



MARTIN ŠVEHLÍK

## SVATÝ KOMEDIANT FRANTIŠEK A POSVĚCENÝ REVOLUCIONÁŘ DARIO FO

Z pohledu divadelního zaznamenal rok 2000, tedy rok pro katolickou církev jubilejní, na italských scénách pozoruhodně rozsáhlou, i když převážně extenzivní exploataci všemožných spirituálních, biblických, církevních, teologických i obecněji historických, duchovně a nábožensky laděných námětů. Pochopitelně byla značná část zájmu o obvykle menšinové, avšak setrvale využívané křesťanské téma vyvolána celou řadou institucionálních, veřejných, celostátních, regionálních, místních, ale i soukromých festivalových, grantových a dotačních iniciativ. Křesťanství i v dramatické a dramaturgické sféře získalo zkrátka vyšší posvěcení.

Projektů, festivalů, přehlídek, seminářů a konferencí na dané téma bylo uspořádáno několik desítek, samotné divadelní počiny ubírající se touto cestou pak v roce 2000 překročily celou stovku. Inscenační záběr byl rozhodně pestrý a vůbec ne jednostranný. Chce-li jen námátkou jmenovat, pohyboval se od svěbytného zpracování příběhu stvoření světa z dílny hermeneuticko-postmoderní skupiny

Raffaello Sanzio v trojhodinové *Genesis*, přes různě pojatá středověká mysteria a morality, sérii inscenací více či méně standardních textů, jakým může být například Eliotova *Vražda v katedrále*, či produkce ilustrující novozákonní příběhy, životy svatých, mučedníků, blahoslavených a poutníků, až po muzikál *Francesco* podle scénáře populární katolické spisovatelky Suzany Tamarové. Nebyl opominut ani pohled takřkajíc z druhé strany, zastoupený (v Římě klerikálními institucemi ztěžovaným) uvedením Brechtových *Sedmi smrtelných hříchů*, rozsáhlým, do čtyř večerů rozloženým záznamem martyria Giordana Bruna v *Procesu s Giordanem Brunem* Maria Morettiho, a nikoliv v poslední řadě, v klášteře Sv. Panny Marie Útěšné v jihoitalské Puglii sugestivní choreografickou freskou divadelní skupiny Koreja uvedenou pod názvem *Křížová výprava maličkových* na motivy textu Marcela Schwoba, se scénickou hudbou Gorana Bregoviče.

Pokud zůstaneme u kvantitativního náhledu, pak hned za Svatou rodinou a pašijovým příběhem se jako nejuváděnější (a dalo by se proto snadno říci, jako nejpobulárnější) v sérii zobrazovaných námětů a postav umístil Svatý František z Assisi, kterému italská inscenátoři věnovali celkem šest zcela odlišných scénických zobrazení, a to včetně již citovaného muzikálu.

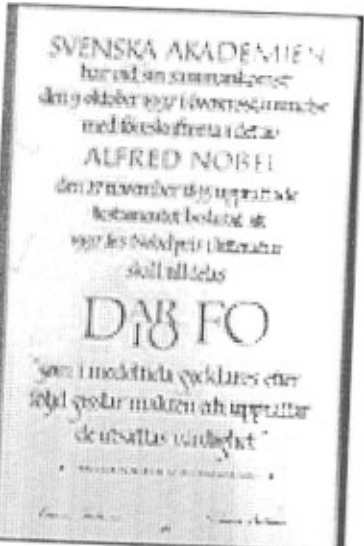
Teprve v tomto kontextu se jeví daleko přirozeněji skutečnost, že italský nositel Nobelovy ceny za literaturu, dramatik a herec Dario Fo, známý rovněž svým levicovým názorovým

radikalismem, sáhl také do oblasti křesťanské specifikované tematiky a předstoupil před italské publikum jako interpret své nejnovější divadelní hry, kterou je *Svatý komediant František* (*Lu Santo jullare Francesco*).

O tom, že se ze strany autora jednalo o sice posvěcenou příležitost, avšak o nikterak nárazovou či oportunistickou volbu, svědčí již Foovy reakce z doby kolem udělení Nobelovy ceny: když mu žurnalisté připomínali nelibost a ostrou kritiku, se kterou církevní hierarchie na jeho tvorbu i společenskou angažovanost v tradičně katolické Itálii vždy pohlížela, Fo opakovaně připomínal své osobní spříznění s určitým proudem italské křesťanské kulturní minulosti, a to právě prostřednictvím osoby svatého Františka z Assisi a jeho, jak to Fo sám nazýval, „revolučního“ působení. Na otázku, čím je pro něj svatý František především, odpovídal: „*Vyjímečnej kluk, kterej, ve jménu Boha, ale pro lásku lidskou řekl: „Jestliže nepracuješ a nic nevyrobíš pro naše společenství, jestliže nežiješ zde s námi a nepodílíš se na našich problémech, nesmíš na tom a na nás vydělávat.“*“

Foova interpretace pochopitelně otevřeně protičečí konvenčnímu a tradicionalistickému katolickému pojetí středověkého církevního reformátora, i když již zdaleka není nasycena tak ostře vyhraněnými antiklerikálními tóny, jako tomu bylo u jeho patrně nejslavnějšího dramatického textu, *Mistero buffo*, který na podloží metody renesančních žakérských, komediantsky improvizovaných vystoupení reflektoval některé z nejznámějších evange-

*Rok 1997: Dario Fo, italský dramatik a komedi-  
ant, přejímá Nobelovu cenu za literaturu.*



lijních epizod života Ježíše Nazaretského.

Je nasnadě, že podobně jako v době kolem prvního uvedení *Mistero buffo* v roce 1969 i v nynější Itálii se *Svatý komediant František* setkal v katolických kruzích s celou řadou laické i církevně institucionální kritiky, je ale také pravdou, že spíše než z blasfemického zesměšňování víry vinili tentokrát kritici autora v první řadě z falzifikace historie a ideologicky scestné, zjednodušující a zavádějící interpretace postavy svatého Františka.

Není předmětem našeho zájmu zaplétat se do těchto polemik, určovat a vymezovat míru autorské licence či předpojatosti, se kterou Fo vybíral ze středověkých latinských textů a dokumentů, jakož i z moderních badatelských prací o působení a činnosti katolického svatého. Nebude ale od věci připomenout, že východisko, se kterým zde jeho tvorbu nazíráme, vychází striktně z přesvědčení, že satira a posměch, v jeho díle bezesporu velmi silně přítomní, jsou jak v autorském záměru, tak i v samotné výpovědi namířeny nikoliv proti náboženství či katolické víře jako takové, ale spíše proti určitým interpretacím a proti způsobům jejich prosazování a uplatňování.

Fo ve *Františkovi* zjevně a otevřeně navazuje na v *Mistero buffo* dobře vyzkoušenou metodu koláže vypravěčsky glosovaných epizodních příběhů, a to nikoliv pouze z hlediska aplikace ideologických parametrů, ale právě způsobem zobrazení a podání, které vychází ze středověké praxe improvizujících potulných

předchůdců pozdější komedie dell'arte, žakéřů. Nespornou výhodou *Mistero buffo* bylo, že při jeho vytváření autor těžil z pokladnice dochovaných či ve zlomcích doložených žakéřských scének a výstupů, a z odstupů řady století v pravém smyslu obnovoval a připomínal jejich kořeny, tkvící v lidovém, karnevalovém principu, v mimezi a satirě. To se, při srovnání s dnešním textem, pochopitelně odráží především ve výraznější bohatosti *Mistero buffo*, dané dynamikou referenční fluktuace, tj. častým střídáním rolí na ději se aktivně podílejícího vypravěče. Ten naopak u *Františka* zůstává pouze prvoplánovým zprostředkovatelem, který na pozadí monologické struktury narativně a mimicky vytváří dějovou linii, omezenou na životopis svatého, a v hrubých skicách zachycuje jednotlivé, do hry vstupující postavy.

Nositelům lidového humoru a desakralizujícího pohledu byl v *Mistero buffo* právě z vnějšku vstupující lidový žertěř. V případě *Svatého komedianta Františka* se lidové, karnevalové východisko odráží v samotném pojetí protagonisty: signalizováno je již v titulu „svatým komediantem“, respektive „žakéřem božím“, jak se František údajně pojmenoval sám, a to v době, kdy, jak známo, „komediant“ rozhodně nepředstavoval společensky, tím méně pak institucionálně uznávanou profesi. Podle řady historicky podložených svědectví, které Fo ve svém doslovu k italskému vydání komedie jmenovitě uvádí, bylo mnoho veřejných vystoupení, proslovů a kázání svatého Františka svou formou hluboce spjata

s kánony lidového, žakéřského herectví, založeného na výrazné mimice, bohaté slovní i gestické improvizaci a sklonu k mnohdy až drastickým, komickým a satirickým prvům a tématům. Fo k tomu ve svém doslovu ke knižnímu vydání dodává: „Vyzvolávat dojetí prostřednictvím smíchu bylo jedno ze základních pravidel, které se svatý František neustále snažil naplňovat. S naléhavostí znovu a znovu opakoval onu pasáž z evangelia, ve které se Ježíš obojí na ty věřící, kteří v kajícím zanicení srašťují svou tvář do výrazů zoufalého smutku a přehnané zdrženlivosti.“

Patrně klíčovou a zároveň stylově nejvýraznější, charakteristickou spojnici mezi oběma Foovými „středověkými“ texty je jazyková rovina, jejíž důsledné, přímé vystižení je pro českého čtenáře, bohužel, nezprostředkovatelné. Řečí těchto Foových komedií totiž není standardní, současná spisovná italtina, ale lokální, historicky, v lidové kultuře hluboce zakořeněné nářečí; podobně jako *Mistero Buffo* i *Svatý komediant František* využívá téměř výhradně lombardského dialektu, i když často rozředěného benátštinou a mnohými výpůjčkami z jiných oblastí italské historicko-dialektové jazykové plurality.

Tato volba není pochopitelně náhodná. Lokální nářečí bylo v mnohých oblastech Apeninského poloostrova až do poloviny 20. století živým, lidovým, i když povýtce rurálním jazykem (jsou místa, kde je tomu tak dodnes!). Dialekt v sobě uchovával výrazné středověké a renesanční názvuky upadlé, „vulgární“ latiny,

zprostředkovával komunikační autorem relativně malých, uzavřených entit různými mluvčích, a přitom se nasadil i lexikálními vlivy cizích jazyků, které po staletí rozdělenou Itálii. A tak se teprve v posledních málo a platí to navíc převážně ve velkých aglomeracích, rodí generace, pro kterou mateřským jazykem stává oproti zemitým a emotivně expresivním sice chudší, zato ale univerzální

V případě Foových textů nejde o nářečí je oproti spisovnému jazyku mluvnější, ohebnější, a tedy k otevřenější, zkratovitější (což z vadelního rozhodně je okolností). Svou historickou vkořeněností a lapidárností představuje dialekt nenapodobitelný lingvistický materiál, v sobě nese celou řadu jinak i v jiných rovinách, od antropologické a nostalgické blízkosti, po zdánlivě komický podtón, konstantně vnáší v okamžiku, kdy se jí začne používat, do jazykové neadekvátnosti a výraznosti. To u sakrálních, ale i figur pomysleme jen na časté postavy papežů, kardinálů a prelátů je do popředí na první pohled. Rovina textu je v podstatě nepřelázaná

Fo si je komunikačních přec

ty lidového, žakéřského herectví, založeného na výrazné mimice, bohaté slovníkové improvizaci a sklonu k mnohdy až výsměšným, komickým a satirickým prvkům. Fo k tomu ve svém doslovu ke druhé vydání dodává: „*Vyvolávat dojetí a smích bylo jedno ze základních úkolů, které se svatý František neustále snažil naplňovat. S naléhavostí znovu opakoval onu pasáž z evangelia, ve které Ježíš obořil na ty věřící, kteří v kanaaně svrašťují svou tvář do výrazu smutku a přehnané zdrženlivosti.*“ Tato je klíčovou a zároveň stylově nejvýraznější charakteristickou spojnicí mezi oběma „středověkými“ texty je jazyková příjímání důsledné, přímé vystižení je pro čtenáře, bohužel, nezprostředkovává řeči těchto Foových komedií totiž jazyk, současná spisovná italština. Její, historicky, v lidové kultuře hluboce zakořeněná nářečí; podobně jako *Mistero* i *Svatý komediant František* využívá výhradně lombardského dialektu, to rozředeného benátskou a mnohdy jazyky z jiných oblastí italské historické jazykové plurality. Jazyk není pochopitelně náhodný. Ložba byla v mnohých oblastech Apenninského poloostrova až do poloviny 20. století, i když povýtce rurálním jazykem, kde je tomu tak dodnes!), obě uchovával výrazné středověké nářeční názvy upadlé, „vulgární“ latiny.

zprostředkovával komunikační autodeterminaci relativně malých, uzavřených enkláv, aniž by znemožňoval základní vzájemné dorozumění různých mluvčích, a přitom se nasycoval fonetickými i lexikálními vlivy cizích jazykových kultur, které po staletí rozdělenou Itálii ovládaly. A tak se teprve v posledních málo desetiletích, a platí to navíc převážně ve velkých městských aglomeracích, rodí generace, pro které se skutečným mateřským jazykem stává spisovná, oproti zemským a emotivně expresivním dialektům sice chudší, zato ale univerzální italština.

V případě Foových textů nejde „jen“ o to, že nářečí je oproti spisovnému jazyku daleko mluvnější, ohebnější, a tedy komunikačně otevřenější, zkratovitější (což z hlediska divadelního rozhodně je okolností kardinální). Svou historickou vkořeněností a zároveň příslovečnou lidovou neotesaností, přímostí a lapidárností představuje dialekt především nenapodobitelný lingvistický nástroj. Ten v sobě nese celou řadu jinak nezachytitelných rovin, od antropologického kódu, od nostalgické blízkosti, po zdánlivě nechtěný komický podtón, konstantně vnášený do řeči v okamžiku, kdy se jí začne používat ke vstupu do jazykově neadekvátních kulturně-sociálních rovin. To u sakrálních, ale i církevně-institucionálních témat (vedle evangelijních figur pomysleme jen na časté zobrazování postav papežů, kardinálů a prelátů) vystupuje do popředí na první pohled. A právě tato rovina textu je v podstatě nepřeložitelná.

Fo si je komunikačních předností nářečí

dobře vědom a ve strukturální rovině textu s nimi také výrazně pracuje: nářeční kadence se mnohdy stává silnějším hnacím motorem vyprávění než obsah a pointa dané epizody. Do jaké míry tato rovina v autorském záměru překrývá a převyšuje čistě obsahový diskurs textu, vyvstává zřetelně již z okolnosti, že Fo používá lombardštinu (která je ve výše uvedeném smyslu jeho „mateřským jazykem“). Zachycuje totiž příběh, jenž se historicky odehrával ve zcela jiných jazykových souřadnicích, a koneckonců i Foova inscenace je určena publiku, které taky (přičemž můžeme vzít v potaz pouze italské uvedení) může ve své většině těžko patřit ke zvolenému komunikačnímu prostředí.

Fo za tento jednoznačně konstituující přístup k vlastnímu autorskému rukopisu vděčí především lekcí, kterou mu dala komedie dell'arte. Však se na ni rád a často odvolává. Jeho tvorba je - v případě obou zde zmíněných textů zcela evidentně - jejím dalším tvůrčím rozvíjením, což konečně bylo i jedním z důvodů, jímž švédská Akademie udělení Nobelovy ceny zdůvodnila.

Zde ale zároveň otevíráme kapitolu, která nutně přesahuje pouhý rozměr literárně fixovaného textu a vtaňuje do ohniska naší pozornosti ve Foově případě podstatnou dimenzi, která je vymezena autorskou interpretací vlastního díla. Právě Foova jazyková dynamika je totiž neodmyslitelně spjata s vlastní autorovou hereckou postavou, s jeho nezaměnitelným způsobem hry a interpretačním stylem.

Dario Fo, narozený v roce 1926, začal divadelně působit počátkem 50. let a za dobu téměř čtyřiceti roků své aktivní herecké a režijní činnosti vystupoval, až na výjimky, výhradně v inscenacích svých vlastních textů. Že šlo o aktivitu i kvantitativně rozhodně úctyhodnou, napovídá již to, že jen u samotného *Mistero buffo* Fo udává přes 5000 odehraných repríz. Převážná většina jeho her spadá žánrově do oblasti často silně politicky a sociálně angažovaných komedií, které navazují na tradici kabaretního a satirického divadla. Po autorské i herecké stránce mu však byly vždy nejbližší právě inscenace vycházející ze středověkého a renesančního dědictví hereckých a dramatických předchůdců a tvůrců italské komedie dell'arte. S nimi také slavil největší úspěchy a i jako dramatický autor sklízel pověstné vavříny na jevištích celého světa. V domácím prostředí byl přitom zapsán do povědomí hlavně jako komik-kabaretiér, a to především díky svému působení v televizi v polovině 60. let. Fo jako vůbec první začal vnášet do ztuhlých schémat televizní zábavy kabaretní, karikující prvky s výrazným sociálně kritickým a politickým podtextem; tato činnost mu vynesla na jedné straně obrovskou, vpravdě lidovou popularitu, na straně druhé podrážděnou nelibost institucionálně dosazovaných řídicích pracovníků. Výsledkem této televizní revoluce bylo Foovo vyštvaní z veřejnoprávního média a nepsaný cenzurní zákaz jeho obsazování, který, s výjimkou uvádění záznamů Foových

divadelních her, trvá v podstatě dodnes. Toto ztotožnění Foa s určitou částí jeho tvorby bylo donedávna natolik platné, že v době, kdy mu byla udělena Nobelova cena, pocítil například spisovatel a publicista Umberto Eco potřebu tuto okolnost veřejně objasnit, když napsal: „V Itálii jej všichni známe jako komika a originálního interpreta jeho vlastních komedií. V zahraničí ale znají jen jeho texty a vědí proto, že ty fungují na jevišti i bez něj. My si to často ani neuvědomujeme.“

Co ale navzdory tomu, že jeho texty „fungují“, standardní přepis divadelního textu zachytit nemůže, je právě Foovo specifické zacházení s jazykem. Uchyluje se totiž často, především ve vypjatých komických výstupech, k volnému, fonetickému napodobení jazyka, který tak pozbývá téměř úplně své konkrétní obsahové roviny a veškerý komunikační náboj je projektován do zvukového, často onomatopoickými prvky prostoupeného, vervního projevu. Fo koneckonců i ve *Františkovi* přímo poukazuje na použití této techniky, jím samým nazývané „gramelotem“, kterou odvozuje rovněž z praxe herců komedie dell'arte.

Fo, který jinak umí i pohybově jeviště zaplnit několika gesty a úkroky (záznamy interpretací jeho nejzdařilejších textů tvoří dnes již povinný studijní materiál na každé slušné italské škole herectví a jsou studovány a rozebírány do nejmenších detailů) se při uvedení hry *Svatý komediant František* herecky výrazně zklidnil. Zatímco při inter-

pretaci epizod z *Mistero buffo* po jevišti doslova tančí, hraje neustále celým tělem, rozmáchle gestikuluje a doprovází veškerý svůj projev výraznou, přesně dávkovanou mimikou, plnou ostrých šklebů, náhlých zvrátů tenze obličejových svalů a mistrovsky načasovaných, zcizovacích uvolnění, tentokrát zvolil méně dravý herecký projev.

V pozadí jeviště je jako jediný scénografický prvek Foem samým navržená, malovaná opona, na které po vzoru pouťových vypravěčů zachytil v naivistickém stylu všechny fáze Františkovy biografie, kterými se zabývá. Fo přichází na jednoduchou scénu v civilním oděvu a po celou dobu zůstává takto sám sebou. Bere na sebe roli vypravěče a průvodce. Pohybuje se pomalu a beze spěchu, gesta a výraznější mimiku využívá především ve chvíli, kdy vstoupí do postavy svatého Františka a v jasné, účinné zkratce vystihuje ludické prvky jeho veřejných vystoupení: namísto sarkastických šklebů volí uvolněný, rozzářený, laškovný úsměv a byť i výraznou, přeci jen prostou, k žádné exhibici netíhnoucí expresi. Jen občas, v momentech, které jsou divadelně nejděčnější (František, který se houpe na laně pod zvonicí, scéna zázraku v Káni Galilejské či tanec zahnojeného Františka u papežské tabule) propadne rytmickým jazykem nesenému vyprávění a několika jednoduchými gesty, pohyby, pohledy zpřítomní před námi celou narativně zprostředkovanou situaci. Tak se ocitáme i na umbríjských pláních, kde Foův

trochu potrhlý, trochu potřestěný, občas metriónský, ale určitě zcela prostě lidský a o své pravdě hluboce přesvědčený světec oslovuje ptačtvo nebeské, aby jeho prostřednictvím dal lidem pocítit nepatrnost bytí tvář v tvář zázraku stvoření.



Dario Fo - domácí zahradní slavnost.



**DARIO FO: SVATÝ KOMEDIANT FRANTIŠEK**

(přeložila Marina Castiellová-Feltlová)

**Martin Švehlík: Svatý komediant František a posvěcený revolucionář Dario Fo**

PŘÍLOHA ČASOPISU SVĚT A DIVADLO 2001

Šéfredaktor Karel Král

Redakce Milan Lukeš a Jakub Škorpil

Sekretářka redakce Jitka Beránková

Jazyková korektura Stanislava Mazáčová

Grafická úprava Marketa Králová

**ADRESA REDAKCE: SVĚT A DIVADLO, CELETNÁ 17, 110 00 PRAHA 1**

telefon 24-81-71-80, telefon a fax 24-81-81-84, e-mail: svet@divadlo.cz

časopis Svět a divadlo vychází za finančního přispění: Ministerstva kultury ČR, Nadace Open Society Fund, British Council, Nadace Český literární fond

sazba a litografie: Zdeněk Staňkovský, osvit a tisk: tiskárna TOBOLA

Distribuce pro knihkupce: KOSMAS s.r.o., Lublaňská 34, 120 00 Praha 2, tel/fax 02/291925

ISSN 0862-7258

Index 47410

Registrace MK ČR 5291

**Cena 70,-**

SVĚT A DIVADLO - ČASOPIS

Z OBSAHU DVANÁCTÉHO ROČNÍKU

1.DRAMA?/ HAVEL/ TOSCA  
MAĎARSKÉ reformy/ KOMEDIE  
HRY> GOON SHOW: TAJEMNÝ

2.DRAMA?/ RADOKOVY CENY  
hledme NULY/ KOMEDIE UK 2001  
+ KÓBÓ ABE: ANI TY NEJSI B

3.DRAMA?/ HRA ROKU/ TEF  
KOLTĚS tam i tady/ KOMEDIE  
HRY> MONTY PYTHON'S FLI

4.DRAMA?-Jazyk tváře/ Fantazie  
Čechy a EU/ Olympiáda v MOSKVE  
HILL: NAKUPOVÁNÍ A ŠOUSTKA

5.DRAMA?-Globe i Bloud/ naše  
THEATERTREFFEN i třetí říše/  
BERNHARD: CLAUD PEYMAN

6. DIVADLO v Plzni: též Mabou  
GNON, EDINBURGH, TAMPERE  
šéf a Otec/ na DRSNÚ notečku  
HMYZU + TOBIÁŠ: JE SUIŠ...

příloha ročníku - DARIO FO  
Castiellová-Feltlová, součástí přílohy