

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav románských studií

Italianistika

Diplomová práce

Bc. Karolína Jarošková

Opera dei Pupi

Opera dei Pupi

2015

Vedoucí práce: PhDr. Mgr. Alice Flemrová, Ph.D

Tímto chci poděkovat paní PhDr. Alici Flemrové, Ph.D. za užitečné rady a za čas, který mi věnovala během psaní této diplomové práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 28. července 2015

Abstrakt

Cílem této diplomové práce je představit čtenáři lidové loutkové divadlo *opera dei pupi*, které se rozvinulo zejména na Sicílii ve druhé polovině 19. století. V úvodní části popíšu literární vlivy, které živily tuto tradici, ze které pak loutkáři čerpali látku pro svůj repertoár, kterým byly v první řadě příběhy o francouzském králi Karlu Velikém a jeho rytířích, tzv. paladinech. Zmapuji způsob zpracování této látky pro potřeby *opery dei pupi* a způsob, jakým byla propojena s orální tradicí. Dále představím vedlejší repertoár tohoto divadla, kterým byly například frašky. V následující kapitole se zaměřím spíše na formální stránku *opery dei pupi*, která zahrnuje osobnost loutkáře, jeho činnost, strukturu samotného divadla, charakteristiku loutek a jejich ovládání. V této části rovněž popíšu specifický koncept každodenních představení na pokračování, a jak v praxi tato představení probíhala. V analytické části se zaměřím na proces uvedení děje na scénu, který zahrnuje jak improvizaci, tak i pevně daná pravidla. Stěžejním tématem této části je pak tzv. *copione*, což jsou loutkářovy vlastnoručně psané poznámky, o které se opíral při uvedení představení. Tato část bude obsahovat četné úryvky jak z *copione*, tak z odehraného představení, a na jejich základě bude mít čtenář možnost porozumět funkci *copione* v rámci procesu tvorby představení. V předposlední části objasním ideologii *opery dei pupi* a její hlavní myšlenky, které předávala divákům, a její odraz v lidové slovesnosti a výtvarném umění. Závěrečná část je věnována současnosti *opery dei pupi* a iniciativám usilujícím o její přežití do budoucna.

Klíčová slova:

sicilské loutkové divadlo, „copione“, scénář, orální tradice, písemná tradice, rytířský epos, paladini, folklor

The aim of this thesis is to introduce the popular puppet theatre called *Opera dei Pupi*, which was developed mainly in Sicily in the second half of the 19th century. The first part describes literary influences that nourished this tradition, from which puppeteers derived topics for their repertoire. These stories were primarily about the French king Charlemagne and his knights and were called paladins. I am trying to map the form of an adaptation of this topic for *Opera dei Pupi* needs and the way of connection with oral tradition. Furthermore I am going to mention the secondary repertoire of the theatre for example farce. Next chapter focuses on a formal side of the *Opera dei Pupi* including puppeteer's personality, his work and activities, structure of the theatre itself, characteristics of puppets and handling them. Furthermore this section also describes a specific concept of everyday's performances „to be continued“ and how were these performances organized in practice. The analytical part focuses on a process of putting plot on a scene, which includes both improvisation and fixed rules approach. The principal theme of this part is the so-called *copione*, which are the puppeteer's own handwritten notes, on which the show was based. This section also includes numerous excerpts not only from *copione* but also from the played performance. On that base the reader will be able to understand the function of *copione* in the process of performance creation. The penultimate section explains the ideology of the *Opera dei Pupi* and its main ideas which were passed on spectators and its reflection in folk literature and applied arts. The final part is dedicated to the current situation of the *Opera dei Pupi* and initiatives towards its sustainability for the future.

Keywords:

sicilian theatre of marionettes, „copione“, script, oral tradition, written tradition, chivalric romance, paladins, folklore

Obsah

| | |
|--|-----|
| 1. Úvod..... | 6 |
| 2. Vznik a vývoj <i>opery dei pupi</i> a písemné prameny pro její repertoár..... | 8 |
| 2. 1. Vznik a vývoj loutkového divadla <i>Opera dei pupi</i> | 8 |
| 2. 2. Repertoár <i>opery dei pupi</i> | 11 |
| 2. 3. Rozšíření rytířské látky na Sicílii a její průnik do <i>opery dei pupi</i> | 14 |
| 2. 4. Vydavatelská aktivita rytířských románů v 19. a 20. století | 18 |
| 3. Loutkářské rodiny, zařízení divadla a jeho organizace..... | 20 |
| 3. 1. Loutkáři | 20 |
| 3. 2. Organizace představení | 24 |
| 3. 3. Divadlo – jeho zařízení a loutky..... | 27 |
| 4. Uvedení děje na scénu, užití tzv. <i>copione</i> | 30 |
| 4. 1. Uvedení děje na scénu | 30 |
| 4. 2. Jazyk <i>opery dei pupi</i> | 36 |
| 4. 3. <i>Copione</i> | 37 |
| 5. Ideologie <i>opery dei pupi</i> a její vlivy na sicilskou lidovou kulturu | 79 |
| 5. 1. Ideologie <i>opery dei pupi</i> | 79 |
| 5. 2. Vliv <i>Opery dei pupi</i> na sicilskou kulturu a folklor..... | 91 |
| 6. Závěr - Současný stav <i>opery dei pupi</i> a její naděje na přežití..... | 94 |
| 7. Resumé..... | 96 |
| 8. Riassunto..... | 99 |
| 9. Bibliografie | 102 |

1. Úvod

Pokud se cestovatel vydá na Sicílii, pravděpodobně si během poznávání tohoto italského ostrova všimne loutek rytířů či barevných dřevěných vozů s motivy rytířů, a při bližším zkoumání se dozví, že tyto předměty jsou přímým dědictvím sicilského folkloru, kterým je takzvaná *opera dei pupi*. Jedná se o tradiční jihoitalské loutkové divadlo, jehož reperoár tvoří v první řadě příběhy o francouzském králi Karlu Velikém a jeho rytířích, tzv. paladinech. Pozorovatel tak nabyde dojmu, že se jedná o velmi starý druh divadla, ale není tomu tak. Tato divadelní forma vznikla na Sicílii až v devatenáctém století a zaznamenala obrovský úspěch mezi městským i venkovským chudým obyvatelstvem. Staré pověsti o Karlu Velikém a jeho udatných rytířích, kteří bránili svou zemi, křesťanství a čest, vešly do obecného povědomí a ovlivnily různá odvětví kultury. Z tohoto dávného příběhu se stal rituál. Jednotlivé příběhy totiž byly součástí dlouhého cyklu, a tak na sebe jednotlivá představení navazovala a tvořila až roční řadu každovečerních představení, které diváci pravidelně s nadšením navštěvovali. Publikum *opery dei pupi* se ztotožňovalo s hlavními hrdiny, sdílelo kladné hodnoty, které hrdinové vyznávali a promítali do sledovaných příběhů svojí vlastní životní situaci.

V této práci si ukážeme kdy, kde, jak a proč toto divadlo vzniklo. Popíšeme vývoj *opery dei pupi* během dvou století, který zahrnuje období rozkvětu, krizi a její částečnou obrodu. Představíme si nejvýznamnější loutkáře, kteří se zasloužili o rozvoj tohoto divadla, a představíme si také zdroje, ze kterých tito loutkáři čerpali repertoár. Jelikož *opera dei pupi* patří z velké části do orální tradice, tvoří velkou část loutkářova umění improvizace. S tím je spojená absence divadelních textů s rozepsanými replikami postav. Loutkáři disponovali pouze vlastnoručně napsanými tzv. *copioni*, což jsou stručně psané poznámky k jednotlivým představením, podobajícím se tzv. *cannovaccio*, které používali tvůrci *commedia dell'arte*. S *commedia dell'arte* sdílí také pevně danou vyprávěcí strukturu a ustálené typizované postavy. Uvedeme si ukázky z tzv. *copionů* a ukázky z přepsaných zvukových záznamů představení. Dále se zaměříme na ideologii *opery dei pupi*, na hodnoty, které předávala publiku, a na vztahy, jež v příbězích řešily.

Práce čerpá faktografii zejména z publikací *L'opera dei pupi* od Antonia Pasqualina a *Dal testo alla rappresentazione* od téhož autora. Pro analytickou část byly použity *copioni* Giacoma Cuticchia a přepis zvukového záznamu jeho představení odehraného v Cefalù roku 1967.

2. Vznik a vývoj *opery dei pupi* a písemné prameny pro její repertoár

2. 1. Vznik a vývoj loutkového divadla *Opera dei pupi*

Tento druh lidového loutkového divadla vznikl na Sicílii zhruba v polovině devatenáctého století. Jeho kořeny, tedy inspirace formální i látky jeho repertoáru, samozřejmě sahají hluboko do minulosti, a to nejen italské, respektive sicilské.

Nejprve si vlivy, které utvářely formální stránku *opery*, tedy její vizuální aspekt vyjmenujeme, a poté se na ně blíže zaměříme. Jsou jimi tanec s meči, rytířské příběhy hrané živými herci, *contastorie* a *cantastorie*, a loutkové divadlo jako takové.

Tanec s meči má staré kořeny a dochoval se dodnes. Jde o myšlenku zobrazit bitvu tancem, a právě prvek bitvy je pro představení *opery dei pupi* zásadní. Stejný záměr je patrný v italských folklorních rituálních oslavách jara a úrody, které se nazývají *maggi epici*, a ve kterých se rovněž objevují zbraně. Zmínky o těchto událostech pocházejí z 18. století, ale obsahují archaické prvky. Jde o oslavy, které jsou typické pro střední Itálii (např. Siena) a jsou předváděné živými herci. Stejně jako *opera dei pupi* čerpají náměty z francouzských *Chansons de Geste* a jsou podobně koncipovány, tedy způsobem, kdy proti sobě stojí dvě skupiny soupeřů. Každá skupina je na jedné straně náměstí, které je improvizovaným jevištěm. Během těchto oslav bývají hrány například příběhy *Rinaldo Appassionato*, *La rotta di Roncisvalle* nebo *L'assedio di Parigi*. Je tedy zřejmé, že podobnost s *operou dei pupi* je zde jak po formální, tak po obsahové stránce.

Tyto slavnosti obsahující tanec s meči existují samozřejmě i na Sicílii. Boj zde symbolizuje soupeření mezi křesťany a Araby, tedy souboj, na kterém je celá rytířská tradice na Sicílii založená. Krom této symboliky, se do tohoto boje promítá přechod mezi zimou a jarem, který se každoročně opakuje a vrcholí dominancí jara, které má pro venkovský život velký význam. Není tedy náhoda, že se tyto oslavy pořádají na jaře v měsíci květnu. Uvedme některé z těchto oslav: *Il Mastro di Campo di Mezzojuso*, *Taratata di Casteltermini* a *Madonna delle Milizie di Scicli*. Poslední uvedená oslava je zřejmě světovou raritou, protože se zde objeví Panna Maria na koni a s mečem v ruce, když zasáhne v boji mezi křesťany a Saracény. Tato její role se dá pokládat za reinkarnaci příběhu o Bradamantě.

Také španělské divadlo čerpalo repertoár z rytířských příběhů *Chansons de Geste*, jejichž látkou se inspiroval Lope de Vega a Pedro Calderón de la Barca během *Siglo de Oro*, tzv. zlatého věku (1492 – 1681). Pro francouzské divadlo byla tato tematika oblíbená v 16. století, kdy Robert Garnier napsal *Bradamante* vycházející z Ariosta, a v 17. století, kdy Corneille napsal *Cida*. V Neapoli na začátku 17. století autor zvaný Graziano napsal pro divadelní společnost Lutia Fedeleho *Gerusalemme Liberata* a *La Pazzia di Orlando*. Rytířské náměty bývaly využity také v baletních a operních představeních.

Zřejmě nejdůležitější vliv na vývoj *opery dei pupi* však měly tzv. *cantastorie* a *contastorie*. Tyto dva výrazy ponecháme bez českého překladu, neboť by se nevešel do jednoslovného pojmenování. Jde o druh pouličních vypravěčů, kteří by se dali přirovnat k francouzským žakérům či žonglérům. Na rozdíl od divadelních představení, která se věnovala pouze jednotlivým epizodám z rytířských cyklů a která byla záležitostí jednoho večerního představení, *cantastorie* a *contastorie* líčili všechna dobrodružství hrdinů rytířských cyklů na pokračování. Právě zde se zrodila myšlenka přerušit vyprávění v napínavém momentě, a tím přilákat publikum na pokračování sledovaného příběhu následující večer. Francouzští žakéři rozšířili do Itálie epický materiál karolínského cyklu ve formě *Chansons de Geste* už ve dvanáctém století. V Itálii v této tradici dále pokračovali tzv. *cantastorie*, kteří tuto látku šířili v toskánštině. Tito potulní pěvci se zaměřovali nejen na rytířský repertoár, ale také na náměty náboženské, komicko-satirické a na aktuální události. Rytířský repertoár byl prezentován dvěma způsoby. Prvním byli již jmenovaní *cantastorie*, tedy pěvci, kteří pouze zpívali, nebo kombinovali zpěv s recitací za doprovodu hudebního nástroje. Tím druhým způsobem byli tzv. *contastorie*, kteří pouze recitovali. Jejich vyprávění bylo buď improvizované, naučené, nebo čtené. V 19. století se na Sicílii vykrystalizovaly a odlišily tyto útvary: Zaprvé *contastorie*, a ti se zaměřili na rytířský repertoár. Jejich vystoupení probíhala na pokračování. Pro svůj přednes využívali speciální rytmus bez doprovodu hudebního nástroje, který gradoval, zvláště když líčili souboje a bitvy. Těmto vyprávěním se říká *u cuntù*. Dále se přednášely tzv. *orbi*, což byly zhudebněné příběhy svatých, *barbieri* byla komicko-satirická vystoupení opět s hudebním doprovodem. Zadruhé *cantastorie*, kteří se naopak nechávali inspirovat soudobým děním, a to hlavně černou kronikou, jejíž příběhy vyprávěli za doprovodu kytary. Na konci 19. století *contastorie* a *cantastorie* vymizeli od střední Itálie směrem na sever, s výjimkou Benátek a Chioggy. Na Sicílii byla situace pro tyto interprety příznivější a udrželi se zde i nadále. Na počátku 19.

století *contastorie* pořádali svá vystoupení v létě pod širým nebem a v zimě někde v uzavřených prostorách, ale nakonec se vystoupení omezila pouze na letní období. Obecenstvo sedělo na dřevěných lavičkách kolem interpreta, který stál na dřevěném pódiu a hrál. Jeho projev se vyznačoval rytmickým dupáním nohou do podlahy pódia a šermováním dřevěným nebo kovovým mečem ve vzduchu. Když líčil souboje, jeho recitace se změnila na speciální způsob rytmizace, při němž rozdělil slova do slabik, které pak sdružoval do rytmických celků. Prvním historicky doloženým performerem byl Maestro Pasquale a nejmladšími jsou rodina Cuticchio v Palermu a okolí, například stále účinkující Mimmo Cuticchio, či jeho příbuzní Franco Cuticchio a další.

Loutkové divadlo existuje na světě již od pradávna a do Itálie se dostalo z Řecka. Na Sicílii se loutkám říká *pupi* (*pupo* – loutka). *Pupo* má v sobě vertikální kovovou tyč a z ručiček mu vedou provázky, pomocí kterých je shora ovládán. Co se týče rozšíření loutek rytířů v brnění, původ mohly mít buď ve Francii, kde se loutky bojovníků ve zbroji objevily ve 14. století. Nicméně pravděpodobnějším směrem rozšíření loutek byla cesta ze Španělska do jižní Itálie a zřejmě i do Flander. Jižní Itálie totiž byla v 16. století španělskou državou. Z následujícího století navíc existuje zpráva, že roku 1646 byly dovezeny španělské loutky do Neapole k příležitosti oslav dosazení nového místokrále Rodrigueze Ponce de Leona vévody z Arcos. V 19. století již bylo loutkové divadlo s rytířským repertoárem na pokračování rozšířeno nejen na Sicílii, ale také v Neapoli, v Římě, v Modeně, v Lutychu v Belgii a na severu Francie. Pouze na Sicílii ale tato představení na témata karolinského cyklu dosáhla takové délky, poněvadž na sebe navazující představení probíhala několik měsíců a někdy i rok, a také pouze na Sicílii dosáhla největšího úspěchu mezi diváky a přežila dodnes.

2. 2. Repertoár *opery dei pupi*

Repertoár *opery dei pupi* nezahrnuje pouze vyprávění o udatných rytířích, ale také podivuhodné příběhy inspirované historickými událostmi, jako je třeba *La baronessa di Carini* (Baronka z Carini), *Ruggero il Normanno conquista la Sicilia* (Roger normanský dobývá Sicílii), *Il Vespro Siciliano* (Sicilské nešpory) nebo *La storia di Vittorio Emanuele e di Garibaldi* (Příběh o Viktoru Emanuelovi a Garibaldim). Pro tyto hry se *copioni* nezachovaly.

Dále je inspirován Shakespearovými dramaty jako například *Othellem*. Několik málo *copionů* s shakespeareovskou látkou zpracovala rodina Caninů, nicméně obsahují značné odchylky, jelikož byly psány podle shrnutí děje příběhu, nikoliv podle původního textu.

Na západní Sicílii byly do repertoáru zařazeny příběhy banditů, například *Antonio Di Blasi detto Testalonga* (Antonio Di Blasi zvaný Testalonga), *I Mafiusi della Vicaria* (Mafiáni z Vicarie) či *Giuseppina la brigantessa* (Giuseppina zbojnice). Tématika banditů má starobylou tradici a je svázána s neapolským divadlem přelomu osmnáctého a devatenáctého století, jehož repertoár byl ovlivněn událostmi z denního tisku. Toto divadlo se dostalo na Sicílii se souborem Compagnia delle vastasate, která v Palermu hrála hru *La storia dei banditi Testalonga e Guernaccia* (Příběh banditů Testalongy a Guernacciho). Podobná představení přetrvávala do nedávné doby a inspirovala se soudobými zprávami z novin nebo romány (například *Il Pasquale Bruno* od Alexandra Dumase).

Dále se hrály biblické příběhy a životy převážně místních světců a patronů.

Jak již bylo v úvodu předesláno, nejčastějším repertoárem však byla látka rytířských eposů, ze které byly vytvořené celé dlouhé cykly, které se publiku hrály na pokračování. Ty začínaly už dobytím Tróji a předchůdci Karla Velikého (*Storia di Ettore e dei suoi discendenti* – Příběh Hektora a jeho potomků), pokračovaly dál generací po generaci, až se dostaly k první křížové výpravě, a zde tvořily centrální část, ve které byly vyprávěny příběhy o Karlu Velikém a jeho paladinech. Rozdělení této části je následující: *I Reali di Francia da Costantino a Carlomagno* (Francouzští králové od Konstantina po Karla Velikého) a *Storia dei paladini di Francia* (Příběh paladinů z Francie). Cykly končily příběhy z *Guido Santo e i discendenti di Carlomagno* (Svatý Guido a potomci Karla Velikého). Největší úspěchy u diváků slavily právě příběhy centrální části, a to příběh Karla Velikého, Orlanda (Roland) a

Rinalda. Tyto příběhy byly proto hrány nejčastěji a loutkářům zajišťovaly slušný výdělek.

Některé epizody se hrály a hrají izolovaně, pouze během jednoho večera, nezávisle na kontinuitě cyklu. Tento přístup je volen kvůli rodinám s dětmi, případně pro turisty a jiné příležitostné diváky. Takovými epizodami jsou například *Duello di Orlando e Rinaldo per Angelica* (Souboj Rolanda a Rinalda o Angeliku) nebo *Morte di Orlando a Roncisvalle* (Rolandova smrt v Roncisvalle).

V závěru běžných představení se přidávaly ještě krátké frašky (*farse*) mluvené v dialektu, například *Virticchiu e il cane* (Virticchiu a pes). Původ těchto lidových frašek je odvozen od tzv. *vastasate* (v jednotném čísle *vastasata*), které se zrodily v druhé polovině osmnáctého století v Palermu. Název *vastasate* vznikl podle jejich protagonistů: *vastasi*, což je sicilský ekvivalent pro italské slovo *facchini*, kterému by v češtině odpovídalo označení křupani, burani, kašpaři. *Vastasi* jsou postavy, ze kterých mají lidé stojící o stupínek výš ve společenské hierarchii posměch. Tyto frašky zařazené do repertoáru *opery dei pupi* čerpají náměty právě z palermských *vastasate*, což jsou komická představení inspirovaná komedií dell'arte. Slavnou divadelní společností, která tyto hry uváděla, byla Compagnia delle vastasate, která vznikla v roce 1786 v Palermu. Tato společnost vytvořila jednu z hlavních postav těchto frašek: Nofria, který byl později dále používán. Dalšími zavedenými postavami jsou Virticchiu, Peppeninu, doktor, baron a manželky. Tyto postavy působily na jednu stranu mazaně, ale zároveň byly poněkud hloupé. Náplní frašek, ve kterých účinkují, je jejich vzájemné dohadování se, láteření s manželkou a honba za vidinou žranice, která by je konečně nasýtila. Často se také vydávají za vysoce postavené pány, což je přivádí do průšvihů, když napodobují jejich chování a utahují si tak z nich. Publikum vůči nim bylo empatické a solidární, protože si s *vastasi* bylo podobné, a to i navzdory tomu, že představovali spíše karikaturu běžných chudých lidí. Ve dvacátém století se postavy frašky vyjadřovali navíc k různým sociálním a politickým problémům, například k problémům s bydlením. Fungovala tam i jistá spolupráce mezi *puparem* a publikem. Ta spočívala v tom, že když se přihodila ve čtvrti nějaká zajímavá událost, publikum o ní *pupara* obeznámilo, a ten ji potom zařadil do frašky. Původní sicilská fraška nicméně neaktualizuje sociální témata, nýbrž předvádí „svět naruby“, který spočívá v obrácených společenských vztazích. Lidová tvorba tímto způsobem implicitně upozorňovala na potřebu změny v uspořádání společnosti. Tyto postavy nejen že sehrávaly scénky po skončení běžného představení, ale navíc vstupovaly do děje rytířských cyklů a představovaly tam pážata,

podkoní, sluhy paladinů, venkovany, řemeslníky či hospodské. Během svých výstupů se vyjadřovaly k ději, a to z pohledu lidu, a vtipně děj komentovaly, čímž obohacovaly *operu dei pupi* o komickou složku, která pobavila diváka. Jejich komentáře také usnadňovaly divákům pochopení děje a odlehčovaly vážné momenty. Ovšem ne každý *oprante*, tzn. loutkář a tvůrce *opery dei pupi*, tyto frašky znal. Ti loutkáři, kteří se drželi spíše látky z knih než orální tradice, frašky zkrátali na minimum, nebo je dokonce úplně odstranili.

2. 3. Rozšíření rytířské látky na Sicílii a její průnik do *opery dei pupi*

Rytířský repertoár *opery dei pupi*, jak už naznačují uvedené názvy cyklů, nepochází ze Sicílie, ale jeho kořeny sahají do středověké Francie, a je zajímavé sledovat jeho cestu a způsoby jeho adaptace a osvojení si až na Sicílii. Jak už bylo řečeno, pochází tato tradiční rytířská látka z francouzských *Chansons de geste* (Písň o činech) a dále z artušovského románu.

Tyto písňe, popisující slavné činy rytířů během bojů mezi křesťany a Saracény nebo rebelství baronů proti zpučnosti panovníka, byly orálně rozšiřovány potulnými pěvci. Některé epizody *Chansons de geste* se v *opeře dei pupi* objevují pozměněné. Jde například o píseň *Aspremont*, která byla přepracovaná toskánským spisovatelem a pěvcem Andreou da Barberino. Děj písňe líčí války Karla Velikého v jižní Itálii, které jsou zároveň prvním Rolandovým válečným tažením. Část Rinaldových dobrodružství z písňe *Renaud de Montauban* byla přepracována a použita do díla *Morgante* renesančního spisovatele Luigiho Pulciho. A dalším příkladem prodělaných změn je Ganova zrada a bitva v Roncisvalle vyprávěné v nejslavnější písni *Chansons de Geste: Roland*. I jiné části prodělaly hluboké změny a byly doplněny o dějové vsuvky, které čerpají inspiraci z artušovského románu, tedy žánru, který představuje morální ideály dvorské společnosti třináctého století, a kde milostná témata mají přednost před těmi válečnými a politickými. V dobývání vytoužené dámy hrají roli různá kouzla a zázraky. Tento prvek je obsažen i v pozdních písňích *Chansons de Geste*, ve kterých vedle tématu svaté války a feudální rozepře nalezneme témata kouzel a lásky.

Od čtrnáctého století nahradila orální formu šíření *Chansons de Geste* forma písemná, a jak ve Francii, tak i mimo ni vznikají jejich verze v próze. Jednou z nejslavnějších je například epos *Huon de Bordeaux*. Ve Španělsku a v Itálii se francouzským legendám dařilo. Až do sedmnáctého století se originálním způsobem rozvíjela tvorba jimi inspirovaná. Vznikaly tam eposy a romány v próze, ve kterých byli oceňováni revoltující baroni, a vládce byl znevažován. Striktně se v nich také oddělili hrdinové a zrádci, mezi kterými nastal boj.

V Itálii se dají vystopovat tři fáze, během kterých se na jejím území šířily příběhy o francouzských rytířích. Za první fázi se pokládá vznik francouzsko-benátských eposů, napsaných v třináctém až patnáctém století v umělém jazyce, který

kombinoval francouzštinu a severoitalský dialekt. Za druhou fázi tohoto procesu jsou považovány tzv. *cantari*, neboli lidové epy v oktávách z poloviny čtrnáctého století a romány v próze od Andrey da Barberino, díky kterému vešly v povědomí *I Reali di Francia* a *Guerin Meschino*. V té době se pomalu obměňovalo obecné divadlo a šlechtu nahradil chudší lid a měšťanstvo. Tento fakt se podílel na tom, že psané texty začaly být obhroublejší, lidovější a žertovnější, protože byly určeny k recitaci na divadle. Třetí fáze se datuje do patnáctého a začátku šestnáctého století, kdy v tomto časovém horizontu vznikla tři proslulá díla: *Morgante* Luigiho Pulciho, který je z velké části přepracováním lidové písně známé pod názvem *Orlando*. Děj se v ní soustředí na Rolandovo a Rinaldovo tažení do *Paganie* (pohanské země) a na jejich pomoc Karlu Velikému v nesnázích v bitvě se Saracény, a nakonec Ganovu zradu, která zapříčiní porážku a smrt paladinů v Roncisvalle. Dále *Orlando Innamorato* (Zamilovaný Roland) Mattea Marii Boiarda a *Orlando Furioso* (Zuřivý Roland) Ludovica Ariosta. V obou dvou je děj spíše soustředěn na putování Rolanda a Rinalda po dalekých krajích, během kterého prožívají různá dobrodružství protkaná kouzly, a to vše ve jménu lásky. Do Francie na pomoc králi se vracejí téměř jakoby náhodou. Tato díla byla vytvořena v prostředí dvorů a byla určena k četbě.

I v šestnáctém a sedmnáctém století trvala v Itálii velká obliba rytířských děl. Potom přišel úpadek tohoto žánru, nicméně ne úplný. Kulturní elita tuto literaturu sice opustila, ale rytířská látka dál zůstávala žádanou mezi lidovými vrstvami a byla často první literaturou začínajících čtenářů.

Pokud jde o Sicílii a ostatní jižní Itálii, zde se až do začátku dvacátého století rytířské příběhy rozšiřovaly orální cestou. Orální a psaná tradice tu na sobě byly závislé. Potulní pěvci, na Sicílii označovaní *contastorie*, disponovali rukopisy a tiskopisy. Na Sicílii orální tradici *Chansons de Geste* bezpochyby přinesli francouzští žákéři.

Blízký vztah Sicilanů k této tématice mimo jiné podporuje i fakt, že *Chanson d'Aspremont* byla pravděpodobně napsaná buď na Sicílii, nebo v Kalábrii při příležitosti příprav na třetí křížovou výpravu, která vyrazila na jaře roku 1191 z Messiny. Tento fakt může fungovat jako pojítka těchto legend, které jsou sice původem z Francie, ale Italové si v nich také najdou svůj podíl. S tím je spojený i další fakt, a to ten, že vyprávění *contastoriů* obsahuje kromě francouzských verzí legend o Karlu Velikém také epizody o nejoblíbenějších hrdínech, které se odehrávají na Sicílii (například příběh, jak Rinaldo osvobozuje Palermo z perského obležení). Francouzské verze byly těmi italskými dokonce vytlačeny. Máme na mysli díla vzniklá ve druhé a třetí fázi

rozšiřování francouzské rytířské látky v Itálii, o kterých byla řeč výše (tj. například *Morgante*), a ty se následně dostaly do repertoáru *opery dei pupi*. Se stoprocentní jistotou se však nedá určit, do jaké míry na začátku devatenáctého století sahala znalost dědictví rytířské lidové tradice na Sicílii. Zmínky potvrzují, že na začátku devatenáctého století měli *contastorie* v repertoáru *I Reali di Francia* (Francouzští králové) a *Storia di Orlando e Rinaldo* (Příběh Rolanda a Rinalda), a později se mezi ně zařadil například i epos *Gerusalemme liberata* (Osvobozený Jeruzalém). Také se už nikdy nedozvíme, jak a kterou epizodou *contastorie* začínali svá vyprávění o Karlu Velikém a paladinech, a zda se jejich začátek shodoval s tím v tištěné verzi *Storia dei paladini* od Giusta Lo Dica (blíže se tomuto tvůrci budeme věnovat v následující kapitole *Vydavatelská aktivita rytířských románů v devatenáctém a dvacátém století*). Dle Pitrého¹ a Rajny², kteří se zabývali studiem *opery dei pupi* a sicilského folkloru, bylo mnoho příhod zapomenuto. Pitré se zabýval komparací tradiční rytířské matérie s Lo Dicovým souborem *Storia dei paladini* a zaznamenal mnohé Lo Dicovy úpravy. S přesností však rozsah těchto změn nelze určit. Lo Dico se však odvolává na autoritu psaných textů, se kterými pracoval, aby dokázal nadřazenost své knižní kompilace nad tradičními verzemi vyprávění *contastorie*, která nebyla kompletní. Z tohoto důvodu prostudoval všechna díla o hrdinech a znovu je chronologicky poskládal dohromady v díle *Storia dei paladini*, které doplnil o předmluvu, v níž vysvětluje své pohnutky k tomuto kroku:

Líčení, které přináším, není mým výplodem ani neobsahuje moderní výmysly, nýbrž je to látka, která se tradovala po staletí. Kdo nikdy neslyšel zachrastit zbroj Rolanda a Rinalda? A kolik lidí se živí vyprávěním Rolandových a Rinaldových dobrodružství? Shovívavý čtenář by se mě mohl zeptat, zda je jejich vyprávění pravdivé? Ne, oni vůbec netuší, do jaké míry budují příběh kvůli těm několika dnům pobavení, není to však jejich vina, ale spíš vina času, který odvál výtisky, a proto všichni milovníci těchto příběhů nebudou uspokojeni, dokud si neprolistují mou knihu. (...) Jediným mým úsilím bylo sjednotit všechny autory, kteří tyto příběhy vyprávějí a kteří je chtěli zviditelnit v duchu své poezie, a připustit, že je to plod jejich poetické fantazie a vylíčit to, co se jeví pravděpodobné.³

¹ Giuseppe Pitré (1841 – 1916) byl sicilský spisovatel, antropolog, který se zabýval studiem sicilského folkloru

² Pio Rajna (1847 – 1930) byl italský filolog a literát

³ Pasqualino Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio, 1977, s. 61, originální znění citace: „La descrizione che intraprendo non è mio parto, nè moderna è l'invenzione di quanto essa racchiude: ma è quella che da più secoli si è raccontata: infatti, chi non ha inteso strepitare le armi di Orlando e Rinaldo? E quanti traggono il vivere narrando le imprese di Orlando e Rinaldo? Una domanda potrà farmi il benigno lettore: se essi narrano il vero? No, essi tanto ne sanno quanto formar può alquanto giorni di trattenimento, e ciò non si dovrà aver a colpa loro, ma piuttosto del tempo che ne ha disperso le copie, e però tutti gli amatori di questa storia, non saranno mai soddisfatti se prima non scorreranno il mio libro.

Je pravděpodobné, že před vydáním Lo Dicovy *Storia dei paladini*, byl repertoár *oprantů* užší než *contastoriů* a obsahoval pouze některé příběhy ze snadno dostupných knih. Je možné, že byl rytířský repertoár rozšiřován samotnými *opranty*, kteří ho čerpali z *u cuntu* nebo z písemných pramenů. Život Karla Velikého a jeho paladinů mohla zkompletovat tato díla znovu vytištěná v první polovině devatenáctého století: *Mambriano* od Francesca Bella zvaného Il Cieco di Ferrara, *Rinaldo* od Torquata Tassa, *Prime imprese di Orlando* (Rolandova první dobrodružství) od Lodovica Dolceho a *Angelica Innamorata* (Zamilovaná Angelika) od Vincenza Brusantiniho. Nicméně je rovněž možné, že k rozšíření repertoáru došlo až po vydání Lo Dicova díla. Jisté je, že po jeho vydání *opranti* přestali využívat *Ricciardetta* od Niccola Forteggueriho (1738) a zřejmě i další díla.

Většina *oprantů* zahajovala cyklus příběhů o francouzských paladinech epizodou, ve které se odehraje Pipinova vražda, ačkoliv celý cyklus začíná příběhem Berty, a to dokonce i v Lo Dicově souboru. Tato volba *oprantů* má jednoduché vysvětlení. Příběh Berty je sice na první pohled atraktivní, jenomže v něm není obsažen téměř žádný souboj, a to tento příběh činí nezajímavým pro publikum *opery dei pupi*. V průběhu devatenáctého a dvacátého století se mimo to změnily preference publika, co se týče výběru cyklů. Ve dvacátém století byl jednoznačně nejoblíbenější cyklus *Storia dei paladini di Francia*, zatímco v devatenáctém století se těšil větší pozornosti diváků cyklus *I Reali di Francia*. Diváci dvacátého století již neměli zájem sledovat kontinuitu královských rodinných vztahů, což je hlavní téma tohoto cyklu. Ochladnutí zájmu o rodové linie aristokracie souviselo také se zrušením feudálního systému a změnou sicilské společnosti.

(...) L'unica mia fatica è stata di riunire tutti gli autori che di essa discorrono, e che vollero siffatte avventure illustrare col bel genio della poesia, ammettere ciò che fu parto della fantasia poetica, e descrivere quello che sembra verosimile.“

2. 4. Vydavatelská aktivita rytířských románů v 19. a 20. století

Pokud jde o rytířské romány, od poloviny devatenáctého do začátku dvacátého století se v jižní Itálii aktivovala značná vydavatelská činnost. Hlavním impulzem k této aktivitě bylo Lo Dicovo vydání *Storia dei Paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Aglande fino alla morte di Rinaldo* (Příběh francouzských paladinů začínající Milonem hrabětem z Aglantu až po Rinaldovu smrt) z roku 1858 – 60.

Již zmíněný Giusto Lo Dico (1826 – 1906) byl povoláním učitel ve škole. Chronologicky dal dohromady celý soubor osudů Karla Velikého a jeho rytířů. Jeho první vydání mělo 3000 stran. Bylo vydáváno na díly, které se okamžitě rozprodaly. V té době to byla velice populární kniha, pomocí které se dokonce lidé učili číst. Kupovali si ji také *opranti*, nicméně nikoliv všichni, a už vůbec ne *contastorie*, kteří byli převážně analfabeti.

O něco méně slavný autor souboru rytířských příběhů byl Giuseppe Leggio (1870 – 1911). Leggio byl jedním z největších popularizátorů rytířských vyprávění na Sicílii. Svůj vztah k této látce si vytvořil v dětství, když chodíval poslouchat *contastorie*. Spřátelil se s *oprantem* Antoninem Pernicem a trafikantem Giuseppem Piazzou, který tiskl svazky *I Reali di Francia* a příběhy banditů. Tito dva přátelé ho zřejmě přiměli k tvůrčí činnosti. A tak roku 1895 vydal *Storia dei paladini di Francia cominciando dal re Pipino alla morte di Rinaldo lavoro di Giuseppe Lo Dico con l'aggiunta di altri famosi autori* (Příběh francouzských paladinů začínající králem Pipinem až po Rinaldovu smrt, dílo Giuseppa Lo Dica s dodatky dalších slavných autorů).

Tvorbu Lo Dica a Leggia spojuje stejný způsob kompilace jejich souboru. Kvůli záměru vytvořit navazující a košatý příběh, poutavý pro čtenáře, využili všech prostředků, které jim k tomu mohly posloužit. Použité eposy jsou sice věrně sledovány, ale nikoliv soustavně. To znamená, že pokud jim některá z epizod sledovaného díla nepřišla vhodná k tomu, aby ji do svého vyprávění použili, sáhli po stejné epizodě do jiného z děl. Měli totiž k dispozici více zdrojů jednoho příběhu, ze kterých sestavovali svůj soubor: například o Rolandově dětství se píše v posledních kapitolách *I Reali di Francia* od Barberina, v *Orlandino* od Folenga či v prvních zpěvech *Prime imprese di Orlando* od Dolceho. Obdivovali formální strukturu *Orlanda furiosa*, která je hodně propletená, a snažili se přizpůsobit jí i ostatní vyprávění, která byla v originále poněkud

lineární. Zlepšovali napojení jednotlivých epizod, odstraňovali neshody a upravovali či vytvářeli nové epizody. Například když pramen, ze kterého čerpali, líčil pouze určitou část hrdinova života, autor vytvořil jeho kompletní biografii. Systematicky vkládal ostatní části, které scházely, to je například hrdinovo dětství a jeho první vojenská tažení. Po tom, co vyčerpal informace o tomto hrdinovi ze zdroje, a ani ostatní zdroje neuváděly nic dalšího, neopustil postavu, nýbrž zařadil ji do jiných dobrodružství, či jí nějaká nová vytvořil, a často vylíčil i její smrt. Rozsah dodatků se liší od postavy. Některé postavy prošly jen krátkými úpravami, zato jiné byly na základě vágních náznaků kompletně zkonstruované.

3. Loutkářské rodiny, zařízení divadla a jeho organizace

3. 1. Loutkáři

Loutkářům se na Sicílii říká buď *oprante* nebo *puparo*. Na rozdíl od prvního pojmenování, *puparo* v sobě nese navíc význam tvůrce nebo výrobce loutky, protože jeden člověk často zastával jak výrobu loutek, tak hraní představení. Pokud si loutkář nevyrobil své loutky sám, nechával si je zhotovit u jiných zručných řemeslníků, proto kolem *opery dei pupi* našli uplatnění například výrobci hraček nebo upomínkových předmětů pro turisty. Dříve si emigranti ze Sicílie často pořizovali loutky jako připomínku své kulturní identity. V dnešní době je pro tyto řemeslníky lukrativnější výroba pro turisty než pro divadlo.

Velmi často byla do divadelní činnosti daného loutkáře zapojena celá jeho rodina, které dávala obživu. Loutkářova manželka často šila kostýmy pro loutky, před zahájením představení je chystala spolu s dalšími potřebnými rekvizitami a obstarávala prodej vstupenek. Do představení se zapojovaly také děti, které otci pomáhaly už od malička. Jejich hlavním úkolem bylo hrát na tzv. *pianino a cilindro*, tedy druh malého klavíru respektive flašinet, který v sobě měl nahraný určitý počet melodií, které se během hry pouštěly. Dále podávaly rekvizity a mluvily role andělů a dětí. Malé děti většinou otci nepomáhaly s voděním loutek, protože na to nebyly dostatečně velké a silné. Později, když vyrostly a naučily se obsluhovat loutky, pomáhaly otci sehrávat bitvy. Tím, že byly od útlého dětství zapojeny do celého procesu, naučily se vše potřebné a většinou se pak snažily osamostatnit a založit si vlastní divadlo. Pokud loutkář neměl děti, které by mu pomohly, najímal si z řad veřejnosti pomocníka, kterého buď platil menším finančním obnosem, nebo mu dotyčný pomáhal zadarmo, pouze za volný vstup na představení. Být pomocníkem loutkáře pro něj znamenalo poctu.

Příznačná byla velká rivalita mezi *opranty*. Ti byli opatrní a bedlivě si střežili své *copioni*, tajemství a mechanismy svých scénických triků. Snažili se, aby se jejich děti a pomocníci osamostatnili, co nejpozději jen to šlo, a usilovali o to, aby alespoň jeden z jejich potomků zůstal u stejného řemesla. Často se však stávalo, že si děti našly jiné povolání. Pokud se tomu tak stalo a *oprante* neměl svého pokračovatele, traduje se, že nařídil rodině, aby po jeho smrti dala raději zničit veškeré loutky a *copioni*, než aby

se dostaly do cizích rukou. Tuto rivalitu demonstrovali dokonce ještě na konci dvacátého století a předstírali, že se mezi sebou blíže neznají. V tomto ohledu se pokusila o změnu Asociace pro zachování lidových tradic (*Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari*), ale pouze s částečným úspěchem. Loutkáři jsou díky ní nuceni se vzájemně setkávat, nicméně je nemožné přimět je ke vzájemné spolupráci.

V Palermu bylo prostředí loutkářů poměrně uzavřené na rozdíl od Katánie a Neapole, kde byla divadla více organizovaná a ekonomicky fungovala jako podnik, který zaměstnával více vodičů loutek a vypravěčů. Tento typ organizace přinášel také početnější publikum. *Oprante* se někdy nezabýval pouze *operou dei pupi*, ale často býval i hercem nebo impresáři v dialektálním nebo veristickém divadle či varieté.

Podle svědectví současných *opranti*ů započal v Palermu činnost *opery dei pupi* Don Gaetano Greco. Greco přišel na Sicílii z Neapole a přinesl si sebou loutky na provázcích, aby mohl předvádět představení o příbězích Pulcinelly a Colombiny. V roce 1826 si zařídil a otevřel vlastní divadlo. O dva roky později, tedy v roce 1828, otevřel divadlo Don Liberto Canino rovněž v Palermu. Jak už jsme řekli, mezi *opranty* často panovala rivalita a šířili vzájemně o sobě různé polopravdy. Tak například Canino uvedl, že Gaetano Greco přišel do Palerma z toho důvodu, že byl pronásledován Bourbony. Traduje se také, že to byl Greco, kdo má zásluhu na tom, že pro loutky vymyslel brnění. Canino však tuto zásluhu degradoval. Prý když viděl Grecovo představení, loutky na sobě měly brnění z papíru, a to se mu nelíbilo, proto ty své opatřil brněním kovovým. Ať už to bylo jakkoliv, dnes oba dva, Canino i Greco, figurují jako otcové *opery dei pupi*.

Jak je patrné, počátky *opery dei pupi* v Palermu charakterizovala rivalita mezi Grecem a Caninem. Po smrti Gaetana Greca v roce 1874 jeho dva synové Achille a Nicolò dále pokračovali v otcově tradici, a každý z nich si zařídil své vlastní divadlo. Na rozdíl od Greců, syn Liberta Canina Luigi se odstěhoval z Palerma do Partinica, asi padesát kilometrů vzdálené obce, aby šířil otcovu tradici tam. Konec devatenáctého století znamenal nejúspěšnější éru *opery dei pupi*. V tomto období působili v Palermu tito úspěšní *opranti*: zmíněný Achille Greco, který provozoval své divadlo na starobylém palermském tržišti Vucciria, dále to byl Giovanni Pernice a Francesco Russo. Krom Palerma se v tomto období *opera dei pupi* hrála také například v Balestrate, Alcamu, Trapani, Marsale, Caltanissetě či v Taormině. V roce 1930 rodina Greců nadobro skončila svou uměleckou činnost v Palermu a odstěhovala se do Říma,

aby tam pokračovala v tradici. Své divadlo přenechali Francescu Sclafanimu. V této době se zrodila nová úspěšná generace *opranti* počínaje Giacomem Cuticchiem, který byl zprvu žákem Achilla Greca a Tana Meliho, a již ve svých čtrnácti letech začal hrát divadlo sám za sebe. Připomeňme také úspěšného palermského loutkáře Antonina Mancusa, který se vyučil u slavné rodiny Perniceů a v roce 1934 se osamostatnil. Jak už bylo několikrát zmíněno, *opranti* často mezi sebou soupeřili, a tak si svůj talent měli možnost oficiálně poměřit v regionální soutěži zorganizované v roce 1931, kterou vyhrál Sclafani.

Ve třicátých letech dvacátého století *operou dei pupi* otřásla první krize. Tato krize byla spojená s rozšířením biografu, tedy novým a dostupným způsobem zábavy pro běžné obyvatelstvo. Biograf však nepředstavoval pro *operu dei pupi* až tak velké ohrožení, jelikož se těšila velké oblibě a kořeny její tradice sahaly hluboko. Ani válka nezanechala šrám na kontinuitě této tradice. Nicméně i tato malá krize předznamenávala, že zde existuje riziko, které by mohlo toto svébytné umění ohrozit. Ohrožení přišlo v šedesátých letech v podobě rozšíření televize, která masově přitáhla pozornost lidí. Nevyskytovala se samozřejmě v každé domácnosti, ale lidé se scházeli v barech vybavených televizí či v domácnostech sousedů, kteří ji vlastnili, aby sledovali televizní přenos, a díky tomu diváků *operu dei pupi* výrazně ubylo. Tato velká krize způsobila, že mnozí loutkáři ukončili svou činnost a našli si nové řemeslo, nebo se *opeře dei pupi* věnovali pouze okrajově. Ti, kteří to nevzdali, byli pouze Sclafani, Cuticchio, Mancuso a Argento. Skončila éra každodenních představení na pokračování. Nikdo z těchto loutkářů se *opeře dei pupi* nevěnoval pravidelně. Pouze Argento měl denně otevřené divadlo a pořádal představení, ale jeho výtěžky byly malé. Cuticchio provozoval pojízdný kinematograf, se kterým objížděl vesnice. Mancuso pracoval jako zedník. Sclafani se zaměřil na turismus. Objížděl s divadlem severní Itálii, prodával loutky paladinů jako suvenýry a vykupoval od loutkářů divadla a ta prodával do antikvariátů. V této době úpadku měla důležitou roli *Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari* (Asociace pro zachování lidových tradic), která přiměla právě Cuticchia a Mancusa, aby znovu započali svou divadelní činnost, a to díky tomu, že obdržela finanční podporu pro *opranty* z celé Sicílie. Giacomo a Mimmo Cuticchio spolu s Giuseppem Arinim a Ninem Caninem se mimo to v době krize *operu dei pupi* na Sicílii přemístili na několik let do Paříže, kde novinář Pannunzio otevřel loutkové divadlo, ve kterém tito loutkáři s úspěchem účinkovali. V posledních desetiletích dvacátého století několik potomků slavných loutkářů znovuotevřelo vlastní divadla,

mezi nimi například Mimmo Cuticchio a Pino Mancuso. Právě Cuticchio je v posledních letech zřejmě nejvýraznější a nejčinnější osobností *opery dei pupi* na Sicílii. Snaží se krom uvádění tradičního repertoáru také jeho tematiku obnovit a vytvořil nové *copioni*. Je jedním z nejhlasitějších propagátorů *opery dei pupi* a zajímavou figurou pro tvůrce publikací o této tradici, jelikož je ochotný nechat nahlédnout do zákulisí tvorby *oprantů* a *contastoriů*, což není a nebývalo obvyklé, protože díky vzájemné rivalitě si každý střežil své *copioni*, zdroje a postupy při představeních.

V Katánii měli zásluhu na rozvoji *opery dei pupi* především tito loutkáři: Don Gaetano Crimi, který se přičlenil do loutkářské rodiny a v roce 1835 si otevřel vlastní divadlo, a Don Giovanni Grasso, který byl zřejmě Crimiho žákem. První zmínka o uvedení cyklu *I Reali di Francia* v Katánii je z roku 1859 v divadle zřízeném Donnou Peppou (Giuseppana d'Errico), čili později, než k tomu došlo v Palermu.

Nejstarší dochovaný *copione* se našel v Římě. Pochází z roku 1845 a obsahuje podobné hry jako ty, které se hrály na Sicílii a v Neapoli.

3. 2. Organizace představení

Představení *opery dei pupi* jsou unikátní v tom, že lidé nechodili na jednotlivá představení tak, jako se chodí do divadla dnes. Tato představení měla svým průběhem blízko k dnešním televizním seriálům, kdy diváci sledují díl po dílu bez vynechání, jelikož jednotlivé díly na sebe navazují a současně vzbuzují zvědavost a nutkání vidět, jak budou pokračovat osudy hlavních postav a jak se bude vyvíjet další děj. Představení se tedy odehrávala na jednom místě a ve stejný čas večer co večer. Některá představení se hrála o víkendech. Programem těchto víkendových představení byly zásadní, netrpělivě očekávané a průlomové příběhy hrdinů, které přitahovaly pozornost diváků a rovněž *oprantů*, protože na nich profitovali nejvíce a také museli prokázat svoji bravuru. Díly, které zahrnovaly nejočekávanější příhody, byly hotovou zkouškou loutkářova recitačního umu a zručnosti. Na notoricky známých příhodách bylo patrné, zda je loutkář dostatečně zkušený. Takovými příběhy byly například: *La morte di Milone* (Smrt Milona), *Duelli di Orlando e Rinaldo* (Souboje Rolanda a Rinalda), *La pazzia di Orlando* (Rolandovo šílenství), či *La rotta di Roncisvalle* (Porážka v Roncisvalle). Posledním ze jmenovaných je příběh o osudové bitvě, ve které zemřou paladini (*Morte dei paladini*) a právě toto představení bývalo avizováno až patnáct dní předem. Pro diváky, kteří několik měsíců sledovali osudy svých oblíbenců, a ti během tohoto představení padli, to byla krutá a smutná podívaná.

Ačkoliv se od loutkáře očekávalo, aby scénu předvedl bravurně, následný potlesk publika neoceňoval jeho um, nýbrž triumfy hrdinů na pódiu. Diváci reagovali také negativními výkřiky a komentáři k ději. Jejich prožitek děje a sympatie k oblíbencům a naopak antipatie ke zrádcům byly tak silné, že někdy vedly až k vyhrocenému chování přímo v sále divadla, ale i po skončení představení. „Reakce vůči zrádci mohou ještě dnes propuknout v hrubé podobě. Zaslechli jsme vyprávět o divákovi v Gele, který se zmocnil *oprantovy* loutky Gana di Maganza, pověsil ji na strom a rozstřelil ji *luparou*. Nazítří večer, když se na scéně objevila nová loutka zrádce, udělal tento mstitel pozdvižení a trval na tom, že to není možné, protože Gana rozstřelil *vejpùl*“⁴. Dále se vypráví, že „v Partinicu jeden divák vystřelil během představení na

⁴ Pasqualino Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio, 1977, s. 44, originální znění citace: „Le reazioni contro il traditore possono ancora oggi esplodere in forma violenta. Avevano sentito raccontare dello spettatore che a Gela acquistò il Gano di Maganza dal puparo, lo appese ad un albero e

Gana pistolí“⁵, nebo že „po smrti Ruggiera, který byl zabit vinou Gana, jsme na vlastní oči viděli, jak jeden z diváků vstal, došel k jevišti, sundal si botu a několikrát s ní hrubě hodil po zrádci.“⁶ Do třetice připojíme ještě jeden příklad divákových emocí, který tentokrát nebyl projevem agrese, ale spíše soucitu s oblíbeným hrdinou. „Před lety v Porto Empedocle ve dvě hodiny v noci jeden divák probudil loutkáře, protože se mu nedařilo usnout. S pláčem ho donutil, aby s ním šel do divadla a osvobodil Rinalda, kterého ten večer na konci představení spoutali v temném žaláři. Jakmile osvobodili milovaného hrdinu a pověsili ho zpět do řady mezi ostatní loutky paladinů, uklidnil se a odešel spát.“⁷

Nyní se zaměříme na to, jak vypadal průběh divadelního představení v praxi. Začínalo se se západem slunce, kdy před divadlem bubeníček oznamoval začátek představení. Tento zvyk byl posléze policií zakázán. Kromě vstupenek se u vchodu do divadla prodávalo občerstvení v podobě opražené cizrny a dýňových semínek a limonády. Kvůli výše zmíněným bouřlivým reakcím publika, byl mezi obecnstvem přítomný dozorce, který byl opatřený dlouhou holí, aby mohl šťouchnout do neukázněného diváka a udržovat tak pořádek během hry.

Představení začínalo v pomalém rytmu. Vždy když na scénu vstupovala nová loutka, *oprante* zkontroloval její stav. Před začátkem hry si seřadil loutky, které bude potřebovat, a připravil kulisy na výměnu. Různá složitá jména míst a vedlejších postav si zaznamenal na papírek, který si připevnil na konstrukci divadla, aby je měl před očima. Pokud měl během dne čas, přečetl si *copione*. Většinu děje si však pamatoval a repliky mu přicházely na jazyk automaticky do té míry, nakolik byl zvyklý opakovat stále ten stejný stereotypní repertoár, jehož znalost tvoří podstatnou součást *oprantova*

gli sparò a lupara. L'indomani sera, quando un nuovo pupo comparve sulle scene nella parte del traditore, i giustiziere fece i finimondo, sostenendo che non era possibile perchè Gano l'aveva levato di mezzo lui.“

⁵ Tamtéž, s. 44, orig. znění citace:

„A Partinico uno spettatore sparò su Gano con la pistola durante lo spettacolo.“

⁶ Tamtéž, s. 44, orig. znění citace:

„Dopo la morte di Ruggiero, assassinato a tradimento dal traditore Gano, abbiamo visto con i nostri occhi uno spettatore alzarsi e venire al proscenio, togliersi una scarpa e lanciarla più volte con violenza sul traditore.“

⁷ Pasqualino Antonio, Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, s. 15, orig. znění citace:

„Anni fa, a Porto Empedocle, un puparo fu svegliato alle due di notte da uno spettatore che non aveva potuto trovare sonno e piangendo lo costrinse ad andare con lui al teatro per liberare Rinaldo, il quale alla fine della puntata della sera precedente, era rimasto incatenato in un buio carcere. Quando ebbe liberato l'amato eroe e lo ebbe rimesso nella fila con gli altri paladini, si rasserenò ed andò a dormire.“

umu. Role žen v Palermu mluvil *oprante* sám, pouze pozměnil hlas. V Katánii je mluvila žena. Ke konci představení na scénu nastoupila loutka, které se říká *perdomani*, aby ohlásila nadcházející představení a pozvala na něj přítomné. Byla oblečená v kostýmu z osmnáctého století a v paruce, nebo ve španělském kostýmu a klobouku, kterým zdravila publikum. Po tomto výstupu přicházely na scénu postavy frašky, které sehrály žertovnou scénku, jejíž náplní byla rekapitulace toho, co pronesl *perdomani* a okomentování děje.

V průběhu celého představení nechyběl hudební doprovod, a to zejména v pauzách a tichých momentech. *Oprante* dával povel k zaznění hudby tak, že dvakrát nohou dupl do podlahy. V Palermu se již od devatenáctého století používal mechanický klavírek (flašinet), který byl umístěný vedle scény a hrálo na něj dítě. Z devatenáctého století pocházejí dvě tradiční melodie *battaglia* (bitva) a *lamento* (žalozpěv, nárek), ostatní melodie pocházejí z klasické opery devatenáctého století a z popěveků dvacátého století. V Katánii se v devatenáctém století používaly jedny a více houslí jako hudební doprovod. Důležitou složkou tam byl také bubínek, na který hrál vypravěč. Pomocí něj zdůrazňoval průběh bitvy. Později se tam používala i reprodukováná hudba z pásy.

3. 3. Divadlo – jeho zařízení a loutky

Loutková divadla se často nacházela smontovaná v improvizovaných prostorech, například v dřevěných boudách, skladech či stájích. V Palermu tyto prostory mívaly kapacitu pro sto až dvě stě diváků. V Katánii byla divadla o něco větší a vešlo se do nich až na pět set diváků. Obecenstvo sedělo na neopracovaných lavicích ze dřeva, z nichž byly první řady rezervovány pro děti. Na stěnách bývaly rozvěšené plakáty s ilustracemi rytířských příběhů. Rozměry běžného palermského divadla byly pět metrů délka jeviště a tři metry jeho hloubka. Průčelí rámuující jeviště bylo větší, než bylo nutné, kvůli tomu, aby navodilo dojem větší scény. Na tomto průčelí byla namalovaná drapérie postranní opony. Toto zpracování vycházelo ze vzorů z devatenáctého století. V Katánii na rozdíl od této falešné opony, kterou měli v Palermu, instalovali skutečnou sametovou. Pokud se nehrálo, scénu kryla ještě malovaná opona, která byla jednou z nejmalebněji ztvárněných prvků *opery dei pupi*. Zobrazovala motivy polních bitev, duelů či turnajů. V jevišti se nacházela ještě jedna „meziopona“, před kterou vystupovala již zmíněná loutka *Perdomani*, která zvala diváky na příští představení. Jeviště je kulisami podélně rozděleno až na tři plány za sebou, ve kterých se pohybují loutkáři a vodí loutky ze strany, to je z boků scény. Loutkáři se pohybují jen v kulisách a díky tomu nejsou obecenstvem vidět. Vhodným rozmístěním kulis se mohou na jevišti odehrávat až tři souboje naráz, na které je potřeba šesti loutkářů, z nichž je jeden *oprante*, který mluví. Na skromnější představení postačili dva loutkáři a ti, když potřebovali více loutek na scéně, jednoduše je zavěsili na příčku nad jevištěm. Na scéně při soubojích byly loutky uspořádány podle organizačního pořádku, který spočíval v tom, že loutky křesťanů byly vždy na levé straně z pohledu diváka a Saracénů na pravé straně. V Katánii se stavba divadla trochu lišila od té v Palermu. Scéna tam nebyla tolik hluboká, jelikož s loutkami manipulovali shora z můstku. Kvůli této organizaci potřebovali katánští loutkáři pomocníky, kteří jim těžké loutky podávali. Mluvčí byl jinde než tito vodiči loutek. Nacházel se mezi kulisami. Stál na straně, kde byli umístění křesťané, a to tak, aby mohl vidět, co se děje na scéně, a zároveň aby viděl na loutkáře a mohl jim dávat instrukce během představení. Jak je patrné, katánské představení vyžadovalo více spolupráce mezi loutkáři než to palermské.

Jak palermské, tak katánské loutky v sobě mají zabudované dvě robustní kovové tyče určené k manipulaci s nimi. Jedna vede z hlavy nahoru a druhá z pravé ruky. Dále

je loutka opatřená provázky. Co se týče rozměrů, palermské loutky jsou menší. Měří 80 až 100 centimetrů a váží kolem pěti kilogramů. Katánské loutky měří od 110 do 130 centimetrů a váží zhruba 16 kilogramů. Loutky zvířat jsou málo členité a neobjevují se často na scéně, protože jsou vyrobeny z masivního dřeva, a tím pádem jsou dost těžké.

Kromě rozměrů loutek, je rozdíl i v pohyblivosti mezi palermskými a katánskými loutkami. Palermské loutky jsou ohebné v koleni, zato katánské nikoliv. Katánští loutkáři tento fakt nepovažují za nedostatek, ale naopak kritizují palermské loutky a říkají, že „opravdový paladin neodkládá nikdy meč a nikdy si nekleká“⁸.

Jedno divadlo v průměru disponovalo jedním stem loutek. Polovina jich byli válečníci ve zbroji a druhá polovina byli tzv. *paggi*, což byly loutky, které neměly zbroj, tedy král, dámy, preláti a měšťané. Loutky mívaly vyměnitelné hlavy, což je umožňovalo „převlékat“. Krom těchto loutek lidí, zde byla zvířata, příšery a nadpřirozené bytosti (například: koně, lvi, psi, jeleni, ptáci, oslové, býci, hadi, kentaurové, mořské panny, draci, čerti a andělé).

Loutky oděné do brnění byly nákladné na výrobu. Častým a hrubým používáním se ale v bitvách ničily. Musely být tedy nutně opravovány. V průběhu let během častých oprav se změnila materiálu za odolnější, ale nikoliv jejich vzhled.

Co se týče vizuálního ztvárnění loutek, které na první pohled upoutají svou barevností a zdobností, jsou inspirované kostýmy z renesančních a barokních malířských děl, které tvůrci loutek a plakátů považovali za dostatečně starobylé a vhodné k vytvoření rytířského světa. Toto jejich výtvarné ztvárnění se stalo od devatenáctého století kodifikovanou konvencí pro to, jak mají vypadat. Paladini na sobě mají renesanční brnění, čarodějové jsou oděni jako doktor Faust, Saraceni jsou oblečení jako španělská šlechta sedmnáctého století a liší se od křesťanů v tom, že místo sukýnky mají kalhoty a na hlavě často turban. Oděv dam je inspirovaný malbami Anthona Van Dycka. Postavy s vyšším sociálním statusem občas bývaly vyšší i fyzicky. Marionety nevypadaly stejně ve všech oblastech, kde se *opera dei pupi* hrála. Odchytky se projevovaly v jejich proporcích (to je šířka pasu a ramen, výška a váha) nebo ve zbroji (zda měly napevno instalován štít a meč).

Používali několik typů kulis pro pozadí, kterých každé divadlo vlastnilo alespoň sto a které znázorňovaly různá království a královské sály, hrady, města obehnaná cimbuřím, náměstí, vojenské tábory, zahrady, lesy a venkov. Charakter této architektury

⁸ Pasqualino Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio, 1977, s. 80, celé znění citace: Un vero paladino non lascia mai la spada e non piega mai le ginocchia

zobrazené na kulisách je středověký, krajina bývá romantická a někdy má severský ráz. Byl zde zřejmý a podložený vztah *opery dei pupi* s divadelní operou a melodramatem, protože například o *oprantovi* a malíři kulis Giovannim di Cristina je známo, že byl zároveň i technickým scénografem divadla Teatro Massimo v Palermu. Dalším zdrojem inspirace se pro *opranty* staly Mattalianovy dřevoryty, které ilustrovaly první vydání Lo Dicovy *Storia dei Paladini*. Podle těchto vlivů je zřejmé, že se plakáty a kulisy hodně lišily od ilustrací eposů z patnáctého a šestnáctého století, na kterých byla například princezna Angelica, zobrazena jako americká indiánka s čelenkou z peří a někdy i lukem a šípy.

Před divadlo se vyvěšovaly barevně malované plakáty, které měly za úkol diváky zaujmout a informovat je o tom, jaké je pro ně aktuálně připravené představení. Postavy na nich vyobrazené mívaly už ustálenou charakteristiku a shodovaly se s loutkami, které zobrazovaly. Jejich typologie byla daná a umožňovala pak poznat postavy na jevišti. Z plakátu se také dalo vyčíst, v jakém momentě cyklu se právě nachází aktuální představení, jelikož v Palermu byly plakáty rozděleny na zpravidla osm rámečků, tzv. *scacchi* (šachy), a každý rámeček představoval scénu jednoho představení. Aktuální představení bylo označeno popiskou *oggi* (dnes) u příslušného rámečku. Katánské plakáty nebyly rozděleny na rámečky, ale co plakát, to jedna scéna. Katánská divadla tak logicky vlastnila o mnoho víc plakátů než palermská, kde jich měli zhruba sedmdesát. Kvůli tomu, že plakáty malované na plátno či balicí papír byly ponechávány venku i při nepříznivém počasí a působil tedy na ně déšť a sucho, musely být každých zhruba pět let přemalovávány, protože bledly.

4. Uvedení děje na scénu, užití tzv. *copione*

4. 1. Uvedení děje na scénu

Výběr cyklu, který *oprante* bude uvádět, záležel na jeho preferenci, a také na preferenci publika. Menší roli v tom také hrálo to, zda měl hmotné vybavení k uvedení daného cyklu příběhů. Ačkoliv se držel daného cyklu, mohl jeho tempo a souvislost upravovat. To znamená, že některé méně zajímavé epizody mohl zkrátit, jiné naopak prodloužit nebo přemístit. Výběr těchto epizod je předem dán zvykem. Fakt, že *oprante* používá *copione*, improvizaci a hlavně svoji paměť neznámá, že jsou představení řízena jeho fantazií. Jednotlivé příhody se řadí do aktů a scén, které se k sobě skládají podle stereotypních pravidel. Tato pravidla jsou nepsaná a vycházejí ze zvyku a tradice. Pravidla zahrnují tzv. makrojednotky a mikrojednotky. Makrojednotkami jsou míněné tzv. *scene tipo* (typické scény), mikrojednotkami zas jednotlivé fráze, osvětlení a typologie místa a postav. *Oprante* při používání těchto jednotek respektuje jejich kompatibilitu a náladu a rozpoložení publika.

Typických scén je omezený počet. Je to schéma, které má vymezenou hudbu, zvuky, sérii promluv dle vystupujících postav a jejich typologie, to je například hrdina versus nepřítel, král versus rytíř, muž versus žena, a tak podobně. Každá typická scéna je přiřazena jiné narativní situaci. *Copione* implicitně navrhuje *oprantovi* typ scény, který přísluší epizodě.

Nejčastějšími a nejvýraznějšími typickými scénami jsou tzv. *consigli* (porady, jednání) a *battaglie* (bitvy, souboje). Jsou na rozdíl od ostatních typických scén přísně vymezené a obsahují určitý počet pevných prvků.

Existují dva typy *consigli*, *consiglio solenne* (slavnostní, majestátní) a *consiglio privato* (soukromá). V tom prvním jde o schůzku více postav. Skládá se z otevření (*apertura*), kdy postavy vejdou po jedné na scénu, rovnoměrně se rozestaví a za zvuku hudby vykřikují: „*Riuniamoci*“ (sjednotme se) a „*Evviva*“ (ať žije) jmenovitě k veliteli nebo králi, který následně vstoupí a vykřikne: „*Viva si grida*“ (Volejme, ať žije) a doplní do toho své jméno, „*miei cari ed amati signori*“ (moji drazí a milovaní pánové); a z uzavření (*chiusura*), kdy král ukončí schůzi, vydá rozkazy a oznámí následující dění, načež odejde do bitvy nebo na oslavu, a tak podobně. Mezi *apertura* a *chiusura* se

mohou vyskytovat ještě čtyři nepovinné prvky: příchod postavy, která přináší novou zprávu, vyslání posla, který má splnit nějaký úkol, veřejný dialog mezi panovníkem a jedním z rytířů, nebo důvěrná rada panovníkovi od jedné z postav.

Rozdíl mezi *consiglio solenne* a *consiglio privato* tkví v jejich *apertuře* a *chiusuře*. V prvním případě jsou tyto dvě části daleko okázalejší. V soukromých poradách je méně postav a nevyskytují se v nich uvítací oslavné fráze citované výše. I zde ale král nebo velitel zahájí i ukončí poradu a ohlásí další dění.

Bitva neboli *battaglia* je kulminací a neočekávanější částí každého představení. Je to část představení, ze které mohou diváci nejlépe posoudit šikovnost *opranta*. Není totiž snadné zachovat rostoucí intenzitu pohybů a zároveň se vyvarovat toho, aby se z rychlosti vytratila přesnost pohybů. Více než realisticky zobrazený boj, šlo o schematické a rytmické pohyby tzv. figury, při kterých *oprante* dupe do podlahy a tím udává rytmus, obnáší také příslušnou hudbu a slovní formule na začátku a na konci bitvy. Bitva v *opeře dei pupi* je přirovnatelná k tanci a patří k nejestetičtějším prvkům *opery dei pupi*. Bitva, jakožto jedna scéna, se skládá z jednoho a více zápasů, kterým předchází porada, během které jsou představeni soupeři, kteří se utkají. Bitva se vyznačuje rostoucí napínavostí a intenzitou. Nejprve se proto na scéně utkají méně významné postavy a pak ty důležité. V polních bitvách se nejprve utkají řadoví vojáci s kopími a posléze rytíři. Křesťanští vojáci v utkání se Saracény nejprve zabijí několik řadových vojáků a až potom saracénské hrdiny.

Přítomnost pohybů a ustálených rčení, které předcházejí souboji, a těch, které ho ukončují, je neměnná. Mezi těmito povinnými prvky je sklopení hledí přílby (u loutek, které ho mají), chopení se meče (u loutek, které nemají zbraň připevněnou tak, jako ty katánské nebo obři), a zdvihnutí štítu a meče při pozici „do útoku“. Jestliže je souboj součástí řady individuálních střetů, které představují polní bitvu, zahajovací a konečné pohyby a slova jsou omezená na minimum. Naopak se před soubojem často vyskytuje konverzace. Jeden z válečníků přijde s předstihem na scénu a dává najevo netrpělivost tak, že přechází sem a tam, třese levou nohou, tlučé mečem do pravé nohy nebo jím brousí o kulisy. Když přijde další válečník, dojde na představení se nebo na slova rozpoznání. Na vyžádání jednoho ze soupeřů si buď zdvihnou hledí, aby si ukázali tvář, nebo se taková žádost setká s odmítnutím.⁹

⁹ Pasqualino Antonio, *Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno*, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, s. 26, orig. znění citace:

„La presenza di movimenti e formule verbali che preparano il combattimento e di altre che lo chiudono è costante. Fra tali elementi a rigore solo il movimento do abbassare la visiera (per i pupi che l'hanno), quello di prendere la spada (per i pupi che non hanno un'arma già fissa in mano come tutti i guerrieri catanesi e come i giganti e soldati palermitani) e quello di alzare lo scudo e la spada assumendo la posizione di „in guardia“ sono fissi. Se il combattimento fa parte di una serie di scontri individuali che rappresentano una battaglia campale, i movimenti e le parole iniziali e finali sono ridotti al minimo. Spesso invece prima del combattimento ha luogo una conversazione. Uno dei guerrieri giunge in scena prima dell'altro e mostra impazienza passeggiando avanti e indietro, facendo tremare la gamba sinistra,

Consiglio a battaglia jsou nejčetnější a nejdůležitější typické scény, ale uveďme si pro představu ještě některé méně časté typické scény. Jednou z nich je tzv. *evocazione*, tedy vyvolávání čaroděje. Tato scéna se otevírá vstupem čaroděje zprava na scénu. Na jevišti sdělí důvod, proč přichází. Vysloví zaklínadlo, podupává nohou a chodí sem a tam. Za zvuku řinčení řetězu se shora snese d'ábel, který si drbe rohy a vrtí ocasem. Scéna se zavírá buď tím, že d'ábel odletí sjednat pořádek, nebo že si stoupne na všechny čtyři, čaroděj na něj nasedne a za zvuku hromu a chrastění řetězů spolu odletí.

Další typickou scénou je *glorifikace*. Ta se odehrává zpravidla na konci *battaglie*, ve které zemře některý z hrdinů, jako například v představení *Morte di Pipino* (Pipinova smrt). Scéna vypadá následovně: mrtvý hrdina leží na zemi, rozsvítí se velké světlo a hraje hudba v rychlém rytmu. Přiletí jeden či více andělů, dvakrát vysloví jméno mrtvého rytíře a připojí formulku: „Konec je tvého utrpení na tomto světě, zasypávám kvítím tvou bledou tvář, budeš se s námi radovat v nebeském ráji“¹⁰ a rozhodí na něj kvítka. Zpoza loutky mrtvého hrdiny vyjede plátýnko, na kterém je namalovaná malá nahá mužská postava, což reprezentuje duši zesnulého, a náhle se scéna za ním změní v ráj s Bohem a světci.

System mikrojednotek či kodexů *opery dei pupi* je složen z prvků, které vnímáme a které Pasqualino označuje za syntaktickou strukturu, a dále z významů, které tyto prvky nabývají ve sdělení, tedy ze sémantické organizace. Tyto kodexy zahrnují jazykový kodex a stereotypní repliky, typologii postav, typologii míst, zvuky, hudbu, osvětlení, pohyby a gesta. Aby bylo srozumitelnější toto pojetí syntaktické a sémantické struktury, uveďme si dva příklady: pokud syntaktická struktura obsahuje kompletní zbroj, sukýnku, milý výraz v obličeji a milý hlas, z těchto prvků nám pak v sémantické struktuře vychází, že se jedná o křesťanského válečníka. Pokud naopak syntaktická struktura obsahuje kompletní zbroj, kalhoty nebo sukýnku, někdy veliké látkové rukávy místo těch kovových, někdy kabátek přes brnění, turban (ale ne vždy), symbol pŭlměsíce na oděvu a zbroji, a hrubý hlas a obličej, v sémantické struktuře jde o saracénského válečníka.

abattendo ripetutamente la spada sulla gamba destra, o affilando la spada sulla quinta. All'arrivo dell'altro guerriero hanno luogo presentazioni o formule di riconoscimento. A richiesta di uno dei contendenti possono essere sollevate le visiere per mostrare i volti, ovvero tale richiesta incontra un rifiuto.“

¹⁰ Tamtéž, s. 28, orig. znění citace:

„Hai finito di soffrire in questo mondo, ti spargo questi fiori sul tuo pallido viso, vieni a godere con noi nel celeste Paradiso.“

Jazykový kodex obnáší těžko analyzovatelnou směsici italštiny a dialektu, která zahrnuje dědictví stereotypních replik, které se různí dle *oprantských* rodin. Kadence hlasu se podílí na typologii postav. Například ženy válečnice mají vysoký hlas.

Typologie postav není určována pouze výtvarným ztvárněním loutek, to je například stylem oblékání, barvou ošacení a individuálními symboly, ale také charakteristickými pohyby, tónem hlasu a speciálními slovními obraty.

Uvedme si ještě některé další obecné typologie postav. Ženy válečnice, kromě již zmiňované výšky hlasu, mají v brnění vytepaná řadra a z pod helmy se jim kadeří dlouhé vlasy. Obři nemají kompletní brnění a velkorozměrovou mívají pouze hlavu, z toho důvodu, aby se vešli na scénu divadla. Postavy zrádců bývají menšího vzrůstu ve srovnání s jinými křesťany. Mají nenávistný výraz ve tváři, často tmavé šaty a písmeno „M“ zobrazené na oděvu. „M“ je označení *Casa di Maganza*, tedy příslušníků rodu z Mohuče. Někteří loutkáři nedisponují speciálními loutkami zrádců, a proto je nahrazují těmi Saracénů, což bývá poněkud matoucí a nevěrohodné. Postava krále mívá plášť, korunu, či vavřínový věnec vyobrazený na štítu. Řadoví vojáci jsou oblečeni méně nápadně a jsou mezi nimi i černoši. Mnoho charakteristických symbolů pro různé postavy si loutkáři vymysleli sami (například symboly na helmě, na štítu, barva sukénky apod.). Tyto symboly však nejsou pro Palermo a Katánii vzájemně totožné. V Palermu jsou obecně postavy více typizované.

V typologii místa figurují obecná místa, ale i ta konkrétní. Z těch obecných jmenujme královský dvůr, který odkazuje do křesťanského světa, bitevní tábor zase bývá rozložen na protistraně, což značí vůli dobýt dané území. Bitvy se odehrávají na venkově, v lese, na břehu moře nebo pod hradbami města a hradu. Co se týče konkrétních míst, objevují se na kulisách například hrad Castello di Montalbano, pařížské hradby či krajina Roncisvalle.

Intenzita osvětlení scény určuje v první řadě den a noc. Dále je světlo využito k navození atmosféry nějakého prostředí: v ráji bývá světlo, v jeskyni bývá tma, červené světlo se využívá pro navození pekla či v průběhu kouzlení. Může být využita i pyrotechnická směs, tzv. bengálský oheň, a to když byla potřeba vytvořit světla ve tmě, například pro iluzi požáru, blesků, či kouzelného a božského ohně.

Hudební doprovod udával emoční tón určený typem předváděné scény. Hrály se hlavně dvě znělky, první byla bitevní a ta druhá doprovázela nárek nad kladnou zesnulou postavou. Krom těchto dvou základních melodií se při jakékoliv další situaci odehrávající na scéně hrály různé oblíbené úryvky z oper či rytmičné popěvky. To

znamená, že k navození atmosféry ráje se hrála jakákoliv hudba, ale ve velmi rychlém rytmu. Melodie pro nářek se dala také nahradit jinou hudbou hranou naopak velmi pomalu.

Různé doprovodné zvuky a ruchy spočívají například v rachotu brnění, který je využíván v bitevních scénách, během kterých navíc loutkář dupe do podlahy, a tím bitvě vytváří požadovaný rytmus. Pokud na scénu vstupují démoni, bývá jejich příchod doprovázen chrastěním řetězů. Příchod koně doprovází řehtání a příchod příšer řev.

Pohybový kodex zahrnuje na padesátku stylizovaných pohybů a gest, která se dají rozdělit do skupin na pohyby, které nemají žádný další význam, pouze ten, který znázorňují, například: chůze, vstát ze země, být zasažen a padnout, otočit se doleva/doprava, chopit se meče, sklopit hledí, či postavit se do pozice „do útoku“. Pak jsou zde pohyby, které kromě zobrazovaného pohybu implicitně sdělují ještě nějakou emoci nebo psychický stav, například: klidná a pomalá chůze značí vážnost a autoritu, třes v levé noze značí netrpělivost, pravá ruka položená na čele značí přemýšlení, nebo zakrytí si tváře pravou rukou a slabý třes značí bolest a pláč. Další skupinou jsou gesta, která nám napovídají, která postava mluví, zatímco ostatní mlčí a nehýbou se. Jsou jimi například: kroky dopředu a dozadu, zvednutí a rozpřáhnutí levé/pravé ruky, nebo pohyb hlavy doleva a doprava. A poslední skupinou jsou gesta, která svým obsahem něco sdělují: objetí (může být vzájemné) značí lásku a přátelství, zvednutí pěsti nebo zbraně jako při útoku znamená výhrůžku, pokleknutí a upažení rukou znamená vzdát se a žádat o slitování, a tak dále.

V předchozích odstavcích bylo nastíněno, že v *opeře dei pupi* hrají důležitou roli tzv. typické scény a systém různých kodexů. Finální obraz *opery dei pupi* tedy vzniká z části vyprávěním postav a z části předváděním za využití zmíněných typických scén a kodexů. Typické scény sice podmiňují výraz představení, ale předávají málo informací. Naopak typologie postav a míst je nositelem hodně informací. Uskutečnění děje je výběrem z mála možných členů této divadelní gramatiky, která je tvořena syntaktickým systémem, který dle Pasqualina obsahuje nominální, adjektivní a verbální lexikum. Co si pod těmito třemi druhy lexika můžeme představit? Nominální lexikum je typologie postav a jejich jména vlastní i obecná (Rinaldo, rytíř) a typologie míst (pařížské hradby). Adjektivní lexikum je osvětlení, ruchy a hudba. A nakonec verbální lexikum je založeno na změnách scény, změny osvětlení a gest.

Takovéto schéma loutkářům umožňuje, aby byli schopni v momentě improvizovat jakékoliv ze stovek představení, a přitom ovládat jak obsah, tak formu.

Ačkoliv se stále obměňují příhody, tak tento systém uvedení děje na scénu působí dojmem, že se pořád něco opakuje. Pro tradiční obecenstvo tato iluze opakování nebyla nahlížena jako nedostatek, ale jako umělecká přednost.

4. 2. Jazyk *opery dei pupi*

Co se týče jazyka, kterým promlouvaly loutky, existuje možnost, že před sto lety paladini mluvili sicilským dialektem. Je ale pravděpodobnější, že paladini a další výše situované postavy již od vzniku *opery dei pupi* mluvili italsky. Nynější *opranti* si totiž nepamatují, že by kdy slyšeli zmínky o tom, že by loutky rytířů mluvily dialektem. V *opeře dei pupi* jsou dva jazykové rejstříky recitace: prvním je mluva komických postav, což jsou představitelé frašky a příběhů o banditech a sluhové a podkoní z tradičního rytířského repertoáru, a ta je v dialektu. Druhým typem mluvy je ta, kterou se vyjadřují hrdinové a paladini. Je to zvláštní mluva, která není ani čistou italštinou, ani sicilštinou. Užívá rázná a zvučná slova a fráze, které jsou často pozůstatky veršů vycházejících z literárních zdrojů a které jsou upravená sicilskou syntaxí, ve které se občas objeví dialektální výraz.

Příklady mluvy paladinů i postav frašky si ukážeme v následující kapitole. K tomuto účelu nám poslouží přepis zvukového záznamu z představení *opery dei pupi*. Jak vyplývá z tohoto záznamu představení, nejsou zde stopy po literárnosti, snad jen uvítací repliky na začátku tzv. *slavnostních porad*, jako je: „Viva il re Pipino! Ievviva! Ievviva!“ (Ať žije král Pipin! Ať žije! Ať žije!) či „Viva si grida“ (Volá se, ať žije). Jazyk, kterým loutkář vypráví představení, je silně aktualizovaný hovorový jazyk. Uvedme si příklad: místo otázky ve spisovné italštině, která zní: „Quanti anni hai?“ (Kolik ti je let?), použije mladý Karel její hovorovější verzi: „Quant'anni c'hai?“, či typický hovorový obrat: „che non sei altro“ (neješ nic víc než – jsi jenom obyčejnej). Nejde sice o dialekt, ale vlivy sicilštiny jsou patrné například na větné syntaxi, například: „Morto tu sei per voler di Dio,“ místo „Tu sei morto per voler di Dio.“ (Zemřel jsi z vůle boží.). Dále je vliv sicilštiny cítit při použití gramatických slovesných časů, jelikož na Sicílii běžně v hovoru používají minulý čas vzdálený tzv. *passato remoto*, který je na severu Itálie a ve spisovné italštině používán hlavně v literatuře. V hovoru se místo něj používá spíše *passato prossimo*. Uvedme si příklad věty, kde je použit tento minulý čas: „Tu facesti morire mia madre,“ zatímco běžně v hovoru by se použilo spíše: „Tu hai fatto morire mia madre.“ Dalším příkladem vlivu sicilštiny je použití druhé osoby množného čísla *voi* (vy) pro zdvořilostní vykání, například: „Buon giorno a voi.“ (Dobrý den vám přeju.). Je to důkaz, že stará rytířská látka na Sicílii nežije "zakonzervovaná", ale je aktualizovaná s dobou a upravená pro nové publikum.

4. 3. Copione

Opera dei pupi se jako specifický druh loutkového divadla odlišuje od většiny jiných divadel v tom, že se *oprante* neučil nazpaměť žádný text a dialogy loutek. Vše potřebné si pamatoval, měl to odpozorované od svých předchůdců a držel se nepsaných pravidel, které v *opeře dei pupi* fungují. Avšak její repertoár byl přece jen velice obsáhlý, a dokonce, i když měl *oprante* vysokou schopnost pamatovat si příběhy, občas potřeboval nápovědu či přípravu před představením. K tomuto účelu sloužily tzv. *copioni*. Nešlo o scénáře s rozepsanými dialogy. Byl to jistý druh *canovaccia*, podobně jako v komedii dell'arte, tedy osnovy představení, která obsahovala rozdělení na akty, výčet účinkujících loutek v dané scéně, prostředí, kde se scéna odehrává, stručně shrnutý děj, popřípadě klíčové repliky či text oslavné řeči nebo dopisu. Některé *copioni* jsou dnes přepsané do tištěné formy, ale to spíše z důvodu zachování kulturního dědictví, jinak je mnoho *copionů* uchováno v muzeích a v divadlech ve formě rukopisů.

Cesta přeměny rytířského románu v *copione* nebyla přímočará. Docházelo totiž k tomu, že některé romány vznikaly tvořivostí *oprantů*. Pokud se jim podařilo takový román vydat, měl už coby jednou vytištěný text svoji autoritu, a ostatní *opranti* z něj čerpali látku pro *copioni* ke svým představením.

Jak už bylo předesláno, kompletní texty, které by zahrnovaly scénické poznámky a rozepsané dialogy účinkujících postav, neexistují. Tím, že tento druh divadla vznikl v prostředí chudých lidových vrstev, a to jak co se týče tvůrců, tak i publika, z větší části jde o orálně předávanou tradici. Naštěstí je zlomek této tradice zaznamenán i písemně. Jde o výše zmíněné *copioni* a přepsané záznamy představení. Ačkoliv nic nenahradí prožitek z představení *opery dei pupi* vnímaný naživo, a tedy všemi smysly, jsou písemné doklady cenným dědictvím, ve kterém je zachycena dramatická struktura hry a jazyková stránka textu.

Nyní se podívejme, jakou roli v praxi hraje *copione* při uvedení představení. Pro tento účel máme k dispozici několik *copionů* loutkáře Giacoma Cuticchia a písemný přepis záznamu jeho představení odehraných na jaře roku 1967 v Cefalù. Cuticchio čerpal látku pro své *copioni* z Lo Dicova souboru *Storia dei Paladini*, a my tak máme možnost z tohoto zdroje vypožorovat cestu, jak z románové předlohy vzniká *copione*, a

jak z *copione* vzniká představení. Tyto publikované *copioni* vznikly dříve před rokem 1967, a nikoliv pro tato uvedená představení. Z tohoto důvodu je patrné, že v době uvedení představení v Cefalù, sloužily Cuticchiovi spíše jako záchytný bod, protože již nedodržel přesné rozdělení na akty, které mu *copione* diktoval, a také si můžeme všimnout, že obsah *copionů* je obširnější ve srovnání se samotným představením. Důvod tohoto rozdílu je ten, že publikum šedesátých let tíhlo k tomu, aby byl děj více kondenzovaný a představení ubíhalo rychleji.

Cuticchiův *copione* i představení začínají smrtí krále Pipina, která je popsána ve druhé kapitole Lo Dicovy *Storia dei Paladini*. Podívejme se, jak vypadají kapitoly této románové předlohy. Na začátku každé kapitoly je vždy na několika málo řádcích shrnut chronologicky řazený děj celé kapitoly. Vezměme si tedy například druhou kapitolu, ve které je zachycena Pipinova smrt:

Capitolo II

Il re Pipino trova Berta. Morte di Elisetta. Nascita di Carlo Magno e Berta. Morte di Berta del gran piè. Lanfroi e Olderigi consigliati da Grifone di Magonza uccidono il re Pipino. Fuga di Carlo Magno.¹¹ /

Kapitola II.

Král Pipin nalezne Bertu. Elisettina smrt. Narození Karla Velikého a Berty. Smrt Berty s velkou nohou. Lanfroi a Olderigi na radu Grifona z Mohuče zavraždí krále Pipina. Útěk Karla Velikého.

Vidíme, že v těchto pár řádcích je stručně vylíčen celý děj dané kapitoly, a že zde naprosto chybí záměr nechat čtenáře v očekávání, jakým směrem by se mohl děj ubírat a jaký zvrat by mohl nastat, jelikož je zde řečeno vše předem. Ani samotný text kapitoly není viditelně odlišný. Děj je velmi stručný. Text obsahuje jen tolik popisů, kolik je nezbytně nutných k pochopení děje, například: Pipin je starý ošklivý a hrbatý, Berta je krásná a má jednu nohu větší. Text *Storia dei Paladini* působí dojmem, jako kdyby vypravěč chtěl najednou v omezeném čase vypovědět úplně všechno, co ví, aniž by se snažil nějakým způsobem text příkrášlit. Vypravěč je v *er-formě*, je extradiegetický a není součástí děje. Je pozoruhodné, jaký objem děje se často vejde do několika málo odstavců textu. Uveďme si příklad:

¹¹ Pasqualino Antonio, *Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno*, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, převzato z: Lo Dico, Giusto: „*Storia dei Paladini di Francia*“s. 74

Pipino era che dormiva, ma udendo il calpestio aprì gli occhi e vide i suoi figliuoli.

Appena giunti impugnarono entrambi i pugnali e si avventarono per scannarlo. Pipino vedendo ciò cercò difendersi, ma le mani parricida lo colpirono, e nel furore gridarono: Empio ti credevi che Carlo dopo la tua morte doveva restare tuo erede. Ma questa l'hai sbagliata perché con ucciderti vendicheremo nostra madre, ed il regno sarà nostro. Non ti credere che Carlo resterà in vita! Ma quello che facciamo a te facciamo a Carlo.

Pipino a quel parlare serrò gli occhi e raccomandò Dio di vegliare per il suo figliuolo. In questo istante entrava Carlo per far visita al padre e vedendo i fratelli con i pugnali insanguinati alla mano e che cercavano ancor la sua morte, spaventato indietreggiò e con l'aiuto di Dio, fuggì fuori Parigi senza essere veduto dai scellerati fratelli.

Intanto questi vedendo già compiuto il misfatto subito avvisarono Grifone, che questo si mosse con tutti i suoi ed entrò nella città.¹²

Pipin spal, ale když zaslechl dupot, otevřel oči a uviděl své syny.

Jakmile vešli, oba se chopili dýky a vrhli se na něj, aby ho podřízli. Pipin se snažil bránit, ale ruce otcovrahů byly silnější, a oba vztekly křičeli: „Bezbožníku, ty sis myslel, že se Karel po tvé smrti stane dědicem. Ale to ses spletl, protože my tvou vraždou pomstíme naši matku a království bude naše. Nemysli si, že Karel zůstane naživu! To, co provedeme tobě, provedeme i Karlovi.“

Když to Pipin uslyšel, zavřel oči a požádal Boha, aby dohlížel na jeho synka. V té chvíli vešel dovnitř Karel, aby navštívil otce. Uviděl bratry s dýkami od krve v ruce, kteří bažili i po jeho smrti, vylekal se, utekl a s boží pomocí unikl pryč z Paříže, aniž by byl svými podlými bratry spatřen.

Ti jakmile dokonali svůj zločin, hned o tom dali vědět Grifonovi, který se okamžitě zvedl a se všemi svými muži vjel do města.

V tomto úryvku je také patrné, že v souboru *Storia dei Paladini* jsou přítomny přímé řeči postav, avšak v rámci celého textu nejsou nijak graficky vyznačené.

Jak bylo zmíněno výše, ve vyprávění je uvedeno vše důležité, ale poněkud stručně. Jsou tu však scény, které jsou na rozdíl od ostatního děje popisovány o poznání podrobněji. Jedná se o scény bitev, například jeden z duelů na turnaji ve Španělsku:

Tornato in sé, Mainetto avvampante di sdegno, ed arrossendo ricordandosi di Galerana, gettò l'infranto scudo dietro le spalle, e prendendo la spada con ambo le mani si avventò sopra il re Polinoro, menandogli un fiero colpo che prese l'elmo dell'africano, che divampò tutto, e Polinoro stordito si dovette abbracciare al collo del cavallo.¹³

Když se Mainetto vzpamatoval, vzplanul hněvem a zrudnul při pomyšlení na Galeranu, odhodil prasklý štít za záda, obouruč popadl meč, vrhnul se směle na krále Polinora a tomu Afričanovi zasadil ránu do přílby. S Polinorem to tak začloulalo, že se musel chytit koně kolem krku.

Nyní se zaměříme na komparaci druhé kapitoly *Lo Dicovy Storia dei paladini di Francia*, ze které vychází jak *copione*, tak samozřejmě i uskutečněné představení.

¹² Tamtéž, s. 83

¹³ Tamtéž, s. 106

Vzájemným porovnáním zjistíme, že Cuticchio nepřevodl celou kapitolu od jejího začátku až do konce do jednoho uceleného *copione*, ale že si bere látku pro *copione* až z druhé poloviny děje druhé kapitoly. Abychom měli ucelený obraz, nejprve si shrneme děj této kapitoly.

Jak uherskému králi, tak i královně se zdá stejný zlý sen o jejich dceři Bertě, a tak se vydají do Paříže Bertu navštívit. Bertina dvojnice Elisetta, která se vydává za Bertu, předstírá nemoc, aby nemusela opustit svou komnatu. Bertina matka ji navštíví, a jakmile uvidí její nohy, pozná, že Elisetta není její dcera Berta. Král Pipin se během honu ztratí v lese a přenocuje v domě Lamberta, ve kterém potká Bertu a ta mu připomíná jeho manželku. Berta mu v noci vypráví všechno, co se přihodilo, a během té noci také otěhotní. Pipin přísahá, že se Elisettě a mohučským zrádcům pomstí. Mohučští se vylekají a prchnou z města. Pipin nechá Elisettu upálit a její synové Olderigi a Lanfroi jsou jen díky naléhání lidu ušetřeni stejného trestu. Berta porodí syna Karla, kterému dají přízvisko Magno¹⁴ podle řeky, u které byl počat (odtud Carlomagno) a o několik let později ještě dceru Bertu. Kromě svého syna vychovává také Lanfroia a Olderigiho. Grifone z Mohuče chlapcům stále píše dopisy a udržuje je v nenávisti vůči Bertě a Pipinovi. Chlapci Bertu otráví a ona zemře. Dále usilují o smrt Pipinovu a Karlovu, aby na pařížský trůn usedli mohučští. Podaří se jim v noci zabít Pipina. Karel je svědkem vraždy svého otce a uteče z Paříže. Mohučští se vrátí do Paříže, obsadí královský palác a prohlásí Karla za nelegitimního dědice trůnu. Lanfroi se stane velitelem vojska a Olderigi císařem. Obyvatelé Paříže jsou znechucení, žádají pomstu zrádcům a litují, že se tenkrát zastali Lanfroia a Olderigiho. Karel se na útěku převlékne za pastýře a schová se v klášteře pod falešnou identitou. Nechá si říkat Mainetto. V klášteře ho nalezne jeho opatrovník Morando a společně se vydají do Španělska.

První *copione* nese titul *Morte di Pipino* (Pipinova smrt). Na začátku je představen výčet postav, které v tomto představení budou vystupovat. U každé je

¹⁴ Dle pověsti získal král Karel své přízvisko *Magno* podle řeky, u které byl Pipinem a Bertou počat. Tato pověst je uvedena v Lo Dicově díle *Storia dei paladini di Francia* („Sapendo il re Pipino come lo aveva generato nella casa di Lamberto posta sulla riva del fiume Magno, volle che per rimembranza, il figliuolo avesse nome Magno. Il nome fu di Carlo e il soprannome fu del fiume.“/ „Kráľ Pipin si byl vědom, že ho zplodili v Lambertově domě, který se nacházel na břehu řeky Magno, a tak chtěl, aby syn dostal na památku jméno Magno. Jméno bylo Karel a přízvisko Magno.“) In: Pasqualino Antonio, *Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno*, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, s. 82

Podle historických pramenů však přízvisko *Magno* pochází od životopisce Eginarda, který nazval své dílo o životě krále Karla: *Vita et gestae Caroli Magni*, kde *Magno* vychází z latiského slova *Magnus*, „veliký“ (zdroj Wikipedia, dostupné na: https://it.wikipedia.org/wiki/Carlo_Magno).

uvedeno, zda je ve zbroji, nebo nikoliv, u postavy krále je uveden krátký vnější popis a u dětí je navíc uveden věk.

- 1° Re Pipino gobbo e vecchio / král Pipin, hrbatý a starý
- 2° Carlotto di anni 14 paggetto¹⁵/ Karlík, čtrnáctiletý, bez zbroje
- 3° Lanfroi di anni 18 paggetto/ Lanfroi, osmnáctiletý, bez zbroje
- 4° Olderigi di anni 20 paggetto/ Olderigi, dvacetiletý, bez zbroje
- 5° Bernardo di Chiaramonte armato/ Bernardo z Chiaramonte, ve zbroji
- 6° Morando di Riviera armato/ Morando z Riviery, ve zbroji
- 7° Ducamano di Baviera armato/ Ducamano z Bavorska, ve zbroji
- 8° Girardo di Frata armato/ Girardo z Fraty, ve zbroji
- 9° Grifone di Magonza armato/ Grifone z Mohuče, ve zbroji
- 10° Ginamo di Baione armato/ Ginamo z Bayonne, ve zbroji
- 11° Ottavio pastore di anni 14/ Ottavio, pastýř, čtrnáctiletý
- 12° L'abate, e altri monaci/ opat kláštera a ostatní mniši
- 13° Gano di Maganza/ Gano z Mohuče¹⁶

Dále je *copione* rozdělený na akty označené římskou číslicí, a ty jsou dále rozdělené na scény označené arabskou řadovou číslicí. V hlavičce scény je uvedeno prostředí, kde se děj odehrává, a na konci scény je výčet typických scén obsažených v konkrétní scéně.

Na způsobu napsání *copione* je patrné, že sloužil výhradně pro potřeby loutkáře, a nikoliv k publikování pro veřejnost. Tento předpoklad je patrný například na spontánním zařazení přímé řeči, chybách v gramatice, absenci rozdělení textu do vět, opakování stejných slov a dojmu rychlého zaznamenání toku vlastních myšlenek a informací.

Atto I

Scena 1^a: reggia Parigi

Lanfroi e Olderigi parlano per la morte del re Pipino, così mandano ambasciatori al conte Grifone per dargli aiuto, e così morto il re Pipino la corona di Francia spetta a noi; Lanfroi dice che dopo la morte di nostro padre facciamo morire Carlotto e Berta, come abbiamo fatto morire Berta nostra madre avvelenata, cioè la madre di Carlotto. Così chiamano un messo e gli danno una lettera per portarla a Grifone di Magonza.

*Consiglio privato (apertura, dialogo, partenza, chiusa).*¹⁷

Akt I.

1. scéna: pařížský královský dvůr

Lanfroi a Olderigi mluví o smrti krále Pipina, vyšlou posly za hrabětem Grifonem, s prosbou o pomoc, aby až umře král Pipin, nám připadla francouzská koruna; Lanfroi říká, že po smrti našeho otce usmrtíme Karlíka a Bertu, tak jako jsme otrávil Bertu, naši matku, tedy Karlíkovu matku. A tak zavolají posla a dají mu dopis, aby ho zanesl Grifonovi z Mohuče.

Soukromá porada (zahájení, rozhovor, odchod, závěr)

¹⁵ *Paggetto* zde znamená civilní oděv, nikoliv ve zbroji.

¹⁶ Pasqualino Antonio, *Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno*, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, s. 140

¹⁷ Tamtéž, s. 140

V tomto případě se Cuticchio zcela nedrží svého *copione*. Představení se liší v obsáhlém ději a v účinkujících postavách. Na rozdíl od původního rozvržení přidal na začátek této scény ještě dvorní francouzskou radu, na které Pipin ustanovuje dědicem trůnu Karla. Dále již scéna pokračuje přesně podle *copione*.

Podívejme se tedy, jak takto načrtnutá scéna vypadá v praxi v hraném představení, a jak za pomoci *copione*, ale hlavně loutkářovy paměti a zvyku, vypadalo představení s názvem *Morte di Pipino*, které máme k dispozici díky přepsanému záznamu.

Za zvuku hudby vstoupí do královské komnaty Lanfroi, Olderigi, Morando, Namò, Bernardo a Girardo:

Voci: Viva la Francia! Ié viva
ié viva!
Viva il re Pipino! Ievviva! Ievviva!/

Hlasy: Ať žije Francie! Ať žije
Ať žije!
Ať žije král Pipin! Ať žije! Ať žije!

Na scénu vstoupí Pipin.

Pipino: Viva si grida
il re Pipino di Francia!
Miei cari edi amati signori!
Imperatore Girardo di Frata
Bennardo di Chiaramonte
duca Namò di Baviera
valoroso Morando di Riviera
son passati circa dieci anni della morte
di mio padre il potente Carlo Martello,
mio padre è morto mio padre era un grande guerriero
che si faceva rispettare
da tutti i popoli francesi
e quando io
ero piccolo
mio padre soleva portarmi con lui a caccia.^{18/}

¹⁸ Pasqualino Antonio, Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, s. 199

Pipin:
Volá se, ať žije
král Pipin francouzský!
Mí draží a milovaní pánové!
císaři Girardo z Fraty
Bennardo z Chiaramontu
vévodo Namo z Bavorska
statečný Morando z Rivieri,
uplynulo skoro deset let od smrti
mého otce, mocného Karla Martela,
můj otec je mrtvý, můj otec byl velkým válečníkem,
kterého si vážil lid celé Francie,
a když jsem byl já malý
můj otec mě brával sebou na lov.

Do královské komnaty za zvuku hudby vcházejí loutky jmenovaných postav a ustáleným zvoláním „Ievviva“ vítají krále Pipina, který také zareaguje ustáleným zvoláním “Viva si grida, il re Pipino di Francia!” a jmenovitě přivítá přítomné postavy. Během své promluvy vyzdvihuje svého otce Karla Martela.

Jak si můžeme povšimnout, dialogy skutečně nejsou v dialektu, ale v italštině. Na struktuře jednotlivých replik je patrné, že jsou typicky rytmizovány, a na jednotlivé výroky je kladen důraz řeči.

Monolog krále Pipina pokračuje dál. Vysvětluje v něm, že je malý postavou, a proto dostal přízvisko *Brero* (*Breve*), tedy *Krátký*.

Io per essere
di bassa statura
mi chiamavano Pipino il Brero¹⁹./

Jelikož jsem já
malého vzrůstu,
říkali mi Pipin Krátký.

Pipin dále popisuje ctnosti a válečné úspěchy svého otce Karla Martela, za účelem krátce seznámit diváky s velkolepou historií svého rodu, do kterého patří on, i jeho syn Karel Veliký, tedy jedna z hlavních postav celého rytířského cyklu:

Tante e tante
geste mio padre
ha affrontato

¹⁹ Pasqualino Antonio, *Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno*, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, s. 200

ed io bambino
vedendo quello che faceva mio padre
ed ho imparato
sì ho imparato
come mio padre Carlo Martello

mio padre era un forte guerriero
era re di queste terre
e quindi parecchi guerre che mio padre ha fatto contro i saraceni
sono state tutti vinti.^{20/}

Spousty a spousty
slavných činů můj otec
vykonal

a já děcko,
když jsem viděl počínání mého otce,

tak jsem se to naučil
ano naučil
stejně jako můj otec Karel Martel

můj otec byl silný válečník
byl králem těchto zemí,
a tak mnoho válek můj otec
podnikl proti Saracénům,
a ve všech zvítězil.

Potom se Pipin ve svém monologu věnuje svému synovi Karlovi:

(...) cresce in bellezza
un giorno mio figlio Carlo
sarà l'erede del mio trono
sarà l'erede della mia corona.²¹

(...) roste do krásy
jednoho dne můj syn
bude dědicem trůnu
bude dědicem mé koruny.

Za hudby vejde Karel. Probíhá dialog s otcem, jehož náplní je vyznání si vzájemné přízně. Když dialog končí, všichni kromě Lanfroia a Olderigiho za hudby

²⁰ Pasqualino Antonio, Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, s. 200

²¹ Pasqualino Antonio, Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, s. 200

odcházejí ze scény. Oba bratři jsou dotčení a rozzlobení tím, že je otec přehlíží, a že upřednostňuje Karla.

Olderigi:

(...)

Nostro padre non ci porta nessun
rispetto!

Io dico una cosa

un padre che ha tre figli

deve rispettarli a tutti e tre uguali

no come fa nostro padre il re Pipino

tutte le carezze

tutte le benevolezze le usa verso

Carlotto

e forse noi non siamo pure figli del Pipino?

Che lui ci tratta in questo modo

proprio ci tratta come estranie.

Olderigi:

(...)

Náš otec k nám nechová žádnou
úctu!

Já říkám jedno,

otec, který má tři syny,

musí je ctít všechny tři stejně,

a ne jako náš otec král Pipin,

všechnu svou laskavost

všechno své dobrodiní prokazuje

Karlíkovi,

cožpak my nejsme taky synové krále

Pipína?

Když se k nám takhle chová,

chová se k nám jako k cizím.

Bratři se během společného rozhovoru dohadují, kdo je legitimním dědicem trůnu, a vyústěním tohoto rozhovoru je, že jsou jeho dědici oni. Rozhodnou se tedy, že zabijí otce i Karla.

Olderigi:

(...) se nostro zio ci protegge

se il nostro zio ci dà aiuto

noi

daremo morte a nostro padre

uccideremo anche Carlotto

e così ci impossesseremo

della corona di Francia.²²

²² Pasqualino Antonio, Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, s. 204

Olderigi:
(...) pokud nás náš strýc ochrání
pokud nám náš strýc pomůže
my
zabijeme našeho otce
zavraždíme taky Karlíka
a tak se zmocníme
koruny Francie.

Nyní se vrátíme zpět ke *copione*, který pokračuje druhou scénou, která se odehrává na mohučském královském dvoře.

Scena 2^a: reggia Magonza

Grifone e Ginamo di Magonza parlano di Lanfroi e Olderigi nel mentre sentono l'arrivo dell'imbasciatore, questo consegna la lettera a Grifone, questo legge:

(Caro zio Grifone

Io e mio fratello Olderigi attendiamo il vostro aiuto per uccidere il re Pipino e Carlotto così con la sua morte noi possiamo avere la corona di Francia,

I vostri nipoti)

Grifone tutto contento manda a dire che lui e Ginamo si mettono fuori la città con venti mila magonzesi.

*Consiglio privato (apertura, dialogo, arrivo, partenza, chiusura).*²³

2. scéna: mohučský královský dvůr

Grifone a Ginamo z Mohuče mluví o Lanfroiovi a Olderigim, když tu zaslechnou příchod posla, ten jim předá dopis a Grifone ho přečte:

(Drahý strýci Grifone

já a můj bratr Olderigi čekáme na vaši pomoc, abychom zabili krále Pipina a Karlíka, a díky jejich smrti jsme mohli získat francouzskou korunu,

Vaši synovci)

Uspokojený Grifone pošle zprávu o tom, že s Ginamem a dvaceti tisíci mohučskými počkají na okraji města.

Soukromá porada (zahájení, rozhovor, příchod, odchod, závěr).

Ve druhé scéně prvního aktu účinkují příbuzní Pipinových nelegitimních synů. Scéna typu *soukromá porada* se odehrává na mohučském královském dvoře. Ačkoliv *copioni* neobsahují rozepsané dialogy postav, zde jedna z postav dostane dopis, a jeho obsah je v *copione* rozepsán. Jedná se o jednu z mála výjimek v tomto ohledu. V *copione* je citován celý dopis, který Grifone obdrží od posla a který předčítá.

²³ Tamtéž, s. 142

Scena 3^a: reggia Parigi

Lanfroi e Olderigi aspettano la risposta di Grifone nel mentre arriva il messo di Grifone e porta una lettera. Olderigi legge la lettera:

(Miei cari nipoti

Io e Ginamo siamo pronti con il nostro esercito messi nascosti dietro la città perciò voi potete uccidere il re Pipino, che come noi sentiamo gridi di all'armi subito daremo l'assalto e così morto tuo padre, tu puoi impossessarti della corona di Francia, tuo zio Grifone di Magonza).

Allora Lanfroi e Olderigi vanno per uccidere suo padre il re Pipino.

*Consiglio privato (apertura, dialogo, arrivo, chiusa).*²⁴

3. scéna: pařížské království

Lanfroi a Olderigi očekávají Grifonovu odpověď, když vtom přijíždí Grifonův posel, který jim nese dopis. Olderigi čte dopis:

(Moji drazí synovci

Jsme s Ginamem a naším vojskem připraveni v úkrytu za městem, proto můžete Pipina zabít, a jakmile zaslechneme volání do zbraně, ihned přejdeme do útoku, a tak až bude tvůj otec mrtvý, budeš se moct zmocnit francouzské koruny, tvůj strýc Grifone z Mohuče).

Lanfroi a Olderigi tedy jdou zabít svého otce, krále Pipina.

Soukromá porada (zahájení, rozhovor, příchod, odchod, závěr).

Na začátku třetí scény je opět uvedeno dějiště, kterým je tentokrát francouzský královský dvůr, a dále je na konci uvedeno, o který druh typické scény se jedná, a jak vypadá její průběh. Také v této scéně je rozepsáno celé znění dopisu, který obdrží Lanfroi a Olderigi. V Cuticchiově odehraném představení je tato scéna zkrácena. Bratři Lanfroi a Olderigi už jsou obeznámeni se strýcovou kladnou odpovědí a odehrává se tam pouze dialog mezi nimi, jehož úryvek si zde ukážeme:

Olderigi:

Fratello mio

abbiamo ricevuto la risposta

di nostro zio Grifone

quale lui è pronto e ci aspetta nel

bosco Magno

(...)

Fratello

andiamoci a preparare due acutissimi

pugnali

questa notte

uccideremo nostro padre

e dopo la sua morte

penseremo per Carlotto.

Andiamo fratello!²⁵

²⁴ Tamtéž, s. 142

Olderigi:
Bratře můj
dostali jsme odpověď
od našeho strýce Grifona,

že je připraven, a že na nás čeká
ve Velkém lese
(...)

Bratře,
pojdme si nabrousit
dvě dýky
dnes v noci
zabijeme našeho otce
a po jeho smrti
se postaráme o Karlíka.
Pojďme, bratře!

Dějštěm čtvrté scény je Pipinova ložnice, ve které dojde k jeho vraždě vlastními syny. V této scéně nejen že si Cuticchio do *copionu* zaznamenal celou doslovnou repliku, kterou vysloví Olderigi, ale lze tu jasně pozorovat, že vycházel přímo z Lo Dicova souboru *Storia dei Paladini*, jakožto předlohy pro své *copioni*. Stačí porovnat úryvek z jeho *copione* s úryvkem z Lo Dica uvedeným výše.

Scena 4^a: camera da letto

Il re Pipino che dorme, nel mentre entrano i figli bastardi e uccidono suo padre, Olderigi dice: ti credevi che Carlotto, dopo la tua morte doveva restare l'erede ma questa volta ha sbagliato perché con la tua morte abbiamo vendicato nostra madre, e il regno sarà nostro: non ti credere che Carlo, resterà in vita, ma quello che abbiamo fatto con te così facciamo a Carlo. Il re Pipino raccomandava il Dio per salvare il figlio Carlotto, così il re muore, in questo momento entra Carlotto per far visita a suo padre e vede i fratelli con i pugnali insanguinati alle mani e che cercavano anche la sua morte, spaventato indietreggiò e con l'aiuto di Dio fuggì fuori Parigi, senza essere veduto dai scellerati fratelli, Lanfroi e Olderigi vanno avvertire Grifone per l'assalto.

Agressione a sorpresa. Soliloquio^{26/}

4. scéna: ložnice

Zatím co král Pipin spí, vstoupí jeho nemanželští synové a zabijí ho. Olderigi říká: ty sis myslel, že se Karel po tvé smrti stane dědicem. Ale tentokrát ses spletl, protože my tvou vraždou pomstíme naši matku a království bude naše. Nemysli si, že Karel zůstane naživu! To, co provedeme tobě, provedeme i Karlovi. Král Pipin poprosil Boha, aby dohlížel na jeho synka, a zemřel. V té chvíli vešel dovnitř Karel, aby navštívil otce. Uviděl s dýkou od krve v ruce bratry, kteří si přáli i jeho smrt, vylekal se, utekl a s boží pomocí unikl pryč z Paříže, aniž by byl svými podlými bratry spatřen. Lanfroi a Olderigi jdou dát povel Grifonovi k útoku.

Nenadálé napadení, samomluva.

²⁵ Pasqualino Antonio, Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, s. 214

²⁶ Tamtéž, s. 142

Podívejme se na úryvek, ve kterém se odehraje Pipinova vražda:

Pipino:
Voglio andare a dormire
il letto è pronto.
Ecco
mi farò il segno della Santa Croce
in nome del Padre del Figliulo
dello Spirito Santo e così sia.²⁷

Pipin:
Chei jít spát,
postel je připravená.
Tak
pokřizuju se
ve jménu Otce, Syna
i Ducha Svatého a až na věky.

Nejen v tomto úryvku, ale i v mnohých dalších, postavy komentují to, co zrovna dělají (Pipin se křičuje, a přitom to říká i nahlas, že se křičuje). Jako kdyby divákovi chtěly usnadnit pochopení děje, když například kvůli omezené pohyblivosti loutek, není některé jednání stoprocentně jasné.

Olderigi:
Ecco
nostro padre dorme. (*Pipino russa.*)
Vigliacco padre
schifoso vecchio
maledetto
che non sei altro
tu
facesti morire mia madre bruciata viva
con quale coraggio hai potuto fare
[questo
insensato e maledetto gobbo
fratello sei pronto?

Lanfroï:
Sì
ecco la mia spada.
Olderigi:
Ed ecco la mia!
Sì
te la meriti la morte

²⁷ Pasqualino Antonio, *Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno*, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, s. 217

brutto vecchio muori!

Pipino:
Ah, aah!
figli
figli!

Olderigi:
Ancora figli chiami
(*sputa*). Maledetto che non sei altro.

Pipino:
Figli miei
perché avete fatto questo.

Olderigi:
Ancora ci chiami figli
muori!

Pipino:
Aah! (*Cade morto*).

Olderigi:
Ed ora corriamo
per uccidere anche Carlotta
Andiamo.²⁸

Olderigi:
Tady ho máme
náš otec spí. (Pipin chrápe).
Otče ničemo
hnušnej starče
ty jeden darebáku
ty jsi nechal zaživa upálit naši matku
jak ses mohl opovážit udělat něco
[takovýho
Ty nepřičetnej a zatracenej hrbáči
bratře, jsi připraven?

Lanfrois:
Ano,
tady mám meč.

Olderigi:
A tady je můj!
Ano
Zasloužíš si zemřít
hnušnej starče, chcípni!

Pipin:
Ah, aah!

²⁸ Pasqualino Antonio, Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, s. 217

děti!
děti!

Olderigi:
Ty nám ještě říkáš děti
(Odplivne si). Jsi jen zpropadenej ničema.

Pipin:
Děti moje
proč jste to udělaly?

Olderigi:
Ty nám ještě říkáš děti
zemři!

Pipin: Aah! (Padne mrtvý).

Olderigi:
A teď utíkejme,
zabít taky Karlíka.
Jdeme.

Cuticchio během představení do této scény připojil ještě zjevení anděla, který si odnáší Pipinovu duši do ráje, čili tzv. *glorifikaci*.

Za zvuku hudby se na scéně objeví anděl:

Pipino Pipino
morto tu sei per voler di Dio
ti spargo questi fiori
nel tuo pallido viso
l'anima tua la porterò lassù
nel celeste Paradiso.²⁹

Pipine Pipine
zemřel jsi z vůle boží
zasypu těmito květy
tvůj bledý obličej
tvoji duši si odnesu tam nahoru
do nebeského Ráje.

Za zvuku hudby anděl zmizí a odnáší sebou Pipinovu duši, která je vyobrazena na plátýnku jako malá nahá lidská postava.

Vracíme se ke *copione*, kde následuje pátá scéna, v níž se Pipinovi muži dovídají o smrti jejich krále.

²⁹ Pasqualino Antonio, *Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno*, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, s. 220

Scena 5^a: gabinetto

Bernardo e Morando sentono la morte del re Pipino e sentono di Grifone e tutti i magonzesi erano già nella piazza che facevano battaglia contro i parigini, così maldicendo il giorno che non fecero morire i due fratelli bastardi.

Consiglio privato (apertura, arrivo, chiusa).^{30/}

5. scéna: pracovna

Bernardo a Morando se dozvědí o smrti krále Pipina a o tom, že Grifone se všemi mohučskými se bije s Pařížany na náměstí, a tak proklínají den, kdy oba nemanželské bratry nechali naživu.

Soukromá porada (zahájení, příchod, závěr).

Tato scéna je během představení ztvárněna následovně:

Namo:

Che spavento mio Dio!

Bernardo:

Che avete trovato duca Namò?

Namo:

Come!

Sua maestà Pipino tutto insanguinato.

In una pozza di sangue è stato questa notte assassinato.

Morando:

Assassinato.

E chi è stato ad assassinare sua

[maestà ?

Voci:

Allarme! Allarme! Allarme!

Namo:

Guardate

i magonzesi ci assaltano!

Morando:

Ho capito.

E allora sono stati Lanfroi e Olderigi
ad assassinare il re Pipino.

E Carlotto dov'è Carlotto?

Bernardo:

Bene

difendiamoci contro i magonzesi!³¹

Namo:

Bože můj, to je hrůza!

³⁰ Tamtéž, s.144

³¹ Pasqualino Antonio, Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, s. 221

Bernardo:
Namo, co jste našel?

Namo:
Jakže!
Jeho výsost Pipin je celý zkrvavený.
Tuto noc byl zavražděn v tratolišti krve.

Morando:
Zavražděn.
A kdo to byl, kdo zabil Jeho
[výsost?

Hlasy: Poplach! Poplach! Poplach!

Namo:
Podívejte
Útočí na náš mohučští!

Morando:
Je to jasné.
Takže to Lanfroi a Olderigi
zavraždili krále Pipina.
A Karlík, kde je Karlík?

Bernardo:
Dobrá
braňme se proti mohučským!

Pátá scéna je během představení sjednocena s první scénou z druhého aktu, a tak během ní dojde k souboji mezi Morandem, Bernardem, Namem a mohučskými. Je tedy obohacená o typickou scénu bitvy tzv. *battaglia*:

Fine I atto
Atto II
Scena 1^a: Piazza di Parigi

Bernardo abbatte magonzesi e passa avanti, Morando e il duca Namo uccidono soldati e abbattono magonzesi dicendo che vogliono consegnato Carlotto, poi passa avanti facendo stragi dei nemici.

Battaglia (apertura, battaglia, chiusa) tre volte.^{32/}

Konec I. aktu
Akt II.
1. scéna: pařížské náměstí

Bernardo porazí mohučské a postupuje vpřed. Morando a vévoda Namo zabijí vojáky a porazí mohučské a při tom požadují vydání Karlíka. Dál postupují vpřed a vraždí nepřátele.

Bitva (zahájení, bitva, závěr) třikrát.

³² Tamtéž, s. 144

Následující tři scény z *copione* nebyly během loutkového představení v Cefalù realizovány. Přesto si je zde pro úplnost uvedeme:

Scena 2^a: campagna

Morando va in cerca di Carlo, ma non trovandolo parte per Riviera per mandare segretamente spie per sapere dove si trova Carlotto e dopo portarlo con lui.

*Soliloquio*³³

2. scéna: venkov

Morando jde hledat Karlíka, ale protože ho nenachází, odjede do Riviéry, aby tajně vyslal zvědy, kteří by mu sdělili, kde se Karlík nachází, a aby si potom pro něj dojel.

Samomluva.

Scena 3^a: campagna

Bernardo di Chiaramonte parla della morte, del re Pipino e dei traditori. Lanfroi e Olderigi, e così dispiacente parte per la città di Chiaramonte.

Soliloquio^{34/}

3. scéna: venkov

Bernardo z Chiaramontu mluví o smrti, o králi Pipinovi a o zrádcích Lanfroiovi a Olderigim, a tak s lítostí odjede do svého města Chiaramontu.

Samomluva.

Scena 4^a: regia Parigi

Olderigi con manto e corona e tutta la sua corte parla di Carlotto e dice chi tiene Carlotto nascosto e non lo consegna e vengono capitati come favoreggiamento di Carlo avrà la pena della morte alla forca, Gerardo di Frata approva tutto quello che aveva detto Olderigi e lo chiama vero figlio di Pipino mentre Carlotto era Bastardo, così fu fatto Re Olderigi, e Lanfroi fu eletto Grande e capitano di tutta la gente d'armi, Olderigi ordina di mettere sua sorella Berta chiusa nella Batia, così vanno al pranzo tutti.

Consiglio solenne (apertura, dialogo, partenza, chiusa).

Fine II atto^{35/}

4. scéna: pařížské království

Olderigi v plášti a s korunou, před shromážděným dvorem mluví o Karlíkovi a říká, že kdo bude ukrývat Karlíka a nevdá ho, ten bude považován za jeho spolupachatele a dostane trest smrti na šibenici. Gerardo z Fraty schválí všechno, co Olderigi řekl, a nazývá ho skutečným Pipinovým synem, zatímco Karlíka levobočkem, a tak se Olderigi stane králem a Lanfroi je zvolen nejvyšším velitelem vojska. Olderigi nařídí zavřít svoji sestru Bertu do kláštera. Všichni odejdou na oběd.

Slavnoství porada (zahájení, rozhovor, odjezd, závěr).

Atto III

Scena 1^a: campagna

Carlotto che piange per la morte del padre dice che se il Dio vuole deve vendicare suo padre il Re Pipino con la morte dei suoi fratelli bastardi Lanfroi e Olderigi, così va avanti.

Soliloquio.^{36/}

³³ Tamtéž, s. 144

³⁴ Tamtéž s.144

³⁵ Tamtéž, s. 144

³⁶ Tamtéž, s. 146

Akt III.

1. scéna: venkov

Karlík pláče nad smrtí svého otce a říká, že pokud Bůh dá, bude muset pomstít smrt svého otce krále Pipina a zabít své nelegitimní bratry Lanfroia a Olderigiho. Pak jde dál.

Samomluva.

Během představení je tato scéna spojená s následující scénou, a obě tak tvoří první scénu druhého aktu, nikoliv třetího, jako je tomu v *copione*.

Scena 2^a: bosco

Ottavio pastore seduto che guarda le sue pecore nel mentre viene Carlotto e si cambiano gli abiti. Ottavio dice che tiene 14 anni e Carlotto dice: anch'io ho 14 anni così si cambiano gli abiti e Carlotto prende la via del convento di Santo Omero.

Dialogo.^{37/}

2. scéna: les

Pastýř Ottavio hlídá své ovce, když přijde Karlík a spolu si vymění šaty. Ottavio říká, že je mu 14 let, a Karlík říká: taky je mi 14 let, vymění si tedy šaty, a Karlík se dá na cestu do kláštera Santo Omero.

Rozhovor.

Opět je zde obsažena kratší přímá řeč, která se v *copionech* vyskytuje zřídka a která není nijak graficky zvýrazněná.

Během realizovaného představení Karel vysvětluje, že musí uniknout ze své země, protože mu hrozí, že ho nevlastní bratři zabijou.

Carlotto:

(...) devo cercare di allontanarmi di queste
terre
perché ho paura
se capito nelle mani dei magonzesi
senza remissione
mi faranno morire.³⁸

Karlík:

(...) musím se pokusit odjet z této
země,
mám totiž strach,
že jestli se dostanu do rukou mohučských
nelítostně
mě zabijí.

³⁷ Tamtéž, s. 146

³⁸ Pasqualino Antonio, *Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno*, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, s. 224

Karel utíká venkovem. Potkává pasáčka ovcí. Na scéně se tedy ozývají hlasy zvířat: bečení ovcí a štěkot psů. Karel opět přemýšlí nahlas a slovy vysvětluje, co dělá a na co myslí:

Carlotto:
(...) un'idea mi suggerisce la mente.
Se io mi cambio il mio vestito con il suo
può darsi che potrò salvarmi la vita.
Vediamo
se adesso il pecoraio
mi da il suo vestito in cambio del mio.³⁹

Karlík:
(...) mám v hlavě jeden nápad.
Pokud bych si svoje šaty vyměnil
s těma jeho,
je možné, že bych si tak zachránil život.
Uvidíme,
zda-li mi teď pasáček
dá výměnou své šaty za ty moje.

Na scénu přichází pastýř se svým stádem ovcí:

Carlotto:
Buon giorno buon pecoraio.

Pecoraio:
Buon giorno a voi.

Carlotto:
Ditemi pecoraio
volete farmi un favore?

Pecoraio:
Se posso anche due.

Carlotto:
Se io vi dò questo mio vestito mi date il vostro?

Pecoraio:
(*Ride*). Andate a prendere in giro ad altri?
Volete cambiare il vostro bel vestitino nuovo
con il mio tutto stracciato e tutto
sporco di sangue di pecore?

Carlotto:
No ve lo dico seriamente

³⁹ Pasqualino Antonio, Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, s. 224

anzi vi regalo una borsa di moneta d'oro.

Pecoraio:
Ma che dici amico
dici proprio vero?

Carlotto:
Quant'anni c'hai? Quant'anni c'hai?

Pecoraio:
Io quattordici! E tu?

Carlotto:
Anch' io tengo quattordici anni.
Siamo della stessa età
allora?⁴⁰

Karlík:
Dobry den, dobry pasáčku.

Pastýř:
Dobry den vám.
Karlík:
Povězte mi, pasáčku,
neudělal byste pro mě jednu laskovat?

Pastýř:
Pokud budu moct, i dvě.

Karlík:
Kdybych vám dal tyhle šaty, dáte mi ty vaše?

Pastýř:
(Směje se.) Tropíte si z druhých šprýmy?
Chcete si vyměnit vaše krásné nové šaty za ty moje celé rozškubané
a špinavé od ovčí krve?

Karlík:
Nedělám, opravdu,
a dokonce vám dám měšec
zlaťáků.

Pastýř:
Co to povídáš, příteli,
to myslíš vážně?

Karlík:
Kolik ti je let? Kolik ti je let?

Pastýř:
Čtrnáct! A tobě?

⁴⁰ Tamtéž, s. 224

Karlík:
Mně taky čtrnáct.
Je nám tedy stejně?

Když se Karel potká s pasáčkem, nejprve si oba dva vykají. K vykání používají druhé osoby množného čísla (*voi*), nikoliv třetí osoby jednotného čísla (*Lei*), jak je tomu ve spisovné italštině. Vykání druhou osobou množného čísla je typické právě pro jižní Itálii. Od tohoto momentu si však spontánně začnou tykat, jelikož zjistí, že jsou stejně staří, a že oba přicházejí v přátelství.

Dohodnou se na výměně oblečení, vchází do jeskyně, aby se převlékli. To znamená, že odcházejí pryč ze scény a jsou slyšet pouze jejich hlasy zpoza scény:

Pecoraio:
Beh! Mentre tu insisti andiamo dentro quella grotta
tu mi dai il tuo bel vestito
ed io ti dò il mio
tutto sporco e lurido.

Carlotto:
Va be' per questo non ci pensare vieni.
Spogliati del tuo vestito
ed io mi spoglio del mio.
Andiamo.
Vieni.
Andiamo nella grotta.

(Da fuori.)

Pecoraio:
Prendi questa
è la mia camicia
dammi la tua.

Carlotto:
Ecco qui
questa la tua giacca
e questa è la mia
adesso
prendi il pantalone
ecco
io ti dò le mie scarpe
tu mi dai i tuoi stivali
va bene così?⁴¹

⁴¹ Tamtéž, s. 225

Pastýř:
No! Když naléháš, pojd' me tady
do jeskyně,
ty mi dáš ty svoje pěkné šaty
a já ti dám ty moje,
celé špinavé a hnusné.

Karlík:
No tak, na tohle nemysli, a pojd'.
Svlékni si šaty
a já se taky svléknu.
Jdeme.
Pojd'.
Jdeme do jeskyně.

(Zpoza scény).

Pastýř:
Vem si to,
tohle
je má košile,
dej mi svou.

Karlík:
Tady to,
to je tvůj kabátek,
a tady je můj,
teďka
si vezmi ty kalhoty,
tady je máš,
já ti dám svoje boty
a ty mi dej svoje holiny,
souhlasíš?

Oba dva chlapci vyjdou převlečení z jeskyně, a dříve než se spolu rozloučí, a než pastýř Karla nasměruje do kláštera, krátce spolu žertují:

Pecoraio:
(...) come ti è venuta questa felice idea
di cambiare il tuo vestito con il mio?
Il tuo vestito
è un vestito di alto pregio
mentre il mio
non è altro che un vestito da pecoraio.

Carlotto:
Va bene non ti interessa
mi piace camminare con un vestito di pecoraio.
Pecoraio:
Ah ho capito
ho capito
tu devi essere forse

un giovane uscito dal manicomio.

Carlotto:
(*Ride*).⁴²

Pastýř:
(...) jak jsi dostal tenhle dobrý nápad,
že si spolu vyměníme šaty?
Tvoje šaty,
ty jsou honosné,
zatímco ty moje,
nejsou ničím jiným, než hadry pro pastýře.

Karlík:
Dobrá, ale na to nehleď,
rád se budu procházet v pastýřském oblečení.

Pastýř:
Aha, je mi to jasné,
je to jasné,
ty asi budeš chlapec,
co utekl z blázince.

Karlík:
(*Směje se.*)

V tomto momentě opět dochází ke změnám, co se pořádku děje týče, nejenom vzhledem ke *copionu*, ale dokonce i k předloze. Co se předlohy týče, v ní se Morando vydává hledat Karlíka. Od Karlíkova útěku uplynou dva roky, a až tehdy Morando potkává během svého putování pasáčka Ottavia. V *copione* se toto odehraje o dost dříve. Co se týče odchylek mezi *copione* a představením, představení dle *copione* končí v okamžiku, kdy Karlík najde útočiště v klášteře, zatímco představení, se kterým pracujeme, je prodlouženo ještě o příhodu, jak Morando s Karlíkem odjedou z kláštera do Španělska. To znamená, že obsahuje děj již z druhého *copionu*.

Teď se tedy představení odvíjí podle první scény prvního aktu druhého *copione* určeného pro představení *Giostra in Spagna* (Turnaj ve Španělsku), která je do představení vložena:

⁴² Tamtéž, s 226

Atto I

Scena 1^a: campagna

Morando dolente di non avere trovato Carlotto dopo la morte del Re Pipino, vede venire un giovane di 14 anni pastore e domanda come ha avuto questo abito, il pastore rispose il giorno che fu morto il Re Pipino di qui passò un giovane della stessa mia età e volle cambiarsi i vestiti e così abbiamo fatto, poi io gli domandai perché lo faceva e lui rispose per paura di essere ucciso, Morando domanda di dove prese la via, il pastore dice che Mainetto prese la via del convento. Così lascia il pastore e va verso il convento di Santo Omero.

Soliloquio, Incontro con ricezione di notizie./

Akt I.

1. scéna: venkov

Morando je zarmoucený z toho, že po smrti krále Pipina nenašel Karlíka, spatří procházet čtrnáctiletého mladíka pastýře a zeptá se ho, jak to, že má tyto šaty, pastýř odpoví, že v den, kdy král Pipin zemřel, tudy procházel jeden mladík stejného věku a chtěl si vyměnit oblečení, a tak jsme to udělali, pak jsem se ho zeptal, proč to dělá, a on mi odpověděl, že ze strachu, aby ho nezabili, Morando se ptá, kudy se dal na cestu, pastýř říká, že Mainetto se dal na cestu ke klášteru. Pak opustí pastýře a jde směrem ke klášteru Santo Omero.

Samomluva, Setkání s obdržení zprávy⁴³

Opět je přímo v textu *copione* zahrnuta přímá řeč pastýře.

V odehraném Cuticchiově představení setkání Moranda a mladého pastýře vypadá takto:

Zpoza scény se ozývá bekot ovcí a kulisy napovídají, že se ocitají opět na venkově. Morando přibíhá na scénu směrem k pastýři.

Morando:
Carlotto
figlio mio Carlotto!
(Abbraccia il pecoraio).

Pecoraio:
Signore
ma chi siete voi?

Morando:
Mio Dio
ma tu non sei Carlotto
il vestito è quello di Carlotto.

⁴³ Pasqualino Antonio, Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, s. 152

Chi ti ha dato questo vestito?

Pecoraio:
Signore l'ho trovato dietro una
[macchia.

Morando:
Ah!
L'hai trovato dietro una macchia!
se non mi dici la verità con questa
spada...

Pecoraio:
Signore eccomi ai vostri piedi
mi volete uccidere?

Morando:
Parla dico la verità
chi ti ha dato quel vestito?

Pecoraio:
Signore
questa mattina un giovane
mi ha dato una borsa di moneta d'oro
e questo vestito
in cambio del mio
tutto sporco e lurido e imbrattato di sangue
degli animali.
Mi ha detto che se qualcuno mi avesse
domandato io dovevo dirvi di avere
trovato questo vestito involto in un
pezzo di carta dietro una macchia
in campagna
e quindi signore
poi quello mi ha domandato la strada
a destra dritta dove andava
io le ho detto che andava al Convento
di Sant'Omero
perciò forse se ne è andato al Convento di Sant'Omero.
Ma perché voi lo conoscete?

Morando:
Sì che lo conosco
bene
alzati.

Pecoraio:
Grazie signore.
(...)⁴⁴

⁴⁴ Tamtéž, s.229

Morando:
Karlíku,
synku můj! (*obejme pastýře*)

Pastýř:
Pane,
kdo vy jste?

Morando:
Bože můj,
ty nejsi Karlík,
to oblečení je Karlíkovo.
Kdo ti dal tyhle šaty?

Pastýř:
Našel jsem je, pane,
[v křoví.

Morando:
Aha!
Tak ty jsi je našel ve křoví!
Jestli mi neřekneš pravdu,
tak tě tímhle mečem...

Pastýř:
Pane, padám k vašim nohám,
chcete mě zabít?

Morando:
Mluv, na mou duši,
kdo ti dal ty šaty?

Pastýř:
Pane,
dnes ráno mi jeden chlapec dal
měšec zlat'áků
a tyhle šaty,
výměnou za ty moje
celé špinavé, hnusné a potřísněné
od krve zvířat.
Řekl mi, že pokud se někdo bude ptát,
mám říct, že jsem ty šaty
našel ve křoví na poli
zabalené v papíru,
načež se mi, pane, zeptal,
kam vede tahleta rovná cesta vpravo,
a já jsem mu řekl, že vede do kláštera
Sant'Omero,
a proto se možná vydal tam,
do kláštera Sant'Omero.
Ale proč? Vy ho znáte?

Morando:
Jistě, že ho znám,
dobrá,
vstaň.

Pecoraio:
Díky, pane.

Nyní se průběh děje představení vrací opět k posledním dvěma scénám z prvního *copione*, kterými jsou třetí a čtvrtá scéna:

Scena 3^a: Mura del convento

Arriva Carlotto e bussa la porta e lo fanno entrare nel convento.

Dialogo.

3. scéna: Hradby kláštera

Přichází Karlík a klepe na dveře a nechají ho vstoupit do kláštera.

Rozhovor

Karel přijde na scénu, kde jsou instalovány kulisy hradeb kláštera, a z kláštera se ozývají hlasy mnichů, kteří se modlí. Nejprve mluví Karel. Opět nahlas vysvětluje, co zrovna dělá. Tyto monology postav, ve kterých vysvětlují, co dělají a na co myslí, mohou částečně nahrazovat úlohu vypravěče během představení.

Carlotto:
Carlotto finalmente con l'aiuto di Dio
so' potuto giungere qui sotto le mura
di questo convento chiamato Sant'Omero
be' voglio bussare dietro quella porta
per vedere se mi fanno entrare. (Bussa).
Ehi del convento del convento
dico!⁴⁵

Carlotto:
Já, Karlík, jsem konečně s boží pomocí
dorazil k hradbám
tohoto kláštera, který se jmenuje Sant'Omero.
Zaklepu na tamty dveře
a uvidím, jestli mě pustí dovnitř. (*Klepe*).
Hej, kláštère, kláštère,
povídám!

⁴⁵ Tamtéž, s.231

Potom se ozve jeden z mnichů, a když ho Karel přesvědčí o tom, že je pravý křesťan, vpustí ho dovnitř.

(...)

Frate:

Bene ho parlato con il padre superiore
puoi venire dentro
il convento.
Come ti chiami?

Carlotto:

Mainetto è il mio nome.

Frate:

Mainetto
vieni.

Carlotto:

Andiamo.⁴⁶

(...)

Mnich:

Nuže, mluvil jsem s otcem představeným,
můžeš jít dovnitř
do kláštera.
Jak se jmenuješ?

Karlík:

Mé jméno je Mainetto.

Mnich:

Pojď, Mainetto.

Karlík:

Jdeme.

Vrátíme se ke *copione*, kde následuje čtvrtá scéna:

Scena 4^a: Dentro del convento

L'abate riceve Carlotto e domanda perché era venuto e gli dice come si chiama, lui gli dice Mainetto è il mio nome, figlio di un pastore così lo vestono con gli abiti da monaco e lo mettono al servire l'abate, l'abate parla solo e dice che questo giovane non è figlio di un pastore ma crede di essere figlio del re Pipino di Francia e forse per paura dei suoi fratelli bastardi si nasconde il vero nome, così raccomanda il Dio per sapere la pura verità.

Dialogo, Soliloquio.

Fine dell'opera I

⁴⁶ Tamtéž, s. 232

4. scéna: uvnitř v klášteře

Opat Karlíka přijme a ptá se ho, proč přišel, a jak se jmenuje, on mu řekne Mainetto je moje jméno, syn pastýře, a tak ho oblečou do mnišských šatů a přidělí ho sloužit opatovi, opat mluví sám pro sebe a říká, že ten mladík není synem žádného pastýře, ale věří, že je synem krále Pipina, a zřejmě ze strachu ze svých nevlastních bratrů tají své pravé jméno, a tak prosí Boha, aby mu sdělil čistou pravdu.

*Rozhovor, Samomluva.*⁴⁷

Konec I. opery *dei pupi*

Znovu si můžeme všimnout vložení přímé řeči a použití nepravidelné interpunkce, v tom smyslu, že text není rozdělen na věty, ale je spíše oddělen pouze čárkami, nerespektuje pravidla interpunkce. Co se týče gramatiky a pravopisu, můžeme si zde všimnout dvou chyb. Tou první je pravopis slova *abate* (opat). To nejprve Cuticchio napsal správně, ale dále v textu se toto slovo dvakrát objeví s grafickou chybou, kdy ho napsal se dvěma *b*, čili *abbate*. Druhá chyba se týká italské gramatiky, která nedovoluje použití implicitní věty předmětné (to je nahrazení věty předmětné předložkou *di* a infinitivem slovesa), pokud ve větě hlavní i vedlejší není stejný podmět. V tomto případě se jedná o větu: „crede (abate⁴⁸) di essere (Carlotto⁴⁹) figlio del re Pipino di Francia“. Uvedené chyby vycházejí buď z dialektu, nebo z hovorového úzu, který se pak plně projevil při představení.

Dále představení pokračuje pátou, šestou a sedmou scénou, které čerpají z druhého *copione Giostra in Spagna*.

Scena 5^a: camera

L'abbate che dorme, e un angelo l'avvisa che quello era Carlotto e no Mainetto, dice di guardarlo bene perché i suoi fratelli lo cercano per farlo morire, poi dice che stava per arrivare il vecchio Morando, così si sveglia tutto spaventato e fa venire a Carlotto, poi l'abbate si mette in ginocchio dinanzi a Carlotto, così si riconoscono e si abbracciano, Carlotto dice di tenere celato il suo nome.

Apparizione, Soliloquio, Dialogo./

⁴⁷ Pasqualino Antonio, *Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno*, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, s. 148

⁴⁸ Poznámka autorky

⁴⁹ Poznámka autorky

5. scéna: cela

Opat spí, anděl ho upozorňuje, že je to Karlík, a ne Mainetto, říká, aby ho dobře hlídal, jelikož ho hledají jeho bratři, aby ho zabili, pak řekne, že přijíždí starý Morando, a tehdy se celý polekaný probudí, a nechá vstoupit Karlíka, pak před Karlíkem padne na kolena, rozpoznají se a obejmou se, Karlík říká, ať jeho jméno drží v tajnosti.
*Zjevení, Samomluva, Rozhovor.*⁵⁰

V představení je tato scéna ztvárněna takto:

Angelo:

Padre superiore

Padre superiore!

Vengo ad avvertirvi per volere di Dio,
il giovane di cui ne avete dato ospitalità
non si chiama Mainetto
il vero suo nome è Carlotta figlio del re
di Francia Pipino
adesso verrà suo padre
di latte
chiamato Morando di Riviera
a prendere questo giovane
e portarlo molto lontano di queste
[terre.

Iddio questo vuole che voi consegnate
a Morando
il giovane Carlotta
perché costui un giorno
deve vendicar la morte del padre
e prende la corona di Francia.⁵¹

Anděl:

Otče představený,

Otče představený!

Z vůle boží vám přicházím oznámit,
že ten mladík, kterého jste přijali,
se nejmenuje Mainetto,
jeho skutečné jméno je Karlík,
a je synem francouzského krále Pipina,
nyní je na cestě jeho opatrovník,
který se jmenuje Morando di Riviera,
aby si odvezl tohoto chlapce
a vzal ho někam hodně daleko
[z tohoto kraje.

Bůh chce, abyste tohoto chlapce, Karlíka,
vydal
Morandovi,
jelikož má jednoho dne

⁵⁰ Pasqualino Antonio, *Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno*, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, s. 154

⁵¹ Tamtéž, s.233

pomstít smrt svého otce
a získat korunu Francie.

Tato pátá scéna představení odpovídá druhé scéně z navazujícího *copione Giostra in Spagna* (Turnaj ve Španělsku).

Scena 6^a: mura del convento

Morando bussa la porta per entrare, così il monaco sente che è un cristiano e lo fa entrare.

Dialogo.

6. scéna: hradby kláštera

Morando chce vstoupit, proto klepe na dveře, mnich tuší, že je to křesťan, a tak ho pustí dovnitř.

Rozhovor.

Šestá scéna odpovídá třetí scéně z druhého *copione*.

Scena 7^a: camera

L'abbate e Carlotto che parlano nel mentre un monaco dice che è arrivato un Cavaliere cristiano e si vuole presentare, Carlotto come sente questo fugge per la paura, l'abbate riceve il vecchio Morando, si abbracciano e parlano della morte del Re Pipino, poi l'abbate vedendo che Morando si interessava per Carlotto, chiama un monaco e gli dice di fare venire Mainetto così si abbracciano Morando e Carlotto piangendo della gioia che si avevano trovato nel convento dell'abbate, così l'abbate l'invita a pranzo, prima di partire e poi raccomanda a Morando di guardare bene Carlotto, così Morando dice di non dire niente nè ai nemici e nè ai amici, così l'abbate ci da la santa Benedizione e così partono sotto mentito nome di Mainetto e il vecchio Aragonese.

Consiglio privato (apertura, dialogo, arrivo, arrivo, partenza, arrivo, partenza, chiusa).^{52/}

7. scéna: cela

Opat a Karlík hovoří, zatímco mnich říká, že přijel křesťanský rytíř a chce k nim přijít. Jak to Karlík zaslechne, strachy uteče, opat přijme starého Moranda, obejmou se a mluví o smrti krále Pipina, jakmile opat zjistí, že se Morando zajímá o Karlíka, přivolá mnicha a řekne mu, ať dojde pro Mainetta, a tak se Morando s Karlíkem rozpláčou radostí, že se shledali v klášteře u opata, a obejmou se, pak než odjedou je opat pozve na oběd a radí Morandovi, aby Karlíka dobře hlídal, a pak Morando říká, ať neříká nic jak nepřátelům, tak ani přátelům, opat jim dá svaté požehnání, a tak pod smyšlenými jmény Mainetto a starý Aragonese odjedou.

Soukromá porada (zahájení, rozhovor, příchod, příchod, odchod, příchod, odchod, závěr).

⁵² Pasqualino Antonio, Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, s. 154

Tato sedmá scéna odpovídá čtvrté scéně z druhého *copione*. Představení pokračuje tzv. *intermezzem*, ve kterém postava *Perdomaniho* oznamuje následující představení, a dále následuje scénka, během které Nofriu a Virticchiu komentují odehrané představení. Pro tuto *intermezza* si *opranti* netvořili poznámky do *copioni*, ale zcela improvizovali na základě právě odehraného představení a toho nadcházejícího, pro které už však *copioni* měli. Představme si nyní takové *intermezzo* na základě několika úryvků, které pocházejí opět z Cuticchiova představení v Cefalù. Během *intermezza* je na scéně dán prostor postavě tzv. *Perdomaniho* (per = pro, domani = zítra), který většinou shrne program následujícího představení. *Perdomaniho* shrnutí děje nedává žádný prostor otázkám nad otevřeným dějem a nenechává publikum v napětí, co se v příštím představení odehraje, jelikož děj popíše zevrubně. Publikum tak ví, co se bude v příštím představení dít, ale právě to ho naláká znovu přijít a těšit se na to, až vylíčený příběh uvidí sehraný loutkami. *Perdomani* na rozdíl od postav *farsy* mluví italsky, nikoliv dialektem. V následujících úryvcích popisuje děj představení, které se jmenuje *Giostra in Spagna*, tedy *Turnaj ve Španělsku*, ve kterém se utká několik rytířů, a vítěz tohoto turnaje dostane za ženu princeznu Galeranu, dceru španělského krále Galaфра. Tento turnaj je první příležitostí, ve které se mladý Karel Veliký projeví jako udatný bojovník, který dokonce turnaj vyhraje.

Padá opona a vstoupí před ni *Perdomani*. Pozdraví publikum tak, že smekne klobouk a začíná vyprávět:

Perdomani:
Lo spettacolo che presentiamo domani sera.
Come Carlotto e Morando di Riviera
sotto mentito nome
(Morando si fa chiamare Aragonese e
Carlotto si fa chiamare Mainetto)
si presentano al re di Spagna Galaфра
(...)
Come la bella Galerana dà le armi a
Carlotto
come Carlotto sotto nome di Mainetto
vince la giostra
ma non si fa conoscere da nessuno
perché a nessuno svela il suo nome.
Mainetto vince la giostra.
(...)
Come la bella Galerana
non crede che Mainetto fosse un
[pagano.
di notte entra nella sua stanza
e lo vede a pregare

un'impugnatura di spada che forma
una croce
(...)
Come Galerana si battezza
e si fa cristiana ⁵³

Perdomani:

Představení, které uvádíme zítra večer.
Kterak Karlík a Morando z Riviery pod falešným jménem
(Morando si nechává říkat Aragonese a
Karlík si nechává říkat Mainetto)
se představí španělskému králi Galafrovi
(...)
Jak krásná Galerana dá Karlíkovi
zbroj,
a jak Karlík pod jménem Mainetto
vyhraje turnaj,
ale nikdo ho nepozná,
protože nikomu neprozradí své jméno.
Mainetto vyhrává turnaj.
(...)
Jak krásná Galerana
nevěří, že je Mainetto
[pohan
v noci vstoupí do jeho pokoje
a vidí, jak se modlí
k rukojeti meče, která tvoří
tvar kříže.
(...)
Jak se Galerana nechá pokřtít
a je z ní křesťanka

Když *Perdomani* domluví, zazní hudba a on odejde ze scény. Na scénu vstoupí Pasquinu a Virticchiu, což jsou postavy *farsy*, které komentují děj nadcházejícího představení. Komentují například fakt, že je Karlovi již malé brnění, a proto mu Galerana poskytne nové, nebo vysvětlují publiku, z jakého důvodu se modlí zrovna k meči. Jmenují postavy důvěrně, jako by je osobně znali: *zzu Callotto* (zio Carlotto = strýček Karel). Vybízejí také publikum, aby se v hojném počtu přišlo příště podívat na skvělé představení, a tím vlastně dělají divadlu reklamu. Nakonec oznámí konec představení a rozloučí se s diváky. Jako jediní z celé *opery dei pupi* mluví sicilským dialektem.

⁵³ Tamtéž, s.239

(...)

Pasquinu:

Ddoco poi Carlotto si lamenta picchi u
re bbandisce la ggiostra pi mmarita 'a
sso figghia arrivanu napocu ti cavalieri
e Carlotto si lamenta picchi l'armi chi
cci rèttiru nn'ò cummientu un ci
vennu cchiù
picchi nn'ò cummento aveva
quattordicianni
quannu fu u fattu r'a ggiostra fu
ddoppu rui tri anni
quindi iddu iava addivintannu cchiù
grossu
ddivintò cchiù lloungu
cchiù rrobustu
i muscoli cci vunciaru
a panza ci vunciò
i spaddi cci allaiggaru
pe cconseguenza l'armatura un ci
capiu
un ci vinni cchiù.

Virticchiu:

Sicuru e allura comu fa?

Pasquinu:

La principessa Galerana
cci runa na bbellissima armatura
iddu si arma dalla testa fin'è pieri u
zzu Callotto entra in ggiostra abbatte
tutti i ggiostranti e vvinci a ggiostra.

Virticchiu:

Bella cariu

E ddaccusì chi si marita a idda?

Pasquinu:

Sicuru

poi mentri pregano la spada che ffa ssegno di croce
picchi si ttu
si bbui pigghiati caru cumpari una
spata colla esse e a mittiti aggritta
forma una croce
e siccomu che iddi in territorio pacano
un putevano tèniri una croce
Morando di Riviera pigghia a spata
appizza ô muru
e ffa ssegno di croce.
Galerana che ccosa fa
di notte tempo
entra nella stanza di Callotto e di
Morando
e ascolta tuttu chiddu che iddi
ricievanu tra iddi

accussi si cci nginocchia ê pieri e ssi fa
cristiana
che la bbattezza Morando di Riviera
e così ddiviene la moglie di Callomagno.

Virticchiu:
Sicuru.

Pasquinu:
Dunchi signuri mei
avvisati napocu r'amiciuzzi ca a
stuoria va bbiniennu cchiù grazziusa
cchiù che bbà ogni sira cchiù bella va
addivintannu.
E uora signuri mei c'è l'ultima scena
e lo spettacolo è tterminato.
Buona sera a tutti.⁵⁴

(...)
Pasquinu:
Tady si pak Karlík stěžuje,
páč král vyhlásí turnaj,
aby vdal svou dceru; přijíždí spousta rytířů,
a Karlík si naříká, páč zbroj, kterou mu dali v klášteře,
už je mu malá, páč když byl v klášteře, bylo mu
čtrnáct, a teď když se odehrává turnaj, uplynuly už
dva nebo tři roky, čili mezitím vyrostl
do výšky, do šířky,
svaly se mu nafoukly, břicho se mu vzedmulo,
ramena má širší, a tím pádem se už nevejde do zbroje,
už mu není.

Virticchiu:
Jistě, a co si teda počne?

Pasquinu:
Princezna Galerana mu dá moc hezký brnění,
on se od hlavy až k patě vyzbrojí;
a strýček Karlík se zúčastní turnaje,
všecky porazí a vyhraje turnaj.

Virticchiu:
To nás čeká hezkej večer!
A tak si ho vezme?

Pasquinu:
Samozřejmě, když se potom modlí k meči,
kteřej je znamením kříže;
protože když si, když vy vezmete, milej kmotře,
meč a obrátíte ho ostřím kolmo k zemi,
udělá tvar kříže, a jelikož jsou na pohanským území,
nemůžou sebou mít kříž,

⁵⁴ Tamtéž, s.243

Morando z Riviery vezme meč, pověsí ho na zeď a pokřížuje se.
A co udělá Galerana v noci,
vejde do Karlíkova a Morandova pokoje
a poslouchá všechno, co si říkají; a tak poklekne k nohám
a stane se křesťankou, Morando z Riviery ji pokřtí,
a tak se stane ženou Karla Velikého.

Virticchiu:
Přesně tak!

Pasquinu:
Takže, milé panstvo, rozhlašte trochu mezi kamarády,
že příběh nabírá grády každým novým představením.
A teď je tu, milé panstvo, poslední scéna
a představení končí.
Pěkný večer vám všem.

V představení následuje po *intermezzu* ještě velmi krátký třetí akt, který obsahuje pouze jednu scénu, a nemá podklad v žádném *copione*. Je to scéna, ve které Karlík a Morando přijedou do Španělska poblíž města, kde vládne král Galafro. Rozhodnou se, že pod falešnou identitou vstoupí do jeho služeb jako porcováči u jídelního stolu. Touto scénou končí první z řady Cuticchiiových představení v Cefalù.

Soldato spagnolo:
Cosa volete signore?
Morando:
Dimmi come si chiamano queste terre?
Soldato spagnolo:
Signore
Questi sono le terre di Spagna.
Morando:
Le terre di Spagna?
Chi comanda in queste terre?
Soldato spagnolo:
In queste terre comanda
il re Galafro
con i suoi figli
Marsilio Bulugante e Falserone.

(...)
Morando:
Carlotto
siamo giunti nelle terre di Spagna
questi sono terre pagane
sono terre saracene
quindi molto contrari
alla nostra religione noi ci presenteremo
al re Galafro di Spagna
io mi farò chiamare
il cavaliere

Aragonese
Tu ti farai chiamare Mainetto.
Io mi presenterò a lui
dicendogli che voglio fare da trinciante
di tavola alla sua mensa
se ne avesse di bisogno.⁵⁵

Španělský voják:
Co chcete, pane?
Morando:
Pověz mi, jak se jmenuje tato země?
Španělský voják:
Tato země je Španělsko, pane.
Morando:
Španělsko?
Kdo vládne této zemi?
Španělský voják:
Této zemi vládne
král Galafró
se svými syny
Marsiliem, Bulugantem a Falseronem.
(...)
Morando:
Karlíku,
dostali jsme se do Španělska,
tahle země je pohanská,
je to saracénská země,
a mají tedy naprosto jiné náboženství
než je to naše, představíme se
španělskému králi Galafróvi
já se představím jako
rytíř
Aragonese
A ty se budeš jmenovat Mainetto.
Předstoupíme před něj
a řeknu mu, že chci dělat porcovače u stolu
v jeho jídelně,
pokud některého shání.

Struktura i způsob zápisu *copione* je velmi podobný u všech loutkářů. Kromě *copioniů* Giacoma Cuticchia disponuje palermské muzeum marionet ještě *copioni* jiného autora, Gaspara Canina. Pro představu si uveďme, jak vypadají Caninovy *copioni*. Jsou rozděleny na jednotlivá představení, například: *Gran Battaglia in Aspromonte con la disfatta del Campo di Carlo, con la prigiunia di Salomone ed altri Paladini* (Velká bitva v Aspromontu, porážka Karlova tábora a zjetí Salomona a dalších paladinů). Na začátku každého *copione* je uveden výčet postav, které v daném představení účinkují.

⁵⁵ Tamtéž, s.248

Co se týče výše zmíněného představení, jsou v něm přítomny tyto postavy: Carlo, Namò, Salomone, Ugieri, Ottone, Amone, Milone, Berlinghiero, Balante, Orlandino, Astolfo, Rinaldo, Beatrice, Berta, Di Chiaro, Di Buoso, Girardo, Turpino a papež Lev. Tyto postavy křesťanů jsou na stránce uvedeny nalevo, zatímco napravo jsou ve sloupci uvedené postavy zastupující Saracény, tedy jejich nepřátele; jsou jimi: Almonte, Agolante, Subrino, Margone a Sperante. Dále je představení rozděleno na akty, a ty dále na jednotlivé scény. U každé scény je uvedeno, kde se odehrává, a děj, který je její náplní, například:

Atto secondo

Scena 1^a: Campagna

Vengono all'incontro il campo Cristiano con quello Turco che cominciano gran battaglia indi Ottone e Berlinghiero furono presi prigionieri di Almonte consegnati al Re Sperante.⁵⁶

Akt druhý

1. scéna: venkov

Ve velké bitvě se utkají křesťanský a turecký tábor, Ottone a Berlinghiero padnou do zajetí Almonta, který je předá králi Sperantovi.

Výše jsme se seznámili s tím, jak může vypadat fraška (*farsa*), která bývá součástí rytířského představení. Vzhledem k tomu, že výstup Virticchia a Pasquina v představení Pipinova smrt (*Morte di Pipino*) nebyl tolik žertovný, podívejme se krátce ještě na několik úryvků z jiného vystoupení těchto dvou komických postav.

Na scéně se objeví Pasquino a shání se po Virticchiovi, jenomže ten nemůže vyjít z domova, protože si před pár dní vzal projímadlo. Virticchio tedy na něj mluví zpoza scény.

Pasquinu:
Unn'è me cumpari Vitticchiu ah?

Virticchiu: (*da fuori*).
Aspittati un minutu caru cumpari.

Pasquinu:
Chi stati faciennu?

⁵⁶ Canino Gaspare: sešity scénářů divadelních her *Opera dei pupi*, sepsané mezi lety 1901 – 1977, uchovávané v muzeu loutek „Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino“ v Palermu, svazek č. 9 „Carlo Magno“, s.7

Virticchiu:
Assatimi stari caru cumpari
ca quattru iuonna nn'arrieri mi
pigghiavu na puigga
ca un mi puozz'alluntanari ri rintra.⁵⁷

Pasquinu:
Kde je kmotr Virticchio, co?

Virticchiu: (*zpoza scény*)
Strpeničko, milej kmotře.

Pasquinu:
Co děláte?

Virticchiu:
Nechte mě bejt, milej kmotře,
Sou to čtyři dny, co sem si vzal projímadlo,
a ted' se nemůžu hnout z baráku.

Virticchiu se konečně po několika replikách objeví na scéně:

Virticchiu:
Ma picchi rrititi?
Chi bbiriti ccà u saccu ch'i pupi?

Pasquinu:
Cumpari a ssulu taliàrivi nt'a facci
s'ann'a mmèttit'a rririri a ggienti.

Virticchiu:
Ma picchi?
Chi ssugnu cchiù làriu i vui?
Ma vui un bi taliati ô specchiu ca
pariti un beccamuoitto?

Pasquinu:
È bbieru ca io sugno lariu
ma vui caru cumpari si vi taliati ô
specchiu u faciti rrumpiri u specchiu!⁵⁸

Virticchiu:
Ale proč se smějete? Co tu vidíte, pytel s loutkama?

Pasquino:
Kmotře, stačí se vám podívat do obličejů

⁵⁷ Pasqualino Antonio, *Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno*, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, s. 287

⁵⁸ Tamtéž, s.288

a lidi se budou smát.

Virticchiu:

Jakto? Jsem snad škaredější než vy?

A vy nemáte doma zrcadlo?

Dyť vypadáte jak hrobař.

Pasquinu:

To je pravda, že jsem ošklivej, ale vy,
milej kmotře, když se podíváte do zrcadla,
tak praskne.

Pokračují tím, že komentují děj nadcházejícího představení, během kterého, mimo jiné, dojde k bitvě mezi Karlem Velikým a Pulinorem. Pulinoro je v této bitvě poražen a zabit. Právě když komentují tuto příhodu, můžeme tu vyzorovat hru s jazykem. Konkrétně jde o výraz *asciucatu* v sicilštině (*asciugato* italsky), což v italštině znamená usušený, jenomže ve slangu to odpovídá slovu *ucciso*, tedy zabítý. Pasquino tento dvojsmysl nepochopí a je terčem posměchu.

Pasquinu:

Prima e seconda giornata di battaglia
di Carlotto e Pulinoro.
Pulinoro ven' asciucatu.

Virticchiu:

Già era vagnatu
si nni va ô sulì e ss' asciuca!

Pasquinu: (*da un pugno a Virticchiu*)

Quali vagnatu e asciucatu!⁵⁹

Pasquinu:

První a druhý den bitvy
mezi Karlem a Pulinorem.
Pulinoro je zabítý.

Virticchiu:

Aha, byl mokrý, pude na sluníčko
a usuší se.

Pasquinu: (*praští Virticchia*).

Jakýpak mokrý a usušený!

Ve frašce si loutkář může dovolit velkou míru improvizace. Z tohoto zaznamenaného představení vyplývá, jelikož to bylo jedno z prvních představení v celé

⁵⁹ Tamtéž, s.291

řadě dalších, že na něm byla ještě malá účast diváků, a tak právě prostřednictvím postavy Virticchia vybízí obecnstvo, aby příště přišlo znovu a přivedlo sebou další diváky. Také je vybízí, aby sebou přivedli ženy, což dříve nebylo obvyklé, jelikož obecnstvo tvořili hlavně muži.

Virticchiu:

Caru cumpari iu vi ricu na cuosa
prigamu a sti quattr'amiciuzzi chi
stasira snann'onurannu al nostro
piccolo spettacol'i l'opera i pupi
d'avvittiri napuocu r'amiciuzzi
e ddiciticillu ca nuatri travagghiamu
bbuoni
e qquello ca nuatri faciemu a sira ccà è
una storia antica
che vveramente è esistito.
Diciticillu a napuocu r'amici chi
Ppuonnu puttari pur'i fimmini
Picchi è un locali pulitu
un locali seriu
e quindi vale la pena a sira vèniri
appassari un'ura e mmienz'i tiempu
ccà cu ccentu liri che oggi cu ccentu
liri un si pò accattari sulu c'un cafè c'a
mancia.⁶⁰

Virticchiu:

Milej kmotře, něco vám řeknu,
pojďme poprosit tadytěch pár našich kamarádů,
který nás dnes večer poctili svou přítomností na tomhle malém
představení *opery dei pupi*, aby dali vědět svejím kamarádům.
A řekněte jim, že my pracujeme dobře, a že to, co večer hrajeme,
je starobylej příběh, kterej se skutečně udál.
Řekněte to přátelům, a taky, že můžou přivést ženy,
protože tohle je čistej podnik, a čili stojí za to strávit tady večer
hodinu a půl za sto lir,
páč za sto lir si dnes můžete koupit leda tak kafe
s dýškem.

⁶⁰ Tamtéž, s. 292

5. Ideologie *opery dei pupi* a její vlivy na sicilskou lidovou kulturu

5. 1. Ideologie *opery dei pupi*

Je třeba si uvědomit, že sicilské loutkové divadlo *opera dei pupi* bylo něco více než jeden ze způsobů zábavy, a už vůbec to nebyla představení určená přednostně dětem, nýbrž navštěvovaná většinou dospělými lidmi. Příběhy nebyly založené pouze na osudech paladinů, na kouzlech a podívané, kterou přinášely rytířské souboje, obsahovaly totiž silnou ideologii, se kterou se diváci ztotožňovali. Je pozoruhodné sledovat, proč se sicilské loutkové divadlo takto polarizovalo, tedy proč si jako převažující repertoár vybrali rytířské příběhy.

V dobách největšího úspěchu *opery dei pupi* byla divácká účast hojná. Navštěvovali ji především muži a chlapi z řad chudšího městského obyvatelstva, vzácně se v obecnstvu objevila žena. Na představení chodili vždy pouze lidé z té čtvrti, kde sídlilo divadlo. Jak už bylo uvedeno výše, představení se konala na pokračování večer co večer. Pravidelná frekvence účasti měla vliv na pochopení předváděného děje. Pokud divákovi během absence něco uniklo, mohl ztratit souvislosti, těžko se pak orientoval v ději a hrozilo, že přestane divadlo navštěvovat. V zájmu loutkářů tedy bylo přilákat diváka na následující představení. To dělal formou vtipných upoutávek na konci každého představení a vyvěšováním plakátů venku před divadlem. Právě díky této časté frekvenci se mohli setkávat stále ti stejní diváci, ze kterých se postupně utvořila uzavřená skupina, již sjednocovalo sdílení důležitého poselství, které přinášely odehrané příběhy. Nebyla to pasivní skupina, která pouze sledovala děj a po skončení odešla domů, právě naopak, hojně komunikovali mezi sebou a s *oprantem* a během představení komentovali děj. Na začátku i po skončení představení s *oprantem* probírali jednotlivé příhody a nechávali si děj vysvětlit.

Nejoblíbenějším cyklem představení byla *Storia dei Paladini* jejíž postavy představovaly typologii reálných lidí a paradigma vztahů ve společnosti, proto si zde každý našel nějakou podobnost či srovnání se svými osobními vztahy k nejbližšímu okolí. Tak například: „Ničemná bytost, zrádce, kterému nelze důvěřovat, je Gano di Maganza. Bohatý a lakomý muž, který se nechá oklamat „darebáky“ je Karel Veliký.

Velmi silný, čestný a věrný muž, který není prohnáný, je seriózní a nemá příliš štěstí u žen je Roland; zatímco muž silný, vzpurný, mazaný, který se umí protlouct životem, je veselý a proutník, je Rinaldo. Veselý a velkorysý vejthaha je Astolfo.⁶¹ Právě paladini byli hrdinové, kteří u diváků vzbuzovali největší zájem a sympatie. Každý divák si mezi nimi našel svého oblíbence. Nejoblíbenějšími byli Roland a Rinaldo, kteří obecenstvo rozdělovali na dvě části, tedy na skupiny, jimž je bližší trochu jiný způsob chování.

Storia dei Paladini nabízí různé, a dokonce i protikladné interpretace. Díky dlouhé délce cyklu mělo sledování jejich příběhů významnou roli v životě diváků. Přemýšlení nad nimi dávalo publiku účinný prostředek k tomu, aby se zamyslelo nad světem. Ačkoliv bylo historické a společenské prostředí paladinů jiné než doba, kdy je publikum sledovalo, přesto dávalo divákům možnost konfrontovat svojí životní situaci se situací doby Karla Velikého. Ideologická struktura těchto příběhů umožňovala lidem z nižších společenských tříd zamyslet se nad vlastní realitou.

V devatenáctém století byl také módní zájem o středověk, se kterým je svázaný svět rytířů. Neznamená to však, že by chudý lid pasivně převzal tento zájem o středověk od měšťanských vrstev. Chudina totiž rytířské příběhy po staletí uchovávala v kolektivní paměti, a proto byl její vztah ke středověku odlišný než ten buržoazie, byl vzdálený od kultivované literatury a romantické opery. Buržoazie nacházela kouzlo středověku v jiných aspektech než chudí lidé. Zájem o středověk provázel umělecký směr romantismus, který ctil hodnoty jako je individualismus, cit a hlavně láska. Společenské zvyky a konflikty mezi státy a mezi společenskými vrstvami v romantické literatuře fungovaly spíše jako překážka v lásce a bránily románovým hrdinům v jejím naplnění. Pro chudý lid a *operu dei pupi* představovaly středověk a jeho hodnoty autonomní ideologii, která se lišila od té, kterou vyznávala vyšší vrstva. Středověká rytířská kultura totiž skrze knihy, ale hlavně skrze divadelní představení, poskytovala lidem příklady a pravidla lidského chování, a lidé skrze ně mohli interpretovat a řešit svůj osobní a společenský život.

Důležitým aspektem ideologie *operu dei pupi* je, že představení vrcholila bitvou. Před bitvou se během porady (*consiglio*) vyjasnily pozice zúčastněných postav, to znamená jejich vzájemný vztah (kdo je přítel a kdo nepřítel) a chování vůči sobě, které

⁶¹ Pasqualino Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio, 1977, s. 40, originální znění citace: „Un essere infame, un traditore di cui non ci si deve fidare è un Gano di Maganza. Un uomo ricco e avaro che si lascia ingannare dai malvagi è un Carlomagno. Un uomo fortissimo leale e fedele, non furbo, molto serio, poco fortunato con le donne è un Orlando; mentre uno forte, ribelle e scaltro, capace di arrangiarsi, scherzoso, donnaiuolo è un Rinaldo. Un fanfarone allegro e generoso è un Astolfo.“

fungovalo jako modelové. Výsledkem bitvy je téměř vždy smrt některé z postav, ať už kladné nebo záporné, a je očekávaným momentem představení. Už název představení často prozrazuje, či smrt je na programu daného večera. Je tedy centrálním bodem představení. Není ovšem důležitá každá smrt. Méně důležité postavy, například řadoví válečníci, umírají po desítkách, zato hlavní postavy umírají rovnoměrně v průběhu řady představení. Je důležité, aby si tyto hlavní postavy nejprve získaly sympatie diváků, a to zásluhami za poražené nepřátele a čestným chováním. Záporní hrdinové naopak musí vzbudit během řady představení patřičnou nenávist u diváků, a to tím způsobem, že zabijí kladné hrdiny. Smrt má v *opeře dei pupi* hlavně funkční hodnotu, protože určuje buď porážku, anebo vítězství. Dalšími ději, které v sobě nesou tuto funkční hodnotu, jsou: konvertování k jinému náboženství nebo zběhnutí k protistraně, zrada, nesvár, usmíření, zamilování, odloučení, opětovné shledání a osvobození.

V *opeře dei pupi* nalezneme tyto tematické sféry: politickou, rodinnou, milostnou a sféru nadpřirozena. Politická sféra je soustředěna na protipóly postav křesťanů versus Saracénů, konvertovaných versus zrádců a vládce versus rebela. V rodinné sféře jde o napětí, které je buď pozitivní, nebo negativní, a jehož řešením je hledání vlastní rodiny nebo naopak odchod od vlastní rodiny. Sféra lásky je buď v souladu s veřejnými zájmy, nebo stojí proti nim. Poslední sféra nadpřirozena se týká náboženství, které hraje hlavní roli v politickém konfliktu mezi křesťany a saracény, a magie, která je společně s náboženskou vírou zdrojem neobyčejné pomoci. V prostředí těchto témat, kladných i konfliktních vztahů se rozvíjí dlouhé vyprávění *Storia dei Paladini* (Příběh paladinů). Konfliktními vztahy je míněn rozpor mezi nepřáteli i rozpor mezi přáteli, který je většinou řešen odloučením a následným usmířením. Kombinací těchto vztahů se tvoří situace, které se následně přeměňují, a to vše v závislosti na několika málo jednoduchých hybatelích. Tyto situace dostávají do pohybu hlavně postavy zrádců a láska, která může být opěťovaná, neopěťovaná, odloučená nebo znovunalezená.

Klíčovou mravní hodnotu měla v *opeře dei pupi lealtà*, slovo, jehož význam v češtině znamená kombinaci výrazů loajalita, věrnost a čestnost. Tedy hodnoty, které v jižní Itálii dodnes mají svůj velký význam. Byla to vlastnost, která stála přímo proti zradě a proradnosti (*slealtà*), a vážala se ke skupině (skupina ostatních paladinů, druhů), k panovníkovi (Karel Veliký), k úmluvě a k lásce. Nejen, že pro hrdiny bylo nutné, chovat se čestně k právě jmenovaným subjektům, ale bylo žádoucí dodržovat pravidla čestného chování také ve válce s protivníkem. Nešlo tedy protivníka zabít pomocí zrady

nebo znenadání, nýbrž v čestném souboji tváří v tvář. Hrdinové i lidé mají smysl buď pro to, aby se těmito hodnotami řídili, nebo aby je porušovali. Tyto hodnoty jsou pravidly správného chování v představení i v reálné společnosti jižní Itálie, ať už jsou přijímané explicitně nebo implicitně. „Ve světě, jako je ten lidových vrstev na jihu, je často člověk nucen zradit svého bližního, aby mohl přežít, a žije ve stálém strachu ze zrady bližního. Protiklad *lealtà / slealtà*, hlavně ve svém významu věrnost/nevěra vlastní skupině, tvoří zásadní kritérium v posuzování lidí. Tento protikladný vztah zaujímá roli v tom, definovat postavy a příhody, a je zřejmě nejdůležitějším prvkem přetrvávajícího úspěchu rytířské narativy u obyvatelstva.“⁶² Na první pohled by se mohlo zdát, že rytířské příběhy byly od středověku až do dvacátého století vyprávěny stále stejně. Není tomu tak. V průběhu času se měnily, ale hlavně se měnila jejich přidaná hodnota, nahlížení světa a jejich význam. Prožitek publika z představení také ovlivňovalo *oprantovo* ztvárnění, neboli to, co do příběhu sám ze sebe vtiskl. Ačkoliv se *opranti* snažili respektovat tradici, každý z nich v představení zanechal něco ze sebe.

Nyní se zaměříme na jednotlivá témata, která neovlivňovala pouze děj příběhů, ale zasahovala i do smýšlení diváků. Prvním tématem, které nastíníme, je střet mezi křesťany a Saracény. Jedná se o nejnápadnější protiklad přítomný v *opeře dei pupi*. Mezi nimi jde v první řadě o otázku víry a obranu té křesťanské proti islámu. Islám byla víra arabských válečníků, nicméně v dobách křížových výprav byli tito muslimové dalekým nepřítelem, o kterém se šířily různé zvěsti, a často si je lidé pletli s nepřáteli ze severu. Z tohoto důvodu jsou často v rytířských publikacích označováni jako pohané, kteří vyznávají polyteismus, a bývají popisováni jako příšerní, krutí a proradní bojovníci. To se odrazilo v *Chansons de Geste*, kde jsou tyto jejich negativní vlastnosti umocněny a je v nich extrémně polarizováno dobro a zlo. V *opeře dei pupi* je ve vztahu křesťanů a Saracénů posuzováno respektování vzájemných domluv a válečných pravidel. Přirozeně, že většinou domluvu poruší právě Saracéni, jako například v *Chanson de Roland*, kde Saracéni nabídnou křesťanům mír a slíbí jim, že se obrátí na křesťanskou víru, a to se záměrem tuto dohodu nedodrží. Nakonec přichystají léčku na křesťanskou stráž.

⁶² Pasqualino Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio, 1977, s. 109, orig. znění citace:

In un mondo, come quello dei ceti popolari meridionali, nel quale, per sopravvivere, si è spesso costretti a tradire i vicini, e nel quale si vive sempre nel terrore di essere traditi dal vicino, la opposizione *lealtà/slealtà*, particolarmente nel suo primo significato (*fedeltà/infedeltà* al proprio gruppo) fornisce il criterio fondamentale di giudizio sugli uomini. La parte che tale opposizione assume nel definire i personaggi e le trame è forse l'elemento più importante del persistente successo della narrativa cavalleresca presso il popolo.

Na Sicílii měli lidé Saracény dlouho v paměti, ani ne tak z doby devátého a desátého století, kdy na ostrově vládli, jako spíš z doby pirátských invazí. To umocnilo jejich negativní představu o nich. Postavení křesťanů proti Saracénům nebylo vnímáno pouze jako historická realita, ale také abstraktně, kde tento střet představoval protiváhy dobro versus zlo a přátelé versus nepřátelé. Krom toho tyto střety fungovaly jako ventil, jehož prostřednictvím si mohli diváci vybit agresí, zlost a ulevit si od společenských problémů. V pozdějších publikacích dochází k ironizování a zesměšňování postav Saracénů, a mimo to i křesťané někdy poruší pravidla války. „Například v anonymní básni *Dama Rovenza del martello*, je Rovenza saracénská válečnice, která obléhá Paříž. Žádnému z paladinů se ji nedaří porazit v souboji. Rinaldo se dozví, že až na třísla a podkolenní jamky je nezranitelná. Nechá rozšířit zprávu o tom, že je mrtvý, a schová se mezi padlé na bitevním poli. Paní Rovenza chce najít tělo udatného válečníka a hledá ho. Když se k němu přiblíží, Rinaldo toho využije, aby ji zranil na tom správném místě.“⁶³ Záměrem bylo ukázat dvojznačnost rytířského chování, které v tomto případě vzbuzuje negativní dojem z rytířského počínání a koliduje s tradičními pravidly rytířské literatury. K tomu ale docházelo už v dobových textech, ze kterých pak *opera dei pupi* čerpala. Jako například Rolandova zrada v díle *Morgante*. „Roland je vyhnancem v saracénských zemích. Inkognito vejde do služeb krále Manfredonia a pomáhá mu ve válce, až do chvíle, kdy zjistí, že v nepřátelském městě je Rinaldo, jeho bratranec, a ostatní paladini, kteří pomáhají obléhaným. Roland tedy bez skrupulí opustí Manfredonia a přejde na stranu nepřátel.“⁶⁴ V *Zamilovaném Rolandovi* dokonce bývají vyzdvihovány některé skutky Saracénů až do té míry, že někteří jejich hrdinové, a nikoliv pouze ti konvertovaní, přechází částečně v kladné postavy a ve vedlejších liniích jsou vyprávěny jejich osudy. Samozřejmě, že na konci jsou zabiti rukou křesťana, ale už je zde v náznacích vidět splývání černobílého rozdělení moci. Tímto vrhají stín na celé politicko-náboženské pojetí rytířské tradice. Lsti a úskoky křesťanů jsou v *opeře dei pupi* akceptovány s uspokojením. Ve zmíněné příhodě o paní Rovenze není kritizováno

⁶³ Pasqualino Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio, 1977, s.111, orig. znění citace:

Ad esempio nel poema anonimo *Dama Rovenza del martello*, Rovenza è una guerriera saracena che assedia Parigi. Nessuno dei paladini riesce a vincerla in duello. Rinaldo apprende che essa non può essere ferita altro che „all'inguine“ o „dietro le ginocchia“, fa spargere la notizia della propria morte e si nasconde fra i morti sul campo di battaglia, Dama Rovenza vuole trovare il cadavere del valoroso nemico e lo cerca, quando essa gli giunge vicino, Rinaldo ne approfitta per trafiggerla al punto giusto.

⁶⁴ Tamtéž, s. 111, orig. znění citace:

Orlando, esule in paesi saraceni e in incognito, prende servizio presso il re Manfredonio e lo aiuta in guerra finchè scopre che nella città nemica ci sono Rinaldo suo cugino e altri paladini che aiutano gli assediati. Allora Orlando, senza farsene alcuno scrupolo, abbandona Manfredonio e passa dalla parte dei suoi nemici.

její zabití, ale je tam akcentováno neférové počínání Saracénů, když napadnou křesťany zezadu. Saracénští hrdinové často kritizují ze stejného důvodu křesťany, ale toto obvinění je vždy vysvětleno jako nepodložené. A tak ne všechny rytířské zásady se zdají být jednoznačné. Jak křesťanští, tak saracénští hrdinové, se chlubí tím, že se chovají čestně podle rytířských zásad, ale dle úsudku publika tyto zásady dodržují pouze křesťané. Jak bylo demonstrováno na příkladu Rinaldova chování, hranice přijatelného chování je dost pružná. V porovnání s ním jedná ryze čestně například Ruggiero di Risa nebo Milone. Takovéto čestné chování ve válce vypadá následovně: válečník nikdy nevyužije lsti proti soupeřovi. Pokud soupeř padne k zemi, rytíř čeká, až nabude znovu vědomí, vstane, chopí se zbraně a pokračuje v boji.

Dalším tématem je vztah ke konvertitům a zrádcům. Zde jsou kvality dobra a zla přisouzeny představitelům opačně, to znamená, že z nepřítele se stane přítel, co se týče konvertity, a z přítele se stane nepřítel v případě zrádce. I v tomto případě se jedná o vztah věrnosti a nevěry. Konvertité jsou nevěrní své skupině a přecházejí ze saracénského tábora do křesťanského, ve kterém si toho váží a zohledňují to. Svůj přestup nejprve veřejně ohlásí, nechají se pokřtít a začnou bojovat na druhé straně. Ovšem nedonášejí na svoji původní skupinu a ani jí neškodí. U zrádců je situace poněkud odlišná. Ti nepřecházejí do protivnického tábora, pouze výjimečně, ale svým počínáním jdou proti vlastní skupině. Svě protichůdné postoje, to je nepřátelství proti svým lidem, nikomu neohlašují, a už vůbec ne veřejně. Fakt, že jednotlivec konvertuje, nebo je k tomu přinucen, je první stupeň v procesu obrácení celých národů na křesťanskou víru. U postav Saracénů, které konvertovaly ke křesťanství, je už předem naznačen průběh jejich směřování, jelikož se chovají jinak než ostatní příslušníci jejich skupiny. Chovají se zkrátka jako křesťané, to znamená, že jsou soucitní, věrní, šlechetní a čestní. To samé platí i pro saracénské princezny, které se zamilují do křesťanských hrdinů, například jako princezna Galerana, která se zamilovala do mladého Karla Velikého. Zrádci v prostředí *opery dei pupi* představují nejvíc zavrženíhodné zlo, jelikož se provinili záškodnou agresí vůči vlastní skupině, a to buď spojenectvím se Saracény, nebo rozvratem své skupiny, a to tak, že poštvají vládce proti nejmilovanějším hrdinům publika. Asi nejslavnějším zrádcem celé *opery dei pupi* je postava Gana z Mohuče. *Opranti* si ho vybrali jako zástupce nejhoršího zla a kromě zrad, kterých se dopustil, mu přisoudili i další, a proto je také tolik nenáviděn publikem. Tato nenávist vůči Ganovi je zaštitěna i reprezentanty lidu, když se k jeho vině vyjadřují postavy frašky Nofriu a Virticchiu. Ganova smrt má pro publikum hodnotu, jelikož

představuje smrt veškerého zlého a formu vnitřní duševní očisty. Ve skutečnosti je však jeho negativní pověst poněkud zveličená, jelikož ne ve všech literárních pramenech je tolik zápornou postavou a naleznou se v nich i jeho ospravedlnění.

Dalším neméně významným tématem je vztah rebelů a panovníka. Mnoho zápletek je vybudováno právě na toto téma. Opět zde hraje roli věrnost a nevěra. Někteří vzpurní baroni omezí svoji věrnost panovníkovi, ale nikdy neporuší věrnost vůči své křesťanské skupině. Ve středověku byly ve skutečnosti vztahy mezi panovníkem a jeho vazaly rozmanitější než v rytířské literatuře, kde jsou o dost schématictější, což umožňuje jejich snadnější naroubování do různých příběhů. Chování vazalů se pohybuje po stupnici od pouhého přijetí povinností a závazků vůči panovníkovi, až po přemrštěnou hrdost, která bere panovníkovu moc na lehkou váhu. Vedle toho buď může panovník uplatňovat pouze svoji autoritu, nebo se uchýlit až k tyranskému popření vazalových práv. Ať už je rebelující vazal sebesympatičtější, pořád je vzpurnost nahlížena jako něco špatného ve společnosti, a musí být odčiněna na úkor hrdosti, jak na straně rebela, tak na straně vládce. V příbězích, které jsou převzaté z italských rytířských románů (např. z *Morganta*) bývají sváry mezi vazalem a panovníkem zapříčiněny zrádcem, který se snaží vazaly před panovníkem očernit. Vazal je následně pronásledován a dostává se do vyhnanství, kde potkává různá podivuhodná stvoření, a tato jeho pouť končí velkolepým návratem do vlasti, aby pomohl svému panovníkovi a následně si získal zpět svá práva a jeho uznání. Rozvracečský aspekt v *opeře dei pupi* slavil úspěch. Společenské vzpoury a nároky na svá práva, která jsou přítomná v rytířské literatuře, byly důvodem, proč se tato tradice po staletí udržela mezi ovládaným lidem. Sicilský lid v nich totiž viděl odraz vlastní reality, která se sestávala ze střídavých vzpour a rezignací. Do této doby devatenáctého století se řadí událost Risorgimenta, kdy buržoazie usilovala o revoltu ve jménu vlastních zájmů a kterou zároveň chudé obyvatelstvo stěží chápalo. Diváci *opery dei pupi* tak více či méně vědomě ztotožňovali svoji situaci, kdy bohatý uplatňuje moc nad chudým, se vztahem panovníka a rebelujícího vazala. Karla Velikého tak nazývali *Carrumagnu cu lu pugno chiusu* (Karel veliký se zavřenou hrstí), čímž poukazovali na jeho lakotu a hamižnost. „Karel Veliký, který je povzbuzený bohatým Ganem z Mohuče, pronásleduje chudého Rinalda, který je nejoblíbenějším hrdinou. Ten mnohokrát zachránil panovníka před Saracény, ale často je nucen krást na ulici, aby se uživil, a toulat se jako vyhnanec daleko od domova. Karel Veliký se kvůli tomu dostává až do takové nelibosti, že je někdy stejně nenáviděn jako zrádce Gano. (...) Gano, aby ponížil Rinalda, který je

chudý, přiměje Karla Velikého vyzvat všechny paladiny k tomu, aby se mu pochlubili tím, co jsou Koruně schopni nabídnout v případě války. Když je vyzván Rinaldo, prohlásí: ‚Nikoliv bohatstvím je třeba se chlubit, ale ctností; protože chlubit se jménem není mužné‘. Načež se chlubí svými taženími a vítězstvími, i těmi nad Karlem a Ganem, čímž je natolik poníží, že ho král vyžene.⁶⁵ Zpočátku byl charakter Karla kladný, ale jen do doby, než se stal králem. Pak je nahlížen spíše jako tyran, podobně jako piemontští králové po anexi Sicílie k Italskému království. Na Sicílii lidé nikdy neměli takový smysl pro veřejný pořádek, protože ztratili důvěru v moc, a možná proto většina diváků sympatizuje právě s Rinaldem, který je chudý, důvtipný a nebojí se jednat vzpurně.

Mimo kladných rebelů se v *opeře dei pupi* objevují také záporní rebelové, jako například Girardo. Tito vazalové bývají hrubí, násilničtí a hlavně pohrdají králem a odmítají se podrobit jeho autoritě. V tom tkví rozdíl mezi kladnými a zápornými vzbouřenci. Záporní naprosto odmítají vladařovu autoritu, zato ti kladní se bouří pouze v případě, že se vladař na nich dopustí křivdy, nebo svou autoritu zneužije. Lo Dico převzal postavu Girarda di Vienne z *Chansons de Geste*, a jeho rodnou Vienne ztotožnil s rakouskou Vídní, což podpořilo jeho zápornou kvalitu, jelikož v devatenáctém století a na začátku dvacátého panovala v Itálii protirakouská nálada.

Dalším tématem, se kterým se diváci mohli ztotožňovat a porovnávat s ním své vlastní rodinné a příbuzenské vztahy, byly právě příběhy o rodinných problémech v rámci rytířských osudů. Šlo převážně o zápletky postavené na odebrání dítěte rodičům, opuštění dítěte otcem, vyhnaných synech, manželkách, nebo o potomcích, kteří utekli vrahům svého otce. Toto téma je například hodně zastoupeno v příběhu o Karlu Velikém a jeho předcích. Viníci svárů bývají většinou sami rodinní příslušníci. Ukřivděný nebo vyhnaný jedinec se často dostává do saracénské země, kde podstupuje různé zkoušky odvahy, poté se vrací do rodné země, často například zachrání svého otce a usmíří se s ním a znovu získává svůj sociální status. I v těchto konfliktech funguje stejný klíč k posouzení chování postav, a to známé protiklady: věrnost/nevěra, zrada a

⁶⁵ Pasqualino Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio, 1977, s. 117, orig. znění citace: Spinto da Gano di Maganza che è ricco, Carlomagno perseguita Rinaldo che è povero ed è l'eroe più amato. Egli salva molte volte il sovrano dai saraceni, ma spesso è costretto a fare il ladrone di strada per vivere, o a vagare (come l'emigrante) in esilio, lontano da casa. Carlomagno perciò cade in discredito fino ad essere talvolta odiato come Gano i traditore. (...) Gano per umiliare Rinaldo che è povero, ha indotto Carlomagno a invitare tutti i paladini a vantarsi di ciò che sono pronti a offrire alla Corona in caso di guerra. Rinaldo, invitato a parlare, esordisce dichiarando: „Non di ricchezza bisogna vantarsi, ma di virtù, perché vantarsi di ricchezza non è da uomo“. Si vanta, poi, delle sue imprese e delle sue vittorie, anche quelle ottenute su Carlomagno e su Gano, umiliandoli fino a che il sovrano lo bandisce.

soucítí/krutost. Přínosem těchto příhod bylo to, že se diváci zamysleli nad narušenými vztahy a sváry ve vlastní rodině, a v ideálním případě si uvědomili důležitost toho, mít kolem sebe zázemí dobře fungující rodiny, jako základního článku společnosti. Čili nutnost individua mít své místo ve společnosti.

Spíše okrajovým tématem *opery dei pupi*, které přináší nejméně podnětů k zamyšlení je láska. Milostná látka byla okrajovým tématem i v nejstarších *Chansons de Geste*. Více se pak vyskytovala v pozdních *Chansons* a v artušovských románech. V pozdějších dílech jako je *Zamilovaný Roland* a *Zuřivý Roland* láska funguje jako hybatel děje. Sicilské lidové verze těchto děl a *opera dei pupi* sice tuto látku v obsahu uchovávají, ale ubírají jí prostor a zmírňují její dojemnost zapojením komických prvků. Tak například látka ze *Zuřivého Rolanda* je postoupena komičnosti, kterou tu zajišťuje Nofriu, postava z frašky. Uveďme si příklad: „Hrdinovo šílenství je odlehčeno upřímnou komičností, kterou přináší Nofriu neboli Peppenninu. Komická postava dělá ‚poskoka šílenství‘: hrdina si ho splete s Angelikou a trápí ho (Roland se na něj z pomsty vymočí).“⁶⁶ Z krátkých lásek se také může narodit nový hrdina, který později bude hledat svého otce, a tímto způsobem vznikne nová zápleтка. Láska v *opeře dei pupi* funguje hlavně jako forma odměny, hrdina například získá milovanou, většinou saracénskou princeznu. Krom odměny může být i zkouškou charakteru postavy, kde je opět měřítkem věrnost/nevěra a zrada, která je zde však nahlížena ze dvou pohledů, z pohledu muže a z pohledu ženy. Žena je zde v podřízené pozici, to znamená, že nevěra není u ženy tolerovaná, zatímco u muže je odpustitelná. Dále je odpustitelný útěk milenců, pokud k němu mají vážný důvod a později toto provinění napraví. V *opeře dei pupi* je navíc zdůrazněn fakt, že žena má mizivé právo na volbu v lásce, jelikož tento výběr záleží na muži. V příběhu *Storia dei Paladini* a v *opeře dei pupi* tak Angeliku střídavě miluje Roland a Rinaldo, a ona také střídavě miluje oba dva, ale nakonec si musí vzít nenáviděného Ferrau, a proto se raději zabije, než aby se provdala za někoho, koho jí nařídili a koho nemiluje. Zde se potvrzuje nesouhlas mužského publika s tím, že žena si může svobodně vybrat partnera. Jedná se o hrozbu pro sicilské společenské uspořádání vztahů mezi ženami a muži, a proto musí být exemplárně potrestáno a riziko uvolnění morálky odvráceno. O *opeře dei pupi* se traduje, že to bývala nemravná podívaná. Traduje se, že více než vulgární mluva válečníků před

⁶⁶ Pasqualino Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio, 1977, s. 126, celé znění citace: Nell'opra la pazzia dell'eroe viene sdrammatizzata da una franca comicità sostenuta da Nofriu ovvero da Peppenninu. Il personaggio comico fa da „spalla“ al folle: viene scambiato per Angelica e maltrattato (Orlando gli urina addosso per vendetta).

soubojem, za to mohl odvážný závěr milostných scén. Ačkoliv dnešní *opranti* tuto hypotézu popírají a zavrhnou, existuje možnost, že před sto lety milostné scény dovršily soulože. Nebyly k nim zapotřebí žádné speciální loutky, ty zůstávaly oblečené jako běžně, pouze *oprante* napodoboval jejich emocionální prožitek hlasem.

Náboženství a magie je jeden z hlavních motivů vyprávění, které utvářejí kouzelný a pohádkový obraz *opery dei pupi*, což vedlo k úspěchu rytířské tradice u lidí. Náboženské nadpřirozené prvky mají za úkol pomáhat ku prospěchu pouze křesťanům, zato nadpřirozené moci kouzel se mohou dočkat jak křesťané, tak i Saraceni. Magično má v těchto starých příbězích analogickou roli jako technologie v moderní literatuře. V nejstarších středověkých *Chansons de Geste* bylo nadpřirozena poměrně málo, a to, které se v nich vyskytovalo, mělo hlavně náboženský charakter. Magie postupně přibývá v mladších *Chansons*, které imitují artušovskou literaturu, kde tyto prvky vycházejí z bretonského folklóru. Zařazují se mezi ně různé víly, čarodějové, kouzelné hrady a tak dále. Ze *Zamilovaného a Zuřivého Rolanda* přešlo do *opery dei pupi* množství kouzelných předmětů. Někdy se stalo, že k obohacení *opery dei pupi* o magično došlo tak, že se některé příběhy z patnáctého a šestnáctého století staly nesrozumitelnými, a tak je vysvětlili nadpřirozenými silami. Prolínání náboženství a magie, ke kterému dochází v příbězích *opery dei pupi*, je na Sicílii něco zcela běžného. Mají tak mezi sebou synkretický vztah. Dochází k tomu nejen v *opeře dei pupi*, ale i v sicílských pohádkách, kdy jsou různí kouzelníci a víly nahrazeni světci. Tento obraz magie odpovídá tomu předkřesťanskému, a kontrastuje tedy s představami a očekáváním církve.

Mimo tato konkrétní témata v *opeře dei pupi* záleží i na rovnoměrném rozložení pocitu nadšení (například vítězství), rozrušení a zklamání z děje (například smrt paladina), což velmi působí na náladu diváka. Jednání postav obecně neurčuje směr děje, jelikož výsledek je dán spíše náhodou, nikoliv vůlí hrdiny. V dlouhém příběhu Rolanda a Rinalda je převažující pesimistický tón, který odpovídá představě Sicílanů o jejich vlastní historii. To se jeví jako další prvek velkého úspěchu karolínských legend na Sicílii.

Kromě tématu, ve kterém se v *opeře dei pupi* řeší vztah vzpurného rytíře vůči panovníkovi, nalezneme podobné téma, ale ještě více vyostřené v dalším repertoáru loutkového divadla, a tím jsou příběhy banditů. Některé z postav rytířských příběhů by se daly přirovnat k těmto reálným postavám, o kterých tyto příběhy vyprávějí. Zřejmě nejvýraznější takovou postavou je Rinaldo. Pokud se diváci občas mohli ztotožnit

s revoltujícími rytíři, zde tato revolta byla do očí bijící. Banditismus totiž býval hlavní formou revolty lidí z jihu Itálie, a to jak ve skutečnosti, tak na poli fantastickým, a postava bandity byla silně idealizovaná. Dříve bývaly tyto příběhy důležitou složkou divadelního repertoáru *opery dei pupi*. Diváky příběhy o banditech přitahovaly díky napětí, které je provázelo, ale hlavně fandili revoltujícím jedincům, kteří byli jedni z nich. Během období fašismu bylo zakázáno tyto příběhy hrát, a tak se hrály nanejvýš načerno. Také po válce byly vzácně hrané. Policie totiž hlídala, zda se tato představení vyskytují na scéně a bránila jejich hraní. Shledávali je nebezpečné pro udržení veřejného pořádku, a měli pro to oprávněný důvod. Bandita totiž znázorňoval lidového hrdinu, který má tu odvalu se vzbouřit nesprávné společenské situaci a pokusit se vzít spravedlnost do vlastních rukou proti nelítostným oficiálním zákonům. Tento narativní proud byl přítomný i ve vystoupeních *cantastoriù* a v neapolské *opeře dei pupi*. V té se ale nejednalo o příběhy banditů, ale tzv. *guappi* (členy camorry), které byly ovšem analogické. *Guappi* byli camorristé, čili příslušníci neapolské varianty sicilské mafie. Jak už bylo řečeno, sicilské a neapolské příběhy si byly hodně podobné, přece jen však byl mezi nimi rozdíl. *Camorra* a banditismus jsou totiž za stejných podmínek a v jistém smyslu protikladné fenomény. Jde o to, že camorristé a mafiáni po určitou dobu drželi nad bandity ochrannou ruku, jenomže nakonec je vždy prodali policii. Banditismus tak představoval skutečnou společenskou revoltu, zatímco mafie a camorra byly struktury, které fungovaly pouze v rámci jedné společenské třídy. Jak mafie, tak bandité vzbuzovali v očích veřejnosti úctu. Mafie si navíc „našla cestičky“ v nesrozumitelných státních zákonech, zmohla toho více než bandité, a navíc poskytovala ochranu a uklidnění. Neapolské příběhy o *guappi* spočívají v boji dobrých a špatných *guappi*, kde ti dobří chrání slabé a utlačované před těmi špatnými. Špatní *guappi* bývají lichváři, kteří lidi obírají o jejich peníze, a dobří *guappi* se snaží tyto peníze od nich získat zpět. Dobrý *guappo* se snaží napravovat bezpráví podobně jako potulný rytíř. Ačkoliv napravuje příkoří, zákon jeho skutky svévolné spravedlnosti chápe jako zločiny a uděluje mu trest. Nakonec končí ve vězení. Jenomže vězení pro něj není překážkou a *camorra* v něm má navrch, vysmívá se dozorcům a znovu se rozehrává boj mezi dobrými a špatnými za branami vězení. V tomto boji jsou dobří *guappi*, oblíbenci publika, předurčení k vítězství. V této lidové ideologii se však střetávají dva protichůdné aspekty banditova chování, které vedou k tomu, že je divákova náklonnost k hrdinovi oslabena. Jak už bylo zmíněno, bandita má ušlechtilé pohnutky ke svému jednání, jenomže to je střídáno krutým a podlým chováním, které není schvalováno

měšťanstvem, a dokonce ani diváky *opery dei pupi*. Hrdinova postava má tak dvojí hodnotu: pozitivní a negativní, která vede k tomu, že i po svých záslužných činech skončí nekompromisně v rukou oficiální spravedlnosti. V porovnání s bandity a *guappi* je revoltující rytíř Rinaldo nevinný, co se týče podlého chování, a je představitelem fantastické revolty.

Opera dei pupi měla na Sicílii i své odpůrce. Vládnoucí vrstva namítala, že se v představeních objevuje příliš mečů a násilí. Bývala také spojována s mafií. Palermské noviny *L'amico del Popolo* v roce 1885 uvedly, že toto loutkové divadlo je špatné a že mladí lidé budou dychtit po tom, stát se mafiány. Tento vztah k mafií je nejednoznačný. Je otázkou, zda *opera dei pupi* vyjadřuje ideologii mafie. Pokud jde o poměr mezi vládnoucí a ovládanou třídou, ve kterém má vládnoucí a bohatá třída navrch a kde zástupcem vládnoucí třídy je Carlomagno (Karel Veliký) a ovládanými například Rinaldo a ostatní paladini, tento vztah není v *opeře dei pupi* vyzdvihován, a odpověď zní tedy ne, nevyjadřuje ideologii mafie. V *opeře dei pupi* je však vyzdvihován jiný aspekt, a to revolta chudého, ať už je to Rinaldo nebo bandita, který se chová zpupně, nezávisle a střeží si svou čest, a zde je už odpověď ano.

Kvůli tomuto hledisku, ze kterého se *opera dei pupi* jevila nebezpečná pro veřejný pořádek a inklinující k mafiánskému chování, bývali *opranti* nabádáni policií, faráři a učiteli, aby omezili nevhodné scény a také aby upřednostňovali repertoár středověkých příběhů namísto těch současných vyprávějících o osudech banditů. Nejvíce je na tomto folklorním divadle ceněna romantičnost, která je však poupravená a jsou z ní vyškrtány pasáže, ve kterých příliš vynikala rebelie proti moci.

5. 2. Vliv *Opery dei pupi* na sicilskou kulturu a folklor

Vzhledem k tomu, že *opera dei pupi* je druhem lidového umění, které bylo v daném časovém období velice oblíbené, praktikované a sledované, tak se její vliv odrazil také v kultuře. Z *opery dei pupi* pocházejí různá rčení, idiomatická slovní spojení, vlastní jména, zeměpisná jména a její vlivy se objevují i ve výtvarném a užitém umění.

Co se týče rčení (*modo di dire*), uveďme si některé příklady:

Carrumagnu cu lu pugno chiusu (Karel Veliký s hrstí zavřenou) se používá k označení někoho lakomého.

Fàrinni quantu Carru 'n Francia (Udělat toho tolik, kolik Karel ve Francii) znamená dělat velké a nezapomenutelné činy.

Parramu di re Carlu (Mluvme o králi Karlovi) se používalo, pokud během rozhovoru mluvčí chtěli změnit téma.

Chi ti senti, Rinardu di Muntarbanu? (Kdo si myslíš, že jsi, Rinaldo di Montalbano?) je rčení, kterým dotyčného upozorňovali na to, že se chová domýšlivě.

Immiscare a Francia ca' Spagna (Míchat dohromady Francii se Španělskem) znamená spojovat dvě nesourodá témata.

Chi aiu u saccu chi pupi ca ti fazzu rìriri? (Co se směješ, mám snad pytel loutek? nebo Jsem snad loutkář?) používal dotyčný, který vzbuzoval u druhých posměch. Všimněme si, že podobné rčení použil Vircicchiu v kapitole *Copione* v jedné z frašek, když se mu Pasquinu posmíval, že vypil projímadlo.

Fazzu l'opira (Jdu dělat *operu*.) Znamená to dělat scénu, čili vybuchnout hněvy.

Některá jména hrdinů *opery dei pupi* se staly synonymy pro lidské charaktery. Například *Trisullina* (z Drusiana) je označení pro vulgární a pomlouvačnou ženu, „drbnu“.

Stále užívané je označení *Canimanza*. Ačkoliv toto označení lidé užívají ve správném kontextu, málokdo má ponětí, jak tento výraz vznikl. Je to slovo odvozené ze sousloví *Cani di Magonza* (Psi z Mohuče). Mohučští v *opeře dei pupi* měli vždy tu nejhorší pověst zrádců. V tomto sousloví zafungovala hra se slovy. Jelikož nejméně výraznější a nejproradnější zástupce mohučských se jmenuje Gano, odtud je již blízko k podobně znějícímu *cane* (pes). Toto označení se tedy používá pro zrádce, jejichž zástupce je právě Gano, který se provinil zradou, což je už od dob Danta neomluvitelný zločin. Stejně silně je zrada vnímána právě také na Sicílii.

V současnosti se většina rčení a symbolických jmen už nepoužívá, ale dříve je lidé používali často a automaticky, aniž by si uvědomovali jejich původ. Jejich zapomínání je spojeno s krizí *opery dei pupi* i sicilského dialektu, který je dnes silně ovlivňován italštinou, která se používá v televizi, ve školách a na internetu.

Co se týče situace toponym a vlastních jmen, ta svědčí o výrazné tradici v mluveném jazyce, která se ustálila. Na Sicílii se nachází například mys Capo d'Orlando, kde se podle pověsti vylodil Orlando (Roland). Dále se na Sicílii nacházejí místa jako: hrad Oliveri, hrad Montalbano, či řeka Oliveri. Současná příjmení, která se shodují se jmény z *opery dei pupi*, přešla do oficiálního jména z přezdívky. Jsou jimi například: Orlando, Oliveri, Milone, Rinaldi, Ruggeri, D'Antona, Paladino, či Montalbano, což je i jméno oblíbené literární a televizní postavy komisaře ze známých detektivních příběhů sicilského spisovatele Andrey Camilleriho.

Na konci devatenáctého století se na Sicílii začal probouzet zájem o lidové výtvarné umění. Toto umění často vycházelo právě z motivů *opery dei pupi*, a to se v první řadě projevovalo na plakátech avizujících právě hrané představení, ale nejenom tam.

Dalším viditelným projevem tohoto umění jsou zdobené dřevěné vozy, tzv. *carretti*. Tyto vozy, které bývaly taženy koněm či oslem, sloužily pro přepravu hroznů vinné révy, pytlů s moukou či solí. Na Sicílii se používaly od pradávna, ale až v devatenáctém století vznikla tradice zdobit je dekorativní řezbou a malbou. Původně to byla malba s náboženskými motivy, ale pak se malíři inspirovali rytířskými příběhy a rozšířilo se i spektrum použitých barev. Majitelé dbali na vizuální dojem svého vozu, protože stejně jako dnes pro mnoho lidí znamená jejich automobil určitý společenský status, stejně to bylo pro ně. Hlavním místem výzdoby byla boční část vozu

tzv. *masciddara*. Poutavá malba umožňovala přilákat více zákazníků k prodeji, který měl zboží uloženo právě v takovém voze, ale také ochraňovala dřevo, ze kterého byl vůz zhotoven.

Podobná výzdoba se dále používala na přídě loděk, na stěny stánků s oříšky, tříkolky zmrzlinářů, trakaře brusičů nožů, nebo na tzv. *ape*, druh nákladáčků, které později nahradily *carretti*. Inspiraci z *opery dei pupi* si vzala také sicilská tvorba keramiky.

Rytířská tradice se projevovala také v lidském chování a cítění. Podle Pitřeho poznatků si palermské děti hrály v ulicích města na rytířské bitvy, při kterých se rozdělily na dva nepřátelské tábory: křesťany a maury, a také uhlíkem kreslily po zdech domů obrysy paladinů.

6. Závěr - Současný stav *opery dei pupi* a její naděje na přežití

Opera dei pupi zatím dosud existuje, ovšem nikoliv už v původní podobě, tak, jak vypadala v době své největší slávy. Velký úspěch pro sicilskou kulturu znamenalo odvrácení zániku *opery dei pupi*, který hrozil v padesátých a šedesátých letech dvacátého století, kdy proběhla velká krize *opery dei pupi* spojená se změnou životního stylu obyvatel Sicílie, s rozšířením televize a s modernizací doby vůbec. Na přežití *opery dei pupi* měli zásluhu, jak už bylo výše uvedeno, Asociace pro uchování lidových tradic a pak hlavně samotní loutkáři, například dodnes tvůrčí rodina Cuticchio, která později v roce 1971 pod vedením Mimma Cuticchia založila společnost *Figli d'arte Cuticchio*. Další velkou zásluhu na udržení této tradice má paradoxně turismus. Turisté si všímají všudypřítomných loutek nabízených v obchodech se suvenýry a celé této lidové tradice, která je s nimi spojena, a to v nich vzbuzuje zájem o jejich bližší prozkoumání.

„Když na konci padesátých let, kvůli odchodu tradičního obecenstva, přišla krize *opery dei pupi*, podařilo se jí přežít jen díky zahraničním divákům. Loutkáři některá představení uzpůsobili pro občasně diváky, a to tak, že vytvořili ucelená celovečerní představení se zjednodušenou narativní zápletkou, přičemž na maximum využili všechny scénické prostředky a divadelní efekty. Důsledkem takovéto úpravy došlo k ochuzení narativní struktury *opery dei pupi*, která se tak stala pouhým sledem souborů korunovaných všemi možnými způsoby, jak zneškodnit nepřítele. Právě toto byla takzvaná ‚představení pro turisty‘.“

Některé epizody byly *opranty* řekněme, ‚zdokonaleny‘, a tak přežívají jako nová *opera dei pupi*, kterou by tehdejší diváci určitě nikdy nepřijali.“⁶⁷

⁶⁷ Originální znění citace: Quando alla fine degli anni Cinquanta l'opera dei pupi entrò seriamente in crisi per la scomparsa del pubblico tradizionale e riuscì a sopravvivere solo agli spettatori stranieri, i pupari elaboravano alcuni spettacoli adatti per spettatori occasionali, ovvero rappresentazioni che si concludevano in un'unica puntata in cui si semplificava l'intreccio narrativo, mentre vanivano sfruttate al massimo tutte le risorse sceniche e gli effetti spettacolari. Ridurre l'opera dei pupi a questo soltanto, significò impoverire la struttura narrativa dell'opera che diventava una serie di duelli coronati da tutti i possibili smembramenti del nemico. Erano appunto questi i così detti „spettacoli per turisti“. Alcuni di questi episodi vennero per così dire „perfezionati“ dagli opranti e costituirono perciò la sopravvivenza di una nuova opera dei pupi che certamente gli spettatori di una volta non avrebbero mai accettato.“ In: La nostra storia, dostupné na: http://www.figlidartecuticchio.com/cuticchio_storia.html

Ačkoliv toto kulturní dědictví přežilo, svou oblibu u diváků bohužel ztratilo. Už neexistují diváci, kteří by měli zájem denně sledovat divadelní představení na pokračování, a tak tento koncept každodenních představení naprosto vymizel. Místní mladí lidé znají rytířské příběhy jen velmi okrajově, nicméně každý alespoň jednou v životě viděl některé z těchto představení. Má na tom zásluhu hlavně škola. Ta pro děti pořádá vycházky do muzea loutek, například do toho nejslavnějšího v Palermu, které se jmenuje *Museo Internazionale delle Marionette* založené Antoniem Pasqualinem. Toto muzeum pořádá pro děti různé didaktické aktivity, jako prohlídku muzea s komentářem a loutková představení.

Ostatní divadla *opery dei pupi* pořádají podobné aktivity, a to jak pro zahraniční turisty, tak pro místní obyvatele, a to opět hlavně pro děti, co by seznámení s kulturním dědictvím jejich předků. Někteří *opranti*, tak jako Franco Cuticchio se svým bratrem, objíždějí s loutkami různé městské slavnosti, univerzity, hotely, ale i zahraniční loutkové festivaly. Jejich představení jsou velice komplexní. Před samotným představením Cuticchiové krátce, ale výstižně popíší stavbu loutky a názorně ukáží, jak se s ní manipuluje, jelikož to během představení není vidět, a dále představí strukturu jeviště a kulisy. Představení bývá srozumitelné, a to navzdory tomu, že se jedná o krátkou epizodu vytrženou z celého sledu příběhů. Cuticchiové přizpůsobují dialogy postav dnešnímu divákovi, proto jsou dobře srozumitelné a poutavé. Často je obohacují o různé žertovné narážky. Loutkáři stále ovládají umění improvizovat. Například když se stane, že se během výstupu do sebe dvě loutky zaseknou, loutka pohotově a vtipně zareaguje: „Permesso maestà“ (Zdovolením, veličenstvom) a mezitím se vyvléknou.

Snahy o přežití *opery dei pupi* jdou ještě dál. Muzea každoročně organizují vzdělávací semináře pro učitele. Společnost *Figli d'Arte Cuticchio* v roce 1997 založila školu pro budoucí loutkáře, a každý rok v Palermu pořádají divadelní festival *La Macchina dei Sogni*.

18. května 2001 byla *opera dei pupi* zapsána na seznam nemotného dědictví UNESCO. Ačkoliv toto dědictví v praxi nepřežívá v původní formě, ponechává si nadále svou jedinečnou hodnotu. Na druhou stranu je správné, že se tato tradice v čase vyvíjí a nezůstává zkostnatělá, jelikož to je pravým důkazem, že *opera dei pupi* nadále žije a dokáže se přizpůsobit době.

7. Resumé

Tato diplomová práce se věnuje jihoitalskému typu loutkového divadla, které se nazývá *opera dei pupi*. Tento druh divadla se nejvíce rozvinul a současně zaznamenal největší oblibu na Sicílii. Neznalého pozorovatele na první pohled zaujmou pestrobarevné loutky rytířů v brnění a malované plakáty s výjevy rytířských bitev. Toto je však pouze vrcholek ledovce, jelikož repertoár tohoto divadla je obsáhlejší. *Opera dei pupi* má hlubokou historii, diváci v ní nehledali pouze způsob zábavy, ale přinášela jim i důležitá poselství a prostřednictvím ní reflektovali svou vlastní životní situaci.

Opera dei pupi je divadlo, které vzniklo pro diváky z řad chudého sicilského lidu. Ti každý večer navštěvovali divadlo umístěné v improvizovaných prostorech a sledovali na pokračování osudy svých oblíbených hrdinů. Tématika představení byla různorodá. Existovala představení, která líčila životy světců (např. Svaté Rosalie), slavné historické události (např. Vyloďení Garibaldiho na Sicílii), osudy banditů, komické frašky, ovšem ta nejdůležitější a nejoblíbenější představení byla právě ta rytířská.

Rytířské příběhy pramenily z francouzských *Písní o činech* (*Chanson de Geste*), které pojednávaly o osudech francouzského krále Karla Velikého a jeho rytířích, tzv. paladinech, kteří bojovali za svou vlast a křesťanství proti Saracénům, měli silně vybudovaný vztah pro čest, neomlouvali zradu a bouřili se proti zpupné autoritě panovníka. Tyto příběhy se dostaly do Itálie spolu s potulnými pěvci a v období renesance byly navíc volně přepracovány několika italskými autory, jako byli například Andrea da Barberino, Luigi Pulci, Matteo Maria Boiardo, či Ludovico Ariosto. Na Sicílii se tyto příběhy staly pevnou součástí sicilského folkloru a přetrvaly v ní dokonce i po ztrátě oblíbenosti v ostatní části Itálie, a to především díky tzv. *contastorie*. *Contastorie* byli lidoví interpreti, kteří na veřejných prostranstvích specifickým způsobem vyprávěli tyto cykly příběhů. Specifikum jejich vyprávění spočívá v rytmizovaných úsecích jejich vyprávění, které se týkaly především líčení bitev, kdy vypravěč rytmicky dupal do podlahy, zrychlil vyprávění, a tím navodil dojem atmosféry bitvy. *Contastorie* se vyznačovali skvělou schopností improvizace a rozsáhlým obsahem repertoáru, kterému se říkalo *u cuntù*. Ten si uchovávali ve své paměti, a nikoliv v písemné podobě, jelikož většina *contarie* byla negramotná. Takto se tedy

vyvinula tato orálně předávaná tradice. Vystoupení *contastorie* se dají považovat za přímého předchůdce *opery dei pupi*, která se zrodila v polovině devatenáctého století.

S naprostou přesností není známo, jak rozsáhlý byl repertoár loutkářů (*oprante*) v počátcích *opery dei pupi* a do jaké míry přejímali látku od *contastorie*. V polovině devatenáctého století však vzniklo významné dílo, které chronologicky zkompletovalo karolínský cyklus a doplnilo ho o související příběhy, a které bylo významným zdrojem pro divadelní tvorbu *oprantů*. Jedná se o dílo Giusta Lo Dica *Storia dei paladini di Francia*. Prvními loutkáři v této době byli Don Gaetano Greco a Don Liberto Canino. O loutkářích *opery dei pupi* je známo, že mezi nimi panovala rivalita, která obnášela to, že spolu nijak nespolupracovali a odmítali se vzájemně poznat. Někteří *opranti* byli často všestranně umělecky založení, což znamená, že nejenže předváděli samotné divadlo, ale také vlastnoručně vytvářeli loutky a malovali divadelní kulisy a plakáty. Na celé Sicílii bylo v průběhu druhé poloviny devatenáctého století a v první polovině dvacátého století aktivních několik loutkářských rodin. Na konci padesátých let však *opery dei pupi* postihla vážná krize spojená s rozšířením televize a hrozilo, že navždy zanikne. Díky několika nejodhodlanějším *oprantům*, jako byli Cuticchio nebo Mancuso, mohla přežít.

V celém dlouhém cyklu rytířských představení vynikala některá více, než ta ostatní, byly jimi například: *Souboje Rolanda s Rinaldem*, nebo *Porážka u Roncisvalle*. Ačkoliv představení bylo z velké části improvizací, drželo se zároveň určitých pravidel, což byly typické scény, které mají přesně daný průběh, hudbu, chování a repliky postav. Loutkáři používali jako opěrný bod a nápovědu k představením tzv. *copioni*, což byly ručně psané poznámky ve svazcích, které byly rozdělené na jednotlivá představení. Tyto poznámky obsahovaly výčet obsazených postav a stručný děj s přiřazenými typickými scénami.

Jelikož se *opera dei pupi* stala neoddělitelnou součástí sicilského folkloru, její vliv se promítá v lidové slovesnosti, kde z ní vycházejí různá rčení a jména. Zasáhla také výtvarné umění v podobě dekorace dřevěných vozů na přepravu nákladu tzv. *carretti siciliani* a dalších mnoha předmětů.

Do současnosti se *opera dei pupi* adaptovala na potřeby diváků. Je nutno říci, že diváků viditelně ubylo, změnilo se její tradiční publikum a změnil se také koncept představení. Každodenní představení jsou již minulostí. Vystřídala je občasná

celovečerní představení bez nutnosti sledovat celý cyklus příběhů. Dnešní publikum tvoří zejména zahraniční turisté a děti školou povinné. O zachování této tradice usilují různá muzea loutek, rodinné divadelní společnosti a v neposlední řadě také turistický průmysl, pro který je *opera dei pupi* atrakcí. Nutno dodat, že v roce 2001 byla zařazena na seznam nehmotného kulturního dědictví UNESCO.

8. Riassunto

L'oggetto dell'elaborato della mia tesi è il teatro tradizionale delle marionette dell'Italia meridionale, *l'opera dei pupi*. Questo tipo di teatro si è sviluppato ed ha avuto molto successo in Sicilia. L'osservatore non informato è colpito alla prima vista dai pupi e dai cavalieri armati pieni di colori e dai cartelloni dipinti con un motivo di battaglia. Questi però sono soltanto gli aspetti più appariscenti, perchè il suo repertorio va al di là. *L'opera dei pupi* con le storie dei paladini francesi è molto profonda, non offriva soltanto il divertimento alla gente, ma le trasmettevano anche i messaggi importanti e facevano riflettere sulla propria vita.

Il teatro dell'*opera dei pupi* è nato per il pubblico del popolo povero. Gli spettacoli si svolgevano nei locali improvvisati come le stalle o i magazzini. Gli spettatori ogni sera frequentavano gli spettacoli a puntate e con l'entusiasmo seguivano le storie dei loro eroi amati. Il repertorio era vasto. Esistevano gli spettacoli che narravano le vite dei santi (per esempio di *Santa Rosalia*), i famosi avvenimenti storici (per esempio *Lo Sbaco di Garibaldi in Sicilia*), le vite dei banditi, le farse, ma le storie più importanti e più attraenti rappresentavano quelle cavalleresche.

Le storie cavalleresche derivano dai poemi francesi *Chanson de Geste* e narravano le vicende del re Carlo Magno e i suoi cavallieri detti *paladini* che combattevano per la patria e per il cristianesimo contro i saraceni, e apprezzavano i valori come la virtù, non accettavano il tradimento e si ribellavano contro l'autorità prepotente del sovrano. Questa tradizione cavalleresca è arrivata in Italia con i *cantastorie* e durante l'epoca rinascimentale queste vicende venivano rielaborate da scrittori famosi italiani come per esempio Andrea da Barberino, Luigi Pulci, Matteo Maria Boiardo, e Ludovico Ariosto. Questa tradizione carolingia è entrata nel folklore stabile in Sicilia, e grazie ai *cantastorie*, ci è rimasta perfino anche dopo che altrove in Italia la sua popolarità è passata. I *cantastorie* erano i narratori popolari che in modo particolare raccontavano i cicli carolingi sui luoghi pubblici. La particolarità della loro narrativa consisteva nei passaggi ritmicizzati che comprendevano soprattutto la descrizione di una battaglia, durante quella il *cantastorie* batteva ritmicamente il piede nel pavimento e accelerava la narrazione, e quindi grazie a ciò provocava l'impressione di una battaglia. I *cantastorie* si caratterizzavano di una capacità di improvvisare e di un

vasto repertorio detto *u cuntù* che conoscevano a memoria. Quello appunto portavano nella loro memoria piuttosto che in forma scritta, perchè la maggior parte dei *contastorie* era analfabeta. Così si è sviluppata la tradizione orale che si tramandava tra il popolo. Le loro esibizioni possiamo considerare come le prime forme dell'*opera dei pupi*, che è nata nella seconda metà del Ottocento.

Non sappiamo precisamente quanto esteso era il repertorio dei puppari (*opranti*) agli inizi dell'*opera dei pupi* e quanta materia prendevano in prestito dai *contastorie*. Nella metà del Ottocento è nato però un lavoro importante che cronologicamente ha completato il ciclo carolingio e l'ha arricchito dalle storie relative. Questo lavoro è diventato la fonte principale per gli *opranti*. Si tratta della *Storia dei Paladini di Francia* di Giusto Lo Dico. I primi *opranti* in quest'epoca erano Don Gaetano Greco a Don Liberto Canino. Per quanto riguarda gli *opranti* sappiamo che tra di loro era la gelosia che consisteva in avversione per la collaborazione reciproca e persino fingevano di non conoscersi. Alcuni *opranti* erano dotati del talento universale cioè non solo che svolgevano gli spettacoli, ma anche erano capaci di produrre i pupi con le proprie mani, dipingere i fondali e i cartelloni. In tutta Sicilia durante la seconda metà del Ottocento e la prima metà del Novecento erano attive parecchie famiglie degli *opranti*. Ma alla fine degli anni Cinquanta si è diffuso un altro tipo del divertimento, la televisione. Questo fatto ha avuto il grande impatto all'*opera dei pupi* che si è trovata in crisi e rischiava l'estinzione. Grazie a pochi puppari che non volevano arrendersi è sopravvissuta. Tra questi puppari era per esempio Cuticchio e Mancuso.

In tutta la serie degli spettacoli del ciclo carolingio c'erano alcune puntate che attiravano l'attenzione del pubblico più che le altre, tra di loro per esempio *I duelli tra Orlando e Rinaldo* e *La Rotta di Roncisvalle*. Da un lato lo spettacolo era fatto dall'improvvisazione, dall'altro rispettava anche certe regole della rappresentazione dette *le scene tipo*, cioè per esempio *la battaglia*, *il consiglio solenne*, ecc. Queste scene rispettavano il procedimento fisso, la musica, l'atteggiamento e le battute dei personaggi. Gli *opranti* usavano come l'appoggio e il suggerimento per gli spettacoli i così detti *copioni*, cioè gli fascicoli degli appunti scritti a mano divisi alle puntate. Questi appunti contenevano l'elenco dei personaggi e una breve descrizione dell'intreccio con l'aggiunta delle *scene tipo*.

L'*opera dei pupi* è entrata inseparabilmente nel folclore siciliano e così ha influenzato l'arte verbale popolare che si rispecchia nei modi di dire e nei nomi. Ha lasciato le tracce anche nell'arte figurativa, per esempio nella decorazione dei *carretti siciliani*.

Dopo la sua crisi si è adattata alle esigenze del pubblico d'oggi. È necessario menzionare che il pubblico è diminuito, non è più quello tradizionale ed è cambiato anche il concetto degli spettacoli. Gli spettacoli non si svolgono più ogni sera e non esistono più gli spettacoli a puntate. Gli spettacoli sono ormai occasionali e senza necessità di seguire il ciclo intero. Il pubblico d'oggi consiste soprattutto dai turisti e dalle scuole. Ci sono i musei delle marionette, le compagnie dei pupari e il turismo, per cui *l'opera dei pupi* è una delle attrazioni, che cercano di sostenere questa tipica tradizione popolare. Importante aggiungere che nell'anno 2001 *l'opera dei pupi* viene riconosciuta dall'UNESCO Patrimonio immateriale dell'umanità.

9. Bibliografie

Primární bibliografie:

Canino Gaspare: sešity scénářů divadelních her *Opera dei pupi*, sepsané mezi lety 1901 – 1977, uchovávané v muzeu loutek „Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino“ v Palermu

Cuticchio, Giacomo: písemný přepis zvukového záznamu jeho představení z roku 1967 v Cefalù, dostupné v: Pasqualino Antonio, *Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno*, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986

Cuticchio, Giacomo: vlastní *copioni*, dostupné v: Pasqualino Antonio, *Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno*, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986

Lo Dico, Giusto: *Storia dei paladini di Francia*, Cammarata Felice, Katánye, Clio, 1993

Sekundární bibliografie:

Cammarata Felice, Dennaro Giovanni, *Brevissima storia dei paladini, Pupi e fumetti*, Palermo, Italo-Latino-Americana Palma, Renzo Mazzone Editore, 1972

Croce Marcella, *Pupi Carretti Contastorie*, Palermo, Dario Flaccovio editore, 1999, ISBN 88-7758-372-X

Giuliano Selima Giorgia, Sorgi Orietta, Vibaek Janne: *Sul filo del racconto: Gaspare Canino e Natale Meli nelle collezioni del Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino*, Palermo, CRICD, 2011, ISBN 978-88-904949-5-6

Pasqualino Antonio, *Dal testo alla rappresentazione, Le prime imprese di Carlo Magno*, Palermo, Laboratorio Antropologico Universitario, 1986

Pasqualino Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio, 1977

Internetové zdroje:

<http://www.figlidartecuticchio.com/>

<http://www.museodellemarionette.it/>

www.wikipedia.it

Internetové zdroje pro přílohy:

<http://artigianato-italia.it/custom/artigianato-italia/writable/products/OV60DSdecoro1.jpg>

http://www.pmocard.it/img/work/circuito/15/Teatro_dei_Pupi_Cuticchio_258779903.jpg

<http://www.restoalsud.it/wp-content/uploads/2013/07/cuticchio.jpg>

http://www1.nital.it/uploads/ori/200905/gallery_4a171ae2c236f_CAR27341.JPG

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/79/0496_-_Palermo_-_Ape_Piaggio_decorata_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto_28-Sept-2006.jpg

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7a/Ponycart_in_Agrigento.jpg

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/c/c3/Carretto_siciliano_particol.jpg

www.facebook.com/pages/Cuticchio-Franco-Puparo

Další zdroje:

Vlastní fotoarchiv