

PETER KONWITSCHNY A JEHO OPERNO-DIVADELNÁ KRITIKA KAPITALISTICKEJ MORÁLKY

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Divadelná tvorba nemeckého operného režiséra Petra Konwitschného je principiálne determinovaná jeho ľavicovým politickým presvedčením. Štúdia sa koncentruje na niektoré z fenoménov západnej (kapitalistickej) spoločnosti, ktoré režisér vo svojich inscenáciách kontinuálne podrobuje kritike. Popri odmietaní patriarchálnych princípov organizácie spoločnosti je to predovšetkým závislosť modernej civilizácie od materiálnych komodít, jej konzumný spôsob života a z neho vyplývajúci rozvrat morálnych hodnôt.

Kľúčové slová: Peter Konwitschny, opera, ľavicovo angažované divadlo, kritika kapitalizmu

Uhol pohľadu, z ktorého nemecký režisér Peter Konwitschny interpretuje operné predlohy, je determinovaný jeho ľavicovou ideologickou orientáciou a principiálnym odmietaním kapitalizmu. Pritom však, ako v úvodnej štúdii k monografii o režisérovi zdôrazňuje jej zostavovateľka Andrea Welker, pozitívny vzťah k marxizmu bol u Konwitschného vždy otázkou filozofie, nie straníckej príslušnosti: „V Nemeckej demokratickej republike sa z marxizmu stalo náboženstvo, ale on [Peter Konwitschny – pozn. M. M.] ho stále považoval za dôležitú vedu. Pre neho, vychovaného v dialektickom materializme, kolaps Východu v žiadnom prípade neznamenal, že by komunizmus nepredstavoval alternatívu ku kapitalizmu. Pretože komunizmus v praxi nikdy neexistoval, aspoň doteraz nie. A ako filozofia podľa Petra Konwitschného neskračoval.“¹ Režisér bol v polovici sedemdesiatych rokov konfrontovaný s ponukou vstúpiť do štátnotvornej Jednotnej socialistickej strany Nemecka (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands – SED). Dostal ju prostredníctvom svojej tútorky, režisérky Ruth Berghaus, ktorej robil asistenta v Berliner Ensemble, no neprijal ju: „Neželal si žiadne osobné spojenia so stranou. Cítil sa byť skrz naskrz politickým človekom², ale nie straníkom. Jeho sympatie patrili socializmu v zmysle Bertolta Brechta, nie v zmysle SED.“³ Ruth Berghaus jeho rozhodnutie rešpektovala a – ako podotýka Andrea Welker – „neraz ho pred stranou kryla“.⁴

Svoj spoločensko-kritický svetonázor, vychádzajúci z ideálov komunizmu, Peter Konwitschny formuloval a formuluje nielen na divadelných javiskách, ale aj v mnohých interview publikovaných v tlači či v bulletinoch k inscenáciám. Napríklad

¹ WELKER, A. (ed.). *Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart*. Weitra : Verlag Bibliothek der Provinz, 2015, s. 15.

² Termín „der politische Mensch“ je u Konwitschného dôležitou kategóriou. Podobne ako Heiner Müller, aj on verí v to, že každý človek – teda aj umelec – je politický. To znamená, že každá umelecká výpoveď a teda aj réžia je politická, no nie v zmysle straníckej či dennej politiky, ale v zmysle morálky.

³ WELKER, A. *Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart*, s. 19.

⁴ Tamže.

v rozhovore pre nemecký dvojmesačník *Oper & Tanz* (2001) sa vyjadril: „Súhlasím s Marxovou teóriou, že celý tunajší chaos je spôsobený súkromným vlastníctvom výrobných prostriedkov. Z pohľadu Ericha Fromma to znamená ‚mať alebo byť‘. (...) Koncentrácia majetku a kapitálu v rukách pár ľudí je veľmi silná. (...) Axiómy našej civilizácie sú nesprávne. Základné predpoklady o organizácii živej matérie sú chybné.“⁵ Rovnakú tézu rozvinul v rozhovore poskytnutom pri príležitosti bratislavského remaku inscenácie Pucciniho *Madame Butterfly* (Slovenské národné divadlo, 2007), ktorú vyložil ako tragédiu neporozumenia medzi mužom a ženou, generovanú všadeprítomnou sociálnou nespravodlivosťou: „Naša patriarchálna kultúra je založená na nesprávnych axiómoch. Vlastníctvo výrobných prostriedkov sa premietne aj do vzťahov.“⁶ Na komentár redaktorky, že takéto názory sa označujú za radikálne ľavicové či feministické, reagoval pozitívne: „To sedí. Filozoficky som marxista. Nikdy sa nezmierim s kapitalizmom, lebo je neľudský a nivočí zem. (...) V časoch úpadku sú nebezpečenstvá číhajúce na lásku veľké. Len ak sa vlastníctvo, to nešťastné slovo mať, priblíži k nule, len potom narastie priestor pre lásku. Najväčším nepriateľom života je sýtosť.“⁷ Jeho odpoveď na otázku, čo by oslobodilo svet, znela: „Zrušenie peňazí a kapitalizmu.“⁸

Zrejme najvýraznejším a v inscenáciách najsuggestívnejšími výrazovými prostriedkami reflektovaným bodom ľavicového svetonázoru Petra Konwitschného je kritický pohľad na patriarchálne usporiadanie západnej spoločnosti a poukazovanie na nespravodlivosť postavenia ženy v mužskom svete. No keďže tejto, režisér om viackrát osobne spracovanej téme sa venujeme v inej práci⁹, v predkladanej štúdii upriamime pozornosť na ďalšie spoločenské fenomény, ktoré Konwitschny kontinuálne podrobuje kritike: na závislosť modernej civilizácie od materiálnych komodít, na konzumný spôsob jej života a z neho vyplývajúci rozvrat morálnych hodnôt. Napokon, aj citovanú inscenáciu *Madama Butterfly* – hoci sa viac než na konflikt západnej (americkej) a východnej (japonskej) kultúry koncentrovala na bezútešnú situáciu opustených žien a komplikovaný osud detí vyrastajúcich v takomto prostredí – otváral obraz pranierujúci kapitalistickú bezohľadnosť. Stretnutie Pinkertona s dohadzovačom Gorom, v ktorom sa rieši 99-ročný „prenájom“ japonskej nevesty pre amerického dôstojníka, sa odohrávalo na proscéniu, zatiaľ čo sa na zatiahnutú oponu premietali čiernobiele fotografie mladučkých dievčat, každá opatrená cenovkou: Všetko a všetci sú na predaj, po zľave len za pár dolárov.

Kritika kapitálu

Deštruktívnu moc peňazí režisér priamočiaro odhalil v inscenácii Bergovho *Wozzecka* (Staatsoper Hamburg, 1998). Sociálno-kritické dielo o chudobnom vojakovi,

⁵ KONWITSCHNY, P. – SPAHN, C. Die machen sich überhaupt keinen Kopf [Interview]. In *Die Zeit*, 2001, roč. 55, č. 19, s. 49 – 50.

⁶ KONWITSCHNY, P. – ULÍČANSKA, Z. Opery nám ukazujú, ako so sebou nezaobchádzať [Interview]. In *Sme*, 2004, roč. 15, č. 280, s. 23, 6. 12. 2007.

⁷ Tamže.

⁸ Tamže.

⁹ Pozri MOJŽISOVÁ, M. The Picture of a Family Crisis and the Criticism of Patriarchy in the Works of Director Peter Konwitschny. In KNOPOVÁ, E. (ed.). *Theatre as a Value-based Discourse : Slovak Theatre and Contemporary European Theatre Culture*. Bratislava : Veda, 2018, s. 152 – 166.



Giacomo Puccini: *Madama Butterfly*. Opera Slovenského národného divadla, premiéra 5. 10. 2007. Réžia Peter Konwitschny. Pavol Remenár (Sharples), Ivan Ožvát (Goro), Ľudovít Ľudha (Pinkerton). Foto archív SND. Snímka Alena Klenková.

ktorý nemá dostatok prostriedkov na to, aby sa oženil s matkou svojho synčeka Marie a prebral zodpovednosť za rodinu, takže v snahe zlepšiť svoju finančnú situáciu znáša ponižovanie od dôstojníkov aj neľudské pseudomedicínske pokusy Doktora, sa končí tragicky. Wozzeck v zúfalstve zavraždí Marie, pretože mu bola neverná s Tambourmajorom, a sám si vezme život. Interpretačná tradícia Bergovej opery sa od vzniku diela odvíjala zväčša v expresívnej, neraz až hyperrealistickej javiskovej poetike. Peter Konwitschny do nej radikálne zasiahol, keď dal opusu asketický scénografický tvar. Na prázdnej scéne pripomínajúcej bielu škatuľu vystupovali muži vo frakoch a ženy v dlhých, hladkých čiernych šatách. Absencia rekvizít a kulís nadobudla funkciu principiálnej výpovede – výprava k inscenácii o materiálnej biede nemohla stáť viac, než by Wozzeck zarobil za celý život: „(...) bolo to moje znechutenie, ktoré cítim, keď si dnes štedro zaplatený spevák nachvíľu natiahne masku, nechá na natrieť trochu sivej farby a potom nám chce hrať o tom, ako žijú najchudobnejší z chudobných. Také umenie je asociálne a skutočne nechutné.“¹⁰

Sociálny status protagonistov polokoncertného divadelného tvaru sa nediferencoval podľa žiadnych vonkajších znakov, Wozzeck bol oblečený rovnako ako

¹⁰ KONWITSCHNY, P. – DEMATTIA, O. Ich möchte eine therapeutische Wirkung [Interview]. In *Der Standard*, 14. 11. 2003. [online]. [cit. 29. 1. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.derstandard.at/story/1476773/ich-moechte-eine-therapeutische-wirkung>.



Alban Berg: *Wozzeck*. Staatsoper Hamburg, premiéra 27. 9. 1998, premiéra obnoveného naštudovania 14. 9. 2016. Réžia Peter Konwitschny. Georg Nigl (*Wozzeck*), Gut-Brit Barkmin (*Marie*). Foto Brinkhoff/Mögenburg.

Hauptmann, Tambourmajor či Doktor. Všetci spolu tvorili uniformovanú masu, ktorú spájal a zároveň rozdeľoval vzťah k bankovkám, oštinátne zasýpajúcim prázdne javisko. Podľa režisérovho vyjadrenia publikovaného v bulletine sú ľudia v tomto diele „všetci chorí, všetci šialení, skrze peniaze vzájomne odcudzení – bez ohľadu na to, či ich majú alebo nie“.¹¹ Väčšina z postáv po nich túžila: Wozzeckov kamarát Andres si ich nenásytne pchal pod sako, Marie sa s nimi láskala, zboristi oblečení vo frakoch a večerných toaletách sa na svet pozerali cez bankovky s vystrihnutými dierami na oči a, brodiac sa po kolená v peniazoch, spievali o svojej chudobe. „Sýtosť nás robí chudobnými“¹² zargumentoval režisér tento vizuálny oxymoron. Podľa neho „peniaze ako riadiaci princíp a náboženstvo sú príčinou nášho ohrozenia, pretože nás odcudzujú od toho, čo je skutočné“¹³.

V hamburskej inscenácii sa k nim len Wozzeck staval odmietavo, a to s až demonštratívnu intenzitou – bál sa ich, hnusili sa mu, jednu z bankoviek hystericky roz-

¹¹ KONWITSCHNY, P. – HINTZE, W. Selbst das Geld geht in Verwesung über Wozzeck von Alban Berg [Interview]. In *Alban Berg: Wozzeck* [Bulletin k inscenácii]. Cit. podľa WELKER, A. (ed.). *Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart*, s. 309.

¹² KONWITSCHNY, P. – BARTZ, B. Die Reeperbahn spielt mit [Interview]. In *Alban Berg: Lulu* [Bulletin k inscenácii]. Cit. podľa WELKER, A. (ed.). *Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart*, s. 358.

¹³ Tamže.

trhal na kúsky. Jeho postoj mal opodstatnenie, keďže peniaze boli nástrojom na jeho ponížovanie. Sadistický Doktor mu v rámci pokusov neprikazoval ješť fazuľu, ako sa o tom píše v librete, ale mu popod pazuchy, medzi kolená i do úst strkal bankovky. Aj Marie bola Tambourmajorom fyzicky zneužitá a ponížená rovnakým spôsobom ako Wozzeck pri Doktorových pokusoch: na konci obrazu, ktorý sa začínal ich tancom v bare, ju jej zvodca „vypchal“ bankovkami. Napokon sa práve ony stali hrobom oboch hlavných protagonistov príbehu: Marie skončila pochovaná pod hrbou peňazí, Wozzeck sa v nich utopil. V poslednom výjave Bergovej opery, keď deti oznamujú Mariinmu synčekovi, ktorý sa hojdá na drevenom koníkovi, že jeho mama je mŕtva, ponechal režisér javisko prázdne. Tragický epilóg znel z reproduktorov, zatiaľ čo sa oči divákov apelatívne ponúkal iba pohľad na podlahu pokrytú kobercom bankoviek.

Rovnaká rekvizita zohrala úlohu i v omnoho mladšej Konwitschného práci, v inscenácii opery Wernera Egka *Peer Gynt* (Theater an der Wien, 2018). Podobne ako v známej dramatickej predlohe Henrika Ibsena, aj v rovnomennej Egkovej opere opúšťa mládenec Peer Gynt svoj domov, aby vo svete získal slávu a rešpekt, ktorých sa mu v rodnej dedine nedostáva. Strasti, ktoré zažíva na cestách, sú z veľkej miery trestom za jeho sebeckosť, pýchu i nezodpovednosť vo vzťahoch. Ale zároveň majú katarzný potenciál – stávajú sa prostriedkom na spoznanie pravých hodnôt a dopracovanie sa k duševnému pokoji.

Presvedčený ľavičiar Konwitschny si v Egkovej opere poľahky našiel objekt na karikovanie: stali sa ním kapitalisti a ľudia ovládaní mamonom. Ríšu trollův inscenoval ako veľký obchodný dom, ktorý vlastní Starý¹⁴, a jej obyvateľov obliekol do súčasných pestrofarebných šiat prezrádzajúcich absenciu zmyslu pre vkus. Bezhlasý konzum demonštrovali kriklavé billboardy s nápismi SALE, EXTRA BILLIG, 50% OFF (a pod.) a nadrozmerná päťstoeurová bankovka. Aby sa Peer mohol oženiť s dcérou kráľa trollův a prevziať po ňom trón, musí v opere absolvovať tzv. očnú skúšku: oceniť divadelné predstavenie, ktoré mu trollovia zahrajú. U Konwitschného v tejto skúške zlyhal, pretože nedokázal pochopiť ich fascináciu dňami na televíznej obrazovke. Egkovu „Augenprobe“ interpretoval režisér v zmysle kultúrnej kritiky. Dôvodom, prečo chceli trollovia vypichnúť Gyntovi oči, bol jeho odmietavý postoj k tomu, čo oni považovali za krásne. Tento obraz by sme mohli interpretovať aj v zmysle autobiografickej projekcie režiséra, ktorého divadelné interpretácie neraz narazili na konzervatívny vkus masového publika – priateľov „mŕtvej opery“, ako neúnavne nazýva tento typ divadelných konzumentov.

V piatom obraze opery sa Peer dostáva do južnej Ameriky, kde sa prostredníctvom úplatkov a podvodov dopracuje k obrovskému majetku. V tejto časti inscenácie dosiahlo karikovanie kapitalistickej spoločnosti vrchol a výtvarný gýč bol ironicky hyperbolizovaný ad absurdum. Na zadnom prospekte sa čnel obrovský kreslený parník nesúci meno svojho majiteľa Peera Gynta, ktorý si v spoločnosti servilných finančníkov hovel pod dvojrozmernou kulisou palmy a hostil prezidenta oblečeného v nevkusnej diktátorskej uniforme. O komfort „smotánky“ sa starali mladé černošky s banánmi na bedrových sukničkách¹⁵ (jeden z nich si Peer s chuťou odtrhol) a čierni lokaji strážiaci diskretnosť rozhovoru ich šéfa s vplyvným podnikateľom. V tomto

¹⁴ Originálny názov postavy je „Der Alte, König der Trolle“.

¹⁵ Citát ikonického banana dance Josephine Baker z dvadsiatych rokov minulého storočia.

obrazu, kde sa naplňa miera Peerových hriechov, režisér spoločne so skladateľom exemplárne potrestal Peera za podľahnutie mamonu. Kým sa on zabával s atraktívnou servírkou, na zadnom prospekte sa premietali čoraz menšie kreslené obrázky vzdalujúceho sa parníka, ktorý mu ukradli finančníci. Nie však nadlho: najmenší obrázok zlikvidoval výbuch. Bez moci a peňazí stratil Gynt cenu a prezident ho prepustil. V tejto chvíli sa v Egkovej partitúre začína Peerova cesta za vykúpením. Kým dosiahne odpustenie v náručí verne čakajúcej Solveig, vytrpí si mnoho poníženia a strachu. V siedmom obraze opery, v ktorom sa dej vracia do ríše trollov, sa Konwitschného pestrofarebný obchodný dom zmenil na čiernobielu nočnú moru. Neznámy hlas znejúci z veľkého bieleho mercedesu volal Peera do ríše smrti, smútočný sprievod niesol zástavy s obrazmi bankoviek.

Opäť nešlo o prvé použitie tohto symbolu v režisérovej bohatej umeleckej činnosti, podobu bankovky mala aj vlajka v meste, kde žil hlavný hrdina inscenácie Čajkovského opery *Piková dáma*, Hermann (Oper Graz, 2011). Režisér v bulletine konštatoval, že „chamtivosť a stavovská nadutosť ovládali staré Rusko rovnako ako dnešný svet“¹⁶. Ako často vo svojich inscenáciách, aj tu dal sociálnej kritike formu persifláže, keď sólistov i zbor v scéne maškarného plesu obliekol do kostýmov zajačikov s obrovskými ušami, chvostíkmi a kožušinovými goliermi a nechal ich tancovať v „zvieracej“ choreografii, zatiaľ čo sa nad nimi kýval symbol ich túžob – obrovská červená mrkva. Zdanlivú idylu baviacej sa smotánky rozbil hlavný hrdina opery Hermann, keď tanec nečakane prerušil vloženým činoherným textom, ktorý zúrivo interpretoval v nemčine, teda rodnom jazyku väčšiny divákov, do rozsvieteného hľadiska (rozumej, operným snobom v publiku): „Vy ste sa už museli načisto zblázniť s vašimi sračkami, že tu robíte takúto sprostú hudbu! Cnostná pastierka, tú tam musel Čajkovskij dokonponovať, lebo ho k tomu petrohradský inštitút donútil! Aby zasratí petrohradskí operáci vôbec pohlí svoje zadky do opery. Viete vy vôbec, čo je to divadlo?!“

Ostré karikovanie konzumu charakterizuje aj Konwitschného inscenáciu opusu Paula Dessaua *Lanzelot*. Piata zo siedmich autorových opier tento motív priamo ponúka. Skladateľ ju skomponoval na libreto nemeckého dramatika Heinerja Müllera, ktorý ho napísal podľa politicko-kritickej rozprávkovej komédie ruského dramatika Jevgenija Švarca *Drak*, vytvorenej počas leningradskej blokády. Dessauov *Lanzelot* je výpoveďou mentálne rozdvojeného umelca žijúceho v Nemeckej demokratickej republike: navonok ho prezentovali ako uctievaného skladateľa a zahrňali poctami, no pritom sa vedelo o jeho nesúhlase s politickým vedením NDR, devalvujúcim myšlienky socializmu, ktorého ideám Dessau principiálne veril.

Archetypálny príbeh rytiera, ktorý zabije draka, zachráni princeznú a vyslobodí kráľovstvo, prepísali Dessau s Müllerom ostrým satirickým perom. Obyvatelia ich mestečka netúžia po slobode a panny obetujú Drakovi dobrovoľne, ako odmenu za to, že kedysi pradávno zničil choleru, keď horúcim dychom prevaril kontaminovanú vodu v jazere. Na život v diktátorskom režime si zvykli, nechali sa skorumpovať materiálnymi benefitmi a o zmenu systému nemajú záujem. No Lanzelot aj tak vyzve Draka na súboj, pretože chce zachrániť milovanú Elsu, dcéru miestneho archivára. Draka zabije, ale keď vyčerpaný bojom nepríde včas na svoju svadbu s Elsou, po-

¹⁶ KONWITSCHNY, P. – BARTZ, B. Was unter der Oberfläche brodelt [Interview]. In Piotr Il'jič Čajkovskij: *Pique Dame* [Bulletin k inscenácii]. Graz : Open Graz, 2011, s. 4.



Paul Dessau: *Lanzelot*. Deutsches Nationaltheater Weimar, premiéra 23. 11. 2019. Réžia Peter Konwitschny. Foto archív DNT Weimar. Snímka Candy Welz.

važujú ho za mŕtveho. To využije Starosta, ktorý dovtedy s režimom kolaboroval, vyhlási sa za vífaza nad Drakom a uzurpuje si moc. Ľudia opäť prijímajú nadiktované pravidlá hry, ktoré im zabezpečujú síce duchovne neslobodný, ale materiálne pohodlný život. V tej chvíli prichádza Lanzelot, oslobodzuje politických väzňov a mestečku ponúka život bez totality. Záverečný spev „To ostatné je radosť – radosť je to ostatné“ však vyznieva veľmi rozpačito, v dôsledku čoho ostáva na konci opery visieť vo vzduchu otázka: Dokážu ľudia slobodu vôbec prijať?

Po svetovej premiére v Staatsoper Berlin (1969) a ďalších dvoch bezprostredne nasledujúcich naštudovaniach sa interpretačná tradícia Dessauovej opery nadhlo prerušila. Až v sezóne 2019/2020 ju v koprodukcii uviedli dve menšie nemecké scény vo Weimare a Erfurte. Polstoročné embargo mohla spôsobiť jednak enormná interpretačná náročnosť opusu, sčasti aj inam nasmerovaná dramaturgická orientácia východonemeckého operného divadla¹⁷, ale tiež bipolárna politická „nepohodlnosť“ diela, ako ju zhrnul nemecký operný kritik Roland H. Dippel: „Drak, ktorý určuje dej zabíjaním a jeho metodikou, môže byť diktátorom ako Stalin, alebo akumuláciou bezcieľnej sily a rozpútaného turbo-kapitalizmu. Müller a Dessau nechali túto vec otvorenú.“¹⁸ Podobný názor vyslovil aj režisér, keď na otázku, prečo mal opus podľa neho také krátke inscenačné dejiny, odpovedal: „Nie že by toto dielo bolo nezaujímavejšie.“

¹⁷ Operné divadlá v NDR sa v poslednej tretine 20. storočia zameriavali predovšetkým na reinterpretáciu tradičných repertoárových titulov v duchu emocionálne verného psychologického realizmu.

¹⁸ DIPPEL, R. H. Im Kampf gegen die totalitäre Macht. In *Oper & Tanz*, 1/2020. [online]. [cit. 12. 3. 2020]. Dostupné na internete: https://www.operundtanz.de/archiv/2020/01/berichte_02_lanzelot.shtml ISSN 0474-2478.



Paul Dessau: *Lanzelot*. Deutsches Nationaltheater Weimar, premiéra 23. 11. 2019. Réžia Peter Konwitschny. Oleksandr Pushniak (Drak), Uwe Stickert (Heinrich). Foto archív DNT Weimar. Snímka Candy Welz.

mavé, ono bolo jednoducho až príliš zaujímavé, a preto skoro zmizlo. S politickými kusmi to tak chodí.”¹⁹

S názorom kritiky, že „Peter Konwitschny je azda jedinou správnou voľbou pre réžiu tohto zabudnutého diela”²⁰, sa nedá iné než súhlasiť. Nielen preto, že ako občana bývalej NDR ho s Dessauom spája ambivalentný osud intelektuála žijúceho a tvoriaceho v zriadení, ktoré v praxi deformovalo a devalvovalo ideály, ktorým veril. Ale tiež z toho dôvodu, že v Dessauovej opere sa priam esenciálne pretavuje svetonázor Konwitschného, ktorý vo svojej divadelnej tvorbe vytrvalo pranieje otupenú, konzumom zmanipulovanú spoločnosť. Mestečko v jeho režijnej koncepcii odmietalo vnímať nebezpečenstvo totality aj preto, že Drak nebol obludou s odpudivými šupinami. Tvorcovia mu dali výzor charizmatického manipulátora v dobre padnúcim fraku. Pri stretnutiach s občanmi rozdával strojené úsmevy, v škole osobne vymýval ich deťom mozgy prednáškami z dračích dejín, v ktorých zohrával ultimatívnu rolu („Na počiatku som bol ja“) a dbal na to, aby ľuďom zahľteným hmotnými statkami neostávala kapacita na intelektuálne náročnejšiu činnosť. V obchode nabitom tovarom občania chamtivo plnili nákupné vozíky a v miestnej krčme sa opíjali Drachenblutom (Dračou krvou), ktoré reklamný slogan vyzdvihoval ako najlepšie pivo všetkých čias. V scénickom riešení Helmuta Bradeho sa dali odčítať spoločné motívy s *Peerom Gyntom*: obchodný dom lákal zákazníkov plagátmi ohlasujúcimi výpredaje, zariadenie ich príbytkov svedčilo o malomeštiackom nevkuse. Jedinými obyvateľmi, ktorí sa Drakovi vzpierali, boli popri Lanzelotovi a jeho milej Else miestne mačky vedené Elsiným kocúrom a pár príslušníkov podzemného odboja. Naproti tomu, Elsin

¹⁹ KONWITSCHNY, P. – BARTZ, B. – WEGNER, H.-G. *Lanzelot* in Weimar [Interview]. In Paul Dessau: *Lanzelot* [Bulletin k inscenácii], s. 9.

²⁰ BAYER, R. Ako (ne)zabiť draka. In *Hudobný život*, 2020, roč. 52, č. 1 – 2, s. 43.



Jacques Fromental Halévy: *Židovka*. Opera Slovenského národného divadla, premiéra 7. 4. 2017. Réžia Peter Konwitschny. Foto archív SND. Snímka Pavol Breier.

otec sa submisívne podriadil Drakovej vôli a jej pôvodný snúbenec ju bez zaváhania vymenil za post Drakovho kancelára.

Pacifizmus a ekokritika

Drak v Konwitschného inscenácii *Lancelota* mal obyvateľov mesta pod dôkladnou kontrolou nielen prostredníctvom edukácie, spotreby a korupcie. Zároveň dal do ich domovov namontovať kamery a záznamy z nich sledoval vo svojej kancelárii na veľkom premietacom plátne. Z toho istého plátna si užíval aj prehliadky zbraní hromadného ničenia. Militaristickú vášeň pripísal Konwitschny do zbierky diktátorských hriechov, aby tak prezentoval ďalší zo svojich principiálnych občianskych postojov – odpor voči násiliu a zbrojeniu. Opäť nešlo o ojedinelú javiskovú demonštráciu jeho presvedčenia, rovnaký postoj deklaroval napr. v inscenácii Halévyho grand opéry *Židovka* (SND, 2017, koprodukcia s Vlaamse Opera a Nationaltheater Mannheim). Dielo, ktoré prináša – dnes vyhotovene aktuálnu – tému náboženskej a kultúrnej intolerancie, interpretoval Konwitschny ako výstražný apel adresovaný modernej spoločnosti. Pritom neodsúdil samotné náboženstvá, ale zločiny páchané v ich mene, keď vo svojej koncepcii nezvýhodnil žiadnu zo zúčastnených strán konfliktu. Ľudskú neznášanlivosť pranieroval bez konfesijného vymedzenia, vzájomne od seba odlišujúc protagonistov opery len farbou rúk: židia na nich nosili žlté a kresťania modré rukavice. Radikálny protest proti kapitalizmu, obohacujúcemu sa na zbrojení, koncentroval režisér do finále tretieho dejstva. Po tom, čo Rachel s výbušninou pod kabátom vydala kresťanov hrozbou samovražedného atentátu, sa všetci sólisti

i zboristi postavili za továrenský pás. S graduujúcim hudobným tokom sa v odlúdennej strojovej choreografii rozbehla výroba bombových opaskov. Tento výjav mal v štruktúre inscenácie centrálnu pozíciu nielen pre svoju vizuálnu sugestivitu, ale aj ako demonštrácia pacifistického zmýšľania režiséra: „Opera *Židovka* nás poučuje o tom, že musíme prestať s týmto symetricky sa stupňujúcim násilím, vedieť správne komunikovať a hľadať viac lásky. Aby zbrane vybuchli, musia sa niekde vyrobiť. Nemcko je na prvých priečkach vo vývoze zbraní. A aj Anglicko v 2. svetovej vojne veľmi pekne zarobilo na zbraniach pre Nemcov. O tom je kapitalizmus. Keď ide o profit, všetky humánne myšlienky sa zmetú zo stola. Výroba zbraní je ten najlukratívnejší obchod, preto sme v inscenácii vytvorili aj scénu s hromadnou výrobou zbraní.“²¹

Kým v *Židovke* predstrel režisér svoje pacifistické presvedčenie vážnym tónom, v inscenácii Verdiho *Attilu* (Theater an der Wien, 2013) zvolil karikujúcu výrazovú polohu. Centrálnym konfliktom skladateľovho raného diela, ktoré sa odohráva na území Talianska v 5. storočí nášho letopočtu, je stret západnej kresťanskej kultúry a barbarských Hunov vedených kráľom Attilom. Na jeho pozadí sa odvíja príbeh odbojnej Odabelly, ktorá sa v túžbe pomstiť otcovu smrť votrie do Attilovej priazne, a ďalších dvoch potenciálnych vrahov barbarského uzurpátora – politicky ambiciózneho rímskeho generála Ezia a Odabellinho snúbenca Foresta. Konwitschny rozdelil dej do troch častí. Štyri obrazy tvoriace prológ a prvé dejstvo nazval „Detsky hraví“, druhé dejstvo „Infantilne dospeli“, záverečné tretie dejstvo „Stále nepoučiteľní“. Hrdinovia poháňaní túžbou po moci, kariére, uznaní a pomste pripodobnil v prvej časti inscenácie k chlapcom v tričkách, šortkách a „barbarských“ kožušinách, ktorí sa s bojovo pomaľovanými tvármi naháňali na detskom ihrisku a podpichovali sa vareškami, metličkami, valčekmi, panvicami či kefami na čistenie toaliet. Ich vodca Attila stál na drevenom vozíku vyzbrojený bičikom, ktorý si vyrobil z varechy a motúza, jeho „armáda“ ho povzbudzovala búchaním na panvice. V druhej časti prešli komické detské bitky do krutého dospelého levelu: varešky a bičky vystriedali revolvery, naháňačka medzi chlapcami a dievčatami sa transformovala na vražednú ruskú ruletu. Posledný zápas medzi Hunmi a Rimanmi sa odohral v domove pre seniorov, na vozíkoch a rolátoroch: protagonisti opery ani v štádiu fyzickej bezmocnosti a blížiacej sa smrti neprestali viesť nezmyselné, nikam nevedúce boje.

V modernej ľavicovej ideológii ide pacifizmus ruka v ruke s ekokritikou. Ani Petrovi Konwitschnému nie je táto oblasť ľahostajná, hoci sa jej nevenuje natoľko často (a ani natoľko úspešne) ako iným témam. Najzreteľnejšie ju pertraktoval v inscenácii Cherubiniho opery *Medea* (Staatsoper Stuttgart, 2017). Počas orchestrálnej predohry sa na spustenú oponu premietali pôsobivé zábery morských vln, ale túto audiovizuálnu idylu opticky narušali pohodené plastové obaly na okraji vytrčajúceho móla. Tvorcovia sa pri riešení scény inšpirovali fotografiami oceánológov, zachytávajúcimi obrovské polia plastových odpadkov – dôsledku bezohľadnej ľudskej spotreby a drancovania prírody. Na javisku sa za vykachličkovanými kuchynskými stenami črtalo smetisko. Postupne prenikalo do interiéru vo forme hromadiacich sa obalov z nespočetných svadobných darov pre Iasona a Kreusu, až sa v plnej ošklivosti od-

²¹ KONWITSCHNY, P. – VONGREJ, L. Príbeh *Židovky* nás učí, že musíme prestať s násilím a hľadať viac lásky [Interview]. In *Operaslovakia.sk*, 7. 4. 2017. [online]. [cit. 10. 4. 2020]. Dostupné na internete: <https://operaslovakia.sk/peter-konwitschny-pribeh-zidovky-nas-uci-ze-musime-prestat-s-nasilim-a-hladat-viac-lasky/>.

krylo v poslednom dejstve, keď bola stena bytu odstránená a neporiadok interiéru splynul so smetiskom v exteriéri.

Zodpovednosť spoločnosti za tragédiu jednotlivca

V stuttgartskej *Medei* pertraktoval režisér popri ekokritike aj ďalší z bodov svojej divadelno-politickej misie, ktorý javiskovou tvorbou kontinuálne reflektuje: presvedčenie, že za nešťastie jednotlivca, vrátane ním spáchaných zločinov, je zodpovedná (či aspoň spoluzodpovedná) spoločnosť. To, že Medea v závere opery zavraždí svojich a Iasonových synov, nehovorí podľa neho o tom, či je hrdinka dobrá alebo zlá, „ale popisuje spoločenský kontext, ktorý k tomuto nešťastiu viedol. Čo zo záveru vyplýva, je to, že sa niečo musí zmeniť.“²² Ak by totiž Medea deti nezabila sama, boli by sa stali obeťami Korintanov, rovnako ako všetci cudzinci v Konwitschného inscenácii. Teda nielen Medea, ako to káže libreto Cherubiniho opery, ale aj jej slúžka Neris a exmanžel Iason. „Je to dôsledok nepriateľskej nálady, ktorá tu tak či tak panuje, keďže Medeu ako barbarku a cudzinku všetci nenávideli.“²³

Pretavenie tézy o zodpovednosti spoločnosti za osud jednotlivca nachádzame v mnohých Konwitschného javiskových prácach. Napríklad v inscenáciách oboch operných opusov Albana Berga, už spomenutého *Wozzecka* a tiež *Lulu* (Staatsoper Hamburg, 2003), ktoré patrili k plodom Konwitschného mimoriadne úspešnej spolupráce s mentálne spriazneným hudobným riaditeľom Hamburskej štátnej opery, dirigentom Ingom Metzmacherom. Uznávaný odborník na Bergovo dielo, nemecký muzikológ Peter Petersen, nazval Konwitschného hamburské inscenácie diptychom, pričom ako ich spojivo vyzdvihol práve moment spoločenskej zodpovednosti za ľudské tragédie: „Tak vražda Marie ako aj vražda Lulu – obe mimochodom inscenované ako surreálne udalosti – sú predstavené ako kolektívny čin. Namiesto jediného páchatela je v oboch prípadoch navine jedna spoločenská trieda.“²⁴

Vo *Wozzeckovi* sa štylizované aranžovaný akt Mariinej vraždy odohral tak, že si muži a ženy, stojaci v radoch oproti sebe ako dva nepriateľské tábory, vzájomne vymenili pozície choreograficky uhladeným prechodom cez javisko. Keď sa rozostúpili, uprostred javiska ostala ležať Marie. Dav sa k nej rozbehol a zahrabal ju pod mohylu z rozsypaných bankoviek, Wozzeck, hľadajúci imaginárny nôž medzi bankovkami, sa sám pochoval vedľa nej. Slovom režiséra: „Hlavný rozpor v tomto diele nie je medzi Wozzeckom a Hajtmanom alebo medzi Wozzeckom a Doktorom, ale medzi ľuďmi a neľudsky organizovanou spoločnosťou.“²⁵

V partitúre *Lulu* urobili režisér s dirigentom výrazné hudobno-dramaturgické úpravy. Najradikálnejšou bolo presunutie vraždy titulnej hrdinky z konca tretieho dejstva do nimi vytvoreného prológu, ktorý sa odohrával pred prvým dejstvom na

²² KONWITSCHNY, P. – DANHAUSER, J. Medea im 21. Jahrhunderts [Interview]. In Luigi Cherubini: *Medea* [Bulletin k inscenácii]. Stuttgart: Staatsoper Stuttgart, 2017, s. 6.

²³ Tamže, s. 12.

²⁴ PETERSEN, P. Lulu geht. Anmerkungen zu Peter Konwitschnys zweitem Berg-Projekt (Hamburg 2003). In *Archiv für Musikwissenschaft*, 2015, roč. 72, č. 3, s. 237.

²⁵ KONWITSCHNY, P. – HINTZE, W. Selbst das Geld geht in Verwesung über Wozzeck von Alban Berg [rozhovor]. In *Alban Berg: Wozzeck* [Bulletin k inscenácii]. Cit podľa WELKER, A. (ed.). *Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart*, s. 309.



Alban Berg: *Wozzeck*. Staatsoper Hamburg, premiéra 27. 9. 1998, premiéra obnoveného naštudovania 14. 9. 2016. Réžia Peter Konwitschny. Foto Brinkhoff/Mögenburg.

hudbu Adagia z *Lulu-Suite*.²⁶ Výtvarné riešenie scény odkazovalo na hamburskú zábavnú štvrť Reeperbahn, ktorej súčasťou sú popri divadlách, varieté, kluboch či baroch aj erotické domy. V oknách veľkej kovovej konštrukcie pripomínajúcej klieťku alebo väzenie sa predvádzali ženy vábiace zákazníkov, ktorých spomaleným pohybom priváľal a odváľal pohyblivý pás, a nad javiskom sa vynímal veľký transparent s nápisom: „O čo radšej by som bola kurvou než na slávu a šťastie najbohatším mužom.“ Muži vo frakoch – predstavitelia privilegovanej spoločnosti – zatiahli oponu a pred ňou si štylizovane posúvali z náručia do náručia mlkvu, rezignovanú Lulu. Napokon ju brutálne strhli so sebou za oponu, kde sa odohral násilný skutok. V tomto výjave, ako poznamenáva Petersen, tvorcovia na spôsob analytickej drámy predznačili dej, avšak surrealisticky odcudzene, takže nemohol byť vnímaný ako skutočné dianie. Keďže sa v Hamburgu, podobne ako na svetovej premiére v Zürichu (1937), inscenoval fragment bez tretieho dejstva, Lulu neskončila ako biedna prostitútka rukou Jacka Rozparovača. V závere druhého dejstva ju Konwitschny nechal, Petersenovými slovami, „opustiť svet sexom posadnutých mužov a žien. Ostal ale – predovšetkým v hudbe vyjadrený – smútok za mnohými zmarenými pokusmi nájsť lásku.“²⁷

²⁶ Toto riešenie bolo vlastne inverziou postupu, ktorý použili inscenátori pri svetovej premiére *Lulu* v Opernhaus Zürich (1937). Keďže Berg umrel skôr, než operu dokončil (chýbalo zinštrumentovať záverečné tretie dejstvo) a žiadny z jeho oslovených kolegov neprijal ponuku vdovy Heleny Bergovej dielo finalizovať, opus bol uvedený ako fragment – po prvom a druhom dejstve nasledovala pantomíma na hudbu *Lulu-Suite*. Dielo dokončil až rakúsky skladateľ Friedrich Cerha, jeho verzia mala premiéru v roku 1979 v parížskom Palais Garnier.

²⁷ PETERSEN, P. *Lulu geht. Anmerkungen zu Peter Konwitschnys zweitem Berg-Projekt* (Hamburg 2003), s. 237.



Bernd Alois Zimmermann: *Die Soldaten*. Staatstheater Nürnberg, premiéra 17. 3. 2018. Réžia Peter Konwitschny. Foto © Ludwig Olah / Staatstheater Nürnberg.

Zmienené pokusy Lulu o nájdenie lásky boli v Konwitschného inscenácii vopred odsúdené na neúspech. Patriarchálna spoločnosť, ktorej skazenosť režisér aj v tejto inscenácii tvrdo pranieroval, sa prostredníctvom svojich predstaviteľov Schigolcha a Schöna nešťitila hrubo poznačiť osobnosť Lulu hneď v úvode jej životnej púte. Režisér so bez okolkov odhalil v prológu opery, v ktorom Krotiteľ láka návštevníkov do cirkusu na zvieracie atrakcie. Jednou z nich je Lulu-had²⁸, u Konwitschného zhmotnená do malého dievčatka v modrej sukni a cudnej bielej blúzke. Petersen vo svojej analytickej štúdii o tomto výjave napísal: „Každý pochopí, o čom sa v tejto srdce zasahujúcej scéne vypovedá: Dieťa bolo zneužitá a deti budú vždy znova zneužívané. Podľa môjho vedomia bol Konwitschny prvý, kto v librete a partitúre Lulu odhalil motív zneužívania detí a aj ho inscenačne zrealizoval.“²⁹

Motív dieťaťa zvedeného na zlú cestu rozvinul režisér do groteskne hyperbolizovaného scénického tvaru, v ktorom sa Lulu stala nástrojom na ukojenie potrieb mužov prechádzajúcich jej životom. Z jemného dievčatka z prológu sa v prvom obraze prvého dejstva transformovala do roztopašnej „lolitky“ s dvomi blondavými vrkočmi, oblečenej v krátkych červených šatách s bielym golierikom, bielych podkolenkách a červených topánkach. Keď z nej infarkt manžela, ktorý ju pristihol pri sexe s Maliarom (ani tu nešlo z jej strany o dobrovoľný akt), urobil vdovu, študentskú uniformu vymenila za elegantnú čiernu róbu s klobúkom. Pripomienkou jej dievčenského

²⁸ Krotiteľ o hadovi hovorí ako o sladkom a divom zvierati, prapôvodnej žene.

²⁹ PETERSEN, P. Lulu geht. Anmerkungen zu Peter Konwitschnys zweitem Berg-Projekt (Hamburg 2003, s. 229).



Bernd Alois Zimmermann: *Die Soldaten*. Staatstheater Nürnberg, premiéra 17. 3. 2018. Réžia Peter Konwitschny. Foto © Ludwig Olah / Staatstheater Nürnberg.

ho „ja“ ostala veľká nafukovacia bábika, na ktorej sa muži ukájali. „Namiesto obrazu Lulu, ktorý si zachováva svoju krásu napriek jej pádu, nám Konwitschny znepokojivo dáva bábiku v životnej veľkosti, ktorá, ako portrét Doriana Graya, sa postupne mení na odpornú ikonu degradácie“³⁰ komentoval britský operný kritik Tim Ashley.

Individuálna tragédia jednotlivca ako dôsledok všeobecného, spoločenského podmieneného rozkladu morálnych hodnôt sa stala nosným motívom aj v Konwitschného inscenácii opery Bernda Aloisa Zimmermanna *Die Soldaten* (Vojaci, Staatstheater Nürnberg, 2018). „Všetci v tomto opuse sú obeťami. Mladé dievčatá, ktoré sú celkom vedome vychovávané k hlúposti – aby sa nechali zneužívať. Ale rovnako aj muži, ktorí sú manipulovaní k tomu, aby boli ochotní umrieť, za čo dostanú pár darčiekov – napríklad tamtie dievčatá, alebo sedemdesiat panien v nebi, prípadne nejaké významenie. Nie sú také/takí, pretože by boli naozaj hlúpe/hlúpi, ale preto, lebo ich k tomu vedie výchovný systém, školy a univerzity, cirkev...“³¹ argumentoval režisér v bulletine.

Konwitschného vojaci nebývali v kasárňach, ale boli jednoliatou masou bankových úradníkov a burzových maklérov, z ktorých uniformnosť sivých oblekov zotrela akúkoľvek individualitu. Títo muži „sú pripravení konať deštruktívne, ak k tomu dostanú príkaz zhora. Tak ako napríklad v kapitalistických spoločnostiach, napríklad

³⁰ ASHLEY, T. Going out with a bang. In *The Guardian*, 21. 11. 2003. [online]. [cit. 1. 2. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.theguardian.com/music/2003/nov/21/classicalmusicandopera.germany>.

³¹ In Bernd Alois Zimmermann: *Die Soldaten* [Bulletin k inscenácii]. Nürnberg : Staatstheater Nürnberg, 2018.

v bankovníctve³². Svoje egá si presadzovali na futbalovom ihrisku, prípadne v kaviarni pani Roux, kde prácu na laptopoch prekladali pitím piva a vystatovačnými šarvátkami. Otec Marie Wesenerovej bol vypočítavý špekulant, vidiaci v cynickom dôstojníkovi Desportovi, ktorý kurizoval jeho dcére, príležitosť na zlepšenie vlastného sociálneho statusu. Skutočnosť, že Marie sa už predtým zasnúbila s idealistickým mladíkom Stolziusom, nehrala v tomto obchode nijakú rolu. Stolziusova túžba zabíť Mariinho zvodcu, ktorého považoval za príčinu svojho nešťastia, sa vystupňovala, keď sa nechal najatť ako sluha Desportovho priateľa Maryho. Práve ponižovanie zo strany maskulínnych dôstojníkov (Mary ho navliekol do rovnakého lokajského obleku, aký nosili traja trpaslíci zabávajúci dôstojníkov v kaviarni; Desportes počas večere, ktorú im servíroval Stolzius, cynicky rozprával Marymu o tom, ako podhodil Marie svojim vojakom) vyvrcholilo zavraždením oboch trýzniteľov a následne Stolziusovou samovraždou. Rovnako smutný bol koniec Marie. Zvnútra motivovaná vlastnou túžbou po pohodlnom, luxusnom živote a zvonku manipulovaná ziskuchtivým otcom i bezohľadným predátorom Desportom, prežila v Konwitschného inscenácii rýchly vzostup zo sladkého meštiackeho dievčatka na výslnie luxusnej, obľetovanej „call-girl“ a potom rovnako rýchly pád na dno, kde ju ako vyhladnutú prostitútku žobrajúcu medzi divákmi o kúsok chleba nepoznal ani vlastný otec.³³

Osudy Wozzecka, Stolziusa aj oboch Marie (Bergovej i Zimmermannovej) vyvrcholili – v režisérových koncepciách rovnako ako v operných partitúrach – tragicky. O čosi viac šťastia mala Lulu. Vzhľadom na inscenovanie fragmentu bez Cerhom dokončeného tretieho dejstva, kde by ju zavraždil Jack Rozparovač, ju režisér nechal opustiť mužský svet, pre ktorý predstavovala len nástroj na ukojenie sexuálnych chŕtok – avšak samu, bez lásky. Najlepšie dopadla titulná hrdinka Straussovej opery *Salome*, ktorej život ukončuje v librete otčím Herodes rozkazom: „Zabite tú ženu!“ U Konwitschného sa jej v závere podarilo vyslobodiť z Herodesovho dvora, ktorý vo svojej recenzii sugestívne popísala kritička Julia Spinola: „Svet je miestom klaustrofóbie. Štvorcová šachta bez dverí a okien, ktorej jedinými otvormi je niekoľko zašpinených vetracích trubíc s trčiacimi drôťmi. Uzavretá spoločnosť, ktorá je tu uväznená, dosiahla smrteľné štádium šíaleného kapitalistického drancovania a vykorisťovania. Posledné nálepky civilizácie opadli, príroda bola strávená a vyplienená a to málo, čo z nej predsa len ostalo – zvyšok duševnej a telesnej vitality – je ďalej šikanované, mučené a zosmiešňované a požírané.“³⁴ Pri zobrazení odpudivej society využil režisér výrazový aparát hororu i drsnej grotesky. Jej členovia sa neštítali nijakých odporností: Herodias smlnila pod stolom priamo pri manželových nohách, Narrabotha prítomní muži znásilnili, zavraždili a jeho mŕtvolu zabalili do koberca. Salome sa z tohto pekla vymanila s Jochanaanom, ktorého hlavu si mala od otčima vypýtať ako odmenu za svoj tanec. S poslednými taktmi opery spoločne zahrnuli oponu a z proscénia utiekli cez zákulisie preč.

³² Tamže.

³³ Viac o tejto mizanscéne, v ktorej P. Konwitschny dospel na bezprostrednú hranicu medzi iluzívnym a imerzným divadlom, aj o režisérovej práci s publikom pozri MOJŽIŠOVÁ, M. Umelecké ťaženie režiséra Petra Konwitschného proti „mŕtvej opere“. In *Slovenské divadlo*, 2019, roč. 67, č. 4, s. 335 – 352.

³⁴ SPINOLA, Julia. Salome darf nicht sterben. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. 11. 2019. [online]. [cit. 15. 3. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/salome-in-amsterdam-salome-darf-nicht-sterben-1885286.html>.

Utopický únik z bezútešnej reality ako cesta k osobnej slobode je Konwitschného opakovane overovaným receptom na to, ako sa sa vymaniť z pút sebeckej, krutej kapitalistickej spoločnosti. V kontexte jeho ľavicového, nekompromisne antipatriarchálneho pohľadu na svet neprekvapuje, že sú to v drvivej väčšine prípadov ženské hrdinky, kto dokáže nájsť odvahu k radikálnemu činu, prípadne k nemu zmotivovať aj svojho mužského partnera. Lulu a Salome neboli jedinými v tomto rade, podobne „utopicky“ sa v Konwitschného inscenáciách skončil javiskový osud Verdiho Aidy, Wagnerovej Isoldy i Brünhildy či Janáčkovej Emilie Marty. Ako konštatoval teatrológ Claus Spahn: „Pri Petrovi Konwitschnom je to vždy tak: Ženy sú vykupiteľky, len ony ešte majú zmysel pre utópiu.“³⁵

PETER KONWITSCHNY AND HIS OPERA-THEATRICAL CRITICISM OF THE MORALITY OF CAPITALISM

Michaela MOJŽISOVÁ

In principle, the theatrical work of the German opera director Peter Konwitschny is determined by his left-wing political beliefs. The study focuses on some of the phenomena of Western (capitalist) society which are constantly subject to criticism in his productions. In addition to rejecting the patriarchal principles of the organisation of society, it is primarily the dependence of modern civilisation on materiality, the consumerist way of life, and the disruption of moral values which ensues from it.

Príspevok je súčasťou riešenia projektu APVV č. 15-0764 Slovenské divadlo a súčasná európska divadelná kultúra – kontinuita a diskontinuita.

LITERATÚRA

- ASHLEY, Tim. Going out with a bang. In *The Guardian*, 21. 11. 2003. [online]. [cit. 1. 2. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.theguardian.com/music/2003/nov/21/classicalmusicandopera.germany>. ISSN 1756-3224.
- BAYER, Robert. Ako (ne)zabíť draka. In *Hudobný život*, 2020, roč. 52, č. 1 – 2, s. 43. ISSN 1335-4140.
- DIPPEL, Roland H. Im Kampf gegen die totalitäre Macht. In *Oper & Tanz*, 1/2020. [online]. [cit. 15. 3. 2020]. Dostupné na internete: https://www.operundtanz.de/archiv/2020/01/berichte_02_lanzelot.shtml ISSN 0474-2478.
- KONWITSCHNY, Peter – BARTZ, Bettina. Die Reeperbahn spielt mit. In *Alban Berg: Lulu* [Bulletin k inscenácii]. Cit. podľa WELKER, Andrea (ed.). *Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart*, s. 356 – 359. ISBN 978-3-99028-436-0.
- KONWITSCHNY, Peter – BARTZ, Bettina. Was unter der Oberfläche brodelt. In *Piotr Iljič Čajkovskij: Pique dame* [Bulletin k inscenácii]. Graz : Oper Graz, 2011, s. 4 – 6.
- KONWITSCHNY, Peter – BARTZ, Bettina – WEGNER, Hans-Georg. Lanzelot in Weimar. In *Paul Dessau: Lanzelot* [Bulletin k inscenácii], s. 9 – 17.

³⁵ SPAHN, C. Der Kopf bleibt dran. In WELKER, A. (ed.). *Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart*, s. 452.

- KONWITSCHNY, Peter – DANHAUSER, Johanna. Medea im 21. Jahrhunderts. In *Luigi Cherubini: Medea* [Bulletin k inscenácii], s. 4 – 13.
- KONWITSCHNY, Peter – DEMATTIA, Oswald. Ich möchte eine therapeutische Wirkung [Interview]. In *Der Standard*, 14. 11. 2003. [online]. [cit. 29. 1. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.derstandard.at/story/1476773/ich-moechte-eine-therapeutische-wirkung>. ISSN 1563-5430.
- KONWITSCHNY, Peter – HINTZE, Werner. Selbst das Geld geht in Verwesung über Wozzeck von Alban Berg. In *Alban Berg: Wozzeck* [Bulletin k inscenácii]. Cit. podľa WELKER, Andrea (ed.). *Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart*, s. 306 – 309. ISBN 978-3-99028-436-0.
- KONWITSCHNY, Peter – SPAHN, Carl. Die machen sich überhaupt keinen Kopf [Interview]. In *Die Zeit*, 2001, roč. 55, č. 19, s. 49 – 50. ISSN 0044-2070.
- KONWITSCHNY, Peter – ULÍČIANSKA, Zuzana. Opery nám ukazujú, ako so sebou nezaobchádzať [Interview]. In *Sme*, 2007, roč. 15, č. 280, s. 23, 6. 12. 2007. ISSN 1335-440X.
- KONWITSCHNY, Peter – VONGREJ, Ľudovít. Príbeh Židovky nás učí, že musíme prestať s násilím a hľadať viac lásky [Interview]. In *Operaslovakia.sk*, 7. 4. 2017. [online]. [cit. 10. 3. 2020]. Dostupné na internete: <https://operaslovakia.sk/peter-konwitschny-pribeh-zidovky-nas-uci-ze-musime-prestat-s-nasilim-a-hladat-viac-lasky/>. ISSN 2453-6490.
- MOJŽISOVÁ, Michaela. The Picture of a Family Crisis and the Criticism of Patriarchy in the Works of Director Peter Konwitschny. In KNOPOVÁ, E. (ed.). *Theatre as a Value-based Discourse: Slovak Theatre and Contemporary European Theatre Culture*. Bratislava: Veda, 2018, s. 152 – 166. ISBN 978-80-224-1705-1.
- MOJŽISOVÁ, Michaela. Umelecké ťaženie režiséra Petra Konwitschného proti „mŕtvej opere“. In *Slovenské divadlo*, 2019, roč. 67, č. 4, s. 335 – 352. ISSN 0037-699X.
- PETERSEN, Peter. Lulu geht. Anmerkungen zu Peter Konwitschnys zweitem Berg-Projekt (Hamburg 2003). In *Archiv für Musikwissenschaft*, 2015, roč. 72, č. 3, s. 213 – 237.
- SPAHN, C. Der Kopf bleibt dran. In WELKER, Andrea (ed.). *Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart*, s. 452 – 453. ISBN 978-3-99028-436-0.
- SPINOLA, Julia. Salome darf nicht sterben. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. 11. 20019. [online]. [cit. 15. 3. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/salome-in-amsterdam-salome-darf-nicht-sterben-1885286.html>. ISSN 0174-4909.
- WELKER, Andrea (ed.). *Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart*. Weitra: Verlag Bibliothek der Provinz, 2015. ISBN 978-3-99028-436-0. 525 s. ISBN 978-3-99028-436-0.

Michaela Mojžisová
 Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV
 Dúbravská cesta 9
 841 04 Bratislava
 e-mail: michaela.mojzisova@savba.sk