

## K PROBLEMATIKE DRAMATICKÉHO TVARU V REŽIJNÝCH KONCEPCIÁCH

J.-P. PONNELLA A P. SELLARSA<sup>1</sup>

(Analýza umeleckých prístupov k spracovaniu audiovizuálnych štúdiových adaptácií  
buffy

W. A. Mozarta *Cosí fan tutte*)<sup>2</sup>

### 1. Filozofické a estetické východiská oboch umeleckých prístupov

Frivolný príbeh Mozartovej buffa opery *Cosí fan tutte*<sup>3</sup> má jednoduchú myšlienkovú štruktúru so slabým zastúpením realistického prvku. Príbeh o skúške vernosti realizovaný na báze podobnosti situácií vnáša do dramatickej štruktúry istý naivizmus prejavujúci sa šablónovitosťou niektorých scén, situácií a osudov postáv (dva páry, rovnako skúšané ženy aj ich snúbenci ocitajúci sa v rovnakých situáciách - v súvislosti s tým podobnosť vývoja charakterov: v oboch prípadoch ženy prisahajú na vernosť, v oboch prípadoch dôjde ku zrade žien, obaja muži sú presvedčení o skalopevnej vernosti svojich snúbencí, obaja sa sklamú), nepravdepodobnosťou situácií (ženy nespoznajú v cudzincoch svojich snúbencov), vrátane manipulácie konania postáv, ktorá smeruje k vytýčenému cieľu (podfahnutiu žien) - to všetko má za následok prehľadný vývoj situácií a postáv.

Táto dramatická priehľadnosť je ozvláštnená psychologickou kresbou postáv, ich charakterov, vzájomných vzťahov a vývojových tendencií. Ich psychologický vývoj je však zjednodušený, vyhýba sa realistickejšiemu pohľadu na dramatický plán deja, ktorý by sa stal hlbšou psychologickou sondou do vnútorného prežívania postáv.

K výkladu týchto kľúčových dramatických pilierov zaujali vo svojich audiovizuálnych štúdiových adaptáciách obaja režiséri - Jean Pierre Ponnelle a Peter Sellars rozdielne filozofické i estetické stanovisko.

Ponnelle v duchu svojich konvenčných tvorivých východísk viac-menej rešpektuje zásady vyplývajúce z koncepcie hudobno-textovej predlohy dramatického príbehu. Nadväzujúc na tieto momenty, v snahe zachovať pôvodnú ideovo-dramatickú štylizáciu predlohy, vyznačujúcu sa snahou o zachovanie istého dekóra v exponovaní frivolnej témy, kladie dôraz na vyzdvihnutie klasicistických estetických črt príbehu, čím takto exponuje celkovú výpoveď v duchu dosiahnutia ideálu objektívnej krásy, prejavujúceho sa snahou po klasicistickej vyrovnanosti, objektívnosti, prehľadnosti a uhladenosti dramatického prejavu a dramatických významov situácií, vyváženej koncepcii staticko-dynamických kvalít príbehu a podobne, ktoré vedú k zastieraniu príkrych rozporov a odvážnych postupov, ku ktorým by mohla "medzi riadkami" hudobno-textová predloha inšpirovať.

V duchu rešpektovania tohoto extrospektívneho - objektivizujúceho hľadiska, Ponnelle buduje na prehľadnej výstavbe dramatických situácií, charakterov a vzťahov postáv. Jeho prístup k budovaniu dejových línií, charakterov a vzťahov postáv si zachováva klasicistickú plasticitu, ktorej základné významové intencie predznamenáva hudobno-textová predloha. Dramatické uchopenie postáv a situácií neprináša zásadne nové významové polohy a intencie, postavy sú kreované viac objektivisticky aj keď ich psychologický vývoj, ako bolo už vyššie spomenuté je evidentný, no nie je tvarovaný v hlbších vrstvách psychiky postáv. Prehľadné a viac-menej jednoznačné formovanie dramatického diania a charakterov je kompenzované istými charakterizačnými a v niektorých prípadoch anticipačnými postupmi v kontexte prejavu postáv, a to nielen prostredníctvom dramatického prejavu klasickej podoby, ale aj prostredníctvom staticky štylizovaných symetrických či nesymetrických póz dramatických postáv. Tieto svojimi symbolickými významami predznamenávajú ich ďalší vývoj (podobne aj ich vzťahov), a takisto nevybočujú z dramatického rámca inšpirovaného predlohou.

Z hľadiska dramatického štýlu tu zaznamenávame vyvážený podiel dramatických (objektivizujúcich či subjektivizujúcich) i komických významových i výrazových polôh (v duchu významových intencií hudobno-textovej predlohy).

Moment nadsázky -istého povznesenia sa nad "trápnosťou" idey príbehu sa tu v jemných dimenziách prelína celým dielom (statické štylizované pózy - ako vyjadrenie "divadla klamu", manipulácie postáv, ale aj niektoré spievané i nemé vstupy dramatických osôb).

Koncepcia Petra Sellarsa uprednostňuje pred estetickou objektívnej krásy estetiku výrazového prístupu k stvárneniu. Je pokusom o aktualizované poňatie príbehu (transformuje ho do súčasnosti), čomu podriaďuje aj už tradičné východiská v ponímaní príbehu a postáv. Štýlotvorným východiskom je tu už spomenutý výrazový princíp budujúci na odkonvencionalizovaní Mozartovej opery (jej dramatického príbehu, charakterov postáv, hudobnej interpretácie, obrazovej koncepcie) v duchu aktualizáčnych snáh a tendencií približujúcich sa realistickému stvárneniu príbehu. Metóda (ak tak možno nazvať tento spôsob umeleckej štylizácie) expresívneho výrazového kreovania presahuje (resp. v niektorých prípadoch aj neguje) rámec klasicistickej dokonalosti a vyváženosti obsahu a formy, v prospech obsahovej expresívnosti.

V oblasti formovania dramatického príbehu a charakterov postáv volil Sellars introspektívnu metódu, ktorá transformuje riešenie východiskového problému do hlbších vrstiev ľudskej psychiky v zmysle vyprofilovania jeho autentického rozmeru. Idea vernosti je tu teda chápaná rozporuplnšie, čo vnáša do duší postáv a do drámy príbehu vnútornú traumú a napätie. Prehľbuje to základnú štýlotvornú polarizáciu dramatických a komediálnych (nadsázka, fraška) významových a výrazových polôh a obohacuje o nové - extrémnejšie výrazové polohy (subjektívne lyrické, expresívne dramatické, výbušne patetické...) a nové stylistické prístupy, (najmä v stvárnení vizuálneho priebehu príbehu) ako karikatúra, paródia, ale aj naturalizácia a pod. Celkové poňatie dramatického tvaru vedie k prehĺbeniu rozporu medzi jednoznačným a rozporuplným, medzi morálnym a amorálnym (vzťahy postáv sú transponované do náznakovej polohy erotického kontaktu postáv) na rozdiel od klasicistického ideálu, v rámci ktorého dominuje ideál uhladzovania príkrych rozporov.

Možno teda konštatovať, že Sellarsova koncepcia má v dôsledku aktualizáčnych a realistických tendencií myšlienkovu i dramaticky zložitejšiu

priebeh a prudšie gradačné tendencie. Spôsobuje to hustejšie navrstvovanie dramatického materiálu v zmysle problematizovania a prehlbovania ideových intencií východiskovej zápletky dramatického príbehu.

V prípade oboch režijných stvárnení je možné hovoriť o dvojpásmovom dejovom priebehu. Prvým je pásmo hudobno-textovej zložky (tj. pôvodnej predlohy) a druhým je pásmo konkrétneho hudobno-interpretáčného prevedenia, dramatického stvárnenia deja dramatickými postavami a obrazovej koncepcie (tj. uplatnenia priestorových kvalít, práce kamery a strihu). Pod vplyvom konkrétnej umeleckej koncepcie vstupujú tieto dve pásma do rozlične významovo i výrazovo hierarchizovaných vzťahov, čo vedie k sformovaniu adekvátnych dramatických kvalít deja.

U Sellarsa teda možno hovoriť o výraznejšej emancipácii resp. samostatnosti vedenia oboch pásiem, keďže dramatické významové kvality druhého pásma zasahujú do hlbších, možno povedať fiktívnych alebo predpokladaných dramatických kontextov príbehu, ktoré odkrývajú hlbšie vrstvy psychiky a psychológie vzťahov dramatických postáv. U Ponnella možno hovoriť o výraznejšej symbióze týchto pásiem.

V predkladanej štúdií sa budeme venovať základnej analýze – načrtnutiu dramatických príbehov (dramatických dejových príbehov) tak, ako sa sformovali pod vplyvom dramatického konania postáv v oboch režijných koncepciách. V budúcej plánovanej štúdií zameriame pozornosť na analýzu prostriedkov a tvorivých metód, ktoré autori uplatnili pri realizovaní svojich umeleckých prístupov.

## **2. Dramatické charaktery, ich vzťahy a vývojové tendencie z hľadiska systematického prístupu**

### ***Dramatické postavy a všeobecné zákonitosti formovania ich charakterov***

Centrálnou zložkou participujúcou na formovaní dramatického deja sú dramatické postavy a ich konanie. Sú kľúčom k dešifracii zákonitostí jeho výstavby, od výstavby dramatických situácií až k obsahovo – štrukturálnej koncepcii dejových línií.

Dramatické postavy disponujú charakterovými črtami rôznych kvalít a vývojových tendencií, ktorými sa prejavujú v rôznych fázach vývoja dramatického oblúka, a tak profilujú vlastnú dramatickú podstatu a vývojové premeny. Tieto charakterové črty dramatických osôb sú nositeľmi dramatických funkcií, ktoré ovplyvňujú formovanie jednotlivých fáz dramatického priebehu a vo vzájomných vzťahoch a konfrontáciách načrtávajú konkrétnu podobu vnútornej štruktúry drámy.

Dramatické charaktery sa plnohodnotne formujú v kontexte dramatických vzťahov jednajúcich postáv, ktoré majú konfliktný alebo nekonfliktný ráz. V tomto procese sa rodia dramatické situácie a formuje sa dramatický celok. Od podstaty dramatických charakterov a kvalít ich vzájomných vzťahov (stupňa ich zložitosti a koncentrácie) je závislá aj konkrétna podoba dramatického oblúka (t.j. podoba vnútornej štruktúry drámy – VnŠD). Vychádzajúc z týchto - pre formovanie dramatického deja- určujúcich determinácií dramatických charakterov a ich vzťahov, budeme sa v ďalšom priebehu venovať problematike

a/ načrtávajúcej isté systematické hľadiská prístupu k analyzovanej produkcii, v podkapitolách *(Základné východiská a podstata formovania charakterov dramatických postáv, Klasifikácia charakterových črt dramatických postáv, Charakterové črty dramatických*

*postáv, ich funkcie a štruktúrovorná participácia na vývojovom priebehu dramatického oblúka (tj. na profilovaní podoby VnŠD), Klasifikácia a vývojové dimenzie vzťahov dramatických postáv),*

b/ problematike zameranej na konkrétnu aplikáciu týchto hľadísk tak, ako sa uplatňujú v procese formovania dramatických charakterov a vzťahov postáv v dejovom priebehu dramatického príbehu (a v súvislosti s nimi aj dramatických situácií, dejových línií a vývojového priebehu dramatického oblúka) - v rámci kapitoly č. 3 (*Analýza charakterov a vzťahov dramatických postáv a ich vývojových tendencií v kontexte vývojovej krivky dramatického oblúka*).

### **Základné východiská a podstata formovania charakterov dramatických postáv**

*Ideové východiská dramatickej predlohy:*

Východiskovou bázou k stvárneniu dramatického príbehu Mozartovej buffy *Così fan tutte* je vykreslenie psychológie postáv, a to:

1. Ich postojov a konania (ktoré sa dostávajú do rozporu so svojim svedomím) v situáciách, ktoré útočia na ich morálku, city a svedomie. Ťažko odolávajú pokúšeniu a nakoniec sa poddávajú svojim zvodcom (Fiordiligi, Dorabella).
2. Neomylného presvedčenia, ktoré je postupne spochybnené - Guglielmo a Ferrando, veriaci v neotrasiteľnú silu vernosti svojich snúbeníc, ktoré sklámú ich očakávania.
3. Vyjadrením postojov, ktorých devízou nie sú duchovné ideály, ale skôr pragmatickosť prístupu ku kľúčovým životným hodnotám a vzťahom (ženská vernosť nie je reálne možná a nad neverou sa treba povzniesť - don Alfonso, treba sa zbaviť zábran, keď je príležitosť a uprednostniť flirt pred trvalým vzťahom, pretože zo strany mužov nemožno očakávať hlbší vzťah či seriózne jednanie - Despina). Pragmatickosť ich postoja potvrdzujú aj materiálne

motivácie ich konania, pretože svoj materiálny zisk povyšujú nad hodnotu vzťahu dvoch ľúbajúcich sa, a v láske si dôverujúcich párov (kvôli finančnej odmene sú ochotní manipulovať vzťahy, ovplyvňovať vývoj situácie).

*Dramatické východiská audiovizuálne adaptovaných umeleckých tvarov (ovplyvňujúce formovanie dramatických charakterov postáv):*

U oboch autorov dominuje v prístupe k spracovaniu odlišné stanovisko. U Sellarsa je to introspekcia - ponor do hlbších vrstiev psychiky dramatických postáv metódou výrazového stvárnenia, u Ponnella extrospektívne - objektivizujúce hľadisko, exponujúce dramatické charaktery a ich vývoj do objektivnejších výrazových polôh vyjadrujúcich psychológiu postáv metódou štylizácie (štylizovaného dramatického prejavu neprekračujúceho túto hranicu vyjadrenia z dôvodu rešpektovania estetického princípu objektívnej krásy). Základným tvorivým východiskom sa z tohoto hľadiska stala dobová a sociálna determinácia príbehu.

U Ponnella sa príbeh odohráva v historickej dobe, v prostredí vyššej spoločenskej vrstvy (bližšie neidentifikovanej). Ide tu teda o historické situovanie dramatického deja s historickými postavami, v historických kostýmoch. Historická determinácia príbehu a spoločenské prostredie sa stávajú určujúcimi činiteľmi pri formovaní dramatických charakterov postáv, ich povahových črt, vývojových dimenzií a vzájomných vzťahov viac -menej v súlade s dramatickými intenciami hudobno-textovej predlohy (ktorej spracovanie čo do hĺbky a zložitosti rešpektuje isté dobové konvencie). Takto koncipované charakterové črty odlišujú hrdinov Ponnellovho spracovania od Sellarsových - našich súčasníkov.

Dramatické charaktery a vývoj dramatických osôb u Ponnella sú priamočiarejšie. Postavy v kontexte dramatického príbehu deja prejavujú svoje charakterové črty v relatívne prirodzených polohách a vzájomne harmonizovanej proporcionálite kontrastných výrazových polôh a prejavov. Ich vývoj má priamočiary priebeh a nekomplikuje sa dramatickou viacvrstvosťou.

V súlade s textovou predlohou sa Guglielmo a Ferrando prejavujú ako galantní muži, ktorí sú ale aj schopní postaviť sa v bojovom nasadení na odpor tomu, kto uráža morálnu čistotu ich snúbeníc, citlivo prežívajú chvíle lúčenia, i keď v ich prípade je citlivosť vyjadrením spokojnosti či dojatia pod vplyvom postojov ich snúbeníc. V scénach nahovárania si mladých dám už v roliach cudzincov, rešpektujú etiketu dvorenia, nepreháňajú, nezosmiešňujú - s výnimkou Guglielmovej árie, výst.15., keď opovážlivo dvíha Dorabelle sukňu - a nepodliehajú ani skepse, keď ich snúbenice prejavujú náznaky svojho morálneho zlyhávania. Svoje pocity vyplývajúce z postojov ich snúbeníc voči "zvodcom" - či už prejavy radosti a šťastia alebo zúfalstva (keď zradia), prejavujú v scénach, kde hrajú samých seba (snúbencov). Neprelínajú sa výraznejšie do rolí cudzincov. Aj svoj hnev a odmietavé stanovisko voči ženám prejavia viac-menej decentne (iba štylizovane spôsobia spúšť okolo nich počas svadobnej hostiny, no neohrozujú ich fyzicky ako Guglielmo v Sellarsovej verzii, ktorý zvrhne Fiordiligi na zem). Podobne aj Fiordiligi a Dorabella prejavujú jednoznačne svoj citový vzťah k snúbencom a ich postupné zlyhávanie sa realizuje len v náznakoch v scénach, v tomto smere korešpondujúcich s hudobno-textovou predlohou (i keď ich isté prejavy v interpretačnom či vizuálnom stvárnení signalizujú aj tie ich povahové stránky, ktoré sa stanú smerodatnými pri ich zlyhaní - napr. teatrálnosť Dorabelly demonštruje nie práve najúprimnejší prejav jej citového vzťahu k Ferrandovi). Svadobný obrad prežívajú obe bez výraznejších výčítiek svedomia a prejavia sa až počas odhalenia ich zrady, v prítomnosti snúbencov. V záverečnej sekvencii zaujímajú obe odlišný postoj - Dorabella vizuálne situovaná do priestoru na úrovni s Alfonsom, zmierená s tým, čoho sa dopustila, bez výraznejších výčítiek a Fiordiligi uvedomujúca si vážnosť situácie. Despina a Alfonso sa takisto v duchu hudobno-textovej predlohy nevyvíjajú z kontextu typu postáv, ktorých hlavnou doménou prejavu je nadsázka a isté komediálne črty. Ich životné hodnoty majú jeden smer a sú ustálené. Nevyvíjajú sa, až s výnimkou Despiny v závere, kde sa v kontexte rozuzlenia dramatického deja dozvie celú pravdu -že cudzincami boli Guglielmo a Ferrando. Tu sa v nej ozýva svedomie a zahanbená sa kajú.

U Sellarsa sa stáva východiskom pre dramatickú koncepciu príbehu aktualizačný prístup, ktorý sa stal určujúcim faktorom pri formovaní charakterov, vzťahov dramatických postáv a ich vývojových dimenzií. Výsledkom sú zložitejšie charaktery a vzťahy, ich komplikovanejší dramatický vývoj.

Popri tom, že dobová transformácia do súčasnosti (transformovanie typov na našich súčasníkov - zo slúžky sa stáva čašníčka, z dvoch decentných dám dva viac-menej všedné typy prejavujúce sa ale v istých situáciách extrémne, z dvoch galantných mužov dvaja galantní ale aj prchkí a neúprosní mladíci, z dvoch cudzincov - Albáncov dvaja výstrední, extravagantne pomaľovaní muži, z distingvovaného Alfonsa - Alfonso psychoanalytik a zo žoviálnej a prefikanej Despiny - Despina jemná a krehká) prináša psychologicky prepracovanejšie prístupy v kreovaní typov v duchu dosiahnutia autentickosti výpovede, charakterové črty postáv sa súčasne formujú aj pod vplyvom sociálnych determinácií (neuhladenosť prejavu, neodbytnosť, "frajerina", používanie vulgarizmov, naturalizmov, svojský štýl nadsázky a irónie).

Sellars pod vplyvom aktualizácie príbehu transformuje rôznymi spôsobmi dramatické charaktery. Dorabellu a predovšetkým Fiordiligi kreuje v zmysle vertikálnej charakterovej viacvrstvovosti. Obe ženy pod vplyvom svojej vnútornej dilemy prekonávajú boj medzi povinnosťou zachovať vernosť na jednej strane a oddať sa zvodcom cudzincov na strane druhej. V iných prípadoch potláča pôvodné črty oboch sestier a kompenzuje (obohacuje) ich novými, tak napr. pôvodná vyrovnanosť a dôstojnosť Fiordiligi sa modifikuje inými, ako nevyrovnanosť, ustráchanosť, nedôvera v seba a v istom zmysle aj detinskosť. Obe sestry sú zbavené decentnosti a istej noblesy (ako ju poznáme u Ponnella) a vtáča sa im v niektorých situáciách pečať agresivity a hystérie. V prípade dramatických charakterov Guglielma a Ferranda dochádza k obohateniu o isté črty. Obaja, no predovšetkým Ferrandov charakter, ktorý je pôvodne vážnejší typ, skôr romanticky založený, je tu v prejave obohatený o ľahšie výrazové polohy ako nadsázka a irónia. Popri svojom romantickom založení je tu krehkejší, labilnejší, subjektívnejšie založený (náchylný podľať skepticismu), ako v pôvodnej predlohe. Guglielmo (menej Ferrando) je obohatený o isté črty agresívnosti (expanzívnosti), vulgárnosti a dotieravosti a obaja sa exponujú aj

po stránke erotickej - fyzické dotyky žien. Guglielmo je tvrdohlavejší ako v predlohe. Alfonso je transformovaný do polohy psychoanalytika pozorne skúmajúceho celé dramatické dianie. Jeho charakter je obohatený o niektoré črty - v istých situáciách pôsobí takmer chladnokrvne, v iných túto vlastnosť potláča spolu s pragmatizmom a vypočítavosťou a vciťuje sa do situácie ľubiacich sa párov. V kľúčovej dramatickej situácii - keď je svedkom zrady Fiordiligi a zúfalstva rovnako prítomného Guglielma, pociťuje v tom okamihu vinu, a prežíva aj ľúbostný či erotický cit k Despina, na báze ktorého sa konštituuje nová dramatická epizóda. Despina je v porovnaní s Ponnellovou Despinou decentnejšia, krehkejšia a civilnejšie pôsobiaca. Spolu s Alfonsom prežíva príbeh lásky, v rámci ktorého prekonáva istú vývojovú krivku (vznik vzťahu - konflikt zo strany Despiny zrejme z dôvodu Alfonsovej povrchnosti - zmierenie). Despina popri tomto súčasnom vzťahu má za sebou sklamanie v láske.

V záverečnej scéne obaja, pod vplyvom dramatickosti situácie vo vzťahu oboch párov, na ktorej majú dominantný podiel, zaznamenávajú svoj charakterový prerod (uvedomujú si závažnosť situácie).

#### ***Klasifikácia charakterových črt dramatických postáv***

V kontexte dramatického priebehu deja sa formujú rôzne charakterové črty dramatických postáv a v ich kontexte prekonávajú (alebo neprekonávajú) svoj vývojový prerod. Preto možno dramatickú podstatu charakterov dramatických postáv aj ich vývojových vzťahov klasifikovať z hľadiska ich viacvrstvovosti a vývojovosti. Obe vzájomne môžu aj nemusia súvisieť, a to v závislosti od toho, či kvality charakterovej viacvrstvovosti disponujú vývojovými dimenziami (t.j. či predznamenávajú dramatický prerod), alebo sú len rôznymi povahovými prejavmi dramatického charakteru osôb zastávajúcich voči dramatickej zápletke príbehu rozhodný postoj. Z tohto hľadiska môžeme v príslušných analyzovaných tvaroch hovoriť o charakterovej viacvrstvovosti horizontálnej a vertikálnej.

Horizontálna viacvrstvovosť dramatických charakterov je daná sukcesívnym prejavom viacerých povahových stránok dramatickej postavy, ktoré tvoria podstatu jej charakteru. Je charakteristická pre všetky dramatické postavy oboch verzii opier. Vertikálna viacvrstvovosť dramatických charakterov (vyskytujúca sa u Sellarsa) sa vyznačuje súčasným prejavovaním sa viacerých charakterových vlastností významovo výrazne protichodných kvalít, ktorých výsledkom je charakterová rozporupnosť (vnútorný konflikt). Vo vzťahu k spievanému textu to znamená, že postava na báze jedného hudobného čísla demonštruje popri pôvodných významoch daných textom aj výrazne protichodné pocity. Najevidentnejšie sa vertikálna viacvrstvovosť prejavuje u postáv Dorabelly a predovšetkým Fiordiligi - v zmysle ich vnútorných pochybností, či skutočne dokážu odolať zvodom aj napriek tomu, že spievajú o svojej neotrasiteľnej vernosti. Čiastočne ju nachádzame aj u Ferranda. V rámci Árie (výstup 17.), aj napriek romanticky ladenému významu textu, vyjadrujúceho jeho vzťah a dôveru k Dorabelle, je jeho vizuálny a interpretačný prejav poznačený skepsou, či naozaj odolá zvodom cudzincov. Popri otvorenom type sa u Sellarsa stretávame aj so skrytou formou, a to v prípade Guglielma, ktorý sa (ak je možné tieto jeho prejavy interpretovať nasledujúcim spôsobom) počas dvorenia v niektorých scénach prejavuje navonok prehnanými spôsobmi - ako dotieravý, vulgárny a agresívny, v niektorých prípadoch aj ironický a posmeškár, no vo svojom vnútri zrejme plný pochybností, čo je determinované už úvodným postojom mužov voči realizácii stávky (spočiatku si pri dvorení nevymenia svoje pozície voči svojím snúbeniciam). Jeho pochybnosti sa otvorene prejavujú v nasledujúcom priebehu, v rámci nemej role v kontexte Ferrandovej Árie (výst. 17.).

Vývoj dramatických charakterov možno charakterizovať ako vývojový proces (dramatický prerod), ktorý dramatické osoby prekonávajú v priebehu svojho dramatického konania a v kontexte rôznych dramatických situácií a vzťahov s inými dramatickými osobami. V analyzovanej produkcii sú to predovšetkým osoby Dorabella, Fiordiligi, Ferrando a Guglielmo, menej výrazne Despina u Ponnella i Sellarsa a Alfonso u Sellarsa. Dramatické postavy dospievajú k vývojovej premene cez proces poznania a skúsenosti. Popri vyššie

spomenutých postavách prekonávajúcich vývojový prerod vo vzťahu k centrálnej dramatickej zápletke, sa u Sellarsa v kontexte vedľajšej (novej) epizódy stretávame so situáciou, kedy sa osobný vzťah postáv Despiny a Alfonsa vyvinie v ľúbostný vzťah a prechádza aj istými peripetiami, ktoré sa im podarí prekonať.

***Charakterové črty dramatických postáv, ich funkcie a štruktúrotvorná participácia na vývojovom priebehu dramatického oblúka (t.j. na profilovaní vnútornej štruktúry drámy).***

Dramatická predloha má podobu akéhosi fiktívneho modelu, ktorý je daný hudobno-textovým tvarom pôvodnej dramatickej predlohy. V tomto zmysle exponuje dramatický dej a v jeho kontexte dramatické postavy, disponujúce istými charakterovými črtami. Tieto črty jednotlivých dramatických postáv sa v závislosti od ich dramatickej funkcie frekvencujú v rôznych fázach vývoja dramatického oblúka s rôznou dominanciou uplatnenia. V závislosti od dramatického plánu predlohy vstupujú do viac-či menej konfliktných konfrontácií, ktoré posúvajú (alebo aj nie) ich charakterový vývoj k finálnemu dramatickému prerodu. Tieto charakterové črty a vývojové dimenzie dramatických osôb nadobúdajú nové kvality v kontexte konkrétnej dramatickej (audiovizuálnej) realizácie, kde v duchu autorskej koncepcie dochádza k ich dotváraniu, prehlbovaniu, obohacovaniu alebo transformáciám a pod. Podľa toho, v ktorých fázach drámy sa charakterové črty dramatických postáv stávajú dominantnými a aké dramatické funkcie v súvislosti s tým plnia, môžeme ich klasifikovať ako východiskové, anticipačné a finálne.

Východiskové charakterové črty označujú východiskový postoj dramatických postáv vo vzťahu k centrálnej dramatickej zápletke. Môžu mať jednoznačný význam – v kontexte analyzovanej produkcie je to presvedčenie mužov o mravnej čistote svojich snúbeníc schopných dodržať sľub vernosti - alebo rozporuplný - napr. v Sellarsovej verzii je to postoj Fiordiligi a Dorabelly,

ktoré prekonávajú už v rámci svojho úvodného výstupu – Duet (výst.4.), vnútorný boj medzi svojou povinnosťou nedopustiť sa nevery, (ale aj citovým vzťahom k snúbencom) a na strane druhej predstavou, či eventuálnou možnosťou sľub vernosti porušiť, resp. predstavou, že neporušiť sľub vernosti nie je také ľahké.

Anticipačné charakterové črty predznamenávajú vývojový prerod – z hľadiska dramatickej zápletky - podstatných charakterových črt dramatickej postavy. Môžu sa prejavovať už v rámci expozície drámy alebo až v priebehu dramatického zauzľovania konfliktu. V Ponnellovej verzii sa nastofujú až v rámci priebehu dramatického zauzľovania, u Sellarsa -v prípade Fiordiligi a Dorabelly sú zjavné už v expozícii - rozporuplnosť ich postoja anticipuje črtu predznamenávajúcu ich zradu.

Finálne charakterové črty možno charakterizovať ako výsledné dramatické črty charakterov, završujúce dramatický vývojový prerod postáv. V rámci vývojového procesu môže dôjsť aj k viacnásobnému prerodu, a tak sa v závere drámy môžeme konfrontovať s viacerými, kvalitatívne odlišnými finálnymi charakterovými črtami. Napríklad, dramatický oblúk Da Ponteho dramatickej predlohy má dve vyvrcholenia, a s tým súvisiace dramatické obraty - v prvom prípade je to zrada a následne súhlas so sobášom, a v druhom prípade nečakaný príchod snúbencom počas svadobnej hostiny, odhalenie ich nevery snúbencami a ich vnútorná očista (uvedomenie a priznanie si svojej viny, prosby o odpustenie kajanie sa, prejav pokory). Tu sa môžeme konfrontovať s dvoma kvalitatívne odlišnými finálnymi charakterovými črtami, resp. dvoma fázami dramatického prerodu dramatických postáv.

Dramatické charaktery, ktoré neprekonávajú vo vzťahu k centrálnej dramatickej zápletke vývojový prerod, prejavujú sa v celom priebehu rôznymi stránkami svojho východiskového postoja. Tento sa v závere drámy znovu potvrdí, ako je to jednoznačné v prípade dona Alfonsa v Ponnellovej verzii, kde sa znovu potvrdzuje jeho názor "také sú všetky". U Sellarsa balansuje postava Alfonsa medzi tendenciou k prerodu a tendenciou k zachovaniu pôvodného,

východiskového postoja, no v záverečnej sekvencii podlieha aj on výčitkám svedomia.

Despina a Alfonso, postavy, ktoré v rámci pôvodnej dramatickej predlohy neprekonávajú vývojový prerod (v jej priebehu, až v závere ho zaznamenáva Despina), zaznamenávajú u Sellarsa aj istú vývojovú krivku epizodického významu-lúboštný vzťah, ktorý balansuje zo strany Alfonsa medzi citom a "užitočným vzťahom" (eroticky motivovaným, realizujúcim sa popri jeho "kšefte", v rámci ktorého mu Despina pomáha - podnecovanie žien k flirtu).

#### **Klasifikácia a vývojové dimenzie vzťahov dramatických charakterov postáv**

V kontexte dramatickej predlohy je organizácia postáv istým spôsobom hierarchizovaná, čo vytvára predpoklady pre formovanie vzťahov istých kvalít medzi dramatickými postavami. Audiovizuálne spracovanie buď zachováva tieto východiská, alebo ich viac či menej transformuje. Môže dôjsť k sformovaniu nových kvalít vzťahov, výmene postáv -Guglielmo a Ferrando u Sellarsa, uplatneniu nových funkcií dramatických postáv, ako napr. adaptovanie istých divadelných praktík - komunikácia s obecnstvom, "boh na stroji" a pod.

Kvantitatívna i kvalitatívna stránka vzťahov je závislá od spôsobu realizácie dramatickej akcie a významových väzieb, ktoré sa v tomto kontexte formujú, no dôležitým aspektom je tu aj obrazové exponovanie jednotlivých čísiel. Ponnelle stavia výraznejšie na báze spievaných čísiel, pričom ich významy dotvára vstupmi nemých rolí (pôvodných či novokoncipovaných). Sellars buduje popri jednotlivých monologických nemých vstupoch aj zložitejšiu kompozíciu vzťahov a to prostredníctvom, čo do počtu postáv, širšie exponovaných scén. Neobmedzuje sa len na exponovanie spievajúcich postáv, často používa zábery, v rámci ktorých účinkujú aj momentálne nespievajúce postavy v kolektívnych zostavách, ktoré svojim vizuálnym postojom vyjadrujú isté významové vzťahy v kontexte prebiehajúceho dramatického diania.

Dramatické vzťahy postáv môžu mať konfliktný - antagonistický alebo nekonfliktný - neantagonistický charakter. Môžu sa vyvíjať z kvalít antagonistických do neantagonistických alebo naopak, prípadne zotrvať na jednej dramatickej kvalite, môžu prekonať aj vývoj v zmysle postupu z antagonistických cez neantagonistické k antagonistickým alebo od neantagonistických cez antagonistické k neantagonistickým.

#### *Neantagonistické vzťahy medzi dramatickými postavami*

Ako o v zásade neantagonistických vzťahoch medzi dramatickými postavami môžeme hovoriť o vzťahoch Dorabelly a Fiordiligi, Alfonsa a Despiny (predovšetkým u Ponnella) a Guglielma a Ferranda (jedná sa tu o čistú formu neantagonizmu alebo s náznakom istých miernych antagonizmov).

#### *Dorabella a Fiordiligi*

Majú v osudoch veľa spoločného. Obe sú zaľúbené a obom musia ich snúbenci na čas odísť. Obe sú rovnako vystavené skúške vernosti. Sú si svojimi postojom k riešeniu problémov podobné. Vzájomne si rozumejú a zdôverujú sa so svojimi tajomstvami (obdivom i láskou k svojim milým, svojim žiaľom v ich neprítomnosti...). Majú spoločný, odmietavý názor na mienku Despiny, ktorá ich prehovára - radí im, aby mužov nebrali vážne a využívali príležitosť si s nimi len zaflirovať. Spočiatku postupujú proti zvodom cudzincov súhlasne -spájajú sily, aby sa ubránili, odolali ich zvodom. No postupne začínajú opäť spoločne prejavovať aj náznaky k podľahnutiu. Po ovplyvnení Despinou si spoločne vyberú mužov, každá podľa sympatie. Až od istej fázy sa ich vývoj na čas individualizuje - Dorabella nezvláda situáciu a podľahne ako prvá. Keďže je už skúsenejšia, nenápadne sa snaží nabádať Fiordiligi k podobnému konaniu (evidentné najmä u Ponnella). V ďalšom priebehu sa ich vývoj znovu zjednocuje. Zrádza aj Fiordiligi. V závere sa obe rozhodnú vstúpiť do stavu manželského a po odhalení nevery snúbencami si obe uvedomujú závažné dôsledky svojho konania.



V kontexte vzťahov týchto postáv nenachádzame výraznejší antagonistický vzťah ,ale ani dôkladnejšie, diferencovanejšie a psychologicky účinnejšie prepracované väzby vo vzájomnom konaní. Táto kvalita je daná už prístupom k spracovaniu textu libreta. Isté náznaky antagonizmu, ale nenarúšajúceho neantagonistickú podstatu ich vzťahu nachádzame napr. u Sellarsa v árii Dorabelly (úvod obrazu III.), kde Dorabella príliš pateticky prezentuje svoj žiaľ za milým, čo Fiordiligi považuje za prehnané, nepáči sa jej to. Spolu s Despinou sa aj napriek tomu snažia ukludniť ju. Častejšie sa tu konfrontujeme s pozitívnymi tendenciami poukazujúcimi na hlbšie citové väzby medzi nimi (čo tiež v predlohe nie je dostatočne rozpracované), ako napr. počas Recitativu a árie Fiordiligi, výst.14., u Ponnella - Dorabella stojí v pozadí a na jej mimike cítiť spolupatričnosť a hlboké stotožnenie sa s obsahom jej vyznania o vernosti žien .U Sellarsa v tej iste árii, sa Dorabella stáva chápatou spolutrpiteľkou s vnútorne straumatizovanou Fiordiligi, prekonávajúcou ťažký vnútorný boj.

#### *Guglielmo a Ferrando*

Aj osudy týchto dvoch postáv sú spoločné, zdieľajú spoločný názor na vernosť svojich žien. Rozumejú si a vzájomne sa dopĺňajú -Guglielmo ako vecnejší a odvážnejší v dvorení a Ferrando trochu romantický a váhavý. V ich vzťahu nachádzame črty spolucítania (keď Dorabella zradí Ferranda, Guglielmo ako prejav protestu spieva áriu o ženách a ich falošnosti).

Aj v prípade vzťahu týchto postáv je v niektorých prípadoch oslabená ich neantagonistická kvalita. Ich dôvodom je vzájomná žiarlivosť. U Ponnella - počas toho, ako Guglielmo pomere okázalo a nevkusne dvorí Dorabelle, Ferrando naňho fyzicky zaútočí, v inom prípade -keď si v kontexte výstupu 23. odvádza Ferrando Fiordiligi, Guglielma pod vplyvom žiarlivosti ovládne napätie a nervozita. U Sellarsa sa stretávame s opačnou tendenciou, keďže obaja sú - čo je prirodzené - žiarliví, nevymenia si hneď role pri dvorení, k výmene dochádza až po tom, ako si samotné ženy vyberú podľa svojich predstáv.

V zásade sú vzťahy týchto postáv harmonické, no takisto, ako v prípade Dorabelly a Fiordiligi, chýba im už v texte predlohy diferencovanejšia prepracovanosť (individuálnosť a rozmanitosť väzieb). Kompenzáciou oboch

prípadov (Do.-Fi.,Gu.-Fe.) je skutočnosť, že si vytvárajú diferencovanejšie vzťahy medzi sebou (Fi.-Gu,Do.-Fe.,Fi.-Fe.,Do.-Gu.) a tiež s dramatickými postavami Alfonsa a Despiny.

#### *Alfonso a Despina*

Vzťah týchto postáv je v kontexte dramatickej predlohy bezproblémový. Je založený na materiálnej motivácii. Alfonso potrebuje Despinu ako kompliku, pretože má k Fiordiligi a Dorabelle najbližšie, viac-menej má ich dôveru a môže na ich názory bezprostredne vplyvať. Despina mu pomáha za úplatok, no a ich spoločný úspech má viesť k finančnej odmene pre Alfonsa (tj. výplata za víťazstvo v stávke). Despina sa zhostuje svojej úlohy úspešne, čo utužuje ich pracovný vzťah. Jeho isté skomplikovanie nastáva v závere príbehu, keď sa Despina dozvie, že role cudzincov "hrali" Guglielmo a Ferrando, o čom ju Alfonso neinformoval. Po celú dobu nebol teda jeho vzťah k nej úprimný.

U Ponnella, ktorý viac-menej rešpektuje dramatickú predlohu, sa situácia vyvíja v súlade s ňou a v závere, po odhalení tohoto podvodu Alfonso spolu s mužmi zaženie Despinu k obvineným ženám ako spoluvinníčku, ktorá vlastne ovplyvňovala ženy a napomáhala ich zrade. Tým sa vlastne Alfonso naoko oslobodzuje od viny. Týmto sa do ich vzťahu vnáša antagonizmus, ktorý nemá však z hľadiska nasledujúceho vývoja ďalšie pokračovanie. U Sellarsa k tejto situácii nedochádza, no keď sa Despina dozvie, že Alfonso ju podviedol, vyčíta mu to (vizuálnym prejavom). Tu sa naznačuje potenciálna možnosť sformovania antagonistického vzťahu. Ich vzťah sa komplikuje v inom zmysle. Dochádza jednak k transformácii jestvujúcej neantagonistickej kvality do kvality iného druhu -ľúbostnému či erotickému vzťahu a jednak k čiastkovej antagonizácii, istej jeho disharmonizácii v dôsledku toho, že Despina zistí, že z Alfonsovej strany ide iba o prechodnú záležitosť, čo mu aj dáva najavo (v kontexte svojej Árie, v.20) a odmietne sa s ním zmieriť. Vzťah sa harmonizuje v rámci výstupu 23. - Kvarteta, Alfonso ju poprosí o odpustenie a ona obmáčená, mu odpúšťa (keďže toto kvarteto reálne vyjadruje zmierovací akt medzi oboma potencionálnymi mileneckými pármí, na ktorom ako prostredníci participujú Alfonso a Despina, vyššie spomínaný akt, v rámci ktorého Despina

odpúšťa Alfonsovi sa tu realizuje len vo vizuálnom pláne dramatickej akcie týchto postáv – ako nový dramatický prvok).

#### *Vývoj vzťahov od antagonistických cez neantagonistické k antagonistickým*

Vykryštalizovanými typmi tejto kategórie sú vzťahy medzi Dorabellou a Guglielmom, Fiordiligi a Ferrandom.

Tieto vzťahy zo strany mužov nie je možné hodnotiť bez prihliadania na prienik ich oboch rolí -snúbencov i cudzincov (resp. neznámych mladíkov). Uplatnením schematickeho prístupu by bolo možné konštatovať jednoduchý vývoj z antagonistických pozícií (keď medzi nimi prebieha "boj") k neantagonistickým (keď ženy zradia a súhlasia so svadbou) a potom opäť k antagonistickým (keď ich ženy dozvediac sa, že prichádzajú ich praví snúbenci – so strachom vyhávajú).

Celá situácia ich vzťahov je však zložitejšia práve z dôvodu, že sa tu prelínajú dve záujmové tendencie. Snúbenci majú záujem na nezlyhaní žien, cudzinci, t.j. snúbenci v rolích cudzincov -na ich dobytí, lebo musia realizovať stávkú a chcú sa tiež presvedčiť aká je pravda. Zároveň, z hľadiska ich mužnosti sa nechcú stať neúspešnými zvodcami. U Sellarsa, keď Guglielmo zvedie Dorabellu, potom vyvinie výraznejšiu aktivitu už aj Ferrando.

Vychádzajúc z prieniku týchto aspektov, nadobúda prvá fáza ich vzťahu (antagonizmus) v kontexte oboch verzií rôzne dimenzie.

U Sellarsa, pod vplyvom spomínaného rozporu záujmov snúbenci - cudzinci, dochádza ku zmierneniu prvej fázy stretu tým, že si muži nevymenia pozície až dovtedy, kým si ich ženy "nerozdelia". U Ponnella sa vzťahy od počiatkov vyvíjajú v kontexte vymenených postáv.

V oboch verziách môžeme hovoriť o miernejších a výraznejších (agresívnejších) formách tohoto antagonizmu. Výraznejšie sú tie, v ktorých sa prejavuje väčšia výbojnosť mužov (pokusy o fyzický kontakt, neodbytnosť, nevyberanosť spôsobov). Tieto vo väčšej miere nachádzame u Sellarsa. U

Ponnella je výraznejším prípadom konanie Guglielma v kontexte svojej Árie, výstup15. (ďalej v.) , keď počas dvorenia dvíha Dorabelle sukňu. U žien sa prejavuje agresivita a preexponovaný patetický dramatismus (fyzické týranie mužov) v Sextete, v. 13 - u Sellarsa, resp.u Ponnella patetický dramatismus v závere v.18, keď ženy vyhávajú dotieravých cudzincov, ktorí od nich žiadajú bozk a oni zbabelo utekajú.

Z hľadiska obojstranných vzťahov (vyplývajúcich z konania mužov i žien) možno hovoriť o vystupňovanom antagonizme napr. v prípadoch, keď sa stupňuje agresivita mužov a odpor žien. Takéto prípady nachádzame prevažne u Sellarsa, napr. v záverečnej scéne v.18., kde muži bojujú o bozk a ženy im hrdinsky odolávajú - ide tu o veľmi dynamický stret na báze fyzických útokov.

Ponnellova koncepcia je postavená na miernejších formách antagonizmov, v značnej miere aj vďaka výraznému podielu staticky štylizovaných póz na formovaní dramatického priebehu situácií (napr. výbojný postoj žien v Sextete v.13. zmiernuje statická póza nápadníkov a pod.).

No a významným faktorom, takisto zmiernujúcim obojstranný antagonistický vzťah, sú situácie, v ktorých sa ženy mužom postupne poddávajú. Najskôr len v náznakoch (Rec. a ária Fiordiligi, v.14. voči Guglielmovi - u Sellarsa, alebo v priebehu Finále 1.dejstva, v.18. u Sellarsa i Ponnella...) a neskôr úplne (Duet Gu. -Do. vo výst.24 , a Duet Fe. -Fi. vo výstupe 29.).

Od tohoto dramatického bodu sa začína formovať neantagonistický vzťah. V oboch verziách nadobúdajúci rôzne podoby, s rôznou mierou jeho čiastočnej antagonizácie alebo s možnosťou transformácie v inú, neantagonistickú kvalitu.

U Sellarsa sa vyvíja v novú kvalitu v prípade Ferranda a Fiordiligi, kde sa zo strany Ferranda rodí citový vzťah k Fiordiligi, no na druhej strane sa dramaturgizuje postoj Guglielmov, ktorý sa so zradou Fiordiligi nevie vnútorne vyrovať. Je voči Dorabelle odmeraný, dištancuje sa od ostatných (Do.,Fi.,Fe.). Počas pripitku stojí v pozadí, neodloží Dorabelle stoličku, je mrzutý. U Ponnella je jeho vzdor vizuálne vyjadrený porušením symetrickej zostavy. Všetci pri stole stoja a on sedí.

Pri porovnaní svadobnej scény (obraz VIII.) u Ponnella a Sellarsa možno nájsť tiež rozdiely v dramatickom stupni vyjadrenia. U Ponnella cítime z celkového kontextu diania väčšiu idylu a spokojnosť, ako u Sellarsa, kde už v rámci príchodu snúbencov cítiť isté napätie.

V závere sa vzťahy náznakovo vyvinú do fázy antagonistickej. Ženy mužov posielajú preč, keď zistia, že prichádzajú ich skutoční snúbenci.

*Vývoj vzťahov od neantagonistických k antagonickým (prípadne opäť k neantagonistickým)*

V rámci tejto štruktúry vzťahov sa vyvíjajú vzťahy postáv Fiordiligi a Guglielma, Dorabelly a Ferranda, čiastočne vzťah Dorabelly a Fiordiligi voči Despinae príp. Guglielma a Ferranda voči Alfonsovi. Tieto dva posledné sa v dejovom priebehu nevyhrocujú do otvorených konfrontácií, ale prebiehajú viac-menej len vo fiktívnej rovine (Despina je až v závere odhalená ako Alfonsov spiklenec proti Dorabelle a Fiordiligi, Alfonso vyhráva stávkou - Guglielmo a Ferrando sú porazení).

Na rozhraní tejto kategórie a kategórie vzťahov neantagonistických sa nachádzajú aj vzťahy v kontexte oboch režijných stvámení - vzťah Despiny a Alfonsa (vyššie už analyzovaných), ktorý sa čiastočne antagonizuje, keď nie je Despina úplne informovaná o stávke, a u Sellarsa vzťah Guglielma a Ferranda, kde sa načrtáva potenciálna možnosť antagonizácie ich vzťahu, keď sa u Ferranda zrodí citový vzťah k Fiordiligi.

My ďalej sústredíme pozornosť na kvalitu dvoch centrálnych vzťahov, a to Dorabelly a Ferranda a Fiordiligi a Guglielma.

Ich vzťahy majú v úvode opery -až po záver II.obrazu neantagonistický charakter (vzájomne si dôverujú, prejavujú si svoju citovú náklonnosť). I keď u Sellarsa ho čiastočne komplikuje úvodný výstup obrazu II. - Duet Fiordiligi a Dorabelly, kde sa prejaví ich vnútorná rozporupnosť. V nasledujúcom priebehu sa v kontexte oboch verzií (v rámci Sellarsovej výraznejšie, a to predovšetkým

u Fiordiligi, ktorá je tu charakterizovaná na širšej ploche, u Ponnella nenápadnejšie) vzťahy antagonizujú v závislosti od toho, aký má u Fi. a Do. priebeh odolávanie či poddávanie sa dvoreniu cudzincov, až do chvíle, keď sa úplne poddajú (1.vyvrcholenie zauzlenia). Pod vplyvom toho sa ich antagonizmus definitívne vykryštalizuje. Otvorene (v reálnom vzťahu snúbencov) sa však prejaví až v rámci 2. dramatického vyvrcholenia - počas odhalenia a obvinenia žien zo zrady. Text dramatickej predlohy naznačuje ich zmierenie, no v oboch verziách vyjasnenie ich vzťahu nie je jednoznačné. U Sellarsa vzdorujúci Guglielmo naďalej odmieta Fiordiligi, Ferrando viac inklinuje k Fiordiligi ako k Dorabelle. Ponnelle tieto vzťahy spočiatku nápadnejšie harmonizuje - všetci sedia za stolom.V oboch prípadoch je v záverečnej sekvencii opäť podčiarknutá ich nevyriešenosť. U Ponnella sú roztratení v rôznych pózach po priestore (okrem Alfonsa a Dorabelly, ktorí sú so situáciou zmierení), u Sellarsa je ich prejav vystupňovaný do hektickej dimenzie - každý je svojim spôsobom individualizovaný a spolu vyjadrujú popri nejednoznačnosti svojho postoja aj nadčasovú platnosť tejto témy príbehu.

**Názov:** **Hudobno – pedagogické interpretácie 9**

**Zodpovedný redaktor :** Jozef Vereš  
**Technická úprava:** Edmund Newman  
**Odporučili do tlače:** Helena Červeňová, Rašid Kishi  
**Nakladateľ:** RZ SHÚ Nitra  
**Rok vydania:** 2004  
**Vydanie:** prvé  
**Rozsah:** 91 strán, AH – 2  
**Náklad:** 150 ks  
**Tlač:** Oto Kanás – Polygrafické služby

**ISBN** 80 – 969174 – 1 – 2  
**EAN** 9788096917419