

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

MAGISTERSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM

2014-2016

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Veronika Fialová

**Komedie dell'arte – její zdroje, principy a vliv v evropských
zemích až do současné doby**

Praha 2016

Vedoucí diplomové práce: PaedDr. František Zborník

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

MASTER FULL-TIME STUDIES

2014-2016

DIPLOMA THESIS

Veronika Fialová

**Commedia dell'arte- Its sources, principles and influence
in the European countries up to nowadays**

Prague 2016

Diploma Thesis Work Supervisor: PaedDr. František Zborník

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená diplomová 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 uvádím v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne

Veronika Fialová

Poděkování

Děkuji vedoucímu této práce PaedDr. Františku Zborníkovi, za cenné rady, připomínky, trpělivý přístup a čas strávený při konzultacích.

Anotace

Diplomová práce se zabývá komedií dell'arte, profesionálním divadlem provozovaným italskými herci od poloviny 16. století. Teoretická část hledá základy, ze kterých se komedie dell'arte vyvíjela, od antiky až po renesanci. Charakterizuje její principy – postavy, scénář a improvizaci a popisuje vliv komedie dell'arte a její nuance v evropských zemích. Praktická část je zaměřena na analýzu inscenačního projektu Commedia dell'arte, který vznikl v Divadle na provázku.

Klíčová slova

Komedie dell'arte, improvizace, pevné typy, scénář, kostým, maska, herec, inscenace.

Annotation

This Master's thesis deals with Commedia dell'arte, form of a professional theatre from the second half of the 16th century which was performed by Italian actors. The theoretical part is looking for basis from which Commedia dell'arte was developing, from antiquity to renaissance. It characterizes principles – characters, scenario and improvisation , describes the influence of Commedia dell'arte and its subtleties in European countries. The practical part is focused on an analysis of the theatre project Commedia dell'arte, which arose in Divadlo na provázku.

Key words

Commedia dell'arte, improvisation, stock character, scenario, costume, mask, actor, production.

OBSAH

ÚVOD.....	9
TEORETICKÁ ČÁST.....	11
1. KOMEDIE DELL'ARTE	11
1.1 Mimus	11
1.2 Atellana.....	12
1.3 La Piazza.....	15
1.4 Karneval.....	16
2. FORMOVÁNÍ DIVADLA DELL'ARTE V RENESANCI	18
3. SLOŽKY KOMEDIE DELL'ARTE.....	21
3.1 Pevné typy.....	21
3.1.1 Vecchi (staří nebo starší páni)	22
3.1.2 Zanni (sluhové).....	28
3.1.3 Inamorati (milovníci, francouzsky amoureux)	36
3.2 Scénář.....	38
3.2.1 Argument (italsky argumento).....	42
3.3 Improvizace	44
3.4 Lazzi.....	46
3.4.1 Mluvená lazzi.....	47
3.4.2 Hraná lazzi	48
4. VLIV KOMEDIE DELL'ARTE	49
4.1 Francie	49
4.1.1 Jarmareční divadlo	51
4.2 Anglie.....	53
4.3 Německy mluvící oblasti	54
4.4 V Čechách.....	57
4.5 V Rusku a Polsku.....	58
4.6 Postupné odeznívání	59
4.7 Počátek 20. století	60
PRAKTICKÁ ČÁST	63
5. COMEDIA DELL'ARE A DRAMATURGIE	64
5.1 Commedia dell'arte a dramaturgická koncepce Divadla na provázku	64

5.2	Inscenační projekt a období zkoušek	67
5.3	Premiéra – program a scénář	71
5.4	Prostor – scénografická složka	73
5.5	Mizanscena – režijní složka	75
5.6	Typy-masky – herecká složka.....	78
5.6.1	Harlekýn Boleslava Polívky	79
5.6.2	Pantalon Jiřího Pechy.....	82
5.6.3	Kapitán Franty Kocourka.....	84
5.6.4	Doktor Vladimíra Hausera.....	86
5.6.5	Brighella Miroslava Donutila	87
5.6.6	Leandr Pavla Zatloukala	89
5.6.7	Isabela Dagmar Bláhové, Aleny Ambrové a Ivy Bittové	90
5.7	Shrnutí.....	91
6.	KOMEDIE DELL'ARTE A SOUČASNÉ ČESKÉ DIVADLO	93
	ZÁVĚR	95
	SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	97
	SEZNAM OBRÁZKŮ, GRAFŮ A TABULEK	100
	SEZNAM PŘÍLOH.....	101

ÚVOD

Komedie dell'arte je divadlo převážně komediální povahy provozované profesionálně italskými herci od poloviny 16. století do konce 18. století. Herci pracovali s rozšířenou improvizací, nosili obličejové masky a využívali pevných typů. Představení se vyznačovalo živou, dynamickou hrou s komickými vložkami (lazzi) doprovázenou hudbou, zpěvem, tancem, pantomimou a klauniádami. Její počátky pocházejí z italských náměstí, slavností, obzvláště karnevalů, kde si několik herců snažilo vydělat na živobyті. Toto divadlo miloval nejen prostý lid, ale těšilo se značné oblibě i u měšťanů a šlechty, proto byli komedianti zvaní ke dvorům. Jejich druhou vlastí se stala Francie. Výrazně působili na tamější divadlo a rovněž sami absorbovali místní vlivy. Vytvářely se vazby s francouzskými autory a komedie dell'arte prostřednictvím francouzštiny mohla zavítat do jiných zemí Evropy.

Diplomová práce se v teoretické části okrajově zabývá původem komedie dell'arte, který sahá až do antického divadla a vrcholí za renesance, v období, kdy tento divadelní fenomén vzniká. Následně se podrobně věnuje jeho složkám – charakteristice pevných typů, stavbě scénářů, komickým vložkám a v nepoleďní řadě improvizaci - základnímu prvku celého představení. Závěr teoretické části tvoří kapitola, která postihuje vliv komedie dell'arte na ostatní evropské země i s jejími nuancemi, které zapříčinily především kulturní rozdíly.

Praktická část se zaměřuje na české divadelní prostředí, konkrétně na inscenační projekt Comedie dell'arte Divadla na provázku. Bude zkoumáno jeho postavení v kontextu dramaturgické koncepce divadla, jednotlivá období zkoušek a též jeho složky – scénář, scénografie, režie a rovněž masky-typy.

Cílem práce je mimo jiné na základě zhlédnutí Comedie dell'arte na VHS záznamu, rekonstrukce scénáře, dostupné literatury a poznatků z části teoretické, provést analýzu inscenace, která odkryje, do jaké míry se nechal režisér Divadla na provázku inspirovat původní, historickou komedií dell'arte, zdali jsou původní postupy stále živé a jestli mají dnešnímu diváku co nabídnout.

Téma komedie dell'arte se může zdát neaktuální, ale takový názor pramení z nedostatečného povědomí laické veřejnosti. Není obecně známo, že složky syntetického divadla, jakým komedie dell'arte bezpochyby byla, jsou aktuální dodnes. Nejedná se o pouhé dozvuky, nýbrž o svébytné formy, známé po celém světě, ať se jedná o frašku, loutkářství, pantomimu, operetu nebo cirkus. Může být rovněž překvapující, že dramatici Shakespearovi nebo Molièrovi velikosti komedií dell'arte velmi dobře znali a nechali jí svou tvorbu ovlivnit. Každý zná kašpárka, ale málokdo ví, kde tkví jeho skutečné kořeny. Podobných příkladů existuje celá řada, proto bylo vybrané téma zvoleno se snahou rozšířit všeobecné ponětí o něm samém.

V diplomové práci je využita odborná tematická literatura, dostupné scénáře a jiné divadelní materiály. Vše je zaznamenáno v kapitole Seznam použitých zdrojů a též prostřednictvím poznámkového aparátu. Pro teoretickou část se stala stěžejní publikace *Ze světa komedie dell'arte* od K. Kratochvíla, která nemá v českém prostředí obdobu. Pro část praktickou je nejpřínosnější kniha P. Oslzlého *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974 – 1985)*, která se věnuje analýze, rekonstrukci a dokumentaci zmiňovaného inscenačního projektu.

TEORETICKÁ ČÁST

1. KOMEDIE DELL'ARTE

Za kolébkou komedie dell'arte lze považovat Itálii. Její kořeny ovšem sahají do hluboké minulosti. Již během náboženských rituálů, starých tisíce let, zúčastnění využívali kostýmy, masky a různé rekvizity. Obřady obohacovali o prvky zábavné, taneční i hudební. V průběhu staletí se Komédie rodila a nechala se inspirovat různými složkami italského divadla. Čerpala z nábožensky tematických her, z karnevalu, z mimických vystoupení, ale i z obyčejného všedního života. Jelikož se badatelé nemohou shodnout na jedné konkrétní tezi, okolo vzniku komedie dell'arte tedy koluje řada domněnek.¹

1.1 Mimus

Jedna z nejstarších hypotéz uvádí, že komedie dell'arte vychází z lidového starořímského a jihoitalského divadla, „*udržovaným prostřednictvím středověkých kejklířů nebo lokální tradicí.*“² Uvedená teze však postrádá důkazy o kontinuitě vývoje antického mimu od konce středověku až do druhé poloviny 16. století (éra vzniku komedie dell'arte), neboť poslední zmínka o něm pochází z doby po pádu Byzantské říše, konkrétně z Benátek (1508).³

Mimus představuje krátké scény obohacené o mimetický tanec, imitování zvířat, zpěv, akrobacii, žonglování apod. Historici se domnívají, že tento druh vystupování mohl být součástí hostin a jiných příležitostí již v 5. století. Mimové by se tak dali považovat za první profesionální baviče.

¹DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. vyd. Bratislava, 1959, s. 28.

²KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte – doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 53.

³Tamtéž, s. 53

Ke svému vystoupení nepotřebovali žádné technické vymoženosti. Improvizované skeče kombinované umem hereckým, pěveckým, tanečním, artistickým žongléřským mohly být předváděny téměř kdekoliv. Nelze opomenout, že v řadách mimů účinkovaly i ženy.⁴

Krátké mimické dramatické útvary se satirickým zaměřením se s velkou pravděpodobností zrodily v Megaře v 6. století před Kristem. Během 5. století se staly velice populární u řeckých kolonistů v jižní Itálii a na Sicílii. V helénistické době se dále rozšířily do celé oblasti východního Středomoří. Mimus se v jižní Itálii objevoval pod názvem flyakes. Témata her se těšila velké rozmanitosti - od mytologické burlesky až po všední činnosti ze života. Mezi oblíbené motivy patřily intriky, nenasytost, sex, šarvátky a loupeže. Zajímavou složku představení tvořilo samotné pódium. Na dochovaných kresbách lze spatřit jeviště v různých výškách, podpírané kůly nebo zdobenými pilíři. Prostor mezi nimi byl vyplněn malovanými panely či schován za závěsy. Na pódium vedly schody, po kterých herci vystupovali. Průčelí za jevištěm někdy tvořil portikus se dveřmi, jindy okrasné sloupy. Občas se v horním patře dokonce nacházelo okno nebo balkon. Zachované malované vázy slouží pro některé badatele jako důkaz, že mimové, jakožto kočovníci, využívali provizorního pódia, které se dalo postavit na libovolném místě. Jiní historikové se domnívají, že vázy zjednodušeně vyobrazují divadla stálá.⁵

1.2 Atellana

Za další důkaz spojitosti komedie dell'arte s lidovým starořímským a jihoitalským divadlem může být považována atellanská fraška. Mezi maskami lze spatřit jistou similaritu. „*Postavy atellan připomínají více či méně postavy komedie dell'arte.*“⁶ Někteří badatelé však pouhou podobnost nepovažují za pádný argument pro potvrzení výše uvedené teze. Atellanská fraška je kratší improvizovaná lidová komedie s komplikovaným dějem. Charakteristickými znaky žánru byly výrazné kostýmy

⁴BROCKETT, O., G. *Dějiny divadla*. 8. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2008, s. 61. ISBN 978-80-7008-225-6.

⁵Tamtéž, s. 61-62

⁶KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte – doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 53.

a vášnivá gestikulace. Nepodložené antické zdroje uvádějí, že se její provozovatelé označovali za personati čili maskované, protože na rozdíl od mimů používali masky. Atellena vznikla v antickém Řecku a název dostala podle kampanského města Atelly. V Římě byla z počátku ztvárňována římskými mladíky, kteří na rozdíl od ostatních herců měli občanská práva. Jak dlouho tato amatérská fáze trvala, není známo, podobně jako je nejasné, zdali se nechala inspirovat již zmíněným flyakes, který byl tak populární v řeckých městech na jihu Itálie nebo samotnými tanečními schopnosti Etrusků. Ovšem nemůže být pochyb o tom, že proslula díky svým tricae, ze kterých poté vzešla slova jako trik a intrika.⁷

Římané považovali atellanu za originál v každém ohledu. Domnívali se, že měla své osobité prvky, které nebyly obdobné u žádné jiné řecké produkce. Dokonce ji shledávali odlišnou od mimu. I když ji v roce 46 př. n. l. vyhnal ze scény, její popularita přetrvávala i nadále. Jelikož se herci nevyhýbali politickým narážkám, setkávali se úsilím císařů vystoupení eliminovat.⁸

Poté, co atellanská fraška vkročila na římské území, začala nacházet inspiraci ve svém novém prostředí. Čerpala z venkovské tematiky (Farmář, Koza, Venkovan, Slepíci komedie, Rybáři), jindy se nechala inspirovat městem (Doktor, Kytarista, Malíři, Haruspex, Valcháři). Některé tituly připomínaly mytologické burlesky, které nesly podobné znaky jako Rhintonovy komedie (Ariadna, Marsyas, Andromache, Rozhodnutí sporu o zbraně) nebo hry dokazující příbuznost s palliatou a novou attickou komedií (Lar Familiaris, Bratři, Kuplíř, Dvojčata). Se zmíněnou palliatou byla spojitost patrně nejrozsáhlejší - využívaly stejné prvky jako např. scéna se třemi dveřmi nebo uplatnění iambického senáru.⁹

Jak již bylo zmíněno, děj u atellanské frašky býval komplikovaný, když se jednalo o kratší útvar. Často se objevovala pod názvem malá atellana, neboť v divadle sloužila jako úvod představení nebo naopak byla jeho dohrou. Funkce, která jí příslušela, se tedy nijak nelišila od satyrského dramatu v Řecku.¹⁰

⁷PAVIS, P. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 68. ISBN 80-7008-157-0.

⁸Tamtéž, s. 68

⁹Tamtéž, s. 68

¹⁰Tamtéž, s. 68

Podobně jako jiné známé divadelních formy i atellana prošla literární fází, která pravděpodobně začala v 1. století př. n. l. Do tohoto období jsou shodně zařazováni dva známí autoři, Lucius Pomponius Bononensis a Novius, kteří se atellanou zabývali. Od prvního autora, který je považován za literárního zakladatele atellanské frašky, se zachovalo sedmdesát jedna titulů a sto devadesát jedna útržků. Od Novia, ve své době vysoce uznávaného, se pak dochovalo čtyřicet čtyři kompletních děl a sto třináct fragmentů. Na základě těchto soudobých dokumentů lze vykonstruovat několik základních typů (Maccus, Bucco, Pappus, Dossennus a Manduccus), které spojuje jeden konkrétní element, a tím je komičnost¹¹.

Úsilí o bližší popis postav vedlo k etymologickému bádání jmen oskických masek. Například postavy Macca a Bucca zpodobňují hloupost. Vystupují jako šašci, blázni a zaostanci. Z řad názvů her, jako jsou Maccus vojákem, Maccus exulant, Panic Maccus nebo Dvojčata Maccové, lze vydedukovat, že Maccus byl velmi populární a v jistých ohledech by se dal ztotožnit s postavou Stupida v mimu. Z dochovaných titulů spojeným s Buccem naopak vydedukovat mnoho nelze. Názvy jako Bucco gladiátorem nebo Adoptovaný Bucco nic nenaznačují, i když se objevují domněnky, že jméno je odvozeno od slova bucca, jehož významem je huba či držka, jeho postava by tedy spíš trpěla vychloubačstvím a ztvárňovala by chamtivost a nenažranost.¹² Ke jménu Pappus lze nalézt řecké slovo jemu ekvivalentní, a tím je pappos, nesoucí význam dědek. Postava se objevila ve hrách Pappus farmářem, Pappova nevěsta nebo Pappovy nesnáze, kde nese podobu starého šaška. Další postavou je Manduccus (od slova mando, které znamená jíst nebo žrát). Nejspíše se jednalo o masku jakéhosi obra kanibala s obrovskými čelistmi. Dossennus může nalézt podobu svého pojmenování ve slově dorsum neboli hrb. Mohl představovat hrbáče, ale stejně tak i moudrého blázna. Je patrné, že výše zmíněné postavy nepředstavují všechny masky účinkující v atellaně. Jejich počet byl zajisté vyšší.^{13, 14}

¹¹PAVIS, P. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 68-69. ISBN 80-7008-157-0.

¹²Tamtéž, s. 68-69

¹³Tamtéž, s. 69

¹⁴BROCKETT, O., G. *Dějiny divadla*. 8. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2008, s. 75. ISBN 978-80-7008-225-6.

1.3 La Piazza

Další teze uvádí, že komedie dell'arte nechala inspirovat u lidového divadla na náměstí. Zde je nutno zmínit italského autora Tommase Garzoniho, který napsal dílo s titulem Vesmírné náměstí všech světských povolání, vznešených i prostých (*La Piazza universale di tutte le professioni del mondo e nobili et ignobili*). V jeho práci se objevují nejrůznější profese, které by se daly rozdělit do dvou skupin. Jedna by tvořila prodavače zboží, druhá pak baviče všeho druhu. Pokud prodavač toužil po zisku, musel vědět jak přilákat zákazníky. Od toho měl po ruce pomocníka, který vybudoval kolem zboží tu správnou podívanou. Staral se o celé angažmá a režii. Jeho úkolem bylo získat si obecenstvo svou osobností, což mu potom mělo usnadnit přemlouvání zákazníků ke koupi v podstatě cenově dostupného produktu se zázračnými účinky. Roli šarlatánova pomocníka ovšem nemohl hrát každý. Bavič vhodný pro tento druh vystoupení musel oplývat bohatou představitostí. Musel dokázat odhadnout náladu obecenstva, přiměřeně na ni reagovat a využít ji ku svému prospěchu. Movitější obchodníci si mohli dopřát přepychu v podobě druhého herce či herečky. Ti poté vyvolávali a předstírali hádky, zpívali anebo se snažili získat přízeň kolemjdoucích.^{15, 16}

Ačkoliv by se mohlo zdát, že aktéři takového druhu vystoupení proměnili celé náměstí v honosnou scénu, opak byl pravdou. Jevišťe byla povětšinou velice skromná, poskládaná z pár prkének (viz Příloha A). Například v Benátkách na začátku 17. století bylo možno spatřit dvakrát denně představení v ulici svatého Marka odehrávané na pěti nebo šesti lešeních. Nejchudší herci neměli k dispozici ani to a své scénky předváděli na holé zemi. Výstup probíhal tak, že na jednom konci „pódia“ umístili šaškové kufr naplněný věcmi potřebnými k odehrání představení. Po usídlení všech herců na jevišti začala hrát hudba, někdy instrumentální, jindy doprovázená i zpěvem. Tato úvodní muzikálová předehra poté sloužila jako seznámení diváka s tím, co se dělo následovně. V průběhu hudebního čísla mezitím hlavní kejklíř otevřel svůj kufr a začal z něho vytahovat všechno zboží. Když hudba dohrála, započal svůj proslov, ve kterém nejpřehnanějším způsobem vychvaloval své ingredience a výrobky. Monolog mohl trvat půl hodiny ale třeba i hodinu. Kejklíř své improvizované vyprávění podával velice

¹⁵KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 30-31.

¹⁶DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. vyd. Bratislava, 1959, s. 55.

půvabným způsobem a s naprostou lehkostí. Využíval elegantních gest a jeho řeč byla obohacena o myšlenky tak oduševnělé, že snadno upoutal pozornost i cizinců. Talentovanější hlavní řečníci byli schopni přilákat větší počet obecenstva, což vedlo k většímu prodeji produktů. Zboží často představovalo různé oleje, léčivé vody, tištěné milostné písně a jiné drobnosti.¹⁷ Představitelé tohoto druhu vystoupení s sebou do hry nového divadla přinesli prosté prvky komična. Diváky bavili vtipy, které mnohdy překračovaly všechny možné hranice. Měli pojem o událostech v nejbližším okolí, což jim mohlo být velice nápomocné při samotné konfrontaci s publikem. Vytvořené pouto mezi aktéry a obecenstvem potom dosáhlo svého vrcholu u karnevalu. Improvizovali i hráli podle daného scénáře. Komedii dell'arte obohatili o profesionální znalost a rozmanité herecké techniky.¹⁸

1.4 Karneval

Jinou hypotézu o původu vzniku komedie dell'arte uvádí znalec italské lidové umělecké tvořivosti Paulo Toschi. Podle něho na Komedii měly nesporný vliv karnevalové slavnosti, ve kterých stejně tak jako u komedie dell'arte lze spatřit obličejové masky, typy, šaškovství a neliterárnost. „*Karneval byl spontánním projevem celonárodní hravosti, výrazem smyslu národa pro divadlo.*“¹⁹ Přesto, že originálně vzešel z církevní tradice veřejně lidových oslav Tří králů, jež vrcholí masopustním úterým, původně v sobě nese prvky daleko starší. Jeho kořeny sahají až do antického období. V Itálii byl tento druh zábavy velmi oblíbený, hlavně v Benátkách a Římě, kde byly karnevaly věhlasné. Celá města se proměnila v jeviště, byly zapomenuty sociální rozdíly a tolerováno vše, co společnost normálně nedovolovala. Jedna z hlavních a velice důležitých složek karnevalu byl smích. Na scéně se tak objevoval masopustník, který ač se herecky neangažoval a nebyl součástí vystoupení, reagoval smíchem a tím dopomáhal vytvářet divadlo kolem sebe. Dalším důležitým prvkem byla maska. Ta společně s celým kostýmem proměnila obyčejného účastníka oslavy v herce, jehož posláním bylo bavit se a především obveselovat svými komickými kousky přihlížející.

¹⁷KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 33.

¹⁸Tamtéž, s. 45

¹⁹Tamtéž, s. 45

Pokud maska byla brutálně sejmuta z obličeje, byl tento čin trestán úřadem jako porušení dovolené hry. Účinkující byli mnohdy ošaceni do oděvů opačného pohlaví. Oděvy byly různé, dle možností. Kupříkladu oblek chudých dělníků neměl obdoby a zároveň nepatřil mezi nejdražší. Šaty se skládaly z hrubé košile, která byla pošita namísto knoflíků slupkami z citronů. Zelený salát zdobil ramena a boty. Na hlavě měli posazenou paruku z fenyklu a na obličeji se vyjímaly velké brýle, vykrojené z pomeranče. Hojně se také vyskytovaly kostýmy populárních lidových komických typů, především sluhů, kteří se později stali základními stavebními kameny komedie dell'arte. Nechyběli zde například ani komičtí staří, pantalon a dottore²⁰. Toschi dále poznamenává, že: „*Komedie dell'arte se rodí také v tomto klimatu a zachovává z něho po dlouho dobu ducha jásavého, neuctivého a rozpustilého. Můžeme bez váhání soudit, že Zanni existoval v severní Itálii od starých dob jako karnevalová maska pekelného původu a zároveň burleskního charakteru. První komici dell'arte, původem ze severní Itálie, ho vzali tudíž z karnevalu.*“²¹

Karneval se považoval za divadlo ulice, kde se každý, kdo se nebál zapojit, stával hercem. Vystoupení byla po většinu přednesená spatra, ale někdy se mohlo opakovat i představení z roku minulého. Aktivní herce tohoto divadla z velké části tvořili ti, co měli sklon k předvádění. Jiní byli k participaci vyzváni, vyprovokováni nebo donuceni²².

²⁰KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 45-47.

²¹Tamtéž, s. 49-52

²²Tamtéž, s. 58-59

2. FORMOVÁNÍ PROFESIONÁLNÍHO DIVADLA DELL'ARTE V RENESANCI

Renesance s sebou přinesla rozmach kulturních potřeb. Publikum toužilo po větším prožitku, který karneval nebo slavnosti nadále nemohly divákovi poskytnout. Začaly se tak objevovat první herecké profesionální společnosti provozující stálou činnost. Autory nové podoby divadla byli povětšinou protestující proti „nedivadelnímu divadlu“, kteří se nebáli experimentovat. Zatímco herci mystérií a náboženských her se shromažďovali na církevní půdě, komikové raději v této nebezpečné protireformační době volili svá působiště u dvorů pod ochranou osoby urozeného původu. V západní Evropě tomu nebylo jinak. Se dvěma obdobnými druhy divadel se lze setkat již dříve. Na jedné straně to byli profesionální komici, kteří rozvíjeli tradici jokolátorů a lidových herců. Druhý typ pak tvořilo amatérské divadlo u dvorů čerpající z literatury. To se mohlo pyšnit bohatou scénografií a choreografií.²³ Počáteční cesta pro nové divadlo nebyla snadná, neboť svádělo těžký boj o přežití. Hrály se malé scénické formy, u kterých se očekávala okamžitá tvůrčí reakce od účinkujících i přesto, že představení vycházela z textu. Naopak jiné komedie, kde bylo nutné text patřičně nastudovat, se uskutečnily jen tehdy, pokud herci měli jistou odměnu, neboť šance na reprízu u podobných vystoupení nebyla vysoká. Nutno podotknout, že komici byli vždy lépe finančně ohodnoceni než ti s představeními vážnými. Součástí inscenací se také staly různé groteskní mechanismy, které byly na ději prakticky nezávislé. Také jeden z velice neobvyklých aspektů společností bylo přijímání hereček do svých řad. Po celé Itálii však tento nevšední krok probíhal nejednotně, neboť předpisy byly v různých částech země odlišné. Proto ještě v 18. století hráli někdy ženské role muži. Dále si soubory musely formovat takový repertoár, co by diváky zaujal, ale žádným způsobem nedráždil představitele moci. Velmi důležitou postavu zde reprezentoval capo, neboli vedoucí. Jeho hlavní údělem bylo dávat představení předznamenání a určovat, ve které části hry lze hrát jakým způsobem, aby se výstup obešel bez pohoršení přihlízejících. S obdobím nástupu protireformace v Itálii v druhé polovině šestnáctého století přišly

²³ BROCKETT, O., G. *Dějiny divadla*. 8. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2008, s. 83. ISBN 978-80-7008-225-6.

překážky. Počiny, které procházely profesionálům na začátku století, se staly poté pro představitele komedie dell'arte nemyslitelné.²⁴ Zdokonalená improvizace a zavedený systém masek se vyskytoval u společností nového divadla od poloviny šestnáctého století. Převážně vystupovaly pod kolektivními názvy, aby tak poukázaly na jednotu. Jeden z nejznámějších souborů byl *Compagnia dei Gelosi*, neboli *Žárliví*. Působil v letech 1568-1604. Název získal ze svého hesla Virtù, gloria, onor ne fan gelosi – Jejich ctnost, proslulost, jejich čest dělá lidi žárlivými. Další novátorské seskupení, které stanovily hru komedie dell'arte, např. jsou *dei Confidenti – Důvěřující* (1574-1639), *di Pedrolino – Pedrolinova* (1576-1580), *degli Unity*, známá též pod jménem *Compagnia del Serenissimo Duca di Mantova – Svorní* nebo *Společnost Nejjasnějšího vévody Mantovského* (1578-1640), *degli Accesi – Zapálení* (1590-1628) a jiné.²⁵ První herecké uskupení bylo založeno v roce 1545 skupinou padovských občanů. V jeho čele stál sir Maffio de Padova. Nejstarší dochovaný dokument o představení, které v sobě nese charakteristické prvky nového divadla, pochází z roku 1568.²⁶

Od druhé poloviny 17. století se jména společností odvozovala od prvního herce, patrona či místa jejich pobytu. Naopak nevelké putující soubory dell'arte, které živořily ze dne na den a které byly často stíhány v průběhu své existence, po sobě nezanechaly téměř žádné záznamy. Je tedy otázkou co, jak a v jakých podmínkách tyto společnosti hrály a jaký celkový vliv měly na zrod Komédie.²⁷

Se zřetelem na dobovou situaci se neamatérské skupiny především formovaly na severu Itálie. Šlechtické rody v Modeně, Mantově a v Parmě divadlu velice přály a podporovaly jej. Dále pak společnosti vznikaly v Benátkách, kde panovala svobodnější atmosféra. Herecké soubory měly povětšinou kolem deseti členů. Často přecházeli z jednoho uskupení do druhého, což nebylo neobvyklé. Ne vždy totiž společnosti mezi sebou měly vyhraněné vztahy.

²⁴ KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 72-76.

²⁵ Tamtéž, s. 72-73

²⁶ Tamtéž, s. 75

²⁷ Tamtéž, 72-72

Italští divadelníci také často jezdili za hranice své země, kde někdy vystupovali i za asistence hostitelů na rakouských, španělských, německých, anglických nebo francouzských dvorech.

Právě ve zmíněné Francii se staly velice populární. Velkou odezvu nové divadlo zaznamenalo v první polovině 17. století. Ovlivňovalo dokonce i jiná umění a zvyklosti.²⁸

²⁸ BROCKETT, O., G. *Dějiny divadla*. 8. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2008, s. 85. ISBN 978-80-7008-225-6.

3. SLOŽKY KOMEDIE DELL'ARTE

3.1 Pevné typy

Typologie komedie dell'arte zdaleka nepředkládá všechny profily lidských povah jako systémy Pavlova nebo Junga. Jedná se o výběr, který slouží komediálním účelům své doby. Nelze opomenout, že typy nemusí být důsledně pevné. Některé masky udržují svoji kontinuitu jen na základě některého z atributů. Pevné typy jsou specifickou složkou komedie dell'arte. V odborné divadelní terminologii se jim říká masky, ovšem neznamená, že všechny postavy musí nezbytně nosit masku na obličeji. Každá doba si k vykreslení svému vybírá výrazné jedince, kteří jsou pro ni v dané chvíli charakterističtí. Při zobecnění obrazu postavy vznikají typy. Typ je tedy tentýž člověk, který se objevuje v různých situacích, v odlišném provedení. Komické typy jsou nositeli vlastností, ať už psychických nebo fyzických, které jsou předváděny v přehnaných, karikovaných tazích. Masky mohly na cestách kraji nebo městy své tváře obměňovat. Měly lokální charakter. Mohly existovat již za karnevalu a být novým divadlem převzaty. Některé zvítězily, šířily se dále a podléhaly vývoji. Některé úplně zmizely.²⁹ Charaktery postav italské komedie zasáhly povědomí diváků tak silně, že si jimi označovaly povahy konkrétních lidí. Jeden herec ztvárňoval stále jeden typ, jen ve výjimečných případech docházelo k alternacím. Dokonce existují záznamy o hercích, kteří své postavy hráli až do vysokého věku. Vzhled masek byl vyzorován z běžného života. Určité vnější vzezření bývá podvědomě spojeno s vnitřními vlastnostmi jedince.³⁰

Mocní sociálně-kritickou satiru pronásledovali, proto se v komedii dell'arte nevyvinuly některé typy postav, např. dvořani, šlechtici a mniši. Doba, kdy vládnoucí mohli být nemilosrdně bráni na pranýř, skončila. Ovšem ani období nastupující feudálně církevní reakce, existence jezuitského řádu a inkvizice, nezabránila satirě dobírat si zástupce nižších vládnoucích tříd, zástupce městských a venkovských proletářů. Komédie dell'arte nebyla otevřeně politickým divadlem.

²⁹KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 65.

³⁰DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. vyd. Bratislava, 1959, s. 59.

U vzniku některých typů stojí v pozadí sociálně-kritický podtext, který se ovšem postupem času vytrácí, což ovšem neplatí pro obecně komické rysy, neboť jsou schopny svoji funkci plnit bez ohledu na dobu.³¹

Dále se bude pozornost soustředěna na nejznámější, nejrozšířenější a základní masky komedie dell'arte. Jak již bylo řečeno v kapitole 3.1, existovaly v mnohých variantách. Vyjmenovávat by je nebylo možné, jelikož k většině z nich neexistuje dokumentace. Existují tři základní skupiny typů komedie dell'arte: vecchi (staří páni), zanni (sloužící) a inamrati (milovníci). K nim se přimykají některé doplňující nebo náhodné postavy.

3.1.1 Vecchi (staří nebo starší páni)

Pod tímto označením není potřeba si představovat starce o berlích, protože často jsou otcí ještě mladého syna nebo dcery. Jsou potomky antické komedie, kde je znám typ starce (senex). Navzdory svému pojmenování jim nic nebrání bouřlivě se zamilovat, nebo vyrážet na zálety. Svůj opravdový věk opomíjejí a snaží se vyrovnat osobám podstatně mladším. Starší páni obvykle ve své minulosti zastávali vyšší posty. Nabyté zkušenosti jako by opomněli a ustrnuli v době uplynulé. Jejich typickým představitelem je pantalone a dottorre.³²

3.1.1.1. Pantalone

Pantalone (starším jménem Magnifico) byl benátský kupec, který mluvil svým dialektem a patří mezi nejstarší postavy komedie dell'arte.³³

Měl červenou polomasku s výraznými rysy a velkýmnosem, kterou herec doplňoval vlastním, bílým plnovousem. Vousy měl na bradě protažené do dálky, protože se pak při slovních přestřelkách pohybovaly. Nosil červený, přiléhavý kostým, jehož kalhoty se patrně zasloužily o jeho jméno.

³¹KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 75.

³²Tamtéž, s. 88

³³Tamtéž, s. 89

Často míval dlouhý, černý plášť a kupeckou čepičku, u pasu také dýku měšec nebo tobolku. Červeno-černá pantalonovská kombinace je pro celé divadlo dell'arte příznačná. Obouval si sandály nebo měkké pantofle. V 18. století míval také brýle.³⁴

Ve hře zastával roli lakomého otce, který chtěl provdat svoji dceru za boháče. Naopak její mladý, chudý milenec mu nebyl po chuti a jednoduše se ho chtěl zbavit. Ovšem štěstí stálo na straně mladých. Sám byl zapálený milovník. Pro okouzlení mladé sličné děvy se rád předváděl. Natřásal se jako páv a chlubil se svojí fyzickou zdatností. Ovšem jen do chvíle, než ho přepadl záchvat pakostnice nebo mu došel dech. „Popřípadě skřehotal pod oknem své vyvolené serenádu, načež byl polit nočníkem.“³⁵ Nutno podotknout, že v případě pantalona se nesetkáváme s naprosto hloupým člověkem. Byl schopný prohlédnout nástrahy a zhatit plány nepřátel. Ačkoliv někdy si počínal poněkud nešikovně. Vedl přemoudřelé monology a rád se přel se sluhou. Tento komický prvek posloužil jako jeden ze základních elementů komedie dell'arte. Charakter pantalona byl vystavěn na kontrastech. Jednalo se o mravokárce, který urputně hledal pro své potomky správný, majetný, protějšek. Sám ovšem nadbíhal mladým slečnám a při tomto počínání zapomínal na své moudré rady. V tomto se ukrývala komicnost postavy. Časem se postavení masky proměnilo. Na sklonku komedie dell'arte už se nejednalo o staříka, který byl širokému obecenstvu pro smích. U Gozziho se stal laskavým stařečkem, který dojíká. A v Goldoniho divadle se stal ztělesněnou pravdou. Místo, aby si z něj dělali blázny, je to on, kdo drží ostatní na provázku. Vede akci, jejíž nitky má plně v ruce.³⁶

Ztvárnit pantalona po herecké stránce nebyla jednoduchá záležitost, neboť bylo zapotřebí, aby herec mimo jiné ovládal benátský dialekt. Nebyl-li nikdo takový k dispozici, maska se poupravila tak, aby této mluvy nebylo potřeba, při čemž ostatní atributy zůstaly zachovány.³⁷

³⁴KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. 1. vyd. Jinočany: H & H, 1998, s. 102. ISBN 80-86022-25-0.

³⁵Tamtéž, s. 102.

³⁶KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 93.

³⁷KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 70.

Je logické, že když maska pantalona překročila hranice rodné Itálie, začala se proměňovat a přizpůsobovat se obrazu jiných zemí. Nadále se ale samozřejmě stavělo na jejich rysech, které byly obecně srozumitelné. Maska pantalona je jedna z nejstarších. Zmínky o ní nalézáme v líčení karnevalu už z poloviny 16. století. Základní rysy ji nejspíše udělil Giulio Pasquti z Padovy, první velký herec profesionální společnosti komedie dell'arte. Není pochyb, že sám Molière se při ztvárnění Harpagona mimo jiné inspiroval u svých italských kolegů.³⁸

Obrázek 1: Pantalone



Zdroj:³⁹

3.1.1.2 Dottore (francouzky le docteur)

Maska dottorre se rovněž řadí mezi vecchi. Jelikož se postavy dell'arte zdvojují, vytváří tak protějšek pro pantalona. Vychází se staré tradice lidové komedie, která si ráda vybírala za cíl posměchu učené pány. Už v Plautových dramatech se setkáváme s typem vzdělance, který je ztracen v praktickém životě. Obyčejný neučený člověk nad ním zpravidla vítězil.⁴⁰

Dottorova postava, původem z Bologni, byla obvykle spjata s nějakou učenou profesí jako je filozof, advokát, hvězdář apod. „Dotorre je nabit sentencemi, hází

³⁸DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. vyd. Bratislava, 1959, s. 78-80.

³⁹OREGLIA, G. *The Commedia dell'Arte*. New York: Hill and Wang, 1968, s. 125.

⁴⁰KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 95.

*co chvíli latinskými citáty a vnáší do nich zmatek. Mudruje při každé příležitosti, ať se to hodí nebo nehodí a klidně poplete historické osobnosti. Ví toho hodně, ale schází tomu logika.*⁴¹ Když promlouval, držel se rétorických pravidel, čímž na první dojem působil věrohodně. Ovšem jeho řeč byla proud myšlenek a nápadů, kterým chybělo uspořádání a smysl. Vést s ním dialog nebo ho alespoň vyslechnout, vyžadovalo velkou partnerovu trpělivost. Oblibě se v komedii dell'arte těšily soudní scény, kdy dottore jako obhájce používal argumenty, které vykazovaly až groteskní podobu. Rád také mluvil makarónskou latinou, vyšperkovanou citacemi ze známých autorů.⁴²

Dottore býval dobře zabezpečený muž. Jakmile měl syna, pantalon měl dceru, čímž byly položeny předpoklady ke hře. I tato maska, i když ze skupiny starších pánů, měla plotky se ženami, převážně se služebnými.⁴³

Zahrát masku dottora nemohl každý, nýbrž jen školsky vzdělaný člověk. Umět zamotat latinské citáty v kombinaci s kvalitní makarónštinou je záležitost daleko obtížnější, než se zdá být. Mimo jiné bylo potřeba, aby herec ovládal boloňský dialekt, leckdy míchaný s benátským. Není velkým překvapením, že z těchto důvodů ne každá divadelní společnost masku dottora měla.⁴⁴

Kostým dottora je prakticky oděv boloňského právníka, s drobnými úpravami pro jeviště. Na rozdíl od pantalona, muže velké postavy, byl dottor menšího vzrůstu, jak lze vidět na dobových obrázcích. Nosil černý talár, jenž mu sahal až po kotníky, pod ním měl kabát dlouhý ke kolenům, střevíce a punčocháče, na hlavě obrovský klobouk, ale když ho sejmul, skrývala se pod ním ještě další čepička. Herec byl oděn celý v černé s výjimkou tří bílých míst – skládaný límec, manžety a šátek za pasem.

⁴¹KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 108.

⁴²KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 98.

⁴³NICOLL, A. *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'Arte*. London: Cambridge University Press, 1963, s. 49.

⁴⁴DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. vyd. Bratislava, 1959, s. 92.

Dottorova obličejová maska byla zvláštní. Zakrývala nejčastěji jen čelo a nos. Nezakryté tváře se pak líčily křiklavě červenou barvou, na znamení někoho, kdo se rád napije dobrého moku. Pokud byla postava lékařem, byla vyzbrojena stříkačkou na klystýry, kleštěmi a jiným zvětšeným náčiním.⁴⁵

Jelikož dottorovy proslovy byly často nezávislé na dění na jevišti, mohli se je herci učit nazpaměť a řada z nich se dochovala. Jedná se o podivné tirády o exotických, fantastických věcech, které byly vybírány z dobových sborníků groteskních hesel, z encyklopedií groteskních věcí, ze sbírek sentencí a přísloví proslulých autorů starých i nových. Jak nám dosvědčují dochované party, byl to dobový intelektuálský humor.^{46, 47}

Obrázek 2: Dottore



48

3.1.1.3 Capitano

Capitano byl značně nadsazeným typem. Vychloubal se statečností a úspěchy u žen, ale za okamžik na to se ukázalo, že se jednalo jen o plané řeči. Přísnému výrazu mu dodávala škraboška s ostrým obočím, kterou někdy nosíval. Pokud ji neměl, strašil publikum svojí mimikou, ovšem jen do chvíle než se dal na útěk, nebo dostal na frak.

⁴⁵KAZDA, J. Kapitoly z dějin divadla. 1. vyd. Jinočany: H & H, 1998, s. 102. ISBN 80-86022-25-0.

⁴⁶KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 95.

⁴⁷BOHDALOVÁ, Kateřina. *Flaminio Scala a jeho Il Teatro delle Favole rappresentative v zrcadle doby*. Praha: Libri, 2005, s. 12. ISBN 80-239-5410-5.

⁴⁸OREGLIA, G. *The Commedia dell'Arte*. New York: Hill and Wang, 1968, s. 130.

Herec nosil kostým se širákem. Ovládal šerm, tanec a různé způsoby boje, aby je posléze mohl splést. Bylo nezbytné, aby byl sečtělý v zeměpisu, dějinách a mytologii, protože fakta zamotával do svých fantaskních dobrodružství. Capitano se nevytáhal jen v oblasti vojenství, nýbrž i v běžném životě. Byl předchůdcem Barona Prášila. Jakmile došlo na činy místo slibů, byl z hrdiny strašpytel.⁴⁹

„Tato postava měla být jakousi hrozbou - ztělesnění protestu italského lidu proti cizímu útlaku.“⁵⁰ Capitano zanikl před koncem 17. století. Jeden z důvodů byl pravděpodobně ten, že přeháněním a napínanými tirádami se velmi podobal masce dottorově. Ve Francii se nerozšířil vůbec. Nástupcem, v jemnějším provedení, se stal skaramuš (scaramouche), který byl nejdříve jeho sluhou.⁵¹

Obrázek 3: Capitano



Zdro:⁵²

⁴⁹KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 172-174.

⁵⁰DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 181.

⁵¹KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 174.

⁵²KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 177.

3.1.2 Zanni (sluhové)

Zanni byli hlavními postavami na jevišti komedie dell'arte, komické masky se vším, co jim náleží. O původu jejich pojmenování existuje několik hypotéz. Jedna se odvíjí od latinského sanniones, které se v latinské komedii používalo pro označení sluhů. Skutečnost bude ale pravděpodobně prostší a to jednoduchá obměna jména Giovanni v severoitalském dialektu.⁵³

Postavy zanni se také zdvojovaly, podobně jako u starších pánů. První sluha (primo servo) byl aktivnější a byl také strůjcem zápletky. Jeho povahové vlastnosti nebyly nekladnější. Rád intrikoval, k čemuž využíval druhého sluhu (sekondo servo), který se ve své hlouposti a naivitě využívat nechal. Masky zanni svým komickým založením a optimismem ovládly jeviště. Beze sporu patřily mezi nejvlivnější postavy, a to i dodatkových scén a vložek. Byly oblíbeny, protože se nespokojovaly se společenským řádem, ve kterém většina věcí fungovala jinak než by měla. Byly mladší a ne vždy skrytě bojovaly proti svým starým pánům. Zásadně stály na straně mladých pánů a zpravidla pro sebe i pro ně dostaly lepšího osudu. Největší spásu přinášely maskám ze skupiny milovníků, o které se bude hovořit v kapitole 3.1.3.

Typ sluhy, který předstírá hloupost z taktických důvodů, a také, aby rozesmál a pobavil, je prastarý. V Don Quijotovi se píše: „*V divadelní hře nejmoudřejší osobou bývá hlupák, neboť nesmí být omezen, kdo se tváří omezeným.*“⁵⁴ Častým komickým jednáním obou zanni je neobratná obratnost (či obráceně), na níž byly také vystavěny některé komické kousky (lazzi).⁵⁵

V počátcích zanni rozhodně neoplývali jemností. Oba pocházeli z Bergama. Vždy v mluvě používali dialekt, díky kterému si mohli dovolit ledacos. Nejednalo se pouze o slova, ve kterých byli nevybíraví. Nevyhýbali se ani hrubým až obscénním gestům a mimice.

⁵³PAVIS, P. Divadelní slovník. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 20. ISBN 80-7008-157-0.

⁵⁴CERVANTES, M. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha* II. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966, s. 189.

⁵⁵KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 121.

Původně byli sedláci, i když později své působení přesunuli do měst, což s sebou přinášelo stylizaci také jejich kostýmu. Zanni do divadla přinesl také závažné problémy, ovšem předváděné zábavnou formou.⁵⁶

3.1.2.1 Harlekýn (italsky arlecchino, francouzsky arlequin)

Harlekýn byl králem komedie dell'arte. Ovládal jeviště. Bylo o něm napsáno mnohé, neboť jeho život zaujal řadu autorů. Ožil ve Francii, odkud se vydal na cestu Evropou, kde rovněž lze rovněž nalézt jeho příbuzné: hansvursta, pickelheringa, petrušku a další národní šašky.⁵⁷

Harlekýn byl zchudlý zemědělec, který kvůli obživě opustil horské údolí Bergamska. Kvůli poměrům, ze kterých přicházel, měl na sobě záplatovaný šat. Na jeho obličej tkvěla černá maska, která mohla připomínat zvíře. Rovněž v sobě ovšem ukrývala něco čertovského. Vystupoval jako nemotorná a přihlouplá polovička z dvojice sluhů. Bhrihella, první zanni, pocházel z jiné části Bergamska, proto byl chytrý a mazaný.⁵⁸

I když byl harlekýn v myšlení pomalý, jeho vnější stránka byla překvapivě křehká. Pohyboval se s lehkostí, byl neposedá. Neustále poskakoval, tančil a nezapřel v sobě artistu. Je beze sporu, že dynamické aspekty zdědil od svých předků z náměstí. Rád si dopřával jídla, ale vždy zůstával štíhlý a hbitý. Publikum ho milovalo pro jeho roztomilou nemotornost. Celé představení stálo na něm. Společnosti si na této masce velmi zakládaly, protože byla zárukou vysoké návštěvnosti. Původně byl sluhou pantalonovým, ale z názvů italských a francouzských scénářů je vidno, že ztělesňoval nesčetné množství postav. Byl uhlířem, skřítkem, kouzelníkem, domněle mrtvým, sluhou dvou pánů, zamilovaným proti své vůli, chromým lazebníkem, africkým korzárem, rozvedeným ze žárlivosti, létajícím lékařem, cikánkou, císařem na Měsíci, prodavačem písniček apod. Jelikož nikdo nevěděl, v jaké podobě se harlekýn na jevišti objeví, bývalo již v názvu hry uvedeno, co v ní bude maska provádět.

⁵⁶KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 105.

⁵⁷NICOLL, A. *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'Arte*. London: Cambridge University Press, 1963, s. 53.

⁵⁸Tamtéž, s. 53

Ať na sebe vzal jakoukoliv podobu, ponechal si obličejovou masku a kostým pod převlekem byl jasně vidět. Tím se divák upozorňoval na to, že harlekýn hru neopustil.⁵⁹
60

Harlekýn se mimo jiné těšil takové oblibě, protože svým chováním připomínal dítě. Dříve jednal, než přemýšlel. Když se ocitl v bezvýhodné situaci, bezradně s psíma očima čekal, jak se vše vyvine. Tímto vynikal vedle svého kolegy brighelly, který jednal v chladně promyšlených tazích.⁶¹

Na počátku jeho éry se jeho kostým skládal z bílé plátěné košile a dlouhých plandavých kalhot. Později se vše nepravidelně pošílo barevnými záplatami. Vznikl tak oděv typický pro venkovského nebo přístavního dělníka. Na oholené hlavě nesměl chybět klobouček s okrajem zvednutým nahoru a na něm zaječí ocásek – symbol strašpytla. Kostým realisticky odpovídal venkovskému prostému oblečení. A je pochopitelné, že harlekýn také jako venkovan mluvil a ve svém chování neopomíjel obhroublosti. Typ procházel vývojem a neubráníl se mu ani samotný kostým. Speciální stylizace se mu dostalo u francouzského dvora. Šat byl přiléhavý a záplaty nahradily trojúhelníky červené, zelené a modré barvy lemované žlutým tkalounem. Od konce 17. století se kabát zkrátil a trojúhelníky se spojily do kosočtverců. Od 18. století se pak ornament uvolňuje dále. Okolo boků byl kabátek přepásán. Za pasem nosil dvě věci – neustále prázdnou mošničku a dřevěný meč, harlekýnskou plácačku (batocchio), který byl nezaměnitelnou rekvizitou. Plácačka patří mezi starodávné rekvizity komických osob. V tomto případě byla pravděpodobně převzata od středověkého blázna.⁶²

Maska, kterou harlekýn nosil na obličej, byla v tmavé barvě. Někdy se skládala ze dvou částí. Otvory pro oči byly úzké štěrbiny, nad nimi husté obočí, vousy a na čele vystouplý hrbol. Objevily se domněnky, že maska v sobě nese pozůstatky bouřlivého pohanství. I v mezihrách náboženských her se objevovaly d'ábelské postavy. Obveselovaly publikum, ale rovněž ho dokázaly zastrašit.

⁵⁹NICOLL, A. *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'Arte*. London: Cambridge University Press, 1963, s. 54.

⁶⁰KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 125-127.

⁶¹Tamtéž, s. 128.

⁶²Tamtéž, s. 129

Jiná hypotéza tvrdila, že model pro tmavou masku byl černocho afrického původu. Navzdory dohadům je možné, že původ byl spjat s realitou, neboť nosiči a uhlíři z bergamských hor měli obličej běžně umazaný.⁶³

Existovala celá řada velmi významných harlekýnů. Někteří z nich díky roli nabyli velkého vlivu. Například Giuseppe Domenico Biancolelli (1640-1688) dosáhl nebývalé obliby u samotného krále, což mu umožnilo si ve hře poměrně otevřeně zahrávat se satirou. Přizpůsobil masku vkusu francouzského dvora. Pozměnil její povahu tím, že ji obohatil o rysy brighellovy. Harlekýn se stal chytrým a nechyběla mu jistá elegance. Role hlupáčka byla nahrazena pierotem s bílou tváří i šatem.⁶⁴

Harlekýnovo jméno přesáhlo divadelní prkna. „*V italštině i ve francouzštině „harlekýnský“ znamená pestrý, věc složenou z různých, různorodých kusů, nebo se tak říká člověku měnlivých názorů a také takovému, který řekne pravdu ve smíchu.*“⁶⁵

Obrázek 4: Harlekýn



Zroj:⁶⁶

⁶³KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 131.

⁶⁴NICOLL, A. *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'Arte*. London: Cambridge University Press, 1963, s. 58-59

⁶⁵KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 144-145.

⁶⁶NICOLL, A. *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'Arte*. London: Cambridge University Press, 1963, s. 71.

3.1.2.2 Brighella

Bylo již řečeno, že masky starých pánů vystupovaly ve dvojici a jinak tomu nebylo ani u postav sluhů. Brighella, první zanni, byl typ vychytralého venkovana, hnací síla akce. Do města přišel kvůli obživě. Intriky a taktizování mu nebyly cizí. Byl mazaný. Život ho již naučil, jak se věci mají. Nástrojem pro jeho prohrané plány se stával druhý z dvojice sluhů – v tomto případě harlekýn. Pro svého pána pracoval jen, dokud mu platil. Jakmile cítil, že získá užitek, nebál se ani pochybných úkolů. Rád se napil dobrého moku a potěšil se s pěknou ženou. Nebylo jednoduché odhadnout jeho chování. Vynikal v přetvářce. V jedné chvíli vlídnost sama, v té druhé tasil dýku.⁶⁷

Jeho kostým byly plátěné šaty typické pro venkov doplněné o krátký bílý plášť, čepičku, punčochy. Nesměly chybět ani žluté střevíce a pás. Celý kostým zdobil vyšíтый zelený ornament. Nosil tmavě olivovou polomasku s černými vousy. Jeho rekvizita byla dýka, ovšem postupem času postava něžní a zbraň se vyměnila za kytaru.⁶⁸

Některé znaky prvního zanniho lze nalézt u nápaditých sluhů Lope de Vegy, Shakespeara i Molièra.⁶⁹

Brighella měl několik příbuzných, kteří byli jeho jemnějšími verzemi – scapino, mezzetino, flautino, pasquariello aj. Žádný z nich ale neprožil dlouhý a pestrý život jako harlekýn.⁷⁰

⁶⁷KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 150.

⁶⁸Tamtéž, s. 150-151

⁶⁹DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 137.

⁷⁰KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 153.

Obrázek 5: Brighella



Zdroj:⁷¹

3.1.2.3 Pulcinella a coviello

Neapol a Řím, jih Itálie, ovládl pulcinella a coviello – obdobná dvojice jako harlekýn s brighellou. Pulcinella byl tím, kdo plnil rozkazy coviellevy. Jeho kostým, podobně jako u ostatních zanni prvního období, byly plátěné kalhoty s halenou zdobenou bambulovými knoflíky. Někdy měl velký břich a hrb na zádech, v čemž je možné spatřit návaznost na postavu dossenus z atellánské frašky. Nosil černou obličejovou polomasku se zobákovitým nosem, který jí dodával ptačí podobu. Dalším progresem se z něj vyvinula postava pierota. Coviello byl předváděn jako přihlouplý chvástavec. Právě kvůli těmto rysům býval zaměňován s postavou il capitano. Na sobě měl přiléhavý kostým s bambulemi místo knoflíků, na hlavě kuklu s kohoutím peřím. Kohoutí zápasy byly od pradávna inspirací k různým komickým soubojům.⁷² Na jihu se hra soustředila zejména na roli pulcinella, proto není divu, že maska coviella neprožívala na jevišti zvlášť intenzivní život.⁷³

⁷¹KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 151.

⁷²KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 165-170.

⁷³Tamtéž, s. 171

Obrázek 6: Pulcinella



Zdroj:⁷⁴

Obrázek 7: Coviello



Zdroj:⁷⁵

⁷⁴KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 159.

⁷⁵Tamtéž, s. 118

3.1.2.4 Pedrolino

Pedrolino byl sluha raného období. Jeho pozdější variantou byla postava pierota, o které bylo zmíněno v kapitole 3.1.2.1. Byl smutným hrdinou, ze kterého sršel smutek a melancholie. Nebylo člověka, který by neuvěřil jeho nevinosti a naivitě. „*Nosil bílý plandavý oděv se širokým, volně položeným límcem.*“⁷⁶ Byl vysoký, pohyboval se malátně a dokonce usínal za chůze. Sklízел posměch žen, v lásce neměl štěstí. I když Pierot nebyl aktivní komickou postavou, dočkal se dlouhého divadelního života v jiných žánrech. V baletu a pantomimě jeho srdce bije dodnes.⁷⁷

V komedie dell'arte se kromě sluhů, vyskytovaly také služky, které vnášely do hry erotický živel umocněný odvážným kostýmem. Mladší se nejčastěji říkalo kolombína a té starší, vdané mirandolina, smeraldina apod. Služky měly ostrý jazyk, ale neztrácely roztomilost ani vkus.⁷⁸

Obrázek 8: Pedrolino



Zdroj:⁷⁹

⁷⁶KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 108.

⁷⁷Tamtéž, s. 149

⁷⁸DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. Vyd. Bratislava, 1959, s. 155.

⁷⁹ KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 120.

3.1.3 Inamorati (milovníci, francouzsky amoureux)

Milovníci na rozdíl od výše uvedených masek nebyli postavy komické. Měli určitou vážnost. Námět lásky, která musí překonávat překážky, je nesmrtelný a oblíbený byl také v komedii dell'arte. Osud mladých párů měli v rukou zannni a staří. Sluhové stáli na jejich straně a snažili se jim pomáhat.⁸⁰

Obličejová maska u milenců neexistovala. Obecenstvo jednak chtělo sledovat přirozenou krásu herců a samozřejmě jako zamilovaní předváděli pomocí mimiky emoce. Kostým odpovídal soudobé dvorské nebo měštské módě, oplýval elegancí.⁸¹

Role milovníků nebyly literárně snadné. Lyrické výstupy dostávaly velmi brzy pevný tvar, neboť vážné myšlenky plné krásných obrátů bylo třeba naučit se s předstihem. Herci měli nastudované zpaměti různé hádky, monology o lásce, štěstí a neštěstí, vzpouře, sebelítosti atd. Jejich proslovy prosakovala lyrika.⁸² Zejména je ovlivňovalo básnictví Petrarkovo. „*Jejich part, literárně přetížený, byl vyvažován akcí komických masek.*“⁸³

Milenky lze rozdělit na dvě skupiny podle charakteru. Do jedné patřila zpupná a povýšená Isabella (podle proslulé primadony komedie dell'arte Isabelly Adreini), do druhé jemná a citlivá Flaminia. Jejich partneři mívali obdobné vlastnosti. První z párů byl živý a vášnivý, jednalo se o zástupce šlechty. Druhý byl nečinný a utápěl se v sentimentu. Představovala ho dvojice z měšťanstva. Tento prototyp lze nalézt například v Goldoniho Sluhovi dvou pánů.⁸⁴

⁸⁰KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 195.

⁸¹Tamtéž, s. 195-196.

⁸²DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. vyd. Bratislava, 1959, s. 119-120.

⁸³Tamtéž, s. 120.

⁸⁴KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 196.

Obrázek 9: Inamorati



Zdroj:⁸⁵

3.1.4.1 Ostatní

Z pevných typů za zmínku bezpochyby stojí také tartaglia, který byl nezaměnitelný pro svoje kockání. Vada řeči je prostředkem komiky starého původu. Postava se zamotávala do slovních hříček, kdy slovo mělo dva významy, z nichž jeden byl vulgární. Komolila a nebyla s to říct, co měla na jazyku. Tartaglia byl většinou veřejný činitel jako advokát nebo soudce. Ovšem největšího úspěchu dosáhl, když měl vyřizovat poselství.⁸⁶

V komedii dell'arte se také objevovala ruffiana, neboli kuplířka, dohazovačka. Byla potomkem klasické římské komedie. Její účast ve hře předpovídala duch komedie, ve které se představení bude odvíjet.⁸⁷ Postava matky by se v Komedii hledala prakticky marně. „Obecně uznávaný kult matky by se zde rušivě setkával s lehkou, někdy až obscénní zábavou.“⁸⁸

⁸⁵ KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 141.

⁸⁶ DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. vyd. Bratislava, 1959, s. 161.

⁸⁷ Tamtéž, s. 167

⁸⁸ KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 205.

Jak již bylo řečeno na začátku kapitoly, existovala celá řada dalších masek odvozených od těch základních. Ve hře byly ale nezbytně nutné i postavy okrajové – Židé, měšťané, kati, námořníci, biřici aj. Hra však nemívala více než 10-12 postav.

3.2 Scénář

„Scénář, jindy též námět, je v komedii dell'arte schematickým popisem představení, stručným záznamem jevištního děje, neboť toto divadlo pracuje, hlavně ve svém tvůrčím období, bez dialogizovaného textu.“⁸⁹ Předpokládalo se, že herci dokonale ovládají jevištní konvence a pravidla, proto scénář mohl být heslovitý a sloužil jen jako opora připomínající následující dění na scéně. Z našeho hlediska neoplýval literárně uměleckými hodnotami, ale jednalo se spíše o technický záznam. Herci tedy jistě dokázali hrát i bez pevných pravidel, což nasvědčuje tomu, že improvizace jim byla velmi blízká. Svými schopnostmi doplňovali a rozvíjeli konvence představení.

Nejednalo se o nové postupy. Šarlatáni, kejklíři, písničkáři a další umělci z náměstí pracovali podobně. Výstupy si předpřipravili jen z části, zbytek zahráli podle situace. Záleželo například na rozpoložení diváků, na počasí, zdali byl přítomen církevní orgán atd.⁹⁰

Scénář se jen mimořádně dostal ke čtení divákovi, jako tomu bylo ve své době s jedinou tištěnou sbírkou scénářů Flaminia Scaly z roku 1611, která měla velký význam, neboť do budoucna nabídla vzory k napodobení. Scalovy rané renesanční scénáře byly velmi rozmanité. Nabízely pohádkové rekvizity a postavy včetně černokněžníků, převleky a vydávání se za jinou osobu, nečekaná setkání se zmizelým členem rodiny uneseným piráty do otroctví. Postavy předstíraly šílenství, aby dosáhly svého cíle, a když situace dovolila, zázračně se vyléčily. Též nesmí být opomenuto erotično a nevěra, které bavily diváka od nejstarších dob. Divadelní postupy záměrně využívaly anti iluze, čímž v mnohém mohou připomínat loutkové divadlo, které se vybuchovalo vlastní anti iluzivní technikou pro své omezené technické možnosti.⁹¹⁹²

⁸⁹KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 212.

⁹⁰Tamtéž, s. 212-213

⁹¹Tamtéž, s. 213-214

⁹²OREGLIA, G. *The Commedia dell'Arte*. New York: Hill and Wang, 1968, s. 157.

Témata komedie dell'arte pocházela z různých zdrojů. V raném období se inspirací stala zejména antická komedie, zvláště autor Plautus. Další podněty k tvoření přinesly novely z 14., 15. a 16. století. Komedie dell'arte oplývala spleťtým dějem. Bartoliho scénář *Zápletky lásky aneb očarované okno* měl šest milostných intrik. Značné oblibě se těšil princip dvojnicství, jak lze z mnoha názvů her vyvodit: *Dva harlekýni*, *Dva podobní pulcinellové*, *Dva falešní blázni*, *Dva věrní notáři* atd. Různým odbočením do historie a mytologie rozuměli pouze vzdělaní diváci, což ovšem neodrazovala širší publikum, jelikož každý byl schopný si z představení něco vybrat. Nelze opomenout, že příběh ve hře nehrál nejdůležitější roli, byl pozadím pro výstupy komických masek, které často neměly k ději pevnou vazbu.⁹³

Pro bližší seznámení s náměty scénářů komedie dell'arte bude nyní ve zkratce sledován děj několika vybraných.

PODOBIZNA (Il ritratto, ze sbírky Scalovy)

Isabella podvádí svého manžela, movitého obchodníka Pantalona. Milenci Oraziovi daruje svou podobiznu, kterou on nosí v medailónku. Mladík navštěvuje herečku Vittorii a ta mu šperk odcizí. Pantalon herečku navštěvuje rovněž a je velmi překvapen.

Zasypává Isabellu výčitkami, ta se pohádá s Oraziem a požaduje medailónek zpět, on se o to u herečky pokouší. Vittorii navštěvuje další pán v letech Graziano, jehož žena má plotky s jiným mladíkem. Základní příběh je doplněn o hrátky a intriky Harlekýna a Pedrolína a chvástavého Capitana.⁹⁴

LOĎ (La nave, ze sbírky Locatelliho)

Pantalon a Graziano se ocitli na ostrově, kde žije kouzelník, který čaruje se dvěma věnci. Jeden vyvolává lásku a druhý nenávisť. Zamilovaný pár, Sireno a Clori, si několikrát věnce střídavě zamění. Připlouvá Capitano, aby osvobodil královnu vězněnou kouzelníkem. Zabije lva a poradí si také s duchy, kteří se náhle objeví. Kouzelník dovolí královně odejít, ale jakmile se s Capitánem nalodí, potopí jejich

⁹³KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 214.

⁹⁴Scénář *Podobizna* ze sbírky Scalovy. In: KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 225.

koráb. Jupiter je zachráněn. Pantalón pozná v Sirenovi svého dávno ztraceného syna, Graziona zase v Cloridě dceru. Nalezené děti se vezmou a kouzelník je proměněn v kámen.⁹⁵

ALVIDA (královská hra, ze sbírky Scalovy)

Alvida a Silandro mají být popraveni pro svou nedovolenou lásku. Podaří se jim uniknout za pomoci kouzelníka a duchů. Na scéně propukne zápas mezi perskými a egyptskými vojáky, který skončí smírem. Lásky dětí vše přemohla. V závěru se objeví vyslanec armenského krále, žádajícího spravedlivého sňatku.⁹⁶

BARLIARI (ze sbírky Casamarcioana)

Kouzelník Pietro a kouzelnice Angiolina mění zevnějšky osob podle toho, jak sami chtějí a jak je zrovna napadne. Před svou smrtí Pietri začíná litovat, že svými kousky napáchal nemálo zla. Angiolina zůstává v lesích, kde se oddává pokání.⁹⁷

PROMĚNY PULCINELLOVY (Le Metamorfosi di Pulcinella, ze sbírky Placida Andrianiho)

Orazio a Lucio jsou zamilováni do Kleopatry a Rosaury. Coviello a Pulcinella se vehementně snaží dostat do domu Dottorova a posléze, jakoby náhodou, k oběma děvčatům. Ovšem vždy jsou odhaleni. Nakonec se Orazio a Lucio přestrojí za indiánské náčelníky, Pulcinella za krále a sám Dottore je uvede.⁹⁸

DOTTOR BACCETTONE (ze sbírky Bartoliho)

Pantalón by rád provdal svoji dceru Lucii za Florinda. Potřebuje ale ještě nějaké peníze, aby věno bylo kompletní. Prosí Dottora o pomoc. Ten předstírá, že nestojí o úroky

⁹⁵Scénář *Lod'* ze sbírky Locatelliho. In: KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 230.

⁹⁶Scénář *Alvida* ze sbírky Scalovy. In: KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 228.

⁹⁷Scénář *Barliary* ze sbírky hraběte Casamarciana. In: KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 231.

⁹⁸Scénář *Proměny Pulcinellovy* ze sbírky Placida Andrianiho. In: KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 232.

a nakonec půjčku dojedná u skutečného lichváře. Dottore je také velmi velkorysí ke Corallině a její dceři, za což očekává, že mu budou po vůli.

Za svůj plán je bit Trivellinem, manželem Coralliny. Silvia, dcera Dottorova, se provdá za Flaminia, který se k nim do domu dostal při předstíraném zranění. Florindo a Lucie se berou rovněž.⁹⁹

Scéna byla v permanentním pohybu. Tanec, zpěv, svižné mluvené slovo podtržené neustálou mimikou. Jak již bylo zmíněno, v kapitole 3.1, postavy nepodléhaly vývoji. Kostým, případně obličejová maska, určoval do jisté míry jejich charakter. Tyto nejrozmanitější postavy se střetávaly v nejrozličnějších situacích. Konflikty, obohacené groteskními a romantickými prvky, vycházely z běžných mezilidských vztahů a životních situací. V tomto zdánlivě bláznivém víru, stupňujícím gradaci zápletky, se přesto objevoval jednotící prvek: láska.¹⁰⁰

Komedie zpravidla končily šťastně, přesto v nich lze nalézt okamžiky smutné, kdy se publikum třásl strachy o budoucnost některých postav. Na jevišti ale tklivá nálada nikdy nepanovala po dlouho dobu, zejména díky komickým postavám, které přinášely naději ve šťastné rozuzlení zápletky a všeobecně diváky rozjařovaly. Komedie dell'arte měla hlavním úkolem bavit a herci využívali všech svých schopností, aby tak činili.

Nelze přehlédnout, že představení nebyla oproštěna od sociální kritiky. Primárně narážela na třídní nesoulady v oblasti milostných vztahů. Vždy ovšem kárala smíchem.¹⁰¹

Scénáře byly společnostmi pečlivě uchovávány. Dědily se z generace na generaci, neboť herectví bylo rodinnou profesí. Autory byli povětšinou vedoucí společnosti, vynikající herci, představitelé komické masky nebo milovníka. Do tvorby zasahovali též ostatní komedianti a spolupracovníci spolku. Scénáře se také přejímaly od jiných společností. V tomto případě podléhaly úpravám podle potřeby a možností

⁹⁹Scénář *Dottor Bacchettone* ze sbírky Bartoliho. In: KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 233.

¹⁰⁰Tamtéž, s. 228

¹⁰¹Scénář *Dottor Bacchettone* ze sbírky Bartoliho. In: KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 228.

skupiny, která se většinou skládala z deseti až dvanácti členů. Společnostem vypomáhali také ochotníci, když bylo zapotřebí většího počtu epizodických postav.

Existovaly komedie vystavěné jen na třech lidech (Překrásná komedie ve třech osobách ze sbírky Bartoliho). Na druhé straně pro hru Zuřivý Roland ze sbírky Locatelliho bylo zapotřebí třiceti herců a nespočet komparzistů.¹⁰²

Herci komedie dell'arte si také upravili dělení hry na akty – místo pěti, typických pro literární drama, pracovali jen se třemi. Lombardské scénáře zachovávaly jednotu místa a děje. Neapolské se jednotou místa ani času neomezovaly. Pro přiblížení bude uvedeno střídání místa děje ve scénáři hry Kamenný most (ze sbírky Casamarciana).

1. dějství: Neapol – komnata v noci – město – komnata za svítání – komnata Ottavia – město – les a moře;
2. dějství: Kastilie – komnata – hlavní město Kastilie – vesnice – noc – město – komnata za dne – vesnice;
3. dějství: hrobka s jezdeckou sochou – komnata – před venkovským domem – město – hrobka se smuteční výzdobou – komnata - peklo.

Progres ve Francii způsobil výskyt smíšených her. Nakonec francouzština převládla a italština vymizela.¹⁰³

3.2.1 Argument (italsky *argumento*)

Argument přibližoval události, které předcházely počátku děje scénáře. Většinou na něj scénář navazoval a také se k němu odkazoval. Není jasné, zda argumenty byly pro snazší uvedení diváka do děje přednášeny na jevišti, nebo jestli sloužily jako interní pomůcka pro nastudování hry hercům. Jejich rozsah se různil – od pár vět až po několik stran. Argument nebyl nezbytnou součástí scénáře. Ve Scalových dílech se zpravidla objevoval, ale nebylo tomu tak u každého autora.

¹⁰²Scénář *Kamenný most* ze sbírky hraběte Casamarciana. In: KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 232.

¹⁰³Tamtéž, s. 231-232.

Existovaly případy, kdy se argumenty tiskly a rozdávaly publiku. Jednalo se většinou o situace, kdy soubor hostoval v cizině.¹⁰⁴ Jako příklad bude nyní uveden argument ze Scalova scénáře VII Zdánlivě mrtvá (*La creduta morta*): V Bologni žil šlechtic z dobré rodiny a dobrých mravů, který měl dcerku, kterou si přál provdat za urozeného mládence; sám byl rozhodnut provdat ji za takového jako byl on sám, z obchodu; dívka milovala vroucně mládence ze stejné domoviny, jménem Oratio, který kromě toho, že se jí rovnal úrovní a bohatstvím, její lásku opětuje a touží si ji vzít za ženu. Když Oratio pozná, že se proti jeho touze staví otcova vůle, dá dívce, po dohodě s ní, uspávací prostředek, kterým je považována za mrtvou a bude pohřbena, jak o tom bude informovat scénář.¹⁰⁵

Scénář hry začíná scénou, kdy se Perdolino a Oratio radují, protože lest, která je uvedena v argumentu, zdárně funguje. Načež přichází domů rodina, která se vrací z pohřbu. Další položkou ve scénáři byl seznam osob, které ve hře vystupovaly a také soupis potřebných rekvizit. Součástí komedie dell'arte také tvořily prology a intermezza. Prolog byl druhem monologu, který přednášela jedna z komických postav buď sama o sobě, nebo na určité téma. Někdy oplýval vtipem, jindy nudil, ani jeho rozsah neměl pravidla.^{106 107}

Intermezzo, vsuvka mezi akty, má pro divadlo nesporný význam. Poskytuje čas pro přípravu dalšího aktu, pro odpočinek herců, ale i diváků. Amatérská renesanční představení, tragédie i komedie, bývala zdlouhavá, proměny jeviště při tehdejší technice pomalé. Obecenstvo se nudilo. Krátké baletní, komické, pantomimické a hudební složky tak povznášely atmosféru. Vývoj komedie dell'arte samostatná intermezza vypudil, protože toto divadlo má svůj vlastní obsah, který sám uvedené složky obsahuje.¹⁰⁸

¹⁰⁴Scénář *Kamenný most* ze sbírky hraběte Casamarciana. In: KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 245.

¹⁰⁵BOHADLOVÁ, Kateřina. *Flaminio Scala a jeho Il Teatro delle Favole rappresentative v zrcadle doby*. Praha: Libri, 2005, s. 77. ISBN 80-239-5410-5.

¹⁰⁶Tamtéž, s. 78

¹⁰⁷KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 246

¹⁰⁸Tamtéž, s. 246-247.

3.3 Improvizace

Slovník cizích slov uvádí, že improvizace je „*tvůrčí projev bez předchozí přípravy jen s pomocí dovedností a inspirace.*“¹⁰⁹ Objevuje se ve všech oblastech lidské činnosti, kdy se něco realizuje přímo, bez přípravy. Ovšem absolutní improvizace je raritní jev, jelikož při improvizování se předpokládá určitá zkušenost nebo znalost dané oblasti, zejména jedná-li se o umělecké profese, kde je improvizace hodnocena z estetického hlediska. Již ve starém Římě i renesanční Itálie básníci soutěžili o ceny v předem nepřipravených vystoupení, což vyžadovalo zvláštní schopnosti. Každý okruh umění improvizaci využívá specifickým způsobem.¹¹⁰

Improvizace stála u zrodu divadla. Hrát se začínalo bez psaných textů, které až později utvořily jednu ze složek divadelního umění. Herec tvořil na základě své paměti a empirie a vystoupení doplňoval improvizací. Skrovnou zmínku o ní lze nalézt už Aristotelově *Poetice*, ale textových záznamů pro její nepostižitelnost existuje jen málo. S příchodem pevného dramatického textu, docházelo k vytlačení improvizace a divadlo se prakticky omezilo na přednes naučeného textu, což s sebou ale přineslo snahy emancipovat se od něj. Nikdy se to ovšem nestalo, alespoň ne trvale. Avšak nutno dodat, že i když velká improvizovaná divadla (komedie dell'arte, anglická a německá komediální větev) upadla, na jejich velké přednosti se nezapomnělo dodnes.¹¹¹

Je bezesporu, že herectví je tvůrčí prací. I když jisté meze přináší dramatický text a představy režiséra, v každém hereckém výkonu, více či méně, je improvizací složka obsažena. Tento princip se v komedii dell'arte dostal do popředí. Všeobecně se mnohem snáze improvizuje v komediích, protože nenastává riziko, že odchýlení od role naruší bilanci celého představení. Ve fraškách, veselohrách a malých formách je kontakt s publikem na běžném pořádku. Diváci reagují a podávají herci nové podněty. Hladina a úroveň improvizace tak závisí na obou stranách.¹¹²

¹⁰⁹REJMAN, L. *Slovník cizích slov*, 1. vyd. Praha: SPN, 1966, s. 110.

¹¹⁰KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 361.

¹¹¹DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. vyd. Bratislava, 1959, s. 48.

¹¹²Tamtéž, s. 48-49

Jak zvyše uvedeného plyne, komedie dell'arte neměla na improvizaci výhradní práva, ale nelze popřít, že v ní tvořila jednu z nejdůležitějších složek. Jak se improvizace do komedie dell'arte dostala, souvisí se vznikem a vývojem tohoto divadla. Je pravdou, že se improvizovalo v tržištních žánrech, v malých i velkých formách, ale to nebyl jediný důvod, proč se nové divadlo oprostilo od autorského textu. Nestabilní politika v Itálii znesnadňovala hercům běžný provoz divadla. Spolky často putovaly z panství na panství, kde pokaždé panovaly jiné obyčeje a nařízení. Bylo nemožné fungovat s ideově jednotným repertoárem. V záloze bylo nutné mít hry, které byly vhodné a samozřejmě atraktivní. Tíženého výsledku se dosahovalo typizovanými postavami, které mimickými prvky, akrobacií, mimikou, šaškovstvím zprostředkovávaly neútočné umění. Herci si byli vědomi toho, že zavděk improvizaci si snáze získají pozornost publika, neboť jejich výkony byly snadno uvěřitelné, živoucí a bezprostřední. Hranice mezi jevištěm a diváky se stírala, čímž vznikalo nepředvídatelné vystoupení. V improvizaci se skrývala i jiná výhoda. Za ostrážitosti světské a církevní moci bylo téměř nemožné prosadit psanou hru, protože v každé se podle ní ukrývala sociální kritika. Existují doklady, že i scénáře byly vrchnosti předkládány k posouzení, proto jen na základě improvizace bylo možné do hry importovat kritiku - alespoň v určité míře. I když i v tomto případě se herci vystavovali nebezpečí. V nejhorších chvílích používali výmluvy o významech gest, dvojsmyslech atd. Mohli být zachráněni, pokud se za ně postavil také jejich spojenec – publikum a jejich reakce. Dživelegov tvrdí, že toto improvizované divadlo pašovalo vzácný kontraband a vedlo partyzánskou válku. Kratochvíl tento názor považuje za příliš optimistický, neboť vést organizovaný boj v podmínkách, které v Itálii panovaly, nebylo možné. Materiály doposud dostupné neukazují stopy po sociálním uvědomění a protestu. Satira se nesnaží nic měnit. Komedie dell'arte předváděla kriticky některé společenské vztahy a právě tím si pravděpodobně vysloužila pronásledování. Se záměrem se společenská kritika nejspíš objevovala u Italů ve Francii koncem 17. a v 18. století.¹¹³¹¹⁴

¹¹³DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. vyd. Bratislava, 1959, s. 49-52.

¹¹⁴KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 361-368.

Vyskytuje se tvrzení, že divadelní improvizace je záležitost ryze italská. Beze sporu tento temperamentní národ ukrýval herce, kteří měli pro své svůj temperament a psychofyzickou výbavu předpoklady být vynikajícími improvizátory. Nelze ovšem popřít, že ani i pro italské herce nebyla improvizace zcela přirozenou vlastností. Pečlivě se vybíralo, kdo danou roli ztvární a bylo nutné dodržovat kázeň, protože její absence se odrážela na úrovni komedie dell'arte. Nebezpečná byla přemíra improvizace. Někdy bylo v textu výrazně poznamenáno, kdy se má hrát přesně dle scénáře. Improvizované hry paradoxně působí volným dojmem, avšak naopak, herec se nesmí dopouštět ledabylostí, nebo by se mohl ve hře úplně ztratit. Za dobrou improvizací se skrývá poctivá příprava, spolupráce s kolegy a publikem a nezbytná dávka talentu.¹¹⁵

3.4 Lazzi

„Lazzi je své čisté podobě jevištní trik, kousek, kratičká anekdota, mimovaná scénka, někdy jen nápad, slovní nebo plně hraná hříčka, též taneční, hudební nebo písňová (strambotti, frottole). Jsou to časté klaunérie, často efektní zlomvazy.“¹¹⁶ Špílce a gagy tvořily nedílnou součást komedie dell'arte. Byly vrcholem jevištní produkce. Přinášely do hry oheň, který rozpaloval publikum. Lazzi rovněž sloužily jako pomůcka improvizace. Herec měl v zásobě lehce použitelné vložky, které odpovídaly jeho roli a situacím, ve kterých se na jevišti objevoval. Zakomponování složek do děje záviselo na hercově umu. Při šikovném provedení bylo pro diváka téměř nemožné rozeznat vsuvku od improvizovaného úseku.¹¹⁷

Co se původu slova týká, filologové se přesně neshodují. Slovo bývá odvozováno ze španělského slova lazo (smyčka, klička), nebo z italského le azioni, které říká, že se na jevišti něco děje, předvádí. Vložky obsadily ve scénáři své pevné místo a měly dvě formy – mluvenou a hranou.¹¹⁸

¹¹⁵KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 376.

¹¹⁶Tamtéž, s. 382.

¹¹⁷Tamtéž, s. 382-383.

¹¹⁸DŽIVELEGOV, A. K. *Talianska ľudová komédia: Commedia dell'arte*. 1. vyd. Bratislava, 1959, s. 203.

3.4.1 Mluvená lazzi

Těšily se velké oblibě u herců. Skrze ně mohli ukázat své četné znalosti, především literatury, ze které čerpali citáty. Zachovaly se sbírky obsahující komické nápady, slovní tirády, lyrická vyznání lásky nebo zklamání, podle toho jaké roli byly určeny.¹¹⁹ Pro příklad bude nyní uvedeno několik ukázek ze sbírky brighelly Zannoniho z roku 1787, která obsahuje 750 úsloví, slovních hříček, vtipných a ironických rčení, vtipů aj.

Ženatý má malou ženu

Je malá, ale alespoň nezbude nic na druhé.

Láska se nedá utajit

Utajovat svou lásku je nemožné, podobá se díře na černé punčoše.

Kulhavý

Jeho chůze je nestejná; jeho nohy se podobají měsícům v roce, z nichž jeden má třicet dnů a druhý třicet jeden.

(Chodit kulhavě a opakovat si: třicet, třicet jedna).

Procesy

Ten ze sudičů, který prohrál, zůstane nahý, a ten, co vyhrál, má jen košili. Oděvy advokátů jsou utkány z hedvábných nití tvrdohlavosti sudičů.

Lékaři

Lékaři jsou šťastnější než lidé ostatních profesí, poněvadž omyly medicíny jsou přikryty zemí.¹²⁰

¹¹⁹KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 383.

¹²⁰Sbírka brighelli Zannoniho In: KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 385.

3.4.2 Hraná lazzi

Hraná lazzi ukazovala úroveň hereckého umění souboru. Prozrazovala techniku herců a také to, jak byl divadelní spolek inovativní. Nejednalo se vždy o sólistická vystoupení. Řada zmínek hovoří o scénkách tvořených více herci. Ve scénáři lazzi bývají uváděna jen pod jménem, bližší popis provedení chybí.¹²¹

Jak již bylo řečeno, lazzi odpovídalo situacím a postavám, kterým náleželo. Například typicky sluhovské je lazzi, kdy se Zanni snaží křísit osobu v mdlobách. Ovšem než se vydá pro vodu, rozehrává tirádu na téma správného výběru vody. Má-li být pramenitá nebo z kašny, teplá, studená... Když konečně přichází s hrncem plným vody, zakopne a vše rozlije. Nakonec předstírá, že do hrnce močí.¹²² Další příklad může být ze hry Harlekýn císařem na měsíci od Gherardinoho, kdy se Doktor hluboce klaní před císařem Měsíce, ten v danou chvíli nadzdvihne zadnici, tak že Doktor do ní strká nos. V komedii Harlekýn utíká s palácovou švadlenou prádla přes jeviště jedním směrem v dámských šatech a hned na to se vrací v pánských. Publiku ukazuje vždy jen jednu stranu těla. Podobných vložek existoval nespočet. Inspirací pro ně byl okolní život sám.¹²³

Lazzi přerušovala děj hry a odváděla diváka od reality příběhu, čímž získávala čas pro ostatní herce připravit se pro své vystoupení. Někdy vložky nesdílely s dějem návaznost a byly do něj zasazené jako cizorodé. Jindy do děje logicky zapadaly a o to byly účinnější. O hrubém počtu lazzi proběhla na zkouškách dohoda. Komik v závislosti na publiku musel odhadnout, kdy a v jakém množství je vhodné aplikovat a rovněž zvolit správný obsah. Jednalo se o velké umění.¹²⁴

¹²¹KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 386.

¹²²Tamtéž, s. 390.

¹²³Tamtéž, s. 390-391.

¹²⁴Tamtéž, s. 391.

4. VLIV KOMEDIE DELL'ARTE A JEJÍ NUANCE V EVROPSKÝCH ZEMÍCH

Komedie dell'arte se proslavila po celé Itálii. Jakožto módní záležitost nesměla chybět na knížecích dvorech, kde ji pak měli možnost zhlédnout i šlechtici z jiných zemí, kterým se zalíbila. Mimo to, vše co bylo italské, se těšilo velké oblibě, proto není s podivem, že záhy začaly být soubory zvané k cizím dvorům, aby zde mohly hostovat se svým vystoupením, a tak komedie dell'arte překročila hranice a italští komikové prosluli v okolních zemích.

4.1 Francie

Soubory do Francie putovaly ze všech zemí nejčastěji a to zejména z hospodářských důvodů. Pro italské komiky prakticky znamenala druhý domov a paradoxně o tamním působení společnost dell'arte existuje rozsáhlejší dokumentace než z prostředí původního. I přesto informací o jejich práci z konce 16. století není mnoho. Cenná fakta přinesla zejména Fossardova sbírka ze 70. let 16. století, přibližující slovem i obrazem scénky z frašek jedné nejmenované italské skupiny. Ostatní materiály nabízí jen ploché údaje.¹²⁵

O tom, že Italové byli ve Francii přijati s velkým nadšením, svědčí také fakt, že skupiny dell'arte hrály svá představení pro samotného pozdějšího francouzského krále Jindřicha III. a ostatní vysokou šlechtu. Především jejich masky se těšily velké oblibě – napodobovaly se, odvozovaly se z nich přezdívky a staly se součástí každodenního života i řeči.¹²⁶

Působení Italů ve Francii trvalo více než dvě stě let. Zpočátku se jednalo o pohostinské hry, hlavně společnosti Ganassovy a Gelosi, které v té době obsadily výchozí postavení. Později však nebyly jedinými společnostmi komiků, které se dostávaly ke slovu. Na scéně se objevila například Accesi či Fedeli mající v repertoáru vlastní tvorbu, rovněž upravené literární komedie, výpravné hry a tragédie. Přesto ale publikum upřednostňovalo frašky s akrobatickými výkony, jejíž masky,

¹²⁵KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 461.

¹²⁶Tamtéž, s. 461

postavy s běžnými lidskými rysy a povahami, ho zaváděly do fantastického děje a prostředí. Komédie dell'arte zde byla očividným protikladem dvorské vznešenosti zastupovaným dobovou tragédií.^{127, 128}

V době, kdy do Francie začaly putovat první společnosti dell'arte, místní divadlo pochopitelně fungovalo rovněž - literární komedie, tragikomedie a pastorály, ve kterých byl patrný španělský i italský vliv. Nechyběly ani hry od Terentia a Plauta. Už v předmolièrovském divadle bylo možné vedle tradičních her objevit postavy latinské komedie i komedie dell'arte. V roce 1660 se ve Francii natrvalo usadila italská společnost nazývaná Ancienne Troupe de la Comédie Italienne (Stará společnost Italské komedie). Působila v pařížském Palais-Royal, kde se střídala s Molièrovou společností.¹²⁹

Italský herecký styl se odlišoval – naivní, obhroublý, bezostyšný. Právě takový se zalíbil většině tehdejšího šlechtického publika. Naopak jeho velkým odpůrcem se stal oficiální básník Malherbe, který zemřel ve dvacátých letech 17. století. Odhadem se v prvních letech po příchodu do Francie Italové novému prostředí příliš nepřizpůsobovali, nebylo tomu ani zapotřebí, neboť se v novém kraji objevili na pozvání dvora. Mezi šlechtici nemluvicími italsky bylo velmi módní si do lóže zvat překladatele. Ovšem není divu, že výsledný scénický efekt se od domácího odlišoval. Místní diváci nechápali řadu parodovaných původních scén a měli představení ryze za fantazijní. Masky starých ze souboru záhy vymizely.¹³⁰

Francouzština časem začala prostupovat italské hry, což sebou přineslo proměnu celkového znění divadla. Rozrostla se hudební a scénografická složka. Komedialní charakter se nevytratil, ale posunul se ke groteskním a exotickým námětům, k fantasknímu ději a postavám a také k melodramu. Inovativními se staly satirické vložky i parodie původních francouzských děl.¹³¹

¹²⁷KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 463.

¹²⁸TUŠL, J. a kol. *Nástin dějin evropského umění, I*. Praha: Fortuna, 2008, s. 181. ISBN 978-80-7168-996-6.

¹²⁹KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 464.

¹³⁰Tamtéž, s. 464

¹³¹Tamtéž, s. 465

Sám slavný Molière se bezesporu italskými kolegy v určitých ohledech inspiroval. Zejména raná mimoparižská tvorba je jimi ovlivněna, a když později společně se svým souborem působil v Paříži, naskytla se mu možnost učit se od mistra komediálního pohybu – Scaramouche. Pro příklad – Molièrovy postavy služebných Sganarella (hra Don Juan aneb Kamenná hostina) nebo Scapino (hra Scapinovo šibalství) v sobě nepopíratelně ukrývají paralelu s italskými zanni. Staronové postavy obsadily jeho tvorbu. Staří páni pantalon a dottore jsou zde Gérobte a Métahraste či Pancrace. Umělec Molièrovy velikosti posléze snadno dokázal postavy poupravit tak, aby mohly předvádět jeho společensko-kritické záměry.^{132, 133}

Měnící se politická situaci nutně zasáhla i divadelní dění. Společnost nazývána Starou končí rokem 1697, kdy bylo královským nařízením divadlo uzavřeno. Ludvík XIV. již opustil od tolerance vůči prostořekosti divadla a po sňatku s vdovou Scarronovou, šedou eminencí dvora, se situace jen zhoršila. Již v předchozích letech spolu začali italští a francouzští autoři spolupracovat vkládáním francouzských scén do italských scénářů. Vzájemně se ovlivňovali a učili se od sebe. Hry dostávaly stále větší kritický náboj vůči společnosti i konkrétním osobám. Společenské satire byli podrobeni především právníci, lékaři, šlechtici, měšťáci, korupce veřejných činitelů, marnivé ženy, soudobá móda a jiné vady na kráse society. Druhá skupina repertoáru patřila nesmrtelnému tématu – vztah muže a ženy.¹³⁴

4.1.1 Jarmareční divadlo

Po uzavření divadla se herci vrátili zpět do vlasti nebo zůstali a společně s neprofesionály hráli v periferních divadlech, která tradičně hrála při výročních trzích v čtvrti Saint-Germain a Saint-Laurent. Soubory nemeškaly a začaly napodobovat italský repertoár, který ukryly pod názvem Komická opera. Jarmareční divadla měla nebývalý úspěch, což na návštěvnosti pocítila Opera, Comédie Française i Comédie Italienne. Jarmareční divadla se tak dostala pod neustálý administrativní dozor. Policie střežila repertoár divadla, a tak nezbývalo než situaci přizpůsobit i žánry, které se hrály.

¹³²BROCKETT, O., G. *Dějiny divadla*. 8. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2008, s. 346. ISBN 978-80-7008-225-6.

¹³³KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 467.

¹³⁴Tamtéž, s. 470-471.

Paradoxně ale dohled souborům neuškodil, ani je nesvazoval, jen přinesl různá komická opatření a vytříbil spolupráci s publikem, „*Tak například když Jarmarečníci nesměli mluvit, vynalezli piéces á la muette (kusy na němo), do kterých byly vkládány malé kuplety, jejichž slova byla napsána na plátěných pásmech, které se roztáčely nad portálem jeviště. Když herec v hledišti k tomu zanotoval známou melodií, přidalo se i publikum, spoluúčinkovalo. K tomu harlekýn pantomimicky hrál.*“¹³⁵ Až roku 1714 se situace trochu uvolnila a policejní dozor zeslábl. Pro Jarmarečníky to byla cesta k volnému slovu, zpěvu i tanci.¹³⁶

Důležitou pozici v repertoáru oper uváděných oficiální scénou obsadily parodie a satiry. Těšily se oblibě už od starověku. Ve Francii se octly na výsluní koncem 17. století a v 18. století pak obzvlášť, kdy si svým pichlavým humorem získaly diváky. Terčem se stávaly pasáže z oper, žánru, který byl otázkou prestiže pro horní vrstvy. Satiře, pěstované zejména novým souborem Comédie Italienee, se nevyhnulo soudobém manželství, ženy a podvodníci všeho druhu.¹³⁷

Po smrti krále Ludvíka XIV. regent Filip Orleánský zrušil zákaz hraní, který byl Italům udělen, a tak se roku 1716 mohli vrátit na oficiální francouzskou scénu. Nově vzniklý soubor se jmenoval La nouvelle troupe de la Comédie Italienne (Nová společnost italské komedie) u jehož zrodu stál Luigi Riccoboni-Lelio. Ve Francii v tu dobu už sílilo osvícenství, proto se musela divadelní scéna podřídit dobovým tendencím. I přes zásobu vynikajících herců se musel Riccoboni obrátit na své francouzské kolegy, začal tak spolupracovat s řadou autorů, mezi nimi figurovalo jméno Marivaux, který se postaral o kvalitní interpretaci italské komedie. Hrály se především hry s tematikou mladých milenců, ovšem spíše v duchu francouzském, tedy výrazně jemnějším než originály. Italové se starali o zpívané a taneční vložky. Jejich scénáře se na divadelní scénu sice dostaly, ale už nikdy nedosáhly úspěchu, kterým opanovaly dříve. Starý duch italských komedií zůstal hlavně na scénách Jarmarečnického divadla. Definitivní konec italské

¹³⁵KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 476.

¹³⁶Tamtéž, s. 475-476

¹³⁷Tamtéž, s. 477

komedie ve Francii přišel v roce 1793, kdy Théâtre Italien dostalo nové jméno Opéra Comique Nationale.¹³⁸

Francie nebyla jedinou zemí, kde lze zaznamenat působení společnosti dell'arte. Například ve Španělsku velice úspěšně místní scénu ovlivnil známý Alberto Naselli spolu se svojí skupinou. Nastává též zlatý věk španělského divadla a významní autoři absorbovali složky komedie dell'arte, což lze vidět zejména u slavného autora Lope de Vegy.¹³⁹

4.2 Anglie

Společnosti dell'arte, dle dochovaných zmínek, zavítaly též do Anglie. Již v době alžbětinské se tu některé masky dostaly do podvědomí obyvatelstva. I když Komédie se setkávala s kritikou puritánů, ti výrazně nesouhlasili s působením italských žen na scéně. V záznamech se objevují jména známých italských komediantů, kejklířů i akrobatů – nelze tedy popřít kontakt s italským uměním, které ovlivnilo to anglické, i když z dostupných materiálů nelze usuzovat do jaké míry. Není totiž známo, zda angličtí herci používali improvizaci. Ovšem prokazatelné je, že do svých vystoupení zařazovali některá převzatá lazzi. U samotného Shakespeara, jedno z největších dramatiků všech dob, nemůže být pochyb o tom, že italskou komedii velmi dobře znal. V některých dílech jsou její stopy zcela patrné – rodiče, kteří mají trápení s dospívajícími dětmi, páni a jejich sluhové (i když možná nepatrně spolehlivější než ti z Komédie), láska mladého páru, kterou se snaží překazit starší muž pro vlastní záměry, zaměňování identit, převlékání se za druhé pohlaví, předstírané šílenství, zdánlivá úmrtí, znovushledání rodinných příslušníků atd. Nejlépe je zle pozorovat například v Komedii plné omylů, Veselých paničkách windsorských a v Bouři. Jako další exemplum může být uveden slavný Kupec Benátský. Vážený Antonio, který se zapře do problémů s židovským lichvářem Shylokem, má přítele Graziana. Ve hře je charakterizován jako mluvka s planými řečmi, jehož nápady nikdy nikam nevedou.

¹³⁸KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 478-479.

¹³⁹Tamtéž, s. 481

Craziano bylo stále jméno postavy dottorre v komedii dell'arte a rovněž náčrt povahových rysů mu odpovídá.^{140, 141}

Z pulcinelly se v Anglii stal punchinello, zkráceně punch - do dnešní doby je společně se svojí ženou známou postavou loutkového představení *Punch and Judy*, vystavěného na šokujícím humoru s prvky násilí. Pro anglicky mluvící obyvatelstvo byla italština nepřekonatelným problémem, a tak John Rich, autor a producent harlekynád, který zemřel v roce 1761, sestavil kánon základních gest pro usnadnění porozumění komedie dell'arte. Patrně poslední záblesky Komédie se objevily v úsilí vynikajícího klauna Josepha Grimaldiho (1778-1837).¹⁴²

4.3 Německy mluvící oblasti

Z těchto končin lze první zmínky o komedie dell'arte nalézt v polovině 16. století. V Mnichově k příležitosti sňatku (1568) bavorské vévody Viléma s Renátou Lotrinskou, bylo sehráno představení, které nemůže rysy komedie dell'arte zapřít. Massimo Troiano ho popsal ve své knize *Discorsi delli trionfi, giostre, apparati...* (Hovory o trionfech, turnajích, slavnostních výzdobách...); pantomimická fraška s hudbou a zpěvem, pevné typy, obvyklá zápletka. Celé představení nacvičili amatéři během několika hodin na přání vrchnosti. Nelze tedy pochybovat, že typ takového divadla tu byl znám již před tím. Vystoupení si vyžádala vybraná společnost a je důkazem, jak se dvořané bavili italskou komedií. Na zámku Trausnitz u Landshutu v Bavorsku italský malíř ztvárnil (1576) nástěnné a stropní malby v upomínku na italskou společnost, která hrála pro vévodský pár. Jedná se o jeden z prvních obrazových dokumentů divadla za hranicemi.¹⁴³

Zprávy o působení dell'arte na panských dvorech jsou však jediné. Neexistuje pramen dokazující, že se představení hrála také pro širší veřejnost. Na Itálii se šířila doporučení i dobré reference z jiných evropských zemí.

¹⁴⁰BROCKETT, O., G. *Dějiny divadla*. 8. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2008, s. 289. ISBN 978-80-7008-225-6.

¹⁴¹KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 482.

¹⁴²Tamtéž, s. 483

¹⁴³Tamtéž, s. 487

Nepůsobili totiž jen jako herci, ale i jako vynikající organizátoři jiných společenských akcí a vybraná společnost si je oblíbila. Dalším důvod vřelého přístupu dvora byla samotná italština, která se v 16. a 17. stala jeho úředním jazykem, v 18. století pak francouzština.¹⁴⁴

Za císaře Leopolda I. (1658 – 1705) se na vídeňském dvoře staly prestižní záležitostí takzvané pážecí hry, módní již dříve i u francouzského dvora. Hrály se zejména v období karnevalu a vzešly z pařížského vzoru a komedie dell'arte – z obrazových i literárních materiálů je vidno, že byl využíván její repertoár. Je to patrné i z operních libret, odkud vedla přímá cesta k novému žánru opera regia. Harlekýn se tu bez ostychu přimíchává do děje odehrávajícího se u královských a knížecích dvorů. S hbitostí kočky krade jako straka, vysmívá se státnímu jednání, předvádí svá lazzi a přitom myslí jen na dobrý pokrm a nápoj.¹⁴⁵

Koncem 16. století nejsou Italové jediní na scéně. V Evropě se setkáváme i s řadou umělců z Anglie, ale na rozdíl od italských kolegů tyto společnosti postupně podléhaly německým vlivům. Jejich repertoárem byly Haupt-und Staatsaktion, kde dle dobového lidového vkusu přebíraly antické a orientální látky.¹⁴⁶

Zatímco ve dvorském prostředí převažovaly pážecí hry, na jihu německé oblasti se začíná ujímat slova lidová komedie. Masopustním a školským hrám 16. století vévodila komická postava Hansvurst, ve kterém se kloubí rysy anglického klauna, holandského pickelheringa a francouzsko-italského harlekýna. Bývá spojován se jménem Josef Anton Stranitzky (zemřel 1726), velkým rakouským divadelníkem, který z Vídně znal italskou komedii. Jeho hansvurst má neměnný kostým, stejně jako dell'arttovské pevné typy, na rozdíl od pickelheringa. Nosil široké kalhoty s délkou po kotníky, na prsou měl žluté iniciály H.W., nezapnutý veliký kabátec, kolem krku okruží, na hlavě zelený klobouk ve tvaru homole a za pasem dřevěnou plácačku. Neměl obličejovou masku, za to nosil výraznou bradku. V celku se jedná o upravený kostým čeledína z alpských zemí, který mluvil vídeňským dialektem. Paralelu se zannim s Bergama nelze přehlédnout. Hansvurst se zrodil z masopustního šaška

¹⁴⁴KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 488.

¹⁴⁵Tamtéž, s. 489.

¹⁴⁶BROCKETT, O., G. *Dějiny divadla*. 8. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2008, s. 365-366. ISBN 978-80-7008-225-6.

a prošel podobným vývojem jako harlekýn. V tom, jak obě postavy vystupovaly, byl ovšem zásadní rozdíl. Hansvurst, podobně jako anglický klaun, byl sólista, kdežto harlekýnův part byl zasazen do celku. Stranitzky do svého repertoáru zařazoval německé Haupt-un Staatsaktionen a italská operní libreta. Hudba ustupovala do pozadí pro slovní a pantomimickou složku.¹⁴⁷

Divadlo bylo úspěšné, s kritikou se setkala jen hrubost některých výrazů improvizujících komických postav, především v sexuální oblasti a po biologické stránce člověka. Když Stranitzky zemřel, k hansvurstovi se přidaly italské masky. Improvizace se zhostily i ostatní postavy a rozšířila se škála lazzi. Ale podobně jako ve Francii byla komedie dell'arte zdomácněna, italština pomalu ustupovala, až se vytratila i z hudebních vložek, i když neleze pochybovat, že ve starovídeňském divadle ponechala mocné stopy.¹⁴⁸

V Německu v 17. století a 1. polovině 18. století byla upřednostňována opera před činohrou. V jiných zemích jako je Francie, Španělsko a Anglie vznikaly národní dramatiky. Gottsched a Neuberová se snažili v osvícenském duchu očistit německou činohru, pozdvihnout ji na úroveň klasického francouzského divadla. Drama podle pevných pravidel mělo nahradit uvolněné žánry Haupt und Staatsaktionen a sesadit hansvurstova improvizovaná vystoupení. Hansvurst byl dokonce roku 1737 symbolicky spálen. Paradoxně nový styl nestačil co do počtu, tak ani do oblíbenosti, proto se hansvurst na jeviště stále vracel.¹⁴⁹

V boji proti hansvurstovi nešlo o postavu samotnou, ale o to, co představovala - improvizované, nesporně úpadkové herectví. Improvizace divadla byla vystavována ostré kritice, byla považována za nepatřičnou jako pro širší publikum, tak pro šlechtu samotnou. Byla stíhána a sankcionována. Postihy byly tak vysoké, že šance na oživení zcela uhasla. Zakázané hry a nepohodlní herci byli vyhnáni z velkého vídeňského

¹⁴⁷KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 496.

¹⁴⁸Tamtéž, s. 497.

¹⁴⁹BALVÍN, J., POKORNÝ J., SCHERL A. *Vídeňské lidové divadlo od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1990, s. 83. ISBN 80-207-0552-X.

divadla, a tak se usídlili na předměstí, kde se setkali s nemalým úspěchem. Ale i přesto absolutismus, který rostl, znemožnil existenci improvizace.¹⁵⁰

Novotou se v německé oblasti stalo dětské divadlo. Hrály se hlavně hry v maskách přebírané s Francie. Divadlo se však neseťkalo s úspěchem, kritizováno bylo dekadentní pojetí her, které nekorespondovalo s dětským chápáním. O duchu klasické komedii dell'arte tu nemohla být řeč.¹⁵¹

4.4 V Čechách

V českém prostředí divadelní scéna italským vlivům nepodléhala tolik jako ve Francii nebo v německy mluvících oblastech, zejména z toho důvodu, že zatímco ve druhé polovině 18. století dell'arte pomalu končila svou existenci, v českých zemích se divadlo začínalo teprve znovu formovat po obrozeneckých procesech. Dědictví italské komedie se do českého divadla dostávalo spíše zprostředkovaně učením od německých herců, kteří některé prvky přebrali, ale ve většině případů změnili k nepoznání. I divadlo duchovních řádů v pobělohorské době prakticky nepřišlo do kontaktu s Vídní – jediným blízkým živým zdrojem italské komedie, proto není s podivem, že dochované prameny, až na pár bezvýznamných drobností, neobsahují zmínky o komedii dell'arte.¹⁵²

Pobělohorské lidové divadlo čerpá z domácí tradice, ani u něj neexistuje přímá návaznost na komedii dell'arte. Na postavu honzbuřta a strakapouna, kteří zřejmě měli odpovídat harlekýnovi, je třeba dle toho nahlížet. Podle Kratochvíla se jedná o okrajovou záležitost, která nejspíše vznikla jen díky zprostředkované náhodě.¹⁵³

Ovšem do oblasti loutkářství vliv komedie dell'arte pronikl. Když budou opominuty strukturální shody a dramaturgie, je tu postavička nápadně připomínající svými rysy harlekýna – kašpárek. Někteří historikové se domnívají, že na jeho vzniku má též velký podíl postava hansvursta, že byl kašpárek stvořen společně německým a italským vlivem. Ve vídeňském lidovém divadle lze spatřit ve druhé polovině

¹⁵⁰KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 497.

¹⁵¹BROCKETT, O., G. *Dějiny divadla*. 8. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2008, s. 301. ISBN 978-80-7008-225-6.

¹⁵²KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 501-502.

¹⁵³Tamtéž, s. 502

18. století postavičku kasperle, kterou hrál Johann Laroche. Některé názory přisuzují otcovství kašpárka také jemu, neboť z jeho divadla se postavička rozšířila na venkov, kde se začala těšit oblibě

Kašpárkův předchůdce, pimprle, byl rovněž vídeňského původu. Harlekýn tak prošel vídeňským působením a dodnes žije jako kašpárek. V jeho družce kalupince je také jistá paralela s kolombínou.¹⁵⁴

Záznamy, i když velmi stručné, ukazují, že i Praha byla navštívena německými a italskými soubory, ale exkluzivita dvorského představení nedovolovala, aby se okruh diváku rozšířil. Rovněž nelze předpokládat, že by se na dvoře panovníka Rudolfa, obrovského milovníka umění, nehrálo divadlo na jiných dvorech proslulé.¹⁵⁵

Teprve osvícenství s sebou přineslo protest proti chybějícím divadelním scénám a nízké kultuře. Osvícenci tvrdili, že dosavadní scéna nemá mít na lidský život žádný vliv a je potřeba docílit změny. Do historie českého divadla po třicetileté válce zasáhl významně Joseph baron Petrasch (Petráš), který se inspiroval německými kritickými tendencemi, zejména Gottschedem a stál u zrodu první učené společnosti. Po evropském vzoru hájil očistu divadla.¹⁵⁶

V roce 1748 malíř Lederer svými malbami zkrášlil sál zámku v Českém Krumlově. Na zdech vyobrazil společnost dell'arte v kostýmech. Podobné dílo lze objevit v New Yorku, benátsko-boloňské škole a v Rakousku.¹⁵⁷

4.5 V Rusku a Polsku

Italská společnost zavítala i ke dvoru ruské carevny Anny Ioannovny ve třicátých letech 18. století, což dokládají překlady her, protože originálu místní lidé nerozuměli. Italský komik Adamo Pietro Miro, takřečený Perrillo, se u dvora proslavil svým neomaleným výstupem a ostrým vtipem.

¹⁵⁴KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 502-504.

¹⁵⁵Tamtéž, s. 505

¹⁵⁶Tamtéž, s. 510

¹⁵⁷Tamtéž, s. 510

Někteří vzdělanci si myslí, že Petruška oblíbený maňásek v červeném kostýmu, zobákovitým nosem a vypouklým břichem, je odvozen od Perdilla.¹⁵⁸

I v Polsku italská komikové působili pouze u dvora. Ve vyšším prostředí se jako amatéři uplatňovali například hudebníci. Největší koncentrace komediantů z Itálie, včetně věhlasných heců, byla na dvoře sasko-polských králů Augusta II. a Augusta III.¹⁵⁹

4.6 Postupné odeznívání

Druhá polovina 18. století se stala dobou, kdy komedie dell'arte začala pozvolna zanikat a kdy se na ni začaly objevovat rozličné názory. Carlo Goldoni (1707-1793) představoval pokrokový vývojový směr. Byl si vědom, že komedie dell'arte upadá, že přežívá jen díky scénostem a vulgárnosti. Vzhledl se v Molièrovi, jehož dramatické postavy se vyvíjely a nepatřily tak k pevným typům s neměnnými vlastnostmi. Goldoni nebyl ve svém inovativním snažení první, za jeho předchůdce lze považovat Luigi Riccobonih. Také nevěřil, že představení komedie dell'arte může dosáhnout vysoké úrovně. Když roku 1716 přišel do Paříže, byl rozhodnut nastolit publiku regulérní dialogizovaná dramata. Ovšem setkal se se zklamáním, když se publikum, ale i herci dožadovali improvizovaných frašek, tak jak je od Italů znali. Goldonimu se později dostalo stejné odezvy a také on byl nucen navrátit se ke starým technikám scénářů. O reformním úsilí přinášejí svědectví především Goldonih psané komedie, také předmluvy k vydání her a nelze opomenout jeho Paměti (Mémoires I-III, Paris 1787). V textech, na základě svých zkušeností, tvrdí, že by se komedie měla vrátit ke své edukativní podstatě, čehož není možné dosáhnout bez předem připraveného, fixního, textu, díky kterému se lze vyvarovat nečekaným a nevhodným situacím. Komedie musí být dialogizovaná, dodržovat regule a čerpat ze života. Goldoni chtěl v komedii používat prostý jazyk, bez vytříbeností. Chtěl, aby si hra zachovala svébytnost, proto se chtěl vyvarovat cizím prvkům. Tanec, zpěv a přemíra hudby měly zůstat stranou.¹⁶⁰

¹⁵⁸KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 511.

¹⁵⁹Tamtéž, s. 513.

¹⁶⁰Tamtéž, s. 517

Nelze opomenout, že na ideje komedie začaly být kladeny požadavky, které s sebou přineslo osvícenství. Racionalistické a reformní klima v Evropě upřednostňovalo komikou umírněnou, které nepřekračovala hranici vkusu, co do rozsahu, tak i obsahu. K těmto principům Goldoni přidal další drobné požadavky. Tím není myšleno, že co by revolucionář brojil proti komedii dell'arte. Sám na počátku své tvorby se jejími principy nechal vést, ale s postupem času je začal nabourávat. Měl tendenci lidovou komedii pozvednout na vyšší úroveň, byť se jednalo o úkol nelehký. Říká se, že Goldoni sesadil komedii dell'arte z pomyslného trůnu, možná ale jen nadešel její čas. A tak se po dvou stoletích komedianti vraceli na tržiště a přecházeli do cirkusů a malých divadélek.¹⁶¹

Komedie dell'arte, jako plnohodnotné a svébytné divadlo, nemohlo zmizet ze dne na den. V 19. století komedie dell'arte byla stále předváděna ve své rodné zemi, a to pravděpodobně v Neapoli. Ve Francii již nebyla vzkříšena jako svébytný žánr, ale obrodě se dočkala jedna z jejích složek – pantomima, která se těšila velké oblibě romantiků 19. století. Za zmínku stojí Jean-Gaspard Debureau (1796–1846), jenž stál za vznikem proslulé pantomimy v pařížském divadle Funambules. Pevné typy byly změněny. Jména, výjimečně i kostým, jim sice zůstal, ale jiná doba jim vnukla jiného ducha. Pantomima a balet nepřetrhly kontinuitu tématu sentimentální lásky v trianglu kolombína – harlekýn – pierot. Do dnešních dnů se s nimi v těchto žánrech lze setkat, jakožto s potomky komedie dell'arte.¹⁶²

4.7 Počátek 20. století

Počátek 20. století v reakci na naturalismus, popisnost a iluzivnost, které evropskému divadlu vévodily, přinesl nové postupy. Divadelníci se začali obracet k minulosti. Zalíbilo se jim divadlo neliterární, herecké, kde se stírají hranice mezi publikem a herci. Objevili klady divadla syntetického, ve kterém objevují i jiné složky než slovní. Svou pozornost tak obrátili ke komedii dell'arte a k dalším malým formám, které z ní lze vydedukovat.¹⁶³

¹⁶¹KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 522.

¹⁶²Tamtéž, s. 523

¹⁶³Tamtéž, s. 524

Francouzská divadelní avantgarda v čele s Jacquesem. Copeau (1878-1949) shledávala komedii dell'arte jako jeden z nejlepších pilířů, na kterém lze vystavět kvalitní divadelní představení. Copeau ve své škole nastolil lekce gymnastiky, trénovala se mimika, recitace s maskou i improvizace. Sám se obdivoval klaunské bratrské trojici se jménem Fratellini, kteří v této době stáli na vrcholu cirkusových představení. Copeau sám ovlivnil řadu dalších režiséru. Nikdo z nich se nesnažil o znovuzrození komedie dell'arte, neboť věděli, že takové pokusy by se neubránily výsměchu. Ovšem inspirovat se jí v pracovních postupech a složkách bezesporu úspěch přineslo.¹⁶⁴

Ruská divadelní avantgarda rovněž reagovala na divadelní situaci počátku století. Režisér V. E. Mejerhold odmítal syrovost naturalismu a jeho deskriptivní povahu. Oproti tomu vyzdvihl improvizální složku. Kolem roku 1910 začal objevovat postupy, které později vytvořily jeho biomechanickou metody. Ve skutečnosti se jednalo o prvky, které Italům byly dobře známy již před staletími. S časem také ucelil své představy o syntetickém herectví, na které ve dvacátých letech navázal například Vachtangov s Tairovem. Mejerholdova představení byla konstruována tak, jak je chápali staří komedianti. Hra se předváděla s vědomím, že se nejedná o reálný svět. Hrál se pro diváky a s nimi.¹⁶⁵

Max Reinhardt (1873-1943), rakouský režisér a herec, uvedlo inscenaci Goldoniho Sluhy dvou pánů v Otevřené skalní jízdárně v Salcburku v roce 1926. Je tedy zjevné, že vlivy komedie dell'arte se nevyhnuly ani Rakousku. Českým zemím se síla staré komedie nevyvarovala rovněž, jak například dokládá Honzlova inscenace Klicperova Hadriána z Římsů, ve které staré tradice znovu procitly.¹⁶⁶

Italský soubor Piccolo Teatro z Milána pod vedením Giorgia Strehlera (1921-1997) uvedl slavnou Goldoniho komedii Sluha dvou pánů (Il Servitore di due padroni), kde samozřejmě mohl využít dell'artovské inscenační postupy.

¹⁶⁴KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 525.

¹⁶⁵Tamtéž, s. 527

¹⁶⁶Tamtéž, s. 530-531

Hra byla nabyta italským temperamentem a od své premiéry v roce 1947 byla nastudována ještě dvakrát a vítězoslavně prošla celým světem.¹⁶⁷

Další interesantní inscenací byla komedie Harlekýnova rodina (La Famille Arlequin, 1955) Clauda Santelliho, která diváky provedla dějinami italských masek. Historie byla vyprávěna na příhodách jedné divadelní společnosti, která proplouvala dobou od vzniku Komédie až do posledního vystoupení v divadle Funambules u Deburaua v 19. století. Postavy nakonec umírají a kostýmy zůstávají opuštěné. Jediný z potomků starých masek uniká a tím je Charlie Chaplin. I v dnešních dnech, zejména v divadlech určitých oblastí Itálie, je možno zhlédnout představení, které komedii dell'arte připomínají.¹⁶⁸

Bylo již řečeno několikrát, že komedie dell'arte je divadlem syntetickým, tudíž vystavěným z různých složek, které jsou v tomto případě navíc schopny svébytně a nezávisle existovat a fungovat v rozličných divadelních žánrech. Jedná se například o frašku, která existovala řady let před komedií dell'arte. I samotné staré loutkové divadlo nabízí s Komedií similární znaky, ať je to na první pohled patrná obličejová strnulost loutek, nebo nesložitý příběh bez valné psychologie postav. Rovněž cirkusům vévodí klauni, herci komediantského divadla. Již od pradávna, v různých alternativách, vystupovali před publikum, aby ho bavili. Není pochyb, že také pantomima světového ohlasu našla inspiraci v komedii dell'arte podobně jako opereta, vyvíjející se z jarmarečních komedií. Tanec, zpěv, různá lazzi, milovníci a komické postavy jsou složky, které bezesporu byly původně italské.

¹⁶⁷KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 533.

¹⁶⁸Tamtéž, s. 534

PRAKTICKÁ ČÁST

Praktická část bude věnována inscenaci Commedia dell'arte, která se zrodila v Divadle na provázku roku 1974. Soubor tak rozšířil svůj program, který chtěl po tvůrčí stránce vystavět na návaznosti na tradici lidového divadla a umění, ovšem aniž by opomíjel, že doba s sebou přináší změny. „*Nechceme vytvářet rekonstrukce historických divadelních tvarů, ale hledat jejich současný ekvivalent. Na divadle komedie dell'arte nás upoutává prolnutí brilantní profesionality v nejlepším slova smyslu a ryzí lidovosti výrazu, dědictví tržišť a karnevalů. Nejživější lidová větev komedie dell'arte musela v 16. a 17. století hájit svou existenci uprostřed kypivého života ulice. Musela umět svou atraktivností a hlavně schopností výpovědi o životě navázat komunikaci s divákem. A právě kód komunikativnosti na úrovni živé, kritické a satirické lidovosti, který je nedílně obsažen v struktuře divadelního tvaru komedie dell'arte, nás přivedl k studiím z této oblasti.*“¹⁶⁹

Commedii dell'arte, kterou režíroval Peter Scherhauser, se bezesporu stala natolik důležitou, že společně s několika dalšími inscenacemi utvářela programování, udávala dramaturgický i herecký směr, který byl pro Divadlo na provázku v sedmdesátých a osmdesátých letech směrodatný. Mimi to se společně s Brechtovou svatbou (dílo stejného režiséra)stala inscenací, která se z repertoáru Divadla na provázku hrála nejčastěji v zahraničí, kde si vydobyla mezinárodní ohlasy.¹⁷⁰

¹⁶⁹OSLZLÝ, P. Commedia dell'arte (studie). Český originál textu překlaný do programových dvojlistů pro zahraniční zájezdy. Strojopis, 1975, uložen v Archivu CED-DHNP.

¹⁷⁰OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 11. ISBN 978-80-86923-88-3.

5. COMEDIA DELL'ARE A DRAMATURGIE

5.1 Commedia dell'arte a dramaturgická koncepce Divadla na provázku

Pro lepší porozumění důvodů, ze kterých se Divadlo na provázku rozhodlo do svého repertoáru zařadit *Commedii dell'arte*, je nezbytné obrátit pozornost k počátku tvůrčí cesty souboru. (Podzim roku 1967 dal vzniknout volnému tvůrčímu sdružení Husa na provázku, které svoje první představení uvedlo v březnu 1968. O rok později /duben 1969/ se konalo plénum ÚV KSČ, kde se k moci dostal Gustáv Husák. Následně, během jedné noci, byly všechny plakáty divadla v Brně přepsány na nápis Husák na provázku. Není spodivem, že tento počin přinesl problémy a souboru hrozilo zrušení. Nakonec byl ještě téhož roku striktním příkazem donucen používat jméno Divadlo na provázku. Až v roce 1990 se sdružení vrátilo k původnímu názvu.)¹⁷¹ Ve svých programových východiscích z roku 1971 se Divadlo na provázku odkazuje na meziválečnou divadelní avantgardu, vyzdvihuje svoji otevřenost vůči podnětům vycházejícím ze světového divadelního dění, otevírá ideu nepravidelné dramaturgie. Chce poetickým posunem literárních předloh, scénářů, dramatizací, adaptací a montáží nalézt inovativní projev divadla sedmdesátých let. Říká, že inspiraci bude hledat ve všech látkách, které nabízí světová literatura, ovšem zejména bude klást důraz na zdroje české a lidové. Dramaturgie divadla pak látky originálně zpracuje tak, aby se co nejvíce přiblížily chápání i problematice mladého člověka.¹⁷²

Je evidentní, že takto vymezený program inklinoval k improvizaci. Ke ztvárnění lákavý se tak pro něj stal typ divadla, který s textem pracuje otevřeně a je vystavěn na improvizčních postupech – z historických především komedie dell'arte.

Sama nepravidelná dramaturgie je koncept otevřený nejružnějším podnětům, textům, tématům a novým tvůrčím postupům. Zároveň sloužila i jako obrana hrozícího nebezpečí ztráty krátce nabyté tvůrčí volnosti, neboť od srpna roku 1968 totalitní

¹⁷¹OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 12. ISBN 978-80-86923-88-3.

¹⁷²Programová východiska Divadla na provázku – oboustranný tisk na volném listu formátu A4, 1971, uloženo v Archivu CED-DHNP.

komunistická státní moc pod záštitou okupačních mocností opět začala omezovat svobodu společnosti. Bořivoj Srba, iniciátor vzniku Husy na provázku, byl autorem její koncepce. Inspiroval se událostmi v německém divadle v první polovině 18. století, o kterých již bylo v této kapitole zmíněno. Osvícenský divadelní teoretik Gottsched se společně s divadelní ředitelkou Neuberovou pokusili povýšit německé frivolní divadlo dle klasicistních ideálů. Hanswurst i harlekýn – veselí improvizací mistři – byli vyhnáni z jeviště, aby mohl být vyhlášen nový divadelní směr.

I když úmysl činu mohl být v počátku opravdu estetický, prospíval německé i rakouské státní moci, které v té době usilovala o kontrolu jevištního projevu. Chtěla zabránit svobodnému vyslovování, kontrolovat případný projev vzpoury. Pravidelné hry tak měly podporovat cíl a zájmy absolutistického státu.¹⁷³

V nepravidelné dramaturgii se ukrývají komediantské kořeny a návrat k nim lze chápat nejen jako znovuobjevování síly a živelnosti, ale též jako hledání divadelních forem, u kterých není snadné omezovat uměleckou svobodu. Normalizační režim s sebou přinesl silnou cenzuru. Tvůrci Divadla na provázku neoplývali ochotou předkládat hotové texty ke schválení. Improvizace, která v případě komedie dell'arte měla historické podložení, byla pro soubor argument, jak omluvit svoji nelibost. Navíc Peter Scherhauser již od počátku své tvory pracuje s improvizací - vybíral si k inscenování texty nebo literární předlohy, kde tvořila hlavní, nebo alespoň dílčí, postup. Do této linie rovněž patří díla, vycházející z lidového umění – čímž je inscenace *Strakatý máslo* podle Josefa Štefana Kubína, kterou Scherhauser vytvořil během studia na Janáčkově akademii múzických umění. První díla, která uvedl v Huse na provázku během jednoho večera, byly parodické parafráze dramatu Antona Pavloviče Čechova – *Tři sestry* a *hříčky* *Umění platit své dluhy* a uspokojovat věřitele, aniž by bylo třeba vyjmout jediný halíř z vlastní kapsy podle Honoré de Balzaca. Obě inscenace byly vystavěny na improvizaci, ale během jednotlivých představení k proměnám textu docházelo jen výjimečně.¹⁷⁴

¹⁷³BALVÍN, J., POKORNÝ J., SCHERL A. *Vídeňské lidové divadlo od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1990, s. 50-51. ISBN 80-207-0552-X.

¹⁷⁴OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1. vyd. Brno: Janáčková akademie múzických umění, 2010, s. 12-14. ISBN 978-80-86923-88-3.

Divadlo na provázku v roce 1972 dosáhlo částečné profesionalizace. Aby svůj statut obhájilo, potřebovalo vytvořit a sestavit repertoár, který by zajišťoval pravidelné vystupování. Při zkoumání předpokladů zrodu *Commedie dell'arte* jsou v celkové koncepci divadla směrodatné především dvě inscenace Boleslava Polívky. První se jmenovala *Strašidylka* (upravená verze *Příběhů z rodných hor* vzniklých během studia), druhá *Am a Ea* (klauniáda, která neměla v Čechách obdobu).

Obě vznikly na základě Polívkova náčrtu scénáře, který v průběhu zkoušek upravoval pomocí hravé improvizace, poté jim propůjčil tvar, který se měnil podle zkušeností s publikem. Bolek Polívka tak mohl autorsky rozvíjet svůj nesporný talent herecké improvizace, který bohatě zúročil v *Commedii dell'arte*.¹⁷⁵

Z dalších inscenací uvedených v sezoně 1973/1974, jejíž složky jsou vystavěny na improvizaci a tvoří koncept nepravidelné dramaturgie, nesmí být opomenuta jednoaktovka Alexandra Vampilova – *Dvacet minut s andělem*. Dějovou linií je opilecká improvizace poháněná snahou sehnat peníze na další pití. Alenka v říši divů za zrcadlem režisérky Evy Tálské, dle klasické dětské nonsensové knihy Lewise Carrollova, na jeviště přinesla osobité typy, kostýmy a gestikulace bez propracované psychologie postav, přesně jak nonsens vyžadoval. Bílého rytíře předvedl Bolek Polívka, Bílého krále neméně bravurně ztvárnil Jiří Pecha. Tato inscenace, společně s inscenací *Am a Ea*, započaly vlnu diváckého rozmachu, který vrcholil *Commedii dell'arte* a neustal více jak šestnáct let, neboť od sezony 1972/1973, až do roku 1989 byla všechna představení beznadějně vyprodána.¹⁷⁶

Commedia dell'arte, bezesporu jeden z vrcholů dosavadní inscenační tvorby Divadla na provázku, přinesla nový, svébytný a nezaměnitelný herecký výraz, který zákonitě musel rovněž ovlivnit dramaturgickou volbu pro další sezony, a krom toho, umožnila souboru překročit hranice země. Celá další tvorba divadla tak byla *Commedii dell'arte* tvarována.

¹⁷⁵OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 14-15. ISBN 978-80-86923-88-3.

¹⁷⁶Tamtéž, s. 15-16

5.2 Inscenační projekt a období zkoušek

Je překvapující, že ke zkoušení inscenace byla vymezena neobvykle dlouhá doba. Ve sborníku České režie byla zveřejněna stať tvůrců Divadla na provázku, kde je uvedeno: „*Práci na inscenaci jsme vždy považovali pouze za součást širšího projektu, tj. snažili jsme se chápat inscenaci jako výsledek širších studií a prací, které k tomu viditelnému výsledku vedly a jejichž vedlejší výsledky – pro publikum viditelné jen nepřímo – jsme zařazovali do stálého fondu denní praxe našeho divadla (např. pravidelná gymnastická cvičení, vytrvalostní běhy, či žongléřský desetiboj), nebo obměňovali a využívali v dalších inscenacích.*“¹⁷⁷ V rámci projektu Commedia dell'arte soubor strávil čtyři měsíce studiem a společným čtením dostupných materiálů, které nabízely informace o této divadelní formě. Režisér Petr Scherhauser a dramaturg Petr Oslzlý započali studium literatury na jaře roku 1973. Zkoumali nejen historickou tvář komedie dell'arte, rovněž se soustředili na její současné podoby. Studium cílili dvěma směry, které se vzájemně prolínaly.¹⁷⁸

Prvních z nich, primární, klad důraz na originální scénáře a veškeré informace, které se jich týkaly – typy, jak vznikaly, jak byly strukturovány a v neposlední řadě, jaký byl jejich vztah k improvizaci herců. Hledány byly záznamy konkrétních scénářů, či alespoň jejich fragmentů, která by mohly posloužit jako podklad pro scénaristickou práci a také přinést inspiraci po stránce herecké improvizace. Směrodatnými se staly tři cenné publikace: Komedia dell'arte: czyli teatr komediantów wloskich od polského autora Konstanta Miklaszewského, dále anglické vydání publikace Itala Giocoma Oreglii. Nejlépe požadavkům vyhověla knižní studie Allardyca Nicolla *The World of Harlequin*, která byla zapůjčena z knihovního fondu Divadelního ústavu v Praze. „*Studium Nicollova Harlekýnova světa bylo zdrojem objevu polského překladu šesti scénářů, které francouzsky zapsal a roku 1792 pod názvem Recueil de Parades vlastním nákladem vydal Jan Potocki, polský asposovatel, historik a archeolog. V překladu Józefa Modrzejewského a s komentářem Juliana Lewanského byly roku*

¹⁷⁷OSLZLÝ, P., SCHERHAUSER, P., TÁLSKÁ, E. Poznámky k inscenační praxi DNP. In: *O současné české režii 2*. Praha: Divadelní ústav, 1983, s. 424.

¹⁷⁸OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 17. ISBN 978-80-86923-88-3.

1956 otištěny v časopise *Dialog*.¹⁷⁹ Scherhaufer je přeložil do češtiny. Dva z nich - Kasandorva cesta do Indie a Harlekýn falešným šlechticem, se staly výchozími při tvorbě scénáře projektu.¹⁸⁰

Druhý směr studia se soustředil na moderní divadlo a jeho pokusy o ožívování komedie dell'arte. Výchozím se stala meziválečná ruská a francouzská avantgarda, o které bylo zmíněno výše v kapitole 4.7. Středem zájmu se samozřejmě také stala proslavená inscenace *Sluha dvou pánů*, které dal vzniknout Giorgi Strehler v milánském Piccolo Teatro. Rovněž nelze opomenout ani českou avantgardu, zejména Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha. Inspirativním se stala kniha Jiřího Frejky *Smích a divadelní maska* (1942), kde v úvodních poznámkách kreativně hovoří o „vzniku typů dnešní komedie dell'arte.“ Za zmínku též stojí, že Scherhaufer měl v této době již za sebou velmi úspěšnou inscenaci *Kata a blázna* (podzim 1968) v Satirickém divadle Večerní Brno.¹⁸¹

Shodou okolností v roce 1973 vyšla cenná publikace Karla Kratochvíla *Komedie dell'arte*, která do dnešních dnů nebyla v českém prostředí překonána. I když neměla podíl na dramaturgické volbě Divadla na provázku, stala se výsadním zdrojem informací pro celý tým, který se na *Commedii dell'arte* podílel.

Peter Scherhaufer zahájil se souborem zkušební období v pondělí 10. prosince 1973. Kromě studia materiálů byla zahájena pravidelná gymnastická cvičení, která vycházela z předpokladu, že ke svalovým změnám dochází po pravidelném dvouměsíčním cvičení. Během čtených zkoušek se zároveň situace prověřovala v prostoru. Příprava *Commedie dell'arte* tak spočívala v provádění různých etud a improvizací, aniž by byly rozděleny role. Herci se tak v typech-maskách střídali. V běžném divadelním provozu bylo běžné takzvané vyvěšení obsazení, tedy jeho interní zveřejnění, minimálně měsíc před zahájením zkoušek. Pro Divadlo na provázku, zvyklé scénáře tvořit ještě během zkoušek, protože často netušilo, kolik postav bude ve finální podobě účinkovat, byla podobná praxe nemyslitelná. První zkoušky se tak musel vždy zúčastnit celý aktuální

¹⁷⁹OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 18. ISBN 978-80-86923-88-3.

¹⁸⁰Tamtéž, s. 18

¹⁸¹Tamtéž, s. 18

stálý soubor, po jejím skončení se rozhodlo obsazení a v mnoha případech i později. V případě Commedie dell'arte nebyl postup jiný.¹⁸²

Jak již bylo řečeno, v prvních etudách herci zkoušeli všechny masky, bez ohledu na genderové rozdíly. Muži předváděli ženy a naopak. Experiment měl kladný vliv na další vývoj inscenace, neboť herci dostali možnost vžít se do svého protějšku, což jim v improvizaci pomáhalo předpokládat, jak se cítí a jaké bude jeho možné následné chování.

Dokázali tak protihráče správně provokovat k nečekaným reakcím. Komédie dell'arte stojí na souhře. Každá improvizace je výměna akce a reakce, i v situacích, kde vše uvádí do pohybu jen jedna postava.¹⁸³

Výše uvedený postup nebyl jediným neobvyklým počinem, který předcházel uzavření obsazení Commedie dell'arte. Po přípravných procesech přišel čas stanovit, jaký herec ztvární konkrétní masku. Režisér volbu nechal na souboru, který měl tajným hlasováním rozhodnout. Názory se téměř shodovaly, že Bolek Polívka má hrát Harlekýna, Jiří Pecha Pantalona a František Kocourek Kapitána. Stejným způsobem došlo k rozdělení i rolí ostatních. Samozřejmě si režisér společně s dramaturgem vytvářel v průběhu zkoušek své vlastní představy, které se ovšem shodovaly s názorem souboru, proto do výsledků hlasování prakticky nemusel zasahovat.

První zkouška roku 1974 proběhla 12. ledna a o týden později bylo pevně stanoveno konkrétní obsazení. Jak zkoušky následně probíhaly, popisuje text Poznámky k inscenační praxi Divadla na provázku: *„Další práce (...) byla vedena směrem ke studiu „panelových situací“ komedie dell'arte. Šlo o to, aby každá postava zvládla základní situaci pravidelně ve všech scénářích se opakující, a např. se tak vytvořila možnost hravě naplňovat libovolný scénář. Tento způsob studia také vedl k pěstování schopnosti improvizace. Zkoušeli jsme také herní situace, v nichž jedna postava situaci rozehrávala, další v ní pokračovala, aby třetí situaci dohrála a pointovala. Protože jsme nevladli videozáznam, použili jsme brechtovskou techniku porovnání mizanscény*

¹⁸²OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 19. ISBN 978-80-86923-88-3.

¹⁸³Tamtéž, s. 20

a mizangestu s fotografiemi snímanými každých 20 sekund hry, a po diskuzi opravili nedostatky. Tuto fázi zkoušek jsme doplňovali promítáním filmů zlatého věku grotesky a filmů bratří Marxů i studiem obrazového materiálu (např. rytin J. Callota) ke komedii dell'arte.“¹⁸⁴

Práce s těmito materiály vychází z faktu, že komedie dell'arte byla obrazovým typem divadla. Nebývalá výtvarnost byla postavena na výrazných složkách – mimice, gestu a postoji.¹⁸⁵ Callotovy kresby protagonisté Commedie dell'arte studovali do detailů, aby byli schopni napodobit různé pohyby a gesta v daných situacích. Bylo třeba pochopit herecký postoj typický pro konkrétní masku, čímž ovšem není myšleno stavět se na jevišti do jedné pozice, ale najít přirozený pohyb, kterým do ní lze dospět a pobývat v ní po celé vystoupení. Jakmile byla zvládnuta tělesná stylizace, herci pokračovali ve zkoušení určitých panelových situací.¹⁸⁶

Nezbytnou součástí celého zkušebního času bylo již zmíněné gymnastické cvičení. Při zrodu Commedie dell'arte se vycházelo ze skutečnosti, že herci komedie dell'arte byly profesionálové, komedianti, kteří vládli artistickými schopnostmi. Herci se tak museli podrobit lekcím přízemní akrobacie pod dohledem brněnského trenéra Igora Krupičky. Prakticky denně se cvičili v žonglování, nejdříve s míčky, postupně přecházeli na hole, pochodně apod. Další lekce patřily šermířským soubojům – s kordy, hořícími pochodněmi, holemi a takzvanými batony. Následující cvičení, všechna předchozí spojující, náleželo nácvičku „rvaček“, „honiček“, „fackovaček“ – lazzi. V neposlední řadě je nutno též zmínit hudební vystoupení, která byla do programu zkoušek pravidelně řazena. Až už zpěv, nebo hra na hudební nástroj, byly pod vedením skladatele scénické hudby Miloše Štědrone.¹⁸⁷

Další významnou fází byla práce s osmi scénáři. Část z nich, jak bylo výše uvedeno, byly klasické předlohy komedie dell'arte, jiné byly překlady zápisů Jana Potockého, nebo se jednalo o různé alternativy výše uvedeného, které vytvořil Miloš Pospíšil, jeden

¹⁸⁴OSLZLÝ, P., SCHERHAUFER, P., TÁLSKÁ, E. *Poznámky k inscenační praxi DNP*. In: *O současné české režii 2*. Praha: Divadelní ústav, 1983, s. 424.

¹⁸⁵MUKAŘOVSKÝ, J. In: MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 184-186.

¹⁸⁶OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 21. ISBN 978-80-86923-88-3.

¹⁸⁷Tamtéž, s. 22

ze zakládajících členů Husy na provázku, kde od prvních chvil spolupracoval s režisérem Petrem Scherhaufere. Tato etapa byla opět postavena na improvizaci, ale na rozdíl od cvičení variací panelových situací, režisér požadoval zvládnutí podkladového textů. Většina z nich se dochovala, čímž se naskýtá materiál o pestrosti předloh, ze kterých se při improvizaci vycházelo. „Pouze tři scénáře mají rozeepsané postavy a repliky. Dva z nich, Kasandrova cesta do Civitavecchia a Harlekýn falešným šlechticem, jsou Scherhaufereovými překlady zápisů Jana Potockého, třetí je Žárlivec, který je přepsán z knihy Jana Kratochvíla. Zbývající scénáře mají formu více či méně podobného popisu jednotlivých scén a náznaků dialogů.¹⁸⁸ První dva zmiňované scénáře se bezesporu staly nejlepším podkladem pro vznik *Commedie dell'arte*. Během šesti měsíců po premiéře docházelo k různým eliminacím a úpravám, až byla na jaře roku 1975 dramaturgem zapsána jejich aktuální scénická podoba.

Ve finále projektu se výběr scénářů zúžil na šest nejpříhodnějších, tj. těch, o kterých se předpokládalo, že jsou technicky nejlépe vystavěné, tudíž perfektní pro zahrání, aby diváci byli spokojeni. Každý večer si mohli z nabízených kusů vybrat, který by chtěli zhlédnout. Délka jednoho se pohybovala mezi dvaceti až čtyřiceti minutami.¹⁸⁹

5.3 Premiéra – program a scénář

Po více než tříměsíčním zkoušení byla *Commedie dell'arte* poprvé uvedena v pátek 29. března roku 1974. Premiéra se uskutečnila v Procházkově síni Domu umění města Brna. K této příležitosti byl vydán program, který Divadlo na provázku pojalo jako rozšířený prostor inscenace.

Vytvořil ho scénograf Dušan Ždímal, obsahoval dvacet čtyři stran. Pouze dvě byly věnovány informacím potřebné pro analýzu inscenace.¹⁹⁰ Třetí strana, takzvaný programový list, vypadal následovně:

¹⁸⁸OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 23-24. ISBN 978-80-86923-88-3.

¹⁸⁹Tamtéž, s. 25

¹⁹⁰COMMEDIE DELL'ARTE (studie). Programová brožura vydaná Domem umění města Brna, Divadlem na provázku v březnu 1974, s. 24.

COMMEDIA DELL'ARTE

(studie)

Režie Peter Scherhauser

Dramaturgie Miloš Pospíšil

Hudba Miloš Štědroň

Výprava Dušan Ždímal

Pohybová spolupráce Boleslav Polívka a Igor Krupička

HRAJÍ:

Marcela Večeřová

Dagmar Bláhová

Jana Hlaváčová

Jiří Pecha

Boleslav Polívka

Miroslav Donutil

Vladimír Hauser

Bedřich Kramář

EXIMINÁTORŮ NAŠICH STUDIÍ Z COMMEDIE DELL'ARTE BUDETE VY!

VYBERTE SI:

Harlekýn falešným šlechticem

Kasandrova cesta

Věrná nevěra

Žárlivá Izabela

Zoufalý doktor

Komedie v komedii

Kasander Impresáři

Chytrá milenka ¹⁹¹

¹⁹¹COMMEDIE DELL'ARTE (studie). Programová brožura vydaná Domem umění města Brna, Divadlem na provázku v březnu 1974, s. 3.

Mezi údaji jsou uvedena jména herců a hereček, aniž by jim byla přiřazena konkrétní role. Též záměrně chybí označení autora scénáře. Na programovém listu lze ještě vidět osm scénářů, ze kterých publikum mohlo vybírat. V době, kdy program přicházel do tisku, totiž byly zkoušeny všechny tyto verze. Nakonec je ovšem Scherhauser redukoval a dva poslední scénáře publiku nabízeny nebyly (Kasander Impresárium a Chytrá milénka).

Diváci od začátku preferovali první dva scénáře, které si vybrali i premiérový večer. Každý z publika mohl na lístek napsat dva názvy hry, které preferoval a vhodit ho do klobouku, s nímž herci obcházeli sál. Výběr hravou formou měl zdůraznit, že soubor je po improvizací stránce připraven sehrát jedinečné vystoupení dle náhodné volby. Nutno podotknout, že pro soubor princip překvapení platil jen z poloviny, protože předem byly vybrány dva scénáře, z nichž by se jeden zaručeně hrál, i kdyby se mezi těmi diváky vybranými neobjevil. V důsledku nelze tvrdit, že by takový postup narušoval princip komedie dell'arte, protože v improvizaci vždy byl pevný základ, který se kreativně a nevázaně rozvíjel. Hra s diváky ovšem neměla z provozních důvodů dlouhé trvání, přetrvávala do konce sezóny 1973/1974. Poté došlo k eliminaci scénářů jen na tři, které už k výběru publika nebyly předkládány, ale pravidelně se střídaly ve dvou různých večerech. Tato praktika trvala do jara roku 1975. Od té doby byly předváděny dva scénáře v jednom večeru.¹⁹²

5.4 Prostor – scénografická složka

Původní divadelní prostor komedie dell'arte byl koncipován jednoduše: pódium postavené uprostřed náměstí, z velké části prázdné, vzadu nesložitá konstrukce s oponkou. Dramaturgicko – režijní koncepce projektu Commedia dell'arte se snažila původní podobu zachovat. Prakticky se tak jednalo o variaci na historický obraz pódia. Divadlo na provázku v celém tomto období preferovalo jednoduchou scénu. Bylo-li zapotřebí nábytku, pocházel z bazaru nebo se jednalo o dary příznivců divadla, a tak působil chudým opotřebovaným dojmem.^{193, 194}

¹⁹²OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 27. ISBN 978-80-86923-88-3.

¹⁹³OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 32. ISBN 978-80-86923-88-3.

Výše uvedené plně odpovídalo řešení Dušana Ždímal. Pódium bylo postaveno z deseti praktikáblů o výšce 80 cm, dohromady vytvořily plochu o rozměrech 4x5 m, přes kterou byla přetažena šedozelená plachta z hrubého stanového plátna. V zadní části se nacházela laťová výstavba mansionu. Celá konstrukce byla fixována jen nezbytně za pomoci lan, řemenů a stolařských (viz Příloha B).

Ždímal využíval jednoduché, divadlu běžně dostupné prostředky, které na scénografii měly vliv nejen funkční, ale též estetický a významotvorný.¹⁹⁵

Původní skupiny komedie dell'arte byli chudí kočovníci. Veškerý jejich materiál musel být naprosto mobilní, aby mohl být během krátké doby rozestavěn na italském náměstíčku. Diváci, hercům sociálně blízcí, často byli schopni zaplatit jen tolik, kolik stačilo pro holé přežití souboru. Divadlo na provázku se v tomto ohledu nelišilo. Představení se prodávala za minimální vstupné. I když již v této době bývalo naprosto vyprodáno, výtěžek (společné s minimální dotací) sotva stačil k obhájení existence divadla. Podium poskládané z praktikáblů se tak stalo symbolem materiálních nedostatků herců i diváků jim spřízněným.

Prostor sice vizuálně zel prázdnotou, ale o to víc byl naplněn bohatstvím fantazie. Jeho neutralita se tak stala ideálním polem pro rozvíjení improvizace.¹⁹⁶ Prostor byl, přes svou prostotu, vertikálně i horizontálně dostatečně strukturován. Herecká dynamika se tak mohla přesouvat s plochy pódia, až na střechnu mansionu, nebo naopak do jámy propadla. Kolem hrací plochy pódia bylo pásmo, do kterého byla umístěna bubnová souprava, doprovázející hereckou akci.

Herecké akce byly úzce napojeny na reakce diváka. Bezprostřední kontakt byl navozován zejména dialogicky, za používání gest a mimiky. Hracím prostorem se tak stávalo i hlediště, aniž by do něj herec musel sám vstupovat.

¹⁹⁴ Commedia dell'arte [VHS], sig. AV-I-034-1, délka 1:07 hod. Televizní záznam, vyrobila ČST Brno, redakce zábavných pořadů, 1981.

¹⁹⁵OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 32. ISBN 978-80-86923-88-3.

¹⁹⁶OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 32-33. ISBN 978-80-86923-88-3.

Sál se stával místem plným pohybu, veselí a života, čímž evokoval původní historický prostor – italské náměstíčko.¹⁹⁷

5.5 Mizanscéna – režijní složka

Prostorově pohybová kompozice hereckých akcí Commedie dell'arte byla velmi rozmanitá. Představení začínalo světelnou změnou. Ve stejné chvíli začali skrze diváky na pódium přibíhat herci, společně se začali rozcvičovat – žonglovali s různými předměty a předváděli artistické dovednosti, kterým se učili. Nástup byl jedním velkým lazzi, který naznačoval, jakým směrem se mizanscéna vystoupení bude ubírat.

Jedním se základních prvků mizanscény se stal mansion. Nejen, že se vracel ve významových obměnách, ale stal se základní složkou při tvorbě lazzi honiček. Herci za něj zabíhali, vybíhali zpoza něj a především ho obíhali.^{198, 199}

Další prostory, které umožňovaly pohyb vertikální, bylo propadlo do podzemí pódia a střecha mansionu. Pokud se nějaká postava do propadla dostala, odmítala vylézt. Radovala se ze zásob vín a vyhrožovala jeho konzumací. Střecha se stávala místem vyjádření milostné touhy Leandra a Isabely, ale též místem odkud Harlekýn ironicky udílel Pantaloni, v potyčce s Leandrem, ochranná upozornění.^{200, 201}

LEANDER *(tasí kord)* Pane, jestli mi ji nedáte, budu muset vás napíchat do břicha, a to přesně stokrát *(udělá kordem výpad proti Pantaloni do břicha)*

HARLEKÝN *(z bezpečí střechy upozorňuje)* Pane, pane, má kordisko.

PANTALON *(přehodí nohu před Leandrov kord a otáže se)*

Chcete to učinit v mé přítomnosti?

¹⁹⁷OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 33. ISBN 978-80-86923-88-3.

¹⁹⁸Tamtéž, s. 34

¹⁹⁹ *Commedia dell'arte* [VHS], sig. AV-I-034-1, délka 1:07 hod. Televizní záznam, vyrobila ČST Brno, redakce zábavných pořadů, 1981.

²⁰⁰OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 35. ISBN 978-80-86923-88-3.

²⁰¹ *Commedia dell'arte* [VHS], sig. AV-I-034-1, délka 1:07 hod. Televizní záznam, vyrobila ČST Brno, redakce zábavných pořadů, 1981.

LEANDR Pane, udělám, jak jsem řekl. (*udělá výpad proti Pantalonovu krku*)

HARLEKÝN (*stále se střechy*) Pane, pane, míří vám na hrdlo.²⁰²

Když Harlekýn líčil Pantalonovi, jaká nebezpečí na něj číhají v Austrálii, postavil se za něj na cestovní dřevěný kufřík, čímž opět došlo k vertikálnímu členění kompozice mizanscény. Za Pantalonovými zády Harlekýn rozehrával drama na téma eventuelního přepadení na australské dálnici, navozoval zvuk vrahových kroků. Jemně na Pantalona prskal, aby autenticky navodil deštivou noc. Pro dovršení své etudy mu v závěru, co by útočník, skočil na záda.

HARLEKÝN Co to pán slyší? Identifikujte! Identifikujte. Ano, ano, kroky jakési...

A kroky se blíží, je to pověstný již chuligán Jimmy. Jimmy, ta jejich

slivovice (*dýchá mu za krku*) mu páchne z té jeho australské mordy.

Dýchá vám do týla. (*demonstruje, jak pantalonovi vstávají vlasy*

hrůzou) No a teď se na vás vrhne zezadu, takhle... (*skočí mu na záda*)

PANTALON (*ho shodí ze svých zad na zem*)

HARLEKÝN (*ležící, ze země s výrazným ukazovacím gestem*)

Vidíte a ležíte.

PANTALON (*se udiveně rozhlíží*) Já? Jak to já? (*ukazuje*)

Vždyť na zemi ležíš ty, a ne já!

HARLEKÝN Hohoho, pane, to nejsem já! To jste vy.

PANTALON (*skočí a posadí se obkročmo na ležícího Harlekýna*)

Háááá, a kdo je na tobě? He?

HARLEKÝN To nejste vy, pane, to nejste vy! To je ten chuligán.

Já jsem vy, vy nemůžete ani pohnout nohou.

Nohou nemůžete pohnout!

PANTALON (*pootočí se, uchopí Harlekýnovu nohu a pozvedne ji*)

A co je tohle?

HARLEKÝN To není vaše noha. To je toho chuligána.

²⁰²OSLZLÝ, P. DONÁCZI, S. *Divadlo na provázku. COMMEDIA DELL'ARTE (studie) Varianta 1981. [rekonstrukce scénáře inscenace]*. Uložen v Archivu CED-DHNP v Brně.

PANTALON *(pozvedne druhou Harlekýnovu nohu)* A tohle?

HARLEKÝN To je moje noha.

PANTALON A tohle? *(pozvedne svou nohu)*

HARLEKÝN No přeci nemáte tři zadní!²⁰³

Jakmile je Harlekýn setřesen na zem, pokračuje v v mizanscéně opačným směrem, i nadále formou slovní žongláže.

Na uvedeném příkladu je vidět, že jednoduchá konstrukce a prostor pódia jednoduše umožňuje rozhrávat nejrozmanitější typy mizanscén. Do divákovy fantazie tak byly vkládány imaginace dramatického prostoru, který ve skutečnosti zůstával neměnný.

Když v počáteční scéně Pantalón oznámil, že odjíždí do Austrálie, herecká improvizace Bolka Polívky jako Harlekýna začala obrazně řečeno žonglovat s dramatickým prostorem.

Divák se ocitl v texaském Houstonu, v základně NASA, odkud se kosmickou raketou dostal až na Měsíc, jen proto, aby bylo nalezeno jedno správné slovo, aby se pak mohl vrátit až k protinožcům.^{204, 205}

Tato scéna v sobě bezesporu ukrývala vrchol dobové aktuálnosti *Commedia dell'arte*. Inscenace celkově byla převrácením všeho oficiálního, ale v této chvíli se stávala společnou demonstrací komunity, která v Divadle na provázku vznikala každý konkrétní večer. Diváci a herci si vytvářeli komorní společenství, kterému vévodila svoboda myšlení a fantazie, které se zároveň staly jejich obranou i oporou proti restrikcím totalitního režimu, který nedovoloval svým občanům překročit hranice tzv. socialistického tábora. Polívka před zraky diváků zastavil na otáčejícím se glóbu

²⁰³OSLZLÝ, P. DONÁCZI, S. *Divadlo na provázku. COMMEDIA DELL'ARTE (studie) Varianta 1981. [rekonstrukce scénáře inscenace]*. Uložen v Archivu CED-DHNP v Brně.

²⁰⁴Tamtéž

²⁰⁵OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 39. ISBN 978-80-86923-88-3.

celý kontinent. Československo bylo v pohybu i nadále, takže doputovalo až do Austrálie, spojily se a pokračovaly společně.²⁰⁶

HARLEKÝN: (...) to se točí, to je Československo, a Austrálie. *(Naznačí dvěma prsty obou rukou, jako by ukazoval dva protilehlé body na globusu)*
To je Československo... a tady Austrálie *(pomalu otáčí takto rozevřené ruce až do převrácené polohy)* Československo, Austrálie, Československo, Austrálie! Československo, Austrálie *(ruka označující Československo je teď dole)* To je změna, co? To se točí. Vy můžete logicky čekat... *(Opět naznačí dvěma prsty dva Protilehlé body, tentokrát jedna ruka zůstane stát, druhá - Československo – k té první dojíždí po kružnici)* Logicky! Čekat! Československo, Austrálie... Čekat! Austrálie, Československo... Čekám, Austrálie, Československo, Austrálie, čekám... Československo v Austrálii!!! A dál pokračují společně!²⁰⁷

Komunismem svírané Československo tak bylo lehce přeneseno pod ochranu Common wealthu. Diváky v těchto okamžicích zasáhla vlna porozumění. Jako by znovu, alespoň na chvíli, nabyli ztracenou svobodu.

Divadelní zážitek byl natolik intenzivní, že obyčejná vzpomínka na něj mohla přinášet sílu proti letargii z nesvobody.²⁰⁸

5.6 Typy-masky – herecká složka

Peter Scherhauser při práci s hercem opět vycházel ze starých typů komedie dell'arte, ale podobně jako u ostatních složek se nesnažil ztvárnit původní masky, ale najít jejich aktuální nové podoby, i když založené na co nejpodrobnějším poznání originálů.²⁰⁹

²⁰⁶OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 39. ISBN 978-80-86923-88-3.

²⁰⁷OSLZLÝ, P. DONÁCZI, S. *Divadlo na provázku. COMMEDIA DELL'ARTE (studie) Varianta 1981. [rekonstrukce scénáře inscenace]*. Uloženo v Archivu CED-DHNP v Brně.

²⁰⁸OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 39. ISBN 978-80-86923-88-3.

²⁰⁹Tamtéž, s. 40

Již v historických souborech měly typy-masky svého stálého představitele. Stát se jím nebyla záležitost jednoduchá. Herec musel oplývat jistým předurčením pro svou roli – vykazovat talent a profesní schopnosti, mít píli pro trénink a jistě též určité fyzické znaky. Bylo běžné, že se role předávali z generace na generaci v rámci jedné rodiny, nebo alespoň uvnitř jedné herecké skupiny.²¹⁰

Podle Scherhaufferova přístupu k práci, o kterém bylo zmíněno v kapitole 5.2, kdy role byly rozřazeny až po určité době, na základě volby uvnitř souboru, lze hovořit o nabývání rolí přirozeným způsobem. Herci Divadla na provázku, stejně jako ti historičtí, museli ke své roli nezbytně získat vnitřní vztah. Improvizované role vyžadují více než kterékoliv jiné, aby postava odpovídala výrazovému i tělesnému typu herce, aby se do ní dokázal ve všech ohledech vžít.²¹¹

5.6.1 Harlekýn Boleslava Polívky

Boleslav Polívka byl s maskou Harlekýna bytostně propojen. Jako by celá jeho předchozí kariéra směřovala ke ztvárnění této postavy.

Poté ji jedenáct let hrál takřka po celé Evropě. Přinesla mu nejen slávu, ale i cenné zkušenosti, za vděk, kterým rozšířil a rozvíjel svůj herecký výraz.²¹²

Jak již bylo uvedeno v kapitole 5.2, součástí projektu bylo i podrobné studium původní komedie dell'arte a jejich pevných typů. Polívka tak mohl navázat na nepřebornou řadu harlekýnových představitelů. V kombinaci se svým neobyčejným komediantským talentem dokázal vytvořit novou variantu krále jeviště, i když z té původní, patrně instinktivně, převzal hodně. Do Harlekýna vnesl svoji osobitost. Jeho mimika, gesta, hlas i slova, hra se situacemi, obrazy a významy dokázaly do původních scénářů improvizovaně vnést ohlasy dnešních dnů.

Tradice se tak propojovala se současností, což je rovněž vidět i na kostýmu. První historičtí Harlekýni nosili dlouhé plandavé kalhoty, které tvořily hlavní část oděvu

²¹⁰OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 40. ISBN 978-80-86923-88-3.

²¹¹Tamtéž, s. 40

²¹²Tamtéž, s. 41

i toho současného. Z fotografií, pořízených v době premiéry, je vidět, že mimo to nosil kabátek a klobouk s květinou. Se změnami scénáře se modifikoval i kostým, který byl v konečné podobě velmi jednoduchý – bílé bavlněné triko s dlouhým, ač vyhrnutým, rukávem a široké kolem kotníků zúžené kalhoty, které držely na pruhovaných kšandách. Měl naprosto moderní sportovní tenisky, ze kterých mu vyčuhovaly nohy obtažené pruhovanými punčochami. Kolem krku nosil dlouhou, místy proděravěnou, pruhovanou šálu. Byla nejen součástí kostýmu, ale stala se také nezbytnou rekvizitou. Polívka ji často využíval k rozehrávání lazzi.²¹³

Co se týče obličejové masky, tvořil ji obrovský zahnutý nos na gumičce. Nelze opomenout ani Polívkovy dlouhé tmavé vlasy, které ji rovněž dotvářely. I jeho vlastní nos měl svou roli, protože často významově hrál s nasazováním a snímáním toho umělého. Největší part v celkovém konceptu obličejové masky však zastávala Polívkova mimika celého obličej. Skrze ni demonstroval Harlekýnovy pocity a navazoval dialogy s diváky. Například ve scéně, kdy se Pantolon chystá na cestu a volá Harlekýna, aby mu nakázal hlídat jeho krásnou dceru Isabelu rozehrál Polívka

Po příchodu na pódium celou mimickou výpověď: dal výrazem tváře najevo, že je poslušný sluha, po té se diváků, opět výrazem tváře, zeptal, co se děje, ukázal bezradnost a tichým rozhovor s diváky, přemýšlel, co podnikne. Podobné mimické situace provázely celé představení a kupily se jedna na druhou.^{214, 215}

Polívkův herecký výraz byl celkově hojně konstruován na gestikulování a při ztvárnění Harlekýna tomu nebylo jinak. Jeho dlouho ruce mu někdy jen „plandaly“ kolem těla, jindy je využíval k artistickým výkonům, nebo k otáčení zeměkoule a dosáhl s nimi až na Měsíc. Po scéně, kdy se ho Pantalon zeptal: „*Jste volný?*“, začal gesty předvádět výstup specifického výrazového tance.²¹⁶ „*Neodpovídal slovy, ale začal myslet a mluvit tělem, uvolnil „figovou“ mimickou řadu na téma sport:*

²¹³OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 41. ISBN 978-80-86923-88-3.

²¹⁴OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 43. ISBN 978-80-86923-88-3. též, s. 43.

²¹⁵Commedia dell'arte [VHS], sig. AV-I-034-1, délka 1:07 hod. Televizní záznam, vyrobila ČST Brno, redakce zábavných pořadů, 1981.

²¹⁶OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 45. ISBN 978-80-86923-88-3.

házel nehmotnou koulí a hrál tenis s neviditelným soupeřem, z jedné sportovní disciplíny přecházel do druhé, aby pak v úsilí odpovědět skutečně názorně začal hrát na pomyslné housle, a nakonec na stejně zdánlivý saxofon, až konečně se skrze toho pohybové myšlení dopracoval k nádherné a čisté odpovědi doprovázené gestem ruky, jejíž dlaň v té chvíli prolétla prostorem jako pták: „Jsem volný jako... jako free jazz!“²¹⁷

Harlekýn byl postavou, které navazovala přímý kontakt s diváky nejčastěji. Například, když se Pantalón vyjadřoval v záměrně zdlouhavém a šroubovaném monologu v češtině i před zahraničním publikem, Polívka jako Harlekýn se zadíval na diváky, vystoupil z role a bezprostředně se anglicky či francouzsky (samozřejmě v té příhodnější řeči) otázel, jestli rozumí, o čem kolega mluví. Když diváci odpovídali záporně, přestal hrát, posadil se na okraj jeviště a rovněž anglicky či francouzsky zahájil „učení“ výklad amatérského sexuologa.

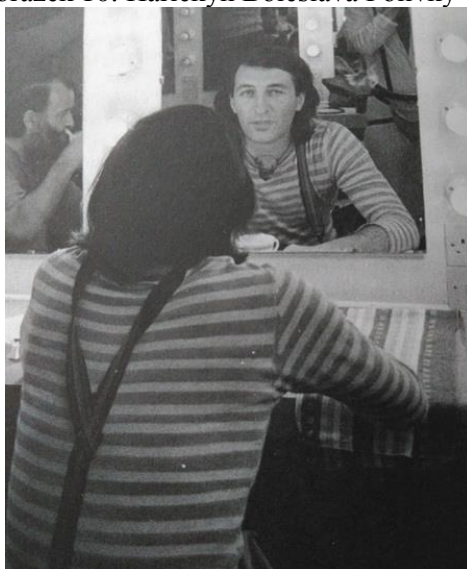
Cizí jazyk mu nečinil nejmenší potíže, hrál si se slovy se stejnou samozřejmostí, jako by mluvil ve svém rodném jazyce. Publikum proměnu herce milovalo, takže když se soubor vrátil do Brna, Harlekýn Pantalónovu stylizovanou řeč vysvětloval i českému obecenstvu.²¹⁸

Nebylo by spravedlivé přehlížet ostatní skvělé výkony herců Comedie dell'arte, ale podobně jako historický Harlekýn, stal se králem jeviště i Bolek Polívka. Dotvářel a rozvíjel dávné předlohy. Svým hereckým výrazem a citem je modifikoval jako součastné výpovědi, aniž by porušil půdorys a strukturu renesanční komedie dell'arte. S maskou se ztotožnil a díky němu začala žít vlastním životem.

²¹⁷ OSŁZLÝ, P. *Pokus o topografický náčrtek krajiny (mého přátelství a spolupráce s Bolkem Polívkou)*. In: ŠTĚDRŇ, M.; KRATOCHVÍL, J.; ŽDÍMAL, D: *Bolek Polívka v hlavní roli*. 1. vyd. Brno: Jota, 1999, s. 53.

²¹⁸ OSŁZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 47. ISBN 978-80-86923-88-3.

Obrázek 10: Harlekýn Boleslava Polívky



Zdroj:²¹⁹

5.6.2 Pantalon Jiřího Pechy

Pantalon tvořil protějšek k Harlekýnovi. Sluha a pán. I když ne vždy bylo jasné, kdo je kdo. Tato dvojice bylo pro *Commedii dell'arte* stěžejní. Dávala jí tvar a určovala, jakým směrem se bude ubírat. Jedním z důvodů bylo, že i Pecha byl pro svou roli předurčen. Propůjčil Pantalonovi svůj osobitý herecký výraz, aniž by popřel dávné nositele této masky.²²⁰

Hlavní část kostýmu tvořilo takzvané rybano, které bylo základem i jiných převleků. Jednalo se funkční, i když bizarní, část oděvu – jednolité pánské sportovní podvlékačí prádlo. Vzadu měl rozparek, který měl ulehčovat konání tělesných potřeb. Pro jevištní účely byl zašitý. Zvláštnost kostýmu navíc dodávala jasně cihlová barva, která kupodivu nebyla výsledkem předchozího barvení. Jak bylo uvedeno v kapitole 3.1.1.1, i původní kostým této masky se skládal z přiléhavých, živě červených kalhot. S tím rozdílem, že nebyly přepásány robustním, světlým, sportovním suspenrozem jako v případě Jiřího

²¹⁹OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 10. ISBN 978-80-86923-88-3.

²²⁰OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 47. ISBN 978-80-86923-88-3.

Pechy. Na nohou měl stejně jako Harlekýn tenisky a kolem kotníku shrnuté hnědé podkolenky. Druhou část kostýmu, neméně výraznou, tvořil plášť, takřčený montgomerák, který působil značně opotřebovaným dojmem. Pantalónův lehký kabát se stal velmi dominantní složkou, protože Pecha jej rozehrával tak výrazným gestem, že by mohl být považován za výtvarný objekt. I když v důsledku se jím nošením pláště stávala celá postava.^{221, 222}

Pantalón měl obrovský hnědočervený nos na gumičce, ladící s barvou rybana, opatřený štětinatým knírem. Jednalo se o jediný přídavný prvek, který tvořil obličejovou masku. Ovšem nelze opomenout Pechovy delší vlasy, rozčepýřené na všechny strany, výrazné vousy a celkový vzhled obličeje, které dotvářely celkové vzezření. Avšak maska ožívala až na základě výrazné mimiky, které byla ve srovnání s Harlekýnovou, hrubší, což odpovídalo charakteru postavy. Neustále měl v ústech polorozžvýkaný doutník, který byl občas vyhaslý, ale povětšinou ze z něj valila oblaka dýmu. Nebyl rekvizitou, ale celou pointou Pantalónovy postavy. Příkladem může být scéna, kdy mu Harlekýn líčil všechna nebezpečí, která mu v Austrálii hrozí a dramaticky navazoval atmosféru deštivé noci na dálnici. Pecha-Pantalón se ukryl do svého pláště, přehodil si ho přes hlavu, takže mu vykukoval jen vystrašený obličej. Mezi pevně sevřenými rty svíral rozžvýkaný doutník, který se výrazně chvěl a ukazoval tak Pantalónovu hrůzu.²²³²²⁴

Dokonalá souhra Polívkova Harlekýna a Pechova Pantalóna v kombinaci se složkami hereckého výrazu (hlas, mimika, gesta, tělesný postoj, výrazová hra s kostýmem i postavené ve scénickém prostoru) vytvořily unikátní komediální strukturovaný výjev za použití těch nejjednodušších prostředků.

²²¹OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 47. ISBN 978-80-86923-88-3.

²²²Commedia dell'arte [VHS], sig. AV-I-034-1, délka 1:07 hod. Televizní záznam, vyrobila ČST Brno, redakce zábavných pořadů, 1981.

²²³Commedia dell'arte [VHS], sig. AV-I-034-1, délka 1:07 hod. Televizní záznam, vyrobila ČST Brno, redakce zábavných pořadů, 1981.

²²⁴OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 48. ISBN 978-80-86923-88-3.

Bolek Polívka jako Harlekýn a Jiří Pecha coby Pantalón nejen spoluhráli, vytvářeli společně dialogicky komplementární dvojici, ale především si spolu hráli a do svého hraní a do své hry strhávali všechny přítomné.

Obrázek 11: Pantalón Jiřího Pecha a Harlekýn Bolka Bolívky



Zdroj:²²⁵

5.6.3 Kapitán Franty Kocourka

Mezi maskou Kapitána a Františkem Kocourkem existovalo odlišné, ovšem neméně bytostní, spojení než u obou předešlých typů. Kocourek nasbíral bohaté zkušenosti v oblasti komediantství celou řadou siláckých vystoupení, se kterými v roce 1968 vycestoval do zahraničí. Věhlas získal především v Itálii pod uměleckým jménem Boris Tygr. Beze sporu, v dobrém slova smyslu, oplýval vlastnostmi, které masce Kapitána náležely: „nejčastěji slavný bijec a chvastoun nejen z oblasti vojenské, nýbrž ze života všeobecně.“ Jako pouťový silák musel při vystoupení dávat svou sílu na obdiv, vychloubat se dovednostmi a projevovat bojovnost.²²⁶

²²⁵OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 170. ISBN 978-80-86923-88-3.

²²⁶OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 49. ISBN 978-80-86923-88-3.

Kocourkův kostým byl trikot bez rukávů a krátkými nohavičkami, který dával na obdiv vypracovaným svalům. V pase byl přepásán pevným opaskem. Trikot měl bílou barvu a v horizontálním směru ho překrývaly bledě modré široké pruhy. Na hrudi byl rozhalen, aby vynikla svalnatá hrud' s mužným porostem.

Nosil kožené holínky vysoké téměř ke kolenům. Oblečení bylo inspirováno autentickým kostýmem, který si Kocourek oblékal při svých vystoupeních.²²⁷

Kapitán nepoužíval obličejovou masku. Jeho tvář se stále bojovným výrazem rámovaly vlnité vlasy a vše podtrhovalo „hrozivé“ koulení očima. Uvedené aspekty tak tvořily jakousi mimickou masku. Výše bylo uvedeno, že typ Harlekýna i Pantalona byl založen na velmi výrazné mimice, kdežto u Kapitána byla téměř neměnná – s výjimkou reakcí na určité situace (údiv, chlubení, nechápavost atd.)²²⁸

František Kocourek se nikdy neoprostil od výrazného brněnského přízvuku, v čemž lze spatřit jistou paralelu s historickým typem Kapitána, neboť i on byl cizincem.²²⁹

Obrázek 12: Kapitán Franty Kocourka



Zdroj:²³⁰

²²⁷OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 49. ISBN 978-80-86923-88-3.

²²⁸Tamtéž, s. 49

²²⁹Tamtéž, s. 51

5.6.4 Doktor Vladimíra Hausera

Pantalone a Dottore byly původně masky ze skupiny vecchi (nebo-li staří). Když Vladimír Hauser v roce 1974 do angažmá nastoupil, bylo mu pouhých devatenáct let a stal se tak nejmladším členem stálého souboru. Věkem nebyl pro tuto masku předurčen. Na druhou stranu, jeho charakter nesl výrazné prvky serióznosti, které při svých vystoupeních záměrně zdůrazňoval, čímž dostávaly mírně groteskní či parodicky nádech. Svým mládím i vzhledem by jistě byl i dobrým představitelem zanniho, ale ve složení tehdejšího Divadla na provázku našel, v jistém slova smyslu, své osobnostní předurčení v roli Doktora.²³¹

Vývoj masky i jeho kostýmu úzce souvisí s proměnami scénářů, kterými Commedia dell'arte prošla. V počátečních fázích byl dokonce hlavní postavou jednoho z nich - Zoufalý Doktor. V této době se jeho kostým téměř nelišil od historické podoby, viz kapitola 5.6.4. Sám Hauser vývoj svého kostýmu popisoval takto: „Ze začátku jsem měl kabát, jakýsi kaftann, nos s brýlemi a ještě jsem měl něco na hlavě – tuším na způsob cylindru. To bylo ze začátku, když ta postava vznikla, (...) nicméně potom se dala na ústup související se změnami scénářů, Nakonec se kostým s cylindrem a frakem využíval víceméně jen na děkovačku, na niž jsem odběhl od bicích.“²³²

Po redukci scénářů, kdy Doktor přestal existovat ve vlastním ději předlohy, začal Hauser uplatňovat svůj fyzický i hudební talent. Na začátku představení se mu dostal dostatečný prostor pro pohybová akrobatická lazzi, poté se přesunul za bicí, kde se stal důležitým spoluhráčem většiny. Kostým proto musel projít zjednodušením, aby při pohybu nepřekážel – černé kalhoty, bílá vesta na nahém těle a černé tenisky. Černé masivní obroučky brýlí spolu s černýmnosem si při provádění akrobatických čísel, samozřejmě z praktických důvodů, odkládal. Dottore, klasický historický typ, se tak opět působením osobnostních vlivů proměnil v herce-bubeníka, který měl

²³⁰ OSŁZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 167. ISBN 978-80-86923-88-3.

²³¹Tamtéž, s. 51-53

²³²Video-rozhovor s Vladimírem Hauserem a Pavlem Zatloukalem 2.12.2010, [CD-ROM].

v inscenaci své nezaměnitelné místo, i když ho divák vnímal zejména ve scéně úvodní, při akrobatické rozcvičce.²³³

Obrázek 13: Doktor Vladimíra Hausera - Zleva Doktor Vladimíra Hausera, Kapitán Franty Kocourka, Harlekýn Boleslava Polívky, Leandr Pavla Zatloukala



Zdroj:²³⁴

5.6.5 Brighella Miroslava Donutila

Výše v kapitole 3.1.2 bylo uvedeno, že se zanni, stejně jako vecchi, zdvojovali. Jeden z nich byl motorem akce a strůjcem intrik, k jejichž realizaci využíval toho druhého, nemotornějšího sluhu. V *Commedia dell'arte* zanni byli rovněž postaveni do protikladu. Harlekýn byl beze sporu tím, kdo celou jevištní akci posouval dopředu. Brighella byl tím pomalejším a v mnohých ohledech „natvrdejším“. Nebyl postaven do pozice Harlekýnova poskoka, ale spíše jeho protihráče. Brighella v inscenaci *Commedia dell'arte* nadbíhal Isabele, což ho částečně stavělo do role milovníka a zároveň z něj tvořilo jemně zkarikovaného protihráče prvního milovníka Leadra.

Tento posun v Brighelových vlastnostech byl způsoben vývojem scénářů v průběhu improvizací, vymezením vůči hravosti Harlekýna a bezesporu též osobností Miroslava Donutila.²³⁵

²³³OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 53. ISBN 978-80-86923-88-3.

²³⁴Tamtéž, s. 172

Kostým Brighely tvořily béžové, tepláky připomínající, kalhoty. Na rozdíl od Harlekýnových byly spíše upnuté, v pase stažené šňůrkou. Kšandy nenosil vůbec. Měl tmavší, upnutější triko. Přes sebe nosil kabát nebo plášť a na hlavě kuželovitý klobouk. Na scéně se objevoval s kytarou, připraven zazpívat milostnou píseň. Snažil se pohybovat s elegancí a důstojností, což nefungovalo s jeho celkovým vzezřením.²³⁶
237

ISABELA *(nadšeně)* Kapitáno! Můj kocourečku! *(skočí Kapitánovi do náruče)*

KAPITÁN *(si ji hravě třikrát přehodí okolo těla a s výkřikem)* Oh, via! *(hodí Isabelu náruče Brighelovi)*

BRIGHELA Ó, děkuji vám pane. *(přehodí si Isabelu z náruče přes rameno jako pytel. Vděčně.)* Mockerát vám děkuji. Na shledanou!

ISABELA Nééééé, to né!....

*I pře protesty je odnášena Brighelou.*²³⁸

V uvedené scéně je vidět mísení Brighelovy karnevalové podoby s tou současnou – sluha, který zároveň touží být milovníkem a v nestřeženém okamžiku, i když o to nikdo jiný nestojí, se jím jako záskok na chvíli stává.

²³⁵OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 53-55. ISBN 978-80-86923-88-3.

²³⁶Commedia dell'arte [VHS], sig. AV-I-034-1, délka 1:07 hod. Televizní záznam, vyrobila ČST Brno, redakce zábavných pořadů, 1981.

²³⁷OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 55. ISBN 978-80-86923-88-3.

²³⁸OSLZLÝ, P. DONÁCZI, S. *Divadlo na provázku. COMMEDIA DELL'ARTE (studie) Varianta 1981. [rekonstrukce scénáře inscenace]*. Uložen v Archivu CED-DHNP v Brně.

Obrázek 14: Brighella Miroslava Donutila



Zdroj:²³⁹

5.6.6 Leandr Pavla Zatloukala

Inamorati nepatřili mezi komické masky, nýbrž mezi typy vážné. Nenosili obličejové masky, aby se jim ve tváři mohly objevovat vroucí city. I když nebyli hlavními body improvizace, milenecký pár lze nalézt v každém scénáři komedie dell'arte, neboť právě okolo něj se vytvářela zápletka.

Nechyběl ani v Divadle na provázku a jeho mužskou část tvořil Leandr. Pavel Zatloukal roli převzal po Bedřichu Kramářovi a nakonec ji hrál celých jedenáct let.²⁴⁰

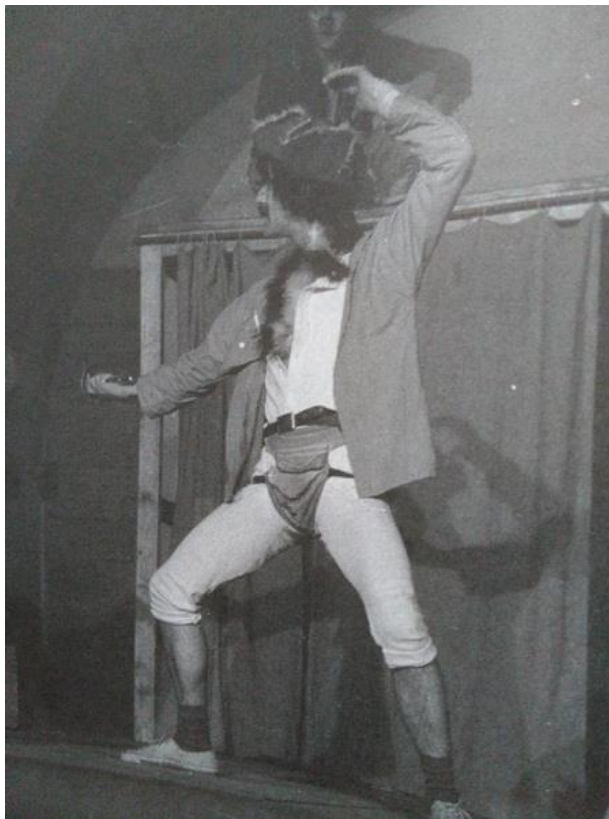
Oblečení Leandra bylo kostýmu historického typu tvarově nejbližší. Bleděmodrá halena s námořnickým límcem přepásaná v pase byla aktuálněji podoba blankytného kabátku, který nosili dávní milovníci. Za opaskem vězel kord bez pochvy. Nohy měl obepnuté bílým trikotem a na hlavě tmavě modrý historický klobouček s peřím. Světlé botasky a černé ponožky byly naopak ryze moderní. Měl též suspensor, opatřený

²³⁹ OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 149. ISBN 978-80-86923-88-3.

²⁴⁰Tamtéž, s. 17

kapsičkou. Využíval ho k předvádění lazzi, kdy z něj vytahoval květinu pro Isabelu. Tuto scénku milovalo publikum v každé zemi.^{241, 242}

Obrázek 15: Leandr Pavla Zatloukala



Zdroj:²⁴³

5.6.7 Isabela Dagmar Bláhové, Aleny Ambrové a Ivy Bittové

Isabela tvořila ženskou polovinu mileneckého páru. Na počátku v různých scénářích byla pojmenovávána též jako Rozeta, ale pro finální scénář pak zvítězilo jemněji znící jméno Isabela.²⁴⁴

²⁴¹OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 57. ISBN 978-80-86923-88-3.

²⁴² *Commedia dell'arte* [VHS], sig. AV-I-034-1, délka 1:07 hod. Televizní záznam, vyrobila ČST Brno, redakce zábavných pořadů, 1981.

²⁴³OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 56. ISBN 978-80-86923-88-3.

²⁴⁴Tamtéž, s. 57

Pro všechny tři její představitelky, stálé herečky Divadla na provázku, byl kostým v základu stejný. Lišil se jen v drobných detailech. Základem byly lehoučké šaty (nejčastěji světle růžové) s kratičkou nabíranou sukýnkou a samodržící punčochy pastelového odstínu. Kolem krku Isabela měla barevné boa.

Šaty z lehkého materiálu mohly připomínat i noční košilku, takže celý obleček byl laděn lehce frivolním směrem, což dokonce pobouřilo aktivistky feministického divadla při hostování Divadla na provázku ve Stockholmu.²⁴⁵

Postava Isabely vnesla do inscenace ženský aspekt - kráska, která padá mužům do náruče, jindy jim uniká a mezi tím rozdává polibky a úsměvy.

Obrázek 16: Isabela Aleny Ambrové



Zdroj:²⁴⁶

5.7 Shrnutí

Commedia dell'arte nebyla pouhou inscenací, ale skutečným projektem v plném rozsahu významu pojmu, jak si jej tvůrci Divadla na provázku vymezili. Důkladná studijní příprava, která předcházela počátku zkoušek, pomáhala hercům objevovat podstatu dávné komedie dell'arte. Samotné zkušební období trvalo nebývale dlouhou dobu a tvořily jej fáze, které režisér Peter Scherhauser podrobně a obtížně naplánoval.

²⁴⁵OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 61. ISBN 978-80-86923-88-3.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 62

Zkoušky se skládaly z rozmanitých hereckých cvičení. Některá z nich se stala základem hereckého tréninku celkového repertoáru Divadla na provázku.

Osm nastudovaných scénářů vytvořilo neochvějný základ pro jeden, který se vývojem prosadil. Skládal se z hereckých improvizací, komických situací a samozřejmě nezbytných lazzi. Projekt byl v neustálém tvůrčím pohybu od svého počátku až po derniéru a měl, na základě neobvyklých zkušeností, které přinesl, na Divadlo na provázku nedožrnný vliv. Není s velkým podivem, že zasáhl následnou tvorbu Petra Scherhaufera, ale styl hereckého výrazu, trénovanost souboru, schopnost mobility se promítly také do inscenací dalších režiséru.

Zkušenosti získané na základě projektu se přenášely i na mladší členy souboru, kteří období Commedie dell'arte nezažili a touto cestou ovlivňuje i současnou tvorbu Divadla husa na provázku. Po premiéře se projekt dostal do druhé fáze. Nejen, že byl v neustálém tvůrčím pohybu, jak již bylo zmíněno, ale posléze se dostal i do pohybu reálného, což vyplývalo z jeho historické podstaty a inspirace. Nejprve překročil hranice Brna, a pak celé Evropy.

6. KOMEDIE DELL'ARTE A SOUČASNÉ ČESKÉ DIVADLO

Je pravdou, že projekt, který se zrodil v Divadle na provázku, nemá v českém divadelním prostředí obdobu. Principy a postupy komedie dell'arte ovšem zůstávají v českém současném divadle živé prostřednictvím inscenací, které jich využívají. Neopomenutelným příkladem je věhlasné představení *Sluha dvou pánů* Carla Goldoniho, které Národní divadlo uvádí již od roku 1994 do současnosti. V režii Ivana Rajmonta v roli Troffaldina exceluje Miroslav Donutil, na scéně nechybí ani druhý z řad zanni, Brighela, dvojice inamorati a samozřejmě co by protihráči masky vecchi pod vedením Pantalona. Základní složkou inscenace je improvizování. Obsahuje řadu humorných narážek a typicky českých průpovědek. Jedna komická situace střídá druhou a ztvárněním v jistých chvílích připomínají filmové gagy.²⁴⁷

Dalším italským autorem, který je stále uváděn a jehož díla symbolizují odkaz fenoménu komedie dell'arte, je Carlo Gozzi. Například inscenace *Král jelenem* (uvedená v divadlech v Chebu, Brně a Plzni během posledních pěti let) je tragikomická pohádka s orientálními prvky plná intrik, která staví nízké lidské vlastnosti do konfrontace s mocí opravdové lásky na principech komedie dell'arte.²⁴⁸

Národní divadlo Brno, Divadlo Petra Bezruče, Městské divadlo Mladá Boleslav neustále hraje inscenaci *Scapinovo šibalství* proslulého dramatika Molièra. Námětově je převzato z antické komedie. Komické scény jsou plné lakotných otců, kteří se snaží překazit lásku svých potomků. Nechybí tu šibalský sluha, který jim svým umem dokáže pomoci. Pražské divadlo Ko MA uvedlo aktuální adaptaci Molièrova Lakomce. Autor sám vycházel z tradičních masek a soubor ho následoval. Inscenaci vystavěl na improvizaci situací, které kompletně vycházely z klasické komedie dell'arte.^{249, 250,}
251

²⁴⁷ *Sluha dvou pánů* [online]. © 2016. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/32>

²⁴⁸ *Král jelenem* [online]. © 2016. Dostupné z
<http://www.divadlocheb.cz/main.php?sess=reper&kus=AAQ>

²⁴⁹ *Scapinovo šibalství* [online]. © 2016. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/cinohra/scapinova-sibalstvi>

²⁵⁰ *Scapinovo šibalství* [online]. © 2013. Dostupné z: <http://www.mdmb.cz/PlayDetail/11>

²⁵¹ *Lakomec* [online]. © 2016. Dostupné z: <http://www.divadlokoma.cz/hrajeme.html>

V kapitole 4.2 bylo zmíněno, že rovněž největší dramatik všech dob W. Shakespeare komedii dell'arte znal. *Veselé paničky windsorské* lze zařadit mezi často uváděné inscenace. Při příležitosti Letních shakespearovských slavností z roku 2009 byly hrány na Pražském hradě, režisérem byl Jiří Menzel a jednu z hlavních rolí zastával Boleslav Polívka, který zde uplatnil své bohaté improvizaci zkušenosti a schopnosti. Moravské divadlo Olomouc 19. 2. 2016 uvedlo inscenaci *Bouře*, která svými exotickými motivy a zápletkami komedii dell'arte oživuje.^{252, 253}

Z českých autorů nelze opomenout Václava Klimenta Klicperu, jehož inscenaci *Hadrián z Římsů* uvádějí divadla zejména ve východních Čechách. Metoda „kuklení“ (záměna osob) a vykreslení charakterů postav jednoznačně odkrývá způsoby komedie dell'arte.²⁵⁴

Nutno rovněž zmínit českobudějovickou profesionální scénu, která nese jméno Studio dell'arte. Ze samotného názvu vyplývá, jaké principy a postupy volí, což lze nejpříznavněji vidět v autorských inscenacích *Don Giovanni*, *Romeo a Julie aneb kašpárek v Londýně*, ovšem vliv Komédie je patrný téměř ve veškeré činnosti souboru. Jelikož část Studia je orientována na lidové divadlo na ulici, velmi často se obrací k improvizaci.²⁵⁵

Principů komedie dell'arte hojně využívají také divadla amatérská. Příkladem může být kouřimská scéna Mrst'a prst'a s inscenacemi *Maškaráda* (představování masek všeho druhu) či *Mnoho povyku pro nic*.²⁵⁶

²⁵²Veselé paničky windsorské, William Shakespeare [online]. © 2014. Dostupné z: <http://www.shakespeare.cz/2014/cz/vesele-panicky-windsorske-william-shakespeare/68/>

²⁵³Shakespearove Bouře poprvé na olomouckém jevišti [online]. © 2016. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/aktuality/?s=detail&id=888>

²⁵⁴Hadrián z Římsů, Václav Kliment Klicpera [online]. © 2014. Dostupné z: <http://www.klicperovodivadlo.cz/inscenace/hadrian-z-rismu-552/>

²⁵⁵Studio dell'arte České Budějovice/Czech Republic [online]. © 2003-2005. Dostupné z: <http://www.dellarte.cz/?item=program>

²⁵⁶Hry Mrst'i Prsti [online]. © 2015. Dostupné z <http://www.mrsta-prsta.cz/co-hrajeme>

ZÁVĚR

První část práce, teoreticky zaměřená, vymezila jeden z cílů, kterým bylo předat ucelený přehled o fenoménu komedie dell'arte, o jeho počátcích, postupech a složkách, o tom, jak ovlivňoval divadelnictví evropských zemí až do dnešní doby, když v období renesance překročil hranice rodné Itálie.

Část praktická měla za úkol na základě analýzy inscenace Commedie dell'arte Divadla na provázku určit do jaké míry a jakým způsobem využívala principů historické komedie dell'arte a posoudit, zdali jsou tyto tendence pro dnešní divadlo stále atraktivní.

Po zhlednutí záznamu inscenace a po práci s ostatními materiály byl vydedukován závěr, že soubor Divadla na provázku neusiloval o rekonstrukci historické předlohy, ale naopak se snažil nalézt její současné, živé ekvivalenty, aniž by nepřestal vycházet z lidové tradice a umění. Chtěl vytvořit projekt, který v rámci programového prohlášení divadla navazuje na světovou divadelní avantgardu a který vede ke skutečnému kolektivnímu divadlu. Jeho prostřednictvím se také snažil o ozdravení celkové herecké tvorby.

Projekt studií z Commedie dell'arte obnášel důkladnou přípravu: kritické osvojení si dostupných historických textů, denní artistické cvičení, hudební výchovu, ale hlavně trvalý tvořivý proces, který přinášel neustálý rozvoj schopností souboru, který poté dovedl rozšiřovat repertoár o další scénáře a hrát každý večer představení na základě výběru diváka.

Commedia dell'arte je montáží několika původních námětů. Obsahuje typické až schematicky jednoduché situace; láska s překážkami, omezené stáří, které brání mládí, nechápaví vojáci, kteří chtějí vše rozřešit silou a mocí, a hlavně stále se v nových variantách rozvíjející ústřední motiv pána a sluhy. Sluha – Harlekýn vzdoruje, uniká a odolává omezenosti, hlouposti svých pánů.

Není to vědomí odpor, je to jen výsměch šklebícího se chytráka, groteskní šaráda roztáčená lidovým vtípem, věčný střet chytrých a hloupých toho světa, na jehož konci není nikdy jisté, zvítězí-li opravdu chytrý nad hlupáky. Hra stále znovu začíná. Jednoduchý půdorys „klasického“ scénáře umožňuje užití široké škály čistých hereckých a režijních prostředků a otevírá prostor pro rozpoutanou improvizaci a komediální fantazii a hravost. Prostor inscenace je jen holé, chudé, tradiční, publikem obklopené pódium s prostou manzionovou konstrukcí a oponkou v pozadí, jaké asi stávalo na tržištích a na náměstích italských renesančních měst.

Improvizace opírající se o jasně vymezená pravidla a postupy byla základní tvůrčí metodou komedie dell'arte. Byla-li uvedena metoda stěžejní v klasickém období tohoto divadla, musí být zákonitě součástí veškerých seriózních pokusů o vytvoření soudobých variací. Divadlo na provázku tak v uvedeném smyslu vytvářelo dramaturgicko-režijní koncepci postupnými kroky v průběhu improvizované tvorby.

V komedii dell'arte se prolíná brilantní profesionalita v nejlepším slova smyslu a ryzí lidovost výrazu, vtíp a humor tržišť, karnevalů. Nejživější, lidová větev komedie dell'arte musela hájit existenci uprostřed kypivého života ulice. Musela umět atraktivností a hlavně schopností výpovědi o životě navázat rozhovor s divákem. A právě tento kód komunikativnosti na úrovni rozverné, hravé, ale i kritické a satirické lidovosti, který je nedílně obsažen v struktuře divadelního tvaru komedie dell'arte, přivedl Divadlo na provázku k studiím z této oblasti. Commedia dell'arte na tradice nejryzejší divadelnosti, v nichž herec přes všechnu artistní stylizaci (či právě pro ni) zůstává autentickým člověkem, který se snaží vypovědět něco o sobě a své době.

Duch komedie dell'arte se vznáší nad každým veselým divadlem. Zejména pro divadlo naší doby, s jeho technickými možnostmi, je studium komedie dell'arte vhodnou investicí. Ovšem není možné jen mechanicky přejímat zkušenosti, ale je zapotřebí tvořivě je rozvíjet v souladu s dobou a navozovat na staré osvědčené tradice.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

- BALVÍN, J., POKORNÝ J., SCHERL A. *Vídeňské lidové divadlo od Hanswurstu Stranitzkého k Nestroyovi*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0552-X.
- BOHDALOVÁ, Kateřina. *Flaminio Scala a jeho Il Teatro delle Favole rappresentative v zrcadle doby*. Praha: Libri, 2005. ISBN 80-239-5410-5.
- BROCKETT, O., G. *Dějiny divadla*. 8. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2008. ISBN 978-80-7008-225-6.
- CERVANTES, M. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha II*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966.
- KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. 1. vyd. Jinočany: H & H, 1998. ISBN 80-86022-25-0.
- 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.
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010. ISBN 978-80-86923-88-3.
- OSLZLÝ, P. DONÁCZI, S. *Divadlo na provázku. COMMEDIA DELL'ARTE (studie) Varianta 1981. [rekonstrukce scénáře inscenace]*. Uložen v Archivu CED-DHNP v Brně.
- OSLZLÝ, P., SCHERHAUFER, P., TÁLSKÁ, E. *Poznámky k inscenační praxi DNP*. In: *O současné české režii 2*. Praha: Divadelní ústav, 1983.
- PAVIS, P. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004. ISBN 80-7008-157-0.
- REJMAN, L. *Slovník cizích slov*, 1. vyd. Praha: SPN, 1966.
- ŠTĚDRŮ, M.; KRATOCHVÍL, J.; ŽDÍMAL, D: *Bolek Polívka v hlavní roli*. 1. vyd. Brno: Jota, 1999.
- 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.

NICOLL, A. *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'Arte*. London: Cambridge University Press, 1963.

OREGLIA, G. *The Commedia dell'Arte*. New York: Hill and Wang, 1968.

Seznam použitých internetových zdrojů

Hadrián z Římsů, Václav Kliment Klicpera [online]. © 2014. Dostupné

z: <http://www.klicperovodivadlo.cz/inscenace/hadrian-z-rismu-552/>

Hry Mrští Prsti [online]. © 2015. Dostupné z: <http://www.mrsta-prsta.cz/co-hrajeme>

Král jelenem [online]. © 2016. Dostupné

z: <http://www.divadlocheb.cz/main.php?sess=reper&kus=AAQ>

Lakomec [online]. © 2016. Dostupné z: <http://www.divadlokoma.cz/hrajeme.html>

Scapinova šibalství [online]. © 2016. Dostupné z:

<http://www.ndbrno.cz/cinohra/scapinova-sibalstvi>

Scapinova šibalství [online]. © 2013. Dostupné z: <http://www.mdm.cz/PlayDetail/11>

Sluha dvou pánů [online]. © 2016. Dostupné z: <http://www.narodni->

[divadlo.cz/cs/predstaveni/32](http://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/32)

Shakespearove Bouře poprvé na olomouckém jevišti [online]. © 2016. Dostupné z:

[http://www.moravske-](http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-)

[divadlo/prectetesi/aktuality/?s=detail&id=888](http://www.moravske-divadlo/prectetesi/aktuality/?s=detail&id=888)

Studio dell'arte České Budějovice/Czech Republic [online]. © 2003-2005. Dostupné z:

<http://www.dellarte.cz/?item=program>

Veselé paničky windsorské, William Shakespeare [online]. © 2014. Dostupné z:

<http://www.shakespeare.cz/2014/cz/vesele-panicky-windsorske-william->

[shakespeare/68/](http://www.shakespeare.cz/2014/cz/vesele-panicky-windsorske-william-shakespeare/68/)

Seznam použitých ostatních zdrojů

COMMEDIE DELL'ARTE (studie). Programová brožura vydaná Domem umění města Brna, Divadlem na provázku v březnu 1974.

Commedia dell'arte [VHS], sig. AV-I-034-1, délka 1:07 hod. Televizní záznam, vyrobila ČST Brno, redakce zábavných pořadů, 1981.

OSLZLÝ, P. Comeddia dell'arte (studie). Český originál textu překláný do programových dvojlistů pro zahraniční zájezdy. Strojopis, uložen v Archivu CED-DHNP, 1975.

OSLZLÝ, P. DONÁCZI, S. *Divadlo na provázku. COMMEDIA DELL'ARTE (studie) Varianta 1981. [rekonstrukce scénáře inscenace]*. Uložen v Archivu CED-DHNP v Brně.

Programová východiska Divadla na provázku – oboustranný tisk na volném listu formátu A4, uloženo v Archivu CED-DHNP, 1971.

Video-rozhovor s Vladimírem Hauserem a Pavlem Zatloukalem 2.12.2010, [CD-ROM].

SEZNAM OBRÁZKŮ, GRAFŮ A TABULEK

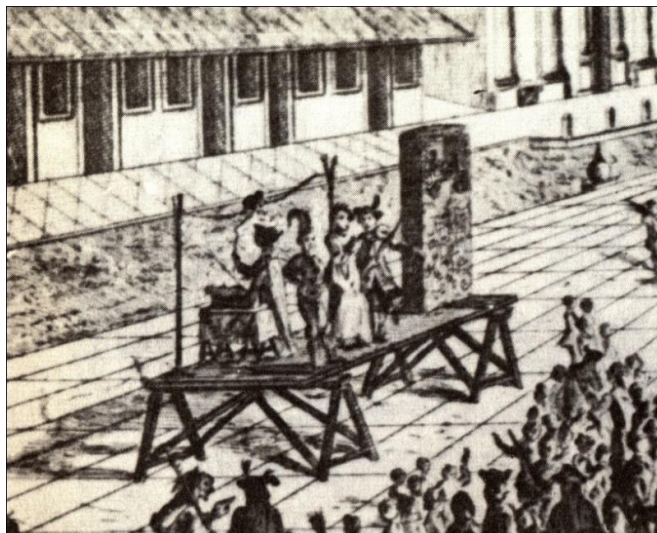
Seznam obrázků

Obrázek 1: Pantalone	24
Obrázek 2: Dottore.....	26
Obrázek 3: Capitano	27
Obrázek 4: Harlekýn	31
Obrázek 5: Brighella	33
Obrázek 6: Pulcinella.....	34
Obrázek 7: Coviello	34
Obrázek 8: Pedrolino	35
Obrázek 9: Inamorati	37
Obrázek 10: Harlekýn Boleslava Polívky.....	82
Obrázek 11: Pantalón Jiřho Pecha a Harlekýn Bolka Bolívky	84
Obrázek 12: Kapitán Franty Kocourka	85
Obrázek 13: Doktor Vladimíra Hausera	87
Obrázek 14: Brighella Miroslava Donutila.....	89
Obrázek 15: Leandr Pavla Zatloukala	90
Obrázek 16: Isabela Aleny Ambrové.....	91

SEZNAM PŘÍLOH

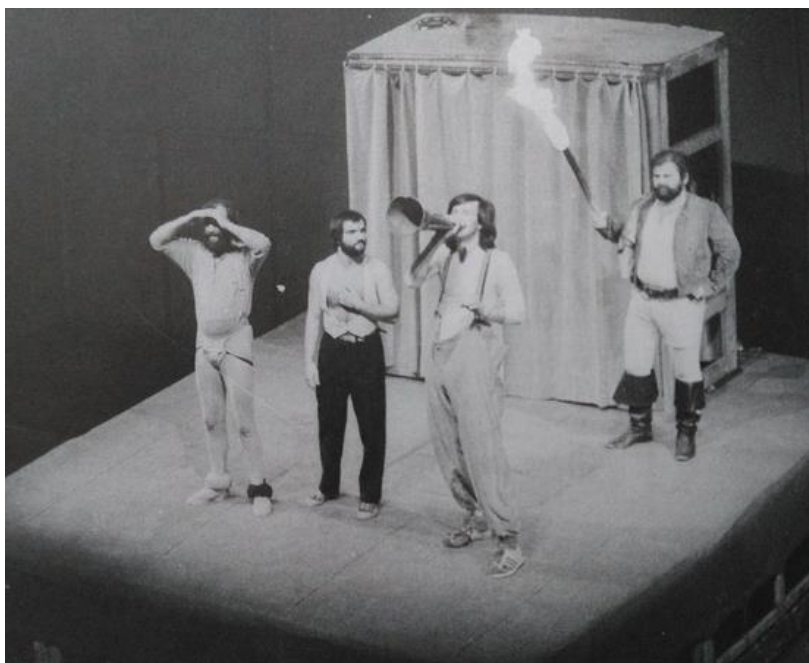
Příloha A: Pouliční umělci na náměstí Vincenze v Itálii propagující zboží	I
Příloha B: Scéna Comedie dell'arte	I

Příloha A: Pouliční umělci na náměstí Vincenze v Itálii propagující zboží



Zdroj:²⁵⁷

Příloha B: Scéna Comedie dell'arte



Zdroj:²⁵⁸

²⁵⁷KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 44.

²⁵⁸OSLZLÝ, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974-1985)*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 160. ISBN 978-80-86923-88-3.

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Veronika Fialová

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: Prezenční

Název práce: Komédie dell'arte – její zdroje, principy
a vliv v evropských zemích až do současné doby

Rok: 2016

Počet stran textu bez příloh: 86

Celkový počet stran příloh: 1

Počet titulů českých použitých zdrojů: 15

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 3

Počet internetových zdrojů: 10

Počet ostatních zdrojů: 6

Vedoucí práce: PaedDr. František Zborník