

UMELECKÉ ŤAŽENIE REŽISÉRA PETRA KONWITSCHNÉHO PROTI „MŔTVEJ OPERE“

MICHAELA MOJŽISOVÁ

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

Abstrakt: Text sa zaoberá vybranými princípmi tvorby nemeckého operného režiséra Petra Konwitschného. Celoživotnou ambíciou umelca, ktorý otvorene proklamuje ľavicovú hodnotovú orientáciu, je vyrušiť diváka z konzumného oddávania sa krásnej hudbe a urobiť ho spoločensky zodpovedným, premýšľajúcim účastníkom inscenácií. Počas polstoročnej kariéry si vytvoril stabilnú databázu izotópií, prostredníctvom ktorých naplňa svoju ideu – od rozsviecovania svetiel v hľadisku až po riešenia pripomínajúce stratégie imerzného divadla. Autorka v štúdiu prezentuje príklady z viacerých inscenácií, ktoré Peter Konwitschny vytvoril na európskych javiskách, vrátane Slovenského národného divadla v Bratislave.

Kľúčové slová: operné divadlo, Peter Konwitschny, „mŕtva opera“, Bertolt Brecht

Celoživotnou, konzekventne naplňanou umeleckou ambíciou režiséra Petra Konwitschného je boj proti „mŕtvej opere“. Týmto sugestívnym výrazom, ktorý možno považovať za synonymum pojmu „kulinárske umenie“ zavedeného predstaviteľmi Frankfurtskej školy na čele s muzikológom Theodorom Adornom, Konwitschny v rozhovoroch, príspevkoch v bulletinoch a odborných textoch opakovane označil ilustratívne, iluzívne divadlo bez pridanej výpovednej hodnoty. „Najsvojráznejší študent Ruth Berghaus“¹, ako ho v laudatii pri príležitosti 40. výročia profesionálnej činnosti nazval nemecký muzikológ Gerd Rienäcker, je presvedčený o tom, že „opera má zmysel iba vtedy, ak prostredníctvom nej povieme niečo užitočné o katastrofickom stave našej civilizácie“². Adresáti jeho inscenácií sa nemajú pasívne oddávať estetickému zážitku, z divadla musia odísť zasiahnutí, znepokojení, premýšľajúci. Obečnosť považuje za dôležitého partnera svojich koncepcií: „Divadlo nie je múzeum. Podstatou divadelného predstavenia nemôže byť zhmotnenie intencií autora, ako ich predostrel pri pôvodnej premiére diela (alebo skôr, ako si my dnes predstavujeme, že ich predostrel). Zmyslom divadelného predstavenia je predovšetkým viesť dialóg s publikom o témach podstatných tak pre spoločnosť, ako aj pre životy jednotlivcov. Ako povedal Brecht, divadelné diela k tomu len poskytujú materiál.“³

Peter Konwitschny si počas takmer polstoročnej profesionálnej činnosti vypracoval bohatú databázu izotópií, ktorými divákov vytrháva z recepčného pohodlia, aktivizuje ich spoločensko-kritické vnímanie a apeluje na občiansku zodpovednosť.

¹ RIENÄCKER, G. 40-jähriges Bühnenjubiläum. In WELKER, A. (ed.). *Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart*. Weitra : Verlag Bibliothek der Provinz, 2015, s. 166.

² KONWITSCHNY, P. – HOLTZ, C. Bach inszenieren heisst mit der Endlichkeit fertig werden. [rozhovor]. In *Neue Zürcher Zeitung*, 28. 5. 2011. [online]. [cit. 17. 9. 2019]. Dostupné na internete: https://www.nzz.ch/bach-inszenieren_heisst_mit_der_endlichkeit_fertig_werden-1.10727684.

³ KONWITSCHNY, P. – SKRAMSTAD, P.-E. – HOLTE, K. I do not consider myself a representative of the Regietheater. [rozhovor]. In *Wagneropera.net*. [online]. [cit. 20. 9. 2019]. Dostupné na internete: <http://www.wagneropera.net/Interviews/Peter-Konwitschny-Interview-2009.htm>.



Piotr Iljič Čajkovskij: *Eugen Onegin*. Slovenské národné divadlo, premiéra 16. 9. 2005. Réžia Peter Konwitschny. Šiesty obraz, ples u Greminovcov. Foto archív SND. Snímka Alena Klenková.

K prelamovaniu tzv. štvrtej steny používa rôzne spôsoby. Najčastejšími sú rozsvetovanie svetla v hľadisku počas kľúčových javiskových výjavov, nadväzovanie kontaktu interpretov s publikom či rozohrávanie dejových situácií uprostred obecnstva. Použité prostriedky evokujú v krajných prípadoch až stratégie imerzného divadla, čo je v opernej inscenačnej praxi stále neobvyklý postup. Inou metódou, prostredníctvom ktorej režisér vytvára emočný odstup od citovo vypätých operných scén, je groteskná štylizácia hereckého výrazu.

Rozsvietené hľadisko

Rozsvetovanie priestoru hľadiska patrí ku konštantným znakom režisérovho rukopisu. Zmysel scénického prostriedku je zrejmý: publikum, skryté v diskrétnom prítmí, sa nemá neúčinne dojímať nad opernými príbehmi, ale je vyzvané, aby sa stalo spoluzodpovedným účastníkom prezentovanej drámy. Tento znak bol prítomný aj v každej z piatich inscenácií, ktoré Konwitschny vytvoril v rozpätí rokov 2005 – 2018 v Slovenskom národnom divadle v Bratislave. V *Eugenovi Oneginovi*⁴ sa pri plnom svetle odohrávali oba emocionálne najexponovanejšie výjavy opery: tzv. listová scéna Tatiany v druhom obraze prvého dejstva, kde sa papieru zveruje s ľúbostným nepokojom, čo do jej života vniesol elegantný Onegin, aj monológ Onegina v šiestom obraze tretieho dejstva, ktorý sa z mostíka postaveného pred orchestrálnou jamou vyznal pred publikom, že Tatiana – dnes krásna žena kniežata Greminovcov –

⁴ Premiéra remaku inscenácie v SND v roku 2005, pôvodná premiéra v Oper Leipzig v roku 1995.



Giacomo Puccini: *Bohéma*. Slovenské národné divadlo, premiéra 31. 1. 2014. Réžia Peter Konwitschny. Katarína Juhásová (Mimi), Kyungho Kim (Rodolfo). Foto archív SND. Snímka Jozef Barínka.

na – v ňom prebudila dovtedy nepoznanú milostnú vášeň. Svetlá svietili v hľadisku i počas petrohradského plesu, v ktorom Tatiana s manželom a vyberanou spoločnosťou sedeli v krajných lôžach prvého balkóna. Pre slovenské obecnstvo išlo o novú recepčnú skúsenosť: po prvý raz v histórii nášho operného divadla mohlo precítiť, že svetlo v sále neruší divadelnú ilúziu, ale naopak, pozýva divákov, aby sa stali jej súčasťou.

V Pucciniho *Bohème*⁵ Konwitschny aj prostredníctvom práce so svetlom potlačil sentimentálny náter, ktorý na diele spočinul počas jeho viac než storočnej interpretačnej tradície. Inscenáciu vystaval ako sociálne angažované divadelné svedectvo o tom, že na chudobe nie je nič romantického ani vznešeného, a že hoci človek pudovo uteká pred smrťou, od narodenia jej kráča v ústrety. Hľadisko rozsvietil v záverečnom obraze, keď sa na scénu vracia smrteľne chorá Mimi, aby umrela v blízkosti tých, ktorých ľúbi. Operný kritik Vladimír Blaho o tomto okamihu napísal: „Režisérovo obľúbené rozsvietenie hľadiska pri príchode umierajúcej Mimi môže byť snahou vtaiahnuť diváka k účasti na prežívaní smrti protagonistky, alebo aj opačne (v brechtovskom duchu), môže fungovať ako akýsi odcudzovací efekt, ktorý má zabrániť prvoplánovému dojatiu diváka.“⁶

⁵ Premiéra remaku inscenácie v SND v roku 2014, pôvodná premiéra v Oper Leipzig v roku 1991.

⁶ BLAHO, V. Bohéma antisentimentálna? In *Monitoring divadiel na Slovensku*, 8. 7. 2015. [online]. [cit. 20. 9. 2019]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/bohema-antisentimentalna/>.



Leoš Janáček: *Vec Makropulos*. Slovenské národné divadlo, premiéra 6. 11. 2015. Réžia Peter Konwitschny. Linda Ballová (Emilia Marty), Katarína Flórová (Krista). Foto archív SND. Snímka Jozef Barinka.

Podobným spôsobom riešil Konwitschny smrť viacerých operných hrdiniek, napríklad japonskej gejšy Čo-čo-san z Pucciniho opery *Madama Butterfly*⁷, páchajúcej samovraždu pred zrakmi publika sediaceho v osvetlenom hľadisku, či Violetty z Verdiho opery *La traviata*⁸, ktorá sa všetkými opustená stratila v černej javiske kontrastujúcej s vysvietenou sálou. Emiliu Marty v Janáčkovej *Veci Makropulos*⁹ Konwitschny umrieť nenechal – smrť v podobe prízraku mladého Janka, ktorý z neopätovanej lásky k nej spáchal samovraždu, sa jej len nežne dotkla –, no v hľadisku sa aj tak rozsvietilo a diváci boli vystavení pokušeniu. Emilia im ponúkala recept na elixír večnej mladosti: „Já už to nechci! Zde, vemte si to. Nikdo to nechce?“ Keď jej výzva ostala bez odozvy, spoločne s Kristou recept spopolnili a potom s kufami v rukách odišli cez zadný technický vchod do bratislavských ulíc za skutočným, smrteľným životom. Podobné riešenie Konwitschny už predtým použil vo Verdiho *Aide*¹⁰. Záverečný duet Aidy a Radamesa sa má odohrávať v podzemnej hrobke, kde sú milenci zaživa pochovaní. No Verdi, ako argumentuje Konwitschny, pre tento hrôzostrašný moment neskomponoval tragické číslo, ale „čarovne nebeskú hud-

⁷ Premiéra remaku inscenácie v SND 2007, pôvodná premiéra v Oper Graz v roku 1992.

⁸ Inscenácia mala pôvodnú premiéru v Oper Graz v roku 2011, neskôr ju uviedli aj Oper Nürnberg, English National Opera a Theater an der Wien.

⁹ Janáčkova *Vec Makropulos* bola jedinou spomedzi bratislavských inscenácií Petra Konwitschného, ktorá vznikla pôvodne pre SND, premiéra v roku 2015.

¹⁰ Premiéra v Oper Graz v roku 1994.



Leoš Janáček: *Vec Makropulos*. Slovenské národné divadlo, premiéra 6. 11. 2015. Réžia Peter Konwitschny. Záverečná scéna. Foto archív SND. Snímka Jozef Barinka.

bu“.¹¹ Tú režisér pretavil do riešenia, ktoré nazval „utópiou“: milenci neumierajú, ale cez otvorenú zadnú stenu javiska odchádzajú von z divadla, „jednoducho kamsi preč z operného sveta“.¹² Podobnou variáciou na „utópiu“ bola aj smrť Tristana a Izoldy v mníchovskej inscenácii Wagnerovho diela.¹³ Mŕtvi milenci so záverečnými taktami opery spoločne zatvorili oponu antiiluzívne riešeného javiska a opustili scénu, zatiaľ čo Izoldina priateľka Brangäne a Tristanov otec, kráľ Marke, ostali smútiť pri bielych rakvách.¹⁴

Spomedzi piatich Konwitschného inscenácií uvedených v SND bol princíp využívania svetla ako aktivizačného momentu najintenzívnejšie prítomný v Halévyho *Židovke*.¹⁵ V hľadisku sa svietilo počas najkrajších hudobných čísiel opery – pri árii Rachel *Il va venir*, v ktorej sa vyznáva zo svojich obáv a výčitiek pre tajný milostný vzťah s kresťanom Léopoldom, aj pri árii Rachelinho domnelého otca Éléazara Rachel, *quand du Seigneur la grâce tutélaire*, ozrejmujúcej jeho pocity viny za blížiacu sa Rachelinu smrť, ktorej pre svoju pýchu a túžbu pomstí sa skutočnému otcovi

¹¹ KONWITSCHNY, P. Aida II. Frauen, Tod, Oper. In WELKER, Andrea (ed.). *Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart*, s. 248.

¹² KONWITSCHNY, P. – KÄMPFER, F. Körper, Tod un Utopie. [rozhovor]. In WELKER, Andrea (ed.). *Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart*, s. 191.

¹³ Premiéra v Bayerische Staatsoper, 1998.

¹⁴ Viac k analýze inscenácie pozri BAYER, Robert. Konwitschného Tristan a Izolda na doskách Bavorskej štátnej opery. In SPURNÁ, Helena (ed.). *Hudobní divadlo jako výzva*. Praha : Národní divadlo, 2004.

¹⁵ Premiéra remaku inscenácie v SND v roku 2017, pôvodná premiéra vo Vlaamse Opera Antwerpen/Gent v roku 2015.

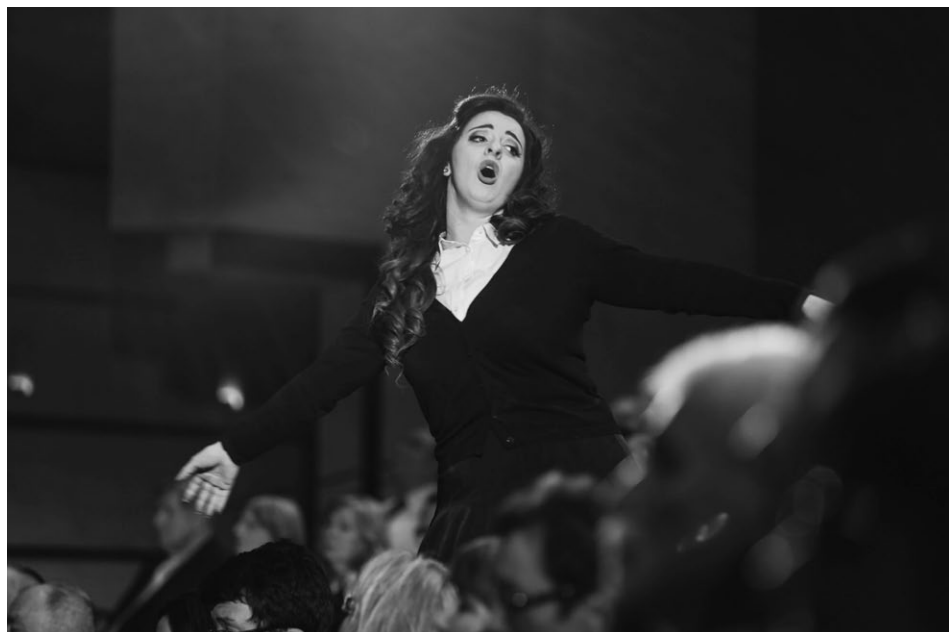


Jacques Fromental Halévy: *Židovka*. Slovenské národné divadlo, premiéra 7. 4. 2017. Réžia Peter Konwitschny. Zbor Opery SND. Foto archív SND. Snímka Pavol Breier.

Rachel, kardinálovi Brognimu, nedokáže zabrániť. Obe árie sa v tejto podobe stali verejnými spoveďami operných hrdinov, keďže rozsvietené javisko ich pripravilo o anonymizujúcu intimitu. Diváci/poslucháči si nesmeli nerušene vychutnať ani krásnu orchestrálnu medzihru. Orchester ju síce zahrál koncertne, t. j. pri zatiahnutej opone, ale režisér pri tom do hľadiska namieril viacbodový reflektor umiestnený nad orchestriskom.

Od hercov v hľadisku k postupom imerzného divadla

Súčasne s rozsvietením sály Konwitschny často presúva dej z javiska do hľadiska. Niekedy sú to iba nástupy či odchody protagonistov, bežné aj u iných režisérov (napr. konzul Sharples v *Madama Butterfly* vystupujúci na javisko z orchestriska), no zväčša má umiestnenie diania medzi divákov významnejšiu, pointujúcu funkciu. V záverečnom obraze opery *La traviata*, keď bolo zrejme, že ani Violetino odhodlanie žiť nepremôže blížiacu sa smrť, nechal Konwitschny Alfreda zbabelo preliezť cez krajnú lôžku a obrubu orchestrálnej jamy do vysvieteného hľadiska, kde ho už čakal otec Giorgio Germont v sprievode slúžky Anniny a doktora Grenvila, zatiaľ čo sa všetkými opustená Violetta vizuálne „utopila“ v čiernych útrobach scény. Režisér tak vstúpil do svedomia dnešnému svetu, v ktorom väčšina umierajúcich odchádza zo života bez opory vo svojich najbližších. Aj od Emilie Marty (u Janáčka umierajúcej, u Konwitschného len vysilenej výsluchom a premoženej alkoholom) mužskí protagonisti zbabelo utiekli do hľadiska, aby tam vydesení dekonštrukciou scény (t. j. ich sveta) hľadali záštitu u ďalších členov mužského zboru. Toto komicky pôsobiace



Jacques Fromental Halévy: *Židovka*. Slovenské národné divadlo, premiéra 7. 4. 2017. Réžia Peter Konwitschny. Katarína Flórová (Rachel). Foto archív SND. Snímka Pavol Breier.

gesto interpretoval operný kritik Pavel Unger v súlade s režisérovým svetonázorom ako „koniec patriarchátu“¹⁶.

V kontexte bratislavskej misie Petra Konwitschného bolo prepojenie javiska s hľadiskom najintenzívnejšie opäť v Halévyho *Židovke*. Ako sa režisér vyjadril v jednom z rozhovorov, „otvorením štvrtej steny chceme dosiahnuť to, aby divák nesledoval predstavenie len pasívne, ale intenzívnejšie pocítil, aký je príbeh vážny a krutý. Účelom je tiež podráždiť ho a vyprovokovať, niečo v zmysle, som tu teda divákom či účinkujúcim, a kde je vlastne javisko?“ Chceme, aby vyšiel zo svojho stuhnutého absolutistického spôsobu myslenia.¹⁷

Publikum najprv vtiahol do centra diania pri konflikte milencov, židovky Rachel a kresťana Léopolda. Keď sa princ priznal k pravej konfesii, interpretka v improvizovanej slovenskej próze¹⁸ posmešne komentovala jeho citový výlev, prihovárajúc sa obecnstvu zo širokej uličky medzi dvomi radmi sedadiel, ktorou rozčúlene pobehovala: „Ó, tenor spieva áriu! Aj ten váš doma to tak zvykne?“

¹⁶ UNGER, P. Janáčkov návrat s Konwitschného puncom. In *Pravda*, roč. 25, č. 261, s. 3, 11. 11. 2015.

¹⁷ KONWITSCHNY, P. – VONGREJ, L. Príbeh Židovky nás učí, že musíme prestať s násilím a hľadať viac lásky. [rozhovor]. In *Operaslovakia.sk*, 7. 4. 2017. [online]. [cit. 22. 9. 2019]. Dostupné na internete: <https://operaslovakia.sk/peter-konwitschny-pribeh-zidovky-nas-uci-ze-musime-prestat-s-nasilim-a-hladat-viac-lasky/>, 7. 4. 2017.

¹⁸ Opera bola naštudovaná v originálnom francúzskom jazyku libreta.

Ešte hlbšie do intímneho priestoru divákov prenikol zbor roztrúsený v hľadisku, hlučne mávajúc papierovými zástavkami a rehotajúci sa na kvartete Rachel, Éléazara, Léopolda a Ruggiera *De ces nobles guerriers*, ktorý sa v grotesknej hereckej hyperbole odohrával na javisku. Nastal tu efekt prítomný v imerzných typoch predstavení: divák pozoroval zboristov vo svojej blízkosti, a zároveň sa cítil byť nimi pozorovaný pri vlastných reakciách. Pre slovenské operné publikum, zvyknuté na iluzívnu divadelnú poetiku, išlo o principiálne novú situáciu. Toto – mnohým návštevníkom predstavení akiste nepríjemné inscenačné riešenie – Konwitschny zdôvodnil hudobne podloženými argumentmi. V menovanom kvartete skomponoval Halévy ľahkú, chvíľami až operetne banálnu hudbu¹⁹, čo režisér pohotovo využil pre popísaný scudzovací moment.

V tomto zmysle je referenčnou prácou inscenácia päťdejtvej francúzskej verzie Verdiho *Dona Carlota*²⁰, konkrétne spôsob, akým Konwitschny vyriešil tzv. autodafé²¹ situované v druhej časti tretieho dejstva. Medzi dvoranov vtedy prichádza kráľovský sprievod na čele s Filipom II., ktorý sľubuje ochrániť svoj ľud ohňom a mečom. Zatiaľ čo Španieli vzdávajú hold panovníkovi, mnísi odvádzajú heretikov na popravisiko. Kráľov syn Don Carlos žiada Filipa o slobodu pre zotročených Flámov, no otec jeho prosbu odmieta. Hranica sa zapaluje a spoza scény zaznieva nebeský hlas, zvestujúci odsúdencom večný mier.

V Konwitschného inscenácii sa autodafé začínalo počas prestávky vo foyeri divadla. Televízna komentátorka prostredníctvom reproduktorov euforicky oznámila divákovi, že Viedenskú štátnu operu poctí návštevou španielsky kráľ s manželkou a pozvala ich sledovať príchod vzácných hostí na schodisku vo foyeri, prípadne na televíznych obrazovkách vnútri sály, kam sa prostredníctvom kamier prenášalo dianie z exteriérových priestorov. Oslavujúci zbor začal spievať na javisku ešte počas návratu divákov z prestávky, čím prekvapil najmä tých, ktorí ostali sedieť dnu. Radosťné očakávanie prominentných hostí skalil pohľad na väzňov inkvizície: zviazaní a bití obuškami prešli najprv schodiskom, potom javiskom a nakoniec ich trýznitelia vyviedli von opäť cez hľadisko. Boli to rovnakí muži ako tí na javisku, len mali vyzlečené saká a biele košeľe sa im zašpinili od krvi. Kráľovský sprievod medzitým prešiel hlavným schodiskom a vstúpil do sály. Príhovor Filipa II. zaznel medzi divákmi, až potom protagonisti vkročili na javisko, sprevádzaní bleskami fotoaparátov a sledovaní televíznymi kamerami. Don Carlos teda obvinil Filipa zo zločinov proti Flámom v priamom televíznom prenose. Fotografie týraných ľudí rozdával zboristom na scéne a súčasne ich ponúkali aj štatisti divákovi v hľadisku. Mimojaviskovú postavu Nebeského hlasu zo záveru autodafé nahradil Konwitschny speváčkou s výzorom Marilyn Monroe, ktorá zvodným vystúpením uprostred pódia odvracala pozornosť od fotografií vojnových zločinov, premietaných na obrazovke za jej chrbtom.

¹⁹ Autor bratislavského hudobného naštudovania, hosťujúci český dirigent Robert Jindra, vyslovil v predpremiérovom rozhovore domnienku, že „možno Halévyho ideou bolo zdôrazniť aj cynickú stránku celého tragického príbehu“. Pozri JINDRA, R. – KMEČOVÁ, V. Halévyho Židovka ako predzvest' Gesamtkunstwerku. [rozhovor]. In *Operaslovakia.sk*, 6. 4. 2017. [online]. [cit. 21. 9. 2019]. Dostupné na internete: <http://operaslovakia.sk/robert-jindra-halevyho-zidovka-ako-predzvest-gesamtkunstwerku/>.

²⁰ Inscenácia mala pôvodnú premiéru v Staatsoper Hamburg v roku 2001, v európskom operno-divadelnom kontexte však väčšmi zarezonoval jej remake vo Wiener Staatsoper, premiéra v roku 2004.

²¹ Autodafé bol slávnostný akt vyhlásenia inkvizičného rozsudku nad kacírom alebo odpadlíkom od viery.



Othmar Schoeck: *Penthesilea*. Landestheater Linz, premiéra 2. 3. 2019. Réžia Peter Konwitschny. Dshamilja Kaiser (Penthesilea), Martin Achrainner (Achilles). Foto © Reinhard Winkler / Landestheater Linz.

Don Carlos sa v čase viedenského uvedenia vnímal ako mimoriadne kontroverzná inscenácia, a to aj v kontexte divadelne nekonvenčnej tvorby Petra Konwitschného. Premiérové publikum reagovalo búrlivo, pri klaňačke sa rozpútal verbálny boj medzi frakciami divákov kričiacimi „Buh!“ a „Bravo!“. Po opadnutí vášni sa táto inscenácia zaradila k najoceňovanejším režisérovým prácam a na viedenskú scénu sa o osem rokov vrátila v novom hudobnom naštudovaní. Slovom Ioana Holendera, dlhoročného riaditeľa Viedenskej štátnej opery (1992 – 2010), „Don Carlos bol pri svojej premiére obrovským diváckym škandálom, no postupom času sa z neho vyvinula pravá kultová produkcia“²².

V súčasnosti sa už prepájanie javiska s hľadiskom považuje za organickú súčasť rukopisu Petra Konwitschného, s ktorou publikum (resp. jeho informovaná časť) počíta. V jednej z najnovších inscenácií, opere Othmara Schoecka *Penthesilea*²³, rozohral dej na komornom výseku javiska riešenom ako aréna. Väčšina divákov sedela štandardne v sále, no asi päťdesiat z nich zaujalo miesta v tejto aréne, ohraničenej tromi radmi stoličiek umiestnenými na prekrytom orchestrisku a proscéniu, zatiaľ čo orchester ostal v priestore za nimi. Režisér zotrel hranicu medzi recipientmi a interpretmi aj na opačnej strane rampy. To, že elegantne oblečené dámy na krajných miestach v hľadisku sú Penthesileine spolubojovníčky Prothoe a Meroe, sa dalo pochopiť najneskôr vtedy, keď sa interpretky postavili a začali hrať. Rovnako ľahko sa dalo dešif-

²² HOLENDER, I. Don Carlos. Publikumsskandal - Kultproduktion. In WELKER, Andrea (ed.). *Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart*, s. 412.

²³ Koprodukčná inscenácia Theater Bonn a Landestheater Linz, premiéra v roku 2017.

rovať, že prísna dáma v lóži je najvyššia kňažka bohyně Diany. Omnoho ťažšie bolo identifikovať, kto z ľudí sediacych v aréne na javisku je divák a kto zborista či štatista. Všetci mali civilné oblečenie, takmer všetci držali v rukách bulletiny a každý z nich sa hmýril, keď nemal dostatočný výhľad na scénickú akciu. Hoci nešlo o imerzný tip divadla, v ktorom sa divák stáva spoluvorcom inscenácie, Konwitschného „fake“ pôsobil veľmi autenticky. Napríklad pán, ktorý vyzeral ako platiaci návštevník, sa asi v polovici predstavenia obrátil, aby utešil Prothoe plačúcu nad osudom svojej priateľky Penthesilei.

K najsuggestívnejším, aj keď vzhľadom na nedostatočný časový odstup zatiaľ menej reflektovaným prácam Petra Konwitschného patrí inscenácia opery *Die Soldaten*.²⁴ Rakúsky skladateľ Bernd Alois Zimmermann (1918 – 1970) do diela skomponovaného na námietku rovnomennej drámy predstaviteľa hnutia Sturm und Drang Jakoba Lenza premietol traumy z 2. svetovej vojny, ktorú prežil ako frontový vojak. No kým Lenzova dráma sa sústreďuje na tragický príbeh mladého meštianskeho chlapca Stolziusa, ktorý prichádza o snúbenicu, pretože Marie dá prednosť pozornosti šľachtických dôstojníkov, Zimmermann sa zameral na sociálny i ľudský pád meštianskej dcéry Marie Wesenerovej, upadajúcej z rozmaznávanej dôstojníckej milenky na armádnu pobehlicu. Hudobná dráma zároveň nesie silné antimilitaristické poslanstvo. No blížiac sa vojnová kataklizma, ktorou Zimmermannov opus vrcholí, nedostala v Konwitschného koncepcii ilustratívne priamočiariu podobu. Namiesto toho vysunul do popredia drámu rozkladajúcich sa morálnych osobných i rodinných hodnôt.

Inscenácia sa začala predohrou, ktorú orchester zahral pri otvorenej opone bez javiskovej akcie, zatiaľ čo sa diváci pozerali na opustené zostavy perkusí umiestnené na vyvýšených pódiiach. S touto vizuálnou podporou si mohli ešte intenzívnejšie uvedomiť hudobné zovretie expresívnej partitúry.²⁵ Pohľadom na prázdne javisko režisér zároveň anticiipoval antiiluzívny rozmer inscenácie: prestavby jednotlivých obrazov, ktoré nasledujú v rýchlych sledoch, realizovali štatisti tiež pri otvorenej opone. Zmeny prostredia sa diali spúšťaním rôznofarebných zadných stien príslušných dejísk (nevinne zelená pre izbu Wesenerových dcér, Marie a Charlotty, jedovato žltá pre domácnosť Stolziusa a jeho autoritatívnej matky, agresívne červená pre salón oficiera Maryho).

Rovnako ako je Zimmermannova partitúra vystavaná v dramatickom crescende, tak sa aj Konwitschného koncepcia odvíjala od grotesknej frašky k tragickému finále. V úvode režisér s brechtovským odstupom ironizoval stereotypy a klišé, predstavujúc protagonistov nie ako charaktery, ale ako hyperbolizované typy. O to intenzívnejšie vyznelo jeho riešenie záverečného štvrtého dejstva Zimmermannovej opery, odohrávajúceho sa na pozadí vojnových hrôz. Táto časť je zvukovo i sujetovo drastickým vyvrcholením nešťastných osudov Stolziusa, ktorý otrávi Mariinho zvodcu Desportesa a následne spácha samovraždu, aj Marie, z ktorej sa po opakovanom znásilnení stáva vyhladnutá prostitútkou núkajúca sa za kus chleba. Konwitschny vo svojej inscenácii úplne potlačil sexuálny rozmer a publiku predostrel boľavú drámu, ktorú ho nechal prežiť doslova na vlastnej koži.

²⁴ Inscenácia Opernhaus Nürnberg, premiéra v roku 2018.

²⁵ Pôvodne plánovaná premiéra opery, ktorú si od B. A. Zimmermanna objednala opera v Kolíne nad Rýnom (1963), bola zrušená z dôvodu nehrateľnosti diela. Skladateľ partitúru čiastočne zrevidoval, svetová premiéra sa v Kolíne nad Rýnom konala o dva roky neskôr.



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

Po skončení prestávky pred štvrtým dejstvom boli všetci diváci presmerovaní na javisko, kde ich, natlačených na malom priestore a uzavretých železnou oponou, atakovala kataklizmatická Zimmermannova hudba. Protagonisti opery rozostavení na balkóne nad úrovňou javiska podali informácie o otrasných udalostiach sprevádzajúcich Mariin pád, skomprimované do vecnej prozaickej formy (v originálnej partitúre ide o spievanú dramatickú pasáž), a po tomto epickom referáte sa opona otvorila. V centrálnej lóži prázdneho hľadiska sa odohrávala dôstojnícka večera. Počas nej Desportes cynicky rozprával priateľovi Marymu o tom, ako Marie, ktorej sa už presýtil, podhodil svojim vojakom. Jeho vulgárne vystatovanie sa stalo obraznou poslednou kvapkou do Stolziuvho kalichu trpkosti. Veľkým teatrálnym gestom nabral obom mužom polievku, do Desportesovho taniera okázalo nasypal jed a v následnej bitke zabil Maryho. Zámernou hyperbolizovanou grotesknosťou scény sa režisérovi paradoxne podarilo dosiahnuť silný emocionálny účinok: po smrti mužov, čo mu strpčovali život, Stolzius vytiahol spoza sedadiel svojho bábkového dvojníka v životnej veľkosti, s uboleným pohľadom sa mu vyžaloval a prehodil ho cez zábradlie.

Po jeho čine sa na javisku pomedzi divákov začala predierať strapatá žena v špinavých šatách, civilným hlasom prosiaca o almužnu, pretože tri dni nemala nič v ústach. Práve v tejto mizanscène sa Peter Konwitschny dostal na bezprostrednú hranicu medzi iluzívnym a imerzným divadlom. Hoci bez predchádzajúceho upovedomenia, diváci boli prizvaní, aby sa stali nielen priamymi účastníkmi, ale aj spoluvtormi drámy: aby sa cítili trápne, aby odvracali zrak od herečky, uvedomujúc si, koľkokrát sa s podobnou situáciou stretli v reálnom živote. Jeden z mužov sa na ženu hrubo osopil a zahnal ju. Bol to pán Wesener, nespoznávajúci v zúboženej chudere



Zimmermann: *Die Soldaten*. Staatstheater Nürnberg, premiéra 17. 3. 2018. Réžia Peter Konwitschny. Záverečná scéna. Susanne Elmark (Marie), Tillmann Rönnebeck (Wesener). Foto © Ludwig Olah / Staatstheater Nürnberg.

dcéru, ktorú zúfalo hľadal : „Ktovie, kde takto žobre moja Marie...“ Zvuk orchestra sa stiahol do dlhého kvílivého tónu a na bočných obrazovkách, kde sa dovtedy premietali titulky, sa ukázal echogram srdca končiaci dlhou súvislou čiarou, oznamujúci exitus. Divák si mohol klásť otázku, koho je to smrť: Marie? Stolziusa? Empatie? Ľudskosti?

Groteskný odstup

Finále opery *Die Soldaten* by pravdepodobne nemalo takú dramatickú emocionálnu razanciu, ak by mu nepredchádzal popísaný tragikomický výjav vrcholiaci smrťou Stolziusa. Portugalský muzikológ Mário Vieira de Carvalho v texte charakterizujúcom Konwitschného rukopis hovorí o cennom výsledku „paradoxného prepletenia“ epického princípu s aristotelovskou katarziou: „Ako reaktivovaná skúsenosť tu však už nevystupuje katarzia v zmysle klamlivého či emocionálneho divadla, ktoré kritizoval Brecht, ale v pôvodnom zmysle: divadlo ako politikum. Patrí do sféry étosu, nie pátosu. V tom istom zmysle funguje aj ďalšia dimenzia odcudzovacieho princípu v Konwitschného inscenáciách: smiech, ktorý oslobodzuje. To, čo sa považuje za zjavné, samozrejme a spoľahlivé, sa u neho rozpustí v karikatúre. Odhalenie, že čosi údajne zmysluplné je v skutočnosti nezmyslom, je spúšťačom smiechu.“²⁶

²⁶ CARVALHO, M. V. Die Überlieferung dem Konformismus abgewinnen. In WELKER, Andrea (ed.). Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart, s. 152.



Giacomo Puccini: *Madama Butterfly*. Slovenské národné divadlo, premiéra 5. 10. 2007. Réžia Peter Konwitschny. Ján Galla (Bonzo). Foto archív SND. Snímka Alena Klenková.

Tento princíp využíva Peter Konwitschny vo svojich inscenáciách často a v rôznom rozsahu. Niekedy mu dáva len formu drobného skeču, v ktorom karikuje spoločenský femonén zastúpený konkrétnou postavou. Napríklad v *Madama Butterfly*, vystavanej ako psychologická rodinná dráma, dostal strýko Bonzo zosobňujúci patriarchálnu nadvládu aj upäté spoločenské konvencie podobu barokového deus ex machina. Zniesol sa z horného povraziska zavesený na ťahoch a komicky mávajúc dlhočيزnými rukávami ako krídlami preklínal Čo-čo-san, ktorá zradila svoj rod, pričom obrazne i fyzicky rozbíjal gýčovitú idylu paravánových domčekov. Legendárna scéna v *Aide*, kde sa Radames vrátil z boja v zakrvavenej uniforme a v ruke držal roztrhaného plyšového slona, čo mu darovala Amneris, vyznela v kontexte inscenačnej tradície až blasfemicky: ironizovala opulentnosť výtvarných riešení Verdiho diela, a zároveň reflektovala Radamesovu nevinnosť prehratú vo vojne. Podobne pôsobilo aj aranžmán *Liebesduettu* v mníchovskej inscenácii Wagnerovej opery *Tristan a Izolda* (1998), kde sa milenci počas hudobne vznešeného, až patetického čísla obhadzovali vankúšmi ako malé deti. Vo *Veci Makropulos* zase vytvárali odstup od deja textové komentáre premietané na tylovej opone, pričom ich literárny štýl osciloval medzi rozprávkou a komiksom. Do Janáčkovho hudobno-filozofického podobenstva o nezmyselnosti nekončiacieho sa pozemského života tak prenikli prvky odkazujúce skôr ku komediálnemu žánru Čapkovej literárnej predlohy.

Výtvarnú plošnosť a informačnú priamočiarosť komiksu Konwitschny priamo uplatnil v inscenácii ranej opery Giuseppe Verdiho *Attila*.²⁷ Ústredným konfliktom diela odohrávajúceho sa na území Talianska v 5. storočí je stret západnej kresťanskej kultúry a barbarských Hunov. Na jeho pozadí sa odvíja príbeh ústredných postáv: odbojnej Odabelly túžiacej zabiť vodcu Hunov Atillu a pomstiť tak otcovu smrť, aj ďalších potenciálnych vrahov uzurpátora – politicky ambiciózneho rímske-

²⁷ Theater an der Wien, premiéra v roku 2013.

ho generála Ezia a Odabellinho snúbenca Foresta. Konwitschny rozdelil inscenáciu do troch častí. Štyri obrazy tvoriace prológ a prvé dejstvo nazval „Detsky hraví“, druhé dejstvo „Infantilne dospeli“, záverečné tretie malo podtitul „Stále nepoučiteľní“.

Prvú časť situovali inscenátori pred kaširovaný múr, deravý od zásahov prackami a drevenými mečmi, s ktorými medzi sebou zápasili zboristi preoblečení za deti. Dospelí muži s bojovo pomaľovanými tvármi, naháňajúci sa so zbraňami ukoristenými za maminým chrbtom (varešky, metličky, valčeky, panvice, kefy na čistenie toaliet), pôsobili veľmi komicky, rovnako ako ich vodca Attila stojaci na drevenom vozíčku a vyzbrojený bičikom vytvoreným z varechy a motúzika. Divoká Odabella hrala na dvojrozmernej papierovej makete gitary, obrázkovo plošné boli aj kulisy stromov na ihrisku. Eziovu zradu Talianska symbolizoval modrý balónik s motívom zemegule, podarovaný Attilovi. Druhý obraz Verdiho opery začínajúci orchestrálnou búrkou sprevádzali rozprávkovo preexponované farebné blesky. Zbor eremitov z tohto dejstva predstavil Konwitschny ako principiálnu absurditu (pustovníci nežijú v skupinách), považujúc ho za prejav Verdiho zmyslu pre humor: stvárnil ich ako groteskné figúrky v bielych rúchach, s dlhými bradami z pletacej vlny, ktoré obdivovali papierové lodičky plávajúce prosceňom. Výjav, kde sa Foresto pokúsi zavraždiť Attilu otráveným vínom a Odabella sa mu v tom snaží zabrániť, pretože pomstu Attilovi považuje za svoje osobné právo, komentoval režisér bublinkami so stručnými textami („Attila, moja ponuka stále platí“, „Nikdy, úbohý Riman!“, „Môj jed mu bude chutiť“, „Polapí nás temnota“ a pod.). Charakteristický prostriedok komixu prispel k sprehľadneniu dejovo chaotickej situácie a zároveň podčiarkol opernú klišéovitost mizanscény.

Finále inscenácie situoval režisér do domova dôchodcov, kde starí, nevládni protagonisti inscenácie prežívali posledné chvíle a bojovali posledné súkromné vojny. Konečný zápas sa odohral na invalidných vozíkoch a rolátoroch. Ezio s Forestom sa snažili zbaviť Attilu rovnováhy a ťahalí mu z rúk palice. Prv, než ho nimi stihli utlčiť, Odabella vytiahla z kufrika nôž, čo jej v prvom obraze venoval Attila. No pomstu, ku ktorej sa celý večer odhodlávala, už nebola schopná vykonať, pretože z vozíčka na ležiaceho Attilu nedosiahla. S poslednými tónmi opery umreli všetci starci prirodzenou smrťou, len Odabella ako metronóm švihala nožom do prázdna.

Viacrát spomenuté brechtovské zázemie Konwitschného divadelnej poetiky sa najzjavnejším spôsobom odrazilo v dvoch inscenáciách diel z oblasti tzv. klasiky 20. storočia – opier Albana Berga *Wozzeck*²⁸ a Dmitrija Šostakoviča *Lady Macbeth z mcenského újazdu*²⁹. Konwitschného koncepcia *Wozzecka* v čase premiéry zarezovala ako nevšedný experiment. Nie však pre vybičovanú expresívnosť javiskových prostriedkov, ktorou inscenátori Bergovho sociálno-kritického opusu obvykle nešetria, ale pre prekvapivý výtvarný a herecký asketizmus. Na prázdnej scéne pripomínajúcej bielu škatuľu spievali muži vo frakoch a ženy v cudných, dlhých čiernych šatách antického strihu. Hrdinovia polokonzertnej inscenácie nemali žiadne vonkajšie znaky odlišujúce ich sociálny status: boli uniformovanou masou, ktorú spájal a zároveň rozdeľoval vzťah k bankovkám ostinaté zasypajúcim prázdne javisko. Absencia rekvizít a kulís tu mala demonštratívne opodstatnenie: výprava k inscená-

²⁸ Staatsoper Hamburg, premiéra v roku 1998.

²⁹ Koprodukčná inscenácia Kongelige Teater Copenhagen a Theater Augsburg, premiéra v roku 2014.

cii o materiálnej biede nemôže podľa režiséra stať viac, než by Wozzeck zarobil za celý život.

I v tejto inscenácii boli prítomné vyššie popísané znaky režisérovho rukopisu: rozsvetovanie svetla v hľadisku, vystupovanie postáv z rol, ich obracanie sa na divákov. Viaceré mizanscény sa odohrávali v pantomimickej štylizácii, odkazujúcej na gesticky hypertrofovanú poetiku nemého filmu dvadsiatych rokov minulého storočia. Napríklad Marie, opustená dôstojníkom, ktorého zvydom podľahla, si zhnusene utrela ústa, hoci na ne nedostala žiadny bozk, a potom si v imaginárnom zrkadielku, čo vzniklo z jej dlane, obzerala neexistujúce utržené náušnice. Nechýbal ani komický skeč, vnášajúci do odohrávajúcej sa tragédie rozrušujúci groteskný tón. Wozzeckovu smrť nemali diváci možnosť sledovať na vlastné oči, pretože opona sa v tej chvíli zatiahla. V sále sa rozsvietilo a Doktor s Hauptmannom, stojaci na proscéniu pred oponou, zvedavo nakúkali za záves a citujúc libreto opery informovali publikum o tom, čo vidia na javisku.

Podobnú, no v kontexte inscenácie ešte krutejšiu mizanscénu, exponoval Konwitschny v Šostakovičovej *Lady Macbeth*. V dokomponovanom činohernom intermeze, pripomínajúcom komické vsuvky v barokových tragických operách, dal pointu predchádzajúcemu výjavu z konca tretieho dejstva. Policajný náčelník, ktorý predtým pokropil svadobných hostí sprškou zo samopalu, nechal odvieť ženícha Sergeja a znásilnil zatýkanú Katarínu Izmajlovovú, teraz pri rozsvietenom hľadisku „priateľsky“ skúšal publikum, kohože mu s nalepenými fúzami pripomína. Kým si sám so smiechom odpovedal, že Josifa Vissarionoviča Stalina, imaginárne vystriedal prvé rady obecnstva.

Groteskne štylizovaná inscenácia Šostakovičovej opery patrí v kontexte Konwitschného tvorby k tým prácam, v ktorých najkonzekventnejšie a najpriznanejšie čerpal z odkazu Bertolta Brechta. V odporu, od vrchu po spodok nabielo vykachličkovanom prázdnom priestore pripomínajúcom márniciu nebolo nič skutočné a stabilné. O nikoho a o nič sa nedalo oprieť, rekvizity i osoby privádzal a odvádzal pohyblivý pás. S atmosférou zbavenou života korešpondovali uniformné kostýmy zboristov, ladené v „špinavej“, bielo-sivo-čiernej farebnosti. Z bezmenného davu opticky vystupovali farebne hyperbolizovaní protagonisti: Katarína v žltej parochni a krikľavých svadobných šatách (kanáriková žlt' evokovala vtáčika v kletke), jej sadistický svokor Boris Izmajlov v agresívne červenom obleku, submisívny manžel Zinovij v ostro zelenom kostýme (jeho nemohúcosť podčiarkoval zženštilý plavý účes), Katarínin neempatický, maskulínny milenec Sergej oblečený do kráľovskej modrej. Nerealistická farebnosť akcentovala odludštenosť a bizarnosť postáv, ktoré sa pohybovali v hyperbolizovanom krči antipsychologického herectva. Vyššie popísané činoherné intermezzo nebolo jediným groteskne komponovaným výjavom v opere, podobný herecký slovník použil režisér napr. pri Kataríninej rozlúčke s odchádzajúcim manželom Zinovijom (zamávala mu žltými nohavičkami vytiahnutými spod dlhej sukne), aj pri zavraždení Borisa Izmajlova (Katarína mu s klaunským úškrnom nasypala do dusených hríbov otravu na potkany po tom, čo publiku kabaretným gestom predviedla obrovské červené vrecko s jedom). Až v záverečnom dejstve, keď si Katarína počas cesty do sibírskeho vyhnanstva siaha na život, lebo stratila nádej na Sergejovu lásku, Konwitschny v súlade s humanistickým nervom Šostakovičovej hudby priznal inscenácii tragický rozmer a grotesknosť potlačil do úzadia. No ako upozornil operný kritik Robert Bayer, „tragédia si pritom aj v po-

slednom obraze uchováva istú komickosť. Videoprojekcia atómového hríbu je totiž asociatívnym rekurzom na zábery rastúcej muchotrávky v pozadí scény, počas ktorej Katerina otráвила dotieravého Borisa.“³⁰

Záver

Postoj k vzťahu inscenátor verzus divák prezentoval Peter Konwitschny v rozhovore s lipským novinárom Ingolfom Rosendahlom: „Nie som zástancom inscenácií, ktorým rozumejú len špecialisti. Ale to, že sa niečo publiku príliš zadiera pod kožu, nepredstavuje pre mňa dôvod, aby som to menil. Inscenácia môže byť autentická iba vtedy, ak stále nemyslím na iných ľuď.“³¹ Úprimnosť Konwitschného vyjadrenia dokumentuje nielen divadelná poetika desiatok inscenácií, ktoré od začiatku profesionálnej činnosti (1969) až dodnes vytvoril, ale tiež množstvo konfliktov sprevádzajúcich jeho prácu. Niektoré sa týkali interakcií s publikom³², ďalšie jeho komunikácie s vedením divadiel³³, iné problematickej spolupráce nekompromisného, výbušného tvorca s interpretmi³⁴. Komplikovaný proces vzniku a kontroverzná recepcia viacerých inscenácií však nezmenšujú podiel Petra Konwitschného na podobe moderného európskeho operného divadla. Slovom holandského muzikológa Sebastiana Smallshawa, „Konwitschny je osviežujúcim radikálnym hlasom v systéme, v ktorom sú mnohí režiséri buď hanebne spiatočnícki, alebo beznádejne priemerní.“³⁵

DIRECTOR PETER KONWITSCHNY'S ART MARCH AGAINST „DEAD OPERA“

Michaela MOJŽIŠOVÁ

The text deals with selected principles of the work of the German opera director Peter Konwitschny (1945). The lifelong ambition of an artist who openly proclaims a left-wing orientation is to distract the audience from consuming indulgence in beautiful music and make them a socially responsible, thoughtful participant in his productions. He has created, during his half-century career, a stable database of isotopes through which he fulfils his ideas, from curtain up in the auditorium to solutions resembling immersive theatre strategies. The author presents examples from several

³⁰ BAYER, R. Konwitschny ženám rozumie. In *Operaplus.cz*, 28. 5. 2016. [online]. [cit. 13. 9. 2019]. Dostupné na internete: <https://operaplus.cz/konwitschny-zenam-rozumi/?pa=1>.

³¹ KONWITSCHNY, P. – ROSENDAHL, I. Beschleunigtes Leben bringt keinen Frieden. [rozhovor]. In WELKER, Andrea (ed.). *Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart*, s. 476.

³² Napr. na premiére Verdiho *Aidy* v Oper Graz hádzala časť divákov na režiséra paradajky.

³³ Inscenácia Kálmánovej *Čardášovej princeznej* (Dresdner Semperoper, 1998) mala súdnu dohru. Po tom, čo vedenie divadla, reagujúc na protesty nespokojnej časti publika, pozmenilo niektoré časti inscenácie, sa režisér obrátil na súd so žiadosťou o uznanie svojich autorských práv k inscenácii. Súd jeho nárok uznal.

³⁴ Tento typ škandálu sprevádzal aj prípravu bratislavskej inscenácie Halévneho *Židovky*. Z nej pre konflikt s režisérom odstúpila počas skúškového procesu hlavná predstaviteľka, problematická bola tiež Konwitschného spolupráca so zborovým telesom SND.

³⁵ SMALLSHAW, S. Problems of Religion and Secularism Explored in Konwitschny's *La Juive*. In *Seen and Heard International*, 5. 4. 2019. [online]. [cit. 22. 9. 2019]. Dostupné na internete: <https://seenandheard-international.com/2019/04/problems-of-religion-and-secularism-explored-in-konwitschnys-la-juive/>.

productions that Peter Konwitschny has directed on European stages, including the Slovak National Theatre in Bratislava.

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

LITERATÚRA

- BAYER, Robert. Konwitschny ženám rozumie. In *Operaplus.cz*, 28. 5. 2016. [online]. [cit. 13. 9. 2019]. Dostupné na internete: <https://operaplus.cz/konwitschny-zenam-rozumi/?pa=1>. ISSN 1805-0433.
- BLAHO, V. Bohéma antisentimentálna? In *Monitoring divadiel na Slovensku*, 8. 7. 2015. [online]. [cit. 20. 9. 2019]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/bohema-antisentimentalna/>. ISSN 2454-0129.
- CARVALHO, Mário Vieira. Die Überlieferung dem Konformismus abgewinnen. In WELKER, Andrea (ed.). *Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart*. Weitra : Verlag Bibliothek der Provinz, 2015, s. 152. ISBN 978-3-99028-436-0.
- HOLENDER, Ioan. Don Carlos. Publikumsskandal – Kultproduktion. In WELKER, Andrea (ed.). *Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart*. Weitra : Verlag Bibliothek der Provinz, 2015, s. 412. ISBN 978-3-99028-436-0.
- JINDRA, Robert – KMEČOVÁ, Vladimíra. Halévyho Židovka ako predzvest' Gesamtkunstwerku. [rozhovor]. In *Operaslovakia.sk*, 6. 4. 2017. [online]. [cit. 21. 9. 2019]. Dostupné na internete: <http://operaslovakia.sk/robert-jindra-halevyho-zidovka-ako-predzvest-gesamtkunstwerku/>. ISSN 2453-6490.
- KONWITSCHNY, Peter. Aida II. Frauen, Tod, Oper. In WELKER, Andrea (ed.). *Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart*. Weitra : Verlag Bibliothek der Provinz, 2015, s. 248. ISBN 978-3-99028-436-0.
- KONWITSCHNY, Peter – HOLTZ, Corinne. Bach inszenieren heisst mit der Endlichkeit fertig werden. [rozhovor]. In *Neue Zürcher Zeitung*, 28. 5. 2011. [online]. [cit. 17. 9. 2019]. Dostupné na internete: https://www.nzz.ch/bach-inszenieren_heisst_mit_der_endlichkeit_fertig_werden-1.10727684. ISSN 0376-6829.
- KONWITSCHNY, Peter – KÄMPFER, Frank. Körper, Tod un Utopie. [rozhovor]. In WELKER, Andrea (ed.). *Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart*. Weitra : Verlag Bibliothek der Provinz, 2015, s. 189 – 192. ISBN 978-3-99028-436-0.
- KONWITSCHNY, Peter – ROSENDAHL, Ingolf. Beschleunigtes Leben bringt keinen Frieden. [rozhovor]. In WELKER, Andrea (ed.). *Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart*. Weitra : Verlag Bibliothek der Provinz, 2015, s. 475 – 479. ISBN 978-3-99028-436-0.
- KONWITSCHNY, Peter – SKRAMSTAD, Per-Erik – HOLTE, Kathrine. I do not consider myself a representative of the Regietheater. [rozhovor]. In *Wagneropera.net*. [online]. [cit. 20. 9. 2019]. Dostupné na internete: <http://www.wagneropera.net/Interviews/Peter-Konwitschny-Interview-2009.htm>.
- KONWITSCHNY, Peter – VONGREJ, Ľudovít. Príbeh Židovky nás učí, že musíme prestať s násilím a hľadať viac lásky. [rozhovor]. In *Operaslovakia.sk*, 7. 4. 2017. [online]. [cit. 22. 9. 2019]. Dostupné na internete: <https://operaslovakia.sk/peter-konwitschny-pribeh-zidovky-nas-uci-ze-musime-prestat-s-nasilim-a-hladat-viac-lasky/>. ISSN 2453-6490.
- RIENÄCKER, Gerd. 40-jähriges Bühnenjubiläum. In WELKER, Andrea (ed.). *Peter Konwitschny. „Mensch, Mensch, Mensch!“ Oper als Zentrum der Gegenwart*. Weitra : Verlag Bibliothek der Provinz, 2015, s. 166. ISBN 978-3-99028-436-0.

- SMALLSHAW, Sebastian. Problems of Religion and Secularism Explored in Konwitschny's La Juive. In *Seen and Heard International*, 5. 4. 2019. [online]. [cit. 22. 9. 2019]. Dostupné na internete: <https://seenandheard-international.com/2019/04/problems-of-religion-and-secularism-explored-in-konwitschnys-la-juive/>.
- UNGER, Pavel. Janáčkov návrat s Konwitschného puncom. In *Pravda*, roč. 25, č. 261, s. 3, 11. 11. 2015. ISSN 1335-4050.
- 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 Mojžišová
Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV
Dúbravská cesta 9
841 01 Bratislava
e-mail: michaela.mojzisova@savba.sk