

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Katedra scénografie  
Scénografie

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**FIGAROVA SVATBA**

**Použití dobových detailů jako významotvorného prvku**

**Anna Havelková**

Vedoucí práce: MgA. Marek Cpin

Oponent práce: Doc. Mgr. Jan Štěpánek

Datum obhajoby: 8. 9. 2022

Přidělovaný titul: BcA.

Praha 2022

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne.....

.....

Podpis

## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce se věnuje scénografickému i kostýmnímu řešení opery Figarova svatba od Wolfganga Amadea Mozarta a uvádí ji do dobových a kulturních souvislostí. Zároveň se zabývá předlohou Pierra-Augustina Carona de Beaumarchais. První část se soustředí na život zmíněných tvůrců, a to včetně dramatika Lorenza da Ponte, který napsal této opeře libreto. Hlavní část práce reflektuje kostým a dobové detaily jako významné prvky uplatňující se pro scénografa na jevišti. Tato část se taktéž zaměřuje na porovnání aktuálně vytvořených kostýmů s dobovým oděvem osmnáctého století. Součástí této kapitoly je i uvedení celého díla do kontextu doby, v níž vzniklo, neboť právě historické prvky jsou při tvorbě mého kostýmního i scénografického řešení zcela zásadní. V další části se potom práce zaměřuje na psychologii jednotlivých postav, která je důležitá pro tvorbu kostýmu a pro jeho další rozbor. Dále jsou v této práci rozebrány kostýmy všech postav a na závěr je uvedena celková obhajoba kostýmního i scénografického řešení. Nakonec je zhodnocen celý proces tvorby.

## **Abstract**

This bachelor's thesis is devoted to the scenographic and costume design of the opera The Marriage of Figaro by Wolfgang Amadeus Mozart and introduces it into the historical and cultural context. Equally it deals with the model of Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. The first part focuses on the lives of the aforementioned creators, including the playwright Lorenzo da Ponte, who wrote the opera's libretto. The main part of the work is a chapter on the reflection of the costume and on period details as important elements on stage. This part also focuses on comparing the created costumes with period clothing of the eighteenth century. Part of this chapter is also the introduction of the entire work into the context of the time in which it was created, because the historical elements are absolutely essential in the creation of my costume and scenographic solution. In the next part, the work focuses on the psychology of the individual characters, which is important for the creation of the costume and for its further analysis. Furthermore, the costumes of all the characters are analyzed in this work, and the overall defense of the costume and scenographic solution is given at the end. Finally, the entire creation process is evaluated.

# Obsah

Úvod: K předmluvě.....	5
Tvůrci: Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais a Wolfgang Amadeus Mozart.....	6
Život Pierra-Augustina Carona de Beaumarchais.....	6
Život Wolfganga Amadea Mozarta a jeho pražské působení.....	8
Figarovská trilogie.....	11
Le Nozze di Figaro – libreto Mozartovy opery.....	12
Postavy a jejich psychologie.....	14
Figaro.....	15
Hrabě de Almaviva.....	17
Hraběnka de Almaviva.....	18
Zuzana.....	20
Cherubín.....	21
Marcelina.....	22
Don Bartolo.....	24
Don Basilio.....	24
Soudce Goussaupasse.....	25
Časové zařazení opery.....	26
Klasicismus jako umělecký sloh, obsažený ve scéně a v hudbě.....	27
Reflexe kostýmu a porovnání dobových detailů jako významotvorného prvku.....	29
Oděv v době vzniku Figarovy svatby.....	29
Použití dobových detailů a znaků jako významotvorného prvku a otázka aktualizace dobového kostýmu.....	31
Kostýmní řešení a kostýmy Figarovy svatby v porovnání s dobovým oděvem.....	34
Hlavní postavy.....	36
Hrabě de Almaviva.....	36
Hraběnka de Almaviva.....	41
Záměna hraběnky a Zuzany.....	45
Figaro.....	46
Zuzana.....	49
Cherubín.....	52
Marcelina.....	56
Vedlejší postavy Figarovy svatby: Don Bartolo, Don Bazilio, zahradník Antonio, jeho dcera Barbarina a soudce Don Curzio.....	58
Sbor.....	64
Koncepce.....	65
Proces tvorby a koncepční řešení.....	65
Obhajoba scénografického řešení.....	67
Modré traviny.....	67
Obhajoba scénografického řešení a proměny v situacích.....	69
První dějství.....	69
Druhé dějství.....	72
Třetí dějství.....	75
Čtvrté dějství.....	78
Závěr.....	81
Seznam použité literatury:.....	82

## Úvod: K předmluvě

*„Zato neřesti a zlovyky se nemění vůbec, skrývají se jen v tisíci podobách pod maskou panujících mravů.“<sup>1</sup>*

*„Souhlasím s tím, že můj kus skutečně v mnohém připomíná obraz minulé generace, že i příští pokolení se v něm bude dobře poznávat, ale že naši současníci v něm neshledávají nižádnou obdobu. Souhlasím dále i v tom, že ty čisté duše, které se v mém díle vůbec nepoznávají, jsou jim pobouření a nepřestávají ho trhat jen a jen z úcty k svým dědům a z něžných citů k svým vnukům. Doufám, že po tomto prohlášení mi laskavě dají pokoj.“<sup>2</sup>*

Uvedené ukázky pocházejí z předmluvy Pierra Augustina Carona de Beaumarchaise k *Figarově svatbě* a obsahují několik důležitých myšlenek, které naznačují jeho postoje. Z Beaumarchaisovy předmluvy k *Figarově svatbě* budu i já ve své práci vycházet, jelikož jednak jeho náhled na věc, jednak pozadí doby, které se v ději odráží, se mi jeví velmi důležité. Právě předmluva, vysvětlení postojů a témat obsažených v textu mi pomohla k uchopení hry celkově. V předmluvě Beaumarchais nechce své dílo obhajovat, vlastně se mi spíš zdá, že ironicky pobuřuje čitatele ještě více. Provokuje. Zároveň ale uvažuje, zda vytvořil dílo, které si pokárání zasluhuje.<sup>3</sup> V předmluvě je silně cítit jeho osobitá drzost.

Ačkoliv zadáním této práce byla Mozartova slavná opera *Figarova svatba* a s ní spojené libreto od Lorenza da Ponte, považovala jsem za důležité nastudovat si předlohu Pierra Augustina Carona de Beaumarchais *Figarova svatba aneb Bláznivý den*. Vždyť od ní se celý děj opery odvíjí a je tedy téměř nemožné text opomenout. Operní hudba a zpěv děj jakoby převádějí do jiné roviny, která člověka zasáhne úplně jiným způsobem, než konverzační hra. Dovolte mi tedy v tomto textu postupovat po krocích. Nejprve rozeberu předmluvu, tvůrce a předlohu a přes ní se pak dostanu k samotné opeře, hudbě a z ní vzniknuvším kostýmům a scéně.

<sup>1</sup> Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*, program k obnovené premiéře 15. března 1992 ve Stavovském divadle, Praha: Národní divadlo 1992, s. 11.

<sup>2</sup> Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*, program k obnovené premiéře 15. března 1992 ve Stavovském divadle, Praha: Národní divadlo 1992, s. 11.

<sup>3</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Figarova svatba neboli Bláznivý den*, přeložil Karel Kraus, Praha: ARTUR 2000, s. 6.

# Tvůrci: Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais a Wolfgang Amadeus Mozart

## Život Pierra-Augustina Carona de Beaumarchais

Abychom mohli porozumět *Figarově svatbě* a vůbec celé trilogii,<sup>4</sup> myslím, že je nejprve nasnadě nahlédnout do základních životních milníků a dobových souvislostí jeho tvůrce. Dovolte mi tedy nyní stručně popsat jeho život.

Na konci 18. století, přesněji řečeno 24. ledna 1732, se do rodiny pařížského hodináře narodil Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Jeho pozdější slávu mu zaručila především dramata *Lazebník Sevillský* a *Figarova svatba*. *Figarova svatba* je sice umístěna do Španělska, můžeme v ní ale velmi jasně rozeznávat reflexi tehdejší Francie – šlechta se stala zcela nadbytečnou a pokusy Ludvíka XVI. omezit její privilegia selhaly. Beaumarchais zachytil ducha „směšné“ komedie.<sup>5</sup>

Byl sedmým z celkem deseti dětí, bratři mu zemřeli velmi brzo, a Pierre-Augustin tak vyrůstal obklopený jen pěti sestrami.<sup>6</sup> V útlém věku se věnoval hodinářskému řemeslu a roku 1755 se stal učitelem hry na harfu dcer Ludvíka XV. Hodinářské řemeslo ovládal velmi zručně, dokázal zpřesnit tehdejší nedokonalý hodinový systém. Byl dvakrát ženat, první manželkou se stala o deset let starší Madeleine-Catherine Francqueta, která mu přinesla jmění a celkovou zajištěnost. Madeleine-Catherine však po roce od svatby zemřela a Beaumarchais se musel přít o dědictví s její rodinou. Mimo jiné byl v rámci soudních sporů obviněn i z travičství. Spory prohrál a dostal se do velmi těžké finanční situace, ze které mu na nějakou dobu pomohl podnikatel Joseph Pâris-Duverney. Roku 1761 mu koupil úřad královského sekretáře, a tak mu otevřel cestu k vyšší šlechtě.

V roce 1764 odešel do Španělska za svou sestrou, které byla zničehonic zrušena svatba jejím snoubencem, úředníkem Clavijou. Temperamentní a výbušná povaha Beaumarchaise nedokázala situaci vyřešit jinak, než vyzváním bývalého ženicha na souboj. Ženich sestry měl ale za sebou španělské úřady, a tak Beaumarchais skončil, ne naposledy, na měsíc ve vězení. Z této situace Beaumarchais čerpal inspiraci pro své první drama *Eugénie* (1767).<sup>7</sup>

V roce 1768 se oženil znovu, tentokrát s bohatou vdovou Geneviève-Madeleine Lévêque, ani toto manželství ale netrvalo dlouho a zanedlouho od úmrtí potomků zemřela i Geneviève-Madeleine a Beaumarchais byl znovu obviněn z travičství.

<sup>4</sup> Jako první do trilogie zařazujeme *Lazebníka Sevillského*, druhou je *Figarova svatba* a poslední částí trilogie je *Provinilá matka*. Trilogii rozeberu v samostatné kapitole.

<sup>5</sup> Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, *Dějiny divadla*, přeložil Milan Lukeš, 8. vydání, Praha, Rybka Publishers 2019, s. 405.

<sup>6</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Bláznivý den aneb Figarova svatba*, adaptace Daria Ullrichová, divadelní sezóna 2011-2012, 1. vydání, Praha, s. 11.

<sup>7</sup> Gustav Lanson, *Dějiny novodobé literatury francouzské*, Praha, Jan Laichter, 1900, s. 123.

Od roku 1770 byl Beaumarchais zapleten do různých soudních řízení a sporů,<sup>8</sup> které mu ale částečně získávaly slávu.

Roku 1775 byl uveden na jeviště *Lazebník Sevillský* a Beaumarchais začal psát *Figarovu svatbu*, ta se ovšem objevila na prknech francouzského divadla až o téměř deset let později v roce 1784.

Poté hodně cestoval po celé Evropě a plnil tajná posláná za účelem potlačení urážlivých spisů na Ludvíka XV. a Marii Antoinettu. Byl velmi politicky i literárně angažovaný a stál v čele vydání Voltairových spisů. Revoluce pak narušila jeho poměrně příjemně zabezpečený život a přivedla ho na mizinu.

Jednalo se s ním jako s emigrantem, jeho rodina byla zatčena a jeho majetek zkonfiskován. Do Francie se navrátíl tři roky před jeho smrtí v roce 1796 a zemřel roku 1799.

Jak jsem z literárních zdrojů pochopila, Beaumarchaisova košatá povaha a zkušenosti, které během bohatého života získal, se přirozeně odráží v jeho stylu tvorby. Jeho impertinence, drzost a především humor jsou patrné ve všech aspektech tvorby.

To mohu doložit slovy Gustáva Lanson, který ve svých Dějinách novodobé literatury francouzské píše:

*„Byl uvězněn, byl pomlouvaný, stal se slavným, byl povahy složité, čilé, citlivé, veselé, smělé, lomozné, nemožná směsice uličnictví a hrdosti, filutářství a velkodušnosti, dryáčnictví a prostosrdečnosti, fraškovitosti a enthusianismu, autentický to original Figarův, ale originál zajímavější, bohatší, sympatičtější konečně než jeho kopie a též ctihodnější.“<sup>9</sup>*

<sup>8</sup> Spory vedl především s hrabětem de la Blache, vévodou de Chaulnes, Gozman (Gustav Lanson, Dějiny novodobé literatury francouzské, Praha, Jan Laichter, 1900, str. 123.)

<sup>9</sup> Gustav Lanson, Dějiny novodobé literatury francouzské, Praha, Jan Laichter, 1900, str. 123

## Život Wolfganga Amadea Mozarta a jeho pražské působení

Wolfgang Amadeus Mozart je mnohými považován za jednoho z největších hudebních géníů všech dob především na poli opery. Před Mozartovým působením byla opera považována za hudební formu určenou výhradně pro vyšší vrstvy, pro obyčejný lid byla naprosto nedostupná. Beaumarchais v klimatu doby před Velkou francouzskou revolucí připravil *Figarově svatbě* půdu, aby se stigma vznášející se nad pojmem opery mohlo zvrátit. Příběh sluhy, který se postaví hraběti – svému svrchovanému pánu, přelstí jej, a to celé dělá ještě s humorem a grácií, nabořil tehdejší chápání sociálních hranic.<sup>10</sup>

U Mozarta se obvykle zdůrazňuje, že byl zázračné dítě a je tu snaha považovat celou jeho tvorbu za zázračné zjevení neuvědomělého génia.<sup>11</sup> Již v mládí byl jeho talent značně zneužíván, ba zpeněžován; to dokazují jeho cesty po Evropě, kde hrál na akademiích, v aristokratických domech, měšťanských salónech a také dvakrát u císařských slavnostních tabulí. To pak v jisté míře pronásledovalo Mozarta po celý život. Dirk Bottger ve své knize *Wolfgang Amadeus Mozart: Život a smrt génia* píše: „*Cesty do Mnichova a Vídně můžeme označit, hudebně řečeno, jako preludium k velkým cestám následujících let.*“<sup>12</sup>

Wolfgang Amadeus Mozart se narodil 27. ledna 1756 v Salcburku. Měl sedm sourozenců, ale dospělosti se dožil pouze on a jedna ze sester pojmenovaná Nannerl. Mozartův otec Leopold byl v době Wolfgangova dětství dvorním a komorním skladatelem arcibiskupa, a Mozart se tedy už od dětství setkával s hudebním světem. V prvních dvou třetinách života hodně cestoval a byl velmi protěžovaným kvůli svému talentu. Později podnikl studijní cesty po Itálii.

Hlavně díky otcovým známostem získával od šlechticů objednávky na nové opery. V sedmnácti letech po návratu z Itálie byl zaměstnán jako dvorní skladatel v Salcburku.<sup>13</sup> Přestože zemřel ve věku pouhých 35 let, stal se všeobecně uznávaným hudebníkem a v současné době je jeho jméno hudební ikona. Během svého působení napsal zhruba 630 děl – velký počet symfonií, koncerty pro klavír a housle, mše a opery. Z jeho operního díla mohou vyjmenovat jen ty nejznámější a nejvíc podstatné – *Únos ze Serailu* (1782), *Figarova svatba* (1786), *Don Giovanni* (1787), *La clemenza di Tito* (1791), *Così fan tutte* (1790) a operu *Kouzelná flétna* (1790), nádherné *Rekvie* zůstalo příznakově nedokončené.

Do Prahy dospělý Mozart přijel až ve věku 31 let po mnohých cestovních zkušenostech z mládí, kdy procestoval velkou část západní Evropy. Pohyboval se na dvorech a ve společnosti šlechty, byl odměňován tituly, řády a byl mu projevován zájem publika. Dalo by se říci, že jeho otec Leopold Mozart si plnil ve svém talentovaného synovi své vlastní sny a ideály, což mělo ovšem za následek Mozartovu vyčerpání a únavu. Tomislav Volek toto období shrnuje slovy: „*Ovšem výhodné praktiky spořádaného měšťanského otce, dbajícího především*

<sup>10</sup> <https://www.marxist.com/figaro-french-revolution-mozart.htm> (interpretace Beaumarchaisových děl konvenuje i levicovým interpretacím, s obsahem webu se neztotožňuji, ale je příkladem možného pojetí)

<sup>11</sup> Claudio Casini, *Amadeus, Život Mozartův*, přeložil Václav Bahník, Praha: Academia 1995, s. 235.

<sup>12</sup> Dirk Bottger, *Wolfgang Amadeus Mozart: Život a smrt génia*, Olomouc: Fontána 2005, s. 18.

<sup>13</sup> Dirk Bottger, *Wolfgang Amadeus Mozart: Život a smrt génia*, Olomouc: Fontána 2005, s. 47.



*o společenskou pověst a výnosnou přízeň mocných, nemohly obstát v životě génia.*"<sup>14</sup>

Tomislav Volek ve své knize *Mozart a Praha* píše, že v Salcburku Mozart nebyl spokojený a když mu bylo 25 let, opustil panovačného arcibiskupa, vyprostil se ze závazků a stal se nezávislým i na svém otci. Odešel z jím poměrně neoblíbeného Salcburku a musel převzít zodpovědnost sám za sebe. Začal působit ve Vídni, od které si sliboval tvůrčí volnost a osobní růst. Jeho následující tvůrčí vývoj byl v přímém rozporu s požadavky vídeňské společnosti, v této době začal Mozart pociťovat první problémy s financemi a cítil také osamocenosť, píše dále Volek.<sup>15</sup>

Dvořané a vyšší vrstvy, které ho „vychovaly“ a u kterých v nelehkých časech hledal oporu, ho později odmítli: *„Byl jejich skladatelem pouze potud, pokud psal hudbu podle jejich představ, k jejich potěše a adoraci.*“<sup>16</sup>

Mozart se v této době upínal k zednářství<sup>17</sup> a osobně si interpretoval humanitní ideály a upínal k nim své naděje. Dalšími záchytnými body byly výhodné nabídky z několika zemí, například z Londýna nebo z Prahy. Právě Praha se pro Mozarta stala v jistém slova smyslu osudovou.

Začátek mozartovské éry v Praze znamenalo až uvedení *Únosu ze Serailu* společností Karla Wahra.<sup>18</sup> První uvedení tohoto singspielu mimo Vídeň se neslo v duchu velkého úspěchu a české publikum díky němu objevilo pozdějšího „svého Mozarta“. Mozart se stal v Praze velmi žádaným a Pražané začali velmi intenzivně vyhledávat jeho kompozice, klavírní kusy a symfonie. Že k Praze inklinoval i sám Mozart, dokazují vřelé a slavné výroky o tomto městě: *„Moji Pražané mi rozumějí*“.<sup>19</sup>

Opera *Figarova svatba* se v Praze objevila až o nějaký čas později, roku 1786; bylo to o půl roku později, než její premiéra ve Vídni. Uvedla jí společnost Pasquala Bondiniho v Nostickém divadle. O ohlasu Figara napsal František Němeček: *„... Tato opera byla hrána celou zimu skoro bez přerušení a pomohla k dokonalé nápravě smutných poměrů podnikatele. Nadšení, které u publika vzbudila, bylo odtud bez příkladu. Lidé se jí nemohli dosyta naposlouchat. Záhy z ní byl jedním z našich nejlepších mistrů, panem Kuchařem, pořízen dobrý klavírní výtah, byla upravena v partie pro dechové nástroje, v kvintet pro komorních hudbu a v německé tance. Zkrátka Figarovy zpěvy zněly i v ulicích a zahradách, ano, i harfenista na hospodské lavici musil zahrát své Non piú andrai, chtěl-li, aby mu naslouchali. Zajisté je tento zjev způsoben především výborností díla. Ale jen publikum, které má tolik smyslu pro pravé krásno v hudbě a tolik důkladných znalců mezi sebou, mohlo hned vycítit cenu takového umění. K tomu náleží i neporovnatelný orchestr naší opery, který dovedl Mozartovy ideje provést tak přesně a svědomitě. Na tyto zasloužilé muže, kteří sice většinou nejsou koncertisty, zato tím důkladnějšími znalci a subjekty*

<sup>14</sup> Tomislav Volek, *Mozart a Praha*, 1. vydání, Praha: Supraphon 1973, s. 13.

<sup>15</sup> Tomislav Volek, *Mozart a Praha*, 1. vydání, Praha: Supraphon 1973, str. 12.

<sup>16</sup> Tomislav Volek, *Mozart a Praha*, 1. vydání, Praha: Supraphon 1973, str. 13.

<sup>17</sup> Byl uveden jako učedník do vídeňské lóže svobodných zednářů a to 14. prosince 1784. Po pouhých třech týdnech byl v jiné vídeňské lóži povýšen na tovaryše.

Očividně si ho jeho nabyví bratři značně považovali a je také možné, že musel mít z hlediska zednářského už jisté vědomosti, které podpořily jeho rychlé povýšení.

<sup>18</sup> Významný český herec a ředitel Nosticova divadla, nastudoval a v roce 1782 předvedl v tomto divadle Mozartovu operu *Únos ze Serailu*.

<sup>19</sup> Tomislav Volek, *Mozart a Praha*, 1. vydání, Praha: Supraphon 1973, s. 14.

orchestru, učinila totiž nová harmonie a ohnivý pohyb zpěvu první a nejhlubší dojem. Chvalně známý ředitel orchestru Strobach, nyní již zesnulý, často ujišťoval, že se při každém představení se svým personálem tak rozohní, že by přes namáhavost práce s radostí začal zase od začátku."<sup>20</sup>

Při své druhé návštěvě Prahy Mozart uvedl objednanou operu *Don Giovanni*, která měla premiéru 29. října 1787. Ohlas opery byl opět mimořádný. V Praze se Mozart setkával mimo jiné s manželi Duškovými: Josefíně Duškové byla z této opery věnována árie *Bella mia fiamma, addio*. Mozart nebyl moralistou, nýbrž dramatikem. Přesto se ale v jeho díle, ať už ve *Figarově svatbě* nebo v *Domnělé zahradě* setkáváme s ironicky vykreslenými aristokratickými chtivci, potrestanými prostopášníky, kteří vygradovali v opeře *Don Giovanni*.

Během soustředěné práce na *Kouzelné flétně* začal kvůli mizerné finanční situaci psát hudbu k opeře *La clemenza di Tito*. Titus byl poprvé uveden v den korunovace 6. září 1791 v Nostickém divadle. Výsledek nebyl dobrý. Publikum objednané představení nepřijalo s takovým nadšením jako opery předchozí a Mozartův poslední pražský pobyt tedy neměl příliš radostný průběh. Mozart zemřel 5. prosince téhož roku, nestačil dokončit *Rekviem*, u nějž už věděl, že ho píše pro sebe.

Mozartova sláva nikdy nepohasla. Jeho inovativností nasáknuté dílo nemuselo být nikdy oživováno, jeho díla jsou stále aktuální a aktualizovaná. Tomislav Volek píše, že se Mozart stal měřítkem veškeré hudby.<sup>21</sup>

Jde snad lépe definovat dílo Wolfganga Amadea Mozarta?

<sup>20</sup> Tomislav Volek, *Mozart a Praha*, 1. vydání, Praha: Supraphon 1973, s. 25.

<sup>21</sup> Tomislav Volek, *Mozart a Praha*, 1. vydání, Praha: Supraphon 1973, s. 59.

## Figarovská trilogie

Figarovská trilogie obsahuje tři hry, ve kterých vystupuje nejznámější a titulní postava - Figaro. První hrou je *Le Barbier de Séville* (*Lazebník Sevilský*), *Le Nozze de Figaro* (*Figarova svatba*) a *La Mère coupable* (*Provinilá matka*).

Všechny hry trilogie patří mezi nejdůležitější francouzská dramata epochy, kterou dovedně vystihují. Ve všech třech kusech se průběžně objevují dvě postavy: Figaro a hrabě Almaviva. Předlohu k oběma našel Beaumarchais na základě zkušeností z cest po Španělsku. V jejich vzájemném vztahu se odráží sociální realita předcházející francouzské revoluci, během ní a i po ní. Vztah Almavivy a Figara začíná jako tradiční vztah pána a jeho sluhy v *Lazebníkovi sevilském* z roku 1773. Ve *Figarově svatbě* se stávají rivaly v boji o Zuzanku a v *Provinilé matce* se spojí, aby zabránili piklím Begéarasse. *Provinilou matku* Beaumarchais nazval „druhý Tartuffe“: projevil tím poctu Moliérovi a jeho slavné divadelní postavě.

Je pravděpodobné, že do určité míry jsou figarovské hry autobiografické. Páže Cherubín se podobá mladému Beaumarchaisovi, který se pokusil z nešťastné lásky o sebevraždu. Zuzanka byla údajně vytvořena podle Beaumarchaisovy třetí ženy, Marie-Thérèse de Willer-Mawlaz.

*Figarova svatba* vznikla v roce 1775, ale když byl s hrou obeznámen Ludvík XVI. a pochopil v ní obsaženou satiru aristokracie, hru zakázal. I přes tento zákaz se stala velmi oblíbenou díky soukromým čtením. V roce 1784 byla hra konečně povolena a stala se velmi populární. Mozartovo operní zpracování mělo premiéru o dva roky později, tj. v roce 1786.

*Provinilá matka* měla premiéru v roce 1792 v Paříži v době, kdy už byla Beaumarchaisova největší sláva minulostí.

Všechny tři hry se dodnes těší oblibě a jsou často hrány.

## Le Nozze di Figaro – libreto Mozartovy opery

*„Domníval jsem se, a domnívám se i teď, že na divadle nelze dosáhnout ani mocného patosu, ani hlubokého mravního účinku, ani silné a opravdové komické působivosti bez úderných situací, které vždycky vznikají z nějakých společenských rozporů obsažených v námětu, jež chceme zpracovat.“<sup>22</sup>*

Libreto k opeře napsal italský dramatik Lorenzo da Ponte. Děj se podle tvůrce odehrává na zámku Aguas-Frescas, tři míle od Sevilly v 17. století. Poměry, které jsou ve hře nastaveny, můžeme bez velkých obtíží pozorovat i v dnešní době. Ve svůj svatební den brání sluha hraběte Almavivy Figaro svou lásku Zuzanku před milostnými nároky práva první noci hraběte. Složitě poměry, se kterými se potkáváme už během prvních výstupů, se v průběhu děje ještě více komplikují a zamotávají. Kolik témat! Absurdní vyžadování starobylého nároku na první noc, Figaro a jeho oddaná láska k Zuzance, která se střetává s loajálností ke svému pánu. Dále pak zhrzená žena hraběte – hraběnka, které se ideál lásky rozplývá před očima. A v neposlední řadě pak Cherubín, doslova milovník žen ve všech významech tohoto slovního spojení.

Bavíme se pozorováním Figarova důvtipu. Obdivujeme jeho odvahu vtipně, ale důrazně se ptát, jak je možné, že si vrstva vyvolených může brát věci, které jim nepatří. Oceňujeme, že jedná samostatně a nebojí se dožadovat svých nároků. Hra je sledováním prudkého zápasu, ve kterém Figaro svým důvtipem a všemožnými duševními prostředky čelí proti křivosti, zneužívání moci a nemravnému využití příležitosti hrabětem a proti pohrdání mravními zásadami. Hrabě, který se snaží svést jednu ze svých poddaných, je vtipnými léčkami donucen v tomhle zápasu podlehnout a potupně se omluvit třikrát za jediný den své ženě, která mu pokaždé nakonec odpouští. Hrabě de Almaviva zahrávající si s mocí, kterou podle svého mínění má nad svými poddanými dívkami, nakonec odchází s prázdnou a nezbyvá mu, než se vzdát falešných tužeb a ponížene se vrátit ke své ženě; to se stane novým terčem posměchu svého služebnictva.<sup>23</sup> Nelze než konstatovat, že v některých ohledech jsou i po dvou stoletích problémy společenské nadřazenosti a podřazenosti stále aktuální.<sup>24</sup>

Jak už bylo naznačeno, samotný vývoj této opery byl od začátku poněkud vrtošivý. Beaumarchaisova hra, která znázorňovala vrstvy jako chlípné a zkažené typy byla tehdy považována za nebezpečně revoluční. Sám Ludvík XVI. se vyjádřil, že dříve padne Bastila, než se tato hra objeví na jevištích.<sup>25</sup> Hru zakázal, ale nakonec byla hra uvedena v Paříži.

<sup>22</sup> Wolfgang Amadeus Mozart, Le nozze di Figaro, program k obnovené premiéře 15. března 1992 ve Stavovském divadle, Praha: Národní divadlo 1992, s. 11

<sup>23</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 18

<sup>24</sup> <https://www.cbdb.cz/kniha-45564-figarova-svatba-neboli-blaznivy-den>.

<sup>25</sup> Claudio Casini, Amadeus, Život Mozartův, přeložil Václav Bahník, Praha: Academia 1995, s. 43

Sluha, který se nebojí v jedné ze svých replik prohlásit, že je stejně dobrý jako jeho pán, naprosto degraduje vládce. Dusná atmosféra tehdejší francouzské společnosti lze vhodně ilustrovat skutečností, že během prvního uvedení byli ušlapáni tři lidé. Mnozí z bohatých mecenášů umění, kteří byli přítomni prvnímu představení Beaumarchaisovy hry a kteří se hře buď smáli, nebo ji vypískali (podle svých uměleckých nebo politických preferencí), skončili na gilotině. I to je osud hry, kterou Napoleon později popsal jako „revoluci v akci“. Velká francouzská revoluce i celkové ovzduší, které ve Francii panovalo, jistě ovlivnilo citlivého Beaumarchaise, aby napsal podobu *Figarovy svatby*, kterou známe nyní.

*„Mozart nebyl žádný revolucionář v politickém smyslu. Ale byl dítětem své doby, produktem osvícenství, který dokázal ve svém umění dokonale odrážet obecné klima doby, ve které žil. Chytil ho duch vzpurnosti, který byl dokonale přizpůsoben jeho vlastnímu temperamentu. Nebyla to náhoda, ale pramenila z jeho osobní životní zkušenosti, která v něm zanechala hlubokou nenávist k nespravedlnosti a sympatie k smolařům, boj za svá práva, svobodu nebo prostou lidskou důstojnost.“<sup>26</sup>*

Mozart se pokusil demokratizovat operu psaním nejprve v německém jazyce, ale vliv italské komické opery se ukázal být tak velkým, že se rozhodl napsat svou operu v italštině.

O napsání libreta požádal Mozart v roce 1783 italského básníka a libretistu Lorenza da Ponte. Mozartův výběr byl neobvyklý: měl totiž jasnou představu o tom, jak má libretista fungovat. V dopisech svému otci Leopoldovi psal:

*„Ideální je, když se setká dobrý skladatel, který rozumí divadlu a je schopen přispět svým podílem, a inteligentní básník, opravdový arabský fénix. A rozhodně se nesmí starat o to, jestli jeho dílo schválí ignoranti.“<sup>27</sup>*

Žádal, aby libretista ve všem následoval skladatele a hudbu. Lorenzo da Ponte byl volnomyšlenkář a libertín, přítel Casanovy; i proto možná Mozartovi vyhovoval.

To, proč je *Figarova svatba* tak inovativní je i to, že se snad poprvé v ději setkáváme s nekarikovaným sluhou, který bojuje proti svému pánovi vlastně na stejné úrovni. Zároveň byla hra tak oblíbenou, protože zrcadlila tehdejší ředevoluční dusno a divák měl možnost vciřovat se do pozice Figara jako bojovníka za svá práva.

V úplně první scéně Figaro měří postel, tato scéna představuje ústřední téma. Manželská postel, tématem je sex. Ve své době byl takovýto přímý odkaz velmi drzým. Hrabě zamýšlí uplatnit právo první noci a jeho sluha Figaro je připravený ho zastavit: rodí se střet pána a služebníka.

<sup>26</sup> <https://www.marxist.com/figaro-french-revolution-mozart.htm> (interpretace Beaumarchais konvenuje i levicovým interpretacím, s obsahem webu se neztotožňuji, ale je příkladem možného pojetí).

<sup>27</sup> Claudio Casini, *Amadeus, Život Mozartův*, přeložil Václav Bahník, Praha: Academia 1995, s. 143.

## Postavy a jejich psychologie

*Figarova svatba* je jistě komedie s poselstvím, především ji však vnímám jako komický příběh vztahů a lidských charakterů, vytvořený s lehkostí, vtípem a všudypřítomnou groteskností. Vnímám *Figarovu svatbu* jako napěchované klubko ležící v košíku politiky a sociálních podmínek. Tohle klubko velmi křehkých vztahů, které jsou opřeny o pudovost a křehkost, ale i naturální chtíč, živelnost a přirozenou lidskost, se neustále motá dál, až má člověk pocit, že už se musí rozmotat. Ale právě v těchto bodech, kdy už máme pocit, že se děj bude ubírat ke konci, rozvíjí Beaumarchais další linku příběhů postav.<sup>28</sup> Asi mě nepřestane udivovat, jak bravurně postavil Beaumarchais proti sobě kontrasty jednotlivých postav. Jak dokázal zkarikovat charaktery lidí a jednoznačně je v dramatických postavách definovat. Vzájemný kontrast je pravděpodobně nejvíce patrný na postavách hraběnky a hraběte - co tím myslím, popíšu níže.

Abych mohla aspoň v základu rozebrat jednotlivé postavy jak je vnímám já, musím pro úplnost vycházet z předlohy. Pro co nejuplněnější rozbor postav jsem také vybrala charakterotvorné repliky z původního Beaumarchaisova scénáře *Figarova svatba aneb Bláznivý den* v překladu Karla Krause. V některých pasážích pak budu vycházet i z libreta od Lorenza da Ponte.<sup>29</sup>

Na začátku děje se můžeme mylně domnívat, že hlavním tématem bude příběh Zuzany a Figara. Jak se ale příběh rozvíjí, zjišťujeme, že do děje stejně zásadně zasahují i další dvojice - hrabě de Almaviva se svou ženou hraběnkou de Almaviva, Cherubín a jeho měnící se partnerky: mladistvá vášeň a (jednostranná) náklonnost prakticky ke každé ženské postavě hry, překvapivý a nečekaný zvrát spojující osudy Marcelliny a Dona Bartola s Figarem. Tohle pomyslné klubko různobarevných nití - vztahů se mísí s politickými i kulturními podtexty, které v libretu zůstávají ještě z původní Beaumarchaisovy předlohy.

Psychologie a pozadí charakterů postav, ze kterých vychází jejich jednání, je pro *Figarovu svatbu* z mého pohledu důležitá pro jakoukoliv interpretaci.

Nicméně pro mě je zásadní postavy interpretovat kvůli kostýmu, který z charakterů postav vychází. Nyní představme krátce jednotlivé postavy, opřeme se přitom o jasně dané tvůrčovy teze a připomínky k herectví i samotným postavám, které ve své předmluvě stanovil. Beaumarchais charakterizuje své postavy i skrze jména, která jako by o postavách promlouvala. Alma viva bychom mohli přeložit jako „živá duše“, Cherub je zase druh nebeské bytosti, o nichž se zmiňuje Bible především ve starozákonní části, samotné slovo zřejmě vychází z babylónského slova karabu, které označuje prostředníky bohů, kterým slouží.<sup>30</sup> Jméno Zuzana pravděpodobně vychází ze starozákonních příběhů o krásné a bohabojné Zuzaně a Figa italsky znamená kočička nebo děvka.

Pro úplnost bych ráda uvedla i čitelnou souvislost s *Commedia dell'arte* v typovosti postav, ve kterých snadno rozeznáváme jednotlivé charaktery a skupiny. *Figarova svatba* pojímá tři základní skupiny typů, nacházíme zde „vecchi“, kteří brání mladým lidem v lásce a služebníci jim za to dělají naschvály

<sup>28</sup> Například znovunalezení ztraceného syna díky mateřskému znaménku, Cherubín skrytý v komnatě hraběnky, svatba Marcelliny a Dona Bartola, situace s psaním předávaném během návratu, intriky Figarovy atp.

<sup>29</sup> Budu vycházet z: Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*, program k obnovené premiéře 15. března 1992 ve Stavovském divadle, Praha: Národní divadlo 1992.

<sup>30</sup> <https://cs.wikipedia.org/wiki/Cherub>

(např. Pantalone), stejně tak v ní můžeme pozorovat „innamorati“, tedy milence, kteří byli většinou oblečeni podle poslední módy a prožívají spolu všelijaké peripetie a příkoří a do třetice také „zanni“ jako sluhy, které najal jeden z pánů (např. Harlekýn).

## Figaro

Figaro vystupuje v opeře jako věrný sluha, který se rozhodne vystoupit proti svému svrchovanému pánovi, a to poté, co se dovídá, že Jeho Milost na základě absurdního starého práva narušuje jeho soukromí a čest. Musí být skutečně dopálen, neboť muž, kterému loajálně sloužil, navíc šlechtic, kterému sám dopomohl k získání jeho ženy Rosiny ze sevření Dona Bartola,<sup>31</sup> nyní usiluje o jeho vyvolenou, a to velmi morálně pochybným stylem. Svě léčky nastražuje nanejvýš chytře a s humorem: občas jako by ho celá situace i bavila.

*FIGARO: „Jen se smějí, nestydo! Ale dostat se na kůži tomu arcitaškáři, nastražit mu past, a pak ještě shrábnout jeho zlatáčky!“*

*ZUZANA: „Nu ovšem, intriky a peníze, to je tvůj živel!“<sup>32</sup>*

Figaro jako by byl nekarikovaným průvodním Harlekýnem, zjevuje se a mizí a se svým příchodem vnáší do děje nové zápletky a humor. Jedná bystře, rozhoduje se tak, jak mu napovídá milující srdce; celkově působí jako postava vysoce charakterní a oblíbená u publika. Brání Zuzanu a přitom se posmívá svému pánovi. Jeho drzost dokazuje například scéna v desátém jednání prvního dějství, kdy Figaro přichází v čele průvodu vesničanek, aby hraběti poděkoval za zrušení práva první noci, protože ví, že hrabě chce tajně toto právo vykonat na Zuzaně večer o jejich svatební noci. Pojistí si tak, že hrabě bude muset veřejně deklarovat to, co předtím zrušil. Jen hrstka zasvěcených ví, jaká je podstata věci, pro ješitnost hraběte je to ale zajisté velké ponížení: musí popřít přede všemi, a hlavně před lidmi, kteří ví, že lže, to, co se chystá udělat. Figaro často hraběte vědomě provokuje, takovou provokaci dokazují například jeho slova v prvním dějství v desátém jednání:

*FIGARO: „Vaši poddaní, Milosti, jsou vám tak vděčni, že jste z lásky k milostivé hraběnce zrušil to ohavné právo...“*

*HRABĚ: „No dobrá, právo už je zrušeno, tak co ještě chcete?“*

*FIGARO: „Dovolte tedy, aby tahle dívka, jejíž čest jste uchránil svým šlechetným odříkáním, veřejně přijala z vašich rukou panenský čepec ozdobený peřím a bílými stuhami, symbol vašich čistých úmyslů. Tento slavnostní obřad opakuje při každé svatbě a sborová píseň ať provždy uchovává vzpomínku...“<sup>33</sup>*

Nakonec si ještě nakonec Figaro neodpustí sarkastickou poznámku:

*FIGARO: „Jen se na ni podívejte, Milosti. Nikdy už nebude žádná nevěsta tak hezká, aby mohla podat lepší důkaz o tom, jak veliká je*

<sup>31</sup> Vychází z první části trilogie – Lazebník Sevillský.

<sup>32</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 49

<sup>33</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 66.

*vaše oběť.*<sup>34</sup>

Jde o příklad situace, o které jsme se zmiňovali na začátku práce: Figaro reprezentuje sebevědomého poddaného, který nedbá na své ponižené postavení a vystupuje jako rovnoprávný partner šlechtice, ba nejen to, on jej překonává! Je mužem odvážným a chytrým a neváhá se hraběti postavit a oplácet mu strach strachem a boj bojem. To deklarují i samy postavy Beaumarchaisovova dramatu:

*MARCELINA (o Figarovi): „Nikoho nezarmoutí, vždycky je v dobré náladě, žije dneškem a pro radost, o budoucnost se nestará, a na to, co bylo, ani nevzdechne, je rozpustilý, ale šlechetný, šlechetný!...“*<sup>35</sup>

Pokud se Figarovo jednání dostane morálně na hranu nebo ji i překoná, divák mu jeho chování rád odpustí, protože ví, že jedná v zájmu zachování toho, co má rád. Že Figaro vlastně jedná v zájmu obecného dobra.

Zdá se, že je Figaro v této situaci dopálen, spíše je pravdou, že Beaumarchais promlouvá skrze postavu a kritizuje tehdejší politickou situaci. Kritika na hlavu hraběte padá totiž důrazně právě v momentě, kdy hrabě Figarovi nabízí, že ho naučí něco politice. Jako by v této situaci i sám Figaro ztrácel nadhled.

*FIGARO: „Bodejť, vždyť na tom nic není. Dělat, jako by člověk nevěděl, co ví, a věděl všechno, co neví, jako by vnímal, co slyší, a neslyšel, co vnímá, a hlavně, jako by mohl víc, než zmůže. Často dělat tajnosti, aby se nezdálo, že není co tajit. Zavřít se do pracovny a tam si přirézávat brka, zkrátka vypadat hlubokomyslně, když je v hlavě, jak se říká, pusto a prázdno. Víceméně dobře hrát svou roli, rozesílat špióny a proplácet zrádce, odlepovat pečeti, zachycovat dopisy a snažit se dokázat, že veliké cíle světí bídné prostředky. A v tom je celá politika, nebo ať se na místě propadnu!“*<sup>36</sup>

Důležitá replika Figarovy podstaty je pro mě věta „Počkejme, s čím se vytasí, a hrajme zatím opatrně.“<sup>37</sup>, kterou Figaro promlouvá ve třetím dějství v pátém jednání. Projevuje v ní sobě vlastní touhu po odvetě, vyčkávání a bavení se nad výsledkem intrikování.

K hereckému podání této postavy Beaumarchais píše:

*„Kdyby v ní hledal (herec) cokoliv jiného než zdravý rozum, okořeněný veselím a jiskřivým vtípem, zvláště kdyby ji seabemíň nadsadil do karikatury, zneuctil by tuto roli...“*<sup>38</sup>

<sup>34</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 67.

<sup>35</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 54.

<sup>36</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 113.

<sup>37</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 110.

<sup>38</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 44.



## Hrabě de Almoviva

Naproti Figarovi stojí hrabě de Almoviva, šlechtic a typ sukničkáře, záletník takřka ze zvyku, ovšem velmi žárlivý na svou ženu, kterou si předtím velmi důrazně vybojoval. Proto je jeho chování těžko obhajitelné a nepochopitelné. Jeho vnitřní nastavení Beaumarchais vysvětluje skrze postavy Dona Bartola a Marceliny v prvním dějství čtvrtého jednání.

*MARCELINA: „Člověk se v hraběti nevyzná, je žárlivý a přitom nevěrný.“*

*BARTOLO: „Nevěrný z nudy, žárlivý z ješitnosti, to známe.“<sup>39</sup>*

Myslím, že tyto věty vysvětlují jednoznačně a zřetelně hraběcí osobnost. V celém dramatu nechce nikdo hraběte přelstít, ale prostě mu jen zabránit, aby to neudělal on sám vůči přítomným.<sup>40</sup> Pravděpodobně dost dobře ani neví, co chce, je znuděný životem a možná i tím, že díky svému postavení může mít vše, co se mu líbí. Komičnost této postavy ovšem spočívá v tom, že je to opravdu jen teoretizování: hraběti nevychází vlastně nic, co si umane. Dějem prosvítají náznaky, že on sám si není svým chováním jistý, velmi ho ovlivňuje pud, který je v něm přímo zkoncentrovaný. K tomu bych zde ráda uvedla tato slova, která zaznívají ve třetím dějství ve čtvrtém jednání, kdy hrabě promlouvá sám k sobě a jako by prováděl sebereflexi.

*HRABĚ DE ALMOVIVA: „...Nějaká ta dovolenost, když jde o poddané, no prosím, u takových lidí na tom nesejde. Ale hraběnka! Kdyby si nějaký drzoun zamanul... Kam jsem to zabředl? Stačí mít rozpálenou hlavu a člověk, který jinak uvažuje naprosto střízlivě, začne třeštit jako ve snu! – A ona se tím bavila. Ten potlačovaný smích, ta špatně skrývaná radost! – Ona si jistě nezapadla, a moje čest... kam ta se, hrome, poděla?! A naopak zas, kde já jsem se to ocitl? Neprozradila ta potvůrka, ta Zuzanka, moje tajemství? ... Když sama ještě nic... Co ve mně vyvolává tyhle choutky? Stokrát už jsem toho chtěl nechat... Je to zvláštní, k čemu vede takové váhání! Kdybych ji měl dostat hladce, stál bych o ni tisíckrát méně...“<sup>41</sup>*

V láskyplné náruči své manželky najednou jako by ztrácel okouzlení a půvab, vyznívá jako tyran. Je tomu doopravdy ale tak? Vždy vyjde s prázdnou a jeho chtíč až komicky nedochází svého naplnění. Pravděpodobně se zkrátka chce především bavit a nechce se starat o důsledky svého jednání.

*FIGARO: „...Vždyť teď už ani neví, kde mu hlava stojí: Má prohánět tuhle, nebo si hlídat tamtu?“<sup>42</sup>*

Myslím, že si hrabě morální rovinu svých činů velmi dobře uvědomuje, ale nedokáže si pomoci. Jeho přirozeností je věci ještě více stupňovat, gradovat, z toho potom vznikají bizarní situace, které si ovšem způsobuje on sám.

<sup>39</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 53.

<sup>40</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 19.

<sup>41</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 108.

<sup>42</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 75.

ZUZANA: „No dobrá: Když jste tedy, Milosti, unesl tam od doktora svou choť a z lásky jste se s ní oženil, když jste kvůli ní zrušil to ohavné panské právo...

HRABĚ (vesele): „Které tolik trápilo děvčátka! Ach, Zuzičko, je to rozkošné právo! Kdyby sis tak chtěla o něm se mnou popovídat v zahradě, až se setmí, dovedl bych se za takový maličký projev přízně jaksepatří odměnit.“<sup>43</sup>

Jako by vše bylo proti němu, ale on se stále chová, jako by tomu tak nebylo. Co ho vede k jeho jednání? Pýcha? Ješitnost? Benevolence vůči lidem kolem něj? A nejsou tyto vlastnosti hraběte de Almoviva vlastně nejkomičtější dějovou linkou v opeře?

Právě na postavě hraběte si můžeme ověřit souvislost s Commedia dell'arte, protože v Almovivovi můžeme jasně rozeznávat obraz chlápěného, bohatého šlechtice dvořického se jedné z mileneckých postav. Je to tedy svérázné naplnění postavy Pantalona, kterému sloužící dělají různé naschvály a on je zákonitě vždy napálen.

## Hraběnka de Almoviva

Krásná Rosina, sklíčená hraběnka, litující, velmi komplikovaná a potlačená ve svém hněvu.<sup>44</sup> Klíčovými slovy vzhledem k postavě hraběnky pro mě byla slova Cherubínova v sedmém jednání prvního dějství, kdy o ní mluví takto:

CHERUBÍN (o hraběnce): „Ach Zuzko, jak je vznešená a krásná! Ale tak nedostupná!“<sup>45</sup>

Velkou krásu, možná i patos je možné cítit, když v árii na začátku druhého dějství hraběnka nařiká nad ztrátou manželovy lásky. Hraběnku vnímám jako uschlou měsíčníci nebo vlastně jakýkoliv jiný seschlý květ, je vyprahlá a toužící. Miluje opravdu svého muže? Nebo je zamilovaná spíše do představy o lásce? Kdyby ale ona sama podvedla hraběte, nemohla by pak být morálně nad ním a žádat, aby se jí sklonil k nohám. Při úvahách o mravnosti máme většinou na zřeteli ženy, protože mužů si nevážíme natolik, abychom od nich v tomto bodě požadovali tolik jako od žen, píše Beaumarchais.<sup>46</sup>

Dovolím si tvrdit, že celý zámek ví o poklescích hraběte a stojí víceméně všichni za hraběnkou. Její zoufalství podle mě ale spočívá v tom, že právě ten, koho by si přála mít za sebou, je k ní v tomto smyslu lhostejný. Nemůže si ale dělat, co chce. Všechno dobré je jí odepřeno a to, co jí dělá smutek, je jí neustále na blízku.

<sup>43</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 61.

<sup>44</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 44.

<sup>45</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 58.

<sup>46</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 19.

*FIGARO: „Ech, kdo by vám mohl zakázat, Milosti, abyste mě vyslychal?  
Vy tu přece neomezeně vládnete nad vším, jen sebe nedokážete  
ovládnout.“<sup>47</sup>*

Tato slova, kterými primárně Figaro obhajuje sám sebe a Zuzanu, zastává se v nich ale i hraběnky a vysmívá se hraběti, jehož činy pravděpodobně hluboce odsuzuje.

Hraběnku Beaumarchais musel prostě vykreslit jako čistou a ctnostnou duši, která nemůže překročit hrany morálky, aby oproti ní mohl vyniknout pokroucený hrabě. K hraběnce opět doplním doporučení tvůrce k hercům:

*„A hlavně nesmí (herečka) dávat najevo nic, co by v očích diváka  
snižovalo její milou a ctnostnou povahu.“<sup>48</sup>*

Hraběnka jako by se částečně i vyžívala ve svém žalu a sebelítosti, kterou je prostoupená, to je postoj, který mě místy dost frustruje (jak velký rozdíl v estetice emocí mezi koncem 18. století a naší dobou!). Jak sám hrabě říká ve svém monologu, kdyby pro něj nebyla tak dostupnou a kdyby jí už neměl zcela jistou, jistě by se o ní zajímal a možná by se objektem jeho touhy stala místo Zuzany ona. Je to ale její vina?

*HRABĚNKA: „Už mě vůbec nemiluje.“*

*ZUZANA: „Proč by tedy tak žárlil?“*

*HRABĚNKA: „Jako všichni manželé má milá! Jen a jen z ješitnosti. Příliš  
jsem ho milovala. Omrzela jsem se mu svými něžnostmi a moje láska  
ho začala unavovat. A to je jediná křivda, které jsem se na něm  
dopustila...“<sup>49</sup>*

Jako příklad přidejme ještě hraběncina slova ze druhého dějství devatenáctého jednání.

*HRABĚNKA: „Už dávno nejsem ta Rosina, o kterou jste se tak ucházel!  
Ted' jsem ubohá hraběnka Almavivová, smutná, opuštěná žena, kterou  
jste přestal milovat.“<sup>50</sup>*

U postavy hraběnky je ale třeba upozornit na dějovou linii, která se rozvíjí mezi ní a Cherubínem. Ovšem v tomto případě lze pozorovat, jak se hraběnka snaží vzdorovat vlastnímu citu. To dokazuje například uschování stuhy, kterou jí připomíná Cherubína.<sup>51</sup> Napadá mě, že možná právě v tomto bodě jí Cherubín připomíná jejího manžela v době, kdy k sobě měli ještě blízko, a upíná se tedy k minulosti a k představě opět o svém muži.

<sup>47</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 173.

<sup>48</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 44

<sup>49</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 73.

<sup>50</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 93.

<sup>51</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 106.

Postava hraběnky je ve své křehkosti, zoufalství a opuštěnosti až znepokojující.

*ZUZANA: „Milostpaní se probudila. Kladla mi na srdce, abych s ní v den svatby promluvila první. Pastýř jí namluvil, že opuštěným manželkám to přináší štěstí.“<sup>52</sup>*

Zároveň je ale ve své křehkosti velmi silnou ženou, která v sobě po každém manželově poklesku dokáže najít odpuštění.

*HRABĚNKA: „Vy byste na mém místě řekl ne, ne! Ale já, dneska už potřetí, vám odpouštím bez výhrad.“<sup>53</sup>*

Beaumarchais to komentuje tak, že jsou to přece ženy, které jinak jednat nedovedou. Je ovšem nutné toto tvrzení vztahovat pouze k ženám? Nejedná se o všechny lidi, kteří jsou schopni odpouštět, pokud chtějí? A nejsou ženy mnohem krutější, když nechtějí odpustit, než muži? Je stále platný a aktuální princip, ba stereotyp, pojímající ženy jako opatrovatelky s až mateřskou láskou a oproti tomu muže jako rozséváče, kterého vede jen pud a chtíč? Opět si v tomto ale musím připomenout jiné okolnosti a společenské nastavení v době vzniku. Beaumarchais se mi vzhledem k době, ve které žil, zdá vůči ženám jako velmi otevřený a podporující. Vždyť celá *Figarova svatba* zesměšňuje hraběte – šlechtice! Jako prototyp chtivého, sobeckého muže, a naopak staví do pozitivního světla ženy, které mají ty největší ctnosti - moudrost, krásu, odpuštění. Opět ale upozorňuji - rozdělení „mužského“ a „ženského“ chování už v dnešní době – zřejmě – není aktuální. Ale dá se na to vůbec odpovědět, nebo je to vždy nutné zasazovat do konsekvencí doby? A měli bychom se přizpůsobovat?

## Zuzana

Oproti hraběnce a jejímu skleněnému půvabu pak stojí v kontrastu Zuzana se svou drzostí a dobrosrdečnou prostotou, kterou jako by doplňuje Figarovu povahu. Figarovi je rovnocenným protějškem a mnoho situací řeší s klidnou hlavou lépe než Figaro. Zuzana je oproti své paní plná elánu a svěžích. V prvním jednání prvního dějství sledujeme jako by nekomplikovanou Zuzanu, která je Figarovi oporou a řeší s ním, kam umístí postel. Tento náš pohled na ní se ale o sto osmdesát stupňů mění ve chvíli, kdy přichází na scénu Marcelina a chce uplatnit své právo na Figara. V ten moment vidíme silnou a nebojácnou ženu, která si stojí za tím, co chce a čemu věří.

*ZUZANA: „Vzít si ho! Kohopak? Snad mého Figara?“*

*MARCELINA: „Proč ne? Vy si ho taky berete.“<sup>54</sup>*

*ZUZANA: „Jen si jděte, madam! Jdi už, ty metrnice! Vašich úkladů se bojím zrovna tolik, jako si dělám z těch tvých urážek. – Ale podívejte se*

<sup>52</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Figarova svatba neboli Bláznivý den*, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 50.

<sup>53</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Figarova svatba neboli Bláznivý den*, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 177.

<sup>54</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Figarova svatba neboli Bláznivý den*, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 55

*na tu Sibylu! Že si přečetla pár knížek a otrávil mládí paní hraběnky,  
už by chtěla na zámku všechno režírovat!”<sup>55</sup>*

Celou svou povahou se Zuzana vrhá do zábavy a humoru. Stejně jak Figaro se děním kolem sebe podle mě baví a přijímá to tak, jak to k ní přichází. V mnoha věcech jejich jednání jsou si s Figarem velmi blízko, Zuzaně však nelze upřít racionalitu v předvídání věcí. Mnohdy jí její plány vycházejí dokonce lépe, než ty Figarovy.

Neupírá Figarovi jeho zábavu, jedná ale sama za sebe a nebojí se říkat, co si myslí. Například v posledním dějství v jednání osmém, kde se rozčilí, když zjistí, že jí Figaro nedůvěřuje (ten mezitím ale zná celou pravdu).

*ZUZANA: „Já ti dám: Copak?! (bije ho za každým slovem) Žádné copak?! Tumaš za to podezřívání, a tady za tu pomstu, a za to, žes mě zradil, a že ses hned chtěl utěšit, a za ty urážky a za ty nestoudné návrhy! Tak co, je tohle ta pravá láska? Cos ráno povídal? Jen to opakuj!”<sup>56</sup>*

Napadá mě si u této situace položit otázku, jak by asi v této chvíli jednala hraběnka? Podstata obou žen je velmi rozdílná, ačkoliv jsou si tak blízké. To mě přivádí v souvislosti s hraběnkou k další úvaze. Jedna je manželkou hraběte, líčeného nestoudníka, který už o ni nejeví láskyplný zájem, o tu druhou naopak nevýslovný. Obě ženy tyto skutečnosti vědí a nejednají proti sobě, ale naopak se spojí, aby přelstily hraběte. Dokazuje snad něco přátelství a náklonnost k té druhé víc? Docela klidně se mohly stát sokyněmi, ale tím by jen utvrdily hraběte v jeho jednání a jeho by to pravděpodobně bavilo ještě více. I tato linka v ději mě nesmírně baví. Přejde mi velmi komické, že to, co je pro hrabětku a Zuzanu naprosto přirozené (a pravděpodobně je ani nenapadlo jednat jinak), je naprosto čisté a vlastně to dopředu určuje nastávající vývoj událostí. Jinak řečeno, tím, že hrabě pravděpodobně podobnou lidskou blízkost nepoznal, nedokáže ani předvídat, co přijde, a od začátku má tuhle bitvu jednoznačně prohranou. Opět bych ráda podotkla souvislost s *commedia dell'arte*, protože v Zuzaně můžeme vidět postavu Kolombíny, služebné zaměstnané u hlavního zhýralce. Tato postava je v této italské komedii nejchytřejší ze všech, umí bravurně intrikovat a klamat. Často je protějškem Harlekýna, kterého si v tomto ohledu můžeme interpretovat jako Figara.

## **Cherubín**

Cherubín je postavou milovníka. Je obrazem člověka, kterému se otevřel svět plný žen. Prahne po každé celým svým srdcem a možná, že jsem schopna mu věřit, že je to z jeho strany vlastně nevinné. Dovolím si parafrázovat Beaumarchaise, že to co sám nevinně pociťuje, prožíváme s ním všude i my. Jsme do této postavy možná i my zamilovaní? Jak jsem psala výše, jeho jméno vyjadřuje „posla lásky“, už jen to tvoří jeho charakter ve hře.

*CHERUBÍN: „Na mou čest, že je to tak! Já už nevím, čím jsem. Od jisté*

<sup>55</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 57.

<sup>56</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 169.

*doby cítím v prsou takový nepokoj, stačí, když se na ženu jen podívám, a už se mi rozbuší srdce, slova láska a rozkoš je rozechvívají a mámí. Prostě potřebuji, musím někomu říkat miluji vás, a doléhá to na mne tak neodbytně, že si to říkám třeba docela sám, nebo tvé paní, nebo tobě, nebo stromům, oblakům, větru, který ta slova unáší spolu s mým marných voláním. - Včera jsem potkal Marcelinu...<sup>57</sup>*

Jak je v Beaumarchaisově textu trefně poznamenáno, Cherubino di Amore, je středem zloby hraběte – možná právě proto, že jediný on mu zasahuje do jeho oblasti zájmu a zároveň se mu velmi podobá. Není to tak, že nás nejvíce dokáže rozzlobit právě ten člověk, ve kterém se nejvíce vidíme a ve kterém rozpoznáváme naše skutky, které nás na sobě přirozeně dráždí? Cherubín jako jediný ohrožuje hraběte svými činy a proto musí ze zámku odejít. Jakákoliv záminka je pro hraběte vhodnou.

*ZUZANA: „Z vás bude za tři nebo čtyři roky, vzpomeňte si na mne, ten největší rošťáček!...“<sup>58</sup>*

Těmito slovy Zuzana předvídá snad i to, že až bude Cherubín starší, bude se pravděpodobně velmi podobat hraběti. Ve svém mládí a přirozenému rošťáctví, které je vlastně okouzlující, mu ale zatím vše prochází. Je možné, že byl hrabě v mládí stejný jako Cherubín?

## **Marcelina**

Na Marcelině mě zaráží její proměna. Bizarní je situace na konci třetího dějství, kdy divák seznává, že jsou Marcelina a Don Bartolo vlastními rodiči Figara.

Ještě bizarnější je, že se tato situace děje v rámci procesu, ve kterém si chce Marcelina Figara vzít. To, že jsou příbuznými zjišťují na základě mateřského znaménka a nastává situace „Ty jsi můj syn, Ty jsi moje matka, Ty jsi můj otec“, u jejíhož vyznění se nezbyvá než pobavit. Komičnost vrcholí v momentě, kdy Marcelina prohlašuje, že už chápe, proč si chtěla Figara vzít a proč jí to k němu tak táhlo a Figaro na to odpovídá, že už chápe, proč on si jí za žádnou cenu vzít nechtěl. Zbývá než se pousmát nad obrazem vztahu matky a syna. Synové bývají často povznášeni matkami do nebe, v kontrastu předchozího děje v tomto příběhu je to ale vskutku bizarní. Marcelina najednou zcela obrací a stává se z ní milující matka. Opět doplňuji úryvkem ze scénáře.

*FIGARO: „Tebe pronásledovala zavilá sokyně, a mne zas týrala jako fúrie! A najednou se vše obrátilo a našli jsme v ní nejlepší matku.“<sup>59</sup>*

<sup>57</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 59

<sup>58</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 58.

<sup>59</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 135.

Ještě doplním, že po tom co zjistí, že je Figaro její syn, jako by se z ní opravdu stala milující matka, která uctívá a podporuje syna, jak může. Věříme jí to?

Bylo její dřívější pokroucené chování způsobené hořkostí a žalem, který snad cítila nad ztrátou dítěte? Marcelina je ženou šarmantní, lehce vznětlivou, ba až zbrklou. Nemyslím si, že je úplně zkažená, ale zajisté nebojovala za to, aby si v sobě zachovala dobrotu a nadhled. Alespoň pro mě její předchozí jednání určuje další morálně pochybné skutky. Doplnuji ještě slovy Beaumarchaise, který píše: „Marcelina je vtipná žena, od přirozenosti trochu prudká, ale různé poklesky a zkušenosti změnily její povahu“. Ten samý obrat jako u Figara můžeme u Marceliny vidět i vůči Zuzaně, doposud její sokyni. Zároveň si k následujícím větám neodpustím drobné upozornění na Beaumarchaisova slova vložená do úst právě Marcelině, ve kterých se objevují až feministická tvrzení. Není divu, že byla hra ve své době zakazována a že mohla být uvedena jen jako opera, ve které se základní myšlenky jako by ztratí v kráse hudby, které se bude většina lidí obdivovat spíše.

*MARCELINA: „Anebo spíš Zuzanu budu varovat. Vždyť je to taková roztomilá potvůrka! A pokud nás nerozeštve osobní zájem, my nebohé, utiskované ženy vždycky máme sklon táhnout za jeden provaz proti těm domýšlivým, hrozným (usměje se) a přece jen trochu hloupým mužským.“<sup>60</sup>*

Nebo bych zde ještě ráda uvedla Marcelininy věty třetího dějství šestnáctého jednání, které kvůli kritickému, až velmi drsně provokujícímu tónu a oproti zbytku textu výrazně „revolučnější“ náladě herci Comédie Française při uvedení hry v Paříži vynechali.<sup>61</sup>

*MARCELINA: „Muži víc než nevděční, kteří stíháte opovržením své oběti, hříčky svých vášní! Vy byste měli být trestáni za chyby našeho mládí. Vy a vaši úředníci, kteří se holedbají, že nás mohou soudit, ačkoliv nás svou trestuhodnou nedbalostí připravují o všechny prostředky slušné obživy. Je snad jediné povolání, v němž by se chudé dívky mohly uchytit? Měly by přirozené právo vyrábět všechno, čím se zdobí ženy. Jenže to necháváte dělat tisíce dělníků – mužů.“<sup>62</sup>*

<sup>60</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 154.

<sup>61</sup> K vynechání textu herci v této části textu se Beaumarchais vyjadřuje opět v předmluvě: „Zamyslete se nad následující scénou, která byla páteří třetího dějství, ale kterou jsem škrtl na prosbu herců, poněvadž se obávali, aby tak vážné místo nevrhlo stín na veselý děj.“ Dále pak píše: „Velmi jsem toho místa litoval, a teď, kdy hra je známa, myslím, že by obecnost bylo hercům velmi vděčné, kdyby měli odvahu a na mou prosbu se vrátili k původnímu znění. Ani by už dokonce nemusili odpovídat, jako jsem já byl nucen, vznešeným posuzovatelům, kteří mi při četbě vytýkali, že chci získat jejich účast pro nemravnou ženu. – Ne pánové, nehovořím o ní, abych omlouval její mravy, ale abyste se vy zarděli nad svými, aspoň v tom, co působí nejzhoubněji na všechnu veřejnou slušnost: svádění mladých dívek. A právem jsem řekl, že shledáváte mou hru příliš nevázanou, protože je často příliš vážná. Je třeba jen se dohodnout.“

<sup>62</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 128.

## Don Bartolo

Don Bartolo je oproti první části trilogie ve Figarově svatbě spíše postavou vedlejší. Pokud bych měla Dona Bartola definovat skrz Lazebníka Sevillského, došla bych zřejmě k názoru, že jde o postavu majetnickou, na pomezí bláznění a zamilovanosti ke krásné a mladé Rosině. Z pohledu k Figarově svatbě jde o postavu, která jedná sobecky a vypočítavě, ale není zdrojem zla. Spíše je člověkem, který nejeví jakýkoliv zájem o to, jakkoliv se nad sebou zamýšlet a snažit se být (dá-li se to takto říct), lepším člověkem.

Výstižná je replika ze třetího dějství devatenáctého jednání, kdy Don Bartolo projevuje silnou zarputilost už jen tím, že prohlašuje, že nepodá ruku Marcelině, matce hanebníka (jaký byl Figaro v jeho očích).

*DON BARTOLO: „Podat ruku?! To ať mi raději uschne a upadne, než bych ji kdy podal matce takového uličníka!“<sup>63</sup>*

## Don Basilio

Don Basilio je učitelem hudby, ale zároveň, jak sám říká, je ustanoven, aby obveseloval společnost hraběte.

*DON BASILIO: „Jako virtuos na varhany ve zdejší vsi dávám milostivé paní lekce hry na klavír, její komorné vyučuji hodiny zpěvu a pážata cvičím ve hře na mandolínu. Ale především jsem ustanoven, abych obveseloval vaši společnost svou kytarou, pokud mi tak ráčíte poručit.“<sup>64</sup>*

Je to právě on, který Zuzaně v prvním dějství dohazoval hraběte a snažil se jí ho vnutit do přízně.

*ZUZANA: „Jde o to, můj příteli, že pak hrabě Almaviva, který se už nabažil krasavic z celého okolí, se teď chce vrátit na zámek, ovšem ne ke své ženě. Tvoje ženuška mu padla do oka, chápeš? A počítá, že tenhle pokojíček by nebyl marný. Aspoň ten povedený Bazilio, můj učitel zpěvu, který mu oddaně obstarává takové zábavičky, to do mne hučí den co den, při každé hodině.“<sup>65</sup>*

Patří k rolím, které jsou svým rozsahem replik spíše menší. To se ovšem nevyklučuje s velmi zajímavým a košatým pozadím charakteru této osoby. Především je to ale z mého pohledu řečnický úhoř, který pronikl na zámek a snaží se přiživovat na starostech a událostech ostatních lidí. Umí velmi dobře odhadovat charakter ostatních lidí a podle toho s nimi manipulovat, zároveň je i přes svou okázale předváděnou chytrost jen podlým hlupákem. Vnucuje se do přízně hraběte a z jeho chování jde každým coulem cítit faleš. Vhodným příkladem jsou podle mě například pomluvy, které šíří, a na jejichž základě je jimi Cherubín vykázán ze zámku.

<sup>63</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 132.

<sup>64</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 102.

<sup>65</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 48.



*DON BASILIO: „Než tohle vyženit (ukazuje na Figara), to raději nic. Už jsem se zařekl.“<sup>66</sup>*

### **Soudce Goussaupasse**

Soudce je v tomto příběhu ryze komickou osobou, která je umocněna silným kockáním. Komičnost této postavy opět spočívá v kontrastu přehnané důležitosti a zároveň kockáním podpořené grotesknosti.

*HRABĚ: „Pan Goussaupasse v taláru?! Vždyť je to jen domácí záležitost. Úplně stačil vycházkový oděv.“*

*SOUDECE: „Jste příliš la-laskav, pane hrabě. Ale já ni-nikdy nevycháším jinak. Tady jde o formu, rozumíte, o fo-formu! Leckdo se posmívá soudci v krátkém ka-kabátku, ale třesem se při pouhém po-pohledu na prokurátora v ta-taláru. Forma, fo-forma!“<sup>67</sup>*

Dalšími postavami, které ovšem nechci více analyzovat a vyjádřím se k nim skrze kostým v kapitole Kostýmní řešení, je zahradník Antonio, dcera Antonia Barbarina a dále pak soudce a vesničanky.

---

<sup>66</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 150.

<sup>67</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Figarova svatba neboli Bláznivý den, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR 2005, s. 120.

## Časové zařazení opery

Abych mohla pokračovat dál, musím nyní objasnit časové zařazení předlohy a mnou zvolené zařazení díla *Figarovy svatby* do svérázné doby konce osmnáctého století. Děj Beaumarchaisovy *Figarovy svatby* se přitom odehrává pár let po první části trilogie *Lazebníku Sevillském*, tedy v 17. století ve Španělsku. V mém koncepčním řešení scény jsem se inspirovala architekturou a oděvem konce století osmnáctého, které odpovídá době vzniku díla. Tento přístup mi přišel od začátku přirozený, protože právě osmnácté století a s ním spojené vizuální, velmi promlouvající prvky končícího rokoka a nastupujícího klasicismu jsou pro mě současně i znaky *Figarovy svatby*. Z hlediska scénografie jsem tedy vycházela z klasicistního slohu v architektuře. Právě volnost prolínání rokoka do klasicismu mě zajímala a bavilo mě proti sobě postavit kontrast striktní, přesné, řádové architektury vůči živelnému, košatému a emotivním rokoku v oděvu, který podporuje různorodost jednotlivých postav.

Jinak jsem ale neviděla důvod opírat se striktně o předepsanou dobu děje, protože znaky různých epoch se mohly volně přelévat a nedá se říci, že by mezi jednotlivými obdobími byly striktní hranice a z hlediska oděvu jasné vizuální předěly. To se mi potvrdilo, když jsem po mém pozdějším nastudování dřívějších inscenací zjistila, že ani předchozí tvůrci nevycházeli z respektování avizované doby děje, tedy 17. století. Dovolte mi nyní uvést tři příklady inscenací, které také *Figarovu svatbu* uvádějí v souvislost s osmnáctým stoletím.

Budu postupovat chronologicky od nejstarší mnou vybrané české inscenace. První inscenací, kterou zde uvedu je opera *Le nozze di Figaro*, která byla uvedena 15. 3. 1992 operou Národního divadla ve Stavovském divadle. Scénografem pro tuto inscenaci byl Jan Vančura a kostýmním výtvarníkem Josef Jelínek. Scéna je tvořena stylizovanými klasicistními prvky na stěnách, charakteristickými mřížkovými obloukovými okny, i v dalších jednáních se respekt ke klasicistní architektuře projevuje. Nejvíce vypovídajícími jsou podle mě ale z tohoto hlediska kostýmy, které jsou typicky pozdně barokní a kopírují tehdejší módu vyšších i nižších vrstev. Klasické rokokové paruky, obří suknice a zdobení, do kterých je oblečená hraběnka a Zuzančin naopak prostý dobový oděv je pro mě důkazem. Není asi překvapivé, že tato starší inscenace vychází z historické předlohy, protože to pro tehdejší poměry bylo dle mého mínění naprosto přirozené. Je ale zajímavé, že i další inscenace Národního divadla moravskoslezského v Ostravě, která byla uvedena 8. 3. 2009 a je dílem scénografky a kostýmní výtvarnice Dany Hávové, nevychází ze století sedmnáctého, jak napsal Beaumarchais, ale i ve své stylizovanosti a jasně čitelné nadsázce rozeznáváme výchozí bod – baroko v kostýmu, které dokazují bílé paruky, vázanky a objemné sukně. Ve scéně pak zase rozeznáváme prvky klasicismu. Z aktuálních inscenací nemohu nejmenovat *Figarovu svatbu* opery ND, jejíž kostýmní výtvarnicí je Kateřina Štefková a scénickým výtvarníkem Andrej Ďurik. I v této inscenaci je jasné, že dobovou inspirací byl konec osmnáctého století. Dokazují to opět mohutné objemy kudrnatých paruk, zvolené materiály, často používaný proužek a výšivka, objemné barokní suknice a volány.

Cíleně jsem se vyhnula zařazení scénografického i kostýmního řešení do století sedmnáctého, jak je určeno v textu. Pozdní osmnácté století mi, stejně jako výše jmenovaným autorům, přišlo zcela přirozené a intuitivní i vzhledem k Mozartově hudbě, která jasně navazuje a prolíná se s módou tohoto období. Ta je plná kudrlinek, vln, objemů, struktur, materiálů, pompéznosti a košatosti – to

je pro mě definice Bláznivého dne. Oproti oděvu stojí architektonický styl klasicismu, který se v mnoha znacích prolíná s oblečením svými kudrnami a vzdušností, zároveň je v něm ale obsažen řád a střídmost.

Je to tedy přímo se nabízející kontrast vytvářející napětí, které *Figarova svatba* z mého pohledu potřebuje.

## **Klasicismus jako umělecký sloh, obsažený ve scéně a v hudbě**

1. Jak jsem psala výše, mým záměrem v rámci scénografického řešení bylo vytvořit kontrast klasicismu a modrých travin. Precizností nasáknutý klasicismus, který v postavení vůči naturálním, živelným modrým travinám působí jako něco střízlivého a umírněného. Vycházela jsem z dobových souvislostí, jelikož mě baví respektovat a zabývat se okolnostmi vzniku díla a mám za to, že pokud se bavíme právě o *Figarově svatbě*, nelze se historickým okolnostem zcela vyhnout. V následujících kapitolách se zaměřím na oděv v době vzniku *Figarovy svatby* a také ke koncepčnímu řešení. Nyní rozebereme základní charakteristiku klasicistního období, abychom z této kapitoly později mohli vycházet.

Jako reakce na předchozí století se na konci sedmnáctého století a v osmnáctém století rozvíjí zájem o návrat k lidskému rozumu. Po dlouhé době se do popředí dostává silně racionalisticky myslící inteligence, tato skutečnost otrásá pozici církve a nastavení moci aristokracie, do čela zájmu se dostává měšťanská třída. Ustupující moc šlechty a s tím související vzrůstající moc měšťanů se jako motiv silně objevuje také ve *Figarově svatbě*, díle, které zařazujeme do doby těsně před vypuknutím Velké francouzské revoluce. Tato revoluce završila revoluční období, které se rozptýlovalo po celé Evropě.<sup>68</sup>

Klasicistní sloh vzniká ve Francii jako reakce na předchozí přebujelé, mocné baroko ve 2. polovině 17. století, z Francie se později rozšířil do celé Evropy. Představuje střízlivost, rozum, přísný, pravidelný řád a inspiruje se v antických vzorech. Zájem o antiku podnítily později v osmnáctém století vykopávky v Herkulaneu a v Pompejích.

José Pijoan v osmém díle *Dějiny umění* v kapitole zabývající se klasicismem píše, že návrat k antické jednoduchosti usnadňovala i určitá intelektuální revoluce, která byla symptomem velké politické a společenské krize.<sup>69</sup>

Architektura klasicismu představuje stavby pravidelné, čistě zdobené a jejich hlavní dominantou jsou čisté, přímé linie, klade dále důraz na symetrii, pravidelnost a i ve svém „jednoduchém“ podání je velmi košatá.<sup>70</sup>

Navázání užitého umění na hudbu je velmi přirozené, protože v mnohém se tyto oblasti prolínají. Dějiny opery vznikají na území Itálie na přelomu 16. a 17. století pokusy o oživení antických divadelních námětů v souladu s novými hudebními tendencemi. Opera v osmnáctém století měla pestré podoby. V základu se opera tohoto období rozděluje na operu vážnou (opera seria) a operu komickou (opera buffa). Do oblasti komické opery můžeme zařadit i operu *Figarova svatba*, opera buffa je charakterizována tématy běžného života

<sup>68</sup> Marie Černá, *Dějiny umění*, 6. vydání, Praha 7, IDEA SERVIS, 2012, s. 117

<sup>69</sup> José Pijoan, *Dějiny umění* 8, přeložili Dagmar a František X. Halasovi, 2. vydání, Praha: Odeon 1985, s. 129.

<sup>70</sup> José Pijoan, *Dějiny umění* 8, přeložili Dagmar a František X. Halasovi, 2. vydání, Praha: Odeon 1985, s. 129.

nižších vrstev, pohádkovými motivy. Často je uváděna do souvislosti s *commedia del'Arte* nebo s karnevalovými fraškami. Tento druh opery byl hlavním vůdčím typem a její vrcholné období naplnil právě Wolfgang Amadeus Mozart.

V opeře buffa vystupují, oproti opeře seria a jejím obecným typům, individualizované postavy. Dalšími charakteristickými prvky typu této opery jsou komické hlasové prostředky, např komický hlas buffo, obnova sborů a ansámbľů a ideální zakončení příběhu. Hudební klasicismus se volně formoval z velkoleposti baroka, které začalo ustupovat poetické rokokové intimnosti a barokní polyfonie přecházela ke zjednodušení skladatelské práce.

Za znaky hudebního klasicismu můžeme považovat velmi zpěvnou melodiku, která je pravidelně periodizovaná a odraz hudebního lidového základu. Celkově se hudební klasicismus, stejně jako klasicismus obsažený ve výtvarném a užitém umění reprezentoval odrazem filosofického racionalismu, úsilím o dokonalou rovnováhu rozumových a citových prvků v díle, úsilím o vyrovnaní obsahu a formy a úsilí o obecnou a objektivní platnost.

Hudba je pro operu tím nejzásadnějším a klíčovým projevem. V procesu tvorby konceptu *Figarovy svatby* pro mě byla hlavním ukazatelem toho, kudy bych se chtěla ubírat. Mozartova hudba příběhu propůjčuje hloubku a důležitost, v některých místech ovšem zase podporuje humor a komičnost situací. Například árie hraběnky na začátku druhého dějství je krásnou ilustrací stesku obsaženého v hudbě, která je často schopná v divákovi podnítit respekt k dílu.

Zároveň opera dokáže diváka hudbou zasáhnout úplně jinak, než samotné dialogy obsažené v konverzačním dramatu. Ačkoliv jsou slova v italštině a divák jim většinou nerozumí, dokáže nám hudba zprostředkovat zážitek úplně stejně.

Na začátku tvůrčího procesu jsem poslouchala Mozartovy kompozice a postupně jsem pronikala do kudrn a vln hudby, které jakoby byly naprosto přirozené a přitom tak komplikované a košaté.

V Mozartově kompozici jsou samozřejmě taktéž patrné znaky klasicismu. Jeho hudba je jasná, srozumitelná, pravidelná a její genialita tkví v jednoduchosti a dokonalé formě. Příkladem nám může být árie *Non piu andrai*, jež zpívá Figaro na konci prvního dějství. Výrazná je především svojí zpěvnou melodií, která vytváří dojem prosté písničky. Také si můžeme všimnout, že jsou zde fráze naprosto symetrické. Lehkost hudby vykresluje text árie, v němž se Figaro vysmívá Cherubínovi, který byl za své záletnictví odsouzen k vojenskému trestu.

Ačkoliv si o sobě myslím, že jsem hudební laikem, postupně jsem hudbě propadala. Hudba je pro mě neodmyslitelnou součástí opery a silně mě zasáhla. Její roviny, které Mozart zkomponoval tak, aby se jakoby svévolně prolínaly a byly přitom tak odlišné, jsou pro mě krásným abstraktním vyjádřením slov.

# Reflexe kostýmu a porovnání dobových detailů jako významotvorného prvku

## Oděv v době vzniku Figarovy svatby

Nyní mi dovoluňte rozepsat se o oděvu 18. století, který bych chtěla stručně popsat, abych mohla skrz reálný historický oděv reflektovat kostýmy, které jsem pro *Figarovu svatbu* vytvořila.

Hlavní zemí pro rozvoj módy a určování trendů v 18. století, byla Francie. Počátkem 18. století, přesněji po roce 1715 po smrti Ludvíka XIV. nastoupil na trůn regent Filip II. Orleánský a nastalo velmi významné období pro kulturu včetně marné snahy o záchranu hospodářství Francie. Začal vznikat rokokový styl, který později v 19. století naznačoval morální uvolněnost až frivolnost.

V porovnání s oděvem předchozí doby 17. století, znamenající až obřadní důstojnost, byla móda 18. století velice zdobná a rafinovaná. Nová vlna oděvu vlila do módy šarmantní rozmarnost, výstřednost, koketerii. Pro módu obecně v tomto období byla vodítkem francouzská rokoková móda a to ta, kterou propagovala sama Marie Antoinetta. Tato móda ze sebe vyzařuje obrovskou míru dekorativnosti, elegance a rafinovanosti. Ženy nosily tzv. *robe volante* (rozevláté šaty) a *robe á la francaise* (šaty po francouzsku). Až do revolučního období se dámský oděv kromě zdobení a barevnosti svým složením neměnil.

Představoval šaty, spodničku a trojúhelníkovou náprsenku. Pod šaty ženy nosily korzet a krinolínu s kostrou. Příkladem *róbe a la francaise* je obraz Françoise Bouchera Madame de Pompadour, který je tvořen přiléhavým živůtkem, vytvarovaným korzetem, který překrývá trojúhelníková náprsenka přes kterou je umístěn ještě tzv. *échelle*, jinak zvaný jako žebřík tvořený z volánů. Rukávy jsou ozdobené krajkovou volánovou manžetou, tzv. *engagcantes*. Celkově je tento oděv velmi bohatě dekorován, nachází se na něm mnoho volánů, krajek, stuh a umělecky zpracovaných květin. Pod opět velmi dekorovanou sukni se pak skrývá bohatá spodnička. Tamami Suoh v knize *Móda* píše: „*Přestože lze říct, že výzdoba je až přemrštěná, jednotlivé prvky jsou v dokonalém souladu a představují nejjemnější rokokový vkus.*“<sup>71</sup>

Na vrcholu rokokového stylu šlechta pocítila potřebu oblečení přívětivějšímu pohodlí a inspirovala se u prostého lidu. Oděv se postupně začal přeměňovat na oděv jednodušší, který částečně vycházel z vlivu anglické kultury, která do Francie jemně pronikala. Je zde ovšem nutné zdůraznit, že Francie a zvláště Marie Antoinetta byla hlavním módním lídrem. Tak se vznešenější dámské odívání mimo důležité a reprezentativní akce klonilo k mnohem střízlivějšímu stylu. Vznešené dámy začali nosit funkční kazajky po vzoru žen nižších vrstev, přijaly také praktický krátký kabátek zvaný *caraco*, připínací náprsenku nahradilo dvoudílné sedlo zvané *compéres*. Nejmódnějším dámským stylem se stala *robe retroussée dans les poches*, který byl inspirován pracovním oděvem poddaných žen například vykasáním sukne nebo bočními rozparky pro kapsář.

Dalším typem oděvu se stala *robe á la polonaise*, která měla sukni dělenou do tří částí a údajně byl podnícen politickou událostí rozdělení Polska na tři části

<sup>71</sup> Sbírnka Kyoto Costume Institute, *Móda, Z dějin odívání 18., 19. a 20. století*, Svazek 1., Tamami Suoh – 17. století, přeložila Blanka Brabcová, 2. vydání, Kyoto, Nakladatelství Slovart, 2011, s. 27

v roce 1772. V revolučním období ke konci století se upustilo od módy děleného oblečení a ženy přešly k odívání do jednoduchých kolových šatů.

Průběh 17. století přinesl pánské módě na rozdíl od té dámské více pestrých a zdobných kreací, 18. století na to reagovalo oděvem střízlivějšího rázu. Nové pojetí pánské módy představoval například *habit á la francaise*, neboli oděv po francouzsku, který byl složen z kabátce, jenž se postupně časem zužoval. Oděv po francouzsku byl dále tvořen z vesty, kratších kalhot, ozdobné náprsenky, vázanky, hedvábných punčoch a košile. Pánský oděv byl tvořen oslnivými barvami, výšivkami mistrů, ozdobnými knoflíky, nabíranými náprsenkami, zdobnými manžetami, skleněnými imitacemi drahokamů a flitry. Stejně jako u dam, se v pánské módě okrajově projevoval vliv anglického stylu, do módy pronikl anglický vojenský jezdecký kabátec se stojatým límcem původně nazývaný *riding-coat* neboli *redingote*. Dále pak byl součástí pánské garderoby *frac* – vycházkový vojenský kabátec opět převzatý od Angličanů, měl sklopený límec a byl veden v jednobarevném provedení. Frak, asi i díky své jednoduchosti vytrval v běžném pánském šatníku až do konce 19. století. Před revolucí vešly do módy proužky, které výšivku pro tuto éru vystřídalily úplně.

V 70. letech 18. století byly pro dvůr typické objemné sukně vyztužované na bocích a měly širokou spodničkovou kostru. Do všeobecného povědomí se vepsaly bizarní velké účesy s podivným výstředními zabudovanými věcmi a znaky, tváře dam byly porcelánově bílé a připomínali tváře panenek.

V předrevolučním období dávali o módních záležitostech na vědomí široké veřejnosti módní časopisy a podpořily tak zájem o odívání 2. poloviny 18. století. Úměrně tomu, jak se blížil pád starého režimu, slábnul rokokový styl.

Preludiem pro revoluci a klasicistní styl byla móda, kterou propagovala Marie Antoinetta. Oblékala se do prostých bavlněných šatů nazývaných „*la chemise*“ a jelikož to byla primárně ona, která udávala tón módního stylu oblékání, zvedla se brzy v Evropě poptávka po bavlněném textilu a hedvábí se stalo upozadňovaným. Evropa v bavlně našla materiál nového věku.<sup>72</sup>

Revoluce silně zasáhla mimo jiné i do odívání. Oděv se stal jakousi formou revoluční ideologické propagandy a revolucionáři dávali na vědomí svůj politický názor tím, že se strojili do oděvu prostých lidí. Revolucionáři, kteří vystupovali pod jménem „*sans culotti*“ neboli bez krátkých kalhot oblékli dlouhé kalhoty nazývané *pantalony*. Dále pak *carmagnole*, což byl krajový kabátec původně z Itálie, frygickou čapku, kokardu z trikolory a dřeváky. Později revolucionáři doplnili svůj oděv frakem pro jeho prostou anglickou eleganci.

Velká francouzská revoluce byla pro Evropu velkým převratem pro společenské a hodnotové nastavení. Před Velkou francouzskou revolucí byli nejdůležitějšími postavami feudálové a aristokrati, Francie prožívala v období rokoka svůj zlatý věk, a to v celosvětovém měřítku. Zásadní pro prosperitu francouzské ekonomiky bylo hedvábí, jehož výrobu a tedy i podporu sortimentu se francouzská vláda rozhodla podpořit. Hedvábné látky se vyráběly v Lyonu a jejich produkování zajistilo urychlení vynálezu nového mechanismu tkalcovského stavu a také vznik nových barviřských technologií. Brzy bylo lyonské hedvábí slavné svou kvalitou i krásou a předčilo výrobu italskou, která platila za nejlepší ve století minulém. Průmyslová revoluce přeměnila mnoho

<sup>72</sup> Sbírká Kyoto Costume Institute, *Móda, Z dějin odívání 18., 19. a 20. století*, Svazek 1., Tamami Suoh – 18. století, přeložila Blanka Brabcová, 2. vydání, Kyoto, Nakladatelství Slovart, 2011, s. 30.

stránek života a zmodernizovala samozřejmě i oděv. Z dekorativního a zdobeného rokoka oděv později zvolna přešel k mnohem distingovanému klasicistnímu stylu. Tamami Suoh v knize *Móda*, kterou vydala Sběrka Kyoto Costume Institute píše, že v historii módy nemá tato radikální změna obdoby a odráží zásadní změnu ve společenském nastavení.<sup>73</sup>

Móda období během a po francouzské revoluci zrcadlila společenskou přeměnu. Lidé najednou mohli a začali rozhodovat o tom, o čem dříve rozhodovali páni, a to se projevilo i v oblékání. Všeobecný zájem se otočil směrem k jednotlivci, církev přestávala mít moc a bránit vědění a prosté bytí začal osvícovat rozum. To odkazuje na to, že móda v této době vstoupila do povědomí jako součást umění tak, jak ji vlastně známe i v současnosti.

### **Použití dobových detailů a znaků jako významotvorného prvku a otázka aktualizace dobového kostýmu**

V předchozí kapitole jsem se snažila uvést charakteristiku historického oděvu druhé poloviny 18. století. Ráda bych se totiž zabývala otázkou významu naznačení dobových detailů v kostýmu. U ryze historického kostýmu je nejdůležitějším mít nastudované, jak oděv vypadal a následovat pak tyto informace velmi precizně. Často se totiž může stát, že z kostýmu vznikne nějaký polotovar modernosti a historismu ačkoliv to nebylo záměrem. Myslím, že vzhledem k historickému kostýmu nelze dělat ústupky stran střihu, materiálu, prvků na oblečení nebo materiálu. Velkým faktorem v tomto ohledu je právě materiál a dodržování jasně definovaných požadavků na oděv, které vychází přímo z doby, ve které oděv vznikl. Pokud je cílem vytvořit kostým pouze odkazující na danou dobu, mělo by to z kostýmu být jasně znatelné. Jak toho ale docílit? Základem tohoto záměru by mohl být správně zvolený dobový prvek - znak, správně uchopený ve vyznění podstaty charakteru postavy.

Dalším podstatným faktorem pak detaily, které se mohou zdát velmi banálními, celkové vyznění to ovšem velmi povýší – nyní mluvím například o knoflících, krajkách, výložkách, šátcích a kloboucích či parukách přesného vyznění. Materiál se může zdát detailem, který je ovšem z mého pohledu velmi důležitý. Vždyť právě materiál je to, co oděvu propůjčuje formu a vyznění.

Vše co je na jevišti a tvoří děj, by mělo mít nějaký význam – jinak se z daného předmětu stává samoučelná věc, pouhá vizuální podívaná a ne divadelní součást příběhu. Stejně tak je to i u kostýmu, vše co se na kostýmu nachází by mělo mít nějaký smysl a stejně tak by například převlek kostýmu neměl být samoučelným, ale vždy by měl mít nějaké opodstatnění. Na divákovi je pak hledat souvislosti a jeho vlastní náhled na věc. Tady se dostávám právě ke kostýmu, který je inspirovaný danou dobou jakékoliv hry. Jsou dobové prvky odkazující na jednotlivé epochy, které každý člověk rozeznává – snad pro nikoho není těžké rozeznat, i když je to třeba jen naznačené, jestli se jedná o gotiku, renesanci, baroko nebo 20. léta minulého století. Jsou natolik charakteristické a námi zažité, že se nemůžeme splést. Pak je tu ale míra, v jaké chceme znaky do oděvu dostat. A to je právě ta škála, o kterou se zajímám.

<sup>73</sup> Sběrka Kyoto Costume Institute, *Móda, Z dějin odívání 18., 19. a 20. století*, Svazek 1., Tamami Suoh – 18. století, přeložila Blanka Brabcová, 2. vydání, Kyoto, Nakladatelství Slovart, 2011, s. 26.

Sama nejsem zastáncem dobového kostýmu na divadle, pokud to není vyloženě nutné, protože cennějším je pro mne vytváření nových věcí a nových hodnot, zároveň také převedení postav a charakterů do dnešní doby, aktualizace. Neupínat se na to, že kostým musí být dobově přesný, to dle mého názoru ubírá možnost hledat si v postavě věci a analogie. Každá postava má svůj příběh a svůj charakter, který je možný podtrhnout. Dalo by se říci že je to definování podstaty charakteru osoby skrz oblečení - oděv. Kostýmní tvorba je vlastně (nejen) pozorování lidí a reality a pozdější přenášení na jeviště, možná ve zkoncentrované formě, ze svého úhlu pohledu a z vlastních zkušeností a z vlastních názorů. Proto mě tak baví pozorovat lidi a jejich oblečení. Každý z nás skrze oblečení nějak promlouvá, i když nevědomě. Všechno vytváří významy. V realitě jakoby oděv ale zapadal, oproti tomu když na jeviště přijde sebenepatrnější osoba v nevýrazném oblečení, je to samo sobě významnou událostí. Důležitou součástí toho, co tu píšu, je jistojistě kontrast. Vytváření napětí skrz dvě protichůdné osoby, kontrastní barvy, kontrastní nebo naopak související stříh oděvu, velikost, propracovanost – a takhle bych mohla jmenovat dále a dále.

Vlastní pohled a jasný názor autora dává možnost divákovi poodhalovat jeho myšlení a náhled na věc. Zástupné prvky nesou významy. Znaky a asociacemi tak autor dává divákovi na vědomí podstatu těch věcí, které sám vnímá. Z mého pohledu by to ale nemělo být příliš popisné a konkrétní. Znakovost věcí a vlastně i zažité stereotypy a archetypy totiž divákovi dávají možnost vidět věci zase z jeho úhlu pohledu a interpretovat si je po svém. A co nás zasáhne více, než naše vlastní zkušenosti, strachy, obavy, radosti nebo vzpomínky?

Dalo by se to nazvat znaky pro významy. Významy musíme mít natolik zažité, abychom je asociacemi mohli číst. To vychází z kultury, ze sociálního postavení, z hodnot, které máme nastavené a především z charakteru doby. I proto snad mohou být méně promlouvající divadelní (nebo jakékoliv jiná umělecká) díla jiné kultury, jiné doby a nastavení, odlišných sociálních vazeb. Růžena Vacková ve své knize Výtvarný projev v dramatickém umění píše v kapitole eticko-estetické podmínky inscenace dramatu, že důležitý je způsob sdělení než význam sdělení samotného, dále pak píše o věčné aktuálnosti divadla: „Dramatické umění musí s člověkem sdílet a zdůraznit mu z mravní obsažnosti to, oč člověk, jako osobnost mravní a sociální, právě nejvíc usiluje“.

Dále uvádí, že estetický vid dává předmětům vyšší účelnost. Znak jako stylizace názornosti, vše na jevišti nese význam sdělení a mezi kostýmem a prostorem musí být podle Růženy Vackové souhlas a soulad. Dramatický prostor je podle ní náladou.

Tato skutečnost se dá podle mě aplikovat i na herecké postavy a oděv. Herec zformovává scénografickou i režisérskou představu a uvádí ji v realitu na divadle. Vhodně zvolené kostýmy by teoreticky měly dokázat to samé a určitě by měly podpořit herecký projev - některé prvky, nebo prostě styl oblečení už jsou tak čitelné pro celou společnost, že není potřeba říkat více. Jsou to morální, sociální, společenské skutečnosti, které od narození vstřebáváme.

Jednotlivé periody času a období se neustále opakují a jsou v různých formách obměňovány. I proto jsou pro nás stále čitelné i starší díla.

Vzhledem k Figarově svatbě je znak velmi podstatným. Znakovost je hlavně nesena skrze oděvy a vzhledem k čitelnosti převlékání za jiné osoby, je ve hře důležitým prvkem. Kostýmy musí definovat jednotlivé postavy, abychom je jako



diváci mohli mít zažité a pochopili pak například záměnu Zuzany a hraběnky, nebo i Cherubínův převlek do ženského oblečení.

## Kostýmní řešení a kostýmy Figarovy svatby v porovnání s dobovým oděvem

V této kapitole představím kostýmy, které jsem vytvořila a porovnáám je s dobovým oděvem, který jsem popsala v kapitole *Oděv v době vzniku Figarovy svatby*. Jelikož koncept, který popíšu v kapitole *Koncepční řešení*, vychází ze snu a ze střetu nereality s realitou,<sup>74</sup> promítá se tento kontrast i do kostýmu. Stejně jako u scény, tak i u kostýmů jsem vycházela z předpokladu, že můj instinkt vůči tomu, jak by měli postavy vypadat, je správný. Rozhodla jsem se ale neopomíjet znaky historického oděvu a v různé míře stylizace je do kostýmů vkládat. Mým cílem nebylo vytvořit dobový kostým, snažila jsem se ovšem zvolit vhodné prvky, které by k historickému oděvu odkazovaly a chtěla jsem tak podpořit humor prostoupený hrou.

Klíčem míry této stylizovanosti k dobovému oděvu pro mě bylo rozložení jednak sociálních vrstev, ale také generačních rozdílů. Věděla jsem, že Figaro a Zuzana musí být nejvíce moderní a jakoby svěží, zde jsem pro příklad využila prolínání jednotlivých epoch. Stejně jako v současnosti zde můžeme pozorovat to, jak je někdo oblečen vyloženě moderně, zatímco někdo jiný má na sobě ještě módu minulé doby. Toto pro mě právě ilustrují postavy Figara a Zuzany a naopak Marceliny a Don Bartola, kteří pro mě byli ztvárněním staré, možná až zkostnatělé generace. A tak jsem se pokusila vytvořit kontrast mladých lidí, kteří se snaží vymanit ze starého zavedeného režimu a oproti nim stojí neústupná starší generace, která nehodlá měnit své nastavení. Dále pro mě byly důležité dvojice, které se k sobě vážou.<sup>75</sup> V kostýmech vycházím ze zrcadlení, které je patrné i v realitě, kdy dvě osoby sobě blízké jakoby zrcadlí samy sebe navzájem a přejímají gesta, nastavení i vizuální prvky oděvu druhé osoby. Především jsem ale vycházela z osobností a charakteristik jednotlivých postav, které jsem se snažila podtrhnout.

Dovolte mi se i v této kapitole opřít o předmluvu autora a to sice v rámci popisu toho, jak by měli jednotlivé kostýmy vypadat a porovnat to s mým kostýmním řešením.

V této kapitole tedy rozeberu hlavní postavy a doplním je obrazovou dokumentací a návrhy kostýmů, které jsem vytvořila. Mezi hlavní postavy řadím hraběte de Almoviva, jeho choť hraběnkou de Almoviva, Zuzanu, Figara, Marcelinu a Cherubína. V kapitole *Vedlejší postavy* poté rozeberu kostýmy Dona Bartola, Dona Basilia, Barbarinu<sup>76</sup>, zahradníka Antonia, soudce Dona Curzia. Důležitou složkou opery je sbor, ke kterému se dostanu v jeho samostatné kapitole. Více bych také chtěla rozebrat záměnu šatů a osob Zuzany a hraběnky.

Je ještě nutné zmínit, že kostýmy jsou tvořeny pro operu *Figarova svatba*, a to podle hudby a libreta Lorenza da Ponte. O původní předlohu se pouze pro úplnost opírám a nastudovala jsem si jí, abych znala pokud možno co nejvíce skutečností.

Rozdílů mezi libretem a scénářem je mnoho, zásadním faktem ale je například to, že předloha má dějství pět, ale libreto pouze čtyři.

<sup>74</sup> Viz kapitola *Koncepční řešení*.

<sup>75</sup> Např. Hrabě de Almoviva a Hraběnka de Almoviva; Zuzana a Figaro; Marcelina a Don Bartolo.

<sup>76</sup> Barbarina je jméno postavy v libretu Lorenza da Ponte, Fanyňka se vyskytuje pouze v předloze Beaumarchais, jedná se ovšem o totožnou osobu.

*Figarova svatba* je o jednom bláznivém svatebním dnu během kterého se důstojná vrchnost projeví jako stejně lidská a pudová jako jejich poddaní. Kostým by měl tento probíhající den ilustrovat. Právě protože se jedná o jeden den, nebylo nutné postavy samoúčelně převlékat. Postavy jsem také nechtěla moc převlékat, aby vynikly právě ty nejdůležitější převleky.

Vytváření kostýmů pro *Figarovu svatbu* mě bavilo i kvůli tomu, že jsem se nemusela „držet při zemi“, protože právě opera dává možnost k ne doslovnému pojetí a nabízí prostor k možnosti určité přehnanosti.

## Hlavní postavy

### Hrabě de Almoviva

K hraběti de Almoviva Beaumarchais napsal, že by měl být v prvním a druhém dějství oblečen v loveckém, s holínkami do půl lýtek podle starého španělského kroje. Od třetího dějství potom až do konce by měl mít i skvělý kabát tohoto kroje.

Prvek, který se na hraběti nemění až do posledního dějství je výrazná bílá napudrovaná paruka, která jde do špičky a může evokovat i to, jakoby hrabě planul. V posledních dějství při situaci v hájku mu pak paruka jakoby povadá a padá, myslím, že nemusím zacházet do podrobností a definovat tento symbol. Paruka je silně stylizovaná, odkazuje na dobu, ale zároveň má snižovat téměř dobový oděv, který na sobě hrabě má.

V mém podání má na sobě hrabě v prvním dějství, tedy na začátku Bláznivého dne, stejně jako hraběnka oblečení připomínající negligé (*Kresba I*) Znak toho, že právě oni dva jsou zámecký domácí pár, který je na rozdíl od všech ostatních, doposud v ranním módu a oba dva čekají, až je někdo převlékne. Tyto dva oděvy – tedy hraběncin a hraběcí by si měli být materiálově podobné a jasně čitelné, aby vynikali mezi již normálně oblečenými poddanými. Primárně jsem v prvním dějství potřebovala zdůraznit Almovivovo sebevědomí a vědomí toho, že je ve svém prostředí, které mu patří a může tedy rozšafně jednat jak si sám umíní. K tomuto účelu by na sobě měl hrabě mít v prvním dějství, kdy přichází za Zuzanou do její komnaty silně stylizovaný dlouhý rozevlátý župan z hedvábného brokátu a s krajkovými kanýry po stranách, které vzdáleně sledují rokokový oděv. Tímto rozevlátým župánkem by u hraběte tedy byla podpořena jeho rozevlátost, chtíč a jakási samozřejmost toho, že co chce, si také vezme.

Z hlediska dobového oděvu jsem pro hraběte zvolila polodlouhé kalhoty, které kopírují tehdejší střih a prostou bavlněnou košili, která už nikdy od doby 18. století nevyšla z módy. Jako boty má hrabě obuty pantofle do výrazné špičky z velmi luxusně vypadajícího sametu.

Ve druhém dějství se poté hrabě vrací z honu zpět na zámek, kde se snaží přistihnout hraběnku během záletu s Cherubínem. V mém podání loví svým přirozeným šarmem, který je kostýmem tvořen. Kostým opět vychází z dobového oděvu, ale je stylizovaný do černobílých barev. (*Kresba II*)

Od třetího dějství na sobě má hrabě kratší široký kabátec, který křečovitě drží tvar a je velmi hojně vyšíváný. (*Kresba III*)

Právě vyšívka se v 18. století objevovala spíše u mužů, než-li u žen a kabátce a vesty byly silně zdobený hedvábnými přízemi, zlatými a stříbrnými nitěmi, flitry, nebo skleněnými korálky.<sup>77</sup>

Kabátec je hlavní dominantou kostýmu, pod oblékl černý rolák a dlouhé kalhoty s jemným, skoro neviditelným proužkem. Zpod kalhot vykukují černé boty opět do výrazné špičky, které korespondují s jeho účesem. U bot jsem si

<sup>77</sup> Sbírnka Kyoto Costume Institute, Móda, Z dějin odívání 18., 19. a 20. století, Svazek 1., Tamami Suoh – 18. století, přeložila Blanka Brabcová, 2. vydání, Kyoto, Nakladatelství Slovart, 2011, s. 70.

dovolila odkaz na dobový oděv, kdy jsem hraběcí podpatky vyakcentovala červenou barvou. Červené vyšší podpatky byly vzorem šlechty.

U postavy hraběte jako představitele v tomto příběhu nejvyšší sociální vrstvy bylo důležité odlišit jeho postavení od ostatních. Snažila jsem se toho docílit silným rokokovým líčením, vysokou zapudrovanou parukou, ze které pudr jakoby opadává a především použitým materiálem. Oproti kostýmu ostatních postav, vyjma hraběnky, je hraběcí oděv velmi bujně zdobený. Zdobení koresponduje s dobovým oděvem, kdy se muži oblékali do velmi sofistikovaných a výšivkou pojedených oděvů. Jako materiál jsem pro hraběte zvolila hedvábný brokát, který se na jeho oděvu objevuje především. U hraběte by podle mě měla být znát jakási laxnost, přirozenost a zároveň by měl být velmi přitažlivý. On je v tomto příběhu hlavním činitelem událostí a pyšným mocenským diktátorem. Zároveň se ale může jevit jako velmi směšná osobnost, které se nic nedaří.



Kresba I: Hrabě de Almaviva, 1. dějství



Kresba II: Hrabě de Almaviva, 2. dějství



*Kresba III: Hrabě de Almaviva, 3. a 4. dějství*



## Hraběnka de Almoviva

K postavě hraběnky de Almoviva je v předmluvě napsáno, že v prvním, druhém a čtvrtém dějství je oděna ve volné říze a na hlavě nemá žádnou ozdobu, protože je doma a je též pokládána za churavou. V pátém dějství (tedy ve čtvrtém dějství v libretu Lorenza da Ponte) je oblečena jako Zuzana a má též její účes. K výměně Zuzany a hraběnky se dostanu v kapitole Záměna hraběnky de Almoviva a Zuzany.

Hraběnka je pro mě utrápenou osobou, která se pro svého manžela stala nežádanou osobou a velmi prahne po lásce. Zároveň by měla být pro okolí velmi žádoucí a přitažlivou – zvláště pak pro Cherubína. Tuto skutečnost má mít divák zažitou od začátku, aby nemohl být tento aspekt potlačen. Stejně jako hrabě je tedy hraběnka ráno oblečená do negligé, které odkazuje opět na domácí prostředí a její křehkost. (*Kresba IV*) Tento hraběčin ranní úbor je tvořen z poloprůsvitné látky a z bolerka, které je ušito z materiálu, který se později objevuje na jejím hlavním oděvu. Zde mi šlo primárně o to, ukázat hraběnku pro diváka odhalenou v kontrastu s dalším kostýmem z druhého a třetího dějství, ve kterém je zahalená do mohutných šatů s velkým objemem, který sice vychází z dobové předlohy, ale použitím netradičního materiálu, jakoby se znaky střihu ztrácely. (*Kresba V*) Šaty jsou zde pro mě symbolem toho, že se hraběnka brání a snaží se ukrývat. Sošnost oděvu a siluety v něm je velmi okouzující a honosná. Hraběnka si kolem sebe vytváří bublinu a stejně v ní dokáže oplývat půvabem. Materiál je tvořen paradoxně jemným materiálem, hutně naakumulovaným na sebe, takže se z oděvu stává toto neproniknutelné brnění. Chtěla jsem, aby na světlech na jevišti materiál vypadal až papírově.

Postavu hraběnky jsem si už na začátku procesu představila jako seschlou měsíčnici, barevností i charakterem, a právě to jsem se v kostýmu pak snažila vyjádřit.

Pro oděv hraběnky je důležité, že se ve 2. a 3. dějství kostým nemění a záměna hraběnky a Zuzany ve 4. dějství je pro diváka čitelná. (*Kresba VI*)

Obličej hraběnky má působit jako maska, která je porcelánově bílá, s rudými rty a černou pihou na pravé tváři podle rokokového vzoru.



*Kresba IV: Hraběnka de Almoviva, 1. dějství*



*Kresba V: Hraběnka de Almoviva, 2. a 3. dějství*



*Kresba VI: Hraběnka de Almagiva, 4. dějství*

## **Záměna hraběnky a Zuzany**

Nejdůležitějším faktorem v řešení problematiky záměny Zuzany a hraběnky je to, aby jejich kostýmy byly pro obě dostatečně charakteristické a staly se pro diváka jakýmsi provázejícím znakem obou žen. Bylo tedy nutné, aby se na ně dívali v daném oděvu dostatečně dlouho dobu, aby je měli „zažité“. Potřebovala jsem, aby byly obě postavy velice odlišné až protichůdné. Hraběnka je od druhého dějství oblečena do obrovské masy látky, která z ní dělá nepohyblivou sochu, ve které není ve střihu vidět záchvěv ženského těla, nahoře ze šatu vyčnívá pouze hlava.

Naproti ní poté stojí Zuzana ve svém téměř poloprůhledném negližé, oproti hraběnce velmi odhalená, transparentní materiál odkazuje na její neposkvrněnost a zároveň svůdný půvab.

Grotesknost této situace je ještě více podpořena střihem šatů a tím, že ani jedné není ve vyměněných šatech příjemně. Zuzana by o šaty své paní zakopávala a hraběnka by se cítila až příliš nepatřičně v odhalených šatech.

To bych v realitě provedení utvořila tak, že by pro každou ze zpěvaček byly ušity ještě jedny šaty, Zuzančiny pro hraběnku menší a hraběnciny pro Zuzanu větší.

## Figaro

K postavě Figara je v předmluvě psáno, že by měl být oblečen jako v Lazebníku Sevillském – tedy jako španělský švihák, na hlavě by měl mít pletenou síťku, bílý klobouk s barevnou stuhou, hedvábný nákrčník velmi volně uvázaný, atlasovou kazajku i kalhoty po kolena. Knoflíky i knoflíkové dírky by měl mít zdobené stříbrem. Měl by mít dále široký hedvábný pás, na podvazcích by měl mít žaludové střapce, které by se mu měly kývat na obou nohách, vestu křiklavé barvy s širokými klopami v barvě kazajky a na nohou potom bílé punčochy a šedé střevíce.

V případě Figara jsem z uvedeného popisu příliš nevycházela, ale v některých aspektech se uvedené skutečnosti protínají. Například širokým pásem, který je na Figarovi velmi výrazným a je pro mě symbolem bojovníka. Široké klopy jsem též využila, i když ne na vestě, ale na saku, které má na sobě Figaro v prvním a v druhém dějství.

Figaro má oděv stejný pro první dvě dějství a jak jsem psala výše, bylo nutné odlišit Figara a Zuzanu výrazně od ostatních jim protichůdných postav – od hraběcího páru jako vznešeného a výše postaveného a dále pak od Dona Bartola a Marceliny jako staršího páru, držícího se tradic.

Skutečnost, že jsou Figaro a Zuzana jen poddanými, by ale podle mě neměla být tak zřetelná, protože si tím vlastně během příběhu nejsme vůbec jistí. Figarův kostým je uvolněný a ležérní, tak jako Figaro. Ležérnost by měly podpořit volně splývající kalhoty založené na koncích a delší rukávy.

Rozdíly mezi šlechtou a poddanými jsem chtěla rozlišovat i materiálem, protože si myslím, že právě materiál způsobuje a vytváří na jevišti velké rozdíly ve vyznění kostýmu. Materiál Figarova kostýmu je tvořen ze lnu a bavlny, má odstín související s barevností kostýmu Zuzany. (*Kresba IX*)

Ve třetím a čtvrtém dějství si Figaro sundává hlavní sako s pásem a vidíme jen jeho svršek. Svršek je z materiálu stejného, jako jsou Zuzaniny šaty a má silně viditelné překlady u krku – potřebovala jsem, aby byla ještě více podpořena náklonnost a něha k Zuzaně a skutečnost, že se blíží jejich svatba. Zároveň se pak ve čtvrtém dějství Figaro schovává ve výduti stromu, bílá barva odráží světlo a Figaro tak vynikne. Figarova paruka by neměla být tak moc stylizovaná jako u hraběte, je pouze se zvětšeným objemem pro dojem zvětšené hlavy. Paruka je černá v kontrastu s hrabětem a jeho bílou stojací parukou.

Na nohou má boty podobné těm hraběcím, jakési holinky se špičkou do kulata. (*Kresba X*)



*Kresba IX: Figaro, 1. a 2. dějství*



*Kresba X: Figaro, 3. a 4. dějství*



## Zuzana

Beaumarchais k postavě Zuzanky píše, že by v prvních čtyřech dějstvích (v operním podání třech dějstvích) měla mít bílý, velmi půvabný živůtek s malými šůsky, stejnou sukni a čepeček. Při slavnosti ve čtvrtém dějství by jí hrabě měl na hlavu vsadit na hlavu čepec s dlouhým závojem, s vysokými pery a s bílými stuhami. Do pátého dějství by měla obléknout řízu své velitelky a účes by měla mít ponechaný bez ozdoby. Kostým Zuzany kromě věnce, který si v prvním jednání zkouší jako symbol své neposkvrněnosti, zůstává až do čtvrtého jednání stejný.

V kostýmu Zuzany jsem se pokusila definovat její neposkvrněnost a svůdnost. Zároveň doufám, že se mi podařilo vyjádřit propojení jejího kostýmu a kostýmu Figara.

Také jsem vycházela z rozdílu charakterů Zuzany s Marcelinou, a to hlavně z hlediska siluety. Během děje se ukáže, že Marcelina je Zuzanina tchyně. Chtěla jsem, aby byla tato skutečnost podpořena tím, že tyto kostýmy spolu souvisejí. V duchu mě pobavila představa situace, ve které si Figaro zaraženě uvědomí, že jsou si ty dvě ženy v něčem velmi podobné. Vždyť právě problematika mužů, kteří si hledají své ženy podobné své matce je poměrně jasně známá snad všem. I z tohoto důvodu jsem zvolila barevnost kostýmu obou žen stejnou, se stejným materiálem. Také je ovšem komické, jak obě postavy souvisejí s Figarem, který je v tomto případě prostředníkem, ale jsou zároveň tak odlišné v postavení siluet a dobové inspirace – Marceliny obrovská rokoková sukně, která následuje její přesvědčení starých tradic a oproti tomu Zuzaniny moderní jemné šaty, které zvýrazňují její siluetu a jsou vyjádřením její ženskosti. (*Kresba XI*)

Ve čtvrtém dějství má na sobě Zuzanka šaty své hraběnky, které popisují v kapitole Záměna hraběnky a Zuzany. (*Kresba XII*)



*Kresba XI: Zuzana. 1., 2. a 3. dějství*



*Kresba XII: Zuzana, 4. dějství*

## Cherubín

K Cherubínovi Beaumarchais píše: V prvním a druhém dějství má bohatý oblek španělských dvorních pážat, bílý a stříbrem vyšívaný. Lehký modrý pláštěk přes rameno a peřím zdobený klobouk. Ve čtvrtém dějství je v šněrovačce, sukni a čepici mladých venkovanek, které ho přivádějí. V pátém dějství má důstojnický stejnokroj, kokardu a kord.

Popisu kostýmu Cherubína jsem se držela jen okrajově. Musím říct, že to nebylo mým záměrem, ale požadavkům Beaumarchaise jsem dostala ve druhém dějství, kdy mi Cherubín volně pod rukama vznikl právě ve šněrovačce a hraběčtině sukni, ovšem s bílou parukou.

V prvním dějství a v posledním dějství jsem Cherubína oblékla podle své představy o něm, podle představy milovníka, Cherubína di Amore. Má na sobě průsvitnou, na světle jako stříbro vypadající košili se sklady na bocích, volnější kalhoty z lesklejšího materiálu a na hlavě černý širší klobouk jako symbol mládence. (*Kresba XIII*)

Cherubín je s Barbarinou nejmladší postavou opery, tuto skutečnost se snažím podtrhnout tím, že je oblečený poměrně moderně a souvisí spíše s Figarem a Zuzanou, než s jinými postavami. Je milovníkem, je to amor tělem i duší, který neváhá létat za každou ženou na zámku, protože je to momentálně jeho přirozeností. V každé scéně by měl mít rudou růži jako znak kýče, kterým oplývá.

V situaci druhého dějství, kdy je Cherubín strojen hraběnkou a Zuzanou za ženu, aby mohl zůstat na zámku a kdy je přinucen vyskočit oknem, protože na zámek přichází hrabě a šílí žárlivostí, má na sobě ve finální podobě oblečenou hraběčtinu spodničku z podobného materiálu jako hraběčtiny šaty, šněrovačku ze které by komicky vykukovala látka spodní košile a trčela dopředu místo prsou a na hlavě bílou, špatně naraženou paruku. Tento finální obraz kostýmu by byl ale provázen obrovským povykem kolem Cherubína, ve kterém by mu Zuzana s hraběnkou zkoušela všelijaké bizarnosti, rokokovou paruku s lodí, měl by špatně nasazenou spodničku jako šaty a v obličeji by byl hodně výrazně namalován. (*Kresba XIV*)

Ve třetím dějství převlékne Cherubína pro změnu jiná žena – Barbarina. V tomto dějství je Cherubín převlečen za venkovanku (kostým venkovanek popíše v kapitole sbor). Cherubína ale nyní tradičně zpívají ženy a v tomto případě potřebuji kostýmem podpořit Cherubínovu počínající mužnost. Měl by tedy vycpaná patřičná místa jako ramena, měly by ve střihu sukni potlačeny boky a měl by na sobě o pár čísel menší kostým, který jako by mu byl naražen na tělo. Zpod sukni by mu vyčuhovaly nepatřičně velké boty. (*Kresba XV*)



*Kresba XIII: Cherubín, 1. a 4. dějství*



*Kresba XIV: Cherubín, 2. dějství*



*Kresba XV: Cherubín, 3. dějství*

## Marcelina

K postavě Marceliny autor napsal, že by měla být oblečená stejně jako španělské matróny, měla by být zahalena do nenápadných barev a na hlavě by měla mít černý čepec. Pro Marcelinu po celou dobu děje zůstává kostým stejný. Jak už jsem psala výše, postavy Marceliny a Dona Bartola jsem chtěla kostýmem výrazně odlišit od ostatních tím, že budou oproti ostatním v kostýmu, který respektuje dobový oděv. Zpočátku jsem stála o to, aby bylo jejich vzezření lehce stylizované, později jsem ale zjistila, že to u Marceliny není potřeba. V baroku i rokoku je těžké hledat prvky, které by se daly ještě více stylizovat. Sama tato epocha je přehnaná a v dnešních souvislostech a v souvislostech s ostatními postavami na jevišti historický kostým dle mého soudu ke komičnosti stačí. Marcelina je oblečená celá v jedné barvě ve střihu a formě oděvu rokokového ražení a s obrovským objemem sukně. Když nad tím přemýšlím, Marcelininy šaty jsou pro mě vlastně samy o sobě definicí slova „matróna“. (*Kresba XVII*)

Na hlavě má obrovskou paruku s kudrnami, dvojitě členěnou a velmi světlou. Po vzoru hraběnky má též na pravé líci namalovanou výraznou pihu. O vztazích s ostatními postavami jako jsou Zuzana a Figaro jsem psala výše a proto se k tomu už nyní, myslím, nemusím vyjadřovat.





*Kresba XVII: Marcelina - kostým zůstává stejný po celou dobu trvání děje*

## **Vedlejší postavy Figarovy svatby: Don Bartolo, Don Bazilio, zahradník Antonio, jeho dcera Barbarina a soudce Don Curzio**

V předmluvě se o Don Bartolovi píše, že charakter i oblečení je ve Figarově svatbě stejné, jako v Lazebníku Sevillském a že ve Figarově svatbě hraje jen úlohu podružnou. Ze scénických poznámek v Lazebníku Sevillském můžeme číst, že na sobě Don Bartolo má mít krátký, černý, zapnutý kabát, dlouhou paruku, nabíraný límec a ohrnuté manžety. Dále potom černý opasek a chce-li vyjít z domu, tak má na sobě mít dlouhý šarlatový plášť. V mém podání jsou dominantou Bartolova kostýmu dlouhé nohavice, které podporují zarputilou povahu postavy a tím i její komičnost, moderním prvkem jeho oděvu oproti zbytku kostýmu je černá buřinka, kterou má vsazenu hluboko do čela, zbytek jeho kostýmu vychází z dobového oděvu. (*Kresba XVIII*)

Don Basilio by podle autora měl mít černý klobouk se sklopenou střechou, krátkou sutanu a dlouhý plášť, nemá na sobě prý mít ani okruží, ani manžety. Postava Dona Bazilia je sama o sobě velmi vyhnaná do extrému. Tuto postavu bych definovala jako všetečného baziliška, který je vlastně směšný. Právě směšnost jsem se v kostýmu pokusila vystihnout, i proto že si myslím, že tato postava větší míru stylizovanosti snese, postupným procesem jsem došla k této podobě a oblékla jsem ho tak, aby měl na sobě mnoho přehnaných prvků, kterými jako by na sebe přehnaně ukazoval. Ani u něj se kostým během děje nemění. (*Kresba XIX*)

Zahradník Antonio je v předloze vylíčen jako zarputilý opilec, Beaumarchais v předmluvě popisuje jeho kostým jako oděv španělského venkovana, jehož rukávy splývají dozadu. Má podle něj bílý klobouk a bílé střevíce. Já jsem si postavu Antonia interpretovala do našich poměrů a oblékla jsem ho do jednoduchého overalu, který může připomínat montérky, na nohou má velké černé holinky a na hlavě slaměný klobouk. Jako hraběcí zahradník má barevnost spodního trička v barvě modrých travin. (*Kresba XX*)

Antoniova dcera Barbarina má na sobě od začátku do konce kostým inspirovaný kostýmem venkovanek. Chtěla jsem ji ale odlišit od ostatních. Má na sobě tedy moderní korzet podobný tomu dobovému, mohutnou sukni, která drží tvar a je skládaná z kusů, na hlavě má velkou holubičku a spletený cop a na nohách velké pantofle, které podporují dojem toho, že je v domácím prostředí a zároveň lehce „ponižují“ oděv. (*Kresba XXI*)

Soudce Don Curzio má na sobě mít talár španělských soudců, který je téměř jako sutana. Nosí dlouho bílou splývavou paruku, španělský jazýčkový límec kolem krku a v ruce dlouhou bílou hůlku. Tento popis autora jsem následovala. Jednotlivé prvky jsem ovšem zkoncentrovala a zvětšila, což je asi nejvíce vidět na obrovské paruce, která působí komicky. Zpod ní by ještě čouhaly zpěvákovy vlastní vlasy a komičnost této vážné postavy by byla podpořena obrovským dlouhým talárem se širokými rukávy. (*Kresba XXII*)

Obecně musím shrnout, že mě při tvorbě kostýmů bavila provázanost jednotlivých epoch v tomto historickém období a pokusila jsem se z této skutečnosti vycházet i v kostýmech. Zastaralost jedné epochy, která stále setrvává, zatímco se už rozvíjí jiná a rodí další. Baroko. Rokoko. Klasicismus.



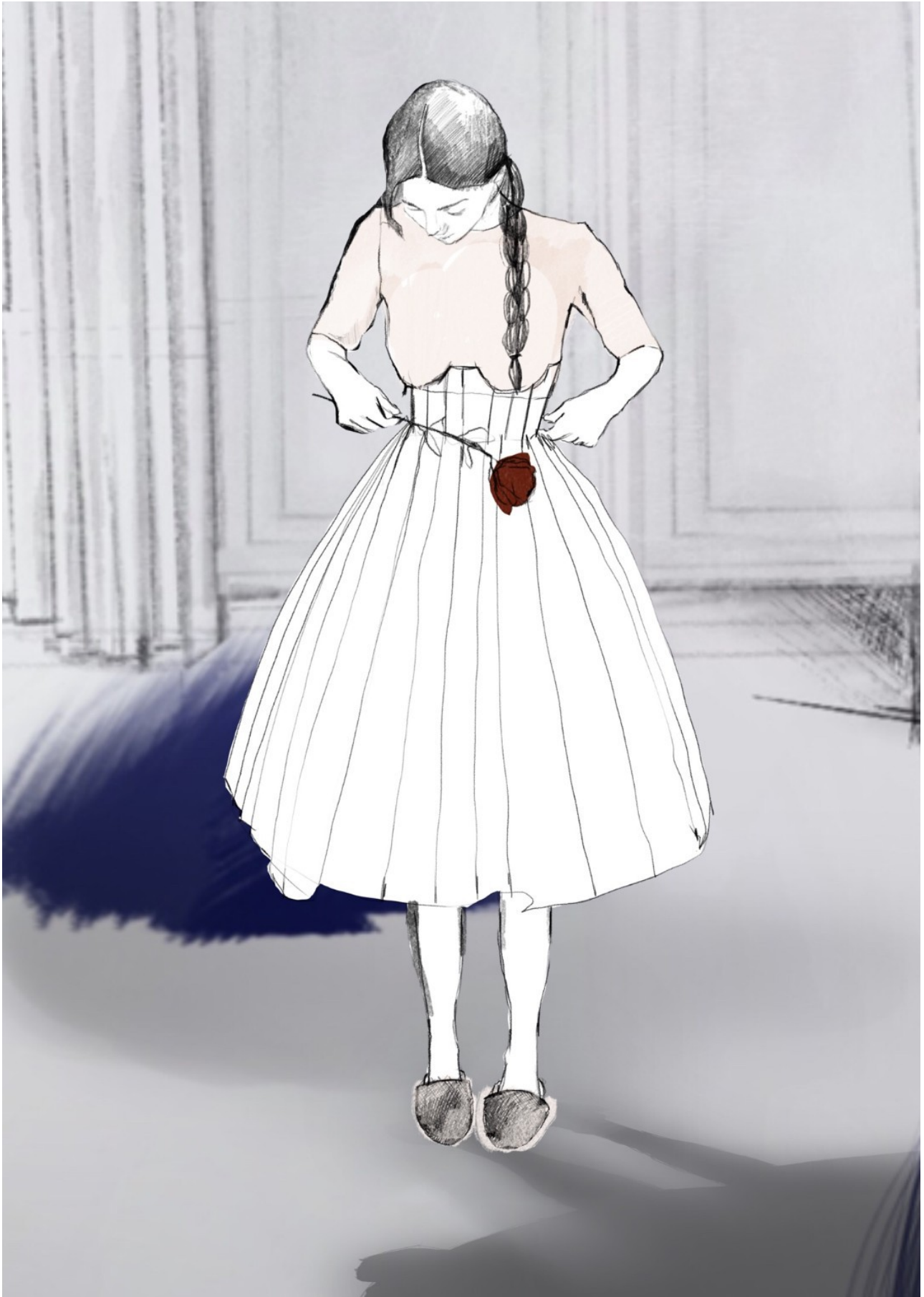
*Kresba XVIII: Don Bartolo - kostým zůstává stejný po celou dobu trvání děje*



*Kresba XIX: Don Basilio - kostým zůstává stejný po celou dobu trvání děje*



*Kresba XX: Antonio - kostým zůstává stejný po celou dobu trvání děje*



*Kresba XXI: Barbarina - kostým zůstává stejný po celou dobu trvání děje*

## Sbor

Dlouhou dobu jsem si neuvědomovala, jak velký význam má sbor v opeře. Sbor jsem brala jako složku, která je, jak by se řeklo - do počtu. Když jsem ale měla možnost být u vzniku *Prodané nevěsty* Národního divadla,<sup>78</sup> postupně jsem si během tohoto procesu uvědomovala, jaká masa lidí sbor je a jak je důležitou vizuální složkou díla. V některých momentech mě jako diváka vlastně ani tak nezajímá sólista, jako pohybující se a přelévající se objem různě, stejně nebo podobně oblečených lidí. Jak to, co mají sboristé na sobě, dokáže ovládnout a pohltnout scénu a vlastně se jí i na chvíli stát. Kostýmy, které na sobě tahle masa má, by se vlastně možná dalo prohlásit i za jakousi formu scénografie. Vždy jsem považovala za hlavní představitele opery sólisty (kteří pochopitelně jsou neodmyslitelně podstatnými), význam sboru ale nesmí být opomíjený. Vždyť sbor v kostýmu zaplňuje větší část jeviště a scénografie je v ten moment druhotnou složkou. Delší dobu mě zajímá scénografická tvorba ve vztahu ke kostýmu. Jak se dá scéna tvořit kostýmem? Myslím, že sbor v opeře je jednou z forem této tvorby.

V mém podání *Figarovy svatby* sbor tvoří především vesničanky, vesničané a sluhové. Poprvé na scénu přichází vesničanky-sbor s Figarem poděkovat za zrušení práva první noci.

Beaumarchais uvádí, že při této situaci by měl být sbor oděn bíle. To jsem respektovala. Mají na sobě jednoduše pojaté šaty, které kopírují střih šatů, jež obléknou v pozdějších dějstvích. Vesničanky jsem pojala všechny v podobné barevnosti a na hlavu jsem některým umístila holubičky, které by v mase lidí vytvářely objem. V mém podání by to byli ještě sluhové, které bych všechny oblékla do stejných kostýmů a podpořila tak snovost namnožením jednoho kostýmu na více lidí. Sluhové by mezi modrými travinami při pohybu mohli připomínat jakési bílé mravence.

---

<sup>78</sup> Premiéra 26. května 2022, režie Alice Nellis, kostýmní výtvarnice Kateřina Štefková.



## Koncepce

### Proces tvorby a koncepční řešení

Zadáním sice bylo vytvořit koncept scény a kostýmů pro operu Figarovy svatby, na samém začátku jsem ale vycházela z předlohy Figarova svatba aneb Bláznivý den od již v této práci tolikrát zmíněného Beaumarchaise.

Opakovaným čtením hry jsem začínala číst jednotlivé linky a podtexty. Hra mi je mnohem bližší v tomto podání, protože v libretu podstatné linky vynikají méně, i když tam jsou samozřejmě také obsaženy.

Hledání osobních rovin a tím pádem i přiblížení se ke hře samotné až intimním způsobem a „nasáknutí“ podstaty příběhu je podle mého názoru klíčem k uchopení díla pro každého tvůrce. Jak jinak tvořit než bez osobního zaujetí, názoru?

Myslím, že k práci obecně přistupuji spíše intuitivně a tak, jak to cítím, než že bych k ní přistupovala až technicky a racionalizovala si jí. Vycházela jsem proto z hudby a ze začátku jsem se rozhodla nevydávat jinými směry. Vždyť podstatou opery je ona hudba, která je operou prosáknutá skrz na skrz.

Pod rukama mi během poslechu hudby intuitivně vznikla mimo jiné i živelná modrá kresba travin, ze které jsem se později rozhodla vycházet. Proces intuitivního skicování mi pomáhal k většímu proniknutí do hudby, nejsem ani trochu hudebníkem a nehledě na to, jak moc jsem k jednotlivým áriím měla respekt a obdivovala hudbu, jsem si připadala poměrně ztracená. A proto si toto stádium interpretuji i jako jakýsi převod hudby do vizuálu – aby mi opera mohla být bližší.

Kresba, když jsem se na ní později dívala, odkazovala na živelnost, živočišnost, vegetativnost až pudovost, které jsem chtěla na scéně docílit. Zároveň jsem měla pořád na mysli kontrast až kontroverzi, která jak jsem cítila, byla pro hru podstatně důležitou. Při dalším poslechu hudby mi na mysl přicházely další vize a také prostory klasicistního prostoru.

Jak z děje, tak při poslechu jsem vnímala jakousi intenzivnost a nahuštění obecně. Linie příběhu je tvořena především z lidí, kteří se dostávají do situací, které k nim přicházejí, a které musí řešit a občas je na nich, aby se se svým osudem vypořádali a přistoupili k němu a rozhodovali se. Jindy ale tuto možnost nemají. Když jsem došla k situaci v kaštanovém háji, kdy se Zuzana převléká do hraběčiny šatů a hraběnka de Almagiva naopak do Zuzaniných, nemohla jsem se ubránit pocitu nereality a snovosti. Jak je možné, že hrabě ani Figaro obě ženy nerozeznali? Nebo scéna, kdy se Cherubín ocitá v ženském oděvu a vystupuje jako žena? Anebo, do třetice příkladů, nalezení ztraceného syna, se kterým rodiče byli doposud neustále v kontaktu jen skrze mateřské znaménko?

Tento bláznivý den jsem si interpretovala jako sen. Sen jako produkt naší fantazie, ve kterém se ztrácíme, nemůžeme ho nijak ovlivnit – nebo jen z části v případě lucidního snu, kdy děj snu můžeme ovládat a uvědomujeme že sníme, ale přitom se v něm setkáváme s věcmi, lidmi, prostory nám velmi blízkými. Sen je pro mě zkušenost, která ve mně zanechává emoci. To samé by podle mého názoru v nás měla budit i scénografie a kostým. Tím, že je tvůrce schopný do scény a kostýmů vtisknout vlastní zkušenosti a názor na věc, ať už je jakýkoliv, je základním předpokladem pro to, aby se s tím i divák ztotožnil, přemýšlel nad

tím, snažil se to pochopit a aby ho to možná i zasáhlo. Je vlastně už asi jedno, jestli pozitivně či negativně.

Zásadní pro mě z hlediska uchopení konceptu byly momenty ve snu, kdy jsme součástí situace, která nás ovlivňuje, ale my s ní nemůžeme nic dělat. Jsme v ten moment odevzdáni. Ovlivňuje to naše pudovost, předchozí zkušenosti, věci a situace, kterých se bojíme, příjemné a pozitivní zážitky?

Příběh Figarovy svatby je tedy z mého pohledu velmi nereálným, snovým. Je koláží charakterů postav, jejich minulostí a jejich současných osudů, kde neustále pulzuje nadsázka a humor dějem prostoupený a střetává se s drsným návratem do reality jednak divadelním, ale odráží i tehdejší politické a sociální poměry, které dějem místy vyplouvají na povrch.

Z hlediska svícení vycházím a držím se principu dne. V prvním dějství by tedy mělo být světla nejvíce a postupně světla ubývat, ve čtvrtém dějství se vše odehrává již téměř ve tmě.

## Obhajoba scénografického řešení

To, jak jsem k samotnému konceptu došla, jsem rozebrala v kapitole Proces tvorby a Koncepční řešení. Nyní prakticky popíšu to, co se nachází na jevišti, a jak je s tím v průběhu opery zacházeno.

Při příchodu diváků se na scéně nachází pokoj složený ze tří stěn v odstínu lehce béžové barvy, ovšem v divadelních světlech by měl odstín silně evokovat bílou barvu. Plastické kazety v přesném řádu na čistých stěnách by měly vyjadřovat klasicistní styl a měly by precizně dodržovat řád. Stěny jsou v půdorysu umístěny do šikma. Uprostřed poslední stěny se nachází dveře, opět s klasicistní kazetací a s mocným římsovým vlysem nad dveřmi. Tyto dveře by měly být funkční a v jednotlivých dějstvích hojně používány. Tento obraz je základem, který zůstává až do konce opery.

Čistý, klasicistní, pravidelně řešený prostor začnou okupovat modré živelné traviny (koncept jsem již popsala v kapitole Proces tvorby a koncepční řešení).

Jak by technicky traviny fungovaly a z čeho by byly vyrobené popíšu v následující kapitole, dále rozeberu proměny scénografického řešení skrze situace děje.

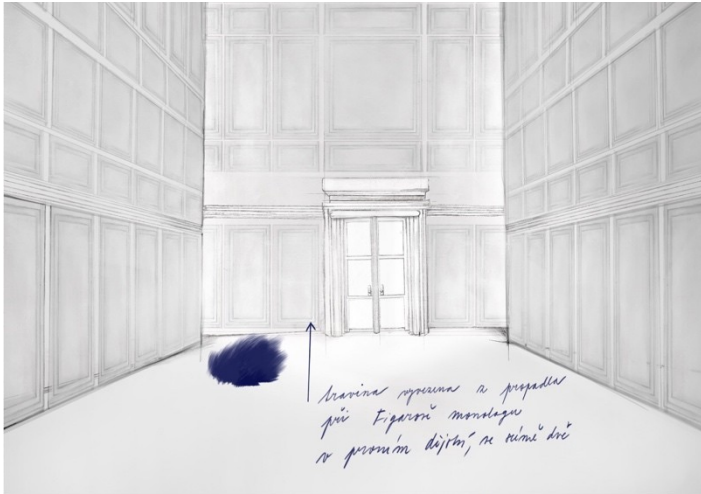
### Modré traviny

Samotné traviny by měly napodobovat efekt, který vytváří kostřava sivá a byly by vyrobeny z umělého rákosu, který nejlépe definuje velikost a vlastnosti travin, které potřebuji. Základ „travinového koberce“ je vyroben zapichováním po jednotlivých jehlách do podkladu, který je na kaširovaném základu upevněn na vozy nebo na segmenty. Jelikož by těchto travinových objektů bylo dohromady jen osm, nebyl by to dle mého soudu problém vyrobit. Také by se po vozech nechodilo a tráva by se nemusela tak brzy poškodit.

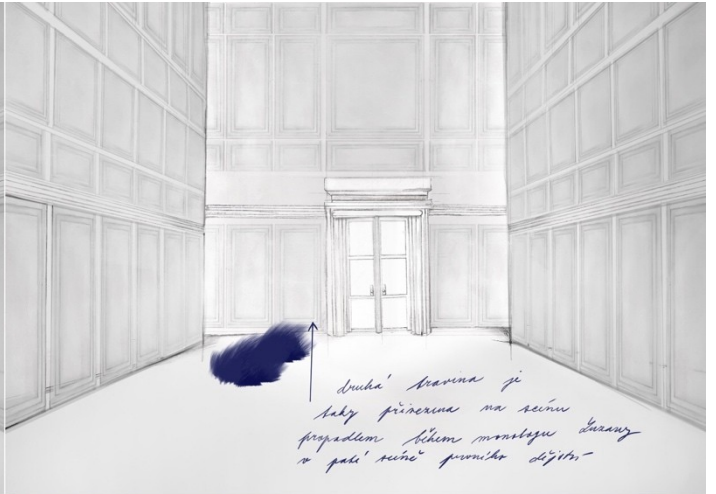
Během prvního dějství určí princip travin, tedy ten, že svévolně zaplavují prostor bez jakéhokoliv přičinění vystupujících osob. První dvě traviny jsou přivázeny skrz propadla<sup>79</sup> a třetí travina je spuštěna z tahů. Zbytek travin je v následujícím ději na scéně technicky umístěn mezi dějstvími, a to o přestávkách.

Aby efekt travin odpovídal mému záměru a jelikož by je nešlo vyrobit tak vysoké, chodili by sólisté i sbor od třetího dějství (kdy už by traviny pohltily celý prostor) za vozy pokrytými travinami. To by vytvářelo efekt vysokých travin, ve kterých by se zpěváci jakoby ztráceli a nijak by je to neomezovalo v jejich pěveckém výkonu. Tento travinový labyrint, pokud to tak mohu říct, by umožňoval také náhlé zmizení herce prostým pokrčením se za vozy. Jak a kdy přesně by se traviny proměňovaly, je popsáno na návrzích, které příkládám dále.

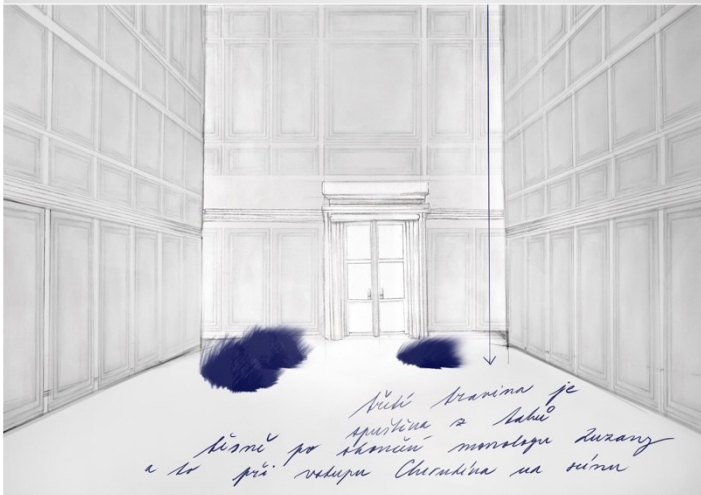
<sup>79</sup> První travina je přivázena během Figarova výstupu ve druhé scéně prvního jednání, druhá během Zuzanina výstupu v pátém jednání prvního dějství a třetí je spuštěna z tahů, když se poprvé na scéně objevuje Cherubín.



Stavina vypráva a prepadať  
pri t-pavni monologu  
a prvým dejstvom, na vlnu dvi



Stavina je  
aký prísavca na vlnu  
prepadať s tým monologu staviny  
a gale' vlnu prvého dejstva.



Niekoľko stavina je  
spoločne a s tým  
s tým po slonovom monologu staviny  
a to pri vlnu Chudobu na vlnu



Stavina je  
- prísavca staviny  
prísavca staviny

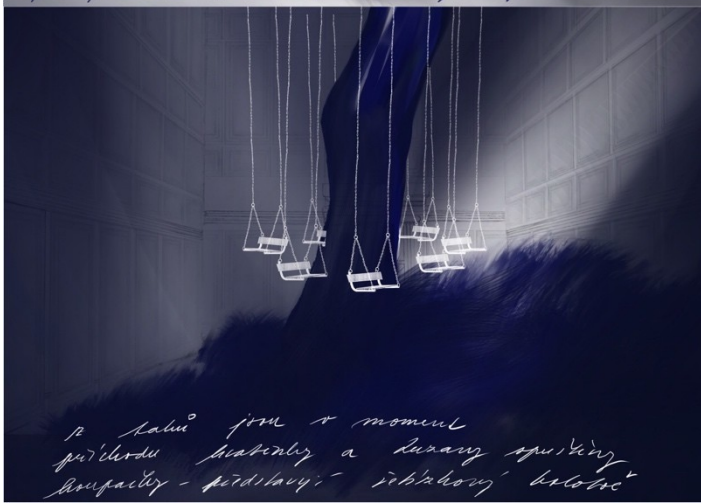


na vlnu celkom 8 stavinových  
objektu

Niekoľko staviny - staviny  
opäť prísavca staviny do vlnu staviny



Stavina je staviny  
prísavca staviny a staviny  
prísavca staviny, na vlnu staviny staviny  
staviny staviny (opäť prísavca staviny)



Príkladom je staviny  
staviny staviny a staviny staviny  
staviny staviny - staviny staviny

## Obhajoba scénografického řešení a proměny v situacích

### První dějství

V prvním obrazu, kdy Figaro přeměřuje pokoj a plánuje, kam umístí postel, se na scéně kromě uvedené stavby, Figara, Zuzany a velkého (viditelného metru) nenachází nic. To je důležité, aby později mohl vzniknout kontrast modrých, mohutných, živelných travin s přísnou, čistou a minimalistickou architekturou. Čistou scénu pak narušuje až propadlem přivezená první modrá travina umístěná na segmentu. Travina přijíždí v moment, kdy se Figaro ve svém monologu rozhořčeně rozhoduje vydat proti hraběti. Vzniká první osudová linka, která rozdmýchává další děj. Tento moment by měl být podpořen i světelně.

Druhá scénická změna přichází naopak během Zuzanina monologu a to příjezdem traviny druhé, která vyjíždí také z propadla v těsné blízkosti traviny první. Třetí travina je spuštěna z tahů v moment, kdy na scénu vpadá Cherubín. Tyto tři změny určují další princip travin, tedy to, že traviny zaplavují prostor samy od sebe, nikdo je tam nepřináší. Rostou volně a pudově.

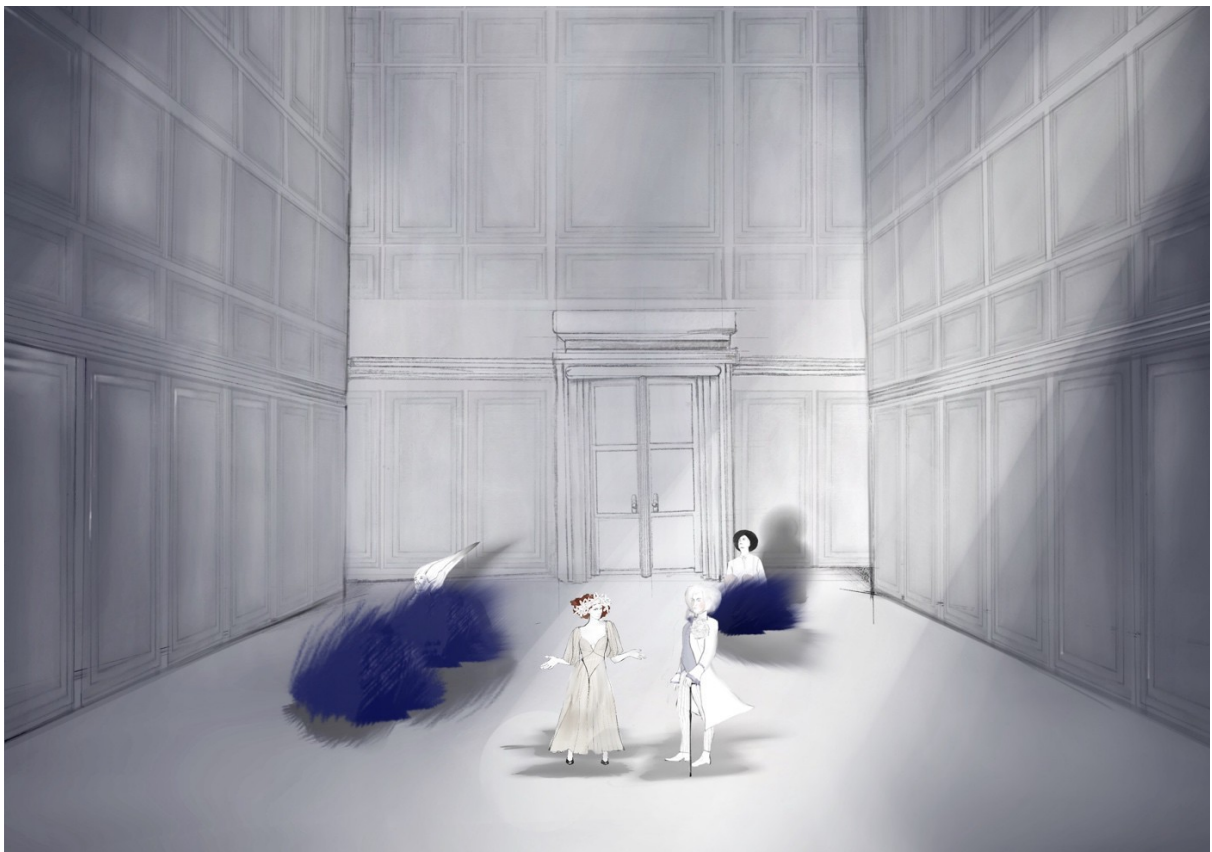
Dalším důležitým bodem pro scénografické řešení je problematika úkrytů Cherubína a hraběte, když přichází za Zuzankou. Nejprve přichází Cherubín, který se schovává v záchvatu paniky za první travinu, zpoza které musí vyklouznout, když se za ní chce schovat hrabě a přebíhá rychle za tu, která je umístěna nejvíce napravo. Za tou ho také objeví dopálený hrabě, když imituje to, jak ho našel dříve v Barbarině komnatě.

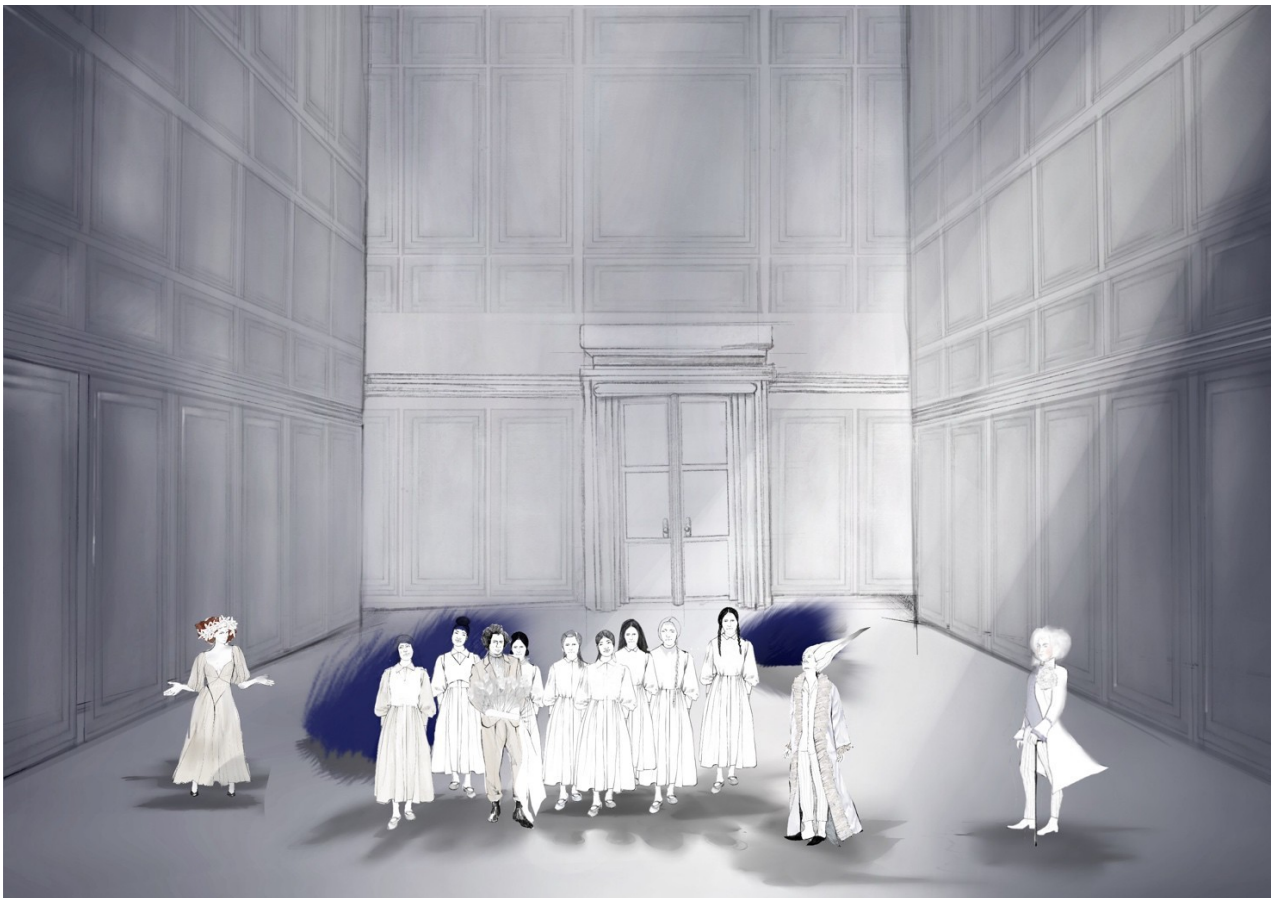
Situaci přicházejících vesničanek, které chtějí poděkovat hraběti za zrušení práva první noci v čele s Figarem jsem vyřešila tak, že jsou rozmístěny po celém jevišti (tak aby zaplnily co největší plochu) a vcházejí opět hlavními dveřmi. V prvním dějství se z hlediska scénografického řešení už nic nemění.



První dějství: Zuzana a Figaro, Figaro přeměřuje pokoj (nahore)

První dějství: hrabě de Almaviva a Cherubín schování v Zuzančině komnatě (dole)





První dějství: Figaro s vesničankami přichází hraběti děkovat za zrušení práva první noci

## Druhé dějství

Je důležité zmínit, že mezi každým dějstvím je přestávka – tedy dostatek času na přestavby pro následující dějství. Před druhým dějstvím technici na scénu přivážejí další tři segmentové traviny, z tahů jsou spuštěny spodničky hraběnky, které nápadně připomínají materiál pro ni charakteristických šatů.

Dále na scéně, kromě modrých travin, divák může vidět konstrukce spodniček,

kteřé připomínají úly a také panny s dobovými šněrovačkami – nacházíme se v hraběčtině šatníku. Vepředu je na scéně umístěn ozdobný otoman pro hraběnku a křeslo pro Zuzanu.

Během situace, kdy je Cherubín dámami převlékán, je zcela svlečen, snaží se schovat za jednotlivými předměty a zakrývá si choulostivá místa (například lodí, která napodobuje loď z obecně povědomé rokokové paruky Marie Antoinetty). Postupně by se měl Cherubín dostat do finální podoby jeho kostýmu. Pro tuto situaci je důležité vysvětlit řešení prostoru jako takového. Obecně se nacházíme v hraběčtině šatníku, hrabě přichází zvenku a to tedy hlavními dveřmi. Cherubín se v panice opět může zkoušet ukryt pod konstrukce spodniček, za jednu z travin nebo se schovat za jednu ze stěn vpravo mimo viditelnost diváka. Když je zahrán do úzkých hrabětem, vyskakuje se špatně oblečenou spodničkou a nedovázanou šněrovačkou skrz jednu kazetu ve stěně, která je otočná.

Když si Antonio přichází stěžovat na to, že mu někdo pošlapal fialky, tak vchází opět z hlavních dveří a nese v rukách trs poničených modrých travin.





Druhé dějství: Hraběna árie v její komnatě (nahore)

Druhé dějství: Cherubín vyskakuje z hraběny komnaty (dole)





Druhé dějství: Antonio přináší pošlapané trávníky

## Třetí dějství

Opět je během přestávky scéna proměněna. Symboly hraběčína šatníku jsou odstraněny a na scénu jsou umístěny dva poslední nejmasivnější trsy travin umístěné na vozech do jasně vyznačených pozic. Po stranách jsou umístěné lavice připomínající ty soudní a za jednu z vyšších travin uprostřed je umístěn stupeň pro soudce, aby se na něj v jeden moment mohl postavit a najednou se tak objevit zpoza travin. Až nepatříčně před místo, které je určeno pro soudce je umístěno i mohutné ozdobné křeslo pro hraběte.

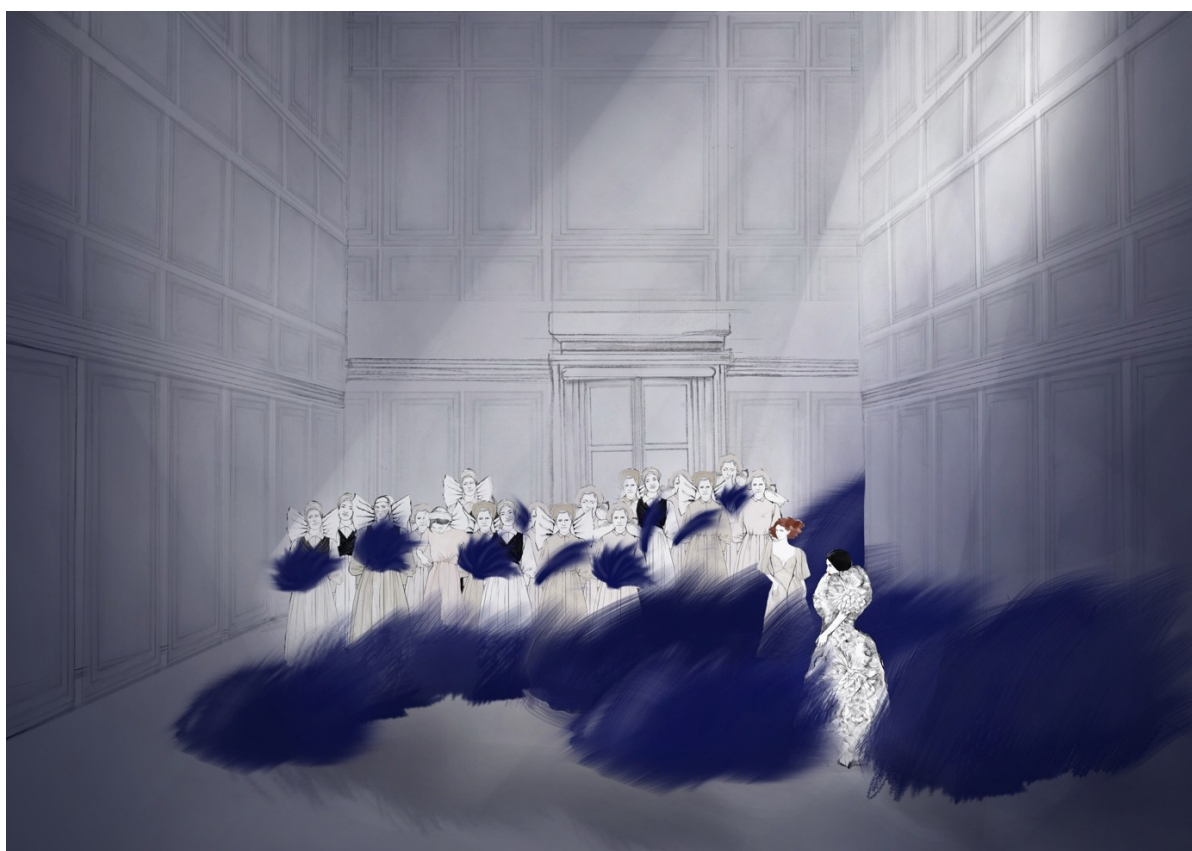
V této formě traviny zůstávají do konce opery. A v této fázi už můžeme pozorovat občasnou mizení postav za výškou travin.

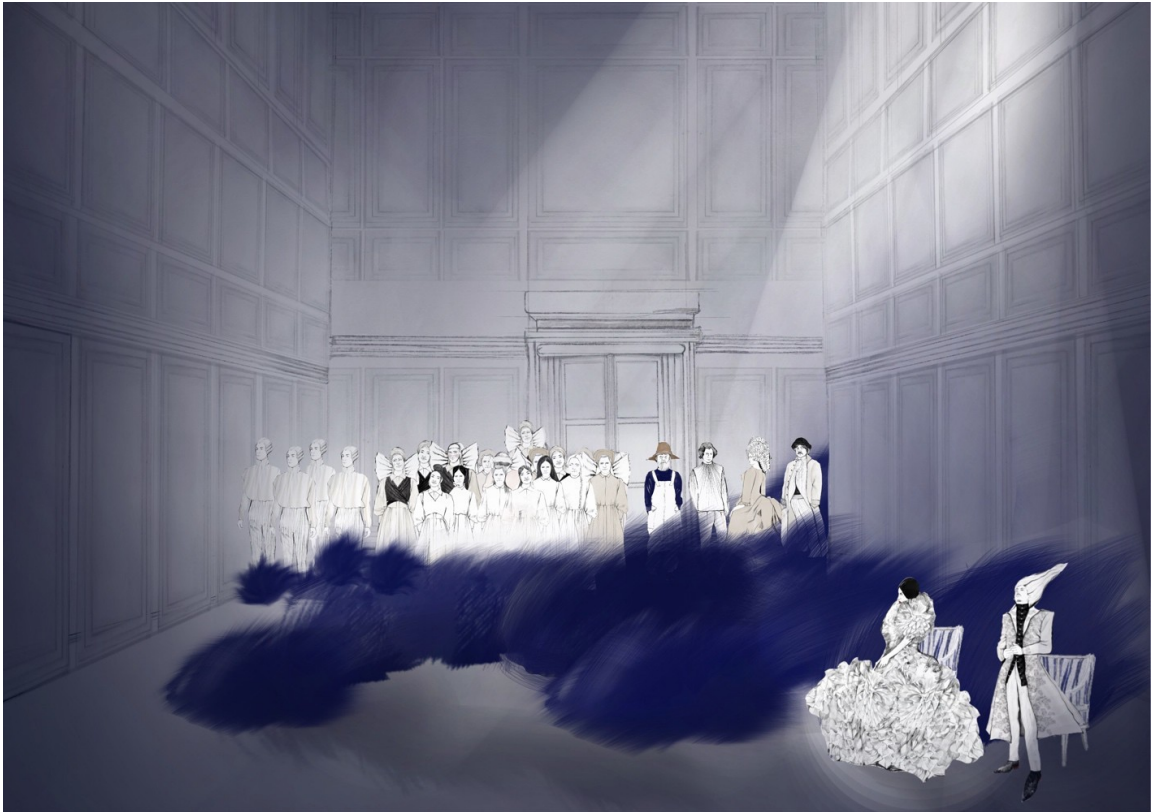
Když vesničanky přichází za hraběnkou, vchází i vychází skrz hlavní dveře, v ruce mají místo květin modré trsy travin. Průvod potom probíhá na zadnější části jeviště, zpěváci by procházeli za sebou až obřadně důstojně a částečně by mizeli za modrými travinami, které by v téhle fázi měly být prostoupeny prostorem. Průvod vychází zprava doleva, je nasvícena primárně zadní část jeviště, aby procházející zástup vynikl. Lehce by také měli být světlem zvýrazněni hrabě a hraběnka v prvním plánu jeviště, kteří pozorují průvod.



Třetí dějství: Soudní proces (nahore)

Třetí dějství: Vesničanky přicházejí s květinami za hraběnkou (dole)





Třetí dějství: Slavnostní průvod, který pozoruje hrabě a hraběnka

## Čtvrté dějství

V posledním dějství jsem respektovala obsah a popis místa děje Beaumarchaisovy předlohy,<sup>80</sup> zároveň jsem pokračovala ve svém konceptu a jako vyvrcholení celkové živelnosti či pudovosti je doprostřed scény umístěn vysoký modrý kmen stromu. Významy a další souvislosti si každý může domyslet sám. Tento peň by sloužil zároveň k úkrytu Figara a také jako základní stožár pro spouštění bílých houpaček. Spuštění houpaček by mělo evokovat výjev dětského řetízkového kolotoče a mělo by podpořit celkovou snovou atmosféru ve smyslu nepatřičných dějů a nelogických výjevů. Věci na nesmyslných místech, které vlastně mohou dávat smysl. Houpačky zároveň narušují „přírodu“ a podtrhují absurdnost děje.

Ve čtvrtém dějství se scéna z hlediska travin už nemění, ty od třetího dějství zůstávají stejné.

Při první situaci Barbarina hledá špendlík v kupce sena, svítí si papírovou lucernou a světlo na jevišti by v tento moment mělo být zcela potlumené. Poté dochází k situacím mizení mezi travinami v „kaštanovém“ háji jednotlivých postav. Figaro se v moment, kdy pozoruje hraběnku (Zuzanu) schovává do výdutě stromu. Když hrabě promlouvá na domnělou Zuzanu (hraběnku), vede ji ke kolotoči, na který hraběnka usedá a kolotoč se začíná jemně pohupovat. Na samém konci děje, kdy hrabě seznává, že byl přechytračen, se houpačky začínají točit. Tím děj končí.

---

<sup>80</sup> Do kaštanového háje.



*Příměm toho, co  
Barbarina hledá špendlík  
se spouští historka*

Čtvrté dějství: Barbarina hledá špendlík v kupce sena (nahore)  
Čtvrté dějství: Figaro se ukrývá do výdutě stromu (dole)



*Figaro se ukrývá  
do výdutě stromu*



Čtvrté dějství: Zuzana (nahore)

Čtvrté dějství: Namlouvání hraběnky hrabětem (dole)





## Závěr

V této práci jsem se pokusila rozebrat Figarovu svatbu v kontextu doby a sociálních i kulturních oblastí. Primárně jsem se zaměřila na kostým a oděv. Celý proces bych zhodnotila jako pro mě velmi obohacující. Bavilo mě si v opeře hledat věci, které mě zajímají, a ke kterým mám blízko a zinterpretovat je do scénografického a kostýmního řešení. Celý proces začal malbou a kresbou intuitivních obrazů na základě hudby, to vnímám jako velmi cenné i pro mé další projekty. K práci přistupuji obecně velmi intuitivně a právě ujasnění si vnímání především hudby již na začátku tvorby skrze kresebné vizualizace mi pomohlo k uchopení opery poměrně záhy. Také jsem si ale uvědomila, jak je pro mě důležité vnímat dobové konsekvence, ze kterých nastavení děje vychází. Nebýt lhostejná vůči době vzniku, dobovým souvislostem a respektovat autora, zároveň ale aktualizovat věci v opeře nastavené do současných poměrů. V zadané práci si chci vždy nacházet věci pro mě důležité a to se mi v tomto procesu velmi rychle podařilo. Od začátku jsem věděla, že by Figarova svatba měla i ve scénografii odrážet pudové a smyslné lidské vlastnosti v textu obsažené a zároveň by měla odrážet náraz na realitu. Nechtěla jsem to ale vyjádřit vulgárně. Proti živelným travinám, které vznikly naprosto intuitivně, jsem tedy postavila klasicistní architekturu, která se pro tento účel přímo nabízela a vycházela z nastudovaných informací. U kostýmů to pro mě bylo naprosto přirozené, baví mě studovat zákoutí v oblasti historického oděvu, převádět je do podoby současné, ve které se dobový oděv odráží a je pro mě (a snad i pro potencionálního diváka) zábavná.

Stejně jako Beaumarchais, pokud to mohu takto uvést v souvislost, se nechci ptát, zda jsem jako bakalářskou práci uvedla na divadlo kus dobrý nebo špatný, mohu ale s jistotou říct: jsem ráda, že jsem se Figarovu svatbou zabývala a jsem ráda, že jsem si z klobouku vytáhla právě jí.

## Seznam použité literatury:

MOZART, Wolfgang, Amadeus, *Le nozze di Figaro*, program k obnovené premiéře 15. března 1992 ve Stavovském divadle, 1. vydání, Praha: Národní divadlo, 1992

BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, *Figarova svatba neboli Bláznivý den*, přeložil Karel Kraus, 2. vydání, Praha: ARTUR, 2000

BROCKETT, Oscar G., HILDY Franklin J., *Dějiny divadla*, přeložil Milan Lukeš, 8. vydání, Praha: Rybka Publishers, 2019

LANSON, Gustav, *Dějiny novodobé literatury francouzské*, Praha: Jan Laichter, 1900

BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, *Bláznivý den aneb Figarova svatba*, adaptace Daria Ullrichová, 1. vydání, Praha: divadelní sezóna 2011-2012

CASINI, Claudio, *Amadeus, Život Mozartův*, přeložil Václav Bahník, 1. vydání, Praha: Academia, 1995

BOTTGER, Dirk, *Wolfgang Amadeus Mozart: Život a smrt génia*, Olomouc: Fontána 2005

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

ČERNÁ, Marie, *Dějiny umění*, 6. vydání, Praha: IDEA SERVIS, 2012

PIJOAN, José, *Dějiny umění 8*, přeložili Dagmar a František X. Halasovi, 2. vydání, Praha: Odeon, 1985

SUOH, Tamami, *Móda, Z dějin odívání 18., 19. a 20. století*, Sbírká Kyoto Costume Institute, Svazek 1: Móda v 17. století, přeložila Blanka Brabcová, 2. vydání, Kyoto: Nakladatelství Slovart, 2011