. Zvláště v případě, kdy čas a doba oslabila jejich postavení a z kdysi mocné osoby se stal například věčně se vztekající bývalý hodnostář, který byl poté přenesen na scénu komedie dell'arte. Takovéto typy si ovšem neudržely své pevné místo a neopakovaly se pokaždé, jako tomu bylo u Zanni, Pantalona aj. Podobně je na tom skupina městských a venkovských proletářů, se kterou si herci také nedělali žádné servítky. Zejména to platilo pro venkovany, kteří se s hlavou plnou vizí o krásném životě přestěhovali do města a chtěli zde konkurovat některým jiným lidem. Takový člověk nebyl hloupý a dovedl se bránit, nicméně byl velmi neobratný.

Typy byli většinou záležitostí místa. Lokální tradicí. Byly charakteristické pro určitý kraj nebo město. Jistě měly stále tu svoji vyhraněnost, přesto velkou úlohu hrály podmínky, které jim v daném místě byly poskytnuty. Proto ten lokální původ. Každá maska také mluvila dialektem charakteristickým pro osobu, kterou herec představoval.

Určitým pravidlem také bylo, že masku si vzal na svědomí jeden herec, který ji potom představoval vždy a všude. Většinou se do ní vžil a jen málokdy docházelo k alternaci.<sup>71</sup>

S maskami to bylo tak, že vznikaly a zároveň zanikaly podle aktuální doby a především také podle podmínek. Je zde těžké odlišit pojem masek jakožto pevných typů a masek představující doplněk herce. Mluvíme zde o postavách, ale o takových, jímž maska doplňuje charakter a je s nimi spjata. Tudíž pokud hovoříme o pevných typech, v mnohých případech se dotýkáme i jejich obličejové masky, nevyjímaje kostýmu. Takovéto masky tedy podléhaly vývoji a dle doby a podmínek ustupovaly z jeviště a některé se i vytrácely. Úplně se vytratila například maska Capitana. Kromě podmínek určoval životnost masek i fakt, že pokud měla postava co říci a stále bavila, nebyl důvod ji z jeviště odstrkovat.

<sup>70</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 62.

<sup>71</sup> BOHDALOVÁ, Kateřina. *Flaminio Scala a jeho II Teatro delle Favole rappresentative v zrcadle doby*. Praha: Libri, 2005, s. 11-13. ISBN 80-239-5410-5.

KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 81-87.

KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 59-65.

## 7 MASKY A NEJZÁKLADNĚJŠÍ POSTAVY

Jejich počátek je mnohem více dokazatelný než samotný vznik komedie dell'arte. Ty nejzákladnější masky<sup>72</sup> (samozřejmě ne v podobě jako tomu bylo u komedie dell'arte) mají počátky již v antice, literární komedii,<sup>73</sup> na náměstí u šarlatánů, na karnevalu a i v nejprostších lidových formách divadla. Tam všude již byly masky využívány.<sup>74</sup> A i přes tyto prvopočátky se masky komedie dell'arte a antického divadla nedají zkrátka srovnávat. V případě antického divadla maska zakrývala hercovu celou tvář. To ještě ale neznamena, že v případě komedie dell'arte tomu bylo jinak. Na začátku masku ještě nahrazovala nabílená tvář, líčidla a doplňky v podobě přilepeného nosu apod. Účel masky v Itálii je mimo jiné takový, že nám dává obraz lidské tváře. Maska představuje to, co si herec osvojí natrvalo a přímo přijme za své. Vyjadřuje v ní svoji uměleckou individualitu. Funkcí masky bylo také dodat komičnost. Přítomnost obličejové masky herce podmaňuje k tomu hrát celým svým tělem. Divák potom dostane svoji úlohu: popustit fantazii. A to se dá považovat za základ mimické hry. Také proto je v komedii dell'arte velmi důležitá gestikulace a samotné gesto.

I přes to pravidlem není, že by herec komedie dell'arte hrál v maskách. Nutno upozornit, že masky nosily pouze postavy komického rázu, což jak se později dozvíme je například Pantalón, Zanni či Dottore. Ženy nebo milenci masky neměli.

V počátcích tomu bylo tak, že maska komedie dell'arte opravdu zakrývala celý hercův obličej. Takové doplňky byly někdy přehnaně groteskní, dalo by se říci až někdy i lehce nevkusné. Rty a brada zakryta nebyla. Postupně se tyto rysy zjemňovaly a maska se začala omezovat jen na hercovu horní tvář. Na horním rtu byla zakončena objemnými vousy, které měl například Pantalón. Tento prvek byl zásadní především v usnadnění výslovnosti. Masky se pak dostaly až do fáze, kdy zakrývaly jen čelo a nos.

A z jakého materiálu byly? Zjistěte herci potřebovali praktický materiál, který by je neomezoval ve svobodném pohybu a artikulaci. Proto se masky vyráběly z poddajné kůže, která se napínala na dřevěnou formu. Takováto maska se dokáže přizpůsobit tváři kohokoliv, kdo ji má na sobě. Tváří nositele navíc pod ní téměř nic neschází. Pleť může dýchat a není problém ve vícehodinovém nošení. Pro divadelní herce to představovalo dokonalé usnadnění. Dalším možným, leč méně oblíbeným a

---

<sup>72</sup> Mezi takovéto masky patří staří pánové a sluhové.

<sup>73</sup> Například kuplířka, ruffiana, parazit.

<sup>74</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 85.

využívaným materiálem byla voskovaná lepenka. Barvu měli obvykle hnědou či černou.<sup>75</sup>

I přes své veškeré funkční účely masky brzy začaly lehce odpadávat. Důvod byl zcela logický. Kdybychom se vžili do role pravidelného diváka komedie dell'arte, zajisté bychom masky ocenili, stejně tak jako bychom měli touhu spatřit hercovu tvář. Zvláště v přítomnosti jednoho z oblíbenců. Nicméně masky k tomuto typu divadla nesporně patří a komedie dell'arte bez masek by nebyla komedií dell'arte. Vývoj doby bohužel nezastavíme a tak i s oslabováním některých dalších složek se vývoj masek konkrétně ve Francii téměř odkláněl.<sup>76</sup>

A pokud se teď odkloníme od vizuálního a prakticky funkčního stylu masek, je dobré upozornit ještě na jednu věc. Bylo uvedeno, že komedie dell'arte není politickým divadlem. A vysvětlení může být i takové, že určitá ideologie je skryta právě pod komickou maskou. Kdo by hledal pod maskou přihlouplého sluhy nebo zamilovaného mládence větší politický význam. Právě tímto se dá ukrýt spousta věcí a jde tím mnohé i říci, to si někteří ani zdaleka neuvědomují. Takovýto význam masek je ovšem mnohými haněn a přiklání se k tomu, že masky mají pouze umělecký význam. Nikde ale není podmíněna pravdivost obou teorií a proto lze tyto faktory spojit dohromady a vnímat je společně.

Těmito dvěma kapitolami jsme zobecnili původ a především funkci pevných typů a jejich masek. I ty nejzákladnější typy měly mnoho variant a je až nemožné udělat podrobnou analýzu všech odnoží dané postavy. Navíc se zde setkáváme opět s problémem nedostatečnosti dokumentů. Seznámíme se proto s těmi nejpopulárnějšími z nich, s těmi základními, co udávali chod hry. Lidé si v takovýchto typech našli vždy svého příznivce, kterému fandili a také naopak zápornou postavu, které přáli špatné věci. Vcítit se do nich nebylo velmi těžké, přesto dokonale účelné a především zábavné. Zde hlavně záleželo na tom, jak herec daný typ prodal obecenstvu. Nebylo to vždy to samé, a proto jejich náplň nebyla zdaleka stálá a běžně se obměňovala. Publikum totiž neváhalo hlásat ani záporné ohlasy, v případě nedostatečného hereckého výkonu.

---

<sup>75</sup> RADYNACESTU.CZ. *Karnevalové masky v Benátkách: Benátské masky komedie dell'arte*. [online]. [cit. 2014-02-12]. Dostupné z: <http://info.radynacestu.cz/benatske-masky-komedie-dell-arte/>

<sup>76</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talijska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 124-131.

KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 85, 86.  
THEHISTORY.COM. *The Commedia dell'arte*. [online]. [cit. 2014-02-12]. Dostupné z: [http://www.theatrehistory.com/italian/commedia\\_dell\\_arte\\_001.html](http://www.theatrehistory.com/italian/commedia_dell_arte_001.html)

Rozdělíme jednotlivé postavy do jejich skupin, pod které se řadily. Uvedeme jejich poslání, funkci i vizuálnost tedy včetně kostýmu či masky. Je vhodné upozornit na fakt, že následující postavy se objevují téměř ve všech hrách komedie dell'arte a dostaly také právem největšího úspěchu a oblíbenosti, tudíž jsou pro strukturu popsání celé komedie dell'arte více než důležité a představují jeden z nejzákladnějších prvků.

## 7.1 Starší

Tento název „starší“ se nedá vykládat až tak doslovně. Jsou to většinou otcové ať již mladého syna nebo dcery. A i přesto, že představují otce, kteří by se měli vyznačovat určitou zodpovědností a kultivovaností, zde jsou to často záletníci nebo zamilovaní pobláznění pánové. Komičnost spočívá právě v tom, že vzhledem ke svému věku se snaží přiblížit mladým. Mají jejich zájmy a způsoby chování. Jsou to většinou bývalé vážené osoby z různých oborů, zatímco jejich přítomnost se vyznačuje zanedbáním na jejich dřívější zkušenosti a pocitem žití stále v době minulé. Typické je také to, že se snaží zabránit mladým v lásce, mezitím co se jim to služebnictvo snaží překazit a dělá jim všelijaké potíže. Shledají-li se na scéně dva takovýto páni, mají si spolu vždy co říci. Vedou velmi vážné a vzhledem k tématu konverzace i vtipné rozhovory o různých neduhách, jako jsou jejich zuby, bolavá záda, křeče v noze apod.<sup>77</sup> Jejich masky nemají mnoho variant. Mezi jejich představitele řadíme Pantalona a doktora, někdy i Capitana. V závorkách názvu postav bude uvedeno jméno v původním znění, pod kterým vystupovali v Itálii či Francii.

### 7.1.1 Pantalon (Pantalone)

Maska Pantalona patří mezi ty nejstarší a nejklassičtější. Zmínil je už italský básník, spisovatel a dramatik Grazzini<sup>78</sup> a francouzský básník Du Bellay<sup>79</sup>, když líčili karneval v polovině 16. století. Toto představovalo také velký krok k novému divadlu.

---

<sup>77</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 65. KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 88.

<sup>78</sup> Celým jménem Anton Francesco Grazzini detto il Lasca (1504 – 1584). (IT.WIKIPEDIA.ORG. *Anton Francesco Grazzini*. [online]. [cit. 2014-02-13]. Dostupné z: [http://it.wikipedia.org/wiki/Anton\\_Francesco\\_Grazzini](http://it.wikipedia.org/wiki/Anton_Francesco_Grazzini)

<sup>79</sup> Celým jménem Joachim Du Bellay (1522-1560). (FR.WIKIPEDIA.ORG. *Joachym du Bellay*. [online]. [cit. 2014-02-13]. Dostupné z: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Joachim\\_Du\\_Bellay](http://fr.wikipedia.org/wiki/Joachim_Du_Bellay))

Obrat to mělo až takový, že se v komedii dell'arte objevil právě Pantalón, takový, jakého budeme popisovat. Dotažený do konce po stránce vizuální i charakterové. Má pevné rysy a nezaměnitelné vlastnosti, které udávají chod této postavy. Dvojice Pantalón (v té době Magnifico) – Zanni se objevovala v 16. století v bergamské komedii a na bavorském dvoře. Nejvíce ale ožila na jevišti u Andrea Calmy.

Dříve neměl Pantalón svůj pevný název a nazýval se různě. Pokud bychom zabředli až do řecké frašky a uvážili fakt určitého předchůdce, mohl se tam nazývat Páppos a v atellánských fraškách pak Pappus. Později se nejčastěji používalo Magnifico, což znamená nádherný/nádhera. Tento název použil i Tommaso Garzoni, když shrnoval události a různá umění na náměstí La Piazza. Dalším názvem byl také Messer a Benedetti. Název Pantalone se ujal až v roce 1567. Flaminio Scala ho ve svých scénářích nazývá Pantalónem de'Bisognosi, stejně jako Goldoni nebo Troian. O původu tohoto jména je mnoho spekulací, ale nic není doložené natolik, abychom mohli podat přesný údaj o vzniku. Jedna pravděpodobná teorie udává, že v 16. století, kdy byl již zřejmý úpadek obchodníků a ani benátským kupcům se nedařilo, tak tito kupci za jejich činnost, byť neměla sebemenší politický ani obchodní význam, pyšně vztyčili lva, a proto pak byli přezdíváni jako „vztyčovatelé lva“. Lev z důvodu takového, že představoval znak sv. Marka – pianta leone. Z toho pak s velkou pravděpodobností vznikl název Pantalone. Druhá teorie je o něco prostší. Pantalone je totiž běžné křesťanské jméno. Pokud se nad tím zamyslíme, nutno zvážit, že je vcelku paradoxní, aby postava zuřícího benátského kupce byla pokřtěna.

Historie této postavy spadá k benátskému kupci. Až do 15. století by nikoho nenapadlo, že se jednou stane terčem posměchu a komickou figurou. Do té doby byl totiž téměř hrdinskou postavou a udělal spousty chvályhodných skutků. Představoval charakter, který se vylučuje s tím, jak byl vylíčen v komedii dell'arte. Byl mladý, smělý, energický, nebojácný. Pravdou zůstává, že jeho špatné vlastnosti jako nenasytlost a chamtivost se s ním vlekly již od počátku. Celkově byl sympatický a velmi otevřený. Proč ale došlo k razantní proměně a z hrdinského benátského kupce se stal Pantalón, který byl všem pro smích? Odrazem byla polovina 15. století, kdy došlo k úpadku vzhledem k tomu, že Turci ovládli Byzanc. Konstantinopol padl a zastavil se obchod s Levantou. Takovýchto událostí se stalo více a spojilo se to v bankrot a úpadek bohatství a obchodů – kupec benátský zestárl. Přišel nátlak ostré satiry. Silný a živý mladý kupec se proměnil v kupce starého, který byl sice stále bohatý, ale jeho dřívější zdroje a stálé příjmy se vytratily. A tak se ze slavného benátského kupce stala oběť satiry a komická postava komedie dell'arte – Pantalón.

Tedy Pantalon – stále bohatý kupec a především obchodník. „*Pantalon je ukvapený, prchlivý, lehkověrný, pozdní záletník. Pantalon je starý bloud, zpravidla zazobaný, který je terčem nejrůznějších žertů.*“<sup>80</sup> Jeho typickými vlastnostmi jsou chamtivost, podezřívavost, chlípnost, lakomost, majetnost anebo někdy naopak chudinství. Je to obchodník původem z Benátek a mluví typickým benátským dialektem. Je vylíčen buďto jako starý mládenec nebo naopak jako ženáč. Představuje roli otce a většinou má dceru, které odháněl její nápadníky, tedy alespoň ty chudé. Naopak nabádá svou dceru k vdavkám s bohatým, což mu často nevychází. Pokud má syna, snaží se ho stejně jako i dceru vést k životu, jaký by si pro své děti představoval on sám. Často se zápletka rozvine tak, že se sám Pantalon zamiluje do mladého děvčete, které je zamilované právě do jeho syna. Vyznačuje se také věčným stěžováním si na různé nemoci, které ho potkají mnohdy poté, co se různými kusy a piruetami snaží okouzlit některé z mladých děvčat. Kulhá, kašle, kýchá, smrká, bolí ho břicho, věčně vzdychá a stěžuje si. Napříč tomu stále oplývá dostatečnou dávkou sebedůvěry a považuje se za moudrého člověka. Obdivuje svoji sílu právě do té doby, než chytí lecjaký záchvat bolesti a to potom rozehrává komickou scénku. Paradoxně se nevědomky neustále nechává napálit. Služebnictvo mu jeho povahu dává patřičně najevo prostřednictvím různých naschválů a špatností. Není to ale pravidlem. Vesměs nejde o úplně hloupého člověka. Někdy prokoukne nástrahy a poté se snaží, leč někdy nešikovně mařit jejich plány. V takovém případě zachraňuje především svojí samolibostí.

Je přímo prototypem popsání skupiny starších. Vzhledem k jeho věku prokazoval nepřiměřené vlastnosti. Nadbíhá mladším ženám, které si z něj akorát utahovaly. Někdy mladší ženu opravdu měl, ale ta k němu chovala odpor. V zásadě se dělal mladším, než skutečně byl.

Jeho kostým představoval úzké červené punčochy, krátkou vestu stejné barvy, červenou čepičku a pantofle se sponami většinou žluté barvy, které podtrhovaly jeho domáckost. Tyto pantofle někdy nahrazovaly sandály. Lze spatřit, že jeho oděv nebyl od počátku také jednotný. Massimo Troiano uvádí, že byl oblečený do krátkých kalhot a punčoch. Nosil také velký černý plášť<sup>81</sup> a u pasu měšec či dýku. Touto dýkou někdy hrozil mladým a vypadal u toho spíše komicky, než že by vzbuzoval patřičný respekt. Tento červenočerný kostým představoval klasického Pantalona komedie dell'arte.

---

<sup>80</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 62.

<sup>81</sup> Zimarra

Co se týče doplnění kostýmu Pantalona, existuje zde určitý spor. Jednalo se o faly, které byly oblíbenou rekvizitou v římském divadle a měly počátek již v divadle řeckém. Objevovaly se na rytinách, kde byl Pantalon zobrazen právě s falem a s největší pravděpodobností to bylo právě proto, že tehdejší lid žil v přesvědčivé domněnce, že herci komedie dell'arte byli přímými následovníky antických komediantů. Není to úplně nezvratná domněnka, leč nelze úplně tvrdit, že by toto lidové divadlo bylo úplně přímým následovníkem. Ale tomuto tématu jsme věnovali stránky předchozí.

Jeho obličejová maska nebo spíše polomaska byla zemité barvy s velkým křivým nosem a později v 18. století někdy i s brýlemi. Typické byly také šedé nebo bílé dlouhé vousy. Při jeho mluvě se výrazně pohybovaly. Byl to funkční i zároveň komický prvek.

Postava Pantalona znamenala pro herce, který se ho zhostil, určitou důležitost. Herec musel mít zvláště dobré předpoklady a to i v benátském dialektu. Nebyla to snadná úloha, ale tím více se mohl herec těšit z úspěchu. V komedii dell'arte se kouzilo s improvizací nejen v samotných hrách, ale také co se hereckého obsazení týče. Pokud totiž nebyl k dispozici herec, který by oplýval znalostí benátského dialektu, změnil se Pantalon v jinou postavu, kde nebyla taková mluva potřeba. Maska a kostým ovšem zůstaly zachovány. Postava se jmenovala například Cassandro či Uberto. Tyto názvy byly opravdu rozličné. Ten správný obraz dal postavě Pantalona již zmiňovaný Giulio Pasquati, jemuž dělal partnera představující Zanni Simone da Bologna, oba ze společnosti Gelosi. Mezitím přidali do postavy Pantalona několik drobných detailních změn Braga, Bennoti, Arrighi, Turi atd. Posledním benátským Pantalonem, který se taktéž těšil slávě, byl Cesare D'Arbes,<sup>82</sup> pro kterého psal Gozzi i Goldoni, kteří budou v práci ještě zmíněni.

Maska se ostatně jako i jiné měnila vzhledem k místním předpokladům a vývoji doby a společnosti. Záleželo hodně na tom, jak publikum dokázalo postavu přijmout a na jak dlouho. Od této postavy se odvíjí další méně známí jako je Pancrazio, Bernardone, Il barone, Pasquale atd. Ve Francii pak Géronte, Sotinet, Cassandro.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Cesare D'Arbes byl italský herec. (asi 1710-1778). V roce 1745 byl v Livornu ve společnosti A. R. G. Medebac. (TRECCANI.IT. *Cesare Darbes nell'Enciclopedia Treccani*. [online]. [cit. 2014-02-16]. Dostupné z: <http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-darbes/>)

<sup>83</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 131-137.

KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 89-106.

KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 65-77.

### 7.1.1.1 Massimo Troiano

V souvislosti s postavou Pantalona bylo uvedeno jméno Massimo Troiano. Je příhodné si ve zkratce říci, o koho se jedná.

Byl to renesanční skladatel a básník. Kronikář života na dvoře bavorského panovníka, vévody Albrechta V. Z jeho života je velmi málo informací, především z toho brzkého. Dohledatelných je jen pár faktů, především z rozmezí let 1567 a 1570, kdy vydal knihu „Canzoni“, jejímž obsahem byly světské písně na jeho vlastní verše. Takovéto knihy vydal čtyři a to ve třech sbírkách.<sup>84</sup>

O Massimu Troianovi se pouze uvádí, že pocházel z okolí Neapole. S největší pravděpodobností z města Corduba, vzhledem k tomu, že v nejednom jeho díle sám sebe nazývá jako „Massimo Troiano di Corduba da Napoli“, tedy Massimo Troiano z Corduba v Neapoli. Je možná více známý pro svůj živý a barvitý popis bavorského soudu.

Je tu ještě jedna zajímavost. V roce 1570 byl obviněn z vraždy jednoho ze svých hudebních kolegů, načež utekl a byl na něj vydán zatykač. Massimo Troiano nebyl nikdy od té doby nalezen. Více či méně pravděpodobná je pak souvislost s jistým Giovannim Troianem, možná souhrou náhod či nikoliv vokálním skladatelem, který se objevil v Římě pár měsíců potom, co Massimo zmizel.

Jistá souvislost s komedií dell'arte je tam v „canzonettas“, což jsou třídlínné vokální skladby, vztahující se k mandrigalům<sup>85</sup>. Svě knihy publikoval v Benátkách a odkazují právě na aspekty z moderního benátského a neapolského stylu, což se lehce dotýká i právě komedie dell'arte.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> EN.WIKIPEDIA.ORG. *Canzone*. [online]. [cit. 2014-02-15]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Canzone>

<sup>85</sup> Označuje několik uměleckých forem pozdního středověku a raného novověku, které vycházeli právě z Itálie. Jedná se především o druh světské vokální polyfonní skladby, což završuje dílo Claudia Monteverdiho, nebo o krátkou lyrickou báseň, většinou s jambickým veršem a milostným obsahem. V takovéto literární formě byl mistrem Francesco Petrarca. (CS.WIKIPEDIA.ORG. *Mandrigal*. [online]. [cit. 2014-02-15]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Mandrigal>). (EN.WIKIPEDIA.ORG. *Mandrigal*. [online]. [cit. 2014-02-15]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Mandrigal>)

<sup>86</sup> EN.WIKIPEDIA.ORG. *Massimo Troiano*. [online]. [cit. 2014-02-15]. Dostupné z: [http://en.wikipedia.org/wiki/Massimo\\_Troiano](http://en.wikipedia.org/wiki/Massimo_Troiano)

### 7.1.2 Doktor (Il dottore)

Postava doktora v Itálii známého jako Il dottore a s francouzským názvem Le docteur<sup>87</sup> má svou historii také zakořeněnou hluboko. Můžeme ji sledovat opět již v antice, a to u Aristofana nebo u Plauta, kteří vykreslili učeného pána scholastica, jenž se ve svém vlastním životě utápí natolik, že je ostatním pro smích.

Stejně jako u většiny postav není ani od prvopočátku jméno Doktor ve stejném znění. Říkalo se mu Gratiano, dottore Graziano, Balardo<sup>88</sup>, Balanzon<sup>89</sup>, Forbizon či také Pancrazio. Jeho příbuznými neboli postavami, které jsou od Doktora odvozené, jsou například neapolský Cucuzielo, sienský Cassandro, římský Cassandrino, benátský Paccanapa atd.<sup>90</sup>

Tato maska je úzce spjata s Boloňou, která byla od 12. století střediskem vzdělanosti v Itálii a má nejstarší evropskou univerzitu v té době zaměřovanou především na římské právo<sup>91</sup>. Doba byla ovšem nepřející a jejich díla často nesklidila úspěch, natož zájem. Svět byl jiný než v prostoru olemovaném knihami a spisy. Tito učenci brzy přišli na to, že jejich vzdělání se s reálným životem neumí poprat a nedokáže tak úplně skloubit tyto dvě věci, kde na jedné straně stojí konzervativní a bezmocný učený člověk a na druhé stále plynoucí svět. A právě tímto se dostáváme k postavě samotného doktora. Jejich dřívější respekt, který vždy vyžadovali, se změnil v posměšky. „Vyhráli to humanisté, a tito právníci byli v novelách i v různých divadelních žánrech zesměšňováni už také proto, že z moudrosti takových učených pánů nevzešlo vždycky dobro.“<sup>92</sup> Doba se měnila stejně jako obyčejný lid, který byl dříve přímo fascinován latinou takového učeného člověka a jeho chování do určité míry uctíval. Stalo se tedy právě to, co s benátským kupcem, který se změnil z vážené osoby na osobu komickou. A právě takovýto člověk, dříve vážený a uznávaný, kterého život donesl až tam, že on sám nevěděl, co s ním, se skvěle hodil jako oběť sociální satiry. A toho potom využila i komedie dell'arte. Toto uvádíme v zásadě proto, že je

<sup>87</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 107.

<sup>88</sup> Znamená hloupý či prostoduchý.

<sup>89</sup> Původ tohoto jména není úplně jasný. Může být od italského slova váhy (bilancia), jako symbol justice, či od slova balla, což znamenají tlachy.

<sup>90</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 110.

<sup>91</sup> Tato univerzita patří mezi nejslavnější vůbec a byla založena už roku 1088, kdy se tam zásadně učilo římské právo. Její právníci se značně proslavili právě přizpůsobením římského práva středověkým politickým, obchodním a občanským poměrům. Mezi absolventy byli i Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Erasmus Rotterdamský, Mikuláš Koperník nebo Tomáš Becket. Během akademického roku se počet obyvatel Boloni pravidelně zvyšoval o cca 100 000 dalších obyvatel. (CS.WIKIPEDIA.ORG. *Bologna*. [online]. [cit. 2014-02-17]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Bologna#Univerzita>). (DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 137.)

<sup>92</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 107.

potom více pochopitelné, proč se postava doktora v komedii dell'arte přetransformovala na boloňčana. Tento název se někdy taktéž používá. A pokud zde mluvíme o doktorovi, který má svůj původ v Boloni, je nutné uvést také patřičný dialekt patřící k této postavě – samozřejmě boloňský. Byl drsný a hrubý a právě tímto ještě podporoval komičnost.<sup>93</sup>

V komedii dell'arte byla maska doktora většinou spjata s nějakou profesí a nemusel to být nutně vždy lékař. Byl to filozof, advokát, hvězdář, apod. Jeho povaha by se mohla odvodit od řádků napsaných výše. Doktor byl mudrlant, který do rozhovorů vnášel latinské citáty, do kterých se paradoxně sám většinou zamotal, což byl zajisté další komický prvek na této postavě. Nerozeznal, zda byla slova, která mu vyšla z úst vhodná či nevhodná. Jeho mluva postrádala logickou návaznost. Jeho řeč se dala zkrátka přirovnat k proudu nekontrolovaných myšlenek a rádoby mouder, které postrádaly souvislost. Doktorův protějšek, účastník rozhovoru, či jenom přihlížející musel prokázat opravdovou trpělivost. Je opravdu komické, co dokáže komedie dell'arte vykouzlit z bývalého učence. Grotesknost podpořily také často opakované scény, kdy byl doktor obhájcem u soudu. Každý si asi tedy dokáže představit, jak taková obhajoba v podání této komické postavy mohla vypadat. V roli svědků většinou zasedal Harlekýn a Brighella a jako žalobce Pantalon. Dalším takovým prvkem bylo setkání doktora s jedním ze Zanni, který byl přirozeně chytrý. Předpokladem pro rozehrání příběhu s tímto figurantem byl takový, že doktor býval většinou bohatý a měl syna. A pokud měl on syna, Pantalon měl dceru a zápletka mohla začít. Tito dva mladí se do sebe zamilovali, ale nejráději by si Pantalonovu dceru vzal sám doktor. V tom si vzájemně pomáhali a proti nim stálo služebnictvo, které bránilo mladou lásku. Nebo naopak se doktor s Pantalonem nesnášeli a jejich děti byly do sebe zamilované. Tady to může trochu připomínat groteskně stylizovaného nesmrtelného Shakespeara a jeho Kapulety a Monteky v „Romeovi a Julii“. Na rozdíl od tohoto románu hra komedie dell'arte nikdy neskončí tragicky.<sup>94</sup>

Známe již původ a vlastnosti doktora a je tedy vhodné si říci něco o jeho vizuální stránce. Jeho kostým v podstatě představuje černý oblek neboli plášť právníka z Boloni, jen ne tak dokonalý. Pod pláštěm má černý kabát, krátké kalhoty, punčochy a střevíce. Jeho oděv je celý černý včetně šňůrek na jeho botách, pásku s měděnou přezkou, širokého klobouku, který je zdvihnutý z obou stran a čepky,<sup>95</sup> kterou má

---

<sup>93</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 138.

<sup>94</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 108.

DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. vyd. Bratislava, 1959, s. 142.

<sup>95</sup> Serratesta.

nasazenou ještě pod kloboukem. Tuto černou postavu většinou malého vzrůstu rozbíjely nepatrné bílé doplňky, jako skládaný límec, manžety či šátek za pasem. Co se obličejové masky týče, tak zakrývala buď celou tvář, nebo jen čelo a nos, což ostatně není u masek komedie dell'arte nic nového nebo výjimečného. I tato maska je černá a také doplněk, který celkový černý vzhled rozbije. Pokud má doktor masku, která překrývá jen nos a čelo, jeho tváře jsou natřené do syté červené barvy. Tento efekt má umocňovat fakt, že se doktor vyzná v dobrých nápojích a je často rozpálený vínem. Někdy se k jeho kostýmu přidávalo také lékařské náčiní, zejména klystýr.<sup>96</sup>

Největší úspěch měly ve hrách ve spojitosti s doktorem jeho triády o různých vymyšlených věcech. Takovéto výkřiky do tmy byly brány z dobových sborníků groteskních hesel, z encyklopedií groteskních věcí, z různých přísloví atd.

## 7.2 Zanni

Bez masek Zanni by komedie dell'arte nebyla komedií dell'arte. Jsou její duší, ohniskem, které spojuje toto lidové divadlo právě s lidovým představením, ze kterých vzešla a které jí daly podstatné znaky realismu a lidovosti. Jsou to komické postavy, sluhové, veselí a optimističtí komedianti z karnevalu, kteří se tu umělecky zdokonalili. Zanni představují typické *tipi fissi* podle Beolca bez předsudků učené komedie a s nádechem života. Ztělesňují protest proti proudu feudálně-katolické reakce, čímž se opět odkazujeme na komedii dell'arte jako renesanční lidové divadlo, které z té literární stránky vycházelo z novel. A právě masky Zanni jsou ve velké míře stylizovanými typy sedláků, které hrály v novelách hlavní úlohy. Staly se právě takovými sedláky jako v novelách. A i přestože se Zanni většinou považují a nazývají za sluhy, je tento název dá se říci konvenční, protože postavením jsou sice sluhové, nicméně sociálním původem zůstali právě sedláky. Příkladem může být hloupý Harlekýn či intrikánský Brighella, což byly hlavní představitelé Zanni. Vývinem doby a jevištních podmínek se samozřejmě mnohé změnilo a posunulo o kousek dál, přičemž Harlekýn přestal být nenapravitelným hlupákem a Brighellovy intriky šly také na ústup. Zakořeněna v těchto dvou postavách byla také opozice proti politickému pořádku v Itálii. A v té době, kdy vykristalizovala komedie dell'arte, se Zanni teprve stali opravdu sluhy.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 108, 110.

DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 139, 140.

<sup>97</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 143-149.

Původ jména Zanni je opět nejasný. Název může být odvozen z latinského slova *sanniones*, což v latinské komedii označovalo právě sluhy nebo je pouze transformací jména Giovanni v severoitalském nářečí.<sup>98</sup>

V zápletkce hry komedie dell'arte byli vedoucími postavami právě Zanni, kteří převzali veškerou iniciativu. Jejich výstupy jsou plné komických skečů. Zanni na jeviště přinesli také své vážné problémy. A pokud říkáme vážné problémy, nelze si to vysvětlit jako klasickou tragickou událost v dramatické divadelní hře, nýbrž je třeba i na vážné problémy nahlížet s optimismem a zábavnou formou komedie dell'arte. Zápletku rozvíjí především první Zanni. Druhý je většinou hloupý a je loutkou prvního.

Neměli moc typických masek. V zásadě přežívají na Harlekýnovi a Brighellovi. Oba pocházejí z Bergama a používají také patřičný dialekt, vztahující se k tomuto italskému městu z oblasti Lombardie. Polykání koncovek je pro bergamský dialekt typické, podle toho jej lze poznat. Jejich mimika byla hrubá, někdy až obscénní. Kostým Zanni nebyl jednotný. Měnil se s jejich osobností. Nejdříve to byl realistický oděv venkovana, který pracuje jako dělník, ale postupně se tento kostým stylizoval a transformoval.<sup>99</sup>

### 7.2.1 Harlekýn (Arlecchino, Arlequin)

Tato postava je v širší veřejnosti, která o komedii dell'arte nemá velké znalosti, neznámější. Pokud se řekne termín komedie dell'arte, lze tvrdit, že většinou se vybaví kromě jiného především postava Harlekýna. Je králem jeviště, ovládá publikum. Harlekýn by mohl být zkrátka dnešní divadelní hvězdou.

Jak to je s původem Harlekýnova názvu, není opět zcela potvrzeno. Nicméně uváděli jsme zde zajímavost – postavu čerta. Je obecně známo, že Harlekýn představuje jakéhosi příbuzného tohoto středověkého čerta, šaška z francouzských mystérií s názvem Harlequins nebo Hellequins. V těchto legendách z Francie přestavoval Harlekýn náčelníka ďáblů. Jak se ale jeho jméno dostalo na buffonské<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 85, 86.

<sup>99</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 86, 87.

DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 145.

<sup>100</sup> Odvozené od buffonády, což představuje divadelní frašku či komický výstup, kdy herec zapojuje mimiku, gesta a dynamiku. Jejimi představiteli jsou zejména cirkusovní klauni či divadelní komici.

(LECCOS.COM. *Buffonáda*. [online]. [cit. 2014-02-17]. Dostupné z: <http://leccos.com/index.php/clanky/buffonada>)

divadelní pódium komedie dell'arte jako maska druhého Zanni, není zcela jasné. Variací tohoto jména bylo ovšem mnoho a ne vždy byl Harlekýn nazýván právě Harlekýnem. Například Truffaldino, Pasquino, Tabarino, Gradellino, Mezzenito, Tracagnino a více známý název Fritellino.

Harlekýn vzešel z obyčejného náměstí, kde se ukazoval v místních selských fraškách. Jeho postava pochází z horských údolí Bergama. Kostým představoval šaty, které se pro samé záplaty snad ani nedaly nazývat šaty. V Benátkách se kostým zjemňoval, stejně jako dialekt či gesta. Na počátku byl tedy oděn do plátěné bílé haleny a dlouhých plandavých kalhot, které značně nebyly jeho velikosti. Později se začaly objevovat zmiňované záplaty různých barev, které neměly žádnou systematiku či pravidelnost. Tento kostým představoval venkovského dělníka. Doplňkem byl klobouk se zvednutou střechou a v něm zapíchnutý zaječí ocásek jako symbol bázlivosti. Ve Francii se kostým více blížil jeho velikosti a byl ochuzen o záplaty, které se nahradily pravidelností barevných trojúhelníků na halence. Od 17. století se tyto trojúhelníky změnilly na kosočtverce a kabát se zkrátil. Postupně v následujícím století se ornament uvolňoval. Pod břichem Harlekýna byl sepnut kabátec páskem a na něm byla umístěna mošnička. Mezi prvky, které nepochybně patřily k jeho postavě, byl dřevěný meč, jenž se dal sotva nazývat mečem. Harlekýnův oděv prošel mnoha změnami a ne nadarmo se dá nazývat mistrem převleků. Co ho ale charakterizuje, je maska. Černá obličejová maska v sobě měla cosi ďábelského, možná také odraz zvířete, snad kočky. Často byla dvoudílná s vousy a hustým obočím a otvory pro oči, které nedávaly mnoho prostoru pro rozhled.

Ve hře je brán jako ten druhý Zanni, druhý sluha. Představuje hlupáka.<sup>101</sup> Je to prostáček, opožděnc, pomalý jednotlivec, který se snadno nechá k něčemu přemluvit či ovlivnit k činům, u kterých si ani neuvědomuje možný tragický dopad. Mezi postavami komedie dell'arte je snad nejvíce pohybově nadaný, nelze snad postřehnout delší chvíli bez sebemenšího jeho pohybu, piruety či tanečku. Miláčkem publika se stal i přes svou nemotornost díky přirozenému charakteru a sympatii, kterou přímo vyzařoval. Ve scénáři byl původně sluhou Pantalona, později někdy i jeho soupeřem, protože miloval jeho dceru. Ve scénáři Flaminia Scaly „La Fortuna di Flavio“ byl Harlekýn vykreslen jako šarlatánův pomocník. Jinde je zase velvyslancem, šaškem, neobratným malířem, císařem na měsíci a další podobné bizarní funkce a profese.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Il servo sciocco.

<sup>102</sup> KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 88-100.

DŽÍVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 154-159.

### 7.2.2 Pedrolino

Pedrolino je spíše známější pod svou pozdější variantou, která se vytvořila ve Francii a je jí Pierot. Typický je bílý plandavý oděv se širokým skládaným límcem. Dá se poznat hlavně podle pohybů a postavy. Je vysoký, malátný, smutný a melancholický. Na pódiu ztělesňuje určitou nevinnost a naivitu. Je obětí jak sebe samého, tak i posměšků ze strany žen.

Když se Pedrolino objevil v 17. století ve Francii jako Pierot, stal se díky herci Giuseppe Giaratonimu - Geratonovi nástupcem Harlekýna. Jeho masku v Harlekýna pak k nepoznání přetvořil Biancolelli, který potvrdil vznik nové postavě komedie dell'arte. Už nebyl hloupým prostáčkem, ale nestoudným chvástalem a především skvělým akrobatem. Tím se ze scény vytratila role druhého sluhy a našel si náhradu v Pierotovi. Na francouzskou scénu mu dopomohl Molière, když ho obsadil v Donu Janovi.<sup>103</sup> Pierot pokračuje ve své dlouhé tradici hlavně díky Janu Kašparu Deburauovi a dalším.

### 7.2.3 Brighella

Pokud jsme se dozvěděli, že Harlekýn byl prvním Zanni, pak Brighella představuje toho druhého. Na počátku představoval mazaného sedláka okopírovaného podle novel. Oplývá vlastnostmi nebojácného a zdatného muže. Vždy má v zásobě mnoho intrik, kterými by překazil věci ať už špatné či dobré. Dá se svým způsobem označit za bohéma. Libuje si v ženách, víně a bohatství. Navzdory těmto vlastnostem je také lidský, rozumný, energický a šikovný. Takovým se stal až později. Jeho maska byla nejzodpovědnější a nejtěžší z celé skupiny. Byl tím, kdo rozplétal a lepil dohromady zápletku. Ve scénářích byl stavěn proti starcům, kteří bránili mladým v lásce. Na rozdíl od Harlekýna, jehož maska zůstala živá, Brighellova téměř zanikla.

Jeho kostým byl velmi podobný takovému, jenž nosili téměř všichni Zanni. Tudíž bílá plátěná blůza, volné kalhoty nebo punčochy, bílý plášť, čepička i rukavice a žluté kožené střevíce. Za pasem měl dýku a kožený měšec. Na rozdíl od Harlekýna se

---

<sup>103</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 149.

svou dýku nebál použít. Jednotlivé části oblečení byly většinou zeleně lemovány. Na obličej měl tmavou masku s černými fousy.<sup>104</sup>

#### 7.2.4 Pulcinella

Původně hloupý a nemotorný venkovan veskrze podobný Brighellovi. V prvním desetiletí 17. století se tato maska rozšířila až za hranice a stala se u publika velmi oblíbenou zejména při karnevalu a lidových hrách. V 18. století žil na jarmarečních trzích.

Jeho rysy byly ovlivněny Harlekýnem. Lenost, zvědavost a nenasytnost byly jeho typickými vlastnostmi. Uměl být ale také pěkně drzý a vychytralý. Kostýmován byl taktéž do typických oblečení Zanni představující plátěnou bílou halenku a kalhoty. Později měl i klobouk a groteskní doplňky jako hrb na zádech či velké břicho. Obličejová maska zakrývala polovinu obličeje a byla černá se skobovitým nosem. Hnědočervenou barvou si někdy zakrýval zbytek tváře bez masky. Ve Francii se kostým měnil v červenožlutou vestu a krátké kalhoty doplněné o zelené lemy a velký šedivý klobouk s péry.<sup>105</sup>

### 7.3 Zamilovaní (Innamorati, Amoureux)

Na rozdíl od předchozích komických masek oplývají vážností. Byli to představitelé lásky, která se zde nebere tolik na lehkou váhu a tak nedochází k častému zesměšnění. V jejich lásce jim před staršími napomáhali Zanni a to byl většinou hlavní bod scénáře hry komedie dell'arte. Neměli určité pevné postavy, jako tomu bylo dosud. Jména byla rozmanitá. Například Lelio, Aurelio, Fortunio, Florindo, Angelica, Ardelia apod. Náplň herecké průpravy zamilovaných se stále měnila s dobou.

Jejich jinakost se vyznačovala v nenošení obličejových masek. Důvodem byla potřeba publika vidět do jejich krásné mladé tváře. Kostýmy měli nejpěknější ze všech. Šaty byly navrženy podle poslední dvorské či městské módy.

Nejslavnější představitelkou milenců byla zmiňovaná Isabella Andreini ze společnosti Gelosi. Rozvíjela zápletku a dávala do oběhu předpřipravené dialogy.

---

<sup>104</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 149-153.

<sup>105</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 159-170.

Partnerem jí byl Francesco Andreini-Lelio, její manžel. Proslulý byl také uváděný Flaminio Scala-Flavio.<sup>106</sup>

## 7.4 Ostatní pevné typy

Lze zde uvést především kapitána (Il capitano, Le capitan). Masky kapitána se nedá zařadit mezi jižní ani mezi severní. Tato postava měla být jakousi hrozbou. Ztělesnění protestu italského lidu proti cizímu útlaku. Byl obnovenou maskou vojáka, který dávno zanikl. Publikum ho nemělo v lásce. Kapitán vynikal zbabělostí a vždy měl záminku, jak se vyhnout souboji. Není divu, že brzy ztratil na oblibě a postupně ho scéna vytlačila.<sup>107</sup>

Dále k pevným typům, jež netřeba rozvádět do detailů, patří partner pulcinellův Coviello (Jacoviello, Jakoubek), služka Fantesca neboli Servetta, sluha kapitánův Skaramuš (scaramouche), Ruffiana (dohazovačka nebo kuplířka) a další ze služebných koktavý Tartaglia.

---

<sup>106</sup> KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 195-204.

<sup>107</sup> DŽIVELEGOV, A. K. *Taliánska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 178-184.

## 8 NOVODOBÉ OBMĚNY

Nyní, když byla popsána a shrnuta podstata a funkce komedie dell'arte, je vhodné věnovat poslední z kapitol jejím pokračovatelům, kterých je opravdu mnoho. Tento přehled bude uveden v určité stručnosti se snahou předat informace s dostatečnou výstižností, aby si každý získal všeobecný přehled nad tím, co bylo po komedii dell'arte. Komédie dell'arte totiž nikdy nezanikla. Přetransformovala se do různých forem divadelních i nedivadelních, stala se inspirací mnohých umělců a i do dnešní doby stále přetrvává, jen už ne pod stejným názvem.

Zajisté není jednoduchým úkolem popsat formu divadelních her, které vzešly z komedie dell'arte a především zejména z okamžité situace a improvizace. Představení, jaká uváděla italská komedie, se nedají dopodrobna rekonstruovat. Známe jejich postavy, typy, zápletky, kostýmy a přibližný průběh děje, nýbrž provést celé představení tak, jak tomu vždy bývalo, je zcela nemožné.<sup>108</sup> Proto je třeba vzít v potaz, že všechny inscenace, které nově vznikly a které mají být návazností na komedii dell'arte, jsou pouhými rekonstrukcemi. Zajisté jdou kopírovat kostýmy, masky, některá gesta, typy, gagy, ale o technice, určitém tělesném výrazu a scénickém pohybu se ví velmi málo. Obrazy a rytiny jsou sice podkladem, ale ne dokonalým vyobrazením italské komedie. Proto lze uvádět jména a divadelní formy, pro které komedie dell'arte byla pouhou inspirací a z které si vždy kousek vzaly a použily ve spojení s novými prvky nového divadla.

Není tedy přímého následovníka italské lidové komedie. Je pouze prostředků rozprášených do celého světa, je obdivovatelů snažících se udělat divadlo v původní formě. Ale už nikdy není realistického vyobrazení komedie dell'arte. Je třeba také dodat, že umělce a jejich počiny, kteří se považují za následovníky, spojoval odpor k realismu a naturalismu. Spjovaly je školy a herecké průpravy, jako tomu bylo například u Mejercholda, Tairova či Vachtangova. Mimo klasiků jako byl Molière, Carlo Goldoni či Carlo a Gasparo Gozzi do kapitoly novodobých obměn patří na prvním místě pantomima, s ní nemá filmová groteska a Charles Chaplin. Dále je to také česká divadelní avantgarda v čele s Osvobozeným divadlem a Scherhauferem v Divadle na provázku. Patří sem i jména jako Stanislavskij, Mejerchold, Tairov, Vachtangov, Jevreinov aj. ve shrnutí do ruské divadelní avantgardy. Nastínění neunikne ani Max Reinhardt či Jacques Copeau. Kapitulu uzavře krátké shrnutí různých forem klauniád.

---

<sup>108</sup> LEISLER, E. a G. PROSANITZ. *Max Reinhardt a svět Commedia dell'arte: Max Reinhardt a jeho jevištní výtvarníci*. Salcburk: Max-Reinhardt-Forschungsstätte, 1971, s. 3.

## 8.1 Molière

Vlastním jménem Jean-Baptiste Poquelin. Dříve než vůbec začal být dramatikem, působil jako herec. V prvopočátcích hrál tragické úlohy v tragédiích a tragikomediích. Nedostatek podkladů nám širší obzor bohužel znemožňuje. Jeho vzhled se už od těchto začátků přikláněl k jasné budoucnosti komedií. Molière velmi horlivě studoval hereckou techniku italských herců a denně chodil na jejich představení. Tím se nechal inspirovat a napodoboval jejich gesta, mimiku, pohyby i mluvu. Vyústilo to ve skvělý odraz ve změnách Molièrova výrazu v obličeji. Jeho pantomima vyvolávala mezi lidmi nepřetržitý smích.<sup>109</sup> V roce 1643 založil divadlo Illustre Théâtre. Mělo dalších devět členů a těm sám Molière dělal principála. Pro svou společnost se snažil psát hry. Počátky nebyly jednoduché a skupině se nedařilo do té doby, než se u Molièra projevil dar psát satiru, charakterní komedie a frašky ve stylu komedie dell'arte. Mezi jeho nejslavnější díla patří zajisté „Tartuffe“, „Lakomec“, „Zdravý nemocný“ či „Misanthrop“.<sup>110</sup>

## 8.2 Carlo Goldoni, Carlo a Gasparo Gozzi

Jeho působiště bylo v nesnadném politickém uspořádání 18. století v období renesance. Pro obecný a politický nezájem té doby je charakteristický i postoj, který zastával autor komedií Carlo Goldoni. Jeho hry, speciálně veselohry, byly většinou založeny na určitém principu nedorozumění. Lze chápat jako například příběh milenců překonávající různé nástrahy života. Takovýto příběh měl šťastný konec. U Goldonihho zkrátka není konflikt silnou stránkou, nýbrž dominuje záměna osob a různých situací. Neodmyslitelná návaznost na italskou komedii.

Pro jeho divadlo v té době byla typická apolitičnost. Na ulicích a různých místech po celé Itálii byli rozmístěni umělci všeho druhu, pouliční herci, žongléři, artisté a karnevaly byly v plném proudu. To bylo období, ve kterém tvořil Carlo Goldoni, a především proto zmínka o jeho osobě.<sup>111</sup> Byl komickým básníkem a autorem literárního žánru, kterému se navrátil zájem společnosti až poměrně pozdě. Jako příklad

---

<sup>109</sup> BRETT, V. Molière herec, režisér, dramaturg. *Časopis pro moderní fiologii*. 1960, roč. XLII, č. 4, Praha, 1960, s. 209, 210.

<sup>110</sup> JOHANESSVILLE.NET. *Molière*. [online]. ©1999-2014 [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://ld.johannesville.net/moliere>

<sup>111</sup> POKORNÝ, J. *Goldoni a benátské divadlo*. Praha: Divadelní ústav, 1976, s. 1-7.

s pozůstatky komedie dell'arte lze uvést jeho původně veršovanou komedii „Impresaria pro Smyrnu“, u které spočívala komika v rozdílu italských dialektů jednotlivých postav.<sup>112</sup> Naopak mezi jeho slabší stránky patřila lyrická tvorba.

V dětství se Goldoni nechal upoutat loutkovým divadlem a postupně začal tíhnout ke komedii inspirující se právě komedií dell'arte a to zejména po tom, co se mu do rukou dostala „Mandragora“ od Machiavelliho. Načrtl také scénář pro komedianty dell'arte.<sup>113</sup> V charakterech přebírá zděděné typy italské komedie, ale ne mechanicky. Snažil se v nich najít současné postavy a vyvarovat se kopírování veskrze se zachováním kostýmů a jmen. V jeho raných komediích se představitelem obchodníka stává Pantalone, který díky Goldonimu nabývá nových rozměrů.<sup>114</sup> V jeho komediích je lid městským lidem. Venkovské prostředí se v jeho komediích dá vyzorovat pouze v „Jemnostpánu markýzovi.“<sup>115</sup> V žánru lidových komedií tedy Goldoni dosahoval vrcholu a stal se své doby mistrem. Je třeba dodat dva jeho slavné tituly – „Sluha dvou pánů“ a „Poprask na Laguně“.

Goldoni byl obezřetný nad svými projevy a uvažoval nad jejich možnou hrozbou. Jeho odpůrcem byl konzervativec Carlo Gozzi, který obhajoval nedotknutelnost tradic v Benátkách. V roce 1749 se přestaly líbit Goldonihovo divadelní reformy a státní inkvizitor Giovanni Donado vyzval Carla Gozziho, aby pokračoval v polemice právě s Goldonim. Když k tomu poté došlo, stala se věc taková, že podlehly pamflety Gozziho a jeho skupiny proti Goldonihovo konfiskaci.<sup>116</sup> Na rozdíl od Goldonihovo, který především užíval inovace a přestože se komedií dell'arte nechal inspirovat, vynakládal snahu se nevracet k jejím tradicím a původní formě, Carlo Gozzi byl zastáncem právě tradičnosti. K jeho nejslavnějším dílům patří „Turandot“.

Na scéně se také objevoval bratr Carla Gozziho Gasparo Gozzi, který se taktéž snažil o zábavu. Rozdíl v jeho tvorbě je takový, že se snažil vylíčit každodenní benátský život. Patřil mezi představitele Akademie Granelleschi. Tato skupina se soustředila na zachování italské literatury a na její ochranu před poškozením cizími vlivy.<sup>117</sup> Gasparo Gozzi vynikal především dramaty či melodramaty, burleskními verši a rýmy a samozřejmě komediemi.<sup>118</sup>

---

<sup>112</sup> POKORNÝ, J. *Goldoni a benátské divadlo*. Praha: Divadelní ústav, 1976, s. 52.

<sup>113</sup> POKORNÝ, J. *Goldoni a benátské divadlo*. Praha: Divadelní ústav, 1976, s. 56.

<sup>114</sup> POKORNÝ, J. *Goldoni a benátské divadlo*. Praha: Divadelní ústav, 1976, s. 68.

<sup>115</sup> POKORNÝ, J. *Goldoni a benátské divadlo*. Praha: Divadelní ústav, 1976, s. 86.

<sup>116</sup> POKORNÝ, J. *Goldoni a benátské divadlo*. Praha: Divadelní ústav, 1976, s. 25-27.

<sup>117</sup> BRITANNICA.COM. *Accademia dei Granelleschi (Italian literary group)*. [online]. [cit. 2014-02-17].

Dostupné z: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/241640/Accademia-dei-Granelleschi>

<sup>118</sup> TRECCANI.IT. *Gasparo Gozzi nell'Enciclopedia Treccani*. [online]. [cit. 2014-02-21]. Dostupné z: <http://www.treccani.it/enciclopedia/gasparo-gozzi/>

### 8.3 Pantomima a věci s ní spjaté

Tento žánr je velmi specifický a zajisté má velmi velkou návaznost na komedii dell'arte stejně jako mim, který s ní byl také úzce spojen. U pantomimy je opravdu potřeba uvést, že se inspirovala komedií dell'arte a antickým mimem a naopak se stala inspirací zejména pro J. G. Deburaua, němý film a Charlese Chaplina.

Pantomima má kořeny již v antice. Nejúspěšnější se stala na Sicílii kolem r. 300 př. n. l., kde se hrály tzv. flyácké hry, což byly němohry za pomoci groteskních masek a odvážných realistických scénářů, a které měly zálibu v parodování. Dále to byly Jarní slavnosti, konající se na počest bohyně Flory.<sup>119</sup>

Ladislav Fialka v knize „Pantomima“ vybral čtyři studie soudobých autorů, a to teoretiků, pedagogů i umělců, kteří mají vztah k soudobému divadlu a dnešní pantomimě. Jde o Jeana Soubeyrana, kde ve stati „Styl pantomimy“ uvádí jeho knihu Friedrich Verlong, žák Etienna Decrouxe, vynikajícího teoretika a pedagoga moderního mimu a zakladatele moderní pantomimické školy. Jeanovi Soubeyranovi věnujeme samostatnou menší podkapitolu. Dále Ladislav Fialka uvádí Karla Güntera Simona a jeho „Pantomimu“, A. Rumněva a „O pantomimě“ a v poslední řadě „Úvahy o divadle“ Jeana-Louise Barraulta. Uvedeno bude tedy pár myšlenek a teorií těchto umělců z různých sfér, kde se soustředí na pantomimu a s ní spjaté další divadelníky, umělce a především komedii dell'arte. Prostředníkem nám bude zmiňovaná kniha Ladislava Fialky.

#### 8.3.1 Jean Soubeyran

Jean Soubeyran vychází právě z Decrouxových základních principů. Spolupracoval v Komické opeře v Berlíně s Bertoldem Brechtem při inscenaci „Život Galileův“. Působil jako mimograf a pedagog a snažil se být stručnou učebnicí techniky moderní pantomimy. Je praktičtější než Decroux, ale neměl dostatek všeobecné znalosti pohybu a gymnasticko-tanečního tréninku pro rozvoj výrazové techniky soudobého mima. V jeho knize „Dramatická pantomima v Rusku“ je stať vyjmuta z knihy Alexandra A. Rumněva „O pantomimě“ a zde nás seznamuje s důležitými jmény, které také souvisí jak s komedií dell'arte, tak s pantomimou – s Mejercholdem a

---

<sup>119</sup> FIALKA, L. *Pantomima: Vybrané statě*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 23, 24.

Tairovem v období ruských divadelních avantgard. Jean Soubeyran mluví o pantomimě jako o přednášce.<sup>120</sup> „Mim kreslí tuto přednášku do prostoru, nástrojem jeho výrazu je jeho tělo. Musí proto ovládat všechny fyzické prostředky svého nástroje, musí je poznat prostřednictvím analýzy, učinit je ohebnými prostřednictvím gymnastiky, a ukázat je základním cvičením klasického tance, která patří k jeho dennímu tréninku.“<sup>121</sup> Prosazuje u mima napětí a uvolnění. Mim musí dýchat, akce mima musí dýchat. Mim nesmí být křečovitý, protože by pak neměl kontrolu nad svými gesty, unavil by sám sebe i publikum. Pokud je mim uvolněný – což by podle Soubeyrana být měl – musí si zachovat vnitřní napětí. Dynamickým prvkem je „Toc“, který uvozuje každou větu nebo část věty uvnitř pantomimické přednášky, a který je spjat s „Nárazem“ což se vysvětluje jako slyšitelný Toc, který je prováděn buď z paty, nebo špičky. A toto mají být prvky stylu, kterých je možno v pantomimě použít. Základem zůstává, ostatně jako v komedii dell'arte gesto, postoj a pohyb.<sup>122</sup>

### 8.3.2 Karel Günter Simon, A. Rumněv a Jean-Louis Barrault o pantomimě

Pokud se budeme nadále zajímat o pantomimu jako o určitý žánr, je nesmírně těžké vyhranit její téma, popsat ji a zcelit. Údaje o ní nejsou tak precizně ucelené a chronologické. Je třeba především do začátků zmínit, že pokud jde o pantomimu jako takovou, její prvky byly obsaženy v obřadech a hrách, jak svátečních, masopustních, svatojánských, tak i v obřadech svatebních. Náplní účastníků byl tanec a zpěv, což přecházelo na pantomimu vyjadřující slova písní.

Komedie dell'arte dodala pantomimě postavy, které se v ní drží až do současnosti. Dodala jí zápletky, situace a lazzi. Naopak co se týče mimiky, tak se – jak bylo uvedeno - inspiruje antickou pantomimou a jejím mimem, což převzali jokulátoři ve středověku a přidali nové nápady a intriky.<sup>123</sup> Pantomima pak ovlivňuje dokonce i společenské způsoby. „Pantomimy se zmocňovaly bez ostychu i námětů vážných dramát nebo veseloher, které měly úspěchy na velkých jevištích; vyvlastňovaly i náměty klasiků.“<sup>124</sup>

<sup>120</sup> FIALKA, L. *Pantomima: Vybrané statě*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 5-8.

<sup>121</sup> FIALKA, L. *Pantomima: Vybrané statě*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 11.

<sup>122</sup> FIALKA, L. *Pantomima: Vybrané statě*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 11-17.

<sup>123</sup> ŠVEHLA, J. *Tisícileté umění pantomimy: ukázky z dějin pantomimy*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989, s. 33. ISBN 80-7023-024-X.

<sup>124</sup> ŠVEHLA, J. *Tisícileté umění pantomimy: ukázky z dějin pantomimy*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989, s. 35. ISBN 80-7023-024-X.

Pantomima se postupně rozšířila do celého světa a už nebyla záležitostí jen měšťanstva, ale i venkova.<sup>125</sup> Na konci 18. století můžeme pantomimu vypořádat téměř ve všech evropských zemích. Lze ji spatřit na jarmarečních divadlech, stálých scénách, v komických zpěvohrách, operách nebo i v baletech, zvláště v jejich „entrées“.<sup>126</sup>

Pokud se posuneme do moderní doby k současníkům a následovníkům, zaměříme se i na jednu samotnou hru. Jde o nejživější moderní příběh Harlekýna. Je jím hra Clauda Santelliho „Famille Arlequin“. Hra se od roku 1955 hrála v celé Evropě a jejím obsahem byl trysk nekonečných lazzi. Tato hra také přispěla k obrození komedie dell'arte ve Francii. S italskými komedianty to mezitím nedopadlo nejlépe. Byli posláni do vyhnanství na popud Madame de Maintenon a o desítky let později se navrátili pod vedením Riccoboniho.<sup>127</sup> To také nevydrželo dlouho a poté dožívali jen v „Opéra Comique“ a na jarmarečních trzích.<sup>128</sup>

Pantomima postupně také zanikala. Stejně jako komedie dell'arte nezanikla úplně, ale přetransformovala se. Převzalo ji jiné umění. Cesta z doby, kdy bývala pantomima v podobě mimu a atellánských her oslavována, se v renesanci ztrácela a zčásti hlavně z důvodu náboženství. Vynořující se křesťanství nebylo nakloněno satíře pantomimy zčásti proto, že komický herec, žonglér a historion byly brány jako něco méněcenného nebo něco, co se nezdálo být hodno vědecké studie a vůbec nějaké zmínky. A tímto trpěla pantomima i komedie. Stejným podceněním a nevážností trpělo pantomimické divadlo od konce starověku až do 20. století, přičemž stopy zajisté zůstávaly i v současnosti. Pomalou změnu zahájila divadelní revoluce kolem roku 1910, která ovlivnila jak divadelní vědu, tak divadelní kritiku.

Dochovaný kánon základních gest komedie dell'arte je nám k dispozici od Luna a ukazuje, jak byla stanovena řeč těla. Tyto formy pak věrně kopírují znovu k životu Reinhardt nebo Strehler. S pantomimou nadále úzce souvisí jedno důležité jméno – Jean Gaspard Deburau.

---

<sup>125</sup> ŠVEHLA, J. *Tisícileté umění pantomimy: ukázky z dějin pantomimy*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989, s. 35. ISBN 80-7023-024-X.

<sup>126</sup> ŠVEHLA, J. *Tisícileté umění pantomimy: ukázky z dějin pantomimy*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989, s. 42. ISBN 80-7023-024-X.

<sup>127</sup> Byl to italský herec, dramatik a divadelní teoretik. V roce 1698 vedl vlastní divadelní skupinu a mezi léty 1716-1731 působil v souboru Comédie Italienne v Paříži. Ke konci se věnoval literatuře. COJECO.CZ. *Riccoboni, Luigi Andres*. [online]. [cit. 2014-02-21]. Dostupné z:

[http://www.cojeco.cz/index.php?id\\_desc=81207&s\\_lang=2&detail=1&title=Riccoboni](http://www.cojeco.cz/index.php?id_desc=81207&s_lang=2&detail=1&title=Riccoboni)

<sup>128</sup> FIALKA, L. *Pantomima: Vybrané statě*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 18-28.

## 8.4 Jean Gaspard Debureau

„Pantomima ovládne lidovou zábavu, buď v rámci commedie dell'arte nebo jako samostatný jevištní druh, tak naprosto, že hrozí nebezpečí, že z věčně lidských, stylizovaných typů se stanou opotřebované, schematické figury“<sup>129</sup> Potřebovala tedy něco, co by ji vyzdvihlo k znovuzrození a co by jí dalo slávu. To se stalo právě v polovině 19. století. Némé umění se obrátilo v nový život, když se objevil jeden z největších reformátorů typu Pierota a zasáhl jak do obsahu, tak formy pantomimy – Jean Gaspard Debureau. Jean Gaspard Debureau, neboli po našem Jan Kašpar byl největší z Pierotů a trvá tomu dodnes. Byl to náš rodák - českofrancouzský mim.

Stal se umělcem své doby a to v nejlepší slova smyslu. Byl stejně jako Harlekýn v době své největší slávy miláčkem publika. Debureau se stal s jeho životem Pierota legendou, která se dostala i přes práh naší doby. Nelze přesně říci, jak přesně hrál. Pantomima je forma, která nejde popsat slovy. A stejně jako tomu je u komedie dell'arte, tak i zde dobové rytiny a kresby nestačí pro detailní přehled hereckých dispozic a všech použitých metod. Tudíž v čem spočívala jeho všehlasná umělecká síla gest a nezaměnitelných výrazů je nám známo pouze vždy prostřednictvím něčeho dalšího. Dokonce i samotná jeho tvář je na každé z kreseb jiná.<sup>130</sup>

Philippe Debureau, jeho otec, se snažil již jako malý uživit prostřednictvím mechanických umění v Kolíně nebo i jinde v Čechách. Pod názvem mechanické umění si lze představit akrobacii spojenou s provazochodectvím nebo loutkářství. Jeho rodina byla plná divadelníků, ale mladého Deburaua podceňovala a mezitím co procházela různými těžkými obdobími jak v osobním, tak v uměleckém životě, se pomalu celá tato rodina rozpadla.

Jan Kašpar měl v záloze již od malička více tělesné zdatnosti než kdo jiný, aby mohl předstírat nešikovnost. Stal se chloubou a největším umělcem divadla provazolezců Théâtre des Funambules. Takovou hvězdou se stal čistě náhodně. V sezoně let 1818-1819 hrál v divadle Funambules Pieroty mim Blanchard. Stalo se to, že byl jednoho dne z divadla vyhozen, protože měl údajně znásilnit malou ředitelovu neteř Virginii. Publikum se ovšem dožadovalo uvedení pantomimy „Harlekýn lékařem“ a tak ho v nouzi byl nucen nahradit Debureau. Jan Kašpar s bledým obličejem si vzal

<sup>129</sup> ŠVEHLA, J. *Debureau – nesmrtelný Pierot: Legenda a skutečnost o Janu Kašparovi Debureauovi a jeho význam ve vývoji světové pantomimy*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1976, s. 214.

<sup>130</sup> ŠVEHLA, J. *Debureau – nesmrtelný Pierot: Legenda a skutečnost o Janu Kašparovi Debureauovi a jeho význam ve vývoji světové pantomimy*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1976, s. 7, 8.

Blanchardův bílý kostým a přišel na jeviště – hubený, bledý, vysoký. Publikum vypuklo v hlučný smích a nový Pierot měl vyhráno.<sup>131</sup>

Divadlo Funambules bylo malé. Něco jako malý sál pro 500 osob. Bylo umístěno v podzemí a jeviště bylo opravdu malé, ale mělo trojí propadliště, což bylo na tehdejší poměry dobré. Zákulisí bylo taktéž těsné. I orchestr byl malý. Měl šest osob i s kapelníkem. Výprava využívala křiklavých barev na malovaných plátnech a prosté, dřevěné přístavky. Primitivní osvětlení bylo umístěno na rampě. Pantomimy se zde odehrávaly všude v časoprostoru, jaký si autor vymyslel. Proto byla tehdejší dekorace lživá, všeho bylo moc. Lesy byly až příliš lesy a domy až příliš představovaly domy.<sup>132</sup> Divadlo Funambules i sám Deburau měli mnohých následovníků, což zde netřeba rozebírat.

## 8.5 Němá filmová groteska

Co se týče němého filmu – nemohl by přece existovat bez tradice pantomimy, která by nemohla existovat bez tradice komedie dell'arte a takhle by se dalo pokračovat dále. I němý film se tedy dá uvést jako jistá obměna komedie dell'arte vycházející z pantomimy.

Němý film převzal z pantomimy náměty, mimický slovník i samotné herce. Právě ona vnesla do filmů srozumitelný děj a byla prostředkem chápání. Tak tomu musel učinit i průkopník francouzského filmu a iluzionista Georges Méliès. Pantomima byla jakousi módou v období vzniku filmu. V tehdejších filmech totiž herci představovali divadelní herce na jevišti před diváky. Jen jejich prostředky byly silně zvýrazněny. Mezi zfilmované pantomimy lze uvést ty nejdůležitější, jakými jsou „Marnotratný syn“ a „Odlítek“, kde se objevili herci music-hallů Max Dearly a Misinguett.<sup>133</sup>

Než se vůbec film stal filmem, jak ho známe dnes, musel si projít různými obdobími, než filmaři poznali tajemství filmové řeči. Ze začátku diváky bavily krátké komedie neboli grotesky. Byly součástí jakýchsi společenských programů, kde se promítaly mimo jiné i cestopisné filmy, dramata a filmy celovečerní. Takovéto počiny paradoxně zastínila právě groteska s oblíbeným komikem v hlavní roli. Film se pak

---

<sup>131</sup> ŠVEHLA, J. *Tisícileté umění pantomimy: ukázky z dějin pantomimy*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989, s. 44-48. ISBN 80-7023-024-X.

<sup>132</sup> ŠVEHLA, J. *Tisícileté umění pantomimy: ukázky z dějin pantomimy*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989, s. 52-54. ISBN 80-7023-024-X.

<sup>133</sup> ŠVEHLA, J. *Tisícileté umění pantomimy: ukázky z dějin pantomimy*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989, s. 143-144. ISBN 80-7023-024-X.

postupně vyvíjel z pouťové atrakce v masivní zábavu, kdy délka filmu byla ohraničena kapacitou 300 metrů. Grotesky ale zůstávaly nadále kratším útvarem s průměrnou promítací délkou 32 minut. Československo v té době také patřilo mezi četné odběratele grotesek a kina se jen množila diváky v kinech.

Komikové, kteří zastávali hlavní role v těchto groteskách, většinou pocházeli z kočovných společností, cirkusu či zábavních divadel. Ti z nich, co neměli takové štěstí se stát slavnou a známou komickou tvář a jejich gagy a pohyby se nestaly natolik proslulými, dávali svou osobnost do rukou scénáristů, režisérů a gagmenů, kteří postavili film na proporcích jejich osobnosti. Publikum si pak zvyklo na komikův charakter, který byl spojen jako v komedii dell'arte s určitou maskou a kostýmem. Měnilo se jen prostředí a také povolání hlavního hrdiny. V polovině dvacátých let začali diváci dychtit po složitějších zápletkách a poutavějším ději, než byly grotesky staré formy. O jakési znovuzrození tohoto žánru se postaral zvuk, což neznamenovalo, že se němý film přestal úplně vyrábět. Například společnost Universal se o něj dále starala, ale neměla takové úspěchy jako celovečerní zvuková komedie. Mezi slavné komiky patřil Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Charle Chase a duo Laurel a Hardy.<sup>134</sup>

## 8.6 Charlie Chaplin

K němému filmu nevylučně patřil Charles Spencer Chaplin, přezdívaný Charlie Chaplin, který přišel k filmu také z pantomimy. Už jako dvanáctiletý vystupoval v pantomimickém souboru v Londýně a v Paříži a na zájezdech po Evropě strávil následujících devět let, kdy se věnoval pantomimě. Z této zkušenosti vzešlo tolik umu, kterýžto nemá obdoby. Tato komika anglické pantomimy se vyznačovala neobratností, nepraktičností, flegmou a melancholií.<sup>135</sup> Je zajímavé, že anglický humor, který využíval právě Chaplin, byl pravým opakem italského. Holt každý národ má svůj humor. To ale neznamenoá, že se v tom nedají najít určité spojitosti a inspirace starým uměním italského divadla a že z něj dokonce nevycházela.<sup>136</sup>

V roce 1910, kdy uplynulo již 15 let po prvním předvedení kinematografu bratří Lumiérů v Paříži, byl mnohými biograf považován za pouhou pouťovou atrakci, ale situace se měnila s dobou. Biografy se rozrůstaly, nastávala doba filmových hvězd a

<sup>134</sup> ČÁSLAVSKÝ, K. *Sennettova továrna na smích*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1986, s. 4-6.

<sup>135</sup> ŠVEHLA, J. *Tisícileté umění pantomimy: ukázky z dějin pantomimy*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989, s. 143, 144. ISBN 80-7023-024-X.

<sup>136</sup> Suchý, 1981, s. 13

Hollywoodu. Chaplin mnohokrát navštívil Ameriku. V roce 1914 odstartoval svou kariéru podepsáním smlouvy společnosti Keystone a během jednoho roku natočil celkem 35 krátkých komedií. Získal zde bohaté zkušenosti. Ve třetím Chaplinově keystonském filmu, který se jmenoval „Chaplin v motelu“ se začala jeho postava pohybovat a chovat v kostýmu tuláka takovým způsobem, že brzy rozesmála celý svět. U společnosti Keystone šel Chaplin z filmu do filmu a vygradovalo to až v takový úspěch, že i v režisérské práci dostal volné pole působení. A tak od třinácté keystonské komedie „Chaplin a náměsíčnice“ pracoval sám Chaplin na režii sám.<sup>137</sup>

Jedním z nejzajímavějších filmů poslední doby je jeho film *Kid*, ke kterému napsal scénář a zároveň obsadil hlavní roli – tuláka, přičemž *Kid* představuje Chaplina v miniatuře.<sup>138</sup> Film je krásným úkazem tragikomického děje. Chaplin ve svých filmech vědomě využíval stále stejné prvky, jako chůze a pohyby, líčení i kostým. Mnoho lidí kritizovalo opakovanost, ale je třeba se na to dívat jako na určitou masku. Jako na osobitý typ, určitý charakter, který se na jeviště přišel ukázat v komedii dell'arte.

Není zde potřeba rozebírat tu celý život každého, kdo měl spojitost s komedií dell'arte a tak tomu bude i u slavného mima Charlese Chaplina. Důležitá je zmínka a poukázání na souvislosti tvorby, na odkaz, který přebíral a především na důraz jeho jména.

## 8.7 Pantomima u nás

I pantomima má v našich zemích pestrou historii, která zahrnuje nejméně osm století, počínaje dvorními šašky, žongléry a žertéry a jejich umění, ve kterém bylo dostatek mimiky. Opravdu by zabralo hodně času mnohá rozebírání všech částí, jmen, divadelních souborů a samotných divadel, abychom obsáhli tuto rozsáhlou kapitolu. Proto se budeme soustředit na výběr pár bodů z československé pantomimy, které budou pro podvědomí čtenářů těmi nejzákladnějšími. Přes masopust, lidové tradiční slavnosti, Vlastenecké divadlo poblíž kašny u Koňského trhu na Václavském náměstí přezdívaném Bouda, repertoár Stavovského divadla, který měl také vedle baletů i pantomimy s mezinárodní komickou nebo dobrodružnou látkou, venkovská jeviště, cirkusy, Teatro Salone Averino, které taktéž pěstovalo pantomimu až po Městské

---

<sup>137</sup> SUCHÝ, O. *Charles Chaplin*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1989, s. 17-24.

<sup>138</sup> BOGATYREV, P. *Souvislosti tvorby: Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1971, s. 7.

divadlo na Královských Vinohradech, prvky pantomimy v Národním divadle a především po Divadlo Na zábradlí a Divadlo na provázku.

Divadlo Na zábradlí se postaralo o vývoj nejen československé pantomimy. Slavným divadelním režisérem se později stal Jiří Grossmann. Soubor tohoto divadla podnikl cestu do Ameriky v roce 1964. Čeští mimové své umění jeli také ukázat newyorskému obecenstvu na světové výstavě. V USA byla pantomima poznána až po druhé světové válce.<sup>139</sup>

Pantomima a mimika se také vyučovala na nejstarší americké divadelní škole v newyorské Carnegie Hall. Tuto školu navštívil i sám Ladislav Fialka<sup>140</sup>. Mezi učiteli na této škole byli také Erwin Piscator nebo Tennessee Williams a vychovala mnoho herců, pěvců, dramaturgů, libretistů, scénografů a to pro divadlo i film či rozhlas a televizi. Mezi přednášejícími, neboli pozvanými lidmi na tuto školu, byl i tvůrce čisté pantomimy Etienne Decroux.

Milan Lipinský je jméno, které představuje prakticky prvního člověka, který se u nás začal zabývat pantomimou. Po dokončení studia působil jako tanečník a poté choreograf na různých scénách, mezi nimiž je i Národní divadlo nebo Divadlo na Fidlovačce.<sup>141</sup>

Lze také poukázat na seriál „Pan Tau“, který byl připravován v roce 1967 na Barrandově a jeho natáčení trvalo celých deset let. Kdo tento seriál zná, nelze popřít souvislosti a východiska z pantomimy čišící z komedie dell'arte.

## 8.8 Divadlo na provázku

Nyní bychom se přetransformovali na velmi důležitou složku následovníků komedie dell'arte. Divadlo na provázku<sup>142</sup> má soustavnou činnost v pantomimě. Režisérem byl Peter Scherhauser. Toto divadlo má ojedinělý dramaturgický posun z hlediska textů, adaptací, literárních předloh, scénářů, montáží a dramatizací. Bylo divadlem gestickým, artistním a otevřeným. Dramaturgie tohoto divadla hledá své zdroje zejména v lidových formách, jako tomu bylo u komedie dell'arte. Hledejme zde tedy inspiraci italskou komedií zejména v improvizaci a v nepravdělné dramaturgii, což

<sup>139</sup> ŠVEHLA, J. *Tisícileté umění pantomimy: ukázky z dějin pantomimy*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989, s. 167, 168. ISBN 80-7023-024-X.

<sup>140</sup> Ladislav Fialka byl herec, především mim. Založil československou školu klasické a moderní pantomimy a soubor Pantomima v Divadle Na zábradlí.

<sup>141</sup> ŠVEHLA, J. *Tisícileté umění pantomimy: ukázky z dějin pantomimy*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989, s. 168-173. ISBN 80-7023-024-X.

<sup>142</sup> Později Divadlo Husa na provázku.

představuje zároveň koncept otevřenosti nejrozličnějším podnětům, textům, tématům i zejména novým postupům. Tato nepravidelná dramaturgie vyjadřovala a přinášela i možné nové chápání textu a jeho složky jako volné tematické i situační osnovy, která byla dotvářena až při zkouškách. Byla také výrazem nového chápání divadla jako otevřeného pole.<sup>143</sup> „U scénáře každé inscenace byla nově a jinak obhajována tato neuzavřenost, a právě potřeba improvizace v procesu zkoušek byla skvělým zdůvodněním, které bylo v případě komedie dell'arte podepřeno historickým tvarem improvizovaného lidového divadla.“<sup>144</sup> Divadlo na provázku hledalo také nový divadelní jazyk. Sám Scherhaufer volil improvizaci jako důležitý postup v tvorbě.

Inspirátorem představení odehrávající se v tomto divadle se stal Boleslav Polívka, což je herec, pantomim, režisér a autor.<sup>145</sup> A pokud chceme prokázat koncepci divadla založeném na podnětech z komedie dell'arte je nutno zmínit dvě jeho inscenace – „Strašidylka“ a „Am a Ea“, což byla celovečerní klauniáda s jednolitým příběhem, jež doposud nebyla v českém divadle vytvořena. Obě tyto Polívkovy kreace jsou inspirovány hrou improvizací načrtnutou do výchozích scénářů.<sup>146</sup>

U Petera Scherhaufera, jakožto dalšího milovníka komedie dell'arte uvedeme, že od jara 1973 zahájil společně s Petrem Oslzlým průzkum literatury, která se zabývala fenoménem komedie dell'arte. Bádali nad její historií, původních podobách i současných variacích. Jaké získal Scherhaufer vědomosti ze svých studií, tak takovými se inspiroval ve své režisérské profesi a použil několik prvků z této italské komedie.<sup>147</sup> Scherhaufer sice nebyl muzikantem, ale jeho inscenace byly plně hudby, téměř se bez ní neobešly. A i když bylo Divadlo Husa na provázku v té největší finanční tísní, nikdy se od hudby neoprostilo. Obdivoval dílo E. F. Buriana, ze kterého i vycházel. Jeho ojedinělou schopností bylo udávat jasný cíl, motivovat herce, muzikanty a scénografy,

---

<sup>143</sup> OSZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985): Analýza, rekonstrukce, dokumentace inscenace režiséra Petra Scherhaufera & Harlekýna Boleslava Polívky*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně – Divadelní fakulta, 2010, s. 11-13. ISBN 978-80-86928-88-3.

<sup>144</sup> OSZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985): Analýza, rekonstrukce, dokumentace inscenace režiséra Petra Scherhaufera & Harlekýna Boleslava Polívky*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně – Divadelní fakulta, 2010, s. 13. ISBN 978-80-86928-88-3.

<sup>145</sup> ŠVEHLA, J. *Tisícileté umění pantomimy: ukázky z dějin pantomimy*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989, s. 181, 182. ISBN 80-7023-024-X.

<sup>146</sup> OSZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985): Analýza, rekonstrukce, dokumentace inscenace režiséra Petra Scherhaufera & Harlekýna Boleslava Polívky*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně – Divadelní fakulta, 2010, s. 14,15. ISBN 978-80-86928-88-3.

<sup>147</sup> OSZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985): Analýza, rekonstrukce, dokumentace inscenace režiséra Petra Scherhaufera & Harlekýna Boleslava Polívky*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně – Divadelní fakulta, 2010, s. 17, 18. ISBN 978-80-86928-88-3.

aby vytvořili jedinečné projekty.<sup>148</sup> „*Divadlo jako prekvapenie. Divadlo jako stretnutie. Divadlo jako jeden organizmus, jako inerakcia publika a účinkujících.*“<sup>149</sup> Ve svých hrách zabředl do minulosti, získával inspirace v živoucích postavách, plných dynamiky, hledal všechny formy pravidelnosti i nepravidelnosti a nechal se inspirovat kromě E. F. Buriana poezií, jako byl Máchův Máj nebo lidovou poezií či komedií. Jeho režie byla odlišná, nová a nepravidelná. Měla různé formy, techniky a žánry divadelního umění a právě díky takovéto koncepci překročil hranici nemožného.

## 8.9 Vlasta Burian, komik století

Na začátek se hodí citovat z knihy Ondřeje Suchého pár vět z úst samotného Vlasty Buriana. „*Nyní bych měl říci něco hlubokého. Komika se však nedá definovat. Jsem z velké části nevinně pohoršivou skutečností, že se mi obecenstvo směje často dříve, než se objevím na scéně. Musím-li však přece říci něco vážného, tedy: Nevím, v čem můj humor spočívá, vím však, že mám rád člověka, že se mi všechno, co není upřímné a živé, zjevuje v groteskní podobě, že bych chtěl svou činností rozšířit trochu jasu, zdraví a přirozenosti v tomto životě. Jsou komikové, jejichž humor prýští z jakéhosi zklamání, nebo smutku. Já se vždy v životě více radoval a snad něco z této radosti přeskakuje do hlediště.*“<sup>150</sup>

Počátky uměleckých počinů Vlasty Buriana sahají do roku 1916, kdy ho přijalo divadlo Rokoko společně se člověkem, který se za něj přimluvil a hrál v jeho životě nemalou roli – Daliborem Ptákem. V divadle Rokoko s ním měl číslo v parodii italské opery, s kterou přišel později i do Varieté. Burian neočekávaně oslovil publikum. O rok později byl odveden přímo z jeviště na vojnu jako dezertér a k němu se přidal i Dalibor Pták. Spolu pak podnikli turné po Čechách a sklízeli velké úspěchy. Jejich vystoupení bylo plné veselí. Začínali jako dvojice, ale s nabývajícím oblibou a slávou Buriana se Pták stáhl do ústraní. Neznamenalo to, že by Burian na svého přítele zapomněl. Ptákově jméno si můžeme připomenout v Burianově divadle, kde skládal hudby k repertoárovým hrám, řídil divadelní orchestr a u klavíru ho lze spatřit také ve filmu „Funebrák“, na kterém Burian spolupracovat. Mohli by tvořit neobdobnou dvojici, umělecký pár, ale Pták neměl potřebné charisma upoutat divákovu pozornost.

<sup>148</sup> IŠTITORISOVÁ, D. a kol. *Peter Scherhauser – Učitel „šášků“*. 1. vyd. Bratislava: NM Code a Asociácia Corpus, 2006, s. 13-15. ISBN 80-969195-1-2.

<sup>149</sup> IŠTITORISOVÁ, D. a kol. *Peter Scherhauser – Učitel „šášků“*. 1. vyd. Bratislava: NM Code a Asociácia Corpus, 2006, s. 14. ISBN 80-969195-1-2.

<sup>150</sup> SUCHÝ, O. *Vlasta Burian – komik století*. 1. vyd. Svět v obrazech, 1991, s. 1. ISBN 80-7077-684-6.

Vlasta Burian pak působil v mnohých divadlech.<sup>151</sup> Začínal vedlejšími rolemi v divadle Na Vinohradech a Švandově divadle, kam ho doporučil Karel Hašler, a který ho zároveň dosazoval v různých kabaretech. Známy byl v Červené sedmě, Bumu, Revoluční scéně, Montmartru a U Deutschů. Především v těchto kabaretech se stal oblíbencem publika. Po první světové válce působil kromě kabaretů jako komik ve velkých divadlech jako Národní divadlo, Vinohradské divadlo. Když se stal slavnější, založil si na místě dnešního Divadla Komedie své Divadlo Vlasty Buriana, které mělo premiéru roku 1925 v Adrii a o 3 roky později se přestěhovalo do Švandova divadla, mezitím co v Adrii začalo působit Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha. Divadlo se potom přestěhovalo na další místo do Lazarské ulice, kde bylo až do roku 1945. Potom bylo znárodněno a přejmenováno na Divadlo kolektivní tvorby.<sup>152</sup>

Vlasta Burian byl komikem velkého světového rázu. Neměl zde dostatečné předpoklady na proražení světových bran, ale není tak troufalé říci, že s trochou štěstí by se mohl rovnat Charliemu Chaplinovi. Byl velmi silnou individualitou. Burianova komika se podobala té z komedie dell'arte. Byla primitivní, byla přístupná každému. Závisela hlavně na imitacích, parodiích a groteskních extempore. Je znám svou živostí, hravostí, dynamičností a především dalším společným znakem s italskou komedií – satirou. Dokázal se vžít do jakékoliv role a udělat ze sebe jakýkoliv charakter či typ. Uměl hrát, mimovat, zpívat, tančit a měl i akrobatické a klaunské schopnosti. Jakoby se inspiroval komedií dell'arte a improvizaci prosazoval natolik, že nerespektoval text a nechal průchod svým emocím. Vlasta Burian byl lidový.

## **8.10 Jiří Voskovec, Jan Werich, Jiří Frejka a Osvobozené divadlo**

Osvobozené divadlo je odrazem avantgardy v Čechách. V počátcích byla tato avantgarda založena na různých existujících skupinkách umělců a pár periodikách, jako např. Kmen či Červen, redigované Stanislavem Kostkou Neumannem a díky které se dostala do podvědomí veřejnosti. Je také spjata s uměleckým svazem Devětsil, jehož členové nejsou jednotní a pevní. Předsedou byl Vladislav Vančura a mezi zakladatele mimo jiná jména patřil i Josef Frič, Jindřich Honzl, Karel Teige a Jaroslav Seifert. Ze začátku byla u Devětsilu typická radikální a nekompromisní marxistická

---

<sup>151</sup> SUCHÝ, O. *Vlasta Burian – komik století*. 1. vyd. Svět v obrazech, 1991, s. 6-8. ISBN 80-7077-684-6.

<sup>152</sup> CS.WIKIPEDIA.ORG. *Vlasta Burian*. [online]. [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Vlasta\\_Burian](http://cs.wikipedia.org/wiki/Vlasta_Burian)

ideologie. Členové byli experimentátory v umění a byli nepřáteli buržoazie. Jejich prvopočáteční filozofie „umění pro každého“ měla již v názvu jakýsi nádech komedie dell'arte. Rozporovala se ale s experimenty v poezii, kterým se věnovala většina jejich členů. Jejich proletářské umění zahrnovalo právě formy slučující se s italskou improvizovanou komedií, čímž byla právě improvizace, sentimentální román, satira, grotesky napodobující Chaplina, komedie ochotnického divadla, zahrnovala také žonglery ve varieté, potulní zpěváky, klauny, artistry aj. A toto je právě až dodnes nejvlastnější lidovou literaturou. Karel Teige nazval takové umění poetismem, uměním života a především takovým uměním, které je třeba žít a užívat.

S Devětsilem potom začal pracovat i Voskovec a setkal se s mnohými zasvěcenými umělci. V té době publikoval své futuristické články, zvláště o Marinettim do Studentského časopisu a současně se účastnil polemiky o moderním umění, zejména kubismu a futurismu. Členové Devětsilu ho uznávali natolik, že ho sám Teige označil za zakladatele poetismu, který měl být především reakcí proti vládnoucí ideologické poezii, romantické estetice a tradicím. Inspiraci hledali ve filmu, cirkusu a hlavně jako komedie dell'arte v životě samotném. Werich se také postupně seznamoval s Devětsilem i Voskovcem a mezitím, co se Voskovec zajímal o avantgardní umění, Werich dával přednost psaním povídek. Mezitím se událo mnoha událostí, které není tak podstatné zmiňovat, pokud tu nechceme dělat podrobnou analýzu Osvobozeného divadla a vylíčit životopis obou umělců. Pak je třeba zmínit, že k zásadní události došlo roku 1926, kdy se k Devětsilu připojil Jiří Frejka se svým Osvobozeným divadlem.

Dějiny Osvobozeného divadla začínají prakticky roku 1923, kdy byla v režii Jiřího Frejky hrána pseudokomedie „Kithairon“ skupinou studentů, kteří si říkali „Volné sdružení posluchačů dramatické konzervatoře pražské, hrající s laskavým svolením rektorátu.“ O dva roky později tato skupina dostala název Osvobozené divadlo. Skupina se rozdělila na dvě části, ze kterých každá hrála jinde. Na programu byly také přednášky, hudba a tanec. Tím, že se Osvobozené divadlo připojilo k Devětsilu, dostalo nové prosté pole působnosti se jménem Na Slupi. Tento fakt, který se nemusí zdát až tak důležitý, uvádíme zejména proto, že nový prostor byl zahájen produkcí dvou středověkých českých her a to „Frašky o Mistru Vilímovi“, což režíroval Frejka a v režii Nádvořníka slavného „Mastičkáře“. Rok 1926 byl pro toto divadlo velmi produktivní a uváděly se hry, které měli souvislost s komedií dell'arte – hry od Aristofana, Gozziho, Molièra aj. Později spolupracoval na režii mimo Frejky i Honzl. Ke scénografii a výpravě se spojilo mnoho nadaných umělců a o hudbu se staral Iša

Krejčí<sup>153</sup> a E. F. Burian a Jaroslav Ježek psali hudbu nebo dělali adaptace cizích skladatelů. Mezitím se Osvobozené divadlo přesunulo a Burian se připojil k Frejkově skupině Divadlo Da-Da, které pak zaniklo.<sup>154</sup>

Prvním a slavným počinem dua Voskovce a Wericha byla divadelní hra „Vest Pocket Revue“. V této hře s devatenácti obrazy se děj střídá na scéně a předscéně, což sloužilo k vyměnění kulís. Zde hledíme prvopočátky slavné formy, která má také jistou spojitost s italskou komedií a jsou jí forbíny<sup>155</sup>, které se pak v představeních Voskovce a Wericha objevovaly pravidelně. V této hře se také objevují postavy klaunské, což představují postavy Ruka (Voskovec) a Houska (Werich). Vzešlo to hlavně ze zájmu avantgardy o prostředí cirkusu a z Voskovcova obdivu nejproslavenějším klaunům z meziválečného období bratrům Fratellini<sup>156</sup>. Je zde vidět značná souvislost, protože cirkusovní klauni a i filmoví komici byli pro Voskovce a Wericha moderními hrdiny a jejich poslání bylo veskrze jednoduché – rozdávat humor.<sup>157</sup>

Sláva Vest Pocket Revue nemohla trvat věčně a Voskovec s Werichem napsali další hru s názvem Smoking revue, ve které se objevila nová scénická forma. Byla vzpomínkou pamatující první klauny, café-concerty a music-hally. Jejím základem bylo staré varieté spojené s aktualitou kabaretu.<sup>158</sup>

Další událostí bylo, když se Osvobozené divadlo chtělo stát velkou scénou, velkým divadlem. Divadlo opustil Jindřich Honzl, který šel na post ředitele Národního divadla v Brně. Po odcestování a znovunavrácení Voskovce s Werichem dostalo Osvobozené divadlo novou scénu a úroveň. Prostor se nacházel ve Vodičkově ulici, říkalo se mu dle majitele U Nováků.<sup>159</sup> Atrakcí se stal najatý Ferenc Futurista, který odešel z divadla Rokoko a zde předváděl svou vlastní show, jejímž obsahem byly převážně předělávky kabaretů z francouzského divadla. Dále bylo Osvobozené divadlo širší o dívčí taneční a baletní soubor „Girls“ pod vedením Joe Jenčíka. Architektem a důležitou osobností se stal František Zelenka.<sup>160</sup>

---

<sup>153</sup> Brzy odešel a v Osvobozeném divadle zůstal jako tvůrce hudby pouze Burian s Ježkem.

<sup>154</sup> SCHONBERG, M. *Osvobozené*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1992, s. 19-41. ISBN 80-207-0415-9.

<sup>155</sup> Tzv. předscény. Improvizované humorné scénky, krátkého charakteru. Mohou sloužit také při vystoupení herce z role. (SLOVNÍK-CIZÍCH-SLOV. *Forbíny*. [online]. [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/forbiny>)

<sup>156</sup> Slavná cirkusová rodina. Patřili do ní tři bratři - Paul, François a Albert, včetně jejich otce Gustava Fratellini. Všichni měli skvělé predispozice k improvizaci, klaunství, gagům, poetismu, hereckým technikám, vtipu a talentu pro masku, kostým a líčení. (BRITANNICA.COM. *Fratellini Family (French circus performers)*. [online]. [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/217561/Fratellini-Family>)

<sup>157</sup> SCHONBERG, M. *Osvobozené*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1992, s. 47-63. ISBN 80-207-0415-9.

<sup>158</sup> SCHONBERG, M. *Osvobozené*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1992, s. 67-72. ISBN 80-207-0415-9.

<sup>159</sup> Dnes sídlo divadla ABC.

<sup>160</sup> SCHONBERG, M. *Osvobozené*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1992, s. 97-131. ISBN 80-207-0415-9.

Další události a nespočet komických her, ať již souvisejících či nesouvisejících s komedií dell'arte netřeba rozebírat. Položili jsme základní kámen tohoto divadla a uvedli, v čem se umění shodovalo, z čeho vzešlo a jakou inspiraci pochytilo komické duo Voskovec a Werich. Roku 1938 Osvobozené divadlo chystalo premiéru komedie „Hlava proti Mihuli“, ale v předvečer premiéry byla divadlu vzata divadelní koncese, což spělo k zániku tohoto legendárního divadla. Když skončila druhá světová válka, započal pokus Voskovce a Wericha obnovit Osvobozené divadlo hrou „Divotvorný hrnec“. Společnost se ale změnila a nikdo již po válce nebyl tolik nakloněn společenské satíře.<sup>161</sup>

### 8.11 Kabaret a Červená sedma

Improvizovaná zábava na způsob italské komedie a zároveň natolik inteligentní. Tato pódiová forma byla plná vtipné literární satiry, písní, šansonu, tanečních výstupů, parodií, ale i vážných dramatických jednoaktovek.

Kabaret je původně francouzským slovem znamenajícím hospodu, krčmu či malou kavárnu. Z toho se pak dostáváme do Francie a jejího Montmartru, kde se v 70. letech 19. století sjížděli umělecké skupiny. Prvním takovým slavným kabaretem byl Chat noir, otevřený malířem Rodolphem Salisem v roce 1881. Kabaretům se dostalo velkého úspěchu a jejich počet se postupně rozrůstal i do jiných zemí včetně té naší.

V 19. století u nás panovala oblíbenost komiky, společensko-vlasteneckých písní a různých příbuzných forem takového umění. Mimo kočovné společnosti se začaly objevovat skupiny herců soustředících se na pódiové výstupy, kteréžto stejně skončili v hospůdkách, ulicích či zahradách. Uplynulo desítky let a společnosti opět přestala stačit dosavadní forma zábavy. U nás se stal kabaret prvním uměním malých forem. Vznikl na základě potřeby kulturního rozhledu mladého a intelektuálního publika<sup>162</sup>. „*Před první světovou válkou se pojem kabaretu stal prostě něčím na způsob generačního manifestu.*“<sup>163</sup>

Pro to, aby kabaret fungoval i u nás, nebylo dostačujících sil. Existoval v místech dnešního Lucerna-baru kabaret Lucerna, otevřený v roce 1910. Ale až v následujících letech se tato forma uchytila pod jmény Jaroslav Kvapil a Karel Hašler

---

<sup>161</sup> SUPRAPHON.CZ. *Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha*. [online]. ©2009 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://www.supraphon.cz/cs/umelci/mluvene-slovo/?item=12>

<sup>162</sup> KAZDA, J. a J. KOTEK. *Smích červené sedmy: Ze zlaté doby českého kabaretu (1910-192)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1981, s. 9-11.

<sup>163</sup> KAZDA, J. a J. KOTEK. *Smích červené sedmy: Ze zlaté doby českého kabaretu (1910-1922)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1981, s. 11.

při příležitosti, kdy se jejich studentský a amatérský soubor Červená sedma<sup>164</sup> dostal do podvědomí společnosti a odstartoval tím éru kabaretů u nás. Mezi pevné osazenstvo Červené sedmy patřil Jiří Červený, satirik a písničkář Karel Balling a později textař Eduard Bass, písničkář, satirik a výtvarník Jiří Déman a František Hvizďálek. Po celé 4 roky od vzniku byli účastníky pouze muži včetně tanečníka převlékajícího se za ženu. Jako téměř všechna jiná divadla a jeho formy se i Červená sedma stěhovala na různá místa.

Zprvu se zde jednalo o literární a písničkové pokusy, parodie a legrace. Startem byly parodie na opery „Salome“ a „Carmen“. Program se ovšem s potřebou společnosti rozšiřoval o improvizované dialogy, šansony a satiru. Oblíbenou se stala také na motivy italské komedie pantomima, poetické výstupy, nápodoba maňáskového divadélka, stínohra a hadromalba.<sup>165</sup> Takovéto související prvky ovšem nezůstaly jedinými, kteří spojovali komedii dell'arte přímo s Červenou sedmou. V počátcích se tento kabaret nechal inspirovat komedií dell'arte natolik, že její účinkující a především zpěváci se kostýmovali jako Pieroti a Harlekýni.

Roku 1921 dopadla na Červenou sedmu dlouholetá finanční tíseň, která si vyžádala její konec a odklon lidí ke komickým scénkám Vlasty Buriana a Ference Futuristy.<sup>166</sup>

Pokud jsme se dostali od základního současníka komedie dell'arte - pantomimy, po němž film až k české divadelní avantgardě, je třeba uvést tu, která se jí také nechala inspirovat. Jde o ruskou divadelní modernu a s ní spojená neméně známá jména.

## 8.12 Ruská avantgarda a moderna

Ruská avantgarda má kořeny v 20. a 30. letech, ale dovršení našla až v 50. letech 20. století, kdy se prosazovala sovětská umění a hry jako Surovova „Zelená ulice“, Sofronovův „Moskevský charakter“ a Simonův „Cizí stín“ se vydávali za vrcholná díla socialistického realismu. O návrat k tradičnímu experimentálnímu divadlu 30. let a

---

<sup>164</sup> Název je odvozen od jména hlavního iniciátora Jiřího Červeného (Červená) a od nadsázky původních šesti účastníků (sedma). (KAZDA, J. a J. KOTEK. *Smích červené sedmy: Ze zlaté doby českého kabaretu (1910-1922)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1981, s. 12.)

<sup>165</sup> Kladení přilnavých kusů barevného flanelu na černou klotovou látku, což pak vytvářelo obrysy věcí či postav. (KAZDA, J. a J. KOTEK. *Smích červené sedmy: Ze zlaté doby českého kabaretu (1910-1922)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1981, s. 12.)

<sup>166</sup> KAZDA, J. a J. KOTEK. *Smích červené sedmy: Ze zlaté doby českého kabaretu (1910-1922)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1981, s. 11-16.

pokus oživit tradici politického divadla a koncepci modernistických proudů, které se ne tak správně zužují do volně vykládaného pojmu divadelní avantgardy, se postarali režiséři jako Nikolaj Pavlovič Ochlopkov, J. A. Zavadskij, R. N. Simonov i G. A. Tovstonogov.

Mimo jiné se zrodila také teatrologie, z níž veřejnost, která si zvykla na jednoduché tvůrčí podmínky a očekávala konečné řešení, musela cítit spletnost a vzájemnou podmíněnost jen letmo naznačených otázek. Dostáváme se ke Konstantinu Sergejeviči Stanislavskému a Vsevolodovi Emiljeviči Mejercholdovi, kteří se nechali inspirovat raným Ejzenštejnem, Radlovem i Granovským a chtěli nahradit dosud iluzionistické pojetí divadla s doprovodnými znaky realismu a psychologického herectví za úplně nový divadelní prožitek.<sup>167</sup>

První léta 20. století znamenaly v Rusku zrod tzv. podmíněného divadla, což znamenalo roky hledání nových forem a prostředků scénického vyjadřování. S tím byla spojena láska a inspirace pantomimou a komedií dell'arte zejména u Mejercholda, Tairova, Jevrejnova a Mardžanova. Jevrejnov, Mardžanov a pak také i Mejerchold pracovali se svými herci a žáky na pantomimě až do roku 1917. Nořili se do hloubi forem starého divadla, výrazových prostředků a to potom použili ve svém současném divadle.<sup>168</sup> Speciálně Jevrejnov experimentoval s jednotlivými divadelními složkami a přiblížil se značně syntetickému herectví. „*Jevrejnov poněkud změnil námět pantomimy v porovnání s původní reinhardtovskou alternativou. Rozvinula se úloha tanečnice.*“<sup>169</sup>

Pro zpřesnění a uvedení do děje - Jevrejnov a Mejerchold byli režiséry, snažící se o zdivadelnění divadla, o zdivadelnění života. Byli mezi prvními, co použili pantomimu, ve které je mlčení spojeno s plastickým hledáním. Takové plastické jednání, které bylo typické spíše pro práci Jevrejnova, mělo funkci estetickou a bylo pověstí dekadentní podívané. V ruské divadelní moderně zkrátka oživala dvacátá léta a Vachtangova „Princezna Turandot“ i „Erika XIV.“, Mejercholdovy režie „Svítání“ i „Země naruby“ se dostávaly na výsluní, mezitím co MCHAT slavil úspěch v novém nastudování „Revizora“. Tato divadelní koncepce Stanislavského, Němiroviče-Dančenka, Mejercholda, Ochlopkova a dalších byla výrazem momentální nálady, snažila se objasnit smysl života, postřehnout nevyčerpatelné bohatství tragických zvrátů.<sup>170</sup>

<sup>167</sup> MARTÍNEK, K. *Prameny ruské divadelní moderny*. 1. vyd. Praha: Svět sovětů, 1966, s. 7-10.

<sup>168</sup> FIALKA, L. *Pantomima: Vybrané statě*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 29-44.

<sup>169</sup> FIALKA, L. *Pantomima: Vybrané statě*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 39.

<sup>170</sup> MARTÍNEK, K. *Prameny ruské divadelní moderny*. 1. vyd. Praha: Svět sovětů, 1966, s. 15.

Zakladatelé<sup>171</sup> MCHATu se soustředili především na herecké síly a dali jim výrazné metody psychologického herectví a tím vzniklo jedno z předních světových divadel. Herecký výkon směřoval k básnickým výrazovým prostředkům a celkové představení muselo dát nádech zvláštní literárnosti a dramatického spádu. Jeho přednost byla v dokonalém hereckém převtělení, které bylo natolik umocněné citovostí a soucitem se světem, ve kterém žili „utišení a ponížení“. Výrazná byla také mchatovská scéna, která se oprostila od veškerého dvorního jeviště a vzala nápodobu životní reality.<sup>172</sup> Mejercholdovými hlavními prvky bylo gesto, póza a plastická výraznost. Byla zde důležitá atmosféra a životně pravdivé situace, čímž se zase dostáváme k odkazu na komedii dell'arte. První jakousi významnou událostí v oblasti divadelní pantomimy v Rusku se stalo představení „Šátek Kolombiny“ provedenou právě Mejercholdem v Petrohradě roku 1910. Celé představení mělo ráz grotesky, tragické komediantské boudy. Byla tam vyobrazena hrůza, úžas, smích i klaunství. Mimo jiné stojí za zmínku i to, že právě Mejerchold, Vachtangov a Gorký jeli do Itálie, aby tam mohli studovat prameny staré komedie typů. Mejercholdova „Biomechanická“ gymnastika se snažila vrátit herci tělesnou výraznost starých Harlekýnů. *„Přesně formulovaný mchatový program umožnil vytyčit kontrastní antiteze, takže proti kopii – svébytnost tvaru jevištní kreace, proti maximálnímu hereckému přetělesnění – syntetickou hru klauna a improvizované herectví nejobpoutanějšího typu.“*<sup>173</sup>

Takovéto ruské divadelní modernistické proudy se inspirovaly mnohým, co souviselo s komedií dell'arte a počátečními fázemi antického umění. Například Jevrejnov i Mardžanov se marně snažili, nebo spíš snili o tom, jak by ožily mystické obřady, v nichž by se obecenstvo zapojilo a podílelo se na jejich vlastním průběhu. V komedii dell'arte pak byla hledána nezbytná převaha herecké akce nad dramatickým textem, a proto Mejerchold ve své knize „K dějinám technického divadla“ zmínil Carla Gozziho a v odkazu Goldoniho našel prvky psychologického dramatu, což považoval za prvek pro další vývoj divadla v Evropě. Tyto úvahy pak měly samozřejmě také svůj dopad a přivedly zájem k orientálnímu divadlu, které bylo paradoxně založené na odlišném názoru světa, jenž pramenil z jiných názorů, ať už filozofických či estetických.<sup>174</sup> *„V. E. Mejercholda, N. N. Jevrejnova, K. A. Mardžanova a A. J. Tairova upoutalo jedině: vysoká míra stylizace, která vylučovala naturalistickou nápodobu v evropském smyslu slova, a navíc skutečnost, že vysoká míra stylizace byla uznávána*

---

<sup>171</sup> Konstantin Sergejevič Stanislavskij a Vladimír Ivanovič Němrovič-Dančenko.

<sup>172</sup> MARTÍNEK, K. *Prameny ruské divadelní moderny*. 1. vyd. Praha: Svět sovětů, 1966, s. 33, 34.

<sup>173</sup> MARTÍNEK, K. *Prameny ruské divadelní moderny*. 1. vyd. Praha: Svět sovětů, 1966, s. 35.

<sup>174</sup> MARTÍNEK, K. *Prameny ruské divadelní moderny*. 1. vyd. Praha: Svět sovětů, 1966, s. 36, 37.

*a chápána nejen hrstkou vybraných znalců, ale širšími kruhy publika. V tomto smyslu se cíle a prostředky orientálního divadla vzácně shodly s uměleckým směřováním modernistických proudů*<sup>175</sup>

Raného Mejercholda, Mardžanova, Vachtangova, Tairova i Majakovského opravdu spojil převážně odpor proti naturalismu. Prosazovali obličejovou mimiku a plastičnost lidského těla i jeho hlasu, které byly podtrženy běžnými hovorovými odstíny a dějovými situacemi. Ovšem i přes veškerý obdiv režie Stanislavského a jeho MCHATu si nešlo nevděkovat, jak nedůsledný byl jeho konečný výsledek, kdy samotná nápodoba vedla až k narušení určité harmonie představení a musela rozbit jeho proporce a podřítit je ilustrativnímu ožívání dialogů a ne tak povedené herecké kresbě figurek místo klasických typů. Shluk takovýchto události vyústil v promyšlenost divadelní reformy Stanislavského a nutnost anglické reformy, které Mejerchold říká „stylizované divadlo“ a Tairovem je nazývána „odpoutaným divadlem“.<sup>176</sup> Tairov v takovémto svém divadle chce akrobaticky a tanečně školeného herce. Jeho první inscenací byla harlekýnská pantomima, což dokazuje to, jak rád by se vrátil ke starému stylu komedie dell'arte a upustil od psaných kusů. A pokud jsme se dostali k Tairovi, je dobré zmínit, že se snažil spojit zmiňovanou plastiku herce s emocionálním naplněním. Nedával přednost klasickému gestu, póze a pohybu ve smyslu dekorace. Tairov viděl v pantomimě materiál, který ho nezajímal jen z té stránky umělecké, nýbrž chtěl v herci vzbudit hudebnost, výraznost a především emociálnost.

A takto byl právě postupně obnoven dynamický princip inscenace a byla nastolena jakási programová jednotka uměleckých prostředků. Zejména tu vznikla jedna důležitá inovace – režisér se dostává do popředí namísto autora. Režisér je zde tvůrčí osobností, která dává textu život.

V Německu či Anglii nebyla tak jasná spojitost s italskou improvizovanou komedií. Nevytratila se však úplně. Anglickou renesanci vzkřísil E. G. Craig. Jeho představy se ale spíše soustředily na jednotnost stylu představení a na rozdíl od Rusů kladl mnohem větší důraz na výtvarnou složku a zápasil s nepoddajností tělesného aparátu hereckých představitelů. Když navštívil Rusko, mohla se stát inspirací jeho výprava k Hamletovi, která byla velmi omezena na úzké štíty a pruhy jevištní konstrukce. I pozdější Craigovo umění bylo v Rusku sledováno a většina jeho statí byla vydána v překladech do roku 1912, a to pohromadě s články A. Antoina. G. Fuchse i právě M. Reinhardta, kterému bude věnována také podkapitola s ohledem na

<sup>175</sup> MARTÍNEK, K. *Prameny ruské divadelní moderny*. 1. vyd. Praha: Svět sovětů, 1966, s. 37.

<sup>176</sup> MARTÍNEK, K. *Prameny ruské divadelní moderny*. 1. vyd. Praha: Svět sovětů, 1966, s. 40, 41.

souvislosti v komedii dell'arte. Takovéto Craigovy stati určovaly míru divadelní stylizace a pomáhaly přesněji formulovat odpor proti vládní pozici dramatického textu a jinak poukázat na vztah literárního díla a divadelní kreace.<sup>177</sup>

### 8.13 Max Reinhardt

Max Reinhardt byl divadelním režisérem, pro kterého byla komedie dell'arte kořenem divadla, ostatně nebyla to výjimka. Mnozí divadelníci toto divadlo považovali za start. Reinhardt byl ale opravdovým nadšencem a je dokonce po celém světě známý jako obdivovatel komedie dell'arte. Sbíral malby a sošky spojené s tímto uměním. Reinhardtovy síly, které vynaložil na přípravu na inscenace, byly svědectvím o tom, jak chápal materiál, se kterým pracoval a jakou schopnost měl se do něho vcítit. Jeho inscenace představovaly spojení starých stylů, které dávno dozněly s jeho vlastní, moderní a živou formou režie. Nemůžeme snad o nikom z divadelníků a jistých pokračovatelů komedie dell'arte říci, že ji přinesli na jeviště ve formě, jaká existovala v 17. a 18. století. Ani o Reinhardtovi to nelze říci, ale je nutno uvést a informovat, že ji tam dosadil ve výrazové formě dvacátého století. A tím pak vznikly věci nové, dál se rozvíjelo umění a publikum poznalo doposud neznámé účinky. Reinhardtovy hry zkrátka vykazují rysy komedie dell'arte. Je to doložitelné dle jeho scénářů, které jsou vybaveny jeho rukopisnými záznamy, poznámkami, rozpisy rolí, různých variací textů, hudebními vložkami a především nákresey pro vsunuté pantomimy.<sup>178</sup>

Největší důraz ovšem kladl na hrací prostor, scénu. Nebral ji pouze jako dekoraci, ale již jako funkční věc, která byla dalším prvkem pro určení a potvrzení inscenační myšlenky. Pro takovou výpravu musel mít dostatek jevištních výtvarníků, což se mu opravdu podařilo. V pohotovosti vždy byli jemu schopní rovní výtvarníci, kteří dokázali vždy vyřešit neopakovatelnou jevištní událost. Nesmělo se zapomínat především na osobitý styl a pojetí Reinhardtových inscenací a zapojit tam vlastnosti natolik neobyčejné. Jeho divadlo bylo plné známých malířů, architektů, sochařů a

---

<sup>177</sup> MARTÍNEK, K. *Prameny ruské divadelní moderny*. 1. vyd. Praha: Svět sovětů, 1966, s. 37, 38.

<sup>178</sup> LEISLER, E. a G. PROSANITZ. *Max Reinhardt a svět Commedia dell'arte: Max Reinhardt a jeho jevištní výtvarníci*. Salcburk: Max-Reinhardt-Forschungsstätte, 1971, s. 3, 4.

různých umělců té doby.<sup>179</sup> „*Neukazovali scénické výpravy a kostýmové figuriny, nýbrž obrazy představující situaci hry.*“<sup>180</sup>

Netřeba zmínit, že Max Reinhardt propůjčil svoji scénu „*Berliner Kammeraspiele*“ snad nejslavnější inscenaci, která se považuje za následovníka komedie dell'arte – Goldoniho hru „*Sluha dvou pánů*“, přičemž i scénickou výpravu a kostýmy navrhl jeho dlouholetý šéf výpravy Ernst Stern. Tato hra byla v režii Rudolfa Bernauera uvedena v roce 1907. Roku 1924, kdy byla uvedena v Berlíně s použitou hudbou podle melodií Mozarta a Haydna se režie ujmul již sám Max Reinhardt. Pro nastudování této hry, která byla příležitostí otevření divadla v Josefstadtu, vytvořil Reinhardt úplně novou jevištní koncepci s myšlenkou stmelení hry, slova, tance, zdánlivé improvizace a pantomimy do celkového uměleckého díla. Zdálo se, že původní text od Goldoniho jako by se stal scénářem komedie dell'arte – pouhým bodovým podkladem pro hru, jen jakýmsi dodavatelem hesel, mezitím co se na scéně předváděly burleskní rozsmárné Reinhardtovy nápady. Komédie dell'arte v původní formě se nejvíce přiblížila Reinhardtova inscenace této hry, když byla uvedena pro festival v Salcburku. Byla inscenována bez jakékoliv přípravy na malém pódiu, neobsahovala téměř žádné vybavení, krom několika paravánů a malé představené hudby. Byla to hra ničím nezatížená, radostná, s vtipnými extempore, bohatým okořeněním děje a stala se zážitkem nepřekonatelné původnosti a pravosti komedie dell'arte.<sup>181</sup> Důležité zmínit, že i Tairov hrál tuto hru ve svém moskevském Komorním divadle.

Mezi další známé režisérské počiny Maxe Reinhardta, které měly souvislost s komedií dell'arte, patří „*Turandot*“ od Reinhardtova vrstevníka Carla Gozziho. Německou verzi přepracoval Karl Vollmöller, což použil právě Reinhardt a záměrně se přibližovala komedii dell'arte. Zejména v uvolněnosti, pohyblivosti a extempore v podání Alfreda Polgara, které podtrhovaly charakter komedie dell'arte.<sup>182</sup> Další takovou hrou byl *Zdravý nemocný* od Molièra, kde byly vpletené krásné herecké momenty komedie dell'arte. Každé dějství uváděla mezihra, při níž na scéně pobíhaly postavy a masky a některé z nich nosily na scénu potřebné rekvizity a upravovali hrací plochu. Mezi nimi byl i Harlekýn. Další hra od Molièra, v německé verzi přepracovaná

---

<sup>179</sup> LEISLER, E. a G. PROSANITZ. *Max Reinhardt a svět Commedia dell'arte: Max Reinhard a jeho jevištní výtvarníci*. Salcburk: Max-Reinhardt-Forschungsstätte, 1971, s. 5.

<sup>180</sup> LEISLER, E. a G. PROSANITZ. *Max Reinhardt a svět Commedia dell'arte: Max Reinhard a jeho jevištní výtvarníci*. Salcburk: Max-Reinhardt-Forschungsstätte, 1971, s. 5.

<sup>181</sup> LEISLER, E. a G. PROSANITZ. *Max Reinhardt a svět Commedia dell'arte: Max Reinhard a jeho jevištní výtvarníci*. Salcburk: Max-Reinhardt-Forschungsstätte, 1971, s. 13-21.

<sup>182</sup> LEISLER, E. a G. PROSANITZ. *Max Reinhardt a svět Commedia dell'arte: Max Reinhard a jeho jevištní výtvarníci*. Salcburk: Max-Reinhardt-Forschungsstätte, 1971, s. 22.

opět Karlem Vollmöllerem, byla „Jíra Danda“ (Chudák manžel), kde už byly prvky baroka, ale kostýmy zůstaly inspirovány komedií dell'arte. Hugo von Hofmannsthal napsal operu o jednom dějství „Ariadna na Naxu“ s hudbou Richarda Strausse a v režii Maxe Reinhardta. Inspirovaná je Moliérovou hrou Měšťák šlechticem a byla jedinou Reinhardtovou operní inscenací, která vykazovala prvky komedie dell'arte. Děj této opery buffy byl určován některými postavami z komedie dell'arte, ale chyběl tam nejdůležitější znak tohoto divadla, a to možnost extemporování. Avšak dojem lidového divadla udržel dojem improvizace, mimik, gest a pantomimických prvků. Především se na nich podílel Harlekýn ve svých scénách a výstupy kuchtíků a krejčovských tovaryšů.<sup>183</sup>

Již z těchto her lze vyčíst, kde vznikalo nové divadlo, které se orientovalo na pestrou artistickou hru italské komedie. Reinhardtova pantomima dala podnět a postrk k dalším masovým inscenacím a na to také zašla.

#### 8.14 Jacques Copeau

Jako člověka, který se taktéž nechal inspirovat komedií dell'arte, lze uvést i režiséra, herce, spisovatele a publicistu Jacquese Copeaua. Jeho umění lze srovnat s myšlenkami a tvorbou ruských divadelníků Mejerchodla či Stanislavského. Ze začátku se projevovalo spíše jeho literární umění. Stal se přítelem a kritikem nositele Nobelovy ceny André Gidoma. Publikoval převážně divadelní kritiky a začal se pouštět do psaní divadelních her. Striktně odmítal realismus a naturalismus, tíhnul k symbolismu. Zastával názor stejný jako ruští divadelníci - umění se má podobat plasticitě. A právě takovéto složce věnoval Copeau největší pozornost. Napříč tomu odmítal i starý typ malovaných kulis a dekorací. Jeho myšlenkou proto bylo ušít dekorace a scénu tak velkou, aby se dala přizpůsobit rozměrům účinkujících. Jeho divadlo mělo být ucelené a sjednocené do rytmu zvuku, světla a pohybu. Bral režiséra hlavním tvůrcem hry, jako tomu bylo už v Rusku. Podle Copeaua by se při psaní mělo začínat od charakteru postavy, ale namísto toho se na scény dostávaly narychlo konstruované hry, kde byl důraz především na dialogy, ale zato s psychologicky povrchními náčrtly postav a příběhy založenými na situacích, zvratech a vztazích.<sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> LEISLER, E. a G. PROSANITZ. *Max Reinhardt a svět Commedia dell'arte: Max Reinhardt a jeho jevištní výtvarníci*. Salcburk: Max-Reinhardt-Forschungsstätte, 1971, s. 22-35.

<sup>184</sup> MISTRÍK, M. *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*. 1. vyd. Bratislava: VEDA, 2006, s. 17-24. ISBN 80-968514-3-8.

Jeho snahou bylo učinit umění a divadlo nápodobou života a navrátit se k divadelním kořenům.

Jeho startovním dílem se stala dramatizace „Bratrů Karamazovových“. Po tomto úspěšném počínu se utvrdil ve svém talentu divadelního režiséra a chtěl se nadále zdokonalovat. Rozhodl se založit si vlastní divadlo, které dostalo název dle ulice, kterou se do něj vcházelo. Nesla jméno Vieux-Colombier, tedy Starý holubník. A tím na svět přišlo známé divadlo Théâtre du Vieux-Colombier, Divadlo Starý holubník.

Původně se zaměřovalo na prezentaci melodramat a zábavných kusů. Jeviště mělo navíc i předscénu, která sloužila k lepšímu kontaktu s diváky. V divadle Starý holubník se měli hrát klasičtí autoři, domácí a zahraniční a připisovala se jim jakási nadčasovost. Copeau nechtěl modernizovat tyto autory, nýbrž se vnořit do hloubi jejich textu, poznat ho a přenést na scénu s prostými dekoracemi. Dále se repertoár soustředil na nové uvedení her napsaných za posledních třicet let a především těch, které byly stále aktuální. Jeho herci chtěli odstranit nadbíhání publiku a povrchnost.

Za období první světové války Copeau osaměl a začal se zamýšlet nad budoucností jeho tvorby a divadla. Jeho prostota divadelní scény a kulís společnosti nestačila. Začal se tedy orientovat na scénografii a soustředil se na to, aby obnažená scéna byla prostorem proměnlivým a přizpůsobivým pro každý typ hry. Mladý spolupracovník Copeaua Jouvét přišel na možnost, která poté ovlivnila budoucí scénografii. Copeauovi navrhl vyrobit systém kostek, které by se zastavovaly v různých formacích na scéně v různých tvarech. Doplňkem se staly i pohyblivé závěsy a opony.

Postupem času, kdy se Copeau věnoval rozjímání v nevhodné době upadání společenského a kulturního života, se rozhodl pro novou cestu. Byla jím improvizální komedie masek. Komédie dell'arte sice byla v zániku, ale italské skupiny přinesly do Francie v 17. století tuto myšlenku, kterou převzali herci francouzské komedie s názvem Comédie-Française. Molière a Charlie Chaplin se stali jeho vzorem a repertoár Starého holubníku nabral obrátů. Neorientoval se na doslovné kopírování komedie dell'arte, ale na vytvoření nové improvizované komedie s typy a syžety ze současné doby. Copeau tedy vycházel ze starých forem, ale zasazoval je do nové doby. Chtěl objevit nápodobu Pierota, Harlekýna, doktora a vytvářet s nimi nekonečné dramatické situace s komickým žánrem, které vyústily ve frašku či malou veselohru.<sup>185</sup>

Jacques Copeau založil roku 1915 svou školu. Tento projekt měl chránit žáky před pokušením komerce. Využíval snahu o výuku triků, fint, komplexnosti. Jeho žáci

---

<sup>185</sup> MISTRÍK, M. *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*. 1. vyd. Bratislava: VEDA, 2006, s. 43, 44, 53, 54, 83, 34. ISBN 80-968514-3-8.

měli být takoví, jací byli herci komedie dell'arte v 16. století. Zpěváci, tanečníci, hudebníci, žongléři a akrobati s dostatečnou dávkou improvizace. Pantomima a mimika zde oplývala spolu s novou technickou gymnastikou, atletikou či šermem. Nacvičovaly se hry pro rozvoj obratnosti, které vedl klaun. Tato škola ovšem nevydržela dlouho.<sup>186</sup>

Georges Clemenceau, předseda francouzské vlády, jinak obdivovatel a návštěvník Starého holubníku nabídl Copeauovi, aby se svým pařížským souborem udělal turné po Americe.<sup>187</sup> Pod záštitou Francouzského divadla se hrálo dva roky v New Yorku. Při návratu do rodné Francie roku 1919 se znova otevřelo divadlo Starý holubník i jeho herecká škola. Copeau byl přesvědčený, že dokáže dát divadlu nový směr. O scénu se postaral opět se svým uměleckým partnerem Jouventem. Došlo na mnohé inovace včetně podlahy z cementu. V některých inscenacích bylo přítomné i pódium inspirované komedií dell'arte. Divadlo se stalo kulturním střediskem, kde se pořádaly koncerty, výstavy i přednášky. Vytvořil se zde Klub přátel Starého holubníku. Na jevišti dominovala dynamická akce a přímé slovo. Repertoár se opět soustředil na komedie, frašky, pantomimické a improvizované výstupy. Co se školy týče, Copeau v ní dával přednost koncepci na tradici francouzského divadla. Čerpal z komedie dell'arte, Molièra i Shakespeara.<sup>188</sup>

Pokud již teď víme o nejdůležitějších Copeauových počinech spojených s komedií dell'arte, bude nám stačit krátký závěr o jeho osobnosti. Roku 1934 došlo v důsledku krize v souboru a mnoha dalších vlivů k uzavření divadla a Copeau odjel se zbylou částí svého souboru do Burgundska a tam založil soubor Děti Copeaua – psal scénáře inspirovaných italskou komedií. V roce 1929 se soubor rozpadl a uskutečnil se opětovný návrat do Paříže. Působil v různých divadlech, kde se držel své tradice. Přednášel, psal články i scénáře. Dalším jeho slavným počinem bylo uvedení středověké hry „Mystérium o sv. Ulivě“, která byla uvedena roku 1933 ve Florencii, kam se Copeau po úspěchu spojeném s touto hrou ještě dvakrát vrátil a uvedl mnohé další exteriérové hry s inovativními prvky zejména ve scénografii. Zemřel roku 1949.<sup>189</sup>

---

<sup>186</sup> MISTRÍK, M. *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*. 1. vyd. Bratislava: VEDA, 2006, s. 89-95. ISBN 80-968514-3-8.

<sup>187</sup> MISTRÍK, M. *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*. 1. vyd. Bratislava: VEDA, 2006, s. 99-100. ISBN 80-968514-3-8.

<sup>188</sup> MISTRÍK, M. *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*. 1. vyd. Bratislava: VEDA, 2006, s. 131-140, 194. ISBN 80-968514-3-8.

<sup>189</sup> CS.WIKIPEDIA.ORG. *Jacques Copeau*. [online]. [cit. 2014-02-24]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Jacques\\_Copeau](http://cs.wikipedia.org/wiki/Jacques_Copeau)

## 8.15 V poslední řadě: klaun, cirkus, estráda a loutkové divadlo

Klaun se svojí maskou a kostýmem je nesporným příbuzným typů komedie dell'arte a jejího líčení, veselosti a burlesknosti. Údělem klauna je a vždycky bude jednoznačně obveselit legracechtivé publikum, jak tomu bylo již od začátku vzniku této profese. Jeho úkolem bylo také vyrovnání dramatického napětí, které vzbuzovaly akrobatické výstupy v cirkusových stanech. Klauni upevnili svůj typ. Postupně k nim pak přibývali šaškové.<sup>190</sup> Rekvizity klauna postupem času nabraly obrat a zůstaly mu housle, piano, kladiva, hračky, ponožky, zvířata a různé věci, které používal ke své pantomimě a veselé hře.<sup>191</sup> Klaunské výstupy se nechaly mimo jiné příhody ze života inspirovat i lidmi, kteří v cirkuse trávili svůj volný čas respektive jejich způsobům. Není divu, že je považována za jednu z nejtěžších a nejnáročnějších profesí. Sami musíme uvážit, jaké musí být pro klauna úsilí vynakládat veškerý optimismus a roznášet ho mezi publikum, zatímco jeho soukromý život nemusí být nijak veselý. Jeho fyzická vypjatost je maximální. Všechny akrobatické kousky musí zvládnout pohotově, improvizovaně s lehkostí a hlavně s úsměvem. Vyniká jako typy komedie dell'arte mimikou, řečí těla, různými komickými posunků. Být dobrým klaunem znamená ovládat jedno z nejtěžších řemesel, zvláště když působí v cirkuse.<sup>192</sup>

Dostali jsme se k další souvislosti. Široké prostranství, velký plátěný stan obklopený maringotkami, artisté a všeobecné umění, to je cirkus. V roce 1864 byl vydán zákon o divadelní svobodě. Mělo to dopad na cirkus, který otvírá svoji mluvenou komedii bez jakéhokoli omezení. Situační komika může přilnout ke komice gest a postojů. Klauni si začali přizpůsobovat svému vkusu výstupy, frašky a situace čerpající z úspěšných her.<sup>193</sup> Cirkus ale není takovou obvyklou stavbou. Odpovídá požadavkům jezdeckých vystoupení. I klaun zde může měřit dosah své mimiky a její účinky. „*Pod obrovskými stany, přimáčknutý pod surovým světlem reflektorů, odsouzený k používání mikrofonu, aby byl vůbec slyšet, ztratil klaun tolik na svém oprávnění, že bychom se snadno obešli i bez něho tím spíše, předvádí-li ve svém nádherném kostýmu šprýmy, omezené na komiku rekvizity. Klaun, poplatný rekvizitám, se stává jejich první obětí.*“<sup>194</sup>

Další lidovou formou spadající pod tuto podkapitolu je estráda. Vyskytuje se v ní taktéž spousta artistních kreačí a především hudebních a tanečních výstupů. Do estrády se zahrnují různé odbory, jako například odbor literárních žánrů, neboli

<sup>190</sup> RÉMY, T. *Klauniády*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1968, s. 22.

<sup>191</sup> RÉMY, T. *Klauniády*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1968, s. 18.

<sup>192</sup> SUCHÝ, O. *Exkurze do království grotesky*. 1. vyd. Praha: Práce, 1981, s. 86-89.

<sup>193</sup> RÉMY, T. *Klauniády*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1968, s. 10, 11.

<sup>194</sup> RÉMY, T. *Klauniády*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1968, s. 14.

mluveného slova, kam patří recitátoři, přednášeči a vypravěči, vokální, hudebně-instrumentální, baletní, hudební soubory a originální (cirkusové) žánry, což jsou kouzelníci, žongléři či akrobaté.<sup>195</sup>

Určitou formou a odnoží komedie dell'arte je také loutkové divadlo. Loutkáři si často zapůjčovali hry z repertoáru divadla s živými herci, které pak zužitkovali pro své divadlo. Ale když na místo herce dosadili loutku, bylo třeba změnit i text. Stačí jen porovnat text her stejných pro loutkové i živé divadlo.<sup>196</sup> Loutkové divadlo má s lidovým divadlem spojitost v určité grotesknosti a v typech postav. A potom i takovéto typy komedie dell'arte mají návaznost na loutky, které se taktéž často objevují v jednotlivých znacích charakterů.

---

<sup>195</sup> JIRÁSEK, J. *Estrády a cirkusy*. 1. vyd. Praha: Výzkumný osvětový ústav, 1954, s. 1-3.

<sup>196</sup> BOGATYREV, P. *Souvislosti tvorby: Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1971, s. 98.

## ZÁVĚR

Mým cílem v této práci bylo předat určitý rozhled o italské improvizované komedii dell'arte, jejích předchůdcích a následovnicích. Náplň práce doufám, dostala správného obratu a přešla v ucelený přehled.

Pokud jsem se na konci práce dostala k novodobým obměnám, bylo by dobré, abych upozornila na mnohem větší rozsáhlost. Takové příklady, co jsem zde uvedla, patří dle mého názoru mezi ty nejdůležitější a je třeba si je připomenout v případě, že se budeme zajímat o to, z čeho vzešly a především jakou mají souvislost s komedií dell'arte. S trochou bádání bychom pak mohli narazit na nespočet dalších forem, o kterých by se dalo říci, že vyústili právě z italské komedie. Ohlédneme-li se na naše ulice, které jsou i dnes plné žonglérů, hudebníků, hrajících na housle, pouličních malířů či živých soch stojících preventivně na Václavském náměstí, je třeba se zamyslet nad určitou věcí. Není to právě jistý poddruh toho, o čem zde bylo psáno? Určitá návaznost je zde nesporná. Zajisté by se tam daly vyzorovat také prvky improvizované komedie, která vyústila mimo jiné z různých žánrů pouličního umění, vyvolávačů na trzích či karnevalu. A pokud bychom se nechtěli soustředit pouze na umění venku kolem nás, lze se zaměřit na multimediálnost. V televizi již delší dobu běží natolik oblíbený pořad „Partička“, který spočívá především v improvizaci a v postoji herce vůči dané situaci. Takových příkladů by se dalo najít opravdu mnoho, ale pak už je potřeba si uvědomit pouze určité prvky než samotnou souvislost a odlišit opravdové následovníky nad těmi, co nemají zdaleka dostatečný přehled o divadle dell'arte. A to je dalším důvodem mého výběru následovníků. Stejným způsobem jsem postupovala při kapitole předchůdců. Nedostatek podložených materiálů mi neumožňoval až tak objektivně hodnotit ty, kterými se komedie dell'arte opravdu inspirovala či nikoliv a proto jsem vybrala nejpravděpodobnější z nich. Zaměřila jsem se na ty, ve kterých lze opravdu najít spojitost. Těžko se odepře podobnost frašky, mimu či karnevalu s italskou komedií masek. Každý čtenář nechť si poté udělá svůj závěr a názor a posoudí, zda je návaznost pravděpodobná či nikoliv.

Co se týče italské renesance a divadelnosti v Itálii, které taktéž patří do kapitol mé bakalářské práce, myslím, že není třeba je rozvádět více do detailů. Jak jsem již uvedla, je zde nutné nastínit problémy a předat určitý základní přehled, aby se čtenář mohl orientovat v problematice. Je tedy zbytečné zabřednout do konkrétnějších událostí, které zde nejsou natolik podstatné. Stejně tak je to s kapitolou o převládajících divadelních směrech v Itálii té doby.

Obsahem práce je také komedie dell'arte, její charakteristika a vlastnosti. Potýkám se zde s tím samým problémem. Navzdory ne tak početné literatuře je toto divadlo tématem natolik obsáhlým, že výběrem muselo být opět základní shrnutí. Zajisté by se tedy dalo pokračovat v různých oborech, jakými jsou samotné scénáře a jejich rozbor, uvedení her nebo přiblížení problematiky technického rázu, scénografie či samotného publika. Ale jak jsem uvedla již v úvodu, je dle mého bezúčelné vtěsnat na tyto stránky vše, co by se dalo říci a od každého napsat pár vět. Text by byl necelistvý a čtenář by mohl nabýt pocitu jisté nedostatečnosti informací o zmíněných termínech. Práce by tím mohla vyústit v nekorigovaný proud informací. O takovýchto faktech jsem se tedy letmo zmínila v souvislosti s jinými kapitolami a doufám, že tento postup výběru nejdůležitějších částí bude správným a účelným.

Pro více informací o komedii dell'arte mohu doporučit zhlédnutí klasických divadelních her, jako jsou například „Sluha dvou pánů“ či „Tartuffe“ od Molièra nebo záznamy z prvopočátečních her Divadla na provázku a groteskní výstupy Voskovce a Wericha. Pokud bych měla doporučit scénáře k danému tématu, určitě bych ráda upozornila na Julia Zeyera a jeho „Starou historii“, která je skvělou komedií o třech jednáních, kde se objevoval mimo jiné i slavný Pedrolino. Dále pak „Lásky hra osudná“ od bratří Čapků či Lotharův „Král Harlekýn“. Se zaměřením na filmy s hlavní rolí Charlieho Chaplina se také nabyde nových rozhledů. Zajímavou literaturou k tématu jsou mimo použité zdroje také „Smích a divadelní maska“ Jiřího Frejky. A pokud bychom chtěli získat podrobnější informace o renesanci a celkové kultuře středověku, mohu doporučit „François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance“ od Michaila Michajloviče Bachtina a Lukešovu knihu „Mezi karnevalem a snem“.

## SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

### Seznam použitých českých zdrojů

- BOGATYREV, P. *Souvislosti tvorby: Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1971.
- BOHDALOVÁ, Kateřina. *Flaminio Scala a jeho Il Teatro delle Favole rappresentative v zrcadle doby*. Praha: Libri, 2005. ISBN 80-239-5410-5.
- ČÁSLAVSKÝ, K. *Sennettova továrna na smích*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1986.
- FIALKA, L. *Pantomima: Vybrané statě*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988.
- JIRÁSEK, J. *Estrády a cirkusy*. 1. vyd. Praha: Výzkumný osvětový ústav, 1954.
- KAZDA, J. a J. KOTEK. *Smích červené sedmy: Ze zlaté doby českého kabaretu (1910-1922)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1981.
- KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973.
- KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987.
- LEISLER, E. a G. PROSANITZ. *Max Reinhardt a svět Commedia dell'arte: Max Reinhardt a jeho jevištní výtvarníci*. Salzburg: Max-Reinhardt-Forschungsstätte, 1971.
- MARTÍNEK, K. *Prameny ruské divadelní moderny*. 1. vyd. Praha: Svět sovětů, 1966.
- OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985): Analýza, rekonstrukce, dokumentace inscenace režiséra Petra Scherhaufera & Harlekýna Boleslava Polívky*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně – Divadelní fakulta, 2010. ISBN 978-80-86928-88-3.
- POKORNÝ, J. *Goldoni a benátské divadlo*. Praha: Divadelní ústav, 1976.
- RÉMY, T. *Klauniády*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1968.
- SCHONBERG, M. *Osvobozené*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1992. ISBN 80-207-0415-9.
- SUCHÝ, O. *Charles Chaplin*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1989.
- SUCHÝ, O. *Exkurze do království grotesky*. 1. vyd. Praha: Práce, 1981.

SUCHÝ, O. *Vlasta Burian – komik století*. 1. vyd. Svět v obrazech, 1991. ISBN 80-7077-684-6.

ŠVEHLA, J. *Deburau – nesmrtelný Pierot: Legenda a skutečnost o Janu Kašparovi Deburauovi a jeho význam ve vývoji světové pantomimy*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1976.

ŠVEHLA, J. *Tisícileté umění pantomimy: ukázky z dějin pantomimy*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989. ISBN 80-7023-024-X.

TUŠL, J. a kol. *Nástin dějin evropského umění, I*. Praha: Fortuna, 2008. ISBN 978-80-7168-996-6.

### **Seznam použitých zahraničních zdrojů**

DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959.

GÁSPÁROVÁ, M. *Nezbedné dieťa múz*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1966.

IŠTITORISOVÁ, D. a kol. *Peter Scherhauser – Učiteľ „šašků“*. 1. vyd. Bratislava: NM Code a Asociácia Corpus, 2006. ISBN 80-969195-1-2.

MISTRÍK, M. *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*. 1. vyd. Bratislava: VEDA, 2006. ISBN 80-968514-3-8.

### **Seznam použitých internetových zdrojů**

BOOKS.GOOGLE.CZ. *The Italian Comedy - Pierre Louis Duchartre*. [online]. [cit. 2014-02-09]. Dostupné z:

[http://books.google.cz/books?id=XRS9imkqwtcC&pg=PA177&lpg=PA177&dq=franca+trippa&source=bl&ots=3aq\\_7UF0tX&sig=m4wn1nvhJ8iHcHzbTzmNK-9sgBg&hl=cs&sa=X&ei=cff4UsjULcfPtAbmwIDoDQ&ved=0CCkQ6AEwAA#v=onepage&q=franca%20trippa&f=false](http://books.google.cz/books?id=XRS9imkqwtcC&pg=PA177&lpg=PA177&dq=franca+trippa&source=bl&ots=3aq_7UF0tX&sig=m4wn1nvhJ8iHcHzbTzmNK-9sgBg&hl=cs&sa=X&ei=cff4UsjULcfPtAbmwIDoDQ&ved=0CCkQ6AEwAA#v=onepage&q=franca%20trippa&f=false)

BRITANNICA.COM. *Accademia dei Granelleschi (Italian literary group)*. [online]. [cit. 2014-02-17]. Dostupné z:

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/241640/Accademia-dei-Granelleschi>

BRITANNICA.COM. *Fratellini Family (French circus performers)*. [online]. [cit. 2014-02-23]. Dostupné z:

COJECO.CZ. *Orchéstra*. [online]. [cit. 2014-01-19]. Dostupné z:

[http://www.cojeco.cz/index.php?detail=1&id\\_desc=68531&title=orch%EF%BF%BDstra&s\\_lang=2](http://www.cojeco.cz/index.php?detail=1&id_desc=68531&title=orch%EF%BF%BDstra&s_lang=2)

COJECO.CZ. *Riccoboni, Luigi Andres*. [online]. [cit. 2014-02-21]. Dostupné z:

[http://www.cojeco.cz/index.php?id\\_desc=81207&s\\_lang=2&detail=1&title=Riccoboni](http://www.cojeco.cz/index.php?id_desc=81207&s_lang=2&detail=1&title=Riccoboni)

CS.WIKIPEDIA.ORG. *Benátská republika*. [online]. [cit. 2014-02-06]. Dostupné z:

[http://cs.wikipedia.org/wiki/Ben%C3%A1tsk%C3%A1\\_republika](http://cs.wikipedia.org/wiki/Ben%C3%A1tsk%C3%A1_republika)

CS.WIKIPEDIA.ORG. *Bologna*. [online]. [cit. 2014-02-17]. Dostupné z:

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Bologna#Univerzita>

CS.WIKIPEDIA.ORG. *Jacques Copeau*. [online]. [cit. 2014-02-24]. Dostupné z:

[http://cs.wikipedia.org/wiki/Jacques\\_Copeau](http://cs.wikipedia.org/wiki/Jacques_Copeau)

CS.WIKIPEDIA.ORG. *Mandrigal*. [online]. [cit. 2014-02-15]. Dostupné z:

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Madrigal>

CS.WIKIPEDIA.ORG. *Vlasta Burian*. [online]. [cit. 2014-02-23]. Dostupné z:

[http://cs.wikipedia.org/wiki/Vlasta\\_Burian](http://cs.wikipedia.org/wiki/Vlasta_Burian)

EN.WIKIPEDIA.ORG. *Canzone*. [online]. [cit. 2014-02-15]. Dostupné z:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Canzone>

EN.WIKIPEDIA.ORG. *Mandrigal*. [online]. [cit. 2014-02-15]. Dostupné z:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Madrigal>

EN.WIKIPEDIA.ORG. *Massimo Troiano*. [online]. [cit. 2014-02-15]. Dostupné z:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Massimo\\_Troiano](http://en.wikipedia.org/wiki/Massimo_Troiano)

FR.WIKIPEDIA.ORG. *Joachym du Bellay*. [online]. [cit. 2014-02-13]. Dostupné z:

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Joachim\\_Du\\_Bellay](http://fr.wikipedia.org/wiki/Joachim_Du_Bellay)

HAVELKA, R. *Benátská republika*. [online]. ©2010 [cit. 2014-02-06]. Dostupné z:

<http://forum.valka.cz/viewtopic.php/t/119417>

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/217561/Fratellini-Family>

IT.WIKIPEDIA.ORG. *Anton Francesco Grazzini*. [online]. [cit. 2014-02-13]. Dostupné z:

[http://it.wikipedia.org/wiki/Anton\\_Francesco\\_Grazzini](http://it.wikipedia.org/wiki/Anton_Francesco_Grazzini)

JOHANESSVILLE.NET. *Molière*. [online]. ©1999-2014 [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://ld.johanesville.net/moliere>

KOUT, P. *Periakt*. [online]. ©2011 [cit. 2014-01-19]. Dostupné z: <http://encyklopedie.vseved.cz/periakt>

LECCOS.COM. *Buffonáda*. [online]. [cit. 2014-02-17]. Dostupné z: <http://leccos.com/index.php/clanky/buffonada>

RADYNACESTU.CZ. *Karnevalové masky v Benátkách: Benátské masky komedie dell'arte*. [online]. [cit. 2014-02-12]. Dostupné z: <http://info.radynacestu.cz/benatske-masky-komedie-dell-arte/>

SLOVNÍK-CIZÍCH-SLOV. *Forbíny*. [online]. [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/forbiny>

SUPRAPHON.CZ. *Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha*. [online]. ©2009 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://www.supraphon.cz/cs/umelci/mluvene-slovo/?item=12>

THEHISTORY.COM. *The Commedia dell'arte*. [online]. [cit. 2014-02-12]. Dostupné z: [http://www.theatrehistory.com/italian/commedia\\_dell\\_arte\\_001.html](http://www.theatrehistory.com/italian/commedia_dell_arte_001.html)

TRECCANI.IT. *Cesare Darbes nell'Enciclopedia Treccani*. [online]. [cit. 2014-02-16]. Dostupné z: <http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-darbes/>

TRECCANI.IT. *Gasparo Gozzi nell'Enciclopedia Treccani*. [online]. [cit. 2014-02-21]. Dostupné z: <http://www.treccani.it/enciclopedia/gasparo-gozzi/>

### **Seznam ostatních zdrojů**

BRETT, V. Molère herec, režisér, dramaturg. *Časopis pro moderní fiologii*. 1960, roč. XLII, č. 4, Praha, 1960.

## **BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE**

**Jméno autora:** Kateřina Šrámková

**Obor:** Scénická a mediální studia

**Forma studia:** prezenční studium

**Název práce:** Komédie dell'arte a její novodobé obměny

**Rok:** 2014

**Počet stran textu bez příloh:** 85

**Celkový počet stran příloh:** 13

**Počet titulů českých použitých zdrojů:** 20

**Počet titulů zahraničních použitých zdrojů:** 4

**Počet internetových zdrojů:** 25

**Počet ostatních zdrojů:** 1

**Vedoucí práce:** PhDr. Jaromír Kazda