

Počet zmínek: 1

Online: 1

Seskupeno dle: Typu média

Seřazeno dle: Datum vydání - od nejnovějších

Online 1

Operní panorama Heleny Havlíkové (600) – NODO, díl sedmý: Klaun(i) Any Sokolović rozehrál život mezi smíchem, samotou a smrtí

[přejít na web](#), [zobrazit sken](#)

Online, Datum publikace: 23.07.2026 6:31, Datum importu: 23.07.2026 6:57, Zdroj: operaplus.cz, Autor: Helena Havlíková, Periodicita: Denně, Provozovatel: Opera Plus z.s., Země: CZ, AVE: 1 500 Kč, GRP: 0,01, OTS: 1 309, Měsíční návštěvnost: 81 237, Celková návštěvnost: 39 782, RU/den: 1 309, RU/měsíc: 22 776

Osmý ročník festivalu NODO uzavřela 27. června 2026 v **Divadle Antonína Dvořáka** evropská premiéra opery Klaun(i) Any Sokolović. Ostravskou inscenaci připravili dirigent Bruno Ferrandis a tým režiséra Jiřího Nekvasila se čtveřicí kanadských sólistů ze světové premiéry, Ostravskou bandou, sborem Canticum Ostrava a klauny Števem Capkem a Ritou Pires. Zhruba hodinová „favola in musica“ v sedmi obrazech a pěti intermezzech sleduje lidský život od narození ke smrti a propojuje zpěv, jazykové hříčky, pohyb, film i cirkusovou poetiku.

S tvorbou Any Sokolović (*1968), skladatelky srbského původu žijící v Montréalu, mají čeští diváci už několik zkušeností. Na festivalu Opera 2020 uvedl soubor Opera Povera ve scénické koncepci Rocca její Love Songs. Na NODO pak v téže roce vzniklo nastudování Svatby, jednoaktové opery pro šest ženských hlasů a cappella, kterou následně převzal také festival Opera 2022. Ve Svatbě Sokolović vyšla ze srbské lidové poezie, nepravidelných balkánských rytmů a zvyků poslední noci nevěsty mezi přítelkyněmi. Jiří Nekvasil s Davidem Bazikou a Martou Roszkopfovou proti tradičnímu obřadnímu základu postavili punkovou stylizaci dnešních dívek, aniž tím oslabili hluboké zakotvení předsvatebních zvyků v rodové paměti, strach ze změny ani vědomí sounáležitosti s předchozími generacemi. A šestice mladých pěvkyní pod vedením Jurije Galatenka strhujícím způsobem proměnila šepot, halekání, smích, pláč, hrdelní zvuky i fragmenty lidové písně v sevřenou vokální partituru.

Srovnání opery Klaun(i) se Svatbou se vysloveně nabízí. I tentokrát stojí v centru člověk, jeho tělo, hlas, emoce a přechod mezi životními etapami. Jenže záběr je jiný. Ve Svatbě dosáhla Sokolović obecné platnosti skrze jediný konkrétní rituál, v opeře Klaun(i) vychází rovnou z univerzálního schématu celého lidského života. Místo jedné noci obsáhne narození, dětství, dospívání, lásku, zralost, stárnutí a smrt; místo jediného jazyka rozehraje italštinu, francouzštinu, angličtinu a srbštinu i jejich smyšlené napodobeniny. A místo šesti hlasů a cappella je partitura Klaun(i) určena pro čtyři sólisty, smíšený sbor, žestě, bicí a Martenotovy vlny.

Klaun(i) tím jsou pestřejší, rozmáchejší a divadelně efektnější. Zároveň však ztrácejí část oné zemitosti a vnitřní sevřenosti, kterou Svatbě dávalo ukotvení v konkrétním obřadu. Sokolović tentokrát nevychází z paměti lidové tradice, ale z okouzlení světem klaunů, komediantů a putujících umělců – z commedia dell'arte, Chaplina, Keatona, Tatiho a především Felliniho filmu Klauni.

Klaun(i), v pořadí pátá opera Any Sokolović, vznikli na objednávku Opéra de Montréal a světovou premiéru zde měli 31. ledna 2026 v režii Martina Genesta, s nímž skladatelka podobu díla rozvíjela od samého počátku. Původní produkce propojila zpěv s akrobacií, loutkami, stínovým a černým divadlem i filmem.

Do Ostravy přijeli všichni čtyři kanadští sólisté premiéry – sopranistka Aline Kutan, mezzosopranistka Mireille Lebel, tenorista Andrew Haji a barytonista Bruno Roy – bez převzetí montrealské inscenace. Nekvasil vytvořil samostatnou scénickou podobu, což odpovídá i přání Sokolović, aby hudba dokázala obstát v různých divadelních interpretacích.

Když Sokolović v rozhovoru poukazuje na spojitost opery Klaun(i) s favola in musica, nechápe to jako dekorativní historickou narážku. Odkazuje k raným operám Periho a Monteverdiho a k době, kdy nový žánr spojoval hudbu, slovo, pohyb, kostým a architekturu v tehdy neznámý způsob vyprávění. Sokolović zdůrazňuje, že pro ni příběh vypráví

hudba. Klaun(i) nemají souvislý děj ani psychologicky rozvíjené postavy. Sedm životních období se skládá z obrazů, situací, zvukových gest a asociací, které drží pohromadě postava klauna – směšná, zranitelná, dojemná i krutá.

Už závorka v názvu nechává otevřené, zda sledujeme jednoho klauna v různých podobách, nebo celé společenství, v němž se jeden lidský život zrcadlí v mnoha tvářích. Ostravská inscenace využila obě možnosti: čtyři sólisté, dvojice profesionálních klaunů a početný sbor vytvářeli proměnlivou společnost, z níž se v jednotlivých chvílích vyděloval hlavní nositel obrazu, aby se vzápětí znovu rozpustil v kolektivu.

Prolog před zavřenou rudou oponou okamžitě předvedl Sokolovičino brilantní umění zacházet s lidským hlasem. Aline Kután spustila kaskádu slabik, jmen a zdánlivých slov vyslovovaných „po italsku“, Mireille Lebel odpověděla přehnaně francouzskou nosovostí a hrdelním „r“, Andrew Haji přidal karikaturu angličtiny a Bruno Roy domnělou srbštinu. Pavarotti, Puccini, Rameau, Debussy, Moliere, Shakespeare, Tesla, Djoković i sama Ana Sokolović se měnili ve zvukové rekvizity. Smysl nevznikal ze slovníku, ale z přízvuku, rytmu, barvy, opakování a hereckého gesta.

Sokolović dokáže zachytit životní etapy člověka bez popisnosti. Narození vyrůstá z předení, dechu, postupného otevírání úst a zvuků, které jako by přicházely zpod vodní hladiny. V dětském obrazu se řetězí jména strašidel z nejrozličnějších kultur – Baba Jaga, Drekavac, Croque-mitaine, El Coco, Wendigo nebo Chupacabra – a mnohojazyčné výhrůžky, že si dítě někdo odnese a sní jej. Temné žesťové bloky, řetězy, křik a pláč se však záhy převrací v grotesku.

Adolescenci ovládne „já“ v mnoha jazycích – je, ja, ich, io, I, ego, me, myself and I. Do stále rychlejšího proudu se přidávají hormony, adrenalin, požadavek jet rychleji a výš, nechtít spát ani dospět a mít všechno tady a hned. Skladatelka z této hypertrofie sebe sama vybudovala rytmicky ostrou, pěvecky i artikulačně mimořádně obtížnou scénu, završenou absurdně rozbujelým italským jazykolamem.

V rané dospělosti se proud zastaví. Na průsvitnou oponu se promítají útržky starých grotesek, které spolu s diváky sledují i odpočívající klauni na jevišti. Po Chaplinovi, Keatonovi, Laurelovi a Hardym přichází intimní intermezzo Mariella, v němž se jméno rozpadá do slabik a něžných melodických fragmentů. Zralost pak přináší prosby „poznej mě“, „zahřej mě“, „naslouchej mi“, „obejmi mě“, „utěš mě ve svém tichu“ a nakonec touhu usnout s nejistotou, zda ještě přijde probuzení.

Stárnutí se naopak roztočí jako groteskní kolotoč. Práce, auto, děti, jóga, recyklace, hokejový trénink, správná výživa a dva týdny dovolené za rok se mísí s terapiemi, tinnitem, rozmazaným viděním, tlakem, cholesterolem, hormony a ischiase. Zbyde vzpomínání a sloveso být ve všech možných minulých časech. V závěrečném obrazu smrti se pak mnohost hlasů a jazyků postupně redukuje na samotu, světlo, modrou vlnu a měsíc. Slova se rozpouštějí v dechu a v táhlé linii Martenotových vln.

Právě Martenotovy vlny se staly zvukovým alter egem klauna. Sokolović je zasadila mezi lesní roh, trubku, trombon, tubu a hráče na bicí. Žestě dokážou připomenout cirkusovou kapelu i balkánskou dechovku, ale skladatelka jejich asociace neustále deformuje: fanfára se zadrhne, slavnostnost se převrátí v škleb, hrubost náhle změkne. Martenotovy vlny v podání Wesleyho Shena jednou bublaly, kňučely a tropily zvukové žerty, jindy se vznášely nad děním jako nehmotný hlas, nostalgická vzpomínka nebo poslední puls. Nešlo o exotickou přísadu, ale o jednu z hlavních dramatických linií díla.

Režisér Jiří Nekvasil se scénografem Davidem Bazikou přijali cirkusovou metaforu přímo. Inscenace začala před těžkou rudou oponou a po jejím otevření se objevilo šapitó olemované žárovkami, uprostřed s otáčivým kruhem a dlouhými šikmými rampami. Marta Roszkopfová rozehrála množství variant klaunských kostýmů v černé, bílé a červené, s cylindry, buřinkami, pruhovanými punčochami, nápadnými kravatami, a především červenými nosy. Jan Kaspřík proměňoval atmosféru stanu světlem – od jasu manéže přes dráždivou červeň až po studenou modř závěru. Bazikova scéna poskytla dostatek prostoru pro sbor, sólisty i fyzické akce a umožňovala rychlé proměny bez přerušování toku. Opona fungovala jako hranice mezi jevištním číslem a zákulisím, mezi tím, co klaun ukazuje publiku, a tím, co zůstává skryté. Kufry a černě obalené bedny připomínaly kočovnou společnost, která po představení zase vše sbalí a odejde. Opakovaně se vracely nafukovací balónky jako variace červeného nosu, dětské hračky, srdce i pomíjivé bubliny.

Nekvasil se vyhnul pouhé sérii prvoplánových cirkusových atrakcí. Komika často vyrůstala přímo z hudební struktury a nejlépe fungovala tam, kde se v jediném gestu překlápěla do něčeho opačného. Jeden z působivých gagů večera přinesl pohřeb blechy: krabíčka s jejím tělem skončila v orchestřišti a třas plačících klaunů se po otočení zády proměnil ve stejně prudký smích.

Také projekce starých filmových grotesek nevytvářela jen přehlídku slavných komiků, ale otevřela prostor pro nostalgii

po umění, které dokázalo bez slov spojit přesné načasování gagu s osamělostí a soucitem.

Přesto inscenace místy zůstávala až příliš bezpečně uvnitř šapitó. Jednotná stylizace byla vizuálně působivá a přehledná, ale sedm životních etap se v ní skládalo spíše vedle sebe, než aby se z jedné nevyhnutelně rodila další. Felliniovské okouzlení cirkusem, červenou oponou, smutnými komedianty a oprýskaným kouzlem kočovné společnosti převládlo nad hlubším pronikáním pod masku. Nejsilnější okamžiky proto přicházely tehdy, když se předvádění zastavilo: v intermezzu Mariella, v únavě zralosti a v závěru, kdy dění na jevišti řídlo a klaunská společnost se rozcházela.

Čtyři kanadští sólisté přivezli zkušenost ze světové premiéry a v mimořádně obtížné partituře se pohybovali se samozřejmostí, kterou nelze získat jen nastudováním not. Museli okamžitě přecházet mezi zpěvem, rytmizovanou řečí, šepem, výkřiky, smíchem, pláčem a karikaturou různých jazyků, zároveň přesně reagovat na partnery, pohyb a gag. Aline Kután, Mireille Lebel, Andrew Haji a Bruno Roy nevytvářeli čtyři uzavřené role, ale pružný vokálně-herecký organismus; každý si zachoval vlastní barvu a temperament a zároveň perfektně fungovala jejich souhra.

Zcela mimořádné uznání náleží Canticum Ostrava se sbormistrem Jurijem Galatenkem. Ve Svatbě připravil šestici sólistek na extrémně náročnou vokální souhru bez opory nástrojů. V inscenaci Klaun(i) dostal sbor úkol možná ještě komplexnější. Musel zvládnout dlouhé zvukové plochy, drobné intonační posuny, rytmická ostinata, šeptání, řeč, smích, pláč a výkřiky – a přitom se stal regulérní hereckou součástí inscenace. Na rampách, otáčivém jevišti a mezi rekvizitami vytvářel dav, publikum manéže, procesí, smečku dětských démonů i společnost stárnoucích komediantů.

Števo Capko a Rita Pires pak ukázali rozdíl mezi jen nasazeným červeným nosem a skutečným klaunským řemeslem. Jejich zdánlivá neobratnost byla založena na přesnosti, fyzické pohotovosti a dokonalém načasování. Červené kvádry se měnily v břemeno i partnera, dlouhé pruhované tyče v nástroj soupeření a balancování; partnerská akrobacie neustále hrozila pádem, ale nikdy se nerozpadla. Capkův podsaditý, unaveně houževnatý August a pohybově pružná, vzdorovitá Pires nevystupovali jako vložené varietní číslo. Beze slov ztělesňovali to, co čtyři pěvci a sbor rozvíjeli hlasem – radost z předvádění, touhu po blízkosti, ale i ubývání tělesných sil a ponížení.

Dirigent Bruno Ferrandis musel s Ostravskou bandou koordinovat několik odlišných časů: přesně zapsané rytmy, řečové pasáže s přibližnou délkou, film, klaunské akce i pohyb početného sboru. Udržel celek svižný a přehledný, aniž komorní instrumentální sestava překrývala hlasy.

Před představením bylo oznámeno, že opera bude opatřena titulky. Na obrazovkách se však objevovaly pouze názvy jednotlivých obrazů a intermezz. U díla založeného z velké části na smyšlených jazycích, citoslovcích a zvukomalbě by úplný překlad skutečně mohl působit absurdně a odvádět pozornost od hudby a jeviště. Sama Sokolović říká, že v opeře nemusíme všemu rozumět, ale potřebujeme to cítit.

To ovšem neznamená, že obsah slov není důležitý. Bez překladu zůstala publiku skryta konkrétní grotesknost seznamu dětských strašidel, posedlost dospívajícího vlastním „já“, milostné prosby zralého věku, kolotoč práce, rodiny, krátké dovolené a zdravotních obtíží i závěrečná hra s minulými časy slovesa být a pohledem na měsíc. Výběrové titulky významově nosných pasáží by pomohly lépe rozeznat, jak přesně Sokolović jednotlivé životní etapy konstruuje.

Sokolović v díle Klaun(i) vytvořila komunikativní soudobou operu, která neslevuje z kompoziční složitosti, ale dokáže publikum vtáhnout rytmem, barvou, humorem a fyzickou energií. Pod zdánlivou spontánností je detailně vystavěná práce s hlasy, jazyky, návraty motivů i proměnami hustoty. Závažnost se nepřidává zvenčí jako protiváha zábavy; je přítomna uvnitř gagu, protože každý pád připomíná zranitelnost těla a každý smích může zakrývat strach.

Univerzální schéma opery Klaun(i) poskytlo Sokolović široký prostor pro fantazii, nikoli však tak pevnou dramatickou půdu, jakou ve Svatbě vytvářel předsvatební rituál. Tam se každý hlas, gesto a rytmus vztahovaly k jedinému neodvratnému přechodu. V díle Klaun(i) se život spíše míhal jako sled atrakcí, vzpomínek a zastavení.

Právě chvíle zpomalení a zastavení byly nejpůsobivější. Když utichly fanfáry, slovní hříčky a klaunské půtky, zůstaly dech, samota, světlo, červený balónek a táhlý hlas Martenotových vln. Tehdy se za červeným nosem opravdu otevřel člověk, o němž Sokolović mluví jako o středu své tvorby – směšný i důstojný, obklopený ostatními, a přece nakonec sám. V závěru, kdy se klauni přestali předvádět a jeden po druhém odcházeli, nebylo pochyb, že smích může být jen nejbarevnější maskou strachu ze samoty a smrti.

Souhrnné zhodnocení osmého ročníku festivalu NODO přinese následující 601. Operní panorama Heleny Havlíkové.

NODO – Ana Sokolović: Klaun(i)

27. června 2026, 18:30 hodin

Divadlo Antonína Dvořáka, Ostrava

Inscenační tým

Ana Sokolović – hudba a libreto

Bruno Ferrandis – dirigent

Jiří Nekvasil – režie

David Bazika – scéna

Marta Roszkopfová – kostýmy

Jan Kaspřík – světla

Jurij Galatenko – sbormistr

Účinkující

Aline Kutan – soprán

Mireille Lebel – mezzosoprán

Andrew Haji – tenor

Bruno Roy – baryton

Števo Capko – klaun

Rita Pires – klaun

Wesley Shen – Martenotovy vlny

Canticum Ostrava

Ostravská banda

OPERA [OPERNÍ PANORAMA](#) [TOP](#)

Operní panorama Heleny Havlíkové (600) – NODO, díl sedmý: Klaun(i) Any Sokolovič rozehráli život mezi smíchem, samotou a smrtí

Osmý ročník festivalu NODO uzavřela 27. června 2026 v Divadle Antonína Dvořáka evropská premiéra opery Klaun(i) Any Sokolovič. Ostravskou inscenaci připravili dirigent Bruno Ferrandis a tým režiséra Jiřího Nekvasila se čtveřicí kanadských sólistů ze světové premiéry, Ostravskou bandou, sborem Canticum Ostrava a klauny Števem Capkem a Ritou Pires. Zhruba hodinová „favola in musica“ v sedmi obrazech a pěti intermezzech sleduje lidský život od narození ke smrti a propojuje zpěv, jazykové hříčky, pohyb, film i cirkusovou poetiku.

HELENA HAVLÍKOVÁ | PUBLIKOVÁNO 23/07/2026

SDÍLEJTE: [f](#) [x](#) [w](#) [p](#) | 16 MINUT ČTENÍ

NODO – Ana Sokolovič: Klaun(i), 27. června 2026, Divadlo Antonína Dvořáka, Ostrava (zdroj Ostravské centrum nové hudby)

Obsah

Od předsvatebního rituálu k cirkusu života

S tvorbou **Any Sokolovič** (*1968), skladatelky srbského původu žijící v Montréalu, mají čeští diváci už několik zkušeností. Na festivalu Opera 2020 uvedl soubor Opera Povera ve scénické koncepci Rocca její *Love Songs*. Na **NODO** pak v témže roce vzniklo nastudování *Svatby*, jednoaktové opery pro šest ženských hlasů a cappella, kterou následně převzal také festival Opera 2022. Ve *Svatbě* Sokolovič vyšla ze srbské lidové poezie, nepravidelných balkánských rytmů a zvyků poslední noci nevěsty mezi přítelkyněmi. **Jiří Nekvasil** s **Davidem Bazikou** a **Martou Roszkopfovou** proti tradičnímu obřadnímu základu postavili punkovou stylizaci dnešních dívek, aniž tím oslabili hluboké zakotvení předsvatebních zvyků v rodové paměti, strach ze změny ani vědomí sounáležitosti s předchozími generacemi. A *čestice mladých náukuň pod vedením* **Jurije Galatenka** strhující zmlsňohem proměnila ženot halekání smích pláň



NODO – Ana Sokolović: *Klaun(i)*, 27. června 2026, Divadlo Antonína Dvořáka, Ostrava (zdroj Ostravské centrum nové hudby)

Obsah

Od předsvatebního rituálu k cirkusu života

S tvorbou **Any Sokolović** (*1968), skladatelky srbského původu žijící v Montréalu, mají čeští diváci už několik zkušeností. Na festivalu Opera 2020 uvedl soubor Opera Povera ve scénické koncepci Rocca její *Love Songs*. Na **NODO** pak v témže roce vzniklo nastudování *Svatby*, jednoaktové opery pro šest ženských hlasů a cappella, kterou následně převzal také festival Opera 2022. Ve *Svatbě* Sokolović vyšla ze srbské lidové poezie, nepravidelných balkánských rytmů a zvyků poslední noci nevěsty mezi přítelkyněmi. **Jiří Nekvasil** s **Davidem Bazikou** a **Martou Roszkopfovou** proti tradičnímu obřadnímu základu postavili punkovou stylizaci dnešních dívek, aniž tím oslabili hluboké zakotvení předsvatebních zvyků v rodové paměti, strach ze změny ani vědomí sounáležitosti s předchozími generacemi. A šestice mladých pěvkyní pod vedením **Jurije Galatenka** strhujícím způsobem proměnila šepot, halekání, smích, pláč, hrdelní zvuky i fragmenty lidové písně v sevřenou vokální partituru.

Srovnání opery *Klaun(i)* se *Svatbou* se vysloveně nabízí. I tentokrát stojí v centru člověk, jeho tělo, hlas, emoce a přechod mezi životními etapami. Jenže záběr je jiný. Ve *Svatbě* dosáhla Sokolović obecné platnosti skrze jediný konkrétní rituál, v opeře *Klaun(i)* vychází rovnou z univerzálního schématu celého lidského života. Místo jedné noci obsáhne narození, dětství, dospívání, lásku, zralost, stárnutí a smrt; místo jediného jazyka rozehraje italštinu, francouzštinu, angličtinu a srštinu i jejich smyšlené napodobeniny. A místo šesti hlasů a cappella je partitura *Klaun(i)* určena pro čtyři sólisty, smíšený sbor, žestě, bicí a Martenotovy vlny.

ACADEMY
KROMERIZ

MEZINÁRODNÍ
AKADEMIE ~ HUDEBNÍ
FESTIVAL
Tomáš Netopil | Simona Šaturová
Collegium Colloredo
Moravská filharmonie Olomouc
CM Hraňčice A DALŠÍ
13. ~ 20. 8.
Kromeriz

Klaun(i) tím jsou pestřejší, rozmáhlejší a divadelně efektnější. Zároveň však ztrácí část oné zemitosti a vnitřní sevřenosti, kterou *Svatbě* dávalo ukotvení v konkrétním obřadu. Sokolović tentokrát nevychází z paměti lidové tradice, ale z okouzlení světem klaunů, komediantů a putujících umělců – z commedia dell'arte, Chaplina, Keatona, Tatiho a především Felliniho filmu *Klauni*.



NODO – Ana Sokolović: *Klaun(i)*, 27. června 2026, Divadlo Antonína Dvořáka, Ostrava (zdroj Ostravské centrum nové hudby)

Hudební báje mezi Monteverdim a Fellinim

Klaun(i), v pořadí pátá opera Any Sokolović, vznikl na objednávku Opéra de Montréal a světovou premiéru zde měli 31. ledna 2026 v režii Martina Genesta, s nímž skladatelka podobu díla rozvíjela od samého počátku. Původní produkce propojila zpěv s akrobacií, loutkami, stínovým a černým divadlem i filmem.

Do Ostravy přijeli všichni čtyři kanadští sólisté premiéry – sopránistka **Aline Kutan**, mezzosopránistka **Mireille Lebel**, tenorista **Andrew Haji** a barytonista **Bruno Roy** – bez převzetí montrealské inscenace. Nekvasil vytvořil samostatnou scénickou podobu, což odpovídá i přání Sokolović, aby hudba dokázala obstát v různých divadelních interpretacích.

Když Sokolović v rozhovoru poukazuje na spojitost opery *Klaun(i)* s favola in musica, nechápe to jako dekorativní historickou narážku. Odkazuje k raným operám Periho a Monteverdiho a k době, kdy nový žánr spojoval hudbu, slovo,

hlavní nositel obrazu, aby se vzápětí znovu rozpustil v kolektivu.



Hlas jako řeč, tělo a hudební nástroj

Prolog před zavřenou rudou oponou okamžitě předvedl Sokolovičino brilantní umění zacházet s lidským hlasem. Aline Kutan spustila kaskádu slabik, jmen a zdánlivých slov vyslovovaných „po italsku“, Mireille Lebel odpověděla přehnaně francouzskou nosovostí a hrdelním „r“, Andrew Haji přidal karikaturu angličtiny a Bruno Roy domnělou srbštinu. Pavarotti, Puccini, Rameau, Debussy, Molière, Shakespeare, Tesla, Djoković i sama Ana Sokolović se měnili ve zvukové rekvizity. Smysl nevznikal ze slovníku, ale z přízvuku, rytmu, barvy, opakování a hereckého gesta.

Sokolović dokáže zachytit životní etapy člověka bez popisnosti. Narození vyrůstá z předení, dechu, postupného otevírání úst a zvuků, které jako by přicházely zpod vodní hladiny. V dětském obrazu se řetězí jména strašidel z nejruznějších kultur – Baba Jaga, Drekavac, Croque-mitaine, El Coco, Wendigo nebo Chupacabra – a mnohojazyčné výhrůžky, že si dítě někdo odnese a sní jej. Temné žestové bloky, řetězy, křik a pláč se však záhy převrací v grotesku.

Adolescenci ovládne „já“ v mnoha jazycích – je, ja, ich, io, I, ego, me, myself and I. Do stále rychlejšího proudu se přidávají hormony, adrenalin, požadavek jet rychleji a výš, nechtít spát ani dospět a mít všechno tady a hned. Skladatelka z této hypertrofie sebe sama vybudovala rytmicky ostrou, pěvecky i artikulačně mimořádně obtížnou scénu, zavřenou absurdně rozbujelým italským jazykolamem.

V rané dospělosti se proud zastaví. Na průsvitnou oponu se promítají útržky starých grotesek, které spolu s diváky sledují i odpočívající klauni na jevišti. Po Chaplinovi, Keatonovi, Laurelovi a Hardym přichází intimní intermezzo Mariella, v němž se jméno rozpadá do slabik a něžných melodických fragmentů. Zralost pak přináší prosby „poznej mě“, „zahřej mě“, „naslouchej mě“, „obejmi mě“, „utěš mě ve svém tichu“ a nakonec touhu usnout s nejistotou, zda ještě přijde probuzení.

Stárnutí se naopak roztočí jako groteskní kolotoč. Práce, auto, děti, jóga, recyklace, hokejový trénink, správná výživa a dva týdny dovolené za rok se mísí s terapiemi, tinnitem, rozmazaným viděním, tlakem, cholesterolem, hormony a ischiase. Zbyde vzpomínání a sloveso být ve všech možných minulých časech. V závěrečném obrazu smrti se pak mnohost hlasů a jazyků postupně redukuje na samotu, světlo, modrou vlnu a měsíc. Slova se rozpouštějí v dechu a v táhlé linii Martenotových vln.

Právě Martenotovy vlny se staly zvukovým alter egem klauna. Sokolović je zasadila mezi lesní roh, trubku, trombon, tubu a hráče na bicí. Žestě dokážou připomenout cirkusovou kapelu i balkánskou dechovku, ale skladatelka jejich asociace neustále deformuje: fanfára se zadrhne, slavnostnost se převrátí v škleb, hrubost náhle změkne. Martenotovy vlny v podání **Wesleyho Shena** jednou bublaly, kňučely a tropily zvukové žerty, jindy se vznášely nad děním jako nehmotný hlas, nostalgická vzpomínka nebo poslední puls. Nešlo o exotickou přísadu, ale o jednu z hlavních dramatických linií díla.



— NODO – Ana Sokolović: Klaun(i), 27. června 2026, Divadlo Antonína Dvořáka, Ostrava (zdvoj Ostravské centrum nové hudby)

Šapitó mezi gagy a melancholií

Režisér Jiří Nekvasil se scénografem Davidem Bazikou přijali cirkusovou metaforu přímo. Inscenace začala před těžkou rudou oponou a po jejím otevření se objevilo šapitó olemované žárovkami, uprostřed s otáčivým kruhem a dlouhými šikmými rampami. Marta Roszkopfová rozehrála množství variant klaunských kostýmů v černé, bílé a červené, s cylindry, buřinkami, pruhovanými punčochami, nápadnými kravatami, a především červenými nosy. **Jan Kaspiřik** proměňoval atmosféru stanu světlem – od jasu manéže přes dráždivou červen až po studenou modř závěru. Bazikova scéna poskytla dostatek prostoru pro sbor, sólisty i fyzické akce a umožňovala rychlé proměny bez přerušování toku. Opona fungovala jako hranice mezi jevištním číslem a zákulisím, mezi tím, co klaun ukazuje publiku, a tím, co zůstává skryté. Kufry a černé obalené bedny připomínaly kočovnou společnost, která po představení zase v

dlouhými šikmými rampami. Marta Roszkopfová rozehrála množství variant klaunských kostýmů v černé, bílé a červené, s cylindry, buřinkami, pruhovanými punčochami, nápadnými kravatami, a především červenými nosy. **Jan Kaspřík** proměňoval atmosféru stanu světlem – od jasného manéže přes dráždivou červen až po studenou modř závěru. Bazikova scéna poskytla dostatek prostoru pro sbor, sólisty i fyzické akce a umožňovala rychlé proměny bez přerušování toku. Opona fungovala jako hranice mezi jevištním číslem a zákulisím, mezi tím, co klaun ukazuje publiku, a tím, co zůstává skryté. Kufry a černé obalené bedny připomínaly kočovnou společnost, která po představení zase vše sbalí a odejde. Opakovaně se vracely nafukovací balónky jako variace červeného nosu, dětské hračky, srdce i pomíjivé bubliny.

Nekvasil se vyhnul pouhé sérii prvoplánových cirkusových atrakcí. Komika často vyrůstala přímo z hudební struktury a nejlépe fungovala tam, kde se v jediném gestu překlopila do něčeho opačného. Jeden z působivých gagů večera přinesl pohřeb blechy: krabička s jejím tělem skončila v orchestřišti a třás plačících klaunů se po otočení zády proměnili ve stejně prudký smích.

Také projekce starých filmových grotesek nevytvářela jen přehlídku slavných komiků, ale otevřela prostor pro nostalgii po umění, které dokázalo bez slov spojit přesné načasování gagu s osamělostí a soucitem.

Přesto inscenace místy zůstávala až příliš bezpečné uvnitř šapitó. Jednotná stylizace byla vizuálně působivá a přehledná, ale sedm životních etap se v ní skládalo spíše vedle sebe, než aby se z jedné nevyhnutelně rodila další. Felliniiovské okouzlení cirkusem, červenou oponou, smutnými komedianty a oprýskaným kouzlem kočovné společnosti převládalo nad hlubším pronikáním pod masku. Nejsilnější okamžiky proto přicházely tehdy, když se předvádění zastavilo: v intermezzu Mariella, v únavě zralosti a v závěru, kdy dění na jevišti řídlo a klaunská společnost se rozcáhla.



Vokální akrobacie i klaunské řemeslo

Čtyři kanadští sólisté přivezli zkušenost ze světové premiéry a v mimořádně obtížné partituru se pohybovali se samozřejmostí, kterou nelze získat jen nastudováním not. Museli okamžitě přecházet mezi zpěvem, rytmizovanou řečí, šepetem, výkřiky, smíchem, pláčem a karikaturou různých jazyků, zároveň přesně reagovat na partnery, pohyb a gag. Aline Kutan, Mireille Lebel, Andrew Haji a Bruno Roy nevytvářeli čtyři uzavřené role, ale pružný vokálně-herecký organismus; každý si zachoval vlastní barvu a temperament a zároveň perfektně fungovala jejich souhra.

Zcela mimořádné uznání náleží **Canticum Ostrava** se sbormistrem **Jurijem Galatenkem**. Ve *Svatbě* připravil šestici sólistek na extrémně náročnou vokální souhru bez opory nástrojů. V inscenaci *Klaun(i)* dostal sbor úkol možná ještě komplexnější. Musel zvládnout dlouhé zvukové plochy, drobné intonační posuny, rytmická ostinata, šeptání, řeč, smích, pláč a výkřiky – a přitom se stal regulérní hereckou součástí inscenace. Na rampách, otáčivém jevišti a mezi rekvizitami vytvářel dav, publikum manéže, procesí, smečku dětských démonů i společnost stárnoucích komediantů.

Števo Capko a **Rita Pires** pak ukázali rozdíl mezi jen nasazeným červeným nosem a skutečným klaunským řemeslem. Jejich zdánlivá neobratnost byla založena na přesnosti, fyzické pohotovosti a dokonalém načasování. Červené kvádry se měnily v břemeno i partnera, dlouhé pruhované tyče v nástroj soupeření a balancování; partnerská akrobacie neustále hrozila pádem, ale nikdy se nerozpadla. Capkův podsaditý, unaveně houževnatý August a pohybově pružná, vzdorovitá Pires nevystupovali jako vložené varietní číslo. Beze slov ztělesňovali to, co čtyři pěvci a sbor rozvíjeli hlasem – radost z předvádění, touhu po blízkosti, ale i ubývání tělesných sil a ponížení.

Dirigent **Bruno Ferrandis** musel s **Ostravskou bandou** koordinovat několik odlišných časů: přesně zapsané rytmy, řečové pasáže s přibližnou délkou, film, klaunské akce i pohyb početného sboru. Udržel celek svižný a přehledný, aniž komorní instrumentální sestava překrývala hlasy.



— NODO – Ana Sokolović: Klaun(i), 27. června 2026, Divadlo Antonína Dvořáka, Ostrava (zdroj Ostravské centrum nové hudby)





— NODO – Ana Sokolović: *Klaun(i)*, 27. června 2026, Divadlo Antonína Dvořáka, Ostrava (zdroj Ostravské centrum nové hudby)

Místo titulků jen názvy obrazů

Před představením bylo oznámeno, že opera bude opatřena titulky. Na obrazovkách se však objevovaly pouze názvy jednotlivých obrazů a intermezz. U díla založeného z velké části na smyšlených jazycích, citoslovcích a zvukomalbě by úplný překlad skutečně mohl působit absurdně a odvádět pozornost od hudby a jeviště. Sama Sokolović říká, že v operě nemusíme všemu rozumět, ale potřebujeme to cítit.

To ovšem neznamená, že obsah slov není důležitý. Bez překladu zůstala publiku skryta konkrétní grotesknost seznamu dětských strašidel, posedlost dospívajícího vlastním „já“, milostné prosby zralého věku, kolotoč práce, rodiny, krátké dovolené a zdravotních obtíží i závěrečná hra s minulými časy slovesa být a pohledem na měsíc. Výběrové titulky významové nosných pasáží by pomohly lépe rozeznat, jak přesně Sokolović jednotlivé životní etapy konstruuje.



Když smích utichl...

Sokolović v díle *Klaun(i)* vytvořila komunikativní soudobou operu, která neslevuje z kompoziční složitosti, ale dokáže publikum vtáhnout rytmem, barvou, humorem a fyzickou energií. Pod zdánlivou spontánností je detailně vystavěná práce s hlasy, jazyky, návraty motivů i proměnami hustoty. Závažnost se nepřidává zvenčí jako protiváha zábavy; je přítomna uvnitř gagu, protože každý pád připomíná zranitelnost těla a každý smích může zakrývat strach.

Univerzální schéma opery *Klaun(i)* poskytlo Sokolović široký prostor pro fantazii, nikoli však tak pevnou dramatickou půdu, jakou ve *Svatbě* vytvářel předsvatební rituál. Tam se každý hlas, gesto a rytmus vztahovaly k jedinému neodvratnému přechodu. V díle *Klaun(i)* se život spíše mihl jako sled atrakcí, vzpomínek a zastavení.

Právě chvíle zpomalení a zastavení byly nejpůsobivější. Když utichly fanfáry, slovní hříčky a klaunské půtky, zůstaly dech, samota, světlo, červený balónek a táhlý hlas Martenotových vln. Tehdy se za červeným nosem opravdu otevřel člověk, o němž Sokolović mluví jako o středu své tvorby – směšný i důstojný, obklopený ostatními, a přece nakonec sám. V závěru, kdy se klauni přestali předvádět a jeden po druhém odcházeli, nebylo pochyb, že smích může být jen nejbarevnější maskou strachu ze samoty a smrti.

Souhrnné zhodnocení osmého ročníku festivalu NODO přinese následující 601. Operní panorama Heleny Havlíkové.



— NODO – Ana Sokolović: *Klaun(i)*, 27. června 2026, Divadlo Antonína Dvořáka, Ostrava (zdroj Ostravské centrum nové hudby)

NODO – Ana Sokolović: *Klaun(i)*

27. června 2026, 18:30 hodin

Divadlo Antonína Dvořáka, Ostrava

Inscenační tým

Ana Sokolović – hudba a libreto

Bruno Ferrandis – dirigent

Jiří Nekvasil – režie

David Bazika – scéna

Marta Roszkopfová – kostýmy

Jan Kaspřík – světla

Jurij Galatenko – sbormistr