

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav románských studií

# **Bakalářská práce**

Tereza Glosová

**La Calisto Giovanniho Faustiniho – Ovidius a prvky komedie dell'arte**

Giovanni Faustini's La Calisto – Ovidius and elements of commedia dell'arte

Praha 2024

Vedoucí práce: PhDr. Magdalena Žáčková, Ph.D

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala vedoucí bakalářské práce PhDr. Magdaleně Žáčkové, Ph.D. za odborné vedení této práce, nadšení pro vybrané téma, vhodné nasměrování v začátcích práce a užitečnou i vlídnou pomoc v jejím průběhu. Dále pak děkuji umělecké vedoucí pražského barokního souboru Collegium Marianum Janě Semerádové za vypůjčení studie vydané na Yaleově univerzitě, která posloužila jako hlavní literární zdroj mé práce. V neposlední řadě děkuji svým milujícím rodičům za podporu a důvěru v průběhu celého studia.

## **Prohlášení**

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

V Praze, dne 10. dubna 2024

Tereza Glosová

## **Abstrakt**

Bakalářská práce *La Calisto* Giovanniho Faustiniho – *Ovidius a prvky komedie dell'arte* má za úkol porovnat libreto k opeře *La Calisto* s původním příběhem z Ovidiových Proměn, ze kterého čerpá inspiraci. Zkoumá Faustiniho autentické vykreslení charakterů postav a jejich činů. Dále pak poukazuje na typologii postav shodnou s hlavním divadelním žánrem Benátek sedmnáctého století - komedií dell'arte. Klade si za cíl seznámit čtenáře s příběhem libreta, prokázat shodnost díla s uvedenými fenomény a poukázat na přítomné odchylky od nich, které z něj činí dílo autentické.

## **Klíčová slova**

Kallistó, Jupiter, Diana, Ovidius, komedie dell'arte, benátská opera, Proměny, libreto, opera, sexualita

**Abstract:**

The bachelor thesis *La Calisto by Giovanni Faustini – Ovid and elements of commedia dell’arte* aims to compare the libretto of *La Calisto* opera with the original story from Ovid's *Metamorphoses*, which serves as its inspiration. It examines Faustini's authentic portrayal of character personalities and actions, while also highlighting the character typology consistent with the main theatrical genre of seventeenth-century Venice - *commedia dell’arte*. The thesis aims to familiarize readers with the libretto's story, demonstrate the similarity of the work to the mentioned phenomena, and point out the deviations present in it, which make it authentic.

**Keywords:**

Callisto, Jupiter, Diana, Ovid, *commedie dell’arte*, venetian opera, *Metamorphoses*, libretto, opera, sexuality

**Astratto:**

La tesi di laurea *La Calisto di Giovanni Faustini – Ovidio e elementi della commedia dell'arte* mira a confrontare il libretto dell'opera *La Calisto* con la storia originale delle Metamorfosi di Ovidio, da cui trae ispirazione. Esamina l'autentica rappresentazione dei caratteri e delle azioni da parte di Faustini, evidenziando inoltre la tipologia dei personaggi coerente con il principale genere teatrale della Venezia del diciassettesimo secolo - la commedia dell'arte. La tesi mira a familiarizzare i lettori con la storia del libretto, dimostrare la somiglianza dell'opera con i fenomeni menzionati e evidenziare le deviazioni presenti, che la rendono autentica.

**Parole chiave:**

Callisto, Giove, Diana, Ovidio, commedia dell'arte, Opera veneziana, Le Transformationi, Libretto, Sessualità



## Obsah

1	Úvod.....	1
2	Vášnivý libretista Giovanni Faustini .....	2
3	Vybrané libreto v kontextu benátské operní tvorby sedmnáctého století .....	5
4	Faustiniho inspirace Proměnami a jeho autentická i obskurní inovace antického vlákna. 8	
4.1	Publius Ovidius Naso – Jupiter a Kallistó.....	9
4.2	Faustiniho pojetí ovidiovské látky .....	10
4.2.1	Popis postavy Kallistó .....	10
4.2.2	Junonina pomsta.....	20
4.2.3	Popis postavy Jova .....	22
4.2.4	Merkur a další postavy .....	27
4.3	Odkazy na Proměny v promluvách postav .....	28
4.3.1	Deukalyón a Pyrrha.....	28
4.3.2	Narcis.....	29
4.3.3	Echo.....	29
5	Komedie dell'arte a její vliv na Faustiniho postavy .....	30
5.1	Vzájemný vliv žánrů .....	31
5.2	Formální stránka žánrů – zdánlivě odlišné pole s řadou analogických jevů .....	34
5.3	Rozdělení Faustiniho postav mezi konkrétní masky komedie dell'arte.....	36
5.3.1	Zamilovaní.....	36
5.3.2	Starci.....	49
5.3.3	Sluhové .....	52
5.4	Podoba dobové interpretace opery.....	61
6	Závěr .....	63
7	Resumé.....	65
8	Summary .....	66
9	Riassunto .....	67
10	Literatura .....	68
10.1	Primární .....	68
10.2	Sekundární .....	68
10.3	Elektronické zdroje .....	69



# 1 Úvod

Předmětem této bakalářské práce je představit libreto Giovannio Faustiniho k operě Francesca Cavalliho *La Calisto* a zaměřit se na dva zásadní jevy, které se v díle objevují. Těmi jsou odkazy na ovidiovskou tematiku, ze které autor libreta hojně čerpá, a prvky charakteristické pro autentický druh italského divadelního představení komedie dell'arte.

Oblast opery jsem si pro svou práci vybrala z důvodu rozsáhlého obdivu, který v sobě vůči tomuto žánru dlouhodobě chovám. Zároveň se mi tímto podařilo uskutečnit přání, které jsem si v začátcích studia italianistiky předsevzala – propojit znalost italské literatury se studiem klasického zpěvu na konzervatoři, které jsem započala ve stejném roce. K výběru této konkrétní opery přispěl semestrální seminář *Barokní opera* pod vedením doc. Mgr. Marca Niuba, Ph.D., který jsem absolvovala již v prvním ročníku studia na Filozofické fakultě. *La Calisto* byla jednou z několika oper probíraných v rámci tohoto předmětu. Doposud si pamatuji, jak mě uhranul hudební projev postavy Kallistó v podání španělské sopranistky Marie Bayo. Započatá obsese Cavalliho hudbou odstartovala hluboký zájem o raně barokní hudbu jako takovou, pokračovala poslechem dalších interpretů a postupně i vlastní interpretací vybraných árií. Velice si vážím možnosti touto formou rozšířit o literární rozměr svůj zájem o danou oblast.

Bakalářská práce je rozdělena na dvě hlavní části. V první z nich představím základní zdroj zpracovaného příběhu – vyprávění o nymfě Kallistó z *Proměn Publia Ovidia Nasa*.<sup>1</sup> Stručným shrnutím příběhu nastíním Kallistin osud a následně ho porovnávám s konkrétními scénami z libreta tak, aby bylo co nejlépe zjevné, ve kterých momentech se příběhy shodují a kde se naopak rozcházejí. Nejprve porovnávám charakteristiku samotné nymfy - zaměřím se na její vzhled, charakterové rysy a rozdílné pojetí scén násilného aktu, který je na ní spáchán. Během rozboru přejdu taktéž k porovnání rysů boha Jova a jeho družky - bohyně Juno, která nymfu trestá proměnou v medvědici.

Části, ve kterých cituji repliky postav libreta, jsou rozděleny do dvou sloupců, kdy v levém sloupci je vždy uvedeno originální znění v italském jazyce, v pravém se pak vyskytuje překlad do jazyka českého. Jelikož neexistuje žádná publikace s oficiálním kompletním překladem opery do českého jazyka, jedná se o překlady provedené mou osobou. Veškeré repliky postav jsou citacemi Faustiniho libreta. Konkrétně je pak čerpám ze studie vydané na

---

<sup>1</sup> NASO, Publius Ovidius. *Proměny*. Přel. Ivan Bureš. Praha: Nakladatelství Plot, 2005. ISBN 80-86523-63-2.

Yaleově Universitě spolkem *Collegium Musicum*,<sup>2</sup> který mi byl zapůjčen uměleckou vedoucí pražského barokního souboru *Collegium Marianum* Janou Semerádovou, s níž jsem se setkala v lednu roku 2023. Citace uvádím v italském originálu a českém překladu, pro upřesnění významu promluv se během překládání replik z italštiny do češtiny často inspiroji i ve zmíněné studii přítomným anglickým překladem. Studii navíc často cituji i v teoretické části mé práce.

V druhé části věnující se rozboru díla si práce klade za cíl naleznout v postavách prvky italského divadelního představení komedie dell'arte, a potvrdit tak vzájemné působení mezi tímto divadelním žánrem a operou. Jelikož scenari i libreta z rané doby existence zmíněných žánrů povětšinou nejsou dochované, náhled na tuto problematiku je sporný. V práci si tudíž dovoluji uvést zhrnuté shrnutí literární polemiky na toto téma mezi italským hudebním kritikem Ninem Pirottou<sup>3</sup> a profesorkou muzikologie v New Yorku Emily Wilbourne.<sup>4</sup> Dále uvedu formální shody mezi uvedenými žánry a přiřadím k postavám opery *La Calisto* konkrétní masky. Svá tvrzení opět doprovázím citacemi jednotlivých promluv v italštině a českém překladu. V této pasáži mi nejvíce vypomohou výpovědi z knih a skript Karla Kratochvíla.<sup>5</sup>

## 2 Vášnivý libretista Giovanni Faustini

Giovanni Faustini se narodil roku 1615 v Benátkách<sup>6</sup> a zemřel ve svých 36-ti letech pouhý měsíc po otevření *Teatro Sant'Apollinaire*, při kterém zazněla premiéra opery *La Calisto*<sup>7</sup> jakožto třešnička na dortu Faustiniho desetileté spolupráce se skladatelem Francescem Cavallim. O úspěchu oper z pera těchto dvou umělců vypovídají četné reprízy,<sup>8</sup> což byl v tehdejší době nezvyklý jev, neboť obecnost nebylo nakloněno známým dílům a vyhledávalo

---

<sup>2</sup> BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. *Collegium Musicum: Yale University, Second Series. Francesco Cavalli: La Calisto*. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc., 2007. ISBN-13: 978-0-89579-601-1. ISBN-10: 0-89579-601-5.

<sup>3</sup> PIRROTTA, Nino. *Commedie dell'arte and opera*. The Musical Quarterly, Oxford University Press. Červenec 1955, vol. 41, núm. 3, s. 305-324. [cit. 2024-03-21].

<sup>4</sup> WILBOURNE, Emily. *Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Commedia dell'Arte*. Chicago: University of Chicago Press, 2016. ISBN 0-226-40160-X, s. 165-180, Dostupné z: <https://doi.org/10.7208/9780226401607>. [cit. 2024-03-21].

<sup>5</sup> KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. Druhé přepracované vydání (v Panoramě první). Praha: Panorama, 1987. a KRATOCHVÍL, Karel. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. Praha: Divadelní ústav, 1973.

<sup>6</sup> BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit. s. xiii.

<sup>7</sup> TROJAN, Jan. *Dějiny opery: tvůrci předloh, libretisté, skladatelé a jejich díla*. Praha: Paseka, 2001. ISBN 80-7185-348-8. s. 33.

<sup>8</sup> GLOVER, Jane. *Cavalli*. New York: St.Martin's Press, 1978, Dostupné z: <https://archive.org/details/cavalli0000glov>, s. 40-53. [cit. 2024-04-05].

stále nová, neohraná dramata.<sup>9</sup> Mezi nejúspěšnější opery jejich spolupráce patří ku příkladu *La virtù dei strali d'Amore* (1642), *L'Égisto* (1643) či *La Doriclea* (1645).<sup>10</sup>

Faustiniho život je i přes častou dokumentaci mladším bratrem Markem<sup>11</sup> opředen záhadou, víme toho o něm opravdu málo. Nejistý je například jeho věk úmrtí. Kroniky uvádí mnou již zmíněné číslo 36, to je však v rozporu s libretem k opeře *Alciade* (1667),<sup>12</sup> v jehož prologu je Giovanni posmrtně opěvován svým bratrem Markem, který místo čísla 36 uvádí číslo 31.<sup>13</sup>

Faustini byl jedním z prvních profesionálních libretistů. Psal bez ostychu pro svůj vlastní finanční a sociální profit, čímž se lišil od ostatních básníků své doby. Většina z nich totiž byla vznešenými či akademickými diletanty.<sup>14</sup> Ke své profesi se hrdě hlásil - o tom vypovídá i prohlášení zmíněné ve studii americké muzikoložky Ellen Rosand: „Nejsem jedním z těch, kteří píší, aby uspokojili své rozmary. Napínám své pero, vyznávám se ze své ctižádosti, abych zjistil, zda mě může povznést nad běžné a obyčejné výdobytky nudných a plebejských talentů. Toto úctyhodné šílenství, které mě začalo přepadat, sotva jsem vylezl z plenek, a dosud nepolevilo, mě nutí k vytrvalému vytváření nejrůznějších skladeb.”<sup>15</sup>

Z výroku je kromě seriózního vnímání profese také zjevné, že opera je za Faustiniho života již stabilním divadelním žánrem.<sup>16</sup> O Faustiniho oddanosti libretům vypovídá i fakt, že každé z jeho libret bylo vydáno s číslem opusu, a téměř všechna obsahují předmluvy a dedikace, které deklarují jeho cíle a ideály jako hudebního básníka.<sup>17</sup> O Faustiniho díle toho tedy kvůli autorově pečlivosti víme více než o něm samotném.

Faustini byl také jedním z prvních impresáriů. Rodiny, které operní domy vystavěly, v průběhu prvních let taktéž zodpovídaly za jejich chod. S rokem 1650 však přichází změna.<sup>18</sup>

---

<sup>9</sup> BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit. s. xiii.

<sup>10</sup> Srov. SADIE, Stanley. *The New Grove dictionary of opera*. New York: Grove's Dictionaries of Music. 1992. ISBN 0935859926. Volume one. s. 787.

<sup>11</sup> KIMBELL, David. *Italian opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. ISBN 0521235332. s. 115-120.

<sup>12</sup> Pozn. Libreto k opeře *Alciade* zhudebnil Pietro Andrea Ziani – Srov. SADIE, Stanley. Op. Cit. Volume two E-Lom. s. 135

<sup>13</sup> GLOVER, Jane. Op. Cit., s. 47. [cit. 2024-04-05].

<sup>14</sup> BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xii-xiv.

<sup>15</sup> ROSAND, Ellen. *Opera in seventeenth-century Venice: the creation of a genre*. Berkeley, Calif: University of California Press, c1991. ISBN 0-52093456-3. s. 169, orig.: „I am not one of those...who write to satisfy their whims. I strain my pen, I confess my ambition, to see if I can raise me above the ordinary and common achievements of dull and plebeian talents. This honorable madness, which began to assault me when I had scarcely emerged from swaddling clothes and has not yet abated, forces me to the assiduous creation of various compositions.“.

<sup>16</sup> Více zde: KIMBELL, David. Op. Cit., s. 11-120.

<sup>17</sup> Srov. WILBOURNE, Emily. Op. Cit., s. 165-180. [cit. 2024-03-21].

<sup>18</sup> Viz také: KIMBELL, David. Op. Cit., s. 115-120.

Částečně ze snahy zbavit se starosti, částečně z finančního risku, který šel ruku v ruce s odpovědností tohoto druhu, začali majitelé chod operních domů svěřovat do rukou druhé osoby.<sup>19</sup> Ačkoliv vedení divadla *Sant'Apollinaire* se Faustini ujímá až po zkušenosti získané v divadla *Sant Moise*,<sup>20</sup> považujeme jeho snahy v této oblasti za amatérské, neboť se brzy setkává s finančními problémy.<sup>21</sup> O libretistově zadluženosti se dozvídáme mimo jiné z předmluvy k opeře *La Rosinda*: „V předchozím Oristeu jsem uvedl, že tato dvě dramata jsem složil, abych se zbavil dluhu, ne z dychtivosti po potlesku.“<sup>22</sup>

Ve snaze zlepšit svou tíživou finanční situaci bere roku 1650 do svých rukou hudební produkci divadla *Sant'Apollinaire*.<sup>23</sup> Jako impresária ho zde zaměstnává kupecká rodina Ceroni. Po jeho smrti následujícího roku se vedení ujímá jeho bratr - právník Marco Faustini, pod jehož dohledem se divadlu i přes žalostný stav, ve kterém mu ho bratr přenechal, po následujících dvacet let výrazně daří.<sup>24</sup> Marca Faustiniho můžeme již opravdu označit za úspěšného impresária.

Ačkoliv Giovanni Faustini umírá poměrně brzy, stihl potvrdit, že byl nejlivnějším libretistou své generace. Před recyklací standardního příběhu upřednostňoval invenci nového.<sup>25</sup> Bylo to Faustiniho osobní řešení problému, jak potěšit znavené publikum a jak mu poskytnout materiál, který dosud nevidělo.<sup>26</sup> Tím se odlišoval od básníků své generace, nevypůjčoval si zápletky z mytologie nebo historie, ale většinu z nich "vymyslel", pravděpodobně po vzoru komedie dell'arte,<sup>27</sup> a začlenil do nich i prvky pastorální a romantické.<sup>28</sup> V *La Calisto* se sice inspirací řecko-románskou mytologií od svého standardního plánu odchýlil, jeho volba však i tak odpovídala tehdejší shánce a chuti po milostných intrikách.<sup>29</sup> Mnohé z prostředků, které pomáhají rozvíjet jeho dramata a přispívají ke zmatku - jako jsou převleky, odposlechnuté

---

<sup>19</sup> Srov. WORSTHORNE, Simon Towneley. *Venetian opera in the seventeenth century*. Oxford: Clarendon Press, 1954. s. 169-175

<sup>20</sup> Viz tamtéž, s. 28-36

<sup>21</sup> Viz také: ROSAND, Ellen. Op. Cit., s. 169-175.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 174, originální znění: „I sated in the preceding Oristeo that these two dramas were composed by me in order to discharge a debt, not out of eagerness for applause.“

<sup>23</sup> Srov. MANGINI, Nicola. *I teatri di Venezia. Lettere italiane*, 1975, vol.27, No.2, Dostupné z: JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/26257360>. [cit. 13.3. 2024], s.228. [cit. 2024-02-18].

<sup>24</sup> Srov. WILBOURNE, Emily. Op. Cit., s. 165-180. [cit. 2024-03-21].

<sup>25</sup> Srov. ROSAND, Ellen. Op. Cit., s. 182.

<sup>26</sup> Srov. GLOVER, Jane. Op. Cit., s. 50. [cit. 2024-04-05].

<sup>27</sup> K tomuto více později na s. 31-66.

<sup>28</sup> Viz. COSTOLA, Sergio a CRICK, Olly. *Flaminio Scala, Il Teatro Delle Favole Rappresentative* (Venice, 1611). In: Flaminio Scala, *Il Teatro Delle Favole Rappresentative* (Venice, 1611). 1. Routledge, 2022, s. 96-152. ISBN 9780367608361.

<sup>29</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xii-xiv.

rozhovory, špatně doručené dopisy a uspávací lektvary - byly typickými komickými postupy, které sahají od španělského dramatu a pastorály až po římskou komedii.<sup>30</sup>

V listopadu roku 1651 Faustini uvedl další dvojici oper, tentokrát "*princezny-dvojčata*" - *Calisto a Eritrea*.<sup>31</sup> Ale 19. prosince 1651, dříve než mohla být obě díla uvedena, Faustini zemřel.<sup>32</sup> „Stihl ještě podepsat dedikaci Calisto, která měla být zřejmě uvedena jako první, ale Eritrea, která byla v době jeho smrti v tisku, byla vydána posmrtně s dedikací Marcu Antoniu Corrarovi, podepsanou tiskařem Giacomem Battim.“<sup>33</sup>

Dozvuk umělcovy smrti přichází ještě roku 1655, kdy tiskař Bartolomeo Ginammi vydává libreto k opeře *Eupatra*.<sup>34</sup> Zde se v předmluvě libretistova předčasná smrt připisuje přepracování, neboť: „Vždy celou svou duši věnoval vynalézání, z čehož díky jeho neustálému a nepřetržitému nasazení pramenily zárodky jeho nemoci, která ho příliš hořce připravila o život ve věku 32 let...“<sup>35</sup>

Získáváme tak romantický obraz vášnivého libretisty, kterého „šlechetné šílenství“ hnalo k vymyšlení operních textů i nad rámec těch, které byly nutné pro konkrétní sezónu.<sup>36</sup> Ať už jeho smrt uspíšil básnický zápal, nebo finanční tlaky, je zřejmé, že Faustini po sobě zanechal mnoho nezaplacených účtů i neuskutečněných děl, což se paradoxně ukázalo jako velmi významné pro budoucí vývoj opery v Benátkách.<sup>37</sup>

### 3 Vybrané libreto v kontextu benátské operní tvorby sedmnáctého století

*La Calisto* je jako zástupce benátské opery ideálním exemplářem s řadou prvků specifických pro období i místo, ve kterém vzniká. Premiéru zažívá v listopadu roku 1651,<sup>38</sup> a zahajuje tak provoz jednoho z prvních operních divadel - *Teatro Sant'Apollinaire*.<sup>39</sup> Toto prostředí je vzhledem k autorovi libreta naprosto přirozenou volbou. Rychlé zakořenění opery

---

<sup>30</sup> Srov. COSTOLA, Sergio a CRICK, Olly. Op. Cit., s. 96-152.

<sup>31</sup> Srov. ROSAND, Ellen. Op. Cit., s. 174.

<sup>32</sup> Srov. SADIE, Stanley. Op. Cit. Volume two E-Lom. s. 135.

<sup>33</sup> ROSAND, Ellen. Op. Cit., s. 174, originální znění: „He managed to sign the dedication of Calisto, which had evidently been scheduled to be performed first, but Eritrea, in press at his death, was published posthumously, with a dedication to Marc'Antonio Corraro signed by the printer, Giacomo Batti.“

<sup>34</sup> Pozn. Libreto k opeře *Eupatra* zhudebnil Pietro Andrea Ziani. - Srov. SADIE, Stanley. Op. Cit. Volume two. E-Lom. s.135.

<sup>35</sup> ROSAND, Ellen. Op. Cit., s. 175, originální znění: „Having always dedicated his entire soul to invention, from which, through his continuous and unceasing dedication, derived the seeds of his illness, which too bitterly took his life at the age of 32.“

<sup>36</sup> Srov. GLOVER, Jane. Op. Cit., s. 50. [cit. 2024-04-06].

<sup>37</sup> Tamtéž, s.42

<sup>38</sup> Srov. TROJAN, Jan. Op. Cit., s. 33.

<sup>39</sup> Viz také: MANGINI, Nicola. Op. Cit. [cit. 13.3. 2024], s. 227-230. [cit. 2024-02-18].

v Benátkách totiž kromě jiných faktorů zapříčinila dlouhodobá divadelní tradice<sup>40</sup> a druhá vlna otevření kamenných divadel.<sup>41</sup> Jak již bylo řečeno, Giovanni Faustini byl nejen libretistou, ale taktéž impresáři celého divadla. Po jeho smrti převzal vedení divadla jeho bratr Marco Faustini. *Teatro Sant'Apollinaire* je jedním z řady nových divadel, která se pokusila zpřístupnit své prostory širšímu publiku ku příkladu použitím skromnějších kulis a celkovým ubráním luxusu.<sup>42</sup> Bylo hrubě přestavěno z původního starého skladiště v městské části Grand Canal. Hrála se zde představení charakteristická svou chudou výpravou, čímž účinkující mohli cílit na publikum rozšířené o střední třídu.<sup>43</sup>

V díle, kterým se budu v této práci zabývat, se mísí začínající pěvecká virtuosita, která je později pro benátskou operu typická,<sup>44</sup> se stále trvajícím důrazem na text předesílaným již florentskými původci opery.<sup>45</sup> Vztah básníka a skladatele se výrazně proměňuje s nově nalezeným potenciálem hudby vytěžit z textu hlubší význam a vykreslit city barvitější formou, než jak je v možnostech samotných slov. Role hudby se proměnila v zářivý zvýrazňovací fix<sup>46</sup> - slova byla považována za jakýsi design s barevným obalem v podobě zhudebnění. Výsledkem těchto proměn byla tendence učinit z básníka partnera - seniora.<sup>47</sup> Skladatel plnil v tomto vztahu roli *služebného*. Doplňme představu například i citací dobového výroku francouzského skladatele a hudebního kritika Charlese de Saint-Évremonda:<sup>48</sup> „Hudba musí být psána pro slova spíše než-li slova pro hudbu.“<sup>49</sup>

Prvním, kdo zdůraznil důležitost textu nad hudbou a učinil prakticky hudbu poddanou textu, byl Claudio Monteverdi.<sup>50</sup> Ačkoliv Monteverdi sám byl v podřízenosti hudby textu zásadový, oplýval výraznou snahou o to, aby vztah mezi skladatelem a básníkem tuto relaci nekopíroval příliš důvěrně. Sir Simon Towneley Worsthorne ve své knize zmiňuje Monteverdiho neúnavný boj za práva skladatelů proti libretistům - v dopise pro sekretářku vévody z Mantovy se mu údajně povedlo přesvědčit básníka, že ne každá situace je schopná

---

<sup>40</sup> Viz také: MANGINI, Nicola. Op. Cit. [cit. 13.3. 2024], s. 228. [cit. 2024-04-19].

<sup>41</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xiii.

<sup>42</sup> Srov. MANGINI, Nicola. Op. Cit., [cit. 13.3. 2024], s. 228. [cit. 2024-04-19].

<sup>43</sup> Viz také: WORSTHORNE, Simon Towneley. Op. Cit., s. 28-36.

<sup>44</sup> Viz také: TROJAN, Karel. Op. Cit., s. 12-21.

<sup>45</sup> Pozn. Florentská camerata, více v: Více zde: HOSTOMSKÁ, Anna a OČADLÍK, Mirko a kolektiv. *Opera: průvodce operní tvorbou*. Vyd. 11., dopl., (1. vyd. v nakl. Svoboda). Praha: Svoboda, 2018. ISBN 978-80-205-0637-5, s. 15.

<sup>46</sup> Srov. WORSTHORNE, Simon Towneley. Op. Cit., s. 118.

<sup>47</sup> Více tamtéž, s. 117-131.

<sup>48</sup> Srov. The letters of Saint Evremond, ed. John Hayward, London, 1930. Cit. Podle WORSTHORNE, Simon Towneley. *Venetian opera in the seventeenth century*. Oxford: Clarendon Press, 1954 s.210

<sup>49</sup> WORSTHORNE, Simon Towneley. Op. Cit., s. 117. originální znění: „The music must be made for the words, rather than the words for the music.“

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 117.

hudební interpretace. Count Badovero, jeden z básníků jeho oper, až do konce svého života přizpůsoboval své verše a jazyk tak, aby vyhovovaly zvláštním požadavkům (Monteverdiho) opery.<sup>51</sup>

Z prvních dekád produkce veřejné opery je zřejmé, že tlak na úspěšnost celého představení ležel na ramenou hlavně básníkovi. Zodpovídal za publikaci, vybíral patrona, pro kterého bylo dílo psáno, měl příjem z prodeje libreta.<sup>52</sup> Samotné přímé prameny zanechané po jednotlivých představeních vypovídají o podřízenosti hudby vůči textu. K doložení tohoto tvrzení citujme část z knihy *Dějiny opery* autora Jana Trojana: „V hojném počtu se objevují tisky libret, kdežto partitury vydávány nebyly, hudba nebyla tištěna v žádné podobě. Libreta byla uchovávána jako památka na oblíbená představení a nezřídka jsou jediným pramenem poznání jednotlivých oper. Význam libretistů v Benátkách výrazně vzrostl.”<sup>53</sup>

Časem však vysoký hlad po srozumitelnosti textu předčil zájem o árie, čímž se navracela i moc skladatele. K němu se více naklonilo obecnstvo – podobně tak i k sólistovi,<sup>54</sup> který byl vnímán jako hlavní objekt přinášející potěšení během návštěvy divadel.<sup>55</sup> Ačkoliv tedy Cavalli jakožto Monteverdiho žák v této typicky raně barokní tendenci dávající textu velkou váhu pokračuje, stojí taktéž na počátku nového trendu. Opera benátských autorů se později ubírá spíše vlastním směrem spějícím k převaze hudby a virtuozity nad textem s cílem podpořit oblibu zpěváků, která rostla rychlostí světla.<sup>56</sup>

*La Calisto* Giovanniho Faustiniho je taktéž kusem kombinujícím antikizující vkus tehdejšího renesančního publika s komickými prvky pomalu vymírající komedie dell'arte. Stojí tedy na rozmezí nejen v proměně vztahu mezi skladatelem a básníkem, ale také na rozmezí měnícího se žánrového vkusu publika. Drama prošlo v průběhu renesance výraznou proměnou. Právě na divadelním jevišti bylo cílem přiblížit se v hudbě co nejvíce antickému dramatu. Jako vzor zde posloužilo řecké drama, které bylo publiku té doby již důvěrně známé.<sup>57</sup>

První operní pokusy z pera a herecké produkce členů Florentské cameraty bez výjimky čerpaly příběhy v oblasti mytologie.<sup>58</sup> Z nich nejvýznamnější jsou hlavně *Dafne* a *Orfeus*, ke

---

<sup>51</sup> Viz. WORSTHORNE, Simon Towneley. Op. Cit., s.119.

<sup>52</sup> Více tamtéž, s. 117-120.

<sup>53</sup> TROJAN, Jan. Op. Cit., s. 27.

<sup>54</sup> Viz také: HOSTOMSKÁ, Anna a OČADLÍK, Mirko a kolektiv. Op. Cit., str. 13-29.

<sup>55</sup> Viz také: WORSTHORNE, Simon Towneley. Op. Cit., s. 117-131.

<sup>56</sup> Viz také: KIMBELL, David. Op. Cit., s. 140-162.

<sup>57</sup> Viz také: HOSTOMSKÁ, Anna a OČADLÍK, Mirko a kolektiv. Op. Cit., s. 15-22.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 15-22.

kterým se následující libretisté často vraceli.<sup>59</sup> Opera *La Calisto* této zásadě podléhá, ačkoliv – jak již víme z kapitoly věnující se Faustiniho biografii – není to autorův typický postup.

Možnou úrodnost operní půdy v Benátkách připravily dvě herecké skupiny. Opera jim může vzdát dík, neboť právě jejich zásluhou se město k operním souborům nechovalo jako k vágnímu potěšení na pár dní.<sup>60</sup> Opera zde tudíž nehraje pouhou roli občasného pobavení buržoazní společnosti, nýbrž zaujímá pozici úzce navázanou na civilizovaný život. Tento fakt měl významný vliv i na témata libret benátských oper, ta se totiž nevztahovala ke konkrétním oslavám jako bylo uzavírání šlechtických sňatků či vítání významných návštěvníků.<sup>61</sup> Dlouhodobou divadelní tradici zde měly jakési společnosti zámožných šlechticů (tzv. Compagnie della Calza), kteří organizovali divadelní představení mimického charakteru k oživení banquetů a festivalů.<sup>62</sup> Druhým typem umění v té době oblíbeným u publika byla již zmíněná komedie dell'arte, která pravidelně sídlila ve městě. Obojí probíhalo jen občasně, dokud nedošlo k vystavění divadel, které – jak již zmiňuji výše – zásadně podpořilo zakořenění opery ve městě.<sup>63</sup> Tím vším se benátská opera odlišuje od tradic zavedených v Římě a Florencii a v důsledku těchto proměn vyžaduje taktéž změnu ve výstavě libreta. Ruku v ruce s faktem, že opera slouží již pouze k pobavení publika, přichází nutné zkrácení původní pěti-aktové Římské opery.<sup>64</sup> Opery se zkracují do tří aktů, prology – pokud existovaly – byly značně omezeny, epilogy byly zcela vypuštěny.<sup>65</sup> Zaručený byl také šťastný konec příběhu.<sup>66</sup>

#### **4 Faustiniho inspirace Proměnami a jeho autentická i obskurní inovace antického vlákna**

Opera o nymfě Kallistó čerpá z řecko-románské mytologie. Faustini si pro toto dílo vybírá příběh arkadské dívky, mladé nymfy, členky družiny bohyně Diany z Ovidiových *Metamorfóz* a obohacuje ho o svůj specifický nadhled přinášející do díla nové a jedinečné vykreslení jednotlivých postav a situací. Výběr tématu z antické doby je pro barokní opery typický - uveďme jako důkaz například *Příběh o Orfeovi* Claudia Monteverdiho, *Dafné* Jacopa Periho, nebo i vrcholně-barokního skladatele Georga Friedricha Händela a jeho opery *Acis a*

---

<sup>59</sup> Srov. GLOVER, Jane. Op. Cit., s. 40. [cit. 2024-04-06].

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>62</sup> Srov. PIRROTTA, Nino. Op. Cit., s. 305-324. [cit. 2024-03-21].

<sup>63</sup> Více zde: HOSTOMSKÁ, Anna a OČADLÍK, Mirko a kolektiv. Op. Cit., s. 13-29.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 13-29.

<sup>65</sup> Srov. GLOVER, Jane. Op. Cit., s. 41. [cit. 2024-04-06].

<sup>66</sup> Srov. ROSAND, Ellen. Op. Cit., s. 41.



*Galathea* či *Xerses*.<sup>67</sup> Antika je pro barokní autory bezpečnou oblastí - jejich publikum antické příběhy zná, mají tudíž na čem stavět a proto po nich tak často sahají. Výběr tématu tohoto druhu není však typickým rysem pro samotného autora libreta k opeře *La Calisto*.

Jak se již dozvídáme z kapitoly věnované Faustiniho životu, opera *Kallistó* se mezi jeho díly tematicky vyjímá. Faustini mnohem raději přichází s novými náměty. Vynález nových zápletek byl jednou z reakcí na tlak institucionalizace. Bylo to Faustiniho osobní řešení problému, jak potěšit znavené publikum, jak mu poskytnout materiál, který dosud nevidělo. Na rozdíl od svých současníků si nevypůjčoval zápletky z mytologie nebo historie, ale většinu z nich "vymyslel", pravděpodobně po vzoru komedie dell'arte, a začlenil do nich i prvky pastorální a romantické.<sup>68</sup> *Kallistó* je tedy kombinací obou autorových postupů - čerpá z ovidiovské látky, avšak přichází z výraznou a originální vlastní invencí, kterou kombinuje s prvky komedie dell'arte, což je již strategie Cavallimu vlastní.

Na následujících řádcích se pokusím vybrat nejvýraznější odchylky Faustiniho libreta od původního příběhu, avšak zmíním i důležitá místa, ve kterých se autoři děl shodují.

#### 4.1 Publius Ovidius Naso – Jupiter a Kallistó

Jupiter obchází nebeské hradby a napravuje škody po válce: „Prameny, řeky zas obnoví, kteréžto dosud neměly odvahy téci. Dal zemím trávu a stromům listí a spáleným lesům též poručí odít se v zeleň.”<sup>69</sup> Poté se rozhlíží po svém rodišti - Arkádii, kde spatří Kallistó. Zaplaví ho vášnivé pocity: „Pohledem na ní lpí, žár vášně v žilách mu hárá.”<sup>70</sup> Kallistó v poledne vchází do člověkem nedotčeného lesa. Sejme toulec a luk a ulehne na trávnik. Jupiter ji spatří a myslí si: „O této milostné pletce má manželka dojista nezví,…”<sup>71</sup> Přestrojí se za Dianu a v převleku osloví Kallistó. Ta je návštěvou potěšena v domnění, že ji navštěvuje bohyně Diana: „Bud' zdráva, ó bohyně nad Jova větší...”<sup>72</sup> Jova dívčina slova potěší, začne ji líbat: „Líbá polibky náruživými a tak, jak nelíbá panna...Objetím jí braní a násilím prozrazuje se.”<sup>73</sup> Ona mu odporuje, ale ženské síly jí nestačí. Po Jovově odchodu se vypraví z lesa se studem, štítí se znesvěceného místa.

---

<sup>67</sup> Viz také: HOSTOMSKÁ, Anna a OČADLÍK, Mirko a kolektiv. Op. Cit., s. 13-29.

<sup>68</sup> Viz. také: COSTOLA, Sergio a CRICK, Olly. Op. Cit., s. 96-152.

<sup>69</sup> NASO, Publius Ovidius. Op. Cit., s. 47.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 47-48.

Následně se vrací opravdová Diana se svou družinou z lovu. Když spatří Kallistó, volá na ni, ale ta utíká strachy, že za ní opět přišel převlečený Jupiter. Když však vidí ostatní družky, přidá se, ale stud ji prozrazuje: „Stěží jen od země pozvedá oči, již není, jak dříve po boku božské své paní, již není v průvodu první, mlčky se rdí a ruměncem zrazuje panenství ztrátu.“<sup>74</sup>

Opravdové prozrazení nastane ve večerním čase, kdy se nymfy rozhodnou k večerní koupeli: „Všechny se svlékají hbitě, jen Kallistó studem se zardí, jediná váhá a mešká, až ostatní strhnou s ní šaty. Bez šatů nahé tělo, a s tělem se úhona zjeví. Zdrčená hanbou chce rukama zakrýt svůj těhotný život.“<sup>75</sup> Kallistó je Dianou vyhnána z lesa pryč: „Odejdi odtud a posvátné hřídlo neposkvřuj!“<sup>76</sup>

O Jovově nevěře se dozvídá jeho družka Junona. V tu dobu je již narozen při nevěře zplozený syn Arkad. Junona se cítí zostuzená a rozhodne se Kallistó pomstít. Chytá ji za vlasy, smýká ji k zemi a mění ji v medvědicí: „Paže se začaly hned ježit černými chlupy, ruce její se kříví a zahnuté drápy z nich rostou, slouží jí místo nohou, a obličej, kdysi tak Jovem chválený, znetvoří se až do hrůzné široké tlamy.“<sup>77</sup>

Přeměněná Kallistó pak bloudí lesy, až se jednoho dne setká se synem Arkadem, který strachem z matčiných očí a neznalostí matčina osudu málem ji probodne svým oštěpem. Tomu však zabraňuje otec Jupiter. Snesl se na zem, odnesl je oba s sebou na nebesa a učinil z nich nová souhvězdí - Medvěda s hlídačem synem. Zhrzená Junona, že pomsta jí samotné se vymstila, navštěvuje bohy moře a prosí je, aby alespoň ta souhvězdí zahnali co nejdál od sebe: „Aby se do čistých vln ta kuběna nesměla nořit!“<sup>78</sup> Bohové přikývli a Junoně přání splnili.<sup>79</sup>

## 4.2 Faustiniho pojetí ovidiovské látky

### 4.2.1 Popis postavy Kallistó

„Kallistó nebyla děvče, jež paní své zjemňuje vlnu anebo paní svou česá. Šat ozdobnou sponou když spjala, bělavou stužkou když sepjala pevně své kadeře vlavé, když se chopila luku,

---

<sup>74</sup> NASO, Publius Ovidius. Op. Cit., s. 48.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 48.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 49.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 49.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>79</sup> Pozn. V uvedených citacích z *Proměn* v překladu Ivana Bureše jsem se samozřejmostí zanechala jím zvolené verze jmen postav. V ostatních pasážích mé práce jsem však jména sjednotila podle vzoru převzatého z Encyklopedie antiky. Viz: SVOBODA, Ludvík a kolektiv. *Encyklopedie antiky*. Praha: Academia, nakladatelství Československé akademie věd, 1973.

neb do ruky kopí když vzala, Artemis<sup>80</sup> měla v ní družku, že nad ní v arkadských horách milejší nebyla žádná.”<sup>81</sup>

#### 4.2.1.1 Krásná lovkyně

Faustiniho Kallistó se od té ovidiovské liší v několika parametrech. Ovidius dívku vykresluje jako chytrou lovkyni se silným instinktem. Podtrhává její důvěru v bohyni Dianu a oddanost vůči ní. Ta je slyšet kupříkladu v momentě, kdy dívka Dianu zdraví: „Bud’ zdráva, ó bohyně nad Jova větší - tak aspoň soudím, i kdyby to slyšel.”<sup>82</sup>

V libretu je popis nymfy vložen do úst Merkura - Jovova syna a věrného společníka:

1. akt, 1. scéna

MERCURIO

“È costei prole illustre, e d’arco armata

Segue la faretrata

Cintia severa, e anche’ella,

Rigida quanto bella,

Non men del casto, e riverito nume,

Della face amorosa aborre il lume.”

MERKUR

„Toto je vznešená dcera, ozbrojená lukem

Následuje lovkyni,

Přísnou Cintii (Dianu), která je taktéž

Stejně přísná jako krásná,

Neméně čistá a uctívaná bohyně,

Vyhýbá se světlu lásky.”

s.liv

Zjišťujeme tedy, že Kallistó je lovkyní z Dianiny družiny, že přichází ozbrojená lukem a že je krásná a panensky čistá stejně jako Diana. Získáváme také informaci, která v původním příběhu nezaznívá: vyhýbá se světlu lásky. Tímto Faustini podtrhává její panenskost, oddanost družině a lovu a silný nezájem o muže, mileneckou lásku či erotiku. Tuto skutečnost zdůrazňují slova samotné Kallistó již v její druhé árii. Zde dívka vyslovuje své přání zůstat až nadosmrti pannou. Vědomě odmítá lásku a vyjmenovává způsoby, jak je schopna se s případnými náznaky lásky hbitě vypořádat. Je odhodlaná, neoblomná a pevně si stojí za svým rozhodnutím.

<sup>80</sup> Pozn. Diana.

<sup>81</sup> NASO, Publius Ovidius. Op. Cit., s. 47.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 47.

1.akt, 2.scéna

CALISTO

“Verginella io morir vo  
Stanza, e nido  
Per Cupido  
Del mio petto mai farò.  
Verginella io morri vo.  
Scocchi Amor, scocchi se può  
Tutte l’armi  
Per piagarmi,  
Ch’alla fine il vincerò,  
Verginella io morir vo.“

KALLISTÓ

„Chci zemřít jako panna.  
Místo a hnízdo  
Pro Amora  
Z mého srdce nikdy neučiním.  
Chci zemřít jako panna.  
Klidně střílej šípy lásky  
Všechny zbraně,  
Aby mě porazily,  
Já nakonec vyhraji.  
Chci zemřít jako panna.“

s.lvi

O Kallistině loveckém umu a blízkém poutu s přírodou se také dozvídáme z jejích vlastních úst. Lovení považuje za hlavní náplň svých dní a životní radost. Vnímá toto své poslání jako způsob vyrovnání se s mužskými nápadníky. S radostí popisuje svůj životní styl úzce spojený s přírodou – je zvyklá spát na louce, žít se medem a pít vodu s řeky.

1.akt, 4.scéna

CALISTO

“Non è maggior piacere  
Che sequendo le fere  
Fuggir dell’uomo i lusinghieri inviti.  
...  
Di fiori ricamato  
Morbido letto ho il prato  
Mi è grato cibo il mel, bevanda fiume.”

KALLISTÓ

„Není většího potěšení,  
než-li lovením divoké zvěře  
Uprchnout lichotkám mužů.  
...  
Z louky květů  
Vyšívané mám ležení,  
med je mou stravou, řeka uhasí žízeň.”

s.lvii

Z obou verzí je očividné, že Kallistó byla obdařena krásou. Právě kvůli tomu dochází k celému aktu způsobenému Jovovou touhou po ní. Na první pohled něžná nymfa s rozevlátými

vlasý sepnutými bílou stuhou byla ale taktéž schopnou lovkyní. Stala se ochránkyní Diany a její družiny. Dle Ovidiových slov se díky tomu jedná o Dianinu oblíbenkyni. Mohli bychom hodiny či roky diskutovat o tom, zda je krása v životě člověka výhodou či nevýhodou. V případě naší nymfy se v ní bohužel skrývá zárodek Jovova nekalého úmyslu, který nymfu postupně dovede do zásadních životních komplikací. O její kráse se dozvídáme i nepřímo z činů a výpovědí ostatních postav či vypravěče. Uvádím tři místa z Ovidiova příběhu, které mé tvrzení podporují. Prvním z nich je Jovovo první spatření Kallistó: „Když tak chodí sem tam, tu spatří arkadskou dívku. Pohledem na ní lpí, žár vášně v žilách mu hárá.”<sup>83</sup>. Následně se o kráse zmiňuje rozčilená Juno v momentě své pomsty: „Já vezmu ti podobu lidskou, kterou, ty ohavo, sobě i manželu mému se líbíš.”<sup>84</sup>. Během přeměny v medvědicí se o kráse dívky dozvídáme z úst vypravěče: „Obličej kdysi tak Jovem chválený, znetvoří se až do hrůzné široké tlamy.”<sup>85</sup>

Faustini v porovnání s originálním mýtem Kallistinu krásu akcentuje ještě mnohem více. Ovidiovu předlohu v tomto ohledu můžeme vnímat jako náhorní plošinu, ze které se libretista odráží a skáče do výše nebes. Stejně jako v Proměnách, i v libretu se s obdivem Kallistiny krásy prvně setkáváme ve chvíli, kdy Jupiter nymfu prvně spatří. Obrací se na svého společníka Merkura a opojen Kallistinou krásou se táže, copak je to za přicházející dívku. Obzvláště ho zaujímají nymfy zářivé oči, tvrdí, že nikdy neviděl zářivější světla. Ty září natolik, že mu, dle jeho slov, zakrývají obličej a cloní ve výhledu.

#### 1. akt, 1. scéna

GIOVE

“Ma Mercurio, chi viene?

Qual ninfa arciera in queste parti arriva?

Oh, che luci serene,

Più luminose non le vidi mai:

Il caduto Fetone,

E i saettati rai

Ricoverò negl’occhi, e nella fronte.”

JUPITER

„Ale Merkure, kdopak to jde?

Jaká ozbrojená nymfa sem přichází?

Oh, jaké to nebeské oči,

Nikdy jsem neviděl zářivější:

Padlý Faeton

A hřmící paprsky

Zakrývají mé oči a můj obličej.”

s.liii

<sup>83</sup> NASO, Publius Ovidius. Op. Cit., s. 47.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 49.

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 49.

Následně využívá Jupiter lichotky, aby si získal Kallistinu náklonnost. To již v moment, kdy je převlečen za Dianu. Přichází k ní a nazývá ji ozdobou své (tedy Dianiny) družiny.

1. akt, 5. scéna

GIOVE IN DIANA

“Ó decoro

Del mio coro,

Verginella

Più, che bella,

Tanto lungi alla tua diva?”

JUPITER JAKO DIANA

„Ó ozdobo

Mé družiny,

Panno

Více, než krásná,

Proč jsi tak daleko od své bohyně?“

s.lviii

#### 4.2.1.2 Naivní nymfa

Jednou ze zásadních a do očí nejvíce bijících odchylek je vykreslení Kallistiny reakce na Jovovo zneužití. Jak je zřejmé z výše přiloženého příběhu, Ovidiova Kallistó rozpoznává Jova v převleku Diany již během násilného aktu. Strachy se mu snaží utéct, ale zabraňuje jí v tom jeho síla: „Líbá polibky náruživými a tak, jak nelíbá panna. Dívka chce vyprávět mu, kde všude na lovu byla, objetím on jí v tom brání a násilím prozrazuje se.”<sup>86</sup>

Z Ovidiova příběhu je taktéž očividné, že polibky nejsou to jediné, k čemu mezi Jovem a Kallistó dochází - z aktu se totiž brzy zrodí syn Arkad.<sup>87</sup> Právě početí je později to, co Kallistó prozrazuje před ostatními nymfami. Ty totiž během společné večerní koupele vidí dívčino těhotné tělo.

Naopak Faustiniho Kallistó je natolik bláhová a po tak dlouhý čas přesvědčená, že byla políbena opravdovou Dianou, až čtenáře během procházení libreta napadne, že Faustini zvolil jemnější variantu - a sice že mezi jeho postavami k pohlavnímu styku nedojde. Ve čtvrté scéně třetího aktu (tedy až pár scén před blížícím se koncem) se však z Jovovy repliky dozvídáme, že páru náleží potomek (“*la prole comune*”). Jak moc naivní, nevzdělanou či nepřiměřeně důvěřivou vykresluje autor libreta arkadskou dívku, když dle jeho interpretace během celého

<sup>86</sup> NASO, Publius Ovidius. Op. Cit., s. 48.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 49-50.

násilného aktu nerozpoznala, že místo Diany ji líbá osoba opačného pohlaví? Či máme předpokládat, že bohové se rozmnožují pouhými polibky?

1.akt, 5.scéna

GIOVE IN DIANA

“Ó decoro

Del mio coro

Verginella

Più, che bella,

Tanto lungi alla tua diva?

Di te priva

Perdo lieto

Delle prede, e mai m'accheto.”

JUPITER JAKO DIANA

„Ó ozdobo

Mé družiny,

panno

více, než krásná,

pročpak jsi tak daleko od své družiny?

Bez tebe

Ztrácím radost

Z kořisti a nedbám o ni.”

CALISTO

“Ó Febea

Mia gran dea,

Dea, ch'impera

Alla sfera,

Che circonda al foco il giro,

Mi partiro

Dal tuo lato

Belve ree, nume adorato.”

KALLISTÓ

„Ó Febeo

Moje největší bohyně,

Bohyně, která vládneš

Sfěře,

Která obklopuje zemi,

Odehnala mne

Od tvého boku

Královská zvěř, zbožňovaná bohyně.”

GIOVE IN DIANA

“Or l'amarezza

Della dimora,

Omai ristora

Con la dolcezza

De' baci tuoi.”

JUPITER JAKO DIANA

„Nyní přichází úleva

V podobě zjemnění

Našeho oddělení

Sladkostí

Tvých polibků.”

CALISTO

“Quanti ne vuoi

KALLISTÓ

„Kolik jen si jich přeješ,

Te ne darà  
Ti porgerà  
Devoto il labbro,  
Che d'invocare  
Ha per costume  
Sempre il tuo nume.“

Tolik ti jich dám,  
Nabídnu ti  
Oddaný svůj ret,  
Neboť je zvyklý  
uctívat  
vždy tvé božství.”

#### GIOVE IN DIANA

“In ricovro più ombroso,  
In loco più frondoso,  
Al mormorar, che fa l'umor cadente.  
Di trovata sorgente,  
Più limpida di questa,  
A baciarsi le bocche  
Partiam, seguace amata.”

#### JUPITER JAKO DIANA

„Do stinnějšího úkrytu  
Na místo zakryté listy  
Obklopené šuměním padajících vod  
Nalezeného pramene,  
Který je mnohem čistší,  
Odejeme, abychom mohly líbat svá ústa,  
Pojďme, milovaná následovnice.”

#### CALISTO, GIOVE IN DIANA

“A baciarsi andiam, si, si.  
Sien del di  
Liete al core  
Tutte l'ore,  
Col goderle in dolci paci  
Non s'indugi, ai baci, ai baci.”

#### KALLISTÓ, JUPITER JAKO DIANA

„Pojďme se líbat, ano, ano,  
Veškerý čas  
Během dne  
Ať je srdce šťastné,  
Když si užijeme ve sladkém klidu  
Nezahálejme, líbejme se, líbejme se.”

s.lvii-lix

Jak je z textu zjevné, akt nekončí tragicky, jak předpokládáme, pokud známe Ovidiovu předlohu. Akt Giovanniho Faustiniho končí radostně ze vzájemné náklonosti. Kallistó z benátského libreta narozdíl od té řecko-římské zažívá při aktu rozkoš a díky své nevědomosti se těší z Dianiny náklonosti.<sup>88</sup> Faustiniho Jupiter volí stejnou strategii jako jeho předchůdce – obléká se, tentokrát na Merkurovo doporučení, do Dianiných šatů a nymfu uvítá lichotkou („Ó decoro del mio coro...“).<sup>89</sup> Zmiňuje její panenství a poukazuje na dívčinu krásu („...panno více

<sup>88</sup> Viz také: BLACKBURN, Bonnie J. a STRAS, Laurie. Op. Cit., s. 211-219.

<sup>89</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xv.



než krásná.“). Tvrdí. Jak ho mrzí, že se Kallistó vzdálila od družiny. Nemá již, dle svých slov, radost ani ze získané kořisti. Kallistó opáčí též řadou poklon. V jejich vztahu se však vzhledem k vzájemné hierarchii takové chování z její strany očekává. Jupiter v Dianině převleku začne nymfu líbat se slovy, že právě polibky je potřeba zjemnit smutek způsobený jejich oddělením. Nymfa je z tak nevídané náklonosti své paní radostí bez sebe. Krom toho je zvyklá poslouchat její rozkazy, a tak ihned obdržené polibky oplácí. Jupiter následně odvádí Kallistó na stinnější místo, kde by společně mohli pokračovat v započaté slasti. Odcházejí a na odlehlejší místo zplodí syna Arkada.<sup>90</sup> Popis pohlavního styku Faustini vynechal, už tak byla opera ve své době řadou diváků vnímaná jako nadmíru obskurní dílo.<sup>91</sup>

Později, když se Jupiter vzdálí, Kallistino nadšení pokračuje:

1.akt,10.scéna

CALISTO

“Piacere

Maggiore

Avere

Non può,

Un core,

Ch'in cielo

Andasse,

Volasse,

Di quel,

Che l'alma mia gustò.

Ma cosa sia, non so.”

KALISTÓ

„Srdce

nemůže

mít

většího

potěšení,

ani pokud by do nebes

odešlo

do nebes se vzneslo,

než to,

které právě zažila má duše,

avšak, co to bylo, netuším.”

s.lxii

V posledním verši dává autor najevo, že sama nymfa si není jistá tím, co se právě odehrálo. Faustini dává před její zvědavostí a nejistotou z neznámé zkušenosti přednost čiré euforické radosti. Kallistó sice neumí konkrétně popsat chvíle s Dianou (Jovem), ani na chvíli však nezmiňuje úzkostné pocity plné studu, které jsou v ovidiovské verzi jednou

<sup>90</sup> Viz také: BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s.xviii.

<sup>91</sup> Viz také: GLOVER, Jane. Op. Cit., s. 40-53. [cit. 2024-04-06].

z nejméně výraznějších emocí, které nymfa prožívá. Vzhledem ke své panenskosti a prostředí, kde doposud žila, nejspíš není zcela v této oblasti informovaná.<sup>92</sup> To by vysvětlovalo její bláhovost.

Kallistó je po vzoru řecko-románské mytologie vyhnána Dianou z lesa pryč. K činu se však Dianě sama přizná, přesvědčena, že své city svěřuje stejné osobě, která jí o chvíli dříve políbila. Tímto se libretista od původního příběhu opět vzdaluje. Dívka samozřejmě musí pro možné pokračování děje být vyvedena z omylu a dozvědět se o lidské záměně, která ji uvedla do nesnází. Přirozeně pro operní dílo je zde děj vložen do úst postav. Narozdíl od Ovidia zde navíc není využita relativita času ve prospěch příběhu, Faustiniho pojetí tedy zcela vypouští Kallistino těhotenství. To je totiž zmíněno pouhou větou až ke konci celé opery.<sup>93</sup> Ve scéně citované na následujících řádcích uvádím Dianinu reakci na Kallistinu přehnanou náklonnost. Následně je Kallistó Dianou vyhnána z lesa pryč.

1.akt, 10.scéna

DIANA

“Onde cotanto allegra,  
Regia mia verginella?  
...”

DIANA

„Odkud přichází taková radost,  
Má královská panno?  
...”

CALISTO

“Giubilo immenso, e caro  
Le dolci labbra tue  
Nel petto mi stillaro.  
Fur pure, oh dio, soavi  
Quei baci, che mi desti,  
ò Dea cortese,  
Ma la mia bocca il guiderdon ti rese.”

KALLISTÓ

„Obrovské a drahé jubileum  
Tvé sladké rty  
Na mé hrudi se rozlévaly.  
Byly tak, oh bože, sladké  
Ty polibky, které jsi mi dala,  
ó šlechetná bohyně,  
Ale moje rty ti odevzdaly výhru.”

---

<sup>92</sup> Viz také: BROWN, Jennifer Williams; Op. Cit., s. xv-xvi.

<sup>93</sup> Viz Tamtéž, s. lxxxix.

DIANA  
“E quando ti baciai?”

CALISTO  
“Quando, lucidi rai?  
Or, or lasciate meco  
Nel primo orror lo speco,  
E in spazio così breve  
Le dolcezze scordate  
Delle labbra bacciate?”  
...

DIANA  
“...  
Esci dalla foresta,  
Ne più tra i casti, e virginal miei cori  
Ardisci conversar, putta sfrenata,  
Dal senso lusinghier contaminata  
Va, fuggi, e nel fuggir del piede alato  
T'accompagni il rossor del tuo peccato.”

DIÁNA  
„A kdy jsem tě políbila?”

KALISTÓ  
„Kdy, můj lesklý paprsku?  
Nyní, zrovna nyní, se mnou jsi odešla  
Do první stinné jeskyně  
Na tak úzké místo  
Copak jsi již zapomněla,  
Sladkost políbených rtů?”  
...

DIÁNA  
„...  
Odejdi pryč z lesa,  
Více mezi mými panenskými následnicemi  
Neopovažuj se mluvit, povolná děvko  
Zkažená choutky po rozkoši,  
Jdi, prchni a během úprku  
Nechť tě doprovází stud z tvého hříchu.”

s.lxii-lxiii

Jak je z textu zřejmé, Kallistó bez jakéhokoliv studu bohyni náruživě vypráví o svých pocitech. Popisuje zažité blaho, sladkost obdržených polibků i místa, na kterých ji bohyně v jeskyni líbala.<sup>94</sup> Dianu Kallistina slova šokují a urážejí. Obviňuje ji ze lži a vyslovuje též strach, že by její slova mohly slyšet ostatní dívky z družiny. Kallistó se rázem stává opovržením hodným objektem a obdrží řadu nadávek od své roky obdivované paní. Ta ji – stejně jako později učiní Juno<sup>95</sup> - nazývá povolnou děvkou zkaženou hříšnými myšlenkami a vyhání ji pryč.

---

<sup>94</sup> Viz kapitola 4.2.2 – Junonina pomsta, Viz také: BLACKBURN, Bonnie J. a STRAS, Laurie. Op. Cit., s. 211-219.

<sup>95</sup> Viz také: BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. lxxxii.

## 4.2.2 Junonina pomsta

Samotné vyhnání z lesa a družiny, která doposud pro Kallistó představovala domov, by se nám mohlo zdát jako dostatečně traumatizující pokárání. Následovat však bude mnohem horší trest. Jakmile se o nevěře dozvídá Jovova družka Juno, je rozhodnuta se krásné nymfě krutě pomstít. Faustini podtrhává Ovidiem naznačenou Junoninu zlou a mstivou povahu. Jeho Juno sestupuje na zem, aby zkontrolovala svého manžela, neboť v minulosti jí byl již víckrát nevěrný.<sup>96</sup> Setkává se s Kallistó plačící nad svým osudem překvapenou náhlou změnou v Dianině chování. Vidí ji tedy v bídě a nesnázích bez jediného náznaku, že by dívka o zálety s Jovem měla jakýkoliv zájem. To ji ale neodrazuje od pozdější krutosti. Juno je v libretu vykreslena jako zhrzená žena plná zloby vůči veškerým krásným nymfám, se kterými Jupiter porušuje slib, který si spolu on a Juno dali. Na jen částečně vinných až nevinných dívkách si dokazuje svou moc krutými tresty, není však dostatečně silná, aby nespokojenost dala najevo vlastnímu manželovi, bez jehož přičinění a chuti by k nevěře nemohlo dojít.

V Proměnách vidíme náznak naděje a víry v alespoň kousek Junoniny dobroty: „Kéž bys to viděla, Iuno, oč mírnější potom bys byla! Ona sic bojuje s ním, leč kohopak přemůže dívka? Iova kdo překonat může?“<sup>97</sup> Text sice podmiňuje slevení z kruté pomsty uzřením Kallistiny obrany, bylo by však pro Juno dostačující vědomí, že dívka při aktu trpěla? Pravdou je, že Faustiniho Kallistó je Jovem milovaná a jeho láskou také na konci díla vykoupená. V samotné Junonině reakci se však obě díla víceméně shodují. Obě verze trestají pouze dívku a Jova nechávají bez poskvrny, uchylují se k nadávkám a násilí a nakonec přeměňují Kallistó v medvědici, čímž ničí hlavní impuls pro nevěru - dívčinu krásu. Výraznou odchylkou nacházející se v libretu je přítomnost Furií, Junoniných pomocnic.

### 4.2.2.1 Proměna:

Ovidius vykresluje bohyni Juno ve světle krutosti a nenávisti. Je to ona, kdo je strůjcem proměny v kapitole s názvem Jupiter a Kallistó. Využívá násilí, hrubé nadávky a mění nymfu v medvědici, aby se již jejímu manželovi nemohla líbit: „Věru, to zbývalo ještě, ty děvko, aby ses stala těhotnou a tvůj porod mou urážku aby tak zjevil, aby se známou stala má pohana ze strany Iova. Tohle mi odpykáš hned! Já vezmu ti podobu lidskou, kterou, ty ohavo, sobě i manželu mému se líbíš.“ Řekla a chytila vztekla ji za vlasy nad čelem vpředu, smýkla jí před

---

<sup>96</sup> Viz. NASO, Publius Ovidius. Op. Cit., s. 26-29 (Iupiter a Íó).

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 48.

sebou na zem. Ta prosí a paže k ní vzpíná, paže se začaly však hned ježít černými chlupy, ruce její se kříví a zahnuté drápy z nich rostou, slouží jí místo nohou, a obličej, kdysi tak Iovem chválený, znetvoří se až do hrůzné široké tlamy.”<sup>98</sup>

Faustiniho Juno se v libretu během proměny chová následovně:

### 3.akt, 2.scéna

GIUNONE

“Gelosia vi conduce,  
Non men Furia di voi - triste Sorelle.  
L’Acherontee facelle,  
Gl’aspidi preparate: Il mio dolore.  
Vo medicar col tosco, e col rigore.”

...

“Putta sfacciata, e rea, credi fuggire,  
Degl’adulteri tuoi sozzi, e nefandi  
I castighi sovrani, e memorandi?”

-Calisto in orsa-

“Ora nelle mie piume  
Ti conduca il tuo Giove,  
e in libidini nove  
Dalle tue sordidezze  
Traga le sue dolcezze.  
Ai fremiti indistinti,  
Che formera quella tua bocca oscena,  
I sospiri accompagni, e rese impure  
Le labbra sue, che generaro il mondo,  
Baci della sua fera il volto immondo.”

JUNO

„Žárlivost vás vede  
Neméně zuřivá než vy – sestry smutku.  
Pekelné pochodně  
Připravte: svou zlobu  
Chci uhasit jedem a pomstou.”

...

„Povolná děvko, myslíš, že bys snad mohla  
Utéct od svého ohavného cizoložství  
A uniknout trestu?”

-Kallistó proměněna v medvědici-

„Nyní v mé srsti  
Nechť tě tvůj Jupiter doprovází  
A v nových touhách  
Po tvé špinavosti  
Čerpá svou rozkoš.  
Nezřetelné bručení,  
Které vytvoří tvá obscénní ústa,  
Ať doprovodí svými vzdechy a znečistí tak  
Své rty, co stvořily svět,  
Nechť líbá odpornou tvář své zrůdy.”

s.lxxxii

---

<sup>98</sup> NASO, Publius Ovidius. Op. Cit., s. 49.

Z úryvku je zřejmé, že proměna v medvědici probíhá v opeře obdobně. Veškeré konání vystihují slova, která v Junonině replice zaznívají: „Svou zlobu chci uhasit jedem a pomstou.“. Podle tohoto tvrzení taktéž koná. Z jejich úst zaznívá totožná krutá nadávka, kterou byla Kallistó častována již samotnou Dianou. I Juno nymfu nazývá povolnou děvkou jako by to snad byla ona, kdo v převleku svedl nevinného Jova. Přeměnu využívá, aby nymfě vzala její opěvovanou krásu, a možná i doufá, že velká tlama, bručení a hnědá srst Jova v budoucnu již odradí. Libreto z praktických důvodů však nebere nymfě její hlas, jak tomu je u Ovidia. Jedná se o krok pravděpodobně až automatický, neboť zpěv je hlavní složkou díla. Ovšem vzhledem k faktu, že se nacházíme až ve třetím dějství, tedy na konci opery, nejedná se o zcela nezbytný prvek.

### 4.2.3 Popis postavy Jova

Ovidiův Jupiter je záletník s jediným úmyslem - zažít rozkoš s mladou, krásnou, neposkvrněnou nymfou.<sup>99</sup> Jeho charakter ve vztahu k ženám je divákovi od prvního momentu velice jasně vykreslován. Při pohledu na dívku se ho zmocňuje vášeň, nemůže z ní zpustit oči. Z jeho úst se později dozvídáme o jeho úmyslu - sám ho označuje za pouhý zálet a plurálem oznamuje, že nejde o první či jedinou dívku, kterou si usmyslel získat.<sup>100</sup> Pro představu zmiňme například příběh nymfy Echo, která kvůli Jovovi a následně Junonině pomstě přišla o schopnost mluvit. Ovidiův Jupiter je také bezesporu násilníkem. Kallistó velice brzy pochopí, že se jedná o podvod a snaží se utéct, jeho síla jí však brání. Ihned po vykonání aktu se vítězně vznese k nebi bez jakékoliv výčitky či pouhého pomyšlení na dívčinu újmu: „On k nebi se vznese jak vítěz, dívka však štítí se háje a lesa, své pohany svědka, z něhož odchází nesvá, že byla by nechala málem na zemi toulec a šípy a luk svůj na stromě viset.“<sup>101</sup>

Po zbytek příběhu o jeho počínání nemáme tušení, a tak je evidentní, že jeho zájem o dívku začal a skončil v ten jeden bolestný moment. Jediný střet s Jovovou ctností se nám před očima krystalizuje až na úplném konci příběhu, kdy slavnostně odnáší Kallistó spolu s jejich synem Arkadem na nebesa a tvoří z nich souhvězdí. Jeho motiv nám však není jasný.

Faustiniho Jupiter není pouhým záletníkem bez srdce a slitování. Autor ho vykresluje jako zamilovaného boha se stejným úmyslem, jaký má Jupiter Ovidiův, avšak brzy zjistíme, že jeho city ke Kallistó trvají, nejedná se tedy o pouhý zálet bez zájmu o druhou osobu. Již první

---

<sup>99</sup> Viz také: BLACKBURN, Bonnie J. a STRAS, Laurie. Op. Cit., s. 211-219.

<sup>100</sup> Viz také: BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xv.

<sup>101</sup> NASO, Publius Ovidius. Op. Cit., s. 48.

moment, kdy bůh nymfu uzří, vykresluje autor libreta citlivěji, než řecko-římský básník. Z repliky je slyšet, jak je bůh uhranutý Kallistiným zjevem, zmiňuje především její oči a uvádí, že nikdy neviděl tak zářivá světla, jako jsou tato.

1. akt, 1. scéna

GIOVE

“Ma Mercurio, chi viene?

Qual ninfa arciera in queste parti arriva?

Oh, che luci serene,

Più luminose non le vidi mai:

JUPITER

„Ale Merkure, kdopak to jde?

Jaká to ozbrojená nymfa sem přichází?

Oh, jaká to nebeská světla,

Nikdy jsem neviděl zářivější:”

s.liii

Naznačen je však i rys, který nejspíše není možné Jovovi odepřít - jeho touha po ženách a neúcta vůči nim.<sup>102</sup> Mimo to je z několika Kallistiných promluv jasné, že Jova již v minulosti odmítla. Ten se s jejím “ne” není ochoten spokojit a situaci vnímá jako zábavný lov nevinné dívky.

1. akt, 1. scéna

GIOVE

“Semplici giovinette,

Votarsi all’infecundia, e per le selve

Disumanarsi in compagnia di belve.”

JUPITER

„Hloupé slečny,

Zaslíbit se neplodnosti a v lesích

Odlidštit se ve společnosti zvěře.”

s.liv

Na rozdíl od mýtu zde v libretu má Jupiter výraznou roli i během pokračování opery. Dozvídáme se například, jak se po času stráveném s Kallistó cítí - své emoce svěřuje Merkurovi. To je rys, který se v původním příběhu nevyskytuje a vzhledem k tamější Jovovo povaze si ani neumím představit, že by byl schopen promluvit o svých pocitech. Již zde tedy vnímám náznak zjemnění této postavy. Promluvy k Merkurovi tohoto druhu poukazují na to, že Jupiter nad setkáním s Kallistó dlouho rozjímá a na dívce mu začíná záležet. V porovnání

---

<sup>102</sup> Viz také: BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s.xv.

s Proměnami není Jupiter bůh, který využil mladou dívku, jako by byla jeho majetkem, a vrátil se na nebesa. Zůstává na zemi a touží ji potkat znovu. To zmiňuje v osmé scéně druhého dějství, kdy Merkurovi svěří, že objevenou rozkoš prožitou s Kallistó chce okusit ještě jednou.

2.akt, 7.scéna

GIOVE IN DIANA

“Esprimerti non posso

Il goduto piacere.

Tal lassù nelle sfere,

E nelle glorie mie.

No'l fruisco, no'l provo.

...”

JUPITER JAKO DIANA

„Neumím ti popsat,

Jakou rozkoš jsem zažil.

Ani tam nahoře v nebi

Či ve veškeré mé slávě

Nikdy jsem neokusil něco takového.

...”

s.lxxiii

Zajímavým momentem je i následující milostný dialog mezi Kallistó a Jovem stále převlečeným za Dianu, kterému bez vědomí zamilovaného páru přihlíží Jovova družka Juno. Zamilovaní si vyměňují milostné repliky, oslovují se jemnými přezdívkami a vyslovují touhu opět se vzájemně líbat. Tomu všemu s utrpením a pálící žárlivostí přihlíží Juno.<sup>103</sup>

2.akt, 7.scéna

GIOVE IN DIANA

“Calisto, anima mia?”

GIUNONE

“Oh sferze, oh gelosia!”

JUPITER JAKO DIANA

„Kallistó, duše má?”

JUNO

„Oh, jaká muka, jaká žárlivost!

---

<sup>103</sup> Viz také: BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. lxxxii.



CALISTO

“Mio conforto, mia vita?”

GIOVE IN DIANA

“Mia dolcezza infinita?”

CALISTO

“Mio ristoro.”

GIOVE IN DIANA

“Mio martoro.”

...

“Onde ne vieni?”

CALISTO

“A ten, ben mio.”

GIOVE IN DIANA

“Dove all’urna sua

Scaturisce il Ladon i suoi cristalli,

Vanne, vanne, mia cara,

E di novo prepara

La bocca e guerreggiar co’ miei coralli.

Io tosto là verrò.”

KALLISTÓ

„Mé bezpečí, můj živote?”

JUPITER JAKO DIANA

„Moje nekončící blaho?”

KALLISTÓ

„Má útěcho.”

JUPITER JAKO DIANA

„Mé trápení.”

...

„Kam jdeš?”

KALLISTÓ

„K tobě, má drahá.”

JUPITER JAKO DIANA

„Tam, kde ze své urny

Ladon vypouští své krystaly,

Pojď, pojd’, má drahá,

A znovu připrav

Svá ústa k boji s mými korálovými rty.

Brzy tam budu.”

s.lxxiv

O Jovových upřímných milostných citech vůči Kallistó si můžeme být jisti nejprve až ve čtvrté scéně třetího dějství, kdy Jupiter potkává nymfu již v medvědí podobě. I přes její novou podobu jí vyznává lásku a slibuje budoucí vstup na nebesa.<sup>104</sup> Kallistó mu vyznává city nazpět a vzdává mu hold jako bohu. Jupiter tedy není vykreslen pouze jako milovník s upřímnými city, nýbrž taktéž jako nejvyšší bůh s tak dobrými úmysly, až si ho lidstvo

---

<sup>104</sup> Viz také: BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. lxxxv.

nezaslouží. Z dnešního pohledu je pro mě vykreslení Jovova charakteru komplikovanou záhadou. I přes šťastný závěr, ve kterém Kallistó díky Jovovi získává věčnou slávu a nebeskou záři, nejsem přesvědčena, že jeho úmysly jsou dobré. Faustiniho Jupiter je v mých očích záletník, který zatahuje nymfy do vážných problémů. V případě jeho nevěry s Kallistó svůj hřích zahaluje do oblaku spásy.<sup>105</sup> Konečné gesto působí natolik monumentálně a dobrosrdečně, že by divák mohl zapomenout na bolest, kterou Jupiter způsobil. Je tedy nutné mít na paměti, že ačkoliv se Kallistó díky Jovově moci vznáší na nebesích mezi hvězdami, je to hlavně on, kdo ji přivedl do potíží. Je záletníkem, který umí situaci překroutit natolik dobře, že z ní vychází jako spasitel.

### 3.akt, 4.scéna

CALISTO

“Tanto caduca, e frale  
Creato umanitate  
Non merta ottimo nume,  
Pure di tua bontade  
D’innalzar l’opre sue sempre è costume.”

GIOVE

“Al cielo s’ascenda.  
...  
Mio foco fatale,  
Son Giove, e tormento...”

CALISTO

“Beata mi sento  
A questa salita.”

KALLISTÓ

„Tak křehká a slabá  
Lidská bytost  
Nezaslouží si tak skvělého boha,  
Přesto, tvá jasnost,  
Vždy povznese lidské skutky.”

JUPITER

„Stoupá se k nebi.”  
...  
Můj smrtící žáre,  
Jsem Jupiter a i tak trpím...”

KALLISTÓ

„Cítím se požehnaně  
Jsouc povznesena do nebes...”

s.lxxxv

Jovovu šlechtetnost potvrzuje i výstup sboru v závěrečné scéně, která slavnostním vstupem na nebesa uzavírá celou operu.

---

<sup>105</sup> Viz také: BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xc.

## Finální scéna

CORO

„...“

L'alto motore

Novo splendore

Al ciel prepara.

A Giove cara

Quassù goderai,

Vestita di rai.”<sup>1</sup>

SBOR

„...“

Ušlechtilý tvůrce

Nové nádhery

Nebesům připravuje.

Jovem milovaná

Tam nahoře bude jásat

Oděná do paprsků.”

s.lxxxix

### 4.2.4 Merkur a další postavy

Poslední výraznou odchylkou od mýtu, kterou zmíním, je postava Merkura - Jovova syna, rádce, společníka. Často funguje jako vypravěč, posouvá děj, přispívá k popisu postav, pozoruje dění z dálky a jemně do něj zasahuje. Je to například on, kdo pomáhá Jovovi se svedením Kallistó a přichází s nápadem převleku za Dianu. Tím se však v základu Faustiniho Jupiter od toho původního ovidiovského neodlišuje, i zde má velice často roli vypravěče. Například kapitola Sýrinx a Pán z první knihy *Proměn* začíná těmito slovy: „Pod chladným arkadským horstvem – tak *Merkur* vyprávět začal, ...“.<sup>106</sup> Merkura v roli vypravěče nacházíme také v kapitole s názvem Íno bloudění: „To chtěl vyprávět *Merkur*; v tom spatřil, že Argovy oči všechny podlehly již hluboký spánek je zastřel.“<sup>107</sup>

V libretu samozřejmě figurují i další postavy. Z nich také Diana a Pán jsou postavami převzatými z *Proměn*. Avšak Diana se v libretu odchyluje od řecko-římské mytologie a spolu s milovníkem Endymiómem rozvíjejí vlastní milostnou linku, do které svými námluvami zasahuje Pán. O těchto a dalších postavách více v kapitole „Komédie dell'arte a její vliv na Faustiniho postavy“. Libreto je také přirozeně ze své podstaty bohatější na dialogy a promluvy postav.

<sup>106</sup> NASO, Publius Ovidius. Op. Cit., s. 30.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 31.

### 4.3 Odkazy na Proměny v promluvách postav

Rozborem díla narážíme mimo výše rozebraný primární příběh i na další odkazy z Ovidiových Proměn. Jedná se o momenty v promluvách jednotlivých postav, které v sobě skrývají odkazy s hlubší myšlenkou a vzdálenější minulostí.

#### 4.3.1 Deukalyón a Pyrrha

1. akt, 1. scéna

MERCURIO

“Tem’io, che qui disceso,  
invece d’apportare al mal ristoro,  
non uccidi il penante, e in modi novi  
non distruggi, e rinnovi  
la progenie de’ sassi depravata.“

MERKUR

„Bojím se, já, který jsem sestoupil,  
Místo abys léčil nemocné,  
Nezabíjíš kající, a novými způsoby  
neničíš a obnovuješ  
zkažené potomstvo z kamene.“

s.liii

Hned v první scéně prvního dějství se Merkur zmiňuje o „*Zkaženém potomstvu z kamene*“. S tímto výrazem se setkáváme v první knize *Metamorfóz* v příběhu o Deukalyónovi a jeho ženě Pyrrze,<sup>108</sup> kteří jako jediní přežili potopu světa způsobenou Neptunem na popud jeho rozzuřeného bratra Jova. Po katastrofě se pár vydává navštívit Katský pramen a svatyni bohyně Thémidy. Tu prosí o pomoc a radu: „O Thémido, jestliže bohy oblomí modlitba čistá a můžeš-li hněv jejich ztišit, pověz, jak záhubu lidského rodu jest napravit možno. Na pomoc, nejlaskavější. Spěj zatopenému světu! Odpoví: „Vyjděte z chrámu, pak zahalte hlavu, pás rozvažte šatů, kosti vznešené matky pak za sebe házejte oba.“<sup>109</sup> Dle Ovidiových slov vykonají to, co jim bylo sděleno. Začnou házet kameny za sebe tak, jak jim slova bohyně poradila. V ten moment se za nimi začínají tvořit nové postavy. Z kamenů hozených Deukalyónem zrodí se postavy mužské, z kamenů vyhozených z rukou Pyrhyných utvoří se postavy ženské. Autor pojmem „*Zkažené potomstvo z kamene*“ míní nás všechny. Merkur tímto oslovuje ty, ke kterým

<sup>108</sup> Pozn. Deukalión a Pyrrha, kniha první, Viz. NASO, Publius Ovidius. Op. Cit., s. 17-20.

<sup>109</sup> Pozn. Myšleno kameny stvořené matkou zemí.

sestoupil z nebes, poukazuje na naši pozemskost a konečnost, které nás odlišují od něj, jež je ze své podstaty postavou nadpozemskou, nebeskou a věčnou.<sup>110</sup>

### 4.3.2 Narcis

1. akt, 13. scéna

LINFEA

“Nelle mandre ad amar va!  
Aspetto ferino, Fanciullo caprino!  
Che Narciso, Che bel viso,  
Voul goder la mia belta!  
Nelle mandre ad amar va!”

LINFEA

„Jdi hledat lásku u koz!  
Zvíře, kozí kluku!  
Jaký to Narcis, jaký to krásný zjev,  
Chtěl by užívat si mou krásu!  
Jdi hledat lásku u koz!“

s.lxv

Ve třinácté scéně prvního aktu využívá Faustini odkazu na známý obraz krásného Narcise z kapitoly nazvané Echo a Narcis.<sup>111</sup> Krásný syn nymfy Lejriopé a říčního boha Kéfisa ze své chladnosti a pýchy odmítl nymfu jménem Echo. Namísto do dívky se zamilovává do vlastního obrazu, který uvidí odražen se na hladině vody. Ze zoufalství způsobeného nedotknutelností a nedosažitelností odrazu si vezme život. Na místě jeho smrti však později nenaleznou jeho tělo, nýbrž bílý květ se žlutým středem.

„Láskou po sobě já hořím, svým plamenem praším i prahnu!”<sup>112</sup>

Autor libreta svěruje tento odkaz do úst Linfey, nymfy z Dianiny družiny, které se neodbytně druží mladý satyr. Jeho vzhled podobný kozlu jí nepřipadá přitažlivý, a tak se ho snaží zapudit. Pojem Narcis využívá jako jednu z mnoha nadávek.

### 4.3.3 Echo

---

<sup>110</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xiv.

<sup>111</sup> Narkissos a Échó, kniha třetí, viz. NASO, Publius Ovidius. Op. Cit., s. 75-80.

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 79.

3.akt, 1.scéna

CALISTO

“Qui, dove con piu voci Eco risponde,  
unito il suon de' baci, al suon dell'onde.”

KALLISTÓ

„Zde, kde četnými hlasy odpovídá Echo,  
Na zvuk polibků spojeným se zvukem vln.”

s.lxxxii

Odkaz na stejný příběh nacházíme také v první scéně aktu třetího. Zde se však autor opírá o druhou část příběhu - o osud nymfy Echo,<sup>113</sup> kterou stejně jako Kallistó potrestala žárlivá Juno: „Podváděl mě tvůj jazyk, a proto ti nad ním dám jen nevelkou moc a krátce ho užívat budeš.”<sup>114</sup> Echo díky Jovově nevěře přišla o možnost mluvit. Mohla již pouze opakovat poslední vyřčená slova někoho jiného - stala se ozvěnou. Když se pak zamilovala do krásného Narcise, sledovala ho všude, avšak jak již víme, byla odmítnuta: „Své objetí nech si! Raději zahynu dřív, než v lásce tobě se oddám.”<sup>115</sup> Ze studu začala se ukryvat mezi stromy, až nakonec bolestí křivdy a starostmi, které jí nedají spáti, uschne. Její kosti se promění v kámen a zůstane jen hlas bez těla. Od té doby není vidět, ale jen slyšet v lesích a mezi skalami. Když Narcis umírá, opakuje zdálky Echo jeho zoufalé „*běda*”. Faustini vkládá odkaz na Echo do úst nymfy Kallistó, která láskyplně vzpomíná na milostné chvíle strávené s Dianou.

## 5 Komédie dell'arte a její vliv na Faustiniho postavy

Komédie dell'arte je druh divadelního představení, které provozovali italští herečtí profesionálové.<sup>116</sup> Existuje několik názorů na její původ a ani datum jejího vzniku není zdroji zcela potvrzené – roku 1545 sice soubor *Commedie* uzavírá dochovanou smlouvu, ale první odkaz na představení tohoto uskupení máme až z roku 1565.<sup>117</sup> V roce 1600 je již tento žánr rozšířený po celé Evropě a svou popularitu v ní si drží až do osmnáctého století.<sup>118</sup> Jedná se o specifické divadlo vycházející z osobité národy Italů. Italská divadelnost je známým fenoménem, Italové mají mimiku a expresi emocí v krvi<sup>119</sup> a své životy běžně prožívají

---

<sup>113</sup> Narkissos a Échó, kniha třetí, viz. NASO, Publius Ovidius. Op. Cit., s. 75-80.

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 76.

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 76.

<sup>116</sup> Srov. PELÁN, Jiří. *Slovník italských spisovatelů*. 1. Praha: Libri, 2004, s. 259.

<sup>117</sup> Srov. BROCKETT, Oscar Gross; HILDY, Franklin J. *Dějiny divadla*. Přel. Lukeš Milan, Prokeš Jan. Praha: Rybka Publishers, 2019. ISBN 978-80-87950-66-1. s. 203.

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 203.

<sup>119</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Komédie dell'arte doma i za hranicemi*. Op. Cit., s. 20.

energičtější a divadelněji než jakýkoliv jiný národ. Přirozenou reakcí na italskou schopnost předvádět se na veřejnosti byl například vznik karnevalu, během kterého mohli Italové spontánně projevovat svou radost a komunikativnost. Tato tradiční slavnost měla jedny z největších ohlasů v Benátkách a v Římě. Jejím nejdůležitějším prvkem byla, a doposud zůstává, maska, která měla moc učinit z každého obyčejného měšťana herce.<sup>120</sup> Právě karneval byl místem a obdobím, kde zažívali herci komedie dell'arte vrchol své sezóny.

Komedie dell'arte se jako žánr vyjímá dvěma základními charakteristickými rysy – jedná se o z velké části improvizované divadlo s pevnými typy masek, o které opírá svůj děj.<sup>121</sup> Charaktery masek vycházely z lidovosti, měly schopnost zrcadlit různé lidské vlastnosti a často tím s sebou nesly satiru mířenou na zástupce určitých sociálních skupin. Bod maskami se kritika vyjadřovala snáz, neboť bylo jednoduché ji za převlek a umění schovat a vyhnout se trestu, který by po jejím hlasitém pronesení pravděpodobně následoval. Nejedná se však o otevřeně politické divadlo, sociální satira není hlavním či jedním z nejvýraznějších rysů a cílů komedie.<sup>122</sup> Komedie zažívala svůj rozkvět a plnou sílu převážně v letech 1570-1650, pokračovala až do osmnáctého století, avšak k prestiži, které dosahovala do roku 1650, se již nedokázala znovu navrátit.<sup>123</sup> Poklesem popularity na italském poli se postupně jejím druhým domovem stala Francie, herecké skupiny však kočovaly po celé Evropě.

## 5.1 Vzájemný vliv žánrů

Komedie dell'arte jakožto druh italského divadelního představení provozovaného profesionálními herci<sup>124</sup> je druhým výrazným rysem, který se v libretu Giovanniho Faustiniho objevuje. Narozdíl od prvků odkazujících na Ovidia se v tomto případě pravděpodobně nejedná o vědomou volbu,<sup>125</sup> nýbrž o nevyhnutelný důsledek zapříčiněný vnějšími vlivy.<sup>126</sup> Benátky jsou totiž dlouhá léta před vznikem opery městem, které s otevřenou náručí vítá potulné herce a komedianty. Je to tedy prostor divadelní kultuře blízce nakloněný, publikum je na tento druh zábavy zvyklé, a dokonce ho vyžaduje.<sup>127</sup> Komedie dell'arte chystá pro operu tu nejúrodnější půdu,<sup>128</sup> avšak zároveň z části také kvůli operě dochází svého konce, neboť lid začne postupně

---

<sup>120</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. Op. Cit., s. 45.

<sup>121</sup> Srov. BROCKETT, Oscar Gross; HILDY, Franklin J. Op. Cit., s. 204.

<sup>122</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. Op. Cit., s. 61.

<sup>123</sup> Srov. BROCKETT, Oscar Gross; HILDY, Franklin J. Op. Cit., s. 208-209.

<sup>124</sup> Srov. PELÁN, Jiří. Op. Cit., s. 259-260.

<sup>125</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xiv.

<sup>126</sup> Viz také: PIRROTTA, Nino. Op. Cit., s. 305-324. [cit. 2024-03-21].

<sup>127</sup> Srov. BROCKETT, Oscar Gross; HILDY, Franklin J. Op. Cit., s. 203-214.

<sup>128</sup> Tamtéž, s. 203-214.

dávat přednost novému, neotřelému typu zábavy.<sup>129</sup> Opera se tedy podílí na úpadku komedie dell'arte, navazuje na její základy a postupem času přebírá roli hlavního zábavního žánru doby.<sup>130</sup> Faustini s Cavallim stojí tudíž na počátku pomalého úpadku komedie dell'arte, zažívají její zenit<sup>131</sup> a mohou si povšimnout prvních známek značících krizi. Jak zmiňuje italský hudební kritik a akademik Nino Pirrotta v článku pro *Oxford Journals*: „Jedná se o dvě větve rostoucí ze stejného kmene. Z obrazových dokumentací je zjevné, že i v rámci představení komedie dell'arte se hojně využívala hudba.”<sup>132</sup>

Herci komedie dell'arte byli komedianti, kteří kromě recitace replik na jevišti zvládali také tančit a zpívat. Někteří z nich se pak díky vztahům, které se jim povedlo navázat s významnými impresárii<sup>133</sup> či knížaty a dvořany, dostali na scény literární tragédie i opery.<sup>134</sup>

Na výrok Nina Pirrotty navazuje také newyorská profesorka muzikologie Emily Wilbourne ve své knize *Seventeenth Century Opera and the Sound of the Commedia dell'Arte*.<sup>135</sup> Přichází však s opačným názorem na danou problematiku: „Zvuk komedie dell'arte usnadnil hudební podání nezbytné pro operní kompozici - poslech komedie dell'arte připravil diváky na poslech hudby opery jako dramatizovaného podání samotné řeči. Hlasový zvuk je pouze jedním způsobem, jakým improvizované mluvené divadlo komedie dell'arte formovalo operu, a přesto si myslím, že vysoce rozvinutá kodifikace a narativizace zvuku komedie dell'arte pravděpodobně posloužila jako nejdůležitější faktor v následném úspěchu opery.”<sup>136</sup> Wilbourne opírá veškeré své tvrzení o nutné návaznosti opery na počínání komedie dell'arte o zvuk. Tvrdí, že divácká připravenost na příchod opery závisela na dlouhodobé tradici<sup>137</sup> poslechu zvuku komedií. Vede při vykreslování svého pohledu přímou linku mezi

---

<sup>129</sup> Srov. PIRROTTA, Nino. Op. Cit., s. 305-324. [cit. 2024-03-22].

<sup>130</sup> Viz také: HOSTOMSKÁ, Anna a OČADLÍK, Mirko a kolektiv. Op. Cit., s. 15-22.

<sup>131</sup> Viz také: KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. Op. Cit., s. 52-79.

<sup>132</sup> PIRROTTA, Nino. Op. Cit., s. 305, [cit. 2024-03-21]. Originální znění: „If I may be permitted to make a comparison, I would choose, even though it is old and much abused, that of two branches growing from a common trunk—two branches not quite opposite and divergent,“ „Pictorial documents, however, give us evidence of the frequent presence of music; such, for instance, are the many paintings or engravings, sometimes referring to a much earlier phase of the commedia, that represent some troupes of mountebanks or pedlars giving their spectacles on platforms in the open air, often without the help of any kind of scenic decor. Each one of the groupes shows, generally, some musical instrument, such as a harp, a lute, a guitar or a bowed instrument.“.

<sup>133</sup> Viz také: WORSTHORNE, Simon Towneley. Op. Cit., s. 117-131.

<sup>134</sup> FERRONE, Siro. *La Commedia dell'Arte. Un fenomeno europeo*. Online. Dramaturgie (Roma). 2020, roč.15, č.5. ISSN 1122-9365. Dostupné z: <https://doi.org/10.13128/dramma-11621>. s. 25-38. [cit. 2024-01-28]

<sup>135</sup> Viz . WILBOURNE, Emily. Op. Cit. [cit. 2024-03-22].

<sup>136</sup> Tamtéž, s. 166, originální znění: „...the sound of the commedia dell'arte rendered the musicalization necessitated by operatic composition a comprehensible, even verisimilar shift. Listening to the commedia dell'arte prepared audiences to hear the music of opera as a dramatized rendition of speech itself. Vocal sound is only one of the ways in which the improvised vernacular theater of the commedia dell'arte shaped opera, and yet, to my mind, the highly developed codification and narrativization of commedia dell'arte sound was to serve as the most crucial factor in opera's subsequent success.“.

<sup>137</sup> Srov. BROCKETT, Oscar Gross; HILDY, Franklin J. Op. Cit., s. 203-214.



dialekty přítomnými v komedii a hudebně-stylistickými termíny opery: „Namísto toho, aby mluvily různými jazykovými dialekty, zpívají postavy z Cavalliho divadla v různých hudebních stylech.”<sup>138</sup>

Svůj výzkum tedy zasvěcuje hlavně práci skladatele a jeho snaze co nejpřesvědčivěji hudbou vykreslit dialekty v komedii zásadní pro charakteristiku postav. I přesto je její tvrzení pro mou práci důležité, neboť potvrzuje vzájemný vliv těchto dvou žánrů. Vzhledem k úzké spolupráci mezi Cavallim a Faustinim by navíc dle mého mínění bylo bláhové předpokládat, že tento dlouholetý divadelní trend<sup>139</sup> ve své tvorbě následoval pouze jeden z dvojice tvůrců. Newyorská profesorka navíc v reakci na výše citované Pirrottovo tvrzení reaguje důležitou otázkou, která jí dovoluje Pirrottův náhled na věc přeformulovat: „Dává to smysl - pro nás -, že sluhové Cavalliho znějí odlišně od jeho zamilovaných svěřenců. Avšak to, že to dávalo smysl i současným divákům, by nás mělo zastavit. Proč se očekávalo, že takové postavy budou znít určitým způsobem? Komédie dell'arte byla - abych přeformulovala Pirrottovu metaforu - půda, ze které opera vyrostla, půda, do které byly zasazeny její kořeny.”<sup>140</sup>

Výše sepsané argumenty dokonale dokazují, že je nemožné, aby se benátská opera, existující v takto úzkém kontaktu s nejpoblárnějším divadelním žánrem doby,<sup>141</sup> nepodmanila jeho vlivům. Postavy a zápletky z produkce Cavalli - Faustini<sup>142</sup> v sobě nepopíratelně schovávají dědictví komedie dell'arte. Základní povahu divadla komedie dell'arte můžeme navíc vyzorovat i z určitých hudebních gest s konkrétními expresivními účinky.<sup>143</sup> Ačkoliv komedie dell'arte je improvizovaným představením,<sup>144</sup> mají její scenari strukturu velice podobnou libretům.<sup>145</sup> Už pouhý fakt, že oběma druhům představení předcházela prolog<sup>146</sup> – v komedii úvodní monolog přednesený jednou z postav,<sup>147</sup> v opeře pak rozvinutější úvodní scéna, v níž vystupovaly mytologické nebo alegorické postavy,<sup>148</sup> nás vede ke stejnému závěru.

---

<sup>138</sup> WILBOURNE, Emily. Op. Cit., s. 167. [cit. 2024-03-21]. originální znění: „Rather than speaking in different linguistic dialects, the stock characters of Cavalli's theater sing in different musical styles.“

<sup>139</sup> Srov. BROCKETT, Oscar Gross; HILDY, Franklin J. Op. Cit., s. 203-214.

<sup>140</sup> WILBOURNE, Emily. Op. Cit., s. 68, [cit. 2024-03-22]. Originální znění: „It makes sense-to us-that Cavalli's nursemaids sound different from their lovelorn charges. That it made sense to contemporary audiences, too, should give us pause. Why were such characters expected to sound a certain way? The precedence of commedia dell'arte performance was-to reconfigure Pirrotta's metaphor-the soil from which opera grew, the ground in which its roots were planted.“

<sup>141</sup> Viz také: KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. Op. Cit., s. 127.

<sup>142</sup> Viz: GLOVER, Jane. Op. Cit., s. 47-53. [cit. 2024-04-07].

<sup>143</sup> Srov. WILBOURNE, Emily. Op. Cit., s. 168-169. [cit. 2024-03-21].

<sup>144</sup> Srov. PELÁN, Jiří. Op. Cit., s. 259-260.

<sup>145</sup> Srov. WILBOURNE, Emily. Op. Cit., s. 172. [cit. 2024-03-23].

<sup>146</sup> Viz také: HOSTOMSKÁ, Anna a OČADLÍK, Mirko a kolektiv. Op. Cit., s. 22-28.

<sup>147</sup> Srov. PELÁN, Jiří. Op. Cit., s. 259-260.

<sup>148</sup> Srov. HOSTOMSKÁ, Anna a OČADLÍK, Mirko a kolektiv. Op. Cit., s. 26.

V literatuře zabývající se tematikou benátského libreta se setkáváme s pojmem „Faustini formula” popisujícím Faustiniho postup při tvorbě příběhu. S termínem přichází americká muzikoložka a odbornice na benátskou operu Ellen Rosand ve své knize *Opera in seventeenth-century Venice: the creation of a genre* a popisuje jím praxi Faustiniho tvorby zápletky takto: „Dva páry milenců obklopené různými komickými postavami, jejichž dobrodružství zahrnovala oddělení a nakonec opětovné setkání. Tato formule poskytla libretistovi základ pro variaci a vynalézavost.”<sup>149</sup>

Základ scénářů komedie dell’arte stojí na obdobném principu.<sup>150</sup> Ačkoliv Kallistó je většinou muzikologů považována za neobvyklé dílo<sup>151</sup> kombinující více postupů<sup>152</sup> a také čerpající námět v oblasti pro Faustiniho neobvyklé, i na tuto operu můžeme výše popsany postup napasovat. V této opeře máme milenecké páry tři<sup>153</sup> – Kallistó a Jupiter se do sebe postupně zamilují a nakonec čelí krutosti Juno;<sup>154</sup> Diana i přes hluboké city k Endymiónovi nejdříve z věrnosti svému poslání jeho lásku odmítá, nakonec se ale Amorovým šípům poddá,<sup>155</sup> navíc vysvobodí Endymióna z Panových útoků; a konečně i komičtí milenci Linfea a Mladý Satyr zapadají do celé mozaiky.<sup>156</sup>

Pokusila jsem se vypořádat prvky, které trendu komedie dell’arte podléhají. Na následujících řádcích uvádím jejich výčet s krátkými komentáři.

## 5.2 Formální stránka žánrů – zdánlivě odlišné pole s řadou analogických jevů

Jak již bylo v úvodu kapitoly zmíněno, libreto se s praktickým provedením komedie dell’arte shoduje i po formální stránce.<sup>157</sup> Ačkoliv se jedná o dva žánry zdánlivě odlišné, (herci hráli improvizovaně za inspirace hrubě načrtnutými scenari,<sup>158</sup> operní pěvci oproti tomu

---

<sup>149</sup> ROSAND, Ellen. Op. Cit., s. 322, originální znění: „...a conventional structure based on the Faustini formula emerged quite early in the 1640s: two pairs of lovers, surrounded by a variety of comic characters, whose adventures involved separation and eventual reunion. That formula provided subsequent librettist with the basis for variation and invention.“

<sup>150</sup> Srov. WILBOURNE, Emily. Op. Cit., s. 172. [cit. 2024-03-23].

<sup>151</sup> Srov. HELLER, Wendy. *Emblems of Eloquence, opera and women’s voices in seventeenth-century Venice*. London: University of California Press, 2003. ISBN 0-520-30933-8. s. 178-219.

<sup>152</sup> Srov. WILBOURNE, Emily. Op. Cit., s. 27. [cit. 2024-03-23].

<sup>153</sup> Viz také: BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. li.

<sup>154</sup> Tamtéž, s. xvii-xix.

<sup>155</sup> Srov. HELLER, Wendy. Op. Cit., s. 178-219.

<sup>156</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. li.

<sup>157</sup> Srov. PIRROTTA, Nino. Op. Cit., s. 305-324. [cit. 2024-03-23].

<sup>158</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell’arte*. Op. Cit., s. 361-380.

doslovně následovali libreto<sup>159</sup>) nacházíme různé shody i ve struktuře.<sup>160</sup> Jak jsem již nastínila, jednou ze shod může být například uvození děl prologem - v komedii úvodní monolog přednesený jednou z postav,<sup>161</sup> v opeře rozvinutější úvodní scéna, v níž vystupovaly mytologické nebo alegorické postavy.<sup>162</sup> Tento jev není typický pouze pro operu *La Calisto*. Jedná se o shodu nadřazenou – spojuje veškeré opery vznikající v Benátkách sedmnáctého století.<sup>163</sup> V *La Calisto* se v prologu potkávají tři alegorické postavy:<sup>164</sup> La Natura, Il Destino a L'Eternità.<sup>165</sup> La Natura oslovuje čisté nenarozené duše a nabádá je k prožití života v ctnosti. Il Destino následně prozradí, že Kallistó se stane souhvězdím.<sup>166</sup> Všichni tři pak společně pronášejí následující slova:

### Prolog

ETERNITA, NATURA, DESTINO

“Calisto alle stelle.”

VĚČNOST, PŘÍRODA, OSUD

„Necht' se Kallistó vznese mezi hvězdy.”

s.liiii

Opera *La Calisto* pak ve strukturální analogii s komedií dell'arte zachází ještě dál. Neboť klasický postup, kdy je vážný příběh dvou milenců, kteří cestou ke vzájemné lásce musí překonat řadu překážek, prokládán komickými scénami (v komedii nazývanými intermezzi<sup>167</sup>), zde není narušen.<sup>168</sup> Na tento jev je přirozeně navázáno i dělení postav na komické a vážné,<sup>169</sup> což je opět rys typický pro tradici spojenou s komedií dell'arte.<sup>170</sup> Následující tabulka slouží ke zmíněnému rozdělení postav dle mého uvážení.<sup>171</sup>

<sup>159</sup> Srov. HOSTOMSKÁ, Anna a OČADLÍK, Mirko a kolektiv. Op. Cit., s. 23.

<sup>160</sup> Srov. PIRROTTA, Nino. Op. Cit., s. 305-324. [cit. 2024-03-21].

<sup>161</sup> Srov. PELÁN, Jiří. Op. Cit., s. 259-260.

<sup>162</sup> Srov. HOSTOMSKÁ, Anna a OČADLÍK, Mirko a kolektiv. Op. Cit., s. 26.

<sup>163</sup> Viz také: WORSTHORNE, Simon Towneley. Op. Cit., s. 117-131.

<sup>164</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xviii.

<sup>165</sup> Pozn. Česky: příroda, osud, věčnost.

<sup>166</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xix.

<sup>167</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. Op. Cit., s. 361-380.

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 382-386.

<sup>169</sup> Srov. PELÁN, Jiří. Op. Cit., s. 259-260.

<sup>170</sup> Tamtéž, s. 259-260.

<sup>171</sup> Pozn. Během procházení literatury k sepsání této práce jsem se s takto explicitním dělením nesetkala. Jedná se pouze o mou interpretaci a snahu systematicky dílo co nejpřesněji uložit do určitých rámců, ačkoliv si uvědomuji spornost svého tvrzení. Více informací k tématu zde: GLOVER, Jane. Op. Cit., s. 102-105.

Postavy komického charakteru	Linfea	Mladý satyr	Jupiter	Merkur
Postavy vážného charakteru	Diana	Kallistó	Juno	Pán

Nutné je také zmínit poslední, méně výraznou postavu libreta – boha lesů Silvana. Jedná se o pomocníka Pána, jemuž stojí nablízku během Pánových snah zbavit se na cestě k Dianině náklonnosti krásného Endymióna. Nejbliže by tedy charakterově mohl mít k postavám typu *zanni*, byl by tudíž, stejně jako jeho pán, postavou komickou. Scény, ve kterých se tyto postavy vyskytují, jsou navíc scénami doplňujícími hlavní děj. Mají tedy blíže k uvedeným ‘intermezzi’, což nás opět vede k potvrzení jeho komického charakteru.

### 5.3 Rozdělení Faustiniho postav mezi konkrétní masky komedie dell’arte

#### 5.3.1 Zamilování

Značnou část postav libreta je jednoduše možné napasovat na postavy *zamilovaných*.<sup>172</sup> Emily Wilbourne<sup>173</sup> i Jirí Pelán<sup>174</sup> ve svých studiích zmiňují dělení na ženské a mužské protějšky - *innamorati* podle nich tvořili zamilované dvojice. Pro scénáře komedie dell’arte byl typický výskyt dvou mužských *innamorati* často zamilovaných do téže ženy nebo jinak zapojených do řetězce neopětovaných citů.<sup>175</sup> Mluvili kultivovaným florentským dialektem<sup>176</sup> a lyricky se vyjadřovali o předmětu svých citů,<sup>177</sup> k čemuž využívali květnaté poetické metafory.<sup>178</sup> Obdobně jako jejich mužské protějšky, zamilované ženy hovořily vzdělanou toskáňštinou<sup>179</sup> a taktéž se často uchýlovaly k vášnivým monologům. Přítomnost žen na jevišti byla klíčovým prvkem italské divadelní tradice<sup>180</sup> a odlišovala ji tím od zbytku Evropy.<sup>181</sup> A právě v přítomnosti žen na jevišti tkvěla novost tohoto umění.<sup>182</sup> Byla jedním z rozhodujících

<sup>172</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell’arte*. Op. Cit., s. 195-205.

<sup>173</sup> Srov. WILBOURNE, Emily. Op. Cit., s. 165-180. [cit. 2024-04-06].

<sup>174</sup> Srov. PELÁN, Jirí. Op. Cit., s.259-260.

<sup>175</sup> Srov. WILBOURNE, Emily. Op. Cit., s. 34-35. [cit. 2024-04-06].

<sup>176</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell’arte*. Op. Cit., s. 195.

<sup>177</sup> Srov. HELLER, Wendy. Op. Cit., s. 178-219.

<sup>178</sup> Srov. WILBOURNE, Emily. Op. Cit., s. 34-35. [cit. 2024-04-07].

<sup>179</sup> Srov. PELÁN, Jirí. Op. Cit., s. 259-260.

<sup>180</sup> Srov. BROCKETT, Oscar Gross; HILDY, Franklin J. Op. Cit., s. 203-214.

<sup>181</sup> Srov. FERRONE, Siro. Op. Cit., s. 63. [cit. 2024-01-28]

<sup>182</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Komedie dell’arte doma i za hranicemi*. Op. Cit., s. 57.

faktorů pro zrod a formování profesionálního divadla,<sup>183</sup> a poskytovala tak obraz o dvorní společnosti s vysokou morálkou.<sup>184</sup> V opeře *La Calisto* se objevují tři dvojice tohoto typu. Ženy měly dar výrazové jemnosti a gest, kterými transvestitní herci nebo mladí muži, kteří hráli v ženských rolích, neoplývali.<sup>185</sup> Byla to tedy naplněná úloha ženy, která přinesla do komedie dell'arte nový rozsah dramatického repertoáru a přidala ke komedii kontrasty v podobě vzrušení, sentimentu a tragických momentů.<sup>186</sup>

### 5.3.1.1 Ctnostná láska Diany a Endymióna udržená na uzdě platónské lásky

Z mého pohledu můžeme nejvíce prvků analogických s komedií sledovat na zamilovaném páru Diana – Endymión. Diana je v opeře představena jako vůdkyně lovecké družiny, zásadní pro příběh je však také skutečnost, že tvoří jádro erotického trojúhelníku,<sup>187</sup> do něhož jsou zapojeni kozí bůh Pán a krásný mladý Endymión. Od prvního spatření se zahoří po sobě Diana s Endymiónem láskou,<sup>188</sup> v cestě jim však po většinu příběhu bohužel stojí Dianin životní slib cudnosti.<sup>189</sup> Tuto překážku a její následky v podobě Dianina trápení vyslovuje *innamorata* nahlas v osmé scéně prvního dějství. Replika dokládá, že bohyně city pozemského Endymióna opětuje, tvrdí, že jí svazuje ten samý uzel a spaluje totožný plamen, jako jejího milého. Ačkoliv ji touha táhne jeho směrem, slíbená čistota ji přikazuje zůstat nedotčenou nymfou.

1.akt, 9.scéna

DIANA

“Egual nodo m'allaccia,  
Pari fiamma m'accende,

DIANA

„Stejný uzel mne svazuje,  
Ten samý plamen mne spaluje,

<sup>183</sup> Srov. FERRONE, Siro. Op. Cit., s. 63. [cit. 2024-01-28]

<sup>184</sup> Srov. WILBOURNE, Emily. Op. Cit., s. 165-180. [cit. 2024-04-07].

<sup>185</sup> Srov. FERRONE, Siro. Op. Cit., s. 64. [cit. 2024-01-28]

<sup>186</sup> Tamtéž, s. 64.

<sup>187</sup> Srov. HELLER, Wendy. Op. Cit., s. 178-219.

<sup>188</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xvi-xvii.

<sup>189</sup> Viz také: HELLER, Wendy. Op. Cit., s. 178-219.

Ma al mio desio contende  
Volata castità.  
... E per te,  
nata eterna, ogn'or mi moro.”

Avšak cudnost, které jsem se zapřísáhla,  
Je v rozporu s mou touhou.  
... A pro tebe,  
předurčena věčnosti, umírám každou hodinu.”

s.lxii

Charakter obou postav potvrzují i zamilované árie z počátku druhého dějství, kterým předcházejí dlouhé a květnaté recitativy<sup>190</sup> popisující bolest zlomeného srdce. Endymión si získává Dianinu náklonnost svou snahou pochopit podstatu měsíce a fungování nebes.<sup>191</sup> Ve svém monologu promlouvá k měsíci<sup>192</sup>, prosí tak nymfu o opětování láskyplných citů, opěvuje její podstatu a usíná v představách o obdržených polibcích.<sup>193</sup> Podle výkladu profesorky z hudební fakulty univerzity v Princetonu Wendy Heller lze jejich lásku vnímat v neoplatónském smyslu: „Dianiny polibky představují lásku Boha k člověku.”<sup>194</sup>

## 2.akt, 1.scéna

ENDIMIONE

“Lucidissima face,  
Di Tessaglia le note  
Non sturbino i tuoi giri, e la tua pace.

...

Il mio lume nascente,  
Illuminando il cielo  
Più bello a me si mostri,  
e risplendente.  
Sonno, cortese sonno,  
S'alle lisunghe tue  
pronto mi rendo,  
Deh fa tu, che dormendo  
Amorosi fantasmi

ENDYMIÓN

„Nejjasnější měsíci,  
Necht' Tesalské tóny  
Neruší tvé kroužení ni tvůj klid.

...

Mé svítání,  
Rozjasňujíc nebe  
Ukazuješ se mi stále krásnější a  
zářivější.  
Spánku, ušlechtilý spánku,  
Pokud se připravím  
na tvůj půvab,  
Učiň tak, aby během spánku  
Láskyplné představy

<sup>190</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xvi-xvii.

<sup>191</sup> Srov. HELLER, Wendy. Op. Cit., s. 178-219.

<sup>192</sup> Pozn. Diana je bohyně měsíce, viz také: BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xvii.

<sup>193</sup> Tamtéž, s. lxvii.

<sup>194</sup> Tamtéž, s. 187. Originální znění: “Diana’s kisses represent the love of God for man.”.

Mi felicitin l'anima svegliata.  
Baciatrice baciata  
Mandami in sen la diva mia crudele,  
E stringendo i tuoi lacci in dolci inganni.  
Fa, che morto in tal  
guisa io viva gl'anni.”

Obšťastnily mou probouzející se duši.  
Ty, která vracíš mi mé polibky,  
Pošli krutou bohyni do mé náruče  
A zařid', abych sladce oklamáný,  
v objetí tvých pout,  
Žil roky takto mrtvým.”

s.lxvii-lxviii

V případě Diany dokonce dochází během jednoho z jejích květnatých monologů ke kárání sebe sama za hříšné myšlenky na mužské polibky. Wendy Heller nahlíží na význam Dianiny postavy v libretu takto: „Diana hraje v opeře i v mýtu důležitou roli jako arbitr ženské morálky. Na rozdíl od Kallistó není cudná Diana obětí znásilnění, ale vlastní touhy a chamtivosti. Ale i ona se vzdá fyzického potěšení a nakonec souhlasí, že bude na Endimióna z dálky cudně svítit svými paprsky.”<sup>195</sup> Její vnitřní boj mezi chtíčem a morálkou vidíme v druhém dějství. Zde přiznává, že jediným důvodem jejího příchodu na zem bylo možné opětovné setkání s tím krásným pastýřem Endymiómem. Touží ho líbat bez výčitek v podobě rudých tváří, v okamžiku však okřikuje samu sebe za hříšné myšlenky a nutí se mlčet.

## 2.akt, 2.scéna

DIANA  
“...  
Ascender qui vid'io  
Il pastorello mio,  
E qui solinga in solitaio loco  
Per ardere al mio foco,  
Non per scoprimi amante  
Mi son condotta. Vi potrò pur,  
felice,  
Vagheggiar, contemplarvi,

DIANA  
„...  
Snesla jsem se na zem a uviděla  
Mého pastýře,  
A sem, na toto opuštěné místo,  
Přišla jsem živit svůj plamen,  
Neb bez cizího rozeznání,  
Že jsem podlehla zamilování.  
Mohu tě blaženě obdivovat,  
Rozjímat o tobě

<sup>195</sup> HELLER, Wendy. Op. Cit., s. 187. Originální znění: „Diana plays an important role in both the opera and the myth as the arbiter of female morality. Unlike Callisto, the chaste Diana is not a victim of rape, but of her own desire and greed. But she, too, relinquishes physical pleasure, and ultimately agrees to shine her beams chastely on Endimione from afar.“

Senza rossor baciarmi.  
Ma, che parli de' baci,  
Ò casta Delia? Ah, taci.  
..."

A bez zardění tě líbat.  
Ale, copak to mluvíš o polibcích,  
Cudná Delie? Ah, zmlkni!  
..."

s.lxviii

Jak je v citaci Heller výše zmíněno, volí Diana nakonec šlechetné řešení – vzdá se fyzických radostí s Endymiómem. Ten její rozhodnutí s respektem a pochopením přijímá a slibuje jí svou věrnost. Chtíci se však Diana nejprve neubrání, podrobně popisuje vjemy, které v přítomnosti Endymióna zažívá.<sup>196</sup> Toužebně se sklání nad jeho rty a vdechuje vůni milencových výdechů, která jí nedovolí zastavit pomalé přibližování rtů, aby opěvovaného políbila. Jeho dech přirovnává k vůni skořice, oleje a Arábie. Líbáním svého milence ještě v téže scéně probouzí.<sup>197</sup>

## 2.akt, 2.scéna

DIANA  
“...  
Ohimè, che mi procura amareggiare  
Il soave pensiero? Io vo baciare.  
Oh, aliti odorati,  
Spiran a'Arabia i fiati  
Queste labbra di rose,  
Ed aure preziose  
M'invia, più, che m'accosto  
Il cinnamomo, il costo.”

DIANA  
“...  
Běda, co získám tím, že učiním sladkou  
Myšlenku hořkou? Chci líbat.  
Oh, vonné výdechy,  
Vydechují vůně Arábie  
Tyto růžově rty,  
A vánek přináší  
Čím blíže se nacházím,  
Vůni skořice a oleje.”

s.xviii

Podobnost charakterů zamilované dvojice se vzorem převzatým z komedie dell'arte podtrhává též fakt, že jejich lásce není práno.<sup>198</sup> Nejprve lásce brání již zmíněná Dianina

<sup>196</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xvii.

<sup>197</sup> Srov. HELLER, Wendy. Op. Cit., s. 178-219.

<sup>198</sup> Viz zde: BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xvii.



cudnost,<sup>199</sup> která je však nečekaně brzy překonána,<sup>200</sup> později se další Dianini námluvníci v rámci honu za srdcem bohyně snaží Endymióna zbavit. Těmito rivaly jsou kozí bůh Pán a jeho pomocníci - Silvanus a Mladý Satyr. Endymióna chytí a chtějí ho zabít. Na scéně se objeví Diana a přiznáním své lásky Endymióna vysvobodí.<sup>201</sup> Vyhrožuje svým loveckým umem a ozbrojeností. Pána následně posílá do vyhnanství mezi medvědy a vlky. Nejedná se však o ukvapené rozhodnutí. Pán je neodbytným stvoření, který svým nadbíháním tvořil bohyni příkoří již v předchozích scénách. Diana tedy měla spoustu příležitostí učinit z něj vyhnance již dříve v příběhu. Vyhnaní poloboha v této chvíli podtrhává fakt, že Diana upřednostňuje lásku před vlastní hrdostí.

### 3.akt, 6.scéna

DIANA

“Lasciate gl’innocenti,  
Se i miei dardi pungentu  
Irritar non volete! Il piè caprino  
V’inselvi, e vi ritragga agl’antri cupi,  
Sconosciuti da sol, tra gl’orsi, e i lupi!”

DIANA

„Pust’te nevinného,  
Mé střely mohou bodat,  
Nedrážděte je! Kozle,  
Ustup a vzdal se do ponurých hlubin,  
Buď samoten mezi medvědy a vlky!”

s.lxxxvi

Pár tak společně vyvázne ze všech nástrah a zažívá svůj šťastný konec, kdy si milenci společně vyznají lásku a racionálně se rozhodnou ponechat vztah na citové rovině bez dalších fyzických zásahů. Diana vyslovuje svůj strach, že Endymióna ztratí, obává se, že milenec brzy láskou zahoří k jiné ženě. Ten ji však dává své slovo a nežádá nic dalšího než-li polibky.<sup>202</sup>

Příběh je specifický taktéž kontrastem mezi pudy poháněným Pánem a city hořícím Endymiónem.<sup>203</sup> Ačkoliv se jejich cíl zdá být totožný (oba touží po Dianě), důvody jejich chťiče a způsoby využívané k dosažení bohyně, se od sebe radikálně odlišují. Pro Pána je Diana objektem k uspokojení jeho sexuální touhy. Zobrazuje člověka poháněného animálními sexuálními pudy,<sup>204</sup> které nemá v úmyslu držet v utajení či pod kontrolou rozumu. To je

<sup>199</sup> Srov. HELLER, Wendy. Op. Cit., s. 178-219.

<sup>200</sup> Tamtéž, s. 178-219.

<sup>201</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. lxxxvii.

<sup>202</sup> Viz také: BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s.lxxxviii.

<sup>203</sup> Tamtéž, s. xvi.

<sup>204</sup> Tamtéž, s. xvi.

naprostý opak melancholického Endymióna, který touží po Dianině srdci, popisuje svou bolest z odmítnutí a nakonec souhlasí zůstat bohyni věrný i přes odepřené potěšení v podobě pohlavního styku. Faustini tedy vedle sebe staví dva extrémní příklady mužského nastavení.

3.akt, 7.scéna

DIANA

“Tanto dunque tu m’ami?  
Chi me l’attesterà?”

ENDIMIONE

“Il cor, che teco sta;  
Con l’alma congiurato,  
Nel tuo petto volò.  
Vivo esanimato, e cor non ho.”

DIANA

“Incatenare io voglio,  
Occhi miei chiari, e belli,  
Questi vostri ribelli:  
Temo, ch’a voi tornati,  
Vadino in altro seno  
Per essere adorati.”

ENDIMIONE

“Sarà la prigionia  
Dell’anima, del core  
Felice, ò cor mio caro, anima mia.  
...“

DIANA

„Tak moc mě miluješ?  
Kdo mi to dosvědčí?“

ENDYMIÓN

„Mé srdce, které zůstává s vámi;  
Spolčilo se s duší  
A vletělo do vaší hrudi.  
Nyní žiji bez duše a ztratil jsem své srdce.”

DIANA

„Chci uvěznit,  
Mé čisté a krásné oči,  
Tyto vaše dva rebely:  
Obávám se, že se k vám vrátí,  
A zahoří pro jiné lůno,  
Aby byli milováni.”

ENDYMIÓN

„To uvěznění  
Duše a srdce  
Učiní mě šťastným, oh mé srdce, má duše.  
...”

s.lxxxviii

Diana je v uvedeném dialogu šokována rozsahem milencovy lásky. Nevěří, že by mohl zůstat věrný i po tom, co mu odepře veškeré fyzické potěšení. Ten ji poetickým způsobem

ujišťuje o své oddanosti. Pro potvrzení a opětovném vyznání lásky volí unikátní slova - zmiňuje odchod vlastního srdce s duší do její hrudi. Ztrátou těchto dvou elementů podtrhává svou oddanost. Diana se přiznává, že by nejraději jeho duši i srdce uvěznila, aby mohla mít jistotu, že vše zůstane tak, jak jí milenec slibuje. Podezřívá ho, že brzy, podobně jako zahořel pro ni, zahoří pro jinou dívku. Endymión opáčí, že takové uvěznění je to jediné, co mu schází ke štěstí.

### 5.3.1.2 Jovem oklamaná a Junonou potrestaná nymfa Kallistó

Rozhodla jsem se do skupiny zamilovaných postav zahrnout i Kallistó a Jova. Zařazení mezi *innamorati* však není v jejich případě tak jednoznačné jako u předchozí dvojice.<sup>205</sup> Ačkoliv je jejich příběh komplikovaný a plný nečekaných zvrátů, jedná se bezesporu o dvojici, která si ve třetím dějství vyzná lásku<sup>206</sup> a celou operu končí slavnostním aktem společného odchodu na nebesa.<sup>207</sup> Svým specifickým způsobem tedy mezi *innamorati* patří. Jejich slavnostní cestu mezi hvězdy doprovází zpěv sboru. Jova v tento moment nazývají ušlechtilým tvůrcem, Kallistó jeho milou. Z repliky je taktéž očividné, co nastane po příchodu na nebesa – Kallistó se „oblékne do paprsků“, stane se souhvězdím. Dnes ji známe jako souhvězdí Velké medvědice či Velký vůz, ten malý vyskytující se po jejím boku je její a Jovův syn Arkad.

3.akt, 4.scéna

CALISTO, GIOVE

“Ó dolce amor mio.”

KALLISTÓ, JUPITER

„Ó má sladká láska.“

Finále

CORO

“L’alto motore

Novo splendore

Al ciel pprepara.

A Giove cara

SBOR

„Ušlechtilý tvůrce

Nové nádhery

Na příchod do nebe připravuje.

Jovova milá,

---

<sup>205</sup> Viz. s. 39-45.

<sup>206</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xv.

<sup>207</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xc.

Quassù goderai,  
Vestita di rai.”

Tam nahoře budeš jásat  
Oděna paprsky.”

S.XC

Tomuto závěru předchází Jovovy manipulativní postupy popsané v kapitole o odchylkách libreta od Ovidiova příběhu.<sup>208</sup> Jupiter prochází zajímavou přeměnou, které čelí taktéž Kallistó, která se do něj po krátkém čase zamilovává i přes spáchaný násilný a lživý čin. Ve finální scéně dochází k vykoupení nevinné nymfy, sláva a potěšení však patří výhradně Jovovi a poněkud hravému tónu<sup>209</sup> vypravěče, který má tendenci minimalizovat násilí a hrůzu příběhu.<sup>210</sup> Nutno podotknout, že Faustiniho verze sice vykresluje Jova ve světle milovaného a milujícího muže s dobrými úmysly, je však zřejmé, že ve vztahu ke Kallistó je na konci opery spíše spasitelem nežli milovníkem.<sup>211</sup> Kallistó pak k němu hoří více s obdivem, než-li mileneckou láskou. Brown se k tomu vyjadřuje takto: „Jeho slovní omluva je sice okatá, ale jeho gesto, kterým ji vynáší do nebes, je tak velkolepé, že Kallistó kapituluje, tentokrát přemožena spíše božskou než fyzickou láskou.”<sup>212</sup>

Pokud bychom tedy měli tento milenecký příběh rozebrat v kontextu 21.století, rozhodně bychom o něm – na rozdíl od dvojice Diany a Endymióna, kde je milostná linka naprosto nesporná - nemluvili jako o příběhu dvou milenců. Kallistó je jednou z mnoha dalších Jovových poddaných, kteří podléhají jeho sexuální moci<sup>213</sup> a nakonec jsou i přes násilný akt vykoupeni jeho láskou.<sup>214</sup> Jupiter je postavou mnoha tváří, můžeme ho vnímat jako tyrana a násilníka, avšak též i jako milujícího boha, či zamilovaného muže. Je to sice on, kdo je prvním impulsem a strůjcem veškerého Kallistina příkoří, skutečný osud Kallistó byl však svěřen jak do rukou mužských, tak také podlehl vlivu ženského přičinění. Komplikace na cestě ke společnému životu těchto dvou milenců totiž činí Jovova družka Juno, která sestoupí na zem tušíce, že Jupiter se znovu oddává milostným choutkám s jinými ženami.<sup>215</sup> Setkává se s Kallistó a postupně se dovtipí, jaké divadlo se za její nepřítomnosti odehrálo.<sup>216</sup> Zhrzená

<sup>208</sup> Více k tomuto tématu viz s. 10-31.

<sup>209</sup> Srov. HELLER, Wendy. Op. Cit., s. 178-219.

<sup>210</sup> Tamtéž, s. 178-219.

<sup>211</sup> Viz také: BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xv.

<sup>212</sup> Tamtéž, s. xv, Originální znění: „His verbal apology to her may be oblique, but his gesture of elevating her to the heavens is so grand that Calisto capitulates, overwhelmed this time by divine rather than physical love.“

<sup>213</sup> Srov. BLACKBURN, Bonnie J. a STRAS, Laurie. Op. Cit., s. 211-215.

<sup>214</sup> Srov. HELLER, Wendy. Op. Cit., s. 178-219.

<sup>215</sup> Srov. BLACKBURN, Bonnie J. a STRAS, Laurie. Op. Cit., s. 219.

<sup>216</sup> Viz také: BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. lxxii.

žárlivostí promění Kallistó v medvědici, aby jí tak sebrala krásu, kterou vnímá jako hlavní příčinu manželovy nevěry.<sup>217</sup> Výstižně její činy shrnují slova W.R. Johnsona v článku pro *The Classical Journal*: „Nemůže nebo nechce potrestat Jova, je nucena potrestat toho, koho potrestat může“.<sup>218</sup> Příběh tak představuje triumfální vítězství patriarchální moci nad ženami nevinnými, i těmi, které se snaží s osudem bojovat násilím,<sup>219</sup> neboť ani sama Juno nedojde šťastného konce.<sup>220</sup> Nevěřicně popisuje důmyslný způsob manželova záletnictví. Šokovaná převlekem, jaký na sebe manžel vzal, ironicky ho nazývá „okouzlujícím manželem“. Jak také víme, Kallistó nebyla první Jovovou milenkou. Juno se snáší na zem a situaci řeší s jistou nabytou zkušeností. I přes ni ji však překvapuje manželova vynalézavost a kreativní volba způsobu podvodu.

## 2.akt, 6.scéna

GIUNONE

“Non più, non più,  
le forme della figlia uso alla frode,  
Prese il mio buon consorte  
Per appagar il perfido appetito.  
Grazioso marito.”

JUNO

„Již ne více,  
Podobu své dcery  
Vzal na sebe můj podvodný manžel,  
Aby ukojil svůj nevěrný chtíč  
Jaký to okouzlující manžel.”

s.lxxii

Ačkoliv hlavní obětí libreta je zajisté Kallistó, která je později terčem Junoniny žárlivosti, druhou nejvíce trpící postavou je právě sama bohyně Juno. Její utrpení v sobě snad nese ještě větší hořkost, která se nám vyjeví, pokud přihlédneme k faktu, že jako jediná nedochází na konci příběhu smíření a radosti. Její bolesti si můžeme povšimnout v sedmé scéně druhého aktu, kdy se stává přímým svědkem nevěry. Na vlastní oči spatří Jovovo pokračující záletnictví a zmocňuje se jí žárlivost, která je zárodkem budoucí pomsty. Jova nepotrestá, ze své bolesti viní pouze nevinnou nymfu. Zajímavé však je, že nenechá manžela své krutosti na

---

<sup>217</sup> Tamtéž, s. lxxiii-lxxvi.

<sup>218</sup> Viz také: JOHNSON, W.R. Op. Cit., s. 17. [cit. 2024-04-08]. Originální znění: „One could say here perhaps that Juno can't or won't punish Jove, so she is forced to punish whoever it is she can punish.“.

<sup>219</sup> Srov. HELLER, Wendy. Op. Cit., s. 178-219.

<sup>220</sup> Srov. GLOVER, Jane. Op. Cit., s. 105. [cit. 2024-04-07].

Kallistó spáchané ani přihlížet. Nedovolí mu napřímo vidět její zlobu, tu on pozná až v nymfě přeměněné v medvědici.<sup>221</sup> Juno čeká, až Kallistó zůstane o samotě a teprve po té koná.

2.akt, 7.scéna

GIOVE IN DIANA

“Calisto, anima mia?”

JUPITER JAKO DIANA

„Kallistó, má duše?”

GIUNONE

“Oh sferze, oh gelosia!”

JUNO

„Oh jaká muka, oh jak žárlím!”

s.lxxiv

I přes překážku jménem Juno se nakonec milencům podaří setkat se na nebesích.<sup>222</sup> Kallistó je přeměněna v souhvězdí, a tak Junonina pomsta ztrácí na účinnosti.<sup>223</sup> Nad tím se ve své knize věnující se Cavallimu pozastavuje Jane Glover:<sup>224</sup> „Je extrémně vzácné, aby některá z postav vážné povahy nedosáhla své touhy. V postavě Juno se však tento neobvyklý postup objevuje. Na konci opery je Juno nespokojená - což není pro benátskou operu této doby běžný postup. Ve skutečnosti se jedná o dramatický syndrom podobný pouze postavě jako je Ottavia v Monteverdiho Korunovaci Poppey.”<sup>225</sup>

Právě tento jev mě nutí pochybovat o zařazení Juno mezi postavy komedie dell'arte. Výše zmíněné nedojití vítězného konce<sup>226</sup> je navíc jen jedním ze dvou bodů. Druhým bodem je skutečnost, že Junoniny city jsou sice láskou motivované, avšak nejedná se o lásku čistou, nýbrž zaslepenou pomstou a žárlivostí. Její monology nejsou květnaté a melancholické, jak je pro postavy *innamorati* typické,<sup>227</sup> jsou plné zloby a nenávisti. To nás sice nutí zpochybňovat její příslušnost ke skupině zamilovaných, naopak však tento fakt potvrzuje, že Juno patří mezi postavy s původem v komedii dell'arte. Nářek a šílenství totiž figurovaly jako jeden ze

<sup>221</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xviii.

<sup>222</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xix.

<sup>223</sup> Srov. HELLER, Wendy. Op. Cit., s. 178-219.

<sup>224</sup> Viz také: GLOVER, Jane. Op. Cit., s. 105. [cit. 2024-04-07].

<sup>225</sup> Tamtéž, s.105. [cit. 2024-04-07]. Originální znění: „It's extremely rare for a serious character not to achieve his or her desire. But Calisto a somewhat unusual opera in most respects. Does contain such an instance in the character of Giunone. At the end of opera Giunone is avanged by not contented – an unfimlar condition for a Venetoan opera of this period. It is in fact a dramatic syndodrome that she shares only with characters like Ottavia in Monteverdi's Poppea.“.

<sup>226</sup> Tamtéž, s. 105.

<sup>227</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. Op. Cit., s. 195.

zásadních faktorů v proměně žánru po příchodu žen na jeviště.<sup>228</sup> Do té doby byly pro komedii signifikantní převážně bláznivé scénky.<sup>229</sup> „Úspěšnou variantou tohoto námětu byly monology ve formě nářku, které obvykle k velkému diváckému potěšení mohly skončit i jevištní sebevraždou hrdiny.“<sup>230</sup>

### 5.3.1.3 Sexuchtivý románek nymfy Linfey a nadřzeného Mladého Satyra

Charakteru nymfy Linfey se věnují i později v kapitole o postavách typu *zanni*,<sup>125</sup> ráda bych však i přes komickou podstatu této postavy popsala také její roli v kontextu zamilovaných postav, jejichž prvky v sobě též skrývá. Dvojici s ní tvoří, a milostný či erotický charakter scén tak podtrhává, Mladý Satyr toužící po ženské lásce.<sup>231</sup>

Komický charakter postav zákonitě nevyklučuje jejich milostnou linku.<sup>232</sup> Komentují hlavní dění opery a jsou taktéž zapojeny do dílčích příběhů vždy založených na milostných zápletkách.<sup>233</sup> Linky těchto dvou postav jsou toho důkazem. Linfea je nepřímo zapojena do Dianina milostného románu, který s pohrdáním mířeným na Endymióna komentuje. Stejně tak se vlivem své příslušnosti k Dianině družině blízce zná s nymfou Kallistó, jejíž úlet taktéž s posměškem instantně odsoudí. Mladý Satyr, kterému později přiřazují harlekýnskou masku, taktéž kromě dějové linky s Linfeou sehrává vedlejší postavu v příběhu polozvířecího boha lesů, stád a pastýřů Pana. Linfea a Mladý Satyr společně tvoří unikátní pár – přinášejí do opery nový druh lásky a vášnivého opojení způsobem, který ostatním dvěma pářům<sup>234</sup> je na míle vzdálený. Obě postavy touží trávit čas s protějškem opačného pohlaví.<sup>235</sup> Ve svých sólových promluvách hovoří o nenaplněných milostných fantaziích<sup>236</sup> a erotických touhách.<sup>237</sup> Linfee však nejprve stojí v cestě její cudnost,<sup>238</sup> (stejně tak jako je tomu u Diany a Kallistó) dále pak touží po muži vznešenějšího původu, než jaký jí může nabídnout Mladý Satyr s kozlími předky. Mladý Satyr je postavou velice urputnou, Linfeiny nadávky a trvajícím odmítáním ho nijak

---

<sup>228</sup> Viz také: BROCKETT, Oscar Gross; HILDY, Franklin J. Op. Cit., s. 203-214.

<sup>229</sup> Srov. FERRONE, Siro. Op. Cit., s. 67. [cit. 2024-02-12].

<sup>230</sup> Srov. FERRONE, Siro. Op. Cit., s. 68. [cit. 2024-02-12]. Originální znění: „Varianty fortunate di questo soggetto furono i monologhi in forma lamento. Solitamente eseguiti dalla donna abbandonata con gran diletto del pubblico potevano anche concludersi con il suicidio in scena della protagonista, ingenua, pura e dispersa.“

<sup>231</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xvi.

<sup>232</sup> Srov. GLOVER, Jane. Op. Cit., s. 50. [cit. 2024-04-07].

<sup>233</sup> Tamtéž, s. 50.

<sup>234</sup> Pozn. Jupiter a Kallistó, Diana a Endymión.

<sup>235</sup> Viz také: BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xvi.

<sup>236</sup> Srov. HELLER, Wendy. Op. Cit., s. 178-219.

<sup>237</sup> Tamtéž, s. 178-219.

<sup>238</sup> Tamtéž, s. 178-219.

neodrazují od získání kořisti v podobě ženy. Zoufale se snaží svést nymfu různými způsoby. Když nefunguje pouhé svádění, rozhodne se zahrát na Linfeiny city poukázáním na vlastní nedostatky. Zmiňuje, že již ví, proč ho nymfa odmítá. Jako důvod uvádí svou nezkušenost a malé, prozatím nedostatečně vyvinuté přirození. Ona často opáčí nadávkami, avšak její promluvy protkává nádech před Satyrem tajené touhy a nadržnosti. Faustini se v něm údajně pokoušel zrcadlit chlapce snažícího se vyrovnat zkušeným mužům, které v libretu zastupují Pán a Silvanus.<sup>239</sup> Setkání nymfy a satyra jsou doprovázena rozhovory s charakterem námluv. Flirt, chtíč a svádění se zde mísí s odmítáním a nerozhodností postav.<sup>240</sup> Kompilace toho všeho pak generuje humorné situace.<sup>241</sup> Ačkoliv se tedy jedná o specifickou formu lásky poháněnou především sexuálními pudy,<sup>242</sup> i přes to zařazuji tuto dvojici mezi zamilované postavy. Linfeu a Mladého Satyra proto vnímám jako hlavní komickou složku opery. Jejich slovník je natolik explicitní, plný perverze<sup>243</sup> a metafor, že jsou opravdu bezesporu na rozhraní mezi postavami milostnými a těmi, které by se ve hře typu komedie dell'arte objevily mezi scénami s povahou typickou pro intermezza. Jak tvrdí Kratochvíl,<sup>244</sup> u komických masek komedie dell'arte můžeme pozorovat proměnlivost jejich náplně. Předvádět navíc mohou některou lidskou vlastnost psychickou či fyzickou, nebo dokonce jejich kombinaci v přehnané až karikované podobě. Dvojice by tak s klidem mohla tvořit pár *harlekýn – servetta*.<sup>245</sup>

#### 1.akt, 12.scéna

LINFEA

“...  
Voglio, voglio il marito,  
Che m'abbracci a mio pro,  
Al sì m'appiglio, e do ripudio al no.”

LINFEA

„...  
Chci, chci manžela,  
Který by mě uspokojil svým objetím  
Následuji 'ano' a odmítám 'ne'.”

s.lxiv

<sup>239</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xvi.

<sup>240</sup> Viz zde: BLACKBURN, Bonnie J. a STRAS, Laurie. Op. Cit., s. 220-224.

<sup>241</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xvi.

<sup>242</sup> Viz zde: BLACKBURN, Bonnie J. a STRAS, Laurie. Op. Cit., s. 221-222.

<sup>243</sup> Srov. HELLER, Wendy. Op. Cit., s. 178-219.

<sup>244</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. Op. Cit., s. 65.

<sup>245</sup> Více k tomuto tématu viz s. 59-64.



Linfea v citované části svého monologu promlouvá o touhách po manželském objetí. Její slova zbystří Mladý Satyr a s radostí a nadějí, že on by mohl být chtěným partnerem, ihned přispěchá blíže k nymfě. Nabízí jí vše, co si nymfa může přát – prosí jí o vlídné přivítání v jejím klíně a náruči, nabízí jí svou celistvou oddanost.<sup>246</sup> Nymfa však odpovídá s opovržením a dušuje se, že muže jeho původu a vzhledu si v životě nepustí do svého lože. Nazývá ho odporným druhem.

1.akt, 13.scéna

SATIRINO

“Ninfa bella, che mormora  
Di marito il tuo genio?  
S’il mio semblante aggradati,  
In grembo, in braccio pigliami,  
Tutto, tutto mi t’offerò.”

MLADÝ SATYR

„Krásná nymfo, copak si to mumláš  
O manželovi?  
Pokud ti lichotí můj vzhled,  
Vezmi mě do svého klína, do náruče,  
Nabízím se ti celý.”

LINFEA

“Si ruvido consorte  
Ch’avessi in letto mai, tolga la sorte!”

LINFEA

„Nedej Bože, že bych kdy v posteli měla mít  
Tak odporného druha!”

s.lxiv

## 5.3.2 Starci

### 5.3.2.1 Chlípny Merkur s charakterovými prvky Dona Giovanniho

Postavu Jova můžeme bez pochyb zařadit mezi masky, které jsou podle dělení Jiřího Pelána<sup>247</sup> komické, podle dělení Glover<sup>248</sup> a Kratochvíla<sup>249</sup> se pak jednoznačně jedná o *starce*. Jupiter je nejvýraznějším *starcem* opery. Konkrétně pak v něm nacházím nejvíce shodných rysů s postavou *pantalona*.<sup>250</sup> Je však nutné slovo stařec vnímat s jistou ostražitostí – jedná se o muže, kteří jsou ještě otci mladého syna či dcery. Označení tedy vyjadřuje spíše věkový rozdíl

<sup>246</sup> Srov. BLACKBURN, Bonnie J. a STRAS, Laurie. Op. Cit., s. 220.

<sup>247</sup> Srov. PELÁN, Jiří. Op. Cit., s. 259-260.

<sup>248</sup> GLOVER, Jane. Op. Cit. [cit. 2024-04-07].

<sup>249</sup> KRATOCHVÍL, Karel. *Komedie dell’arte doma i za hranicemi*. Op. Cit.

<sup>250</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell’arte*. Op. Cit., s. 89.

mezi nimi a ostatními pevnými typy, nejedná se *starce*, kteří se již „sklánějí nad hrobem“. To ostatně dokládá i fakt, že jejich věk jim nebrání v záletnictví a zamilovanosti.<sup>251</sup> *Pantalone* byl starý muž hovořící benátským dialektem.<sup>252</sup> Většinou se jednalo o postavu lakomou a chlípnou<sup>253</sup>, nicméně mohl být taktéž chápavým otcem.<sup>254</sup> V představeních komedie dell'arte bychom ho mohli rozeznat od ostatních postav podle červeného oděvu s pantoflemi a čepcem.<sup>255</sup> *Pantalone* často tvoří dvojici s dalším poměrně hloupým *starcem* – *dottore*.<sup>256</sup> I toto spárování by analogicky mohlo sedět na libreto o Kallistó, neboť Merkura po celou dobu opery nacházíme ve společnosti Jova.<sup>257</sup> Je ale spíše jeho rádce a pomocníkem.<sup>258</sup> Navíc je podle ovidiovských zdrojů také Jovovým synem.<sup>259</sup> Zařadila bych ho tedy spíše do skupiny *služebníků*,<sup>260</sup> což ovšem také dotváří obraz shodný s komedií dell'arte. *Služebníci*, neboli *zanni*, byli téměř vždy párováni s jedním ze *starců*, s jedním ze *zamilovaných* nebo s *kapitánem*.<sup>261</sup> Pokud se *zanni* vyskytovali po boku *pantalona*, tvořili spolu s ním jeden z nejstarších dochovaných motivů komedie – tedy dvojici *chamtivce* a *služebníka*.<sup>262</sup>

Jovův charakter se nám prvně ukazuje ve druhé scéně prvního aktu, kdy nám ve své promluvě poskytuje popis sebe samého. Chválí se za svou moc, konkrétně zmiňuje svou schopnost zničit a znovu obnovit hvězdy pouhým mávnutím ruky. Již zde máme odkaz na finále celé opery – přeměnu nymfy Kallistó v souhvězdí. Přichází na zem jako Mesiáš s myšlenkou dát do pořádku vše, co způsobila a poškodila válka. Vnímá sebe samotného jako zachránce, který se uráčil použít své ctnostné schopnosti k uzdravení země. Z jeho repliky cítím chloubu a sebechválu.

## 1.akt, 2.scéna

GIOVE

“Chi sa cose maggiori,

Far con un cenno. Gl'astri, e gl'elementi

JUPITER

„Kdo umí učinit velké věci,

Pouhým mávnutím ruky.

<sup>251</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. Op. Cit., s. 65.

<sup>252</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. Op. Cit., s. 91.

<sup>253</sup> Viz také: PELÁN, Jiří. Op. Cit., s. 259-260.

<sup>254</sup> Tamtéž, s. 259-260.

<sup>255</sup> Viz také: KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. Op. Cit., s. 90.

<sup>256</sup> Tamtéž, s. 89.

<sup>257</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xv.

<sup>258</sup> Tamtéž, s. li.

<sup>259</sup> NASO, Publius Ovidius. Op. Cit., s. 47-51.

<sup>260</sup> Více k tomuto tématu viz s. 55-66.

<sup>261</sup> Srov. WILBOURNE, Emily. Op. Cit., s. 32-33. [cit. 2024-03-21].

<sup>262</sup> Srov. KNÍŽE, Renata. *Postava Harlekýna a její historické proměny*. Bakalářské diplomová práce. Brno: Masarykova Univerzita Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2019. s. 7.

Struggendo, rinnovar posso in momenti.  
Giove son io, che sceso  
Dal ciel per medicar la terra, ch'arde,  
Dal foco de'tuoi rai mi trovo acceso."

Umím okamžitě zničit a obnovit hvězdy.  
Jsem Jupiter, který sestoupil  
z nebe, aby uzdravil zemi, která hoří,  
a jsem zapálen ohněm tvých paprsků."

s.lv

Dozvídáme se tedy, že Faustiniho Jupiter zapadá do klasické skupiny *pantalonů* ješitných a lakomých. Naparuje se a chlubí se svou silou. Krásně se v této chvíli nabízí odcitovat Kratochvílův popis: „Je to lakotný, pedantský konzervativec a chlípík.“<sup>263</sup> Susan McClary<sup>264</sup> v něm během prvních dvou dějství navíc nachází i paralely s Da Ponteovým Donem Giovannim<sup>265</sup> a posiluje své tvrzení i faktem, že je to právě sám Jupiter, kdo z postu stvořitele<sup>266</sup> schvaluje své vlastní barbarské činy.<sup>267</sup> Jeho chlípnost<sup>268</sup> můžeme prvně upozorovat již na konci první scény prvního aktu, kdy se pohoršuje nad dívkami, které se z příslušnosti K Dianině družině zřekly erotické rozkoše.<sup>269</sup> Vyjadřuje se o nich jako o hloupých, jednoduchých dívkách, které se rozhodly zasvětit svůj život lesu a zvěři, čímž v jeho očích ztrácejí lidskost. Podstatu lidskosti však pravděpodobně vnímá v možnosti člověka rozmnožovat se a zažívat sexuální opojení.

#### 1.akt, 1.scéna

GIOVE  
“Semplici giovinette,  
Votarsi all'infecundia, e per le selve  
Disumanarsi in compagnia di belve.”

JUPITER  
„Hloupé slečny,  
Zaslíbit se neplodnosti a v lesích  
Odlidštit se ve společnosti zvěře.”

s.liv

<sup>263</sup> K KRATOCHVÍL, Karel. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. Op. Cit., s. 69.

<sup>264</sup> MCCLARY, Susan a KALLICK, Jenny. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Journal of music theory, vol. 37, no. 2, 1993. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/843788>. s. 391-402.

<sup>265</sup> Pozn. Lorenzo da Ponte, Wolfgang Amadeus Mozart – Don Giovanni, viz. také SADIE, Stanley. Op. Cit. Volume one A-D. s. 1074.

<sup>266</sup> Viz také: NASO, Publius Ovidius. Op. Cit., s. 47-51.

<sup>267</sup> Srov. HELLER, Wendy. Op. Cit., s. 178-219.

<sup>268</sup> Tamtéž, s. 178-219.

<sup>269</sup> Tamtéž, s. 178-219.

Jovovo naprosté nepochopení stylu života, který si dívky zvolily, taktéž podtrhává charakter „pantalonské“ masky. Jeho hlavním pohonem v životě je moc nad světem, v rámci níž má vlastním schválením právo sáhnout si na vše, co se mu zlíbí. Paradoxem je, že on se vysmívá mladým dívkám a jejich způsobu života, maska *pantalona* je však jednou z těch, které byly běžným terčem diváckého posměchu. Tato maska stejně jako ostatní prochází v průběhu divadelních dějin výraznou proměnou. Její původní podoba však zrcadlí směšného chamtivce a pozdního záletníka, kterému se nevede jako dříve.<sup>270</sup>

### 5.3.3 Sluhové

*I zanni*,<sup>271</sup> česky *sluhové*, jsou možná nejvýraznější postavou typickou pro komedii *dell'arte*.<sup>272</sup> Někteří autoři je dokonce považují za hlavní postavy komediálního jeviště.<sup>273</sup> Většina scénářů zahrnovala alespoň dva *zanni* a někdy i více.<sup>274</sup> Občas *zanni* zastupovali postavu z nižší sociální třídy, jako je například hostinský nebo zloděj, jindy se mohli přestrojit za šlechtu a svým výstupem přinášet satyru mířenou na nevhodné chování aristokratů.<sup>275</sup> Jsou řazeni mezi postavy komického druhu.<sup>276</sup>

V libretu se s jistotou nachází alespoň 3 *sluhové* – Merkur jako zástupce mužského pohlaví, stejně tak Mladý Satyr s harlekýnským charakterem, ženský protějšek pak zastupuje Linfea. Ne všichni jsou *sluhy* ukázkovými, precizně odpovídajícími vzoru komedie.<sup>277</sup> Takové tvrzení by však mohlo zaznít u každé jedné postavy opery *La Calisto*. Důležité je, že řadu prvků s nimi nepopíratelně sdílí. Často se v nich navíc opět mísí kombinace i s jiným druhem postav<sup>278</sup> – v případě Linfey jde o kombinaci hrubé, prosté *servetty*<sup>279</sup> komického charakteru s prvky typickými pro roli *innamoraty*. Sporná je postava Kallistó, které by mohla být vnímána jako *služebná* Diany, avšak také v jejím případě výrazně převažují prvky melancholické *innamoraty*.<sup>280</sup> Postavou, jejíž zařazení nepřináší žádné protichůdné tendence, je Merkur, syn<sup>281</sup>

---

<sup>270</sup> Viz také: KRATOCHVÍL, Karel. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. Op. Cit., s. 62.

<sup>271</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. Op. Cit., s. 118-119.

<sup>272</sup> Viz také: BROCKETT, Oscar Gross; HILDY, Franklin J. Op. Cit., s. 203-214.

<sup>273</sup> Viz také: KRATOCHVÍL, Karel. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. Op. Cit., s. 65.

<sup>274</sup> Srov. WILBOURNE, Emily. Op. Cit., s. 32. [cit. 2024-03-21].

<sup>275</sup> Viz. tamtéž, s. 32-33.

<sup>276</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. Op. Cit. s.118-119.

<sup>277</sup> Tamtéž, s. 118-119.

<sup>278</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xiii-xix.

<sup>279</sup> Více k tomuto tématu viz s. 59-63.

<sup>280</sup> Viz také: KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. Op. Cit., s. 195-204.

<sup>281</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. li.

a pomocník Jova. V neposlední řadě by mezi *zanni* mohl patřit i Mladý Satyr mající v sobě prvky rané podoby *harlekýna*.<sup>282</sup>

### 5.3.3.1 Jovův specifický společník Merkur

Merkur je s jistotou postavou patřící mezi *zanni*.<sup>283</sup> Je *sluhou* tvořící dvojici s Jovem, který jsouce *pantalonem* a jednou z hlavních postav, potřebuje k sobě po vzoru komedie dell'arte pomocníka.<sup>284</sup> Podle vzoru komedie dell'arte však povětšinou k *pantalonovi* patřival doktor,<sup>285</sup> v takovém případě by však Merkur musel vykazovat známky vzdělance, který chrlí proud nesmyslných terminologických pojmů a odborných termínů. *Il dottore* toho věděl hodně, byl však bez schopnosti logicky podepřít svá tvrzení.<sup>286</sup> Merkur v sobě pravděpodobně některé z těchto prvků skrývá – nebylo by to poprvé, kdy v jedné postavě nacházíme prvky typické pro více než jednu postavu. Postavy komedie dell'arte se navíc zdvojují – staří pánové byli vždy dva.<sup>287</sup> Merkur však ve svých promluvách nechrlí latinské citáty, nemudruje ani nemluví o historických osobnostech tak, jak je pro masku doktora charakteristické.<sup>288</sup> Není groteskní postavou, pouze nechává vyniknout grotesknost svého pána – *pantalona* Jova. Ačkoliv si tedy jsem vědoma některých shod s maskou doktora, převažují v mých očích v postavě Merkura charakterové rysy typické pro masky služebnické.

*Zanni* sloužili k pobavení publika<sup>289</sup>, téměř vždy hráli *služebníky* a přicházeli ve dvou hlavních typech – *primo zanni* a *secondo zanni*.<sup>290</sup> *Primo zanni* byl bystrý a chytrý – chytřejší než jeho pán,<sup>291</sup> často byl mozkiem zamotaných láskyplných zápletek,<sup>292</sup> kterými se zabývaly ostatní postavy. Je prapředkem Da Ponteova Figara.<sup>293</sup> Tento mazaný *sluha*<sup>294</sup> byl občasně nazýván *brighella*,<sup>295</sup> na jihu pak *pulcinella*.<sup>296</sup> Faustiniho Merkur je opravdovým *služebníkem* prvního typu. Svou chytrostí dopomáhá Jovovi ke svedení mladé nevinné Kallistó – ve třetím

---

<sup>282</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. Op. Cit., s. 122.

<sup>283</sup> Viz také: KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. Op. Cit., s. 118-119.

<sup>284</sup> Tamtéž, s. 118-119.

<sup>285</sup> Pozn. italsky: *Il dottore*.

<sup>286</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. Op. Cit., s. 108.

<sup>287</sup> Tamtéž, s. 107.

<sup>288</sup> Tamtéž, s. 108.

<sup>289</sup> Srov. WILBOURNE, Emily. Op. Cit., s. 32-33. [cit. 2024-03-23].

<sup>290</sup> Viz. také: COSTOLA, Sergio a CRICK, Olly. Op. Cit., s. 96-152.

<sup>291</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. Op. Cit., s. 118-119.

<sup>292</sup> Srov. PELÁN, Jiří. Op. Cit., s. 259-260.

<sup>293</sup> Srov. WILBOURNE, Emily. Op. Cit., s. 33. [cit. 2024-03-21].

<sup>294</sup> Srov. PELÁN, Jiří. Op. Cit., s. 259-260.

<sup>295</sup> Tamtéž, s. 259-260.

<sup>296</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. Op. Cit., s. 159-169.

jednání prvního aktu přichází s nápadem, aby na sebe Jupiter vzal podobu své dcery – královny lesů Diany. Tvrdí, že z jejího objetí Kallistó zajisté neuteče.

1.akt, 3.scéna

MERCURIO

“Della figlia,  
Della silvestre dea prendi l’imago,  
E, sotto quel sembiante,  
Ingegnoso amator.  
Godi l’amante  
Non fuggirà gl’amplessi  
La rigida romita  
Della diva mentita.”

MERKUR

„Své dcery, královny lesů,  
Na sebe podobu vezmi  
A v tomto převleku.  
Důmyslný milovníku,  
Užij si milenky.  
Neuteče z objetí,  
Tato samotářská dívka,  
Pryč od té lživé divy.”

s.lvi

Ve čtvrté scéně prvního aktu vychytralý *služebník* pobízí svého *pantalona* ke svedení dívky a následně zpovzdálí pozoruje akci. Neopomíjí lichotivé oslovení, jaké náleží *sluhovi* při oslovování svého pána.

1.akt, 4.scéna

MERCURIO

“Il ristoro adempito  
Dell’egra madre accesa,  
Ritornò dell’Olimpo agl’alti nidi.”

MERKUR

„Jakmile dokončil  
Nápravu popálené matky Země,  
Navrátil se do vysokých hnízd Olympu.”

s.lviii

Merkur je navíc *služebníkem* věrným. V osmé scéně druhého aktu, kdy Juno sestoupí na zem a potkává Merkura s Jovem převlečeným za Dianu, Merkur bohyni lže, aby ochránil svého pána.<sup>297</sup> Děje se tak v moment, kdy Juno tušící manželovu nevěru pátrá po stopách, které by jí v jejím podezření mohly utvrdit. Dianina přítomnost po boku Merkura ji zaráží a slouží jako

---

<sup>297</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xviii.

první potvrzení očekávaných záletů. Merkur v ten moment nechává svou hlavu chladnou a co nejpřesvědčivěji družce svého pána tvrdí, že se její manžel na zemi zdržel pouze k napravení poválečného požáru a poté se kvapem navrátil na Olymp.

2. akt, 8. scéna

MERCURIO

“Rispettoso amator,  
che non l’abbracci?”

MERKUR

„Ušlechtilý milence,  
pročpak ji neobejmeš?”

s.lxxv

Jak je z textu zřejmé, jedná se o postavu nejednoznačného původu i charakteru. Pokusila jsem se tímto deklarovat možnou příslušnost Merkura mezi masky komedie dell’arte, avšak nejvíce se přikláním k řešení již zmíněnému v kapitole č. – Merkur je podobně jako jeho ovidiovský předchůdce postavou s výraznými rysy vypravěče. Nepřináší do opery vlastní příběh, pouze vypomáhá a komentuje okolní dění.

### 5.3.3.2 Dianina společnice Linfea

Ženským protějškem *sluhů* byla *servetta*,<sup>298</sup> *fantesca*<sup>299</sup> nebo-li *služička*.<sup>300</sup> V dělení postav komedie dell’arte podle Emily Wilbourne se o masce tohoto typu dočítáme následující: „Fantesca byla nejčastěji služkou jednoho z *innamorati*, ale objevovala se také jako hostinská nebo příležitostně jako prostitutka. Mluvila hovorovým jazykem v dialektu, často toskánském nebo neapolském. Jako *služebná* představovala spolu se svou paní variantu vztahu *pán-zanni*, který se odehrával mezi mužskými postavami. *Fantesca* se často a otevřeně hrubě vyjadřovala o sexu - jak o tom, jak si ho užívá, tak o tom, jak by si ho podle ní měla užívat její paní. Opovrženímhodně flirtovala s mužskými postavami a často skončila zasnoubená s jedním ze *zanni* nebo s *kapitánem*. V některých souborech komedie dell’arte hrál *fantescu* mužský herec en travesti, který groteskně parodoval zkažené ženské půvaby starší ženy.”<sup>301</sup>

<sup>298</sup> Viz také: KRATOCHVÍL, Karel. *Komedie dell’arte doma i za hranicemi*. Op. Cit., s. 191.

<sup>299</sup> Srov. WILBOURNE, Emily. Op. Cit., s. 35. [cit. 2024-03-23].

<sup>300</sup> Srov. PELÁN, Jirí. Op. Cit., s. 259-260.

<sup>301</sup> WILBOURNE, Emily. Op. Cit., s. 35, [cit. 2024-03-23]. originální znění: “The fantesca was most frequently a servant or nurse to one of the innamorate, although she also appeared as an innkeeper or occasionally a prostitute. She spoke a colloquial dialect, often from Tuscany or Naples. As servant, she and her mistress provided a variant of the master-zanni relationship enacted between male characters. The fantesca made frequent and overtly crude

*Fantesca* byla původem venkovanka, *služebnou* se stala až v pozdějším vývoji komedie dell'arte. Byla to ona, komu se její paní svěřovala o svých milostných starostech a kdo pak své paní v patáliích pomáhal. Právě v moment její přítomnosti na jevišti se divák mohl dozvědět trápení, která její paní běžně skrývala před okolními postavami. Mohla být též družkou *harlekýna*. V takovém případě pak nosila kostým s charakteristickým harlekýnským vzorem.<sup>302</sup> K podobnému náhledu inspiroje též Jane Glover hovořící o dělení komických postav. Tvrdí, že Cavalliho vážné postavy byly zpravidla méně výrazné než-li jejich *sluhové*, kteří podléhali tradici komedie dell'arte, a proto spadají do specifických typů.<sup>303</sup> Tyto v tabulce rozděluje do čtyř kategorií - staré chůvy (*sibille vecchie*), mladé důvěrnice hlavních postav ženského pohlaví (*subrette*), komičtí *sluhové* buffo charakteru (*Scapino, Arlequino*) a mladá pážata (*Pedrolino*). Ke každé pak vkládá výčet postav z Cavalliho oper k uvedení příkladu.<sup>304</sup> Linfeu zde nacházíme mezi postavami druhé kategorie - takzvanými *Subrette*.<sup>305</sup> Komické figurky podle Glover komentují hlavní dění opery a jsou taktéž zapojeny do dílčích příběhů vždy založených na milostných zápletkách.<sup>306</sup>

Linfea dokonale reprezentuje obě uvedené charakteristiky. Od prvního momentu se vyskytuje ve společnosti *innamoraty* Diany.<sup>307</sup> Snaží se jí ochránit před milostnými city Endymióna, ze svého přesvědčení o Dianině čistotě žije totiž v domnění, že bohyně Endymiónovy city neopětuje:

1.akt, 8.scéna

LINFEA

“Sparisca in un baleno!

Di qua il piede allontana,

Servo d'affetto reo,

Nemico di Diana!”

LINFEA

„Okamžitě zmiz!

Vzdal odtud své kroky,

Sluho zahanbený sentimentem,

Nepříteli Diany!”

s.lxi

---

comments about sex— both her enjoyment of it and the enjoyment she thought her mistress should take in it. She flirted outrageously with male characters and often ended up engaged to one of the zanni or to the Capitano. In some commedia dell'arte troupes, the *fantesca* was played by a male actor en travesti, parodying grotesquely the decayed feminine charms of an older woman.”

<sup>302</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. Op. Cit., s. 128.

<sup>303</sup> Srov. GLOVER, Jane. Op. Cit., s. 102-103. [cit. 2024-04-08].

<sup>304</sup> Tabulku lze naléznout tamtéž, s. 103.

<sup>305</sup> Tamtéž, s. 102-103.

<sup>306</sup> Tamtéž, s. 102-103.

<sup>307</sup> Více k tomuto tématu viz s. 39-46.



Od konce prvního dějství je navíc zjevné, že ani vulgární a eroticky orientovaný charakter, postavě *servetty*<sup>308</sup> tolik vlastní, nebyl Linfea Faustinim odepřen. Ačkoliv je Linfea z podstaty nymfy cudná,<sup>309</sup> autor jí vkládá do úst velice explicitní výrazy erotické povahy.<sup>310</sup> Dokonale jí pak sekunduje Mladý Satyr, který touží být její druh. Nymfě však není kvůli svému původu dost dobrý. Je tudíž i přes její touhy po mužském protějšku<sup>311</sup> opakovaně odmítán a urážen nadávkami podřývajícimi převážně jeho vzhled a zvířecí původ.<sup>312</sup> Linfea po manželovi a milostných zážitcích opakovaně touží. Průřezem díla se jí postupně více a více zajídá představa života v celibátu. Z jejích promluv je evidentní odpor vůči kozímu chlapci, vidíme však také vnitřní rozpor, který nymfa prožívá.

#### 1. akt, 12. scéna

LINFEA

“Nelle mandre ad amar va!

Aspetto ferino,

Fanciullo caprino!

Che Narciso,

Che bel viso,

Vuol goder la mi beltà!

Nelle mandre ad amar va!”

LINFEA

„Jdi hledat lásku ke kozám!

Divošský vzhled,

Kozí kluk!

Jaký to Narcis,

Jaký to krásný obličej,

Chtěl by užívat si mou krásu!

Jdi hledat lásku ke kozám!“

s.lxv

Ačkoliv Linfea Mladým Satyrem opovrhuje, není těžké mezi hrubými nadávkami nalézt též lichotivá slova.<sup>313</sup> Přirovnání k postavě Narcise<sup>314</sup> s sebou nese jistou ambivalenci<sup>315</sup> – mohlo by se jednat jak o nadávku mířící na kozlovu domýšlivost, taktéž se však může - vzhledem k Narcisově známému příběhu osvětlenému v kapitole věnující se

<sup>308</sup> Srov. WILBOURNE, Emily. Op. Cit., s. 35.

<sup>309</sup> Srov. HELLER, Wendy. Op. Cit., s. 178-219.

<sup>310</sup> Viz zde: BLACKBURN, Bonnie J. a STRAS, Laurie. Op. Cit., s. 220-221.

<sup>311</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xviii.

<sup>312</sup> Tamtéž, s. xvi.

<sup>313</sup> Viz zde: BLACKBURN, Bonnie J. a STRAS, Laurie. Op. Cit., s. 220-221.

<sup>314</sup> NASO, Publius Ovidius. Op. Cit., s. 75-80.

<sup>315</sup> Viz s.30.

Ovidiovým Proměnám – jednat o pochvalu pohledného zjevu. Již zde tedy pozorují nymfy možné ambivalentní projevy způsobené nejistotou z neznámého světa rozkoše<sup>316</sup>

Přestože Linfea není postavou převzatou z Ovidiových Proměn, sama v průběhu opery prochází zajímavou psychologickou proměnou.<sup>317</sup> Zpočátku se jeví jako cudná víla<sup>318</sup> zapadající do představ o ženách svého druhu, avšak Faustini stejně jako u osudu Kallistó či Diany i tuto nymfu vykresluje ve světle pokrytectví. Také Linfea totiž nakonec překročí hranici celibátu. Čtenář či divák pak může sledovat rozpor, který se v postavě v průběhu díla odehrává - boj mezi snahou zůstat věrný svým zásadám a snahou odolat erotickému volání.<sup>319</sup> Analogický stav myslíme můžeme pozorovat u postavy Diany, jenž se také snaží zůstat slibu nevinnosti věrná,<sup>320</sup> avšak srdce ji táhne ke krásnému Endymiónovi. Linfea nejprve ve své čistotě není schopna Dianiny opětované city k Endymiónovi rozpoznat. Následně rezolutně odsuzuje Kallistó za hřích spáchaný s Jovem. Na konci prvního aktu však sama přiznává, že pocíťuje probuzení libida,<sup>321</sup> ačkoliv si není jistá, jak přesně si zažívané impulsy vyložit, neboť – jak sama zmiňuje - „amorovy šípy ji doposud mýjely“. To jsou tedy pro Linfeu první chvíle zaváhání a pochyb o tom, zda chce život v celibátu žít i nadále. Jako doplnění analogie s ostatními ženskými postavami bych ráda zmínila, že obdobný moment zažívá ve vzpomínkách na rozkoš i Kallistó (1.akt, 10.scéna: “Piacere maggiore avere non può, ma cosa sia, non so.”<sup>322</sup>). Linfea se zde nejprve obává vyslovit nahlas volání svého nitra, pak ale odhazuje stud a v samotě poprvé nahlas pronáší, co ji tíží. Chce uklidnit svou duši mužskou přítomností.

1.akt, 12.scéna

LINFEA

“Interprete mal buona  
Son di questa libidine,  
Ch’orme do Cupidine  
Mi sono ancora ignote.

...

LINFEA

„Nejsem zdatná v pochopení  
Tohoto chtíče,  
Neboť Amorovy šípy  
Mě doposud mýjely.

...

<sup>316</sup> Viz zde: BLACKBURN, Bonnie J. a STRAS, Laurie. Op. Cit. s. 220-221.

<sup>317</sup> Viz také: HELLER, Wendy. Op. Cit., s.178-219.

<sup>318</sup> Viz také: BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xviii.

<sup>319</sup> Viz zde: BLACKBURN, Bonnie J. a STRAS, Laurie. Op. Cit., s. 220-221.

<sup>320</sup> Srov. HELLER, Wendy. Op. Cit. s. 178-219.

<sup>321</sup> Viz zde: BLACKBURN, Bonnie J. a STRAS, Laurie. Op. Cit., s. 224-225.

<sup>322</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. lxii.

Pure agl'impulsi suoi resisto ancora.  
Ma, ma...Lo vorrei dire,  
E temo di parlare. Eh, chi mi sente?  
Così non credo di voler morire.  
L'uomo è una dolce cosa,  
Che sol diletto apporta,  
Che l'anima conforta.  
..."

Prozatím těmto impulsům odolávám,  
Ale, ale...Chtěla bych to povědět,  
Však bojím se mluvit, eh, kdo by mě slyšel?  
Takto nechci zemřít  
Muž je sladká věc,  
Která přináší rozkoš  
A uklidňuje duši.  
..."

s.lxiv

Rozhodné odmítnutí své životní role<sup>323</sup> pak vyslovuje na konci aktu druhého, kdy si je již jistá ve svých touhách po manželovi a milostných hrátkách. Zmiňuje, že touží zažít slast, kterou jí může poskytnout pouze muž. Uvědomuje si prchlivost své krásy a mládí a seznamuje diváka se svým strachem z možného zameškání reprodukčního věku. Vědomě se rozhodne dát průchod své tužbě o zažití potěšení s manželem, a ne zahodit tak svou plodnost a chuť po milostných hrátkách.

2.akt, 14.scéna

LINFEA  
"D'aver un consorte  
Io son risoluta,  
Vogl'esser goduta.  
Non vo insterilire  
Sul vago fiorire  
Degl'anni ridenti:  
Ò dolci contenti,  
Che l'uomo sa dare  
Anch'io vo provare."

LINFEA  
„Mít manžela  
Jsem se rozhodla  
Chci zažívat potěšení.  
Nechci zahodit plodnost  
Mého rozkvětu  
V tomto šťastném věku.  
Ó sladké potěšení,  
Které dát umí muž  
Taktéž já chci zakusit.“

s.lxxx

---

<sup>323</sup> Tamtéž, s. lxxx-lxxxi.

### 5.3.3.3 Harlekýnské rysy v postavě Mladého Satyra

Jak již bylo řečeno, Mladý Satyr tvoří výraznou dvojici se *servettou* Linfeou a také se vyskytuje ve společnosti Pána a Silvana, se kterými ho pojí jeho zvířecí původ. Na jeho harlekýnské rysy upozorňuje například inscenace opery *La Calisto* režírovaná René Jacobsem.<sup>324</sup> Zde má na sobě Mladý Satyr kostým s barevnými kosočtverci připomínající záplaty, což je kostým pro *harlekýna* typický.<sup>325</sup> Dle Kratochvíla navíc připomíná něco zvířecího,<sup>326</sup> což postavě Mladého Satyra majícího kozí původ bezesporu náleží. Satyr, stejně jako *harlekýn*, nepochybně patří mezi postavy komického typu. Postava *harlekýna* v průběhu let prochází výraznou proměnou,<sup>327</sup> dnes pod tímto názvem můžeme najít jak komiksovou postavu, tak oblíbený čokoládový dezert. Pro mou práci je však vzhledem k datu uvedení opery důležitá původní povaha této masky. Původně sloužil *pantalonovi*, později se občasně na jevišti vyskytoval i v roli jeho soupeře, či mohl zahoreť láskou k jeho dceři. *Harlekýn* s sebou nese charakter nezkušeného chlapce - někteří ho dokonce popisují jako postavu představující dítě, které nejdříve koná a až později myslí.<sup>328</sup> Svou dětskou bezradností<sup>329</sup> si byl schopen naklonit každého diváka. Taktéž bezradnost krásně vystihuje Mladého Satyra. Ten totiž naléhá na Linfeu a postupně začíná být z jejího odmítání zoufalý. Neví si rady, jak dosáhnout svého a netuší, co dělá špatně. Tento jev je dostatečně zjevný v následující replice:

1.akt, 13.scéna

SATIRINO

“So perché mi ripudia

L’ingorda tua libidine,

Perché garzone semplice

Mal buono agl’esercizii

Di Cupido, e di Venere,

Ancor cresecente e piccola

MLADÝ SATYR

„Vím, proč mě odmítá

Chamtivé tvé libido,

Protože jsem nevinný chlapec

Nezkušený ve hrách

Amora a Venuše,

A můj ocas zatím stále roste,

<sup>324</sup> Pozn. René Jacobs, Harmonia Mundi, srpen 2015 – *La Calisto*, Francesco Cavalli

<sup>325</sup> Srov. PELÁN, Jirí. Op. Cit., s. 259-260.

<sup>326</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Komedie dell’arte doma i za hranicemi*. Op. Cit., s. 89.

<sup>327</sup> Viz také: KNÍŽE, Renata. Op. Cit., s. 6-14.

<sup>328</sup> Tamtéž, s. 6-14.

<sup>329</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Komedie dell’arte doma i za hranicemi*. Op. Cit., s. 91.

Porto la coda tenera.”

Je malý a jemný.”

s.lxv

Jedná se o bojácného prost'áčka,<sup>330</sup> který se velice snadno nechá svést ke špatným činům.<sup>331</sup> Přes svou bojácnost se však dokáže velmi rychle a vášnivě zamilovat.<sup>332</sup> Navíc velice často mění své nálady – během okamžiku přechází mezi smíchem a pláčem.<sup>333</sup> Všechny tyto rysy typické pro *harlekýna* je možné v postavě Mladého Satyra naleznout. *Harlekýn* byl miláčkem publika, původcem četných zvrátů na jevišti a zárukou humoru. Také často představoval vzbouření či překročení hranic, což byl prvek přenesený z dob karnevalu.<sup>334</sup> Vzhledem k intenzitě chování Mladého Satyra by i tento bod mohl být pravdou, to už však záleží na interpretaci režiséra a diváka.

#### 5.4 Podoba dobové interpretace opery

K vhodnému posouzení zásadních odchylek charakterů zkoumané opery od jejich vzorů převzatých z komedie dell'arte by zajisté posloužily výmluvnější prameny ze dne, kdy byl titul prvně uveden – tedy co nejlépe popsany průběh představení z 28.listopadu 1651.<sup>335</sup> Podle studie muzikoložky Jennifer Williams Brown z Univerzity Yale jsou nám přístupné tři hlavní prameny.<sup>336</sup> „Jediný dochovaný hudební zdroj pro *La Calisto* (rukopisný notový zápis) je součástí významné skupiny Cavalliho rukopisů, které získal benátský šlechtic Marco Contarini pravděpodobně krátce po skladatelově smrti. Dále se pak dochovalo tištěné libreto a rukopisná účetní kniha za sezónu 1651-1652 v Teatro S.Aponal.”<sup>337</sup> Tatáž studie pak také tvrdí, že k opeře neexistují žádné dochované návrhy výprav nebo kostýmů, ani žádné choreografie,<sup>338</sup> což není mezi benátskými operami sedmnáctého století výjimkou.<sup>339</sup>

---

<sup>330</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. Op. Cit., s. 122.

<sup>331</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. lxxv-lxxxvii.

<sup>332</sup> Srov. KNÍŽE, Renata. Op. Cit., s. 8.

<sup>333</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. Op. Cit., s. 127.

<sup>334</sup> Srov. KNÍŽE, Renata. Op. Cit., s. 10.

<sup>335</sup> Viz také: SADIE, Stanley. Op. Cit. Volume One A-D. s. 788.

<sup>336</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit. s. xiii.

<sup>337</sup> Tamtéž, s. xxiii. Originální znění: “Manuscript production score: The only surviving musical source for la calisto is part of an important group of cavallis manuscripts acquired by the venetian nobleman Marco Contarini, probably shortly after the composers death. Printed Libretto and manuscript account book for the 1651-1652 season at the Teatro S.Aponal.”

<sup>338</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit., s. xxvii.

<sup>339</sup> Viz také: HOSTOMSKÁ, Anna a OČADLÍK, Mirko a kolektiv. Op. Cit. s. 29-38.

Ztvárnění Kallistó se k dnešnímu datu ujala již řada režisérů z celého světa. Možné způsoby uchopení příběhu jsou nesčetné.<sup>340</sup> O ovidiovskou látku či kořeny komedie dell'arte se opírají někdy méně jindy více. Zajímavým ztvárněním je například již výše zmíněná inscenace režírovaná René Jacobsem. Její tvůrce zde skrze kostýmy některých postav podtrhává jejich původ pramenící v komedii dell'arte. Kupříkladu Mladý Satyr má na sobě oblečení typické pro postavu *harlekýna* – tedy oblek z látky s barevnými kosočtverci.<sup>341</sup> Dále pak postava Endymióna má na sobě celobílý oblek typický pro jižní typ *zanni - pulcinellu*.<sup>342</sup> Za pozornost také stojí ztvárnění, kterého se v roce 2019 ujal soubor *Collegium Marianum* ve spolupráci s pražským divadlem *Buchty a loutky*. Společně tento antický příběh rozehrávají za použití barokních loutek, jejichž vztah ke komedii dell'arte není vůbec daleký. Kratochvíl uvádí toto prastaré divadlo s dřevěnými herci jako jednu z paralel komedie dell'arte, odkud italská kočovní loutkaři často přejímali typy, kostýmy a příběhy. Časem však i oni přechází převážně k improvizaci s omezeným složením masek.

Emily Wilbourne ve své knize zabývající se vztahem opery a komedie dell'arte v sedmnáctém století přichází se zajímavým řešením vhodně sloužícím k rozklíčování probrané problematiky. K uvedení příkladu si vybírá operu *L'Ormino*, taktéž z pera Giovanniho Faustiniho a Franscesca Cavalliho, z roku 1644:<sup>343</sup>

„Oba *innamorati*, Amida a Ormino, jsou oba zamilovaní do Erisbe, vroucí *innamoraty*, která, ačkoli je nešťastně provdaná za starého krále Mauretánie, Hariadenu, opětuje city Ormindu a plánuje s ním utéct do jeho vlasti. Mezitím Sicile, odhodlaná *innamorata*, truchlí nad svým smutným osudem. Byla milována a poté opuštěna Amidou, který se na konci opery připomene své dřívější lásce, což jim umožní se znovu spojit. Složitá zápleтка dosáhne řešení, když *kapitán* Osmano poruší rozkazy krále Hariadenu, aby získal přízeň od *fantesky* Mirindy, důvěrnice mladé královny Erisbe. Tyto postavy by se všechny stejně dobře mohly objevit na jevišti komedie dell'arte“<sup>344</sup>

---

<sup>340</sup> Viz také: BÁRTOVÁ, Jindřiška. HOLÁ, Monika. *Operní režisér v minulosti a současnosti*. Brno: Janáčková akademie múzických umění v Brně, 2008.

<sup>341</sup> Srov. KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. Op. Cit. s. 122.

<sup>342</sup> Tamtéž, s. 159.

<sup>343</sup> Viz také: SADIE, Stanley. Op. Cit. Volume one A-D. s. 787.

<sup>344</sup> WILBOURNE, Emily. Op. Cit. s. 169. Originální znění: „The two *innamorati*, Amida and Ormino, are both in love with Erisbe, the ardent *innamorata* who, though unhappily married to the elderly king of Mauretania, Hariadeno, returns Ormino's affections and plots to elope with him to his homeland. Meanwhile Sicile, the adamant *innamorata*, laments her sad fate. She had been loved and then abandoned by Amida, who, by the end of the opera, is reminded of his earlier love, allowing them to reunite. The complicated plot achieves resolution when the *capitano* Osmano disobeys the orders of King Hariadeno in order to win favor with the *fantesca*, Mirinda, confidante to the young Queen Erisbe. These characters would all be equally at home on the *commedia dell'arte* stage.“

Pokusila jsem se inspirovat autorčinou předlohou a obdobně jako ona přicházím s vyjádřením o operě *La Calisto: Innamorata* Kallistó podlehne kouzlu *starce* Jova převlečeného za *innamoratu* Dianu, která miluje *innamorata* Endymióna. Po Dianě touží taktéž *innamorato* Pán, který se ze závidy pokusí se svojí družinou připravit *innamorata* Endymióna o život. Dalším zamilovaným a taktéž komickým párem jsou *servetta* Linfea a *harlekýn* Mladý Satyr. Charakter komedie dell'arte tudíž podtrhuje také přítomnost tří *zanni* – Merkur je *sluhou* Jova; Linfea, která je kromě své milenecké a komické roviny taktéž – podobně jako Kallistó - pomocnicí Diany; a Mladý Satyr, který vypomáhá Pánovi. Poslední *innamoratou* je Juno – zhrzená manželka Jova, která sestoupí na zem a pomstí se Kallistó drsnou přeměnou v medvědici. Všechny postavy by tedy stejně dobře mohly fungovat na jevišti komedie dell'arte.

## 6 Závěr

Libreto k operě *La Calisto* jsem si vybrala primárně z důvodu mé lásky k hudbě, která v díle zaznívá, avšak neméně dopad na mě měl silný příběh, který opera vypráví. Příběh nymfy Kallistó má sice kořeny v řecko-římské mytologii, otevírá však řadu otázek, které hýbou společností i dnes v době jednadvacátého století. Kallistó čelí podvodu ze strany Jova a následně se důsledkem Jovova oklamání stává obětí znásilnění. Hrůznost jejího osudu tímto nekončí, je to totiž ona, kdo nakonec čelí potrestání za spáchaný hřích, zatímco Jupiter žije nadále bezstarostný život a zazáří svou pokryteckou dobrotou, když se rozhodne “spasit” Kallistó proměnou v souhvězdí. Kontext doby samozřejmě podvrtnost jeho charakteru zjemňuje, i přes to však ve mně osud dívky vyvolává soucit i bojovné emoce. Kallistó představuje jednu z mnoha sexuálních obětí Jovovy moci. V mých očích tak symbolizuje mladé dívky, které stejně jako ona zažily či zažívají určitou formu sexuálního zneužívání, následně nejsou dostatečně vyslechnuty a původci jejich újmy nedojdou náležitého potrestání.

Faustini pojímá nymfy příběh velice specificky. Dílem se šíří cynismus stranicí Jovově postavě. Libretista zachází s nymfou snad i hůře než Ovidius. Z Kallistó tvoří naivní víličku, která není schopna rozpoznat mužský úd, a udržuje ji v naději a pobláznění rozkoší mnohem déle než řecko-římský básník. Zda to bylo naladění Faustiniho, či zda celá společnost v té době očekávala vykreslení žen v tomto duchu, je těžké posoudit. Opera byla sice ve své době úspěšným dílem,<sup>345</sup> avšak některé prameny dokládají, že určité části musely být z důvodu své

---

<sup>345</sup> Viz také: BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit. s. xxvii.

přehnané explicitnosti vyškrtány.<sup>346</sup> Podtext opery by i přes tuto skutečnost dost dobře mohl znít třeba takto: „Ačkoliv se nymfy tváří nevině a ohánějí se slibem cudnosti, žádná z nich nemá v tomto ohledu čisté svědomí.” Libreto totiž podrývá právě tuto jednu hlavní zásadu nymf - život v ústraní, v čistě ženské společnosti bez jakýchkoliv důvodů vyhledat společnost mužskou. Faustini vede hlavní linku osudem nymfy Kallistó a opřádá ji příběhy dalších dvou nymf. Obě dvě taktéž čelí amorovým útokům a každá z nich alespoň v nějaké formě podlehne pokušení. Diana se zamiluje do krásného pozemského člověka a uprostřed jeho spánku ho začne obdařovat polibky. Mladá Linfea, členka Dianiny družiny, pocítuje impulsy sexuálního pudu, které nakonec ukojí stykem s nadržným chlapcem, jehož dorážení po celou dobu hry odmítá.

Celé vyznění autorovy interpretace však začíná být plně kompletní až po té, kdy čtenář v postavách zaznamená přítomnost masek komedie dell'arte. Právě v tento moment začíná Faustiniho pojetí dávat větší smysl, nutí mě ubrat na kritičnosti a zmírnit zklamání z autorova náhledu na problematiku zpracované látky. Vliv tradičního chování jednotlivých postav s sebou nese jisté ospravedlnění jejich rozhodnutí a činů. S jistotou navíc mohu prohlásit, že tato bakalářská práce potvrzuje možný vliv komedie dell'arte na benátskou operu sedmnáctého století. Ve většině postav opery *La Calisto* lze a také se podařilo naleznout charakterové prvky typické pro postavy tohoto specifického druhu divadelního představení.

---

<sup>346</sup> Srov. BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Op. Cit. s. xvi.



## 7 Resumé

Cílem této bakalářské práce bylo zanalyzovat raně barokní libreto Giovannio Faustiniho k opeře *La Calisto*. Pracovala jsem s libretem vydaným spolkem Collegium Musicum pod vedením Jennier Williams Brownové a Roberta Holzera roku 2007 na Yaleově Univerzitě. Z řady vydaných Proměn Publia Ovidia Nasa jsem si ke své práci vybrala edici Nakladatelství Plot z roku 2005 přeloženou Ivanem Burešem.

V úvodní kapitole seznamuji čtenáře se záměrem práce a osobním vztahem k vybranému tématu. V následující kapitole představuji autora libreta - jednoho z prvních operních libretistů a impresáriů Giovannio Faustiniho. Zaměřuji se především na jeho uměleckou roli a význam jeho tvorby v Benátkách první poloviny sedmnáctého století. Popisuji jeho úzký vztah s procesem vzniku opery, který v jeho případě nekončil sepsáním libreta, nýbrž souvisel s produkcí celého představení. Po té přecházím k definování specifík opery první poloviny sedmnáctého století. Nastihuji vývoj žánru, vznik divadel, a kladu důraz především na tehdejší vztah textu k hudbě – tedy přeneseně vztah mezi libretistou a skladatelem.

Následně se věnuji první ze dvou analýz textu. Stručně představuji příběh Jova a Kallistó z druhé knihy Ovidiových Proměn a navazuji porovnáváním tohoto antického vlákna s Faustiniho pojetím. Analýza zde přináší konkrétními výsledky – nyní uvedu alespoň pár z nich. Obě Kallistó se shodují ve svém vzhledu – jsou to krásné nymfy s rozevlátými vlasy, ozbrojené lukem, který poukazuje na jejich lovecké poslání. Obě Kallistó jsou také svedeny Jupiterem převlečeným za bohyni Dianu, avšak antická Kallistó Jova rozpozná ihned během aktu, zatímco barokní Kallistó žije dlouhou dobu v přesvědčení o Dianině náklonnosti. Zajímavým vývojem prochází sama postava Jova. Po vzoru Proměn je vykreslen jako násilník, který je schopen získat lůno každé ženy. Barokní novinkou je však jeho vroucné zamilování a trvající touha po Kallistó.

Druhou část své práce uvádím polemikou o vztahu komedie dell'arte a opery. Cituji zde různé názory na tuto relaci, a snažím se tak čtenáři odkrýt nejednoznačnost situace. V návaznosti na to přecházím ke druhé analýze díla, ve které se věnuji nalézání typických masek v postavách opery. Věnuji se charakterům zamilovaných masek, sluhům a starcům, a rozebírám konkrétní prvky u jednotlivých postav, které určují jejich příslušnost k těmto skupinám. Tyto prvky se často v postavách kumulují - v jedné postavě obvykle nacházím rysy více než pouze jedné masky z komedie dell'arte. Závěrem se mi ale podaří rozklíčovat situaci za použití postupu po vzoru profesorky z Princetonské univerzity Emily Wilbourne.

## 8 Summary

The aim of this bachelor thesis was to analyze the early Baroque libretto of Giovanni Faustini's opera *La Calisto*. I worked with the libretto published by the Collegium Musicum under the guidance of Jennifer Williams Brown and Robert Holzer in 2007 at Yale University. From the series of published *Metamorphoses* by Publius Ovidius Naso, I chose the edition translated by Ivan Bureš, published by Nakladatelství Plot in 2005.

In the introductory chapter, I introduce readers to the purpose of the thesis and my personal connection to the chosen topic. In the following chapter, I present the author of the libretto - one of the first opera librettists and impresarios, Giovanni Faustini. I focus primarily on his artistic role and the significance of his work in Venice in the first half of the seventeenth century. I then move on to define the specifics of opera in the first half of the seventeenth century. I outline the genre's development, the emergence of theaters, and emphasize the relationship between text and music at that time - practically, the relationship between the librettist and the composer.

Subsequently, I focus on the first of two text analyses. I briefly introduce the story of Jove and Callisto from the second book of Ovid's *Metamorphoses* and proceed to compare this ancient thread with Faustini's interpretation. The analysis yields specific results - I will now mention just a few of them. Both Callistos resemble each other in appearance - they are beautiful nymphs with flowing hair, armed with a bow, indicating their hunting mission. Both Callistos are also seduced by Jupiter disguised as the goddess Diana, but the ancient Callisto recognizes Jove immediately during the act, while the Baroque Callisto lives for a long time believing in Diana's favor. An interesting development is seen in Jupiter's character. Following the *Metamorphoses*, he is portrayed as a violent man capable of seducing any woman. However, the Baroque innovation is his fervent love and enduring desire for Callisto.

In the second part of my work, I introduce a debate on the relationship between *commedia dell'arte* and opera. I quote various opinions on this relationship, aiming to reveal its ambiguity to the reader. Following this, I move on to the second analysis of the work, in which I focus on finding typical masks in opera characters. I examine characters of lovers, servants, and old men, and analyze specific elements in each character that determine their belonging to these groups. These elements often accumulate in characters - in one character, I usually find traits of more than just one mask from *commedia dell'arte*. However, I manage to decipher the situation using a method inspired by Princeton University professor Emily Wilbourne.

## 9 Riassunto

L'obiettivo di questa tesi di laurea era analizzare il libretto del primo barocco dell'opera *La Calisto* di Giovanni Faustini. Ho lavorato con il libretto pubblicato dal Collegium Musicum sotto la guida di Jennifer Williams Brown e Robert Holzer nel 2007 presso l'Università di Yale. Dalla serie delle *Metamorfosi* di Publio Ovidio Nasone, ho scelto l'edizione tradotta da Ivan Bureš, pubblicata da Nakladatelství Plot nel 2005.

Nel capitolo introduttivo, presento agli lettori lo scopo della tesi e il mio legame personale con il tema scelto. Nel capitolo successivo, presento l'autore del libretto - uno dei primi librettisti e impresari d'opera, Giovanni Faustini. Mi concentro principalmente sul suo ruolo artistico e l'importanza del suo lavoro a Venezia nella prima metà del diciassettesimo secolo. Passo poi a definire le specificità dell'opera nella prima metà del diciassettesimo secolo. Traccio lo sviluppo del genere, l'emergere dei teatri e sottolineo il rapporto tra testo e musica dell'epoca - praticamente, il rapporto tra il librettista e il compositore.

Successivamente, mi concentro sulla prima delle due analisi del testo. Introduco brevemente la storia di Giove e Callisto dal secondo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio e procedo a confrontare questo antico filo con l'interpretazione di Faustini. L'analisi produce risultati specifici - menzionerò ora solo alcuni di essi. Entrambe le Callisto si assomigliano nell'aspetto - sono bellissime ninfe dai capelli fluenti, armate di arco, che indica la loro missione di caccia. Entrambe le Callisto sono anche sedotte da Giove travestito da dea Diana, ma la Callisto antica riconosce Giove immediatamente durante l'atto, mentre la Callisto barocca vive a lungo credendo nel favore di Diana. Uno sviluppo interessante si osserva nel personaggio di Giove. Seguendo le *Metamorfosi*, è ritratto come un uomo violento capace di sedurre qualsiasi donna. Tuttavia, l'innovazione barocca è il suo amore fervente e il desiderio duraturo per Callisto.

Nella seconda parte del mio lavoro, introduco un dibattito sul rapporto tra commedia dell'arte e opera. Quoto varie opinioni su questa relazione, mirando a rivelare la sua ambiguità al lettore. In seguito, passo alla seconda analisi del lavoro, in cui mi concentro sulla ricerca di maschere tipiche nei personaggi dell'opera. Esamino i personaggi degli amanti, dei servitori e degli uomini anziani e analizzo elementi specifici in ciascun personaggio che ne determinano l'appartenenza a questi gruppi. Questi elementi spesso si accumulano nei personaggi - in un personaggio, di solito trovo tratti di più di una sola maschera della commedia dell'arte. Tuttavia, riesco a decifrare la situazione utilizzando un metodo ispirato alla professoressa dell'Università di Princeton Emily Wilbourne.

## 10 Literatura

### 10.1 Primární

BROWN, Jennifer Williams; HOLZER, Robert. Collegium Musicum: Yale University, Second Series. Francesco Cavalli: La Calisto. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc., 2007. ISBN-13: 978-0-89579-601-1. ISBN-10: 0-89579-601-5

NASO, Publius Ovidius. Proměny. Přel. Ivan Bureš. Praha: Nakladatelství Plot, 2005. ISBN 80-86523-63-2.

### 10.2 Sekundární

BÁRTOVÁ, Jindřiška. HOLÁ, Monika. Operní režisér v minulosti a současnosti. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008.

BLACKBURN, Bonnie J. a STRAS, Laurie. Eroticism in early modern music. Farnham: Ashgate, 2015. ISBN 9781472443335.

BROCKETT, Oscar Gross; HILDY, Franklin J. Dějiny divadla. Přel. Lukeš Milan, Prokeš Jan. Praha: Rybka Publishers, 2019. ISBN 978-80-87950-66-1.

COSTOLA, Sergio a CRICK, Olly. Flaminio Scala, Il Teatro Delle Favole Rappresentative (Venice, 1611). In: Flaminio Scala, Il Teatro Delle Favole Rappresentative (Venice, 1611). 1. Routledge, 2022, s. 96-152. ISBN 9780367608361.

HELLER, Wendy. Emblems of Eloquence, opera and women's voices in seventeenth-century Venice. London: University of California Press, 2003. ISBN 0-520-30933-8.

HOSTOMSKÁ, Anna a OČADLÍK, Mirko a kolektiv. Opera: průvodce operní tvorbou. Vyd. 11., dopl., (1. vyd. v nakl. Svoboda). Praha: Svoboda, 2018. ISBN 978-80-205-0637-5, s.

KIMBELL, David. Italian opera. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. ISBN 0521235332.

KNÍŽE, Renata. Postava Harlekýna a její historické proměny. Bakalářské diplomová práce. Brno: Masarykova Univerzita Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2019.

KRATOCHVÍL, Karel. Komédie dell'arte doma i za hranicemi. Praha: Divadelní ústav, 1973.

KRATOCHVÍL, Karel. Ze světa komedie dell'arte. Druhé přepracované vydání (v Panoramě první). Praha: Panorama, 1987.

MCCLARY, Susan a KALLICK, Jenny. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Journal of music theory, vol. 37, no. 2, 1993. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/843788>. s. 391-402.

PELÁN, Jiří. Slovník italských spisovatelů. 1. Praha: Libri, 2004.

ROSAND, Ellen. Opera in seventeenth-century Venice: the creation of a genre. Berkeley, Calif: University of California Press, c1991. ISBN 0-52093456-3.

SADIE, Stanley. The New Grove dictionary of opera. New York: Grove's Dictionaries of Music. 1992. ISBN 0935859926.

TROJAN, Jan. Dějiny opery: tvůrci předloh, libretisté, skladatelé a jejich díla. Praha: Paseka, 2001.

TROJAN, Jan. Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska 1.: Baroko - klasicismus - romantismus (17.-19.století). Praha: Státní pedagogická nakladatelství, 1990.

WORSTHORNE, Simon Towneley. Venetian opera in the seventeenth century. Oxford: Clarendon Press, 1954.

### **10.3 Elektronické zdroje**

FERRONE, Siro. La Commedia dell'Arte. Un fenomeno europeo. Online. Drammaturgie (Roma). 2020, roč.15, č.5. ISSN 1122-9365. Dostupné z: <https://doi.org/10.13128/dramma-11621>.

GLOVER, Jane. Cavalli. New York: St.Martin's Press, 1978, Dostupné z: <https://archive.org/details/cavalli0000glov>

JOHNSON, W.R. The rapes of Calisto. The John Hopkins University Press: The Classical Journall, 1996. roč.12, č.1, Dostupné z: JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/3298462>

MANGINI, Nicola. I teatri di Venezia. *Lettere italiane*, 1975, roč. 27, č.2, Dostupné z: JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/26257360>.

PIRROTTA, Nino. „Commedia dell'Arte“ and Opera. *The Musical Quarterly*, Oxford University Press. Červenec 1955, roč.41, č.3. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/739794>

WILBOURNE, Emily. *Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Commedia dell'Arte*. Chicago: University of Chicago Press, 2016. ISBN 0-226-40160-X, s.165-180, Dostupné z: <https://doi.org/10.7208/9780226401607>.