

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění
Katedra teorie a kritiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE
Analýza inscenace *Sternenhoch*

Veronika Drábková

Vedoucí práce: PhDr. Radmila Hrdinová

Oponent: PhDr. Josef Herman

Datum obhajoby: 14. 9. 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ART IN PRAGUE
THEATRE FACULTY

Dramatic arts
Department of Theory and Criticism

BACHELOR'S THESIS
Analysis of staging *Sternenhoch*

Veronika Drábková

Thesis advisor: PhDr. Radmila Hrdinová

Examiner: PhDr. Josef Herman

Date of thesis defense: 14. 9. 2020

Assigned degree: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci

Analýza inscenace Sternenhoch

vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucí práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze, dne

.....

podpis diplomantky

Upozornění

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

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucí práce, PhDr. Radmile Hrdinové, za pomoc s výběrem tématu, její čas, trpělivost, lidský přístup a četné poznámky k bakalářské práci. Dál děkuji Divadelnímu ústavu za nadstandartní poskytnutí materiálů a nekonečnou ochotu zaměstnanců zdejší knihovny. V neposlední řadě děkuji své rodině a přátelům za psychickou podporu.

Abstrakt

Bakalářská práce obsahuje analýzu inscenace *Sternenhoch* uvedené Nové scéně Opery Národního divadla v roce 2018. Analýza začíná porovnáním knižního romaneta Ladislava Klímy *Utrpení knížete Sternehocha* a operního libreta a hudby Ivana Achera. V divadelní adaptaci se Acher inspiroval především oblastí fabule založenou na rozmanitosti klímovské lásky.

V další části práce se věnuji prvnímu světovému uvedení Acherovy opery v režii Michala Dočekala, respektive postupně přistupuji k analýze všech divadelních komponentů inspirovaných estetikou velké italské opery 19. století. Kromě rozboru akustického a vizuálního komponentu věnuji podstatnou část práce příznačně vrstveným dramatickým osobám ztvárněnými několikanásobnými hereckými postavami.

V závěru shrnuji všechny estetické principy a zařazuji inscenaci do širšího dramaturgického konceptu Opery národního divadla a některých českých oper napsaných a uvedených v posledních letech.

Abstract

The abstract of my bachelor's thesis contains the analysis of the New Stage of the National theatre's 2018 staging of *Sternenhoch*.

The analysis begins by a juxtaposition between the romanetto of Ladislav Klíma, *The sufferings of Prince Sternenhoch* and the opera libretto and music of Ivan Acher. In the theatrical adaptation, Acher had been inspired mainly by the area of fable based on the diversity of klímovian love.

In the following part of the thesis I concern myself with the first ever release of Acher's opera directed by Michal Dočekal, by gradually analysing all theatrical components inspired by the aesthetics of Italian grand opera in the 19th century. Apart from the research into the acoustic and visual components of the play, I've dedicated a significant part of this work to a deeper insight into the

layered personalities of the exquisitely dramatized characters portrayed by numerous acting characters.

In the last part, I summarise all aesthetic principles utilized in the making of this opera and classify this inscenation in the context of the dramatic concept of the Opera of the National theatre and Czech operas written and performed in the recent years.

Obsah

Proč jsem si vybrala právě Sternenhocha	8
1. Cíl a struktura práce	9
2. Úvod	11
2. 1. Spisovatel Ladislav Klíma	11
2. 2. Texty Ladislava Klímy na českých jevištích	13
2. 3. Ivan Acher	15
2. 4. Kontext inscenace Sternenhoch	16
3. Analýza inscenace Sternenhoch	19
3. 1. Od Klímova romaneta k Acherovu libretu a hudbě	19
3. 2. Od Acherova libreta k Dočekalově inscenaci	25
3. 3. Klímovská láska	28
3. 4. Hudba, ve které není tón ani doba navíc	34
3. 5. Obrazy opery Sternenhoch z hlediska hudebního jazyka	38
3. 6. Vizuální charakter inscenace	42
3. 6. 1. Scénografie	42
3. 6. 2. Kostýmní řešení	45
3. 6. 3. Vizuální charakter Sternenhocha	50
3. 7. Analýza hereckých výkonů	51
3. 7. 1. Sternenhochové – Kodet a Kostov jako bratři v triku	52
3. 7. 2. Loutkovitá Helga a temná Daemona	58
3. 7. 3. Kuhmist – čarodějná manipulátorka	60
3. 7. 4. Herectví, které má za cíl urvat si co nejvíc moci	62
4. Závěr	64
5. Zdroje	71
5. 1. Literatura	71
5. 2. Záznamy	74

Proč jsem si vybrala právě *Sternenhoch*

Když jsem v roce 2019 poprvé viděla na Nové scéně inscenaci *Sternenhoch* Opery Národního divadla, několik následujících dní jsem se nedokázala věnovat svým každodenním činnostem. Všechno v mém životě mi přišlo ve srovnání se *Sternenhochem* vyprázdněné, nezáživné a nereálné. Musela jsem na představení neustále myslet a chodila na jsem na každé další uvedení. Intenzita a kombinace jevištních prostředků, Klímův příběh rozpolceného knížete Sternenhocha, kterého dostihne svědomí za vraždu manželky, a především netradiční hudební podoba i nastudování operního debutu Ivana Achera mě doslova uhranuly. Považuji za nemožné, aby divák nebyl při sledování *Sternenhocha* alespoň trochu vnitřně roztřesen, byť to nemusí být pro každého vyloženě příjemné.

Jsem někdy až moc náročná divadelní divačka, ne vždy se setkám s estetickým objektem a dívám se na jeviště bez výraznějšího citového zaujetí. Spíš mě zajímá technické provedení inscenace, kritický pohled u mě naprosto převládá. V případě *Sternenhocha* jsem během řady zhlédnutých repríz nedokázala vůbec svůj kritický pohled aktivovat a byla jsem pořád dokola pouze příjemně zasažená. Nic podobného se mi u žádné jiné inscenace nestalo. Proto analýzu *Sternenhocha* vnímám jako osobní výzvu, abych dokázala racionálně popsat prostředky, díky kterým mi *Sternenhoch* způsoboval životní i kritickou paralýzu.

1. Cíl a struktura práce

Když jsem začala psát svou bakalářskou práci, cíl práce se zdál být jednoduše definovaný, analýza operní inscenace *Sternenhoch*, kterou v té době ještě pravidelně několikrát měsíčně uvádělo Národní divadlo Praha. Zadání a především přístup k předmětu práce mi notně zkomplikovaly nečekané vnější okolnosti, tedy vyhlášení nouzového stavu v souvislosti s pandemií nemoci COVID-19. Vlivem restriktivních opatření české vlády došlo k uzavření divadel, v následku čehož byla až do konce sezóny 2019/2020 zrušena všechna plánovaná uvedení *Sternenhocha*. Kvůli této skutečnosti se musel nutně změnit předmět analýzy – z původní analýzy divadelní inscenace na záznam divadelního představení, ze kterého nešlo vysledovat vše podstatné a který plně neodpovídá divadelně-diváckému zážitku. S přihlédnutím k situaci jsem tak musela svou analýzu napsat na základě dřívější divácké zkušenosti a jediného oficiálního záznamu inscenace, který byl k dispozici online v rámci podpory kulturních institucí po dobu nouzového stavu.

Úvod obsahuje ve stručnosti všechny důležité poznatky pro srovnání literární předlohy *Utrpení knížete Sternenhocha* s Acherovou operní adaptací a objasňuje kontext vzniku inscenačního týmu, který se na opeře podílel. Nejprve je nezbytné definovat Klímovu estetiku a zmapovat inscenační tradici jeho textů na českých jevištích. Po seznámení s Klímou následuje stručný přehled tvorby Ivana Achera a jeho umělecko-lidské kontakty, které umožnily uvedení jeho operního debutu v pražském Národním divadle.

Hlavní text práce začíná srovnáním romaneta s Acherovým libretem a hudebně-estetickými principy, které silně ovlivnilo Klímovo pojetí lásky. Ve zbytku práce se již věnuji především Dočekalově inscenaci a Klímově literární předlohu zmiňuji především jako doplňující citaci.

Analýzu inscenace začínám pojmenováním obecných estetických principů a přistupuji ke konkrétnějším projevům klímovské lásky. Popisuji ji z hlediska

literární předlohy jako strukturního principu, který se následně rovnoměrně rozplynul v Dočekalově inscenaci do všech jevištních komponentů.

Pro potřeby analýzy divadelní inscenace uvažuji o hudbě jako o pohybu, který se vizualizuje především díky herecké akci a v rámci akustického komponentu odhaluje motivace postav a spoluvytváří celkovou atmosféru divadelních situací.

V další fázi analýzy popisují, jak se obecně platné Klímovy estetické principy projeví na scénografickém a kostýmním řešení.

Poslední částí analýzy inscenace *Sternenhoch* je rozbor hereckých výkonů představitelů nejdůležitějších tří dramatických osob s ohledem na jejich vzájemný vztah, estetický princip ve vztahu k romanetu a především k jevištní realizaci.

V závěru práce shrnu nejdůležitější poznatky analýzy ve vztahu ke své divácké zkušenosti se *Sternenhochem* i z jiných operních představení a zdůvodním, proč inscenace na diváka působí tak podmanivým dojmem a proč je *Sternenhoch* v rámci české inscenační praxe nejen hudebního divadla tak výjimečný.

2. Úvod

2. 1. Spisovatel Ladislav Klíma

Český novinář, spisovatel, básník, dramatik a filozof Ladislav Klíma se narodil 22. srpna 1878 v Domažlicích. Po neúspěšných gymnaziálních studiích v roce 1918 začal Klíma psát do *Tribuny*, *Českého slova*, *Práva lidu*, *Filozofického ruchu*, *Pramenu* a *Tvorby*.¹ Jako spisovatel a dramatik se za života příliš neprosadil, vykonával řadu přechodných zaměstnání – řidič, hlídač apod. Často se stěhoval v rámci Prahy a nejbližšího okolí, nikde se na delší dobu neusadil.

Jeho současníci jej považovali za svérázného asociála.² Jeho pověst dotvářel zanedbaný zevnějšek a přibližně od roku 1908 silná závislost na alkoholu, která poznamenala celý jeho život a tvorbu. Navzdory své problematické povaze měl několik dobrých přátel, podporovatelů a obdivovatelů. Vzhlížel k němu například básník Otokar Březina³ a nějakou dobu byl jeho mecenášem Antonín Kříž, ředitel výzkumného oddělení Škodových závodů v Plzni.⁴

V závěru svého života, na počátku 20. let 20. století se pokoušel neúspěšně vyléčit ze závislosti na alkoholu. Zemřel 19. dubna 1928 na tuberkulózu. Jeho písemnosti zdědila jeho přítelkyně a pečovatelka Kamila Lososová, která v nich však provedla několik necitlivých zásahů.⁵ Později Klímova pozůstalost přešla do správy jeho příteli, Jaroslavu Kabešovi, který usiloval neúspěšně o založení společnosti Ladislava Klímy, v rámci které by mohly být posmrtně publikovány Klímovy texty.⁶

Klímovy filozofické spisy se stylisticky v mnohém podobají jeho beletristickým a dramatickým textům. Používá v nich podobně metaforický jazyk s výrazně dekadentními aspekty. Podobnost ovšem nekončí jen u stylistické stránky, týká

¹ BLACHUT, Beno. *Ivan Acher: Sternenhoch*. Praha: Národní divadlo, 2018. 1. vydání. s. 22. ISBN: 978-80-7258-631-8. 82 s.

² *Tamtéž*, s. 20.

³ *Tamtéž*, s. 22.

⁴ *Tamtéž*, s. 21.

⁵ *Tamtéž*. s. 24

⁶ *Tamtéž*.

se i ideového obsahu. Klíma se ve svých textech pesimisticky staví k filozofickým otázkám objektivní a subjektivní, v popředí jeho zájmu se nachází například existence subjektivního vědomí kladená nad objektivní realitu, ego, realita vůle, jejich hranice a důsledky pro okolní svět. Polemizuje s tehdejšími známými filozofy – například cituje Friedricha Nietzscheho, pracuje s jeho pojetím vůle k moci nebo navazuje na jeho úvahy Arthura Schopenhauera. Jejich filozofické myšlenky pak tematizuje ve svých uměleckých textech. Klíma v rámci extrémního subjektivismu především věřil, že: „Svět je pouhou představou a subjekt, podoben bohu, může s ním (se světem)⁷ libovolně nakládat jako s hračkou (ludibrionismus).⁸

Fabule jeho her bývá stejně pesimistická a nihilistická jako jeho metafory, které oscilují mezi dekadentní ošklivostí a hledáním a oslovováním absolutního principu. Klímovým častým hrdinou je zámožný pán zamilovaný do dívky na jiné společenské úrovni. Postavy se jmenují podle charakteristického epiteta nebo metaforicko-mytologické podobnosti se známou postavou (Dios, Obnos, Sternenhoch, Hedona), nikoliv křestním jménem. Hrdina mívá penězi a mocí pokřivený charakter, kterého alkohol a další návykové neřesti dál táhnou ke dnu a způsobují násilí, navozují pozměněný stav vědomí a spouští další patologické jednání u ostatních postav. Násilí a kombinace různých patologických chování a vztahů zpravidla eskaluje ve vraždu, která způsobí rozostření hranice mezi realitou, snem a šílenstvím, životem a smrtí.

Klímovy texty volně odrážejí soudobou jeho života na počátku 20. století. Inspirace poznatky psychiatra Sigmunda Freuda se v jeho textech projevují především zvýšeným zájmem o sny a nevědomí ve vztahu k realitě. Jejich vlivem některé Klímovy literární charaktery připomínají rozsáhlé studie patologických a jiným způsobem netradičních determinací lidské psychiky. Prvky kauzální psychoanalýzy v Klímových textech zapříčinily, že jeho

⁷ Poznámka autorky.

⁸ BLACHUT, Beno. *Ivan Acher: Sternenhoch*. Praha: Národní divadlo, 2018. 1. vydání. s. 24. ISBN: 978-80-7258-631-8. 82 s.

beletristické i dramatické texty zobrazují mnohaleté časové etapy v životech postav.

Klíma využívá pro rozklížení tenké hranice mezi realitou a snem temné metaforické příměry a apostrofy plné aluzí na známá literární díla a historické osobnosti, díky kterým klade text vyšší intelektuální nároky na čtenáře. Košaté literární figury, tropy a ozvláštňující textové prostředky paradoxně popisují častokrát jevy přízemní a stávají se z nich dekadentní popisy. Výsledkem je příznačně expresionisticky deformovaný popis reality a groteskní fabule. V textech se propojuje banální situace (například divoká pitka v hospodě) s hororovým působením iracionálně vnímatelných jevů (jako strašidla a přeludy) a zmínek o absolutním nadosobním principu.

Stylistická a fabulová specifika Klímových textů z něj dělá obtížně interpretovatelného autora. I proto během svého života a krátce po smrti nepatřil k nejčtenějším autorům a jeho dramatické texty se příliš neinscenovaly.

2. 2. Texty Ladislava Klímy na českých jevištích

Inscenační tradice textů Ladislava Klímy na českých jevištích je poměrně bohatá. Platí však, že Klímovy prózy a dramata se začaly na jevišti pravidelněji objevovat až desítky let po jeho smrti. Za Klímova života pouze uvedlo České zemské národní divadlo Praha v roce 1922 *Matěje Poctivého*.

Po Klímově smrti v roce 1928 nastalo období, během kterého Klíma zůstal mimo pozornost českých divadelníků. Od roku 1948 byl Klíma zakázaným autorem a jeho dílo nesměl oficiálně vycházet. V rámci částečného politického uvolnění v 60. letech 20. století uspořádal v roce 1967 výbor z Klímova díla Josef Zumr nazvaný podle jedné z Klímových próz *Vteřiny věčnosti*.⁹

Od 70. let 20. století byly publikovány Klímovy texty v rámci samizdatu.¹⁰ *Matěje Poctivého* uvedlo až v roce 1974 Amatérské divadlo Maryša Praha a v roce

⁹ Záznam o sborníku je k dispozici webu Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. (Dostupné z: <<http://www.phil.muni.cz/fil/scf/komplet/zumr.html>>).

¹⁰ BLACHUT, Beno. *Ivan Acher: Sternenhoch*. Praha: Národní divadlo, 2018. 1. vydání. s. 24. ISBN: 978-80-7258-631-8. 82 s.

1985 Studio Ypsilon. K příležitosti 100 let výročí Klímova narození zhudebnil v roce 1979 některé jeho texty Vratislav Brabenec pro skupinu *Plastic People of the Universe*.¹¹

Po roce 1989 mohly být Klímovy prózy opět oficiálně publikovány. Vyšly v nakladatelstvích *Pražská imaginace*, *Lege argis a Torst*.¹² Od té doby se začaly pravidelněji inscenovat i jeho dramata.¹³

Romaneto *Utrpení knížete Sternenhocha* bylo na českých jevištích adaptováno celkem třikrát.¹⁴ Poprvé v roce 2005 Petra Tejnorová režírovala stejnojmennou inscenaci v rámci festivalu *Spectaculo interesse 2005* pod záštitou Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU. Podruhé romaneto upravil David Jařab pro Divadlo Komédie Praha v roce 2007. Druhé české uvedení bylo zásadní pro vznik operního libreta a zkomponování hudby. Ivan Acher byl autorem hudby inscenace uvedené v Divadle Komédie a vycházel z ní při komponování *Sternenhocha* pro Operu Národního divadla. Součástí Jařabovy inscenace jsou některé reprodukováné hudební sekvence, které notovým zápisem zcela odpovídají Acherově opeře, ale liší se zvukovým charakterem.¹⁵

¹¹ *Tamtéž*.

¹² *Tamtéž*.

¹³ Klímovým romanetem se volně inspirovali v roce 1990 Jaroslav Gillar a Vladimír Škutina. Autoři divadelního scénáře *Utrpení knížete Sternenhocha*, který se však nikdy neinscenoval, zachovali všechny základní aspekty fabule. Oproti Acherovi však rezignovali na stylistická specifika Klímova jazyka a akcentovali především předválečný kontext německých zemí. Sternenhoch v situacích vykreslili jako nemravného, vulgárního a primitivního blázna. Jejich Sternenhoch je v jednu chvíli nevinný králíček nebo bernardýn, ale jakmile se objeví možnost vládnout, stává se z něj sebevědomý a bezohledný zbohatlík, kterému peníze zatemňují mozek. Má vizi, že se stane novým německým císařem a blížící se válka, o které jeho přítel Willy (císař Vilém) neustále mluví, se nabízí jako ideální příležitost. Ve scénáři chybí hororová atmosféra, expresionisticky deformovaná reality se proměňuje v pacifistickou groteskní frašku.

¹⁴ Romaneto inspirovalo i film. V roce 1990 natočil režisér Jan Němec Klímou volně inspirovaný film *V záru královské lásky*. (ŠVAMBERK, Alex. S velkou operou to myslíme vážně, řekl před premiérou Sternenhocha skladatel Ivan Acher. *Novinky.cz* [online]. [Cit. 6. 4. 2018]).

¹⁵ Inscenace *Utrpení knížete Sternenhocha* v režii Jakuba Jařaba se dá označit podobně jako v případě Acherova libreta spíše za metakreativní inscenaci ve vztahu k romanetu. Fabule se zaměřuje na důsledné pátrání po důvodech, jak a proč se z Helgy stala lidská stvůra a jak její osobnost změnila život a vnímání reality Sternenhochovi. Groteskně hororová stylizace zůstává sice zachována, ale díky retrospektivnímu skládanému syžetu a přidané úvodní forbině výsledný scénický obraz působí jako inscenace Klímovým romanetem pouze inspirovaná, není důslednou klímovskou jevištní adaptací.

Třetím uvedením je Acherova opera *Sternenhoch*, která měla premiéru 7. dubna 2018 na Nové scéně Národního divadla v Praze.

2. 3. Ivan Acher

Původně vyučený truhlář Ivan Acher (narozen 5. června 1973 v Liberci) vystřídal několik profesí, pracoval mimo jiné jako lesní dělník, klempíř, pokrývač¹⁶ a tesař.¹⁷ Na Technické univerzitě v Liberci vystudoval obor textilní design. Během studií jej zaujalo, že díky pokroku v designérských programech lze nakreslit zvuk.¹⁸ Díky tomu dokázal spojit svůj zájem o malířství a zvuky, což jej dovedlo k počátečním experimentům s hudbou, které mu později pomohly při jeho skladatelských začátcích.¹⁹

Nemá žádné oficiální hudební vzdělání,²⁰ noty se naučil sám a soukromě se však v kompozici vzdělával v u Petra Kofroně.²¹ Hudbu skládá na základě intuice a experimentu proto je jako skladatel prakticky nezařaditelný. Tvorbě elektroakustické hudby se věnuje od začátku 21. století. Zkomponoval hudbu pro řadu divadelních i filmových projektů²² v Česku i v zahraničí. Hraje na několik nástrojů, které si sám vyrábí, experimentuje se zvuky předmětů nebo sbírá nejrůznější hluky.²³

Acher hrál v bigbítových kapelách, je aktivním jazzovým hudebníkem i autorem orchestrálních skladeb – pro Agon Orchestra napsal dvacet skladeb, které zazněly například na festivalu *Pražské jaro*. Ve stejném uskupení hrál na kytaru, klavír, elektrický akordeon, klávesy, coru, niněvu, zpíval jako tenorista a

¹⁶ *Tamtéž*.

¹⁷ *Tamtéž*, s. 17.

¹⁸ DOBROVSKÁ, Wanda. Ivan Acher: Co ještě snese člověk. *Harmonie* [online]. [Cit. 3. 4. 2018].

¹⁹ *Tamtéž*.

²⁰ BLACHUT, Beno. *Ivan Acher: Sternenhoch*. Praha: Národní divadlo, 2018. 1. vydání. s., 17. ISBN: 978-80-7258-631-8. 82 s.

²¹ DOBROVSKÁ, Wanda. Ivan Acher: Co ještě snese člověk. *Harmonie* [online]. [Cit. 3. 4. 2018].

²² Byl dvakrát nominován na Českého lva v kategorii Nejlepší hudba. V roce 2019 nominaci proměnil díky spolupráci na filmu *Hodinářův učeň*.

²³ *Tamtéž*.

pracoval se samplery. Pro jeho kariéru byla zásadní úzká spolupráce s pražským Divadlem Komédie, pro které jako jeho dvorní skladatel hudbu skládal, a později spolupráce s produkčně-uměleckou skupinou Lenka Vagnerová & Company.

Zárukou a zdrojem specifičnosti opery *Sternenhoch*, jeho operního debutu, je právě jeho pestrá profesní zkušenost a muzikantská a hudební všestrannost, které přímo determinují jeho uměleckou, respektive hudební nevyhraněnost a chuť experimentovat.²⁴ Jako skladatel podle svých slov striktně odmítá možnost, že by pracoval na svém autorském rukopisu,²⁵ ale jeho charakteristickým skladatelským rysem je experiment s tradičními i téměř neznámými a nehudebními nástroji²⁶ a práce s jejich zvukovým zabarvením, které z něj činí nezařaditelného autora. V současnosti patří mezi nejvytíženější české skladatele.

2. 4. Kontext inscenace *Sternenhoch*

Pro inscenační tým *Sternenhocha* nebyla opera jejich první spoluprací. Poprvé se umělecky Dočekal s Acherem setkali již v roce 2003 na půdě Národního divadla Praha při inscenaci *Psychóza v 4:48* uvedené v Divadle Kolowrat, kterou Dočekal režíroval a Acher v alternaci hrál na elektrickou kytaru. Jako autor doprovodné hudby Acher s Dočekalem poprvé spolupracoval v roce 2009 rovněž v Divadle Kolowrat na inscenaci *Píšu z pekla*.

²⁴ Acher o hudbě obecně a o komponování *Sternenhocha* říká: „Když se zamyslíte nad zdroji zvuku a nad používáním hudebních struktur, tak kromě jedné parodie na hudbu 19. století. [...] Jsou to všechno novátorské postupy a prostředky. Hraje se na bizarní nástroje – kladivo o pancíř, oscilátor, vybrakovanou violu, citeru a kontrafagot, šroubárnu z dědova ponku -, celkový souzvuk ani nepředpokládá, že by mělo vzniknout něco standardního. Ale to není vynález *Sternenhocha*, takhle pracuju už dlouho, jenom si toho dosud nějak nikdo nevšímal. Nikdo neidentifikoval zdroje těch zvuků a snahu dělat všechny věci novátorsky a zrovnocenit uši v boji s očima, protože u hudby k obrázkům, ať filmovým, či divadelním, je pozornost soustředěna jinam.” (SOJKOVÁ, Alena. Mrtvá hudba mi nesmí z baráku. *Týdeník Rozhlas* [online]. [Cit. 7. 4. 2019]. Dostupné z: <<https://program.rozhlas.cz/mrtva-hudba-mi-nesmi-z-baraku-7889208>>).

²⁵ BOUŠKOVÁ, Veronika. Ivan Acher: Vezmu hořák (z Národního do Národního). *Divadelní noviny*. 2000, roč. 29, č. 3. s. 8-9. ISSN: 1210-471X.

²⁶ BLACHUT, Beno. *Ivan Acher: Sternenhoch*. Praha: Národní divadlo, 2018. 1. vydání. s., 17. ISBN: 978-80-7258-631-8. 82 s.

Jako tvůrci se před *Sternenhochem* pak setkali ještě několikrát, především v Divadle Husa na provázku v Brně při práci na inscenaci *Dynastie* v roce 2017. Tato nscenace je zásadní pro vznik Acherova operního debutu, protože tou dobou byl již členem umělecké skupiny Lenka Vagnerová & Company²⁷ a v *Dynastii* hrála hudebnickou i hereckou roli Tereza Marečková,²⁸ která ve *Sternenhochovi* ztvárňuje hlavní postavu Kuhmist vyžadující současně výrazný herecký i hudební talent. Když se v témže roce rozhodl zkomponovat *Sternenhocha* ovlivněného dřívější spoluprací na Jařabově *Utrpení knížete Sternenhocha*, zužitkoval hudební sekvence z někdejší inscenace a oslovil své kolegy z uskupení okolo Lenky Vagnerové – samotnou produkční a choreografku a především tanečnice – a z blízkého okruhu kolegů Michala Dočekala, který byl do konce sezóny 2016/2017 ředitelem Činohry Národního divadla.

Nejdůležitější pro uvedení *Sternenhocha* bylo působení Petra Kofroně v Národním divadla, který byl od srpna 2013 do května 2019 uměleckým ředitelem Opery Národního divadla Praha a Státní opery. Kofroň dobře znal Achera jako skladatele mimo jiné díky jejich spolupráci s Agon Orchestra. Proto Kofroň oslovil Achera v rámci programu na Nové scéně Národního divadla, sledující vznik nových českých oper, a dohodli se na společné adaptaci textu Ladislav Klímy. Acher pak hudbu psal pro konkrétní pěvce, se kterými jejich party zkoušel, aby se přesvědčil, že jsou pro jeho debut nejlepší.²⁹ Vandu Šíповou znal ze Studia Hrdinů (*Den Opričníka*, 2013), během složitého hledání vhodného tenora objevil díky libereckému angažmá Šíповé náhodou Sergeje Kostova³⁰ a Terezu Marečkovou znal z Divadla Husa na provázku.³¹

²⁷ Lenka Vagnerová spolupracovala před inscenací *Sternenhoch* s režisérem Michalem Dočkalem v Opeře Národního Divadla již v roce 2016 na operní inscenaci *Andrea Chénier*.

²⁸ ŠVAMBERK, Alex. S velkou operou to myslíme vážně, řekl před premiérou Sternenhocha skladatel Ivan Acher. *Novinky.cz* [online]. [Cit. 6. 4. 2018].

²⁹ *Vanda Šíповá: Zahrát si operu Sternenhoch v zahraničí je sen | S vámi v Praze* [online rozhovor]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=GfZSN4hZgjo&t=7s>>.

³⁰ NEJEZCHLEBOVÁ, VRTIŠKOVÁ, Lenka. Hudbu můžete vymazlit jako nejluxusnější fet, u střezech toho nedocílíte, říká skladatel a bývalý tesař Acher. *Deník* [online]. [Cit. 11. 3. 2020].

³¹ BLACHUT, Beno. *Ivan Acher: Sternenhoch*. Praha: Národní divadlo, 2018. 1. vydání. s. 13. ISBN: 978-80-7258-631-8. 82 s.

I po úspěšném uvedení *Sternenhocha Acher* pokračuje ve spolupráci s Michalem Dočkalem v Městských divadlech pražských (*Andělé v Americe – 2019*, *Smrt obchodního cestujícího – 2019*) a v Divadle Husa na provázku (*Amerika, 2018*).

3. Analýza inscenace *Sternenhoch*

3. 1. Od Klímova romaneta k Acherovu libretu a hudbě

Vztah mezi Klímovým romanetem *Utrpení knížete Sternenhocha* a Acherovou operou *Sternenhoch* je spíše metakreativní než metaznakový. Acher si z několika hlavních tematických oblastí fabule vybral jako hlavní pouze jednu, což dokazuje pouze volnou inspiraci opery romanetem. Rozhodl se v libretu interpretovat Klímův text na základě motivu klímovské lásky – především mezi manželi Helgou a Sternenhochem a Helžiným milencem Poetou³²–, která je v něčem velmi netradiční, z žádné části libreta ani romaneta nemizí, ovlivňuje jednání postav a provází celý příběh.³³ Specifičnost klímovské lásky Acher demonstroval na vztazích všech postav a její náladu se všemi proměnami zakomponoval do hudební kompozice. Ve spolupráci s inscenačním týmem se klímovská láska projevila v estetické podobě inscenace a silně příznakově ovlivnila i herecké ztvárnění postav.

V rámci své adaptace udělal Acher oproti romanetu několik zásadních změn. V rámci celkové kompozice díla díla Acher především rezignoval na formu deníkového zápisu. Klímův text má tři části – předmluvu autorského subjektu, Sternenhochovy deníkové zápisky a doslov autorského subjektu. Romaneto končí fabulací o osudu Sternenhocha poté, kdy už nebyl sám schopný deník psát. Deníkový zápis vytváří dojem čtenářské distance od příběhu. Obsah jednotlivého zápisu už je kultivovaný, vzniká dojem retrospektivního vyprávění, který nepopisuje situaci ve fiktivní textové přítomnosti. Sternenhoch navíc některé události zamlčel a zmínil je až později. Například hlavní událost, vraždu Helgy, v deníkovém zápisu zmiňuje se všemi podrobnostmi retrospektivně s několikátýdenním zpožděním, když už jej Helga straší během jeho halucinací.

Acher částečně zachovává ohraničení, zarámování díla, které se podobá úvodu a doslovu v Klímově romanetu. Opera začíná a končí stejným hudebním

³² V romanetuším deníku o něm Sternenhoch píše jako o Trhanovi.

³³ Klímovské lásce se podrobně věnuje kapitola 3. 3. Klímovská láska.

leitmotivem, který v prvním obraze provází Sternenhochovo probuzení do snu jako do vyšší formy reality. V desátém obraze se stejný leitmotiv pojí se Sternenhochovým usínáním, nebo loučením se životem, což navozuje představu dvou paralelních realit, které jsou obě velmi iluzivní. Existence dvou světů, o kterých nejde s určitostí říci, který z nich je reálný a který snový, umožňuje silně asociativní a iracionální divácké vnímání. Hudba navíc vytváří opačný dojem než četba. Pokud forma deníkového zápisu působí distancovaně, hudba na posluchače totálně, na některé diváky snad až totalitně. Hudba předpokládá divácké vnímání na úrovni podvědomí a první signální soustavy bez ohledu na porozumění jazyku.

Divák má být ochromen, poddistancován, donucen aby sám prožíval jiný stav vědomí než reálný, aby přišel o pragmatický úsudek a byl celkově znejistěn ve své roli diváka. Doslovně zachovaný Klímův text a osud knížete divák vnímá díky libretu až prostřednictvím velmi silných jevištních prostředků a je mu tak daleko bližší. Klímovo dělení textu na tři části se díky vypravěčské změně rozplývá do deseti obrazů ze života Sternenhocha.

Se změněnou formou vyprávění souvisí i změna autorského subjektu. V libretu Sternenhochův příběh nevypráví sám kníže, ale věstkyně Kuhmist. V rámci této změny došlo k přeskupení některých scén a informací. S ohledem na potlačení některých oblastí fabule v inscenaci vůbec nevystupují Sternenhochovi rodinní příslušníci, kteří se v romanetu strachují o jeho duševní zdraví, služebnictvo, které Sternenhochovi slouží a potvrzují nebo vyvrací skutečnost jeho blouznění, náhodní kolemjdoucí, které kníže potkává během svých cest a ani korunní princ Vilém, se kterým Sternenhocha pojil politicko-obchodní vztah. Některé jejich repliky přebírá jako vypravěčka Kuhmist.³⁴

³⁴ Kuhmist v romanetu není jediná čarodějnice, ke komu si Sternenhoch přišel pro šarlatánskou radu. Jako první se pokusil vyléčit díky medicíně dr. Habebelda Wechselbalga, kterého Acher v libretu rovněž vynechal. Jména postav jsou složeniny, která vystihují povahové vlastnosti postavy. Redukce postav tuto komickou linku vázanou na německojazyčný kontext omezila. Příjmení Wechselbalg je slovní hříčka. „Wechsel“ znamená v němčině střídání nebo změnu, „balg“ kůži. V celkovém smyslu „Wechselbalg“ znamená toho, kdo mění kůži.

Změna perspektivy vyprávění se v libretu projevuje výraznou relativizací času. Vyniká díky tomu snovost fabule. Některé obrazy tak představují zhuštění množství měsíců do pár desítek vteřin a naopak vybrané krátké časové úseky libreto detailně popisuje. Zatímco v romanetu deníkové zápisky zachycují události přibližně sedmi let, libreto vytváří dojem daleko kratšího časového úseku, přibližně jednoho roku a to jen kvůli devíti měsícům, kdy Helga čekala dítě. Opera je díky přesné a dynamické hudbě výrazně svižnější. Zhuštěním vzniká dojem, že se všechno děje během jednoho dne.

Výrazná dynamika obrazů zásadně ovlivňuje povahokresbu postav, respektive v libretu se nedá uvažovat o jejich hlubším vývoji. Jednotlivé obrazy zobrazují spíše chvilkové psychické stavy, které mají schizofrenní a celkově rozpolcený charakter. Zdá se, že postava v sobě má ve stejný okamžik něco ďábelského i něco, co touží po poklidné harmonii. Souvislost mezi zobrazeným psychickým stavem v jednom obraze a charakteristikou v následujícím není kauzálně důsledná, což odporuje Klímově snaze o vědecky propracovanou psychologickou črtu povah a determinací.

Radikální změnu psychických stavů mezi jednotlivými obrazy podporuje i nápadné emoční zabarvení hudebních leitmotivů, což odpovídá fragmentárnosti deníkových zápisů, mezi kterými v romanetu často uběhne několik dní nebo i měsíců. Vyniká tak snový princip volných asociací, který umožňuje střídat realitu s přeludem. Změna času a perspektivy vyprávění proměnila i rozdělení moci mezi postavami. Zatímco v romanetu je negativní postavou Helga, respektive její zlé ego Daemona, která jako ďábelská trýznitelka pronásleduje Sternenhocha, v Acherově libretu mají Sternenhoch s Helgou spíš podobný osud. Jsou společně rovnocennými loutkami čarodějně věštkyně Kuhmist, která oba manžele v rámci své hry mučí. Schizofrenní vnímání postav Klíma v romanetu naznačil rozdvojením postavy Helgy na dvě svébytné postavy Helgy a Damenony. Acher ponechal v rámci libreta Helžinu rozdvojenou identitu. Po zkušenosti s předchozí inscenací *Utrpení knížete Sternenhocha*³⁵ je možné, že

³⁵ V Jařabově činoherní inscenaci Helgu hrály rovněž dvě herečky. Dramatická osoba byla rozdělena na Helgu 1 (Vanda Hybnerová) a Helgu 2 (Ivana Uhlířová).

pěvecký part pro Vandu Šípovou psal už s předpokladem Dočekalovy režijní koncepce, že Helgu–Daemonu ztvární pouze jedna herečka–zpěvačka a druhá herecká postava Helgy bude němá.

Acher v rámci své adaptace zbavil libreto silně příznakového kontextu, který se v romanetu projevuje německým místopisem, častými groteskními složeninami jmen postav a občasných pasáží v němčině. Ponechal pouze německá jména a Berlín jako místo konání plesu v druhém obraze a několik zmínek o princovi Willym.

Acher výrazně omezil Sternenchovy deníkové spekulace a negace předchozího deníkového zápisu, které představují většinu z celkového obsahu romaneta. Z celkového obsahu romaneta je svatba, Poetova vražda ze žárlivosti a trýznivé zabití manželky Helgy jako trest za nevěru jen expozice k jeho pozdějším obdobím blouznění a zdánlivého uzdravení. Acher libreto napsal s vidinou upravit vícevýznamový text na libreto s přímočařejší, méně košatou a celkově skromnější dějovou linií. V rámci vedlejších motivických linií však Acher zachoval všechny podstatné rozměry Klímova romaneta tak, aby podpořily jeho metakreativní interpretaci, ale výsledný estetický účinek byl stejný jako při četbě romaneta. Klímův text je díky neustálému střídání vysokého s nízkým temně groteskní.

Z romaneta není jasné, zda je Helga přeludem Sternenchova svědomí nebo důsledkem jeho sebezničujícího životního stylu. Acher se v libretu soustředil na jasnější dějovou linii. Sternenhoch se v období zdraví přejídá, opíjí do němoty a kouří. Jeho nezdravé životosprávy využívá Kuhmist. Sternenhochovy hedonistické návyky slouží Kuhmist jako rozbuška pro její hru. Sternenhoch a Helga společně s ostatními postavami jednají podle jejího scénáře, až nakonec všechny postavy kromě Kuhmist umírají.

Nejnápadnějším Acherovým odklonem od romaneta je jazyk. Esperanto³⁶ zjemňuje vulgarismy Klímova romaneta a podporuje zjevnou umělost a iluzivnost celého scénického tvaru a zároveň operu dál zbavuje

³⁶ Klímův text z češtiny do esperanta přeložil Miroslav Malovec.

národně-kulturního ukotvení. V překladu však Acher ponechal texty v původním Klímově znění.³⁷

Esperanto se akusticky blíží tradičnímu opernímu jazyku, italštině. Jazyková podobnost s italským libozvučným belcantem³⁸ spojuje Acherova *Sternenhocha* s velkou italskou operu v 19. století. Belcanto vychází z barokní touhy zobrazit neskutečný svět a sdělit jeho poselství. Hudba byla pro barokní i pro romantickou operu vhodný prostředek, jak evokovat jinak než slovy představu z jiného světa a přiblížit ji všední realitě. Pro látku Klímova romaneta je proto odkazování k belcantu výhodné, protože se v něm ztrácí hranice mezi životem a smrtí. Acherova hudba inspirovaná belcantem dokonale relativizuje existenci dvou nezávislých realit a vytváří jednu, ve které je všechno možné. V dalším plánu Klímovo romaneto dokonale odpovídá belcantovým trendům. V hudbě belcanto vystihovalo hedonismus, virtuozitu, důraz na představivost, přístupnost hudebním experimentům a neobvyklým poslechovým zážitkům.³⁹ Hudební nálady inspirované belcantem tak odpovídají Sternenhochově charakteristice, abnormalitě klímovské lásky a netradičnímu zvuku zastoupených hudebních nástrojů.

S inspirací belcantem souvisí i subžánr Acherovy opery a Klímova romaneta. Existence dvou paralelních realit, jejichž střet ovlivňuje život a smrt, vytváří v kombinaci s Klímovými stylistickými zvláštnostmi dekadentní metafory popsané vznešeným jazykem komiku příznačnou pro žánr grotesky. Acher při souběžné práci na libretu i hudbě funkčně zohlednil, že populárním belcantovým žánrem byla komická opera. Na základě podobnosti klímovské lásky a opery z 19. století, ve které se setkává díky hudbě svět reálný a snový, Acher usoudil, že

³⁷ Na projekční plátna se během inscenace promítají titulky s českým a anglickým překladem esperanta.

³⁸ Belcanto v italštině znamená zdobený hlas.

³⁹ CELLETTI, Rodolfo; ZIKMUNDOVÁ, Eva (překlad). *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000. 1. vydání. s. 6-16. ISBN: 80-7185-284-8. 210 s.

pro pro příběh knížete Sternenhocha je ideální žánr groteskní opera.⁴⁰ Inspirace velkou italskou operou pak ovlivnila i režii Michala Dočekala.

V opeře *Sternenhoch* jsou hlasově zastoupeny všechny hlavní hlasové obory – soprán, mezzosoprán, tenor a bas. Jejich témbrovou pestrost⁴¹ doplňuje časté střídání dvou skupin hudebních leitmotivů. První například zastupuje ďábelská, velmi temná mazurka v režii věštkyňe Kuhmist a jejího čarodějného reje, druhou naopak velmi vysoké, až andělsky tklivé zpěvy Helgy, když má zrovna Sternenhocha v úctě jako manžela a neopovrhne jím. Acher tak v hudbě zkratkou významově zachytil podstatné rysy charakterů postav, aniž by se jim musel věnovat v rámci textu libreta. V hudbě se velmi pravidelně střídá tenze s uvolněním, forte s pianem, extrémně vysoké tóny s hlubokými, eufonie s disonancí a kompozičně velmi obsáhlé úseky s daleko střídmejšími.

Výsledným efektem hudební zkratky je celkové estetické zjemnění dekadentního vyznění romaneta. Díky Acherově hudební metamorfóze se setkává vysoké s nízkým, ale vynechává řadu vulgarit, dlouhých popisů nemravného chování. Acher opomíjí explicitní líčení groteskních Sternenhochových příhod, z jazyka mizí řada apokalyptických a démonickými metaforickými vyjádření a příměrů, které v romanetu doprovází líčení dalších a dalších nechutností. Zachováním vysokých a nízkých hudebních poloh Acher v hudbě zdůraznil metafyzickou dualitu dobra a zla, hříchu a jeho odpuštění,

⁴⁰ Na citlivé a důsledné Acherovo porozumění Klímovu Sternenhochovi a jeho výbornou adaptaci pro operu, od žánru až po konkrétní hudební leitmotivy poukazuje ve své recenzi Radmila Hrdinová: „*Klíma si ovšem musel počkat na skladatele Ivana Achera, který mu skvěle rozumí a je s to přenést jeho ducha do velkooperní tragigrotesky, přitom velmi úsporným způsobem. Jeho hudební jazyk vychází z opery, umí napsat dokonalou kantilénu, nebojí se patosu ani extáze, zároveň jeho hudba svou prostotou připomíná glassovský minimalismus, nad nímž se klene kříšťálová melodie. A do toho vnímáme názvuky etna, jazzu, líbivé filmové hudby i kabaretu.*” (HRDINOVÁ, Radmila. RECENZE: Klímův Sternenhoch čekal na Achera a na operu. *Právo*. 9. 4. 2018. Dostupné z: <<https://www.novinky.cz/kultura/clanek/recenze-klimuv-sternenhoch-cekal-na-achera-a-na-operu-10804>>).

⁴¹ O množství témbřů a hlasových nárocích na zpěváky Ivan Acher říká: „*Třeba čarodějnice Kuhmist má předepsáno asi deset témbřů, Helga taky, Sergej Kostov velice zdatně bloudí od tenora po kontratenor.*” (DOBROVSKÁ, Wanda. Ivan Acher: Co ještě snese člověk. *Harmonie* [online]. [Cit. 3. 4. 2018]. Dostupné z <<https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/ivan-acher-co-jeste-snese-clovek.html>>).

zatímco dekadentní charakter a explicitně popisovaná tělesnost zůstala potlačena.

Lyricky libozvučná hudba zjemňuje celkovou vizuální, hereckou i akustickou podobu inscenace. Je pro vnímatele daleko přijatelnější, byť především díky akustickému komponentu podobně intenzivní jako řada vulgarit v Klímově textu. ale vyvolává odlišné emoce. Příkladem může být poslední setkání Sternenhocha s Helžiným tělem. Zatímco v romanetu je jejich poslední rozloučení popsáno jako nekrofilní soulož šílence s mrtvolou, v opeře je jejich poslední scéna tklivým manželským eufonickým smířením.

3. 2. Od Acherova libreta k Dočekalově inscenaci

Michal Dočekal svou režijní koncepcí zdůraznil téměř všechna důležitá východiska a úpravy daná Acherovou adaptací. V souvislosti s žánrovým zařazením inscenace je od především důležitá inspirace italskou operou, díky které se v rámci vizuálního komponentu objevují honosně výpravné, fantaskní, až pohádkově iluzivní kostýmy. Dočekal podpořil Acherovo estetické zjemnění a princip setkávání vysokého s nízkým důrazem na jednoduchou práci s rekvizitami a kostýmy například z odpadkového pytle. Kombinací výpravných prvků inspirovaných italskou velkou operou a jednoduchých kostýmů zachoval Dočekal klímovskou rozpolcenost.

Příznačná pro Dočekalovu režii je cesta divadelního znaku jako jevištní zkratka. To, co je v romanetu podrobně líčeno, v inscenaci herci naznačí co nejjednodušeji v co nejkratším čase. S celkovou hudební dynamikou lze o inscenaci v uvažovat i jako o parodii na zdlouhavější melodramatickou operu 19. století.

Inspirace inscenační operní konvencí 19. století, tedy statického postoje, minimálním pohybem a akcentem na soustředěné tělové napětí herců a pomalá a výrazná gesta jsou příznačná především pro herectví první poloviny opery.⁴²

⁴² Acher o inspiraci italským belcantem v první polovině opery řekl: „První část opery fakticky slouží zpěvákům. Aby si opravdu konečně po dlouhé době zazpívali v moderní opeře na plný koule, aby belcantem rozbili osvětlení. Ale postupně se to hroutí, rozsypává a pak už tam zůstane

Dočekal ve shodě s Acherem tuto konvenci postupně ve druhé polovině inscenace deformuje, až paroduje.⁴³ Příkladem deformace velké italské opery v inscenaci je vývoj hereckého výrazu Sergeje Kostova, který princip parodie tradičního operního tenorového postoje využil při ztvárnění psychického rozkladu postavy Sternenhocha.⁴⁴

Dočekalův režijní přístup, díky kterému je divadelní znak velmi názorný, až primitivní, není pro operní inscenaci tradiční. Příkladem Dočekalova zjednodušení a časového zhuštění je porod malého Helmutka. V inscenaci je Kuhmist porodní asistentkou, která vytahuje z barelu s červenou vodou obyčejnou plastovou pannu. Stejnou vodu, ze které se Helmut divadelně narodil, poleje Kuhmist plastovou pannu v lavoru, aby naznačila jeho smrt. Červená voda je v prvním kontextu symbolem zrození, v druhém symbolem smrti. V logice inscenace je tak jasné, že Helmutek jako jednoduchá rekvizita není pro příběh Kuhmistiny loutkové hry příliš podstatný, protože není ztvárněn dramatickou osobou. Jeho osud zobrazuje jednoduchá herecká práce s rekvizitou na bazální úrovni srozumitelnosti, aby divák dokonale pochopil smysl a inscenace si uchovala minimalistický a svižný ráz.

Nereálný, groteskní svět realizovaný ve zhuštěném čase ovlivnil Dočekalovy nároky na herectví. V rámci výrazových prostředků italské belcantové opery křížené s dekadentní groteskou je herectví zvířecky deformované ve chvíli, když se z lidí stávají přizemní stvoření řízená pudy, záhy ale teatrálně andělské. Objevují se i statické postoje specifické spíše koncertní pojetí některých operních inscenací 19. století. Inspiraci italskou operou posílilo i herecké obsazení. V kombinaci se zachycením pouhých duševních stavů v hudbě i pro herectví platí princip jednoduché zkratky, díky které se jeden stav stříhem proměňuje v jiný.

jen temná elektronika, industriální věci." (DOBROVSKÁ, Wanda. Ivan Acher: Co ještě snese člověk. *Harmonie* [online]. [Cit. 3. 4. 2018]. Dostupné z <<https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/ivan-acher-co-jeste-snese-clovek.html>>).

⁴³ Slovo „parodie“ ve spojitosti se svou operní adaptací *Utrpení knížete Sternenhocha* doslova Acher zmínil ve článku *Co ještě snese člověk*.

⁴⁴ Tuto parodii detailně analyzuji v kapitole 3. 7. 1. *Sternenhochové – Kodet a Kostov jako bratři v triku*.

Klímův Sternenhoch je vysoký 150 centimetrů, bezvousý, bezvlasý, bezzubý, váží 45 kilo, šišlá a kulhá,⁴⁵ zatímco Kostovův Sternenhoch je podstatně vyšší, robustnější, má husté černé vlasy a je celkově pohledný. Jeho somatotyp daleko více než Sternenhochův romanetní popis odpovídá vizi tenorového pěvce. Kostov je však vedle vysoké Daemony Vandy Šípové stále výrazně menší. Dohromady vytvářejí podobně nesourodý pár jako v romanetu. Hereckého obsazení manželské dvojice zachovává hlavní rys Acherovy operní adaptace, kterým je atypická klímovská láska. Avšak klímovskou lásku nelze omezit pouze na partnerskou a manželskou a spojovat ji jenom se Sternenhochem, Helgou a jejím milencem. Acher ve své opeře zachoval všechny druhy lásky a jejich romanetní projevy, které vytvářejí specifické vztahy mezi všemi. Právě z těchto vazeb se rodí dramatické situace a vyvstává fabule a celkové dramatické napětí textu i inscenace podpořenou Dočekalovou režii. Herci svým ztvárněním postav zobrazují momentální vazby mezi postavami, které se proměňují stejně náhle jako hudba a herecké výrazy.

Vztah manželské dvojice vytvářejí v případě Helgy a Sternenhocha vždy dvě herecké postavy – jedna nemá z reálného světa, druhá snová, jejichž vespolným jednáním vzniká v mysli diváka jedna dramatická osoba.⁴⁶ Kuhmist jeho hlavní hrdinka Acherovy adaptace má v Dočekalově režii nejvíce hereckých postav – pět a ona jediná není jako hybatelka děje abnormalitou klímovské lásky přímo zasažena, neboť její pravidla v logice opery vytváří právě ona. Její čarodějný rej tanečnic mění identity podle toho, jak to Kuhmist Terezy Marečkové zrovna potřebuje a pomáhají manželskou dvojici a všechny ostatní udržovat v rolích Kuhmistiných loutek. Vztah Kuhmist a Sternenhocha se tak v inscenaci významně proměňuje. V romanetu Sternenhoch zařídil, aby policie

⁴⁵ KLÍMA, Ladislav; GLASER, Bedřich (ilustrace). *Utrpení knížete Sternenhocha*. Praha: Maťa, 2010. 3. vydání. s. 10. ISBN 978-80-7287-144-5. s. 157.

⁴⁶ Autoři v rámci inscenace pojmenovávají dva herce představující jednu postavu z romaneta jako ego a alter ego. V případě postavy Kuhmist a čtyř tanečnic rozlišují jako samostatnou postavu Kuhmist a čtyři tanečnice. Pro potřeby teatrologické analýzy jsem se však rozhodla použít stylisticky obratnější a teoreticky správnější terminologii Jaroslava Etlíka, který o tomto případě uvažuje jako o dvou hereckých postavách, z jejichž vespolného jednání vzniká v mysli jedna dramatická osoba. (ETLÍK, Jaroslav, Divadlo jako zakoušení (vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). *Divadelní revue*. Praha: Divadelní ústav. roč. 1999, č. 3. 3-30. s.26. ISSN: 0862-5409).

Kuhmist na jeho příkaz jako trest za její bezcenné čarodějnické rady brutálně zmrskala a byla odsouzena na deset let do vězení.⁴⁷

Dominanci Kuhmist na jevišti podporuje Tereza Marečková svým nezávislým pohybem, jako jediná ze všech herců porušuje dělení hracího prostoru a toho, ve kterém se nacházejí instrumentalisté. Marečková zároveň svým jednáním ovlivňuje pohyb ostatních herců. Kuhmist Terezy Marečkové zastupuje v Dočekalově režii nadosobní, zlý princip, který řídí osudy postav ze světa reality i sna. Akcentem temného charakteru Kuhmist její charakter zastupuje princip zla, který se snaží marně v ostatních potlačit všechno dobré, co nakonec však zvítězí a vede k pokornému smíření manželské dvojice před smrtí. Klímovská láska tak v Dočekalově inscenaci umožňuje vznik jevištní metafory souboje zla a dobra, jehož realizací je Kuhmistina hra s postavami.

3. 3. Klímovská láska

Hlavní příběh opery motivuje manželský trojúhelník mezi Sternenhochem, Helgou a jejím milencem Poetou. Vyniknout ambivalentnosti klímovské manželské lásky, její rozmanitosti a netradičním podobám umožňuje v inscenaci v případě Sternenhocha a Helgy především obsazení dramatické osoby dvěma hereckými postavami. Díky jejich vespolečnému jednání divák sleduje manželskou bitvu o moc motivovanou touhou druhého zabít, ve které vítězí v jednotlivých obrazech vždy někdo jiný.

Ovšem klímovská láska se neomezuje pouze partnerskou a netýká se jen ústřední trojice, ale týká se všech jejích podob. Zahrnuje vztah rodiče k dítěti a dítěte k rodiči (Otec – Helga, Sternenhoch – Helmutek, Helga – Helmutek),⁴⁸ a také lásku mezi mužem a ženou, respektive lásku manželskou a rozdílnou lásku mileneckou, lásku ve smyslu fyzického aktu ve všech obdobích,

⁴⁷ KLÍMA, Ladislav; GLASER, Bedřich (ilustrace). *Utrpení knížete Sternenhocha*. Praha: Maťa, 2010. 3. vydání. s. 129. ISBN 978-80-7287-144-5. s. 157.

⁴⁸ V romanetu Sternenhoch ve svém deníku zmiňuje i vztah Helgy k její matce, který je srovnatelně patologicky pošramocený jako s jejím otcem. Sternenhoch se s Helžinou matkou v osobně nesetká, dozvídá se o ní zprostředkovaně a zmínka o ní je velmi stručná. Proto vazbu Helgy k její matce Acher v rámci redukce počtu postav v opeře vynechal.

lesbickou přitažlivost nebo odchylky od tradičních podob a projevů vztahu na úrovni sexuálně motivované dominance a submise.

První výraznou odchylkou od tradičního pojetí vztahů jsou velmi pošramocené mezigenerační vztahy v přímé pokrevní linii, nenávistné a brutálně násilné projevy citů mezi rodičem a dítětem a naopak v rodině Helgy. Acher v opeře eliminoval retrospektivní pátrání, jak se z Helgy částečně i vlivem otce a matčiny výchovy a celkově patologického rodinného zázemí stala žena na hranici ďábelské esence a člověka. Z libreta zcela mizí skutečnost, že Helga svého otce po svatbě se Sternehochem zabila. Helga s Otcem v opeře nevede ani dialog. Složitost vztahu Helgy a jejího otce vyplývá pouze při námluvách. Otec Ludka Veleho se Kostotovu Sternehochovi svěřuje, že měl od jejího narození pocit, že Helga není jeho skutečná dcera. Otec naznačuje, že Helžin pokrevní původ nemusí být ani důsledkem lidského sblížení a že při jejím početí mohly působit nadpřirozené, záhadné a temné síly.⁴⁹ Mluví o Helze jako o strašidle, jako o démonické děvce a shnilém tvorovi, kterého chce mít co nejdříve s krku, ale zároveň Sternehocha před Helgou varuje. Otec má dilema, touží Helgu rychle provdat, ale zároveň cítí odpovědnost za její případné zlé činy a varuje Sternehocha před její nebezpečností. Jeho vnitřní dilema v inscenaci demonstruje komicky podlézavé běhání kolem Kostova s Kodetem usazeným na Kostových ramenou, a uplácení Sternehocha síťovkami s nakládanými okurkami, aby se nechtěné dcery co nejrychleji zbavil. Otec se během svých snah však několikrát přerekne, už málem mluví o Helze ve špatném světle, ale před dořečením se zarazí se a o tom rychleji běhá kolem Sternehochů, aby zahladil všechny pochybnosti.

Naznačené patologické vztahy v Helžině rodině vytvořily negativní podmínky pro rozvoj dítěte, díky kterým si Helga osvojila negativní vzorce chování pro rodinné soužití, rodičovství i partnerství. Svě negativně deviantní pojetí rodičovství si přináší i do manželství se Sternehochem. Rozdílné vnímání

⁴⁹ Otec Ludka Veleho popírá neupřímným smíchem, že by byl Helžiným skutečným otcem a o početí Helgy říká: „*Za svou vlastní krev považovat shnilého netvora? Čert ví, jaký želví samec, bahenní duch mou starou obskál.*”

rodičovské vazby Sternehocha a Helgy k jejich novorozenému synovi Helmutkovi mezi nimi způsobuje komunikační embargo. Sternenhoch se v romanetu žení mimo jiné s vidinou, že mu Helga porodí následníka, dědice jeho majetku, nositele jeho křestního jména. V opeře se tato vidina transformuje do jeho láskyplného recitativu o Helmutkovi, který je ukázán jen jako plastová panna. Kostov panenku opatrně bere Šípové z dlaní a láskyplně jej drží na rukou. Helmutka popisuje něžně jako krásné děťátko. Jeho popis je však Sternehochovou sebeidealizací, ze které se pokouší úplně vynechat Helgu jako matku. Helmutka si přivlastňuje, nabádá jej, aby na něj kývl hlavičkou, že s tím souhlasí. Sternenhoch zdůrazňuje, že Helmutek se na něj jako otce stoprocentně podobá a Helze vůbec.

Vztah Sternehocha k synovi se sice nejvíce podobá tradičnímu pojetí, ale zrcadlí se v něm Sternehochova bezohledná namyšlenost, egocentrismus a především narcismus. I když Kostovův Sternenhoch zpívá s tichou něhu v hlase, smýšlí o něm velice pragmaticky jako o svém majetku, na který má větší nárok než maminka Helga. Sternehochova rodičovská láska je tak majetnickou sebeláskou. Potvrzuje Sternehochovu motivaci ke sňatku s Helgou, aby byl obdivován, že si bere dívku z chudého rodu jako důkaz své velkorysosti a nezištnosti.⁵⁰ Jeho fascinace Helgou neodpovídá tradičním kategoriím krásy⁵¹ a lásky, sám o vztahu k Helze říká, že mu přijde odporná a její přitažlivost popisuje jako ďábelskou posedlost.⁵²

Helga vnímá syna jako hnus, výsledek novomanželské noci, kterým ji Sternenhoch pošpinil. Helga Helmutka zavraždí. Svůj čin využívá jako záminky,

⁵⁰ KLÍMA, Ladislav; GLASER, Bedřich (ilustrace). *Utrpení knížete Sternehocha*. Praha: Maťa, 2010. s. 10. 3. vydání. ISBN 978-80-7287-144-5. 157 s.

⁵¹ Sternenhoch ve svém deníku o prvním setkání s Helgou píše: „Bylo mně *direktně špatně, když se poprvé pohledem o ni otřel; a když mi hrabě M., diletující v malířství řekl: „Ta slečna má nanejvýš zajímavou, klasicky krásnou tvář,“ –nemohl jsem se zdržet chechtotu.* (Tamtéž, s. 9.).

⁵² Sternenhoch o svých citech k Helze ve svém deníku píše: „*Nemiloval jsem ji, je-li totiž láska něčím pěkným a sladkým, Jistě však, bylo-li v mých pocitech něco z tohoto citu, můj odpor k ní byl desetkrát silnější. A jisté je, že jsem tučet žen miloval více, aniž mne napadlo jít s nějakou před oltář. A přece mne k ní cosi přitahovalo, cosi temného, prapodivného, ďábelského...*” (Tamtéž, s. 10.).

aby následně eliminovala mezilidský kontakt mezi ní a Sternenhochem. Vraždou Helmutka se Helga zbavuje jednoho ze dvou hlavních závazků, který je spojuje. Vraždou se zřídá mateřských povinností a lásky, která zaplavila její nitro nechtěnou emocí, a jejich vztah se proměňuje na trpitelsky formální manželství. Mateřství bylo pro Helgu nepřípustné, protože si jej sama nevybrala. Z jejího úhlu pohledu jí bylo mateřství vnuceno a ona se nedokázala dívat na Helmutka jako na živou připomínku její křivdy. Vraždou dítěte se emancipuje v manželství a její charakter se proměňuje z loutkovitého na démonicky dominantní a krutý. Po vraždě dítěte se Helga v romanetu stává v rámci Sternenhochových halucinací především Daemovou. V inscenaci se herecká postava Daemony Vandy Šípové proměňuje z bezduché loutky v krutou trýznitelku Sternenhocha, která mu usiluje o život, a smyslnou nevěrnici, Poetovu milenku.

Helga jako Daemona prožívá své vztahy na principu submisivity a dominance, přičemž nelze stoprocentně určit, který projev preferuje. Ve vztahu ke Sternenhochovi se zdá být výrazně dominantní. Manželské pouto se Sternenhochem narození a vražda Helmutka sice silně poznamenává, ale nenávist není jeho jediným rozměrem, je daleko rozmanitější. Umožňuje to dramatická osoba složená ze dvou hereckých postav. V prvním a desátém obraze se ze strany Helgy dá uvažovat o uctivé až zdvořilostní lásce, která připomíná emočně střídme a racionální chování manželky v domluveném sňatku v katolickém pojetí. Je čistá, nemá nic společného s tělesností, zakládá se na vzájemném respektu a dohodě. Jeden druhého se téměř nedotýkají, vrcholem soubytí Sternenhocha a Helgy je synchronní zpěv Kostova a Šípové. V jiné vrstvě reality jsou nesmiřitelnými nepřáteli, ve které usiluje jeden druhému o život. V jejich manželství stoprocentně platí, že láska a nenávist k sobě mají hodně blízko. Náhlá změna vztahu Sternenhocha a Daemony ovlivňuje skokovou proměnu herecké souhry Kostova a Šípové. V jeden okamžik Šípová požaduje od Kostova políbení, ve druhém jej udeří a usiluje mu o život.

O vztahu Daemony a Poety platí, že fyzická láska a rozkoš mají blízko k bolesti. Helga a její milenec Poeta sdílejí zálibu v sado-masochistických praktikách. Jejich láska se zakládá na výrazné tělesnosti, ale ne sexuálním kontaktu. Podobně jako pro rekvizity však platí, že tělesnost je jen jednoduše naznačena a nedemonstruje se přímo. Helga touží být submisivní v láskyplném vztahu k muži, který je pro ni v jejích očích dost dobrý a koho si ona vyvolila. Její pojetí partnerské lásky se zakládá na rozhodnutí být povolná muži, který ji má milovat a drtit.⁵³ Helze se líbí, když ji muž vlastní, ale nesmí ji nikdy znečistit souloží. V inscenaci se však blíží okamžik, kdy se k tomu schyluje. Daemona se sama plazí svému milenci u nohou a podbízí se mu, aby ji bil. Slast jí nepůsobí fyzické dotyky, sexuální vzrušení projevuje při naznačených šlezích býkovcem – Hájek býkovcem mlátí do plastového barelu. Daemona se otáčí na záda a s roztaženými nohama se nabízí Poetovi sedícímu na barelech nad ní. Nahotu, pohlavní styk a úplné erotické odevzdání symbolizuje svlečení županu dříve zavázaného jako pás cudnosti. To se stává zásadní Sternehochovou motivací, kdy se z něj jako z voyera stává žárlivý vrah.

Složitost Helžiných partnerských nastavení přímo ovlivňuje dramatickou situaci. Sternenhoch jako manžel a partner Helze nevyhovoval. To vedlo ke smrti jejich syna a ustanovení jasných pravidel jejich formálně udržovaného manželství. Sternenhoch byl ochotný akceptovat Helžinu dohodu do chvíle, než Helga těžce raní jeho mužskou pýchu a plánuje zcizoložit.

Vztah mezi Poetou, Sternehochem a Helgou vyplňuje většinu inscenace, avšak celou dobu na pozadí jejich milostných a vztahových pletek je díky čarodějnickému reji latentně přítomen polyamorní lesbismus, který figuruje v romanetovém deníkovém výčtu Helžiných sexuálních aktivit a úchylek. Výrazně se projevuje především při Helžině převlékání na rande s Poetou, kdy rej pomáhá s odhalováním a čarodějnice se jí dotýkají na řadě míst po těle. Šípová se svíjí, jako by jejich dotyky sexuálně prožívala, něžná pohlazení jim vrací a několikrát se nakloní k čarodějnici jako by ji chtěla políbit. Lesbický rozměr

⁵³ KLÍMA, Ladislav; GLASER, Bedřich (ilustrace). *Utrpení knížete Sternehocha*. Praha: Maťa, 2010. 3. vydání. s. 26. ISBN 978-80-7287-144-5. 157 s.

situaci dává i kostýmní řešení čarodějnického reje. Díky němu mají čarodějnice na horní části těl pouze halenku z černé síťoviny, skrze kterou jim výrazně prosvítají ňadra.

Klímovská láska se projevuje ve všech oblastech života postav. Je upřímná, pokorná, uctívá, blahosklonná, vášnivá a vřelá, ale také patologicky a dekadentně krutá, nemilosrdná, pomstychtivá, zvrácená, brutální a krvechtivá. Klímovská láska se ve všech svých aspektech dynamicky proměňuje v dramatickém čase vlivem četných životních křivd, které jsou v inscenaci pouze jemně naznačené, ale v romanetu jsou podrobně rozvedené a zdůvodněné. Odhaluje temné i kladné charakterové rysy postav, zakládá dramatické situace a urychluje je. Ve výsledku se tak podílí na postupujícím šílenství, na smrti, ale umožňuje i závěrečné manželské smíření, které funguje jako katarze pro postavy i diváky ode všech prožitých a viděných příkoří.

Z předchozí analýzy mezilidského pojetí klímovské lásky se dají odvodit ještě důležité vztahy k věcem a hodnotám, které je možné pojmenovat jako „láska“ v metaforickém chápání. Jedná se především o výklad vztahu založeném na majetku a společenském postavení, který determinuje mocenskou submisi a dominanci, respektive na vztahu pán a sluha. V inscenaci jsou případy tohoto pouta dva. Prvním z nich je dramatická osoba Sternenhocha. Sergej Kostov má po většinu inscenace status Sternenhoch–pán, zatímco jeho pobočník Jan Kodet je Sternenhoch–sluha.⁵⁴

Druhým vztahem založeným na submisi a dominanci je vazba Kuhmist a jejího čarodějnického reje, který vyplývá z jevištní adaptace. Kuhmist jako vládkyně jeviště využívá tanečnice k uskutečnění své léčky na Sternenhocha a k následné manipulaci s ostatními postavami, aby byla její léčka dokonána. Čarodějnický rej jedná v naprosté shodě s její vůlí a jako oddaný dav následovnic s ní sdílí i emoce. Když Kuhmist Sternenhoch ve svém deliriu v devátém obraze ohrožuje, sedí čtyři tanečnice kolem ní a synchronně projevují

⁵⁴ Analýzou vztahu Kostova a Kodeta se zabývám v kapitole 3. 7. 1. *Sternenhochové – Kodet a Kostov jako bratři v triku.*

úzkost a přehánění její neupřímnou nevědomost, že Sternenhochův ochranný amulet je neúčinný.

Stěžejní pro vývoj romaneta i opery je Sternenhochův patologický vztah k sobě samému, primárně jeho sebeikonizace podpořená zaslepenou a bezbřehou láskou k penězům a vírou, že si za své obrovské mění koupí všechno. Sternenhoch věří, že mu peníze zajistí lásku a přízeň Helgy. Později doufá, že jej koupené amulety a lektvary vyléčí z šílenství a uchrání jej před bludy. Díky obrovskému mění si může dovolit neomezené množství alkoholu, cigaret a jídla, což způsobuje jeho hedonisticky nezdravý životní styl. Postupného Sternenhochova prozíraní, že materialistické vnímání světa a vztahů neobstojí, využívá při své hře Kuhmist a Sternenhoch se tak stává snadno manipulovatelným.

3. 4. Hudba, ve které není tón ani doba navíc

Pro potřebu analýzu *Sternenhocha* jako divadelní inscenace je žádoucí uvažovat o hudbě nikoliv ze striktně muzikologického hlediska, ale jako o pohybu nebo vzdálenosti. Proto je žádoucí uvažovat o hudební stránce inscenace dohromady s choreografiemi a konkrétním herecky-pěveckým ztvárněním postav.

Přesná hudba ve smyslu dramatického zacílení komponovaná Ivanem Achere souběžně s psaním libreta umožňuje hudebně rozlišit sebemenší citovou změnu postavy a předurčuje herecký výraz, neobsahuje nefunkční ornamenty a podněcuje dynamičnost jevištní realizace včetně působivých choreografií Lenky Vagnerové. Charakteristický autorský rukopis Acherovy hudby kombinuje nové hudební zvuky s tradičními i méně obvyklými nástroji a elektronickou hudbou, industriálními předtočenými zvuky⁵⁵ a hojně využívá samplery. Acherova hudba obsahuje výrazný taneční potenciál, díky kterému herci–tanečníci pouze neilustrují příběh a nevyplňují jevištní prostor, nýbrž jejich tanec zesiluje

⁵⁵ DOBROVSKÁ, Wanda. Ivan Acher: Co ještě snese člověk. *Harmonie* [online]. [Cit. 3. 4. 2018]. Dostupné z <<https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/ivan-acher-co-jeste-snese-clovek.html>>.

hudební významy a v některých obrazech svou důležitostí herci–tanečníci převyšují herce–pěvce.

Sternenhoch se skládá z deseti obrazů, z nichž téměř každý má svůj specifický leitmotiv spojený s celým obrazem, nikoliv pouze s postavou. Tento leitmotiv bývá dynamicky i barevně výrazný, velice krátký, charakterem se podobá riffu, který se mnohokrát opakuje. Přidávají se k němu další tóny a melodie, které jej však spíše doprovázejí. Hudba má tak v rámci jednotlivých obrazů svou dílčí expozici, a pak se napříč obrazem variuje. Každý obraz ohraničuje ticho a po odmlce začíná nový hudební motiv, který má zcela odlišný charakter podobný předchozímu pouze díky stejnému nástrojovému obsazení. V rámci obrazů se pravidelně střídají zpěvné souvislé instrumentální melodie, instrumentální sóla jednoho nástroje, sólový zpěv za minimálního instrumentálního doprovodu a pasáže, které působí jako spontánní improvizace, kdy nástroje znějící do dramatického ticha.

Příznačná pro Acherovu hudbu je z hlediska charakteru zvuku především volba hudebních nástrojů a jejich vzájemné kombinování s elektronickou hudbou nejednotného žánru. Neobvyklé zvuky se v opeře objevují především díky práci s předtočenými audionahrávkami a mixážním pultem zvukové designérky Evy Hamouzové. Tradiční operní orchestr nahrazuje komorní trio – kontrafagotista Lukáš Svoboda, citerista Michal Müller a houslistka (violistka) Tereza Marečková. Netradiční nástroje a jejich téměř sólistická kombinace přináší rozmanitý, originální a nezaměnitelný zvuk *Sternenhocha*, přičemž platí, že každý z leitmotivů v rámci jednoho konkrétního obrazu skvěle evokuje atmosféru a náladu obrazu, kterou rozpohybují tanečníci. Hudba reaguje na každou změnu nálady postavy i v rámci jedné krátké repliky, jakýkoliv citový výkyv se ihned projeví v dynamice nebo jemnou obměnou leitmotivu. Každý z nástrojů bývá vzhledem ke komornímu složení tria velmi dobře rozpoznatelný, i když občas pozmění jejich zvukový charakter elektrický efekt.

Dočekalova režie podporuje využití hudebních nástrojů a samotných hráčů narušením tradičního operního rozdělení na instrumentalisty a herce.

Marečková jako houslistka zároveň představuje jednu ze tří hlavních postav, věštkyni Kuhmist. Jako hrající houslistka chodí mezi herci a fyzicky ovlivňuje dění na jevišti. Operní konvenci nedodrží ani dirigent Petr Kofroň, kterého v jeden okamžik vtáhne satanská mazurka a popadne jej amok. Třese se jako při zásahu elektrickým proudem a s šílenými grimasami běhá po orchestřišti, čímž se z profese realizující operu se na chvíli stává její postavou. Pod černým frakem má navíc vestu ušitou ze stejného materiálu jako oba *Sternenhochové* kabát.⁵⁶ Kofroň v jednom okamžiku dokonce narušuje i prostor orchestřiště a hlediště, když se na konci amoku otáčí čelem k divákům a natahuje ruku do první řady, jako by se dožadoval pomoci. Potom jeho tělo ochabuje, sesouvá se zpět na dirigentskou židli a jeho amok společně s obrazem končí.

Principiálně je pro hudbu *Sternenhocha* stejně jako pro celou operu příznačné výrazné střídání kontrastů. Prvním je kombinace kompozičně střídmějších míst, během kterých hraje pouze jeden nástroj na pozadí převážně recitativních nebo mluvených pasáží, které mají statičtější charakter. Po skromnější pasáži následuje nástup citery, kontrafagotu a houslí, který celkovou kompozici výrazně oživuje a posouvá dál fabuli.⁵⁷ Důsledná Acherova práce s pomlkami navíc částečně zachovává romanetní fragmentárnost deníkových zápisků.

Pro klidné recitativy platí, že se realizují v rozmezí jemného piana až mezzopiana, ze kterého lze vycítit silnou hlasovou tenzi a důslednost, s jakou si

⁵⁶ Detail s vestou ušitou ze stejného materiálu a identickým vzorem je postřehnutelný pouze z videozáznamu. V rámci inscenace je i samotný amok lehce přehlédnutelný, protože na něj nic explicitně neupozorňuje, ani divadelní světlo. V logice inscenace podobnost *Sternenhochova* kabátu a Kofroňovy vesty lze vysvětlit dirigentův amok jako sdílení emočního rozpoložení s blouznícím *Sternenhochem*, nikoliv jako pouhé Kofroňovo posednutí satanskou mazurkou. Díky velmi volné asociaci mnou nastíněného uvažování o dvou hereckých postavách Kodeta a Kostova, ze kterých vzniká rozdvojená dramatická osoba *Sternenhocha*, by se dalo u dirigentovi v rámci druhého obrazu uvažovat jako o třetí herecké postavě *Sternenhocha*. S přihlédnutím ke skutečnosti, že detail je z divadelně-diváckého pohledu prakticky neviditelný však tuto možnost shledávám jako nepravděpodobnou a přikláním se k závěru, že jde spíše o umělecký vtíp inscenačního týmu.

⁵⁷ Ivan Acher o výrazově-emočních prostředcích a účinku hudby řekl: „*Chci tam mít (myšleno v hudbě) tezi i ve fázi uklidnění, od začátku do konce; v silných dávkách.*” (BOUŠKOVÁ, Veronika. Ivan Acher: Vezmu hořák (z Národního do Národního). *Divadelní noviny*. 2000, roč. 29, č. 3. s. 8-9. ISSN: 1210-471X.).

herec udržuje napětí v hlase, aby se tón nestal nudným a obsahově vyprázdněným. Napětí podporuje statický, spíše koncertní postoj. Doprovází je zpravidla jemný instrumentální podkres, který udržuje jemně apokalyptickou náladu a nedovoluje, aby v inscenaci nastalo naprosté ticho. Recitativy nedoplňuje živelná choreografie, aby se pozornost diváků soustředila na intimní zpověď postavy.

V kompozičně bohatších místech, ve kterých aktivně vystupuje více postav, naopak nabývá hudba na dynamice až do paralyzujícího mezzoforte a forte. Umocňuje se tak kontrast mezi scénickou staticností a dynamičností, který podporují herecké akce. Herci při recitativech zpravidla pouze sedí nebo stojí, při hudebně živějších momentech využívají celý jevištní prostor. Akceleraci jevištního dění podporují i místy divoké choreografie. Dynamika a hudební tempo je určující i pro hereckou akci. Pro hudebně zahuštěnější část, jako je satanská mazurka, jsou příznačné rychlé, zbrklé, agresivní pohyby, pro recitativy a hudebně střídmejší úseky, jako je svatba a početí malého Helmutka, pomalejší a jemnější.

Dalším kontrastem hudebního jazyka opery je střídání velmi hlubokých tónů s vysokými. Andělský zpěv sopranistky Vandy Šípové se jemně vznáší nad hlubokými tóny kontrafagotu a odděluje je propast několik oktáv. Mezi ně se občas vklíní housle a citera a vyplní tak instrumentálně-pěvecký kontrast. Nápadné je zastoupení hlasových oborů. Bas Helžina otce Ludka Veleho a basbaryton Poety Jiřího Hájka vynikají vedle sopránů Vandy Šípové a tenoru Sergeje Kostova. Především na začátku 6. obrazu s názvem *Rande* je výrazné intervalové a barevné odlišnosti jejich hlasů. I v extrémních výškách kulatý a celkově libozvučný soprán doplňují bručivě sametový Hájkův baryton znějící až v basových polohách, a jemné, citlivé doprovody citery a houslí. Kontrast setkávání vysokého s nízkých se tak projevil i v hudební kompozici a v rámci vizuálního charakteru inscenace se promítl i do kostýmního a scénografického řešení.

Netradiční je pro operní žánr 19. století používání syntetického hlasu. Kuhmist, Sternenhoch a Helga v několika okamžicích nemluví svým hlasem. Místo něj zní předtočený velmi hluboký, artikulovaný tón, který se podobá elektronicky upravené lidské řeči. Připomíná hlas ze záhrobí nebo z pekla, každopádně má temný charakter a odkazuje k jevům mimo lidskou žitou realitu. Sděluje informace podobné scénickým poznámkám, vystihuje nenávist nebo vulgaritu. Zpravidla jej doprovází kontrafagot nebo předchází syčení a vrčení toho z herců, jehož hlas syntetická nahrávka nahrazuje. Podporuje změnu hereckého výrazu, především tělového napětí a nepřirozeného pitvoření v obličeji, které přímo souvisí s další proměnou barvy přirozeného mluvního hlasu na pištění, chroptění, zastření a další prací s rezonancí. Syntetický hlas zásadním způsobem ovlivňuje i významotvornou choreografii a provokuje herce–tanečníky k tanci, který připomíná zvířecí chůzi po čtyřech, posednutí temnými silami nebo čarodějnický zaříkavací rituál.

Všechny zmíněné hudební kontrasty se v opeře střídají, doplňují a prolínají s velkou četností a v hudbě se tak neobjevují žádná dramaticky nevyplněná místa. Proto hudbě na základě naznačené provázanosti s ostatními scénickými komponenty nelze uvažovat odděleně. Je proto nezbytné popsat hudbu s ohledem na herecké a taneční proměny, které Acherova hudba předurčuje.

3. 5. Obrazy opery *Sternenhoch* z hlediska hudebního jazyka

Opera začíná obrazem *Sen*, na jehož začátku jemně bzučí housle, přidává se k nim barevností a dynamikou nejvýraznější leitmotiv obrazu – houpavý bručivý zvuk kontrafagotu, který připomíná temnou smuteční manželskou melodii, trochu labutí píseň. Leitmotiv má charakter riffu, postupně se k němu přidává stále bohatší instrumentální doprovod, ze kterého leitmotiv nápadně vyčnívá. Obraz končí v pomalém tempu a mezzoforte dynamikou průzračně čistým souzvukem houslí a andělského, velmi vysoce položeného zpěvu Helgy Vandy Šípové, aby po malé pomlce rychle přešel v další obraz, který je svým charakterem ve všech jevištních komponentech jeho pravým opakem.

Obraz s názvem *Ples* má s předchozím společnou jen představu houpavého pohybu, ke kterému se přidává skočný. V obraze se střídají dvě základní melodie. Několikrát se opakují podle hudebního schématu a-b-a-b-a. První melodii kromě představy houpavého pohybu dotvářejí disonance, glissanda, která vytvářejí chaos a podporují dojem chaosu. Hudba zaznívá v daleko rychlejším tempu a ve větší dynamice, nástroje hrají výrazně zmatečnou melodii, ze které není ani jeden motiv dominantní. Občasně připomíná spíše techno než klasickou operní hudbu. V libretu je pojmenovaná jako satanská mazurka, kterou podporují divoce houpavé choreografie tanečníků ze strany na stranu s výraznými skočnými otočkami. Podobný charakter má i Kostovovo herectví, Sternenhoch se ptá, kde je, a opilecky se během satanské mazurky potácí po jevišti. Tanec vytváří díky neustálému krouživému mávání rukou dojem pekelného víru, který obklopuje Sternenhocha a lapá jej.

Satanskou mazurku střídá posluchačsky eufoničtější, durově skočný valčík z berlínského plesu v přibližně stejné dynamice jako satanská mazurka, ale ve volnějším tempu. Herectví je uhlazenější, střídmejší, převládají jemné až elegantní pohyby.

Po jedné repetici mazurky a valčíku se podruhé opakuje už jen vířivá mazurka. Na svém dynamickém i tempovém vrcholu najednou přestane a doznívá v decrescendu. Všichni herci se v tu chvíli zastaví a na několik vteřin ztuhnou. Promlouvá reprodukováný pekelný hlas místo Sternenhocha, na pozadí kterého zní apokalyptické echo. Herecká akce čarodějnického reje a Sternenhocha se pro tu chvíli omezuje pouze na nepřirozené pitvoření v obličeji a velmi omezený pohyb ramen. Když Sternenhoch vyhledá poprvé přítomnost věštkyňe Kuhmist, přidává se v náznaku leitmotiv Kuhmistina čarování – pravidelné houpavé odpočítávání evokující krouživý pohyb, který se naplno rozvíjí až v osmém obraze. Částečnou expozici Kuhmistina leitmotivu se rychlým zvratem v divokém tempu vrací satanská mazurka s decrescendovým dozvukem. Herectví se mění v amok, posedlost postihuje i dirigenta v orchestřišti.

Třetí obraz s názvem *O ruku* je nápadný výrazným instrumentálním staccatem, jemuž charakterem konkurují dlouhé hudební plochy pěvců. Pravidelné vybrnkávání na citeru evokuje tikání času, které zmiňuje i libreto a udržuje napětí, zda Otec Sternenhochovi dá své svolení ke svatbě s Helgou. Rozmýšlení a čekání na Otcův verdikt vyplňuje Marečková hrou na housle. Čarodějnický rej krouží kolem nich se smetáky a staccatovým rytmem jimi trhá. V rámci obrazu se tempo i crescendo zrychlují. Po podání rukou na potvrzení oboplné dohody zazní gong a družná píseň, během které se budoucí zeť a tchán drží kolem ramen a krátce společně tančí. Staccatová melodie se rozvíjí v plnou a celistvou, která zní jako oslavná hymna potvrzující Sternenhochovo nadřazené postavení.

Tempo čtvrtého obrazu s názvem *Svatba* je výrazně pomalejší, herecké pohyby se zjemňují a zpomalují, zní jen jemné smyčce. Marečková jako první zahraje novomanželský leitmotiv, který po ní opakuje Šípová. Částečnou harmonickou transformací se po Helžině ztrátě panenství proměňuje na zpověď Daemony, proč se z ní stala zrůda. Šípová během těhotenství, kdy se zpovídá ze svých citových slabostí, kdy se v ní projeví pro Daemonu nechtěné mateřské city. Zpívá stále ve vyšších polohách a hudba je stále tklivější a libozvučnější. Obraz končí krásnými andělskými tóny, kdy jako by v Daemonu nakonec zůstala nějaká mateřská láska.

Komorní a intimní charakter osobní zpovědi si zachovává i pátý obraz s názvem *Helmutek*. Instrumentální doprovod je velmi jemný, omezuje se na apokalyptické ozvy a velmi uvolňující eufonické smyčce. Sternenhoch se v pianu dojíká svým otcovstvím. Jeho intimní recitativ narušuje nejdřív svým zpěvem Marečková a později v Helze probuzená Daemona svým zpěvem a syčením. Šípová po sérii zvířecích hlasových i hereckých projevů po vraždě Helmutka promlouvá pekelným reprodukováným hlasem, zatímco apokalyptický podkres zůstává beze změny. Na konci dábelské promluvy přechází hudba ve vstupní leitmotiv z obrazu jejich manželského slibu. Potom, co jej Kostov s Šíповou přezpívají, obraz decrescendem doznívá.

Helga se den po vraždě svého syna v šestém obraze s názvem *Rande* objevuje jako Poetova milenka. Obraz začíná jemným a libozvučným, vybrnkáváním a tklivou hrou houslí. Melodie se neustále opakuje, ale postupně se deformuje, ztrácí svůj lesk a nevinnou čistotu. Kalí se disonancemi a disharmonickými glissandy podobně, jak se vyvíjí situace. Z milenecké idylické lásky roste k sado-masochistickému sexuálnímu vztahu, který doprovází bičování a nadávky. Šovinista Poeta je nadřazený k submisivní Daemoně. Konec leitmotivu znamená Poetova vražda doprovázená výrazným houpavým leitmotivem z prvního obrazu nazvaným labutí písní manželství. Obraz končí jeho *decrescendovým* dozvukem.

Zvuk *pianissimového* elektronického chřestění během otáčení stěny po vraždě Helgy evokuje ticho jako v případě sedmého obrazu s názvem *V kobce*. Apokalyptický podkres vytváří temně laděné dramatické napětí. Doprovází je další elektrické akustické zvuky připomínající echo lidského hlasu ze záhrobí. Po Daemonině vysokém reprodukováném výkřiku se apokalyptický podkres a vysoká reprodukováná echa mísí s leitmotivem připomínající ztloukání hřebíků na Helžině rakvi. Obraz končí instrumentálním tichem a monologem *Sternenhocha*.

Osmý obraz s názvem *Kuhmist* začíná jejím příchodem a příznačným houpavým leitmotivem. Harmonicky se podobá jejímu prvnímu exponování v druhém obraze, byť je rytmicky i harmonicky pozměněný. Je pravidelný, kroužení naznačuje čarodějné zařikávání. Doprovází jej výrazná choreografie se zvířecími skoky a plazením, chůzí po čtyřech nebo braním rekvizit do úst. Po převzetí amuletu *Sternenhoch* přichází o rozum, hudba se výrazně zrychluje, kroužení se mění v dynamický tanec a houpavý hudební pohyb se na jevišti promítá do dalšího scénického reje doprovázeného kvílením a skočnou choreografií.

Devátý obraz, *Delirium*, začíná *Sternenhochovým* monologem, který doprovází monotónní zvuk na pozadí. Obraz pokračuje dialogem s Daemonou. Monotónní zvuk náhle střídá pekelný riff doprovázející Daemonino vstání z mrtvých. Hudba

se výrazně zhušťuje a společně se souhrou čarodějného reje vzniká představa letící Daemony, která se mstí Sternenhochovi a mluví pekelným hlasem.

I devátý obraz obsahuje zvolnění. V nastalém tichu se Sternenhoch chce pomstít Kuhmist, promlouvá na ni pekelným hlasem, ale jeho vztek způsobí postupný návrat leitmotivu zmrtvýchvstání. Hudba se zahušťuje, když z mrtvých vstane i Poeta, objevuje se oslavný leitmotiv známý z konce třetího obrazu po naplánování svatby, kdy se Sternenhoch chvástal svým vysokým postavením. Oproti tomu v devátém obrazu prohrává. Úplné propadnutí šílenství Sternenhocha zobrazuje tanec Kostova a čarodějnického reje, který jej pohltí.

Desátý obraz *Grande finale* začíná dramatickým pianissimovým podkřesem, který doprovází Kostovovu manipulaci s nehybným tělem Jelínkové. Podkřes se mění na jemný houslový prolog známý z prvního obrazu. Když Sternenhoch uvidí živou Daemonu, ozve se výrazný leitmotiv manželské labutí písně na rozloučenou, který charakterizoval začátek. Opera hudebně i v rámci libreta končí stejně, jako začíná. Dozněním posledního tónu Sternenhoch svěsí hlavu a umírá.

3. 6. Vizuální charakter inscenace

3. 6. 1. Scénografie

Scénografické řešení Marka Cpina pracuje především s prvky minimalismu, respektive s jednoduše ozvláštněnou rekvizitou, díky které vzniká jednoduchý divadelní znak. Scénografický inventář tvoří převážně obyčejné předměty z žité reality vyrobené povětšinou z nejlevnějších plastových materiálů, by splnily svůj bazální pragmatický účel záměrně bez výraznějšího zdůraznění estetické hodnoty.

Skromný scénografický inventář na velkém jevišti umožňuje díky jednoduchým a častým přesunům vytvořit řadu odlišných prostorových uspořádání – bazální náznak interiéru, aniž by prostor procházel zásadnější proměnou. Přestavbou neproměnné zůstávají pouze oblasti, ve kterých se zdržují hudebníci –

orchestríště a prostor po levé straně za sloupem, který bývá obvykle skrytý za zataženým závěsem. Na pravé straně jeviště má své stanoviště Marečková, která do něj vstupuje vždy jako instrumentalistka a nikdo jiný do jejího prostoru nezasahuje.

Michal Dočekal s Markem Cpnem si upravili podélné jeviště Nové scény tak, aby měl hrací prostor *Sternenhoch* téměř čtvercový půdorys. Prostor rámuje ze tří stran stanoviště hudebníků a zezadu jej určuje pohyblivá a především otočná stěna sestavená z množství zrcadel nepravidelného tvaru, která se dají vyklenout. Spoje mezi nepravidelnými částmi jsou částečně průsvitné. Když za stěnou svítí světla, scéna vypadá jako v jemném, snovém mlžném oparu.

Uvnitř jevištního čtverce je k dispozici dřevěný stůl přibližné šířky dvakrát jeden metr a vysoký tak, aby se u něj dalo pohodlně sedět na židli a zároveň se pod něj mohl schoulit dospělý muž. Stůl je pojízdný, na všech nohách má železná kolečka. Na scéně se postupně objevuje až šest plastových křesel, která obvykle patří k venkovnímu posezení.

Rekvizity i mobiliář jsou často multifunkční, práce s ní má rysy akční scénografie přičemž se jejich význam přísně váže na celkový inscenační kontext. Změny významu divadelního znaku dobře ilustruje proměna masivní černé bedny a doplnění kostýmu jednoduchými rekvizitami v pátém obraze s názvem *Svatba*, ve kterém je tato transformace nejdynamičtější. Ještě před začátkem obrazu si bere Helžin otec kolem krku svatební límec, aby jím aspoň částečně zakryl své umaštěné opilecké triko. Na začátku svatební ceremonie Otec pokládá snoubencům na hlavy květinové věnce a Helga jako nevěsta přichází k oltáři se závojem z šedavé průsvitné záclonoviny. Kromě těchto doplňků zůstávají kostýmy beze změny. *Sternenhoch* a Helga společně krácejí k truhle, kterou čarodějný rej pokryl fólií místo svatebního ubrusu a přistavil k němu plastová křesla. Svatební hostinu doplňuje několik skleniček a zavařovaček s okurkami. Společenská úroveň svatebního stolování se zvyšuje, když *Daemon* tanečnice z reje pokládá do klína látkový ubrousek, aby si neušpinila šaty.

Igelitový ubrus zároveň slouží jako prostěradlo a pojistka proti znečištění rekvizit a ukrytých kostýmů a umožňuje další proměnu bedny. Po svatbě se z bedny stává novomanželské lože, které Sternenhoch–Kostov natrhne za asistence Sternenhocha–Kodeta nožem, a Helga jej pokropí červeným vínem. Tak divadelně naznačí ztrátu Helžina panenství. Igelit slouží jako funkční pojistka, aby víno neproteklo do vnitřního prostoru truhly a neušpinilo ostatní rekvizity a kostým Šípové. Změnou hudebního leitmotivu se mění význam situace z první manželské noci na očekávání dítěte. Přípravy na porod přebírá Kuhmist, když skládá plátěné pleny a nasazuje si spolu se všemi tanečnicemi čarodějnického reje žluté gumové rukavice. Z Kuhmist a jejích tanečnic se tak stávají porodní asistentky. V průhledném barelu zavěšeném na řetězu v červené vodě plove umělohmotná panenka, která svou podobou připomíná novorozence jen na úrovni elementární úrovně – nemá ani oči, tělo je neuměle tvarované, ale novorozence v ní rozpoznat lze.

Kuhmist umístí barel mezi roztažené nohy Daemony, panenku vytahuje z vody a zabalí ji do připravené pleny. Panenka se po celou dobu nestává loutkou, je jen rekvizitou, kterou postavy přenášejí, ale na základě jejich manipulace rekvizita neprojevuje známky vnitřního života.

V inscenaci má několik různých využití výdejník s barelem na sifonovou vodu. Slouží jako kotlík, ve kterém Kuhmist míchá lektvar, který má Sternenhocha uchránit před Daemonou. Samotné barely jsou jedním ze způsobů, jak inscenace využívá vertikálu. Z provaziště se spouští systém asi třiceti přibližně dvacetilitrových barelů, které jsou asi v polovině svého objemu uřezané. Celý systém zpevňuje obdélníková železná konstrukce. Do barelů z průhledného plastu jsou vloženy světelné zdroje, které v inscenaci plní funkci slavnostního lustru na berlínském plese. V jiné scéně díky robustní konstrukci slouží jako tah, na který si sedá Poeta. Barelový lustr sice dál svítí, ale stává se pahorkem. Poeta se tak povyšuje nad Daemonu, do dvou barelů bez světla naplněných vodou nasype červené potravinářské barvivo a šviháním biče naznačuje

eroticky motivované bičování Helgy. Z provaziště se spouští i dva tahy, na kterých Helga visí během bičování.

Z provaziště se spouští a zase vytahuje během inscenace i nejčastěji proměňovaný scénografický objekt a tím je těžkopádná, nejspíše dřevěná truhla, do které ze stran nelze vidět. Je dutá a z její vrchní strany si do ní díky posuvnému sklu může vlézt dospělý člověk. Z divadelně–znakového hlediska se truhla stává především věží a kobkou, ve které umírá Daemona Šípové, dále pak svatebním stolem, porodním křeslem nebo svatebním ložem. Z technického hlediska je především shromaždištěm rekvizit a převlékárnou pro Šípovou.

Kobku a lednici připomíná malá komora pro jednoho člověka. V různých kontextech je pouze lednicí na zelí, dvakrát je bránou mezi světem živých a mrtvých. Vylézá z ní studená, zchlazená mrtvola Deamony a Poety a vrací se do světa živých. V okamžiku, kdy se mrtvola probouzí k životu, se v lednici rozsvítí bílá zářivka, a mrtvola tak odchází z tmavé, chladné smrti do teplého a prosvíceného života.

Herci v inscenace využívají rekvizity především na principu znaku–indexu, který umožňuje na základě jednoduché herecké manipulace s rekvizitou vzniknout daleko komplexnější představě svatby, vraždy nebo šílenství a umožňuje tak díky velmi funkčnímu propojení s hudebními leitmotivy a světelnými změnami srozumitelné posuny fabule. Jednoduchá scénografie esteticky neladí s kostýmním řešením, které je v případě některých postav výrazně zdobné.

3. 6. 2. Kostýmní řešení

I pro kostýmní řešení *Sternenhocha* Evy Jiřikovské je charakteristická estetická kombinace vysokého a nízkého. Některé postavy jsou oblečené jako ze škatulky a jejich kostýmy vytvářejí představu drahé látky, jiné jsou ušmudlané a díky svému kostýmu působí na prvním pohled odpudivě. Některé kostýmy se navíc podobají módě počátku 20. století a jiné splňují požadavky nejnovějších módních trendů. Celkový kostým každé z postav je kombinací všech zmíněných kategorií a naznačuje jejich sociální statusy a vystihuje jejich vzájemné vztahy.

A především v případě Vandy Šípové kostým demonstruje změnu vnitřního rozpoložení a motivace Helgy jako Daemony.

Helga má sice dvě herecké postavy, ale kostýmem se příliš nepodobají, respektive Helga Kláry Jelínkové se během inscenace nepřevléká.⁵⁸ Společná je oběma herečkám jen černá paruka střižená do krátkého mikáda a výrazná červená rtěnka. Jelínková vypadá jako pokojská z počátku 20. století – dlouhé černé šaty s dlouhým rukávem a bíle lemovaným límečkem, přes šaty přehozená dlouhá bílá zástěra uvázaná kolem pasu i krku s výraznou náprsenkou, na očích výrazné brýle se silnými hranatými obroučkami, černé boty na podpatku. Jejím atributem je malý kovový tácek, který během svých výstupů drží v pravé ruce. Podobný kostým má i Helga Vandy Šípové, ale jen ve druhém obraze.

Nutnost převleků je určující pro kostým Šípové jako Daemony. Kvůli úspoře času na sobě má na začátku prvního obrazu hned tři vrstvy. Svrchní vrstvou jsou černo-zlaté lesklé rolákové šaty délky po kolena bez rukávů, které vytvářejí dojem dlouhého pláště a černé kozačky dosahující do poloviny holení. V pomlce mezi prvním a druhým obrazem Šípová odhazuje plášť a spěšně se přezouvá. Pod pláštěm je oblečená jako služebná, kozačky vyměňuje za kotníčkové černé boty bez šňůrek – stává se Helgou, jak ji vnímají hosté na plese. Ve třetím obraze Šípová nevystupuje. Tuto pauzu využívá ke svléknutí kostýmů služebné.

Ve čtvrtém přichází na jeviště opět v kozačkách a zahalená v rolákovitých šatech, které svléká v šestém obraze jako Daemona–milénka, kdy má na sobě jen černé spodní prádlo a podvazky. Přes jedno oko si nasazuje jednookou černou škrabošku s otvorem uprostřed, na prostředníček pravé ruky si nasazuje prsten s šelmím drápkem, který jí prst výrazně prodlužuje. Tělo si zahaluje se do černo-šedého županu s kožešinovým lemováním tak, aby měla nahá ramena. Župan si v oblasti břicha přepásává masivním řemenem. Rozkrok má

⁵⁸ Helga Kláry Jelínkové kostým sice nemění, ale Jelínková se převléká – kvůli své dvojroli, neboť hraje také jako tanečnice čarodějnického reje.

zvýrazněný koženou výztuží, která vypadá jako pás cudnosti. Přebytečnou délkou řemenu nedrží přezka, ale má jej provléknutý přes vrchní okraj řemene až rozkroku tak, aby držel pás cudnosti. Sundáním županu se Daemona zbavuje pásu cudnosti a dává tak Sternenhochovi podnět ke spáchání Poetovy vraždy. Svlečení části kostýmu tak přímo ovlivňuje dramatickou situaci v inscenaci.

V sedmém obraze má Daemova přes spodní prádlo přechozenou bílou zástěru, kterou měla na sobě jako služebná během plesu. Ruce má spoutané silnými železnými okovy. Po uvěznění v truhle na sebe navléká černé volánkovité, zmačkané šaty s velkým objemem s výraznou kruhovou kožešinou v oblasti břicha a rozkroku, ve kterém se objevuje na jevišti v devátém obraze. Když se Šípová v kostýmu přemístí na ramena čarodějnic, dohromady vypadají jako velké pekelné oko smrti, které pronásleduje blouznícího Sternenhocha.

Na závěrečnou scénu smíření Šípová obléká opět volánkovité šaty, zpod kterých vykukuje spodní prádlo.

Kostýmy Helgu charakterizují jako ženu z chudších poměrů, ze které se ve Sternenhochových halucinacích stává bohatá a mocná žena s pekelnými silami.

Oba představitelé Sternenhocha nosí podobný kostým. Společný pro ně je tříčtvrteční, luxusně a draze vypadající oranžovo–hnědý kabát s ornamenty, na hlavě oběma sedí černá buřinka a oba mají paruku – Kodet do culíku svázané tenké dredy, Kostov husté černé vlasy učesané na pěšinku s výrazným pruhem vlasů zasahujícím do čela. Dále má Kostov bílou košili s límečkem a úzkou černou kravatu a černé šle, kalhoty ze stejného materiálu a vzoru jako kabát, vysoké černé ponožky a černé lakýrky. Zatímco Kodetova košile je nažloutlá bez límečku a přibližně od poloviny hrudi až po rozkrok mu ji překrývá našitá kožešina s kopytem fauna, která spojuje košili s béžovými kalhotami. Kalhoty doplňují vysoké kožené hnědé boty s koženým páskem v horní části.

Částečná shoda kostýmů představitelů Sternenhocha podmiňuje jejich společně strávený čas na jevišti, vzájemný vztah a určuje jejich sociální nerovnost. Jméno „Sternenhoch“ jako složeninu dvou slov „hvězda“ a „vysoká“ lze volně

přeložit jako „zářivá hvězda.“ Kostovův Sternenhoch je ve shodě s významem svého jména bohatý pán na úrovni, oblečený podle nejnovější, lehce extravagantní módy s ležérně vykasanými nohavicemi. Kodet s kožešinou a umělým knírkem vypadá trochu jako sňatkový podvodník. Díky stejnému kabátu jasně vyplývá blízký vztah ke Sternenhochovi, ponechává si tak něco z Kostovova vysoké stylu jako jeho pobočník.

Na rozdíl od Šíповé se Kodet s Kostovem během inscenace nepřevlékají, jen si v některých okamžicích sundávají kabáty. Až v závěru Kodet pomáhá Kostovovi na kabát navléknout bílou svěrací kazajku, která naznačuje, že se Sternenhoch přes smrti definitivně zbláznil. Změnu kostýmu provází mimická změna v Kostovově obličejí. Nejprve obdivně, odevzdaně a s úlevou s pootevřenými ústy sleduje Šíповou, jeho pohled se mění v optimisticky nepřítomný a lehce se usmívá, jako by už sledoval obrazy z jiného světa bez strašidelných výjevů. Bílá barva svěrací kazajky dotváří celkovou situaci předsmrtného manželského smíření Sternenhocha s Daemonou.

Kuhmist nejvýrazněji ze všech postav svým kostýmem prezentuje romanetní dekadenci. Lehce nabírané šaty ušité z černého odpadkového pytle s odhalenými rameny bez rukávů dosahují Marečkové lehce nad kolena. V úrovni pasu mají šaty nenápadné kapsy, ze kterých Marečková vytahuje drobné rekvizity.

Šaty z odpadkového pytle odkazují k jejímu původu – je dcerou pastora a cikánky a k nečistotě. Kuhmist znamená v překladu z němčiny běžně užívanou složeninu slov „kráva“ a „hnůj.“ Kromě odpadkového pytle na sobě má černé matné silonové nadkolenky, černé kotníčkové boty se šněrováním s mírně zvýšenou platformou pod patou. Vlasy jí překrývá výrazná černá afro-paruka, ze které trčí dva krátké parohy vždy se třemi výběžky. Jejími výraznými atributy jsou housle, nebo viola, smyčec a černé lenonky, která má buď na očích, nebo zavěšené za okrajem pytle. V oblasti pasu pod šaty má podobně jako Kodet přišitou zvíčecí kožešinu. Stylizace celého kostýmu do černé a odpadkový pytel

Marečkovou předurčuje k pozici na okraji společnosti a k tomu, aby její Kuhmist byla bizarní postavou.

Čtyři tanečnice z čarodějnického reje jsou obtížně rozeznatelné kvůli kostýmům, které se od sebe liší jen v nepatrných nuancích. Vystupují téměř v každém obraze, v závislosti na kterém obměňují svrchní vrstvu kostýmu. Základ tvoří u všech průsvitné halenky ze síťoviny, nebo záclonoviny, skrze které jim prosvítají nahá ňadra, dále nosí rozevláté dlouhé hnědé kalhoty střižené do zvonu. Přes halenky mají ve druhém obraze přehozené hnědé nebo černé kabáty různé délky, které mají zvýšit jejich sociální postavení na berlínském plese. Ve třetím obraze uklízejí v domě Helžina otce. Jako uklízečky mají kolem krku uvázané černé kožené zástěry dlouhé až do poloviny holení a na ruku černé gumové rukavice. Na svatbě ve čtvrtém obraze tanečnice opět oblékají kabáty, aby se staly důstojnými svatebními hosty. Navlečením žlutých gumových rukavic se z nich stávají Kuhmistiny porodní asistentky. Od osmého obrazu se kostýmem více podobají Kuhmist. Místo kalhot mají krátké sukně z odpadkových pytlů.

Všem tanečnicích vlasy zakrývají paruky. Tři z nich je mají výrazně natupírované, jen Jelínková má černé mikádo jako Helga.⁵⁹ Kolem krků mají zavěšené nespočitatelné množství cingrlátek, jako by byly prostitutky nebo cikánky. Paruky a sukně z odpadkového pytle je jasně spojují s Kuhmist, ale díky převlekům a kožešině je jejich společenská pozice proměnlivá, protože pomáhají Kuhmist řídit veškeré dění na jevišti.

Otce Helgy jeho kostým charakterizuje přesně ve shodě s jeho popisem v romanetu. Oblečení je mu malé, působí obnošeně, jako by je nosil už řadu let a vzpomínal tak na svou někdejší úspěšnou vojenskou kariéru. Odkazuje k ní černá čepice s ohnutým lemem, jakou nosí vojáci v chladnějším období, vybledlá černá vojenská uniforma se čtyřmi ošoupanými metály a s ozdobnými vycpávkami na ramenou a těžké vojenské boty. O jeho osudu jako veterána, ze

⁵⁹ Jelínková má dvojroli – Helga a tanečnice čarodějného reje.

kterého se se stall opilec, svědčí ušpiněné béžové kalhoty a umaštěné bílé tričko i červeně nalíčené oči, které vypadají jako podlité krví.

Vysoký a robustní Poeta Jiřího Hájka působí ve svém kostýmu ještě mohutněji. Je zahalený v hnědém chundelatém kožešinovém kabátu, obutý ve vysokých černo-šedých šněrovacích botách až pod kolena a s hnědými boxerskými rukavicemi přišitými provázky k rukávům, s atributem biče a s kloboukem posazeným na hlavě vypadá během svého prvního příchodu na jeviště jako sebevědomý krotitel a zároveň jako zápasník. Pod kabátem má pouze černou vestu, ze které vykukuje jeho nahý hrudník. Oblast genitálií výrazně vycpává suspensor. Kostýmní řešení Poety zdůrazňuje Hájkův somatotyp, zvýrazněnými pohlavními znaky a atributem biče a rukavice plně odpovídá Helžině představě, že její milenec je ideálním vzorem dominantního, neodolatelně šarmantního muže.

3. 6. 3. Vizuální charakter *Sternenhocha*

Celkový vizuální komponent se v inscenaci zakládá na stejném estetickém principu, především užití kontrastu. Ve vizualitě se kombinuje vysoký a nízký styl nebo barevné vedle temných tónů. Zvířecí kožešiny našité ke kostýmu se stávají atributem, který odkazuje k přízemním pudům a zvířecímu chování. Díky převlekům Daemony a proměně divadelního znaku scénografického řešení vzniká představa zhuštěného času.

Postavy s výrazným kouřovým líčením kolem očí, černými parukami a nabílenými obličejí v jevištním šeru vypadají jako obžvlé mrtvoly z filmové hororové grotesky 10. a počátku 20. let. 20. století,⁶⁰ čímž zůstal v inscenaci zachován Klímův estetický princip a dobový kontext. Z inscenace se tak nevytrácí pro Klímu typická obrazová dualistická metaforičnost jednotná pro všechny jevištní komponenty.

⁶⁰ Například *Kabinet doktora Caligeriho* režiséra Roberta Weina, který bývá řazen k filmovému expresionismu.

Kostýmy výrazně vycházejí ze somatických typů představitelů. Mírně obtloustlý Luděk Vele svým kostýmem překračuje hranici hnusu ušmudlaným a celkově odpudivým zevnějškem. Jeho postava celistvě zobrazuje zestárlého alkoholika, vojenského vysloužilce, kterému zůstaly už jen zašlé metály jako připomínky jeho někdejší kariéry. Vysoký, ramenatý, robustní, ale stále štíhlý Jiří Hájek v kostýmu s odhalenou hrudí a zvýrazněnými mužskými přednostmi přesně odpovídá neodolatelnému dominantnímu svůdníkovi. Velmi vysoká a štíhlá Vanda Šípková střídá identity nepřírozeně vytáhlé a vychrtlé pekelné kněžny v rozevlátém plášti i sexuálního objektu. Kostovův oblek zvýrazňuje jeho mírnou nadváhu odpovídající Sternenhocovu hedonistickému životnímu stylu. A Kuhmist Terezy Marečkové vypadá v nabíraném kostýmu z odpadkového pytle ještě hubenější a drobnější, jako by nebyla ani dítě ani dospělá. Přesně jak objasňuje její netradiční původ Klímovo romaneto – dcera pastora a cikánky.

3. 7. Analýza hereckých výkonů

Kvůli prolínání několika fikčních světů v rámci opery. Dočkal s Acherem rozdělili postavy Sternenhocha a Helgy na dvě herecké postavy, respektive v obou případech na jednoho herce–zpěváka a jednoho herce–tanečníka. Výsledná dramatická postava Sternenhocha a Helgy tak vzniká vespolným jednáním dvou herců. Takové obsazení umožňuje zobrazit minimálně dva fikční světy nebo proudy vědomí vedle sebe. v jeden okamžik na jevišti tak, aby se vzájemně ovlivnily a protnuly. Pro uvažování o hereckých výkonech tak vyplývá jako jediné východisko analyzovat herecké výkony manželů na základě souhry dvojic hereckých partnerů. Pro zjednodušení budu v textu obě zdvojené dramatické osoby nazývat jmény herců. V podkapitole věnované Sternenhochům budu psát o Sternenhochovi–pěvci jako o Sergeji Kostovovi (v textu zkráceno na Kostov), o Sternenhochovi–tanečnickovi pak jako o Janu Kodetovi (v textu zkráceno na Kodet). Helžiny herecké postavy v analýze pojmenuji analogicky: herečku–zpěvačku Vandu Šípkovou (zkráceně Šípková); herečku–tanečnici jako Kláru Jelínkovou (zkráceně Jelínková).

V případě postavy Kuhmist se dramatická osoba skládá dokonce z pěti hereckých postav – z instrumentalistky–herečky Marečkové a čtyř tanečnic–hereček čarodějného reje. V případě Kuhmist však důsledné rozlišování všech pěti hereckých postav není nutné. Vztah Kuhmist a čarodějného reje se realizuje bez výkyvů na úrovni manipulátorské paní a čtyř poslušných služebnic, které bezvýhradně poslouchají svou vůdkyni.

3. 7. 1. Sternenhochové – Kodet a Kostov jako bratři v triku

Kodet a Kostov na jevišti tráví většinu času dohromady. Díky podobnému kostýmu patří k sobě už na první pohled. Jejich vztah však nelze hodnotit jako rovnocenný. Kodet je jako Kostovův stín, který jej chrání, dělá za něj špinavou práci. Kostov je sebestředný a sebevědomý, zato Kodet nepotřebuje být neustále v centru pozornosti, spíš stojí vzadu, podporuje Kostova v jeho aktivitách a ochraňuje ho. Kodet naplňuje po většinu dramatického času úlohu submisivnějšího partnera, Kostovovi neodporuje a souzní s ním v jeho citových rozpoleženích.

Naznačený vstupní vztah Kostova a Kodeta se během inscenace vyvíjí. Proměny jejich herectví a vztahu se pokusím ukázat na několika příkladech.

Během domlouvání sňatku mezi Šípovou a Kostovem na začátku třetího obrazu Kodet máváním zařatých pěstí přeje Kostovovi hodně štěstí, jinak se Kodet nechává prostorově omezovat rejem čarodějnických tanečnic a drží se daleko od Kostova u zadní zdi. Dětinsky okusuje a žužlá mezi rty smetáky, kterými mu tanečnice z čarodějného reje brání v průlezu přes jeden průhled, a vyplazuje přihlouple jazyk. Ale po urážce Kostova se ze směšného šaška Kodeta stává horlivý ombudsman. Začne hrozit pěstmi směrem k Helžinu otci, ukazuje svaly a pokouší se násilím odstranit smetáky, aby mohl jít Kostovovi na pomoc. Na stvrzení své sounáležitosti s Kostovem mu po úspěšném průlezu zdí vyskočí na ramena, aby se dostatečně povýšil nad Helžina otce. Kodet dubluje Kostova rozčilená gesta, němým otevíráním úst předstírá, že mluví spolu s ním a na hlavu si posadí Kostovovu buňku. Kodet tak fyzicky zobrazuje

Sterenhochovo vnitřní rozpoložení – hojí jeho uražené ego a demonstruje dominanci bohatého muže nad zchudlým vojákem.

Kodet je i Kostovův zločinecký komplic, když zastřelí ze žárlivosti Poetu. Zatímco Kostov na scéně vůbec není, Kodet otevře jeden průhled ve zdi a za tichého manipulativního dohledu Kuhmist Terezy Marečkové zastřelí Poetu. Kodet tak udělá za Kostova špinavou práci, aby mohl Kostov několik okamžiků po vraždě vtrhnout na jeviště a mstít se Šíповé za její nevěru jako nezpochybnitelný pán situace.

Jako Kostovův ochránce se Kodet nejvíc projevuje v situacích, kdy Kostova stíhá Šíповá, nebo čarodějný rej. Kostov se skrývá za Kodetovým tělem a Kodet ze sebe udělá živou návnadu, aby jej rej spolkl místo Kostova. Sdílené emoční propojení mezi chyceným Kodetem a zachráněným Kostovem se naplno projeví v závěrečném obraze. Kostov už se ocitá nevratně mimo realitu, i když jej rej nevtáhl. Stačilo mu pouze sledovat tanec Kodeta s čarodějnickým rejem.

Kostov hraje Sternenhocha od začátku jako nadutce, který si zakládá na svém majetku a stylizuje se do role operní hvězdy první velikosti. Má pocit, že bohatství z něj dělá hodnotnějšího člověka a může se chovat k lidem povýšeně, především pak k postavám chudých. Ale od začátku se jeho sebedůvěra a pevný postoj téměř jako filmovým stříhem proměňuje.

Například ve druhém obraze, kdy na plese zní satanská mazurka naznačuje opilost kymácením se ze strany na stranu, rozhazuje krouživě rukama a zpěv střídá mluvní hlas. Přichází tak o pevné tělové napětí v nohou specifické pro statické zpívané pasáže, během kterých jen stál na místě, a s tím jeho Sternenhoch přichází i o kontrolu nad situací. Z Kostotova tenorového zpěvu je patrné zmatení a jeho dezorientaci v prostoru doprovází výrazné máchání rukama. Po úvodní ztrátě sebejistoty se však rozvzpomene na svou

nadřazenost vyplývající z jeho bohatství a společenského postavení a bez dalších pochyb a ostychu se rozhoduje, že požádá o Helžinu ruku.⁶¹

Během námluv se povyšuje nad staršího Helžina Otce a přichází si říct o ruku jeho dcery s nezlomnou sebejistotou danou operním postojem. Po urážlivé poznámce ze strany Otce Kostov na okamžik o nadvládu přichází, ale opět ji získává a vrací se do vzpřímeného postoje a k výrazné gestikulace. Stylizace operního seladona zahojí jeho pýchu dotčenou drzým tykáním jeho budoucího tchána a Otci vnutí podlézavě submisivní pozici. Z Otce se během chvilky stává ten, který za každou cenu chce provdat svou dceru a schválně zveličuje míru urážky Kostova, aby se nekonečnými poklonami a dárky vnutil Sternenhochovi do přízně.

Stylizace Kostova jako namyšleného operního pěvce umožňuje na jevišti zjemnit Kostovovu reakci na urážku. Zatímco v romanetu musí otec Helgy cloumat Sternenhochovi límcem a přesvědčovat jej fyzicky, aby si navzdory otcově urážce Helgu vzal, v inscenaci stačí Velemu podlézavě oslovit Kostova titulem „vaše jasnosti“ a přidat několik dlouhých legátových tónů. Kostov si během několika vteřin svůj odchod rozmyslí a na svatbě se domluví.

Operní postojem se Kostov svému Sternenhochovi snaží dodat sebevědomí. Během svých recitativů, například před vraždou Poety a Helgy často jen vzpřímeně staticky stojí v ideálním pěveckém postoji a zpívá, maximálně udělá několik kroků. Hlídá si důsledně tělové napětí koncentrované do nohou, aby se mu dobře dýchalo, hlas měl pevně opřený o bránci a jeho zpěvný tenor byl co nejvýraznějším, především při dlouhých legátových pasážích. Kostovův herecký projev tak připomíná již překonanou operní konvenci 19. století a dřívějších dob, kdy se operní herec více podobal koncertnímu pěvci než herci.

⁶¹ Sternenhoch o svých motivacích k žádosti o ruku říká „*Je to ode mě, předního šlechtice Germanie, majitele 500 milionů marek, prvního rádce a miláčka Vilémova akt velkomyslnosti, noblesy a vznešené kurtoazie, nabídnout tanec potomkyni rodu obskurního, zchudlého, téměř žebráckého. Skoro nikdo s ní netančí. jak bude šťastná! [...] Zítřka jdu žádat o její ruku, ale jsem roztřesen!*“ (BLACHUT, Beno. *Ivan Acher: Sternenhoch*. Praha: Národní divadlo, 2018. 1. vydání. s. 31-32. ISBN: 978-80-7258-631-8. 82 s.).

Kostotovi však stačí jen malé ohrožení a vyrušení, rychle se shrbí a o tělové napětí přichází. Jeho herectví tak ukazuje Sternenhochovu částečnou psychickou proměnu, především ztrátu kontroly nad vlastním životem, postup jeho psychického rozkladu a s nimi spojenou ztrátu dominance. Respektive ztráta psychické stability ve spojitosti s Kostovovým herectvím odhaluje pravou stránku Sternenhochovy osobnosti. Zatímco se pokouší Kostov stylizovat do pozice zámožného tenorového nadutce, jedná se ve skutečnosti o jeho těžce vydřenou pózu, která má zakrýt jeho skutečnou podstatu zbabělce. Se ztrátou sebevědomí příznačně Kostov přechází i do jiného hlasového oboru, kontratenoru.

Kostov o svou pózu a sebevědomí postupně, avšak nevratně přichází velice rychle během devátého obrazu s názvem *Delirium*. Během několika okamžiků se ze sebevědomého pána, který se raduje z vyléčení stává pomatenec, který si v transu povídá s Daemonou, vzápětí velmi drsně reklamuje u Kuhmist, že její lektvar jej ve skutečnosti před strašidly neochránil.

Ublížený a obelhaný Sternenhoch ukazuje další polohu Kostovova herectví. Když vyčítá Kuhmist, že jej podvedla s ochranným amuletem proti Helze, mění se v hrubého násilníka, který je naprosto rozběsněný vzteky. Táhne hrubě Marečkovou k židli, má široce rozevřené oči a spěšně nalévá tekutinu do kalíšku. U toho rozhazuje rukama a snaží se Marečkovou zastrašit výraznými grimasami. U toho řve reprodukováným hlasem, který je výrazně hlubší než jeho přirozený tenorový. Avšak jako satan nevypadá. V rámci dramatického vývoje napříč obrazem Kostov vyhrožující Kuhmist vypadá jako rozzlobené dítě, které nedokáže pochopit, že věci jsou jinak, než předpokládalo. Na začátku devátého obrazu si je Kostov naprosto jistý, že mu jeho psychické problémy pomohl vyřešit amulet zakoupený od Kuhmist. Během obrazu Kostov zjišťuje, že za peníze si zdraví nekoupí a život nezachrání. V jeho vzteku je viditelné zmatení a nepochopení, které se Kostov svým vztekem snaží nedospěle skrýt.⁶²

⁶² Kostov Kuhmist ve své rozzuřené stížnosti říká: „*Vidělas tu dámu, pod závojem? [...] Vypiješ to ihned všechno! Zrádná svině! [...] Naučím tě móresům, čarodějnice neřádná, už ani průvověď nepomáhá! A podex romanus už dávno ne! [...] Zmije! Prázdny byl, d'áblice, prázdny, haf, haf,*

Jako na povel se na pomoc ohrožené Kuhmist na jeviště vrací i obživlý umrlec Poeta s baseballovou pálkou, který připraví Kostova i Kodeta o zbytek Sternenhochova sebevědomí a zároveň jej z dětského amoku vrátí zpět do situace, ve které je potřeba využít zbytek všech sil z záchraně vlastního života. Společně škemrají o milost a Kostov se považuje za králíka. Mluví předehraným falzetem v hlasovém oboru kontratenora, uklání se před Poetou, snaží se umenšit a říká: „*Zas mě chytí za uši. Kéž by mně dal místo košťálu jetel! [...] Já jsem ubohý králík. Jaj! Jaj! Vy mě nepraštíte za uši, že ne? Jaj! Jaj! [...] Já jsem králík!*”⁶³ Zatímco Kostov všechnu pozornost věnuje Poetovi, Kodet mu z lednice podává hlávky salátu a nadhazuje je Poetovi na odpal místo baseballového míčku. Dvojici nepomůže nadhazování salátem ani přilba v podobě listu salátu položeného na hlavě. Z tenorového pěvce se stává chlapec s hlasovou barvou kontratenora,⁶⁴ kastráta. Poeta začne Kostova škrtit, Kodet vyleze Poetovi na ramena a snaží se pánovi pomoci. Jeho snaha je marná až do zásahu Kuhmist, která vystřelí z hole. Nepřeje si ještě Sternenhochovu smrt. Poeta se lekne zvuku, který mu připomene jeho smrt, a Kostova pustí. Kostov s Kodetem chvíli skáčou štěstím, že unikli smrti, ale jen do okamžiku, kdy se jejich směrem rozběhne čarodějnický rej ve formaci ďábelského vířícího kruhu a Kodet se ochranitelsky nechá pohltnout místo Kostova.

Během devátého obrazu Kostov s Kodetem hned několikrát ztrácejí svou sebejistotu a zase ji rychle získávají. Zvraty jsou tak náhlé, že se Sternenhochovi už zpětně pro desátý obraz nepodaří opětovně pevně zafixovat pózu všemohoucího pána. Kostov zůstává už ve změněném stavu vědomí. A v ten okamžik se nepatrně proměňuje i vztah Kostova a Kodeta. Kostov vlivem prožitých hrůz definitivně přichází o svou dominanci a poslušně se nechává navléct do svěrací kazajky, kterou mu Kodet sebejistě zavazuje. V tom

haf, haf, haf, haf! Popravit tě dám! Haf! Haf! Já jsem Slon!” (BLACHUT, Beno. *Ivan Acher: Sternenhoch*. Praha: Národní divadlo, 2018. 1. vydání. s. 45.. ISBN: 978-80-7258-631-8. 82 s.).

⁶³ *Tamtéž*. s. 45-46.

⁶⁴ Kostovův pěvecký rozsah a schopnost zazpívat tenorovou i kontratenorovou byla rozhodující pro jeho obsazení v opeře. (ŠVAMBERK, Alex. S velkou operou to myslíme vážně, řekl před premiérou Sternenhocha skladatel Ivan Acher. *Novinky.cz* [online]. [Cit. 6. 4. 2018]. Dostupné z: <<https://www.novinky.cz/kultura/clanek/s-velkou-operou-to-myslme-vazne-rekl-pred-premierou-sternenhocha-skladatel-ivan-acher-10030>>).

okamžiku má v obličeji úlevu, že už může být submisivním sebevrahem a loučí se se životem. Pro tu chvíli je Kodet v mírně dominantně-manipulativní pozici, protože Kostovovi vnutí spolu s kazajkou identitu submisivního blázna. Po oblečení svěrací kazajky se jejich role vracejí do obvyklého mocenského rozložení a oba se vracejí do pozic, v jakých opera začínala. S blížící se smrtí se Kodet schoulí v submisivní pozici u Kostovových nohou ukrytý pod stolem. V Kostovově obličeji úlevný úsměv vystřídá křečovitá mimika s urputně zavřenými očima naznačující strach z neznáma. Pár vteřin před smrtí široce otevírá oči a zcela vyrovnaně, staticky zírá do neurčitěho místa před sebou bez sebemenšího nervového a citového záškubu v těle.

Kostov svým prostorově výraznějším somatotypem působí věrohodně jako namyšlený, vznešený a dobře živený bohatý pán, který se rád přejídá a pije přes míru. Když však Kostov ztrácí tělové napětí a opouští pozici operního seladona, působí stejně křehce jako romanetní Sternenhoch.

Kromě recitativů hraje Kostov Sternenhocha jako domýšlivého egocentrika především během námluv, kdy mu jeho vzpřímený postoj a výrazná gestikulace mají získat zpět jeho pýchu dotčenou drzým tykáním jeho budoucího tchána. Stylizace Sternenhocha jako namyšleného operního pěvce umožňuje na jevišti zjemnit Kostovovi Sternenhochovu reakci. Zatímco v romanetu musí otec Helgy cloumat Sternenhochovi límcem a přesvědčovat jej fyzicky, aby si navzdory urážce Helgu vzal, v inscenaci stačí Velemu podlézavě oslovit Kostova titulem „vaše jasnosti“ a přidat několik dlouhých legátových tónů.

Kostovův projev se během inscenace proměňuje. Ve chvílích, kdy je nejistý, opouští stylizaci Sternenhocha jako operního zpěváka. Například ve druhém obraze, kdy na plese zní satanská mazurka, je jeho herectví živější. Opilost naznačuje kymácením se ze strany na stranu, rozhazuje krouživě rukama a zpěv střídá mluvní hlas. Přichází tak o pevné tělové napětí v nohou specifické pro statické zpívané pasáže, během kterých jen stál na místě, a s tím jeho Sternenhoch přichází i kontrolu nad situací. Z promluv zaznívá zmatení, kdy Kostovův Sternenhoch neví, kde je.

Ze souhry Kodeta a Kostova je patrný vývoj psychické nerovnováhy v nitru Sternenhocha. Postupem inscenace výrazně ubývá momentů, kdy Kostov stojí a operně zpívá, naopak přibývá momentů, kdy přichází o tělové napětí, je shrbený a daleko víc interaguje se svým ochráncem Kodetem. Kostov ukazuje Sterenhochovu stránku osobnosti, která odmítá vidět realitu takovou, jaká je. Naopak Kodet zastupuje pragmatický přístup, který se v romanetu projevoval psaním deníkového zápisu. Kostovův Sternenhoch se svým soustavným nafoukaným přehlížením reality a samolibostí nakonec v jevištní realizaci ztrácí a jeho Sternenhoch se rychle mění v zoufalce, který je odkázán na pomoc svého alter ega. Herectví Kodeta a Kostova je stylizací v závěru téměř totožné. Kodetův pragmatický Sternenhoch se už jen pokouší oddálit svou smrt.

3. 7. 2. Loutkovitá Helga a temná Daemona

Vztah Šíповé a tanečnice Jelínkové je na první pohled jiný než mezi Kodetem a Kostovem. Jejich Helgy nemají stejný kostým, tráví spolu na jevišti výrazně méně dramatického času a Jelínková především mění během inscenace identitu.

Na plesu chodí Jelínková jako Helga trhaně a mechanicky, trochu jako špatně zkonstruovaný robot, loutka nebo jako Olympie⁶⁵ z Hoffmannových povídek. Má dlouhý, klátivý krok, nohy natahuje jako brodivý pták. Její plesový tanec s Kodetem vypadá jako dětská hra, protože Jelínková před Kodetem neustále utíká a očividně s ním tančit nechce. Když už tančit začnou, spíš než tanec jejich choreografie připomíná neohrabané klácení. Kodet Jelínkové během choreografie čistí brýle, bere ji v pase do vzduchu, přehazuje si ji přes rameno jako pytel brambor, otírá si sliny do její ruky a ruku jí následně otírá o zástěru tak, aby jí při jednom hrubším pohybu zavadil o ňadro.

Interakce mezi Kodetem a Jelínkovou se podobá romanetnímu popisu prvního setkání plesového setkání Helgy a Sternenhocha. Jelínková je jako lovná zvěř

⁶⁵ Postava z Offenbachovy opery je robotická žena sestavená nadšeným fyzikem Spalanzanim. Hoffmann díky kouzelným brýlím nevidí, že je stroj, obdivuje její krásu a zpívá i do jejím rozbití (smrti).

zmítaná mezi Kodetem, Kuhmist a čarodějnickými tanečnicemi. Úniky se pokouší zbavit své vnucené identity loutky, tedy postavy bez svobodné vůle řízené Kuhmist a odkázané na domluvu Otce a Sternenhocha. Absence východiska postavy Helgy podmiňuje loutkovitý charakter herectví Jelínkové. Osud Helgy jako loutky bez možnosti rozhodovat o sobě vysvětluje její proměnu v Daemonu a připravuje podmínky pro hereckou nadvládu Šípové nad dramatickou osobou Sternenhocha.

Šípová jako Daemona je v prvním a desátém snovém obraze stylizovaná podobně jako Kostov do pozice sebevědomé operní primadony, která neodpovídá reálné nesvobodné pozici Helgy. Šípová v první půlce jen vzpřímeně stojí a zpívá klasickým způsobem, její pohyby jsou pomalé a v konfrontaci bývá ta pasivnější.

Proměna herectví Šípové nastává postupně ve čtvrtém a pátém obraze během svatby a porodu malého Helmutka. Daemona se ještě během svatby herecky podobá Helze. Je loutkovitá, téměř nehybná, odevzdaná a pasivní. Po svatební noci Šípová odkládá závoj a začíná chodit po jevišti. Během příprav na Helžin porod si za asistence čarodějnických tanečnic a Marečkové lehá na stůl. Po porodu se začíná Šípová nejistě hrbít, rukama si sahá na náhodná místa na svém těle, jako by se nepoznávala a necítí v těle dobře. Nedůvěřivě si prohlíží novorozence a drží si jej dál od sebe. Na konci čtvrtého obrazu dítě drží jen za nožičky, předklání se a Helmutek visí hlavou dolů. V předklonu jako zakuklená zůstává několik minut po dobu recitativu, během kterého si Kostov bere od Šípové dítě a raduje se jako novopečený otec, že má syna. Šípová během recitativu začíná syčet a v jeden okamžik se přidává ke Kostovovi. Vedou dva nezávislé monology, Kostov operním zpěvem a Šípová reprodukováním hrdelním šeptáním.

Ve chvíli, kdy Kostov odjímá Šípové dítě, se v první fázi úplně vyvěsí z ramenou jako loutka, které odstříhli provázky. Ve druhé fázi se začíná se pomalu hýbat. Narovná se, krouží rameny a protahuje se. Kolem Šípové se mihne Jelínková. Obě předvedou pár synchronních pohybů a Jelínková se zase vzdaluje. Je to

jejich jediná přímá interakce, kdy obě představují dramatickou postavu Helgy. Od té chvíle Jelínková vystupuje na jevišti už jen jako tanečnice čarodějného reje.

Když Šípová nad železným lavorem rodí kladivo a narovná se, přetělesňuje se. Ze zakuklené loutky se během krátké herecké i skutečné hibernace vylíhne mocná, zlá a nadřazená Daemona. Šípová se hned po proměně projevuje jako krutá vražedkyně, když zabije své dítě.

Výsledná dramatická osoba Helgy je mnohvrstevnatá, ukazuje své vnitřní rozpory, ale neodkrývá retrospektivně důvody své vnitřní rozštěpenosti. Zatímco Sternenhochovy střídavé fáze alkoholového deliria, vražedného amoku a šílenství a zdravého muže postupně naznačují jeho vývoj. Vedle Sternenhocha zůstává Helga mírně v ústraní jako jeden z aspektů Sterenhochova života.

3. 7. 3. Kuhmist – čarodějná manipulátorka

Obsazení Terezy Marečkové do role vypravěčky Kuhmist a zároveň její členství v komorním instrumentálním triu herečku předurčuje k dominantní úloze na jevišti. Díky hře na housle nebo violu je nepřímou přítomnou každý okamžik na jevišti a jako čarodějná vypravěčka přímo sleduje, řídí a hlídá veškeré dění. Jejíma prodlouženými rukama – určitým způsobem jejími čtyřmi alter egy – je čarodějný rej, který řídí. Podobně jako Kostovův Sternenhoch si v některých okamžicích nechce špinit ruce a nechává čarodějnice–tanečnice, aby postavami manipulovaly místo ní.

Oproti Sternenhochovi a Helze se nedá v případě Kuhmist uvažovat o výraznějším vývoji postavy, ani o výrazné změně duševního stavu. Je spíše všemohoucí, vševědoucí a vševidoucí vypravěčkou, ale i aktérkou, která má možnost aktivně ovlivňovat dění a podle své vůle v inscenaci objevuje a zase mizí v závislosti na Dočekalově režii a Acherově libretu. Jako jedinou ji na jevišti nic neomezuje. Situaci má plně pod kontrolou, i když ji ohrožuje rozrušený Kostov, když zjistí, že její amulet jej před strašidly neochrání. Sice se nechá zatlačit Kostovem do submisivní pozice a nechává si do úst nalít zbytek lektvaru

s výmluvným pohledem, že si dopředu neuvědomila, že bude lektvar z močůvky neúčinný, ale ďábelským smíchem se běsnícímu Kostovovi vysmívá.⁶⁶

Herecké obsazení Marečkové v inscenaci stylisticky odpovídá groteskní poetice romaneta. Dění řídí žena velmi drobného somatotypu, která více než dospělou připomíná dítě, nebo skřítku. Dočkal hereckým obsazením Sternenhocha a Helgy nerespektoval romanetní vizuální disproporční kontrast mezi extrémně malým mužem a mimořádně vysokou ženou, ale obsazením Marečkové toto groteskno v inscenaci zachoval.

Pro Marečkovou jako vypravěčku je specifická její práce s hlasem. Když prorokuje budoucnost, velmi často střídá svůj přirozený mluvní hlas s hrdelním zastřeným šeptáním, s posunutou rezonancí výrazně do obličejové masky. Význam svým promluvám dodává taky skřehotáním v parciálním rejstříku, syčením, klasickým zpěvem, nebo místo sebe nechává promlouvat pekelný reprodukováný hlas. Jako vypravěčka se tedy neomezuje na monotónní deklamaci textu, ale vnáší do Klímova textu důležité akustické příznaky.

Čarodějnický rej ve službách Marečkové se během druhého obrazu částečně zaprodává Sternenhochovi, aby pomohl vytvořit vstupní léčku. Stojí družně u jeho trůnu jako zástup služebnictva a utvrzuje tak Kostova Sternenhocha v představě, že Helga bude šťastná a vděčná, že se o ni uchází, majetný a mocný pán. Vespolečným jednáním tanečnice a Marečková zhoršují svým vířivým tancem Sternenhochovo opilecké delirium a celkovou zmatenost. Kostovův Sternenhoch ve své celkové zmatenosti přehlíží okázalou ironii a neupřímnou podlézavost v hlase i herectví Marečkové, Když Kostov mezi repetičkami satanské mazurky žádá Marečkovou o amulet pro štěstí před námluvami, Kuhmist si předtím nasazuje černé lenonky jako agentka na zvláštní misi a koulí očima. Když se přeřekne a prohlásí o sobě, že je vědkyně místo věštkyně, podívá se rychle stranou a přehnaným gestem si zakrývá obličej, aby ji někdo

⁶⁶ Kuhmist situaci komentuje slovy: „*Nic jsem neviděla. Nic jsem neviděla. Nic. Nic. Nic. [...]* Močůvku, copak to člověk snese?“ (BLACHUT, Beno. *Ivan Acher: Sternenhoch*. Praha: Národní divadlo, 2018. 1. vydání. s. 45. ISBN: 978-80-7258-631-8. 82 s.).

náhodou neodhalil. Pro svou léčku využívá Sternenhochovu lásku k alkoholu, k sobě samému penězům a především jeho slepě materialistickou víru, že si za peníze může koupit cokoli. Situaci Kuhmist zakončuje dalším opakováním satanské mazurky, jako by chtěla zamést stopy po své léčce.

Marečková jako vypravěčka a strůjkyně léček kontroluje, zda všechno probíhá podle plánu. V důležitých okamžicích jako je například vražda Poety otevírá průhled ve stěně a dohlíží na Kodeta, který Poetu zastřelí. Při tom si dává ruku před ústa, jako by ji to pohoršovalo, předstírá překvapení a situaci záměrně celkově přehrává. Ukazuje tak divákům komentář vypravěčky, který divák morálně očekává.

V postavě Marečkové se tluče nevinný vzhled s ďábelským úmyslem. Acherovo libreto z Kuhmist udělalo hlavní a nejvíce negativní postavu, Dočekalova režie využila somatotypu a hereckého projevu Marečkové, aby zachovala romanetní grotesknost moci. Somatotyp Marečkové navíc plně odpovídá Klímově popisu Kuhmist jako záhadné postavy narozené díky spojení pastora a cikánky. Klímovským paradoxem v Acherově se tak stává fakt, že nejmenší a od pohledu nejkřehčí entitě náleží největší mocenské pravomoci.

3. 7. 4. Herectví, které má za cíl urvat si co nejvíc moci

Pro hlavní postavy opery *Sternenhoch* je typická vrstvená dramatická osoba z několika hereckých postav. Drobnokresebnou charakterizaci postav, duševní rozpolcenost, častokrát protipólné motivace ozřejmuje v případě Helgy a Sternenhocha až vespolečné jednání dvou hereckých postav. Motivace postav se však u všech tří analyzovaných charakterů archetypálně podobají. Touží po moci a herci jedné integrované dramatické osoby se svými hereckými prostředky pokoušejí zastrašit a zdiskreditovat herce jiných integrovaných postav i ostatních. Užívají k tomu široké spektrum hlasových dispozic, asertivního tělesného projevu, při kterém agresivně zasahují do osobního prostoru druhým hercům, okázalou a nápadnou sebeidealizací demonstrovanou

především sebevědomě vzpřímeným postojem a výraznou gestikou vytvářejí představu, že právě jejich postava ovládá situaci.

Motivační silou, která v postavách probouzí touhu po moci a sebeikonizaci i za cenu utlačování ostatních, je pro Klímu i Achera specifická láska, která je z části své podstaty běžná a pragmatická, ale v dalším podstatnějším aspektu ji však ozvláštňuje něco dekadentního a zhoubného.

Analyzované herecké výkony i jednání postav z analýzy vynechaných jsou neustálou přetahovanou a hereckou hrou na honěnou, která se dá označit jako hra kočky s myší, přitom pozice kočky a myši se neustále proměňuje především zásahy čarodějně manipulátorky Kuhmist.

4. Závěr

V úvodu své práce jsem napsala, že analýza inscenace *Sternenhoch* pro mě znamená osobní výzvu. V závěru musím konstatovat, že okouzlení, které mě přimělo k volbě tématu diplomové práce, nezmizelo. Dočekalovu inscenaci *Sternenhoch* pokládám i nadále za skvělé jevištní dílo, a to i ve srovnání svého diváckého zážitku s jinými operními inscenacemi. Pro závěrečné shrnutí je proto nezbytné ještě stručné uvedení do kontextu, jaké místo měla a má Dočekalova inscenace v repertoáru Opery Národního divadla v posledních několika sezónách. Pro potřeby závěru této práce nebude kontext Národního divadla komplexní dramaturgickou studií, ale pouze připomenutím několika inscenací. Pro získání potřebných dat jsem využila informace z Almanachů Národního divadla z let 2014-2018, recenze a své vlastní divácké zážitky s inscenacemi nejen z Národního divadla, ale i festivalu NODO 2018.⁶⁷

Na úvod úvah o podobě i přijímání inscenací nejen soudobých oper je nutné zmínit, že repertoár Národního divadla v posledních letech bezesporu ovlivnila rekonstrukce Státní opery, která z provozního hlediska znamenala, že Opera Národního divadla měla o jeden prostor tradičně spojený s operou méně.⁶⁸ Rekonstrukce Státní opery v letech 2017-2020 způsobila, že Národní divadlo mělo menší počet operních premiér, v jednotlivých sezónách o dvě až pět premiér méně.

Opera Národního divadla buduje svou dramaturgii na několika liniích, složených ze světové i domácí klasiky, v menší míře pak i na tvorbu 20. a 21. století. Z české opery preferuje uvádění titulů světově uznávaných českých autorů⁶⁹ jako jsou Bedřich Smetana (*Prodaná nevěsta*, *Libuše*, *Dalibor*), Antonín Dvořák (*Rusalka*, *Jakobín*, *Čert a Káča*), Bohuslav Martinů (*Juliette*), Leoš Janáček

⁶⁷ Zkratka NODO znamená Dny nové opery Ostrava. Ročník 2018 byl posledním proběhlým festivalem, neboť NODO probíhá pouze jednou za dva roky. Inscenace uvedené v rámci ročníku 2020 nemohou být předmětem závěrečného shrnutí, protože letošní ročník se bude konat v termínu 28.-30. srpna.

⁶⁸ Operní inscenace uvádí Stavovské divadlo, Nová scéna Národního divadla a Národní divadlo.

⁶⁹ Informace čerpám z Almanachů Národního divadla vydávaných jako shrnutí konkrétní sezóny.

(*Příhody lišky Bystroušky, Z mrtvého domu, Výlety páně Broučkovy*), Zdeněk Fibich (*Pád Arkuna*) Ze světové opery spoléhá dramaturgie Opery ND nejvíce na divácky žádaný italský repertoár autorů, jako jsou Giuseppe Verdi, Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti, Giacomo Puccini, dále i autorů jako je Wolfgang Amadeus Mozart (*Kouzelná flétna*), dále opery Richarda Wagnera (*Tannhäuser, Tristan a Isolda*), Georga Bizeta (*Carmen*), Richarda Strausse (*Salome, Elektra*), méně, ale přesto i díla soudobější, jako opery Sergeje Prokofjeva (*Láska ke třem pomerančům*), *Benjamina Brittena (Billy Budd)*, Carla Orffa (*Chytračka*) nebo Igora Stravinského.

K uvádění děl českých skladatelů 20. či 21. století v rámci běžného repertoáru na velkých scénách sahá dramaturgie spíše výjimečně – v minulých letech to byl pouze *Filoktétes* Jana Klusáka, *Krakatit* Václava Kašlíka či pouze jedinkrát a poloscénicky uvedená opera Aloise Háby *Nová země*. Záslouhou minulého hudebního ředitele Opery Národního divadla, Petra Kofroně vznikla souvislá linie uvádění komorních soudobých operních děl na Nové scéně, a to jak světových, tak zejména původních českých. V této linii byly uvedeny opery Dmitrije Šostakoviče (*Orango & Antiformalistický jarmark*), Jana Kučery (*Rudá Marie*) či Jiřího Kadeřábka (*Žádný člověk*).

V sezóně 2017/2018, během které měl premiéru *Sternenhoch*, uvedlo Národní divadlo kromě Acherova debutu dalších sedm oper, z nichž zůstaly do sezóny 2020/2021 v repertoáru kromě *Sternenhocha* čtyři. *Sternenhoch* vynikl v repertoáru mezi premiérovými inscenacemi tím, že jako jediný titul reprezentoval současnou českou operu a na inscenaci nespolupracoval Sbor ani Orchester Národního divadla. *Sternenhoch* má komorní charakter.

V následující části popisují některé zmíněné inscenace a cituji několik jejich recenzí, jejichž reflexe mi umožňuje přesněji popsat výjimečnost *Sternenhocha*.

Řada děl z nové české operní tvorby Národního divadla čerpá náměty z československé komunistické minulosti. Na diváka to klade požadavek, aby detailně znal historický kontext událostí, ke kterým inscenace odkazují. V případě *Žádného člověka*, inscenaci o stavbě a odstranění Stalinova pomníku

na Letné, byla patrná snaha o jevištní ozvláštňení inscenace, protože byl oproti obvyklé divadelní konvenci vyměněn prostor hlediště a jeviště – diváci seděli na jevišti a inscenace se realizovala v hledišti Nové scény ND. Pokud divák podrobně neznal příběh sochaře Otokara Švece, který spáchal během navrhování Stalinova pomníku sebevraždu, byla inscenace kvůli vysoké intelektuální a posluchačské náročnosti hudby velice nepřehledná a těžko srozumitelná.⁷⁰ Příčinou je vysoký nárok na intelektuální diváckou připravenost.

Minutí s estetickým objektem poznamenalo i recenzi Věry Drápelové o inscenaci *Krakatit*. Dokazuje to ironický titulek její recenze: „*Další výbuch v Národním. Neodvrátilo jej ani štěně Dášenska.*” Drápelová konstatovala, že předlohou sice měla být stejnojmenná próza Karla Čapka, ale ve výsledku nebylo jasné, proč se na repertoáru opera objevila.⁷¹ Inscenace se podle Drápelové plná moderních projekcí, kvůli kterým zcela zmizel jednotnější operní příběh.⁷² Výsledkem je inscenace plná experimentu chápaná racionálně. Hudbu dirigent Petr Kofroň popsal jako: „*Neoklasicismus, ozvuky meziválečné avantgardy, jazz, dobový pop, dokonce práce s banalitou, minimalistický princip opakování, trochu občas Janáček, do toho představa o elektronické hudbě padesátých let, absurdita spojení klasického orchestru s orchestrem jazzovým. Je to vlastně takový fantasmagorický koktejl.*”⁷³

Problémy s inscenováním i přijímáním inscenací soudobých oper lze doložit i na příkladu prezentace tří inscenací NODO z let 2012-2018 uvedených v rámci festivalu *Ostrava v Praze* v Divadle Komedie v roce 2018. Tenkrát jsem o zážitku z experimentálního operního večera napsala: „*Libost mi kazil jen trapný pocit, že nechápu, [...] proč tři páni v orchestřišti hrají po celou dobu karty, zatímco se na jevišti dáma v černém (Gertruda Stein) snaží v rámci přednášky*

⁷⁰ Inscenací jsem se kriticky zabývala během svého studia v rámci seminární práce.

⁷¹ DRÁPELOVÁ, Věra: RECENZE: Další výbuch v Národním. Neodvrátilo jej ani štěně Dášenska. *Idnes* [online]. [Cit. 22. 4. 2017]. Dostupné z: <https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/vaclav-kaslik-krakatit-narodni-divadlo.A170422_125820_divadlo_era>.

⁷² *Tamtéž.*

⁷³ ČTK. Národní divadlo po půlstoletí oprášilo *Krakatit*, Kašíkovu operu diriguje Kofroň. *Hospodářské noviny* [online]. [Cit. 12. 4. 2017]. Dostupné z: <<https://art.ihned.cz/klasicka-hudba-a-opera/c1-65695600-kaslik-krakatit-narodni-divadlo-nellis-kofron>>.

vysvětlit divákům, co jsou to mistrovská díla a proč je jich tak málo. Pokud měla zmíněná trojice v orchestřišti znamenat opovržení většinové společnosti nad intelektuálními a vpravdě mistrovskými díly, je nutno závěrem konstatovat, že někteří diváci následovali jejich příklad. Našli se tací, kteří si se zavřenýma očima vychutnávali opravdu mimořádnou posluchačskou záležitost, jiní však nervózně kontrolovali mobilní telefony, nakláněli se ke svým doprovodům s omluvným úsměvem a podobně jako já se cítili trapně, že nedovedou ocenit nesporné kvality představení.⁷⁴

Problémem jevištního zpracování prezentovaného programu NODO byla herecká staticita, která z divadelního druhu učinila spíše koncert bez dramatického příběhu: „*Neopomenutelný vizuální požitek měli diváci z dirigenta Kotíka, který nastudoval vlastní operu, a jeho vynikajících instrumentalistů. Když se herci nepohybovali a text byl neuchopitelný, více pozornosti poutal prostor orchestřišťe a Kotíkovo dirigentské gesto – a zážitek byl spíše koncertní než divadelní.*“⁷⁵

Zcela jiný případ představuje uvedení Acherovy opery *Sternenhoch*. Příčinu lze hledat už v samotném díle, respektive Acherově hudbě. Ivan Acher ji komponoval s předpokladem jejího jevištního i emocionálního působení. Acherova hudba je nesmírně posluchačsky přístupná sama o sobě, v divákovi vyvolává spontánní citové odezvy a může být vnímána na úrovni první signální soustavy. Ve spojení s dynamickou hereckou akcí Acherova hudba vytváří jevištní obraz, ve kterém neustále jednotliví herci mezi sebou a divadelní komponenty navzájem bojují o divákovu pozornost. V důsledku silného jevištního náboje je pro diváka velmi náročné během prvního zhlédnutí postřehnout všechno důležité. Tím se dostávám i ke druhému důvodu přijetí *Sternenhocha* diváky, a tím je kongeniální inscenační přístup k Acherovu dílu ze strany režiséra Michala Dočekala a jeho týmu .

V případě inscenace *Žádný člověk* byl problém s pochopením fabule ještě odlišný. Celou dobu jsem si uvědomovala, že tam nějaká je. Ale kvůli

⁷⁴ DRÁBKOVÁ, Veronika. Ostrava v Praze? Opera!!! *Divadelní noviny* [online]. [Cit 8. 11. 2018].

⁷⁵ *Tamtéž.*

fragmentárnosti, četnému střídání prostředí a pouze naznačeným souvislostem mezi nimi jsem se ve fabuli neorientovala a na základě divácké zkušenosti jsem nepochopila ani základní otázku, kdo je “žádný člověk.” V případě *Sternenhocha* mi bylo hned jasné, že inscenace nabízí divákovi krátkou sekvenci ze života žárlivého knížete Sternenhocha, kterému se z mnoha důvodů nepodařilo naplnit jeho představu o šťastném manželství. I když z analýzy vyplynulo, že inscenační tým zachoval všechny aspekty Klímova romaneta, důsledné zdůraznění jedné oblasti fabule zaručilo přehlednost operního příběhu. Klímovo romaneto jsem předtím neznala, disponovala jsem jen okrajovou znalostí jeho jiných próz, které jsem četla několik let před před zhlédnutím opery, ale i okrajová znalost Klímova díla stačila, abych se v operním příběhu orientovala a pochopila estetické principy Dočekalovy inscenace.

Všechny ostatní rozměry romaneta se do jevištního díla dostaly díky důsledné dramaturgické práci tak, že rušivě nezasahovaly do základní fabule, ale citlivě ji zdůraznily. Kostýmní návrhy podpořily jeden ze základních estetických principů Klímova romaneta, tedy setkávání dekadentní přizemnosti s vizuálně líbivým – příkladem je kostým Kuhmist z odpadkového pytle a Sternenhochovo honosné sako. Na stejném principu komponoval Acher i hudbu – v krátkém dramatickém čase se ozývají pekelné hloubky předtočených, elektronicky upravených zvuků a andělské zpěvy Vandy Šípové a kontraterorové polohy Sergeje Kostova. Ve výsledku Acherův hudební experiment s netradičními akustickými prvky odpovídal fabuli a pomohl se zobrazením rozpolcených duševních stavů postav. Nepůsobí jako divadelně nesourodý komponent, jak to bylo v případě místy spíše koncertní přehlídky ostravské operní tvorby.

Kromě melodické hudby Ivana Achera⁷⁶ je inscenace nezapomenutelná díky režijní a herecké práci, zejména souhře hlavních představitelů Sergeje Kostova, Jana Kodeta, Vandy Šípové a Terezy Marečkové. Především herecký výkon Terezy Marečkové je pro mě s ohledem ke všem viděným reprízám brilantní. I

⁷⁶ Ivan Acher získal v anketě časopisu *Svět a divadlo* ocenění za Hudbu roku 2018. Informace je dostupná online: <<http://www.svetadivadlo.cz/cz/cdk18/cdk18nom>>.

vzhledem ke svému věku (24 let) a herecké i hudební všestrannosti se v inscenaci předvádí jako nadějná a univerzální herečka pro činoherní i operní inscenace s vynikajícími hlasovými i pohybovými dispozicemi.⁷⁷

Velkým přínosem inscenace je nesporně i objevení Sergeje Kostova, kterého přizval ke spolupráci Ivan Acher v době, kdy působil Kostov pouze krátce, od roku 2017 v Divadle F. X. Šaldy v Liberci ve vedlejší roli. Pro Kostova byl Sternenhoch první hlavní rolí v České republice. Projevil v ní nejen svůj výrazný hlasový potenciál, ale zároveň i hereckou citlivost pro zachycení velkých i jemných změn duševních stavů, především díky skvělé práci s mimikou. Sternenhoch ztvárnil dokonale jako nafoukaného a zároveň velmi křehkého zbabělce.

Díky perfektně sladěným divadelním komponentům je inscenace *Sternenhoch* mimořádně úspěšná a oceňovaná jak operními kritiky, tak i diváky, dokonce i těmi, kteří na operu tak často nechodí. Dokazuje to mimo jiné získání titulu Ceny divadelní kritiky za rok 2018 v kategorii Inscenace roku. Neobvyklý úspěch operní inscenaci mezi převažujícími činoherními zajistila i Dočekalova režie. Názorná a jednoduchá proměna jevištních významů daná herectvím na principu divadelního znaku–indexu zpřístupnila látku opery do podoby, která je divácky velmi vstřícná a přístupná.

Z výše uvedených důvodů je zřejmé, že ani po podrobné analýze a mnoha zhlédnutích záznamu na mě nepřestala inscenace působit s nevybíravou totální podmanivostí i příjemnou iluzivností temné hororové pohádky, ve které stále zůstává něco vzrušujícího a fascinujícího. Můj divácký zážitek se svým charakterem blíží Klímově popisu lásky jako osudové přitažlivosti temným, prapodivným, ďábelským.⁷⁸

Na samý závěr cítím nutnost konstatovat, že si uvědomuji, že jsem se ve své práci nevěnovala důsledně všem komponentům inscenace *Sternenhoch*

⁷⁷ V anketě časopisu *Svět a divadlo* získala Tereza Marečková ocenění Objev roku 2018. Informace je k dispozici online: <<http://www.svetadivadlo.cz/cz/cdk18/cdk18nom>>.

⁷⁸ KLÍMA, Ladislav; GLASER, Bedřich (ilustrace). *Utrpení knížete Sternenhocha*. Praha: Maťa, 2010. 3. vydání. s. 10 ISBN 978-80-7287-144-5. 157 s.

stejně. Především jsem jen velmi stručně charakterizovala režijní rukopis Michala Dočekala, a to především popisem a komentářem hereckých výkonů protagonistů. Bylo to mimo jiné především proto, neboť inscenacemi hudebního divadla Michala Dočekala se plánuji zabývat ve svém magisterském projektu.

5. Zdroje

5. 1. Literatura

Almanach Národního divadla, sezona 2014/2015. Praha: Národní divadlo, 2015. ISBN:978-80-7258-533-3.

Almanach Národního divadla, sezona 2015/2016. Praha: Národní divadlo, 2016. ISBN: 978-80-7258-602-8.

Almanach Národního divadla, sezona 2016/2017. Praha: Národní divadlo, 2017. ISBN: 978-80-7258-638-7.

Almanach Národního divadla, sezona 2017/2018. Praha: Národní divadlo, 2018. ISBN: 978-80-7258-681-3.

BOUŠKOVÁ, Veronika. Ivan Acher: Vezmu hořák (z Národního do Národního). *Divadelní noviny*. 2000, roč. 29, č. 3. s. 8-9. ISSN: 1210-471X.

BLACHUT, Beno. *Ivan Acher: Sternenhoch.* Praha: Národní divadlo, 2018. 1. vydání. ISBN: 978-80-7258-631-8. 82 s.

CELLETTI, Rodolfo; ZIKMUNDOVÁ, Eva (překlad). *Historie belcanta.* Praha: Paseka, 2000. 1. vydání. ISBN: 80-7185-284-8. 210 s. Dostupné v Knihovně Divadelního ústavu Institutu umění (signatura M 9276).

ČTK. Národní divadlo po půlstoletí oprášilo Krakatit, Kašlíkovu operu diriguje Kofroň. *Hospodářské noviny* [online]. [Cit. 12. 4. 2017]. Dostupné z: <<https://art.ihned.cz/klasicka-hudba-a-opera/c1-65695600-kaslik-krakatit-narodni-divadlo-nellis-kofron>>.

DOBROVSKÁ, Wanda. Ivan Acher: Co ještě snese člověk. *Harmonie* [online]. [Cit. 3. 4. 2018]. Dostupné z <<https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/ivan-acher-co-jeste-snese-clovek.html>>.

DRÁPELOVÁ, Věra: RECENZE: Další výbuch v Národním. Neodvrátilo jej ani štěně Dášenska. *Idnes* [online]. [Cit. 22. 4. 2017]. Dostupné z:

<https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/vaclav-kaslik-krakatit-narodni-divadlo.A170422_125820_divadlo_era>.

DRÁBKOVÁ, Veronika. Ostrava v Praze? Opera!!! *Divadelní noviny* [online]. [Cit 8. 11. 2018]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/opera-v-komedii>>.

ETLÍK, Jaroslav. Divadlo jako zakoušení (vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). *Divadelní revue*. Praha: Divadelní ústav. roč. 1999, č. 3. s. 3-30. ISSN: 0862-5409.

GILLAR, Jaroslav; KLÍMA, Ladislav; ŠKUTINA, Vladimír. *Utrpení knížete Sternenhocha*. Praha: Dilia, 1990. 1. vydání. ISBN: 80-203-0150-X. 70 s. Dostupné v Knihovně Divadelního ústavu Institutu umění (signatura: A 5802).

HRDINOVÁ, Radmila. RECENZE: Klímův Sternenhoch čekal na Achera a na operu. *Právo*. 9. 4. 2018. Dostupné z: <<https://www.novinky.cz/kultura/clanek/recenze-klimuv-sternenhoch-cekalna-achera-a-na-operu-10804>>.

KLÍMA, Ladislav. *Díos*. Praha: Pražská imaginace, 1990. 1. vydání. ISBN: 80-7110-018-8. 70 s. Dostupné v Knihovně Divadelního ústavu Institutu umění (signatura DA 922).

KLÍMA, Ladislav. *Lidská tragikomedie*. Praha: Maťa, 2003. 1. vydání. ISBN: 80-7287-069-6. 101 s. Dostupné v Knihovně Divadelního ústavu Institutu umění (signatura: D 11176).

KLÍMA, Ladislav; DVOŘÁK, Arnošt. *Matěj Poctivý: Fantastická lidová veselohra o třech dějstvích*. Praha: Kočí, 1922. 106 s. Dostupné v Knihovně Divadelního ústavu Institutu umění (signatura D51 73 – digitalizovaný dokument).

KLÍMA, Ladislav. *Slavná Nemesis*. Praha: Městská knihovna v Praze, 2017. [e-kniha]. ISBN: 978-80-7587-161-9. 189 s. Dostupné v Katalogu Městské knihovny v Praze: <https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/35/27/49/slavna_nemesis.pdf> (digitalizovaný dokument).

KLÍMA, Ladislav. *Svět jako vědomí a nic*. Praha: Městská knihovna v Praze, 2017. [e-kniha]. ISBN: 978-80-7587-209-8. 165 s. Dostupné v Katalogu Městské knihovny v Praze: <https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/35/41/92/svet_jako_vedomi_a_nic.pdf> (digitalizovaný dokument).

KLÍMA, Ladislav; GLASER, Bedřich (ilustrace). *Utrpení knížete Sternenhocha*. Praha: Maťa, 2010. 3. vydání. ISBN 978-80-7287-144-5. 157 s.

NEJEZCHLEBOVÁ, VRTIŠKOVÁ, Lenka. Hudbu můžete vymazlit jako nejluxusnější fet, u střech toho nedocílíte, říká skladatel a bývalý tesař Acher. *Deník* [online].[Cit. 11. 3. 2020]. Dostupné z: <https://denikn.cz/311135/tri-minuty-laskonka-pak-tam-pichnu-klobasu-kdo-prezije-zustane-rika-ceskym-lvem-oceneny-skladatel-o-sve-hudbe/>>.

OFFENBACH, Jacques; VONÁSEK, Rudolf (překlad). *Hoffmannovy povídky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. 1. vydání. 113 s. Dostupné v Knihovně Divadelního ústavu Institutu umění (signatura D 1931).

SOJKOVÁ, Alena. Mrtvá hudba mi nesmí z baráku. *Týdeník Rozhlas* [online]. [Cit. 7. 4. 2019]. Dostupné z: <<https://program.rozhlas.cz/mrtva-hudba-mi-nesmi-z-baraku-7889208>>.

SRBA, Bořivoj. *V zahradách Thespidových*. Brno: JAMU, 2009. 1. vydání. ISBN 978-80-86928-62-3. 440 s.

ŠVAMBERK, Alex. S velkou operou to myslíme vážně, řekl před premiérou Sternenhocha skladatel Ivan Acher. *Novinky.cz* [online]. [Cit. 6. 4. 2018]. Dostupné z: <<https://www.novinky.cz/kultura/clanek/s-velkou-operou-to-myslme-vazne-rekl-pred-premierou-sternenhocha-skladatel-ivan-acher-10030>>.

5. 2. Záznamy

Hudební skladatel Ivan Acher: Sternenhoch byl domácí porod se vším všudy [online rozhovor se skladatelem. Dostupné z: <https://dabpraha.rozhlas.cz/hudebni-skladatel-ivan-acher-sternenhoch-byl-domaci-porod-se-vsím-vsudy-7750695>].

Michal Dočekal k inscenaci Sternenhoch [online rozhovor s režisérem]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/sternenhoch-opera-1520268>].

Operou Sternenhoch jsem byla unešená, říká představitelka hlavní postavy Vanda Šípová [online rozhovor s herečkou]. Dostupné z: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/operou-sternenhoch-jsem-byla-unesena-rika-predstavitelka-hlavni-postavy-vanda-7784049>].

Sternenhoch [online záznam divadelní inscenace], Režie DOČEKAL, Michal. Česko, 2018. Dostupné z: <https://www.mall.tv/kulturazije/narodni-divadlo-ivan-acher-sternenhoch-10-4-20-00?t=2775>].

Sternenhoch [online rozhovor s tvůrci]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/sternenhoch-opera-1520268>].

Utrpení knížete Sternenhocha [záznam divadelní inscenace]. Režie JAŘAB, Jakub. Česko, 2007. Dostupné v Videotéce Divadelního ústavu Institutu umění.

Vanda Šípová: Zahrát si operu Sternenhoch v zahraničí je sen | S vámi v Praze [online rozhovor]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=GfZSN4hZgjo&t=7s>].