

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PRAHA, 2018

VERONIKA LOULOVÁ

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění
Operní režie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

REŽIJNÍ KONCEPCE OPERY COSÌ FAN TUTTE

Veronika Loulová

Vedoucí práce: doc. Tomáš Šimerda

Oponent práce: doc. Martin Otava

Datum obhajoby: 4.6.2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

PRAHA 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

ART OF MUSIC
VOICE AND OPERA DIRECTION

BACHELOR THESIS

DIRECTORIAL CONCEPT OF OPERA COSÌ FAN TUTTE

Veronika Loulová

Thesis Supervisor: Doc. Tomáš Šimerda

Thesis Opponent: Doc. Martin Otava

Date of thesis defense: 4.6.2018

Academic title granted: BcA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Práce zabývající se režijní koncepcí opery *Così fan tutte* nejdříve přiblíží spolupráci tvůrců této opery Wolfganga Amadea Mozarta a Lorenza Da Ponteho a dále definuje specifika jejich spolupráce ve všech třech společných operách. Ve druhé části se práce zaměřuje již jen na jejich poslední společné dílo - *Così fan tutte*. Postupně i skrze rozbor doby a okolností vzniku díla práce definuje stylové zařazení opery *Così fan tutte*. Součástí práce je dramaturgický rozbor díla i psychologie postav. Po uvedení nezbytných informací k definování hlavní problematiky inscenování opery *Così fan tutte* bude popsáno konkrétní řešení autorky, které je součástí bakalářské práce.

This bachelor's thesis follows the directorial concept of the opera *Così fan tutte*. Firstly it describes the cooperation of W.A.Mozart and Lorenzo da Ponte the two creators of the opera. The bachelor thesis also defines the specifications of their work in their three operas. The second part of this thesis is focused on their last common work - *Così fan tutte*. Through the analysis of the period of the time when opera was created, this bachelor thesis defines the operatic genre of *Così fan tutte*. After the essential information is set we are going to discover the main problems of staging this opera. The author of the thesis will suggest the solution of the staging problems in the conclusion of this work.

OBSAH

ÚVOD	1
1 COSÌ FAN TUTTE - VZNIK A ROZBOR DÍLA	2
1.1 SPOLUPRÁCE W. A. MOZARTA A LORENZA DA PONTEHO	2
1.2 DRAMATURGICKÝ ROZBOR OPERY COSÌ FAN TUTTE	7
1.2.1 HLAVNÍ TÉMATA V OPEŘE A JEJÍ NÁZEV	7
1.2.2 ROZBOR DĚJE A HUDEBNÍ LINKY	8
1.3 STYLOVÉ ZAŘAZENÍ OPERY COSÌ FAN TUTTE	17
2 OPERA COSÌ FAN TUTTE V KONTEXTU DOBY VZNIKU	19
2.1 COSÌ FAN TUTTE JAKO KLASICISTNÍ OPERA BUFFA	19
3 OPERA COSÌ FAN TUTTE V KONTEXTU DNEŠNÍ DOBY	20
3.1 OPERA JAKO HUDEBNĚ - DRAMATICKÝ ÚTVAR V POSLEDNÍCH 70TI LETECH	20
4 POBLEMATIKA INSCENOVÁNÍ OPERY COSÌ FAN TUTTE A ŘEŠENÍ AUTORA PRÁCE	21
4.1 HLAVNÍ INSCENAČNÍ ÚSKALÍ DÍLA	21
4.2 PRAKTICKÉ ŘEŠENÍ AUTORA PRÁCE	23
4.2.1 PSYCHOLOGIE POSTAV	23
4.2.2 AUTORČIN KLÍČ K INSCENOVÁNÍ OPERY	26
5 ZÁVĚR	27
Zápis použité literatury a zdrojů	28

ÚVOD

Bakalářská práce - *Režijní koncepce opery Così fan tutte* - se věnuje problematice inscenování této klasicistní opery ve 21. století.

Každý, kdo navštívil operu například jako dítě v rámci školní výuky, určitě zažil nejméně tříhodinové trápení na jednom ze slavných operních kusů, kterým nerozuměl a působil na něj spíše jako skanzen nebo muzeum. Jak je ale možné, že ve své době byly ty samé operní kusy tak populární, že se jejich diváci podle názoru na ně dělili skoro na stejně početné a stejně nesmiřitelné tábory, jako například nyní při volbě prezidenta? Proč nejenom Mozartovy opery mohly být dříve prostředkem revolučních myšlenek a zvedat diváky různých názorů ze židle? Tato práce si klade za cíl prozkoumat dobu vzniku opery *Così fan tutte* a typické znaky této i další spolupráce Wolfganga Amadea Mozarta a Lorenza Da Ponteho. V čem je kouzlo spojení rebelů, jako byli Mozart a jeho libretista Da Ponte tak unikátní, a jak na tento buřičský tandem reagovala společnost konce osmnáctého století? Tím se bude práce zabývat v první teoretické části.

Dále se práce pokusí zpochybnit české žánrové zařazení této i dalších Mozartových oper a pomocí dramaturgického rozboru opery a rozboru psychologie postav se dopracuje k autorčině řešení režijní koncepce opery *Così fan tutte* zohledňujícímu v této práci rozklíčovanou problematiku rozebíraného operního díla.

Wolfgang Amadeus Mozart je nejslavnějším skladatelem všech dob a jeho opery jsou nesmrtelné svou genialitou, ale opravdu mají šanci uspět v dnešním zrychleném světě? Místo opery je dnes vrcholem spojení všech druhů umění film. Mohou tedy být slavné operní kusy stejně vyhledávanými jako v době jejich vzniku? Je pro dílo prospěšnější opakovat ho neustále tak, jak bylo premiérováno, nebo hledat jiné cesty, které se pokusí dílo dnešnímu divákovi přiblížit svou podstatou? Je vůbec možné, aby divák v divadelním prostředí, které je mu již velmi vzdálené, prožíval děj spolu s postavami opery? Tyto a další otázky budou v následujících stránkách pokládány a práce se pokusí je zodpovědět a být tak přínosem v otázce režijní koncepce nejen opery *Così fan tutte*.

1 COSÌ FAN TUTTE - VZNIK A ROZBOR DÍLA

1.1 SPOLUPRÁCE W. A. MOZARTA A LORENZA DA PONTEHO

V roce 1785 se Lorenzo Da Ponte, již jako poučený vyzrálý pětatřicátník s rušnou minulostí, potkává s o šest let mladším Mozartem pravděpodobně na dvoře Josefa II., kde byl Da Ponte na rozdíl od Mozarta zaměstnán.

Jejich prvním společným počinem je Figarova svatba, jejíž libreto bylo napsáno na text zakázané Beaumarchaisovy hry. Nejspíše díky Mozartovu šarmu a Da Ponteho zkušenostem a všeobecnému uznání se podařilo u císaře prosadit operu s takto revoluční tematikou. Da Ponte již měl za sebou v oblasti literatury bohatou rebelskou zkušenost jak uvnitř církve, tak i při studiích, a i proto dobře věděl, že jejich dílo bude podléhat cenzuře. Vyčlenil tedy pro operu jen méně pohoršující části z Beaumarchaisovy Figarovy svatby. Vybral z dramatu převážně niterné věty postav, které přitom tvoří menšinu celé původní hry a na nich s Mozartem vystavěli árie, dueta i ansámby. Spolu s Mozartem tak vytvořili jedno z nejpropracovanějších děl operní literatury, co se týče psychologie postav. Většinu konverzačních pobuřujících scén s provokativním podtextem spolu s několika postavami tvůrci z libreta odstraní a nechají jen kostru celého příběhu. Vzniká tak dílo, které se od Beaumarchaisova Figara velmi liší a akcentuje i jiné vážnější životní strasti, než nespravedlivost systému a jeho zesměšňování, jako je tomu u Beaumarchaise. Ačkoliv většina útoků na feudální společnost byla z textu určeného pro operu vyškrtána, jistá revolučnost díla je zde stále silná, ale je mnohem sofistikovanější a důstojnější než v původní předloze. Tak začala spolupráce těchto dvou géníů, která nám mimo jiné přinesla naprosto nový pohled do nitra postav.

Oproti francouzské činoherní předloze mohli dvojice skladatel a libretista v operní formě přesněji zachytit vnitřní pocity charakterů a vytvořit tak díky zhudebněnému vnitřnímu monologu mnohem plastičtější postavy. Této devizy si byli tvůrci vědomi a postavili na ní Figarovu svatbu i všechna další společná díla.

Mozart se dostává do služeb císaře Josefa II. až v roce 1787, což velmi zvýší jeho finanční i společenské postavení. Do té doby spolu s Da Pontem vytvoří kromě Figarovy svatby pražského Dona Giovanniho.

Josef II. před, i po přijetí skladatele na svůj dvůr po Mozartovi požadoval, aby psal opery buffy, tudíž s Da Pontem neměli na výběr a pátrali po předlohách v komediálním žánru. Toto panovnickovo nařízení souviselo nejspíše i s častým zaváděním nových reforem, které se ne vždy setkávaly s kladnými ohlasy, a snad od nich chtěl císař odvést po-

zornost lehkými zábavnými hrami. I přes známé osvícenství Josefa II., právě kvůli těmto častým reformním změnám, přece jen nepotřeboval, aby mu „umělci čeřili vody“ pobuřováním, nebo revolučními myšlenkami. Pánové Da Ponte a Mozart tak museli vynaložit veškerou svou inteligenci, aby své přirozené rebelství v dílech pro první pohled skryli. Proto jsou dvojsmyslnost a dvojznačnost textů i hudebních motivů pro jejich spolupráci tak typické. Byl to určitý způsob, jak se vylhat z dobové konvence, vyhovět panovníkovi, ale zároveň neslevit ze svého přesvědčení a zásad.

Zmiňovaná první opera, Figarova svatba, vzbudila rozpolcené ohlasy možná právě proto, že byla tak netypickou operou buffou. Z Beaumarchaisovy komedie tam pár okamžiků zůstalo, co ovšem ovládlo večer premiéry, kromě slavné Figarovy árie, byly árie představitelů vyjadřující především hluboké pocity postav (což bylo v komické opeře doposud nevídané). Největší úspěch a vynucené opakování měly obě árie Hraběnky, árie Hraběte, druhá árie Figara a v neposlední řadě jediná mollová árie Barberíny. I přes některé bučení v hledišti oba tvůrci dostali od císaře za dílo pochvalu, a dokonce i požehnání k další společné práci.

Největší nezaujatý úspěch slavila Figarova svatba v Praze, kam skladatel sám přijel dirigovat. Právě tady dostal Mozart neodmítnutelnou nabídku na novou operu, za kterou mu byl nabídnut stejný honorář jako za Figarovu svatbu pro Vídeň a libretista měl dostat ještě větší částku, než Da Ponte obdržel za libreto k předchozí společné opeře. Mozart původně hledal mezi jinými libretisty, jako byl například klasik Metastasio. Bádal také v dílech Goldonihho a Moliéra a snažil se najít správný námět pro pražskou premiéru. Důvod proč skladatel neoslovil Da Ponteho byl ten, že na rozdíl od Mozarta byl libretista po Figarově svatbě doslova “na roztrhání”. Psal libreta pro Salieriho a Martina y Solera, jehož *Una cosa rara* libretistu vynesla mezi nejvytíženější umělce ve Vídni, a proto se ho Mozart zdráhal oslovit. Nakonec mu spolupráci nabídl nejspíše sám Da Ponte, který vybral i námět - jen nedávno zhudebněný příběh “kamenného hosta” v opeře buffě Giovannihho Gazzaniga. Da Ponte cítil potenciál příběhu, který byl v předchozí komické opeře poněkud zploštělý a pravděpodobně věděl, že pro ně dva je jako stvořený.

Básník sice vybral námět, ale jejich názory na formu tohoto díla se lišily. Da Ponte byl zvyklý libreta vystavět na komických situacích, zatímco Mozart vnímal celý příběh mnohem závažněji, s každou z postav soucítit a chtěl po libretistovi, aby každému charakteru přídělil náležitý text, který o něm bude vypovídat. Je jasné, že v tom se názory obou umělců rozcházejí. Pro Mozarta nebyla důležitá forma, jeho skládání bylo spíše intuitivní, ale da Ponte nakonec přece jen stanovil formu - *Dramma giacoso*. Drama s komickými prvky, nebo také komedie zasazená do tragického rámce příběhu. Libretista Mozarta opu-

stil dříve, než stačil libreto dokončit. Odjel pracovat na jiné opeře pro skladatelova konkurenta Salieriho, což mu neumožňovalo být přítomen finálním přípravám. To dalo Mozartovi pravděpodobně určitou volnost v dopracování libreta podle něj samotného. Vzniká tak celkově mnohem pochmurnější a závažná tematika podtržená stejně působící temnou hudbou, kterou jsme u Mozarta do té doby neznali, která ohromila Pražany a byla tak rozporuplně přijata ve Vídni.

O námětu na další společné dílo *Così fan tutte* víme, že jako jediné dílo Mozarta a Da Ponteho nemá předchozí pevnou literární předlohu, což dává tvůrcům mnohem volnější pozici - stávají se tak bezprostředními tvůrci příběhu.

S velikou pravděpodobností Da Ponte nabídl libreto nejdříve Mozartovu slavnějšímu konkurentovi, Antoniovu Salierimu, který si ale s námětem nevěděl rady a příběh mu nepřiřekl k srdci. V polovině devadesátých let 20. století byly dokonce nalezeny dva Salieriho terzety na texty *“La mia Dorabella capace non è”* a *“E la fede delle femmine”*, které máme tak zažitě s hudbou W. A. Mozarta. Salieri však dílo nejspíš považoval za hloupé a komponování opery mu nešlo tak, jak by si představoval. Až poté prý libretista nabídl text mladšímu kolegovi, který s radostí a obrovským zapálením jeho slova zhudebnil. Jak uvedla na konci života vdova Konstace Mozartová britským manželům Novellovým, toto byl důvod, proč vyvrcholilo nepřátelství těchto dvou skladatelů, kteří i do té doby udržovali vlažné vztahy. Nicméně v rámci vídeňského společenského života spolu vycházeli i nadále bez větších problémů.

V repertoáru obou pánů Da Ponteho a především Mozarta se toto dílo jeví poněkud jednoduše, na což naráželo spoustu dalších hudebních osobností s údivem a otázkou: Jak se k takovému tématu mohli oba géniové snížit a věnovat mu své umělecké schopnosti? Například Ludwig van Beethoven, který Mozarta osobně znal a obdivoval, se vyjádřil, že dílo je povrchní (*“zu leichtfertig”*). Richard Wagner měl pocit, že pro mistra takových schopností je tento námět nepředstavitelný.

Nemalým důvodem k tomu, aby se ujali této práce, byl jistě dvakrát větší honorář, než dostali za Figarovu svatbu. Honorář, který byl stejně vysoký, jako Mozartův plat dvorního skladatele za celý rok.

Josef II., který se v době, kdy padla Bastilla, kromě udržení moci nepochybně strchoval o svou sestru uprostřed neklidné Francie, chtěl něco zábavného a především nic, co by zahrnovalo boj proti šlechtě nebo jakoukoliv sociální kritiku, jaká byla cítit z Figarovy svatby, ale i z Dona Giovanniho. Ačkoliv si toto téma Mozart nevybral sám, rozhodně si s

ním bravurně poradil a je jasné, že si jeho důvtipná ironická osobnost v komponování hudby k ději libovala.

Námět nevěry s tureckými válečníky byl prý inspirován známým vídeňským skandálem a v době války s Osmanskou říší byl velmi aktuální. Lid podobné kousky zesměšňující nepřítele miloval (uvádí Brigitte Hammanová - Hlava plná hudby¹). Námět inspirující událost se údajně odehrála ve zdech Hofburgu, kdy se dva vojáci opravdu převlékli za své nepřátele a na královském plese sváděli své manželky. Některé prameny to považují za líbivou legendu. To, že turecká tematika bude pro diváka populární, si byli tvůrci i císař dobře vědomi.

Císař se kvůli náhlému válečnému tažení v Uhrách nezúčastnil premiéry, ale po příjezdu zhlédl jednu z repríz a byl nadšený. Oběma tvůrcům dal po úspěchu nabídku na další operu, což by minimálně pro rodinu Mozartových znamenalo vysvobození z dluhů. Tři týdny po premiéře však Josef II. zemřel a všechny následující reprízy byly kvůli vyhlášenému smutku zrušeny.

Da Ponte na rozdíl od Mozarta dostal nabídku pokračovat ve službách nového císaře, který si ovšem jako hlavního skladatele ponechal jen Antonia Salieriho. Mozartův konkurent dal sice brzy výpověď, ale ani poté nedostal Mozart jako druhý v pořadí místo, a i jeho přítel básník byl propuštěn a přesunul své pole působnosti do chápavějšího Londýna, kam dostal četná pozvání i nabídky skladatel také. Mozart tuto příležitost odmítl zřejmě kvůli špatnému zdraví a šestému těhotenství své manželky Konstance.

Tím končí spolupráce dvou géniů, kteří zanechali společné tvorby po třetím díle tak odlišném od těch ostatních dvou, jako jsou i ona sobě navzájem. *Così fan tutte* přichází po rozverně rebelské komedii, tedy Figarově svatbě, která ambiciózně, ale velmi rafinovaně řeší stavovský boj ve feudálním systému, kam nejspíše i oba tvůrci promítali své neustálé boje s méně osvícenými nadřízenými zaměstnavateli. Po *Donu Giovannim*, původně komické opeře, kde se boj proti autoritě rozvedl do absurdního konce, čímž se tak stala v tvůrčím procesu nakonec tragédií takovou, že pro ni nakonec museli vymyslet nový operní žánr. Po těchto dílech je třetí opera jemným a velmi sofistikovaným vyvrcholením tvorby dvou přátel a kolegů. Ze zdánlivě lascivního a jednoduchého příběhu udělali Da Ponte s Mozartem složitou, promyšlenou, ale pocitově odlehčenou operu, kde využili věci pozna-

¹ *Nichts als Musik im Kopf, Das Leben von Wolfgang Amadeus Mozart* (1990), v Praze vydáno 1998, Brána, Knižní klub.

ných při předchozích ohromujících kusech. Kromě všetryskající lásky, positivity a pochopení postav, které cítíme ze všech Mozartových děl, se nad tímto vším objevuje i jistá za-
hořklost a ironická beznaděj rámuující celý příběh. Právě tato cynická beznaděj je pro vždy
spravedlivého Mozarta netypická a dílo se tímto od předchozích dvou výsledným dojmem
odlišuje. Ani konečné vyznění není ryze pozitivní a jasné, jako je to u ostatních děl těchto
dvou autorů. Zpětně je pro nás těžké tvrdit, jestli mohla tato zatrpklost v díle souviset s
nemocemi, smrtí a chudobou, které Mozarta v době skládání obklopovaly už tak dlouho,
nebo pramenila ze stále se prodlužující nepřítomností milované manželky a s rostoucím
podezřením, že je mu nevěrná.

Další jemná a jen na druhý pohled rozpoznatelná je novátorská rovina díla, kterou
přinesla doba konce 18. století. Boj racia s emocií. Po velkolepém baroku v období vrcholí-
cího rokoka plného galantních scén a cukrkandlových vyznání lásky je opera *Così fan
tutte* můstkem ke klasicismu a osvícenství, jež pronikají i do pevně monarchisticky usaze-
né Svaté říše římské, kde po skonu Josefa II., cílího především na lidský rozum, vládne
méně osvícený panovník. Příběh je skrytým návodem, který divákovi osmnáctého století
ukazuje, že pokud se nechá oklamat primitivními primárními pudy, zůstane hlupákem, a to,
co náhodou, nebo štěstím člověk získal, brzy ztratí. Ironizovaná naivita mladých žen i
mužů řídicích se emocemi nás má zřejmě vést k tomu, že pokud si zachováme nadhled a
patriční cynismus a obezřetnost jako zkušená Despína, nebo učený filozof Alfonzo, po-
dobné věci se nám nestanou. Tyto názory a pohledy na svět se mění spolu s generacemi
a jsou nad nimi notně podepsané i těžkosti určitých dob.

Dle mého názoru dnešní doba spíše zastává opačný princip, uchyluje se k příbě-
hům fantasy, nebo naopak zobrazuje v různých psychologických románech, jak je cynis-
mus, ironie a šikana druhých nebezpečná. Nejspíš je to i notným vlivem objevů psycholo-
gie na veškeré umění, a především na nové literární předlohy pro filmy, divadelní hry i
opery. Většina nových děl tak v popředí řeší psychologii postavy a její minulost. Například,
že hrdina se stal hrdinou, protože v dětství ubližovali jeho malé sestřičce, nebo naopak
padouch se stal padouchem, protože byl jako malé dítě nespravedlivě trestán. Pravdou je,
že počátkem řešení psychologie postavy v opeře je právě už Da Ponte s Mozartem, za je-
jichž předchůdce v oblasti dramaturgie opery je právem považován Christoph Willibald
Gluck. Byl to sice převratný krok těchto dvou tvůrců, ale přeci jen zatím malý pokrok pro
celkové vnímání dramatické postavy v dosavadních dějinách divadla.

1.2 DRAMATURGICKÝ ROZBOR OPERY COSÌ FAN TUTTE

1.2.1 HLAVNÍ TÉMATA V OPEŘE A JEJÍ NÁZEV

Ačkoliv námět a libreto měly starší kořeny, u samotného názvu lze přepokládat, že je určitou návazností na popěvek Basilia, učitele zpěvu z Figarovy svatby "*Così fan tutte le belle*" neboli "*takové jsou všechny krásky*". Podtitul opery, *La scuola degli amanti*, neboli Škola milenců, je buď původním názvem opery, nebo podtitulem přidaným pravděpodobně libretistou. Samotný název opery nám ukazuje, co vnímali tvůrci na opeře jako nejdůležitější. Tato opera by se totiž klidně mohla jmenovat třeba Hazardy s láskou, nebo Znalec žen a mohla by mít i mnoho dalších jmen, podle toho, co by pro tvůrce zrovna bylo nejpodstatnější a troufám si říci, že i z hlediska jistého dobového "PR" nejvýhodnější. Opera je totiž nabitá hned několika důležitými problémy, které se na rozdíl od Figarovy svatby a Dona Giovanniho neztrácejí v množství zápletek a postav.

V opeře je nejvíce jasná a viditelná otázka věrnosti, která je v tomto žánru vystavena krizovým podmínkám. Vedlejším tématem je pak osvícenecký boj emoce s racionem, který zmiňuji v přechodí kapitole. V tomto boji nechají tvůrci vyhrát rozum a celkové vyznění vyzdvihuje, že emoce nás ke šťastnému konci nedovedou. Ať už jde o rozvášněného Ferranda, který první sázku odsouhlasí, nebo dívky, které se nakonec přikloní k lásce místo k rozumu, což se jim tvrdě nevyplatí. Třetí, nejvíc moralizující linie, je to, že touto "sázkou" a následnou manipulací, dá se říci psychologickou hrou, nikdo nedocílí ničeho dobrého. Další velmi paradoxní linie příběhu, která je pro tvůrce tak typická, je ta, že muži, aby své milenky nachytali u podvádění, musejí je nejprve sami i s Alfonzem podvést, tudíž nějaká vyšší spravedlnost je předem popřena. Název tak mohl klidně znít - *Così fan tutti* - neboli, *Takoví jsou všichni*.

Otázku vhodnosti názvu řešili Němci v průběhu 19. století, kdy důsledkem jednotlivých obrozeneckých a revolučních vln bylo běžné přebásňování oper do národního jazyka země, ve které se díla hrají. *Così fan tutte* se tak chvílemi hrálo pod názvem *Liebe und Versuchung* (Láska a pokušení), *Die Wette* (Sázka), nebo *Der Weiberkenner* (Znalec žen) a v dalších obměnách překladu originálního názvu *Così fan tutte*.

Je tedy pochopitelné, že podobnou otázku si klademe i dnes. Nazývat operu *Takové jsou všechny*, když to zdaleka není jediná a nejdůležitější tematika objevující se v díle a samozřejmě to také není lákavým tématem pro operní divačky, ženy, které podle výzkumu z roku 2010 tvoří víc jak 68 procent operního publika, se může zdát poněkud kontraproduktivní. Pokud ale přihlídneme k oné "předzvěsti" názvu ve Figarově svatbě a celkovému ladění opery, tedy že vše se točí kolem žen, čehož je důkazem například množství scén

(árií, duetů), kdy jsou na jevišti jen ženy probírající intimní momenty bez “dozoru” mužů, začne nám připadat dobře znějící název určující jemný tón celé opery naprosto vystihující.

1.2.2 ROZBOR DĚJE A HUDEBNÍ LINKY

Předehru komponoval skladatel jako obvykle poslední, aby věděl, jaká témata se v ní mají propojovat (V některých hudebních programech je uváděno, že v předehře je zakomponovaný i onen výše zmiňovaný popěvek Basilia z 1. dějství Figarovy svatby.). Zaznívá zde v různých obměnách známé hudební téma celé opery - popěvek *Così fan tutte*, který Mozart rozvinul před finálem druhého dějství v Alfonzově andante (Nr. 30) *Tutti accusan le donne*, kterému předchází jemnější hudební téma připomínající štěbetání ženských hlásků, které je přerušováno silným “mužným” hřměním v orchestru. Tyto dvě témata se rozvíjejí jakýmsi systémem lehounké otázky a velmi důrazné odpovědi a obě vrcholí jasným, jednoduchým a průzračným tématem opery, kterým je právě citace hudebního čísla 30 z konce druhého jednání.

První dějství začíná uprostřed vyostřené situace, do které jsme jako divák doslova “vhozeni”, kdy mladíci brání čest svých družek a všemožně slovně dokazují, že jejich družky by je nikdy nepodvedly. Starší filozof Alfonzo, který je do hádky pravděpodobně uvedl, jejich rozvášnění využívá a nabízí jim sázku o věrnost jejich partnerek s finanční odměnou pro tu stranu, která bude mít nakonec pravdu. Vojáci, ve snaze utvrdit navzájem Alfonza i sebe navzájem se sázkou souhlasí i za podmínky, že Alfonzo si s nimi bude moci dělat po dobu sázky, cokoliv bude chtít, a oni se všem jeho příkazům musejí podřídit. Hudebně je tento první obraz znázorněn třemi krátkými a hudebně nabitými terzetty, které nám prozrazují, že je skladatel napsal mezi prvními z celé opery, což dokládá i anglický badatel Alan Tyson², který se zabýval Mozartovými autografy.

Jako druhý obraz se nám otevírá scéna dvou snoubenek obdivujících portréty svých milenců. Hudba je na poslech něžná a hravá, ale náročnost pro operní hlasy a složitost prokomponovaného duetu *Guarda sorella* nám připomíná, jakého formátu byl skladatel.

² Uvádí Ondřej Hučín v programové brožuře opery Národního divadla *Wolfgang Amadeus Mozart Così fan tutte* Praha: Národní divadlo v Praze, 2010

Na konci duetu se pozastavíme nad až komicky vyznívajícimi posledními opakovanými slovy “*Vivendo penar*” (“*Zaživa trpět*”). Celkové znění věty je “*Se questo mio core mai canga desio, amore mi faccia vivendo penar*” (*Jestli toto mé srdce někdy změní touhu, láska ať mě nechá zaživa trpět*), což nám může z pera skladatele znít jako varování, že s takovými silnými slovy si není radno zahrávat. Takových paradoxů a dvojznaků najdeme v opeře mnohem více. Je to určitý typický Mozartův vtip, kterým nešetří ani v této opeře. Dále přichází Alfonzova árie, která by svou závažností a sugestivností mohla konkurovat i některým Verdiho áriím v jeho vrcholně dramatické tvorbě, a ačkoliv hudební potenciál této árie takový je, jeho délka nepřesahuje jednu minutu a z kontextu je jasné, že dramatická situace, již árie popisuje, je jen ironií. To může vést k domněnce, že jakmile skladatel sáhne k patetičtějšímu tónu až romantických rozměrů, jedná se z jeho strany o ironii. Ačkoliv se to v této situaci nabízí, u ostatních hudebních scén se můžeme jen domnívat. Dalšími hudebními čísly dvakrát přerušeny neúprosným sborem volajícím Feranda a Guglielma do války, jsou dva něžné stydlivé kvintety *Sento, o Dio a Di scriver mi*, z čehož v prvním čísle dámy naléhají na své snoubence, že raději zemřou, než aby je snoubenci opustili, a druhý je o ujišťování se, že si zůstanou věrní. V obou najdeme hudební vyjádření vzdechů a vzlyků snoubenek. Oba kvintety by se množstvím textového podkladu i tematikou vešly jen do jednoho hudebního čísla, ale skladatel pro každý vytvořil jedinečnou melodii tak, že nám přijde jejich rozdělení naprosto přirozené. Svědčí to taky o vyžívání skladatele v takovýchto situacích - jisté sebetrýznění, které vychází z hudebního materiálu, ale v celkovém kontextu hry je směšně, paradoxní a zbytečné. Hudebně celý odchod korunuje a dramatičuje lehounký terzett *Sova il vento*, který je tichou modlitbou dívek vyzývajících živly, aby vyslyšely jejich přání. Spolu s nimi a tichým podkresem orchestru je doprovází Alfonso, který vyslovuje stejné přání, což nám z dramaturgického hlediska ukazuje, že se snaží ve-třít do přízně dívek a stát se po odchodu partnerů jejich přítelem. Hudebně se samozřejmě do takového tichého přání hodí doprovázející bas, který výjimečně nebude přidávat posměšky, ale souzní a dá tak vyniknout půvabné melodice slavného terzettu.

V jistém kontrastu se po tomto čísle představuje další postava a to “pouhá” služebná Despína. U této postavy je zajímavé, že ji Mozart nijak nevyzdvihuje, jako například Zuzanku, či Figara, nebo Barberínu, rozhodně ji neobdařil žádnou z ušlechtilých melodií, kterými přitom jinak skladatel v opeře nešetřil. Její obě árie tak působí oproti ostatním velmi jednoduše, ačkoliv jsou velmi sofistikovaně prokomponované a pěvecky náročné. Despína tak působí velmi kontrastně vůči svým paním, které, ačkoliv jsou naivnější než protřelá služebná, vždy v jejich partech zaznívá vznešená a jemná krása, kterou jim skladatel na rozdíl od Despíny přidělil. Role Despíny bývá velmi těžce herecky uchopitelná a stejně

tak pěvecky obsaditelná. Pro interpretky navíc její part není tak atraktivní, ačkoliv vyžaduje velkou pěveckou zkušenost a hlas, který je znělý ve střední poloze, ale dokáže se lehce vyrovnat i s vyššími místy. Při premiéře byla do role Despíny obsazená stejná pěvkyně jako do premiéry Cherubína. Mělo by se tak s největší pravděpodobností jednat o lehký vysoký mezzosoprán, ale v dnešní době se s úspěchem obsazují soprány, které známe z jeviště třeba i jako Traviaty (Teresa Stratas, Kerstin Avemo a další..).

Ze všech služebných, kterým mistři tvůrci vdechli život, můžeme vidět paralelu Despíny a Leporella. Oba mají úvodní scénu, kdy si stěžují na svojí práci, ale za úplatek jsou schopni přeběhnout celkem na kteroukoliv stranu, ať už je to strana jejich nadřízených, nebo strana proti nim. Oba charaktery spojuje také to, že jsou téměř jediným důvodem, proč opery, ve kterých vystupují, nemůžeme nazývat dramatem, nýbrž neustále musíme zohledňovat komické prvky, které do opery tyto postavy vnáší.

Za Despínou přicházejí její nadřízené a my spatřujeme, že i ony k ní nemají úctyhodný vztah (Dorabella jí v prokomponovaném recitativu před árií odhání slovy "*Fuggi per pietà!*" - "*Odejdi, proboha!*"). Dorabella pak rozvine svojí sebedestruktivní árii, při které vyjadřuje, že její život skončil a že bude příkladem Euminidám (Eumenidy - usmířené bohyně pomsty). Ačkoliv s postavou soucítíme a v árii doslova slyšíme její bušící srdce, vnímáme onen opar ironie tvůrců nad celým dílem, kteří, když této postavě předepisovali "strašné její vzdechy" ("*Col suol orribile de` miei sospir*" - "*za zvuku strašných svých vzdechů*"), moc dobře věděli, jaký bude konec tohoto vzdychání.

Po árii Despíny, ve které je nejdůležitější pobídka, aby ženy oplácely mužům jejich zacházení, přichází Alfonzo a chytře na Despíninu "notu" naváže - navrhuje Despíně, aby si její nadřízené trochu "užily" a přijaly dva pánské hosty, k tomu jí přidá dvacet skudů a služebnou má na svojí straně. Představuje jí ony "neznámé" vychované gentlemany, které chce seznámit s opuštěnými dámami a ověřuje si tak, že ani Despína nepozná převlečeného Feranda a Guglielma. Tím začíná jeden z nejnáročnějších sextetů opery, při kterém Dorabella s Fiordilidgi poprvé potvrdí svou věrnost, když opovržlivě reagují na milostné nabídky exotických cizinců. Sextet je na konci unášen zhudebněným vztekem dvou sester, podloženým hřměním tympánů, který všechny ostatní postavy komentují. Napětí situace bez ostychu rozřezává věta "*Quella rabbia e quel furor*" (*Tento hněv a ten vztek*) s průrazným italským R, které dodává razantnost celému závěru tohoto čísla. Sestrám, ptajícím se po "autorovi" tohoto pozdvižení pošpiňujícího jejich čest, je již jasné, že minimálně Despína je proti nim a v pozadí cítí rozsáhlejší spiknutí.

Dále přichází předtím schovaný Alfonzo a označuje vetřelce za své nejlepší přátele, čímž slušně vychované dámy uvede v rozpaky. Fiordilidgi jim pak už poměrně klidněji a

Největšího efektu se v této scéně docílí, když muži při zpěvu zapojí bránici tak, jako je tomu u přirozeného nezastavitelného výbuchu smíchu. V případě, kdy interpreti jen intonují slova *Ah, ah* se tento živelný kraťoučkový terzett stane nezajímavým, nebo úplně změní svůj význam.

Mladíci si myslí, že vyhráli nad vševědoucím starcem Alfonzem a dožadují se výhry, tedy finanční odměny. Filozof je však v napjatém recitativu usadí s tím, že to je jen začátek celé sázky a posílá je, aby na něj počkali v zahradě. Sám jde zřejmě domluvit budoucí intriku s Despínou. Ve Ferandovi poznáme jeho dojemný cit v následující árii *Un aura amoroza*, číslo, které svým zhudebněním působí, jako by již předbíhalo svoji dobu o padesát let a zní téměř jak z období vrcholného romantismu. Árie kouzelně vykresluje Ferandovo sebeujišťování nad věrností své lásky, podložené lehounkým smyčcovým doprovodem laďícím s intimitou celé situace, ke kterému se na konci nenápadně vkradou lesní rohy s klarinetou a fagoty. Velmi krátce po přisprostlé Guglielmově árii tak poznáváme velký rozdíl mezi mladíky, kteří každý k intrice přistupují úplně jinak (Guglielmo během prvního jednání vůbec nevyjádří svůj názor na celou situaci a spíše si vše užívá, na rozdíl od Feranda, jehož koloratury v ansámblech nám prozrazují jeho nejistotu stejně jako výše popisovaná árie).

Následuje ohromující graduující finále, kde nejdřív sledujeme trápící se dívky v nejisté situaci po odjezdu svých snoubenců, začínající: *“Ah che tutta in un momento si cambio la sorte”* (*Och, jak se v jednom okamžiku změnil můj osud*). Hudebně stabilní vznešený dvojzpěv, ve kterém nerozklíčujeme žádné známky narušení jistoty těchto dvou truchlících slaměných vdov, avšak pronikající opakování melodie klarinetů nám ukazuje skutečnost a hloubku jejich truchlení. Tuto dvojitou sebelítost přerušuje vpád “cizinců”, kteří se chtějí z nešťastné lásky otrávit arsenikem, a to za asistence Alfonza, který jim v tom před dívkami naoko brání. Dívky zanechají v tu chvíli nepodstatné trápení a snaží se zachránit nezvané hosty, kteří jim dávají svou smrt za vinu. Momenty, kdy zaznívají slova *“Ah che del sole il raggio fosco per me diventa”* (*“Sluneční paprsek se pro mne stává temným”*) je hudba tak temná a přesvědčivá, že úplně zapomeneme, že jsme byli vtaženi do intriky, nikoliv skutečného tragického otrávení dvou mladíků. Alfonzův part působí hudebně v začátku jako jediný klidový element, ačkoliv slovem celou situaci dramatizuje. Dámy v krizové situaci volají po své služce, která již o intrice ví, jinak by se k celé situaci stavěla mnohem racionalističtěji a neradila by otráveným mužům pouze obejmutí. Po odchodu Despíny a Alfonza pro pomoc sledujeme první vyslovené pochyby Feranda a Guglielma nad přílišnou nákloností dívek k otráveným cizincům, za které jsou převlečeni. Filozof přivádí “učeného” doktora, neboli převlečenou Despínu, která mládence zachrání zázračným lé-

kem v podobě dobově atraktivního magnetu Mesmerova. Interpetky Despín v této chvíli spolu s převlekem mění i hlas a herecké vyjádření, což byl publikem oblíbený a vděčný, dobově podléhající, komický prvek rokokových zápletek konce 18. století. Milenci po vyléčení až překvapivě rychle ožijí a začínají lichotkami znovu mnohem agresivněji dorážet na své rozcítlivělé družky. Které nejdřív jen jemně upozorňují na nebezpečí vyslovování těchto lichotek, které můžou poškodit jejich dobrou pověst, ale po tom, co nestydatí cizinci s požehnáním Alfonza a doktora požadovali polibek, se zpátky uzavrou do svého oprávněného odmítání. Přecházíme tak do hudebně agresivního finále, kde se Fiordilidgi a Dora-bella ve vrcholných posledních větách finále znovu ptají, “kdo” za to může. Podezírají nej-spíše i Alfonza a “zázračného” doktora a všechny ostatní přítomné postavy se podivují nad jejich přehnanou zuřivostí. Určitý půdorys vztahů je tak ve finále prvního jednání podobný prvnímu sextetu. Hudebně vyhocené finále s atraktivním množstvím slov, u kterého nám připadá, že je snad ani normální smrtelník za tak krátkou dobu nedokáže vyslovit, nás před přestávkou navnadí na druhou polovinu.

Po vyčerpávajícím konci prvního jednání se nám otevírá druhé jednání pokojnou intimní scénou třech již vyklidněných žen, z čehož usuzujeme, že mezi jednáními nám v ději uběhly minimálně tři hodiny reálného času. Despína přesvědčuje své nadřizené, aby naivně nespolehaly na návrat svých snoubenců a raději se zařídily realisticky a využily přízně dvou atraktivních mužů, kteří se o ně ucházejí tady a teď a nabízejí jim lásku a snad i sňatek. Ženy se brání poukazem na utrpení svých stávajících partnerů a zkaženou pověstí, ale Despína je ujišťuje, že jsou v bezpečí a pokud by se rozhodly pro nezávazný flirt, pro všechny případ budou zajištěny a nikdo se to nedozví. Zde nastává nejdůležitější dramaturgický problém minimálně z pohledu diváka, či inscenátora dnešní doby. Druhé jednání, je oproti tomu prvnímu protkáno množstvím hudebně neatraktivních recitativů a na rozdíl od hudebně nabitého prvního jednání tak působí nedomyšleně a celá opera tím ztrácí na dramatičnosti. Autoři se potřebovali mílovými kroky přelouskat přes podlehnutí družek k moralizujícímu finále. I přes to, že některé recitativy jsou prokomponované, se druhé jednání nikdy hudebně ani dramaticky nevyrovná jednání prvnímu. Po prvním zdouhavém recitativu Despína svou árií vysvětlí dámám, jak mají k mužům přistupovat. Árie, jejíž věty až moc prozrazují ženské umy a my poznáváme, jak mnoho o nich tvůrci věděli. Despína mluví o tom, že správná žena by měla znát slabiny mužů již v útlém věku a nehledě na jejich vzhled a postavení všem nadbíhat zároveň a stejnou měrou. Radí ne-bát se použít lží a intrik a jako královna pak vytěžit nejvíce z dané situace. Nakonec se několikrát utvrdí v tom, že je nejlepší služebná a následně s tímto broukem v hlavě nechá

dívky samotné, aby, jak řekla předtím Alfonzovi, "*Lascia fare al diavolo*" ("*Nechala pracovat ďábla*").

V další scéně jasně vidíme, že labilnější Dorabelle začíná "ďáblík" vrtat hlavou mnohem dříve než sestře a přesvědčuje Fiordilidgi, která ostře protestuje, že trochu si "zaflirtovat" možná není úplně nejhorší nápad. Nakonec ve svých názorech pevnější sestra naznačí Dorabelle, aby si dělala, co chce a nezatahovala ji do toho. Dorabella provokativně začne s vybíráním mezi dvěma cizinci a začíná duet, ve kterém i přísnější Fiordilidgi vysloví, že jeden z cizinců je jí méně lhostejný. Duet je hravý a podobně prostý jako jejich první dvojzpěv na začátku prvního jednání a my tak pociťujeme jisté dramaturgické cyklení. Veškeré obavy o své milé ve válce se vytratily a do jejich mysli jako by se už nevešlo nic jiného než oni záhadní cizinci. Hudebně odlehčený hravý duet ovšem značí jejich postoj zatím jen, když je nikdo nevidí. O samotě si tak sdělují svoje vzrušující představy o těchto milencích. Poprvé tak od sester slyšíme vyjádření nějaké náklonosti, avšak vše se odehrává jen mezi nimi dvěma.

Formálně jsou ale stále pohoršeny a před ostatními uraženy na dva mladíky, kteří se jim přicházejí za zvuků sboru omluvit za své zbrklé jednání. Oběma snoubencům již začíná být hra nepříjemná, protože vědí že nesměruje ke konci, který by si přáli. V recitativu po omluvném duetu se sborem "*secondate aurete amiche*", se vyostří situace mezi Guglielmem a Ferandem v přebíjení "*Parla pur tu*" "*Non parla pur tu*" ("*Mluv ty*", "*Ne, mluv ty!*"). Omluvu za ně nakonec musí vyslovit Alfonzo, který ovládá spolu s Despínou celý usmiřovací quartett "*La mano me date*", při kterém pánové jen opakují Alfonzovu melodii a slova. V tomto kvartetu Despína rozdělí dosud nerozdělitelné sesterské pouto a od této chvíle se už představitelky prezentují samy za sebe, nikoliv v sesterském páru. Pak se ve zmateném recitativu, připomínajícím ještě zamotanější čtvrté finále Figarovy svatby, oba páry vydávají na noční romantickou procházku. Po prvotním komicky vyznívajícím trapném komentování počasí a obdivování rostlin v zahradě se první odděluje Dorabella a převlečený Guglielmo, který stále využívá "následky" jedu z prvního jednání a dožaduje se opatrování od své společnice. Když se Dorabella přestane bránit, nabízí jí dar - přívěsek srdce. Začíná vášnivý duet plný předepsaných dotyků a hudebně i slovně znázorněného bijícího srdce, ve kterém převlečený Guglielmo sundává z krku sestry své snoubenky portrét svého přítele a místo něj jí do výstřihu umístí jako dárek přívěsek se srdcem, na znamení, že její srdce nadále náleží jemu a jeho srdce jí.

Autoři nám pak během prokomponovaného dramatického recitativu ukazují, co se děje mezitím s druhým párem. Fiordilidgi se všemožně Ferandovi vyhýbá a veškeré jeho lichotky obrací v prázdné fráze, ten jí pak promluví z duše ve své árii *Ah, Lo veggio* - ona

se svojí povahou záchránkyně mu dříve či později stejně podlehne, protože nedokáže nikomu ubližovat, natož odolat jeho pláči a takto odhalenou ji nechává o samotě. Tato árie bohužel kvůli své náročnosti končí ve škrtu, což nás ovšem ochudí i o dramaturgický skvost, bez něž se Ferandova postava zploštuje. Nedožvíme se totiž, jak moc usiloval o Fiordilidgi a že obdiv k její stálosti přerůstá v lásku tím víc, čím více mu uniká. Fiordilidgi utekla usilovnému cizinci a zůstává na scéně se svými pochybami a sebetrýzní. Ve své druhé árii je mnohem jistější a sama se trestá za svůj rostoucí soucit k cizinci, který není jejím snoubencem. Její nevinný partner, jak se domnívá, se mezitím na rozdíl od ní počestně trápí někde daleko od ní. V tu chvíli už nám nepřijde směšné celé pozadí sázky, nýbrž v této hluboké a upřímné árii s Fiordilidgi soucítíme. Zvuky dechových nástrojů prohloubí celou její modlitbu, ve které slibuje, že veškeré své city pohřbí a my máme pocit, že vidíme dno její duše. Až "filmovým" stříhem přichází Ferando za Guglielmem a gratuluje mu k vítězství a ctnosti jeho snoubenky, kterou se před chvílí snažil svést, a sám o své Dorabelle nemá pochyby. Guglielmo zasadí nemilosrdnou ránu příteli, když mu poradí, že by přeci jen pochybovat měl a jako důkaz podlehnutí Dorabelly vytahuje Ferandův portrét, který před chvílí sundal z jejího krku. V prokomponovaném recitativu začínajícím i zvukově působivými slovy: "*Il mio ritratto!*" padá pronásledován rozduřenými smyčci Ferando na úplné dno a prosí muže, který mu svedl snoubenku, o radu a pomoc, ten ale nejeví zájem příteli pomoci. Ferando se posílený záští vůči Guglielmovi a žárlivostí vůči snoubence vydává pomstít a tuto "hru" dokončit, jak se patří - tedy svést Fiordilidgi. Guglielmo snad jako pomstu za přítele ve své druhé árii zuří nad tím, jak ženy ničí životy mužů, což vyznívá poměrně ješitně a samolibě v celkovém konceptu jeho intrik vůči své snoubence i její sestře. Guglielmo má v této árii podobné rysy jako Figaro, těžko říct, jestli je to proto, že si Mozart vybral pro obě role stejného představitele, nebo mu hlubší mužský hlas připadal vhodnější pro árie mířené do publika obviňující ženy. *Donne mie la fate a tanti a Aprite un po`queli`occhi*, ve kterých vždy postava dodává "*ognun lo sa*" (*Každý to ví*). V Guglielmově árii taky najdeme variaci na vojenský pochod, stejně jako ve Figarově druhé árii *Non piu andrai*.

Následuje kavatina zraněného Feranda, stále ještě doprovázeného neutišenými smyčci, který chce vymazat myšlenky na svou nevěrnou snoubenku, ale tolik ji stále miluje, že si nedokáže pomoci. Alfonzo jeho zpověď zaslechne a obrací jeho zoufalost na touhu po pomstě vůči vychloubačnému Guglielmovi a zrádkyni jeho srdce. V recitativu se skladatel rozhodl věnovat melodii jen poslední větě, jakýsi popěvek: "*Che folle e questo cervello che sulle frasca ancor vende l`ucello*" (*Pošetilý je ten mozek, který ještě prodává ptáka na větví*), což si jen můžeme přidat k množství výstižných metafor starého filozofa.

Mezitím dochází k mírnému střetu v recitativu mezi sestrami a služkou, který je zaviněn různými pohledy na komplikovanou vztahovou situaci, ve které se ženské představitelky ocitají. Fiordilidgi se pohoršeně přiznává, že je zamilovaná a očekává od své sestry stejné zpytování. Dorabella je ale nadšená, že jsou ve stejné situaci spolu a už je sama přesvědčená, že “*Così fan tutte*”. Její argument k nevěře je totiž “*Siam donne*” (*Jsme ženy*). Dorabella scénu “odlehčuje” svou hravou árií, kdy přesvědčuje Fiordilidgi, aby taky podlehla cizímu nápadníkovi. Dorabellina árie je rokoková perlička v opeře - jasné členění, prostá melodie a citově rozjitřený jednoduchoučký text, u kterého si uvědomujeme, jak moc se od první árie Dorabella změnila a nyní se v omámení lásky stává hlupačkou, ačkoliv si je toho, co z ní cit dělá, sama vědoma “*l'anima incatena e toglie liberta*” (*duši spoutá a vezme svobodu*).

Fiordilidgi reaguje na sestru velmi podrážděně a sama se rozhodne, že čest svou i sestry zachrání jedině tak, že odjedou v převlečené za vojáky na bitevní pole ke svým snoubencům. Dramaturgicky je důležité si připomenout, že do následujícího duetu Nr. 29 jsme kromě recitativů od duetu Nr. 23 slyšeli jen samé árie, různě dlouhé a různě veselé nebo pochmurné. Pro diváka je tak naprostou úlevou a probuzením, když znovu uslyší alespoň dvojhlas a inscenátorům se tak nemůžeme divit, že v druhém jednání tak zuřivě škrtají. Oproti tomu prvnímu je totiž, jak už jsem zmiňovala, méně nabitě jak dějem, tak hudbou.

V tomto posledním Fiordilidgině útěku jí zastihne Ferando a její poslední síly rozbije vydíráním a vzbuzováním viny v duetu *Fra gli amplessi*, ve kterém se Fiordilidgi nadále brání a podlehne až v posledních chvílích s textem *Abbracciamci o caro bene*.

Fiordilidgi padne po větě “*trovar tu puoi sposo, amante e piu se vuoi*” (*Najít ve mně můžeš ženicha, milence a víc, jestli chceš*), která je mimochodem nápadně podobná větám Dona Ottavia z předchozího díla spolupráce tvůrců, Ferandovi do náruče. Jejich milostný duet zaslechne Guglielmo namyšlený přechozími úspěchy, a když se Fiordilidgi vytratí, Alfonzo pak oběma podvedeným mládencům vysvětluje, že si za to můžou vlastně sami, protože do svých nevěst vkládali prvotní naděje. Zaznívá Alfonzovo slavné Andante Nr. 30, které již zná divák minimálně z předešlé, tudíž přirozeně bystří a užívá si poslední verše *Co-si-fan-tut-te* dvakrát zopakované tak, že už této informaci začneme věřit, i kdybychom nechtěli, i my z 21. století. Pánové tvůrci si tak šikovně pojistili, že si divák po odchodu z divadla bude zaručeně pamatovat, na čem byl. Po tomto kousku přichází Despína a ohromeným pánům oznamuje, že si je jejich oběti chtějí vzít, a začne chystat svatbu. Vše se tedy v pár minutách úplně obrátí a převlečení milenci sedí uprostřed svatby, každý

se sestrou své snoubenky, ze které už není cesty zpět a chválí spolu s nimi Despínu, jak to všechno krásně zařídila. Po energickém začátku finále s ohromujícím sborem zaznívá rozpačitý kvartet nastávajících manželů opěvujících se navzájem a z něj vyubulávající Guglielmův hněv, který přeje sestřám, aby se sklenkou s přípitkem otrávily. Přichází Despína ve svém druhém převleku právníka *Beccavivi* (Becca vivi - chytit za živa) a celé svatbě tak dává punc frašky i komolením svého hlasu připomínajícím nejlacinější chvíle *commedie dell'arte*. Ve spěchu a snaze se rychle zbavit otravného notáře všichni snoubenci podepíší svatební smlouvu. A tu zaznívá tichounce Alfonzem iniciovaný válečný pochod z prvního jednání značící příjezd Feranda a Guglielma z války. Ačkoliv je v partituře pokyn pro instrumentalisty a sbor *pp* - s největší pravděpodobností jde o *sotto voce* tedy "z dálky" protože sólisti na tuto část odpovídají "*Che rumor!*" (*Jaký hluk!*).

Vyděšené čerstvé manželky tak ve spěchu schovávají nové partnery naivně k Donu Alfonzovi. Pánové se za scénou převlékají a vstupují zase jako Ferando a Guglielmo a naoko se tak vítají se svými zmatenými partnerkami. Následně vojáci "objeví" svatební smlouvu a převlečenou Despínu a vyhrožují manželkám, že poteče krev proudem za jejich zradu. Družky uznávají svůj smrtelný prohřešek, chytají se posledního stébla naděje, a vysvětlují manželům, že je k tomu přemluvila Despína a Alfonso. Alfonso však pošle pány, aby šli pro "důkaz" celé nevěry tam, kam se před chvílí v převleku jako cizinci schovali. Vše tak vrcholí v odhalení převleků Feranda a Guglielma zlomeným družkám. Ve zdánlivě nevyřešitelné situaci Alfonso promluví a donutí manžele, aby se dali znovu dohromady. Oni ohromeni tím, co se za pouhý den událo, si přísahají věrnost a slibují, že už jí nebudou pokoušet. Co se stane s milostným napětím párů, které se v intrice potkaly, už nám tvůrci neprozrazují. Konečný ansámbl zpívající, že je šťastný každý, kdo bere věci z té dobré stránky, jen dovrší jistou cyničnost a nedůležitost celého předchozího děje. Příběhu ve své podstatě chybí moralizující pointa, jako tomu bylo u Dona Giovanniho, nebo Únosu ze Serailu. Ačkoliv tento závěr měl možná dobově moralizačně vyznívat, cítíme z něho spíš nedořešení příběhu a závěr je tak těžko uvěřitelný, ale přesto pozitivní. Divák tedy odchází s rozčarováním v duši, ale s úsměvem na tváři, což lze považovat za onu pointu a dovršení celého vtipu Da Ponteho a Mozarta.

1.3 STYLOVÉ ZAŘAZENÍ OPERY COSÌ FAN TUTTE

Jasně zařadit a definovat díla W. A. Mozarta o více než 250 let později není tak jednoduché, jak jsme zvyklí z hodin hudební výchovy. Díla Da Ponteho a Mozarta se nejvíce

formou a příběhem blíží opeře buffě, ačkoliv od ostatních oper tohoto druhu se velmi liší. Když konečně tvůrci prosadili u císaře kontroverzní příběh Figara, museli spoustu komických scén z politických důvodů vystříhnout. Finální podoba díla má tedy stejný počet komických i dramatických prvků i hudebních čísel - téměř všechny árie jsou niterné zpovědi postav s důstojnou a dramatickou hudební i slovní linkou, ale zůstávají zde komické ansámby. Již v tomto díle tedy poznáváme, jakou cestou se budou libretista se skladatelem ubírat. Je jasné, že v napjaté situaci v Evropě té doby panovník požadoval, aby se lid bavil. Co chtěl umělec, už bylo vedlejší, a zakázky byly udělovány jen na antická témata, nebo na opery buffy. Těžko říci, jaký žánr by si tvůrci vybrali, kdyby se mohli svobodně rozhodnout.

Když dostal Mozart od Prahy nabídku na další komedii, tedy dalšího "Figara", nemohli se s Da Pontem v průběhu tvorby dohodnout, jaký ráz opeře dají. Mozart se s Giovanniho postavou sžíval a přiděloval mu vznešenou hudbu i v intrikách a rozhodně nechtěl, aby byla postava dehonestována lacinými žertíky v jeho svádění žen, jak by si přál Da Ponte. Ke konci libretista nebyl spokojený s tím, že dílo nemá jasnou formu a pravděpodobně to byl on, kdo ustanovil dílo jako *dramma giocoso* pro tuto operu. Da Ponte dokončoval v době příprav na Dona Giovanniho tři další libreta pro něj důležitější a lépe placená, tudíž nečekaně odjel několik dní před premiérou, což Mozarta nepotěšilo, ale je pravděpodobné, že právě Da Pontova nepřítomnost dala skladateli jistou volnost v upravitelství libreta ve finále opery podle svého.³ Milada Jonášová v knize *Mozartova Praha*, dokládá z notových materiálů, že skoro celé 2. dějství a předehra vznikly v Praze.

Mozart měl obavy, že toto dílo, které je o tolik pochmurnější a vážnější, se Pražanům nachystaným na komedii nebude líbit. Své obavy sděloval v dopisech příteli Gottfriedovi von Jasquin a píše o nich i František Xaver Němeček v Mozartově životopise.

Pokud se zamyslíme nad celkovým vyzněním této opery a jejím zařazením, Dona Giovanniho by nás nenapadlo nazývat operou buffou, především kvůli vraždě Komtura, která misku vah v porovnávání komických a vážných scén strhává jasně na stranu dramatu. Postava Leporella je jediné, co nám v opeře komedii připomíná, proto po staletí respektujeme definici tvůrců - *dramma giocoso*.

Na rozdíl od Dona Giovanniho *Così fan tutte* bývá v Čechách téměř bez výjimky definováno jako *opera buffa*, ačkoliv skladatel sám si operu do svého seznamu skladeb napsal spolu s Figarovou svatbou, *Idoméneem* i *Únosem ze Serailu* jako *dramma giocoso*.

³ ŠPAČEK, Jan. *Libreta Lorenza da Ponte*. Praha: Bakalářská práce — Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta. Ústav románských studií. 2013

Toto slovní spojení jako první použil Carlo Goldoni a oxfordský hudební slovník (The Concise Oxford Dictionary of Music) ho definuje následující větou: “*dramma giocoso (It.). Comic drama. 18th-cent. It. term for comic operas containing tragic features*”.

Je tedy jasné, že ani jednu ze svých oper tvůrci jako operu buffu nedefinovali, ačkoliv v původních zakázkách na díla se o komické opery mělo jednat ve všech případech. Je na inscenátorech, k jaké straně společných děl tvůrců se přikloní, zdali k té komičtější, nebo k té dramatičtější. Nejpravdivější řešení by nejspíše bylo najít průsečík mezi oběma žánry. Kdyby se jednalo o film, tvůrci by s klidem v duši do popisku napsali - *komedie, drama*. Jen starší díla dávno zemřelých tvůrců máme tendenci jednodušeji škatulkovat, ačkoliv samotná opera v sobě může nést stejný rozpor jako film 21. století.

2 OPERA COSÌ FAN TUTTE V KONTEXTU DOBY VZNIKU

2.1 COSÌ FAN TUTTE JAKO KLASICISTNÍ OPERA BUFFA

V minulých kapitolách jsem naznačila, proč Josef II, v letech 1765 - 1790 císař Svaté říše římské, objednal u Da Ponteho a Mozarta operu komickou.

Opera buffa byla navíc poměrně mladý, dobově atraktivní a moderní žánr, což je pro nás teď těžko představitelné. Vzorovým libretistou a zakladatelem byl dramatik Carlo Goldoni, který těžil sice z charakterů commedie dell'arte, ale jeho postavy byly mnohem více psychologicky propracovány. Není tedy divu, že i u postav z *Così fan tutte* najdeme předobrazy v commedii dell'arte. Páry Ferando a Dorabella i Fiordilidgi a Guglielmo jsou jasnými potomky takzvaných *innamoratù*, což byly milenecké páry (nejčastěji dva), které během děje bojovaly s nejrůznějšími překážkami především ze strany starců, kteří jim jejich štěstí z nějakého důvodu nepřáli. Tyto předlohy postav velmi připomínají celý princip v *Così fan tutte*, kdy tím starcem kazícím plány milenců je Don Alfonzo. K jeho postavě zkušeného filozofa by se nejvíce hodil charakter Dottore, v opeře je ale stařec mnohem inteligentnější, sofistikovnější a jeho postava není zesměšňována. Naopak odkaz na postavu Dottoreho najdeme v prvním i druhém převleku Despína a to nejdříve v doktorském a potom v právnickém kostýmu. Typickým projevem postavy Dottore je totiž vychloubání, a především prezentování množství jazyků, kterými mluví, což je přesně znázorněno v prvním i druhém finále v Despíniných převlecích.

Despínina druhá věta, v převlečení za doktora - 17. scéna finále prvního jednání.

“Come comandano dunque parliamo: so il greco e l'arabico, so il turco e il vandalo, lo svevo il tartaro so ancor parlar” (“Jak poroučíte, tak budeme mluvit: znám řečtinu a arabštinu, umím turecky a vandalsky, švédsky a tatarsky umím ještě mluvit”).

Na tyto charaktery byli diváci zvyklí. Člověk by si až řekl, že autoři měli určitý algoritmus na vytváření děje. Základní náčrt postav z commedie dell'arte, známá vídeňská zápletky a libreto *Così fan tutte* je hotovo. Na příběh je ale v 18. století kladeno mnohem více požadavků. Na rozdíl od commedie dell'arte se od opery vrcholného klasicismu očekává, že bude daleko více řešit a zohledňovat problémy rozdělující společnost a aktuální témata. Jako pozorovatelům z daleké budoucnosti nám nemusí být hned na první pohled jasné, na které dobové problémy příběh naráží, ale po bližším rozklíčování kromě oněch exotických Turků a zmiňovaného klasicistního boje racia s emocí je v *Così fan tutte* i řešen pohled na ženu ve společnosti. Klasicismus totiž po v tomto ohledu přísném baroku ženě dává mnohem větší samostatnost, otázka ženské věrnosti je choulostivá a otevřeně mluvit na scéně o ženské nevěře muselo být v tehdejší době velmi kontroverzní a troufalé.

3 OPERA COSÌ FAN TUTTE V KONTEXTU DNEŠNÍ DOBY

3.1 OPERA JAKO HUDEBNĚ - DRAMATICKÝ ÚTVAR V POSLEDNÍCH 70TI LETECH

Hudebně - dramatický operní útvar se za 230 let od premiéry *Così fan tutte* přirozeně vyvíjel, ale ne nijak překvapivě. Naopak se zdá, že oproti ostatním uměleckým a dramatickým útvarům zůstává stále v drobných úpravách stejný a odhadově minimálně polovina divácké obce se dožaduje, aby stejný i zůstal. Otázka, proč zrovna u opery se diváci tak usilovně brání nějakému vývoji, je téma pro samostatnou diplomovou práci.

Co je ale z jevišť posledních 100 let patrné, je to, že čím méně je tento hudebně-dramatický útvar populární, tím více se vyvíjí způsob jeho inscenování. Od první poloviny 20. století k začátku 21. století jde počet operních skladatelů a významných děl v této oblasti strmě dolů, zatímco hudba méně náročná na poslech, jednoduchá, s největším potenciálním počtem posluchačů, jde strmě nahoru. Důvodem je i nezávislost tvůrců a nepotřebnost tohoto žánru.

Dříve byl umělec zaměstnáván nějakou vládnoucí “elitou” neboli panovníkem, který měl zpravidla hudební a umělecké vzdělání a jeho prezentací před veřejností bylo mimo jiné umění, tudíž kvalitní umělci byli tehdy zahrnováni zakázkami. Nyní je umělec svobod-

ný, což znamená, že aby mohl svoji práci vykonávat úspěšně, je odkázán na diváka. Nelze tedy předpokládat, že komplikovaný útvar jako opera by mohl v tomto systému kvést a zároveň si neumíme představit, že k znovuzvolení prezidenta si prezidentská kancelář objedná operu, aby se například prezentovala před ostatními státními hodnostáři nebo před svými občany, jako tomu bylo v minulosti. Nelze to předpokládat i proto, že vládnoucí třída nemusí mít žádné umělecké vzdělání a je tedy možné, aby se prezentovala umělci, které oslavuje co největší počet lidí (např. Michal David). Umělec, v našem případě skladatel, je tak odkázán na velmi vrtkavý systém grantů, nebo musí degradovat svoji tvorbu za účelem líbivosti. Celkově je toto problém vážné hudby, nejen operního útvaru.

Inscenátoři operních kusů tedy místo toho, aby dostávali nové podněty, musejí neustále oživovat už dávno neaktuální a "mrtvé" kousky přes všechnu jejich hudební nesmrtelnost.

Pokud budeme například zarytý milovník La Traviaty a budeme si chtít každý měsíc zajet na jiné provedení, nebudeme chtít neustále vídat tu samou pěvkyni v těch samých šatech v té samé místnosti, protože nás to nijak neobohacuje a umělecky nestimuluje. Proto se inscenátoři už od třicátých let 20. století, nejspíše počínaje Wiellandem Wagnerem, snaží nabízet vzdělaným divákům i jiné cesty.

4 POBLEMATIKA INSCENOVÁNÍ OPERY COSÌ FAN TUTTE A ŘEŠENÍ AUTORA PRÁCE

4.1 HLAVNÍ INSCENAČNÍ ÚSKALÍ DÍLA

Jak už bylo zmiňováno v kapitole 1.3 Stylové zařazení opery Cosi fan tutte, největším problémem je prvotní definice a stylové zařazení tohoto díla. Pokud půjdeme ve stopách skladatele a dílo budeme řadit jako dramma giacoso, nastává hned druhé úskalí, a to, jestli se v inscenování přikloníme více ke komické stránce s dramatickými prvky, nebo k vážnějšímu podání s komickými prvky. Pokud si inscenátoři obhájí jednu z výše uvedených možností, musejí se rozhodnout mezi dalšími dvěma řešeními a to, jestli rozehrávat spíše komické situace v tragickém rámci, nebo dramatické situace v komicky vyznívajícím celku. Propojení komických situací s vážnými se dá řešit více způsoby a jen těžko se jedné z těchto složek v rozebíraném díle zbavíme. Nutná dualita vyplývající z těchto úskalí nás provádí celým nesmírně symetrickým příběhem, tvořeným třemi páry, složenými ze dvou naivních dívek, dvou naivních mladíků a z páru životem protřelých manipulátorů. Po-

kud je Mozartova Kouzelná flétna známá číslem tři, objevujícím se v každé složce zednářské opery, *Così fan tutte* bude nespíš opera s číslem dvě. Mozart totiž ve svých dílech definuje podstatu života jako neustálý boj dvou rovin, a to komiky s tragédií, ale až v opeře *Così fan tutte* tato až jinjangovská vyváženost dosahuje rovnováhy. Ačkoliv nás nesmyslný příběh vydražďuje a pociťujeme ho jako nedokončený, působí v celkovém poměru komiky a dramatu jaksi vyrovnaněji a přesvědčivěji než předchozí dvě díla Mozartodapontovského triptychu. Pokud se na díla podíváme zpětně, ve Figarově svatbě se skutečné Da Pontovy realistické postavy trápí ve skladatelových áriích, ale jsou před ně kladeny Beaumarchaisovské překážky a komické situace, se kterými si musí poradit a smířit se tak s celkovým komickým vyzněním díla. Don Giovanni je naopak lehkovážný floutek, který čelí tvrdé realitě, se kterou se nedokáže vyrovnat, je doprovázený komickým Leporellem skrze moraliizující operu, kterou otevřela smrt komtura a která od začátku směřuje k smrti Dona Giovanniho. Z tohoto úhlu pohledu tedy *Così fan tutte*, ačkoliv nebývají považovány za vrchol Mozartovy tvorby, jsou rozhodně dovršením a vyvrcholením dvousečnosti ve skladatelově díle. Pravdivého vyjádření a inscenování díla dojdeme tedy jedině tehdy, pokud se řídíme určitou polaritou příběhu.

Pokud se tedy inscenátoři dostanou přes prvotní definování příběhu a ať už se budou řídit klíčováním skrze číslo dvě, tedy celkovou symetričností díla, nebo naleznou v příběhu jiné pro ně podstatnější vyjádření, čeká je další nevyhnutelný problém, který ve špatném klíči může celé dílo změnit ve frašku, a to je ono komické převlékání Despíny, Feranda a Guglielma.

První převlékání v opeře nastává u Guglielma a Feranda. Z popisu Despíny se dozvídáme, že si není jistá, zda jsou to Turci, či Valaši, přičemž se posmívá jejich knírům. Situace ke konci 18. století, v Evropě sužované válkou s Turky, musela vyznívat velmi komicky. Kdo by se nerad zasmál nepříteli... Turecké převleky také umožňují co nejvíce zakrýt nepoznané milence, kterým navíc zakrývá tvář knír. Otázka je, jestli tento "vtip" nepatří mezi ty smrtelné a časem vyčpělé a jestli pobaví diváka v kontextu 21. století. V řešení tohoto převleku je možné se uchýlit k nějakému jednoduchému znaku a uzpůsobit tak vizuálně i kontextově převlekům celou situaci. Dalším řešením je celý klíč hledat v určitém surrealismu, či nadsázce, kdy samotný převlek může působit komicky, ale nerušivě. V takovémto rámci, ale přijdou všechny postavy o svou hloubku, reálnost a stanou se plochými loutkami ve špatné komedii právě proto, že dramaticky *Così fan tutte* nejsou psané jako komedie. Despíniny převleky zase zesměšňují její předlohy v komedii dell'arte což pro poučeného diváka 18. století musel být vděčný kousek. Pokud se ale inscenuje Despína

dnes po vzoru Dottore, i poučený divák vtip pochopí, ale i jemu bude nejspíše připadat trapný. Důvod, proč tato i další opery potřebují radikální zásah inscenátorů je ten, že aby divák pochopil veškeré vtipy a narážky, musel by nejdřív projít studiem a vžíváním se do doby vzniku a až tehdy by dosáhl stejného požitku jako lidé, kteří měli možnost vidět dílo za života tvůrců. Zkrátka opera pak nemůže fungovat samostatně jako dramatické dílo.

Despínin převlek tedy musíme řešit stejně jako u mužských představitelů, a to buď znakem, nebo nadsázkou, přičemž ale v tom duchu musíme zároveň udržet celou operu.

Kromě komické a tragické roviny musíme tedy zohledňovat i převleky hrdinů, a i podle nich určovat celkový koncept a klíč k inscenování opery. Nastíněné možnosti samozřejmě nejsou jediné, kterými se inscenační tým může vydat, třetí nejobširnější možnost je inscenovat *Così fan tutte* v úplně originálním klíči. Najít novou cestu k režii takto inscenačně náročné opery je velký risk u obecnosti i odborné veřejnosti, ale jedině tak se docílí nových posunů a poznání v oblasti operní režie. Jedině tak se můžou inscenační postupy zdokonalovat.

4.2 PRAKTICKÉ ŘEŠENÍ AUTORA PRÁCE

4.2.1 PSYCHOLOGIE POSTAV

V symetrickém dramatu, jakým je opera *Così fan tutte*, je velmi svůdné zjednodušit psychologii postav na známé archetypy tak, abychom měli dva stejné milenecké páry maximálně kostýmově barevně odlišené, starého úlisného doktora a drzou služebnou. Velmi se ale ochudíme, pokud nebudeme naslouchat Mozartovým melodiím a Da Ponteho výpovědím o rozdílnosti postav. Z plochého vzdáleného dramatu se nám totiž po rozklíčování jednotlivých charakterů, stává psychologické drama, které nám naplní i celé původní 4 hodiny hudby adekvátním obsahem.

Podívejme se například na sesterský vztah Fiordilidgi a Dorabelly - nemáme žádné indicie, která z nich je starší, která byla větší oblíbenkyní rodičů, nebo jaký je mezi nimi věkový rozdíl. Začínáme takřka na nule, jsme jako inscenátoři vrženi doprostřed situace, kdy už se všechny postavy znají a my o jejich pozadí nic nevíme. Jediné, co nám zbývá, je chytat se indicií v libretu a hudbě a z nich pak vybudovat celistvou postavu, ve které si pěvec bude jistý a bude maximálně pravdivá. U těchto sester vidíme, že se do poloviny druhého jednání objevují pouze ve dvojici, až Despína je ve druhém dějství od sebe odtrhne v kvartetu "*La mano a me date*", kde zpívá: "*Rompasi omai quel laccio, segno di servitu*" ("*Ať se teď zlomí to pouto, znamení otroctví*"). Sestry by tedy měly být vykresleny s až chorobnou závislostí na sobě navzájem. Rozdíl mezi postavami lze vždy prvotně rozpoznat v po-

rovnávání árií. Dorabella, která má první árii zoufalou, na pokraji šílenství se za pár hodin před druhou árií vzpírá morální sestře a sama považuje zásnuby s novými milenci za přirozené, což s radostí prezentuje v árii druhé. Naopak Fiordilidgi v první árii vyjadřuje svou věrnost, ačkoliv si sama není jistá svými pocity a ve druhé odevzdanější árii se trestá za své city k novému milenci. Dorabella se nám v kontextu celého příběhu jeví zprvu jako labilnější a podřízená jistou “nadvládou” morálních hodnot své sestry. Když se však od ní ve druhém jednání odtrhne, díky svým rozjitřeným nestálým emocím dříve podléhá nátlaku ze strany přitažlivého cizince. Fiordilidgi naopak setrvává ve svém přesvědčení až do poslední chvíle a znejistěna tím, že už sestru nemá pod kontrolou, vymýšlí různé způsoby, jak se převlečenému Ferandovi vyhnout, a i sestru odvést z vlivu přitažlivých vetřelců.

V milostném duetu mezi ní a Ferandem pak dochází k nejstrmějšímu zlomu v její postavě. Ze seabemrškačského odmítání se doslova v jednom nádechu promění v roztouženou dívku připravenou konzumovat každý doušek lásky od neznámého milence. Důvod konečného podlehnutí obou dívek předepsali už sami autoři. Pokud si totiž rozebereme postavy protějšků sester, zjistíme, že páry, které byly určeny na začátku opery, k sobě nejsou zdaleka tak pasující jako ty, do kterých se postavy po výměně partnerů dostanou.

Ferando, který celou sázku vyvolá kvůli své heroické nátuře bránící čest svoji, své partnerky a její sestry, se nám daleko více hodí k morálně pevnější a zásadovější Fiordilidgi než k neustálené Dorabelle. Guglielmo, který je ve vyznávání lásky oběma partnerkám vždycky o krok před Ferandem a podvádění snoubenky, nebo přítele mu nedělá velký problém, se mnohem více hodí k Dorabelle, která chce především zažít vzrušení a nedokáže být v nepřítomnosti partnera věrná, kvůli své emočně vypjaté povaze. Korunou celé výměny je i rozdělení hlasů, kdy Dorabellin roztoužený mezzosoprán se měkce pojí s Guglielmovým barytonem a soprán Fiordilidgi toužící po souznění duší ve vypjatém duetu druhého jednání s jemně koloraturním v melodii heroickým Ferandovým tenorem.

Pokud svůj pohled odtrhneme od hlavních párů a zaměříme se na dvě další postavy, rozpoznáme, že celý příběh se odehrává uprostřed napjatého vztahu Despíny a Alfonza, kteří celou psychologickou škálu svými protikladnými povahami uzavírají. O Despíně nevíme také z hola nic, ani jestli je starší, nebo mladší než dámy, které se k ní chovají se značným despektem. Vše je tedy v rukou inscenátora a interpretky a záleží jen na nich, jakou postavu vytvoří. Indicie, které najdeme v textu, nám napovídají, že pro vulgarismy a nevhodné narážky Despína nechodí daleko. Obě její árie jsou podloženy celkem triviální melodií, což nám napovídá její jednodušší charakter, ovšem její prozíravost a zkušenost se nedá porovnávat s ospalými sestrami. Despína může být prezentována starší ženou, ale jistá nerozvážnost jejího chování nám napovídá, že bude spíše stejně stará jako Fior-

dilidgi a Dorabella. Původně je Despína služebná, a tak, jako ve všech Mozartových dílech, není jen okrajovou postavou, ale zaujímá na scéně stejnou plochu jako ostatní “nadřízené” postavy. K vytvoření celkového dojmu z postavy nám pomůže představit si pozadí této zapeklité role. Despína je jistě z nižší vrstvy než obě sestry žijící ve snobské bublině, je životem zkušenější, ale nemusí být nutně starší. Stačí když spolu s interpretkou dojdeme k tomu, že byla například z rozvrácené rodiny a žila již v útlém věku sama. Bouřila se proti nespravedlivému systému a zakusila tak od svých útlých let více než dámy vychované v bavlnce. Její sebejistota a chrlení životných moudrů nemusí být jen plochým upovídaným rysem postavy, ale ochranou křehkého jádra dívky, která nakonec poslouží Donu Alfonsovi, jako nástroj proti “šťastnějším” ženským charakterům v opeře. Posledním charakterem, iniciátorem a průvodcem celého příběhu je tedy Don Alfonzo. Pokud by byl příběh opery zfilmovaný, byl by to on, jehož hlas vypravěče by nám retrospektivně celý příběh vyprávěl. Starý filozof, jak se o něm v opeře zpívá, je od skladatele obdařen spoustou krátkých, ale strhujících melodií, které nám značí podstatnost a složitost jeho postavy. Da Ponte k důležitosti jeho postavy přispěl častými recitativy komentující děj. Postava Alfonza tak oproti ostatním vyčnívá, jako by byla z příběhu napůl vyňata a pozorovala celý děj z větší dálky, nachází se někde mezi divákem a jádrem příběhu. To, co vrací Alfonza zpět do děje a sráží jeho nadhled, je znatelná zahořklost a podlost vystupující v jeho prokomponovaných recitativních (Například začátek 7. scény 1. jednání recitativ “*Non son cattivo comico*”). Celým filozofickým závěrem jeho zkoušky nemá být poznání, ale ztráta iluzí jím způsobná. Sokratovské způsoby nabourávání “hlupákoví” jeho myšlení, aby došel sám k závěru a k pravdě, se u Alfonza v pointě míjí účinkem. Filozof manipulující čtyřmi mladými lidmi si přizpůsobí výsledek a pointu tak, aby mu muži dali za pravdu, ale pointa jeho machinací jen dělá z ostatních mužských rolí ještě větší hlupáky. V reálném dopadu by tak muži na ženy navždy zanevřeli, pokud by se nerozhodli žít nadále v poškozeném vztahu obklopeni paranoiou z nevěry, nebo se neoprostili od veškerých iluzí a začali žít liberální polygamní život. U ženských představitelk Alfonzo docílil jen stejné nedůvěřivosti k opačnému pohlaví. “Vecchio filosofo” (Starý filozof) tak rozhodně nevyhází z příběhu jako “Saggio filosofo” (Moudrý filozof), nýbrž jako zahořklý misogynní stařec závidící mladým párům bezpodmínečnou čistou lásku s chorobným nutkáním jejich neposkvrněné úmysly pošlapat.

4.2.2 AUTORČIN KLÍČ K INSCENOVÁNÍ OPERY

Po zvážení všech rozklíčovaných úskalí inscenování opery *Così fan tutte* a po potřebném nastudování díla a jeho pozadí jsem došla k určitému řešení. Největší potíž mi dělalo ono balancování mezi komikou a vážností celého díla. Nejdříve jsem chtěla celou inscenaci vést ve znaku, na pokraji surrealismu, abychom uvěřili, že Fiordilidgi s Dorabelou hned neodhalí ony problematické převleky jejich snoubenců a Despíny. Celkově jsem operu vnímala jako dobově nezátíženou, s příběhem, který je zároveň tak nesmyslný, že by se nemohl stát ani v 18. ani ve 21. století, ale řeší téma věrnosti, které neomrzí nikdy napříč stoletími. V tomto oproštění od časové linie jsem shledala jako aktuálně nejpřínosnější dílu zasazení děje do blízké budoucnosti. Otázka věrností je nejspíše nesmrtelná, ale převleková banalizace příběhu v budoucnosti může nabýt úplně jiných rozměrů. Jak můžeme vědět, že nebudou existovat technologie, které vám změní podobu, nebo naopak budeme do technických vymožeností tak zahleděni, že již podoba našeho partnera bude vedlejší a zanedbatelná. Tento futuristický rámec dává příběhu svobodu vytvořit na scéně realitu se svými vlastními pravidly, aniž by divák musel spekulovat nad tím, jestli je něco uvěřitelné, či dobově přesné. V tomto kontextu je možné rozehrávat psychologické drama a propojit ho i s komickými prvky, aniž by nám přišlo něco divného, či neuvěřitelného. Do blízké budoucnosti jsem vypracovala s interprety jednotlivé postavy tak, aby každá role měla svojí originální psychologii, typická gesta a jasně dané vztahy s ostatními charaktery. Jako zrcadlo Alfonzových požadavků jsem přidala další dvě role služebnic, které představují Alfonzem vytvořený ideál ženy. Od začátku vidíme, že Ferandovi s Guglielmem jsou milejší jejich vlastní ženy, a proto se rozhodnou podstoupit sázku s Alfonzem, aby sobě i jemu dokázali, že i jejich přirozené krásky mohou mít kvality jakými oplývají Alfonzovy vumělkované prototypy dokonalých žen. V závěru celé opery zůstávají čtyři zklamaní lidé a Alfonso upevněný ve svých zvrácených názorech otevře poslední taktý opery s tím, že přes všechny zrady se páry mají znovu obejmout a žít spolu jako předtím. Všechny postavy tak navzdory spoušti, která se odehrála v jejich srdcích, vychvalují lidský cynismus a rezignaci nad vztahovými problémy (*“Fortunato l’uom che prende ogni cosa pel buon verso, e tra i casi e le vicende da ragion guidar si fa. Quel che suole altrui far piangere fia per lui cagion di riso e del mondo in mezzo ai turbini bella calma proverà”*- *“Šťastný člověk, který bere každou věc z dobré stránky a mezi příhody a událostmi rozumem se vést nechá. To, co jiného rozpláče, bude pro něj důvodem k smíchu a ve světě uprostřed bouří krásný klid najde”*). Tento moment je v inscenaci znásobený animací třetí světové války odehrávající se kolem postav, které se domnívají, že rozklíčovaly podstatu života.

5 ZÁVĚR

Inscenační problematika veledíla Mozarta a Da Ponteho, bude jistě rozebíraná do té doby, dokud opera *Così fan tutte* bude součástí repertoárů všech velkých operních domů, jako tomu doposud bylo. V tomto dokumentu byl uveden podložený možný úhel pohledu na definování žánru a zařazení opery *Così fan tutte*, stejně jako i dalších společných děl skladatele a libretisty. Tato práce přináší jistý vhled a rozbor problematiky díla s nastíněným pozadím jeho vzniku a několik možných variant, podle kterých je možné zvolit další inscenační postupy pro vytvoření režijní koncepce opery. Pokud by měla být práce obsáhlejší, tyto inscenační postupy by se daly ověřit analyzováním dosavadních zlomových inscenací této opery. Ačkoliv analyzováním a rozebíráním díla můžeme proniknout do většího poznání nejen problematiky díla, ale taky k jeho pravému významu, umělecké vyjádření jím nevznikne a není tudíž možnost přímo posuzovat umělecké činnosti jakéhokoliv umělce, ať jde o skladatele, libretistu, režiséra, či pěvce. Vše je uměleckým procesem, který je živý jen tehdy, pokud se vyvíjí.

Zápis použité literatury a zdrojů

MOZART, Wolfgang Amadeus: *Così fan tutte*. Breitkopf & Härtel. Leipzig 1881.

HUČÍN, Ondřej: *Wolfgang Amadeus Mozart Così fan tutte*. Programová brožura opery Národního divadla, Národní divadlo v Praze. Praha 2010.

FRAISOVÁ, Renata: *Così fan tutte - různé úhly pohledu*. Bakalářská práce (BcA.). Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra kompozice, dirigování a operní režie. Brno 2012.

DA PONTE, Lorenzo: *Così fan tutte: opera buffa o dvou dějstvích*. Přel. L. Mandaus. SNKLHU. Praha 1960.

DA PONTE, Lorenzo: *Paměti*. Přel. J. Kostohryz. 1.vydání. Praha 1970.

VOLEK, Tomislav: *Mozart a Praha*. 1. vydání. Supraphon. Praha 1973.

VOLEK, Tomislav: *Mozartův Don Giovanni*. Státní knihovna ČSR. Praha 1987.

ŠPAČEK, Jan: *Libreta Lorenza da Ponte*. Bakalářská práce — Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta. Ústav románských studií. Praha 2013.

LIEBERZEIT, Michal: *Don Giovanni - historie díla, jeho vznik a interpretace opery ve 20. století*. Diplomová práce (MgA.). Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra operní režie, obor operní režie. Praha 2014.

KENNEDY, Michael a KENNEDY, Joyce Bourne Kennedy: - *The Concise Oxford Dictionary of Music (5.ed.)*. Oxford University Press. 2007.