

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Teorie a kritika

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**HERECKÁ PŘÍRUČKA DARIA FO  
V KONTEXTU VÝVOJE VÝUKY HERECTVÍ**

**Anežka Berčíková**

Vedoucí práce: Mgr. Tereza Siegllová

Oponent práce: prof. PhDr. Vladimír Mikeš

Datum obhajoby: 15. 6. 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Theory and Criticism

**BACHELOR THESIS**

**DARIO FO 'S HANDBOOK IN THE CONTEXT OF  
DRAMA TEACHING**

**Anežka Berčíková**

Dissertation Leader: Mgr. Tereza Siegllová

Dissertation Reader: prof. PhDr. Vladimír Mikeš

Date of Defence: 15. 6. 2016

Academic Title Awarded: BcA.

Prague, 2016

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Herecká příručka Daria Fo v kontextu vývoje výuky herectví

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce má za cíl přiblížit čtenářům knihu italského divadelníka Daria Fo *Manuale Minimo dell'attore (Minimální příručka herce)* vydanou v roce 1987. Výchozím podnětem k napsání práce byla skutečnost, že publikace nebyla dosud přeložena do češtiny. Přibližuje život, hereckou a pedagogickou zkušenost držitele Nobelovy ceny za literaturu (1997) Daria Fo. Práce také shrnuje strukturu zkoumané herecké příručky po formální stránce. Dále se zabývám různými tématy popsány v herecké příručce, které následně komparuji s názory dalších divadelníků. Mezi daná témata patří například improvizace, střet obsahu a formy, inspirace orientem nebo práce s maskou. Hlavním přínosem této práce je, že se čtenář seznámí s dosud nepřeloženou publikací a má tak možnost nahlédnout, jak určitá témata vidí nejen Dario Fo, ale i další divadelníci.

## **Abstract**

This thesis aims to familiarize the readers with the book by Dario Fo, an Italian playwright, called *Manuale Minimo dell'attore (The Tricks of the Trade)*, published in 1987. My original motivation to write this thesis was the fact that this book had not been translated to Czech. The book deals with the life and acting and teaching experience of Dario Fo himself, Dario Fo is also the winner of the Nobel Prize for literature (1997). Furthermore, this thesis summarizes the formal structure of the Drama Handbook. Moreover, I cover various topics described in the Drama Handbook and I go on to compare them with the opinions of other playwrights. Those topics include improvisation, the conflict of content and form, inspiration by the Far East or work with the masque. The main benefit of this thesis is that the reader is familiarized with the book that had never been translated to Czech and thereby gets a chance to understand not only the approach of Dario Fo but also of authors with conflicting views.

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Tereze Sieglové za přínosné a inspirativní rady, za veškeré konzultace, trpělivost a ochotu, kterou mi v průběhu zpracování bakalářské práce věnovala.

# OBSAH

<b>1</b>	<b>ÚVOD .....</b>	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>ŽIVOT A HERECKÁ TVORBA DARIA Fo .....</b>	<b>9</b>
<b>3</b>	<b>STRUKTURA MINIMÁLNÍ PŘÍRUČKY HERCE.....</b>	<b>13</b>
<b>4</b>	<b>FORMA VERSUS OBSAH .....</b>	<b>16</b>
	4.1 JACQUES LECOQ .....	17
	4.2 ITALSKÉ SETKÁNÍ .....	18
	4.3 ROZEPŘE.....	19
<b>5</b>	<b>INSPIRACE ORIENTEM.....</b>	<b>23</b>
	5.1 EUGENIO BARBA .....	24
<b>6</b>	<b>MASKY A GESTA .....</b>	<b>26</b>
	6.1 NEUTRÁLNÍ A EXPRESIVNÍ MASKA JACQUESE LECOQA .....	28
<b>7</b>	<b>PARADOX HERCE .....</b>	<b>30</b>
<b>8</b>	<b>IMPROVIZACE (A DIVADELNÍ TEXT) .....</b>	<b>34</b>
	8.1 DARIO FO A JEHO POJETÍ TECHNIKY IMPROVIZACE V MINIMÁLNÍ PŘÍRUČCE HERCE .....	34
	8.2 ZCIZOVACÍ EFEKT A IMPROVIZACE .....	38
	8.3 FRANCOUZSKÁ DIVADELNÍ REFORMA OBJEVUJE IMPROVIZACI .....	39
	8.4 IMPROVIZACE PRO NEPOUČENÉ PUBLIKUM .....	40
	8.5 IMPROVIZACE PODLE KEITHA JOHNSTONEA.....	41
<b>9</b>	<b>DARIO Fo PEDAGOGEM? .....</b>	<b>43</b>
<b>10</b>	<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>45</b>
	<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A DALŠÍCH PRAMENŮ .....</b>	<b>47</b>
	LITERATURA.....	47
	INTERNETOVÉ ZDROJE .....	49

# 1 Úvod

Italský herec a dramatik Dario Fo, nositel Nobelovy cenu za literaturu, je jedním z nejvýraznějších divadelníků druhé poloviny dvacátého století v Evropě. Tento všestranný umělec a intelektuál publikoval v roce 1987 *Minimální příručku herce (Manuale minimo dell'attore)*. Jedná se o knihu, která zatím nebyla přeložena do češtiny. Téma bakalářské práce *Herecká příručka Daria Fo v kontextu vývoje výuky herectví* jsem si zvolila zejména proto, že mě Foovo myšlení o divadle a herectví zaujalo a chtěla bych jej představit i českému čtenáři.

Pracovala jsem nejvíce s publikací samotnou, ale také s další literaturou, která kontinuálně mapuje vývoj herectví, zejména ve dvacátém století. Dále jsem také využívala italsky psané knihy o Dariovi Fo, ve kterých jsem dohledávala další informace, v češtině bohužel nedostupné. Existuje i literatura v češtině, zejména diplomová a disertační práce V. Valentové, které se zabývají různými aspekty jeho tvorby.

Cílem práce je představit Foovy názory nejen na herectví, ale také jeho specifické vidění světa. Foovy myšlenky budu komparovat s názory divadelníků, vůči jejichž stylu práce se Dario Fo více či méně vymezuje, či kteří se daným tématem hlouběji zabývají. Čtenář se z bakalářské práce dozví, jak pracuje Dario Fo jako herec a pedagog herectví a se kterými osobnostmi napříč historií divadla polemizuje.

V první kapitole stručně načrtnu jeho životopis zaměřený na téma práce, v druhé kapitole rozeberu strukturu knihy. V dalších kapitolách budu rozebírat témata, kterým Fo věnuje největší pozornost. Mezi daná témata patří: střet formy a obsahu, inspirace orientem a smysl východních hereckých technik v západním světě, použití masky a její dopad na expresi celého těla, boj o nadvládu ratic a emoce v hereckém projevu, improvizace a její smysl při výuce herectví a nakonec shrnu vliv Daria Fo jako pedagoga a zhodnotím, jaký smysl má tato herecká příručka pro adepty herectví.

Přínos celé práce spočívá zejména v tom, že českým čtenářům přiblíží obsah pozoruhodné knihy divadelníka světového formátu, kterým dnes devadesátiletý Dario Fo bezpochyby je.



## 2 Život a herecká tvorba Daria Fo

Dario Fo je jedním z nejvýznamnějších italských divadelníků dvacátého století. Záměrně používám pojem „divadelník“, protože se do něho vejdu všechny Foovy činnosti, které pro divadlo a u divadla vykonává. Je to herec, režisér, dramatik, skladatel, výtvarník. Tento rozpětím svých aktivit téměř renesanční člověk získal v roce 1997 Nobelovu cenu za literaturu.

Dario Fo se narodil 24. 3. 1926 ve vesničce San Giano, kde jeho otec Felice pracoval pro místní železnici. Svých prvních deset let života popisuje ve vzpomínkové knize *Polomyšín*<sup>1</sup>. V dětství se musel s rodinou často stěhovat, protože jeho otec býval přidělován na různá pracoviště státních drah. Když se rodina Feliciho Fo musela opět stěhovat, tentokrát do městečka Porto Valtravaglia, setkal se tu Dario v místních hospodách a putykách svébytnými vypravěči. Díky nim se již v dětství setkává s bohatou kulturou vyprávění, která ho ovlivnila v další herecké, ale i autorské tvorbě.

Dario Fo uvádí, že „jejich mluva a příběhy ve mně zanechaly nesmazatelnou stopu, která v budoucnu ovlivnila všechna moje rozhodnutí a způsob, jakým jsem nahlížel na události a osoby, ať už smyšlené, nebo reálné“.<sup>2</sup>

Jeho rodina se nakonec roku 1940 usadila v Miláně. Tam také Dario Fo studoval architekturu na Akademii krásných umění Brera (Accademia di belle arti di Brera), studia však nedokončil. Již během studia své vymyšlené příběhy předváděl veřejně, většinou však pouze pro okruh známých či kolegů.

Zde bych chtěla odbočit k tomu, jaký typ herectví vlastně Dario Fo reprezentuje. Je nutné si uvědomit, že Fo je hercem velmi specifickým. Herectví, autorskou divadelní tvorbu, režii či jiný s divadlem související obor nikdy nestudoval. Je to tedy samouk. K herectví se dostal díky nutkání vyjádřit se veřejně k problémům, které ho znepokojovaly. Věnuje se tedy autorskému divadlu, interpretuje ve valné většině své vlastní texty, velmi často na jevišti improvizuje.

Pro Daria Fo je nejcharakterističtější divadlo jednoho herce. Sám si je dramatikem, režisérem i interpretem. Na jevišti v tomto typu divadla nevyužívá rekvizit, kulis nebo scénografie. Jediným nástrojem je mu tak

---

<sup>1</sup> Fo, D. *Polomyšín*. 1. vyd. Praha: Fra, 2009. ISBN 978-80-86603-57-5

<sup>2</sup> tamtéž, str. 65

vlastní tělo, hlas, mimika a obsah sdělení. Neustále je v kontaktu s publikem, diváci tak spoluvytváří konkrétní představení svými reakcemi, které Fo pohotově využívá ve svých výstupech. Joseph Farrell ho definuje jako herce- autora, kejklíře, vypravěče příběhů.<sup>3</sup> Podle Mariny Cappy a Roberta Nepotioho, autorů životopisné knihy o Dariovi Fo, se jeho herectví pohybuje mezi dvěma póly: středověkým kejklířstvím a předstíráním ťulpase.<sup>4</sup>

Valentini píše, že jedním z nejtypičtějších Foových hereckých projevů je gag. Dodává, že fyzická akce je často přímým protikladem k tomu, o čem Fo hovoří. Jako další herecká specifika uvádí jeho schopnost rychle, a bez jakékoliv pomoci líčidel, kostýmů či dalších vnějších prostředků přecházet z postavy do postavy. Používá k tomu pouze své tělo: změni například styl chůze, řeči či držení těla.<sup>5</sup>

Velmi důležitým aspektem jeho tvorby je politická či společenská satira, která je ve Foových inscenacích patrná již v počátcích jeho tvorby. Na začátku padesátých let se spojil s herci Francem Parentim a Giustinem Duranem. S těmi vytvořil satirický kabaret a začal se prosazovat i v televizi a rozhlasu. V polovině padesátých let se přesunul do Říma, kde se živil jako filmový scénárista a herec (vystupuje však pouze ve vlastních televizních varieté).

Se svojí manželkou, nejbližší spolupracovnicí a herečkou Francou Rame, zakládá roku 1959 soubor Fo – Rame. Slavné jsou jejich krátké satirické scénky *Canzonissima*, které tvoří pro italskou veřejnoprávní televizi RAI. Jejich pořad kvůli silné kritice vůči církvi, mafii i oficiálním představitelům státu často zakazovala cenzura, což nakonec po několika soudních procesech vyústilo v zákaz tvorby pro veřejnoprávní televizi na čtrnáct let. Tím zaniká ke konci 60. let i soubor Fo – Rame.

V roce 1968 vzniká soubor nový: Nuova Scena (Nová scéna). Soubor tvoří tři skupiny divadelníků kočujících po Itálii, vedoucí personou je Fo. Celé uskupení je velmi kritické k neduhům a nešvarům napříč celou společností. Kritizují hlavně kapitalismus a takzvaný americký imperialismus, obhajují

---

<sup>3</sup> Farrell, J., Puppa, P. (ed.). *A History of Italian Theatre*. New York: Cambridge University Press, 2006. str. 359, ISBN-13: 9780521294782

<sup>4</sup> Cappa, M., Nepoti, R. *Dario Fo*. 2. vyd. Roma: Gremese, 1997. str. 15. ISBN 88-7742-192-4

<sup>5</sup> Valentini Ch. *La storia di Dario Fo*. 1. vyd. Milano: Feltrinelli, 1977. str. 45. ISBN 88-07-81475-7

hlavně myšlenky antifašismu. Nutno dodat, že Fo i Rame jsou členy komunistické strany, která Novou scénu zaštiťuje. Publikum, které se k jejich programu hrdě hlásí, tvoří zejména dělníci a studenti. Pomyslným vyvrcholením tvorby tohoto souboru je uvedení hry Daria Fo *Náhodná smrt anarchisty (Morte accidentale di un anarchico)*, která se věnuje osudu dělníka a anarchisty Giuseppea Pinelliho, který údajně vyskočil (podle pozdější oficiální verze z důvodu náhlé nevolnosti sám vypadl) z okna policejní stanice.

Nuova scena se ale také snaží hledat inspiraci v lidových tradicích, v komedii dell'arte, dialektech a v základě řemesla středověkých komediantů. Z těchto pokusů Dario Fo později vychází a píše *Mystéria Buffa (Mistero Buffo)* (1969), jedno ze svých nejznámějších děl, které Vatikán označil za kacířské dílo. Na to Dario Fo kontruje slavnou větou, že se mu nemohlo dostat lepší pocty. V *Mystéria Buffa* Fo (kromě kritiky mocných) naprosto jednoznačně podává důkaz o tom, jak je středověké herectví, poetika a kreativita inspirující a hodnotná i v současném divadle.<sup>6</sup> Po celá sedmdesátá léta má Fo problémy s představiteli oficiální moci a jeho inscenace jsou cenzurovány či přímo zakazovány.

Dario Fo se vždy stavěl proti zneužívání moci a útlaku i za hranicemi Itálie. Takto se například postavil za signatáře Charty 77:

„Nedávné těžké tresty uložené odpůrcům režimu a tvůrcům Charty 77, a především způsob, jakým k nim došlo, mě nutí k tomu, abych jasně vyjádřil svůj postoj proti systému despotické protidemokratické a neliberální moci. Systému omezeného útlaku, který nejenže připustil tuto tragickou a zároveň groteskní represi, ale také přímo řídil okolnosti jejího vývoje, průběh, realizaci.“<sup>7</sup>

Soubor Nuova scena později kvůli politickým sporům mění své jméno, tentokrát na Colettivo Teatrale La comuna a od roku 1977 mají možnost působit v milánském Palazzo Liberty. Tuto svou éru v kamenném divadle však později shodně Fo a Rame považují za buržoazní. La comuna uvádí Foovy hry, v nichž dominují sociální a politická témata, například *L'operaio conosce 300*

---

<sup>6</sup> Farrell, J., Puppa, P. (ed.). *A History of Italian Theatre*. New York: Cambridge University Press, 2006. str. 357, ISBN-13: 9780521294782

<sup>7</sup> Contro potere Ceco- v překladu Veroniky Valentové: Valentová, V. *Odkaz středověkého divadla a commedie dell'arte v díle Daria Fo*. (Disertační práce) Brno: MUNI, 2006.

*parole, il padrone 1000: per questo lui é il padrone (Dělník zná 300 slov, šéf 1000, proto je šéfem).*

Na začátku 80. let Dario Fo, Franca Rame a jejich syn Jacopo (narozen 1955) zakládají Svobodnou univerzitu Alcatraz (Libera università di Alcatraz). Nachází se kousek od Perugi – jedná se o kulturní a agroturistické centrum, které má za cíl sdružování umělců z různých odvětví. Pořádají se zde workshopy, divadelní kurzy, ale i aktivity pro handicapované děti.

Jednou z výrazných inscenací Daria Fo v 80. letech je *Harlekýn (Arlecchino)*, kterou uvedl na Biennale v Benátkách. Později ji jako přednášející na různých univerzitách používá jako demonstrativní ukázkou své tvorby.

V roce 1997 dostává Nobelovu cenu za literaturu. Udělení této prestižní ceny právě Dariovi Fo vzbudí v Itálii pohoršení. Pro Itálie je Dario Fo persona non grata, a víc než cokoli jiného pro ně představuje buřiče proti všemu a všem. Názor Giovanniho Acerboniho<sup>8</sup> shrnuje, proč je pro Itálie tak těžké ocenění pro Foa přijmout:

„Skutečnost, že cenu získal právě Fo, je pro některé, zejména v Itálii, dost složité přijmout. (...) Důvody jsou ideologické: Fo je levičák, navíc ještě k tomu herec, italská literatura nabízí spoustu hodnotnějších autorů.“<sup>9</sup>

Na přelomu tisíciletí si Dario Fo stále nedopřává pokoje a je neúnavným satirikem politické scény. Znovu, jako už tolikrát, je trnem v oku mocných. V inscenaci *Dvouhlavá zřůda (L'anomalo bicefalo)* si bere na paškál Silvia Berlusconiho a Vladimira V. Putina. Satirická komedie o spojení jejich mozků do těla Berlusconiho se řídí podle matematické zákonitosti, že dvě negace se změní v jedno plus. Inscenace nemohla být údajně vysílána v televizi proto, že se vysmívala napojení tehdejšího ministra Marcella Dell'Utriho na mafii, pro něž byl v době vzniku hry souzen.

---

<sup>8</sup> V mém překladu.

<sup>9</sup> Acerboni, G. *Dario Fo, Premio Nobel per la Letteratura 1997*, dostupné z: <http://www.ameritalia.id.usb.ve/Ameritalia.003.Aceroni.2.htm>

### 3 Struktura Minimální příručky herce

Kniha *Manuale minimo dell'attore* (název do češtiny překládám jako *Minimální příručka herce*)<sup>10</sup> vyšla poprvé v nakladatelství Einaudi v Turíně roku 1987. Druhé vydání editor připravil přesně o deset let později. V poznámce uvádí, že toto nové vydání vycházející z ducha původní verze, zároveň svědčí o neustále se rozvíjející práci Daria Fo. Dario Fo a Franca Rame nový text pečlivě, a podle editora i velmi entusiasticky, revidovali.

V *Minimální příručce herce* se čtenáři dostane bohatého náhledu na herecko – autorské pojetí divadla, které mu Dario Fo zpestří svým vtipem, ironií a smyslem pro nadsázku. Na druhou stranu bude Fo za každou cenu tvrdošijně obhajovat své názory a málokdy připustí pravdu někoho jiného.

V publikaci Dario Fo nenabízí čtenáři ucelenou školu herectví, která by postupně zájemce prováděla jednotlivými technikami a rozvíjela krok po kroku jejich dovednosti. Jedná se spíše o jednotlivé postřehy a glosy k různým předestřeným problémům. Prezентuje zde velmi často i své osobní názory, glosuje, ironicky komentuje a přidává své zážitky.

Kniha začíná, jak jinak, prologem. Dario Fo v něm hned od začátku vtipkuje, dělá si legraci z obecných klišé, která se v každém úvodu nacházejí a která většinu čtenářů vždy nudí. Fo promlouvá ke čtenářům vlídně a s nadsázkou. Je i velmi ironický, když přiznává, že chtěl původně tuto publikaci pojmenovat *Herecký antiparadox*, aby měli čtenáři pocit, že to je jistá polemika s Diderotem - všichni by tedy předpokládali, že Dario Fo je na stejné úrovni jako francouzský encyklopedista. Ale jeho cituplní přátelé mu prý dali jasně najevo, že polemiky již dnes nikdo nečte.

Dále autor v prologu popisuje, jak celý text vznikl. Původně chtěl jen systematizovat materiál nahraný na páskách, který nasbíral během stáže (workshopu) „sei giorni“, kterou pro studenty uspořádalo divadlo Teatro Argentina v roce 1984. Tyto nahrávky chtěl poté předat editorovi tak, jak byly. Posléze však materiál procházel znovu a znovu, až naprosto sebekriticky došel k závěru, že ne všechno, co se na stáži zkoušelo, je vhodné k publikaci. Seznal, že v textu chybí jasné a konkrétní příklady jednotlivých popisovaných problémů. Proto do textu zahrnul své zkušenosti nejen z dalších stáží, ale i z

---

<sup>10</sup> Podle překladu Vladimíra Mikeše ze studie uveřejněné v *Divadlo a interakce VIII.*, Praha: Pražská scéna, 2014, str. 15-21

jiné své bohaté praxe. Původní text přepsaný z nahrávky tedy doznal velmi mnoho zásadních škrťů a změn.

Text si však zachoval původně zamýšlenou strukturu, a to rozdělení do šesti dnů. Dny nejsou obsahově souměrné, například den třetí (terza giornata) má 96, zatímco den čtvrtý (quarta giornata) pouhých 18 stran.

Každý den autor probírá velké množství témat, která na sebe navzájem navazují či se na sebe odkazují. Jedno téma se tedy objevuje na více místech knihy, kapitoly nejsou stavěny tematicky. Každý den je členěn do více podkapitol. Ty jsou velmi často krátké, někdy se jedná jen o jeden odstavec, jindy o pět stránek. Podkapitoly jsou vždy pojmenované podle toho, o čem pojednávají. Někdy jde jen o náznak: „Ticho! Mluví technokrat“, jindy je název explicitnější: „Gesto a maska“.

Teoretický a historický výklad se mísí s praktickými příklady. Ty jsou vytištěny menším písmem a slouží k tomu, aby si je případní adepti herectví (nebo jiní zájemci) zkusili sami. V přímé řeči se velmi často objevuje dialekt, jednání posléze popisuje již spisovnou italštinou.

Část poslední, šesté kapitoly, napsala Foova žena a dlouholetá spolupracovnice Franca Rame. Jeho životní partnerka ho podle jeho slov naučila o divadle velmi mnoho, protože pochází z rodiny divadelníků a poprvé prý byla na jevišti, když jí bylo osm dní. Podle informací v tiráži je právě ona první editorkou knihy, to ona se totiž velkou měrou podílela jak na sběru, tak i výběru veškerého materiálu.<sup>11</sup> V šesté kapitole se věnuje zejména postavení žen v minulosti v divadelním prostředí.

Publikaci doplňují černobílé kresby, které znázorňují popisované typy masek, kostýmy, typizované postavy komedie dell'arte či znázorňují autorem nastíněné situace.

Hlavní text pak doplňují další tři části. Glosář pojmů, které se u divadla používají, dále pak jmenný rejstřík a soupis zdrojů. Dario Fo neztrácí nadhled ani při uvádění těchto dodatků:

Naše zdroje nejsou vždy důvěryhodné, ale zcela jsou téměř vždy okouzující.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Na obálce knihy je uvedeno „a cura di Franca Rame“, tedy doslovně přeloženo „vydané v péči Franca Rame“.

<sup>12</sup> „Le nostre fonti non sono semre attenibili, ma di certo sono quasi sempre affascinanti“.

Naleznete tu tituly textů v originálním německém či anglickém znění. A to jen proto, abych na vás udělal dojem.<sup>13</sup>

Kniha končí kapitolou Francy Rame, ale neobsahuje závěr, který by poznatky Daria Fo shrnoval. Více se absenci závěru a uceleného shrnutí budu věnovat v kapitole osmé – *Dario Fo pedagogem?*.

---

<sup>13</sup> "Troverete testi con il titolo originale in tedesco o in inglese. L'ho fatto solo per impressionarvi."

## 4 Forma versus obsah

Pro Daria Fo je smyslem vystupování před lidmi především sdělení. Obsah je na prvním místě, forma je až druhotná. Obsahem, tedy hlavní náplní inscenace, může být kritika společnosti, snaha upozornit na nešvary mocných nebo třeba nenásilné ponaučení, jako v *Příběhu tygřice* (*La storia della tigre*), o soužití zvířat a lidí, které stejně nakonec končí politicko-společenskou kritikou.

Forma je sekundární, nikoliv však nepodstatná. Foovi nejde o otrocké předvádění přirozené gesce, ale o naznačování, ukazování, předvídání, nechávání prostoru pro divákovu imaginaci. „Divadlo je předstírání skutečnosti, ne její imitace.“<sup>14,15</sup> Joseph Farrell dokonce píše, že Fo používá divákovu imaginaci jako jediný pilíř svých vystoupení, a s ní že dokáže naplnit celé jeviště.<sup>16</sup>

Dario Fo uvádí i praktický příklad. Jeho vlastní inscenaci, již zmíněný *Příběh tygřice*, převzal jeden herec z Frankfurtu. Herec velmi detailně předváděl komplikované tygří pohyby, téměř dokonale hrál tygřici, snažil se využívat všechnen svůj pohybový potenciál. Snažil se diváky ohromit fyzickou náročností, artistickými čísly i detailně nacvičenými pohledy tygřice. Podle Foa to však byly jen prázdné, bezobsažné pohyby. Herec neměl žádnou představu o tom, proč příběh předvádí, pouze slepě imitoval zvířecí pohyby. Fo je přesvědčen, že herec nemusí používat všechno, co umí. Musí především vědět, co a proč divákům předvádí a podle toho volit vhodné prostředky. Forma je tedy podřízena obsahu. Tímto názorem se dostává do rozporu s Jacquesem Lecoqem.

---

<sup>14</sup> Fo, D. *Manuale minimo dell'attore*. 2. vyd. Torino : Einaudi, 2009. str. 235. ISBN 978-88-06-20051-0. Nebude-li uvedeno jinak, všechny další citace budou uváděny z tohoto vydání v překladu autorky práce, číslo strany bude uvedeno v závorce přímo v hlavním textu.

<sup>15</sup> „Il teatro è la finzione della realtà, non imitazione“.

<sup>16</sup> Farrell, J., Puppa, P. (ed.). *A History of Italian Theatre*. New York: Cambridge University Press, 2006. str. 362, ISBN-13: 9780521294782



## 4.1 Jacques Lecoq

Jacques Lecoq (1921–1999) byl francouzským divadelním pedagogem. Jeho devízou byla práce s maskou, které podle funkcí rozdělil dokonce na několik různých druhů. Soustavně se věnoval fyzickému divadlu, analýze pohybu, akrobacii na jevišti... Odmítl ale například spolupracovat s Delacrouxem, protože mu „nevyhovoval mechanistický styl pohybu a staticnost sochařského mimu“.<sup>17</sup>

V roce 1948 odjel do Itálie, konkrétně do Padovy, kde zůstal tři roky a pracoval v divadle při padovské univerzitě. Se svými žáky dále rozvíjel koncept pohybového divadla. V Padově se setkal s Amletem Sartorim (1915- 1962), slavným tvůrcem masek komedie dell'arte, jehož syn Donato Sartori se posléze věnoval stejnému řemeslu. Pro Lecoqa vytvořil neutrální masku (a jiné další), se kterými Lecoq později pracoval. Díky němu Lecoq objevil jako zdroj inspirace komedii dell'arte, ve stejném období se zabýval také antickými chóry.

V roce 1951 se přesunul do Milána, kde společně se zakladateli Piccolo Teatro – Giorgiem Strehlerem a Paolem Grassim - založil školu, která působila při tomto divadle (Scuola del Piccolo).

Díky této zkušenosti, která byla plodná nejen pro jeho žáky, ale i pro něho samotného, se Lecoq vymanil ze svých sešněrovaných francouzských postupů a principů a vyvinul se v mnohem progresivnějšího mima.

Po zkušenosti v Itálii se Lecoq vrací do rodné Francie, kde v Paříži založil školu Mim – Pohyb – Divadlo. Tato škola byla dvouletá, její princip fungoval následovně: do prvního ročníku nastoupilo 30 žáků, kteří se učili řemeslu a rozvíjeli vlastní schopnosti, do dalšího ročníku jich postoupila třetina. V druhém roce studia se věnovali metodám, které jsou pro Lecoqa zásadní: komedii dell'arte, klauniádám a antické tragédii.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Hyvnar J. *Herec v moderním divadle: K divadelním reformám 20. století*. 1. Vyd. Praha: KANT, 2011, str. 125. ISBN 978-80-7437-060-1.

<sup>18</sup> tamtéž, str. 125

## 4.2 Italské setkání

Dario Fo a Jacques Lecoq se poprvé setkali na počátku padesátých let dvacátého století v Miláně. Společně připravili dvě revue: v roce 1953 *Il dito nell'occhio (Prstem do oka)* a o rok později *I sani da legare (Zdraví ke spoutání)*.<sup>19</sup>

Fo byl pouze o pět let mladší než Lecoq, který měl v té době již svou poetiku do jisté míry nalezenou: stalo se jí fyzické divadlo, jež klade důraz na souměrnost a harmonii pohybů. Studoval daný obor na univerzitě a měl za sebou zkušenosti z Padovy. Dario Fo však svůj výraz ještě do značné míry hledal. Byl jako houba, která touží po nasávání nových dovedností a informací. Ve své monografii o Dariovi Fo Valentini připomíná obrovský Lecoqův vliv na Foovo herectví.

„Je více než zřejmé, že Daria Fo jako herce ve své době nejvíce ovlivnil Lecoq. Po inscenaci *Prstem do oka* už není Fo pouhým přírodním živlem, ale velkým komickým hercem, se solidní technickou vybaveností, která se bude v budoucnu ještě vylepšovat.“<sup>20</sup>

Dario Fo není pouze hercem, ale je sám autorem všech svých výstupů, stejně jako je sám sobě režisérem a interpretem. Po technické stránce ho tedy Lecoq ovlivnil, v *Minimální příručce herce* však Dario Fo předestírá stanovisko, v němž se rozcházejí. Jejich vize divadla se podle něho v tomto bodě zásadně liší.

---

<sup>19</sup> Překlad názvu inscenací uvádím v překladu Veroniky Valentové, jak je použila ve své disertační práci *Odkaz středověkého divadla a commedie dell'arte v díle Daria Fo*. Valentová, V. *Odkaz středověkého divadla a commedie dell'arte v díle Daria Fo*. (Disertační práce) Brno: MUNI, 2006. str. 12

<sup>20</sup> Valentini Ch., *La storia di Dario Fo*, 2. Vyd. Milano: Feltrinelli : 1997. str. 45-46. ISBN 88-07-81475-7

### 4.3 Rozepře

Základní rozpor mezi Dariem Fo a Jacquesem Lecoqem spočívá v tom, že Dario Fo považuje za vážnou chybu studovat a analyzovat techniku pohybu samostatně, tudíž nezávisle na dramaturgii, hlavní myšlence díla a morálních idejích v díle obsažených.

To je zásadní problém, který Dario Fo Lecoquovi vyčítá: Lecoq podle něj nadřazuje pohybovou zdatnost a preciznost všem ostatním složkám a zapomíná na slovo, hlas a jeho vyznění. Lecoqovi herci nevědí, jak pracovat s dechem, jak správně vyslovovat či šeptat. V jisté nadsázce se dá říci, že se Lecoqovi studenti stali hluchoněmými. Všechny tyto skutečnosti mají za následek jediný: nedostatek specifického rukopisu.

Dario Fo následně uvádí příklad z divadla kabuki, kde herec hraje lišku. Herec ji ztvární tak dokonale, že z každého mrknutí oka a pohybu je nanejvýš patrné, že herec lišku nehraje pouze vnějškově, ale veškeré jeho fyzické jednání se odvíjí od liščí povahy, která se vyznačuje vypočítavostí, mazaností a lstivostí. V takovém případě to nejsou jen prázdná gesta, ale je za nimi patrný jistý záměr. Ideální stav tedy podle Foa nastává v momentě, kdy pohyb není samoučelný, ale je veden jistým záměrem.

Fo varuje před bezduchým učením se technik, pokud za nimi není žádné poselství. Díky svému studiu architektury volí Fo metaforu z oboru stavebnictví: pokud chcete postavit dům, nejprve prozkoumáte pozemek, terén, prostředí, kde chcete stavět. Na každé dobré univerzitě pro architektky učí žáky, že materiál a projekt se vybírá až podle terénu.

Obává, že takto cvičení herci ztrácí svou citlivost, osobnost a osobitost, že jsou to jen napodobitelé svého učitele, kteří do svého herectví nepřinášejí nic nového. Podle něho jsou mimové, které vyučuje Lecoq, mezi sebou snadno zaměnitelní: ti z Ameriky se nápadně podobají těm z Japonska nebo z Filipín (str. 241), za což je kritizuje. Vzájemná podobnost až zaměnitelnost herců ho děsí, je totiž přesvědčen, že každý herec je svrchovanou osobností. V závěru své úvahy Fo doufá, že i když není učitelem, naučil snad herce vnímat to zásadní, esenciální, o co jde v divadle především – o sdělení, o poselství, o morální postoj. Každý z jeho žáků si musí najít vlastní poselství, které je předpokladem k herecké tvorbě, a právě v tom spočívá podle Foa záruka, že

ho jeho studenti nebudou napodobovat, ale každý půjde jako originální a svébytná osobnost svou vlastní cestou.

Takovým způsobem Dario Fo polemizuje s Lecoqovým učením, respektive s vlastním výkladem Lecoqovy herecké metody. Proto musíme tuto polemiku podrobit kritickému zkoumání a stanovit, do jaké míry a v čem se pojetí herectví Daria Fo a Jacquese Lecoqa liší.

Primárně musíme připomenout, že Lecoq ve své divadelní aktivitě vychází z úplně jiného prostředí, než Dario Fo. Fo je samouk, který používá divadlo jako médium, skrze nějž může světu sdělovat své myšlenky. Vše začalo vyprávěním příběhů: tuto divadelní techniku znal již od dětství, byla tedy pro něj tedy tou nejpřirozenější možnou variantou. Fo měl v první řadě sdělení, a až posléze se začal zabývat tím, jak ho předat divákům. Naproti tomu Lecoq, pro něhož je slovo a vyprávění příběhu druhotné, se k divadlu dostal přes dokonalost a symetrii těla, sport, potažmo gymnastiku. Ve své knize *The moving body* popisuje, svou fascinaci geometrií těl a čistotou pohybu. Jeho tížádností je docílit krásných, ladných a rovnoměrných pohybů, v jedno, z jeho cvičení se například napodobuje padající papír.

Pro Lecoqua je pohyb a jeho analýza naprostým základem divadelního umění. Ve své knize *The moving body* tvrdí, že pohyb je nadřazený všem ostatním složkám. Není nadřazen pouze herectví či rytmu hudby, ale dokonce i dramatickému textu.

Slov jako takových se Lecoq v hledání divadelního výrazu vzdává. Podle něj jsou jen zakrnělým a nedostačujícím komunikačním prostředkem.<sup>21</sup> Důraz na pohybovou složku nejen u Lecoqua vychází z francouzské divadelní reformy, která se snažila herce zbavit naturalistického a realistického stylu herectví.

Fo Lecoqovi vyčítá, že zapomněl na slova, na jejich zvuk, efekt, na jejich váhu. Lecoq na ně ale nezapomněl, pouze je neřadí na první místo. V rozhovoru uveřejněném v knize *Theatre of movement and gesture*, který vedl s Jeaem Perretem uvádí, že základem jeho metody je analýza pohybu a improvizace, ale že nevidí důvod, proč by mim nemohl mluvit.

Jedním ze základních východisek Lecoqovy metody hereckého výcviku je, jak píše Jan Hyvnar v publikaci *Herec v moderním divadle*, klid, nitro herců,

---

<sup>21</sup> Což je od francouzského herce a učitele mírně řečeno troufalé, vzhledem k tradici, jakou má slovo právě ve francouzském divadle.

ze kterého pohyb vychází a do kterého se opět vrací. Nacházíme zde rovnováhu, jež je pro něj tak stěžejní. Nejdůležitější je ale pojem „neutrální pohyb“ – „l'état neutre“, o němž Hyvnar píše jako o pohybu, při kterém herec musí být velmi fyzicky zdatný a vytrénovaný, aby pohyb vykonal bez zapojení vůle, napětí a zaměření. Harmonie klidového stavu a pohybu je tedy další částí Lecoqovy metody.

Podle Foa Lecoq učí své žáky, aby vycházeli ze svého nitra, aby hledali svou identitu hluboko v sobě. O samotě či ve zkušebnách. Dario Fo ale namítá – a co publikum? Jak se má herec naučit hrát, když nemá tušení o tom, jaké to je stát před publikem, které na něj dozajista bude působit svým naladěním, energií...? Fo to přirovnává ke studiu hry na kytaru: učíte se hrát na kytaru, hmatáte akordy, učíte se vybrnkávat, ale neslyšíte žádný tón, žádnou odezvu. Lecoq se však vyjadřuje precizním fyzickým pohybem, nemůže ho změnit po kontaktu s publikem, a ani to především není jeho cíl.

Lecoq díky výuce ostatních lidí objevil, že lidské tělo může vnímat impulsy, ke kterým je mysl lhostejná. Jeho vášní se stalo zkoumání vztahu mezi tělem a pohybem, které chtěl sdílet s ostatními.<sup>22</sup>

Studenti Daria Fo jsou vedeni jasnou vizí: zachovat si svoji osobnost a osobitost. I Lecoqovi studenti, jak je uvedeno v *The moving body*, samozřejmě musí mít své názory a úhly pohledu. Podle Lecoqua ale musí vše vyjít z neutrálního postoje, z pohybu, ze kterého se nakonec jejich názor vyklube.<sup>23</sup>

Lecoqovi studenti se tedy k názoru postupně z neutrálního bodu dostanou, tento názor však není nutným předpokladem k jejich divadelní aktivitě. Naopak u Daria Fo je pro divadelní aktivitu hercovo zaujetí jasného postoje a přesvědčení naprosto nezbytnou podmínku tvorby.

Lecoquova metoda práce s herci je pro Daria Fo jistým protipólem k jeho vlastní tvorbě. Fo se nesnaží Lecoqovu práci hlouběji pochopit či a vykládá ji poněkud černobíle. Například není pravda, že by Lecoqovi herci nezastávali žádný názor a jen otrocky napodobovali svého mistra, ale je pro ně názor a slovo až na druhém místě. Pro Daria Fo je důležitá vlastní iniciativa a samostatné přemýšlení nad problémem. Dario Fo s Lecoquem nesouhlasí ve

---

<sup>22</sup> Lecoq, J. *The moving body*. 2. Vyd. Londýn: Methuen, 2002. str. 15. IBNS: PB: 978-1-4081-1146-8

<sup>23</sup> tamtéž, str. 21

věci metodologie výuky herectví, proti jeho inscenacím ale výraznější námitky v *Minimální příručce herce* nemá.

## 5 Inspirace orientem

Inspirace orientem je pro Daria Fo spíše uvědoměním si divadelního vývoje v mezinárodním kontextu, pochopení různých divadelních principů a metod, které mají své kořeny mimo Evropu. Poukazuje na to, že je dobré o nich vědět, respektovat je, využívat je, ale vždy s přihlédnutím k našim zvyklostem a zkušenostem. Především radí vyvarovat se bezduché nápodobě.

S vlivy orientu Dario Fo pracuje s nadsázkou sobě vlastní. Velmi dobře si totiž uvědomuje, jak rozličné je východní prostředí od krajiny italské, potažmo evropské. V *Minimální příručce herce* se orient objevuje jako inspirace, a možná někdy dokonce jako vysvětlení jistých divadelních postupů, které můžeme dosud nalézt na dnešních jevištích. Dále Fo věnuje velký prostor zkoumání masky, ať už z hlediska antropologického či z hlediska výtvarného.

Masky komedie dell'arte mají své předchůdce v divadle římském a řeckém, ty zase své v orientu. Konkrétní příklad orientální masky uvádí Fo z Bali (str. 28). Maska z Bali nápadně připomíná masku jednoho typu z komedie dell'arte: Pantallone de'Bisognosi. Tato maska staříka se stejným zamračeným výrazem, škodolibým úsměvem, se stejnými vpadlými očima, má shodné znaky s maskou z Bali. I obočí a nadočnicové oblouky, které výrazu masky vštěpují tak důležitou charakteristiku, vypadají stejně.

Fo je přesvědčen, že takových analogií, dokazujících vliv orientu, je bezpočet. Z Východu do Středozeří a odtud pak až ke komedii dell'arte.

Dario Fo připomíná orientální zvyklosti i v souvislosti se zahřátím, či takzvaným tréninkem před představením. S vtípem sobě vlastním poukazuje na fakt, že dlouhý a namáhavý trénink by jeho herce zničil. Ti totiž musí před představením stavět scénu, často se přesouvat a přijet až na poslední chvíli či čelit naprosto nevyhovujícím podmínkám. Vzápětí však přiznává, že existují i divadelní společnosti, které si pro pohybový trénink čas najdou i při takovém záprahu, a je to jejich velká výhoda.

Divadelníci z Východu mají postup úplně jiný. Před představením se velmi dlouho rozcvičují, meditují, provozují jógu a protahují se. Dario Fo ale okamžitě glosuje tím, že by jeho herci museli být naprostí blázni, kdyby se je snažili imitovat. Vypadali by u toho pouze směšně, protože pro Balijce je to téměř posvátný rituál, zatímco u Italů by to byla prázdná nápodoba. Fo

bezobsažnou imitaci jako takovou odsuzuje, a proto ji logicky nepřipouští ani v tomto případě.

Inspirace orientem není pro Daria Fo zakotvena pouze teoreticky v podobnosti masek či v práci s tělem. Příkladem jeho konkrétní inspirace orientem může být scénář k *Příběhu tygřice* (str. 192). Fo ho viděl na šanghajské periferii hrát pouliční umělce a na daný námět napsal svůj vlastní scénář.

## 5.1 Eugenio Barba

Orientálním vlivům se ve svém *Slovníku divadelní antropologie* věnuje Eugenio Barba, který analyzuje a vykládá různé techniky herectví. Propojuje a dává do souvislostí evropské a orientální, dokazuje například, že postava Fritellina z komedie dell'arte pracuje s rovnováhou stejným způsobem jako indická tanečnice.<sup>24</sup> To si protirečí s Dariem Fo, který obecně tvrdí, že evropští herci by v nápodobě jiných kultur vypadali pouze směšně. U příkladu, který popisuje Barba, se však nejedná o nápodobu, ale o využití balanční techniky jako výrazového prostředku.

Princip práce s herci byl u Barby zejména v šedesátých letech postaven na dokonalém ovládnutí těla, na nalezení správného těžiště. S herci pracoval v osamění, podobně jako jeho učitel Grotowský ve svém divadle laboratoři.

Barbovo učení ale prošlo jistým vývojem. Jan Hyvnar k tomu ve své knize *Herec v moderním divadle* píše:

„Postupně ale Barba a jeho herci zjišťují, že trénink není k tomu, jak hrát, jak se vytrénovat k hraní čili k tvorbě, ale že je to také proces sebeurčování, vnitřní disciplíny, která se výrazněji projevuje v reakcích hercova těla. Technická cvičení tak postupně přerůstala v pedagogický systém, kterým je možné nalézat způsob sdělování vlastní zkušenosti a přitom si uchovat vlastní individualitu.“<sup>25</sup>

Důraz na individualitu herce se shoduje s názorem Foa, který zastává myšlenku, že herci nemají být pouze slepě vytrénované kusy hmoty, ale

---

<sup>24</sup> BARBA, Eugenio., SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie*. 1. Vyd. Praha: Divadelní ústav, Nakladatelství Lidové noviny, 2000. str. 73. IBSN 80-7106-369-X

<sup>25</sup> tamtéž, str. 246



myslíci a jednající bytosti, které jsou na jevišti proto, aby něco sdělili, ať už je to vlastní zkušenost, nebo fiktivní příběh. Žáci Eugenia Barby k tomu ale využívají navíc trénink inspirovaný východními metodami, který jim v nalezení sdělení pomáhá.

## 6 Masky a gesta

Dario Fo bere výklad masky velice ze široka a této problematice věnuje velký prostor. V předchozí kapitole je popsáno, jak je pro Foa důležitá historie masky nejen v evropském kontextu, ale i v orientálních krajích. Ve svém manuálu v souvislosti s maskou věnuje velkou pozornost principům komedie dell'arte. Pro tento typ divadla maska možná není nejdůležitější, ale beze sporu upoutá největší pozornost. Její prvotní funkce je: jasně od sebe oddělovat jednotlivé typy postav. Co si pod ní představí běžný, divadlem nepolíbený smrtelník? *Carnavale* – tedy karneval. „Karneval jako svátek existuje vždy a všude,“<sup>26</sup> (str. 21) říká k tomu Fo. Měl možnost se účastnit karnevalů ve Španělsku či v Číně. Za všemi karnevaly světa se skrývá prastarý ritus, který spojuje magickou hru a náboženskou slavnost v jedno.

Fo dále vykládá historii masky. Nejprve připomíná její užívání v dávných třetihorách, což dokazují jeskyně v Pyrenejích, kde se nachází vyobrazení lovu. Lovec je vyobrazen silně namaskovaný a převlečený za zvíře, nejpravděpodobněji kozu. Pro další příklad ale nemusí Dario Fo chodit geograficky zase tak daleko. Udává slavnost ze Sardinie, kde v srdci samotného ostrova ožívá rituál „mammuttones“. Jedná se o mýtickou postavu, která má na sobě kozí kůži, na tváři nasazenou černou masku s rohem připevněným na čumáku. Mammuttones chodí vždy v tlupě po pěti, celá vesnice se na ně z oken a ze dveří svých domů dívá, děti jdou za nimi až na náměstí. Podle záznamu, na kterém mammuttones tančí své tance (pořízen v roce 2013) se jedná o stále živý fenomén.<sup>27</sup>

Dario Fo posléze popisuje techničtější stránku masky, a to její tvar a strukturu. Otvor pro ústa slouží jako megafon, maska hlas herce zesiluje. Autor připomíná, že v starověkém řeckém divadle bylo až 20 000 diváků, kteří herce museli slyšet. Jedná se tedy s nadsázkou i o technickou pomůcku, jakéhosi předchůdce dnešních portů. Nebyl by to Dario Fo, kdyby okamžitě nevedl také příklad. Pokud si nasadí masku Zanniho, jeho hlas se najednou stává dvakrát tak silnějším, zejména v nižších tónech, jež jsou pro postavu sluhy charakteristické.

---

<sup>26</sup> „La festa carnevalesca esiste dappertutto, in ogni luogo e in ogni tempo.“

<sup>27</sup> Záznam dostupný z: <https://www.youtube.com/watch?v=E9uuFYLgYTU>

Jako ilustrativní anekdotu uvádí Dario Fo příběh italského herce Marcella Morettiho, který hrál často postavu Harlekýna, ale zpočátku odmítal nosit masku, obličej si raději zamazal černou barvou. Masku nenasazoval kvůli neustálým obavám, a to ze dvou důvodů. Za první, zda je herce dobře slyšet, protože přes masku k herci zpět nedoléhá jeho vlastní hlas, za druhé, jestli v masce dobře uvidí kolem sebe. Tyto obavy jsou naprosto logické a pochopitelné. Další důvodem může být pocit, který po sundání masky zůstává. Dario Fo přiznává, že on sám má po představení, které odehrál s maskou a kterou musí sundat, pocit, že mu na obličeji kus něčeho důležitého chybí.

K práci s maskou uvádí Dario Fo ještě několik málo postřehů. Například to, že pokud se nasazené masky dotknete, zmizí. Účinek masky totiž spočívá v tom, že díky ní je všechna expresivita přesunuta do těla. A to znamená, že rukama nemůžeme upoutat pozornost na masku.

Nyní se dostáváme k tomu, jak je s maskou spojeno gesto. Patrice Pavis masku ve vztahu s gestem definuje takto:

„Herec, který si zakrývá tvář, záměrně odmítá psychologický výraz, který většinou divákovi poskytuje velmi mnoho – a velmi přesných informací; musí proto vyvinout značné fyzické úsilí, aby tuto ztrátu významu a identifikace nahradil. Jeho tělo vyjadřuje nitro postavy zveličenými, přehnanými gesty; tím je posílena i jeho divadelnost a pohyb v prostoru.“<sup>28</sup>

Také Dario Fo ví, že hra s maskou vyžaduje specifickou gesci. Celé tělo podle něj slouží jako jakýsi rám masce, se kterou herec pracuje. Jako příklad vztahu masky a gesta Dario Fo uvádí svůj divadelní monolog ve vymyšleném jazyce *grammelot*<sup>29</sup>, který později natočila televize Rai. Je to monolog Zanniho. Zanni je postava sluhy v komedii *dell'arte*<sup>30</sup>, která má neustále hlad, a tak sní o obrovské hostině a jídlo sám imaginárně připravuje.

To, co Daria Fo na monologu zajímá nejvíce, je rozdíl mezi gescí s maskou a gescí bez masky. Tento monolog je totiž jedním z mála, které

---

<sup>28</sup> PAVIS, P. *Divadelní slovník*. 1. Vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. str. 249. IBSN 80-7008-157-0

<sup>29</sup> *Grammelot* je specifický divadelní jazyk, který používali již herci komedie *dell'arte* v 15. století. Pomocí zvukomalebnosti slov imituje různé dialekty a nářečí.

<sup>30</sup> Existují různé typy sluhů, například Harlekýn, Pedrolino nebo Brighella.

Dario Fo hraje někdy s maskou a někdy bez ní. Můžeme tedy díky záznamu monologů popsat, jak zpracovává stejný námět s maskou i bez ní.

Bez masky si Fo velmi často sahá na obličej, na ústa, dokonce i do nich. Expresivně vyjadřuje pocit hladovění skrze obličejovou mimiku. Otírá si po námaze čelo, vyvaluje oči nebo si chytá obličej do dlaní. Když pŕl – masku má, tak se vždy pečlivě vyvaruje jakéhokoliv sahání na ni. Nejčastěji si sahá na břicho, ramena, nikdy však ne na ústa. Fo nevyzdvihuje kvalitu té či oné varianty, pouze poukazuje na rozdíly mezi oběma verzemi (str. 60).

Další jeho zkušenost s maskou spočívá v jejich střídání během jednoho výstupu (str. 97). Tím, jak Dario Fo střídá masky, logicky vzhledem k dané masce mění gesci celého těla. Mění se jak rytmus, tak například styl chůze nebo barva či tónina hlasového projevu.

## **6.1 Neutrální a expresivní maska Jacquese Lecoqa**

Lecoqova herecká metoda se odvíjí od práce s tělem. Masku při zkoušení používá za účelem docílit větší přesnosti gest. Masku pomáhá soustředit se na pohyb, z masky pohyb vychází. Jeho specialitou je „neutrální maska“, kterou vymyslel Copeau a používali ji Decaroux či Dullin.

„Je to maska bez zvláštního a typického výrazu postavy, která se nesměje ani nepláče, není smutná ani veselá, a která se opírá o ticho nebo stav ticha. Její tvar musí být prostý, pravidelný a bez dramatičnosti.“<sup>31</sup>

Neutrální masku Lecoq používá pouze při zkouškách, je to cvičební pomůcka, která má hercům pomoci dosáhnout co největšího uvědomění si svého těla. Pomáhá jim nalézt specifický druh pohybu a gesce. Lecoqova neutrální maska nevolá po žádném charakteru postavy, ba právě naopak, je to něco, co Lecoq v této fázi hledání hereckého vyjádření zásadně nechce dopustit, a proto volí masku neutrální.

Druhý typ masek, které Lecoq používá, jsou masky charakterové neboli expresivní. Student pak musí svůj fyzický projev přizpůsobit charakteru dané

---

<sup>31</sup> Hyvnar J. *Herec v moderním divadle: K divadelním reformám 20. století*. 1. vyd. Praha: KANT, 2011. str. 127. ISBN 978-80-7437-060-1.

postavy. I to je podle Lecoqa jen další krok na cestě k hereckému vyjádření bez masky.<sup>32</sup>

Dario Fo masku využívá k dotváření postavy a jejích vlastností a s maskou pracuje často i na scéně, nepoužívá ji tedy jako pomůcku pouze při zkoušení. Rozdíl spočívá v tom, že pro Lecoqa je maska (ať už expresivní nebo neutrální) pouze prostředek k dosažení dokonalého fyzického jednání postavy a k její charakterizaci skrze pohyb. Používá je pouze při zkoušení a je to příprava pro vytváření charakteru postavy bez masky.

---

<sup>32</sup> Smolová, Z. *Využití masky v metodě Jacquesa Lecoqa*. (Bakalářská práce). str. 26-43 PRAHA: UK, 2010

## 7 Paradox herce

Dario Fo nepolemizuje pouze se svými současníky. Své názory srovnává i s encyklopedistou Denisem Diderotem (1713- 1784), respektive s názory prezentovanými v Hereckém paradoxu, který Diderot napsal roku 1773.

Herecký paradox nabízí jednu z prvních ucelenějších hereckých teorií. Ovlivnění dobou, ve které Diderot žil, je nesporné. Osvícenství, tak jako téměř každá nastupující epocha, odmítalo epochu předešlou. Rázný odklon od barokního navracení se k Bohu a přehnané religiozity střídá racionalismus, logické myšlení a důraz na člověka jako myslící bytost.

Z tohoto podhoubí doby vychází i názory, kterými argumentuje Denise Diderot v Hereckém paradoxu. Strukturou se jedná o dialog mezi dvěma muži, první vysvětluje své názory druhému, navazuje na renesanční traktáty, které byly taktéž psány dialogickou formou. Nejzásadnější je důraz na racionalitu a necitlivost herce.

PRVNÍ: (...) Vyžadují od něho tudíž bystrost a žádnou citlivost, umění napodobiti vše, nebo- což je totéž- stejnou schopnost pro všechny druhy charakterů a úloh.

DRUHÝ: Žádnou citlivost?

PRVNÍ: Žádnou. (...) Kdyby byl herec citlivý, upřímný, mohl by hráti dvakrát po sobě tutéž úlohu s týmž žárem a týmž úspěchem?<sup>33</sup>

Diderot hercům své doby radí, aby se oprostili od citlivosti, aby si vše řádně promysleli dopředu. Jako argument používá nestálost hereckých výkonů u herců, kteří podle něj hrají srdcem. Za vzorný příklad udává herce, který hraje s rozvahou a věnuje se hluboce studiu lidské povahy. Ideální je podle něj herec, „v jehož hlavě je všechno změřeno, spojeno, naučeno, uspořádáno, v jeho přednesu není ani jednotvárnosti ani nesouladu. Jeho žár má svůj vývoj, svůj rozmach, svůj pokles, svůj počátek, svůj střed, svůj konec. Jsou tytéž jeho přízvuky, tytéž postoje, tytéž pohyby (...).“<sup>34</sup>

Herec nemá podléhat návalům emocí, které by na něj v průběhu výkonu mohly působit. Má si zachovat racionalitu.

---

<sup>33</sup> Diderot, D. *Herecký paradox*. 1. Vyd. Praha: Votobia, 1997. str. 25. ISBN 80-7198-187-7

<sup>34</sup> tamtéž, str. 27

„Hercovy slzy kanou z jeho mozku, slzy citlivého člověka stoupají ze srdce. U citlivého člověka nitro nesmírně rozesmutňuje hlavu, u herce hlava vnáší pomíjivý smutek do jeho nitra.“<sup>35</sup>

Herec podle Diderota nemůže být dobrý, pokud nemá: dostatečné množství zkušeností, neopadnou jeho vášně, nemá naprosto chladnou hlavu a sám sebe neovládá.

Dario Fo ve své *Minimální příručce herce* reaguje přímo na podstatu Diderotových myšlenek. Půdu pro svou argumentaci si ale připravuje již v předešlé kapitole, kde přemýšlí nad tím, že dobrý komik musí být nejen hercem, ale také autorem, fabulátorem, improvizátorem, musí umět bystře reagovat na reakce publika a umět překvapit. Je tudíž logické, že se v tomto rychlém střídání poloh může stát, že herec vypadne z rytmu, zapomene gag nebo se ztratí ve změti svých různých rolí. Fo dodává, že je to naprosto přirozené a že to k divadlu patří.

Fo je však svébytným autorem, hercem a komikem, výhradně tvůrcem autorského, společensky angažovaného divadla, nejčastěji ve formě divadla jednoho herce, který žije a tvoří v době druhé divadelní reformy i postdramatického divadla. Oproti tomu Diderot žije ve století osmnáctém, ve kterém neexistovalo autorské herectví, herec byl jen a pouze interpretem, autorem byl výhradně dramatik a v divadlech se obecně dodržoval princip 4. stěny.

Z podstaty věci tak vyplývá, že Fova tvrzení musí být v protikladu k tvrzením, která prezentuje Diderot v Hereckém paradoxu. Diderot podle Foa napadá moment nevypočitatelnosti, tedy to, co je na divadle tak autentické. Fo tvrdí, že Diderot se nemůže ztotožnit s myšlenkou, že by představení záleželo výlučně na herci a jeho stavu mysli, jeho náladě, na společném naladění a interakci s diváky.

Podle Foa Diderot předpokládá, že herec se bude neustále kontrolovat a neustále kalkulovat, bez možnosti využít překvapení. Požadavky Diderota jsou: racionalita a emoční distance, nic neponechat náhodě a už vůbec ne stavu duše. Podle Foa je však tento přístup od základů špatně.

---

<sup>35</sup> Diderot, D. *Herecký paradox*. 1. Vyd. Praha: Votobia, 1997. Str. 36. ISBN 80-7198-187-7

„Diderot argumentuje jako autor, literát, a tudíž textu přiřazuje největší možnou váhu: text je svatý a herec se musí přizpůsobit, podřídít se mu s největší možnou disciplínou.“<sup>36</sup> (str. 15)

Fo francouzskému encyklopedistovi vyčítá, že sílu, která text každý večer vrací na jeviště (tedy herce, zejména pak jeho emoce a citlivost), ignoruje. Fo opírá se o slova milánského kardinála Federica Borromea (1563-1631), který řekl, že „Slova literátů jsou mrtva, slova divadelníků jsou naživu.“ (str. 15). Diderot však nikde v *Hereckém paradoxu* nezmiňuje divadlo oproštěné od herců. Pouze volá po herci racionálním, který je podle něj nejlepším možným.

Divadlo by si podle Diderotovy teorie nikdy nenašlo diváky a nestalo by se nikdy populárním, tvrdí dále Fo. I díky tomu, že Diderot byl výtečný a vzdělaný literát, ale neschopný napsat dramatický dialog v pravém slova smyslu. Tím možná Fo naráží na Diderotovy dramatické texty, ale nikde neuvádí důvody ani další podložené argumenty k těmto výtkám. Dalším Diderotovým nedostatkem je, že nemyslí na diváka. Divák pro něj neexistuje, jak konstatuje Fo. Diderot však respektuje 4. stěnu a to, že s divákem neinteraguje jako Fo, je zcela logické a zcela to odpovídá dobové konvenci. Neznamená to však, že by na něj nemyslel. Fo možná záměrně odmítá brát v potaz rozdílnou divadelní kulturu dané epochy a odlišné žánrové vymezení, aby dokázal nezpochybnitelnost svých názorů.

Následně Fo ale zvážní a brskně a přesně analyzuje celý problém:

„Každý radikální názor vede k pohromě: dialektika nás učí prospěšně využívat dynamický konflikt mezi protiklady. Není pravdou, že je nemožné (jak tvrdí Diderot), prožívat emoci a zároveň si zachovat svůj kritický odstup. Vše záleží na tom, jak jste vycvičení potlačovat určité podněty, na vaší schopnosti najít rovnováhu mezi emotivním a racionálním, jež by se projevila pohyblivým, nikoli statickým účinkem.“<sup>37,38</sup> (str. 16)

---

<sup>36</sup> „Diderot ragiona da autore, da letterato, e quindi pretende che il testo sia posto al massimo livello: il testo é sacro, e l'attore ci si deve adeguare, servirlo con la massima disciplina.“

<sup>37</sup> „Ogni discorso radicale porta al disastro: la dialettica ci insegna a impiegare con vantaggio il conflitto dinamico dei contrari. Non é vero che sia impossibile (come asserisce Diderot) provare emozione e nello stesso tempo conservare il proprio senso critico. Tutto dipende da quanto tu sia allenato a contenere certe spinte, dalla tua



Jako poslední poznámku k Diderotovi Dario Fo uvádí, že na začátku *Hereckého paradoxu* přeci Diderot připouští, že by herec měl být umělcem a měl by rozvíjet svoji citlivost. Jako vtipnou noticku pak Fo dodává, že láska k paradoxům většinou přináší vnitřní nekoherentnost. Je škoda, že se Fo neodkazuje na žádné konkrétní vydání ani na dané strany, já jsem bohužel žádnou takovou citaci v celém Hereckém paradoxu nedohledala.

---

capacità di gestire l' emotivo e il razionale in un equilibrio che si traduca in effeto propulsivo...e non statico." (str.16)

<sup>38</sup> Názor, že Diderot skutečně svá tvrzení zbytečně radikalizoval, zastává i Copeau v článku Úvahy herce nad hereckým paradoxem.

## 8 Improvizace (a divadelní text)

Improvizace je jednou ze základních divadelních technik. Pojem vychází z latinského slova *improvisus*, které znamená netušený, nepředvídatelný, nečekaný. Historie této metody sahá až k římskému a řeckému mimu, tedy několik století před Kristem. Později však je výrazně spojena s komedií dell'arte.

Patrice Pavis improvizaci ve svém *Divadelním slovníku* definuje takto: „Technika herce, který hraje něco nepředvídatelného, předem nepřipraveného, co „objevuje“ v zápalu hry.“<sup>39</sup> Podle Pavise existuje více typů improvizace: vytvoření textu na základě předlohy, improvizace na zadané téma, invence (slovní i gestická) osvobozená od modelu tělesného výrazu a hledání fyzického jazyka pomocí slovní dekonstrukce.

### 8.1 Dario Fo a jeho pojetí techniky improvizace v *Minimální příručce herce*

Dario Fo v knize *Polomyšín*, ve které vzpomíná na své dětství, uvádí, že se učil techniku vyprávění u lidových vypravěčů z městečka Porto Valtravaglia.

„Styl těchto vypravěčů spočíval v improvizaci, samozřejmě, jak už jsem naznačil, ze všeho nejdříve se snažili přizpůsobit různé epizody nějaké konkrétní realitě. Občas se mi stalo, že jsem vyslechl jeden a tentýž příběh ve třech nebo čtyřech různých verzích. Zručnost vypravěče spočívala právě v tom, jak pokaždé dokázal využít v daném příběhu aktuálních zpráv, místní události a klepy z prádelny nevyjímaje. Každá příhoda nebo nečekaný vnější podnět byly okamžitě zakomponovány do představení – rána, kterou způsobili pytláčící rybáři, výstřel z lovecké pušky, vyzvánění zvonů... nic nesmělo být opomenuto.“<sup>40</sup>

Zájem o improvizaci se tedy u Foa rodí již v dětství, přestože si ještě tenkrát, jak sám přiznává, nespojoval tyto vypravěčské výstupy s improvizací či divadlem. Již jako zkušený herec Fo pracuje během svých improvizovaných

---

<sup>39</sup> Pavis, P. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. str. 197. IBSN 80-7008-157-0

<sup>40</sup> Fo, D. *Polomyšín*. 1. vyd. Praha: Fra, 2009. str. 66. IBSN 978-80-86603-57-5

výstupů s bodovým scénářem, který si dopředu připraví.<sup>41</sup> Navazuje tak na princip improvizace a bodového scénáře, jak s ním pracovali herci komedie dell'arte.

Dario Fo připomíná, že improvizace neexistuje bez předchozí přípravy. V kapitole „Vše je pouze trik a příprava“<sup>42</sup> (str. 9) Fo vysvětluje, jak improvizace funguje. Herci komedie dell'arte umí nazpaměť neuvěřitelné množství situací, gagů, dialogů, říkanek. V momentě, kdy mají improvizovat, tak ze své paměti vyloví vhodnou naučenou situaci či text, které modifikují a zakomponují do své improvizace.

Fo uvádí příklad (str. 9), kdy herečka komedie dell'arte Isabella Andreini (1562- 1604) měla ve svém repertoáru nazkoušeny různé druhy monologů zamilované ženy. Mezi jinými monolog zhrzený, žárlivý, zlomyslný, toužící, zoufalý... Všechny velmi pečlivě připravené části mohla kdykoliv použít v různých svých rolích a improvizacích, mohla je libovolně kombinovat a rozpojovat různé jejich části, protože je měla již předem velmi dobře připravené. Nejedná se samozřejmě o unikátní případ, tato vybavenost bylo nutná u všech herců komedie dell'arte. Tyto texty, které sbírali i psali přímo samotní herci, se dokonce vydávali tiskem a nazývaly se zibaldone. Psal je například i manžel Isabelly, Francesco Andreini, který proslul postavou capitana a své scénické projevy vydal v knize *Bravury Capitana Hrůzy z Údolí pekelného (Le Bravure del Capitano Spavento di Valle Inferno)* z roku 1607.<sup>43</sup>

Se světem komedie dell'arte se Fo setkal díky své ženě a nejbližší spolupracovnici France Rame. Ta pochází z herecké rodiny, jejíž kořeny sahají až do 17. století. Od malička je zvyklá stát na jevišti, její rodina jezdila se svými představeními od města k městu. V repertoáru měli komedie, tragédie, frašky- dostatečně rozmanitý repertoár na to, aby mohli každý večer změnit titul a hrát na stejném náměstí znovu, pouze jiné představení. Rame Dariovi Fo vyprávěla, že nebylo ani třeba si dané inscenace oprašovat, protože šéf společnosti, její strýc Tommaso, vždy rozdál role, připomněl scénosled, příchody/odchody postav a téma každé scény. To stačilo. Nekonal se žádné oprašovací zkoušky. Večer herci vstoupili na jeviště a po zběžném nahlédnutí

---

<sup>41</sup> Scénář je někdy i ve formě obrázků, tzv. storyboard, což souvisí s jeho vášní pro kresbu a malbu, opět se zde uplatňuje jeho umělecká všestrannost.

<sup>42</sup> „Tutto un trucco e una preparazione.“

<sup>43</sup> Kratochvíl, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 2.vyd. Praha: Panorama, 1987. str. 429. ISBN 11-077-87

do scénosledu začali improvizovat. Všichni herci znali nekonečné množství dialogů, které mohli variabilně používat, stejně jako Isabella Andreini v dobách komedie dell'arte. Jejich znalost však není to jediné, co musí herec zvládnout. Stejně důležité je i jejich vhodné použití, načasování a přizpůsobení situaci.

Tento způsob práce navazuje přímo „na rozsáhlý pracovní mechanismus“<sup>44</sup> komedie dell'arte. Karel Kratochvíl ve své knize o komedii dell'arte odkazuje na Perrucciho.

„Nastudování kusu v divadle dell'arte se zásadně nelišilo od dnešní praxe. Režisérem byl obvykle principál nebo některý přední herec. Perrucci ho nazývá vznešeným slovem corago (vedoucí souboru ve starořeckém divadle). Ten seznámil soubor se scénářem (popř. také argumentem). Nebyla to jen četba. (...) Oživovali strohý text scénáře, domýšleli i spoluúčast publika, ale současně jim byla ponechána volnost pro přiměřenou improvizaci.“<sup>45</sup>

Strýc Tommaso, který rodinou divadelní společností řídil, byl slovy Perrucciho coragem. Kratochvíl dodává, že tato osoba nikdy nebývala povýšena nad herce, ale že byl jedním z nich, pouze navíc „pečoval hlavně o souhru a vyváženost, o kázeň nezbytnou k vytvoření kolektivního díla“.<sup>46</sup>

Jako další příklad uvádí Fo improvizaci, kterou zadal svým žákům. Určil jim výchozí situaci a místo, kde se bude celá scénka odehrávat. Jako scénický prostor vybral kupé vlaku, tedy dostatečně omezený prostor na to, aby tam mohla vzniknout interakce mezi dvěma lidmi.<sup>47</sup> Situaci Dario Fo určil následovně: jsou zde tři postavy- dívka, chlapec a průvodčí. Dívka sedí v kupé, čte si. Vše ostatní nechává Dario Fo neurčené, pro větší možnosti rozehrání situace.

Na této ukázce je velmi dobře patrné, jak Dario Fo se svými žáky spolupracuje. I když popisuje, jak pracuje on sám, tituluje se v příkladu ve třetí osobě. Vytváří tak zdání určitého odstupu. Například: „Dario nechá vejít na jeviště jednoho chlapce a jednu dívku“ (str. 257). „Dario spustí aplaus“

---

<sup>44</sup> Kratochvíl, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 2.vyd. Praha: Panorama, 1987. str. 429. ISBN 11-077-87

<sup>45</sup> tamtéž, str. 429.

<sup>46</sup> tamtéž, str. 429.

<sup>47</sup> Italové mají v tomto ohledu úplně jinou národu, než Češi. Ve vlacích si neznámí lidé rádi povídají a probírají všechno možné, včetně soukromí, i když už se velmi pravděpodobně nikdy neuvidí.

(str. 258) atd. To znamená, že se stává součástí improvizované scény. Fo také do jejich dialogu často zasahuje, když se jim některé reakce nadmíru povedou („Výborně! Velmi rafinované!“), nebo když se jim naopak nedaří („Přidej! Nepolevuj!“). Předestřená improvizace je cvičení, při kterém jsou přítomni další studenti, kteří tvoří publikum.

Fo improvizovanou situaci vede svými zkušenými radami. Když se studentům podaří vystihnout nějakou replikou situaci, bez obav vstoupí do jejich dialogu a repliku vyzdvihne a okomentuje ji, aby si studenti lépe zafixovali danou reakci. Například když žák vstoupí improvizovanými dveřmi do kupé a „zapomene“ neexistující dveře zavřít, dívka se ho zeptá, zda by je nemohl za sebou zavřít, chlapec se omluví a danou skutečnost berou do hry. Právě to Fo oceňuje, všimnout si detailů a budovat z nich situaci. V průběhu žákům udílí další ponaučení o stavbě příběhu, rytmu. Na závěr se obrací k publiku (zbylým studentům) a shrnuje jim význam celého improvizčního cvičení:

„Postřehli jste tu výjimečnou skutečnost? Všichni mluvili bez naučené intonace a správně dýchali. Možná, že jejich hlas nebyl dostatečně čistý a pronikavý... A opravdu se mi zdálo, že někdo z publika si stěžoval na to, že repliky nebyly zcela jasné. Ale v obecné rovině, pocit, který jste vyvolali, je, že se to poslouchalo příjemně. Řekněme, že výsledek je poněkud naturalistický.. ale to je problém, kterému budeme čelit až ve druhé fázi. Výjimečné je již jen to, že jste se dokázali vyhnout upovídání.“(str. 264)<sup>48</sup>

K čemu dál slouží tato improvizční cvičení? Naučí studenty pohotově poskládat dohromady text, mluvu, gesta a situace. Ale především, jak poukazuje Fo, jde o to, aby herci opustili falešnou a nebezpečnou představu, že divadlo není nic jiného, než text předvedený na jevišti. Fo souhlasí s tím, co říká Brecht o Shakepearovi: „Škoda, že se to také dobře čte. To je jeho jediná,

---

<sup>48</sup> „Avete notato un fatto eccezionale? Tutti recitano senza cantilene, prendono i fiati giusti. Forse, non impostano con sufficiente pulizia e incisività la voce... infatti, qualcuno del pubblico m'è parso si lamentasse per la via della poca chiarezza delle battute. Ma in linea generale la sensazione che avete procurato é di ascolto piacevole. Certo, che é risultato tutto un po' naturalistico...ma questo é un problema da affrontare in un secondo tempo. Già il fatto eccezionale é l'essere riusciti a evitare il lagnoso del normale apprendista...e anche di molti professionisti.“

velká vada." <sup>49</sup>(str. 285). K tomu Fo dodává, že pro divadelní inscenaci nemusí být text často stěžejní, protože kvalita inscenace závisí na kvalitě její realizace, nikoliv na kvalitě textu. Závěr Daria Fo tedy zní: špatný text tedy ještě automaticky neznamená špatnou inscenaci.

Valentini v knize *La storia di Dario Fo* popisuje, že ve scénářích komedie dell'arte vždy zbylo dost místa pro improvizaci. Dále pak potvrzuje, že Dario Fo zastával názor, že pokud má být text pro inscenaci funkční, musí být dobře přizpůsobitelný té dané konkrétní jevištní situaci a definitivní podobu má získávat až při kontaktu s publikem.

Valentini dále uvádí, že každý, kdo s Foem pracoval či pracuje, potvrzuje, že je neustále ve střehu a schopen přepisovat při zkouškách napsané texty, či ji úplně zahazovat a psát nové, nehledě na to, že je zahodí klidně před samotným předstvením a na základě kontaktu s diváky jen improvizuje.<sup>50</sup>

Dle Foa v Itálii existují školy pro herce, režiséry, scénografy... Ale neexistují školy pro autory dramát. Tento problém analyzuje v kapitole "Kdo je naučí řemeslu?"<sup>51</sup> (str. 165). Připomíná, že existují fakulty starověké či moderní literatury, kde studenty možná naučí psát povídky, novely, romány, eseje. Ale nikdo je nenaučí psát pro scénický prostor s veškerou imaginací, která je k tomu podle Foa potřeba. Fo reflektoval situaci v osmdesátých letech, dnes je již situace lepší. Mně se podařilo dohledat několik univerzit, které dnes kurzy pro budoucí dramatiky nabízejí, například univerzity v Pise a v Torinu. Již v roce 1936 byla Silviem D'Amico založena L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, která nabízí možnost studovat psaní dramatického textu jako studijní obor.

## 8.2 Zcizovací efekt a improvizace

Dario Fo uvádí, že velmi podobně jako on sám užíval během zkoušení improvizální cvičení i Bertold Brecht. Tento německý reformátor divadla podle

---

<sup>49</sup> Výrok se mi nepodařilo ověřit ani v monografii Brechta, kterou sestavil L. Kundera, ani v Brechtových vlastních spisech *O divadelním umění* nebo v *Myšlenkách*.

<sup>50</sup> Valentini Ch. *La storia di Dario Fo*. 1. vyd. Milano: Feltrinelli, 1977. str. 58. ISBN 88-07-81475-7

<sup>51</sup> „Chi gli insegna il mestiere?“

něj používal podobné postupy, aby se herci uvolnili, přestali se hlídat, nebyli v křeči a zapomněli na běžnou rutinu.

Bertold Brecht při zkouškách jistou míru improvizace připouští. Při zcizování před diváky se však jedná o citát, nikoliv improvizaci: „Když od úplné přeměny upustí, herec nepřednáší svůj text jako improvizaci, ale jako citát. Přitom je jasné, že do toho citátu vloží všechny podtóny, naprosto lidskou a konkrétní palčivost projevu; podobně i gesta, která ukazuje, nejsou kopií, ale zároveň mají veškerou ladnost lidského gesta.“<sup>52, 53</sup> Improvizace Brecht používá pouze při zkouškách, na jevišti by komentář měl znít uvolněně a jako improvizace pouze působit, protože ve skutečnosti má být předem velmi pečlivě připravený.

### **8.3 Francouzská divadelní reforma objevuje improvizaci**

Zakladatel divadelní společnosti Starý holubník Jacques Copeau v rámci francouzské divadelní reformy přicházel s novými metodami a technikami herectví. Jednou z nich byla i improvizace, kterou pak rozvíjeli téměř všichni jeho žáci (například Dullin či Decroux). „Improvizovalo se v duchu komedie dell'arte, s maskami i bez nich, byly zde alegorické improvizace mytologických příběhů, improvizovalo se na slova jako Paříž, bouře nebo strom. Žák musel předvést i genezi těchto slov.“<sup>54</sup> Improvizace se tedy stala jednou ze základních moderních divadelních technik ve Francii. Copeau chtěl cestou improvizace najít podle něj již ztracené umění herců, jejich instinkt a cit pro jevištní situace.

A to se mu podařilo. Píše, že herec „improvizoval. To znamená, že po vhodné přípravě čerpal z vlastní invence výpovědi, repliky, vtipy nebo jevištní hříčky, které si vyžádal dialog. Představte si, jakou neočekávatelnou jadrnost, jaký živelný temperament, jaký rozmach získal dialog mezi dvěma partnery, kteří se předháněli v mistrovství. Představte si, jaké pokroky mohl neustále

---

<sup>52</sup> Brecht, B. *O divadelnom umení*. 1. vyd. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959. str. 151

<sup>53</sup> Ze slovenštiny přeložila autorka práce.

<sup>54</sup> Hyvnar J. *Herec v moderním divadle: K divadelním reformám 20. století*. 1. vyd. Praha: KANT, 2011. Str. 103. ISBN 978-80-7437-060-1.

dělat herec ve svém řemesle, kolika nápady obohacoval denně svou postavu, s níž byl sžitý a identifikoval se s ní.“<sup>55</sup>

Dullin pak tyto praktiky používal i se svými žáky. Jeho technika improvizace byla velmi podobná té Copeauově. Improvizace měla za cíl rozvíjet herecké schopnosti každého studenta a neměla být jen pouhou pomůckou ke zvládnutí komedie dell'arte. Herec se měl skrze pěstování improvizace rozvíjet a neustále objevovat své další vnitřní hlasy (jak je Dullin nazýval).

Naopak Artaud, další žák Copeaua, naopak improvizaci zcela odmítá, vychází podle něj z domýšlivosti herců, kterou není třeba dále podporovat.<sup>56</sup>

Ve Francii tak znovu na počátku dvacátého století objevili techniku, kterou herci komedie dell'arte považovali za nezbytnou součást svého řemesla, ovšem v její jiné podobě, tedy jako metodu určenou k seberozvíjení a ke kultivaci hereckého projevu.

#### **8.4 Improvizace pro nepoučené publikum**

Peter Brook se o metodě improvizace zmiňuje v knize *Pohyblivý bod*, kde popisuje mimo jiné improvizace s diváky neuvyklými klasickému divadlu – například s domorodými kmeny.

„Jinému vztahu se můžeme naučit pomocí dlouhé série improvizací daleko od publika přivyklého divadlu, uprostřed života, bez jakékoliv přípravy, podobně jako skutečný dialog může začít kdekoliv a vydat se jakýmkoliv směrem.“<sup>57</sup>

Improvizace v tomto smyslu znamená, že herci předstoupí před publikum připraveni vést dialog, nikoliv předvádět ukázky. Vytvořit divadelní dialog technicky znamená vytvářet náměty a situace pro to které publikum způsobem, který umožňuje ovlivňovat vývoj děje.

---

<sup>55</sup> Copeau in Hyvnar, J. tamtéž, str. 105, (původ sekundární citace: Copeau, J. *Le théâtre populaire*. Paříž, 1942. str. 36)

<sup>56</sup> tamtéž, str. 111

<sup>57</sup> Brook, P. *Pohyblivý bod*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Y, 1996. str. 121-122. ISBN 9788023806328



„Herec se začíná tím nejjednodušším způsobem vciťovat do publika. Může hrát s předmětem, mluvit; může předvádět fragmenty mezilidských vztahů – hudbou, zpěvem a tancem. Přitom zkoumá reakce publika, stejně jako v rozhovoru poznáváme, co se druhého týká a co jej zajímá. Herec nalézá společnou půdu, rozvíjí ji a přitom bere na zřetel veškeré drobné znaky, které naznačují reakci diváků. Diváci to ihned vycítí, pochopí, že jsou partnerem při rozvíjení jednání, jsou překvapení a šťastní, když objeví, že se na celé události podílejí.“<sup>58</sup>

Brook strávil jistou dobu v Africe, kde improvizované divadlo se svou skupinou předváděl místním obyvatelům. Tam se svou divadelní skupinou pochopili, jak neobyčejně náročná tato divadelní technika je, a jak se tato obtížnost liší od zažité představy o spontánních akcích, například happeningu.

Foovi stejně jako Brookovi velmi záleží na divácích a jejich reakcích. Fo bere reakce diváků v potaz, když například někdo v hledišti zakašle, Fo je okamžitě schopen tuto skutečnost použít ve svém výstupu. Je neustále aktivní a vnímavý ke svému publiku, navazuje s ním kontakt a diváci tak mají pocit, že, jak píše Brook, se na celém představení do jisté míry podílejí, mají možnost ho spoluvytvářet a cítí tolik potřebnou sounáležitost s hercem.

## **8.5 Improvizace podle Keitha Johnstonea**

Keith Johnstone, pedagog improvizace, jako základy svých cvičení používá situace vyzorované z normálního, běžného života. Za domácí úkoly dává hercům sledovat lidi v kavárně. Jedna z jeho hlavních myšlenek je hlídat neustále statusy daných improvizovaných postav, na základě kterých lze mezi nimi vytvořit věrohodnější vztah. Například komik je podle něho někdo, kdo je placen za to, že snižuje status svůj či status jiných. Dělá ze sebe například hloupějšího, než doopravdy je. Když například zabije osobu, která má vysoký status, všichni ve skupině mají radost, protože postoupili o stupeň blíže k vysněnému postavení.

Toto pozorování lidí a následné přehrávání jejich typických gest herci využijí nejen při improvizaci, ale i při vytváření postavy, při budování její charakteristiky. Podobné sledování provedl jednou Fo na teatrologické

---

<sup>58</sup> Brook, P. *Pohyblivý bod*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Y, 1996. str. 121-122. ISBN 9788023806328

konferenci. Místo toho, aby přednesl svůj příspěvek, improvizoval a imitoval předešlé řečníky. Všiml si především jejich gest, a ty pak (podle svých slov) věrně napodobil.

## 9 Dario Fo pedagogem?

V Itálii je tradice výuky herectví poněkud odlišná od té české. Herectví se dá studovat jako studijní obor na k tomu určených akademiích či konzervatořích. Existuje ale stále také model, kdy se herec jde tzv. vyučit k mistrovi. To znamená, že nastoupí do divadelní školy přímo při konkrétním divadle, kterou vede většinou určitá autorita. Mladý herec se učí základy řemesla, ty mu předává přímo člověk, kterého si k tomu vybral, a ne někdo, kdo mu byl vybrán univerzitou.

Na stejném principu funguje již zmíněná škola Daria Fo Alcatraz, která nabízí divadelní kurzy. Dario Fo se v ní staví do role tzv. mistra, nikoliv však pedagoga. On sám nikdy pedagogiku ani herectví nestudoval, takže čerpá pouze ze svých, nutno dodat že velmi bohatých, zkušeností.

*Minimální příručka herce* není celistvá škola herectví, podle které by si mohl začínající herec podle obtížnosti zkoušet různé herecké úkoly, kontinuálně rozvíjet své pohybové dovednosti nebo se postupně dozvídal o různých teoriích herectví. Je to souhrn zkušeností a postřehů Daria Fo jako autora, herce, režiséra a intelektuála. Zájemce o herectví ve své příručce nijak nevede, nesměruje. Zaměřuje se zejména na autorské divadlo, které je jeho doménou, pokud udílí obecné rady pro souborovou tvorbu, odkazuje buď na komedii dell'arte nebo na své vlastní zkušenosti.

*Minimální příručka herce* dostává svého názvu. Herec v ní opravdu najde pár dobrých, stručných rad. Nejsou však začleněny do tematických celků (například herec a používání masky), ale jsou porůznu rozprostřeny po celé knize. Záleží tak pouze na daném jedinci, jak moc vnímavý a pozorný bude, a kolik užitečných rad pro sebe v příručce najde. V lehce chaotickém vršení témat a historek je totiž snadné se ztratit.

V publikaci však zcela zajisté chybí jedno. A to závěr. Dario Fo v průběhu poslední kapitoly předává slovo své životní i jevištní partnerce France Rame, která ve své části této kapitoly řeší zejména postavení žen v divadelním světě. V závěru pak kritizuje současné zákazy pouličního divadla. Nijak se nevěnuje již řečenému, nesnaží se shrnout či s nadhledem okomentovat Foův manuál, což by od ní čtenář, jakožto od editorky celé publikace, čekal. Závěru ani shrnutí předchozích tří set dvaceti tří stran se nedočkáme ani od samotného autora.

Knize tak chybí jakákoliv sumarizace řečeného. Dario Fo neshrnuł své myšlenky do uceleného závěru. V příručce toto homogenní shrnutí pedagogických rad citelně chybí. Dario Fo tak bezděčně dává najevo, že buď není schopen své zkušenosti stručně a jasně shrnout do jakéhosi abstraktu, nebo mu takové shrnutí připadá zbytečné. V každém případě z toho vyplývá, že neměl ambici vytvořit celistvý systém, který by zájemce postupně a logicky zasvětil do hereckého umění a dal mu návod, jak dále své dovednosti zlepšovat. Protože se ale Dario Fo nikdy jako pedagog neprofiloval, nelze mu vyčítat poněkud chaoticky řazené historky a témata, ani neuzavřenost celku.

Zůstává otázkou, nakolik je směsice zkušeností a pábení užitečná prakticky pro studenty herectví. Užitečná může být zajisté pro ty, kteří se chtějí vydat svou vlastní autorskou cestou, nechtějí se sklánět před cenzurou či zákazy mocných a chtějí hledat své vlastní a autentické vyjádření ke stavu světa. K tomu jim Fo, myslím, poskytuje dostatek inspirace, odvahy a navíc i pocitu, že taková práce má smysl.

## 10 Závěr

Pevně věřím, že se mi *Minimální příručka herce* povedlo čtenářům alespoň trochu přiblížit. Pokusím se neudělat stejnou „chybu“ jako její autor a v závěru stručně shrnu, k čemu jsem v bakalářské práci dospěla. Dario Fo je bezpochyby jedním z nejvitálnějších divadelníků dnešní doby. I ve svých devadesáti letech, kdy už nikomu nemusí nic dokazovat, protože strávit téměř sedmdesát let na divadelních prknech je obdivuhodný výkon sám o sobě, nehledě na mnoho ocenění, které za svou práci získal, pilně pracuje.

Je možná na škodu, že v *Manuální příručce herce* Dario Fo prezentuje své pojetí někdy až moc radikálně a myšlenky ostatních divadelních tvůrců schválně vykládá tak, že výsledek je velmi často černobílý a vítězí Fo. To platí bezezbytku například u kapitoly o paradoxu herce, kdy Fo naprosto nebere v úvahu kontext doby, ve které Diderot žil a psal, i když pro porozumění *Hereckému paradoxu* je to velmi důležité. Na druhou stranu je dobře, že si Fo za svými nejen morálními zásadami pevně stojí, a nehodlá je, troufám si říci, opustit. I když mnoho divadelníků pro jejich styl práce s herci odmítá, je zároveň schopen uznat i jejich kvality, ovšem nikdy ne do té míry, aby to ohrozilo jeho vlastní teze.

Fo v publikaci dokazuje, že principy komedie dell'arte se shodují s postupy, které využívá on sám. *Minimální příručka herce* mi tak pomohla uvědomit si, jak se divadelní metody dějinách neustále opakují a vzájemně na sebe navazují. Stručně řečeno: od orientu přes komedii dell'arte až k divadlu jednoho herce. Fo ukazuje, že prostředky typické pro jiné epochy lze využívat i dnes nejen jako součást procesu výuky a formování studentů, ale i při své vlastní jevištní autorské tvorbě. Zejména pak tvůrčí postupy komedie dell'arte, kterou v příručce podrobně vykládá a doplňuje různými příklady, takže čtenář lehce pochopí, jak komedie dell'arte vypadala a fungovala.

Myslím, že díky ironii a nadsázce, kterou autor rozhodně nešetří, bude kniha čtenářsky zajímavá nejen pro herce, ale i pro neherce, kteří by se chtěli něco dozvědět o jevištních zkušenostech nositele Nobelovy ceny za literaturu.

Přestože se Dario Fo v publikaci nevěnuje přímo své dramatické tvorbě, často uvádí příklady ze svých inscenací, hned několikrát zmiňuje například *Příběh tygřice*. Styl své práce popisuje velmi podrobně, takže si čtenář může

nejen snadno představit, jak dané výstupy vypadají, ale může z toho vyvodit principy platné pro celou jeho tvorbu.

Celou práci se nenápadně vine téma mimesis neboli nápodoby, jež se objevuje v každé z kapitol. Bezmyšlenkovitě provedenou ji Dario Fo striktně odmítá a reflektuje ji v různých jejích podobách na různých úrovních.

Dario Fo není systematickým pedagogem, zato je nadmíru vtipným a laskavým vypravěčem. Do historických výkladů často zapojuje své zážitky a mnohé příklady a snaží se čtenáři předat co nejvíce ze svých životních, ale i jevištních zkušeností. Doufám, že tato práce čtenáři přiblížila jak osobnost Daria Fo, tak jeho názory na herectví, styl práce a rozličná témata s divadlem spojená.

## Seznam použité literatury a dalších pramenů

### Literatura

- ARISTOTELES, *Poetika*, 1.vyd. Praha: Gryf, 1993. ISBN 80-85829-01-0
- BARBA, Eugenio., SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-369-X
- BRAUN, Kazimir. *Druhá divadelní reforma?* 1.vyd. Praha: Divadelní ústav, 1993. ISBN 80-7008-037-X
- BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 1999. ISBN 80-7106-364-9
- BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Y, 1996. ISBN 9788023806328
- CAPPA, Marina., NEPOTI, Roberto. *Dario Fo*. 2. Vyd. Roma: Gremese, 1997. ISBN 88-7742-192-4
- DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. 1. vyd. Praha: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-187-7
- EBELOVÁ, Kateřina. *Maska v proměnách času a kultur*. 1. Vyd. Praha: Grada, 2012. ISBN 978-80-247-2470-6
- ECO, Umberto. *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc: Votobia, 1997. Velká řada (Votobia). ISBN 80-7198-173-7
- FARRELL, Joseph., PUPPA, Paolo. (ed.) *A History of Italian Theatre*. New York: Cambridge University Press, 2006. ISBN-13: 9780521294782
- FO, Dario. *Manuale minimo dell'attore*. 2. vyd. Torino: Einaudi, 2009. ISBN 978-88-06-20051-0.
- FO, Dario. *Polomyšín*. 1. vyd. Praha: Fra, 2009. ISBN 978-80-86603-57-5
- HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: K divadelním reformám 20. století*. 1. vyd. Praha: KANT, 2011. ISBN 978-80-7437-060-1.
- JOHNSTONE, Keith. *IMPRO: Improvizace a divadlo*. 1. vyd. Praha: AMU, 2014. ISBN 978-80-7331-266-4
- KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1987.
- KUNDERA, Ludvík. *Brecht*. 1. Vyd. Brno: JAMU, 1998. ISBN 80-85429-38-1

LECOQ, Jacques. *The moving body*. 2. vyd. Londýn: Methuen, 2002. ISBN: PB: 978-1-4081-1146-8

LECOQ, Jacques. *Theatre of movement and gesture*. 1.vyd. New York: Routledge. 2006. ISBN: 0415359430

MIKEŠ, Vladimír. *Jsem čtenář poezie. Divadlo a interakce. VIII*. 1.vyd. Praha: Pražská scéna, 2014, str. 15- 21

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0

SMOLOVÁ, Zuzana. *Využití masky v metodě Jacquesa Lecoqa*. (Bakalářská práce). PRAHA: UK, 2010

VALENTOVÁ, Veronika. *Odkaz středověkého divadla a commedie dell'arte v díle Daria Fo*. (Disertační práce) Brno: MUNI, 2006.

VALENTINI, Chiara. *La storia di Dario Fo*. 1. vyd. Milano: Feltrinelli, 1977. ISBN 88-07-81475-7



## **Internetové zdroje**

Acerboni, G. *Dario Fo, Premio Nobel per la Letteratura 1997.*

Ameritalia rivista d'italianistica dell'Universidad Simón Bolívar anno quinto numero tre, Caracas, luglio 2005

dostupný z:

<http://www.ameritalia.id.usb.ve/Ameritalia.003.Aceroni.2.htm>

Videozáznam slavnosti Mammuttones uveřejněný na serveru YouTube

dostupný z:

<https://www.youtube.com/watch?v=E9uuFYLgYTU>