PRAVDA COPIAUS A METÓDA COPEAUA

MILOŠ MISTRÍK
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, Bratislava

Abstrakt: Jacques Copeau odišiel v roku 1924 so svojimi hercami a žiakmi z Paríža do Burgundska. Najprv do Morteuil a o rok neskôr sa presťahovali do Pernand-Vergelesses. Po prvých rokoch aktívneho života, keď písal scenáre, režíroval a hral, začal postupne strácať záujem. Mladí členovia jeho súboru, ktorý od roku 1925 vystupoval pod názvom Copiaus, boli stále viac odkázaní sami na seba. Vzťahy s Copeauom sa zhoršovali. Od roku 1927 teda začali viac pracovať bez neho. Samostatne nacvičili dve predstavenia – *Tanec mesta a polí (La Danse de la ville et des champs)*, 1928 a *Mládež a pavúk alebo Zdanlivá tragédia (Les Jeunes gens et l´araignée ou la Tragédie imaginaire)*, 1929. V obidvoch rozvíjali pôvodnú myšlienku, ktorú priniesol Copeau – pokúšali sa vytvoriť modernú verziu talianskej commedie dell´arte, ktorú nazvali jednoducho: *comédie nouvelle*. Pre tento účel si vytvárali nové masky – *Pán César* (Jean Dasté), *Oscar Knie* (Michel Saint-Denis), *Gilles* (Jean Villard) a i. V tejto štúdii rekonštruujeme obidve spomínané predstavenia na základe archívnych dokumentov, scenárov a poznámok autorov, novinových kritík a prípadne aj minimálne zachovanej ikonografie. Zisťujeme, aké umelecké herecké prostriedky Copiaus použili, ale aj aké myšlienky a posolstvá obsahovali ich predstavenia. Prvé – *Tanec mesta a polí* – znamenalo obnovu divadelnej réžie a herectva, priblíženie sa k predstave novej komédie, ako aj nastolenie etických otázok. Druhé – *Mládež a pavúk alebo Zdanlivá tragédia* – okrem etických hodnôt prinieslo aj reflexiu skúseností tohto súboru v Burgundsku od roku 1924, ako aj karikatúru a paródiu problémov, ktoré vznikali v dôsledku narastajúcich konfliktom s Copeauom. Metóda, ktorú on sám priniesol ešte v časoch Školy Viex-Colombier, bola podkladom pre pravdu, ktorú prostredníctvom nej vyjadrili herci zo skupiny Copiaus.

Divadelné bratstvo

Jacques Copeau prišiel z Paríža do Burgundska s celou rodinou, hercami, žiakmi a ďalšími spolupracovníkmi v roku 1924. Pri hľadaní vhodného miesta na presídlenie mu pomáhal Léon Chanceler.[1] Po dvoch mesiacoch neúspešných hľadaní a prerušených rokovaní Copeau rozhodol, že sa sústredí už len na burgundský región. Existencia parížskeho Starého holubníka vyčerpala finančné zdroje jeho aj priateľov, ktorí už nemohli ďalej podporovať nevýnosné divadelné projekty. Preto Copeau nehľadal iba vhodný kraj na presídlenie, ale aj niečo, čo by nebolo priveľmi drahé. Predsa však prekvapuje, že sa napokon rozhodol pre celkom zanedbaný, zdravému životu skupiny nevyhovujúci dom v malej obci s funebráckym menom[2] – Morteuil. Jeho pôvodní majitelia vtedy bývali na juhu Francúzska, a tak mohli opustenú budovu prenajať.

[1] Uvažovali o opátstve Reigny pri Auxerre, pevnosti Vauban v Amélie-les-Bains v dolných Pyrenejách, zámku v Bretónsku, domoch v regióne Creuse či v Catalogne... atď.

[2] Takto sa o názve obce vyjadril VILLARD-GILLES, Jean in *Mon demi-siècle et demi*. Lausanne : Editions Rencontre, 1970, s. 121. Po francúzsky slovo „la mort“ znamená „smrť“.

Vlhko v okolí domu v Morteuil je aj v súčasnosti rovnaké ako vtedy. Foto Miloš Mistrík, 2013

Išlo pôvodne o farmu, avšak zvonka budova pôsobila ako opevnený hrad. Na fasáde pri vchodovej bráne dodnes nachádzame stopy po mechanizme padacieho mosta, avšak priekopa, cez ktorú mal viesť, neexistuje. Zo spomienok účastníkov podujatia vieme, že tento dom našli vo veľmi zanedbanom stave. Vtedy ešte bez elektriny, vlhký a studený. „Dom bol v stave neuveriteľnej špiny. Kachle a pece takmer nehriali."[3] Miesto, na ktorom stál, bolo jedno z najvlhkejších v okolí okresného mesta Beaune. Polia sa striedali s rybníkmi, pod stromami aj na cestách a lúkach sa držali kaluže vody. Existuje všeobecná predstava o Burgundsku ako o kraji vína, slnečnom, suchom, rozprestretom na nevysokých kopcoch. Avšak Morteuil, ktorý ležal na rozľahlej nížine, na hranici regiónov Saône-et-Loire a Coté-d´Or, taký nebol. Na okolitých poliach sa pestovali vlhkomilné plodiny, na šťavnatých lúkach sa pásol dobytok, v rybníkoch, potokoch a riečkach plávali ryby. Léon Chancerel, ktorý vopred videl túto stavbu, bol rozumný a spolu s manželkou a so Suzanne Maistreovou sa ubytovali inde – v neďalekej dedine Demigny, vzdialenej asi tri kilometre. Demigny sa potom stala miestom prvých premiér Copeauovho súboru, a to vďaka tomu, že v obci bol priestor, kde sa dalo hrať divadlo a bola aj ľudnatejšia ako Morteuil.

Jacques Copeau, ktorý tiež navštívil dom s predstihom, súhlasil s tým, že práve tam sa všetci presťahujú, teda aj on sám s vlastnou rodinou. Neskôr, v roku 1931, takto spomínal na duševný stav, v ktorom odchádzal z Paríža: „Zmes únavy, nepokoja, depresie, videní... upadnutie do nespavosti, totálnej neschopnosti orientácie... zúfalého visenia na ideách, veciach, zvykoch, ktoré tí, čo boli okolo mňa, nepokladali za také významné, ako som ich pokladal ja sám s takým zaujatím, že som v ich očiach

[3] *Le Journal de Bord des Copiaus 1924-1929*. Komentované vydanie Denisom Gontardom. Paris : Seghers, 1974, s. 42.

musel byť smiešny... a ten hnev, čo sa ma nástojčivo zmocnil... Už som nebol hodný obdivu. Už sa nedalo ma milovať."[4]

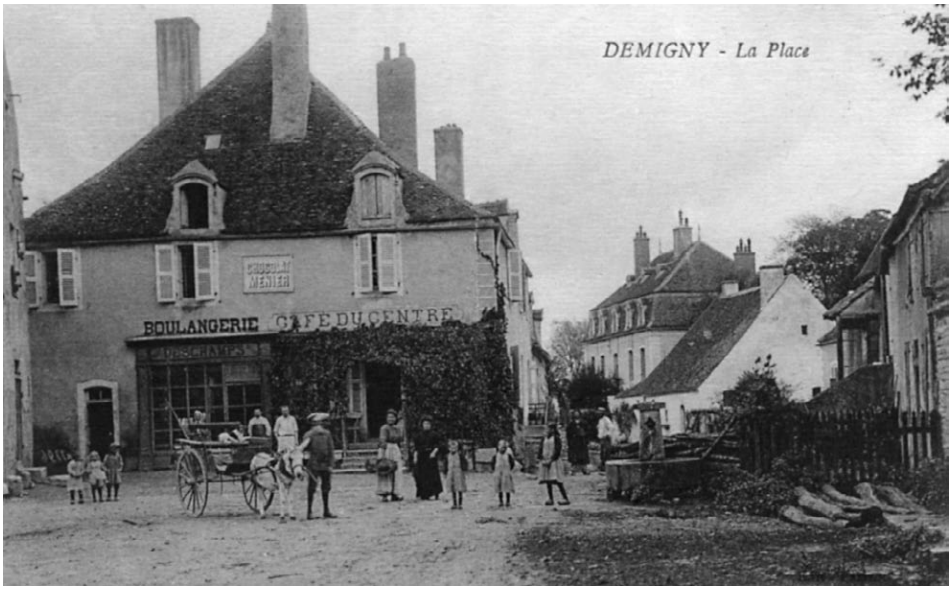
Väčšina pôvodných hercov Starého holubníka zostala v Paríži, do Burgundska odišli z nich iba Auguste Boverio, François Vibert, Jean Villard a Suzanne Bingová. Ostatní členovia skupiny boli dovtedy ešte iba žiakmi Školy Starého holubníka. S nimi odišli do Burgundska aj technik Alexandre Janvier a básnik Georges Chennevière. Ak prirátame všetkých rodinných príslušníkov, lebo niektorí už mali manželky i deti, tak ich spolu bolo tridsaťpäť.

Treba povedať, že nálada v súbore bola vynikajúca. Odchod na vidiek znamenal pre všetkých čosi ako smerovanie k vytúženému cieľu. Vzdialili sa hereckej povrchnosti Paríža, priblížili sa ľudovému divadlu. Mohli ďalej študovať, experimentovať a pripravovať *novú komédiu*, čo mala byť moderná verzia talianskej renesančnej commedie dell´arte. Vo vlhkej jeseni a nasledujúcej zime (prví obyvatelia začali prichádzať v septembri a októbri 1924 a skupina bola kompletná v decembri) ich očarovalo nielen vysoké nebo a čerstvý vzduch, ale hlavne vzrušenie z pokračovania služby divadlu. Boli mladí, veľmi mladí, a tak objavovali nový svet okolitých dedín a mestečiek, zistili, že sú tam dostatočné sály pre divadlo, že kraj nie je chudobný, žije spoločenským životom, do ktorého sa aj oni zapájali.

Patron, lebo takto všetci Copeaua volali, mal však inú predstavu. Nedostatok finančných prostriedkov môže byť jedným z dôvodov výberu tohto smutného miesta, ale druhým môže byť až fanatická túžba po asketizme, po takmer pustovníckom živote, sebažertve, ktorú Copeau tak rád ponúkal ľuďom okolo seba, ale aj sebe samému. Všetky pokusy o hoci aj menší luxus kritizoval a potláčal. V období, keď sa sťahoval spolu so súborom z Paríža, napísal Amanovi Maistreovi, že on a jeho skupina odchádzajú do Burgundska, kde idú „hľadať nové podmienky pre divadelné umenie a slúžiť Bohu."[5] V tom čase „prechádzal náboženskou krízou. Vrátil sa do lona cirkvi a prejavoval svoje zapálenie trocha útočným spôsobom, ktorý býva vlastný novým konvertitom. Presviedčal aj iných a predstavoval si, že by si každý deň dal meno svätého z kalendára, a ak by takého nebolo, tak meno náboženského sviatku. To nás znepokojovalo tým viac, že sme cítili jeho vôľu, aby sme ho nasledovali. (...) Zdalo sa, že mal diabla vo svojich knižkách, a táto konverzia mu namiesto pokoja prinášala ešte viac múk."[6]

Hneď na začiatku burgundského obdobia vyčítavo zareagoval na scénky spojené so spevom starých francúzskych samopašných a frivolných pesničiek, ktoré mu zahrali pri jeho príchode do Morteuil 3. novembra 1924. Na druhý deň si ich zvolal a mal prvý zásadný prejav o cieľoch pobytu v Burgundsku a o svojich zámeroch. Povedal, že kvôli spoločnému projektu všetko zanechal. Žiadal od nich, aby zostali verní „morálke Školy", aby si udržali prísnu disciplínu, venovali sa práci tak, akoby to bolo „náboženstvo". Aj keď im sľúbil mesačné výplaty, hovoril o živote v chudobe, oddanosti práci a kolektívnom záujme. On sám určil svoje postavenie. Je tam „aby filtroval, vyberal, vysvetľoval, vyvažoval, harmonizoval".[7] Členovia skupiny boli naozaj oddaní dielu, ktoré pre nich v prvom rade stelesňovali divadelné myšlienky

[4] COPEAU, Jacques: *Souvenirs du Vieux-Colombier*. Nouvelles Éditions Latines, 1931, s. 104 – 105.
[5] *Le Journal de Bord des Copiaus 1924-1929*. C.d., s. 165.
[6] VILLARD-GILLES, Jean: *Mon demi-siècle et demi*. C.d., s. 130 – 131.
[7] *Le Journal de Bord des Copiaus 1924-1929*. C.d., s. 44 – 46.



Historický záber z obce Demigny. Foto autor neznámy

Jacqua Copeaua, a tak niektoré rozdielne predstavy o živote ešte neviedli k zásadným rozporom. Avšak problémy a konflikty medzi Patronovým videním sveta a medzi tým, ako chceli žiť mladí, sa už vyskytli aj predtým. Za všetky spomenieme aspoň dramatický rozchod s Charlom Dullinom v Amerike v roku 1919.

V priebehu roku 1925 prišlo k ďalšiemu väčšiemu rozporu medzi učiteľom a žiakmi. Predchádzalo mu nevydarené hosťovanie divadelného súboru v Lille (24. januára 1925), kde u priemyselníkov zo severu Francúzska chceli nájsť finančnú podporu pre ďalšiu existenciu. Predstavenie, ktoré tam zahrali (skladalo sa z dvoch krátkych hier: *Predmet alebo Prekážky*, *L´Objet ou les Contre temps* a *Dane*, L´Impôt, autorom obidvoch bol Copeau), skončilo veľkým neúspechom, a tak žiadne subvencie nedostali. Patron, ktorý si predtým vzal záväzok, že súbor uživí, sa ocitol v definitívnej finančnej kríze. Celkom sa tomu poddal, a keďže nevidel iné východisko, svoju divadelnú skupinku, ktorú už nevedel zaplatiť, rozpustil. Odpoveďou však bolo, že niektorí to odmietli urobiť a rozhodli sa zostať v Burgundsku na vlastnú päsť a bez jeho finančnej podpory. Chceli ďalej existovať samostatne. Silná vôľa, nadšenie a talent im pomohli k tomu, že sa im naozaj rýchlo podarilo získať nové publikum a že oživili to, čo sa v zime a na jar 1925 zdalo byť v troskách.[8] Rozpor nepriniesol samotný fakt, že Copeau po neúspechu v Lille súbor rozpustil, ale to, že keď videl, ako sa im aj bez jeho podpory začína dariť, tak 8. júna 1925 im oznámil, že opäť preberá vedenie do svojich rúk. Reakcia na toto prevzatie moci bola negatívna, hoci nie jednotná. V skupine boli

[8] Základ tejto skupinky vytvoril Michel Saint-Denis s Léonom Chancerelom, Jeanom Villardom, Amanom Maistreom a Auguste Boveriom, pripojili sa Suzanne Bingová, Marie-Hélène Copeauová, Marie-Madeleine Gautierová, onedlho prišli ešte Marguerite Cavadaskiová a Jean Dasté. Opustiť ich odmietol aj technik Alexandre Janvier.

starší i novší členovia. Najviac toto rozhodnutie Patrona rozhorčilo Léona Chancerela, ktorý bol trocha starší od ostatných, ambiciózny a úspešný. Copeau v ňom videl element, ktorý by mohol ohroziť jeho postavenie. Avšak v súbore bolo aj viacero príbuzných (dcéra Maïène[9], Jean Dasté, ktorý si ju neskôr vzal za manželku, synovec Michel Saint-Denis, Suzanne Bingová, Madeleine Gautierová, Aman Maistre[10]). Vedúcu pozíciu, ktorú si Copeau sám určil, teda napokon akceptovali. Iba Léon Chancerel odišiel do Paríža, po ňom aj Auguste Boverio. Spomienka na to však všetkých znepokojovala. Jean Villard spomína: „Nevedeli sme pochopiť, prečo si Copeau neosvojil tú možnosť, že by sa sám oddával meditácii, pripravoval budúcnosť v celkom slobodnom duchu a mal pritom po boku malú skupinku napojenú naňho, ale pripravenú žiť na vlastné náklady; a samozrejme, pripravenú byť mu k dispozícii, jemu prvému, ak by nám chcel niečím prispieť. Ale on sa nevedel preniesť cez predstavu, že by sme boli od neho nezávislí."[11]

Určite ani Copeau sa vo vzniknutej situácii necítil komfortne. Mladí členovia už neboli tými, čo v časoch Starého holubníka v Paríži. On chcel byť ústrednou osobnosťou, na ňom malo ležať hlavné slovo pri výbere repertoáru. Určovať, čo sa bude inscenovať z klasickej literatúry a sám byť autorom scenárov a prológov. Po neúspechu v Lille sa však jeho autorita oslabila. Ďalšie predstavenia sa pripravovali oveľa viac v kolektívnom duchu za výrazného prispenia členov súboru. Napríklad, hoci základným kameňom repertoáru zostávali klasickí autori, celovečerné predstavenia sa komponovali ako rad hier, skečov, hudobných výstupov, kde nielen Copeau, ale aj herci vkladali vlastné scénky, improvizácie, spevy starých piesní, pantomímu.

V súvislosti s predstavením v Demigny 17. mája 1925 si súbor prvýkrát osvojil pomenovanie *les Copiaus*, ktoré im spontánne dali miestni diváci. Spájalo v sebe meno Jacqua Copeaua, pripomínalo, že herci sú jeho žiakmi a zároveň tu znel odkaz na slovo *copis*, čo v domácom nárečí znamenalo kry viniča, teda toho najvzácnejšieho, čo tu ľudia mali. Predstavenie v Demigny malo viac častí. Začínalo sa sprievodom v uliciach. Prvýkrát sa tu objavila postava Jeana Bourguignona (Jano Burgundský), ktorú si vytvoril Michel Saint-Denis. „Je to farbistá postava, silno zakorenená v regióne."[12] Jean Villard spomína: „Chancerel napísal poetickú zábavnú scénku, Boverio si vo veľkej tajnosti pripravoval pantomimickú burlesku, Maistre prológ, ja hudbu a pesničky (moje prvé pesničky) a inscenoval som frašku Thomasa Gueulettea, v ktorej som stvárnil masku s múčnou tvárou, ten typ, ktorý preslávil Watteau,[13] čo mi neskôr dal môj pseudonym: Gilles. (...) Do tohto predstavenia nám ešte chýbalo čosi na pol hodinky. Copeau, aby nám pomohol, prisľúbil malú jednoaktovku, ktorú by si aj sám zahral. (...) Keď nám prišiel v predvečer vystúpenia predviesť svoju hru, ostali sme šokovaní. (...) Bol to príbeh podľa skutočnej udalosti, ktorá sa stala v Demigny – jeden starý neurastenický sedliak tam spáchal samovraždu tým, že vypil takmer na jeden dúšok liter miestnej pálenky. (...) Copeau, aby zavŕšil nešťastie, ho zahral s otrasným realizmom. Bol hrozný. Zdalo sa, akoby bol vo svojej hre a hereckom prejave zhromaždil všetky prostriedky, všetky postupy, proti ktorým bojoval počas desiatich ro-

[9] Marie-Hélène Copeauová – dcéra Patrona – ktorú všetci volali Maïène.
[10] Takto ich vymenoval VILLARD-GILLES, Jean: *Mon demi-siècle et demi*. C.d., s. 141.
[11] Tamže, s. 119.
[12] GONTARD Denis in *Le Journal de Bord des Copiaus 1924-1929*. C.d., s. 179 – 180.
[13] Myslí sa slávny Watteauovov obraz *Pierrot* z roku 1718, ktorý je známy aj pod názvom *Gilles*.

kov..."[14] Táto jednoaktovka bola natoľko nevhodná pre ďalšie uvádzanie, že o niekoľko dní ho v repríze (Mersault, 24. mája 1925) sám Copeau nahradil krátkym scenárom *Mirandolina*, ktorý narýchlo napísal podľa Goldoniho hry *La Locandiera*.

Prvé mesiace v Burgundsku boli naozaj ťažké. Nielen kvôli zlému ubytovaniu, z ktorého vyplývali ochorenia, nielen kvôli zlej finančnej situácii, vnútorným napätiam v súbore, ale aj preto, že si Copiaus intenzívne hľadali vlastnú umeleckú tvár. Parížske publikum bolo predsa len iné ako publikum v Burgundsku, hoci si nesmieme predstavovať, že sa hralo iba pre neškolených divákov a sedliakov. Pozrieť si ich odpočiatku mohli aj diváci z väčších miest, ako Beaune, Dijon, Chalons-sur-Saône. Dokonca v neskorších rokoch burgundského obdobia už v menších mestách a dedinách vôbec nehrali. Zato opakovane vystupovali vo Švajčiarsku, Belgicku, Holandsku, Luxembursku, Veľkej Británii a Taliansku. Odpočiatku ich prijalo nielen ľudové publikum, ale aj miestne honorácie a podnikatelia. Hrávali v tradičných meštiackych divadelných sálach, ale aj v hostincoch, na trhoch a námestiach počas verejných slávností. Spievali chóry v kostoloch. Copeau chcel, aby pilierom ich repertoáru boli hry nadväzujúce na renesančnú komédiu. Buď im vybral starších francúzskych a talianskych autorov, alebo si pripravovali sami nové scenáre. Viac ráz sa inšpirovali miestnym životom v Burgundsku a jeho tradíciami. Pre Copeaua bola commedia dell´arte čistým prameňom kultúry a humanizmu, pre Copiaus aj podnetom pre vlastné improvizácie a hry. Klasickí autori v repertoári? Molière (Čarodejník Harlekýn, *Arlequin Magicien; Lekárom proti svojej vôli, Le Médecin malgré lui*, 15. augusta 1925, Škola mužov, *L´école des maris*, 25. októbra 1925), Lope de Rueda (*Ríbezle, Les Cassis*, 24. augusta 1925), Fernando de Rojas, Pierre Corneille (*Ilúzia, L´Illusion*, 3. októbra 1926), Ruzzante (*Dievča z Ancony alebo Zaľúbenci z Padovy, L´Anconitaine ou les Amoureux de Padue*, 8. novembra 1927). Opakovane ako autor prispieval do repertoáru Jacques Copeau a postupne stále viac Jean Villard, Michel Saint-Denis a Aman Maistre.

Hneď v prvý rok pobytu v Burgundsku si Parížania uvedomili, že to špecifické, ekonomicky najsilnejšie, tradíciou, zvykmi najzaujímavejšie a z divadelného hľadiska veľmi inšpiratívne, je to, čo sa spája s pestovaním hrozna a výrobou vína. Postupne v scénkach pribúdali postavy vinohradníkov. Pre vinohradníkov, tvoriacich publikum, začali pripravovať predstavenia, na ich sviatkoch sa zúčastňovali ako vystupujúci herci, alebo aj ako pozvaní hostia a priatelia.

Manifestačným prihlásením sa k tejto významnej zložke Burgundska bola *Oslava vína, viniča a vinohradníkov (Célebration du vin, de la vigne et des vignerons)*, ktorú uviedli 14. novembra 1925 v Nuits-Saint-Georges a potom 23. novembra 1925 v Mersault. Obidve tieto obce sú dodnes priam utopené vo vinohradoch. Z hľadiska našej témy by sa mohlo zdať, že toto predstavenie by sme mali vynechať, lebo ako autor scenára bol uvedený Jacques Copeau, nie Copiaus. Avšak keď spoznáme štruktúru a proces, ktorým k predstaveniu dospeli, nemôžeme si nevšimnúť naozaj rozsiahlu kolektívnu prácu všetkých. Spoločné zbieranie podkladov, štúdium dejín i prítomnosti vinárskeho remesla v Burgundsku. V archíve sú zachované písomné materiály, ktoré si Copiaus vtedy sami zozbierali: mená značkových burgundských vín, opisy rôznych historických faktov, povestí, miestnych zvykov a historiek. Ďalej zoznam chorôb viniča, ale napríklad aj slovníček miestnych výrazov a ďalšie desiatky malých

[14] VILLARD-GILLES, Jean: *Mon demi-siècle et demi*. C.d., s. 117-118. Jednoaktovka mala názov *Vdovec (le Voef)*.

Sprievod v Demigny pred predstavením 17. mája 1925. Na čele ide Michel Saint--Denis s koruhvou *Les Copiaus*. Vzácny a ojedinelý záber. Foto autor neznámy, 1925

poznámok a postrehov. Jacques Copeau sa pri tomto predstavení ani nehlásil za jediného pôvodcu a pod réžiu sa v bulletine nepodpísal iba on, ale všetci Copiaus. Určite, Parton bol aj tu hlavným organizátorom. Celé toto podujatie spájalo divadlo s trhovým prostredím a sviatkom vinohradníkov a bolo koncipované v duchu jeho myšlienok a krokov smerom k *novej komédii*. Ale celé by to Copeau nemohol uskutočniť sám bez súčinnosti všetkých členov súboru. Bolo to prvé naozaj kolektívne pripravené predstavenie Copiaus. Treba pripomenúť, že v tom čase sa mladí herci kvôli vlastným finančným problémom sami ako brigádnici zapájali do vinohradníckych prác, teda získavali svoje poznatky nielen štúdiom, ale priamo v praxi. Okrem toho hercov si platili miestni producenti vína na trhoch a výstavách ako prezentátorov a propagátorov vín. Využívali tak ich umelecké služby, keď chceli upútať pozornosť veľtržného publika. Navyše, Copeau požičiaval miestnym podnikateľom vínnu halu (*cuverie*) v Pernande, ktorú z pôvodného účelu premenil na divadelnú sálu. Teda okrem toho, že tam Copiaus nacvičovali predstavenia a uskutočňovali školské cvičenia, sa tam občas konali aj rôzne spoločenské podujatia a bály. Vzájomné stretávanie hercov a vinohradníkov sa teda odohrávalo na viacerých úrovniach, pri mnohých príležitostiach, a čo bolo najhlavnejšie, obidve strany z toho profitovali.[15]

V prednáške *Spomienky na Starý holubník*, ktorá vyšla knižne, Jacques Copeau pomohol tomu, aby sme si mohli predstavenie *Oslava vína, viniča a vinohradníkov* zreka-

[15] Viac o tom CHAMBARLHAC, Vincent: Les Copiaus, Jacques Copeau, au village – 1925-1929. In *Annals de Bourgogne*, 2012.

pitulovať. Predstavil otvorený priestor scény pred veľkým hľadiskom, kde dominovali herci v jasných odevoch, osvetlení reflektormi. Naznačil tému, kaleidoskopickú skladbu dialogických scénok, chórických spevov a tancov. Opísal humorné príbehy postáv, kde nechýbal Jean Bourguignon, kde sa vyznávali z lásky k fľaške, kde sa poeticky naznačovali sympatie dvoch pohlaví:

„Bolo by vám treba opísať hlavne tie slávnosti v Dijone, v Beaune alebo v Nuits, tie *Oslavy viniča a vína*, ktoré v celej provincii šírili slávu mojich hercov...

Zoči-voči stovkám, tisíckam vinárov, ktorí sa zbehli zo všetkých kútov kraja, moji Copiaus, štyria vpravo, štyria vľavo a šéf uprostred, dobre rozostavení v zborovej formácii, pevne stojaci na nohách, s čelami vysoko zdvihnutými, s čistými a mocnými hlasmi spievali v Pindarovom štýle na počesť malých opálených kráľovien, ktoré boli vybraté hlasovaním v ich obciach na tieto oberačkové slávnosti, aby išli na čele sprievodu a predsedali v la Paulée.

Potom, keď sa táto prvá časť ceremónie skončila a prišla noc, členovia súboru opúšťali sálu a v jasných odevoch, s kvietkom za klobúkom vmiešali sa do pouličného davu. Ľudia ich spoznávali, pristavovali, oslavovali, hostili až do času, keď sa sála znovu naplnila. Vtedy sa publikum ešte viac rozhučalo a ešte viac rozbúrilo, keď sme sa znovu objavili pod reflektormi s ďalším zábavným predstavením, ktorého hrdinom bol Jean Bourguignon. Takto znel text:

> Jean Bourguignon: Zdravím ťa, Lujza, Berta, Róza a Zuza.
> Štyri dievčatá: Zdravíme, zdravíme, zdravíme, Jean Bourguignon. Zdravíme, kráľu nášho kraja!
> Berta: Vstali ste dnes ráno tou správnou nohou a nie priveľmi nakvasený?
> Róza: Hneď uvidíme, čo dokážete urobiť.
> Lujza: Či máte obidve ruky rovnako šikovné ako jazyk.
> Zuza: A či viete rovnako dobre odštipnúť strapec hrozna, ako robiť komplimenty a spievať piesne.
> Jean Bourguignon: Dosť, dosť, dievčatá tam dole, ak prichádzate na vinobranie bez náradia a košíkov. Ak sa vám žiadajú silné ramená, tak tých je u nás dosť. Ak máme veľké strapce, máme aj dlhé ruky, a keď sú strapce dva, chytíme ich oboma...

Súperenie medzi vinicami, zaľúbené dialógy, bakchické chóry, príslovia a piesne, tance napodobňujúce práce s viničom a vínom. Otec Noe ich preruší a hovorí:

> Pil som, pijem a budem piť. Že to za nič nestojí? Ale poteší všetkých. Ak máš problémy v práci, daj si pohár bieleho. Ak ťa žena klame, daj si pohár červeného. Ak začne znova, začni aj ty. To vylieči všetko. Ak ťa bolia zuby, vypi si romanée, ak máš reumu, vypi nuits--saint-georges. Muži radi vidia ženy piť bordeaux, lebo je roztúžené, ale ženy radi vidia piť mužov burgundské, lebo je heroické. Vyliečilo Ľudovíta XIV. a poradilo Napoleonovi. Treba, aby sa ho naučila piť aj Republika...

Takto sa naše hry, takmer improvizované, prispôsobovali okolnostiam, ročnému obdobiu, miestu, obecenstvu. Boli zdravé, zdatné, skoro úplne očistené od divadelného prachu. Smelo ale bez nátlaku, skromne ale úprimne ponúkali voľnejšie, vzdušnejšie formy. Často dosiahli *prirodzeným spôsobom* splynutie s publikom, okamihy dokonalého súzvuku medzi javiskom a hľadiskom, čo je vrcholom každého

Dijon v súčasnosti. Mesto častých vystúpení Copiaus koncom 20. rokov. Foto Miloš Mistrík, 2004

divadelného predstavenia a čo toľkí estéti a teoretici sa usilujú dosiahnuť pomocou rafinovaných prostriedkov."[16]

Patron bol prvé roky mimoparížskeho pobytu (1924-1926) dostatočne autorsky aktívny, písal, režíroval, hral, viedol súbor. Aby pomohol zlepšiť ekonomickú situáciu, prijímal početné pozvania na prednášky doma i v zahraničí, režíroval v Amerike. Bol zaneprázdnený viac ako predtým, a tak od roku 1926 sa začali predlžovať prestávky medzi jednotlivými scenármi, ktoré ponúkal svojim zverencom.

Niekto by povedal, že k vlastnej tvorbe sa dostali Copiaus práve kvôli tomu, že museli vyplniť tieto medzery, ktoré nevyplnil Jacques Copeau, čo môže byť do určitej miery pravda. Avšak už v samotných princípoch ich divadla bolo, že pracuje kolektívne a tvorivo. Parížska Škola Starého holubníka podporovala herecké improvizácie a v Burgundsku sa o to všetci usilovali ešte intenzívnejšie. Nadšení boli hlavne myšlienkou, že si mali vytvárať vlastné masky, vlastné typy, ktoré budú základom *novej komédie*: „Michel nakúpil v Beaune karnevalové masky. Myšlienka Komédie s typizovanými postavami, o ktorej Patron už dávno mnohým z nás hovoril a na začiatku tunajšej práce to povedal aj ostatným, sa rozvíja a je súčasťou skoro všetkých rozhovorov medzi Michelom, Boveriom, Villardom, Chancerelom, ich pokusov a improvizácií."[17] Herci si pripravovali tvárové masky a kostýmy, vytvárali si vlastný originálny typ, nielen jeho vonkajší vzhľad a jeho reč, ale hlavne jeho charakteristiku, a z toho prameniace skeče a scénky. „Michel Saint-Denis vytvoril *Jeana Bourguignona*, ktorý stelesňuje duch vinohradníctva, Jean Dasté sa navliekol do meštiackeho Ka-

[16] COPEAU, Jacques: *Souvenirs du Vieux-Colombier*. C.d., s. 114 – 118.
[17] *Le Journal de Bord des Copiaus 1924-1929*. C.d., s. 66 – 67.

pitána nazvaného *César*, Aman Maistre je prvý Milenec, pokrstený za *Juliena* (ktorý mu zostane ako umelecké meno), Jean Villard pod menom *Plombin*, potom *Gilles*, toto meno si zachoval aj v kabarete, sa napojí na tradíciu druhého zanni stelesňujúc ´gurmandského, naivného, lenivého´[18]sluhu. V línii Policinellov ide obdivuhodný *Bitouille* Marcela Boveria ako perfektné zobrazenie typu Reprezentanta, akého si predstavoval Copeau. (...) Popri nich Léon Chancerel dáva život (Jean-) Sébastienovi Congre (...). Archivár-paleograf, zberateľ šanónov, člen Akadémie, Sébastien Congre sa pripája k rodine Starcov a tradicionalistických pedantov".[19] Svoje typy si vyskúšali aj deti Copeaua: „Maïène je rozprávková princezná (...). Mládenec, stvárnený Pascalom (syn), sa stane Valentinom..."[20] V auguste 1925 bola súčasťou predstavenia zloženého z viacerých častí scénka *Prázdniny (Les Vacances)*. Aj tu vystupovala postava Michela Saint-Denisa zvaná Jean Bourguignon a Gilles Jeana Villarda. Malé výstupy, *divertimentá*[21] sa v nasledujúcich mesiacoch a rokoch postupne zlievali s inými a prirodzenou cestou vyústili do väčších, kolektívne komponovaných predstavení.

Keď sa Copiaus lepšie oboznámili s regiónom, pochopili, že sú v jeho horšom kúte, kde nie sú dobré podmienky na život. Preto hľadali a napokon aj našli, teda presnejšie Léon Chancerel našiel, v dedinke Pernand-Vergelesses väčší dom. Ten napokon po protestnom odchode Léona Chancerela kúpil sám Jacques Copeau. A rozhodol, že sa všetci presťahujú do blízkeho okolia. Po roku opustili Morteuil a spoločne sa našli na slnečnom, úrodnom úbočí, nad ktorým sa týčil známy vŕšok Corton, obkolesený vinohradmi. Presťahovali sa 11. decembra 1925.[22] Denis Gontard hovorí: „Príchod Copiaus do Pernandu znamená v burgundskej etape Jacqua Copeaua a skupiny okolo neho významný posun. Trocha viac ako rok po príchode do tohto kraja, po prvých ťažkých mesiacoch v dome v Morteuil, po čiastočnom rozpustení súboru a po založení cestovnej skupiny nachádza konečne Copeau v tejto dedinke na úbočí Côte tiché a kľudné miesto na prácu. Má k dispozícii skupinu hercov a žiakov, ktorí mu umožnia pokračovať v divadelných výskumoch prerušených zavretím Starého holubníka. Popri ňom Copiaus nájdu v Pernande publikum ešte otvorenejšie, ešte vnímavejšie ako v Demigny. Štyridsať rokov po pobyte tejto mladej skupiny ostali spomienky obyvateľov Pernandu na Copiaus stále veľmi živé, sami hovoria, ako sa tešili zo spolužitia skupiny hercov s nimi."[23]

Copeauove siroty

Napriek tomu, že si konečne našli vyhovujúce sídlo a že sa práca mohla utešene rozbehnúť, Copeau v neskorších rokoch (1927-1929) viditeľne strácal záujem o svoj súbor a prácu s ním. Pomaly slabla jeho autorská aj režijná aktivita. Vyhýbal sa dokon-

[18] VILLARD-GILLES, Jean: Léon Chancerel, le Vieux-Colombier et les Copiaus. In *Revue d´histoire du théâtre*, 1968-2, s. 158.

[19] ROMAIN, Maryline: *Léon Chancerel. Portrait d´un réformateur du théâtre français (1886-1965)*. Lausanne, L´Age d´Homme, 2005, s. 90 – 91.

[20] *Le Journal de Bord des Copiaus 1924-1929*. C.d., s. 67.

[21] *„Ríbezle*. Táto krátka hra pripomína piesňou, gestom a rečou kultúru zberu ríbezlí, tak drahú Burgundčanom. V októbri toho istého roku aj *Práčovňa (Le Lavoir)*, pantomimické divertimento na tému žien, ktoré si perú svoju bielizeň vo verejnej práčovni." GONTARD Denis in *Le Journal de Bord des Copiaus 1924-1929*. C.d., s. 28.

[22] Tamže, s. 97.

[23] GONTARD Denis in *Le Journal de Bord des Copiaus 1924-1929*. C.d., s. 192.

Chancerelova farebná kresba jeho personnage, nazvanej Sébastien Congre. 1924

ca aj priamym stretnutiam s mladými. Roku 1926 ešte obnovil školské cvičenia a do Pernandu začali prichádzať noví študenti herectva z Francúzska i zahraničia.[24] Vyučovala Suzanne Bingová a členovia Copiaus. Copeau stále menej, pretože bol často preč a keď prišiel domov, tak *cuverie* nenavštevoval. Napätie medzi ním a hercami opäť narastalo. „Predstavte si," spomína Jean Villard, „čo sa dialo v našich hlavách: nuda, chudoba, priemernosť, neplodná práca a vidiecka samota na nás začali ťažko doliehať a nad tým hrubý nezáujem, majster, neprítomný Patron na úteku, mlčiaci, ktorý nielen že nič nepripravuje, ale ani sa nám neotvára, nerozpráva sa s nami, ukazuje prísnu tvár, moróznu."[25]

Občas, s veľkými intervalmi, Copeau niečo pre nich predsa len napísal, alebo adaptoval a režíroval. Najvýznamnejšie boli *Ilúzia* z roku 1926 a *Dievča z Ancony alebo Zaľúbenci z Padovy* z roku 1927. Obidve tieto predstavenia sa stretli s veľmi dobrým ohlasom u publika aj v dobovej tlači. Vďaka svojej obsahovej štruktúre, vďaka ich prepojeniu na odkaz commedie dell´arte, a teda aj pokroku pri hľadaní nových typov, boli ďalším priblížením sa k *novej komédii* a patrili k vrcholom Copeauovej práce v Burgundsku. Avšak bolo toho primálo. Ak chceli Copiaus žiť z divadla, potrebovali vytrvalo obnovovať repertoár a pripravovať stále nové predstavenia. Tým viac,

[24] „Práve som ich znova rozhýbal, túto mládež okolo mňa. Ide o to, aby neboli znova sklamaní", zapísal si 5. mája 1926. In COPEAU, Jacques: *Journal 1901-1948. Deuxième partie : 1916-1948*. Paris : Seghers, 1991, s. 233.

[25] VILLARD-GILLES, Jean: *Mon demi-siècle et demi*. C.d., s. 127.

Pán César, personnage Jeana Dastého. Foto autor neznámy

že boli už od parížskeho obdobia Starého holubníka samým Patronom nastavení ako kreatívne osobnosti. Títo herci neboli pasívni, neboli iba beztvarým telesným materiálom, ktorý mal do potrebnej podoby vymodelovať režisér. Naopak, boli schopní vlastným prispením formovať nové typy v nových predstaveniach *novej komédie*.

Na začiatku roka 1927 Jean Villard predniesol plán scenára, ktorý mal názov *Jar (Le Printemps)*. Denis Gontard v poznámkach k *Le Journal de Bord* uvádza: „Počas neprítomnosti Patrona Copiaus scenármi *Vojna (la Guerre)*, ktorý priniesla Marie-Hélène Copeauová, a *Jar*, ktorý priniesol Jean Villard, predviedli dve ukážky ich tvorivej práce.[26] V obidvoch prípadoch išlo o kolektívnu kreáciu, pri ktorej využili cvičenia v improvizácii, pantomíme a aplikácii masiek tak, ako sa to učili v Škole Starého holubníka.[27]“ Jean Villard spomína : „Išlo o to, aby, vychádzajúc z chóru a masky, odvíjalo sa akoby na živej freske prebudenie miazgy v rastlinách a stromoch, zjavenie kvetu, vetra, skok zvieraťa do lesa, do toho pripojiť človeka, jeho práce a lásky a korunovať toto gesto jari svadbou s jej spievajúcim a tancujúcim sprievodom. (...) Naše prsty, naše ruky, naše ramená, postupne sa stávali akoby znakmi podzemného života, ktorý kúsok po kúsku preniká do sadeničky. Naše tri skupiny, ktorých pohyb sa zlieval do jedného, síce oddelene, ale synchronizovane sa pomaly dvíhali, rozkvitali ako stromy, konáre, kvety a vtom, pri nápore vetra, ktorého zvuk sme napodobňovali so zavretými ústami, naše trblietajúce sa ruky vytvorili dojem prudkého odletu vtákov. To nebol tanec, ale akási odroda pantomímy, vyjadrujúcej prírodu v jej jarnom prebudení bez toho, aby sme ju kopírovali.“[28] Copiaus pri cvičeniach *Vojna* a *Jar* zašli v experimentoch pri rozvoji divadelnej reči ďalej ako kedykoľvek predtým. Copeau sám 26. februára 1927 ocenil prínos skupiny vo svojom denníku: „Moji Copiaus mi ukázali rad cvičení, ktoré skoro všetky sú na dobrej ceste.“ A 1. marca napísal svojej žene: „Ich práca mi dáva veľkú nádej. Vidím, ako sa pomaly a postupne začína črtať nová forma, na ktorú čakám už veľmi dlho.“[29] Krátko potom, v lete roku 1927, sa aj sám zapojil do hľadania výsledného tvaru týchto improvizovaných scénok, ale čoskoro sa začal naplno venovať novému projektu – *Dievčaťu* z Ancony, ktorý mal premiéru 8. novembra 1927 v Lyone, a tak sa k *Vojne* a *Jari* už nevrátil.

[26] Pripomeňme, že v tom čase mali muži zo súboru ešte nacvičený aj krátky komický výstup *Hudobníci (Les Musiciens)*, ktorý tiež príležitostne uvádzali. *Le Journal de Bord des Copiaus 1924-1929*. C.d., s. 117.

[27] GONTARD Denis in *Le Journal de Bord des Copiaus 1924-1929*. C.d., s. 202.

[28] VILLARD-GILLES, Jean: *Mon demi-siècle et demi*. C.d., s. 136 a 138.

[29] COPEAU, Jacques: *Journal 1901-1948. Deuxième partie : 1916-1948*. C.d., s. 253.

Tak sa stalo, že tieto experimentálne cvičenia videlo iba niekoľko divákov, priateľov a známych počas príležitostných ukážok. Zo stručných popisov a svedectiev, ktoré máme k dispozícii, vyplýva podobnosť s pantomimickými výskumami, ktoré robil Etienne Decroux, inak od roku 1923 tiež žiak Školy Starého holubníka a do roku 1925 aj účastník burgundského dobrodružstva. Jeho čistý mimus má spoločné korene.

Keď prešlo niekoľko mesiacov a po premiére *Dievčaťa z Ancony* Copeau zasa neprichádzal s novým textom, rozhodli sa Copiaus, že si prvýkrát sami nacvičia a uvedú vlastné predstavenie. Dostalo názov *Tanec mesta a polí (La Danse de la ville et des champs).* Premiéra bola v Mersault 4. marca 1928.[30] Je pochopiteľné, že sa vrátili k tomu, čo mali už rozpracované. V bulletine nájdeme tézovitý obsah na spôsob talianskeho *sogetta*, ktorý ukazuje, že východiskom boli cvičenia z *Jari*.

Prológ: Prezentácia súboru	
1. časť: Zima	Prebudenie Jari
	Vegetácia, Vietor, Vtáky
	Tanec jarných prác
	Jeanne a François
	Volanie Mesta
	Príchod chóru Mesta
	François odchádza do mesta
2. časť: Mesto	Predavač novín
	Príchod Françoisa
	Prebúdzanie mesta
	François ráno v meste
	Mesto robotníkov
	Burza
	François opúšťa mesto
	Žobráci
	Oscar Knie odchádza na vidiek
Polia	Poľnohospodárske stroje
	Príhody Oscara Knie na poliach
3. časť:	François na ceste do svojej zeme
	Hrozba búrky
	Dedina vyháňa Françoisa
	Jeanne odmieta Françoisa
	Búrka
	Oscar Knie po búrke
	Oscar zbohatne
	Zábava
	Záverečný chór

[30] *La Danse de la ville et des champs*. Réžia: Les Copiaus, kolektívna kreácia bez Jacqua Copeaua; Text: Jean Villard-Gilles, Michel Saint-Denis, Aman Maistre; kostýmy: Marie-Hélène Dastéová; Premiéra: Francúzsko; 4. marca 1928: Meursault; Ďalšie uvedenia: Belgicko; 15. marca 1928: Brusel; Francúzsko; 5. mája 1928: Beaune, 19. mája 1928: Chalon-sur-Saône, 29. mája 1928: Dijon; Švajčiarsko; 5. júna 1928: Lausanne, 6. júna 1928: Ženeva, 7. júna 1928: La Chaux de Fonds, 8. júna 1928: Neuchâtel, 9. júna 1928: Avenches, 11. júna 1928: Fribourg, 12. júna 1928: Yverdon, 13. júna 1928: Monthey.

Oscar Knie, personnage Michela Saint--Denisa. Foto autor neznámy

Ako vidno z bodového scenára, výjavy z prírody, ktoré rozpracovali už v *Jari*, doplnili Copiaus príbehmi ľudí. Nezachoval sa text hry – ak vôbec nejaký existoval. Preto ju môžeme zrekonštruovať iba na základe bodového scenára a čiastočných opisov, ktoré zanechali niektorí, zväčša švajčiarski kritici.[31] Dej sa začína v čase, keď sa končí zima. Nástup jari zobrazujú herci vlastným telom, tancom, mimikou ľahko odetých tiel. Napodobňujú spev vtákov, pučiacu prírodu, nové lásky, kvety majú pripnuté na kostýmy – muži v modrých, ženy vo viacfarebných. Stromy, to sú „traja či štyria mladí ľudia s harmonicky zladenými rukami. Vietor? Celé jeho tajomstvo leží v kútiku ich perí. A odlet vtákov na koncoch ich prstov."[32] Zjavujú sa vinohradníci. Jedna z postáv – François – túži odísť z vidieka do mesta. Opúšťa preto svoju milú Jeanne, ktorá ostáva verná burgundskej zemi. Françoisa vtiahne cudzí rytmus mesta: pokriky predavača novín, zvuky ulíc, priemyselný hluk. Herci vlastnými telami stvárnia výrobnú linku, mechanický rytmický posun. François „vidí masky zo železa, mužov v tmavých farbách mastného oleja, pisárov hieroglyfov, ktorých jednoduché tik-tak, urobené ceruzkou na tabuľku, vytvorí ilúziu pekla burzy. Keď sa chce v jednej dielni zapojiť do mechanickej práce, znova stretne železných mužov, ktorí sa na zapískanie menia postupne na piesty, turbíny alebo buchary. Všetko to hučí, otáča sa, beží, fučí, vybuchuje, hrmí. Na scéne je len päť hercov, žiadne rekvizity, žiadny orchester."[33] Tieto pasáže ukážu krásu plastického telesného vyjadrenia. François nemá šťastie, nerozumne príde o peniaze. Pod mostom, kde musí prespať, stretáva deklasovaného bohéma Oscara Knie (hral ho Michel Saint-Denis; keď vystupovali s týmto predstavením vo Švajčiarsku, tak s ohľadom na jednu tamojšiu váženú rodinu ho premenovali na Oscar Trique). Tento mešťan naopak túži po živote na dedine. Ich spoločný výstup má podobu buffonérie. François však ani po návrate domov nenachádza šťastie. Jeanne ho už nechce, bývalí kamaráti ho odháňajú, pred bitkou ho zachráni iba Jean Bourguignon. Práve však vypukne silná búrka (opäť vyjadrená telami i hlasmi hercov) a dedinu pred prívalom vody zachráni práve François s nasadením vlastného života. Až to ho zmieri s domácimi. Navyše, Oscar Knie nečakane zdedí veľkú sumu

[31] VINCENT, Vincent: La Danse de la Ville et des Champs jouée, dansée, chantée, mimée par les Copiaus du Vieux-Colombier. In *Comœdia*, 18. júna 1928 ; MUGNIER, Henri: „La Danse de la ville et des champs." In *Comœdia*, 9. júna 1928 ; FABRE, Eugène: Un spectacle des Copiaus. In *La Suisse*, 7. júna 1928 ; COMTESSE, A.: La Danse de la ville et des champs. In *Feuille d´Avis du District de Monthey*, 19. júna 1928.

[32] BROSSES, Jean de: La Danse de la ville et des Champs. In *Le Courrier de Saône et Loire*, 18. marca 1928.

[33] Tamže.

peňazí, a tak pozýva na slávnostnú večeru Françoisa a Jeanne, ktorí opäť našli k sebe cestu.

Predstavenie sa odohrávalo na scéne s nemenným pozadím, dominovala dynamická hra hercov. Aj keď ich účinkovalo iba deväť (Michel-Saint Denis, Jean Villard, Aman Maistre, Paul Paulet, Jean Dasté, Maïène, Marie-Madeleine Gautierová, Marguerite Cavadaskiová, Trinidat Jappová), často vznikal dojem, že je ich viac. Vytrvalý pohyb, metaforické zobrazovanie prírodných úkazov, predmetov a strojov sa striedalo s ľudovými kolami, aj so štylizovaným tancom, abstraktným baletom. Počas predstavenia až desaťkrát menili kostýmy: „Pravdivosť, s akou sa pantomimicky zobrazili buď jarné poľné práce, alebo horúčkovitá atmosféra továrne či burzy; ešte nikdy sme nevideli takto realizovať výstupy tak živé tak jednoduchými prostriedkami. "[34] „Obraz Strojov zázračne rytmizovaný. Obraz Burzy evokovaný s dôvtipom. Návrat Françoisa pripomína súčasný film so zápasom mužov a vzopretím sa jednotlivca davu."[35] Ale nemožno povedať, že by bol akcent iba na telesnom pohybe. Hudobnú a zvukovú stránku vytvárali herci zborovým spevom. Imitáciu zvukov a ruchov prírody a mesta zverili výrazovým prostredkom vlastného tela, ústam, rukám. Pred predstavením si z Paríža zadovážili veľký čínsky gong. Viacerí herci ovládali hudobné nástroje, Jean Villard bol vynikajúci pianista, študent Paul Paulet hral veľmi pekne na flaute a k dispozícii mali dokonca gramofón – avšak o jeho využití sa nezachovali záznamy. Léon Chancerel hovorí, že boli „vedení bicími a flautou."[36] Eugène Fabre pripomína, že tam bolo aj „niekoľko výstupov, kde nám dialóg pripomenie, že ´majster Slovo´ predsa len je ešte francúzskym divadlom a kde sa komické akcenty pochádzajúce z frašky pokúsia odľahčiť toto tak trocha trudné predstavenie."[37] Ženevský kritik, Henri Mugnier, napísal, že tam „nie je nič transcendentné, ale vo chvíli, keď rozkvitne leto, vo chvíli, keď sa vracia stratený syn k svojim, k láske, pocítime zvláštny a nástojčivý impulz (...), ktorý sa nás dotkne celkom hlboko v hrudi." „Je tam zdravie, v tom ich predstavení."[38]

Copiaus, v zhode so školením, ktoré dostali od Jacqua Copeaua, očistili herectvo od pátosu, odmietli statické gesto a tradičnú deklamáciu. Kritici na tejto inscenácii ocenili jej sviežosť, mladosť, čistotu mysle. Páčilo sa aj celkové zameranie súboru: „V čase, keď je divadlo industrializované, v čase, keď nechutná, nemorálna opereta, pornografický vaudeville v krátkych nohavičkách, primitívny music-hall s jeho predvádzaním sa nahých dievčat sa nehanebne usadili v každom kúte, je zdrojom novej sily to, čo prinášajú Copiaus. Skupina, kde zápas o umenie naozaj čisté, šľachetné a silné prevažuje nad všetkými materiálnymi pôžitkami."[39]

A predsa zožali za toto predstavenie aj dosť kritiky. Od nikoho iného, ako od samotného Copeaua. Ten počas skúšok v Pernande nebol prítomný. Prišiel až na premiéru. Sála bola vypredaná, z Paríža prišli aj manželia Chancerelovci, Auguste Boverio, ich bývalí kolegovia. Publikum predstavenie nadšene prijalo, sám Patron sa dob-

[34] COMTESSE, A.: La Danse de la ville et des champs. C.d.

[35] VINCENT, Vincent: La Danse de la Ville et des Champs jouée, dansée, chantée, mimée par les Copiaus du Vieux-Colombier. C.d.

[36] CHANCEREL, Léon: Les Copiaus. In *Jeux tréteaux et personnages*, 15. októbra 1930.

[37] FABRE, Eugène: Un spectacle des Copiaus. C.d.

[38] MUGNIER, Henri: „La Danse de la ville et des champs." C.d.

[39] VINCENT, Vincent: La Danse de la Ville et des Champs jouée, dansée, chantée, mimée par les Copiaus du Vieux-Colombier. C.d.

re zabával. Na druhý deň si ich však zavolal a všetko tvrdo skritizoval. Jean Villard naňho spomína: „Večer, počas premiéry bol celý upútaný hrou. Uprostred rozblázneného publika sa smial, dojímal, tlieskal ako dieťa. Viete si predstaviť, ako sme po ňom poškuľovali! Cítili sme z neho hrdosť a šťastie z jeho detí. Naša radosť bola absolútna. Vyhrali sme. Na druhý deň si nás zavolal, aby sme všetko prebrali. Čakali sme ho s obrovskou netrpezlivosťou! Pripravení napraviť chybičky, urobiť naše predstavenie vďaka majstrovým radám ešte vydarenejšie. Ale jeho tvár nás hneď zmrazila. Čakali sme konštruktívnu kritiku. Žiaľ, bolo to totálne umŕtvenie, absolútne. Copeau bol krutý. Z celého nášho úsilia, z celej našej vášne, z celej našej radosti neostalo nič. (...) Nad ničím sa nezmiloval. Jeho posledné slovo, hodné Ekleziastu, plné horkého výsmechu, bolo: prach... (...) Boli sme zhnusení, pobúrení. Bolo to priveľmi nepríjemné. Priveľmi nespravodlivé . Všetko to znelo falošne.“[40]

Táto rana sa už nikdy nezacelila. Aj keď Copeau býval na nich prísny, v tomto prípade ich pobúrilo, že sa večer v hľadisku dobre zabával, ale na druhý deň ich zadupal pod čiernu zem. Žeby bol falošný? On, ktorý predstavoval čosi ako inštitúciu pravdy? Nie, bolo to niečo oveľa horšie, čo ho v ich očiach zhadzovalo viac, ako čokoľvek iné : on žiarlil! A tak nepriamo potvrdil, že im už nestačí, že ho predbehli a že majú v sebe viac tvorivých síl ako tento, vtedy ani nie 50-ročný unavený muž. Jedno slovo mu nemohli zabudnúť. Povedal „prach“. Takto ohodnotil ich prácu. On. Práve on toto slovo nemal vysloviť! Veď Copiaus dobre vedeli, že sa sám zmietal v náboženskej kríze, sám o sebe opakovane hovoril, že sa cíti vyčerpaný, sám veľmi pochyboval, či ešte bude schopný niečo poriadne urobiť.

Pravdou však je, a to tu treba zdôrazniť, že neskôr, keď hrali *Tanec mesta a polí* inde, napríklad vo Švajčiarsku, nebola kritika k nim zhovievavá. Eugène Fabre napísal, že Copiaus „znásilňovali svoje prostriedky“ a podľa neho: „Vystupovanie skupiny, všetko ako v prológu, má dušu a život a vykreslenie Burzy je plné sily. V zobrazení poľných a mestských strojov sú vydarené rytmické obrazy. Dobre vidím všetky tie zámery , ktoré vedú k novému pohľadu na reálny pohyb, ale vidím aj pretvárku, maniere telesných ´concetti´, ktoré ich zbavujú prirodzenosti a kompromitujú ich silu a pravdivosť.“ Tento kritik im neváhal jedným dychom pripomenúť aj to, že by sa nemali priveľmi vzďaľovať od kritického oka Jacqua Copeaua. „Je to (...) schopnosť výberu, čo tu najviac chýba. Po celé trvanie troch častí je tu napriek plytvaniu akási uniformita, ktorá unavuje a ktorú by sme častejšie chceli narúšať.“[41] Ani im naklonený kritik Vincent Vincent si neodpustil poznámku, že výstup, v ktorom sa stretli François s Oscarom Knie, mal podobu „ako v hrubej zábavnej buffonérii, hoci bol trocha pridlhý“.[42] Muselo sa ich to dotknúť. Jean Villard spomína: „Kritik jedných významných ženevských novín[43], s perom prívetivého paternalistu, nás vracal späť do školy. Boli sme stratení synovia zapierajúci svojho majstra, ktorí namiesto toho, aby sme múdro pod jeho vedením hrali klasikov, na čo sme boli určení, sme si išli, nešťastne poblúdení, dotrhať šaty v tŕnistých kríkoch nášho dobrodružstva. Tento papier, neváham to vysloviť, zabil Copiaus. Patron si ním pomáhal, aby nám ukázal,

[40] VILLARD-GILLES, Jean: *Mon demi-siècle et demi*. C.d., s. 142 – 143.

[41] FABRE, Eugène: Un spectacle des Copiaus. C.d.

[42] VINCENT, Vincent: La Danse de la Ville et des Champs jouée, dansée, chantée, mimée par les Copiaus du Vieux-Colombier. C.d.

[43] Jean Villard ho nemenuje, ale s veľkou pravdepodobnosťou išlo o kritika Eugène Fabra.

Burgundsko. Foto Miloš Mistrík, 2013

akí sme boli hlúpi a ako sa máme ešte veľa učiť. Rozosieval pochybnosti do duší niektorých z nás a výborne poslúžil zámerom ďalších."[44]

Patron mal v ruke zadosťučinenie. Povedzme však pre úplnosť, že aj keď sa mu dá vyčítať necitlivosť voči mladým, nemožno mu uprieť vycibrený vkus a perfektné analytické myslenie. A dospelú opatrnosť. Veď už keď posielal Copiaus do Švajčiarska, tak do sprievodného slova, zverejneného v bulletine určenom pre tamojších divákov, na jednej strane odporúčal Copiaus do pozornosti, ale zároveň si ponechal triezvy odstup: „Je čas, aby Copiaus boli známi podľa toho, akí sami sú, posudzovaní za to, ako naplnia očakávania. Je čas, aby sa ich majstrom stalo publikum (...). Publikum francúzskeho Švajčiarska, posielam vám ich. Dnes vám ich posielam samých (...). Tento *Tanec mesta a polí*, ktorý vám idú ukázať, je čisto ich dielom (...). A ak dva či tri okamihy z ich hry vám dajú pocit výnimočnej kvality, už viac nič nehľadajte: všetko vyplynie z toho. (...) Buďte k nim spravodliví. Ak by ste im mali skladať poklony, nepovedzte: ´Vykonávajú dobre, čo niekto iný pre nich pripravil.´ Povedzte: ´Školenie, ktoré dostali, sa stalo zdrojom tvorby; ich umenie je v nich samých.´"[45] Akoby chcel Patron zdôrazniť, že ak predstavenie nebude mať úspech, tak on nie je na vine. Akoby naznačoval, že viac, ako dve-tri zaujímavé miesta v predstavení nebudú. A dodal, že síce jeho školenie bolo zdrojom ich tvorby, ale predstavenie je už na nich samotných.

Treba ale povedať, že *Tanec mesta a polí*, napriek tomu, že bol prvým naozaj samostatným predstavením Copiaus, bol verný myšlienkam, ktoré už dávnejšie vytýčil Copeau. V prvom rade bol pokračovaním v hľadaní *novej komédie*. Dokazujú to typy a masky ako Oscar Knie, Jean Bourguignon a vlastne všetky ostatné vystupujúce po-

[44] VILLARD-GILLES, Jean: *Mon demi-siècle et demi*. C.d., s. 143 – 144.

[45] COPEAU, Jacques: text v bulletine pre švajčiarske vystúpenia Copiaus s *La Danse de la ville et des champs*, jún 1928.

Jacques Copeau vo dverách vínnej haly v Pernand-Vergelesses. Foto autor neznámy

stavy, dynamické a pohyblivé, tancujúce, spievajúce i hovoriace. Zrejmé je to aj v scenári, tvoriacom hlavnú os pre dosť jednoduchý, lineárny dej. Copeauovo dedičstvo je markantné aj v názorovom zacielení, v tom, že *Tanec mesta a polí* je vlastne moralitou. Pripomína divákom, že neslobodno opúšťať rodnú hrudu. Nemá sa zabúdať na svojich najbližších. Nie je dobré odísť z domu a ísť za čarovnou pozlátkou industriálnej civilizácie, ktorá sa možno niekomu zdá príťažlivá, ale je odosobnená a zničujúca. François je v hre viacnásobne potrestaný. Na druhej strane, vykorenený „mešťan" Oscar Knie je nesympatická figúrka, nemorálna, hoci v hĺbke duše aj v ňom zostalo trocha dobrého. Veľa hier, ktoré si predtým i potom vybral pre inscenovanie Jacques Copeau, malo podobný moralistický tón. U Copiaus sa síce nemanifestuje kresťanský pohľad na svet, ale je tu etika vyrastajúca zo základov európskej civilizácie, čo je vlastne to isté.

Herecké metafory, scénická reč, v tomto predstavení vytvorené telom, hlasom, pohybom, gestom, sú najviac vzdialené od predchádzajúcich prác Copeaua, ktorého réžie boli, všeobecne povedané, viac realistické, dá sa povedať, tradičnejšie. Ale pre úplnosť dodajme, že tiež nie všetky. Spomeňme jeho naštudovania *Scapina*, ktoré tiež išli cestou hľadania *novej komédie*. Alebo masky žiakov v jeho réžii Gidovho *Saüla*. Alebo známe posledné parížske predstavenie Školy Starého holubníka, ktoré na základe inšpirácie japonským divadlom *nó* nacvičila so žiakmi Suzanne Bingová. A napokon aj *Ilúzia* a *Dievča z Ancony*, ktoré Copeau urobil s Copiaus v Burgundsku. Tieto príklady dosvedčujú, že v *Tanci mesta a polí* sa mohlo nadviazať aj na niektoré jeho predchádzajúce výsledky. Ale dôležité je vyzdvihnúť, že konečne práve v tomto predstavení bez Copeaua sa výrazne posunuli vpred. Copiaus sa pokúsili oveľa dôslednejšie ako sám Copeau predtým vytvoriť svojské, originálne predstavenie *novej komédie* a – podarilo sa im to! Jeden z priamych účasníkov, Aman Maistre, konštatuje: „Bolo to krásne. S odstupom a bez zveličovania by som to mohol prirovnať k Stravinského *Svadbe*. Prvýkrát sme divákom predviedli pantomímu v čistej podobe."[46] A Denis Gontard dodáva: „*Tanec mesta a polí* sa ukazuje, ešte lepšie ako *Ilúzia* alebo

[46] MAISTRE, Aman in *Le Journal de Bord des Copiaus 1924-1929*. C.d., s. 31.

Miesto ubytovania jedného z Copiaus v Pernand-Vergelesses. Nad jeho dverami je znak Starého holubníka, kruh s dvoma holubmi. Foto Miloš Mistrík, 2004

krátke zábavné scénky, (...) ako prvá ukážka, ešte nedokonalá, ale plná prísľubov toho, čo mala byť tá ´Nová komédia´, ktorej Copeau všetko zasvätil. Bolo treba, aby sa podobné pokusy počas burgundského dobrodružstva znásobovali. Ale Copeau videl s obavami a trochu i smútkom, že Copiaus ponúkajú divákom veci, ktoré ešte nie sú zrelé, a preto ich brzdil. Okrem toho, asi sám v tom momente nebol schopný prinášať podnety pre takú prácu."[47]

Napokon, asi najdôležitejší bol pre Copiaus v tom momente fakt, že pri každom vystúpení s *Tancom mesta a polí* zožali mimoriadny divácky úspech. Dlhé potlesky, vyvolávania, recepcie, noci strávené s priateľmi doma i v zahraničí. Dokonca v Bruseli bola nimi nadšená belgická kráľovná Elisabeth a po predstavení im prišla pogratulovať do zákulisia. Taký spontánny divácky úspech ešte nezažili, tak kto mal v takom momente pochybovať?

Žiaľ, Patron aj po tomto predstavení naďalej mlčal. Bol zaujatý parížskym dianím pretože odtiaľ začali prichádzať hlasy, aby práve on dostal pozíciu generálneho administrátora Comédie-Française. V Burgundsku mohol nadviazať na divácky úspech *Tanca mesta a polí*, napísať nový scenár, v ktorom by zapracoval svoje pripomienky, ale nestalo sa tak. Copiaus teda znova konali sami.

V januári 1929 Michel Saint-Denis a Jean Villard ukončili prácu na novej hre, ktorá dostala názov *Mládež a pavúk alebo Zdanlivá tragédia (Les Jeunes gens et l´araignée ou la Tragédie imaginaire)*. Spočiatku to nebol celkom uzavretý scenár, pretože sa čakalo,

[47] GONTARD Denis in *Le Journal de Bord des Copiaus 1924-1929*. C.d., s. 31 – 32.

Čistý mimus Étienna Decrouxa. Foto archív

ako Jean Dasté v improvizáciách dobuduje postavu Pána Césara. Okrem toho, autori sa pri písaní ponáhľali a vedeli, že bude treba všeličo počas skúšok v improvizáciách doplniť i pozmeniť. Jean Villard spomína: „Pokúsili sme sa o druhú kreáciu s veľkou pantomimickou časťou, ktorá bola veľkou hrou mladých ľudí tráviacich prázdniny na vidieku. Bola to dosť ľahká vecička, ale mala aj časť (uprostred hry) čistého mimu s maskami, ktorá trvala dvadsať minút. Bolo to dosť pôsobivé."[48]

Vtedajšia tuhá zima roku 1929 im skomplikovala život – postupne ich prenasledovali choroby, cítili sa depresívni, prepracovaní, a tak sa premiéra odkladala. Skúšali intenzívne, dokonca obetovali aj školské cvičenia, len aby sa mohli celkom venovať novému naštudovaniu. Jacques Copeau v Pernande nebol. Chodil po Francúzsku a zahraničí a mal sériu prednášok o divadle a svojej práci. Keď sa občas zastavil doma, pomáhal hlavne pri dotváraní masiek, ale tieto chvíle boli také výnimočné, že sa sám nepokladal za spolurežiséra tohto predstavenia. Prvýkrát mu celé predviedli až 9. marca 1929, aj to okyptené, pretože Marie-Madeleine Gautierová bola práve chorá. Poznámka v *Journal de Bord* hovorí, že „po pochybnostiach sa rozhodli v práci

[48] Slová Jeana Villarda zaznamenal Denis Gontard in *Le Journal de Bord des Copiaus 1924-1929*. C.d., s. 212.

pokračovať"[49] – čo naznačuje, že Patron bol opäť kritický k výsledku. Nakoniec predsa len prišlo k premiére.[50] Uskutočnila sa 27. apríla 1929 v Beaune a hneď o dva dni súbor odišiel na turné do Švajčiarska. Po návrate do Francúzska v prvej polovici mája ešte hrali v Lyone, Dijone a Chalône.

Mládež a pavúk alebo Zdanlivá tragédia je síce tiež spojená s myšlienkou *novej komédie*, obsahuje pantomímy, tance, komické skeče a hlavne, účinkujú v nej aj dve masky (Oscar Knie Michela Saint-Denisa a Pán César Jeana Dastého). Avšak oproti predchádzajúcemu predstaveniu sa už poučili. Predtým im vyčítali nedostatočnú literárnu prípravu, a tak si teraz napísali scenár. Aman Maistre si dokonca myslí, že sa pri tomto predstavení až priveľmi obrátili od divadla k literatúre: „Tam sme vstúpili do literatúry. To znamená že, bez toho, aby to malo vyznieť kriticky, už tam bola nejaká filozofická téza, nejaký literárny zámer, nejaký spisovateľsky zámer."[51] Kritik Vincent Vincent po švajčiarskom predstavení zaznamenal jeho priebeh, čo pri nedostatku obrazového materiálu, fotografií, popisov a režijnej knihy pomáha vytvoriť si ucelenú predstavu. Treba podotknúť, že opis uskutočneného predstavenia, ktorý urobil Vincent Vincent, dopĺňa naše poznanie hlavne o pohybové, pantomimické a snové výstupy, ktoré pochopiteľne dosť slabo zachytával pôvodný scenár, ktorý sa zachoval v archíve Bibliothèque Nationale de France.[52] Ukazuje to aj ako Copiaus vlastnými improvizáciami počas skúšok dotvárali predlohu.

„V krajine, kde vládne radosť a ľahkosť mladosti, sa počas prázdnin stretnú chlapci a dievčatá. Spolu sa hrajú. Z malicherného dôvodu vznikne medzi nimi hádka, ktorá hráčov rozdelí: na jednu stranu chlapčenský klan, ktorý vedie Francis; na druhú dievčenský, ktorého vedúcou sa stane hrdá Irène. Je to vojna! Vojna, ktorá neprekročí hranice trucovania školákov. A tu prichádza mladý prírodovedec, po štyroch, aby mohol sledovať párik pavúkov. Volá sa Byd a prednáša o zvykoch týchto chrobákov, ktoré v podstate nie sú bez analógie s ľudskými... Je tu aj veľmi pekne napísaný výstup milej sentimentálnej koketnosti, ktorý by sme mohli bez zveličovania prirovnať k hovorenej operete. Je veľmi krehký. Byd sa zapojí do súboja pohlaví. Dievčatá sa napriek neskorej hodine rozhodnú, že sa pôjdu skryť do ruín starého schátralého hradu, aby unikli chlapcom. Byd (...) tam zasa privedie malého Gilla, aby sa mohol zahrávať s dievčatami. Dobrodružstvo by ostalo iba zábavnou fraškou, ak by si dve postavy – Oscar Trique[53] a jeho Pán César – neboli vybrali ten istý hrad, aby tam umiestnili svoj hlavný stan, odkiaľ chcú uskutočniť utopicky krásny fanfarónsky sen

[49] *Le Journal de Bord des Copiaus 1924-1929*. C.d., s. 155.

[50] *Les Jeunes gens et l´araignée ou la Tragédie imaginaire*. Tragikomédia v 4 dejstvách. Réžia: Copiaus; Text: Jean Villard-Gilles – Michel Saint-Denis; Hudba: Jean Villard-Gilles; Dekorácie: Marie-Madeleine Gautierová; Kostýmy: Marie-Hélène Dastéová; Premiéra: Francúzsko; 27. apríla 1929: Beaune; Ďalšie uvedenia: Švajčiarsko; 29. apríla 1929: Zurich, 30. apríla 1929: Bienne, 2. mája 1929: Fribourg, 3. mája 1929: Neuchâtel, 6. mája 1929: Lausanne, 7. mája 1929: Ženeva; Francúzsko; 15. mája 1929: Dijon, 16. mája 1929: Chalon. Obsadenie: Francis – Aman Maistre, Paul – Paul Paulet, Gilles – Gilles Margaritis, Irène – Marie-Hélène Dastéová, Juliette – Marguerite Cavadaskiová, Lucienne – Marie-Madeleine Gautierová, Jeannette – Trinita Jappová, Alexandre Byd – Jean Villard, Miss Dot – Dorothy Jane Imbrieová, Sedliak – François Guenot, Oscar Knie – Michel Saint-Denis, Pán César – Jean Dasté.

[51] Slová Amana Maistrea zaznamenal Denis Gontard in *Le Journal de Bord des Copiaus 1924-1929*. C.d., s. 212.

[52] Bibliothèque nationale de France, Paris. *Fonds Jacques Copeau* 4-COL-1 ; FOL-COL-1 (52). Texte.

[53] Aj v predstavení *Mládež a pavúk alebo Zdanlivá tragédia* bola pre švajčiarske vystúpenia pôvodná postava Oscar Knie premenovaná na Oscar Trique.

Jacques Copeau obkolesený svojimi hercami pri dome v Pernad-Vergelesses. Foto autor neznámy, 1927

o vzniku novej spoločnosti, pre ktorú sa chystajú vybudovať celú dedinu. César je chimerický, nevinný, trochu megalomanský a Trique je slabý a zbabelý. Táto milá postavička Oscara Trique je napokon už náš dobrý známy. Videli sme ho aj v *Tanci mesta a polí* a stal sa tak trocha legendou. Typ bol kompletne vytvorený súborom Copiaus tak, ako Taliani vytvorili Arlecchina, Pantalona či Scaramoucha. Inšpirovaný je commediou dell´arte, improvizuje svoj text podľa bodového scenára a jeho živé buffonstvo je neodolateľne príťažlivé.

Hrad je ponurý a tragický; miestni sedliaci si myslia, že je začarovaný. Keď komické typy a mladí ľudia obsadia hrad, začnú sa navzájom strašiť, pretože o sebe nevedia. Byd sa prezlečie za starého čarodejníka, aby dal lekciu pyšnej Irène. César a Trique sa cítia ohrození a zdvihnú padacie mosty. O tomto rozpráva druhé dejstvo. Mladí ľudia, plní strachu, sú v pasci. Zaspávajú od únavy.

Vtedy v podobe sna vybuchne dráma: objavia sa v ňom všetky dôležité konflikty predošlého dňa. Štyria starci dievčatá uväznia. Ale Irène, vedená svojou pýchou, sa dá zlákať poctami, ktoré jej skladajú. Jej priateľky od nej odchádzajú, keď predtým odmietne ísť s nimi, a na vyzvanie vedúceho starcov sa premení na princeznu. Vládne.

Francis ju hľadá po okolí a vyčerpaný padá. Jeho priatelia ho dobehnú. Dobýjajú hrad, chcú sa naň vyšplhať. Akási tajomná sila ich zhodí. Jedinému Francisovi sa podarí dostať až na vrchol, odmieta iné dievčatá, dokonca aj tú, ktorú predtým miloval; keď sa chce prebojovať až k Irène, Byd mu prekríži cestu. Zápasia. Porazený Francis padá pod múr. Ale Irène vytvorí s jednou priateľkou podobu pavúčej samičky, ktorá zabije a zje svojho samčeka. Fascinovaný Byd sa zadusí, ale sen končí a spánok prekrýva celý príbeh.

Celý výstup je zahraný obdivuhodne pantomimicky a tanečne. Vláčnosť ľahko odetých tiel vytvára plastický dojem nezvyčajnej tajuplnej krásy. Precízne vytvarované masky vizuálne obsahujú tisíc a jeden výzor výrečných tvárí, skladajúcich sa zo všetkých tých konaní neúnavných hereckých Protéov. Rytmy sa rozvíjajú a reťazia, pripomínajúc tak pavúka tkajúceho svoju sieť; jednotlivé časti sa zlaďujú do väčších arabesiek štruktúrovaného obrazu nového života, ktorý by sa mal ukázať za sklom,

prekrývajúcim až do konca spánku svet sna a halucinácií. Vtedy sa typy znova objavia. Trique popíjal v pivnici; je opitý. César sa práve zbláznil. Byd a Trique končia tým, že sa nájdu, spolu pripíjajú na hrdosť, sen, radosť. Svitne deň. Ako fanfára sa rozsvieti slnko a vyháňa fantómov, dvaja priatelia mu posielajú malú prosbu, striedajúc si repliky, čo je jedno zo šarmantných miest tohto predstavenia. Potom Trique ide spať a Byd vychádza z hradu, predtým spustí padacie mosty.

V poslednom dejstve sa všetci nájdu vonku omámení snom. (...) Trique, ako vynikajúci *deux ex machina*, rozmotáva zápletku; hra sa obnovuje. Irène sa poddáva. Chlapci a dievčatá znova vytvárajú páry. Láska a súlad prichádzajú namiesto vzájomného boja a všetko končí vydarenou pesničkou, ktorá vkladá svoje radostné rondo do stredu obnovenej harmónie."[54]

V čase vrcholiaceho surrealizmu táto hra Copiaus už nemusela využiť iba realistické obrazy. V treťom dejstve, v snových víziách je odkaz na freudovské podvedomie, podobne ako to bolo v Shakespearovom *Sne noci svätojánskej*. Toto predstavenie, podobne ako *Ilúzia*, zahŕňa aj princíp divadla na divadle. Copiaus, rovnako ako alžbetínsky autor, hrajú hru o láske a o tom, ako dominantné postavy dokážu svoje postavenie zneužiť na to, aby sa pohrali s mladými zaľúbencami a dali im pred happy-endom lekciu z vernoti, lásky a pokory.

Z predstavenia máme zachovanú iba jednu novinovú fotografiu, spoločný portrét účinkujúcich na scéne. Je na nej dvanásť postáv v kostýmoch. Pozadie tvorí rad závesov jasných farieb. Prítmie sa urobí iba počas výstupov v hrade. Na podlahe javiska stojí malá vyvýšenina – pódium, pripomínajúce akúsi nízku verziu *nahého pódia*. V prológu sú na scéne zavesené ešte dva koše, pod ktorými dievčenské s chlačenským družstvom hrajú basketbal. Inak je priestor prázdny. V skupinke hercov na fotografii sú dievčatá oblečené do ľahkých svetlých letných šiat. Muži sú skrytí za nimi, vpredu stojí iba jeden, v tmavých nohaviciach a tmavej košeli – to je asi Byd. Podľa kritika, kostýmy boli „akoby pekné kvety vyliahnuté v záhrade fantázie tejto skupiny šarmantných Copiaus, tak osviežujúcej."[55] Kostýmy, ako zvyčajne, navrhla Maïène, teraz spolu s Marie-Madeleine Gautierovou. Týmto dvom je pripísaný aj návrh scény. Na zachovalej fotografii stoja ešte po bokoch skupinky Pán César a Oscar Knie vo svojich známych maskách a odevoch. César s tmavou maskou zakrývajúcou celú tvár okrem úst a v dlhom, splývajúcom plášti, Knie s hlavou ježka, tmavým sakom a svetlejšími nohavicami. Musíme si ich predstaviť dynamických, hrajúcich iba s niekoľkými rekvizitami.

Hudba využívala jednoduché postupy. Copiaus nemali samostatný orchester, na nástrojoch hrali sami herci, keď boli v zákulisí. Za javiskom robili aj všetky ruchy. „Hudobné prelúdiá a jedno rondo Jeana Villarda pomáhajú vytvárať atmosféru a pripraviť diváka na prostredie hry."[56] V zachovanom scenári čítame, že k prológu mal rekvizitár Jean Mercier pripraviť „piano, klarinet, flauty, drevený bubon, čínsky gong, arabský gong, turecký bubon (pedále), dve malé paličky a gong." Pre nasledujúce dejstvá aj „marocký bubon, píšťalku, saxofón." Táto zostava hudobných nástrojov pripomína predchádzajúce predstavenie *Tanca mesta a polí*. Autor hudby, Jean

[54] VINCENT, Vincent: „Les jeunes Gens et l´Araignée" ou „La Tragédie imaginaire". *Comœdia*, 12. mája 1929.

[55] Tamže.

[56] Tamže.

Zvyšky mechanizmu padacieho mosta na fasáde domu v Morteuil. Foto Miloš Mistrík, 2013

Villard, postupoval rovnako – jednoduché spevavé melódie, harmónia piana a flauty a na druhej strane výrazný rytmus bicích nástojov, určených pre pohybové výstupy hercov.

Bolo to predstavenie hercov, teraz už zrelých hercov. Päť rokov života Copiaus v Burgundsku znamenal, že zo žiakov sa stali profesionáli. Niektorí si vytvorili ustálené masky. Iní dozreli v schopnosti zobraziť aj najzložitejšie psychické stavy. Pritom nezabúdali na kolektívnu prácu. Mali zvládnutú pohybovú reč tela – boli výborní v pantomimických, akrobatických aj tanečných výstupoch. A nestrácali kontakt s publikom. To umenie, ktoré predviedli v hre *Mládež a pavúk alebo Zdanlivá tragédia*, bolo umením so silnou metaforickou inšpiráciou. Bolo živé, komické, ale aj nové a magické.

Každá z postáv zaujala. Kritik napísal, že Michel Saint-Denis dokázal v role Oscara Knie urobiť karikatúru „veľkého štýlu a úprimnej ľudskosti". César Jeana Dastého bol „živé vtelenie osvieteného tyrana v excelentne komponovanom obraze". Jean Villard hral perfektne postavu Alexandra Byda. „Ukázal veľa jemnosti, žoviality, ducha a zmysel pre veľmi vyhranenú, ale veľmi prirodzenú komičnosť (...). A to bez akéhokoľvek triku v maskovaní, v opakovaných gestách a tikoch či klaunských zveličeniach." Aman Maistre stvárnil vedúceho chlapcov, Francisa, „s veľkou autoritou, vynikajúcou dikciou, prirodzenosťou, úžasne tancoval, s ohybnosťou ale aj pevnosťou tela, bez uľahčovania si a bez pretvárky." Vodkyňu dievčenskej skupiny, Irène, zahrala Maïène a očarila „prirodzenou hrou, založenou na spontánnosti a pravdivosti. Jej jasný pekne zafarbený hlas pôsobil úprimne."[57]

Postavy mali rôzny pôvod tak, ako to bolo aj v *Tanci mesta a polí*, ako aj predtým v predstaveniach, na ktorých ešte participoval ako režisér Jacques Copeau. Boli tu typy *novej komédie* (Pán César a Oscar Knie), aj postavy dramatického divadla. Zaujímavý bol Byd Jeana Villarda. Táto postava sa síce zjavila iba v tomto predstavení a nebola plánovaná ako ďalšia maska *novej komédie*. A predsa mala predpoklady na to, aby sa ňou mohla v budúcnosti stať – ak by Copiaus pokračovali ďalej. Ako sme už

[57] Tamže.

Takto vyzerá zrekonštruovaný mechanizmus padacieho mosta na jednom z hradov vo Francúzsku. Foto archív

vyššie spomínali, Jean Villard si vytvoril postavu Gilla podľa Ruzzanteho Pierrota. Neskôr, po skončení niekoľkoročnej etapy v Burgundsku, sa ako Jean Villard-Gilles pod týmto menom stal známy ako dramatický, herecký šansoniér alebo šansónový herec. Avšak ešte predtým, v hre *Mládež a pavúk alebo Zdanlivá tragédia* zahral ďalšiu komickú postavu nepraktického biológa Byda, ktorý nevie, aký je smiešny pri pozorovaní pavúkov, ale ktorý sa vie na tých, čo sa mu vysmievali, riadne vyvŕšiť. V commedie dell´arte by sa takáto charakteristika vzťahovala na postavy sluhov zanni a Villard s jeho Bydom možno ani nevedel, ako mal blízko k ďalšej maske.

Scenár, ktorý napísali Jean Villard a Michel Saint-Denis bol svojím obsahom pôvodný, nevychádzal zo žiadnej zo známych klasických hier, ani zo známych scenárov commedie dell´arte, ako to občas predtým robieval Copeau. Ale na druhej strane bol pokračovamím európskej divadelnej inšpirácie, Shakespearom počnúc a novými avantgardami 20. storočia končiac. Zápletku si vymysleli sami, jej zauzlenie tiež, nemé, pantomimicko-tanečné výstupy boli úplne pôvodné. Rovnako aj postavy Pána Césara a Oscara Knie sú produktom vlastného hľadania, prešli predtým niekoľkými predstaveniami a tu sa ich vývoj zavŕšil. Nová postava Byda sa zjavila ako prísľub ďalších masiek pre *novú komédiu*. Nasledovné predstavenia Copiaus však už nevznikli.

Text hry vychádzal z autobiografickej skúsenosti Copiaus. Mladí ľudia, ktorí idú na výlet na vidiek, ich vzájomné vzťahy, priateľstvá a lásky, súboje dvoch pohlaví, sú nepochybne inšpirované reálnym životom. Môžeme za ním vidieť motív odchodu hercov z Paríža do Burgundska. Niektoré postavy majú mená totožné so skutočnými (Paul – Paul Paulet, Gilles – Gilles Margaritis, Miss Dot – Dorothy Jane Imbrie), alebo majú podobné charakterové črty (cieľavedomá Irène – Maïène, veselý animátor Byd – Jean Villard). Ich dialógy sú napísané prirodzene, muselo im to ísť ľahko, pretože im vychádzali akoby priamo „z úst". Už sme citovali kritika, ktorý si všimol: „Je tu aj veľmi pekne napísaný výstup milej sentimentálnej koketnosti (...). Je veľmi krehký." Určite myslel na dialóg Irène s Francisom v prvom dejstve, do ktorého vstupuje Byd so svojimi komentármi. Prekáranie dvoch mladých ľudí má silu živého rozhovoru s rýchlym spádom, malými víťazstvami raz jednej raz druhej strany. Byd pri tom vtipne poukazuje na podobnosť so smrteľným zápasom lásky a sexu u pavúkov, kde samička po milostnom akte zožiera samčeka.

BYD. Ach! Tu sú moje zvieratká! Aké napätie!
FRANCIS. Robíte to zle, Irène.
BYD. Aha ho, samček...
IRÈNE. Otravujete ma, Francis....
BYD. Samička.
FRANCIS. Pravda vás bolí, Irène.
IRÈNE. Otravujete ma, Francis.
FRANCIS. Teda vojna?
BYD. Samček je rozrušený.
IRÈNE. Čo? Vojna? Žiadna vojna.
FRANCIS. Ale hej, vojna. Provokujete nás. Ste sa urazili. A chcete sa nám odplatiť, hlavne mne, pretože som zo všetkých najúprimnejší, najpriamejší, najzrelší!
IRÈNE. Ale čo odo mňa chcete ?
FRANCIS. Chcem! Chcem! Chcem, aby sa to zmenilo!
(...)
FRANCIS. No dobre, Irène, ste tvrdá.
IRÈNE. Vy ma neobmäkčíte.
FRANCIS. Ale áno! ....Nie...neprerušujte ma stále. Čo som to hovoril? Aha! áno! Napriek všetkému, napriek vašim veľkým gestám, ste iba žena!
BYD. U pavúkov je samček menej životaschopný.
IRÈNE. Ale čo sa tým všetkým má povedať?
FRANCIS. Tým sa má povedať, že sa neriadite ničím iným, iba vašimi rozmarmi... a že si robíte piedestál z nášho nešťastia.
BYD. Samček vyšiel do boja.
IRÈNE. A trón z vašej úbohosti. Bravo! Teda trpíte. To ma nadchýňa!

Z dvoch skupín, chlapčenskej a dievčenskej, je silnejšia tá druhá. Má viac guráže, je cieľavedomejšia, aktívnejšia, určuje, ako sa bude vyvíjať vzájomný súboj. Chlapci akoby dievčatám nestačili, prehrávajú zápasy v dialógoch i konaniach, nedokážu sa celkom presadiť. Z dievčat cítime duch slobody a nezávislosti. Dnes by sme povedali, že tu vidno nástup feminizmu. Nie toho útočného, ale spontáneho, vychádzajúceho z uvedomenia si vlastnej hodnoty. Kým najskúsenejší mužskí herci Copiaus hrali staršie typy, Pána Césara a Oscara Knie, najlepšie ženy zo súboru boli obsadené do vedúcich dievčenských postáv.

Svet živých mladých ľudí sa v hre spájal so svetom komických typov – Pán César a Oscar Knie. Tieto masky *novej komédie* mali v predstavení okrem už vopred daných a známych typických čŕt aj také konania, dokonca i celé repliky, ktoré odkazovali na nimi práve prežívanú realitu v Burgundsku. V čase premiéry boli vzťahy medzi Copeauom a jeho hercami už naozaj napäté, a tak nečudo, že sa premietli aj do deja hry. Jean Dasté a Michel Saint-Denis boli príbuzní s Patronom, jeden bol jeho zať, druhý synovec. Obaja museli trpieť nezávideniahodnou pozíciou medzi dvoma tábormi – medzi rodinou a ostatnými hercami. Na druhej strane, obaja boli v pozícii, že si vďaka rodinným vzťahom mohli dovoliť najviac kritického pohľadu na otca rodiny.

Už samotný základný motív konania týchto dvoch postáv bol odrazom reálnych skutočností. V deji hry Pán César hľadá vhodné miesto na to, aby mohol založiť novú, vysnívanú spoločnosť :

Javisko vo vínnej hale v Pernand-Vergelesses v súčasnosti. Foto Miloš Mistrík, 2013

CESAR. Pretože všetko je zhnité, priateľu. A preto som vám povedal: Utiahnime sa do samoty, znova nájdime ľudskú slobodu, kde v jednoduchosti tela a mysle môže znova rozkvitnúť krása. Budeme loviť zver, kúpať sa, budeme hladní, budeme smädní. Ja vyskočím na koňa a moja vznešenosť, moja dominantná postava, môj dobrácky výzor mi prinesú dôveru a úctu obyvateľstva. Príjmeme tých, čo k nám prídu: tak zhromaždíme skupinku pracovníkov; jeden bude piecť chlieb, druhý pestovať víno. Vydáme vlastné pravidlá a zosnujeme vlastné právo. Malá, čistá a pravdivá skupinka sa vzoprie oblude súčasnosti.

Napokon nájdu ruinu hradu. Miesto nevhodné pre život, uzavreté, vzdialené, pripomínajúce svojimi nezdravými podmienkami dom v Morteuil. Zápas o budúcu novú spoločnosť vedie César za pomoci Oscara Knie, akéhosi Sancha Panzu, stále nespokojného, naivného i úskočného sluhu, ktorý je zle platený, bojazlivý, ale zato má triezvy pohľad a na velikášstvo svojho pána sa díva s kritickým odstupom.

Mladí ľudia sa v noci ocitnú v tom istom hrade. Z miesta, kde sa chceli všetci ukryť, sa stáva miesto strachu a zápasu jedných s druhými. Byd, ktorý je tam tiež, ich chce vystrašiť a prezlečený za starého čarodejníka má prejav, kde povie aj takéto vety:

STAREC. ... som tu, aby som vás prijal, aby som vám radil, aby som vás zosúladil. Aj ja v dávnom čase som sa utiahol od sveta , ako vy dnes, žijem odvtedy sám. Vždy som dúfal, že sa veľké duše ku mne pripoja. A tak ste tu teraz vy. Neplačte. Zdvihnite hlavy – Aha – Pozerajte sa na mňa.

Nepripomína to niekoho? Akoby v týchto výstupoch Copiaus zaznamenali traumy z Patrona, ktoré prežili v ostatných rokoch. Akoby sa chceli vo svojej komédii vysporiadať s tým, čo ich ťažilo. Možno už tušili blízky koniec skupiny. Všetka vina

Hrob Jacqua Copeaua a jeho manželky Agnès v Pernand-Vergelesses. Foto Miloš Mistrík, 2004

a zlosť napokon v hre padla na Pána Césara, ktorým Jean Dasté parodoval Copeaua. Knie ho v závere vyhlásil za „príšeru", „halucináciu" a vysmial sa mu. César, stále ešte bojujúci proti neexistujúcim nepriateľom, sa napokon zbláznil.

V záverečnom dejstve hry *Mládež a pavúk alebo Zdanlivá tragédia* mladí ľudia ráno vychádzajú z hradu a sú znova slobodní. Zlý sen sa skončil a oni nachádzajú cestu k sebe, vysmievajú sa z minulosti. Vznikajú medzi nimi nové lásky aj rozchody. Spievajú Villardove pesničky a radujú sa.

Spomínané alúzie neboli v predstavení násilné. Copiaus nikoho nemenovali. Kritika si nič nevšimla. Dokonca je možné, že sami herci, ktorí podvedome reagovali hrou na svoje traumy, to nerobili so zámerom niekoho zosmiešniť. Až z odstupom rokov, keď poznáme okolnosti ich burgundského pobytu, vyjadrenia účastníkov, ich denníky, korešpondenciu a pamäti, nám aktualizačné prvky v tejto hre vystúpia zreteľne do popredia.

Copiaus sa po úspešnom turné s týmto predstavením vrátili 17. mája 1929 do Pernandu a chystali sa na dovolenku. Boli síce unavení, ale šťastní. Veď hneď pri premiére tohto predstavenia v Beaune zažili to, čo sa potom všade, kde vystúpili, zopakovalo: „Veľký úspech, veľmi veľký divácky záujem, jednoznačné sympatie."[58] Jacques Copeau vraj tiež stručne skonštatoval, „dobre, deti moje, je to v poriadku"[59],

[58] *Le Journal de Bord des Copiaus 1924-1929*. C.d., s. 157.

[59] Takto si na to spomína Jean Villard, ktorého zaznamenal Denis Gontard in *Le Journal de Bord des Copiaus 1924-1929*. C.d., s. 212.

ale mysľou bol v tom čase inde. Jeho záujem o stoličku generálneho administrátora Comédie-Française – teda z historického hľadiska o stoličku po Molièrovi – práve vrcholil a skupinka jeho komediantov ho už nijako zvlášť nezaujímala. 25. mája 1929 bez predchádzajúceho upozornenia súbor Copiaus rozpustil.

Toto rozhodnutie Jacqua Copeaua asi nebolo výsledkom impulzívneho konania, veď by to nebolo v duchu jeho racionálnej povahy. Záujem o nich strácal postupne, počas niekoľkých rokov predtým. Pravda, v tom momente im svoje rozhodnutie vysvetlil práve aktuálnou situáciou v Comédie-Française. Ale nemusela to byť celá pravda. Totiž okrem tohto dôvodu mohli byť dôležité aj iné skutočnosti. Napríklad ho mohol deprimovať fakt, že v Burgundsku sa vlastne za posledných päť rokov nič významné neudialo. Myšlienky, ktoré v prednáškach a publicistických vystúpeniach doviedol k dokonalosti, sa mu v realite nepodarilo celkom uskutočniť. Chcel byť pôvodcom nového divadelného prúdu, *novej komédie*, ktorá sa tak, ako kedysi commedia dell´arte, mala rozliať do krajiny, stať sa hnutím mnohých nasledovníkov. Chcel byť inšpirátorom nielen pre svojich Copiaus, chcel prispieť k obnove francúzskeho divadla ako celku. Ale v skutočnosti za päť rokov dokázal vytvoriť iba niekoľko viac či menej úspešných predstavení, zahraných pred mimoparížskym publikom a v zahraničí. Predstavení podľa neho vôbec nie dokonalých. On túžil po absolútne, a to bolo v nedohľadne. Sám si 12. októbra 1929, po odchode posledných hercov, zapísal do denníka: „Zredukovaný na tento bod, na prostý jeden bod, budem sa znova o niečo pokúšať? Je vôbec želateľné, aby som ešte ukazoval, čo by som sám vedel dokázať, vlastne, asi naozaj iba celkom sám?“[60]

Copiaus tentoraz proti rozpusteniu neprotestovali. Už nevládali súbor udržať pohromade. Postupne odišli z prívetivého Burgundska a smerovali späť do Paríža. Prerušili nedokončené dielo a museli začínať od nuly. Boli zatrpknutí nielen preto, že svojou prácou nikdy celkom nepresvedčili Patrona, ani divadelnú kritiku. Mrzelo ich, že aj keď sa chceli vymaniť a ukázať vlastnú originálnu kreativitu a schopnosť umelecky žiť ako autonómna skupina, aj tak im mnohí stále pripomínali Copeaua a odporúčali im, aby sa ho nepustili. Toto nepriznanie dospelosti im asi najviac ležalo v hlavách, keď Jean Villard vyslovil presvedčenie, že ženevský kritik, jeden z tých, čo im to otvorene napísal, „zabil Copiaus“.

Kto bol vinný naozaj? Kto to dnes rozsúdi! História je taká, že Copiaus síce zanikli, ale nerozišli sa. Začali onedlho znova, roku 1930 sa usadili – kde inde ? – v pôvodnej sále Starého holubníka, ktorú im poskytol Jean Tedesco. Vtedy ale už neniesli ono významovo bohaté, a treba aj po rokoch konštatovať, že vynikajúco zvolené, viacvýznamové pomenovanie Copiaus. Nechceli si už pripomínať Patronovo meno? Ich nový názov, a to tiež o niečom svedčí, vznikol bez imaginácie, akoby administratívnym aktom – *Súbor pätnástich (Compagnie des Quinze)*. Nič lepšie im nenapadlo, ako vložiť tam počet členov. Ich fantázia odišla s tým, proti ktorému sa vyhraňovali.

V roku 1934 aj táto skupina zanikla. Nikdy už nedosiahla také výsledky, ako pôvodní Copiaus. Jej členovia sa rozišli, hoci aj v budúcnosti udržiavali úzke kontakty a mali veľký vplyv na ďalší vývin francúzskeho divadla. Siroty Jacqua Copeaua, ktorý ich napokon nechcel a ktorí napokon nechceli jeho. Žili naďalej z jeho mena, z jeho myšlienok, z jeho zásad, z jeho misie, ktorú urobil v mene francúzskeho divadla.

---

[60] COPEAU, Jacques: *Journal 1901-1948. Deuxième partie : 1916-1948*. C.d., s. 280.

TRUTH COPIAUS AND COPEAU'S METHOD

Miloš Mistrík

In 1924, Jacques Copeau together with his actors and students moved from Paris to Burgundy. First to Morteuil and a year later to Pernand - Vergelesses. After a few years of life dedicated to writing, directing and rehearsals, he was gradually losing interest in theatre. The young members of his troupe, performing since 1925 under the name Copiaus, were left to cope with the situation on their own. Relations with Copeau went to pieces. The troupe began to work more independently from 1927. They rehearsed two performances – *The Dance of the City and the Fields (La Danse de la ville et des champs)* in 1928 and *Youth and Spider or the Apparent Tragedy (Les Jeunes Gens et l' araignée ou la Tragedy Imaginaire)* in 1929. In both plays they developed the original idea introduced by Copeau – an attempt to create a modern version of the Italian *commedia dell'arte*, which they called simply *comédie nouvelle*. For this purpose, the troupe created new masks - *Mr. César (Jean Dasté), Oscar Knie* (Michel Saint - Denis), *Gilles* (Jean Villard) and other. Based on archival documents, scripts, notes of the authors, newspaper criticisms and preserved iconography, the study aims to reconstruct the above mentioned plays.

Štúdia je výstupom z grantového projektu VEGA 2/0187/12 – Pravda a metóda v divadle