

## DARIO FO: ZRODENIE KLAUNA

MICHAL DENCI

Divadelná fakulta Vysokej školy múzických umení, Bratislava

**Abstrakt:** Štúdia mapuje tvorbu talianskeho performeru, držiteľa Nobelovej ceny za literatúru Daria Foa. Bázu predstavuje krátka rekapitulácia najsignifikantnejších epizód Foovej ranej kariéry. Biografická kapitola zahŕňa komikove prvé kontakty s profesionálnym divadlom, skúsenosť s filmom, televíziou a vznik prvých divadelných asociácií. Načrtnuté sú aj základné ideové východiská, ktoré podmienili formu i obsah Foovho divadla. Dramatická tvorba Daria Foa je analyzovaná prostredníctvom dvoch titulov, ktoré reprezentujú hlavné línie jeho produkcie. Prvú líniu tvoria klauniády, v rámci ktorých zaujímajú najvýznamnejšie miesto *Mistero Buf-fô*. Prevažne monologické formy inšpirované ľudovým divadlom charakterizuje najmä jazyk grammelot a dôraz na pohybové a hlasové schopnosti performeru. V druhej línii sa pozornosť autora štúdie sústreďuje na groteskné komédie, zastúpené fraškou *Morte accidentale di un anar-chico*. Hra inšpirovaná skutočnou udalosťou reagovala na aktuálny spoločenský kontext a stimulovala spoločenskú diskusiu. Analýza genézy oboch diel zároveň odhaľuje tvorivé postupy Daria Foa.

**Kľúčové slová:** Dario Fo, politické divadlo, klauniáda, grammelot

Dario Fo (24. 3. 1926, San Giano – 13. 10. 2016, Miláno) sa nepochybne radí k najvýraznejším postavám svetovej divadelnej scény. Jeho aktivity neušli ani pozornosti Švédskej kráľovskej akadémie vied, ktorá mu v roku 1997 prisúdila Nobelovu cenu za literatúru. V reakciách na udelenie tejto prestížnej ceny Fo často zdôrazňoval, že akadémia svojím gestom ocenila všetkých šašov histórie. Sám seba totiž považoval predovšetkým za predstaviteľa tejto špecifickej skupiny divadelných tvorcov. V najbližších kapitolách sa pokúsime v základných kontúrach načrtnúť zrodenie azda najslávnejšieho talianskeho šaša 20. storočia.

### Od ľudových rozprávačov k ľavicovým intelektuálom

Dario Fo strávil detstvo na lombardskom vidieku, tu od malička s obľubou počúval príbehy ľudových rozprávačov. Po peripetiách 2. svetovej vojny sa však rozhodol zúročiť svoj maliarsky talent a zapísal sa na milánsku akadémiu umení Brera a na inštitút Politecnico, kde sa prihlásil na štúdium architektúry. V prostredí veľkomesta sa ako študent celkom prirodzene ocitol v kruhu intelektuálov vyznávajúcich ľavicové myšlienky. V Taliansku položil základy tejto ideológie Antonio Gramsci, marxista uväznený počas vojny fašistami, ktorého zápisky z väzenia sa po vojne veľmi rýchlo rozšírili v radoch inteligencie. Dario Fo sa s jeho ideami nepochybne stretol. Aj teatrológ a Foov blízky priateľ Joseph Farrell vo svojej rozsiahlej biografii správne

poznamenáva, že „akýkoľvek pokus o zhrnutie podstaty divadelnej poetiky Daria Foa sa musí začať Gramscim, ktorý dôraz marxistickej teórie presunul z ekonómie na kultúrne aspekty“<sup>1</sup>.

Antonio Gramsci prisudzoval dôležitosť ľudovému umeniu, ktoré vnímal ako prejav spontánnej filozofie ľudu. Snažil sa tak vyvrátiť domnienku, že filozofia ako intelektuálna aktivita je vlastná len úzkej skupine vedcov či profesionálnych filozofov. Zároveň tvrdil, že v každom spoločenstve ľudí existuje usporiadanie, v rámci ktorého možno identifikovať vrstvu intelektuálov, čiže tých, ktorí sa špecializujú na konceptuálne spracovávanie a na filozofiu samotnú, a potom vrstvu tých, ktorí filozofiu uvádzajú do praxe prostredníctvom „zdravého sedliackeho rozumu“. Za dôležité považoval, aby sa v spoločnosti udržiaval kontakt medzi elitou a „prostým“ ľudom. Absencia komunikácie medzi intelektuálmi a väčšinovým obyvateľstvom či nedostatočná stimulácia progresu prostých ľudí mali za následok vzájomné odcudzenie týchto dvoch skupín. Prostý ľud nebol viac schopný porozumieť elite, preto ju prestal rešpektovať. Obzvlášť v demokratickom systéme, kde rozhoduje názor väčšiny, mal takýto vývoj často nepriaznivý dopad na celé spoločenstvo. Napredovanie izolovanej skupiny intelektuálov sa tak v kontexte spoločnosti ukazovalo ako celkom zbytočné. Každému pokroku vrstvy intelektuálov by v ideálnom prípade mal zodpovedať analogický pokrok mas, ktoré ich budú nasledovať. Jedným zo spôsobov na dosiahnutie tohto progresu by malo byť zavedenie kritického myslenia u masového človeka, ktorý je aj s pomocou kultúry stimulovaný k tomu, aby podrobil politickej analýze svoju filozofiu, čiže svoj „zdravý sedliacky rozum“.<sup>2</sup>

### Prvé kontakty s divadlom

Dario Fo v snahe priblížiť sa k profesionálnemu divadlu vyhľadal v Miláne komického herca Franca Parentiho, ktorého poznal zo Strehlerovho Piccolo teatro<sup>3</sup>. Prezentoval mu niekoľko návrhov scénografií a zmienil sa aj o svojej vášni pre komické divadlo. Parenti poskytol mladému Foovi priestor na prezentáciu v rámci jedného zo svojich kabaretných predstavení a na základe tejto skúsenosti ho hneď prijal do svojej divadelnej skupiny. Skupina Franca Parentiho priniesla Foovi najdôležitejšie stretnutie v jeho súkromnom i umeleckom živote. Práve v tomto súbore totiž spoznal budúcu manželku, herečku Francu Rame. Jej prínos do tvorby Daria Foa je mimoriadne veľký, Foovo pôsobenie je preto potrebné vnímať v spojitosti s Rameovej výnimočnou osobnosťou. Franca Rame sa narodila do divadelnej rodiny s niekoľkogeneračnou tradíciou. Divadelníctvo sa tu dedilo z pokolenia na pokolenie, a tak jej bol od počiatku predurčený osud herečky. Foovi sprostredkovala autentickú divadelnú tradíciu, ktorú by inak pravdepodobne nemal odkiaľ čerpať. Ako skúsená divadelníčka mu zároveň pomáhala dramaturgickými pripomienkami a usmerňovala jeho prejav.

<sup>1</sup> FARRELL, Joseph. 2014. *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo-Rame attraverso la storia italiana*, verzia e-book: Ledizioni. EAN: 9788867051526, s. 14. Preklad z talianskeho jazyka Michal Denci.

<sup>2</sup> Je nutné poznamenať, že uvedený výklad je veľmi zjednodušený a má slúžiť skôr ako ilustrácia myšlienok, ktoré ovplyvnili Foa v jeho tvorbe, než ako vyčerpávajúca explikácia veľmi komplexných Gramscioho teórií.

<sup>3</sup> Piccolo teatro di Milano, založené v roku 1947 Paolom Grassim, jeho manželkou Ninou Grassi a Giorgiom Strehlerom, si najmä vďaka Strehlerovým réžiám v priebehu 20. storočia vydobylo status jednej z najuznávanejších divadelných inštitúcií v Taliansku.

Aj preto sa v textoch, ktoré takmer výlučne zapísala a spracovala Franca, autorstvo spravodlivo prisudzuje dvojici Fo – Rame.

Herekému umeniu sa Fo začal na profesionálnej úrovni priúčať v Parentiho súbore. V tomto období boli pre neho obzvlášť obohacujúcimi najmä stretnutia s Giorgiom Strehlerom a tiež s Jacquesom Lecoqom, ktorý mu pomohol zdokonaľiť pohybový prejav. Prínos oboch veľikánov pre kvalitu Foovho divadelného prejavu bol mimoriadne citeľný. Foov razantný nástup na divadelnú scénu však nekompromisne zaobrzdila cenzúra. Jeho prvé diela *Il dito nell'occhio* (Prst v oku) či *I sani da legare* (Zdraví, ktorým treba dať kazajku) padli za obeť cenzorom. V divadelnej skupine sa zároveň objavili nezhody prameniace z odlišných záujmov jeho jednotlivých komponentov. Parenti inklinoval skôr k avantgardným autorom (napr. Ionescovi), čo nevyhovovalo Foovi, ktorý pri formovaní svojho divadelného jazyka vychádzal najmä z tradície ľudových rozprávačov. Rozpad súboru vysvetľoval Parenti aj Foovým záujmom o nové médium: film.

S ambíciou presadiť sa vo svete kinematografie sa Dario s Francou presťahovali do Ríma. Fo veril, že tu nájde uplatnenie ako scenárista, aj ako herec. Film s názvom *Lo svitato* (Vykrútený), ktorý vznikol na základe niekoľkokrát upraveného Foovho scenára, však zaznamenal neúspech. Foova skúsenosť s kinematografiou tak nemala dlhé trvanie, no v konečnom dôsledku sa ukázala ako veľmi podnetná: práve vďaka práci vo filmových štúdiách mohol komik rozvinúť schopnosť syntetizovať akciu a vnímať obraz vo viacerých rovinách. Fo a Rame sa po tejto skúsenosti rozhodli vrátiť opäť k divadlu, ktoré vnímali ako bezprostrednejší prostriedok na komunikáciu s publikom. V Miláne dostali k dispozícii priestor Piccolo teatro, kde s úspechom hrali Foove frašky. Dario pri ich písaní vo veľkej miere zúročil materiál, ktorý získal od Frankinej rodiny.

Prvá rozsiahlejšia Foova komédia s názvom *Gli arcangeli non giocano a flipper* (Archanjeli nehrajú flipper<sup>4</sup>) z roku 1958 inaugurovala tzv. buržoázne obdobie<sup>5</sup> jeho divadelníckej kariéry. Prívlastok „buržoázne“, ktorý používa Farrell na definíciu Foovho pôsobenia v rokoch 1958 – 1968, však nijako nesúvisí s obsahovou stránkou komédií. Vyplýva výlučne zo skutočnosti, že ich Fo hrával prevažne v buržoázných (meštianskych) divadelných inštitúciách. Texty z tohto obdobia (tak ako väčšinu jeho textov) charakterizuje pomerne veľká premenlivosť. Fo si repliky často prispôboval, reagujúc na momentálnu spoločenskú a politickú situáciu, vďaka čomu publiku vždy ponúkal úderné a aktuálne predstavenia. Do Foovho buržoázneho obdobia radíme jednotlivé dramatické texty najmä na základe dátumu ich vzniku a na základe skutočnosti, že z formálneho hľadiska išlo v podstate o klasické komédie. Popri *Gli arcangeli non giocano a flipper* sem patria napríklad tituly *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (Mal dve pištoly s čiernymi a bielymi očami, 1960) či *Chi ruba un piede è fortunato in amore* (Kto ukradne nohu, má šťastie v láske, 1961). Niektoré z nich zaznamenali ohlas i v zahraničí a priniesli Foovi medzinárodné uznanie. V Taliansku boli Dario Fo a Franca Rame v tom čase už pomerne známymi osobnosťami s jasne čitateľným umeleckým profilom a politickým postojom. Prav-

<sup>4</sup> Komédiu do slovenčiny preložil Blahoslav Hečko v roku 1963 pod názvom *Archanjeli nehrajú biliard*. Fo však v názve zámerne uviedol hru flipper, ktorá pohoršovala konzervatívnu spoločnosť a pri ktorej sám rád trávil čas. S ohľadom na túto skutočnosť je v tejto štúdii v názve komédie zachovaná hra flipper.

<sup>5</sup> Označenie používa Joseph Farrell v citovanej Foovej biografii.

depodobne aj z toho dôvodu si ich prizvali k spolupráci ľavicoví zástupcovia vo vedení televízie RAI.

### Prípad Canzonissima

Na konci roku 1961 vznikol druhý kanál televíznej spoločnosti RAI ako skúšobné laboratórium, ktoré malo slúžiť na testovanie rôznych televíznych produkcií. Dario Fo prijal ponuku na účinkovanie a s programom *Chi l'ha visto* (Kto to videl), v ktorom parodoval rôzne iné televízne šou, sa tešil veľkej obľube publika. Jeho neprehliadnuteľný úspech motivoval vedenie televízie RAI, aby Foovi vytvorilo priestor v rámci vysielania prvého kanálu. Program *Canzonissima* (Šlágrovica), ktorý mu televízni producenti zverili, mal podľa pôvodných zámerov len spetrovať žrebovanie národnej lotérie. Čoskoro sa však stal jedným z najväčších ťahákov hlavného vysielacieho času. Pozornosť divákov priťahovali najmä satirické skeče, prostredníctvom ktorých Fo kritizoval aktuálne politické pomery. Ako rozhodujúce sa pre Foa ukázalo jeho účinkovanie v jedenástom pokračovaní, kde sa komik chystal nastoliť otázku bezpečnosti pracovníkov v stavebnom priemysle. Po tom, čo mu televízia neumožnila v programe vystúpiť, zrodila sa jedna z najväčších mediálnych káuz v Taliansku, ktorá Foovi zaručila veľkú popularitu obzvlášť v radoch robotníkov.

### Divadlo pracujúcej triedy

Aj vzhľadom na svoju politickú profiláciu sa Dario Fo na konci šesťdesiatych rokov často stretával s neochotou prevádzkovateľov divadelných priestorov. Tradičné divadelné stánky sa navyše javili ako nevhodné pre jeho vystúpenia nielen z pohľadu prenajímateľov, ktorí preferovali konformnejšie produkcie, ale i z pohľadu divákov. Dario Fo a Franca Rame si uvedomili, že v meštianskych divadlách navštevovaných prevažne príslušníkmi buržoázie sa len sporadicky prihovarajú robotníckej triede, ktorej boli adresované ich diela. V snahe zosúladiť právnu formu súboru s proklamovanými myšlienkami teda založili asociáciu Nuova Scena. Po dohode s predstaviteľmi ARCI<sup>6</sup> začala asociácia uvádzať svoje komédie v tzv. ľudových domoch. Nových divákov mali v úmysle osloviť divadelným útvarom, ktorý Dario Fo definoval ako totálne divadlo: herci používali v predstaveniach veľkorozmerné bábky, prostredníctvom ktorých sugestívne ilustrovali nespravodlivé pomery v spoločnosti. Nápad dvojice Fo – Rame evidentne fungoval. Podľa údajov, ktoré zverejnilo príslušné ministerstvo, v prvej sezóne navštívilo ich predstavenia v ľudových domoch okolo 240 tisíc divákov, pričom pre 90% z nich to bola podľa ich vlastných slov prvá skúsenosť s divadlom.

Ušľachtilé ideály demokratického spravovania divadelnej skupiny sa však časom ukázali ako nekompatibilné s Foovou osobnosťou. Svojím talentom a schopnosťami vysoko vyčnieval nad ostatnými, preto ho často brzdila nutnosť prijímať všetky rozhodnutia konsenzuálne. Na to, aby sa mohol plne umelecky prejavíť, potreboval vo svojom divadle zaujať pozíciu despota. Po skúsenosti s asociáciami Nuova Scena a La Comune, ktorá prvý menovaný subjekt po jeho zániku nahradila, si Dario Fo a Franca Rame opäť zvolili cestu klasického divadelného súboru.

<sup>6</sup> Associazione Ricreativa e Culturale Italiana. Asociácia bola založená v roku 1957 vo Florencii ako federácia ľavicovo orientovaných združení.

## Dve línie

Teatrologička Anna Barsotti identifikuje v tvorbe Daria Foa dve základné línie: jednu z nich predstavujú klauniády, druhú groteskné komédie. Obe línie sa vyvíjali paralelne, čo dokazuje aj skutočnosť, že diela, ktoré Barsotti v súvislosti s týmito líniami označuje za vrcholné, vznikli v rokoch 1969 a 1970. Barsottiovej štúdia bola publikovaná v roku 2007, teda v čase, keď bol Dario Fo stále produktívny a jeho tvorba ešte nebola završená. Napriek tomu sa s jej názorom možno stotožniť: dnes sa už dá konštatovať, že práve ňou citované diela sa zrejme najvýraznejšie zapísali do dejín talianskej drámy. Z tohto dôvodu pristúpime ku krátkej analýze jednotlivých línii prostredníctvom dvoch reprezentatívnych dramatických textov, *Mistero buffo* a *Morte accidentale di un anarchico*.

## Klaunské mystériá

Kontakt s hudobnou skupinou *Nuovo canzoniere italiano*<sup>7</sup>, s ktorou v polovici šesťdesiatych rokov spolupracoval na tvorbe programu s názvom *Ci ragiono e canto* (Zamyslím sa nad tým a spievam), podnietil Daria Foa k dôslednému štúdiu ľudovej kultúry. Poznatky, ktoré v tom období nadobudol, neskôr zúročil pri tvorbe svojho azda svetovo najznámejšieho diela, *Mistero Buffo*. Prekladateľ Blahoslav Hečko preložil tento titul do slovenčiny ako *Buffonáda zázrakov*. Krátka genéza názvu, ktorú podáva Dario Fo, však naznačuje, že je vhodnejšie zachovať v názve pojem „mystérium“. Tento termín podľa Foa používali starovekí Gréci na označenie ezoterických kultov, ktoré tvorili základ pre vznik performatívnych foriem znázorňujúcich činy bohov. Neskôr ho prevzali kresťania, ktorí ním pomenúvali hry, resp. scénické obrazy, prostredníctvom ktorých ilustrovali príbehy svätých. Prívlastok „klaunské“, ktorý Fo pripojil k mystériám, indikuje, že v jeho podaní sú tieto príbehy interpretované groteskne a satiricky. Preto aj v tejto štúdii používame názov Klaunské mystériá.<sup>8</sup>

Z hľadiska formy možno Klaunské mystériá definovať ako sériu monológov, ktoré sú uvádzané vysvetľujúcimi predslovmi. Niektoré z mystérií sú v knižnej edícii spracované tiež v dialógoch, čo umožňuje ich interpretáciu viacerými hercami, všetky mystériá však majú aj monologickú verziu. Zaradenie úvodov pred mystériá zrejme do istej miery podnietil Foov obdiv k renesančnému hercovi Ruzzantemu, ktorý svoje scénky tiež uvádzal krátkym predslovom. Špecifikom predslovov Daria Foa bola snaha uviesť publikum do problematiky hry prostredníctvom ozrejmenej jej historického a kultúrno-spoločenského kontextu s dobou. Zároveň v nich nezriedka komentoval aktuálne politické dianie, z čoho vyplýva, že jednotlivé predslovy podliehali veľkej variabilite. Predslovy vo Foovom prípade zohrávali pomerne dôležitú úlohu pri ozrejmenej situácie, ktorú sa chystal stvárniť. Vďaka uvedeniu do deja dokázalo publikum bez problémov sledovať monológy v jazyku, ktorý je založený takmer výlučne na zvukovej expresivite.

<sup>7</sup> Skupina vznikla v roku 1962 v Miláne. Tvorili ju hudobníci a muzikológovia, ktorých cieľom bolo prispieť k uchovaniu tradičných ľudových piesní talianskych regiónov. Vo svojom výskume sa zameriavali na piesne, ktoré boli vyjadrením odboja ľudu voči autoritám.

<sup>8</sup> Vzhľadom na to, že nejde o názov, ktorý by bol kodifikovaný oficiálnym vydaným prekladom, uvádzame ho bez kurzívy.

Foov divadelný jazyk pritiahol pozornosť viacerých teatrológov, divadelných kritikov či lexikológov. Franca Rame spomína Gianfranca Folemu, ktorý sa venoval štúdiu stredovekých jazykov a ktorého definíciu cituje aj vo svojej autobiografii: „Táto divadelná interlingua je v podstate individuálnym nadgramatickým jazykom, ktorý však má pri orálnom podaní silnú komunikačnú schopnosť. Na to, aby bol pochopený, od publika nevyžaduje žiadne špeciálne znalosti nárečia, pretože mimika, lazzo<sup>9</sup>, onomatopoeje kompenzujú zdanlivú jazykovú ľubovôľu a sémantické nedostatky, a tiež preto, lebo Fo ako veľký mím majstrovsky ovláda techniku prejavu a ľudového rozprávačstva.“<sup>10</sup>

Folemova definícia je vskutku veľmi presná a komplexná. V úvode citovanej časti hovorí o interlingue, teda o umelom jazyku voľne založenom na latinčine. Tento jazyk charakterizuje ako individuálny, čo znamená, že ho de facto spája s osobou Daria Foa. Ďalej menuje prvky, s pomocou ktorých dosahuje mím Fo jeho expresivitu. Zahŕňa sem prevažne prostriedky neverbálnej komunikácie, ako sú mimika tváre či pohyb tela. V inej časti štúdie Folema opäť výstižne konštatuje, že bez takýchto neverbálnych prostriedkov funguje Foov jazyk len ako „mnémnická stopa alebo verbálne canovaccio“<sup>11</sup>.

Foov grammelot je teda výsostne divadelný jazyk, ktorý sa v písomnej podobe bude vždy javiť ako neúplný. Bolo by zbytočné hľadať v ňom akúkoľvek literárnu kvalitu. Dario Fo počas rôznych seminárov či laboratórií, ktoré sú spracované aj v publikácii *Manuale minimo dell'attore*, vysvetlil niektoré základné princípy, ktoré uplatňoval pri tvorbe svojho divadelného jazyka: „Na prerozprávanie príbehu v grammelote je potrebné mať istú zásobu zvukových a tónových stereotypov, ktoré sú najcharakteristickejšie pre daný jazyk, a dobre poznať rytmus a kadencie jazyka, ktorý má byť evokovaný. (...) Ktoré kľúčové body musíme mať na pamäti, aby sme realizovali grammelot? Predovšetkým musíme informovať publikum o téme, ktorú budeme interpretovať (...) K tomu je potrebné pridať kľúčové prvky, ktoré prostredníctvom gest a zvukov určujú špecifické charaktery (...). Je zrejme, že nemôžem prerozprávať kompletne dialógy, ale ich len naznačiť, načrtnúť. (...) Zrekapitulujem to: onomatopoické zvuky, čistá a evidentná gestikulácia, odtiene, rytmy, koordinácia a najmä veľká syntéza.“<sup>12</sup>

Ako sme už naznačili pri zmienke o jeho relatívne krátkom pobyte v Ríme, Fo si osvojil schopnosť syntetizovať príbeh vďaka práci vo filmových štúdiách. Kontakt s kinematografiou mu však otvoril aj mnohé ďalšie obzory a ovplyvnil jeho nazeranie na divadlo. Dario Fo tvrdil, že každý divadelný divák má v hlave kameru, cez ktorú nazerá na predstavenie odohrávajúce sa pred jeho očami. Toto uvedomenie mu dovoľovalo kontrolovať koncentráciu diváka. Keď potreboval, aby sa publikum zameralo na jeho mimiku, zámerne znehybnil celý zvyšok tela, aby pozornosť presunul na tvár. A naopak, keď chcel dosiahnuť, aby divák vnímal scénu ako celok, do pohybu zapojil celé telo. Po citovanej explikácii nasledovala krátka ukážka, ktorú Fo vzápätí

<sup>9</sup> Komická akcia, skeč typický pre komédiu dell'arte.

<sup>10</sup> Cit. podľa Fo, Dario – RAME, Franca. *Una vita all'improvvisa*. Milano : Ugo Guanda Editore, 2009, s. 220. ISBN 978-88-6088-597-5. Preklad z talianskeho jazyka Michal Denci.

<sup>11</sup> Tamže, s. 218. Canovaccio je scenár používaný v komédii dell'arte. V tomto scenári nie sú zapísané konkrétne repliky, ale len sled situácií.

<sup>12</sup> FO, Dario. *Manuale minimo dell'attore*. Torino : Einaudi, 1997, s. 82. ISBN 978-88-06-20051-0. Preklad z talianskeho jazyka Michal Denci.

okomentoval: „Miestami počas monológu som sa sústredil na to, aby som doň zaradil ľahko zrozumiteľné termíny, kvôli logickému pochopeniu počutého textu. (...) Zároveň som s pomocou gest určil (...) termíny, ktoré som komolil v napodobenine južanského dialektu, no ktoré sa nikdy neobjavovali náhodne. Vskutku základným momentom tohto drmolenia je prepojenie so správnym a špecifickým slovom, ktoré spolu určíme.“<sup>13</sup>

Komik si teda vyčlení kľúčové pojmy a priradí im špecifické monémy. Vytvára tak nový jazyk, pričom v závislosti od zvoleného dialektu, ktorý má byť evokovaný, pracuje s konkrétnymi zvukovými charakteristikami.

### **Pohľad do Biblie i mimo nej**

Korpus Klaunských mystérií sa postupom času menil a stále narastal. Uchopiť Klaunské mystériá ako celistvé dielo je preto veľmi ťažké. Pri tejto snahe sa môže stať nápomocným rozdelenie mystérií do skupín na základe ich súvisu s Bibliou.

Z tohto hľadiska predstavujú ústrednú skupinu príbehy priamo súvisiace s výjavmi z Biblie alebo tie, ktoré sú inšpirované apokryfnými evanjeliami. Patria sem napríklad mystériá ako Vraždenie neviniatok, Zázrak zo svadby v Káne, Vzkriesenie Lazara či Prvý zázrak dieťaťa Ježiša. Nie všetky tieto tituly sú komické: zvlášť mystériá, ktoré interpretovala Franca Rame (napr. Stretnutie Madony s Máriami, Mária pri kríži), možno definovať ako vyslovene tragické. V súvislosti s tými mystériami, ktoré obsahujú prvky komiky, treba poznamenať, že Fo nikdy nedehtonuje samotné biblické postavy. Ich činy ale zasadzuje do kontextu všedného sveta reálnych ľudí so všetkými ich malichernosťami. Z príbehov tak nevyžaruje mystickosť, ale skôr humánnosť protagonistov, resp. ľudskosť (v pozitívnom a niekedy i v negatívnom zmysle) interpretovaných postáv.

Druhú skupinu tvoria mystériá popisujúce dobové reálie s presahom do súčasnosti. Medzi najznámejšie tituly z „nebiblickej“ sekcie patria Anglický advokát či Zanniho hlad. Príbehy často vykresľujú spoločenskú nespravodlivosť, ktorá v rôznych formách pretrváva do súčasných dní.

Niektoré mystériá sa nachádzajú na pomedzí: objavujú sa v nich aj biblické postavy, no vystupujú skôr ako komparz či vedľajšie postavy. Protagonistami sú ľudia, ktorí pri stretnutí so svätcami rôznymi spôsobmi prejavujú svoj nedokonalý ľudský charakter. Do tejto kategórie možno zaradiť napríklad tituly Bonifác VIII. alebo Zrodenie klauna.

Na ilustráciu mystérií zaradených do spomínaných kategórií nám poslúži krátky rozbor niektorých reprezentatívnych titulov.

### **Zanniho hlad**

Hneď v prvej časti predslovu upozorňuje Dario Fo divákov, že túto epizódu – na rozdiel od väčšiny ostatných, ktorých pôvod siaha do stredoveku – prebral od renesančných komikov dell'arte. Otvára sa mu tak priestor na to, aby popísal aj vznik jazyku grammelot.

<sup>13</sup> Tamže.

Autormi tohto univerzálneho jazyka boli podľa neho práve renesanční komici, ktorých rekatolizačné hnutia donútili v druhej polovici 16. storočia opustiť domovinu. V zahraničí museli títo komici nájsť spôsob, ako komunikovať s publikom, a tak začali používať vysoko expresívny jazyk založený prevažne na onomatopojách. Najstarší grammelot prisudzuje Fo postave Zanniho, ktorého označuje za prototyp všetkých masiek komédie dell'arte.

Po úvode prechádza Fo rovno k samotnej klauniáde, ktorej ústredným motívom je hlad. Zanni si najprv predstavuje, že požíra sám seba, potom začne blúzniť a nadobúda dojem, že sa nachádza v dobre zásobenej kuchyni, kde si pripravuje honosné jedlo, aby napokon z tohto stavu vytriezvel a uvedomil si, že išlo len o ilúziu. Klauniáda má „šťastný“ koniec: Zannimu pristane na nose mucha, ktorú po malých kúskoch s veľkou chuťou zje. Na videách zachytávajúcích túto klauniádu vo Foovom podaní možno veľmi dobre pozorovať komikovu prácu s telom a s mimikou tváre. Práve intenzívne zapojenie mimiky tváre vyznieva paradoxne vo svetle informácie, že Fo – ako sám deklaruje v úvode – sa pri koncipovaní tejto klauniády inšpiroval komikmi dell'arte. Jedným z charakteristických znakov postáv tejto divadelnej formy je totiž tvárová maska. Pokiaľ by ju Fo použil, nemohol by pasáž s muchou odohrať takým spôsobom, aký je zaznamenaný aj na videách. Na túto skutočnosť upozornil Marco Consolini na konferencii s názvom „Divadlo ako hodnotový diskurz – slovenské divadlo a súčasná európska divadelná kultúra“, ktorá sa konala v roku 2017 v Bratislave. Potvrdzuje sa tak teória, že Foove mystériá netreba vnímať ako historickú rekonštrukciu, ale ako adaptáciu klaunských foriem na súčasnosť.

### **Bonifác VIII.**

Mystérium, ktorého protagonistom je stredoveký pápež Bonifác VIII., sa radí k najkontroverznejším Foovým klauniádam. Dario Fo sa o pápežovi veľmi nelichotivo vyjadruje už v úvode, keď ho vykresľuje ako bezcitného hodnostára s mocenskými chýfkami. Publiku sprostredkúva niekoľko epizód z jeho života, ilustrujúcich pápežovu krutosť a zvrátenosť. Väčšinou ide o príbehy masakrov, popráv či organizovania sexuálnych orgií. Súhrnne by sa dalo povedať, že Fo popisuje Bonifáca VIII. ako pápeža, ktorý na jednej strane oslobodil cirkev od politických vplyvov panovníkov, no na druhej strane prispel k jej premene na skutočnú svetskú mocnosť. Mnohé z ním popisovaných udalostí sa pritom nenachádzajú v knihách histórie, podľa Foovho výkladu ide prevažne o orálne tradované anekdoty. Oficiálne dejiny totiž podľa komika tvorili najmä ich hlavní aktéri, ktorí boli pri zaznamenávaní jednotlivých počinov pochopiteľne selektívni a vyzdvihli predovšetkým hrdinské gestá, zatiaľ čo menej slávne momenty zamlčali.

V prvej časti mystéria prebieha príprava pápeža na procesiu. S pomocou služobníkov sa oblieka do honosných šiat, kým intonuje gregoriánsky spev. Fo v úvode upozorňuje publikum, že v prípade tohto spevu nejde o grammelot, ale o autentický liturgický text. Skutočným majstrovstvom v tejto časti je Foovo znázornenie zboru: pápež kňazom najprv udáva tóniny, aby si potom pri spoločnom speve všimol, že jeden zo spevákov intonuje falošne. V tomto obraze uplatňuje komik široké hlasové spektrum, vďaka ktorému dokáže naraz interpretovať niekoľko spievajúcich postáv.

Situácia dostane nový impulz, keď sa pápežova procesia stretne s inou. Cestu vrchnej cirkevnej autorite skríži sprievod, ktorý odprevádza Ježiša Krista na Golgo-



tu. Bonifác VIII. zacíti príležitosť ukázať sa pred očami ľudu pri samotnom Kristovi, rýchlo sa zbaví honosných šiat a snaží sa vtesnať k Ježišovi pod kríž. Nazaretský v ňom ale nespoznáva svojho nasledovníka a nemá pre toto gesto pochopenie. Kopne Bonifáca do zadku, čím zároveň spečatí názov krížovej kosti. Urazený pápež sa znova oblečie a pokračuje v okázalej procesii.

Fo v svojej interpretácii mystéria pracuje vo veľkej miere s pantomímou (pri obliekaní do šiat), využíva náznak (napr. pri znázorňovaní hompálajúcich sa mníchov viasiach na jazyku) aj hyperbolu (napr. pri kopanci do zadku). Asi najviac však vyniká jeho gregoriánsky spev, ktorý navodzuje atmosféru cirkevného prostredia.

### Vzkriesenie Lazara

Mystérium, v ktorom Fo reinterpretuje biblický obraz vzkriesenia Lazara, zaujme diváka nielen z tematického, ale aj z formálneho hľadiska. Ako Fo vysvetľuje v úvode, ide o technicky pomerne náročný kúsok, ktorý si vyžaduje značnú mimickú a vokálnu obratnosť, keďže klaun musí interpretovať približne pätnásť postáv za sebou bez toho, aby naznačoval zmenu postavy inak než svojím telom: ani tak, že by menil hlas, ale len prostredníctvom póz.

Zázrak vzkriesenia je v mystériu znázornený cez optiku bežných ľudí. Medzi približne tuctom postáv, ktoré Fo stelesňuje, tak nenájdeme nikoho z protagonistov: Ježiš, jeho nasledovníci aj Lazar sú zobrazení len prostredníctvom opisov či reakcií iných postáv. Franca Rame zaznamenala v prepise tejto klauniády postavy ako „návštevník“, „strážca cintorína“, „ďalší návštevník“, „hlas z davu“, „prenajímateľ stoličiek“ a podobne. Dario Fo najmä pomocou rýchlych zmien póz dokáže navodiť dojem pomaly sa zväčšujúceho davu ľudí, ktorí sa prišli pozrieť na zázrak. Všetko to, čo sa na mieste deje, prispieva k zreálneniu situácie, ktorá v predstavách ľudí väčšinou nesie známky mágie. Toto mystérium preto v istom ohľade funguje ako skúška kresťanskej tolerancie. Zároveň však môže slúžiť na preverenie hercových schopností, na niektorých umeleckých akadémiách sa totiž šikovnosť študentov testuje práve na tomto divadelnom kúsku.

### Anglický advokát

Mystérium o anglickom advokátovi zaradil Fo do časti, v ktorej prezentuje rôzne typy jazyka grammelot. Anglický grammelot podľa neho patrí k tým najznámejším a najobľúbenejším od čias renesančných giullari<sup>14</sup>. Už oni totiž často prenášali dej kontroverzných príbehov za Lamanšský prieliv, aby sa vyhli hrozbe trestu za zosmiešňovanie vrchnosti, ktorá by sa v niektorých obrazoch mohla ľahko spoznať. Podobne to bolo aj v prípade anglického advokáta, ktorý obhajoval istého lorda obvineného zo znásilnenia.

Dario Fo spomína Fridricha II., aby demonštroval, že sexuálne zneužívanie bolo odjakživa súčasťou ľudského spoločenstva. Podľa zákona vydaného týmto panovníkom bol zbavený viny každý previnilec z vyššej spoločenskej vrstvy, ktorý pri pristihnutí pri znásilnení zvolal „Nech žije imperátor, vďaka Bohu!“ a na obeť položil sumu

<sup>14</sup> Šašovia. Od toho slova je odvodené slovo „giullarata“, teda divadelná forma, s ktorou pracoval aj Fo.

peňazí, nazývanú defensa (obrana). V mystériu je situácia iná. Lord pochádza z nižšej spoločenskej vrstvy než znásilnená žena, preto sa naň spomínaný zákon nevzťahuje. Šikovný obhajca však na jeho obranu použije argument, s ktorým sa nezriedka stretávame i dnes. Na vine všetkému nebol muž, ale nehanebná, vyzývavá žena. Lord, ktorý svoj čas bežne venuje sústredenému štúdiu diel klasikov a modlitbám, pri jej prehnane zvodnej ženskosti totiž nemal inú možnosť, než sa na ňu vrhnúť. Tento model Dario Fo v úvode prepája so súčasnosťou: v rozhovoroch bežných ľudí aj dnes často zaznieva absurdný názor, že istý podiel viny na znásilnení nesie samotná obeť. Vzhľadom na to, že Fo interpretuje mystérium v anglickom grammelot, nenachádzame v knižnej edícii prepis textu, ale popis akcií. Dario Fo najprv znázorňuje cudného muža ponoreného do štúdia, aby potom pantomimicky a s použitím veľkej pohybovej hyperboly vykreslil zmyselnú ženu, ktorej sa muž nakoniec musí chtiac-nechtiac zmocniť.

Téma znásilnenia sa bezprostredne dotkla aj života partnerskej dvojice Fo – Rame. Pravdepodobne pre jej angažovanie sa v boji za práva väzňov (v tom čase nezriedka nespravodlivo obvinených) sa Franca Rame stala obeťou hrubého znásilnenia štyrmi mužmi. Smutná na celom prípade je popri inom skutočnosť, že nemožno vylúčiť priame zaangažovanie politických špičiek do objednávky tohto odsúdeniahodného skutku. Ba čo viac, mnohé indície tomu nasvedčujú. Politika však zasiahla do života dvojice aj v mnohých iných prípadoch, keďže Fo a Rame sa intenzívne zapájali do politického diania v krajine.

### Náhodná smrť anarchistu

Taliansko na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov minulého storočia poznačili bombové atentáty, ktoré si vyžiadali mnoho ľudských obetí. Pri najtragickejšej z udalostí, explózii bomby v banke na Piazza Fontana v Miláne v decembri 1969, prišlo o život 17 ľudí a ďalších 88 bolo zranených. Z prípravy atentátu boli takmer ihneď obvinení predstavitelia anarchistických skupín, Pietro Valpreda a Giuseppe Pinelli. Oboch vypočúvala talianska polícia, Pinelli za dodnes nevyjasnených okolností prišiel počas výsluchu o život. Jeho telo bolo nájdené pred budovou prokuratúry. Podľa oficiálnej verzie Pinelli sám vyskočil z okna na štvrtom poschodí. Správa, s ktorou bol archivovaný príslušný vyšetrovací spis, hovorí doslova o „náhodnej“ Pinelliho smrti. Valpredovi a Pinellimu nikdy nedokázali podiel viny na organizácii útoku z námestia Fontana. V roku 2005 boli ako zodpovední za prípravu atentátov definitívne označení dvaja predstavitelia pravicovej militantnej skupiny Ordine Nuovo, Franco Freda a Giovanni Ventura. Dodnes nebol nikto obvinený z priamej realizácie atentátu.

Oficiálne vysvetlenie Pinelliho smrti už od počiatku obsahovalo množstvo nezrovnalostí. Za účelové možno označiť samotné obvinenie zo zosnovania atentátu. Popis priebehu výsluchu a napokon jeho pádu z okna odporoval akejkolvek logike. Väčšina talianskej tlače komentovala prípad len veľmi opatrne, Dario Fo spolu s členmi súboru sa preto rozhodli suplovať úlohu najväčších denníkov a vytvoriť divadelné dielo, ktoré by spĺňalo funkciu informačného žurnálu a zároveň spúšťača širšej spoločenskej diskusie. Divadelníci začali spolupracovať s nezávislými novinármi a tiež s advokátmi, aby publiku ponúkli pravdivejšiu verziu udalostí. Postupne tak vznikala divadelná fraška, ktorá sa časom neustále aktualizovala. Ako podklad použil Fo

viaceré autentické materiály. Informácie mu sprostredkúvali prevažne novinári, ktorí sa o prípad zaujímali, no k niektorým dokumentom získal prístup i sám. Keď zhromaždil potrebný materiál, zostávalo vymyslieť spôsob, ako ho previesť do divadelnej podoby. Originálny kľúč k riešeniu tohto zadania nakoniec našiel v postave blázna.

Dario Fo vždy kládol v divadle veľký dôraz na situáciu, ktorú definoval ako základný kameň, na ktorom autor alebo herec vystavia celú komédiu. V rozhovore s Giuseppinou Manin spomenul, že v hre *Náhodná smrť anarchistu* mu ideu použiť takýto typ postavy prinieslo náhodné stretnutie s jedným čudným mužom: „Donútil ma vypočuť si jeho príbeh: skončil v psychiatrickej nemocnici vo Forlì kvôli zvláštnej mánii: bola ňou vášeň obliekať sa do šiat iných ľudí. (...) kým rozprával, osvietilo ma: kľúč pre moju komédiu *Náhodná smrť anarchistu* bol tam, predtým mnou. Bol to on.“<sup>15</sup>

U Foa sa blázon počas výsluchu na policajnej stanici dozvedá, že na stanicu má prísť inšpektor, aby preveril okolnosti jedného záhadného prípadu. Keď potom náhodou v nestráženom momente skončí v jeho rukách príslušný spis, neodolá pokušeniu prezliecť sa za očakávaného inšpektora. Inšpekcia prípadu zvláštnej smrti jedného anarchistu sa tak môže začať.

Anna Barsotti nachádza istý vzťah medzi postavou blázna z frašky *Náhodná smrť anarchistu* a klaunami z *Klaunských mystérií*. Podľa jej názoru je *histrioman*<sup>16</sup> priamym príbuzným všetkých tých *giullari*, ktorí rôznymi spôsobmi demaskujú nesp spravodlivé pomery v spoločnosti. Joseph Farrell definuje blázna z *Náhodnej smrti anarchistu* dokonca ako *Harlekýna* v modernom šate.<sup>17</sup> Podľa Foa zohrávala postava blázna v divadle vždy dôležitú úlohu. Na seminároch spracovaných v *Manuale minimo dell'attore* uvádzal príklad Shakespearovho „fool“, ktorého funkciou je stimulovanie dialektického dialógu v kontrapunkte s inými postavami. Analogicky aj *histrioman* vo Foovej fraške vystupuje v kontrapunkte s policajtmi: „Všetko toto slúži na zvýraznenie šialeného správania policajtov, ich uvažovania mimo akejkoľvek „združnej“ logiky prostredníctvom kontrastu. Pretože grotesknosť je úžasným zväčšovacím skľičkom. Takže keď sú do toho zapletení politici a policajti, blázon je vždy dobrý žolík, ktorým sa dá hrať. V ktoromkoľvek období.“<sup>18</sup>

Na zázname z roku 1987 sa môžeme presvedčiť, že komik aj v tejto inscenácii vo veľkej miere využíval svoje hlasové a pohybové schopnosti. Jeho herectvo ani tentoraz nemožno definovať ako realistické či civilné. Naopak, Fo sa v postave *histriomana* v istých chvíľach dokonca stával klaunom. Ostatné postavy mu sekundovali svojím štylizovaným prejavom, vďaka čomu mali niektoré obrazy charakter gagov. Blázon bol však po celý čas jednoznačným protagonistom inscenácie a napriek skutočnosti, že ide o frašku, nepôsobil iba komicky. Na mnohých miestach sa dostával na povrch skôr jeho hnev a rozčarovanie nad situáciou.

Groteskný text často zvädza inscenátorov, obzvlášť mimo Talianska, k jeho nadľahčenej, komediálnej interpretácii. Takéto spracovanie ale nevystihuje ducha historického momentu, ktorý podnietil vznik hry. Forma tragickej frašky, ako dielo

<sup>15</sup> FO, Dario. *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*. Milano : Ugo Guanda Editore, 2008, s. 40 – 41. ISBN 978-88-235-1524-6. Preklad z talianskeho jazyka Michal Denci.

<sup>16</sup> Človek s chorobnou potrebou prezliekať sa do šiat iných ľudí, resp. vydávať sa za iných ľudí.

<sup>17</sup> Pozri FARRELL, Joseph. 2014. *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo-Rame attraverso la storia italiana*, kap. 6, s. 4.

<sup>18</sup> Tamže, s. 41.

charakterizoval sám Fo, totiž vyplýva z absurdnosti autentických materiálov. Pri koncipovaní diela bolo prvotným zámerom autora stimulovať diskusiu o prípade, ktorý dodnes traumatizuje taliansku spoločnosť. Obnaženie nepravosti prostredníctvom irónie a grotesky patrilo k Foovým typickým divadelným postupom, preto neprekvapuje, že aj zvláštne okolnosti, ktoré sprevádzali Pinelliho výsluch, spracoval práve vo forme frašky. Hru ale nemožno vnímať ako ľahkú bezstarostnú komédiu, určenú na večerné odreagovanie sa.

Zrejme najmä nedorozumenia tohto typu zapríčiňovali Foovu nespokojnosť s inscenáciami jeho textov, ktoré pripravili iní tvorcovia. Aj keď vyhlasoval, že nemá problém s voľnou interpretáciou, často s nevôľou prijímal výraznejšie zásahy do svojich hier. Obzvlášť citlivo vnímal úpravy Náhodnej smrti anarchistu: „Niektorí režiséri (Boh ich potrestaj kolesom), ktorých snahou je zrealizovať čistú komédiu, odstránili realistickú indikáciu konfliktu, zveličili komickú hru až do takej miery, že z nej urobili klauniádu, a napokon spravili akúsi surreálnu pochodeľ<sup>19</sup>, kde sa človek ide popukať a vychádza z divadla oprostý od akéhokoľvek pohoršenia či obťažujúcej myšlienky.“<sup>20</sup>

Niekedy bolo Foovo rozhorčenie vskutku pochopiteľné. Zvlášť po zásahoch politickej cenzúry v niektorých krajinách, kde sa jeho texty menili na nepoznanie. „Ako som povedal, nikdy som nebol zástancom nedotknuteľnosti textov. (...) Ale v ZSSR pri zápalistom škrtaní a prepisovaní všetkých politických odkazov to nakoniec dopadlo tak, že nezostalo nič z pôvodného príbehu. Nieкто sa v zúfalstve dokonca pokúšal pozliepať to, čo zostalo z dvoch či troch komédií v nádeji, že z toho vyrobí jednu... Výsledok: neuveriteľné guláše. Absurdné je, že tie satirické komédie sme u nás koncipovali, aby sme odsúdili podlosť kapitalizmu. Evidentne sa v očiach sovietskych byrokratov toto odsudzovanie perfektne spájalo aj s ich socialistickým realizmom.“<sup>21</sup> V tejto súvislosti spomeňme, že Fo po invázii vojsk Varšavskej zmluvy do Československa v roku 1968 neautorizoval žiadnu inscenáciu svojho diela realizovanú v oficiálnych divadlách tejto neslobodnej krajiny. Možno tak predpokladať, že ak by bol žil na druhej strane železnej opony, pravdepodobne by sa stal disidentom podobne ako Václav Havel, ktorého divadlo oceňoval.

Joseph Farrell upozorňuje aj na tretí typ úprav textu Náhodnej smrti anarchistu (prvé dva typy by sme mohli definovať ako „komická“ a „politická“ cenzúra), keď pripomína, že niektorí tvorcovia mimo Talianska prispôbili hru miestnym reáliám a použili ju na mobilizáciu verejnosti proti arogancii moci. Pri takýchto adaptáciách variácia textu azda najmenej narúša jeho integritu, keďže zachováva pôvodného ducha hry.

### Klaunovi stačí málo

Aj na základe uvedeného možno konštatovať, že Náhodná smrť anarchistu patrí vo svete k najpopulárnejším Foovým textom. Konštatácia o veľkej obľúbenosti hry mimo Talianska vyznieva takmer paradoxne, keďže fraška pojednáva o jednej kon-

<sup>19</sup> Typ ľahkej komédie založený na canovacci.

<sup>20</sup> Cit. podľa FARRELL, Joseph. *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo-Rame attraverso la storia italiana*, s. 13.

<sup>21</sup> FO, Dario, *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, s. 35.

krétnej udalosti novodobých talianskych dejín. Môžeme tak predpokladať, že divadelných tvorcov v zahraničí zaujme text popri inom aj originálnou formou a výpovednou silou. V hre je nepochybne ukrytý veľký potenciál, napokon, i samotný Fo dokázal vytvoriť údernú inscenáciu s použitím minima prostriedkov. V ním režírovanej inscenácii nič neodpútava divákovu pozornosť od bláznom proklamovaných faktov. Scéna je zariadená len niekoľkými kusmi kancelárskeho nábytku, dominuje jej okno umiestnené na jednej zo strán. Kostýmy postáv sú civilné a vďaka niektorým detailom umožňujú pomerne ľahkú identifikáciu reálnych aktérov kauzy.

Dario Fo považoval každé divadlo za politické a vnímal ho ako nástroj na stimuláciu reflexie. Z toho dôvodu sa nikdy neusiloval vtiahnuť publikum do deja a pôsobiť naň emocionálne. Naopak, podobne ako Brecht sa snažil dosiahnuť, aby si divák zachoval odstup. Len tak sa totiž môže zamyslieť nad tým, čo komik pertraktuje na javisku. V inscenácii Náhodnej smrti anarchistu dosahuje efekt odcudzenia napríklad i tým, že sa v jednom momente obracia priamo na publikum. Avšak to, čo divákovi bráni stotožniť sa s postavami, je predovšetkým Foovo herectvo. Aj táto inscenácia je vo veľkej miere založená na Foovom výnimočnom hereckom prejave. Jeho pohyby a exponovaný hlasový prejav však namiesto výbuchu smiechu vyvolávajú u diváka skôr rozhorčený úškrn. Absurdnosť vyhlásení polície, ktoré zaznievajú ústami inšpektorov, síce vzbudzujú pobavenie, no za daných okolností má smiech veľmi trpkú príchuť.

Dnes už môžeme povedať, že Dario Fo s hrou dosiahol svoj zámer. Ako konštatuje Joseph Farrell, jeho výklad udalosti sa časom ukázal byť principiálne správnym. Vyšetrenie Pinelliho smrti napriek tomu nikdy neprinieslo celkom uspokojivé závery.

### **Politické divadlo nie je len propaganda**

Divadlo v každej dobe odzrkadľovalo aktuálnu spoločnosť a zaznamenávalo jej rôzne záchvevy. Z toho dôvodu Dario Fo nazeral na divadlo ako na prostriedok zobrazenia hodnôt a morálky tej-ktorej spoločnosti v kontexte politiky doby. Tou najzaujímavejšou zložkou pre neho bolo vždy ľudové divadlo, pretože práve jeho nositelia podávali neidealizovaný obraz o pomeroch, ktoré panovali v jednotlivých spoločenských vrstvách. Ľudoví rozprávači a kočovní komedianti sa z tohto dôvodu stali najväčším zdrojom inšpirácie Foovej tvorby. Na komunikáciu problémov súčasného sveta prostredníctvom divadla používal formu, ktorú podľa vlastného presvedčenia prebral od stredovekých a renesančných klaunov. Voľba tejto formy bola zároveň plne kompatibilná s jeho politickým presvedčením. Fo po celý život s nasadením bojoval za práva utláčaných vrstiev, ku ktorým sa prihovárал zrozumiteľným jazykom. Na bezprostredné pochopenie jeho diela nie je nutné mimoriadne intelektuálne poznanie: všetky potrebné informácie odovzdal divákovi počas predstavenia. Väčšinou mu už v úvode pred vystúpením ozrejmil svoje motivácie, ktoré ho viedli k výberu konkrétnych vyjadrovacích prostriedkov pri spracovaní vybranej témy.

V mnohých prípadoch však uvedenie do kontextu nebolo nutné: Foovo publikum situáciu zobrazovanú na javisku až príliš dobre poznalo. Neraz to boli práve diváci, ktorí poskytli komikovi nový námet na spracovanie a stali sa tak impulzom pre vznik konkrétnych diel. Dario Fo a Franca Rame pri rozhovoroch pozorne načúvali

svojim divákom, pochádzajúcim väčšinou z robotníckej triedy, aby spoznali nielen problémy súvisiace s ich spoločenským postavením, ale aby tieto problémy aj verejne komunikovali a názorne predstavili prostredníctvom svojho divadla. Nekompromisnými postojmi dráždili politické authority a museli čeliť početným útokom viac či menej významných verejných činiteľov. Dario Fo bol raz nútený stráviť noc vo väzení, Franca Rame sa zrejme pre svoje aktivity stala obeťou násilného činu. Napriek tomu, že za svoju angažovanosť museli zaplatiť mimoriadne vysokú cenu, nikdy nepoľavili a neskrčili sa pred držiteľmi moci. Nestali sa bábkami v rukách iných – naopak, obávaní politici sa v ich divadle premieňali na pajácov, ktorí vyvolávali v divákoch oslobodzujúci smiech.

Dominantnou postavou vo Foovom divadle bol vždy herec. Nie preto, že by si podroboval režiséra či dramatika, ale preto, že sám bol tvorcom v pravom zmysle slova. Texty zaznamenané na papieri možno v jeho prípade vnímať skôr ako remiscencie živých vystúpení než ako ich východisko. Ústredná fáza procesu tvorby sa totiž odohrávala na javisku: Fo v rámci definovanej situácie uplatňoval svoje herecké a pohybové danosti, aby vytvoril materiál, ktorý potom upravoval, aj v nadväznosti na reakcie publika. Svoje vystúpenia vždy adaptoval na aktuálne podmienky. Úvody či scény prispôboval miestnemu publiku a väčšinou v nich reflektoval udalosti, ktoré hýbali spoločnosťou. Sila jeho predstavení teda spočívala popri inom aj v jeho schopnosti reagovať na aktuálny kontext.

V tejto súvislosti neprekvapuje, že filologička Florence Dupont v publikácii *Aristoteles alebo upír západného divadla*<sup>22</sup> udeľuje posledné slovo práve Foovi. Tento komik sa dokázal vyhnúť nástrahám, ktoré západnému divadlu pripravil Aristoteles, keď napísal svoju *Poetiku*. Aristoteles podľa Florence Dupont spôsobil (veľmi zjednodušene povedané), že divadlo v západnom svete bolo zredukované na text, kde najdôležitejšiu úlohu zohrávala kvalita príbehu. Fo viac či menej vedome ignoroval všetky teórie starogréckeho filozofa, vďaka čomu jeho divadlo napĺňalo mnohé atribúty, ktoré podľa Dupontovej charakterizovali predstavenia realizované ešte v rámci antických dionýzií. Aj v jeho prípade prichádza text až po predvedení diela a rozhodujúca je najmä vhodnosť tohto diela v danom priestore a čase.

Foove diela nie sú introspektívne a nezameriavajú sa na emocionalitu človeka. Hrdinovia jeho príbehov nevystupujú ako rozorvané individuality izolované od zvyšku sveta. Dario Fo vo svojich dielach nikdy neskúmal psychológiu postáv, neponáral sa do ich vnútorného sveta. neanalyzoval ich duševné poryvy. Jeho divadlo neponúka pohľad do útrobov duše, ale do útrobov ľudskej spoločnosti.

Urobili by sme veľkú chybu, ak by sme sa snažili hodnotiť Foove texty na základe literárnych či nebodaj aristotelovských kritérií. Takejto chyby sa evidentne vyvarovali členovia Švédskej akadémie, keď Foovi udelili v roku 1997 Nobelovu cenu za literatúru. Dôvodom jeho ocenenia určite nebola slabá konkurencia: na Nobelovu cenu v tom istom roku ašpiroval napríklad taký veľikán, akým bol Mario Luzi, florentský poet, ktorého básne visia zarámované na stenách talianskej národnej knižnice. Neortodoxná voľba členov Švédskej akadémie vyvolala protichodné reakcie talianskej kultúrnej a politickej scény. Niektorí Foovi nadšene gratulovali, iní sa pohoršovali

<sup>22</sup> DUPONT, Florence. *Aristoteles alebo upír západného divadla*. Z francúzskeho originálu *Aristote ou le vampire du théâtre occidental* (2007) preložila Elena Flašková. Bratislava : Divadelný ústav, 2016. ISBN 978-80-8190-013-6.

a nesúhlasne krútili hlavou. Neverili, že by kráľov literatúry mohol predbehnúť ľudový šašo.

## DARIO FO: THE BIRTH OF A CLOWN

Michal DENCI

The study maps the work of an Italian performer and Nobel Prize winner for literature Dario Fo. Its base is a brief recap of the most significant episodes of Fo's early career. The biographical part includes the comic's first interactions with professional theatre, his experience with film, television and the emergence of his first theatre associations. There are also some basic ideas outlined, which inspired the form and content of Fo's theatre. Dario Fo's dramatic work is analyzed through two titles that represent the main lines of his productions. The first line consists of a clown comedy (genre called *giullarata*) in which *Mistero Buffo* is the most important. The predominantly monologic forms, inspired by folk theatre, are mainly characterized by the grammelot language and the emphasis is placed on the performance and voice skills of the performer. In the second line, the attention of the author of the study focuses on grotesque comedies, represented by the farce *Morte accidentale di un anarchico*. The play inspired by an actual event has responded to the current social context and stimulated social debate. At the same time, the genesis analysis of both works reveals Dario Fo's creative processes.

*Vznikol v rámci doktorandského štúdia na Divadelnej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave, školiteľka Soňa Šimková.*

Michal Denci  
Divadelná fakulta  
Vysoká škola múzických umení  
Zochova 1  
813 01 Bratislava  
e-mail: michal.denci@gmail.com