

Univerzita Karlova
Filosofická fakulta
Ústav románských studií

Bakalářská práce

Edita Dvořáková

Cesta k současné dramatice skrze komedii dell'arte a G. B. Andreiniho

Journey towards current drama through commedia dell'arte and G. B. Andreini

Poděkování

Děkuji prof. PhDr. Jiřímu Pelánovi, Ph.D. za všechny jeho podnětné rady a postřehy, které mi byly při psaní této práce velkým přínosem.

Taktéž děkuji Mgr. Kateřině Bohadlové, Ph.D. za rozhovor a za odbornou konzultaci.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 14.5.2019

Edita Dvořáková

Abstrakt

Současný dramatický text je psán s vědomím, že bude uváděn na divadle: bere tedy v potaz jeho specifika a sám je vnímán jakožto složka divadla. Nebylo tomu tak ale vždy, do 20. století bylo drama a s ním i divadlo klasifikováno jako jednoznačná a nesporná součást literatury. V této práci se pokusím prozkoumat, proč existují tyto dva rozdílné pohledy a proč došlo k jejich výměně.

Budu sledovat proměny vztahu divadelnosti a literárnosti. Nastíním tuto problematiku od vzniku divadelního umění v antickém Řecku, přes středověké lidové divadlo až po barokní komedii dell'arte.

V druhé části se zaměřím na úlohu, kterou ve vyvažování tohoto vztahu hrálo dílo dramatika, herce a capocomico Giovana Battisty Andreiniho, který působil na přelomu 16. a 17. století. Reformu, o kterou se tento autor v tomto směru zasadil, rozeberu na příkladu jeho hry *Dvě komedie v komedii* – a její plodnost i platnost se pokusím je dokázat na současné inscenaci této hry, kterou v r. 2014 premiéroval soubor Geisslers Hofcomoedianten.

V příloze dodávám krátký rozhovor s překladatelkou Kateřinou Bohadlovou, která pro inscenaci pořídila překlad Andreiniho *Dvou komedií v komedii*, mimochodem první překlad této hry do češtiny.

Klíčová slova:

Dramatika, komedie dell'arte, divadlo, Andreini, Geisslers Hofcomoedianten

Abstract

Current playwriting is performed with awareness that its product, the text, will be performed on stage: therefore it takes into consideration the specific qualities of theatre and it's being perceived as one of its components. It hasn't been always like this, though, until the 20th century drama together with theatre was being classified as undoubtable part of literature. In this thesis I will try to explore why these two different points of view exist and why their exchange occurred.

I will examine the changes in the relationship of theatre and literature. I will sketch this question from the origins of theatre in the ancient Greece, through the medieval folk theatre to the baroque commedia dell'arte.

In the second part I will focus on the role in the balancing of this relationship that was played by the work of the playwright, the actor and *capocomico* Giovan Battista Andreini in the turn of the 16th and 17th century. I will analyse the revision performed by this author on this topic on the example of his play *Two comedies in one* – and I will try to prove the meaningfulness of such revision on the current performance of this play, introduced by the group Geisslers Hofcomoedianten in 2014.

In the enclosure there is a brief interview with translator Kateřina Bohadlová, the author of the translation of the play *Two comedies in one* for this performance, which is by the way the first translation of this play to Czech.

Key words:

Playwriting, commedia dell'arte, theatre, Andreini, Geisslers Hofcomoedianten

1. Úvod	7
1.1. Literárnost, divadelnost, dramatičnost.....	7
1.2. Otázka vztahu dramatu a inscenace	11
1.3. Vznik divadelního umění jakožto odpověď'.....	13
2. První fáze osvobození divadla: lidové divadlo	15
3. Druhá fáze osvobození divadla: komedie dell'arte	17
3.1. Komédie erudita.....	17
3.2. Divadelní stránka komedie dell'arte	19
3.3. Literární stránka komedie dell'arte.....	23
3.4. Shrnutí komedie dell'arte.....	38
3.5. Přínosy a inovace komedie dell'arte	40
4. Nový způsob uplatnění textu v divadle	41
4.1. Giovan Battista Andreini	41
4.2. Dvě komedie v komedii	42
4.2.1. Tematický plán	43
4.2.2. Kompoziční plán	45
4.2.3. Jazykový plán	46
4.2.4. Sdělení hry: apologetika herectví a divadla	48
4.2.5. Difúze komedie učené a profesionální	49
5. Andreiniho odkaz v dramatice 20. století	54
5.1. Scénické poznámky	54
5.2. Živý, mluvený jazyk	55
5.3. Fikce ve fikci, divadlo jako téma.....	55
5.4. Fikce přelévající se do reality	55
5.5. Rozbor: „Opus Andreini č.1: Dvě komedie v komedii“	57
5.5.1. Změny oproti Andreinimu.....	57
5.5.2. Přítomný Andreiniho odkaz	58
6. Závěr	61
7. Resumé	62
8. Riassunto	63
9. Citované prameny	64
10. Příloha – rozhovor s Kateřinou Bohadlovou	65

ÚVOD

Drama jakožto text pro divadlo stojí na pomezí dvou uměnověd, vědy literární a vědy divadelní. Tyto k němu mají ambivalentní vztah. Na jednu stranu obě cítí, že se týká oblasti *jejich* studia, a činí si tak na něj nároky, na stranu druhou se mu tak trochu vyhýbají, protože cítí zároveň, že jej jen samy neumí pojednat v celé jeho šíři: právě proto, že stojí na pomezí *mezi nimi*.

Komplexní postižení tohoto specifického druhu je bezpochyby nad rámec rozsahu bakalářské práce. Vybrala jsem si proto pouze část vývoje dramatu, a to *vydělování se divadla* – a s ním i jeho textové složky – *od literatury* prostřednictvím lidového divadla a komedie dell'arte a následné *opětné slučování obou tendencí v novém světle* v dramatickém díle G. B. Andreiniho. Ale obojí se pokusím postihnout jak z pohledu divadla, tak literatury.

Literárnost, divadelnost, dramaticčnost

Tyto tři termíny jsou klíčové pro nazírání *dramatu* z pohledu *literatury* a *divadla*. Zároveň ale, pokud je mi známo, neexistuje žádná přesná a kodifikovaná definice ani jednoho z nich. Jelikož je v této práci budu hojně používat, považuji za důležité zde vyjasnit, jakým způsobem a v jakém významu.

Především, všechny z nich chápu jako jakési „platónské ideje“, archetypy, které v reálném světě nenacházejí své dokonalé ztělesnění. Jde o *abstraktní tendence*, ke kterým ta která konkrétní díla tíhnou, ale nikdy jich plně nedosáhnou a vždy jsou alespoň mírně „kontaminována“ i tendencí jinou, je možno jen pozorovat poměr jejich zastoupení. Nelze zaměňovat román za literárnost ani divadelní hru za dramaticčnost, jakékoli konkrétní příklady tak budou nutně nedokonalé.

Dále, všechny tyto termíny byly a jsou používány v různých kontextech různými autory. Jsem si toho vědoma a nečiním si jakékoli nároky na všeplatnost těch pojetí, které zde uvádím. Sepsala jsem je jakožto mé vlastní chápání různých prostudovaných pramenů a jakožto význam, který dále v této práci ponесou.

Mluvit budu o vývoji divadla v křesťanské Evropě, stranou ponechám divadlo asijské a divadlo antického Říma.

Literárnost

Literatura, resp. beletrie, je umělecká činnost realizovaná psaným slovem.

Slovo je znakem, přesněji řečeno *symbolem: označujícím*, který nemá žádnou imanentní spojitost s *označovaným*, toto pouto vzniklo a existuje pouze na základě *konvence a dohody*, je *racionální*.

Slovo, potažmo poté *jazyk*, který je jím tvořen, má dvě úlohy. Tou první je utřídovat, *racionalizovat vjemy*, které na mluvčího působí: jakožto označující se totiž ze všeho vnímaného snaží učinit označované, tedy svázat jej se svou logikou. Mluvčí pak může začít své okolí i sama sebe kategorizovat, *popisovat*: vystihovat entity, stavy i děje, stanovovat příčinné a důsledkové vztahy mezi nimi, hodnotit.

Druhým důvodem existence slova a jazyka je zprostředkovat komunikaci vícera svých mluvčích, tzn. umožnit *sdílení jejich vjemů*.

Protože je slovo materiálem literatury, a to dokonce výlučným, oba tyto úkoly přejímá i ona: *literatura popisuje a zároveň tento popis komunikuje*, tzn. vystihuje autorovo vidění zvolené látky a předkládá ho čtenáři.

Podle přístupu k dějovosti pak chápou dva základní druhy popisu, které odlišují dva literární druhy, lyriku a epiku. Lyrika operuje s nedějovým popisem stavu, s *líčením*, a epika s popisem děje, s *vyprávěním*.

Materiálem zapřičiňujícím literárnost je tedy pro mě slovo realizované popisem.

Tento materiál je zaznamenanatelný, ať už písmem či nahrávkou. Je tedy znovu vyvolatelný, a to ve své plné míře: na svého recipienta si může „počkat“.

To má za následek dva důležité rysy nakládání s literaturou: zaprvé, literát může tvořit – a ve většině případů i tvoří – pro neznámého čtenáře, nalézajícího se v jiném prostoru či čase než on. Zadruhé, tento *čtenář může své vnímání díla opakovat či ovlivňovat jeho rychlost*.

Divadelnost

Divadlo je umělecká činnost provozovaná *herectvím*.

K této činnosti je potřeba *prostor* a *čas*, kde se bude odehrávat, *herecký subjekt*¹, který ho „odehraje“, a *divák*, který jí bude svědkem.

Herecký subjekt tvoří *situaci*, která je skutečná, ale nepravá². Tvoří ji tak, že se *aktivně stane znakem, označujícím*, pro něco ze situace jiné, pro *označované*, a *komunikuje* o ní divákovi. Označování a komunikaci herecký subjekt sdílí s literárním znakem, slovem. Liší se ale tak, že slovo je symbolického charakteru, zatímco divadlo pracuje přirozeněji se znaky typu ikonu a indexu,³ může tedy být více intuitivní.

Díky této větší intuitivnosti, tzn. založení na podvědomosti a spontaneitě je pro divadlo snazší svého recipienta vtáhnout do komunikace, kterou navazuje. Tato vazba herec-divák je pak silnější než spisovatel-čtenář.

Silnější vazba je nutná pro samu existenci divadelního artefaktu. *Herectví* je totiž na rozdíl od slova neuchovatelné, existuje jen v momentě svého vzniku, a proto je potřeba, aby byl recipient, divák, tomuto vzniku *přítomen*, aby situaci, kterou herecký subjekt vytvořil, *sdílel*, v tomto smyslu je pak *spoluautorem* divadelního díla.

Dále se slovo a herecký subjekt liší tím, že slovo *popisuje*, zatímco herecký subjekt *jedná*. Slovo staticky odkazuje, herecký subjekt vykonává aktivní činnost, zaujímá postoj k vytvořené situaci a nějak se v ní chová.

Materiálem zapříčiňujícím vznik divadelnosti je tedy pro mne *herectví, které se uskutečňuje prostřednictvím jednání v situaci*. Tato situace je *skutečná a nepravá* a je jí *přítomen divák*. Divadlo má nižší míru racionality než slovo a vyžaduje silnější kontakt s recipientem.

¹ Záměrně nepoužívám termínu *herec*. Herectví může totiž vykonávat i materiál jiný než lidské tělo, např. loutka, ale i slovo, zvuk nebo světlo. K pohybu divadelního znaku blíže viz Honzl, Jindřich. 1940. Pohyb divadelního znaku. *Slovo a slovesnost*, Praha. 1940, str. 177 - 188. ISSN 0037-7031. Ke *slovu* v roli hereckého subjektu blíže viz Osolsobě, Ivo. 2003. Slovo jako exponát, jako hrdina a jako herecká postava. Enklávy divadla v jazyce a literatuře. *OstENZE, hra, jazyk*. Brno: Host, 2003, str. 290 - 328.

² Termíny O. Zicha. Divadelní situace není součástí reality, je tedy *nepravá*, ale existuje, je tedy *skutečná*.

³ Samozřejmě existují výjimky z převládající tendence, jako ikonická onomatopoeia nebo divadelní symboly (např. svěšení opony).

Dramatičnost

Že drama stojí na pomezí literatury a divadla lze doložit jak z pohledu jeho formy, tak obsahu.

Z pohledu formy stojí drama mezi těmito dvěma uměními proto, že používá *materiál literatury*, slovo, ale realizuje ho *divadelním způsobem*, jednáním.

Přímá řeč totiž *není prostředkem popisu* - neplní tedy původní funkci slova. Její znaková podstata není symbolická, je token:token *ikonem*⁴, který *hraje roli*: sama sebou *ztělesňuje* něco jiného, sobě podobného – promluvu, kterou jindy vyřkl někdo jiný. Funguje tedy jako herecký subjekt, který zastupuje osobu jinou: *citace* zastupuje jinou promluvu.

Z pohledu obsahu dramatičnost tvoří most mezi divadlem a literaturou proto, že jí disponují ta *literární díla*, která v sobě mají *dramatickou situaci* – kterou pak potřebuje *herectví*, materiál divadla, pro svou realizaci⁵.

Dramatickou situaci dramatu je podle teatrologa Jana Císaře „*situace, jejíž všechny složky vedou k jednání člověka*“⁶: svou nesnesitelností pro něj, svou neslučitelností s jeho existencí mu totiž nedává na vybranou. K *jednání*, přesněji řečeno ke snaze tuto situaci změnit, dramatická situace dramatu všechny své postavy vyloženě nutí. *Literární díla*, která ji obsahují, tak dávají přednost tendenci *divadelní*.

„...skutečné drama v sobě jako nezbytné vyznačení své specifčnosti nese tento popud k jednání – a tím k proměně v divadlo, k transformaci, jíž se vzdává dobrovolně sounáležitosti s literaturou a potlačuje svou původní ontologickou základnu. Tak vzniká už v dramatu prvotní a rozhodující předpoklad pro to, aby se zrodila zpráva, jež se realizuje a posléze sděluje v rovině a poloze dramatické situace.“⁷

Dramatickým rozumím tedy text, který *nelpí na své literárnosti* a který vytváří všechny předpoklady pro svůj *přerod v divadlo*, dokonce za tímto účelem vzniká: divadlo vědomě všemi svými prostředky podporuje a nakonec s ním splývá. *Vzdává se literární funkce popisu: komunikaci o vjemech zajišťuje jednáním postav*, a to stále za použití literárního materiálu, slov.

⁴ O sémiotické podstatě přímé řeči blíže viz (Osolsobě, 2003).

⁵ Tzn. vytvoření oné situace, ve které *člověk může jednat*.

⁶ Císař, Jan. 2009. *Základy dramaturgie*. Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2009. 978-80-7331-146-9. , str. 22

⁷ Op.cit., str. 25

Otázka vztahu dramatu a inscenace⁸

Aristoteles začíná svou *Poetiku* (4. stol. př. n. l., ve starším překladu *O básnictví*) postřehem, že dosavadní praxe nerozlišuje mezi „básníkem“ a „přírodovědcem“⁹, resp. že díla obou jsou označována jako *básnictví* jednoduše proto, že jsou vyjádřená slovy ve verších – a rozlišována pak jsou podle druhu tohoto verše.

Podotýká to z důvodu, že on za stěžejní rozdíl mezi písemnými projevy nepovažuje jejich formu, ale *obsah*: a navrhuje nové dělení verbální tvorby na tomto základě, požaduje, aby se *básnictvím* nazýval pouze ten verbální projev, který „znázorňuje činné lidi“¹⁰ slovem. Naším slovníkem řečeno, Aristoteles volal po oddělení *umělecké literatury a literatury faktu*.

V *Poetice* se pak věnuje definování toho, co tedy *básnictvím* míní on. Toto jeho mínění později rozpracovali v řadě komentářů především humanisté¹¹ a klasicisté a *básnictví - umělecké literatury* se nakonec dostalo dělení na základní druhy lyriku, epiku – a *drama*. Aristoteles totiž pravil, že *divadlo je pouze zvláštní realizací básnictví*.

Neviděl totiž tak striktní rozdíl mezi *dramatem* a *divadlem*, jak ho stanovuje moderní teatrologie, obojí pro něj na rozdíl od ní více méně splývalo. A mohlo splývat dál, nebýt oněch komentátorů, kteří Aristotela na řadě míst dezinterpretovali a zapříčinili tak vývoj, který vyvrcholil nutností divadlo od dramatu oddělovat: nevzali totiž v potaz, že ono *básnictví*, jehož realizací divadlo má být, mělo v antice úplně jiný rozměr než jejich *literatura*.

Antické *básnictví* bylo určeno k *přednesu*, ať už epos nebo drama: tvorba řeckých básníků nebyla určena pro tichou četbu. V řadě případů svá díla nezapisovali vůbec, eposy byly uloženy v paměti básníka v podobě různě kombinovatelných veršových celků, které pak v době té které konkrétní orální produkce skládal dohromady. Pokud zapsána byla, bylo tomu tak často až ex post, pokud už paměť pro uchování nedostačovala, případně pokud bylo potřeba text sdílet s dalšími spoluvůrci, jako

⁸ *Dramatem* rozumím text určený pro jevištní provedení, *inscenací* toto jevištní provedení, resp. soubor zpravidla řady složek, mezi nimi i literární, bezpodmínečně však jen herecké, kterým se poté realizují jednotlivá konkrétní *představení* tohoto jevištního provedení.

⁹ Jako příklady uvádí epika Homéra a onologického filosofa Empedokla.

¹⁰ Aristotelés. *Poetika: řecko-česky*. [překl.] Milan Mráz. Praha : OIKOYMENH, 2008. 978-80-7298-131-1, oddíl 2

¹¹ Významný vliv měl např. překlad Alessandra Pazzi dei Medici v r. 1536.

např. právě s herci v divadle. Každopádně, ve většině případů sám psaný text nebyl uměleckým artefaktem: *básnictvím* byla ona *produkce*. Řeční básníci *prezentovali* své dílo pomocí slov, recipientovi nacházejícímu se ve stejném čase a prostoru. Lišili se jen dvěma aspekty: zda tvořili sami či ve skupině a zda používali přímou či nepřímou řeč. Je tedy pochopitelné, že Aristoteles viděl v jejich tvorbě značnou příbuznost a zařadil je do společné kategorie – a proč pro něj divadlo bylo *zvláštní realizací básnictví*. Propast mezi *literaturou* a *divadlem* v jeho době nebyla tak velká. Odvážněji řečeno, *umělecká literatura*, charakterizovaná *literami*, písmem, tehdy vlastně vůbec neexistovala: to, co humanisté pochopili jako *písemnictví*, bylo ve skutečnosti *performativním uměním*, písmem pouze zaznamenaným.

Verbální díla humanistů se na *písmu* naopak zakládala – díky knihtisku se stalo výhodnějším prostředkem masového šíření myšlenek, *komunikace o vjemech*, než přednes. Humanističtí literáti tedy nebyli básníky-performery v aristotelském smyslu, byli *spisovateli*. Způsob vnímání verbálních děl - *četba*, která se v antice provozovala minimálně, zažila v renesanci boom. Básnictví se stalo *literaturou*. A literatura měla *spisovatele* a *čtenáře*, kteří tvoří a vnímají jinak, než *performer* a *divák*. Proto i logicky dílo, které tvoří a vnímají, je jiné.

To ale humanisté přehlédli. Aplikovali popis divadla, který vzniknul z pozorování v době přednesového básnictví, na dobu svou, dobu písemnictví – literatury, která už neměla performativní ráz jako básnictví a s podstatou divadla tak nesouzněla, ani nemohla. Pojilo je slovo, ale rozlišovala jeho realizace. A opomenutím tohoto rozdílu humanisté vytvořili nepřesné a pokroucené pojetí divadla i dramatu.

Zakopaný pes byl pravděpodobně v tom, že se jim zachoval pouze onen „nešťastný“ zápis, ne představení samo – to se uchovat nedá. Zkoumali tak jakožto *tragédie* něco, co Aristoteles nepopisoval, ne zcela. Nic jiného ale neměli, *slovo* bylo jediným přeživším svědkem jejich zbožňované antiky. A tak pro ně bylo hlavní esenci toho, o čem Aristoteles mluvil, oné *zvláštní realizace básnictví*.

Vznik divadelního umění jakožto odpověď

S každou výraznou změnou v kultuře a umění je také potřeba reforma uměnověd, pokud mají být životné. Vznik písemnické beletrie je změnou velmi podstatnou, ale s jejím funkčním začleněním se mezi starší způsoby přednesové umělecké produkce se teoretici popasovávali velmi dlouho. Teoretický gordický uzel otázky *divadla/básnictví/dramatu* nastalé v novém světle, kdy na scénu přibyla i literatura, efektivně rozsekli vlastně až zakladatelé teatrologie Max Herrmann a Otakar Zich¹² v 1. pol. 20. století.

Stejně jako kdysi přišel Aristoteles, aby poukázal na to, že spis o Trojské válce se v mnohém odlišuje od spisu o živlech¹³, a změnil tak náhled na verbální tvorbu své doby, Herrmann se Zichem prosadili, že zápis promluv postav se v mnohém odlišuje od jejich scénického provedení. Jinak řečeno, stejně jako Aristoteles viděl rozdíl mezi *beletrií a literaturou faktu*, viděli Herrmann se Zichem rozdíl mezi *dramatem a inscenací*, zavedli ho do pojetí umění ve 20. století a zajistili tak divadlu *kodifikované*, rovnocenné a autonomní místo na umělecko-teoretické scéně, kam ho už od dob humanistického zmatení nechtěla literatura pustit, ač se teatrologií popisované principy samozřejmě, ostatně jako všechno, objevily už dávno před svým pojmenováním.

Když byly divadlo a literatura takto – konečně – odlišeny, vzniknul mezi nimi prostor, kam se najednou pohodlně vešla otázka *dramatického textu*. Je tak možné porovnat jeho rysy jak s divadlem, tak s literaturou, a není třeba jej dále násilně vepčávat do některé z kategorií literatury – což považuji za výrazný průlom v možnostech mu porozumět.

Aby toto bylo teď možné, bylo ale nejprve potřeba, aby se *divadlo* 20. století vůbec dožilo: z antiky byla cesta dlouhá a několikrát mělo namále. Naštěstí už od počátků křesťanské Evropy existoval vedle oficiálního umění spojeného s písemnictvím také proud *lidového divadla*, který se ukázal jako velmi houževnatý: a tedy velmi vhodný pro tento „ochranářský“ úkol. Oficiální umění ho totiž po každé změně

¹² Max Herrmann založil v Berlíně v r. 1923 první specializovaný ústav divadelní vědy na světě. V roce 1931 vyšel soubor studií Otakara Zicha *Estetika dramatického umění*, ve kterých se snažil doložit oprávněnost autonomie divadla.

¹³ Aristoteles zmiňuje Homéra a Empedokla.

svého kánonu vyzvalo na souboj, který také vždy ustálo. Tyto střety mu jen zavdaly podněty pro aktualizaci, obměnu a zlepšení, které nakonec vedly až k dnešní podobě divadla. A po každém takovémto střetu lidové divadlo našlo styčné plochy, jak fungovat společně s uměním oficiálním – které vydržely vždy do další změny oficiálního kánonu.

Těchto změn a střetů bylo několik. Snahu elit lidové divadlo potřit, zkrotit a *zkultivovat* – čímž rozuměly tu čest být povzneseno pod kompetenci literatury – přežilo lidové divadlo ale jak ze strany církve ve středověku, tak ze strany intelektuálů v dobách humanismu, klasicismu i osvícenství, a uchovalo přístup k divadlu komentátory Aristotela nepokroucený, kontinuálně předávaný mezi generacemi od antiky doteď a tvořený do velké míry intuitivně.

Mohlo ho od něj pak převzít středověké divadlo a komedie dell'arte a z nich zase dramatici, jakými byli William Shakespeare, Lope de Vega, Molière a Giovan Battista Andreini – a tak bytostně divadelní *lidové divadlo* významně přispělo k výsledné podobě tvorby těchto *spisovatelů*.

A vznikla *dramatika*.

PRVNÍ FÁZE OSVOBOZOVÁNÍ DIVADLA: LIDOVÉ DIVADLO

Za úsměvný na střetu lidového divadla s humanismem považují fakt, že i přístup lidového divadla se v podstatě zakládá na *Poetice*. Jen to bere z jiného konce.

Nechytá se totiž slova *básnictví*. Vlastně se dogmaticky nechytá vůbec ničeho z Aristotela, většina jeho tvůrců ho ani nikdy nečetla. Spíše svou tvorbou mimoděk potvrzují jednu z jeho výchozích tezí, a tou je *mimesis* jakožto *přirozená potřeba člověka*: Aristoteles tvrdí, že *mimesis*, tedy *nápodoba*, je člověku vrozenou vlastností, ke které je puzen a která mu přináší radost¹⁴.

I když opomineme antropologii či pedagogiku, které by obě určitě měly k tématu *mimesis* co říci, dá se pravdivost tohoto Aristotelova názoru potvrdit už jen z hlediska teatrologického. Za více než dva tisíce let od napsání *Poetiky* se v Evropě vystřídala řada estetických kánonů, v mnohém odlišných či protichůdných. Ale co tvrdošíjně odolávalo všem umělým konstruktům a i přes opakované snahy o potírání si vždy našlo cestu, jak pokračovat ve svém přirozeném, spontánním a *neustálém* vývoji, bylo lidové divadlo, zakládající se na *radosti z nápodoby*.

V této oblasti lidské tvorby, poněkud samorostlé, velmi rozmanité, a proto i těžko spoutatelné a racionálně uchopitelné, nejde o naplnění intelektuálně vykonstruovaných hodnot, jako je dosažení jakéhosi estetického či formálního ideálu nebo převratná filosofická myšlenka. Nejde v ní ani o slávu a vyniknutí nad jiné. Kdo se jí věnuje, tvoří kolektivně, bez nároku na autorství, zato s podílem na radosti z tvorby a ze sdílení – i na radosti z *mimesis*.

Protože není řízena žádnými čelními představiteli, plynule se přelévá všemi obdobími, neztrácí kontakt s osvědčeným a vypilovaným a zároveň je také velmi citlivá na svou spjatost se současností: všechno, co ztratilo aktuálnost, zaniká, protože už není zájem to napodobovat. Postrádá převratné skoky vpřed, zato obsahuje mnohé nadčasové principy a intuitivní moudrost nasbíranou generacemi, kterou poté předává pomocí příběhů, které předvádí. Je provozována pro odlehčení od reality, pro zábavu i pro sdílení časoprostoru.

¹⁴ (Aristotelés, 2008), oddíl 4

Cesta lidového divadla od antiky do humanismu

Právě pro těžkou ovladatelnost lidového divadla se ho několikrát v historii pokusily vládnoucí autority vymýtit. Jeden z takových pokusů přišel v raném středověku od církve: herecká profese byla prohlašována za nemorální a herci za zatracení hodné¹⁵. Ve skutečnosti byla ale spíš nepohodlná, protože v době, kdy si křesťanství potřebovalo pevně ustanovit svou autonomii a nový řád věcí, si tehdejší divadlo kvůli své přirozenosti plynule navazovat na předešlé dovolovalo odkazovat také ke „konkurenční“ době, kultuře a mytologii, která byla dříve a proti které bylo potřeba se vymezit a odstříhnout se od ní. Postupně tedy restrikce rostly a zapříčinily až téměř zánik divadla v Evropě, protože oficiální linie zanikla spolu se svými státními zřízeními už mnohem dřív¹⁶.

Ale jak jsem psala výše, mimetický projev je člověku vlastní¹⁷, a tak si i po zdánlivém „vyhubení“ našlo lidové divadlo svou cestu i v církvi ovládaném středověku: a dokonce s ní dokázalo spolupracovat. Nejopulentnější žánr středověkého divadla, *mystérium*, znázorňovalo pasáže z Bible, jeho poslání bylo naprosto v souladu s křesťanským učením, ale bylo provozováno občany města pro radost ze společné produkce a z nápodoby nadčasových moudrých příběhů.

¹⁵ Útoky církve na herce vyvrcholily v r. 691 koncilem Trullánským, kdy došlo „k prokletí herců, jejich vyobcování z církve a k zákazu provozování divadla“ Lazorčáková, Tatjana. *Dějiny světového divadla 1: Od antiky po renesanci*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2013, str. 34

¹⁶ Na mysli mám řecké a římské divadlo a konec těchto kultur.

¹⁷ Kultury, které ho neznají, jako např. arabská, ho nerozvinuly z ideologických, tedy umělých důvodů.

DRUHÁ FÁZE OSVOBOZOVÁNÍ DIVADLA: KOMEDIE DELL'ARTE

Jen co se zvládlo lidové divadlo zabydlet v nových poměrech středověku, přispěchal akademický humanismus se svým požadavkem stavět intelekt nad intuici, individuum nad kolektiv, jasnost nad alegorii. A pro všechny tyto hodnoty mu lidové divadlo bylo opět trnem v oku. Elity, tentokrát ne z řad církve, ale vzdělaných šlechticů a akademiků, „vyrobily“ svůj naprosto nový, z přirozeného vývoje do značné míry vytržený žánr divadla a nazvali ho *komedie erudita*, tedy *učená komedie*.

Tím zavdaly popud lidovému divadlu se posunout o fázi dál a také se aktualizovat: jako reakce na komedii eruditu vznikla komedie dell'arte, díky které přežil duch lehkosti, hravosti a spontánnosti mimetického pojetí.

Komedie erudita

Tvůrce tohoto žánru řídil až nekritický obdiv antických autorů. Jejich hlavním cílem bylo se co nejlépe přiblížit k dramatikům jako byli Menandros, Plautus, Terentius nebo Cicero. V rámci v podstatě badatelské činnosti tak inscenovali buďto přímo jejich texty, nebo psali texty vlastní, ve snaze své vzory co nejděleji napodobit.

Tato snaha se ale brzy ukázala jako marná: a to z důvodů pomíjivé podstaty divadla. To se dá alespoň nějakým způsobem udržovat právě jen kontinuálním přístupem divadla lidového¹⁸. Jakmile je kontakt ztracen, je ztracen navždy, přes propast staletí se překlenout bez návaznosti nelze.

Co se ale z antiky zachovalo, byly zápisy promluv postav. A jelikož komedie erudita po mostu do minulosti zoufale toužila, zaměnila tento zápis za divadlo.

A tak došlo k tomu, že si tento žánr spletl *mimesis* divadelní s *nápodobou* literární. Dominantní funkcí v tomto žánru se tedy stal dramatik, hlavní slovo mělo *slovo* – zdánlivě, ale nepravdivě v souladu se vzorem všech vzorů, Aristotelem, a vznikl tak kánon o podřízenosti divadla literatuře. Tento kánon lidovým divadlem, které

¹⁸ Ani to však není schopno ho zakonzervovat - spíše představuje plynulý proud změn, který je v kontaktu s předešlým.

odporovalo apollónskému proudu antiky, vysoce opovrhoval, protože opovrhoval především *středověkým* divadlem, které divadlo lidové nakonec velmi vřele přijalo. Středověk pro humanisty zosobňoval pád do temnoty – jeho přínos tedy moc nerespektovali a nejráději by se byli vrátili zpět, jako by středověk vůbec neexistoval.

Ale touhou po *mimesi* řízená touha po *divadelnosti* už přečkala jiné útoky, proto se ani eruditě nemohlo podařit ji vykořenit. Už kvůli strategii, kterou zvolila: uzavřela se na své univerzity a dvory a prostor i publikum, kde a pro které se onen „nevybraný, hrubý způsob divadla“ provozoval, nechaly bez povšimnutí volné. Takže je nasnadě, že se jich rychle někdo ujal.

Divadelní stránka komedie dell'arte

Nedlouho po vzniku komedie erudity se kolem poloviny 16. století jako odpověď na její razantní požadavky objevuje komedie dell'arte. Té se nakonec podaří dostat se i na „hřiště“ erudity, na šlechtické dvory, a v podstatě ji odtud vyhnat. Ale původně se zrodila na náměstí či na jiném veřejném místě, kam má přístup lid: na místě, které zdělila po divadle středověkém, kterým erudita opovrhla. Komedie dell'arte i komedie erudita mají podobné zápletky, postavy i motivy, neliší se tedy z literárního hlediska, *žánrem*.

Čím tedy? Podívejme se na název, kterým samy sebe vymezují. *Commedia erudita* znamená *komedie učená* – a ona *učenost* odkazuje k jejím autorům, jenž se tak označili proto, že se považovali za autory vládnoucí větší intelektuální i znalostní přípravou než autoři ostatní. Ze stejného hlediska se od ostatních vyděluje i *commedia dell'arte* – také podle toho, v čem její autoři vynikají. Slovo *arte* má ozvuky v dnešních slovech jako *artifiziální* (srov. s *umělý!*) a *artista*, jeho plný původní význam si můžeme domyslet i na základě latinského *Septem artes liberales*¹⁹. Když toto slovo, *arte*, tedy Carlo Goldoni v r. 1750 poprvé použil pro označení tohoto druhu divadla, neměl na mysli *umění* v dnešním úzkém slova smyslu. Mínil spíše *um, umnost*: její autoři vládnou zmíněnou *dovedností* divadlo *dělat*.

Odlíšnost komedie dell'arte tedy tkví ve *způsobu divadelního provozu*: její autoři a herci totiž nejsou šlechtici ani profesori či studenti univerzit, kteří občas ze záliby hrají divadlo v rámci badatelského výzkumu antiky. Tvůrci komedie dell'arte pocházejí nejčastěji ze vzdělaných měšťanských vrstev²⁰ a *veškerý svůj čas* věnují představením – buďto zrovna hrají, nebo se věnují zdokonalování svých hereckých technik. Zkrátka, jsou *profesionálové*.

Komedie dell'arte tedy není jen dalším žánrem v rámci literatury: je *novým druhem divadla*. Vyznačuje se od předešlých druhů *profesionálním provozem a improvizací*

¹⁹ Sedm svobodných umění. Obory středověké univerzity: gramatika, rétorika, dialektika, aritmetika, geometrie, astronomie a hudba. K povšimnutí budiž, že mezi naše *umění* patří jen poslední zmíněné.

²⁰ Herci komedie dell'arte mohli být i lidé urozeného původu. Viz Digrin, Zdeněk. *Divadlo učenců a diplomatů*. Praha : Divadelní ústav, 1995. 80-7008-044-2, str. 429

Jejich profesionální přístup provozování divadla je však odlišoval od jejich amatérských kolegů-šlechticů z řad erudity.

– a od komedie erudity se navíc vyznačuje i tím, že na proud středověkého divadla navazuje a rozvíjí ho dál. Zachovává jeho důraz na sdílení, poučnost formou smíchu a zábavy, lehkost jeho tvorby a oblibu v míšení a kontrastech. Nesnaží se přiblížit vzorům - jednotlivcům či nějakým uměle stanoveným hodnotám: jde jí spíše o přesnost vyjádření určité nadčasové a nadosobní, společenské pravdy.

Profesionální provoz

Profesionální provoz znamená nutnost si představením vydělat na živobytí. Což při dosavadní nárazové frekvenci produkcí není možné, společnosti komedie dell'arte, nazývané *trupy*, potřebují širší okruh platících zákazníků. Takové rozšíření je možné dokonce dvěma způsoby: *geograficky* a *sociálně*. A oba nakonec významně ovlivní charakter představení tohoto typu divadelního provozu na různých frontách.

Kočování

Geografické rozšíření jednoduše znamená, že trupy začínají kočovat. V Itálii totiž v této době není město, které by provozovalo stálé veřejné divadlo²¹, a tak se trupy musely za diváky vydat.

A to nejen po Itálii, ale s postupem času i po Evropě, což má nakonec významný vliv na jejich tvorbu: jelikož čím dál častěji herci trupy nemluví stejným nářečím či dokonce jazykem jako jejich diváci, je potřeba dát dostatečný důraz na jiné složky představení, než je ona jazyková. Rozvíjí se tedy jeho pohybová stránka, herci komedie dell'arte jsou zdatní *akrobati a mimové*.

Porozumění divákovi usnadňuje i výtvarná stránka. Postavy komedie dell'arte si časem vyvinuly víceméně jednotný systém kostýmů a masek, aby divák snáze rozpoznal, o kterou postavu jde: ve všech scénariích se totiž opakují pořád ty stejné.²² Takže pokud kdokoli někdy viděl vystoupení jakékoli trupy komedie dell'arte, při příštím představení už bude vědět, o kterou postavu jde, hned, jak se objeví, ač je hrána jiným hercem v jiné hře: maska a projev totiž zůstaly.

²¹ Srov. s veřejnými divadly v Londýně, kterých byla na konci 16. století postavena celá řada. První veřejná divadelní budova v Itálii byla opera San Cassiano v Benátkách (1637). (Spurná, 2013)

²² Více k postavám viz *Literární stránka komedie dell'arte* → *Tematický plán* → *Postavy*.

Cílová divácká skupina

Druhým způsobem, jak si rozšířit okruh diváctva, je napříč sociálními vrstvami. Podotýkám, že šlo o sociální *rozšíření*, ne o *změnu cílové skupiny*. Trupy komedie dell'arte hrály pro nejrůznější společenské vrstvy, od mas po elity: podle příležitosti. Musely tak být dostatečně variabilní, což mělo za výsledek důležitou inovaci, repertoárový provoz a reprízy.

Improvizace

Komedie dell'arte byla označována více různými termíny, z nichž přídomek *dell'arte* dokonce jeden z nejmladších. Předcházela mu řada jiných názvů jako názvy jako *commedia degli Zanni*, který odkazuje k typickým postavám sluhů, *commedia di maschere* nebo, pro další výklad důležité, *commedia all'improvviso* a *commedia soggetto* - tedy *improvizované divadlo*²³ a *divadlo na námět*²⁴.

A poslední dva názvy právě vystihují důležitou odlišnost komedie dell'arte od jinak obvyklejšího typu divadla dramatiků²⁵. V něm úspěch představení závisí především na básníkově talentu, herci jsou pouze interprety jeho slov²⁶. Každé slovo je pevně dané a herecká nonverbální akce je oproti promluvám omezená.

V komedii dell'arte je tomu přesně naopak – dokonce v něm ani neexistuje přesný zápis promluv, existují pouze kostry zvané *scenaria* nebo *canovaccia*. V nich je zachycen děj v podobě základního smyslu těch kterých scén a nejdůležitějších událostí v nich. Přesná formulace a případné vsuvky, odbočky a komické výstupy jsou už na uvážení herců podle nálady publika: výsledná podoba představení je dána složkou *hereckou* za použití *improvizace*.

Improvizací ale není míněna nezřízená herecká libovůle: zápletka i rozuzlení byly vždy předem dohodnuté, stejně jako škála volitelných prvků byla všem účinkujícím předem známa²⁷. Její podstata spočívala v seskládání oněch prvků dohromady v konkrétní moment pro toto konkrétní publikum: k volné improvizaci nedocházelo

²³ **Improviso** (it.) = náhle, znenadání. Termín *improvizace* tedy etymologicky odkazuje k pohotovosti, kterou musí improvizátor vládnout, ke svižnosti jeho reakce a přizpůsobivosti.

²⁴ Bohadlová, Kateřina: *Flaminio Scala a jeho Il teatro delle favole rappresentative v zrcadle doby: Morfologická analýza Scalových scénářů podle metody V. J. Proppa*. Praha: Istituto Italiano di Cultura, 2005. 80-239-5410-5., str. 10

²⁵ To převládá prakticky v každém období, až do konce 19. století, dokud spadalo v divadlo v západních uměnovědách pod literaturu, resp. pod dramatické básnictví.

²⁶ Viz deklamační herectví období klasicismu.

²⁷ Šlo o tzv. *generici*, blíže viz *Literární stránka komedie dell'arte* → *Kompoziční plán* → *Generici*.

zdaleka pokaždé. Scenario jasně stanovovalo body, kdy je na herci zvolit výplň scény: a tou mohl být i jeden z předem dohodnutých a nacvičených prvků. Dál se pokračovalo podle této volby, až k dalšímu bodu, kdy bylo potřeba zvolit prvek další.

Literární stránka komedie dell'arte

Komedie dell'arte tedy zachránila různé postupy a náhledy středověkého divadla před vyhynutím a oproti komedii eruditě dala *na půdě profesionálního a úspěšného divadla* prostor *divadelnosti*.

Ale protože taktéž oproti ní není zástupcem tvorby ostře se vymezující od okolí, ale dítětem lidového divadla, které zvědavě zkoumá vše, co se k němu dostane, a používá to pak podle toho, jak uzná za vhodné, začalo už i nějakým způsobem koketovat s literaturou. Sice v zájmu bezpečnosti čerstvě se narodivší samostatnosti divadelnosti ještě pouze opatrně, ale přece.

Kompoziční plán

Opatrnost v kontaktu s literaturou je znát nejvíce na kompozičním plánu, kde je její vliv upozaděn nejvýrazněji.

Projevuje se např. ve změně členění na jednotlivé akty: oproti starší, literárnosti holdující komedii eruditě, která měla dějství pět, komedie dell'arte má pouze tři. Což je právě známkou příklonu od literárnosti k divadelnosti: dělení na tři dějství má dynamičtější spád a je snazší ho uvnítat hned napoprvé, což divadlo jako umění, které v momentě svého vzniku také zaniká a neexistuje tak možnost se vrátit a zkusit vnímat prvek znovu, pro své docenění potřebuje.

Dále je markantní v podobě, jakou na sebe bere slovní zápis. Ten slouží k uchování těch prchavých složek, které jsou sice v komedii dell'arte důležitější a výraznější²⁸, ale které by bez pomoci psaného slova zanikly spolu s představením: a tento druh zápisu se nazývá *scenario*, které je řízeno kombinací *funkcí* a doplňováno o tzv. *generici*.

²⁸ Míněno především herectví - *divadelní akce*.

Scenario

Na rozdíl od dramatu, které sestává pouze z přímých řečí a scénických poznámek, v textové předloze komedie dell'arte, ve *scenariu*, nenajdeme přímou řeč prakticky žádnou²⁹. Muselo totiž být stručné: jak napovídá jeho alternativní název, *canovaccio*³⁰, viselo na oponě³¹, která oddělovala hrací prostor od "zákulisí"³². A visela právě z oné zákulisní strany, aby herci neztratili přehled o struktuře představení a věděli, kdy nadchází která scéna a co je jejím hlavním obsahem. Detaily konkrétního provedení této struktury už nezáležely na složce literární, ale herecké³³.

„Oratio se omlouvá Flaviovi, který je zoufalý, že si Flam. Vezme Grat. za muže, Oratio

Flavio mu **slíbí pomoc**, vtom

Pedrol. se objeví, oni se na něho vrhnou a **chtějí ho zabít**, on padne na kolena ... vtom

Frances. varuje, nevěřte mu, vtom

Isabella z okna **říká totéž**, vtom

Flamin. z okna říká totéž, Ped. se brání, že je dobrý člověk...³⁴

Nicméně s postupem času, jak se ustalovalo „právo na sebeurčení“ divadelní složky, mohlo si scenario dovolit být více podrobnější a už se blížilo regulárnímu dramatu, a tedy obsahovalo i přesné formulace replik.³⁵

Scenario začíná zpravidla stručným obsahem děje, *argumentem*. Následuje seznam postav, případně i seznam nejpotřebnějších rekvizit. Děleno je na dějství a výstupy. Tištěné verze obsahují často i prology a věnování.

²⁹ Výjimkou jsou pozdější scénáře na pomezí s dramatem, které jsou rozepsané už podrobněji a přímé řeči obsahují, viz další odstavec.

³⁰ **canovaccio** (it.) s. m. [odv. z *canapa*, nebo z fr. *canevas*]. – **1.** Konopná látka, dostatečně velká a hrubá pro použití v kuchyni. **2.** Látka s velkými pravidelně rozmístěnými otvory vhodná pro křížkové vyšívání. (treccani.it) (přel. E.D.)

³¹ V hracím prostoru komedie dell'arte neexistovala opona, která by oddělovala jeviště od hlediště. Dětila pouze prostor, kde se hraje, od prostoru zázemí, kam odcházeli herci, kteří právě nevystupovali – a odkud samozřejmě také na scénu vycházeli.

³² Termín *zákulisí* uvádím v uvozovkách proto, že tento pojem si na svůj zrod musí počkat, až se vyvine kukátková krabicová scéna s kulisami, od kterých získá svůj název.

³³ Viz *Divadelní stránka komedie dell'arte* → *Improvizace*.

³⁴ (Bohadlová, 2005), str. 91, scenario XX – Dva věrní notáři. Komédie. Ze sbírky Flaminia Scaly z r. 1611. Tučná zdůraznění E.D.

³⁵ Viz *Nový způsob uplatnění textu v divadle* → *Dvě komedie v komedii*.

Funkce

Jak ukázala Kateřina Bohadlová ve své diplomové práci *Flaminio Scala a jeho Il teatro delle favole rappresentative v zrcadle doby*³⁶, scenaria komedie dell'arte jsou vždy sestavena kombinací³⁷ z množiny pouhých třiceti *funkcí*. Tato kombinace zachovává klasickou příběhovou posloupnost *výchozí situace – překážka – protiakce – návrat do harmonie*, přičemž v závislosti na složitosti děje se mohou *překážky* a *protiakce* množit. Taktéž mohou být příběhové linie vícenásobné a probíhat buď paralelně, nebo se libovolně proplést, nicméně jejich struktura je založena na stejném principu.

Funkcí je míněn typ akce některé z postav. Jsou rozděleny do čtyř kategorií podle své role v ději³⁸: mohou být úvodním stavem, mohou být motivovány funkcí předešlou (a jsou tedy *protiakcí*) či motivovat funkci následující (a stát se *překážkou*), nebo mohou vést k návratu do harmonie a příběh ukončit. Opět v závislosti na složitosti děje není nutné, aby protiakce následovala bezprostředně po překážce (mohou být vloženy další *funkce* jiných příběhových linek), pouze ji nesmí předcházet. Taktéž může jedna funkce v závislosti na úhlu pohledu té které postavy být zároveň *překážkou* i *protiakcí*.

Nejčastější *funkcí* je *láska*, ve většině případů nijak nemotivovaná³⁹. Dalšími často se objevujícími funkcemi jsou z *překážek* např. *příkaz/zákaz*, *záměna*, *lsti*, z *protiakcí* jsou to *předstírání*, *převlek*, *překažení*, *pomsta*, *rvačka*, *uražení*, a z *návratů do harmonie* např. *odhalení*, *shledání* a samozřejmě *svatba*.

Vedle *funkcí* existují ve struktuře komedie dell'arte podle Bohadlové⁴⁰ ještě *spojovací prvky*, které slouží k navázání jedné funkce na druhou. Je jím např. vyprávění vlastní minulosti za účelem vysvětlení motivací, vyslechnutí tajemství či špehování.

³⁶ (Bohadlová, 2005)

³⁷ Míněno v matematickém smyslu: kombinace je skupina libovolného počtu prvků z množiny všech prvků, které jsou k dispozici. Může sestávat z menšího než maximálního počtu prvků množiny (k využití všech možných prvků nedošlo ve scenariích pro přílišnou složitost i délku samozřejmě nikdy) a tyto prvky jsou neuspořádané (což znamená, že mohou být v různém pořadí!).

³⁸ Kompletní seznam viz. (Bohadlová, 2005), str. 35 - 39

³⁹ Motivovaná může být např. kouzlem. Většinou ale vzniká naprosto spontánně a je hlavním hybatelem děje.

⁴⁰ Pojmy *funkce* i *spojovací prvky* přejímá od V. J. Proppa, aplikuje je z pohádek (Propp) na komedii dell'arte.

Generici

Šlo o „naučený repertoár vtipů, monologů či akcí aplikovatelných vždy a všude“⁴¹. Jejich druhem jsou např. *lazzi* (z it. **P'azzione** = akce, činnost), víceméně nezávislé, samostatné a ucelené komické výstupy, nebo *concetti*, milostné monology. Ty byly nejliterárnějším prvkem kompozičního plánu komedie dell'arte, jak je vidno z ukázky:

„Znovu prožívám muka Tantalova a vzdychám po jídle a nápoji lásky, které mi jsou odepřeny ... Mé dny utíkají s měsíci a ročními obdobími. Slunce dává stromům život i smrt, dává světlo střídavě se svou sestrou, jen můj zármutek zůstává stejný. ...“⁴²

Věnování

Scenaria, která vyšla tiskem, většinou obsahovala i věnování mecenášovi, zpravidla velmi košaté a hyperbolické, jak se na barokní dobu slušelo – a byla tak vlastně nejliterárnější částí díla. Nikdy ale nevstoupila na jeviště a v rámci *knihy*, kam svou podstatou patřila, také zůstala.

Štědré vychválení, kterého se v něm mecenášovi dostalo, bylo určitou potiváhou jeho štědrosti finanční, kterou autorovi projevil. Jejich činy a životy byly tak srovnávány s nejrůznějšími antickými hrdiny či jinými váženými osobnostmi, dokonce i s Bohem⁴³.

*„Bylo zvykem, že **Trojané**, předtím než se vydali do bitvy, navštívili, již ve zbrani, Múzy s prosbou, aby jejich slavné činy byly zaznamenány. Kdyby se **Vaše nejvznešenější Výsost** angažovala ve stejné záležitosti, bylo by to zbytečné, neboť se již zapsala do paměti času. A přestože je spíš mladého, než zralého věku, psalo o ní již mnoho per, oslavovalo ji mnoho jazyků a **milovalo tolik srdcí, že je to hotový zázrak**. A proto ať mi nikdo nevyčítá, že **přicházím i já, jako řeka i paprsek, do středu Vaší mecenášské velkorysosti**, jako potůček do oceánu Vaší obrovské slávy a jako paprsek do slunce nejjasnější záře, abych Vám ponížene nabídl svou hru nazvanou *Dvě komedie v komedii*. Nechť ji Vaše nejvznešenější Výsost přijme vlídně, **budu mít větší radost, že si ji přečtou Vaše nejjasnější oči, než kdyby ji sehráli všichni athénští filosofové**.“⁴⁴*

⁴¹ (Bohadlová, 2005), str. 10

⁴² Kratochvíl, Karel. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: fakta, poznámky, podněty*. Praha : Divadelní ústav, 1973, str. 135

⁴³ „Biblický odkaz. Autor přirovnává svého mecenáše k Bohu a jeho všudypřítomnosti. Přichází jako řeka k prameni a jako paprsek ke slunci.“ (Bohadlová, pozn. 2 v (Andreini, 2015))

⁴⁴ (Andreini, 2015), věnování „Nejvznešenějšímu pánovi, markýzi Niccolò Estensem, pánovi vždy úctyhodnému“ jeho hry *Dvě komedie v komedii*. Tučné zvýraznění E.D.

Prolog

Tištěná verze hry může obsahovat i prolog, většinou napsaný nějakým spřáteleným autorem a vzthující se k tématu hry: např. prolog k tištěné verzi *Dvou komedií v komedii* G. B. Andreiniho z r. 1623 napsal herec Giovan Paolo Fabri a obsahuje obhajobu bohulibého vlivu komedií na zušlechťování lidského ducha⁴⁵ – jde tedy o průvodní, teoretický text, a také nenáleží do samotného díla jako takového.

Tematický plán

Literatura se v případě textů pro inscenace komedie dell'arte naopak nesilněji prosazuje v tematickém plánu. Inspiraci pro své zápletky i postavy totiž bohatě čerpají z textů jiných autorů⁴⁶, kontakt s literární stránkou je tedy nutný. A poté je upravují pro svou potřebu, jde tedy i o literární *tvůrčí* činnost, ač pojištěnou plánem kompozičním.

Zápletky

Žánr a téma zápletek

Slovo *komedie* bylo v době vzniku komedie dell'arte dvojznačné: obsahovalo aristotelský, humanismem zavedený užší význam, označující *divadelní hru zakládající se na očiště smíchem*, ale i význam širší, středověký. Středověk se při svém odklonu od řeckých zdrojů odklonil i od aristotelské definice slova *komedie*, slovo samotné si ale ponechal. Zachoval i povšechný význam slova, tzn. šlo pořád *o příběh, ve kterém se zlo v dobro obrátí*, ale už ho nutně nespojoval ani s divadlem, ani s komikou⁴⁷.

⁴⁵ Více viz *Nový způsob uplatnění textu v divadle* → *Dvě komedie v komedii* → *Sdělení hry: Apologetika herectví a divadla*.

⁴⁶ A to nejen dramatiků, oblíbeným zdrojem byla i novelistika.

⁴⁷ Srov. s Dantovou *Božskou komedií*, která není ani komická, ani dramatická.

Stále ještě rozvolněný význam termínu *komedie* dosvědčuje i Lope de Vega na začátku 17. století. Pro divadelní žánr, který bychom my dnes nazvali komedií, existovaly ve Vegově době termíny nejméně tři, *auto*, *komedie* a *mezihra*, a ani jejich odlišnost nebyla vnímána na základě komického obsahu.

Ve svém dopise madridské akademii z r. 1609, *Nové umění skládati komedie v naší době*, píše: 1) „Říkali jim (komediím, pozn. E.D.) *auto*. ... Příkladem tohoto druhu umění byl ve Španělsku Lope de Rueda; ... Z té doby pochází zvyk nazývat *mezihrami komedie* staré, v nichž umění se dbá.“

V produkcích komedie dell'arte tak sice převládalo komické ladění zápletek, ale nechyběly ani hry vážné a smíšené – v první tištěné sbírce scénářů komedie dell'arte, *Il teatro delle favole rappresentative* od Flaminia Scaly z r. 1611⁴⁸, reprezentativním výběru textů pro tento druh divadla, tak najdeme vedle 40 komických scénářů i 1 tragédii, 1 smíšenou hru, 4 hry královské a 1 hrdinskou pastorálu.⁴⁹

Oblíbenými motivy byla záměna identit a s tím spojené převleky (často i za jiné pohlaví), odloučení v dávné minulosti a opětovné shledání, ale i fantazijnost v podobě kouzel a cestování do dalekých krajin. Ať už byla zápleтка komická a z prostředí měšťanských vrstev, nebo tragická/heroická s urozenými hrdiny a stojící na kouzlech a exotice, hnacím motorem děje byla vždy láska⁵⁰, ač občas mající podobu spíše touhy než nejušlechtilejšího citu.

Zdroje zápletek: inspirace či eklektické kopírování?

Zápletky byly tvořeny kombinacemi neustále stejných třiceti funkcí.⁵¹ To nutně znamená určitý omezený počet příběhů, a tak, aby se nezdály na první pohled stejné, ošperkovávaly se detaily z inspirací odlekkud či se měnil jejich žánr a dějiště.

Pro pochopení, že toto opakování je vlastně ku prospěchu věci, je důležité zmínit, že komedie dell'arte je komedie charakterů, případně mravů, prim tedy hraje vlastnosti postav a děj slouží pouze jako “záminka” k jejich exponování. Nijak tedy nebyl kladen důraz na novost děje, pro jeho funkčnost bylo jen potřeba, aby byl dostatečně zajímavě spleťtý a nečekaně rozuzlený, aby udržel pozornost diváků a postavy měly čas se „předvést“. Ba naopak, pokud části struktury byly diváku již povědomé, usnadňovaly mu vnímání zápletky a neodpoutávaly jeho pozornost od postav jako takových.

2) „Pravá komedie ... má pevný záměr a cíl: napodobovat činy lidí a mravy svého věku líčit. ... To vše má společné s tragédií, lišíc se od ní *pouze tím*, že pojednává o činech všedních a plebejských, zatímco předmětem tragédie jsou činy královské a vznešené.“ (všechna zvýraznění E.D.)

Vega, Lope de. Nové umění skládati komedie v dnešní době.

In: ed. K. Sgallová a J. K. Kroupa. *O umění básnickém a dramatickém*. Praha : Koniasch Latin Press, 1997, stránky 81 - 94, cit. str. 84 – 85

⁴⁸ Scala, Flaminio. *Il teatro delle favole rappresentative*. Benátky : Giovanbattista Pulciani, 1611.

⁴⁹ (Kratochvíl, 1973), str. 153

⁵⁰ Viz *Literární stránka komedie dell'arte* → *Kompoziční plán* → *Funkce*.

⁵¹ Viz tamtéž.

V 16. století, kdy bylo autorství vnímáno ještě velmi volně, bylo naprosto běžnou praxí se inspirovat, kde se dalo. A tak i komedie dell'arte sbírala dílky do svého kombinačního systému z nejrůznějších zdrojů. Inspirovala se např. novou řeckou komedií (Menandros), římskými autory (Plautus, Terentius), ale i lidovým divadlem (Ruzzante⁵², jokulátoři, žakovské hry, středověké frašky) a již zmíněnou komedií eruditou nebo soudobými zahraničními autory (Tirso de Molina, William Shakespeare, Calderón de la Barca, Lope de Vega⁵³). Zápletky čerpala i mimo dramatickou sféru, a to v tehdy velmi populární novelistice⁵⁴.

Bývá tak někdy tvrzeno, že komedie dell'arte *přejímá* zápletky od výše zmíněných autorů či zdrojů. Takovou formulaci považuji za nešťastné zkreslení, a to z několika důvodů.

Jednak máme v době počítačem kontrolovatelného copyrightu posunuté hranice vnímání, co je plagiát a co je vlastní tvorba. Toto pojetí je ale velmi mladé oproti dosavadní tradici samozřejmého navazování na vše předešlé a živoucí, které byl věren i např. William Shakespeare, jemuž do nekreativních vykradačů spíláno rozhodně není.

Jednak i adaptace vyžaduje tvůrčí přínos, jinak by zůstala pořád týmtéž dílem. A to obzvlášť v případě, kdy se mění materiál díla, tzn. v našem případě ze slova na herectví: to pak "prostě jen zkopírovat" nejde, musí se tvůrčím způsobem najít nová cesta, jak převzatou myšlenku vyjádřit novým materiálem.

A jednak se nepřejímaly celky, ale většinou jen jednotlivé prvky, a ty byly přetvářeny do jiných celků s jinými souvislostmi. Aby takto vzniklý celek byl funkční, je tvůrčí přínos neodmyslitelný.

Navíc je otázkou, nakolik nejsou alespoň některé principy tak obecné, aby si na ně nemohl činit monopol žádný autor – obzvlášť k oblasti každodenních mezilidských vztahů, které jsou tematickým těžištěm komedie dell'arte.

⁵² Vl. jménem Andrea Beolco. Zakladatel amatérské herecké společnosti, v mnohém podobné pozdějším trupám komedie dell'arte. Provozovali především vesnickou frašku, ve které Beolco ztělesňoval postavu sedláka Ruzzanta. Po jeho smrti část jeho souboru zažádala o koncesi k provozování komedií v Padově, jde tak o nejstarší nám známou společnost komedie dell'arte. (Kratochvíl, 1973), str. 50 - 51

⁵³ Např. Orlando Furioso (Locatelliho sbírka, Ludovico Ariosto), Spirito Folletto (modenská sbírka, Calderón della Barca), Convitato di Pietra (sbírka Casanatense, Tirso de Molina). (Kratochvíl, 1973), str. 154 - 155

⁵⁴ Např. Giovanni Boccaccio, Matteo Bandello, Francesco Maria Molza, Giovanni Francesco Straparola. (Kratochvíl, 1973), str. 149

Postavy

Teatrologie rozlišuje ohledně postav dva základní termíny: *typ* a *charakter*. *Typ* je jakousi alegorií jedné obecné vlastnosti, *charakter* je už postava s individuální, psychologickou prokresleností. Komédie dell'arte pracuje s *typy*: její postavy mají vždy jeden stěžejní rys, karikovaný do extrému.

Možná proto, že tyto postavy jsou spíše jakési nereálné abstrakce skutečnosti a jejich nepravost, *divadelnost* je zřejmá, možná proto, že tato stěžejní vlastnost je zdůrazněna obličejovou polomaskou⁵⁵, jsou postavy komedie dell'arte nazývány *masky*.

A tyto masky jsou v komedii dell'arte děleny do tří skupin⁵⁶: na *vecchi*, *zanni*⁵⁷ a *innamorati*⁵⁸. V rámci těchto skupin pak vytvářejí dramatické dvojice: ty mohou být jak v harmonii, tak ve sváru, v případě dramaticky ideálním se tyto dva stavy vystřídají. Dvojice mohou být navazovány také napříč skupinou, nejčastěji jde o dvojici *vecchio-zanni*. *Innamorati* samozřejmě pak mají nějaký vztah ke svým rodičům ze skupiny *vecchi* a pokud je neharmonický, pomoc hledají u *zanni*, čímž se naplňují všechny možnosti dvojic. V rámci jedné skupiny navíc mohou být dvojice dvě⁵⁹, nejčastěji jde o dvě zamilované dvojice či o dvě dvojice sluhů dvou různých pánů.

⁵⁵ Kromě *zamilovaných*.

⁵⁶ *Masky* můžeme dělit ještě podle žánru na *masky komické* a *masky vážné*. Oba druhy se objevují jak v komedii, tak ve vážných hrách, pouze se liší míra jejich příklonu k jednomu či druhému konci škály podle žánru celé hry. Jinak vážná role *innamorata* tak v komedii může dostat i komickou rovinu, obzvlášť, pokud jde o *druhého* milovníka. Stejně tak i jedna z nejkomičtějších postav, *primo zanni* Pedrolino, může o svou komickou rovinu zcela přijít a stát se jen dobrosrdečným sluhou, pokud vystupuje ve vážné hře. (Bohadlová, 2005), str. 82.

Na druhou stranu i v komedii může *innamorato* deklamovat naprosto vážné vyznání lásky a ve vážné hře *zanni* provádět komickou vsuvku. Toto míšení žánrů je typické pro středověký způsob vidění světa (jehož lidovým divadlem a karnevalem se komedie dell'arte inspirovala) i pro barokní poetiku, v jejíž době se zrodila a zažívala svou největší slávu.

⁵⁷ Pravděpodobně vzniklo zkráceninou od Giovanni, tj. Jan, nejčastěji používaného jména pro sluhy. (Kratochvíl, 1973)

⁵⁸ V české terminologii se nejčastěji uvádí překlad *staří*, *sluhové* a *zamilovaní* – jde o překlad doslovný, ale tím právě nepřesný, protože zavádějící, obzvlášť v případě starých. Ono „stáří“ totiž referuje pouze ke generačnímu rozdílu: staří prostě jen mají již dospělé děti. Ale nejde nutně o žádné starce nad hrobem, obzvlášť Pantalone je leckdy naopak švihákem v plné síle a naprosto vážně si hledá partnerku, ať už jen k laškování nebo ke sňatku (a často je tak sokem v lásce svému vlastnímu synovi): čímž se stává také v doslovném smyslu zamilovaným, ač do skupiny *innamorati* nepatří.

⁵⁹ Podle personálních možností souboru. Typická trupa komedie dell'arte měla 10-12 členů. Tedy právě tak akorát na dva pány, dvě dvojice sluhů, dvě zamilované dvojice a případně jednoho Capitana. Členů ale mohlo být i méně, nebo si naopak trupa mohla na některé produkce najímat

Jmen může jedna postava mít v různých hrách vícero, její stěžejní vlastnost jí ale zůstává a je nadále chápána jako jeden *typ*. Často jde o jména mluvící, podtrhující stěžejní vlastnost postavy, jako např. Spavento, Magnifico, Graziano, Arlecchino.⁶⁰ *Innamorati* mívali civilní jména, zpravidla ale ta považovaná za ladná a zvukomalebná, často je přebírali po svých nejslavnějších představitelích.⁶¹

Z literárního hlediska jsou nejsilnější postavy *innamorati*, jejich představitelé museli být zběhlí v dosavadní romantické poezii a být schopni ji reprodukovat či napodobit.⁶² Dále pak musel být vzdělaný i představitel Dottora, aby byl schopen napodobit latinská úsloví a být verbálně kreativní pro různé přesmyčky⁶³. Jazykově zdatný musel být i představitel Kapitána, aby dokázal trefně imitovat španělský přízvuk a svůj projev patřičně prošpikovat hispanismy. Nejméně literárně orientované byly naopak postavy sluhů, jejichž dominantou byla gestická, mimická a akrobatická složka.

Vecchi

Vecchi jsou pánové, kteří bývají zámožní, mají dobré společenské postavení a většinou také dospělé děti (ty potom patří do skupiny *innamorati*). Jejich dvojice sestává z Pantalona dei Bisognosi a Dottora Graziana⁶⁴.

Pantalone ztělesňuje postavu obchodníka, jeho hlavním rysem je tedy zaměření na hmotné hodnoty: především na peníze, ale ani milostné plotky mu nejsou cizí. Jeho rozum je spíše praktický, daný obchodnickým povoláním. Naopak velmi

výpomoc, např. k provedení scénáře Orlando Furioso z Locatelliho sbírky je potřeba „30 herců a navíc kompars.“ (Kratochvíl, 1973), str. 154

⁶⁰ **Spavento** = zděšení, patří chvástavému zbabělci Kapitánovi. **Magnifico** = velkomožný, velkolepý, samozřejmě ironicky patří lakomému rádoby Jurovi Pantalónovi. **Graziano** = od *grazia*, lehkost, ladnost, harmonie, patří nešikovnému a nepraktickému, ubreptanému Doktorovi. *Magnificenza* a *Grazia* mohou být taktéž oslovenými urozených či vysoce postavených, parodický odkaz k příslušnosti do skupiny *pánů*. **Arlecchino** = z fr. *herlequin*, středověkého označení postav čertů, po kterých Arlecchino zdědil svou neúnavnou těkavou mobilnost a taktéž chování na hraně.

⁶¹ Nejtypičtější jméno *innamoraty*, Isabella, pochází od její nejslavnější představitelky Isabellly Andreini.

⁶² Viz *Literární stránka komedie dell'arte* → *Kompoziční plán* → *Generici*.

⁶³ Dottore si s „oblíbou“ pletl i základní slovíčka, např. *crepatura* – *creatura*, *passion* – *possession* apod. (Kratochvíl, 1973), str. 85. V českém překladu *Dvou komedií v komedii* si Graziano plete slova *oznámení* – *omámení* a není si schopen zapamatovat jméno svého kolegy Pantalona: nazývá ho tak *Panettone*, *Pantofolóné*, *Popletóné* nebo *Pánvičkóné*. (Andreini, 2015), str. 11 - 13

⁶⁴ Tato dvě jména jsou nejčastější, mohou se ale objevit i *Pedant* či *Balanzon* pro Dottora a *Magnifico* pro Pantalona. Zvláštní *maskou*, oddělenou od *typu* Dottora, je koktavý *Tartaglia*.

nepraktický je jeho „spoluhrač“ Dottore, který hlavní hodnotu spatřuje ve vzdělání a vědění, o opačné pohlaví může ale zájem projevovat také.

Komičnost obou vyvstává potom z rozdílu jejich představ tom, jací jsou, a toho, čeho opravdu dosahují: rádoby lišácký i švihácký Pantalone může být obelstěn a obrán o peníze či dostat košem, rádoby moudrý Dottore ze sebe často spíše sype jeden nesmysl za druhým a plete i si základní slova, čímž dámu svého srdce rozhodně nijak neohromí.

Pantalone má svůj předobraz třeba v Plautově lakomém otci Euklidovi z *Komedie o hrnci* (a pokračovatele v Molièrově Harpagonovi z *Lakomce*), záblesky Dottora můžeme zaslechnout v Mistrovi Severínovi ze středověkého *Mastičkáře*, který se cize znějícími slovy a exotickými destinacemi snaží přesvědčit ke koupi svého zboží.

Zanni

Zanni, případně nazývaní i *servi*, je skupina sluhů. Komickou dvojici tvoří dokonce na několikrát: jednou v kombinaci se svým „kolegou“, také sluhou, ať už stejného nebo jiného pána, a jednou s pánem, svým nebo sluhy druhého.

Jejich hlavní motivací bývá uspokojení základních fyzických potřeb, charakteristickou vlastností je tedy chtivost – ať už po jídle, penězích či ženě. Základní dva druhy *zanni* se liší podle způsobů, jak těchto cílů dosahovat, a jsou tak hierarchizováni na *primo zanni* a *secondo zanni*, tedy prvního a druhého sluhu. První vyvolává smích svou mazaností, leckdy až krutou, druhý naopak svou prostoduchostí.

Tento typ komické dvojice je typický pro středověké lidové divadlo, najdeme ho např. opět v *Mastičkáři*, v postavách Rubína a Pustrpalka. Určitou inspiraci našli i v postavách čertů, jak nasvědčuje původ jména Arlecchino (viz pozn. 63).

V komedii dell'arte se *primo zanni* jmenuje např. Brighella, Scapino/Sganarello nebo Mezzetino, nejslavnějším *secondo zanni* je Arlecchino, jinak zvaný Truffaldino, Fritellino nebo Pedrolino. Dalším *secondo zanni* je neapolský Pulcinella.⁶⁵

⁶⁵ (Kratochvíl, 1973), str. 94 - 108

Zanni mají i ženský protějšek, *servette* neboli *fantescche*. Ty bývají služebnými své paní, *innamoraty*, a jejich hlavní dramatickou funkcí je zprostředkovat divákovi záměry a touhy této paní, se kterými se *servettě* svěřuje. Mohou být i hlavními hybatelkami děje, pokud se rozhodnou jí pomoci tyto záměry realizovat.

Servetty mohou být manželkami *zanni*, případně jejich milými (a vzniká tak komická alternativa milostné zápletky). Namlouvat si je může ale i některý z *vecchi* či Kapitán Spavento (viz níže).

Typickým jménem *servetty* je Kolombína, ale může se jmenovat i Smeraldina nebo Corallina a Argentina.⁶⁶

Innamorati

Poslední skupinou jsou *innamorati*. Jde o nejvážnější postavy komedie dell'arte, ač i ony mohou podle té které hry a trupy dostat i komický rozměr (obzvlášť, pokud jde o *druhou* dvojici). Jsou hlavními nositeli *funkce láska*⁶⁷, typické jsou pro ně i *funkce žárlivost, předstírání, útěk, šílenství* a samozřejmě i *funkce svatba*.

Umí být neskonale romantičtí, recitovat sáhodlouhá květnatá vyznání lásky, inspirovaná soudobou poezií. Není jim cizí ani naivita a úzkostlivá žárlivost a přecitlivělost.

V jedné hře může vystupovat více dvojic, které se v průběhu různě propletou, aby se nakonec všichni dali dohromady s tím správným partnerem. V propletencích může figurovat i některý z *vecchi* či Kapitán, ti se opravdu ožení ale zřídka kdy.

Typickými jmény jsou pro chlapce např. Lelio, Fabio, Florindo, Fortunio a Ottavio, pro dívku např. Isabella, Angelica nebo Ardelia.⁶⁸

Svůj předobraz mají v romantické literatuře různých dosavadních období, především v trubadúrské poezii a v kurtoazním románu.

Kapitán Spavento

Kapitán stojí mimo tři hlavní skupiny, protože je někde na pomezí *vecchi* a *innamorati*, záleželo na podání té které trupy. Často má totiž svého sluhu, ale zároveň může figurovat i v milostné linii příběhu.

⁶⁶ (Kratochvíl, 1973), str. 128

⁶⁷ Viz *Literární stránka komedie dell'arte* → *Kompoziční plán* → *Funkce*.

⁶⁸ (Kratochvíl, 1973), str. 131

Je neúnavným fanfarónem před nepřáteli i ženami, ale jakmile mu začne téct do bot, práskne do nich: jeho hlavní vlastností je totiž pokrytecká zbabělost.

Kapitán je ve většině podání Španěl, v době španělské okupace italského Jihu jde tak o jediný náznak politického humoru, ač velmi zobecněný až na typovou rovinu, aby zůstal bezpečným.

Inspiraci nachází už v antice v Plautově *Miles gloriosus*.

Kapitán se může jmenovat i Matamoros, Coccodrillo nebo Spacamonte⁶⁹, jeho jižanskou verzí je Scaramuccia⁷⁰.

Za zajímavé pokládám, že z pro nás obvyklých komických typů v komedii dell'arte chybí tchyně či megera⁷¹. Ze starších žen se objevují pouze kuplířky a vdovy. Vysvětlit tuto absenci galantností autorů a jejich úctou k ženám ale nepovažují za uspokojivé, protože se představení vyloženě nevyhýbají lascivitě či fousatým narážkám a láska je často v podání komických postav degradována pouze na pudovou rovinu chťiče, ve které žena figuruje jako objekt, což má ke galantnímu pojetí daleko.

Uspokojivější vysvětlení vidím v profesionální podstatě trup: ty se chtěly v zájmu výdělku zalíbit a ne znelíbit, proto se vyhýbaly možnosti pobouření, které po rekatolizaci pravděpodobně nebylo těžké vyvolat – obzvláště v neznámém prostředí, což je zase ovlivněno kočovným charakterem. Vynechaly se tak postavy mnichů, do té doby v komických žánrech běžně se objevující⁷², a ze stejného důvodu mohly být obejity i směšně vykreslené manželky, které by bylo možno si vykládat jako výsměch posvátnosti svazku manželského. Záleží ale na období, konkrétní trupě a lokalitě: pokud se objevila možnost si bezpečně vystřelit i z matron a manželek, byla pravděpodobně plně využita.

Zároveň v Itálii nastává i doba politické nestability, takže z komedií pro jistotu mizí i postavy z nejvyšších tříd: králové a knížata se stěhují do scénarií vážných.

⁶⁹ (Bohadlová, 2005), str. 12

⁷⁰ (Kratochvíl, 1973), str. 122

⁷¹ Manželkami občas jsou služebné (Franceschina apod.), samozřejmě jsou provdány opět za sluhu. Maska Franceschiny ale existuje bez ohledu na svůj rodinný stav a už tedy svou charakteristickou vlastnost má, proto nejde o masku megery jako takové, ač její náznaky může mít.

⁷² Např. Fra Timoteo v Macchiavelliho *Mandragoře*, ale i Boccacciovi mnichové z *Dekameronu*.

Jazykový plán

V tomto plánu udělala komedie dell'arte z literárněvědného hlediska nejpodstatnější inovace, co se týče textů pro divadlo: čerpala totiž z roviny živého, aktuálního jazyka, což ze scény prakticky vyřadilo vážné básnické figury (výjimkou byly concetti *innamorati*) a skladby akademické, a naopak na ni přivedlo nejrůznější dialekty.

V rámci aktualizace a vztahu k lidovému divákovi také jazykový plán neobsahuje básnické prostředky jako jsou archaismy a především verš⁷³, ale ze stejného důvodu naopak rozšířil svůj záběr až na úroveň *heterogenního mluveného projevu* Iva Osolsobého (viz dále).

Jazyky a dialekty

Pokud je potřeba podtrhnout obzvláště důležité slovo diváku, jenž má odlišnou mateřštinu, ač se hraje v mateřštině herců, mluvený projev komedie dell'arte neváhá absorbovat výrazy z jazyka jejich.

Cizí jazyky implementuje i v případě, kdy potřebuje vyjádřit odlišnou provenienci postav, hojně využívané z tohoto důvodu jsou proto různé italské dialekty. V tomto případě navíc často nejde jen o podstatu „cizosti“, sdělnou hodnotu má i to, který konkrétní vybraný dialekt je použit: obchodník Pantalone bývá z komerčního centra severu Itálie, z Benátek, převzdělaný Dottore zase pochází z univerzitního města Boloně, chudý a hladový Arlecchino z horských vesnic, kde chybí možnost obživy. Používané „cizí jazyky“ mohou taktéž být pouze parodiemi, pokud takto svou sdělnost naplní lépe, z prken komedie dell'arte tak zaznívá i „turečtina“ nebo „španělština“.

Zvláštní roli má latina, jejíž parodování a motání neodkazuje k *původu* Dottora, který ji „používá“ nejčastěji, ale k jeho *příslušnosti ke společenské vrstvě*, která jí hovoří, tedy k vrstvě vzdělanců.

⁷³ Verš se neobjevoval jako varianta celkové skladby díla, nicméně nezmizel úplně: zachován zůstal jednak v případných veršovánkách, hádankách a slovních hříčkách, jednak v písňových textech. Mohly se objevit i milostné básně v podání *innamorati*.

Neverbální komunikační prostředky

Sémiotik Ivo Osolobě divadlo definoval jako *komunikaci komunikací o komunikaci*.⁷⁴ A divadlo typu komedie dell'arte komunikuje usilovně: jen k tomu nepoužívá pouze jazyka slovního, který ke komunikaci primárně slouží. Rádo sáhne po jakémkoli prostředku, který má po ruce a jímž se může s divákem dorozumět: komunikuje prostřednictvím *heterogenního mluveného projevu*.

Ten přesahuje pouhý verbální jazyk a zvyšuje svou možnost přesného vyjádření se obohacováním ze všech dostupných zdrojů – ať už z fyzických možností komunikujícího, z jeho bezprostředního okolí či ze systémů jiných:

*„Na rozdíl od psaného jazyka mluvený projev neprokládá svůj čistě jazykový komunikát jen vzorky jiných jazykových projevů, ale i hvízdáním a tančením, je-li náhodou předmětem promluvy komunikace hudební či taneční, kresbou na tabuli, na papír či do písku – je-li náhodou řeč o něčem, co je lépe nakreslit, ukazováním a gestikulací atd. A je-li náhodou řeč o něčem blízkém a dosažitelném, jazykový projev to neváhá ,vlepit‘ pomocí deixe.“*⁷⁵

A přesně tak činí i mluvený projev komedie dell'arte, omezován pouze zachováním srozumitelnosti.

Hudba a zvuky

Slova mohou být dokreslena pomocí různé intonace, dodatečných zvuků a skřeků, zachrchlání, mlaskání, kňourání, ale i zahvízdání, tleskání, dupání apod.

Na jinou významovou rovinu jsou slova díky hudebnímu podkresu povznesena i v rámci písně.

Gesta, grimasy

Herci komedie dell'arte velmi nadšeně používají ke své komunikaci i gestiku a mimiku, ať už vážně myšlenou či parodickou – obzvláště v případě cizojazyčného diváctva. Tato gesta jsou, stejně jako *typy*, zjednodušená a zveličená, často ustálená a náležející tak také do určitého *jazyka*⁷⁶, ač neverbálního.

⁷⁴ Osolobě, Ivo. Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci : variace na téma Zichovy definice dramatického díla. In: Artur Závodský. *Otázky divadla a filmu I*. Brno : Universita J.E. Purkyně, 1970, stránky 11-46.

⁷⁵ Osolobě, 2003.

⁷⁶ Viz současný gestický systém v Itálii. Je také založený na symbolice a konvenci, což je pro *jazyk* důležitým parametrem, jak ho definuje sémiotika.

Masky

Nutno upřesnit, že mimiku celého obličeje mají k dispozici pouze *masky vážné*, protože *masky komické* mají čelo, nos a tváře zakryté maskou výtvarnou. Viditelná tak jsou pouze ústa, kterými lze např. přehnaně artikulovat, mlaskat a olizovat se či zírat.

Tyto výtvarné masky ale komunikaci neomezují, pouze ji umožňují jiným způsobem, a totiž odkazem ke stěžejním vlastnostem postav na principu indexu – vlastnost se tak divákovi nevyjeví na základě promluv o motivacích, ale už pouhým vzezřením. Dojde k tomu díky fyziognomii a asociacím: při tvorbě masky pro komedii dell'arte se extrahují typické rysy zvířete, které je tradičně spojováno s kýženou vlastností, kterou je třeba evokovat, a vytvoří se jejich kompromis s tváří lidskou⁷⁷. Nejznámějším příkladem jsou kočičí rysy mrštného Arlecchina či supí nos hamižného Pantalona.

Herec tak sice nemůže používat mimiku vlastního obličeje, ale zase získává výrazové možnosti masky. Ta je mu vyrobena na míru, aby co nejlépe splynula s jeho vlastní tváří. Ty opravdu mistrovsky zhotovené dokonce umí „měnit výraz“ podle úhlu dopadajícího světla: herec tak tedy mimiku obstarává pohybem celého těla (záleží i na rychlosti pohybu, na držení těla, na celkovém tělesném napětí).⁷⁸

⁷⁷ Masky však v žádném případě nejsou zvířecí, pouze obsahují rysy, které jsou se zvířetem spojeny, v ideálním případě pouze podvědomě.

⁷⁸ Byla jsem přímo svědkem této vlastnosti masek, v *Centro Maschere e Strutture Gestuali* (Abano Terme) v rámci semináře o divadelních maskách nám je předvedla Paola Sartori. (viz <http://www.sartorimaskmuseum.it/mostra-temporanea-streheler-sartori/>)

Shrnutí komedie dell'arte

Komedie dell'arte byl způsob provozování divadla, který vznikl v Itálii kolem roku 1550⁷⁹ a svůj vrchol zažíval přibližně v období 1570 - 1650, jeho dozvuky pokračovaly až do goldoniovské reformy žánru v 18. století. Jeho název, který znamená "divadlo hrané profesionály", se vymezuje oproti dosavadní amatérské praxi divadla, které bylo hráno pouze nárazově v rámci studia nebo oslav a svátků. Herci komedie dell'arte naopak věnují prakticky veškerý svůj čas divadlu, což dvousečně přináší jednu výhodu a jedno riziko: na jedné straně je možnost přesnějšího cizelování hereckých technik, na straně druhé existenční závislost na úspěchu představení.

Trupy komedie dell'arte právě z onoho existenčního důvodu kočovaly po Itálii a časem i po celé Evropě. Svoje produkce tedy uzpůsobily publiku, které často nemluvilo jazykem, ve kterém se hrálo, a to hned několika způsoby. Jazyk představení stal silně heterogenní⁸⁰. Motivace postav, které řídí jejich jednání, se ustálily na univerzální a všude srozumitelné lidské touhy, jako je hmotné zabezpečení (peníze, jídlo, výhodný sňatek) a láska (ať už pojatá romanticky či více pudově). Postavy samy se staly *typy*, tzn. byly nositeli v podstatě jediné výrazné vlastnosti. Měly svůj charakteristický kostým, popř. i masku, která tuto vlastnost ještě podtrhovala. Základní sestava postav byla vždy v podstatě stejná (ač byly v každé hře v trochu jiných vzájemných vztazích a zaujímaly jinou důležitost v příběhu) - díky čemuž srozumitelnost představení rostla i s počtem představení již dříve viděných.

Hrálo se pro všechny společenské vrstvy, od elit po masy, docházelo i ke smíšení různých druhů diváků během jednoho představení, což přinášelo další důvod k určité univerzálnosti. Tu trupy řešily dvojitým způsobem: jednak měly na repertoáru více her různých žánrů, jednak hry samy byly vícevrstevnaté, aby byly schopny zaujmout diváky různých vzdělání a původů. Ze stejného důvodu se komedie dell'arte nikdy nestala divadlem politickým. Strefuje se do obecných lidských typů

⁷⁹ První doloženou společností je společnost Maffiova, zal. v r. 1545 v Padově. (Kratochvíl, 1973), str. 57
Zdeněk Digrin uvádí jméno zakladatele souboru Maffeo di Re, rok zůstává stejný. (Digrin, 1995), str. 428

⁸⁰ Viz *Literární stránka komedie dell'arte* → *Jazykový plán* → *Neverbální komunikační prostředky*.

a nešvarů, ale nikdy do konkrétních osob či názorových táborů – protože se zkrátka v hledišti mohlo sejít názorových táborů více a je neradno popudit jakýkoli z nich. Svou roli v tomto ohledu sehrála i cenzura spojená s rekatolizací a proměnlivá politická situace.

Komedie v názvu komedie dell'arte znamenala „příběh s dobrým koncem“, humor nutným požadavkem tedy nebyl, ač pravděpodobně byl nejčastější oporou a lákadlem představení. Roli “poutače” uměly nicméně sehrát i exotičnost a kouzla či drama a tragická zápletky.

Neexistoval přesný zápis promluv postav⁸¹, struktura představení byla dána *scenarii*, ve kterých byla zachycena zápletky, hlavní obsah scén a rozuzlení. V rámci těchto mantinelů a vlastností své postavy pak herci improvizovali podle nálady publika. Jednotlivé “skeče”, které se daly nasadit v podstatě kamkoli do děje, a byly ustálené, se nazývaly *lazzi*. Mohly být jak verbálního, tak akrobatického charakteru, často byly oba prvky propletené.

⁸¹ Až v pozdější fázi, pod vlivem dramatiky, se repliky i rozepisovaly.

Přínosy a inovace komedie dell'arte

Komedie dell'arte poskytla azyl středověkému lidově-divadelnímu cítění před humanistickou eruditou. Na rozdíl od ní neopovrhovala pestrostí a míšením, hravostí a přiznanou *nepravostí*, symbolika a intuice zůstaly její zásluhou nadále platnými postupy při divadelní tvorbě – a toto vše pak posunula dál.

Současný mluvený jazyk

V zájmu živosti, spádu a autenticity zcela mizí možnost verše jako dosavadní samozřejmé řídicí formy mluveného projevu, resp. se stěhuje výhradně do písní, postavy mluví *prózou*. Navíc se používá výhradně živý, mluvený jazyk, prostý archaismů, naopak zahrnující obecnou mluvu a dialekty.

Změna vztahu herce a autora

Do 16. stol. převládal způsob inscenování založený na jedné řídicí osobě⁸², která ji spolu s dobovým kánonem určovala, a úkolem herců bylo ji naplnit.

V komedii dell'arte je tomu naopak. Herci v ní nejsou jen interprety, mají *možnost se realizovat tvůrčím způsobem*. Tato proměna smyslu herectví znamenala obrovský posun v otázce samostatnosti divadla: když není herec svazován spisovatelem, není divadlo poutáno literaturou.

Jde tedy o významný krok směrem k dramatikovi tvořícímu pro herce / režiséra, o změnu celého vztahu divadla k literatuře. Stejně jako už v antickém Řecku vnímá komedie dell'arte text jako teprve jeden z “materiálů”, který poslouží vzniku uměleckého díla, které nazýváme *představení*. Pracuje s ním tedy, nedistancuje se od něj, ale také se od něj nenechá omezovat. Právo veta tu má divadelnost, ne literatura: *scenario slouží inscenaci a vychází z ní, není neměnitelným zákonem, pokud se ukáže, že „na prknech“ nefunguje*.

Díky tomu, že tento přístup také prosadila, mohou dnes existovat jako naprosto legitimní postupy např. škrty nebo aktualizace.

⁸² Dnes je to režisér, dříve to byl podle epochy, země a druhu divadelní produkce dramatik, chorodidaskalos či např. i kněz.

NOVÝ ZPŮSOB UPLATNĚNÍ TEXTU V DIVADLE

Komedie dell'arte tedy přinesla pro současné divadlo i dramatiky důležité rysy, jako profesionální provoz, herectví jakožto umění a současný jazyk v próze, a na rozdíl od svého předchůdce, středověkého lidového divadla, už čile spolupracuje s literaturou⁸³. Tato spolupráce ale zatím zůstává přece jen opatrná, aby nedošlo k opětovnému podřízení divadla, které si zrovna tak významně začalo probíjovat své místo na slunci: nepoužívá proto ještě plné texty, ale „pouze“ scenaria. V nich má bezpečně navrch, protože jejich umělecká hodnota jako samostatného literárního artefaktu je v řadě případů diskutabilní.⁸⁴

Zbývalo učinit poslední krok: najít cestu, jak dát oběma druhům umění takový prostor pro seberealizaci, aby byly spokojené a neměly potřebu o prostor soupeřit mezi sebou. Tím se divadlo může přestat „bát“ literaturu používat a literatura začne tvořit s ohledem na jeho potřeby: bude *dramatická*.

Giovan Battista Andreini

Giovan Battista Andreini se narodil do divadelní doby i země: do barokní severní Itálie. Stalo se tak v roce 1576, kdy zbrusu novým hitem je komedie dell'arte, v Londýně se staví první veřejné divadlo, Williamu Shakespearovi je 12 a Lopemu de Vegovi 14. Až bude Andreini dvacátníkem, Jacopo Peri a Ottavio Rinuccini uvedou svou *Dafne* (1597) a dají tak zrod jednomu z nejopulentnějších divadelních žánrů: opeře.

Divadelní pro Andreiniho navíc nebyla jen jeho země a doba, narodil se i do divadelní rodiny: jeho rodiči byli Isabella a Francesco Andreini, vůdčí osobnosti trupy komedie dell'arte *La Compagnia dei Gelosi*, kde také začal ve svých 18 letech hrát milovníka Lelia.⁸⁵ Mezi lety 1601 a 1604 pak založil svou vlastní trupu, *dei*

⁸³ Viz *Literární stránka komedie dell'arte*.

⁸⁴ Viz např. Procházka, Miroslav. *O povaze dramatického textu*.

⁸⁵ (Bohadlová, 2015), str. 108

*Fedeli*⁸⁶, se kterou sklízel úspěchy v nejrůznějších evropských městech – v Paříži, v Benátkách i v Praze. Činný byl nejen jako herec, ale i „divadelní manažer, šéf a režisér ... (tehdy *capocomico*)“⁸⁷ svojí společností, stejně jako autor divadelních textů. „V letech 1604 – 1651 publikoval Andreini v jedenácti evropských městech třicet jedna divadelních děl a dílek, z toho devět komedií.“⁸⁸ Na kontě dramatika má ale i žánry jako „učená komedie, burleska, tragédie, pastorála, ale také sakrální poema a oratorium.“⁸⁹

Jakožto herec a *capocomico* musel být v otázce sporu o divadelnost jednoznačně na její straně⁹⁰. Ale jakožto nadanému autoru her a básníkovi – a členu akademie degli Spensierati - mu ani literární přístup nebyl cizí, a proto byl více než vhodným kandidátem na nalezení cesty, jak přesně tyto dva přístupy skloubit tak, aby to fungovalo.

Ukázkovým příkladem této snahy je jeho hra *Dvě komedie v komedii*.

Dvě komedie v komedii

Dvě komedie v komedii jsou jednou z devíti komedií G. B. Andreiniho, vydány byly v Benátkách v r. 1623. Vynikají svou spletitou kompozicí divadla na divadle, stejně jako inspirací různými žánry: najdeme v nich prvky komedie erudity i komedie dell'arte, na první pohled těžko slučitelných. „Učená“ dramatika se v nich dočkala *doslovného zápisu všech replik* a není tak ochuzena o sofistikované obraty, metafory, slovní hříčky a monology, „profesionální“ divadelnost dostává prostor v podobě *předvedení činů*, které posouvají děj, místo pouhého mluvení o nich.⁹¹

⁸⁶ Scherl, Adolf. Andreini, Giovanni Battista. *Česká divadelní encyklopedie*. [Online] 2007. http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Andreini,_Giovanni_Battista.

⁸⁷ (Bohadlová, 2015), str. 108

⁸⁸ (Bohadlová, 2015), str. 111

⁸⁹ (Bohadlová, 2015), str. 108

⁹⁰ Jeho *Dvě komedie v komedii* jsou vyloženy obhajobou herectví jakožto umění. Herectví je jedinou nedílnou složkou divadla, v naší otázce se dá tedy tato obhajoba interpretovat i jako příklon k divadelnosti.

⁹¹ Více o divadelnosti *Dvou komedií v komedii* viz *Nový způsob uplatnění textu v divadle* → *Dvě komedie v komedii* → *Difúze komedie učené a profesionální*, více o vlivu Andreiniho na divadelnost pozdější dramatiky viz *Andreiniho odkaz v dramatice 20. století*.

Tematický plán

Postavy

Celkem je v seznamu zapsaných postav 34, z toho 3 ženské.

Hlavními postavami jsou benátský mecenáš umění Rovenio a jeho dcera Lidie, capocomicové Lelio a Fabio, učitelka hry na kytaru Arminia a římská šlechtična Solinga.

Dále vystupují postavy sluhů, společnost učenců a společnost profesionálních herců.

Děj

1. dějství

K benátskému šlechtici Roveniovi jako překvapení přijíždí jeho přítel Zelandro, a je pozván na komedii, kterou dává Rovenio ten večer zahrát společností učenců jakožto záminku, proč opět uvidět tajemnou krásku Solingu, které se dvoří. Od jejího sluhy Filina za úplatek zjistí její minulost: Solinga utekla z domova jen proto, aby znovu našla svého milého, Partenia. Společnost se schází na komedii, při té příležitosti Rovenio oznamuje, že v ní bude hrát i jeho dcera Lidie.

2. dějství

Rovenioův „mistr zábavy“, herec Lelio, přichází na komedii pozvat učitelku na kytaru, Arminii, která také žije u Roveniova dvora. Navzájem zjišťují, že mají oba s Roveniem nevyřízené účty z minulosti: Lelia i jeho otce Rovenio domněle zabil, když byl Lelio chlapec, kvůli jeho lásce k Roveniově dceři Lidii, a Arminii Rovenio svedl a opustil. Tu pak zase domněle zabil její otec – na její naléhání totiž zrušil sňatek, který měla uzavřít původně, ale pod varováním, že jestli to zle dopadne, zabije ji. Lelio i Arminie se potom toulali světem a na Rovenia narazili náhodou. Lelio stále miluje jeho dceru Lidii, Arminia stále stojí o sňatek s Roveniem. Lelio se rozhodne zapojit Arminii do svého plánu *Komedie s nejasným koncem* – slíbí jí, že oba buď dojdou toho, po čem touží, nebo se krvavě pomstí.

Přichází společnost učenců představit se Leliovi, pod jehož vedením budou večer hrát komedii. Do Benátek přijíždí i trupa herců komedie dell'arte a ubytovává se v hostinci.

3. dějství

Na dvoře Roveniova paláce se staví jeviště a scházejí se hosté. Začíná první vložená komedie, a to *Komedie s nejasným koncem*: její protagonistkou je Lidie, které se dvoří dva nápadníci. Když je otázána, kterého z nich si přeje za manžela, odpovídá, že žádného z nich, protože její srdce patří její první dětské lásce, kterou její otec ze žárlivosti zabil, a proto se nemůže už nikdy vdát. Rovenio samozřejmě pozná svůj životní příběh a rozzlobí se na dceru, která mu tímto prozrazením přinesla nemalé problémy s dvojitou vraždou: když se ale vyjasní, že vlastně k žádné vraždě nedošlo, protože Lelio i – jak se v této situaci odhalí – jeho otec, Roveniův přítel Zelandro, jsou živí, Rovenio svoluje ke sňatku Lelia a Lidie.

4. dějství

Capocomico trupy dell'arte, Fabio, se svěřuje svým kolegům se svou minulostí: jakožto zchudlý šlechtic byl donucen odejít z Říma poté, co se zamiloval do Solingy, protože ho její matka jakožto nevhodného ženicha z města pod pohrůžkou smrti vyhnala. Když se utrápený z odloučení vrátil a pokusil se se Solingou setkat, zjistil, že utekla z domu, a vydal se ji hledat. Při tomto hledání se dal k trupě a našel v ní jakous takous útěchu ve své nešťastné lásce.

Trupu potkávají učenci z první komedie a najímají je pro Rovenia pro další představení. Rovenio opět obsazuje Lidii.

Arminia obviní Solingu, že jí chce ukrást Rovenia, protože viděla, že Rovenio požádal Solingu o ruku. Obě si vyjasní své lásky a záměry a usmíří se. Rovenio požádá Arminii, aby hrála v druhé komedii, ta souhlasí.

5. dějství

Scházejí se hosté, tentokrát ke druhé komedii, s Arminií v hlavní roli. Arminia je svým otcem slíbena zchudlému obchodníkovi Ceccobimbimu, miluje ale Alfesimora. Jenže ten ji chce pouze svést. Jí i jejího otce falešným prstenem přiměje ke zrušení původních zasnub a odchází s Arminií strávit noc. Druhý den přináší jeho sluha Arminiinu otci dopis se zprávou o jeho podvodu, otec ze vzteku Arminii ubodá.

Komedie je přerušena, protože představitel Alfesimora, Partenio, nenastoupil na další scénu. Jeho nepřítomnost je okamžitě vysvětlena: vtrhne na jeviště

zaneprázdněn soubojem s Roveniem. Byl k němu vyzván po tom, co ho Rovenio v zákulisí načapal se Solingou, pod záminkou „hájení cti“, ve skutečnosti ale ze žárlivosti. Jenže když se vysvětlí společná minulost Solingy a Partenia, Roveniovi nezbyvá než dát ke sňatku požehnání. Odměňuje se hercům za komedii – a Arminii dává obzvlášť štědrý honorář, jakožto „odčinění jeho mladických chyb, jichž se dopustil a o nichž Arminia tak podmanivě hrála“. Po tomto doznání se strhne konflikt s představitelem Ceccobimbiho, jenž se identifikuje jako otec Arminie, který se domnívá, že svou dceru kvůli němu zabil. Když s vysvětlením přispěje i Arminie, všichni se usmíří.

Kompoziční plán

Hra je dělena na pět dějství, předchází jim věnování⁹² a prolog⁹³. Text obsahuje i seznam postav a seznam rekvizit, objevují se i scénické poznámky.⁹⁴

Dvě komedie v komedii mají složitou strukturu. V jednom příběhu, *hlavní komedii*, jsou vloženy ještě dva příběhy dílčí, *první* a *druhá komedie*: jde tedy o dvojnásobné divadlo na divadle. Postavy z komedie hlavní se stávají herci, kteří hrají postavy v komediích vložených. K nejméně zamotané kompozici dochází v případě, kdy se odehrává vložená komedie, ale zároveň pokračuje i příběh komedie hlavní.

Tato složitá struktura hraje důležitou roli v komunikaci myšlenkové roviny hry, kterou je vyzdvihnutí herectví a divadelnosti v nové, literárnosti obohacené formě – tuto její úlohu ještě blíže rozvedu později.

⁹² Viz *Literární stránka komedie dell'arte* → *Kompoziční plán* → *Věnování*. Andreini hru dedikoval svému mecenáši, markýzi Nicolò Estense Tassonimu.

⁹³ Od Giovana Paola Fabbriho, spřátelného herce komedie dell'arte, více viz (Andreini, 2015), str. 4, pozn. 22.

⁹⁴ Viz *Andreiniho odkaz v dramatičce 20. století* → *Scénické poznámky*.

Jazykový plán

Jazyk *Dvou komedií v komedii* je velmi bohatý. Jeho zvláštnosti slouží především k charakterizaci postav všech třech komedií, a to třemi způsoby: mluvícími jmény, dialektem/přízvukem a způsobem vyjadřování.

Mluvící jména

Innamorati a herci trupy dell'arte mají obvyklá jména pro herce/*innamorati*⁹⁵, jména ostatních postav jsou ale nějak etymologicky spojena s jejich stěžejní vlastností, ke které se pak často váže nějaká slovní hříčka v některé z replik.

„CALANDRA: Drahý pane Zelandro, mrazíku, který v mém pánovi způsobil takový zápal lásky, že se jmenuje Rovenio. ...“⁹⁶

U *secondi innamorati*, kteří nejprve vystupují pod falešnými jmény a až v průběhu hry odhalí své jméno pravé, tato změna dokonce ilustruje jejich životní příběh:

„FILINO: ...Partenio⁹⁷ ... chudák opustil svou vlast, ... Dardenia⁹⁸, poraněná šípem lásky, přijala jméno Solinga⁹⁹, aby zůstala se mnou sama ...“¹⁰⁰

Florinda¹⁰¹, které byl „utrnut v zahradě křehkých let květ jejího panenství“¹⁰², se v touze po pomstě přejmenovala na Arminii¹⁰³.

Neustále se hašteřící a dějem poletující sluhové, jejichž hlavní starostí je sehnat něco k snědku, Calandra a Rondello, jsou pojmenováni podle *skřivana* a *vlaštovky*.¹⁰⁴

⁹⁵ Lelio a Lidia, obvyklá jména pro *innamorati*. Herci jsou např. Fabio, Fabrizio, Silvio, Adriano.

⁹⁶ (Andreini, 2015) str. 6. Zelandro = **zelo** (it.), mráz. Rovenio = **rovente** (it.), žhavý. (Andreini, 2015)

⁹⁷ **partire** (it.) = odjet, odejít. (op. cit.)

⁹⁸ **dardo** (it.) = zbraň podobná šípů nebo kopí (op. cit.)

⁹⁹ **sola** (it.) = sama (op. cit.)

¹⁰⁰(op. cit.), str. 11

¹⁰¹ **Fiore** (it.) = květina

¹⁰²(op. cit.), str. 18

¹⁰³ **Arma** (it.) = zbraň (op. cit.)

¹⁰⁴ **Calandra** (it.) = skřivan, rondo (it.) = hudební forma rondo, objezd; **rondine** (it.) = vlaštovka. (op. cit.)

Dialekty a jazyky

Vložené komedie jsou bohaté na dialekty a cizí jazyky. Šestý výstup pátého dějství je dokonce přímo jakási “přehlídka“ řemeslníků různé provenience, kteří v rámci *druhé komedie* přichází na Arminiinu svatbu s Alfesimorem, a *jazyková* charakteristika jejich původu je hlavním smyslem scény.

Graziano z *první komedie* i Pedant z *druhé komedie* jakožto správní Dottorové náležitě prošpikovávají svůj projev latinou či pseudolatinou a přesmyčkami a nesmysly.

„PEDANT: Nemá ani jedinou část těla vylepšovanou, ale je od přírody *perfetta cum exquisita politione* propracovaná. Nic nemá deformato, nýbrž je *symetrická a půvabná, capilli flavi blond vlasy...*“¹⁰⁵

Způsob vyjadřování

Jazyková zajímavost *hlavní komedie* tkví zase v nakládání s lexikem a syntaxí: jak dlouhé či složité věty postavy volí, jestli používají ustálené obraty či básnická pojmenování, v jaké rovině jazyka a slovní zásoby se pohybují.

Z tohoto hlediska se liší například sluhové od svých pánů: na rozdíl od nich sahají i k vulgarismům a svoje slovní hříčky stáčejí k přízemnějším motivům, především k jídlu.

Rozdílné úrovně ovládnutí jazyka jsou podstatné dokonce pro celou sdělnou rovinu hry, a to v případě kontrastu herců komedie učené a komedie profesionální.¹⁰⁶ Herci-učenci používají více ustálených košatých slovních obrátů a složitější větné struktury, kvůli čemuž zní poněkud škrobeně a neumětelsky. Profesionální herci, mluví sice také jazykem sofistikovaným, ale ne tolik čpícím zaprášenými stránkami a prázdnou slámou: jejich věty plynou přirozeněji a sofistikovanost se víc než ve složité syntaxi odráží v důvtipu promluvy¹⁰⁷.

Za vyloženě stručného se dá označit málokdo, většina promluv je poslušna dobového kánonu, a totiž určité barokní květnatosti vyjadřování. Za zajímavé

¹⁰⁵(op. cit.), str. 58

¹⁰⁶ Viz *Nový způsob uplatnění textu v divadle* → *Dvě komedie v komedii* → *Sdělení hry: apologetika herectví a divadla*.

¹⁰⁷ Blíže viz *Nový způsob uplatnění textu v divadle* → *Dvě komedie v komedii* → *Difúze komedie učené a profesionální*.

pokládám, že je jí schopen i ten nejobyčejnější sluha, ač se přece jen stále pohybuje v mantinelech jeho hrubší hantýrky:

„RONDELLO: ... Kdy si hodláme vrátit do střev ducha Cerery a Bakcha, kterýho mně z těla vyhrkal pan Neptun, protože si myslel, že jsem malý dítě a bavil se tím, že mě houpal v tý svý dehtem natřený kolíbce zvaný hokynářská galéra?“¹⁰⁸

Sdělení hry: apologetika herectví a divadla

Andreini se celý život snažil bojovat proti hluboko zarytému pohrdání, kterému se profesionálním hercům po zániku řeckého antického divadla v Evropě ze strany široké veřejnosti vždy – a v případě špiček neprávem – dostávalo, a to ještě stále i na začátku 17. století, kdy Andreini žil. Ve *Dvou komediích* v komedii prezentuje svůj náhled na opravdové „rozložení sil“ v současném divadle tím, že předkládá oba druhy herců: ti amatérští, zdánlivě učení, jsou vykreslení jako poněkud slámu mlátící troubové, profesionální herci oproti nim srší důvtipem i elegancí.

Andreini nezůstává jen u obhajoby herectví, ochranu *Dvou komedií* rozšiřuje na samo divadlo, s nímž je herectví neodmyslitelně spjato, jako takové. Dá se vlastně říci, že *divadlo je tématem celé hry*: hraje se divadlo v divadle o divadle. Příběh *hlavní komedie* by se pohádkovým žargonem dal nazvat „Kterak se Rovenio díky divadlu polepšil“. Že divadlo není jen přízemní zábavou, ale že má moc člověka kultivovat, Andreini tvrdí už v úvodu k tištěné verzi *Dvou komedií*:

„Komedie se hrály odjakživa a jejich ukolem bylo napravovat naše neřesti, a tudíž nám prospívat. V komediích vystupuj postavy ..., abychom v budoucnu rozeznali vlastní neřesti a dokázali se jim ze všech sil vyhnout. ... I když se ... zpravidla dočkají šťastného konce ..., neměli by se čtenáři a diváci na takové příklady spoléhat, protože to, co se vesele vyřeší v komedii, končí v životě tragicky. Proto si neberte příklad z konce, ale z velkého nebezpečí (zobrazeného příběhem, pozn. E.D.).“¹⁰⁹

¹⁰⁸ (Andreini, 2015), str. 6

¹⁰⁹ (Andreini, 2015), prolog od Giovana Paola Fabriho.

Difúze komedie učené a profesionální

Moderní dramatika se zakládá na *spolupráci divadla a literatury*, respektuje podstatu obojího a tvoří na poli jejich průniku. To je dnes, kdy oficiálně vládne rovnovážný stav divadla a literatury, možné snadno a přirozeně. Ale v r. 1623 tato dnešní „samozřejmost“ nebyla realitou, a proto bylo potřeba pro dosažení rovnováhy nejprve podpořit divadelní miskou vah¹¹⁰. Což je podle mého mínění důvod, proč sdělení *Dvou komedií v komedii* divadelnost profesionální komedie tolik vyzdvihuje nad literárnost komedie učené: snaží se jejich síly vyrovnat.

Jakékoli nacházení kompromisu mezi dvěma kontrastními tendencemi si projde třemi fázemi: fází „nekritického obdivu“, v tomto případě k literatuře, kterou zajišťovala učená komedie, fází „nekritického odmítání“, již zajistily scenaria komedie dell'arte svou neaspirací na uměleckou hodnotu, která měla vzniknout až jejich přetavením v divadlo, a nakonec fází „kritického obdivu“, kdy se při tvorbě postupuje eklekticky, vědomě a po zralé úvaze. Tuto obecnou fázi v naší konkrétní otázce představuje přístup *dramatika*, tj. literáta tvořícího umělecky hodnotné texty, které jsou zároveň schopny transformace v divadlo, tedy přístup dnes převládající. Jedním z prvních autorů, kteří toto umožnili, protože svým dílem dokonali poslední „šťouch“ potřebný k vynesení divadla na rovnocenný stupínek s literaturou, byl Andreini.

A měl k tomu skvělé předpoklady. Byl totiž na jednu stranu *hercem*, na druhé straně i *literátem*. *Psal* texty pro divadlo, ve kterém často sám *hrál*: mohl tedy životnost svého díla ověřit i ovlivnit z obou stran. A nevěnoval se jen komedii dell'arte: na svém autorském kontě má mimo jiné i náboženskou hru, dramatické intermezzo, oratorium a komedii eruditu. Tuto svou „multžánrovost“ pak ve *Dvou komediích v komedii* skvěle uplatnil, když v rámci jedné hry použil oba přístupy ke komedii, které v jeho době existovaly: literátskou komedii eruditu a divadelnickou komedii dell'arte.

Ve *Dvou komediích v komedii* se totiž prolínají jak přístup literárního, tak hereckého divadla, a oba se *navzájem obohacují a rozvíjejí*. Nutno ale dodat, že třetí fáze, fáze *dramatická* je tehdy ještě v plenkách, a je tak pro rovnováhu stále potřeba

¹¹⁰ Viz *Nový způsob uplatnění textu v divadle* → *Dvě komedie v komedii* → *Sdělení: apologetika divadla a herectví*.

podporovat spíše divadelnost: vedoucí úlohu tu má tedy komedie dell'arte, kterou komedie erudita doplňuje a dokresluje – pokud se někde střetnou, komedie dell'arte má vždy navrch.

Přesněji řečeno, Andreini tyto žánry ne tak spojil, jako spíše obohatil divadelně dobře fungující komedii dell'arte o to z komedie erudity, co navzdory její jinak více méně zcestné podstatě bylo funkční: o to literární, co dokázala efektivně na jeviště převést.

Divadelnost pak postupem hry dokonce získává na síle a tím je ještě více gradována síla sdělení, že je lepší *divadelně provozovat literaturu než literárně provozovat divadlo*.

Projev – erudita v dell'arte

Zdeněk Digrin o inklinaci pozdní komedie erudity ke komedii dell'arte píše:

„Přispěl k tomu i vývoj literárního jazyka, který od rozvětvených humanistických period, okázale demonstrujících svou stavbu, do níž se tak podivně vměštnávaly citové výlevy a v níž každá bezprostřední reakce získala formu jejího racionálního zdůvodnění, směřoval na jedné straně ... k hromadění překvapivých metafor, na druhé straně k oproštění větne stavby, v níž souřadné řazení nabývá vrchu. ... Repliky ... už nepůsobí, jakoby byly předem zváženy a promyšleny, ale plynou.“¹¹¹

Srovnajme si nyní „uvítací řeč“ jednoho z učenců, Ricciarda, a vstupní repliku *trupy dell'arte* v podání Fulgenzia ve *Dvou komediích*:

„RICCIARDO: I já vás, Lelio, zdravím a jako se Cicero, kníže latiny, fénix všech rétorů a orákulum vědění, zarděl v přítomnosti Rossia, vynikajícího antického komika, tak se ke mně tváří v tvář Leliovi kudrnatí vlasy, jakože se Ricciardo jmenuji, kdykoliv v jeho přítomnosti hovořím nebo nečekaně promluví.“

„FULGENZIO: Pane Fabio, náš šlechetný impresárió a nejmilejší pane, pod jehož šťastným dohledem my komedianti, která vaše výsost pojmenovala Vášniví, požíváme vaší přízně. V tomto městě, kolébce ctností, chceme mít dobrou pověst, ne špatnou, a proto se tak snažíme. Dobře víte, jaký úspěch slavila v poslední době komedie v Benátkách, že ji v soukromí hráli dokonce urození obyvatelé města.“¹¹²

¹¹¹ (Digrin, 1995), str. 433

¹¹² Oba úryvky (Andreini, 2015)

Z učené repliky se dozvídáme pouze, že Ricciardo Lelia uctivě zdraví. Syntax věty „okázale demonstruje svou stavbu“ a „jsou do ní složitě vměstnány citové výlevy“. Úcta je cítit i z pozdravu profesionála Fulgenzia, jeho replika ale má opravdovou sdělnou hodnotu: dozvídáme se, *proč* si Fabia takto váží a *za jakým účelem* trupa do Benátek přichází. Naopak se vyhýbá ustáleným květnatým formalitám a je rozdělena do několika jednodušších vět – jeho „replika plyne“. Herci komedie dell'arte se vyjadřují svěžeji, s větší grácií a přirozeněji.

Další vývoj dramatiky ukázal, že změna tímto směrem je kýžená: je tím totiž dán větší prostor pro přirozenou, a tedy věrohodnou akci, pro *jednání*, a exhibice jazykové zdatnosti je přestěhována do prostředků té umělecké komunikace, která jí nabízí mnohem větší potenciál být oceněna: do beletrie.

Literatura zde ale zanechala podstatnou stopu ve *fixovanosti replik*. Komedie dell'arte buď pracovala s absolutně spontánním mluveným projevem, nebo s univerzálními celky typu cimrmanovského *Jmelí*. Druhé jmenované kvůli nutnosti hodit se k více hrám nikdy nebude schopno překročit určitou mez svázání se s konkrétním (kon)textem a bude působit cizorodě nebo nedostatečně, a to první, improvizovaný projev, zase nebude schopno přesáhnout určitou hranici propracovanosti myšlenek. Oproti tomu komedie erudita pracuje s předem promyšleným a následně zapsaným složitým projevem, který už svázání s konkrétní hrou i propracovanost myšlenky umožňuje: a o tento aspekt tendenci komedii dell'arte v této „cross-genre“ dramatice úspěšně obohacuje a podněcuje její další vývoj a zušlechťování.

Dějový spád – dell'arte v eruditě

Dějový spád, napětí, akce a *jednání* jsou na druhou stranu doménami divadelními, které pak mohou obohacovat literaturu:

„Přesto scénáře i literární texty komiků o větší dějovosti svědčí. G. Berbieri Squarotti dokládá, s jakou zevrubností se v Mandragoře připravuje plán „beffy“, vypočítaný do nejmenších podrobností, její realizace se pak strhne během několika výstupů čtvrtého dějství. Dějství bývá mnohdy ukončeno prostým odchodem postav z jeviště Ve scénářích

commedie dell'arte je naopak cesta od plánu k činům mnohem kratší a každé z obvyklých tří dějství je budováno k výraznému aktšlus. ¹¹³

Tato dvě pojetí dějovosti jsou vedle sebe exponována i v Andreiniho *Dvou komediích*. Linka *hlavní komedie* je v podstatě celou dobu o připravování „pasti na Rovenia“, která se následně realizuje. Sama o sobě neobsahuje až do pátého dějství žádné zvraty, dramata či konflikty. Ke všem sporům a křivdám došlo v minulosti, postavy o nich vyprávějí a „sprádají pomstu“. Má tedy nejsilnější rysy komedie erudity.

V ní vložená *první komedie* už konflikt, provázený *akcí*, přímo ukazuje, Lidie se velmi dramaticky (zde myšleno obrazně!) rozchází hned se dvěma nápadníky. Důvod rozchodu je ale opět jen vysvětlen vyprávěním, jde tak o mezistupeň. Objevuje se zde také jediné *lazzi* celé hry ¹¹⁴.

Jinak je tomu s konfliktem v *druhé komedii*: Ceccobimbi konfrontuje Arminii přímo po její nevěře a přímo na scéně, Pedant taktéž – a dokonce ji zabíjí. Už se nevysvětlují motivace, protože se „něco stalo dřív“: vznik motivace divák vidí *předveden*.

S vývojem hry se tedy dostává ke slovu komedie dell'arte víc a víc, děj k ní směřuje a vrcholí jí. Spád se zrychuje, čím pevněji má žezlo v ruce ona: promluvy jsou kratší a je více prostoru pro jednání. Původně více „eruditovská“ hra se tak stává více a více „dell'artovskou“.

Prolínání – dell'arte v eruditě, erudita v dell'arte

Dvě komedie v komedii nejsou jen schématickou expozicí dvou kontrastních přístupů: došlo v nich opravdu k „samovolnému pronikání jedné látky do druhé“, k difúzi. Je těžké mezi nimi nakreslit jasnou dělicí čáru – jednak kvůli prolínání komedií dell'arte a erudity, ke kterému došlo už do doby, než byly *Dvě komedie* napsány, jednak kvůli záměrným autorským prostředkům, které toto spojení vykonávají a zamezují rozdrobení. Jsou jimi postavy, které procházejí všemi rovinami hry, *hlavní, první i druhou komedií*, které by jinak více méně onu dělicí čáru představovat mohly – a jsou jich dokonce dvě dvojice.

¹¹³ (Digrin, 1995), str. 432

¹¹⁴ Třetí dějství, šestý výstup: Medoro „provádí různé sebevražedné lazzi.“ (Andreini, 2015)

První takovou dvojicí jsou *masky* Rondello a Calandra. Poletují mezi jinak „eruditovskými“ postavami *hlavní komedie*: nejsou totiž nikým jiným než Arlecchinem a Brighellou z komedie dell'arte a svým hašteřením tuto rovinu do *hlavní komedie* vnášejí. Calandra pak v *první komedii* účinkuje a Rondello výrazně komentuje *druhou komedii* a jako divák tím do ní vstupuje: oba tak propojují všechny roviny hry a znejišťují jejich hranice.

Druhá dvojice propojuje nejen všechny roviny hry samotné, ale dokonce je všechny spojuje i s realitou opravdových diváků v hledišti: těmito postavami jsou *první* a *druhá maska*.

Tady je důležité zmínit, že premiéra Andreiniho *Dvou komedií v komedii* proběhla v Benátkách během slavností. Jejich divák tedy prošel skutečnými slavnostními Benátkami, usedl do hlediště-hlediště a otevřelo se před ním jeviště-hlediště divadelní, taktéž v Benátkách během slavností. V něm seděly *první* a *druhá maska* a sledovaly s Roveniem a dalšími postavami představení na jevišti-jevišti. Do kterého světa ale tyto *masky*, sedící v přechodovém prostoru jeviště-hlediště, původně patří? Vystoupily do něj z hlediště-hlediště, z opravdového světa slavnostních Benátek s jejich neodmyslitelnými karnevalovými maskami skutečně chodícími po ulicích, nebo do něj naopak sestoupily z jeviště-jeviště, kde vystupují herci-herci jako *masky* komedie dell'arte? Tato ambivalence tak posiluje prolnutí všech tří stupňů divadla, které Andreiniho *Dvě komedie v komedii* obsahují, reality, fikce a fikce na druhou: *masky* představují prvek, který mají všechny tři roviny společný.

ANDREINIHO ODKAZ V DRAMATICE 20. STOLETÍ

Andreini přinesl řadu nových náhledů na úlohu a formu dramatického textu. Co víc, ty nejdůležitější jsou živé stále ještě i v dramatu 20. a 21. století.

Scénické poznámky

Tento zdánlivě nenápadný prostředek ve skutečnosti velmi prospívá eleganci *dramatikova* projevu jako takového: už nemusí vkládat veškeré své představy o motivacích a hnutích postav postavám do úst, stačí je napsat do scénické poznámky. Může tak dát prostor *jednání* na úkor *popisu*, aniž by ztratil nad svým dílem kontrolu.

Což prospívá i eleganci projevu herce: místo krkolomné verbalizace svých pocitů je může přirozeně ztvárnit mimikou či gestikou. To vedle hladkosti projevu znamená i větší prostor pro jeho vlastní svobodnou tvorbu. Skutečnost, že ji text umožňuje, je důležitým rysem jeho *dramatičnosti*, tzn. respektu materiálové odlišnosti divadla, pro které je psán.

V textu *Dvou komedií v komedii* scénické poznámky najdeme. Důležité je to proto, že do té doby nebylo – na rozdíl ode dneška – běžné v dramatických textech nic takového zmiňovat: „Scénické poznámky tištěné kurzívou přímo v textu se do té doby v publikovaných hrách neobjevují. Tato skutečnost podporuje další hypotézu, a sice, že je zavedl právě Andreini.“¹¹⁵

Za úvahu stojí, nakolik nejde o výsledek spojování literární komedie s komedií *dell'arte*, přesněji řečeno zápisu přesných replik se zápisem akcí – spojování, kterému se Andreini tak pilně věnoval. To by posilovalo hypotézu o jeho autorství tohoto důležitého prostředku moderní dramatiky.

Nicméně, ať už vymyslel scénické poznámky přímo Andreini, nebo je převzal od někoho jiného, ty jeho jsou *prvním dochovaným příkladem* tohoto prostředku, a tak je další generace dramatiků mohly používat právě díky němu.

¹¹⁵ (Bohadlová, 2015), str. 109

Živý, mluvený jazyk

Svou zásluhou na uznání *divadelnosti* jakožto autonomního uměleckého přístupu přispěl Andreini i k odsunutí exhibice sofistikovnanosti projevu na pole literatury, kam patří: složité větné konstrukce se lépe tvoří psaním a doceňují při čtení. Na jevišti se tak uvolnilo místo pro jazyk, kterým se *mluví* a který se *poslouchá* – a ve *Dvou komediích v komedii* podal Andreini názorný příklad toho, proč je tomu tak dobře.

V současné dramatice tento posun pak mohl vést k legitimnímu místu na slunci/jevišti dokonce i pro slang, žargon, převzatá slova a neologismy.

Fikce ve fikci, divadlo jako téma

Andreini princip divadla na divadle nevymyslel, vidět ho můžeme např. už v Shakespearově *Snu noci svatojánské*. Ale povznesl ho z pouhého motivu na hlavní téma hry: hrát o hraní byl počin ojedinělý a výjimečný.

Na základě tohoto principu mohl potom např. Luigi Pirandello rozpracovat své celoživotní téma, otázku pravosti a falešnosti, reality a fikce – přesněji řečeno nejisté hranice, která mezi obojím panuje. Divadlo na divadle je přímo přiznaným konstrukčním prvkem jeho *Šesti postav*¹¹⁶, ale „divadlo hraje“ na své okolí i jeho *Jindřich IV.*.

Fikce přelévající se do reality

Spojovat prostor jeviště a hlediště se fyzicky, výtvarně pokoušel např. Jacques Coppeau ve svém divadle *Starý holubník* na začátku 20. století, tyto možnosti dál zkoumali tvůrci postdramatického divadla v 2. polovině 20. století, jako např. Richard Schechner nebo Judith Malina a Julian Beck. Dnes tuto snahu vtáhnout diváka do dění dovádí k takřka dokonalosti žánr imerzivního divadla.¹¹⁷

Tuto snahu je ale možno vystopovat už v textu Andreiniho *Dvou komediích v komedii*. Její několikeré stupně divadelnosti vytváří jakési „schodiště“, které *propojuje diváka s divadlem*: tím, že divák-divák sedí na prvním jeho stupni, hned ve druhé

¹¹⁶ Pirandello, Luigi: *Šest postav hledá autora*. Hra, kde do divadelní zkoušky herců-herců, probíhající v divadle, vpadnou herci-postavy a řeší otázku na sebeurčení a existenci.

¹¹⁷ Prostor jeviště a hlediště je zde fyzicky oddělen pouze těly herců (ti tak zastupují „jeviště“) a diváků (kteří zastupují „hlediště“), vše ostatní je oběma společné a mohou se v prostoru libovolně pohybovat. U nás např. divadelní spolek *Pomezí*.

řadě za divákem-hercem na stupni druhém a společně sledují představení herců-herců na stupni třetím.¹¹⁸

Divák jakožto neoddělitelná složka představení je navíc součástí moderní teatrologie obecně: podle ní herecká akce, aby byla považována za divadlo, musí být vnímána divákem. Divák svým vnímáním tedy v určitém smyslu spoluvytváří divadelní dílo, které by bez jeho poučeného¹¹⁹ vnímání nevzniklo¹²⁰, je pro něj nezbytný. Soudě podle míry jeho zapojení si zřejmě něco podobného myslel už Andreini: a také podle toho pak své divadlo *dělal*.

¹¹⁸ Blíže viz *Nový způsob uplatnění textu v divadle* → *Dvě komedie v komedii* → *Difúze komedie učené a profesionální* → *Prolínání*.

¹¹⁹ Tzn. divákem, který ví, že jde o divadlo. Blíže viz Císař, Jan. *Člověk v situaci*. Praha : NAMU, 2015. 80-85866-67-6.

¹²⁰ Socha nebo i báseň jsou uměleckým dílem samy o sobě, protože mají nějakou trvalou materiálovou podstatu, která je uchovává. Existence divadla je zakotvena pouze ve vnímání diváka.

Rozbor: Opus Andreini č.1: Dvě komedie v komedii

Že je Andreiniho hra stále v lecčem oslovující i pro současného diváka, a je tedy vzhledem k odstupu bezmála 400 let reformou více než úspěšně nadčasovou, dokazuje mj. i fakt, že existuje její současná inscenace¹²¹. Vznikl pro ni první překlad tohoto textu do češtiny (Kateřina Bohadlová), premiéra proběhla 1. 8. 2014 v Mikulově. Na repertoáru ji má pražský soubor Geisslers Hofcomoedianten dodnes a její představení jsou jedna z jejich nejvyprodanějších.

Změny oproti Andreinimu

400 let je přece jen dlouhá doba, a tak je v podstatě nereálné, aby se text úspěšně inscenoval bez úprav a autorských interpretací – vždyť ani dílo Andreiniho slavnějšího současníka Shakespeara se prakticky neuvádí beze změn. Dramaturgicko-režijní úpravy se tak dočkal i Andreiniho text.

Nejmarkantnější změnou je radikální zkrácení hry i redukce počtu postav. Oproti 84¹²² stranám textu Andreiniho si Geisslers „vystačí“ s 25¹²³, oproti Andreiniho 34 postavám v současné inscenaci vystupuje postav 6 v *hlavní komedii*, 5 v *první* a 5 v *druhé komedii*, přičemž všech 16 jich je hráno šesti postavami komedie hlavní: ve vložených komediích pak používají loutky.

Z hlavní komedie zůstává Rovenio a jeho dcera Lidie, ale namísto jedné herecké společnosti, v originále celkem početné, vystupují jako herecká dvojice Lelio a Fabio a druhou společnost, původně ještě početnější, tvoří v podání Geisslers jen dvojice Arminia a Solinga.

Muselo zmizet i rozdělení souborů na komedii eruditu a komedii dell'arte, protože oba druhy divadla jsou dnes mrtvé. Jsou tedy nahrazeny obecně odlišnými způsoby herectví, které dnes existují. Změnou také je, že jsou nahrazeny za způsoby, které *oba* mají své mouchy: dámy hrají afektovaně, jejich projev je plný klišé a laciných

¹²¹ Helena Kebrtová, Petr Hašek a Geisslers podle G. B. Andreiniho, přel. Kateřina Bohadlová. *Opus Andreini č.1: Dvě komedie v komedii*. [režisér] Petr Hašek. Geisslers Hofcomoedianten, Praha, premiéra 2014.

¹²² (Bohadlová, 2015)

¹²³ Helena Kebrtová, Petr Hašek a Geisslers podle G. B. Andreiniho. *Dvě komedie v komedii*. Praha : Geisslers Hofcomoedianten, 2014

gest, které mají způsobit velké emoce – jsou *primadony*, a pánové se zase za každou cenu snaží pobavit a používají k tomu spíše otřepané fórky, jsou prostě *komedianti*. Mizí i benátský palác obklopený karnevalem jako místo děje, nahrazen je zbrusu novou divadelní budovou, dost možná ale také v Benátkách, kterou nechal postavit mecenáš Rovenio a o účinkování v níž se na castingu ucházejí dvě herecké společnosti: *Lelio Comici* a *Arminia Teatrale*.

Oproti nekomplikovaně současnému času originálu je čas inscenace neurčitý, spíše *nadčasový*: některé prvky jsou rozhodně současné, jiné historizující.

Přítomný Andreiniho odkaz

Co zůstává?

Ač je text silně upraven a aktualizován, s řadou vpisků či celých autorských pasáží, hlavní kostra vznikla škrtáním, ne jen volným přebásněním na téma. Pravidelně tak zaznívají repliky tak, jak je napsal Andreini.¹²⁴

Zůstává také motiv divadla na divadle jako určující pro prostředí, zápletku i celkovou strukturu a s ním spojený život herců jakožto hlavní téma. Zůstávají i dvě herecké společnosti s odlišným přístupem k herectví, hrající dvě vsunuté komedie. Zůstávají i oba příběhy dvou hledajících se mileneckých dvojic, které se vyřeší a rozpletou díky divadlu. Zůstává i mecenáš Rovenio, kterému obě komedie odhalením jeho nečestné minulosti převrátí současný život naruby a dovedou ho k nápravě. A především zůstává happy-end, kde se všichni šťastně našli a dali do správných párů.

Stejně tak zůstává i motiv tří stupňů divadelnosti¹²⁵: diváci teď dokonce sedí *společně s Roveniem*, který sleduje vložena představení z první řady.

Transformace, aktualizace, rozvíjení dál

Z tematického hlediska ze hry v podání Geisslers zmizela Andreiniho úpěnlivá obhajoba herců a divadla jako legitimního umění s velkým potenciálem. K této úpravě ale muselo dojít, protože se mezitím „upravila“ celá doba, stalo se to, o co se Andreini snažil: divadlo je respektované umění, herci jsou respektovanými

¹²⁴ Např. dialog Magnifica a Graziana z *první komedie* je jen mírně zkrácen, Roveniova replika, kterou se smiřuje s výsledkem *první komedie*, dokonce v podání Geisslers zazní z jeho úst vícekrát.

¹²⁵ Viz *Nový způsob uplatnění textu v divadle* → *Dvě komedie v komedii* → *Difúze komedie učené a profesionální* → *Prolínání*.

umělci, vysvětlování tohoto názoru by pak působilo kostnatě a nepatřičně. Tato stěžejní linka ale nezmizela úplně, jen se aktualizovala: pokud ji trochu zobecníme, Andreini tematizoval těžkou pozici herce, který musí neustále dokazovat svou kvalitu.

A to je aktuální v hereckém světě pořád. Geisslers tak přesunuli dějiště *Dvou komedií* na *casting*: do současného prostředí, kde herci soupeří o uznání svých schopností a musí ze sebe vydat to nejlepší. Původní Andreiniho Lidii, dceru šlechtice, která hostovala v obou představeních, Geissleři pak v tomto duchu ještě vylepšili: podtrhli fakt, že je dceruška bohatého tatínka, která se o nic snažit nemusí. V inscenaci jí totiž Rovenio dokonce postavil *vlastní divadlo*. Casting pak probíhá o angažmá v něm – a úvodní část končí ironickou fackou oběma společnostem tím, že ať předvedli cokoli, vítězem je samozřejmě Lidia a oni ji musí obsadit do hlavní role ve svých „soutěžních“ představeních.

S tím, že zmizela nutnost obhajovat herctví a divadelnost, nebylo na druhou stranu už potřeba ani exponovat herce komedie erudity, ani vysvětlovat, že herci nejsou komedianti. Uvolnilo se tak místo i prostor, kde nechat divadelnost zaznít naplno, Geisslers tedy princip divadelnosti, reprezentovaný Andreiniho preferovanou komedií dell'arte, ještě gradují.

Jedním z příkladů vyšší míry jejího vlivu je přístup k textu: scénář Geisslerů obsahuje oproti jednomu *lazzi* Andreiniho daleko více míst, kde je jen *stručně zmíněn* charakter akce.¹²⁶ Stejně tak obsahují i proporčně o něco více scénických poznámek jako takových.

Oblíbený prvek komedie dell'arte, *funkci převlek*, posouvají také ještě dále než Andreini, když nechají Fabia převléci se za ženu a Solingu za muže, a učiní z ní tak funkci „na druhou“: spojí ji totiž s další oblíbenou *funkcí* komedie dell'arte, se *záměnou*.

Posílení divadelnosti je zajištěno i posunem ještě hlouběji do divadelního prostředí: v podání Geisslerů nahlédneme ve *Dvou komediích v komedii* do hereckých šaten. Což rozvíjí Andreiniho původní motiv zatahování diváků do děje: umožnění přístupu do zákulisí je v současnosti osvědčeným nástrojem sbližování divadla-

¹²⁶ Např. „Fabio projde přes jeviště – dělá kašpárky.“ (Helena Kebrtová, 2014)

instutuce s diváky – a podle mého názoru má obdobný efekt i tento „přístup do zákulisí“, ač je fiktivní.

Divadelnost se „roztahuje“ i na pole kompetence jevištní výtvarnosti: prostor není znázorněn předměty, které zastupují předměty ze situace reálné. Scénu tvoří z fyzického hlediska jen multifunkční kvádry ze svařených tyčí (s přivařenými stojacími popelníky), kterým propůjčuje podobu šatny, balkónu, výtahu nebo jeviště *herecká akce*.

Přes všechny změny v podobě škrťů a aktualizací, které jdou více méně po povrchu, je v inscenaci zachována původní myšlenka Andreiniho hry: oslava divadelnosti. Ta se v jejích inscenaci přelévá do všech složek, dokonce i do hlediště, které je zahrnuto jako hrací prostor. *Hraje se hraním o hraní*.

„Šťastné komedie, pouze vám je v divadle dovoleno žertovně si pohrávat s nejtajnějšími záležitostmi lidských srdcí a promluvit do duše bezcitným a radostně spojit zdánlivě rozdělené a beznadějně. Šťastný je ten, kdo komedie píše a kdo je hraje, ale nejšťastnější je ten, kdo na ně chodí. Jsou totiž součástí velkého dění.“¹²⁷

¹²⁷(Andreini, 2015), str. 77. Páté dějství, Prázdná scéna. Závěrečná Roveniova replika.

ZÁVĚR

Inscenace *Opus Andreini č.1: Dvě komedie v komedii* hrají Geisslers Hofcomoedianten už pátým rokem a většina jejích představení je beznadějně vyprodána. Tento úspěch se zakládá samozřejmě především na talentu a schopnostech jejích *současných* tvůrců, nicméně text je v dnešním divadle *jednou ze složek* představení, a tak má i on na úspěch či neúspěch inscenace vliv.

V tomto konkrétním případě Andreiniho hry jsem rozhodně toho názoru, že na úspěchu své divadelní inscenace má podíl lví – díky své geniální schopnosti vzít divadlo v potaz a nabídnout mu ty nejlepší literární prostředky pro to, aby se mohlo realizovat, a to dokonce i po staletích: díky tomu, že je *dramatem* a ne *literaturou*.

RESUMÉ

V této bakalářské práci jsem se zabírala otázkou vývoje současného pojetí dramatu, které stojí na předělu dvou uměnověd, vědy literární a vědy divadelní: pojetí jakožto textu, který vzniká pro divadlo. Přesněji řečeno, zaměřila jsem se na tři fáze vztahu divadla a literatury, odvíjející se přibližně na horizontu 100 let, od humanismu do baroka: na prvotní absolutní *nadvládu literatury*, poté na reakci na ni, tzn. na záměrné přehlížení literárnosti a *důraz na divadelnost*, a konečně na vznik přístupu, který kriticky nalézá styčné plochy, kde mohou *literárnost* spolu s *divadelností* vytvořit *dramatičnost*.

První fázi pro mne představovala humanistická komedie erudita, druhou barokní komedie dell'arte a třetí jsem zkoumala na příkladu díla herce a dramatika Giovana Battisty Andreiniho, konkrétně na jeho „manifestové“ hře *Dvě komedie v komedii*. Že se tento autor vydal smysluplným směrem, který má konstruktivní pokračování až dodnes, jsem se snažila dokázat na rozboru současné inscenace této hry od souboru Geisslers Hofcomoedianten.

RIASSUNTO

Il tema della presente tesi è la domanda della evoluzione del concetto contemporaneo del dramma, il quale sosta sulla frontiera dello campo di studio delle due scienze, della scienza del testo e della teatrologia: il concetto come il testo che viene scritto per la produzione teatrale. Più precisamente, mi sono concentrata sulle tre fasi dell'evoluzione del relazione del teatro e la letteratura, svolte durante all'incirca 100 anni, dal'Umanesimo al barocco: al originario *dominio della letteratura* assoluto, poi alla reazione a lui, cioè all'intenzionale ignoranza della letterarietà e al *accento sulla teatralità* e finalmente alla nascita dell'approccio, il quale trova il loro spazio comune, in quale la *letterarietà* e la *teatralità* possono insieme creare la *drammaturgia*.

La prima fase era per me rappresentata dalla commedia erudita umanistica, la seconda dalla commedia dell'arte barocca e la terza l'ho studiata sul esempio dell'opera del capocomico e drammaturgo Giovan Battista Andreini, precisamente sul suo dramma „manifestale“ *Le due comedie in comedia*. L'opinione che questo autore ha scelto un direzione sensato, continuante costruttivamente fino a oggi, l'ho provato a dimostrarlo sull'analisi dello spettacolo contemporaneo di questo dramma, creato dal gruppo Geisslers Hofcomodianten.

CITOVANÉ PRAMENY

- Andreini, Giovan Battista. 2015.** *Dvě komedie v komedii*. [překl.] Kateřina Bohadlová. Praha : Divadelní revue, 2015.
- Aristotelés. 2008.** *Poetika: řecko-česky*. [překl.] Milan Mráz. Praha : OIKOYMENH, 2008. 978-80-7298-131-1.
- Bohadlová, Kateřina. 2005.** *Flaminio Scala a jeho Il teatro delle favole rappresentative v zrcadle doby: Morfologická analýza Scalových scénářů podle metody V. J. Proppa*. Praha : Istituto Italiano di Cultura, 2005. 80-239-5410-5.
- Bohadlová, Kateřina. 2015.** Giovan Battista Andreini: Dvě komedie v komedii. *Divadelní revue*. 2015, 2.
- Císař, Jan. 2009.** *Základy dramaturgie*. Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2009. 978-80-7331-146-9.
- Císař, Jan. 2015.** *Člověk v situaci*. Praha : NAMU, 2015. 80-85866-67-6.
- Digrin, Zdeněk. 1995.** *Divadlo učenců a diplomatů*. Praha : Divadelní ústav, 1995. 80-7008-044-2.
- Helena Kebrtová, Petr Hašek a Geisslers podle G. B. Andreiniho. 2014.** *Dvě komedie v komedii*. Praha : Geisslers Hofcomoedianten, 2014.
- Helena Kebrtová, Petr Hašek a Geisslers podle G. B. Andreiniho, přel. Kateřina Bohadlová. 2014.** *Opus Andreini č.1: Dvě komedie v komedii*. [režisér] Petr Hašek. Geisslers Hofcomoedianten, Praha, premiéra 2014.
- Honzl, Jindřich. 1940.** Pohyb divadelního znaku. *Slovo a slovesnost*. Praha, 1940, str. 177 - 188. ISSN 0037-7031.
- Kratochvíl, Karel. 1973.** *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: fakta, poznámky, podněty*. Praha : Divadelní ústav, 1973.
- Lazorčáková, Tatjana. 2013.** *Dějiny světového divadla 1: Od antiky po renesanci*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2013.
- Osolsobě, Ivo. 1970.** *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci : variace na téma Zichovy definice dramatického díla*. In: Artur Závodský. *Otázky divadla a filmu I*. Brno : Universita J.E. Purkyně, 1970, str. 11-46.
- Osolsobě, Ivo. 2003.** Slovo jako exponát, jako hrdina a jako herecká postava. Enklávy divadla v jazyce a literatuře. *OstENZE, hra, jazyk*. Brno : Host, 2003, str. 290 - 328.
- Procházka, Miroslav.** *O povaze dramatického textu*.
- Scala, Flaminio. 1611.** *Il teatro delle favole rappresentative*. Benátky : Giovanbattista Pulciani, 1611.
- Scherl, Adolf. 2007.** Andreini, Giovanni Battista. *Česká divadelní encyklopedie*. [Online] 2007. http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Andreini,_Giovanni_Battista
- Vega, Lope de. 1997.** Nové umění skládati komedie v dnešní době. In: ed. K. Sgallová a J. K. Kroupa. *O umění básnickém a dramatickém*. Praha : Koniasch Latin Press, 1997, stránky 81 - 94

PŘÍLOHA

Rozhovor s Kateřinou Bohadlovou překladatelkou *Dvou komedií v komedii*

1) Jak ses dostala k rodu Andreini? U nás není moc známý.

Když se člověk začne zabývat komedií dell'arte a jejím zlatým věkem na konci 16. a začátkem 17. století, tak na slavný rod Andreini zákonitě narazí. Vždyť už jen Isabella Andreini se stala modelem obecného typu mladé zamilované (innamorata), která se právě podle ní často jmenuje Isabella. Andreiniové jsou ale o to zajímavější, že měli obrovský záběr schopností a ve všem, co dělali, byli dobří. Od herecké profese, přes literární přehled až po společensky angažované texty na obhajobu hereckého řemesla například. Ačkoli i oni sami recyklovali texty svých předchůdců i současníků, dělali to velmi osobitě a dobře.

2) Byly *Dvě komedie v komedii* Tvůj první Andreiniho text, který jsi překládala? Proč ses rozhodla je přeložit?

Ano, vybrali jsme *Dvě komedie* pro Geisslery, protože byl dostatečně dramatický a navíc dokládal Andreiniho schopnost psát různé žánry (commedia dell'arte a commedia erudita) a ještě je zapojit do divadla na divadle. Podobně jako Shakespeare vycházel z formy improvizovaného divadla komedie dell'arte a dokázal z ní vytěžit co nejvíc. Navíc se projevil i jako velmi talentovaný dramatik vysokého dramatu. Sám se tím textem snažil dokázat, že herci komedie dell'arte nejsou kejklíři, ale vzdělaní a talentovaní lidé.

3) A to bylo pro vás důležité téma? Myslíš, že je stále potřeba to zdůrazňovat i dnes?

Ta hra má mnoho rovin. Po formální stránce v ní kvalita teatrologická, literární, ale také komediální. Nás bavily všechny, protože rádi překračujeme mezioborové a žánrově vymezené hranice. Inscenací *Dvou komedií* jsme diváka nechali nahlédnout do zákulisí tehdejší společnosti, ale i dnešního divadelního světa, samozřejmě s nadsázkou a stylizovaně, jak je u Geisslerů zvykem. Zároveň jsme stavěli na kritice univerzálních lidských vlastností a chyb, stejně jako to dělali herci komedie dell'arte už před 400 lety. A v neposlední řadě nám šlo samozřejmě o dobrou komedii, prostě aby se divák bavil.