



od neandertálců po Meiningerčany

z dějin divadelní režie

Čtanka

Peter Scherhauer



03

poznámky a komentáre

Dohovor alebo ako sa skúšala commedie dell'arte

Priebeh skúšky v súbore commedie dell'arte bol hlavne dohovorom.

O čom bol? Predovšetkým sa začínal oveľa skôr, než sa vlastná skúška uskutočnila – už pri výbere repertoáru.

Repertoár

Repertoár v čase veľkých spoločností commedie dell'arte bol rôznorodý. K dispozícii bola produkcia nová aj staršia, cudzia i domáca, z ktorej si komici viacmenej vyberali. Reprezentujú ju mená ako Petrarca, Ariosto, Piccolomini, Giancarli, Rinuccini, Tasso, Guarini, Della Porta, neskôr Calderon, Lope de Vega, Tirso de Molina, Shakespeare a iní, aj anonymní autori.

Komici – väčšinou princípáli – si písali hry aj sami: Cecchini, Barbieri, S. Fiorilli, Riccoboni, Verucci, G. B. Andreini, F. Scala.

Scenár sa písal „na mieru“, už pri jeho zostavovaní sa rátalo s konkrétnym obsadením, s typami a maskami, ktoré boli pre tú-ktorú spoločnosť commedie dell'arte charakteristické, boli jej „výrobnou značkou“. A aj keď autori scenárov boli väčšinou capokomici, na tvorbe scenára sa podieľali aj iní herci alebo blízki spolupracovníci spoločnosti. Du Tralage píše: *Vtedy si robili talianski herci svoje kusy sami, keď boli celé talianske. Jeden z nich, napríklad Dottore, Cynthio alebo Scaramouche vypracoval hrubý námet hry a nato každý herec zvlášť skladal svoju rolu.* Princípál teda väčšinou naznačil základný príbeh a konzultoval ho obvykle s jednotlivými hercami, ktorí v ňom vyznačili miesta, kde by mohli či chceli uplatniť svoju masku buď improvizovane, spôsobom lazzi alebo pomocou naučeného kúska. Tým sa tvorba scenára nekončila, lebo takýto scenár sa upravoval a vylepšoval po celý čas svojej javiskovej existencie.

Stavba scenárov vychádzala z možností desať- až dvanásťčlenného súboru.

Pri väčšom počte epizodických postáv si spoločnosť vypomáhala ochotníkmi.

Spoločnosti commedie dell'arte hrali občas aj plne dialogizované hry, napríklad I. Andreiniová hrala v Tassovom pastorále Aminta. Improvizátori sa dokonca pretekali s akademikmi v predvádzaní regulárnych kusov, ako nás o tom informuje Pier Maria Cecchini zvaný Frintellino, žiak Flaminia Scalu, známy ako harlekýn.

V repertoári boli teda nielen scenáre typu sogetto (námetová komédia), ale aj regulárne drámy (premeditate) a drámy s vkladanými scenáristickými pasážami, napríklad Riccoboniho úprava Calderonovej hry *Život je sen*.

Takéto scenáre boli starostlivo uschovávaným majetkom spoločnosti, jej „výrobným tajomstvom“, „rodinnými šperkami“ a prechádzali z generácie na generáciu aj s rôznymi improvizáčnymi pomôckami, lebo herectvo sa udržiavalo ako rodinná profesia. Poznáme rad hereckých dynastií, ktoré boli školou nových talentov a udržiavali spoločnosti a žáner commedie dell'arte dlhé roky pri živote.

Capocomico

Keď sa prišlo na javisko, princípál alebo hlavný herec *capocomico* vo funkcii režiséra (niektorí autori ho nazývajú aj *coragio*, *concentatore* alebo *guida*) musel dosiahnuť dohodu v mnohých bodoch, lebo predstavenie sa opieralo o určité konvencie, o isté pevné body. V scenári Harlekýn Proteom počívame na túto tému Harlekýna: *Robím hlavnú osobu. Ja som ten, kto vždycky končí dejstvo.* Nebolo to ľahké, lebo od *capocomica* záviselo spojenie predstavenia v jeden celok a ak hlavný herec nemal dosť divadelnej skúsenosti a znalosti, nebol schopný túto jednotu dosiahnuť a tým hra i súbor veľmi utrpeli.

Tipi fissi

Súbor commedie dell'arte sa skladal z *tipi fissi*, t. j. zo stabilizovaných, pevných typov, ktoré sa tiež volali maschere. Určoval ich kostým, pôvod, miesto v štruktúre hry a obličajová maska. Napríklad programovou náplňou (dnes by sme povedali vedúcou úlohou) sluhov bolo *burlar i vecchi e contentar i giovani* – prekabátiť starých a uspokojiť mladých. Maska je strnulá, pevne typizovaná a typizujúca a odstraňuje individuálnosť. Oddeľuje svet reality od fikcie. Dostávala výraz až s postojom a s gestami a v divákovej fantázii dokresľovala celého herca. Slávny francúzsky medzivojnový režisér J. Copeau o nej píše: *Herec, ktorý hrá pod maskou, vykresle z tohto lepenkového predmetu realitu svojej postavy. Maska mu rozkazuje a on ju neodolateľne poslúcha. Len čo si ju na-*

sadí, cíti v sebe kypieť bytosť, ktorá mu chýbala, ktorú ani netušil. Upravený je nielen jeho obličej, ale celá jeho osoba, sám charakter jeho reflexov, kde sa už vopred formujú city, ktoré takisto nebol schopný pocítiť a predstierať s odhaleným obličajom. Aj akcent hlasu mu bude diktovať jeho maska.

Talentovaní herci sa tiež často snažili vytvoriť svoj vlastný typ: ich snahu niekedy podporovali mestá, aby sa po Taliansku preslávili vlastnou maskou a dialektom. Veľa masiek sa zrodilo aj umrelo so svojim autorom. Ale rozmnoženie masiek-typov pôsobilo aj ako rozkladný moment žánru. Aj preto bol potrebný dohovor už v tejto fáze, a takisto sa muselo určiť, ktorá maska čo hrá.

Argomento

Capocomico zoznámil súbor predovšetkým s takzvaným *argumentom*, ktorý zhŕňal udalosti pred začiatkom deja scenára. Niekedy naň scenár nadväzoval, niekedy sa naň odvolával. Argumenty bývali aj stručné, aj niekoľkoriadkové či niekoľkostránkové a niekedy sa prednášali na začiatku hry. Tlačené argumenty sa dávali alebo predávali publiku zvlášť pri zájazdoch spoločností do cudziny. Herci si uvedomovali, že čítanie argumentov si vyžaduje zvláštnu pozornosť, lebo bolo isté, že v priebehu hry sa nielen môžu, ale aj budú musieť odvolávať na udalosti obsiahnuté v texte, aj keď ten býval nalepený alebo pripichnutý aj v zákulisí.

Casa

Ďalší dohovor sa dotýkal miesta akcie. Javisko *commedie dell'arte* bolo holé, naľavo aj napravo boli vstupy do domov pre odchody a príchody, dlážka bola vo výške divákovej tváre. Na rampe horeli sviečky alebo olejové lampôčky, na šľachtickom dvore niekedy sfahovacie lustre. Táto konvenčná križovatka s dvoma (niekedy troma) domami a ulicou kolmo na rampu, perspektívne podľa stredovej osi, dovoľovala schovávačky, stretnutia, nečakané prekvapenia, naháňačky a všetky možné scénické kombinácie. Dekorácia sa nazývala *prospectiva*.

Neexistoval scenár, ktorý by nejako nevyužil javiskový priestor. Až na niekoľko výnimiek väčšina scenárov veľmi výrazne označuje miesto akcie, príchodov a odchodov: *prima casa*, *seconda casa*, *terza casa*.

Nesmieme zabúdať ani na to, že už v ranej *commedii dell'arte* sa vedľa komerčných výprav hrali komédie s viacerými premenami – *extravaganza*, ktoré používali rôzne mechanické zázraky, lietajúce stroje, zdvíhacie dosky, prepadliská atď.

Tento priestor musel byť po vzájomnej dohode pomenovaný, a to nielen pre orientáciu diváka, ale aj preto, aby sa neznejasnila zápletká a nepokazilo lazzi nesprávnym používaním priestoru, napríklad v Sluhovi dvoch pánov pri slávnej scéne Trufaldinovho roznášania obeda.

Sogetto

Keď režisér prečítal *argomento*, prešiel bod po bode celou osnovou hry podľa scenára.

Najskôr sa určí *prologo*, ktorý je druhom monológu, či je už krátky, dlhý, nudný či vtipný. Recituje ho niektorá komická maska ako rozprávanie o sebe, inokedy sú to recitovania na najrozličnejšie témy; nádhernými príkladmi sú napríklad dohadovanie sa Prológu a Argumenta, keď zistia, že sú zbytoční, alebo takzvaný chlapcov prológ, pochádzajúci od slávneho capitana Francesca Andreiniho, keď sa jeho predstaviteľovi akoby bránilo v prednesení prológu.

Usciti, chiusetti, loco fissi

Prúdu predstavenia výrazne pomáhali prefabrikované vsuvky rôznych druhov, spolu s improvizáciou zblížujúce predstavenie s publikom. Takými boli všetky miesta a spôsoby príchodu (otvorenia scény) – *usciti* a odchodov (uzatvorenie scény) – *chiusetti*, a tu sa dohovárala ich harmonizácia s nasledujúcou akciou.

Rovnako sa dohovorili miesta fixných textov, najmä textov „zamilovaných“.

Part milovníkov bol literárne náročný. Ich lyrické výstupy dostali čoskoro pevný tvar, lebo vážne myšlienky, vyšperkované peknými obratmi v afektovanom jazyku podľa najnovšej módy, bolo treba naštudovať vopred. Odtiaľ bol krôčik k notesíkom, kde si herci zapisovali monológy, z ktorých sa pár zachovalo. Part zamilovaných sa uľahčoval rôznymi *concetti* (myšlienka, mienka, názor, sentencia) a hotovými vsuvkami.

Isabella Andreiniová korunovala dôležitý okamžik dialógu tým, že využívala pomôcky: buď úpravy klasických textov alebo parafrázovanie populárnych básnikov. Takmer všetky tieto *concetti* sú o láske a zaznievajú v nich ozveny učených diskusií, ktorým sa s nadšením oddávali básnici a humanisti z literárnych akademií. Sú to duchaplnosti, ktorými herci *commedie dell'arte* a zvlášť milovníci mánotratne zdobili svoje výstupy. Talent Isabelly spočíval v schopnosti rozvíjať zápletku a uplatniť v nej pripravené rozhovory.

Náplne milovníckych rol sa časom formálne menili. Ak sú v počiatkoch *commedie dell'arte* tirády milovníkov ešte petrarcovskými reminiscenciami, plnými pravého, čistého citu, čoskoro je už z toho iba „petrarkizmus“, odvar,

lartpourlartizmus, často len samoľúba hra so slovami vznikajúcimi ako reflex na spoločenskú situáciu – precíznosť, manierizmus.

Intermezzo

Intermezzo je vsuvka medzi dejstvami – baletná, hudobná, pantomimická, komická rôzne zmiešaná. Majster Perucci píše: ...sú to žarty, ktoré sa vkladajú na koniec každého dejstva v záujme posilnenia komickosti komédie, ak by sa stávala vážnou a nudnou. V intermezzách je skoncentrovaná komická akcia a tá bola takisto pevne dohodnutá.

Lazzi

Presnú definíciu takmer nepoznáme. Rôzni autori sa rôznia vo výklade pôvodu tohto slova. Niektorí ho pokladajú za odvodeninu toskánskeho slova lacci, čo značí šnúru, povraz, iní ho odvodzujú od španielskeho slova lazo, t. j. slučka, kľučka, ďalší z talianskeho l'azione (konanie, akcia). V čistej podobe však znamená javiskový trik, kúsok, kratučkú anekdotu, akrobatický kúsok. Môžeme teda lazzi deliť na slovné a fyzické. Bol to pôvodne prostý komický nápad alebo vyššia komická štruktúra, ktorej techniku objavili práve majstri commedie dell'arte a tí si ju aj starostlivo strážili.

Zachovali sa zbierky najrôznejších komických nápadov, sentencií, aforizmov, dlhých slovných tirád alebo lyrických pasáží vyznaní lásky, sklamaní či opojenia, podľa toho, pre akú rolu boli pôvodne určené. Napríklad I. Andreini-ová má vo svojich „Fragmenti“ ukážky, ako riešiť rôzne vzniknulé problémy zamilovaných, ako to vysvitá aj z názvov Zamilovaná hádka, O dôstojnosti milencov, O predstieraní lásky. Ctibor Turba vraj vlastní katalóg lazzi...

Zbierka (repertorio, zibaldone), otiepka nápadov (congetti) alebo všeobecných miest (genericí) narastala a dedila sa v hereckých rodinách z generácie na generáciu. Používanie týchto pomôcok sa odôvodňuje potrebou, aby sa commedia dell'arte udržala, aby ju mohli hrať i priemerní herci.

Hoci sa lazzi často považovali za tie časti hry, ktoré sa vyskytujú spontánne a akosi mimochodom, pravda je, že vyrastali zo scénickej situácie, boli usilovne nacvičované a ich umiestnenie v predstavení starostlivo plánované.

Miera lazzi v predstavení sa musela na skúškach dohodnúť aspoň v hrubých črtách. O akú dôležitú vec išlo, vidíme z toho, že takmer ani jeden zo

zachovaných scenárov nevynecháva typ či názov lazzi a jeho presné miesto v hre a charakter, ktorý ho vykonáva. Kvalita a počet lazzi boli obrazom disciplíny súboru a úrovne celého predstavenia – tvrdí Riccoboni. Komik musel vedieť, kedy a kde má prestať (dnes by sme povedali, že musel mať timing), lebo je ľahšie publikum rozosmiať ako udržať jeho sústredenie sa na dej.

Lenže podrobnejšie popisy lazzi nachádzame zriedkavo. Je to preto, že súbory commedie dell'arte chránili svoje vynálezy ako pred cenzúrou, tak aj pred odcudzením. Takisto sa nesmie zabúdať na to, že väčšina lazzi bola obscénna, čo bol tiež jeden z dôvodov, prečo sa v zachovaných scenároch vyskytovali skôr názvy ako ich podrobný popis.

Hoci o lazzi sa často predpokladalo, že sa vyskytovali spontánne alebo mimochodom, najčastejšie sa prísne nacvičovali a ich vstup do predstavenia sa plánoval vopred. Constant Mic rozdelil použitie lazzi do troch základných kategórií: 1. Lazzi, ktoré vznikli mimo scénickej situácie, napríklad keď už bolo publikum nespokojné alebo sa počas predstavenia nudilo, alebo v tom okamihu, keď sa herci pokúsili komicky rozvinúť texty alebo prekenuť narážky, alebo keď sa umelci pokúsili vstriechnúť injekciu novej a nezáväznej zábavy v závere scény; 2. lazzi, ktoré boli očakávanou a vítanou udalosťou pre divákov, čo prišli práve preto, aby videli lazzi ako vrchol predstavenia alebo hereckú špecialitu v priebehu predstavenia; 3. lazzi skutočne napísané do textu komédie ako vynájdené a pripravené konanie. Keď sa lazzi stali rozšírenejšími alebo sa integrovali či zasahovali do hry, nazývali sa burla alebo jou.

Ako sa lazzi v skutočnosti zrodili, je predmetom sváru medzi historikmi a odpoveď závisí od prístupu každého z nich. Niektoré sa zrejme používali vždy, keď sa zdalo, že scéna sa vlečie prídlho a vtedy si mohol zaimprovizovať ktorýkoľvek herec. Iné, kde sa vyžadovali rekvizity alebo sa do nich malo zapojiť viac hercov, museli byť podrobne pripravené. Niektoré lazzi mohol uviesť jednotlivec, ktorý prinútil svojich nič netušiacich partnerov, aby improvizovali. Často to však bola kombinácia jednotlivých postupov. Ako príklad kombinovaného lazzi, teda kde sa rovnako improvizovalo ako aj vymýšľalo a uplatňovalo naskúšané, možno uviesť jedny z najrozšírenejších lazzi – Nočné lazzi, ktoré sa hrávali v situácii, keď si herci všimli, že publikum nereaguje primerane; na narážku A padla hlboká noc, ktorú obvykle vyriekol capocomico, začali sa všetky postavy správať, ako keby ich obklopovala tá najhustejšia tma - za použitia pevných i improvizovaných rutinérskych postupov - so všetkými dôsledkami: zámenami, mňaním jeden druhého, prezradením, podrazmi, pádmí a kopaniami atď.

Pozoruhodná je trvanlivosť *lazzi*, ktorých väčšina sa v rôznych podobách dodnes zachovala v divadle, v cirkuse alebo vo filme. Podrobnejšie skúmanie každého slušného gagu či komickej situácie nás úplne bezpečne dovedie k niektorému z *lazzi commedie dell'arte*.

Základným vzorkovníkom originálov *lazzi* sú nasledujúce dokumenty:

– FLAMINIO SCALA: *Il teatro delle favole rappresentative overo la ricreatione, ne comice, boscareccia e tragica*, Benátky 1611;

– manuskripty BASILIA LOCATELLIHO, Biblioteca Casanatense, Rím 1618 a 1622;

– PIETRO MARIA CECCHINI: *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita*, Padova 1628;

– GIOVAN DOMENICO BIANCOLELLI: *Notes, Bibliotheque de l'Opera*, Paríž 1688;

– ANDREA PERUCCI: *Dell'arte rappresentativa*, Neapol 1699;

– dva manuskripty ANTONIA PASSANTIHO, Biblioteca Nazionale, Neapol 1700;

– ADRIANI DI LUCA: *Selva overo zibaldone di concetti comici raccolti dal P. D. Placido*, Perugia 1734;

MEL GORDON v znamenitej zbierke 331 *lazzi* (*Lazzi – The Comic Routines of the Commedia dell'Arte*), vydanej v New Yorku r. 1993, preskúmal „zemepis“ *lazzi* a rozdelil ich do nasledujúcich kategórií:

Akrobatické a pantomimické *lazzi*

Do tejto skupiny patria všetky *lazzi* založené na vysokej lokomocii *commedie dell'arte*, ktorá bola známa vysokou úrovňou a častým používaním akrobatických výkonov a pantomimických scén. Arlecchina nazývali básnikom pohybu a skoky, premety, saltá, pády, chodenie na rukách patrili medzi bežné spôsoby jeho prejavu. Napríklad:

Rebrík (Benátky 1611). Je jedným z najrozšírenejších a podnes v rôznych podobách prežívajúcich *lazzi*. Je založené na sérii komických rutín pochádzajúcich najmä od Arlecchina ležúceho na rebrík. Ďalšími akciami boli: a) Arlecchino sa prechádza na rebríku ako na chodúľoch; b) rebrík s Arlecchinom sa pokľzne, keď je opretý o stenu; c) zdesený Pantalone trasie rebríkom, na ktorom sa Coviello pokúša trhať jablká; d) Brighella trasie rebríkom, aby zabránil Arlecchinovi vyliezť hore; e) Arlecchino v panike skĺzava po rebríku dolu hlavou, keď ho Capitano trasie, aby mu čo najrýchlejšie odovzdal list, ktorý nechal v okne Flamínie; f) rebrík, po ktorom lezie Arlecchino, sa obracia, a tak sa stane, že Zanni vlezie do nesprávneho okna; g) Arlecchino a Trivelino nesú rebríky a ich úsilie ich zaplieta do stále zložitejších situácií a pohybových kreá-

cí: otáčajú sa s rebríkmi, rebríky sa skrížia, lozia jeden po druhom, chodia na dvoch rebríkoch atď.

Socha (Paríž 1670). Arlecchino sa zachraňuje tým, že mimicky napodobňuje sochu. Kedykoľvek sa postava, ktorá je s ním na scéne, obráti chrbtom, Arlecchino sa pohybuje a robí posmešky. Keď sa tamten obráti k nemu tvárou, zaujme nehybný postoj sochy v pozícii, v akej sa práve nachádzal.

Spánok (Paríž 1688). Lelio alebo Dottore či Pantalone zháňa Arlecchina alebo Pepeho-Nappu, ktorý neodpovedá, lebo spí. Keď konečne odpovie, robí to s dlhými pauzami, lebo pokračuje v spánku. Keď ho pán privlečie na scénu, unavený Arlecchino okamžite padá na dlážku a usína. Pán ho ustavične dvíha, ale zaspávanie sa opakuje. Nakoniec Arlecchino vstane a zaspí pánovi v náručí.

Vyľiahnutý z vajec (Londýn 1729). Arlecchino vyľiahnutý z vajec sa učí koordinovať každý pohyb svojho tela vykľbeného na všetky strany.

Lazzi založené na komickom násilí alebo na sadistických spôsoboch

Svet *commedie dell'arte* je svetom pánov a sluhov, takže sa niet čo čudovať, ak sa tu museli podrobovať trestu nevinní alebo bezbranní. Napríklad Arlecchina stláčie žalárnik, ktorý nevie narátať ani do desať. Ale je to aj naopak – odplaty alebo pomsty v štýle *lazzi* sa realizujú na všetkých postavách. Platí totiž zásada, že v komédii (aspoň na scéne, keď už nie aj v živote) nikto nie je nedotknuteľný. Tento typ *lazzi* obsahuje všetky tie násilné holenia, vytrhávajú zdravých zubov, injekcie a klystíre, tlačenie do vriec, v ktorých sa ukrývajú rovnako vinní ako nevinní, ale najmä kopance a zaucha. Niektorí autori uvádzajú štrnásť spôsobov rozdávania zaúch a dvanásť druhov kopancov... (Zažil som na rakúskom festivale Spectrum, ako do neskorého rána popíjajúci potomci jednej zo slávnych rodín *commedie dell'arte* – Colombaioni – zvládli kongresovú halu naplnenú rozbesneným davom pubescentov zauškovacou metódou tak, že v priebehu piatich minút dav nielenže utišili, takže zabudol na to, že umelci prišli s takmer hodinovým meškaním, ale stačili sa medzitým preobliecť do kostýmov a rozburácať smiechom všetkých prítomných...)

Obetou násilných *lazzi* bývajú obvykle Pantalone a Capitano. Platí to zvlášť o období okolo roku 1600, keď postavu Capitana ešte stále spájali so španielskymi dobyvateľmi. Okolo roku 1700 sa do týchto *lazzi* zapája nová postava, ani pán, ani sluha, hrbatý Pulcinella, ktorého úmyslom ako by bolo týrať a trápiť iné postavy. Jeho nasledovníkom je bábká Pulche, ktorá rozpustilými detskými spôsobmi prekračuje všetky platné normy. Napríklad:

Náraz (Rím 1580). Rozospatý Pedrolino narazí hlavou do svojho pána

Cassandra a vzápätí mu stúpi na otlak svojimi enormne veľkými topánkami. Keď ho Cassandro oblaží kopancom, Pedrolino mu mechanicky vylepí zaucho.

Čistenie šatstva (Neapol 1610). Keď sa Dottore sťažuje, že oblek, ktorý naň navlieka jeho sluha Peppe-Nappa, je špinavý, dočká sa okamžitej „ripisty“: Peppe-Nappa si prinesie vedro vody a metlu a umýva celého Dottora ako keby umýval dlážku.

Vybíť svojho otca (Rím 1618). Malý Zannilet stfchie všetky postavy, lebo je hladný. Zanni mu na ostatných postavách demonštruje, ako nesmie biť svojho otca.

Ako zabíjať (Rím 1622). Zanni a Buratíno sa rozhodnú, že zabijú Pantaloneho. Zanni vraví Buratínovi: „Ty budeš ako Pantalone a ja ti ukážem, ako to urobím.“ A začne vešať Buratína. Ten v poslednom okamihu zo seba vydá: „Nie, teraz ty budeš Pantalone!“ A začne mlátiť Zanniho. Pokračujú až do úplného vyčerpania.

Lazzi s jedlom

Väčšina *lazzi* s jedlom spadá do jednej z dvoch kategórií: tie, ktoré exponujú skutočné jedlo, ako napríklad všadeprítomné makaróny, a tie, ktoré imitujú prítomnosť jedla. V *lazzi* s jedlom ako keby sa postavy komédie vracali naspäť k infantilnej etape vývoja človeka, keď sa postavy zanni správajú ako deti ustavične hľadajúce jedlo a slobodne sa pri jedle správajúce. Posadnuté, až pažravé spôsoby večne hladných zanni prudko kontrastuje s inými zápletkami komédie, ako napríklad s vyššími romantickými stavmi milovníkov alebo so zložitými plánmi „starcov“. *Napríklad:*

Koláč (Ferrara 1580). Márne hľadá Pantalone Pedrolina. Napokon sa Pedrolinova hlava ukáže v obrovskom koláči na banketovom stole. Pedrolino vysvetľuje, že keď náhodou zablúdil do kuchyne, kuchár ho vytrestal tým, že ho zapiekol do koláča.

Vyhľadovaný (Paríž 1716). Vyhľadovaný Arlecchino nevie nič nájsť na zjedenie, nuž sa rozhodne, že zje sám seba. (V znamenitom tvare predvádzal túto scénu nedávno zosnulý taliansky autor a herec Dario Fo.)

Makaróny (Neapol 1700). Jedno z najslávnejších a najfrekvencovanejších *lazzi*. Dodnes sa hrá v cirkusoch pod názvom Papato. Arlecchino sa postaví za jediaceho Pantaloneho (Dottora či Capitana) a vystrie svoje ruky k tanieru s makarónmi pred jediacim. Takto „štvorročne“ pripraví svojho pána o obed.

Absurdné lazzi

Absurdné a nelogické *lazzi* sú dielom druhotnej úrovne inteligencie a možno o nich povedať, že v nich ide o vyšší stupeň stupidnosti. Humor sa tu zakladá na zneužití alebo pokrivení jednoduchej logiky alebo racionality. Komédia často pracuje s tým, že pokrivený charakter, najmä Pulcinella, si nielenže myslí, ako dokonale oklamal ostatných, ale pri svojom nelogickom myslení presvedčí o tom aj seba samého. *Napríklad:*

Prísaha vernosti (Neapol 1700). Pulcinella a Rosetta si prisahajú vernosť a použijú pritom nezmyselné a groteskné frázy prísahy.

Škola humanity (Perugia 1734). Pulcinella nadnesene vyhlasuje, že jeho manželka (alebo sestra) otvára školu humanity vo vlastnom dome. Je totiž prostitútkou.

„O“ (Perugia 1734). Coviello sa pýta Pulcinellu, ako sa volá jeho milá. Pulcinella odpovedá, že jej meno sa začína písmenom „O“. Coviello háda: Orsola, Olympia, Orcana... Po dlhom hádaní Pulcinella prezradí, že sa menuje Rosetta. Coviello vraví, že Rosetta sa začína na „R“ a nie na „O“ a na to Pulcinella vyhlási, že on dáva prednosť písmenu „O“.

Pekné svinstvo! (Neapol 1699). Pantalone je veľmi popletený udalosťami, ktoré sa rútia vokol, a po každej z nich vrieska: „Pekné svinstvo!“

Lazzi s rekvízitami

V predstaveniach commedie dell'arte sa rekvízity často používali ako trikové predmety. Použitie explodujúcej knihy, strácajúceho sa ovocia, pohyblivého stola či trikového optického prístroja sa rozvinulo do kompletných *lazzi*. Potešenie publika vyplývalo z magického uspôsobenia predmetu, ale aj zo zmätku, do akého sa postavy dostali, keď sa predmety prejavili ináč, ako sa od nich očakávalo. Opätovne sú to postavy zanniov, cez ktorých sa uskutočňuje pôsobenie takmer nadprirodzených vlastností predmetov. Tu dokonca aj predmety, ktoré sa používajú ako prosté pomôcky, zlyhávajú v rukách zanniov a vyvolávajú takto úžas. *Napríklad:*

Výstrel (Benátky). Colu najmú na zavraždenie Capitana alebo Zanniho. Cola strieľa a keď sa dym rozptýli, vidí, že obeť pokojne odchádza. Uvedomí si, že zabudol do pušky vložiť guľku a pochyť ho zúrivosť.

Cik-cak (Paríž 1688). Arlecchino alebo Scaramouche používa skladací pantograf, aby odovzdal list cez celú scénu alebo aby vyprázdnil vrecko Dottorovi.

„Nový svet“ (Neapol 1700). Arlecchino alebo Coviello ukazuje Pantaloni alebo Dottorovi svoj čarovný lampáš alebo stroj ukazujúci „Nový svet“. Keď

Pantalone strčí hlavu do prístroja, Arlecchino vystrája za jeho chrbtom zakázané veci, napríklad odovzdá lúboštný list alebo prsteň Celi. Gag sa končí rozbitím rekvizity o Pantalonovu hlavu.

Obscénne lazzi

Obscénne a sexuálne lazzi, ktoré sa volali aj „scénické neokrôchanosti“, patria medzi najpopulárnejšie rutinné úkony commedie dell'arte, hoci sa aj najmenej publikujú a aj vedci ich najzriedkavejšie analyzujú. Infantilnosťou, adolescentnosťou a agresivitou sa vyznačuje napríklad polievanie močom, hádzanie výkalov, ponížovanie prostredníctvom vyzliekania, miešania jedla s výkalmi, približovanie sa zadkami k tváram iných ľudí či rozprávanie neokrôchaností zostávajú predovšetkým doménou postáv zanniov.

Napriek drsnosti týchto žartov nebývajú zámery Arlecchina iba zlomyseľné. Napríklad:

Klystír (Rím 1560). Tento veľmi často hraný gag obsahuje množstvo obmien rôznych akcií používajúcich klystír: a) Arlecchino alebo Capitano dáva klystír Pantalonovej mulici; b) Dottore analyzuje Arlecchinov moč a naordinuje klystír, keďže sa domnieva, že tým vylúči eventualitu Arlecchinovho druhého stavu; c) Dottore si myslí, že splatí svoj dlh Gratianovi, keď mu namiesto odmerania pulzu poskytne klystír; d) Pantalona drží jeho vlastný sluha s vystrčeným zadkom, aby proti svojej vôli prijal klystír od Zanniho.

Vracanie (Benátky 1611). Arlecchino sa povracia hneď na začiatku predstavenia alebo po vypití Dottorovho lieku.

Nočník (Bavorsko 1568). Franceschina alebo slúžka vyprázdňuje plný nočník z okna na Pantalona, ktorý pod oknom peje serenádu Isabelle.

Dvíhanie dýky (Florenca 1612). Keď počuje Pantalone rozprávať o fyzickej dokonalosti istej ženy, začne sa dvíhať dýka medzi jeho nohami.

„Anca Nicola“ (Paríž 1668). Pulcinella alebo Arlecchino učí ženské postavy pieseň „Anca Nicola“, počas ktorej musia ženy tri razy zodvihnúť sukne. Keď sa pýtajú prečo, odpoveďou je im replika, že keď muž vidí vráta otvorené, rád vstúpi.

Sociálne lazzi

Rovnako ako lazzi komického násilia, aj lazzi sociálnej a triednej vzbury vznikli z nespravodlivosti socio-ekonomického usporiadania sveta. Humor týchto lazzi vyplýva ani nie tak z činnosti postáv komédie, ako skôr z ich pôvodu.

Napríklad pán žiada Zanniho (najmä hašterivého Pulcinellu), aby niečo urobil, ale Zanni koná tak, aby sa vyhol splneniu danej úlohy, a ak aj niečo urobí, obráti všetko navivoč. Často rastie humor týchto lazzi z triedneho zvratu, keď sluha hrá pána. O rozdiel medzi týmito lazzi a lazzi komického násilia hovorí aj miera uvedomenia, s akým sa tieto lazzi predvádzali. Napríklad:

„Zavri papuľu“ (Perugia 1734). Pulcinella ustavične prerušuje debatu pánov. Jeho pán ho tri razy okrične slovami: „Zavri papuľu!“ Keď neskôr pán volá na Pulcinellu, ten tri razy odvrkne: „Zavri papuľu!“

Opakovanie (Florenca 1650). Nech Isabella povie Leandrovi čokoľvek opovrhlivé, Arlecchino všetko smiešne opakuje a imituje.

„Ani mucha!“ (Perugia 1734). Pulcinella dostal príkaz strážiť dom. Keď sa pán vráti, pýta sa, či niekto do domu vošiel. „Ani mucha!“ – dostane odpoveď, hoci v dome je plno ľudí, ktorí tu stvárajú pestvá. Pán sa na Pulcinellu rozzúri, ale odpoveďou mu je: „Veď ste tam ani nijakú muchu nenašli, iba ľudí!“

Lazzi rozbíjajúce scénickú ilúziu

Patria spomedzi komických gagov commedie dell'arte medzi najzvláštnjšie. Podobné Aristofanovej parabáze, kde sa herci odmaskovávali počas hry a akoby vystupovali z rol, ťažia z duality scény a životnej reality, ako aj z konvencie vzťahu herca a publika. V tomto zmysle tieto lazzi ponúkajú kritiku divadla všeobecne, aj seba ako commedie dell'arte. Napríklad:

Prerušenie (Florenca 1615). Uprostred predstavenia si herec ide sadnúť medzi obecnosť, kým ostatní herci hrajú ďalej. Herec v hľadisku komentuje vystúpenie svojich kolegov ironickými poznámkami.

Ozvena (Rím 1610). Pantalone sa ocitne opustený v divokej samote. Zistí, že sa ozýva ozvena a začne s ňou hrať, pokúšajúc sa o to, aby ozvena opakovala smiešne slová. Miesto toho sa však ozýva vždy len prvé slovo a Pantalona sa zmocňuje údes.

Scenár (Paríž 1711). Arlecchino rozpráva anekdotu, ktorá nenachádza ozvenu u publika. Zopakuje ju, ale pomalšie. Opäť nič. Arlecchino vytiahne scenár z nohavíc a anekdotu prečíta. Opäť nič. Povie teda publiku, že odteraz už bude rozprávať iba svoje vlastné a nie autorove anekdoty.

Močenie (Neapol). Pred začiatkom predstavenia sa na javisku objaví Pulcinella a chrbtom k publiku začne močiť. Vojde jeho žena a upozorní ho, že obecnosť je už na svojich miestach. Pulcinella sa pomaly a s vydesenou tvárou obracia k obecnosti.

Lazzi založené na nevhodnom či stupídnom konaní

Normálna ľudská interakcia vyžaduje celý rozsah zložitých stratégií. Lazzi založené na hlúposti alebo na nevhodnom správaní pracujú na tom, aby sa tieto stratégie úplne narušili. Napríklad Dottore, ktorého uráža Pantalone, vzápätí od neho žiada láskavosť – aby sa mohol vyspať s jeho manželkou. Dottore je zmätený, keď rozrušený Pantalone túto láskavosť odmieta. Niekedy humor *lazzi* zahŕňa druh dvojnásobnej hlúposti, keď sa obidve postavy angažujú v dvoch nevhodných činnostiach, z ktorých jedna protirečí druhej. *Napríklad:*

Batožina (Rím 1610). Capitano a Buratino prichádzajú do mesta s množstvom cestovnej batožiny. Capitano žiada Buratína, aby mu na chvíľku postrážil kufre a chce ísť ďalej. Buratino odpovedá, že si musí zaviazať šnúrkami na topánkach, a hádže batožinu Capitanovi, ktorý ju zasa promptne naloží na Buratína.

Objav (Padova 1628). Dottore sa chopí nejakého triviálneho, dobre známeho faktu, a predstiera, že ho musí preskúmať, lebo ide o veľmi dôležitý objav.

Úklon (Paríž 1673). Arlecchino sa ustavične ukláňa Pantalonovi zakaždým, keď sa tamten naňho pozrie. Aby sa vyhol extrémnej Arlecchinovej úslužnosti, odíde na druhú stranu scény, ale tam sa opäť objaví Arlecchino a ukláňa sa.

Lazzi premien

Náhla a kompletná zmena osobnosti a emócií vytvára humor transformačných *lazzi*. Chamtivosť, strach, hnev, závisť, poznanie – to všetko pôsobí na okamžitú transformáciu charakterov komédie. Plytká a nestála podstata ľudských sľubov a záväzkov sa tu vystavuje na posmech. *Napríklad:*

Noc (Benátky 1611). Jedno z najslávnejších a najpoužívanejších *lazzi*. S lampášmi a sviečkami naznačia charakter komédie, že scéna sa odohráva v hlbokej tme. Úplné temno, ktoré ich obklopuje, dovoľuje postavám, aby liezli po rebríku do pravých aj nepravých okien, aby tápali po ulici, strkali ruky do cudzích nohavíc a košiel, plietli sa osoby, narážali do ľudí a do objektov, adresovali svoje repliky tým nepravým poslucháčom...

Strach (Rím 1622). Ďalšie z najslávnejších *lazzi*, ktoré poznáme v mnohých podobách: a) Duchovia privedú Pantalona a Zanniho do extrémnej hystérie. Obaja vydesení utekajú a navzájom sa tlačú. b) Trúchliaci Arlecchino si nevšimne, že Mario si položí ruky vedľa jeho a nohy medzi jeho. Keď Arlecchino zráta nohy, hrozne sa vyľaká. c) Scaramouche vojde na scénu a hrá na gitaru. Pasquariello sa potichu dostane za jeho chrbát a tlačie ho kordom, čo uvedie úbožiaka Scaramoucha do nepredstieranej paniky. d) Keď Arlecchino uvidí

úder, ktorý utŕžil jeho pán, zľakne sa a utečie zo scény. V chvate sa potkne o telo svojho pána, čo ho urobí ešte neobratnejším a vydesenejším.

Plač a smiech (Paríž 1716). Arlecchino sa začne hystericky smiať. Pomaly sa jeho plač mení v plač cez slzy.

Lazzi založené na zákernostiach, intrigách a podvodoch

Keďže sa scenáre commedie dell'arte krútili okolo intrig a podvodov, mnohé *lazzi* neboli ničím iným než prehliadkou istí a úskokov. Kým tieto *lazzi* zriedkakedy podporili zápletku, často poskytovali profilovanie charakterových typov: večných pletkárov, ako je Pulcinella, a večných babrákov ako Pantalone a Arlecchino. *Napríklad:*

Strašidlo (Neapol 1700). Pulcinella preoblečený za strašidlo straší ostatné postavy. Keď vidí, ako sa boja, začne sa aj sám báť.

Námesačník (Benátky 1611). Pulcinella predstiera, že sa zbláznil a začne tŕčať všetkých okolo seba, alebo ich objíma a bozkáva, aby sa dostal k svojej milke.

Torta (Rím 1610). Pantalonova žena nasadí na hlavu svojho manžela klobúk a tvrdí, že je to torta. Zatiaľ jej milenc utečie na bezpečné miesto.

„Pekne s ním vybabral!“ (Bavorsko 1576). Zanni sa ponúka Pantalonovi, že ho naučí tajomstvu ľúbostných rečí a v skutočnosti ho naučí trepať tisícero smiešnych a hlúpych fráz. A Pantalone opakuje tieto frázy svojej milovanej.

Slovné lazzi

Hra kalambúrov, nárečových prvkov, nedorozumenia, riekanky, nesprávne používanie cudzích slov, rozprávanie príbehov a používanie cudzieho prízvuku bolo základom slovných *lazzi*, a to najmä v juhotalianskych kniežactvách okolo roku 1700. Tu sa reč *Dottora*, nemeckého krčmára či židovského obchodníka považovala skôr za *lazzi* než *uscite* a *chiusette*, alebo otrepané frázy a žužľanie, ktoré používali za ranej commedie dell'arte. Opakovanie slov, používanie cudzieho jazyka a urážok sa môže takisto zahrnúť do tejto kategórie. *Napríklad:*

Menu (Perugia 1734). Nemecký krčmár číta menu. Každé slovo vyslovuje nesprávne a tak napríklad štyri kurence sa zmenia na štyri nalomené stĺpy atď.

Monosylaby (Paríž 1688). Arlecchino prichádza na javisko s plačom. Dottore a Trivelino sa ho pýtajú, čo sa mu stalo, ale odpoveďou sú im len slabiky.

Celé predstavenie bolo samý pohyb a tanec. Riccoboni to potvrdzuje: *Pri čítaní (scenárov) som pochopil, že akcie musia byť také prudké, aby divákovi nezostal čas na vydýchnutie.* Podľa záznamov v scénároch a podľa obrazovej dokumentácie šlo často o najrozmanitejšie ľudové, groteskné a komické tance a rôzne napodobeniny a paródie módných dvorských tancov. To všetko, vrátane hudobných materiálov, bolo treba vopred dohodoriť, prípadne naštudovať.

Tanec bol neodlučne spätý s akrobaciami, hlavne so skokmi, kotrmelcami a saltami. Majstri commedie dell'arte boli vynikajúci tanečníci, napríklad Scaramouche Tiberio Fiorilli si bol ešte vo svojej osemdesiatke schopný uštedriť vlastnou nohou pohlavok. O tom, že tanec tu nebol nijakým odpočinkom, svedčí prípad Dominika, ktorý sa pri parodovaní dvorských tancov tak rozohrial, až z toho prechladol a vzápätí na to aj umrel.

Improvizácia

Je to zvlášť závažná a atraktívna zložka commedie dell'arte.

Improvizovať znamená pracovať či niečo robiť bez prípravy, bez skúšky, priamo. Improvizácia súvisí s poznaním miliea a zvykov v danom regióne či oblasti, s miestnou skúsenosťou, pretože tu sa vyžaduje reagovanie v rovnakej tónine.

Úspešne môže improvizovať len ten, kto je schopný riešiť novú situáciu vhodným spôsobom. Vyžaduje znalosť odboru, jeho potrieb a možností, dobrý stav nervov a fantáziu, ktorá má nadväzovacie kvality a vie predvídať, je si vedomá okamžitého psychofyzického stavu svojho i spoluhráčov, spolupracuje s publikom a predovšetkým je schopná tvoriť.

Herec tvoril zo svojej skúsenosti, pamäti, a ak mal fantáziu a disciplínu pre dotváranie, improvizoval. Veľký Riccoboni píše o improvizácii toto:

Herec, ktorý hrá improvizačne, hrá živšie a prirodzenejšie než ten, kto hrá naučenú rolu; lepšie sa cíti. V dôsledku toho sa mu lepšie vraví to, čo vytvorí, ako to, čo si pomocou pamäti vypožičal od iných. Ale tieto prednosti commedie dell'arte sú vykúpené mnohými ťažkosťami; predpokladá to dôvtipných hercov, predpokladá to talent, lebo nešťastím improvizácie je, že hra najlepšieho herca úplne závisí na hercovi, s ktorým práve vedie dialóg: ak sa nachádza na javisku s hercom, ktorý nedokáže presne zachytiť okamžik repliky alebo ktorý nevhodne skáče do reči, jeho rozhovor viazne alebo živosť jeho myšlienky ochabne..., nemôže vyniknúť, ak nemá živú a plodnú predstavivosť, veľkú vyjadrovaciu ľahkosť, ak nevlastní všetky jemnosti jazyka a ak nezískal všetky znalosti (!!!) potrebné v rôznych situáciách, do ktorých ho stavia rola. Aká výchova je potrebná, aby herec dospel tak ďaleko!

Improvizácia mala svoje pomôcky, ako keď povrazochodec nad priepasťou používa pre istotu dlhú tyč. Spoliehala sa však predovšetkým na sebadisciplínu herca. Preto sa aj práca herca-improvizátora opierala v praxi v rôznej miere o viac alebo menej hotové osvedčené kliše, typizované pasáže, o hotové bloky. Každý herec mal v zásobe ľahko použiteľné vložky, prvky blízke duchu jeho rol a ich častých situácií. Skúsenosť a dohoda s ostatnými na skúškach a potom s obecenstvom ich dokázali včleňovať do hry bez zjavných švíkov, takže vložky sa nedali rozoznať od improvizovaných miest. Niektorí herci commedie dell'arte si zapisovali rôzne scénické nápady pre prípad indispozície alebo pre prípad, keď nebudú v kondícii.

Keď sa improvizácii nedarilo, bolo treba sa obrátiť na monológy a na také všeobecné miesta, ktoré Taliani nazývajú „robe generiche“ a ktoré herci používali podľa záujmu a situácie na scéne.

Ak bol improvizátor hlúpy, *nemal iný prameň než zle pochopené a ešte horšie vysvetľované dvojsmysly.* Bolo a je tu tiež nebezpečenstvo nadmiery improvizácie. Niekedy to bolo v texte výrazne poznačené. Tak u Groveho čítame, že sa v hudobných materiáloch našiel pokyn „comme sta“, t. j. hrať to mieste bez improvizácie alebo rytmických zmien... alebo režisér luskol prstami, ak improvizácia trvala prídlho. Zásadne sa však mala rešpektovať dohoda, ktorá sa uzavrela pri kolektívnom nácviku.

Súhra

Celé predstavenie sa naštudovalo, dohodlo, a proti regulárnemu divadlu bolo špecifické v tom, že sa tu dialóg literárne nefixoval. Bolo to predstavenie vrátane miest pre improvizáciu a tá bola, je a bude vždy rôzneho stupňa, a to podľa schopností hercov; záležalo však aj na publiku a na viacerých iných podmienkach. Rozsah improvizácie sa pohyboval od malých odchýliek od daných pokynov až k rozsiahlej tvorivej práci mimoriadne talentovaných umelcov.

Niet sa preto čo čudovať, že slávny Evaristo Gherardi napísal: *...stačí, ak sa chvíľu pred predstavením zoznámi s námetom. Je totiž najväčšia krása ich kusov neoddeliteľná od akcie, lebo úspech ich komédie úplne závisí od hercov, ktorí jej dávajú viac či menej radosti, podľa toho, či majú dostatok alebo málo ducha, a podľa toho, či je situácia, v ktorej sa na javisku práve nachádzajú, dobrá alebo zlá. Kto vysloví meno talianskeho herca, hovorí o človeku, ktorý hrá viac svojou predstavivosťou ako pamäťou, ktorý všetko, čo vraví, skladá v priebehu hry, ktorý dokáže pomáhať tomu, čo je s ním na javisku, čo znamená, že snúbi svoje slová a svoje akcie so slovami a akciami svojho kolegu tak, že vstupuje ihneď do*

celej hry a do všetkých pohybov, ktoré iný vyžaduje, takže všetci si myslia, že to majú dopredu nacvičené.

V ideálnych prípadoch publikum nikdy nemohlo rozoznať, čo bola rola naštudovaná alebo improvizovaná – ako sa napísalo o Carlovi Antoniovovi Berlina nazvaným Carlin, autorovi *Harlekýnových premien*.

Jeden z najväčších znalcov commedie dell'arte autor Andrea Perucci (1563-1645), významný teoretik a praktik, ktorý popri všeobecných pokynoch pre hereckú prácu sa vo svojom diele zapodieval praktickými návodmi, ako sú nástupy (*prima uscita*), monológy (*soliloqui*), záverečné výstupy, rozchody (*chi-usette*), ako rozosmiať a i. napísal: *Všetko umenie tu spočíva na znalosti dokázať to schovať: to je práve to, čo vyvoláva údiv a očarovanie. To je to „arte nascosta“ – skryté, tajné umenie starých komediantov.*

Podotýkam, že väčšina autorov píšucích o commedii dell'arte sa takmer nezmiňuje o priebehu skúšok. Pre mňa však bola, pravdaže, okrem scenárov, rozhodujúca korešpondencia hercov so svojimi mecenášmi, kde sa hemžia sťažnosťami jedného komedianta na druhého, ako mu nevyhovelo, ako mu kradne nápady, ako mu skáče do akcie, ako mu ju ruší, ako sa herečky pobili, lebo jedna druhej kazila scénu a podobne. Z toho vyplýva, že rozhodujúcou režijnou metódou tu bola naozaj dohoda. Nedá mi, aby som si v tejto chvíli nespomenul na slávnu Camusovu sentenciu, že *divadlo je vec dohovoru*.

Ako umrela commedia dell'arte

Skôr než r. 1870 zlikvidovali Comédie Italienne, aby sa na celé storočia stratila aj ako žáner (až kniha MAURICEA SANDA *Masques et Bouffons* z r. 1860 ju pripomenula), uskutočnil sa celý rad akcií a fáz jej umierania: zľavovanie z nárokov na umeleckú profesiu, nadmerné exponovanie individuálnych záujmov, sváry, hádky, demoralizácia súborov, premena žánru a jeho zánik.

Aspoň v krátkosti si všimnime tento proces, lebo je príznačný pre väčšinu súborov založených na tímovej spolupráci a na špecifickostiach, ktoré ho odlišujú od procesov v iných divadlách.

Je nepochybné, že na čele rozkladných tendencií je predovšetkým opustenie a zrada pôvodných zvláštností, z ktorých commedia dell'arte vznikla, totiž to, že ide priamo o commediu dell'ARTE, pričom „arte“ treba chápať ako kvalitu (v alžbetínskom divadelnom jazyku bolo slovo „arte“ synonymom slova „quali-

ty“). Podľa pôvodného významu tohto slova išlo o „špeciálnu schopnosť“, o „zvláštny talent“, o profesionalitu istého typu. Goldoniho úsilie o reformu už konštatujú úpadok profesie, ktorá organicky spájala slovo a akciu, kde *lazzi* boli *soľou vzácnou používanou* (slávny Arlecchino Biancolelli), na púhu bastonádu a kopance.

Kvalita slova daná vysokým štandardom prípravy a čitateľského zázemia veľkých predstaviteľov typov v commedii dell'arte poklesla na takzvané improvizované tarianie a hrubosti. Ťažkosti súborov praktizujúcich zahraničné vystúpenia s jazykom krajiny, v ktorej hrali, viedli k oslabeniu tamtej neoddeliteľnej „polovičky“ komédie; napríklad Arlecchino Tommaso Visentini z parížskej Comédie Italienne vraví: *Vážení, chcel by som vám povedať picolla rozprávku, ktorú som si prečítal dnes ráno, lebo občas milujem divenire vzdelancom. Ale la diro po taliansky, a tým, ktorí intenderanno budem musieť es-plicheranno, ktorí jej nerozumejú.*

Niet sa čo čudovať, že sa objavujú písané texty (dokonca jedny z najslávnejších napísal Marivaux, ale atmosféra a kúzlo jeho scenárov sú iba modifikáciou romantickej ireálnosti niekdajšej commedie dell'arte; takto zbavoval žáner jeho podstaty a tým vlastne chystal jeho smrť) a obmedzuje sa tak možnosť jedného zo základných prvkov commedie dell'arte, ktorá sa tiež volala „commedia all'improvisato“ – improvizácia.