

# Dario Fo, dedič commedie dell'arte?

## Dario Fo, Heir to the Commedia dell'Arte?

MARCO CONSOLINI

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

**ABSTRAKT:** Štúdia sa zaoberá umeleckou praxou talianskeho divadelníka Daria Fo v kontexte tradície commedie dell'arte. Autor v prvej časti identifikuje dva kľúčové posuny v umelcovej interpretácii: idealizáciu politického rozmeru žánru a popieranie jeho aristokratického pozadia. V druhej časti vychádza z audiovizuálnej a fotografickej dokumentácie kľúčovej inscenácie *Mistero buffo*, konkrétne jej časti *La famme dello Zanni*, a skúma štyri základné piliere herectva Daria Fo: prácu s hlasom, telesnosť, vzťah k priestoru a techniku montáže. Štúdia dospieva k záveru, že unikátny štýl Daria Fo nie je výsledkom lineárneho dedičstva umenia 16. storočia, ale syntézou moderného varieté, mimického školenia a geniálnej mystifikácie. Dario Fo tak neobnovuje zaniknutú prax, ale prostredníctvom „vernej zrady“ vytvára novodobý divadelný jazyk.

**ABSTRACT:** This study examines the artistic practice of the Italian theatre-maker Dario Fo within the context of the commedia dell'arte tradition. In the first part, the author identifies two key shifts in Fo's interpretation: the idealisation of the genre's political dimension and the rejection of its aristocratic background. In the second part, the study draws on audiovisual and photographic documentation of the seminal production *Mistero buffo*, focusing in particular on the section *La famme dello Zanni*, and analyses four fundamental pillars of Fo's acting: vocal work, physicality, spatial relations, and montage. The study concludes that Fo's distinctive style is not the result of a linear artistic inheritance from the sixteenth century, but rather a synthesis of modern variety theatre, mime training, and genial mystification. Fo therefore does not simply revive a defunct tradition; instead, through a process of 'faithful betrayal', he forges a modern theatrical language.

ŠTÚDIE

**KLÚČOVÉ SLOVÁ:**

Dario Fo, commedia dell'arte, zanni, *Mistero buffo*, grammelot, Jacques Lecoq, herecká technika

**KEYWORDS:**

Dario Fo, commedia dell'arte, zanni, *Mistero buffo*, grammelot, Jacques Lecoq, acting technique

*Naše zdroje nie sú vždy spoľahlivé,  
ale sú vždy fascinujúce.<sup>1</sup>*

Dario Fo (1926 – 2016) bol nepochybne najslávnejším talianskym divadelným autorom a hercom minulého storočia, pričom obe polohy sú v jeho umeleckej podstate absolútne neoddeliteľné. Jeho dvojstrannú tvár spisovateľa a herca potvrdila i Nobelova cena, ktorú získal v roku 1997. Hry Daria Fo boli preložené do viacerých jazykov, ako herec je považovaný za dediča starej tradície žonglérov a klaunov. Rovnako ako oni bol schopný postaviť sa zoči-voči mocným a vďaka svojmu mimoriadnemu talentu vyvolávať u divákov oslobodzujúci smiech, podnecovaný slovom i gestom.

Dario Fo využil a možno aj zneužil dedičstvo klaunov a potulných umelcov zo stredoveku; ich kontúry sú trochu nejasné. To isté platí aj pre druhú skupinu dnes už mýtických hercov, a to tých, ktorí boli protagonistami talianskej commedie dell'arte.

Komplexný historický fenomén profesionálnych divadelných spoločností, ktoré sa objavili v Taliansku v polovici 16. storočia a potom vystupovali takmer po celej Európe až do polovice 18. storočia, má však v skutočnosti veľmi málo priamych a konkrétnych spojitostí s divadelnou praxou Daria Fo. Ani to nemôže byť inak, pretože commedia dell'arte – napriek uzavretým a stereotypným formám, ktoré sa niektoré „špecializované“ divadelné spoločnosti dodnes pokúšajú prezentovať ako „autentické“ – je v súčasnosti už zaniknutou praxou, z ktorej zostali len stopy a jej kódy sa nenávratne stratili. Stručne povedané, commedia dell'arte sa nedá porovnávať s divadlom nó ani katakali. Všetci tvorcovia, ktorí sa inšpirovali týmto mýtickým divadlom – a v priebehu 20. storočia ich bolo veľa –, ho museli znovu vynájsť. Dario Fo nie je výnimkou. A hoci sa dajú iba obdivovať jeho mimoriadne schopnosti v úlohe zanniho, čo je jeden z komických typov commedie dell'arte, musíme byť veľmi opatrní, keď nás chce presvedčiť, že jeho zanni je priamym a legitímnym dedičom Harlekýna alebo Brigellu.

Dario Fo bol veľmi neformálny, svojich zdrojov sa striktne nedržal – sám to bez váhania priznal. Bol taký pri apokryfných evanjeliách aj stredovekých fabliaux<sup>2</sup>, ktorými sa inšpiroval pri písaní svojho najslávnejšieho diela *Mistero buffo*, a bol taký aj v celkovom vzťahu ku commedii dell'arte.

Obmedzím sa tu na pripomenutie dvoch viditeľných skreslení v diskurze Daria Fo, pričom zdôrazňujem, že hovorím o diskurze, nie o divadelnej praxi alebo divadelnom písaní.

Prvým z nich je odvolávanie sa na takzvaný „model“ commedie dell'arte ako na formu vraj ľudového prejavu, chápaného ako niečo, čo je vlastné ľudovým a utlačácnym vrstvám. Dôvody takéhoto uhla pohľadu Daria Fo sú pochopiteľné, najmä ak zoberieme do úvahy, že bol angažovaným divadelníkom, bojovníkom za politicky

<sup>1</sup> FO, D. – RAME, F. *Le Gai Savoir de l'acteur*. Paríž: L'Arche, 1990, s. 367.

<sup>2</sup> Fabliau, mn. č. fabliaux – krátka, vtipná a často nemravná epická báseň pochádzajúca zo stredovekého Francúzska 12. až 14. storočia.

revolučné myšlienky. Avšak to, čo vieme o commedii dell'arte, nás naopak presvedča, že v nej išlo o mimoriadne rafinované postupy s vysokou mierou špecializácie (pripomeňme, že talianske slovo arte sa vzťahuje na technickú zručnosť, na remeslo týchto prvých profesionálov moderného divadla). V commedii dell'arte sa niektoré skutočne klaunské postupy miešali s významným kultúrnym a literárnym dedičstvom, ktoré sa vyvinulo na dvoroch renesančnej šľachty v Taliansku a ktorého autormi boli napríklad Niccolò Machiavelli či Lodovico Ariosto.

Druhé skreslenie, úzko súvisiace s tým prvým, spočívalo v charakterizácii praxe commedie dell'arte ako mimoriadne subverznej činnosti, nemilosrdne zameranej proti mocným tohto sveta. Dario Fo dokonca v angažovaných prológoch svojich inscenácií často tvrdil, že ak tieto súbory opustili Taliansko a odišli do Francúzska a do iných európskych krajín, tak to bolo preto, aby unikli hnevu mocných a inkvizície. Nič nie je ďalej od pravdy! Naopak, tieto divadelné spoločnosti boli dobre prepojené s mocou, chránené a sponzorované talianskou šľachtou (podobne ako v rovnakom období herci alžbetínskeho divadla v Anglicku), a to do takej miery, že niektoré ich zahraničné turné boli koncipované ako diplomatické misie podporované rodinami ako Mediciovci vo Florencii alebo Gonzagovci v Mantove.

Čo z toho vyplýva? Že nás Dario Fo podvádzal? V istom zmysle slova zmysle áno. Ale bol geniálnym podvodníkom! A aj keď je jeho dedičstvo dosť nelegitímne, práve vďaka týmto „klamstvám“ dokázal vybudovať nenapodobiteľný a neodolateľný štýl hrania a písania, v ktorom, podľa mojej mienky, to druhé vyplývalo z prvého.

Hoci takzvaná tradícia commedie dell'arte zostáva skôr imaginárnym a viac fantazijným než skutočným dedičstvom, existuje aj iná tradícia, oveľa konkrétnejšia a lepšie zdokumentovaná, ktorá zohrala u Daria Fo zásadnú úlohu: tradícia varieté, teda talianskeho music-hallu, komediálneho divadla, ktoré v Taliansku v medzivojnovom období až do päťdesiatych rokov 20. storočia prešlo obrovským rozmachom a ktorého tak trochu bizarnú poéziu výstižne opísali niektoré filmy Federica Felliniho.

Dario Fo vychádza práve z tohto populárneho divadla, koncipovaného ako sled výstupov, ktorých jediným cieľom bolo zabávať a rozosmievať. Takto vytvoril svoje prvé postavy, vyskúšal si prvé monológy a našiel zvláštny spôsob, ako byť zároveň hercom aj rozprávačom. K tomuto základu sa pridala druhá zručnosť, a to kontrola, ovládanie gest a telesných pohybov, ktorú získal vďaka stretnutiam s inými umelcami, z nich najvýraznejším bol bezpochyby Jacques Lecoq (1921 – 1999). Paradoxom je, že ak na začiatku päťdesiatych rokov sa mladý Dario Fo vydal na cestu hľadania, ktorá ho neskôr priviedla k tomu, že sa definoval ako dedič zanniho z commedie dell'arte, bolo to do veľkej miery vďaka mladému francúzskemu mímovi a učiteľovi Lecoqovi, žiakovi Jeana Dastého a nepriamo Jacqua Copeaua, ktorý sa práve v tom čase nachádzal v Taliansku hľadajúc korene mýtického divadla. Štýl Daria Fo sa tak vyvinul spojením jeho prirodzeného talentu rozprávača, zvyknutého svojou výrečnosťou a onomatopojami krotiť hlučné publikum varieté, s mimickým štúdiom, ktoré mu umožnilo využívať vlastné chudé telo a plastickú tvár, schopnú vytvárať tisíce grimás.

V realite to má len málo spoločné so štrukturálnymi prvkami, ktoré pramienia v commedii dell'arte. Čo teda Dario Fo „ukradol“ z modelu tohto vysnívaného divadla? Určite to boli herecké postupy týkajúce sa improvizácie. Z jedného predstavenia do druhého mohol preberať gestiku a texty, ktoré si v priebehu času vypracoval, upravil a vycizeloval, výstupy a lazzi, ktoré sa dajú modifikovať a v kontakte s divákmi neustále meniť. Určite si treba všimnúť aj viacjazyčnú konštrukciu vychádzajúcu z jeho vlastného (lombardského) dialektu, ktorá sa potom vyvinula cez pastiš dialektov až k paralingvistickému vynálezu jeho slávneho grammelotu. Tento jazykový objav, akási zmes slov a zvukov, je, mimochodom, najjasnejším príkladom „podvádzajúcej“, ale pritom geniálnej stratégie Daria Fo. Grammelot, ktorý bol vymyslený (alebo skôr zdedený prostredníctvom Lecoqa z cvičení, ktoré Copeau zadával svojim žiakom), bude Dario Fo neustále prezentovať ako nástroj vyvinutý jeho predkami z commedie dell'arte. Opäť raz nie je nič ďalej od pravdy. A predsa, týmto podvodom sa Dario Fo – pravdepodobne viac ako ktokoľvek iný – približuje k stratenému vedomiu hercov z minulosti, schopných komunikovať s publikom, ktorého jazyky neovládali.

Dario Fo však v žiadnom prípade nepreberá systém pevných typov, o ktorých vieme, že boli základom dramatickej konštrukcie commedie dell'arte. Nič v jeho praxi neobnovuje schému vzťahov medzi dvojicami postáv – starcami, milencami, sluhami alebo dvoma zanni, nejde tu o dedičstvo vyrastajúce z kolektívnej a zborovej dramaturgie commedie dell'arte. Dario Fo hrá zanniho vždy sám, a to nielen v *Mistero buffo*, ktoré je najväčším triumfom jeho sólistickej stratégie. On zostáva sólistom aj vtedy, keď je obklopený inými postavami.

A nakoniec, čo je prekvapujúce u niekoho, kto si nárokoval titul „Zanni“, Dario Fo sa vždy vyhýbal maske. A to aj vtedy, keď v roku 1985 vytvoril predstavenie-lekciu venovanú najslávnejšiemu zannimu, Harlekýnovi. Prečo to odmietanie? Pretože v najčistejšej tradícii komického herca talianskeho music-hallu, vo varieté, bola skutočnou maskou Daria Fo práve jeho vlastná tvár. Tvár-masku, ktorá bola neustále v pohybe, premenlivá, a predsa nemenná. Dario Fo sa nemohol vzdať práce s mimikou tváre, v ktorej spočívala podstatná časť jeho scénického zjavu a komického účinku.

Pozrime sa teda, ako sa u Daria Fo konkretizuje toto odmietnuté dedičstvo či verná zrada (a mohli by sme reťaziť ďalšie oxymorony) vo vzťahu k mýtickej commedii dell'arte.

Nasledujúca analýza vychádza z fotografickej a audiovizuálnej dokumentácie inscenácie *Mistero buffo*, vlajkovej lode umelca, vytvorenej v roku 1969 a obnovovanej, prepracúvanej a hrávanej v celom rozsahu alebo po častiach až do jeho smrti, konkrétne z časti *La famme dello Zanni* (Zanniho hlad).

Dej sa dá zhrnúť veľmi ľahko. Zanni v podaní Daria Fo takmer umiera od hladu, pretože už niekoľko dní nič nejedol. Plače, potom si predstavuje fantastické jedlo, ktoré si sám pripraví a pred divákmi zje. Keď sa zobudí zo sna, opäť si zúfa, ale uspokojí sa náhradným jedlom: muchou!

Dario Fo ostal aj vo vyššom veku zároveň hercom i rozprávačom. Sám o sebe hovoril, že je niekým, kto rozpráva príbeh svojej postavy, ktorou ale on sám nie je.

V predstaveniach vždy stvárňoval aj jednu postavu, aj všetky postavy. Tento neustály obsahový prechod od jednej k viacerým mal v sebe čosi aluzívne. Bolo to neustále kolísanie medzi dvoma pólmi: herec – rozprávač, jedna postava – všetky postavy. Základnými prostriedkami, ktoré pri tejto umeleckej praxi využíval, boli (a) hlas, (b) telo, (c) vzťah k priestoru a (d) montáž.

a) Hlas.

Ako píše talianska teatrologička Anna Barsotti, Dario Fo si v priebehu času vypracoval „fonický rozsah s prekvapujúcou šírkou, od uzavretého hlasu bezbranného utláčaného človeka až po hrdelný a hlučný hlas arogantného utláčateľa“.<sup>3</sup> Potvrďuje to jeho hudobné nadanie: „(...) prechádza od artikulovaných zvukov slov k neartikulovaným a neverbálnym prejavom, a to v celom rozsahu od čistého zvuku cez dych, stonanie, bublanie, nezrozumiteľné mrmlanie až po výkrik; na tomto základe vytvára slávny grammelot.“<sup>4</sup>

Táto virtuozita nebola samoučelná, naopak, naplno slúžila neustálym prechodom medzi hercom a rozprávačom. Hlas pomáhal Dariovi Fo vytvárať priestor: tichý označoval blízkosť, hlasný vymeriaval vzdialenosť. Fo bol neustále v stave „plurivokálnosti“<sup>5</sup>: rôzne tóny a rôzne výšky hlasu (vysoký, detský alebo ženský, hlboký, groteskný a vážny, nosový, falzet atď.) mu slúžili na určenie a umiestnenie partnerov v dialógu a/alebo imaginárnych objektov v priestore javiska.

b) Telo.

Popredný divadelný kritik a teoretik Bernard Dort hovoril o Dariovi Fo ako o anti-mímovi, o hercovi, ktorý neidealizuje telo, ale neustále nás vracia do reality: „(...) hrubé, telesné, skrátka obyčajné telo“.<sup>6</sup> Dario Fo sa naučil narábať s týmto obyčajným telom a ovládať ho už v časoch spolupráce s Jacquom Lecoqom. Poznával a využíval ho aj s jeho nedostatkami („príliš veľké“ telo s príliš dlhými končatinami), a pritom sa neobmedzil iba na klauniády. Do výrazu zapojil aj chôdzu, ktorú sám definuje ako „napoly konskú a napoly pripomínajúcu plameniaka“<sup>7</sup>, a ktorá nikdy nebola strnulá ako chôdza bábky. „Je pružná, postupne uvoľňuje nohy a ruky a z času na čas sa telo odrazí do vysokého skoku,“<sup>8</sup> charakterizuje ju Anna Barsotti.

V pohybe Daria Fo bolo niečo z pohybu zachyteného maliarom. Fo, ktorý vyštudoval výtvarné umenie, doslova kreslil priestor a pohyb svojím telom, narábajúc ním ako štetcom alebo ceruzkou. Členenie tela mu umožňovalo nezávislé využívanie končatín, ktoré sa niekedy zdali byť oddelené od korpusu, napríklad, keď jedol svoju vlastnú ruku. Vytvorenie tejto etudy „pružného delenia“ bolo výsledkom dlhodobého cvičenia.

<sup>3</sup> BARSOTTI, A. Il primo Medioevo di Dario Fo: tra angelastrì e diavoli nani. Dal fiabesco alla storia mitizzata. In BARSOTTI, A. – MARINAI, E. (eds.). *Dario Fo e Franca Rame: una vita per l'arte*. Corazzano : Titivillus, 2011, s. 16.

<sup>4</sup> Tamže.

<sup>5</sup> Tamže.

<sup>6</sup> DORT, B. Pour Dario Fo. In *Théâtre en jeu*. Paríž : Seuil, 1979, s. 213.

<sup>7</sup> FO, D. – RAME, F. *Le Gai Savoir de l'acteur*, s. 48.

<sup>8</sup> BARSOTTI, A. Il primo Medioevo di Dario Fo: tra angelastrì e diavoli nani. Dal fiabesco alla storia mitizzata. In BARSOTTI, A. – MARINAI, E. (eds.). *Dario Fo e Franca Rame: una vita per l'arte*, s. 21.

To isté platí pre mimiku tváre. Už sme spomenuli jeho pohyblivú masku. Dario Fo neustále hľadal „prvý plán“, to znamená, že chcel zveličovaním črt upútať pozornosť diváka na svoju tvár, svoju masku. „Tento prvý plán sa realizuje prostredníctvom náhleho znehybnenia črt tváre, otočenej nahor tak, aby vynikla krivka úst. Z tohto oblúka vystupujú zuby, ktoré vyčnievajú ako konské, nad nimi sa kolmo týči ďalší výrazný oblúk, oblúk nosa, zatiaľ čo oči sa menia na malé úzke štrbiny alebo inokedy na guľaté, široké otvory, takmer vypúlené, ktoré vyžarujú iskry detského výrazu. (...) Toto zdôraznenie fyziologických nedostatkov je umocnené neočakávanou, prekvapivou nehybnosťou,“<sup>9</sup> popisuje Anna Barsotti.

Oná nehybnosť dala vzniknúť slávnej „risata muta“ (nemý smiech), ktorá sa stala mimickým leitmotívom Daria Fo. Opäť nejde len o virtuózne prvky na rozosmiatie. Je veľmi účinný buď na začiatku nasledujúcej pauzy, teda na zdôraznenie detailu, alebo na sústredenie pozornosti divákov na to, čo sa práve deje. Ide o komický ekvivalent tragického nemého výkriku, ktorý svojho času predstavila veľká herečka Helene Weigel v inscenácii Brechtovej hry *Matka Guráž a jej deti* (Berliner Ensemble, 1949).

Napriek zdaniu bol Dario Fo vo vyjadrovaní prostredníctvom vlastného tela mimoriadne úsporný a vždy smeroval k syntéze. A v tomto smere bol skutočne dobrým žiakom Lecoqa, ktorý kázal prednosť úsporného gesta pred gestikuláciou. Dariovi Fo stačilo na charakterizovanie postavy jediné kľúčové gesto. Gestá, ktoré používal, boli paradoxne vždy diskkrétne, nikdy nie expresívne, teda nemali za cieľ vyjadrovať emocionálny a/alebo fyzický stav postavy. Išlo skôr o deiktické gestá, ktorých prvoradým účelom je prepojiť predmety a telá s priestorom (tu zohrával zásadnú úlohu pohľad Daria Fo a pohyblivosť jeho očí používaných ako „reflektory“). Alebo išlo o symbolické gestá, ktoré však boli vždy mimoriadne syntetické: divákovi stačil jediný pohľad, aby pochopil, čo Dario Fo odkazuje.

c) Vzťah k priestoru.

Gestá a pohľady boli v predstaveniach Daria Fo vždy sprevádzané moduláciami hlasu. Jeho veľké kroky na javisku slúžili na rozšírenie a vymedzenie poľa a s niekoľkými mimickými gestami sprevádzanými moduláciami hlasu doslova vytvárali imaginárny priestor deja, ktorý naplňali predmetmi a vecami. *La famme dello Zanni* je majstrovským príkladom tejto techniky. Kuchyňa, kde sa pripravuje Pantagruellovo jedlo, sa zázračne zjaví pred našimi očami. Ale sme to práve my, diváci, ktorí vytvárame tento imaginárny priestor. Gestá a hlas Daria Fo manipulujú naše vnímanie, aby sme mohli vidieť kuchyňu tam, kde nič nie je. Dario Fo robí montáž našich vnemov.

d) Montáž.

Na konci výstupu sústreďí Fo všetko na svoju tvár: po vytvorení priestoru okolo svojho tela urobí ešte skutočný filmový efekt zúženia poľa. Ako vysvetľuje v diele *Le Gai savoir de l'acteur*,<sup>10</sup> nechá stuhnúť dolnú časť tela, akoby ju zrušil, aby sa všetko sústredilo na jeho tvár a potom na nos, kde sa mu usadila mucha. Pohľad diváka je

<sup>9</sup> Tamže, s. 24.

<sup>10</sup> FO, D. – RAME, F. *Le Gai Savoir de l'acteur*, s. 57.

tak v istom zmysle nútený sledovať rad stále bližších záberov. Dario Fo hovoril, že každý z nás v pozícii diváka má v hlave kameru. Herec-rozprávač je ten, kto riadi náš pohľad, kto nás núti „strihať“ scénické situácie.

V koncepcii divadla Daria Fo sú to diváci, ktorí zarámujú obraz, vytvárajú „prvý plán“, rozširujú alebo dusia plameň pozornosti. Ich mozog a oči fungujú, ako keby mali zabudovanú kameru. Tá sa aktivizuje v reakcii na podnety vysielané hercom, ktorý ju vedome riadi a mení jej uhly záberu. Herec teda vytvára dej, pričom predvída montáž, ktorú vníma divák. Fo dokázal zručne striedať momenty, keď divák prijíma subjektívny pohľad rozprávača, t. j. keď sa stotožní s jeho pohľadom, s momentmi, keď ten istý divák prechádza k objektívnemu pohľadu na dramatický dej, t. j. keď vidí postavu na scéne priamo, bez (vizuálneho) sprostredkovania rozprávača. V takejto montáži sa podľa môjho názoru spája komplexnosť aj jednoduchosť výkonu Daria Fo, ktorý s veľkou spontánnosťou doslova vytvára svet pred očami diváka. Ten musí nielen nahradiť svojou predstavivosťou absentujúcu scénografiu a kostýmy, ale aj zvyknúť si na „vnemovú gymnastiku“, ktorá neustále presúva pohľad Daria Fo-rozprávača k Dariovi Fo-hercovi.

Dalo by sa predpokladať, že práve v tomto je odkaz hercov commedie dell'arte, ktorý Dario Fo zdedil? Ťažko povedať. Ale v podstate nie je až také dôležité, či si ho prisvojil, alebo verne zdedil. Bez ohľadu na to ostáva úžasným hercom aj autorom, ultimátnou osobnosťou svetového divadla.

Z francúzštiny preložil Miloš Mistrík.

## LITERATÚRA

BARSOTTI, Anna. Il primo Medioevo di Dario Fo: tra angelastri e diavoli nani. Dal fiabesco alla storia mitizzata. In BARSOTTI, Anna – MARINAI, Eva (eds.). *Dario Fo e Franca Rame: una vita per l'arte*. Corazzano : Titivillus, 2011, s. 15 – 27. ISBN 978-88-7218-312-0.

DORT, Bernard. Pour Dario Fo. In *Théâtre en jeu*. Paríž : Seuil, 1979, s. 243 – 252. ISBN 978-20-2005-132-3.

FO, Dario – RAME, Franca. *Le Gai Savoir de l'acteur*. Paríž : L'Arche, 1990. 320 s. ISBN 9782851812612.

Marco Consolini  
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3  
Campus Nation  
8 avenue de Saint-Mandé  
75012 Paris  
France  
E-mail: marco.consolini@sorbonne-nouvelle.fr