

Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy

Bakalárska práca

Dominik Sirný

**Warlikowského inscenácia Don Carlos (Paríž, 2017) a jej poňatie
hlavných ženských postáv**

**Warlikowski's production of Don Carlos (Paris, 2017) and
its staging of the main female characters**



rok odovzdania: 2019

vedúci práce: Mgr. Tereza Havelková, Ph.D.

Týmto ďakujem predovšetkým Mgr. Tereze Havelkovej, Ph.D. za odborné vedenie práce, za to, že podnietila vo mne zvedavosť premýšľať, nazerať a uvažovať o opere „inak“. Ďakujem za všetky odborné usmernenia a komentáre pri vzniku, procese uvažovania i písania tejto bakalárskej práce. Ďakujem tiež Mgr. Vítkovi Zdrávkovi, Ph.D. za vedenie spoločného semináru v otvorenom duchu, ktorý umožňoval rozvoj kritického, akademického a slobodného myslenia.

Prehlasujem, že som bakalársku prácu vypracoval samostatne, že som riadne citoval všetky použité pramene a literatúru a že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

Abstrakt

Táto bakalárska práca sa zameriava na francúzsku verziu Verdiho opery *Don Carlos* v spracovaní operného režiséra Krzysztofa Warlikowského. Popisuje špecifiká a rozdiely francúzskej verzie v porovnaní s častejšie uvádzanou „skrátenu“ talianskou verziou. Hlavným obsahom práce je inscenačné čítanie Warlikowského produkcie *Don Carlos* z parížskej opery Bastille z roku 2017. Zaujímalo ma, ako Warlikowského režijný koncept prispel k vykresleniu dramatických vzťahov hlavných postáv, najmä ženských „hrdiniek“ kráľovnej Elisabethy a princeznej Eboli. Opieram sa o odborné štúdie prevažne anglosaskej proveniencie (Parker, Smart, Brooks, Levin), s ktorých pomocou ponúkam kritické čítanie Warlikowského inscenácie *Don Carlos*, ktorá je príkladom súčasného poňatia francúzskej verzie tejto Verdiho opery.

Kľúčové slová

opera, Don Carlos, Verdi, Warlikowski, réžia, inscenácia, ženská hrdinka, telo, hlas

Abstract

This bachelor thesis focuses on the French version of Verdi's opera *Don Carlos* in the production of the Polish opera director Krzysztof Warlikowski. The thesis makes a description of specificities and differences between the French version and the "abridged" Italian version. The main content of the thesis is a critical reading of Warlikowski's production of *Don Carlos* at the Paris Opéra Bastille from 2017. My concern was how Warlikowski's directorial and stage concept contributed to portraying the dramatic relationships of the main characters, especially the female "heroines" the Queen Elisabeth and Princess Eboli. Drawing on previous studies of the opera by scholars such as Peter Brooks and Roger Parker but also David J. Levin and Mary Ann Smart I offer a critical reading of Warlikowski's production *Don Carlos*, which is an example of contemporary staging of French version of this Verdi's opera.

Key Words

opera, Don Carlos, Verdi, Warlikowski, direction, production, female heroine, body, voice

Obsah

Úvod	6-7
1. kapitola: Opera <i>Don Carlos</i> : genéza opery a jej rôzne podoby	8-15
2. kapitola: <i>Don Carlos</i> Krzysztofa Warlikowského	16-27
3. kapitola: Ária Eboli <i>O don fatale</i> - Hystéria v opere	28-34
4. kapitola: Elizabetina ária <i>Toi qui sus le néant</i>	35-41
Záver	42
Obrázková príloha	43-45
Zoznam použitej literatúry – bibliografia a elektronické zdroje	46-47

Úvod

Moja bakalárska práca sa zameriava na francúzsku verziu Verdiho opery *Don Carlos* v spracovaní činoherného a operného režiséra Krzysztofa Warlikowského. V tejto práci chcem radšej ako analýzu inscenácie ponúknuť skôr kritické čítanie Warlikowského produkcie tejto opery, ktorú som osobne viackrát navštívil v Paríži, a ktorá je príkladom súčasného poňatia francúzskej podoby tejto opery. Pokladám za dôležité zdôrazňovať francúzskosť diela, pretože opera *Don Carlos* je celosvetovo rozšírená a častejšie uvádzaná najmä v jej talianskej podobe, ktorá, ako uvidíme je odlišná v počte dejstiev a teda celkovom rozsahu opery, v niektorých scénach či dokonca v hudbe. Používam významovo a zámerne slovo talianska *podoba* opery miesto *verzia*, pretože sa stotožňujem s tvrdením Rogera Parkera¹, že neexistuje žiadna talianska verzia, iba taliansky preklad, keďže zmeny iniciované skladateľom sa týkali francúzskeho libreta. Vznikli tak rôzne francúzske verzie, ktoré boli preložené do talianskeho jazyka.

Cieľom práce je kritické čítanie Warlikowského inscenácie *Don Carlos*, ktorá je v centre môjho pozorovania, opierajúc sa o odborné štúdie prevažne anglosaskej proveniencie (Parker, Smart, Brooks, Levin), ktorých závery vzťahujem konkrétne k Warlikowského spracovaniu. Východiskom môjho prístupu a písania o opere a tiež inscenácii Krzysztofa Warlikowského je téza Davida J. Levina, podľa ktorej môže konkrétne inscenovanie opery ovplyvniť naše doterajšie chápanie a vnímanie opery ako žánru, tak aj konkrétneho diela.

Práca má viacero častí. V prvej kapitole je mojím cieľom stručne opísať historicko-spoločenský kontext vzniku diela a zadefinovať principiálne rozdiely medzi pôvodnou francúzskou verziou z roku 1866-67 s častejšie uvádzanou talianskou “verziou“ z roku 1884. Druhá kapitola je o inscenácii *Don Carlos*. Francúzsku verziu tejto opery za posledných pätnásť rokov inscenovali viaceré významné režisérské osobnosti. V tejto práci venujem pozornosť jednej z nich - osobe poľského režiséra Krzysztofa Warlikowského, ktorého inscenácia *Dona Carlota* v Paríži pred dvoma rokmi zaznamenala úspech laickej i odbornej verejnosti. Druhým veľkým režisérskym menom je nemecký režisér Peter Konwitschny, ktorý pôsobí najmä v Nemecku a Francúzsku, ale známym sa stal inscenáciami aj v Bratislave či vo Viedni. Práve z Viedne pochádza kultová inscenácia *Dona Carlota* z roku 2004. Išlo o francúzsku verziu v piatich dejstvách (rovnako ako u Warlikowského), ktorá dokonca obsahovala aj baletnú scénu v III. dejstve.

¹ *Don Carlos* in *The New Grove Dictionary of Opera. Volume One A-D*. 1992, s. 1198-1202.

Na to, akým spôsobom zobrazuje Warlikowski hlavné ženské hrdinky opery vo svojej inscenácii používam v zásadných momentoch porovnanie s inscenáciou Petra Konwitschného. Inscenáciu z Wiener Staatsoper som síce osobne nevidel (inscenácia sa vo Viedni už neuvádza, réžiu kúpila Staatsoper v Hamburgu a stále sa inscenuje), videonahrávku produkcie (DVD) však áno (Divadelný ústav v Prahe). Konwitschného produkciu vnímam ako najvhodnejšiu na porovnanie a ukazovanie spoločných či odlišných elementov preto, že sa jedná o (takmer) rovnakú francúzsku verziu opery, obaja režiséri predstavujú nový režisérsky prístup, osobnú interpretáciu diela a kontroverziu, o ktorú sa, priamo či nepriamo usilujú. Konwitschného inscenácia je od roku 2007 dostupná na DVD, čítanie Warlikowského inscenácie vychádza predovšetkým z mojej osobnej skúsenosti s touto operou. Viackrát som produkciu navštívil v opere Bastille počas študijného pobytu v Paríži. Pre detailnejší pohľad do inscenácie som používal krátke nahrávky dostupné na verejnej stránke Opéra National de Paris, Arte.tv a youtube. Pochopiť Warlikowského režijný prístup mi pomohli rozhovory s ním, s interpretmi, dirigentom a tvorivým štábom, ktoré realizovala Opéra National de Paris a Arte.tv.

Ako z názvu práce vyplýva, zameriavam sa na hlavné ženské postavy tejto opery – Eboli a Elizabetu. Bude ma zaujímať, ako Warlikowského režijný koncept prispel k vykresleniu dramatických vzťahov hlavných postáv, najmä ženských „hrdiniek“ kráľovnej Elizabety a princeznej Eboli. Na princeznú Eboli sa pozerám pohľadom štúdie Petra Brooksa o hystérii, hysterickom tele a hlase. Tento psychoanalytický fenomén, hystériu, rozpracovanú v jeho argumente vidím tiež vo Warlikowského inscenácii resp. v hereckom i vokálnom stvárnení lotyšskej mezzosopranistky, predstaviteľky Eboli – Elīne Garanči. Bližší pohľad do postavy Elizabety mi zase umožnila štúdia Rogera Parkera. Tieto štúdie vznikli nezávisle od akejkoľvek analýzy inscenácie a ponúkajú skôr pohľad do diela *Dona Carlota* či opery ako takej. Argumenty oboch štúdií mi umožnili identifikovať niektoré rysy Warlikowského inscenácie. Zaujímalo ma tiež, ako tieto všeobecné argumenty o opere fungujú v konfrontácii s konkrétnou režisérskou koncepciou a inscenáciou.

Cieľom tejto práce je kritické čítanie Warlikowského produkcie opery *Don Carlos*, ktorá je jedným z príkladov súčasného poňatia francúzskej verzie tejto Verdiho opery.

1. Opera *Don Carlos*: genéza opery a jej rôzne podoby

Historická genéza opery síce nie je cieľom mojej práce, avšak pokladám za dôležité stručne vysvetliť vznik opery a špecifikovať francúzsku verziu, ktorá sa stala základom pre inscenáciu Krzysztofa Warlikowského. Genézou opery sa zaoberal najmä Julien Budden vo svojej viacdielnej monografii *From Don Carlos to Falstaff*² a muzikologička Ursula Günther³. V nasledujúcom texte sa o tieto práce opieram s cieľom zhrnúť základné momenty týkajúce sa vzniku a rôznych podôb diela *Don Carlos*.

Don Carlos je opera v piatich dejstvách, ktorú skomponoval Giuseppe Verdi v roku 1866. Libreto napísali François-Joseph-Pierre-André Méry a Camille du Locle podľa dramatickej poémy Friedricha von Schillera *Don Carlos, Infant von Spanien*. Opera mala premiéru 11. marca 1867 v Académie Impériale de Musique v Paríži. Opera existuje tiež v talianskej verzii. Táto revidovaná verzia v štyroch dejstvách, kde francúzsky text upravil Du Locle, a jeho taliansky preklad urobil Achille de Lauzières a Angelo Zanardini, mala premiéru v Teatro La Scala v Miláne 10. januára 1884.⁴ Táto skrátená talianska verzia opery sa v porovnaní s francúzskou verziou uvádza na operných javiskách častejšie.

Opera má viaceré hlavné postavy. Jednou z nich je Don Carlos, španielsky Infant, podľa ktorého je dielo pomenované. Ide o historickú postavu, rovnako tak aj španielsky kráľ Filip II., ktorého vláda bola nemilosrdná a krutá. Hlavnou ženskou postavou, rovnako dejinnou postavou je Elizabeta, dcéra Henryho II. a Kataríny Medici. Medzi titulné postavy zaraďujem tiež princeznú Eboli a Rodriga, markízu z Posy, pretože ich význam v opere je nesmierne dôležitý.

Dej opery sa odohráva okolo roku 1560 vo Francúzsku a v Španielsku. Prvé dejstvo, ktoré býva označované ako prológ sa odohráva v lese Fontainebleau a zachytáva prvé stretnutie Infanta s francúzskou princeznou Elizabetou, s ktorou je zasnúbený. Medzi francúzskym a španielskym národom prebieha vojna, spoločenské riešenie ponúkne španielsky kráľ Filip II., Carlov otec. Pokoj francúzskemu ľudu má priniesť jeho manželstvo s Elizabetou. Francúzsky ľud sa raduje, no Elizabeta a Carlos, uvedomujúc si, že ich plánované manželstvo je minulosťou, preklínajú svoj osud. Druhé dejstvo sa začína v kláštore St. Just, kde mnísi spievajú o zomrelom

² BUDDEN, Julian. *The Operas of Verdi: From Don Carlos to Falstaff*. rev. ed. Oxford: Oxford University Press, 1992, s. 5-39.

³ BUDDEN cit. podľa: GÜNTHER, Ursula. La Genèse de Don Carlos, Opéra en 5 Actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Paris le 11 mars 1867. In *Revue de Musicologie*, LVIII, 1972

⁴ Don Carlos in *The New Grove Dictionary of Opera. Volume One A-D*. 1992, s. 1198-1202.

panovníkovi Karlovi V. V kláštore je aj Carlos, ktorý sa zveruje drahému priateľovi Rodrigovi z lásky k Elizabete. K hrobu Karla V. prichádza Elizabeta s kráľom Filipom, pred kláštorom sa zatiaľ princezná Eboli s dvornými dámami zabávajú piesňou a tancom. Posa presvedčí Elizabetu, aby sa s Carlosom stretla. Ona mu pripomína, že je teraz jeho matkou a Filipovou manželkou. Filip varuje Posu pred inkvizíciou a naznačuje mu, že má podozrenie o vzťahu Carlosa a Elizabety. V treťom dejstve sa najskôr Eboli tajne zamilovaná do Carlosa nedorozumením dozvedá o jeho láske k Elizabete, potom Carlos verejne vystúpi pred Filipom a žiada slobodu pre flámsky ľud. Nenachádza uňho pochopenie a tak voči nemu tasí meč. Rodrigo Carlosa odzbrojuje a Filip Rodriga povyšuje na vojvodu. V štvrtom dejstve kráľ prijíma Veľkého Inkvizítora, ktorý ho varuje pred Posovým nebezpečným politickým aktivizmom a naznačuje, že to môže mať fatálne následky. Elizabeta prichádza pred kráľa s prosbou o pomoc, jej šperkovička bola ukradnutá. Kráľ jej ju chce vrátiť no nájde v nej fotku Infanta, Elizabetu obviňuje z nevery. Na pomoc jej prichádzajú Posa a Eboli, ktorá sa kráľovnej priznáva, že jej šperkovičku ukradla a tiež, že zviedla kráľa. Do väzenia, kde nechal Filip zavrieť Carlosa mu Posa príde oznámiť, že čoskoro bude voľný a sám vo väzení postrelený umiera. Piate dejstvo je finálnou rozlúčkou Carlosa a Elizabety, ktorú naruší príchod Filipa a Veľkého Inkvizítora. Elizabeta vypije jed a zomiera, Carlosa odvádza do podzemia kláštora jeho starý otec, mýtický Karol V.

Námet opery sa v súvislosti s Verdim po prvýkrát objavil v roku 1850. Francúzski libretisti Alphonse Royer a Gustav Vaez v mene vtedajšieho riaditeľa parížskej opery Nestora Roqueplana poslali Verdimu list, v ktorom mu navrhujú Schillerovho *Dona Carlota* ako námet pre novú operu.⁵ V liste Royer a Vaez píše, že Schillerovo dielo pozmenia do podoby scenára, ktorý Verdiho uspokojí po každej stránke. Schillerov *Don Carlos* má podľa nich širší a poetickjší rámec než *I Masnadieri* a *Lusia Miller*, ktoré Verdi zhudobnil v rokoch 1847 a 1849. *Don Carlos* má, podľa nich, všetku silu emócií, ktorú Verdi pre novú operu potrebuje. V roku 1850 nemohli Royer a Vaez ani tušiť, že, ako píše Budden, „they had named the subject which would one day furnish the most ambitious and wide-ranging of all his [Verdi’s] operas.“⁶ Verdi návrh na operu odmietol, Budden dôvod nijako nešpecifikuje, uvádza len, že o *Donu Carlosovi* nebolo zmienky ďalších takmer pätnásť rokov. Parker v hesle *Don Carlos* píše rovnako ako Budden, že Verdi námet dostal a odmietol v roku 1850 „when negotiations were beginning

⁵ BUDDEN, cit. podľa: Letter from A. Royera and G. Vaeza, 7. 8. 1850. *Copialettere*, pp. 104-5.

⁶ BUDDEN, op. cit., s. 5.

for the work that would become *Les vêpres siciliennes*.⁷ Budden ďalej uvádza, že námet *Dona Carlota* sa znovu objavil v súvislosti s novým riaditeľom Opéry Emilom Perrinom. Perrin chcel, aby Verdi napísal pre Paríž novú operu. Perrin Verdimu predložil viaceré námety, vedľa Shakespearových tragédií sa objavila aj historická dráma Friedricha Schillera *Don Carlos*. Budden píše, že v roku 1865 navštívil Verdiho v St. Agáte jeho francúzsky vydavateľ a novinár León Escudier, a priniesol mu Schillerov scenár *Dona Carlota*. V kontexte rozhovorov s Escudierom napísal Verdi Perrinovi⁸, čo uvádza Budden aj Parker, že *Don Carlos* je ‘vynikajúcou drámou’. Verdi v liste ocenil najmä ideu objavenia sa Karola V. a scénu vo Fontainebleau. Z listu tiež vyplýva, že Verdi Schillerovo dielo dobre poznal, možno na rozdiel od roku 1850, a mal už konkrétne nápady. Rovnako ako Schiller chcel mať v opere malú scénu medzi Filipom a Inkvizítorom, rovnako tiež scénu Filipa a Posu. Budden po citácii dlhšej pasáže listu Perrinovi konštatuje, že z neho jasne vyplýva skutočnosť, že *Don Carlos* bol pre parížsku operu najlepšou voľbou. Budden tak konštatuje na základe Escudierovho listu⁹, ktorý adresoval Perrinovi, a kde hovorí, že *Don Carlos* Verdiho skutočne uchvátil.

Skladateľ dal parížskej opere záväzok napísať novú operu za osemnásť mesiacov a podpísal zmluvu. V nej sa uvádza, že opera má byť štvordejstvová alebo päťdejstvová na námet Schillerovho *Dona Carlota*, libreto napíšu Joseph Méry a Camille du Locle¹⁰. Nebolo to prvýkrát, čo Verdi siahol po diele Friedricha Schillera. Jeho rané opery *Giovanna di Arco*, *I masnadieri* a *Luisa Miller* majú pôvod v Schillerových dielach. Od Buddena sa dozvedáme, že v prípade *Giovanna di Arco* a *I masnadieri* Verdi plne akceptoval predložené libretá, pretože údajne nepoznal pôvodné Schillerove drámy. *Luisu Miller* i *Dona Carlota* prečítal a ako Budden uvádza, obe drámy Verdi dobre poznal. V prípade *Luisy Miller* skladateľ do libreta Salvadora Cammarano nezasahoval, libreto *Dona Carlota* detailne posudzoval a inicioval viaceré zmeny. „It was the first time that he [Verdi] had confronted a Schiller play in all its vast complexity.“¹¹ Parker v tejto súvislosti píše, že Verdi bol typický tým, že sa na práci na libretách zvyčajne aktívne podieľal a zasahoval do nej: „As the libretto took shape, the composer [Verdi] took his usual active part in advising on everything from large structural matters to minute details of

⁷ Don Carlos in *The New Grove Dictionary of Opera. Volume One A-D*. 1992, s. 1198.

⁸ BUDDEN, cit. podľa: Letter to Perrin, 21. 7. 1865. GÜNTHER, op. cit., s. 30.

⁹ BUDDEN, cit. podľa: Letter from Escudier to Perrin, 17. 7. 1865. GÜNTHER, op. cit., s. 24.

¹⁰ GÜNTHER, op. cit., s. 24.

¹¹ BUDDEN, op. cit., s. 9.

phrasing and vocabulary.“¹² Zostáva otázkou, prečo Verdi v roku 1850 námet odmietol a vrátil sa k nemu až o pätnásť rokov, kedy konštatoval, že je ‘vynikajúcou drámou‘.

Predlohou a najmä inšpiráciou k prvému dejstvu a k iným významným detailom v priebehu deja bola okrem Schillerovej drámy tiež hra francúzskeho dramatika a libretistu Eugèna Cormona s názvom *Philippe II Roi d'Espagne*. Budden zhrňuje dej prológu *L'Etudiant D'Alcalá*, ktorý z tejto hry pochádza nasledovne: príbeh sa odohráva v paláci St.-Germain, kde záhradníci upravujú kríky pre kráľovskú návštevu. Jeden zo záhradníkov prináša princeznej kyticu s odkazom od španielskeho študenta, ktorý ju pozýva na rendez-vous. Princezná Elizabeta pozvanie prijíma, voči študentovi pôsobí odmerane, keďže je zasnúbená so španielskym Infantom Carlosom. Študent/Carlos jej dáva medailón zo svojou fotkou a Elizabeta v ňom spoznáva svojho nastávajúceho ženícha. Po chvíli prichádza kráľ Henry II. a princeznej oznamuje, že po prehratej vojne so Španielskom je jedinou zárukou mieru pre krajinu jej manželstvo so španielskym kráľom Filipom. Budden konštatuje, že: „From all this to the first act of *Don Carlos* was a short step. St-Germain was turned into Fontainebleau, the gardeners into woodcutters, the Duke of Alva into the Count of Lerma.“¹³ Verdi v liste Perrinovi túto úvodnú scénu/prológ bezvýhradne schválil. Budden to komentuje tak, že vo svetle prológu pôsobia nasledujúce scény jasnejšie, zrozumiteľnejšie a ponúkajú hudobné myšlienky, ku ktorým sa Verdi reminiscetne vráti v ďalších dejstvách.

Dokončenie libreta bolo náročné a práca Méryho a du Locla nepostupovala rýchlym tempom.¹⁴ Vo februári 1866 Méry ochorel a o niekoľko mesiacov zomrel. Du Locle musel pokračovať sám. Verdiho priebežné úpravy libreta rovnako sťažovali proces dokončenia opery.¹⁵

¹² Don Carlos in *The New Grove Dictionary of Opera. Volume One A-D*. 1992, s. 1198.

¹³ BUDDEN, op. cit., s. 15.

¹⁴ BUDDEN, op. cit., s. 16.

¹⁵ Budden v tejto súvislosti píše: „If the paucity of correspondence between him (Verdi) and du Locle prevents us from knowing precisely how it and the next three acts reached their final form from the prose synopsis, useful clues are provided by three draft libretti (the so-called brown, blue and pink copybooks), each representing a successive stage in the formation of the final text, and each heavily annotated and sometimes altered by Verdi himself.“

Pozri: BUDDEN, op. cit., s. 16-17.

Vývoj prvého dejstva zohľadňujúc hnedé, modré a ružové libretti, a tiež spevácke skúšobné partitúry bol detailne zmapovaný Ursulou Günther. Analýzou sa tiež zaoberal Andrew Porter.

Pozri: GÜNTHER, Ursula. Le Livret français de Don Carlos; le premier acte et sa revision par Verdi. In *Atti del II Congresso dell'I.S.V.* Parma, 1971, s. 90-140.

GÜNTHER, Ursula. La Genèse de Don Carlos, Opéra en 5 Actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Paris le 11 mars 1867. In *Revue de Musicologie*, LVIII 1972.

V apríli bolo libreto „virtually complete“, opisuje Budden¹⁶. Iba posledné dejstvo potrebovalo pár zmien. V júli 1866 Verdi pricestoval do Paríža, Parker píše, že väčšina partitúry bola dokončená. Ako dopĺňa Budden, ostávalo už iba skomponovať hudbu pre balet v treťom dejstve, ktorý sa dnes skoro vôbec neuvádza. Koncom toho istého roku Verdi dokončil inštrumentáciu. Následne sa začalo obdobie skúšok, ktoré Parker opisuje ako „notoriously long, arduous rehearsal period at the Opéra.“¹⁷ Počas tohto obdobia urobil, podľa Parkera, Verdi niekoľko zásadných zmien, o ktorých bude reč v nasledujúcom odstavci. Vo februári 1867 sa i javisková práca na opere blížila k záveru. Na scénickej výprave sa podieľalo niekoľko významných francúzskych výtvarníkov: Charles-Antoin Cambon, Joseph Thierry, Édouard Desplechin, Jean-Baptiste Lavastre, Auguste-Alfred Rubé a Philippe Chaperon. Generálna skúška sa konala 24. februára 1867. Parker píše, že zo skúšok bolo jasné, že opera je príliš dlhá a tak Verdi urobil niekoľko dodatočných úprav, o ktorých budem tiež pojednávať v nasledujúcej časti. 11. marca 1867 mala opera Don Carlos premiéru v Académie Impériale de Musique.

Opera Don Carlos je pôvodne päťdejstvomou operou s francúzskym textom, existuje však aj v skrátenej päťdejstvomou a štvordejstvomou francúzskej verzii, rovnako existuje päťdejstvomou a štvordejstvomou talianskou verzou. Budden vo svojej monografii rozlišuje celkovo päť rôznych verzií diela Don Carlos¹⁸:

1. originálna, pôvodná verzia z roku 1866, ktorá predchádzala zmenám realizovaným pred premiérou, bez baletu (verzia inscenovaná v Paríži v roku 2017 v réžii Krzysztofa Warlikowského)
2. *Don Carlos*, ktorého partitúra bola vydaná v roku 1867, päťdejstvomou s baletom
3. Neapolská verzia z roku 1872, identická s 2. verzou so zmenami v duete Filipa a Posu a finálneho duetu Carlosa s Elizabetou
4. nová štvordejstvomou verzia bez baletu z roku 1884, verzia La Scala
5. Modenská verzia z roku 1886, publikovaná Ricordim ako “nová edícia v piatich dejstvách s baletom“

PORTER, Andrew. The Making of 'Don Carlos'. In *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 98. 1971, s. 73–88.

PORTER, Andrew. A Sketch for 'Don Carlos'. In *The Musical Times*, vol. 111, no. 1531. 1970, s. 882–885.

¹⁶ BUDDEN, op. cit., s. 16.

¹⁷ Don Carlos in *The New Grove Dictionary of Opera. Volume One A-D*. 1992, s. 1198.

¹⁸ BUDDEN, op. cit., s. 38-39.

Je dôležité podotknúť, ako hovorí Roger Parker, autor hesla Don Carlos v Grove Dictionary of Opera, že „aj keď verzia z roku 1884 bola uvedená v taliančine, revízie, ktoré Verdi urobil sa týkali francúzskeho textu; inými slovami, nie je žiadna „talianka verzia“ Dona Carlosa, iba „talianky preklad“¹⁹.

Francúzska verzia, ktorú inscenoval Krzysztof Warlikowski v Paríži a ktorá je pre moju prácu najviac relevantná vznikala v roku 1866. V marci toho roku mal Verdi skomponovanú hudbu k prvému dejstvu. Budden vraví, že kvôli nedostatku korešpondencie medzi Verdim a du Loclom presne nevieme, kedy dostali ostatné štyri dejstvá ich finálnu podobu. Užitočným kľúčom, pokračuje Budden nám môžu byť opäť tri ‘pracovné’ libretá (preklad z angl. draft libretti), tzv. hnedé, modré a ružové písanky (z angl. the so-called brown, blue and pink copybooks)²⁰. Hlavným dôvodom, prečo opera prechádzala zmenami už v rokoch 1866-1867 bola jej dĺžka. Hlavne scéna zo záveru II. dejstva medzi Filipom a Posom bola príliš dlhá. Verdi napísal Escudierovi v máji 1866 list, v ktorom o dejstve hovorí: “It isn’t an act, it’s half an opera!”²¹ Ďalšia scéna, ktorú Verdi viackrát prepracovával a ktorá sa v rôznych podobách opery líši je tzv. quatuor zo štvrtého dejstva, teda scéna medzi Filipom, Elizabetou, Posom a Eboli. K scéne dochádza po tom, čo Filip v kráľovnej šperkovníci objaví Carlosov portrét a Elizabetu tak podozrieva z nevery. Podrobne sa touto problematikou, čiže rozdielmi medzi jednotlivými verziami a ich historickou genézou zaoberá Budden, ktorý vychádza z Günther a dobovej Verdiho korešpondencie. Pre nás je dôležité vedieť, že verzia z roku 1866, ku ktorej sa vzťahujem, rovnako ako Budden ako k pôvodnej, mala päť dejstiev, bola vo francúzskom jazyku a neobsahovala balet (nebol ešte skomponovaný). Budden poznamenáva, že táto verzia obsahovala Posovu romancu *L’Infant Carlos, notre espérance* (tá nebola vo všetkých pracovných verziách tzv. hnedej, modrej a ružovej písanke); terzetto, ktoré romanci predchádza a ktoré bolo neskôr skrátené; tiež obsahuje rozšírenú scénu medzi Carlosom a Filipom, ktorá nasleduje po Posovej smrti na konci IV. dejstva (jej hudobný motív Verdi neskôr vložil do spevu *Lacrymosa* v Requiem); z Carlosovej krátkej scény na začiatku V. dejstva sa stala grand ária Elizabety *Toi qui sus le néant*. Porovnanie partitúr a vymenúvanie konkrétnych zmien nie sú cieľom mojej bakalárskej práce, preto sa touto problematikou zaoberám len okrajovo. Avšak uvediem príklad jednej scény, ktorá je mojej téme blízka. Scéna je zo IV. dejstva, ktoré sa začína Filipovou áriou

¹⁹ Don Carlos in *The New Grove Dictionary of Opera. Volume One A-D*. 1992, s. 1198.

²⁰ BUDDEN, op. cit., s. 17.

²¹ BUDDEN, cit. podľa: Letter to Escudier, 20. 5. 1866. In GÜNTHER, op. cit., s. 40.

Elle ne m'aime pas. K scéne dochádza po duete Filipa s Veľkým Inkvizítorom a po už vyššie spomínanej scéne quatuor. Jedná sa o scénu medzi Elizabetou a Eboli. Eboli sa kráľovnej priznáva, že miluje Carlosa a tiež, že zvierla kráľa. Budden v tejto súvislosti píše: „In the original version [1866] of their scene Eboli first confessed that she loved Carlos and Carlos had repulsed her; whereupon the Queen was all sisterly compassioned, and joined her in an extended cantabile. But when Eboli mentioned her relations with the King, Elisabeth left the room without a word; it was the Count of Lerma who arrived to offer Eboli the choice between exile and a convent.“²² Budden zdôrazňuje, že rovnako ako v Schillerovej hre tak i vo Verdiho opere sa Eboli vyznáva z dvoch činov: najprv, že ukradla kráľovninu šperkovnicu, Filip v nej nájde Carlosov portrét a kráľovnú tak usvedčuje z nevery, a potom, že zvierla kráľa a sama spáchala skutok nevery. Ukradnutím šperkovnice sa Eboli chcela pomstiť Carlosovi za to, že ju odmietol, že ňou opovrhol, a rovnako tiež Elizabete, ktorá sa od toho momentu stala jej rivalkou.²³ V pôvodnej verzii (1866), vo verzii ktorú inscenuje Warlikowski, dochádza na rozdiel od ostatných verzií k „schillerovsky“ zamýšľaným dvom priznaniam. Eboli sa prizná k ukradnutiu šperkovnice a nachádza u kráľovnej pochopenie, ktoré Elizabeta vyjadruje slovami *Ah ! Que le ciel pardonne à ses amers regrets, que sa bonté lui donne l'espérance et la paix ! (Ah! Nech jej nebesia odpustia jej trpké výčitky, nech jej dobrota daruje nádej a pokoj.)* Kráľovná jej odpúšťa, načo Eboli nadväzuje tým, že jej ešte nepovedala všetko. Je tu ešte jeden skutok, ešte jedno priznanie, z orig. *aveu terrible* (hrozná, strašná priznanie): *Le crime irrémissible dont je vous accusais, je l'avais commis, moi...une séduction... le Roi ! (Neodpustiteľný zločin, z ktorého som vás obvinila, sama som spáchala, ja...zvedenie...Kráľa!)* Po tomto priznaní Elizabeta zo scény odchádza a Eboli adresuje už len jedno slovo: *Horreur! (Hrôza!)*. Je to posledné slovo, ktoré od kráľovnej počuje. Je zaujímavé všimnúť si, že toto slovo intonuje v subtilnej dynamike na tóne c¹, ktorý je jeden z hraničiacich tónov sopránovej tesitúry, a tiež tónom prirodzenej hovorovej reči mnohých žien. Výsledkom tak môže byť, že sopranistky slovo takmer recitujú, viac ho hovoria, než spievajú. Akoby tým Verdi dával najavo, že Elizabeta to už ďalej nezvláda počúvať a nevie „adekvátne“ reagovať. To, že jej Eboli ukradla šperkovnicu a tým ju usvedčila pre kráľom, či to, že milovala Carlosa vie pochopiť a vie odpustiť (*Vous l'aimez ? Levez-vous...j'ai déjà pardonné ! Vy ste ho*

²² BUDDEN, op. cit., s. 23.

²³ K opovrhnutiu dochádza v III. dejstve, kedy sa v kráľovských záhradách má Carlos tajne stretnúť s kráľovnou. Miesto kráľovnej príde Eboli oblečená v jej plášti a maske. Eboli je do Carlosa tajne zamilovaná. Carlos myslí si, že vidí kráľovnú ju takmer pobozká, Eboli si však dá dole masku, odhalí svoju tvár a Carlos spoznáva, že to nie je kráľovná. Eboli si uvedomí, že Carlos miluje kráľovnú a nie ju.

[*Carlosa*] milovali? *Vstaňte, už som vám odpustila!*). Ale druhé priznanie už nevie ospravedlniť, nenachádza pochopenie. Slovom *horreur* a jeho hudobným, takmer veristickým spracovaním dáva Verdi najavo, že Elizabeta nemá síl ďalej spievať, nenachádza slov, nevie, ako má reagovať. Odchádza zo scény a necháva Eboli samu. K Eboli prichádza gróf z Lermy, ktorý od nej žiada vrátiť kríž, dar od kráľovnej. Oznamuje jej tiež, že si má do ďalšieho rána vybrať medzi exilom a kláštorom. Ako som naznačil, tento sled udalostí je prítomný len v pôvodnej verzii (1866). Vo verziách z roku 1867 a 1872, píše Budden, Eboli vyjadruje, že miluje Carlusa a to kráľovnej stačí na to, aby ju prepustila. Druhé priznanie, priznanie o sedukcii kráľa, v týchto verziách nie je. O milostnom vzťahu s kráľom sa od Eboli opäť dozvedáme až vo verziách z roku 1884 (La Scala) a 1886 (Modena). V oboch verziách je to dokonca sama kráľovná (nie gróf z Lermy), ktorá Eboli prepúšťa a dáva jej na výber medzi kláštorom a exilom. Tie totiž neobsahujú rozšírenú *cantabile* časť duetu, v ktorej Elizabeta vyjadruje pochopenie a ľútosť nad Eboli a odpúšťa jej. Prechod medzi prvým a druhým priznaním je dramaticky plynulejší. Elizabeta zo scény neodchádza a sama prosí Eboli o vrátenie kríža. Vo všetkých verziách potom nasleduje scéna resp. ária Eboli, v ktorej vyjadruje ľútosť nad svojimi činmi, preklína svoju krásu a nachádza odhodlanie zmeniť sa. Analýze tejto scény sa budem venovať neskôr v súvislosti s áriou Eboli *O don fatal* v interpretácii argumentu Petra Brooksa o hystérii.

Originálna verzia, o ktorej Budden píše, obsahuje viacero pasáží, ktoré Verdi odstránil ešte pred generálnou skúškou či prvou premiérou v roku 1867. Ide napríklad o pasáž medzi Filipom a Posom, v ktorom sa Filip plánuje zveriť Posovi, no nakoniec v tom zlyháva. Táto pasáž bola objavená Davidom Rosenom²⁴, podľa Buddena ju Rosen objavil nie vo Verdiho autografe (z angl. autograph), ale v rukopisnej partitúre, ktorá sa nachádza v Bibliothèque Nationale v Paríži. Francúzska verzia Dona Carlusa inscenovaná Krzysztofom Warlikowským obsahuje rovnako vynechané pasáže (duet Carlusa a Filipa po Posovej smrti, záverečný duet Carlusa a Elizabety) ktoré Verdi stihol odstrániť pred generálnou skúškou 24. februára 1867 a rovnako tiež pasáže, ktoré následne pozmenil pred premiérou a druhou reprízou. V tejto verzii, podľa autorov oficiálneho programu k Warlikowského inscenácii, medzi nimi pravdepodobne dramaturga inscenácie Christiana Longchampa bola opera na javisku uvedená vôbec po prvýkrát, čo môže mať súvis s nedávnym vydaním kritickej edície, ktorá obsahuje spomenuté vynechané pasáže.

²⁴ BUDDEN, cit. podľa: ROSEN, David. Le quattro stesure del duetto Filippo-Posa. In *Atti del II Congresso del I.S.V.* s. 368-88.

2. *Don Carlos* Krzysztofa Warlikowského

V mojom uvažovaní a nazeraní na operu *Don Carlos* v réžii Krzysztofa Warlikowského využívam predovšetkým prístup nového písania a uvažovania o opere, citujúc najmä autorov anglosaských provincií. Východiskom môjho prístupu a písania o tejto opere a Warlikowského inscenácii je téza Davida J. Levina, podľa ktorej môže konkrétne incsenovanie opery ovplyvniť naše doterajšie chápanie a vnímanie tohto žánru ako celku. Levin tvrdí, že inscenácia môže „rozrušiť, vyviesť z miery“ (prekl. z angl. *unsettle*) aj napríklad dielo, ktorého incsenovanie pokladáme za repertoárovo ustálené a stabilné. Jeho argumentom je rovnaký prístup k opere ako žánru, a teda tvrdí, že incsenovanie nejakého diela môže viesť k rovnakej „neurovnanosti či nevyriešenosti“ (prekl. z angl. *unsettled*) diela či opery ako žánru. Warlikowski sa podľa môjho názoru svojím režijným prístupom a tvorivou prácou, ktorá bude podrobnejšie opísaná v tomto texte snaží reinterpretovať dielo s dôrazom na individualitu, konkrétny detail či emóciu, a prispieva k jasnému, zrozumiteľnému a komplexnému pohľadu do opery ako žánru. Levin rozlišuje dva kľúčové pojmy: *opera text* a *performance text*.²⁵ Pod prvým označuje Levin „opera’s agitated and multiple signifying systems“, napríklad partitúru, libreto, javiskovú réžiu. Na druhej strane *performance text*, „lends expression to this condition of agitation and multiplicity while at the same time partaking of it.“²⁶ *Performance text*, opera ako predstavenie, poukazuje súhrn všetkých elementov *opera text* a vyjadruje ich finálnu realizáciu, a teda ich inscenačnú podobu. V interpretácii Dona Carlosa pracujem s oboma pojmami, zaujíma ma však predovšetkým *performance text*, ktorý pre mňa predstavuje Warlikowského inscenácia.

Francúzsku verziu Dona Carlosa za posledné roky inscenovali viaceré významné režisérské osobnosti. V tejto práci som sa rozhodol zamerať na jednu z nich (Warlikowski). Druhou markantnou režisérskou osobnosťou je nemecký režisér Peter Konwitschny, známy

²⁵ Rozlíšenie pojmov *text* a *performance* inšpirovalo Levina z kritického čítania textu Rolanda Barthes „From Work to Text“. Podľa Bartha je dielo holistickým predmetom, rešpektovaným a žiadaným objektom v kultúrnom prostredí. Na druhej strane *text* sa javí ako mobilný, pluralitný a vlastne nenápadný element. Sumarizujúc význam pojmov *text* a *performance* cituje Levin Barbaru Hodgdon v monografii *The End Crowns All*, kde rovnaké rozlišovanie aplikuje a vysvetľuje na Shakespearovi a jeho divadelnej tvorbe: pre Shakespearovu hru používa termín „playtext“ (ekvivalentom v prípade Levina je *opera text*) a k divadelnému prevedeniu referuje ako k „performance text“ (ekvivalentom u Levina je operná produkcia, opera ako inscenácia).

Pozri: HODGDON, Barbara. *The End Crowns All: Closure and Contradiction in Shakespeare’s History*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991.

²⁶ LEVIN J. David. *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*. Chicago: University of Chicago Press, 2007, s. 11.

inscenáciami najmä z Berlína, Mníchova, Viedne a tiež Bratislavy. Z viedenskej Staatsoper pochádza kultová inscenácia Dona Carlosa z roku 2004. Išlo o francúzsku verziu v piatich dejstvách (rovnako ako u Warlikowského), ktorá dokonca obsahovala aj baletnú scénu v III. dejstve. Scéna spustila medzi diváckou verejnosťou i odbornou kritikou búrlivú diskusiu. O inscenácii vznikli nielen umelecké recenzie, ale aj odborné štúdie (Günther). Konwitschny je totiž vnímaný, podobne ako Warlikowski ako kontroverzný režisér, ktorý svojimi režijnými koncepciami dielo polemizuje, konfrontuje svoju interpretáciu s pôvodnou predstavou libreta, často ide scénicky a ideologicky proti zaužívaným, „tradičným“ produkciam. Konwitschny je spájaný s pojmom *Regieoper*, teda režijnej opery, ktorá pomenúva radikálny, individualistický a svojský režisérsky prístup k dielu resp. to, čo je výsledkom *Regieoper* je, ako to nazýva Ursula Günther „radikálne revizionistická dramatizácia diela.“ Tento prístup je dnes už v podstate pre opernú kultúru bežný a rozšírený najmä v nemecky hovoriacich krajinách, ale tiež vo Francúzsku a Veľkej Británii. Warlikowski je rovnako kontroverzne vnímaný režisér, čo sa však týka inscenácie Dona Carlosa, jeho režijná koncepcia libreto nekonfrontuje ale s ním spolupracuje, rešpektuje ho, takisto aj Verdiho hudbu. Jeho réžia Dona Carlosa bola zo strany verejnosti i hudobných kritikov vnímaná, ako uvidíme, ako veľmi málo kontroverzná. Warlikowski nijakým radikálnym spôsobom nezasiahol do Verdiho diela, vychádzal zo Schillerovej drámy, ktorú, predpokladám, ako divadelný režisér dobre poznal a držal sa jej. Opera je situovaná scénicky a kostýmovo do 50.-60. rokov 20. storočia, využíva pôsobivý svetelný design a videoprojekciu, imitujúc estetiku nemého filmu. Inscenáciu tak môžeme po javiskovej a dramaturgickej stránke definovať ako modernú produkciu. To, čo vyvolalo dávku kontroverzie nielen v odbornej kritike ale i medzi niektorými divákmi, ktorí po predstavení Warlikowského vypískali, bola napríklad otázka sexuality princeznej Eboli. Warlikowski totiž načrtnol jej fluidnú sexuálnu orientáciu. Predtým než začnem hovoriť o detailoch Warlikowského produkcie ju teraz stručne uvediem, predstavím jej tvorcov, inscenačný tím a umelcov, ktorí sa na nej podieľali.

Inscenácia Krzysztofa Warlikowského *Don Carlos* bola štvrtou opernou premiérou Národnej parížskej opery (Opéra National de Paris) v sezóne 2017/2018. Opera Giuseppe Verdiho vo Warlikowského réžii mala premiéru 10. októbra 2017 v opere Bastille. Operný dom patrí medzi najväčšie a najmodernejšie hudobné inštitúcie v Európe. Inscenácia sa uvádzala do 11. novembra 2017, v nadchádzajúcej sezóne 2019/2020 sa má *Don Carlos* v parížskej opere objaviť opäť v rovnakej réžii, pôjde však o taliansku verziu. Warlikowski nerežiroval Verdiho *Dona Carlosa* po prvýkrát. V roku 2000 inscenoval dielo pre Národnú operu vo Varšave (Teatr

Wielki - Opera Narodowa, Warsaw), premiéra inscenácie bola 22. októbra 2000.²⁷ Produkcia Krzysztofa Warlikowského *Don Carlos* v opere Bastille bola realizovaná v spolupráci s javiskovou výtvarníčkou Małgorzatou Szcześniakovou, s ktorou režisér spolupracuje už viac ako tri dekády rokov. Produkcia *Don Carlos* bol ich piaty spoločný projekt pre Opéra de Paris. Szcześniak vytvorila kostýmy a návrh scény pre všetky doterajšie Warlikowského činoherné i operné produkcie, dokonca je považovaná za spolutvorkyňu jeho umeleckého jazyka. Szcześniak sa vo svojich scénografiách snaží o čistotu a jednoduchosť. Svoje scény označuje za anti-dekoratívne, nepoužíva žiadne kvety, koberce ani sochy. Čistota priestoru spočíva v materiáli, ktorý používa: drevo, kov, sklo, keramika etc. Pri svojich scénických návrhoch sa inšpiruje architektúrou. V inscenácii *Don Carlos* sa inšpirovala španielskym zámkom *El Escorial* a jeho dreveným interiérom. Scéna *Dona Carlota* je charakteristická rozdielom medzi verejným životom kráľovského dvora a osobným, intímnym životom, ktoré jednotlivé postavy žijú. „I created an open space, a vast reception hall, with high walls covered with wooden panels and a parquet floor. To this I added “boxes” which arrive on the stage in accordance with the dramatic situation – fencing halls, a private cinema, a prison cell. These closed, almost claustrophobic spaces are a reflection of the inner psyche of the characters.“²⁸ Scéna, ktorá je pôvodne situovaná v 16. storočí, patrila v parížskej inscenácii esteticky do 50.-60. rokov 20. storočia. Tejto estetike zodpovedali aj kostýmy (obleky, kabáty, večerné šaty), ktoré nemali charakter klasických odevov imitujúcich módu 16. storočia, ale rovnako boli inšpirované rokmi 1950-1960, najmä návrhárom Christianom Dior. Inšpirácia jeho dielom je najviac zrejmá v kostýme, čiernych šatách Eboli v štvrtom dejstve opery, a tiež strihom oblekov mužských predstaviteľov opery - Carlos, Filip, Posa i Veľký Inkvizítor. Svetelný design na javisku opery Bastille vytvoril Felice Ross, o choreografii sa postaral Claude Bardouil, o dramaturgiu Christian Longchamp a videoprojekcie použité v inscenácii realizoval Denis Guéguin. Hudobné obsadenie inscenácie tvorili výrazné umelecké osobnosti súčasnej opernej kultúry. Postavy Carlota, Elizabety a Eboli boli v alternácii, v zátvorke uvádzam alternujúcich umelcov. Na javisku sa predstavili Jonas Kaufmann (Pavel Černoch) ako Don Carlos, Ildar Abdrazakov v postave Filipa, Ludovic Tézier stvárnil Rodriga,

²⁷ KARSZNIA, Adela. Krzysztof Warlikowski: A Chronology of Life and Work. In *Polish Theatre Perspectives*. Wrocław: The Grotowski Institute, 2010, s. 181-197. Dostupné z: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=55654>

²⁸ Uviedla v rozhovore pre Opéra de Paris Małgorzata Szcześniak, ktorá hovorí o produkcii *Don Carlos* a hodnotí tiež svoje predošlé projekty pre parížsku operu. Dostupné z: <https://www.operadeparis.fr/en/magazine/the-irreplaceable-malgorzata>

Veľkým Inkvizítorom bol Dmitry Belosselskiy. V úlohe Elizabety sa predstavila Sonya Yoncheva (Hibla Gerzmava) a Eboli stvárnila Elína Garanča (Ekaterina Gubanova). Orchester parížskej opery dirigoval Philippe Jordan, zbor opery pripravil José Luis Basso.²⁹

Režijným zámerom Warlikowského produkcie bolo poukázať na hlavné postavy, na jednotlivcov a vykresliť príbeh každého charakteru zvlášť (aj preto využitie individuálnych portrétov vo videoprojekcii). Jeho cieľom bolo, ako to vyjadril v rozhovore pre Opéra de Paris „hľadať súkromnú, osobnú, intímnu perspektívu“ na pozadí veľkej politickej drámy, „inými slovami povedané vidieť, nazerať intímne ako na Filipa, tak Carlosa, Elizabetu a Eboli“.³⁰ Dirigent Philippe Jordan pre program Opéra de Paris napísal, že „hlavné postavy v Donu Carlosovi nie sú iba historickými archetypmi. Mnohé z nich sú reálne historické postavy, ale ich charaktery podčiarkujú dvojakosť a zložitost ľudskej psychiky, pripisujúc jednej postave viacero odlišných charakterových čít.“³¹ Krzysztof Warlikowski je režisér, ktorý inscenáciou opery hľadal osobnú perspektívu každého charakteru a to isté vyžadoval od umelcov na javisku. Kľúčovým slovom, ktoré by opísalo cieľ, zmysel jeho umeleckej práce nie je výsledok, ale proces. „He makes you understand and think about what has been going on, what is going on and what it might create, the situation that you are at this very moment on the stage,“ prezrádza Elína Garanča, predstaviteľka Eboli v rozhovore pre Arte.tv.³² Je pre ňu zaujímavé pracovať s režisérmi, pričom naráža na Warlikowského, ktorí nespádajú do kategórie „tradičných“ operných režisérov. Títo režiséri podľa jej slov najskôr čítajú text (libreto) bez toho, aby počúvali hudbu, ktorá často diktuje emócie. Warlikowski vychádzajúc zo svojho vzdelania (študoval históriu, filozofiu, románske jazyky, dejiny gréckeho divadla, divadelnú réžiu) a dlhoročnej praxe s klasickým divadlom (v Poľsku inscenoval takmer všetky Shakespearove drámy, gréckych dramatikov Sofokla a Euripida, modernistov Prousta a Williama etc.) tak kladie primárne dôraz na emocionálnu hodnotu diela, ktorá pramení z textu, teda z libreta. Warlikowski sa sústreďí na individualitu a detail, inšpiráciu, ktorú text umelcovi ponúka a hľadá zmysel tým, že sebe a ostatným kladie otázky, núti ich premýšľať.

²⁹ Pre viac informácií o inscenácii: <<https://www.operadeparis.fr/en/season-17-18/opera/don-carlos> >

³⁰ Warlikowski v krátkom interview, ktorým Parížska opera predstavuje jeho novú inscenáciu, hovorí o svojej vízii zobrazit' drámu a jej postavy, odhaliť vzťahy medzi nimi, poukázať na intímnosť i kolosálnosť (auto-dafé) prítomnú v opere. Jeho zámerom bolo poukázať na osobnú, individuálnu perspektívu tohto veľkého, politického sveta, ktorý je vo Verdiho opere zobrazený. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=bVaoVpHrSa8&feature=youtu.be>>

³¹ Program k opere Don Carlos: *Don Carlos. Giuseppe Verdi*. Paris: Opéra National de Paris, 2017. 152 s.

³² Dostupné z: <<https://www.arte.tv/fr/videos/078802-000-A/don-carlos-interview-d-elina-garanca/>>

„First he [Warlikowski] reads the text and then he tries to understand what the person wants to say with the text and then you try to put it together with music. He always wanted us to think before, during and after what and why,“ opisuje Warlikowského metódu Garanča. Ildar Abdrazakov, ktorý v inscenácii stvárnil Filipa II. a prvýkrát spolupracoval s Warlikowským pre arte.tv uviedol, že poľský režisér mu otvoril pohľad a zmenil zmýšľanie o Filipovi a celej politicko-spoločenskej situácii v opere. Rovnako tiež potvrdil Warlikowského individuálny prístup ku každému umelcovi, jeho snahu porozumieť inakosti (personálnej, vokálnej, emočnej etc.) interpreta a urobiť rolu komfortnou po dramatickej i speváckej stránke pre každého z nich.³³ Na ženské postavy, Elizabetu a Eboli kladie Warlikowski rovnaký dôraz ako na Carlosa, Filipa, Rodriga (a špecificky Karla V.), tradične vnímaných hlavných predstaviteľov Schillerovej politickej, patriarchálnej, rodinnej drámy.

Krzysztof Warlikowski, ktorý sa v súčasnosti venuje viac inscenovaniu opery ako činohry je hudobnými kritikmi označovaný za kontroverzného režiséra. Jeho produkcie sú považované za moderné, „netradičné“ a rovnako kontroverzné. Odborná kritika, domáca (francúzska) i zahraničná na jednej strane označovala *Dona Carlota* za kontroverznú réžiu³⁴, na druhej strane kritici, ktorí estetiku Warlikowského produkcií poznajú a Warlikowského režijný štýl obľubujú, hovorili o „umiernenej, premyslenej, slušnej“ produkcii³⁵. Kritici jednohlasne ocenili najmä Warlikowského zmysel pre detail s interpretáciou diela, ktorá, v prípade inscenovania opery, vychádza z hudby, predpokladá dobré poznanie partitúry, a umocňuje v poslucháčovi/divákovi hudobný a vizuálny zážitok.³⁶

Warlikowski inscenoval operu *Don Carlos* vo francúzskej päťdejtvovej verzii z roku 1866, ku ktorej sa Budden vzťahoval ako k originálnej či pôvodnej verzii opery. Verzia je bez baletu v III. dejstve a v porovnaní s verziou z roku 1867 obsahuje vynechané pasáže, ktoré Verdi pred marcovou premiérou v roku 1867 odstránil. Vo väčšine prípadov ide o menšie zmeny, ktoré

³³ Dostupné z: <<https://www.arte.tv/de/videos/078803-000-A/don-carlos-aus-der-pariser-oper-ildar-abdrazakov/>>

³⁴ Malina Gueorguiev vo svojej kritike pre *Opera Wire* nazvala Warlikowského inscenovanie za “point of contention.” Dostupné z: <<https://operawire.com/opera-national-de-paris-2017-18-review-don-carlos-jonas-kaufmann-elina-garanca-sonya-yoncheva-company-deliver-performance-for-the-ages/>>

³⁵ Uverejnil vo svojej recenzii pre *New York Times* Zachary Woolfe, jeho recenzia mala názov “A Starry ‘Don Carlos’ Brings Verdi, in French, to Paris.” Dostupné z: <<https://www.nytimes.com/2017/10/11/arts/music/review-don-carlos-paris-opera-jonas-kaufmann.html>>

³⁶ Podobne sa vo svojom článku vyjadrila Susan Brodie, netají síce slabnúci entuziazmus k Warlikowskému: “I found the production true to the opera and full of interesting but coherent twists.” Dostupné z: <<https://classicalvoiceamerica.org/2017/10/19/kaufmann-triumphs-in-erratic-paris-don-carlo/>>

Verdi urobil v jednotlivých scénach, napr. v spomínanej scéne upravil duet Elizabety a Eboli zo IV. dejstva alebo scénu medzi Carlosom a Filipom v závere tohto dejstva. Prvé dejstvo francúzskej verzie tvorí tzv. prológ. Pre načrtnutie vzťahov hlavných ženských postáv, o ktoré sa v tejto práci predovšetkým zaujímam, je prvé dejstvo dôležité, keďže zachytáva vôbec prvé stretnutie Carlosa s Elizabetou: Elizabeta sa stratí v lese Fontainebleau, kde stretne neznámeho muža. Ten sa jej predstaví ako záhradník a zamilujú sa do seba. Po chvíli vyjde najavo, že je to jej budúci ženich, Don Carlos, s ktorým je podľa dohody ich rodín zasnúbená. Radostnú idylu naruša príchod kráľovského posla, ktorý Elizabete oznamuje, že jej ruku miesto Dona Carlosa dostane jeho otec, španielsky kráľ Filip na znak prímeria medzi Španielskym a Francúzskym kráľovstvom. Zvyšok opery sa odohráva v Španielsku a zachytáva neblahé dôsledky tejto udalosti: Carlos sa počas celej opery vyrovnáva s faktom, že Elizabeta nebude jeho manželkou ale matkou, ide o akýsi obrátený oidipovský príbeh. Vstupnému recitativu Elizabety *Amis, que voulez vous ? (Priatelja, čo si žiadate?)* predchádza zborový úvod, v ktorom je naznačená tristná nálada a stav biedy, ktorý Francúzsko zasiahol kvôli trvajúcej vojne so Španielskom: *L'hiver est long ! La vie est dure ! Le pain est cher ! Quand donc finira ta froidure, O sombre hiver ! Hélas ! Quand finira la guerre ! (Zima je dlhá! Život je ťažký! Chlieb je drahý! Kedy už skončí tvoj mráz, trpká zima! Beda! Kedy vôbec skončí vojna!)*³⁷ Elizabeta tíši ich trápenie recitativom a uisťuje francúzsky ľud, že vojna čoskoro skončí. Španielsky posol vzápätí prichádza so správou o mieri. Eufória a radosť nad mierovým paktom netrvá dlho, posol prináša tiež správu o Filipovom rozhodnutí vziať si Elizabetu za ženu. Durový charakter sa mení na mólovú atmosféru (*L'heure fatale est sonée ! Odbila osudná hodina*). Je zaujímavé všimnúť si, ako píše Levin v úvode už citovanej knihy, že Elizabeta je tá, ktorá robí osudné rozhodnutie, z ktorého vyplýva celý priebeh opery.³⁸ Posol prichádza so správou, že Filip *“ne veut vous devoir qu'à vous-même. Acceptez-vous la main de ce roi qui vous aime ?“* (*Chce ponechať rozhodnutie len na vás samu. Prijmete ruku tohto kráľa, ktorý vás miluje?*) Po tejto otázke ženská časť zboru subtílnym spevom nabáda Elizabetu, aby prijala kráľovu ponuku a zabezpečila tým mier svojmu ľudu. Verdi napísal dva takty úplného ticha na scéne, len v orchestri majú zaznieť dva akordy hrané pizzicato. Dva takty predstavujú čas, za ktorý sa má Elizabeta rozhodnúť. Ako naznačuje partitúra nakoniec odpovedá

³⁷ Preklady francúzskeho libreta do slovenčiny sú moje vlastné, a slúžia iba pre potreby tejto práce. Francúzsky text som čerpal z libreta uverejneného v oficiálnom programe k Warlikowského inscenácii. *Don Carlos. Giuseppe Verdi*. Paris: Opéra National de Paris, 2017. 152 s.

³⁸ LEVIN, J. David. *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*, Chicago: University of Chicago Press, 2007. s. xi-xii

“*d’une voix mourante*“ (umierajúcim hlasom), áno. Týmto rozhodnutím zachránila svoj ľud pred skazou, vojnou, trápením a biedou, a obetovala svoju lásku. Nikdy nebude Carlosovou manželkou. Od tejto chvíle bude jeho matkou. Epická tragika dejstva vo Fontainebleau ovplyvnila aj hudobnú podobu ostatných dejstiev opery. Levin uvažujúc nad operou *Don Carlos* napísal: „In this piece, most of the principal characters are at their lyrical best when they’re worst off.“³⁹ Dôležitá speváčka chvíľa pre Elizabetu nastáva v štvrtom dejstve, keď sa dostáva do ostrého konfliktu s Filipom, a svoju veľkú áriu *Toi qui sus le néant*, jedinú sólovú áriu spieva až na začiatku piateho dejstva, chvíľu pred smrťou. Aj iné veľké árie opery sú tragické. Filipova ária *Elle ne m’aime pas* je výkrikom nad rozpadnutým manželstvom, v árii *O don fatal* zase Eboli preklína svoju krásu a vyjadruje žiaľ nad svojím osudom. Výnimkou je iba ária *Je l’ai vue*, jediná Carlova sólová ária v celej opere. Warlikowski inscenuje prvé dejstvo tak, ako by sa odohrávalo v mysli samovražedného Carlosa. Scéna obklopená tmavohnedými drevenými panelmi na jednej strane predstavuje les Fontainebleau, na druhej tiež kláštor St. Just (rovnaká scéna je v piatom dejstve, ktoré sa odohráva v kláštore). Malgorzata Szczęśniak sa drevenou konštrukciou inšpirovala pri svojej návšteve španielskeho zámku *El Escorial*. Zbor, ktorý predstavuje francúzsky ľud prichádza na scénu, do priestoru, ktorý je ohradený podobne ako objekty v dnešných múzeách a galériách, ktorých sa návštevníci nesmú dotýkať. Vyznačený priestor poukazuje na rozdiel, materiálny i spoločenský, medzi ľudom a kráľovskou mocou, ktorú v prológu reprezentuje Elizabeta. Tá vo Warlikowského produkcii vchádza na javisko oblečená v bielych, svadobných šatách. Vo väčšine režijných produkcií je Elizabeta do nich oblečená až po súhlase na Filipovu výzvu stať sa jeho ženou. Môže ísť len o technické riešenie scény, no moja interpretácia toho, že Warlikowski nechal Elizabetu hneď od začiatku oblečenú v svadobných šatách je, že tým poukazuje na jej čistotu a nevinnosť (ako biela farba vo všeobecnosti) v rozhodnutí, ktoré fatálne ovplyvní ju, Carlosa a celý príbeh. Levin vyjadruje Elizabetinu nestrannosť (politickú nezaťaženosť či nevinnosť, ktorú Warlikowski symbolizuje v bielych šatách) a tiež poukazuje na následky, ktoré z fatálneho rozhodnutia vyplývajú. „It should be clear that she has been compelled to take a sudden turn from being quite unencumbered at the outset of the opera to being thoroughly weighed down by her assigned position.“⁴⁰ Na inom mieste Levin píše o mužskej patriarchálnej sile, ktorá riadi celý príbeh a ostatným postavám, najmä typicky

³⁹ LEVIN, op. cit., s. 144

⁴⁰ LEVIN, op. cit., s. 174

ženským, neostáva iné, ako prispôbiť sa.⁴¹ Po Elizabetinom osudnom *áno* je vo Warlikowského produkcii jej tvár zahalená bielym závojom. Ten na jednej strane naznačuje, že od tohto momentu patrí Filipovi, nie Carlosovi, a po svadbe sa stane jeho ženou, kráľovnou Španielska. Na druhej strane toto scénické gesto prekrytia tváre závojom, podľa mojej interpretácie, zakrýva slzy, ktoré jej stekajú po tvári a ukrýva tak žiaľ a bolesť, ktorého obeťou sa dobrovoľne stala. Warlikowského Elizabeta je od tohto momentu zobrazovaná ako trpiteľka, podriadená a poslušná manželka; žena, ktorá stratila dôvod na radosť, prišla o ilúzie, je odkázaná žiť život, s ktorým vnútorne nesúhlasí.

Ďalším momentom, ktorý nám pomôže vidieť profil Elizabety vo Warlikowského inscenácii je scéna s romancou po duete Carlosa a Elizabety. Kráľ Filip vstupuje na scénu a zisťuje, že Elizabeta bola sama, bez spoločnosti dvornej dámy, čím porušila nariadenie kráľovského dvoru (*Ignorez vous la règle de ma cour ? Ignorez vous le règlement de mon cour ?*). Filip sa arogantne a podozrievavo pýta na dôvod jej samoty a zároveň Elizabetinu dvornú dámu, jej *compagne*, posielal späť do rodného Francúzska za „zanedbávanie a neplnenie“ si svojich povinností. Tristná nálada spôsobená krutosťou kráľovho nariadenia je vyjadrená jednohlasým zborovým zdesením, subtílnym výkrikom *Pour la reine, quelle offense ! Pre kráľovnú, aká urážka!* Elizabetina odpoveď na jej verejné poníženie je vyjadrená v dvoch strofách molodurovej romancy ‘*O ma chère compagne*’, ‘*Ó, moja drahá spoločníčka*’. Kráľovná sa tak pred zrakom všetkých, pred zrakom svojho krutého manžela „zmocňuje“ chvíle aby v romancy spievala o drahej vlasti. Levin hovorí, že sa jej tým podarilo aspoň na chvíľu umlčať tyranského manžela. Scéna poníženia Elizabety nás nabáda všimnúť si, ako Levin v monografii *Unsettled Opera* argumentujú s tézou Rogera Parkera o metonymizovaní réžie cez vizuálny aspekt produkcie⁴² (nazýva to tiež *vizuálnym systémom* z angl. *visual system*) píše, že „každý sa pozerá a všetci všetko vidia (vedia), alebo aspoň to tak vyzerá“.

“This scene of the countess’s dismissal and her (and by extension the queen’s) resulting humiliation alerts us to a problem in the opera text that we might otherwise overlook: that everyone in this piece seems to be watching, even if hardly anyone seems to be able to see much of anything. (The notable

⁴¹ “In Don Carlos, phallic power is and remains paternal. And the only contestants for that power left standing at the work’s conclusion are old (Philippe), older (the Grand Inquisitor), and oldest (Charles V). For their part, Don Carlos and Elisabeth are surprised in the course of a tender summation of their accommodation: again, they are betrayed by the fathers (Elisabeth by her father at the outset of the piece; Carlos by his here at the conclusion).”

pozri: LEVIN, op. cit., s. 163

⁴² Pozri: PARKER, Roger. “Reading the *Livrets*, or the Chimera of ‘Authentic’ Staging,” in *Leonora’s Last Act: Essays in Verdian Discourse*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997, s. 128, 130, 133.

exceptions to this rule underscore its irony, because the Inquisitor, who sees all, is blind, and Posa, whose gaze penetrates all, only has eyes for the suffering in Flanders.)”⁴³

Využitím videoprojekcie, ktorú realizoval Denis Guéguin⁴⁴, a ktorá je všeobecne v operných produkciách čím ďalej populárnejšia, ponúka Warlikowski pohľad do vnútra jedinca a zároveň explicitne vyjadruje vyššie spomenutú mužskú dominanciu a princíp patriarchálnosti, prítomný v opere. Videoprojekcia, využitie mlčiacich hercov, dekor scény z 20. storočia etc. patria k referenčným prvkom typickým pre Warlikowského produkcie.⁴⁵ V inscenácii *Don Carlos* použil vo videoprojekcii špeciálne efekty, ktoré navodzovali atmosféru čiernobielych nemých filmov. Videoprodukcii dominuje tvár Dona Carlosa (Jonas Kaufmann) so zdvihnutým revolverom pri hlave naznačujúc možnosť samovraždy či azda túžbu po nej. V treťom dejstve sa na plátne objaví Filipova tvár (Ildar Abdrazakov) ako symbol jeho absolutizmu a morálnej nadvlády, kontroly nad všetkým (všetko vidí, všetko vie). V auto-dafé scéne zase vidíme tvár muža, v ktorého ústach je človek zviňajúci sa od bolesti. Tvár muža evokuje slávny obraz Francisca Goyu *Saturn požiara svoje deti*. Na jednej z projekcií je však aj tvár Elizabety (Sonya Yoncheva), a je evidentné, že plakala, že sa trápi a vnútorne veľmi trpí. To, čo Warlikowski naznačil v prvom dejstve zakrytím tváre závojom, naplno vyjadril v projekcii z tretieho dejstva, verejným a maximalizovaným zobrazením jej uslzenej tváre. Zatiaľ čo Filipova tvár zobrazuje už spomínaný aspekt moci a diktátorskej nadvlády (všetko vidí, všetko vie), Elizabetina uslzená tvár poukazuje na mizériu, ktorá vyplýva z jej fatálneho súhlasu (za všetko môže, všetko spôsobilá).

Druhý obraz druhého dejstva je prvým momentom, kedy sa stretávame s Eboli. Scéna sa pôvodne odohráva v záhrade pri kláštore Saint-Just, dvorné dámy sedia na tráve okolo fontány, vôkol sú pomarančovníky a drobné borovice. Jedna z nich má mandolínu. Aspoň tak si to Verdi predstavoval. Warlikowski túto scénu umiestnil do telocvične, kde sa dámy učia šermovať. Namiesto šiat majú oblečené biele šermiarske odevy, Eboli má čierny, v ruke má cigaretu, z ktorej si počas spievania poťahuje. Jej prvou áriou je známa *Chanson du voile*, pieseň o závoji. Rozpráva v nej príbeh o kráľovi, ktorý uvidel sedieť v záhrade ženu, zahalenú

⁴³ LEVIN op. cit., s. 34

⁴⁴ Denis Guéguin je spoluautorom monografie o Warlikowského diele a využití videoprojekcii v jeho inscenáciách s názvom *L'art vidéo à l'opéra dans l'oeuvre de Krzysztof Warlikowski*. pozri: DARYOUSH, Leyli, GUÉGUIN, Denis. *L'art vidéo à l'opéra dans l'oeuvre de Krzysztof Warlikowski*. Alternatives théâtrales, 2016. 130 s.

⁴⁵ Vo svojej recenzii na to upozorňuje Susan Brodie. Dostupné z:

<<https://classicalvoiceamerica.org/2017/10/19/kaufmann-triumphs-in-erratic-paris-don-carlo/>>

závojom. Kráľ k nej prichádza, páči sa mu a tak ju zvädza. Hovorí, že už viac nemiluje kráľovnú. Žena odkryje svoju tvár a kráľ v nej spoznáva kráľovnú. Warlikowského Eboli o príbehu nielen spieva, ale ho aj názorne predvádza. Aspoň si to myslíme. V inscenácii si totiž jedna zo žien ľahne, Eboli (Elīna Garanča) sa k nej zohýna a rukou jej prechádza od tváre, krku, hrude po jej intímne partie. To, čo by sa mohlo javiť ako obyčajný žart, veď sa na tom smeje a s ňou aj ostatné ženy, sa v konečnom dôsledku javí ako zámer. Eboli ženu pobožká s plnou vážnosťou. Má Eboli naozaj homosexuálnu orientáciu? Aj keď ju Warlikowski v tejto scéne naznačil, v priebehu ďalších dejstiev ju už iným spôsobom nedemonštroval. Veď Eboli miluje mužov (Carlosa, Filipa) a zvädza ich. Konwitschny, pre porovnanie, v piesni o závoji vytvoril tiež akúsi hereckú etudu, ktorá spočíva v hre so závojom. Dvorné dámy, oblečené skôr ako dvorní páni, si podávajú biele závoje, s ktorými tancujú. Eboli (Nadja Michael) si v druhej strofe piesne nasadí klobúk, zo sukne si urobí nohavice a imituje príbeh piesne o závoji. Pred koncom árie si ho dáva dole, sukňu si upraví do pôvodnej polohy a tak sa vracia k svojej ženskosti. U Warlikowského nemáme pocit imitovania, všetko, čo Garanča robí (akt zvädzania) pôsobí determinujúco a pre ňu prirodzene. Štvrté dejstvo, ktoré sa začína Filipovou áriou *Elle ne m'aime* pas je vo Warlikowského produkcii explicitným vyjadrením kráľovej nevery. Verdiho predstava o scéne bola kráľovská pracovňa pred súmrakom, Filip sklonený nad stolom so štátnymi dokumentmi, po prebdenej noci. Warlikowski umiestnil scénu do luxusne zariadenej, modernej premietacej miestnosti. Filip sedí na zemi, opiera sa o kreslo, je oblečený v bielej košeli a v oblekových nohavičkách. Vedľa, na inom kresle leží Eboli, zrejme spolu práve strávili noc. Podobný koncept, ktorým sa možno Warlikowski inšpiroval zobrazil vo svojej inscenácii *Dona Carlota* Peter Konwitschny vo Viedni. Eboli je počas jeho árie rovnako v kráľovej pracovni, ba dokonca prepočúva aj celý rozhovor medzi ním a Inkvizítorom. Konwitschny ju počas scény nechal oblečenú len v nočnej košeli, čím takisto naznačil (intímnu) blízkosť s Filipom.

Ak je niekto v opere Don Carlos protikladom apatie, pasivity, sublimácie⁴⁶, tak je to práve Eboli, tragická a zároveň víťazná dramatická postava. Je jednou z postáv, ktorá

⁴⁶ Levin tento pojem preberá zo psychoanalýzy, kde sublimácie predstavuje akýsi obranný mechanizmus, kedy sa sociálne či morálne neprijateľné impulzy menia na také skutky či správanie, ktoré vie byť spoločnosťou akceptované. Tento jav využíva predovšetkým, keď hovorí o Carlosovi a Elizabete, ktorí museli kvôli spoločensko-politickému záujmu ich rodín podľahnúť sublimácii a zmeniť ich sexuálny inštinkt (ktorý nie je nutne spojený so sexualitou) v nový, ne-sexuálny, spoločensky akceptovateľný cieľ. Sublimácia je pre nich "shelter", ktorý ich má chrániť, poskytnúť im ochranu. V závere sa ukáže, ako

v priebehu opery prechádza zmenou v konaní a myslení. Žena, ktorá túži po pomste za každých okolností si pri pohľade na ľútostivú kráľovnú uvedomuje vážnosť svojho konania a ľutuje dôsledky svojich rozhodnutí. Eboli je azda najambivalentnejšia postava v opere, ktorá sa radikálne vyvíja, dramaticky i hudobne. Elīna Garanča, lotyšská mezzosopranistka, ktorá Eboli vo Warlikowského inscenácii stvárnila v rozprávaní v rozhovore (arte.tv) o Eboli ako o žene, ktorá žije vo svete mužov a hrá podľa ich pravidiel. „It’s not an easy life, it’s a lonely life, and you’re responsible alone for your own actions,“ hovorí Garanča. Ebolin príbeh, jej vývoj v priebehu opery je v porovnaní s Elizabetou najviac komplikovaná a najviac bolestná cesta. Eboli tak, ako ju Warlikowski stvárnil je mocná žena, silná, odhodlaná a sebavedomá. Je to vidieť v druhom dejstve, v piesni o závoji. Eboli, ktorá pôsobí autoritatívne na svoje okolie, odlišným oblečením (čiernou farbou kostýmu namiesto bielej), sebavedomým vokálnym prejavom (Garanča spieva celú rolu fenomenálne) a gestikuláciou dáva najavo svoje odvážne, sebaisté „ja“. Po tom, čo na scénu príde Posa (Ludovic Tézier) s listom pre kráľovnú (Sonyu Yonchevu) si Garanča zapáli cigaretu a koketuje s ním. Nie je to jediná stránka Eboli, na ktorú sa Warlikowski vo svojej koncepcii snažil poukázať. Eboli tak ako je krásna a sebavedomá, je aj veľmi nebezpečná aktérka. Túto „vlastnosť“ podtrhuje scéna na začiatku III. dejstva, kde Eboli, mysliac si, že Carlos miluje ju a zistí, že to tak nie je, že miluje Elizabetu. Eboli pred ním prehlasuje že je „une ennemie dangereuse“, nebezpečnou nepriateľkou. Odmietnutie „zranilo“ jej hrdosť, jej pýchu. „Ah ! La lionne au coeur est blessée ! Craignez une femme offensée !“ (Ah! Srdce levice je zranené! Majte strach pred urazenou, dotknutou ženou!) Toto emocionálne prežívanie a následné interpretačné stvárnienie na javisku je prirodzené a logické, jednak vychádza z textu (libreto), ktorý je pre Warlikowského pri práci s dielom kľúčový, rovnako tak z hudby, ktorá je zase vodiacim elementom pre umeleckých interpretov, resp. interpretku Garanču. To, čo Warlikowského Eboli zdôrazňuje zreteľnejšie než napr. Kowitschny alebo Diego de Brea či Martin Glaser je rozmer krehkej, ľútostivej a veľmi súcitnej ženy. Je to tá druhá strana Eboli, ktorú Garanča v rozhovore zdôrazňuje – zraniteľnosť, krehkosť, citlivosť a súcit. Eboli je tá, ktorá musí chrániť samu seba všetkými prostriedkami, každou manipuláciou, každým plánom, stratégiou, využitím moci, ktorú má a ktorú môže potenciálne dosiahnuť. Autoritárska spoločnosť španielskej monarchie pod

Levin píše, že to vlastne nič neznamená, pretože sublimácie žiadny reálny “shelter“ nie je. “Shelter“ nepredstavuje totiž nič a nikto v opere Don Carlos.
pozri: LEVIN op. cit., s. 142-146, 150-152.

kontrolou cirkevnej autority, patriarchálny, veľmi maskulínny svet, v ktorom Eboli žije a rovnako tiež Elizabeta, je slovami Garanči „very cruel world.“ Garanča rozpráva o Warlikowského predstave Eboli ako o komplexnej a ambivalentnej postave. Eboli, ktorú Garanča v inscenácii stvárnila nie je ľahko čitateľnou, predvídateľnou postavou, „tradičnou“ Eboli, ktorá je posadnutá svojou krásou a nemyslí na nič iné. Na jednej strane je Eboli, ako ju ukázal Warlikowski, silná a mocná žena, ktorá si uvedomuje, že má moc manipulovať iných (najmä svojou krásou), a preto sa intrigami (pozná tajomstvo o Carlosovi a Elizabete, vie o Rodrigových politických úmysloch, zároveň je Filipovou milenkou) snaží dosiahnuť čo najviac pre seba. „Sometimes it’s for power, sometimes it’s for love, for her own demons, complexes or needs that she has emotionally,“ uvádza Garanča. Na druhej strane je podľa môjho názoru Eboli tou najzraniteľnejšou osobou v opere, postavou, ktorá v priebehu deja prechádza obrovskou zmenou, najmä morálnou. Žena, ktorá má svoje očakávania, (myslí si, že ju Carlos miluje a to nie je pravda), ktorá využíva ostatných a nakoniec je sama využitá. Je to scéna zo IV. dejstva, kde si Eboli, ležiac vo Filipovej pracovni uvedomuje, že bola zneužitá. „For strong people to give a remorse and acknowledgment of their failure for their own is very hard,“ reaguje Garanča. Najdôležitejší moment z celej opery je pre Eboli scéna jej priznania sa kráľovnej, ktorá vrcholí áriou *O don fatal*. Warlikowski vystaval scénu ako moment úplného odhalenia, odkrytia všetkých činov, ktoré Eboli spáchala a je veľmi dôležité, že o nich hovorí. Táto scéna má význam ani nie tak pre Elizabetu, ale pre samotnú Eboli, tým, že sa priznáva resp. vyznáva (ako hriešnik pri spovedi) zo svojich činov, a že si sama uvedomuje, čo bolo dobré a čo zlé, a jasne to pomenúva. „We don’t know why she did it, but that’s the first step of curing yourself,“ uzatvára Garanča. O árii *O don fatal*, ktorá je, ako ju nazval Levin „kulminujúca“, píšem v nasledujúcej kapitole prinášajúc argument Petra Brooksa o hystérii. Brooks na tejto árii ilustruje fenomén hystérie v opernom žánri. Jeho argument vo svojom texte vysvetľujem a používam ho na ilustráciu interpretácie tejto árie mezzosopranistkou Garančou.

3. Ária Eboli *O don fatal* – hystéria v opere

Ako prezrádza názov mojej bakalárskej práce, zaujíma ma zobrazenie ženských postáv v opere Don Carlos a taktiež spôsob, ako s ich zobrazením pracoval Warlikowski v parížskej inscenácii. Svoj argument založený na reflexii textu Petra Brooksa “Body and Voice in Melodrama and Opera“ budem aplikovať rovnako ako on na áriu *O don fatal*, áriu Eboli zo štvrtého dejstva francúzskej verzie opery (Brooks cituje áriu s talianskym textom, argumentuje tým, že opera Don Carlos, v tomto prípade Don Carlo, je v talianskom preklade spievaná najčastejšie).

Brooks vo svojom texte ponúka reflexiu nad estetikou dvoch žánrov - melodrámy a opery, navzájom historicky a esteticky spolu súvisiacich, ktoré pracujú odlišným spôsobom s telom a hlasom. Melodráma je podľa neho žáner, ktorý je založený na scénickej otvorenosti, vizuálnosti, na bezprostrednom stvárnení a vyjadrení príbehu telom. Inými slovami, to čo vidíme v melodráme, a uvidíme to tiež v opere, je nevyhnutne explicitným vyjadrením posolstva diela či príbehu:

“As an expressionistic mode, melodrama achieves its effects through making overt, present, visible - through acting out. Inevitably, acting out takes place on and through the body. Meaning is embodied. The body, in its postures and gestures, its emphases and distortions, must offer a visible, legible register of the message, reinforcing the other registers of the message - speech, stage set, music.”⁴⁷

V 19. storočí, o ktorom Brooks píše, bol spôsob umeleckého vyjadrovania sa oveľa teatrálnější, pretože všetko muselo byť viditeľnejšie a zreteľnejšie - veľké gestá, výrazná artikulácia, zvučné hlasy. Z pohľadu dnešnej estetiky by sa nám tento prístup mohol zdať hyperbolický, prehnaný až smiešny. Brooks konštatuje, že sme divácky senzibilní pre intímnejšie, zdomácnené vyjadrovanie, ktoré poznáme z televízie a filmu. Grand opéra je žáner, v ktorom teatrálnosť, zreteľne hyperbolické vyjadrovanie a seba prezentovanie môžeme pozorovať aj dnes.

Brooks v spojitosti s melodramou rozpráva o hystérii, resp. o chvíli, kedy sa telo správa hystericky. Rozumieme tým moment, keď sa potlačený či premáhaný afekt predstaví, stelesní v reči tela. Pri analýze melodrámy a opery využíva pojmy zo psychoanalýzy a vidí veľkú spojitosť medzi nimi.

⁴⁷ BROOKS, Peter. Body and Voice in Melodrama and Opera. In SMART, Mary Ann. *Siren Songs*. Princeton, NJ: Princeton University Press, s. 118.

“I have argued that there is a convergence in the concerns of melodrama and of psychoanalysis - and indeed, that psychoanalysis is a kind of modern melodrama, conceiving psychic conflict in melodramatic terms and acting out the recognition of the repressed, often with and on the body.”⁴⁸

Hystéria je psychologický jav, ktorý sa prejavuje predovšetkým telesnou reakciou. Keď už človek nemá fyzickú či psychickú kapacitu rozprávať, jeho vyjadrovanie sa realizuje rečou tela, fyzickou expresivitou. “Hysterical body“, hysterické telo je od Hippokrata po Freuda obvyčajne charakterizované s asociáciou na ženské telo, na ženu ako obeť, prenasledovanú, diskriminovanú, neprávom odsúdenú etc. Častým prvkom v literatúre melodrámy 19. storočia sú monológy takýchto žien, zvyčajne sa jedná o mladé ženy, ktoré sa stali obeťami spoločnosti pre rôzne sociálne, politické, rasové či náboženské nerovnosti. Brooks uvádza ako príklad diela Victora Huga, písané vo veršoch, ktoré svojím pružným a lyrickým veršovaním nemajú ďaleko od formy piesne či árie. Mnohé jeho diela boli preto ľahko prepracované do podoby libreta a zhudobnené. Ten istý fenomén, fenomén hystérie ženského tela, nachádzame v opere celého 19. a začiatku 20. storočia, spomeňme si na Donizzetihu Luciu, Verdiho Violettu, Pucciniho Toscu alebo princeznú Eboli a kráľovnú Elizabetu v Donu Carlosovi.

Je evidentné, že opera, rovnako ako melodráma pracuje s výraznou, symbolickou gestikuláciou vyjadrujúc rôzne nálady a emócie, ale čo hlas? Keď o tele využívajúc terminológiu zo psychoanalýzy môžeme rozprávať ako o “hysterical body“, môžeme v rovnakom zmysle hovoriť aj o hlase ako o “hysterical voice“? Operná ária je príkladom emocionálneho vyjadrenia, podľa Brooksa akoby mala určitú zvláštnosť hystérie v sebe.

“The hystericization of voice in opera, especially in the aria, derives, I think, from the extremity, [...] extremity of the situation in which the character finds himself - more pertinently, usually, herself - and also that extremity that comes from the paradoxical conjunction of artifice and naturalism in the genre itself.”⁴⁹

Extrémnosť teda môže spočívať v protiklade, ktorý operný žáner predstavuje: snaha o pravdivosť, o scénickú uveriteľnosť (to sa snaží docieľiť režisér svojou réžiou, kostýmový návrhár svojou koncepciou etc.) a zároveň je opera hudobným divadlom, v ktorom je všetko trik, efekt, iba “akoby“, veď opera je vždy predstavením (spectacle). Rovnako ako hysterické telo (hystericized body), aj hysterický hlas (hystericized voice) je schopný stvárnenia emocionálnej

⁴⁸ BROOKS, op. cit., s. 120.

⁴⁹ Ibid., s. 122.

výpovede, ktorá má byť „autentická“, aj keď vieme, že ide o produkt profesionálneho, rokmi trénovaného hlasu.

“Like the hystericized body, the affective operatic voice is capable of acting out emotion. I use this psychoanalytic term to suggest a certain quality of representation that gives the impression not merely of imitating affect but of reproducing it before our eyes. We know we are in the realm of the highest artifice, witnessing the most professional, highly trained imitation of passion imaginable. Yet we are, while the song lasts, inhabited by that passion in a manner that few other art forms can realize.”⁵⁰

Príkladom k uvedenej téze a argumentu o hystérii v opere je ária Eboli *O don fatal* zo štvrtého dejstva opery *Don Carlos*. Ária slúži ako skvelý príklad, na ktorom sa dá ilustrovat' hystéria a jej stvárnenie. K árii dochádza vo štvrtom dejstve krátko po tom, čo sa Eboli prizná kráľovnej Elizabete k činom, z ktorých ju sama obvinila: prezradila Filipovi o Elizabetej náklonnosti ku Carlosovi, utvrdila v kráľovi podozrenie o milostnom vzťahu s Carlosom, sama zvedla kráľa a stala sa jeho milenkou. Elizabeta bez slova (v originálnej verzii povie iba slovo horreur) odchádza. Vzápätí prichádza gróf z Lermy, ktorý Eboli dáva na výber medzi exilom a kláštrom: „*Vous choisirez avant l'aube prochaine entre un cloître et l'exil ! Vivez heureuse !*“ (Vyberiete si pred úsvitom medzi kláštrom a exilom! Žite šťastne!) V Schillerovej dráme, predlohe k opere, Eboli mlčí, odchádza v tichosti z kráľovnej izby. V opernej podobe *Dona Carlota* odchádza z izby Elizabeta, Eboli zostáva na scéne. Je to zároveň moment, kedy Eboli prvýkrát v priebehu opery zostáva na scéne sama. Na tomto mieste napísali Joseph Méry a Camille du Locle, libretisti opery, text mezzosopránovej árie.

Brooks popisuje áriu nasledovne: ária Eboli sa začína výkrikom, výlevom ľútosti a smútku: „*Ah ! Je ne verrai plus la Reine!*“ (Ah! Už viac neuvidím kráľovnú!) Preklína svoju krásu, ten osudný dar, ktorý dostala, a ktorý teraz tak nenávidí: „*Ô don fatal et détesté, présent du ciel en sa colère ! Ô toi qui rends la femme si fière, je te maudis, ô ma beauté !*“ (Ó, dar osudný a nenávidený, dar z nebies. Ó, ty, kto činiš ženu tak hrdou, preklínam ťa, ó, moja krásu!) Po tejto hudobne napätej časti v tónine as moll sa moduláciou dostávame do Ces dur, kde nachádzame melodický vrchol árie a vôbec celého vokálneho partu Eboli: melodická fráza pri slovách „*Je te maudis, ah !*“ stúpa po ces³, čo je v literatúre pre dramatický mezzosoprán neobvyklé. Verdi spôsobom, akým napísal túto rolu mezzosopránový hlas privádza do extrémnosti. Nasleduje

⁵⁰ BROOKS, op. cit., s. 123.

subtílnejšia časť cantabile v As dur, Eboli sa lúči s kráľovnou a prijíma kláštor, v ktorom bude žiť naveky. Je to práve slovné spojenie *pour toujours*, ktoré je vo francúzskej verzii zdôrazňované, v talianskom preklade je v rovnakej fráze akcentované slovné spojenie *mio dolor*. V tejto tristnej nálade rozlúčky s kráľovnou si Eboli spomenie na Carlosa, ktorého milovala. Zostáva deň na jeho záchranu, a urobí všetko preto, aby to bola ona, kto ho zachráni. V árii *O don fatal* tak pozorujeme akúsi morálnu premenu ženskej hrdinky. Chce zachrániť Carlosa, aby tým odčinila svoje predchádzajúce konanie, svoje predošlé činy? Ide jej naozaj o dobro jedinca, je schopná obetovať všetko pre jeho záchranu? Zdá sa, že áno, Verdiho hudba to jasne deklaruje. Môžeme povedať, že hudba je na jej strane. Po cantabile časti v mezzosopránovej strednej polohe Ebolin hlas opäť naberá na sile, dynamike a stúpa do výšok. Podľa Brooksa v tomto mieste „the aria reaches its desperate, triumphant, and fully hysterical conclusion.“⁵¹ Eboli sa cíti byť znovu narodená, *renaître*, pre túto chvíľu. Lútosť a žiaľ sa menia na odhodlanie a túžbu. Napriek pochmúrnej, fatálnej nálade árie sa v závere ozývajú triumfálne akordy morálneho víťaza, resp. víťazky Eboli, ktorá Carlosa zachráni pred rozsudkom. „*Un jour me reste ! Ah ! Je me sens renaître ! Béni ce jour... Je le sauverai !*“ (Jeden deň mi zostáva. Ah! Cítim sa znovu narodená. Buď požehnaný, tento deň... Ja ho zachránim!). Triumfálnosť záveru árie je vyjadrená zvukom orchestra, no predovšetkým vokálnym prejavom Eboli, jej hlasom. Eboli deklaruje svoju odhodlanosť (*Je me sens renaître ! Je le sauverai !*), ktorú orchester Eboli potvrdzuje, akoby s ňou súhlasil, keď zakaždým opakuje akord As dur v základnom tvare. Tragickosť a fatalita osudu ženskej hrdinky Eboli tak stojí v protiklade s jej hlasom⁵², hudobným spracovaním záveru árie, ktorý predstavuje nielen vrchol árie *O don fatal*, ale vôbec celej role Eboli v opere. Brooks o Eboli píše:

“In the course of the aria we run through a register of emotions from despair to hope, from self-condemnation to the chance of redemption, from base egoistical passion to self-sacrifice. The aria

⁵¹ BROOKS, op. cit., s. 124.

⁵² Tento argument kriticky rozpracoval Paul Robinson reagujúc na Catherine Clément a jej monografiu *Opera, or the Undoing of Women*, kde Robinson hovorí nasledovné: “[...] in focusing on the women’s fatal defeat by operatic plots, Clément neglected their triumph: the sound of their singing voices. This sound is unconquerable; it cannot be concealed by orchestras, by male singers, or – in the end – by murderous plots.” Argument spomína Carolyn Abbate v úvode svojej monografie *Unsung Voices*. pozri: ABBATE, Carolyn. Preface. In ABBATE, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, New Jersey: Princeton University Press, 1991. s. xi-xii

gives the best imitation of hysterical conversion, of acting-out. Its spectacularly voices the symptoms of Eboli's condition and situation. It creates extremity."⁵³

V árii *O don fatal* Eboli podľa hne afektu, hystérie. Warlikowski, a vyhovujúc jeho režijným požiadavkám aj predstaviteľka Eboli, lotyšská mezzosopranistka Elína Garanča stvárňuje Eboli skutočne hystericky. Jej gestikulácia zobrazuje ženu v extrémnej situácii. S búrlivým výkrikom uvedomujúc si, že už viac kráľovnú neuvidí a je odsúdená na život v kláštore, Garanča preklína svoju krásu a rukou si pritom rezolútne stiera rúž z tváre, vyjadrujúc averziu sama nad sebou, nad ženskou objektivizáciou, nad vnímaním ženy ako objektu. Jej telo chabne, nestojí pevne, potáca sa, chytá sa za hlavu, jej gestá sú strohé a nejednoznačné, pôsobia hystericky. Po najhlbšom tóne prvej časti sa fyzicky vyčerpaná a nevládna Garanča zrúti do kresla, v orchestri znejú dva tiché pizzicato akordy, po ktorých v kantabilnej časti Eboli bolestným hlasom vyjadruje ľútosť nad svojím osudom. V tomto okamihu sa podľa Brooksa deje niečo neobvyklé, niečo, čo ani melodráma, pantomíma či vôbec "hystericized body" v ktoromkoľvek žánri nedokáže vyjadriť. „Here the hystericized voice does something that the hystericized body cannot do. It doubles the hysterical symptoms with their cure."⁵⁴ Ária vyjadruje hystériu a jej kauzalitu: jej pôvod v extrémnosti danej situácie, symptómy hystérie ako vysoká emocionálnosť, problémy s dýchaním, výrazné telesné prejavy etc., no rovnako tiež prináša riešenie hystérie, akýsi "liek" či uzdravenie, teda to, čím Eboli hystériu prekoná a „uzdraví sa“. Podľa Brooksa je to Ebolin hlas, ktorý uvoľní vášeň a nadšenie a prináša jej, ako i publiku riešenie, Brooks to nazýva „lyrical assumption of self and situation.“⁵⁵ To spočíva v sebaobetovaní a vykúpení. Eboli sa rozhodne posledný deň obetovať záchrane Carlosa a jeho života. Je to jej rozhodnutie pre heroizmus, akt hrdinstva, ktorý ju vskutku vyvádza z hystérie, "redeems her hysteria" ba dokonca ju lieči. To všetko sa deje, pretože Eboli o tom spieva, svojím hlasom vyjadruje hystériu, svojím hlasom ju rovnako potláča a prekonáva. Tu sa už dostávame k otázke hlasu a vokálnej interpretácie Eboli. Tá vychádza z individuálnej prípravy a cítenia speváčky, ktoré obvykle pramení z hudobných požiadaviek partitúry a snahy o hereckú uveriteľnosť či pravdivosť, scénický realizmus. Ponúka sa nám tým výklad, že hysterické stvárnenie Eboli nie je fenomén Warlikowského produkcie či Elíny Garanči, ktorá Eboli v tejto produkcii stvárnila. Ide zrejme už

⁵³ BROOKS, op. cit., s. 125.

⁵⁴ BROOKS, op. cit., s. 125.

⁵⁵ Ibid., s. 125.

o akúsi interpretačnú tradíciu tejto árie, ktorú si Brooks zvolil, pretože v opernom repertoári najzreteľnejšie demonštruje jeho argument. Podobným spôsobom – hystericky – stvárňuje Eboli Nadja Michael v inscenácii francúzskej verzie *Don Carlos*, ktorú režíroval Peter Konwitschny na scéne viedenskej Staatsoper od roku 2005⁵⁶. Jeho Eboli si síce nestiera rúž z tváre, no jej telo reaguje a prejavuje sa rovnako hystericky – potáca sa, padá na zem, chytá sa za hlavu, časť árie odspieva na kolenách, pretože nevládze vstať. Rovnako tak áriu prežíva vokálne. Podobných interpretácií by sme našli desiatky od MET inscenácií po festivalové produkcie či aktuálne uvádzané inscenácie Dona Carlosa v Brne či v Bratislave.

Warlikowského produkcia a jedinečné dramatické a spevácke stvárnenie Eboli mezzosopranistkou Garančou v mojej práci slúži na ilustráciu a pochopenie Brooksovho argumentu, ktorý vychádza zo všeobecnejšej úvahy o prítomnosti fenoménu hystérie v opere.

Môžeme tak skutočne hovoriť o “hystericized voice“ v opere *Don Carlos* či vo Warlikowského produkcii? Určite áno. Ária Eboli je v opernej literatúre azda najjasnejším príkladom vyspievania hystérie. Rovnako tiež Garančina interpretácia môže byť vnímaná ako exemplárna. *O don fatal* je totiž áriou rôznych morálnych pohnutí a emócií, od zúfalstva a hnevu k nádeji, zároveň ilustruje zmenu od sebaodsúdenia k seba prijatiu, k morálnemu víťazstvu, ba dokonca vedie ku katarzii – k duševnej či morálnej očiste. Toto všetko vidíme v spôsobe, akým Garanča áriu umelecky interpretuje. Brooksovou tézou o hystérii v opere a rovnakým argumentačným prístupom sa dá nazerať na ďalšie Verdiho ženské postavy a ich árie, napríklad Amneris či Azucena, nehovoriac o tzv. „mad scenes“ belcantovej opery (Lucia di Lammermoor, Anna Bolena, I puritani, La Sonnambula). Hystériu by sme našli v celom opernom repertoári siahajúcom od barokovej opery, Händela, Mozarta až k Straussovi a Bergovi. Našli by sme príklady mnohých produkcií, ktoré hystériu zobrazujú explicitnejšie a intenzívnejšie než Warlikowski a Garanča. To, čo však nachádzame špeciálne v tejto árii Eboli je prekonanie hystérie jej dramatickým stvárnením a čo je dôležitejšie – vyspievaním. To, čo sa vyjadrením hystérie v barokovej opere či v „mad scenes“ belcantovej opery končí tragicky, väčšinou smrťou hlavnej hrdinky, sa v príbehu Eboli končí pozitívne, víťazne. „Both symptom and talking cure are present in *O don fatal*,“ uzatvára Brooks. Garanča preniesla do

⁵⁶ Inscenácia zo Staatsoper vyšla aj na DVD v roku 2007 v spolupráci s televíziou ORF. Réžiu pripravil Peter Konwitschny, kostýmy Johannes Leiacker, dramaturgiu Werner Hintze, inscenovanie auto-dafé scény a video-réžiu Vera Nemirova. Dona Carlosa stvárnil Ramón Vargas, Alastar Miles sa predstavil v postave Filipa, Bo Skovhus stvárnil Rodriga. V úlohe Elizabety sa predstavila Iano Tamar a Eboli stvárnila Nadja Michael, operu dirigoval Bertrand de Billy.

postavy Eboli hystériu, emocionalitu, strach, ľútosť a vášeň. Warlikowski s ich vývojom poukázal na dobrý koniec, uzdravenie, na jej morálne víťazstvo.

4. Elizabetina ária *Toi qui sus le néant*

Našu pozornosť chcem teraz obrátiť k Elizabete, druhej ženskej hrdinke opery *Don Carlos* a k jej árii z V. dejstva *Toi qui sus le néant*. Skôr ako pristúpim k interpretačnej analýze árie, ktorá je inšpirovaná textom Rogera Parkera, musím, podobne ako on, vysvetliť jej pozadie.

Verdiho *Don Carlos* je francúzska grand opéra, žáner, ktorého estetiku svojím hudobným štýlom zdokonalil najmä Giacomo Meyerbeer. Grand opéra, zvyčajne päťdejstvá, spracováva historický, celospoločenský príbeh alebo námet, kombinuje majestátnosť najlepších lyrických hlasov s krásou a pompéznosťou kostýmov, svetelných a javiskových efektov, obsahuje aspoň jednu zborovú a baletnú scénu, končí sa tragicky. Estetike grand opéry vzdali hold okrem Meyerbeera a jeho titulnou operou *Les Huguenots* mnohí skladatelia, medzi nimi Richard Wagner svojou operou *Tannhäuser*, Gioacchino Rossini operou *Guillaume Tell* a tiež Verdi operou *Les Vêpres siciliennes*. Parker v kontexte grand opéry predstavuje pojem Richarda Sennetta „public man“, ktorý podľa neho reprezentoval tendenciu mestských obyvateľov hľadať súdržnosť nie vo verejnom priestore politiky a ekonómie, ale skôr v osobnom živote rodín a personálnych vzťahov vo všeobecnosti. Sennett vo svojej knihe *The Fall of Public Man*⁵⁷ skúma nevyváženosť medzi verejnou a osobnou skúsenosťou, úpadok sociálnej či politickej angažovanosti verejnosti, teda pokles záujmu verejnosti o veci verejné. Táto tendencia, má, podľa Anselma Gerharda, autora knihy o parížskej grand opere s názvom *The Urbanization of Opera* významnú spojitosť so zmenami v opere 19. storočia všeobecne, a mohla viesť k úpadku francúzskej grand opery.⁵⁸ Gerhard vo svojej knihe akcentuje tézu, že mnohé zmeny v opere 19. storočia môžu byť skôr ako pojmom „bourgeoisification“ vyjadrené skôr slovom „urbanization“, ktorý podporil skladateľov a obecnosť „to favor certain styles of operatic representation over others.“⁵⁹ *Don Carlos* je tiež grand opéra, jej dej vychádza z historickej Schillerovej drámy, ktorá má silný politicko-spoločenský kontext a rieši nábožensko-cirkevné otázky (inkvizícia resp. vláda cirkvi v Španielsku v 16. storočí), no zároveň, podľa Parkerovej interpretácie, je viac operou, ktorá zobrazuje neverejnú, osobnú tragédiu na pozadí historickej drámy. *Don Carlos* je predovšetkým dielom o individuálnych historických (Filip, Carlos, Eboli, Elizabeta) či nehistorických (Posa) postavách, ktorých príbehy sú v popredí politického (vojna Španielska

⁵⁷ SENNETT, Richard. *The Fall of Public Man*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

⁵⁸ PARKER, Roger. Elisabeth's Last Act. In SMART, Mary Ann. *Siren Songs*. Princeton, NJ: Princeton University Press, s. 96.

⁵⁹ PARKER, op. cit., s. 95.

a Francúzska) i náboženského (inkvizícia) konfliktu verejnej moci. Parker o *Donu Carlosovi* hovorí ako o „violent clash between the private and the public.“⁶⁰ Podľa Gerharda smeroval vývin opery v 19. storočí, ktorá reagovala podobne ako literárne umenie (realizmus) na vývoj spoločnosti ovplyvnený technologickým pokrokom a rozvojom ekonomiky kapitalizmu, od historických a celospoločenských námetov grand opier (*Les Huguenots*, premiéra 1836) k námetom z reálneho života, reflektujúc skôr rodinné a súkromné prostredie (*La Traviata*, premiéra 1853). Operné javisko podľa Parkera v rokoch 1830-1880 miesto historických opier zaplnili opery, ktoré skôr ako záujmy spoločnosti reflektovali subjektivitu a individualitu jedinca. V tejto súvislosti cituje Gerharda, ktorý okrem úpadku „public“ man, čiže obratu od spoločnosti k jednotlivcovi hovorí o úpadku public „man“. „The historical shift toward interiority that Gerhard relates so persuasively to the story of French opera needs, as do all such narratives, some points of stasis against which to measure change; and one of these concerns the role played by women.“⁶¹ Interpretácia deja ovplyvnená patriarchálnou autoritou či buržoáznou spoločnosťou, ktorá, zobrazuje ženu na javisku ako pasívnu, ukazujúc jej skutočné postavenie, ktoré ženy zohrávali v silne mužskej spoločnosti podľa Gerharda nie je na mieste. „This fictive representation was very far from what reality we can find in the historical situation of women, or even in many of the other public discourses – psychological, educational, sexual.“⁶² Cieľom Parkerovho textu, ktorého argument interpretujem v súvislosti Warlikowského inscenácie je ukázať, že model vyššie opísaného zobrazovania žien (pasívna, podriadená patriarchálnej autorite a nadvláde mužov), aj keď je v opere 19. storočia prítomný, sa nemusí zhodovať s hudobnými prostriedkami resp. s hudbou, ktorá je v opere hlavným naratívom. Parkerovi tu ide o to, ukázať na ilustrácii ženskej reprezentácie v 19. storočí, ako Gerhard poukázal na rozdiel medzi pasívnou reprezentáciou ženy na javisku a v reálnom živote, že tento model resp. ilustrácia sa nemusí zhodovať s aspektmi hudobného prejavu. Pretože v opere, zdôrazňuje Parker, postavy nie sú obmedzené len na verbálnu a vizuálnu rovinu, ale v opere tiež spievajú. Grand opera *Don Carlos* je, ako sa Parker snažil ukázať na hudobnom spracovaní záveru I. dejstva a Elizabetinej árii, síce námetom a textom historická a politická, no Verdiho hudbou akcentujúca predovšetkým individualitu a osud jedinca, nie spoločnosti. Parker píše, že použitím terminológie Carolyn Abbate by sme mohli hovoriť o „plot-Elisabeth“, ktorý zostáva viazaný na stereotyp

⁶⁰ PARKER, op. cit., s. 97.

⁶¹ Ibid., s. 104.

⁶² Ibid., s. 104

reprezentácie pasívnej ženskej hrdinky, ale „voice-Elisabeth“, alebo ako to nazýva Parker „music-Elisabeth“ sa stáva „an important dynamic in the economy of the opera’s world.“⁶³

V kapitole o rôznych partitúrach som na základe verdiovskej monografie od Buddena poukázal na fakt, že Verdi viackrát operu Don Carlos upravoval a inicioval rôzne zmeny. Jednou z prvých zmien bol začiatok piateho dejstva, teda miesto, kde sa dnes v päťdejtstovej francúzskej i talianskej verzii uvádza Elizabetina ária. Pôvodne bola na jej mieste zamýšľaná ária pre Carlosa. Dejstvo sa začína reminiscenciou hudobného motívu modlitby mníchov z druhého dejstva (*Charles Quint, l’auguste Empereur*), z ktorej sa mala zrodiť, ako to Parker formuluje: „a personal prayer from Carlos, for strength to continue the political struggles espoused by his friend Posa, who now lies dead.“⁶⁴ Verdi sa najprv rozhodol Carlosovu áriu skrátiť na recitatív, neskôr dospel k rozhodnutiu recitatív odstrániť a nahradil ho dlhšou áriou pre Elizabetu. Parker píše, že Verdi už predtým pracoval na zlepšovaní a rozširovaní postavy Elizabety. Nová ária bola radikálnym krokom v tomto smere, v prehĺbení a rozšírení jej role v opere. Vo štvrtom dejstve, ktoré akcentuje dve dôležité udalosti, priznanie Eboli a smrť Posu, môžeme na ich príklade vidieť, akú dôležitosť Verdi venoval obom postavám, ktorých najvýraznejšie árie zazneli práve v najkritickejšom okamihu ich života. V predchádzajúcej kapitole som písal o árii *O don fatal*, ktorá je osudnou výpoveďou Eboli nad jej minulými činmi, vyjadrujúc hlbokú ľútosť, no zároveň aj odhodlanosť, ktorou túži Carlosa zachrániť. V piatom dejstve Verdi skomponoval Elizabete sólovú áriu preto, tvrdí Budden, aby ju hudobne priblížil k Eboli. „Elisabeth needs this aria if only to achieve parity with Eboli. She has been the noble sufferer for too long. Now at last she will reveal herself as a woman of real spiritual stature.“⁶⁵ Parker v kontexte rozširovania jej role používa výraz “bolstering her part“ (z angl. podporiť, zvýšiť, pozdvihnúť jej úlohu). Verdi sa rozhodol pozdvihnúť Elizabetu tým, že jej napísal áriu, ktorá paradoxne, podľa Parkera iba potvrdzuje, rozširuje a „pozdvihuje“ reprezentáciu ženy 19. storočia, a teda status pasívnosti a podriadenosti. Parker píše, že zatiaľ čo v pôvodne zamýšľanej árii Carlos prosí o silu do ďalších bojov, Elizabeta žiada iba, aby jej slzy boli vyslyšané:

Toi qui sus le néant des grandeurs de ce monde,
Toi qui goûtes enfin la paix douce et profonde,

⁶³ ABBATE, Carolyn. Opera or the Envoicing of Women. In *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Musical Scholarship*, ed. Ruth A. Solie. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993, s. 225-58.

⁶⁴ PARKER, op. cit., s. 105.

⁶⁵ BUDDEN, op. cit., s. 144.

Si l'on répand encore des larmes dans le ciel,
Porte en pleurant mes pleurs aux pieds de l'Eternel!

[Ty, ktorý poznáš márnosť mocných tohto sveta / Ty, ktorý okúsiš nakoniec jemný a hlboký pokoj
/ Ak ešte aj v nebi plakať sa smie, / plačúc prines moje slzy pred Boží trón!]⁶⁶

Ária Elizabety *Toi qui sus le néant* je jej súkromnou výpoveďou, akoby modlitbou, ktorú prednáša Bohu. Nachádzame sa v kláštore St. Just, kam Elizabeta prišla, aby sa naposledy stretla s Carlosom. Hlavným tematickým motívom je, že Elizabeta konečne prijíma Carlosa ako svojho syna a tým sa zmieruje s prítomnosťou; spomína na krásnu minulosť a držiac v rukách jed, ktorým sa v závere dejstva otrávi predznamenáva svoju budúcnosť. *Mon coeur n'a qu'un seul vœu, c'est la paix dans la mort. (Moje srdce má iba jedno želanie, je ním pokoj vo smrti)*, spieva Elizabeta v árii. Roger Parker prináša v súvislosti s hudobnou podobou tejto árie tézu, že v árii Elizabeta pred našimi ušami, a na javisku i očami, premieňa ubíjajúcu minulosť (z angl. deadening past) na citovú, emočnú prítomnosť (z angl. affective present). Inými slovami je ária hudobným a morálnym vysporiadavaním sa s minulosťou, zároveň akceptovaním prítomnosti poukazujúc na Elizabetin *destin fatal*.

Ária Elizabety sa začína orchestrálnym úvodom, ktorý hudobne vychádza z prvej scény druhého dejstva. Reminiscencia spevu mníchov o Karolovi V., na tomto mieste zverená trombónom a lesným rohom, hudobne poukazuje na priestor kláštora St. Just, v ktorom sa obe scény odohrávajú. Prvé dva verše árie (*Toi qui sus le néant des grandeurs de ce monde / Toi qui goûtes enfin la paix douce et profonde*) takmer vôbec nie sú sprevádzané orchestrom, dôraz je iba na Elizabetinom hlase, ktorý má byť počuť. V ďalších dvoch veršoch (*Si l'on répand encore des larmes dans le ciel / Porte en pleurant mes pleurs aux pieds de l'Eternel!*) je spev doprevádzaný akordickou sadzbou orchestru bez výrazného basového sprievodu. Tieto štyri verše by sme pri hudobnej analýze mohli označiť ako časť A. Úsek B, ak by sme v analýze pokračovali, prináša nové hudobné myšlienky a samozrejme iný text. V tejto časti si Elizabeta spomína na milostné stretnutia s Carlosom. Spomína na Fontainebleau, miesto ich prvého stretnutia a na španielske záhrady, v ktorých sa stretávali. Parker poukazuje na skutočnosť, že časť A sa v závere árie opakuje s rovnakým textom, no v odlišnej inštrumentácii. Môžeme ju označiť ako časť A', keďže ide o upravenú reprízu časti A. Ide o štandardnú da capo áriu, ktorej hudobný detail Parker špecificky interpretuje. Porovnáva inštrumentáciu a rytmus častí A a A'.

⁶⁶ PARKER, op. cit., s. 106.

Prvé dva verše, ktoré v časti A neboli takmer vôbec inštrumentované, sú v repríze plne sprevádzané orchestrom, ktorý hrá v predpísanom tempe. Podľa Parkera, „those solemn, reiterated chords that started the prelude are now, as it were, at her service, even urging her on.“⁶⁷

Parkerov spôsob uvažovania nad hudobnou formou árie si dovoľujem aplikovať na vizuálnu podobu Warlikowského inscenácie a scény V. dejstva. Ako hudba, tak aj scéna naznačuje paralelu s II. dejstvom. Je totiž úplne rovnaká ako v II. dejstve, tvoria ju tmavohnedé drevené panely a v ľavej časti javiska vidieť červenú mrežovinu, ktorá symbolizuje kláštor St. Just. V mrežovine sedí Karol V. (starý herec, ktorý panovníka znázorňuje), a celé dejstvo pozoruje. V strede scény sa nachádza stôl s krížom a podobizňou Karola V., vedľa sa nachádzajú dve kľakadlá. Počas orchestrálneho úvodu Elizabeta (Sonya Yoncheva) vchádza na scénu presne v momente, ktorý Verdi indikoval v partitúre. Zastaví sa pri stole a s odporom sa pozrie na kráľovu bustu. Potom si kľakne na jedno kľakadlo a so zatvorenými očami začne spievať. To, čo Parker vychádzajúc z hudobnej štruktúry árie vyjadril slovami, realizuje Warlikowski v tejto scéne prostredníctvom stvárnenia Elizabety. Úvodné verše, do ktorých vložil Verdi vynechaním orchestru istú rytmickú slobodu, Warlikowski vyjadril interpretačnou slobodou, ktorú predstaviteľke Elizabety dal. Yoncheva zatvára oči a intonuje prvé verše árie. V úseku B, s ktorým sa mení hudobný i obsahový charakter árie Yoncheva vstáva, uvedomuje si, že príde Carlos a spieva o spomienkach na ich dávne spoločné stretnutia. Z vrecka vytiahne fľaštičku jedu, ktorou ukazuje pri slovách *Pour moi, ma tâche est faite, et mon jour est fini ! Pre mňa, moja úloha je hotová, moje dni sú spočítané!* Úvodná časť árie (A) sa po strednom úseku (B) opakuje (A') v inej inštrumentácii, ako upozornil Parker, ktorá neprináša nové myšlienky, ale utvrdzuje Elizabetu v jej rozhodnutí – spáchať samovraždu. To, čo Verdi hudobne vyjadril v prvej časti árii, kedy subtílnou inštrumentáciou a voľným tempom poukázal na Elizabetinu neistotu, váhanie, strach, možno nedostatok odhodlania vyjadril v repríze komplexnejšou inštrumentáciou a presne určeným tempom poukazujúc tentoraz na pevnosť jej rozhodnutia a jeho nevyhnutnosť. Parker vidí jej odhodlanie vyjadrené v hudobnej fráze, v najvyšších tónoch árie z prvej časti, no ešte intenzívnejšie v podmanivej kóde. Verdi zhudobnil reprízu prvej časti i kódu takým spôsobom, že podľa Parkera pôsobí ako reminiscencia, a teda potvrdzuje Elizabetino tentokrát pevné, neústupčivé rozhodnutie.

⁶⁷ PARKER, op. cit., s. 111.

„And then her lyrical flowering returns, but this time with a remarkable, diaphonous orchestration that, in the economy of Verdian usage, gives every impression that what we hear is now itself a reminiscence. In other words, those A#s are now fully within Elisabeth's world; so much so that she can recall them in some kind of serenity. And then, at the last, there is a remarkable coda. The anguish of those A#s returns momentarily, but they can no longer disturb our heroine, who banishes them with absolute certainty, and then with absolute calm.“⁶⁸

Rovnako ako sa hudobne opakuje prvá časť árie, opakuje sa aj herecké stvárnenie árie vo Warlikowského V. dejstve. V repríze úvodnej časti Yoncheva opäť kľučí na kľakadlu, no tentoraz nemá oči po celý čas zavreté. Rovnaký text z úvodu interpretuje teraz vyjadrujúc pravdivosť a neochvejnosť, odhodlanie zomrieť pred našimi očami.

Elizabetina ária môže mať inú interpretáciu, ktorá sa bude odvíjať od novšieho historického naratívu, ktorý je, ako Parker píše, vždy produktom nejakej ideológie či hierarchizácie ideológií. Záverom k tejto kapitole bude konštatovanie inšpirované Parkerom, ktorý o Elizabete hovorí ako o ozajstnej hrdinke, ktorá na rozdiel od Carlosa či Filipa tvorí históriu. Svojou áriou resp. tým, čo v árii vyjadruje buduje mosty medzi minulosťou a prítomnosťou, pričom zostáva aktívnou na oboch brehoch rieky. Verdi v liste Ricordimu, keď mu posielal finálnu prepracovanú verziu v roku 1883 uviedol, že v Schillerovej dráme nie je nič historické. Absencia historickosti je, píše Parker, ľahko vysvetliteľná. Schillerova hra a rovnako tiež Verdiho opera neboli v súlade s poznaním a vnímaním nadobudnutým v 19. storočí o histórii Španielska 16. storočia.

„In that letter about historical truth of the opera, Verdi stressed that the final scene should end precipitately. At the appearance of the old monk [Charles V.] Philip has nothing to say and Elisabeth can do nothing than die. [...] She does not quite oblige – for once the plot saves her. [...] She does no more than thank heaven. [...] But in the light of the way she started Act V, in light of those high A#s, her final gesture doesn't have to be the inevitable plea to patriarchal authority. She thanks a patriarchal authority she has had the power to influence.“⁶⁹

V predchádzajúcej kapitole som poukázal na morálne víťazstvo princeznej Eboli, vyjadrené triumfálnymi akordmi v závere árie *O don fatal*. Ária Elizabety *Toi qui sus le néant* je tiež víťaznou áriou, je tzv. „empowering moment“ ženskej hrdinky. Parker sa svojím textom, v

⁶⁸ PARKER, op. cit., s. 111.

⁶⁹ Ibid., s. 117.

ktorom vychádza z historického kontextu poslednej Verdiho parížskej opery *Don Carlos*, odborných štúdií a publikácii o grand opere či analýzy Elizabetinej árie snažil poukázať na skryté mystérium, ktoré Verdiho hudba obsahuje. Svojím argumentom položil dôraz na individualitu a subjektivitu, ktorá dominuje na pozadí historických námetov v opere 19. storočia (1830-1880). Warlikowski sa vo svojej inscenácii zameril na prácu s detailom, jeho cieľom bolo vykresliť na pozadí rodinnej drámy individualitu a jedinečnosť každej postavy. Elizabeta je v inscenácii typizovaná ako pasívna, trpiaca ženská hrdinka, obeť svojho osudu. Parker interpretáciou a analýzou jej záverečnej árie ukázal, že Verdiho hudba vyjadruje jej víťazstvo a „spochybňuje“ patriarchálnu autoritu. Pripomína nám, že reprezentácia pohlavia sa nemusí obmedzovať len na pohlavie. Ária, ktorú Verdi Elizabete napísal jej totiž pomáha „vymaniť sa“ z pasívnosti jej vizuálneho a verbálneho zobrazenia v opere, a užšie povedané i v ktorejkoľvek inscenácii.

Záver

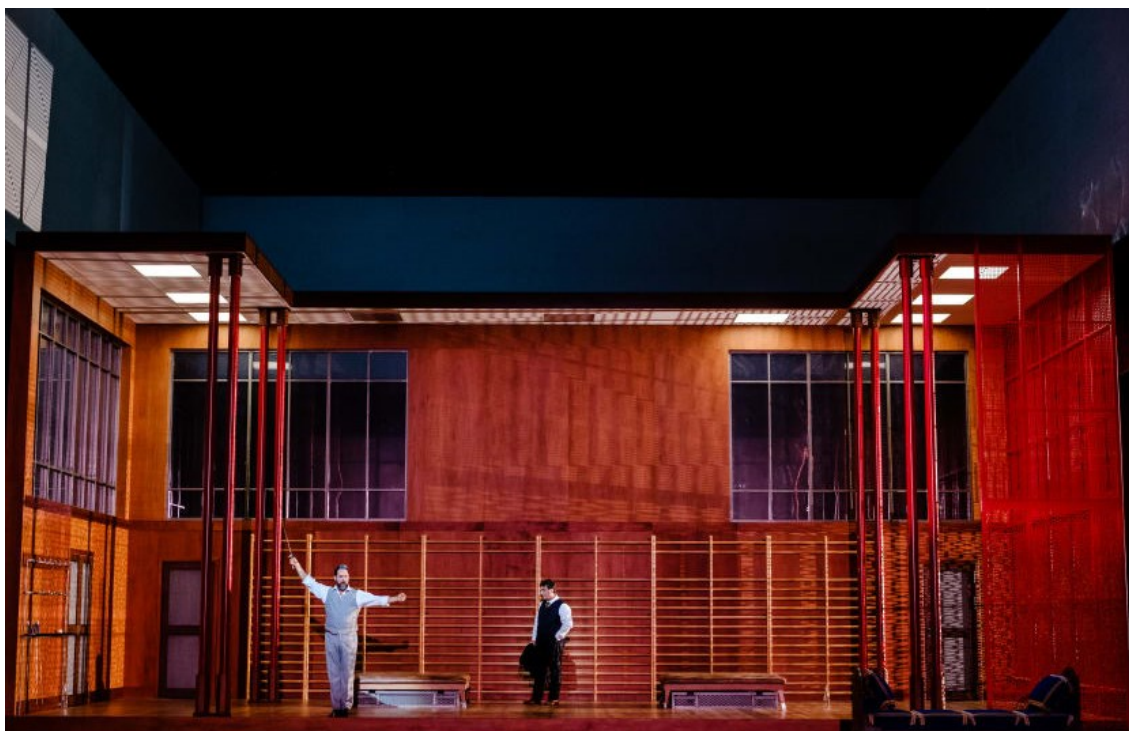
Moja bakalárska práca bola zameraná na francúzsku päťdejtovú verziu opery *Don Carlos* v režijnom spracovaní Krzysztofa Warlikowského, popredného poľského operného režiséra. V tejto práci som si dal za cieľ predstaviť pôvodnú podobu tejto opery, ktorá bola v päťdejtovovej francúzskej verzii obsahujúcej aj časti, ktoré Verdi pred premiérou odstránil, inscenovaná po prvýkrát. V prvej časti som sa snažil o vysvetlenie vzniku francúzskej verzie opery a poukázal som na niektoré rozdiely medzi francúzskou a talianskou verziou. Hlavným cieľom tejto práce bolo popísať Warlikowského inscenáciu, najmä to, ako zobrazil ženské hrdinky opery – kráľovnú Elizabetu a princeznú Eboli. Využíval som predovšetkým texty zahraničných recenzií, rozhovory s umelcami a tvorcami produkcie, v kľúčových momentoch som Warlikowského porovnal s inscenáciou Petra Konwitschného. Svoje uvažovanie som rámcovoval odbornými textami prevažne anglo-saských autorov. Táto práca môže slúžiť pre inšpiráciu k práci na Warlikowského diele, napríklad teatrológom, ktorý sa jeho prácou zaoberajú. V tomto zmysle moja práca nie je divadelnou analýzou, ktorej požiadavky sú od podoby tejto práce odlišné. Navyše môj text vôbec alebo len veľmi okrajovo ilustruje mužské hlavné postavy opery, a teda neprináša komplexný pohľad na Warlikowského inscenáciu. Všetky opisy inscenácie slúžia na pochopenie a ilustráciu vzťahov ženských hrdiniek v kontexte deja opery. Práca bola príkladom „iného“ uvažovania o opere, ktoré ponúkajú autori ako Parker, Brooks, Levin či Smart. Na príklade árie Eboli som interpretáciou textu Petra Brooks predstavil fenomén hystérie, ktorý je v nej stále prítomný. Na árii Elizabety som využitím textu Rogera Parkera poukázal na rozdielne vnímanie medzi textom a hudbou, medzi historickým a hudobným naratívom.

Warlikowského inscenácia je podľa môjho názoru plná inšpirácií na ďalšie bádanie, ako muzikologické, tak aj, či najmä teatrologické. To však prenechám tým, ktorí Warlikowského režijné dielo poznajú a zaoberajú sa ním podrobnejšie, v širšom kontexte poľského divadla, jeho vývoja a smerovania.

Obrázková príloha⁷⁰



Obr. 1. Prvé dejstvo, Fontainebleau, scéna z inscenácie *Don Carlos* vo Warlikowského réžii



Obr. 2. Druhé dejstvo, duet Filipa (Ildar Abdrazakov) a Posu (Ludovic Tézier)

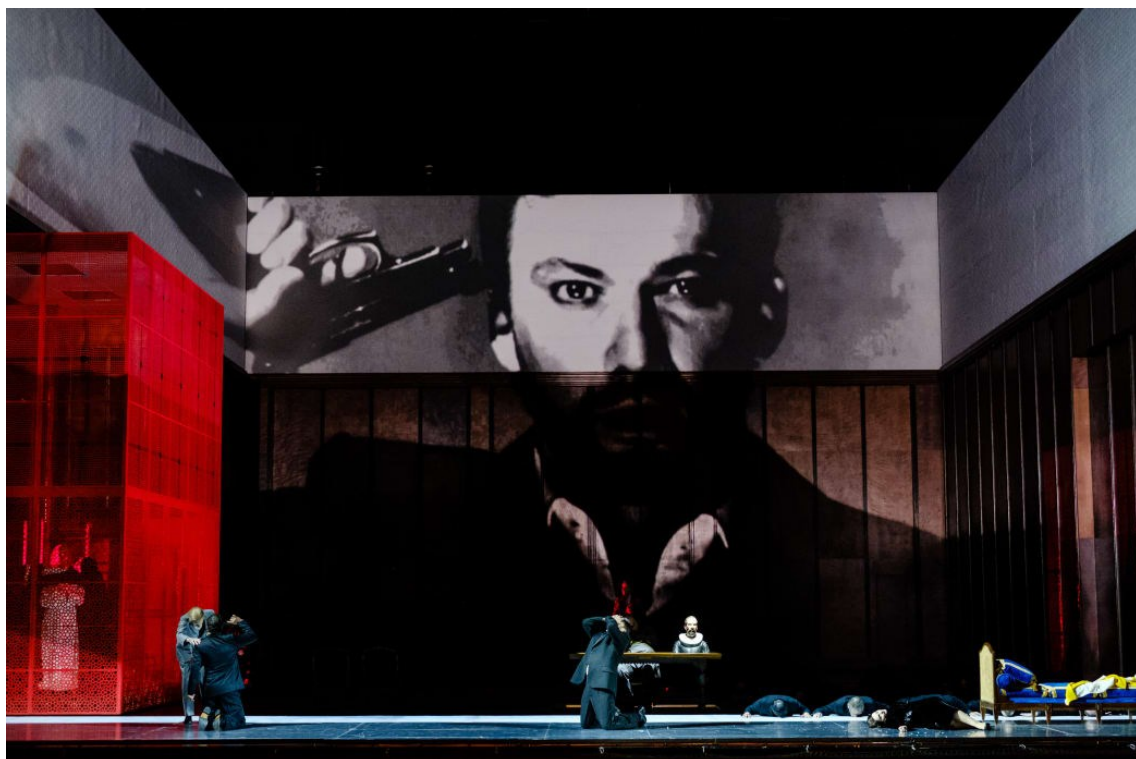
⁷⁰ zdroj obr. prílohy: < <https://www.operadeparis.fr/en/season-17-18/opera/don-carlos#gallery> >



Obr. 3. Tretie dejstvo, auto-dafé scéna, Don Carlos (Pavel Černocho), Posa (Ludovic Tézier), Elizabeta (Hibla Gerzmava), Filip (Ildar Abdrazakov)



Obr. 4. Štvrté dejstvo, scéna et quatuor, Elizabeta (Sonya Yoncheva), Posa (Ludovic Tézier), Eboli (Elína Garanča), Filip (Ildar Abdrazakov)



Obr. 5. Piate dejstvo, záverečná scéna z inscenácie *Don Carlos* vo Warlikowského réžii



Obr. 6. Krzysztof Warlikowski počas skúšok inscenácie opery *Don Carlos* v opere Bastille

Zoznam bibliografie

The New Grove Dictionary of Opera. Volume One A-D. 1992.

BUDDEN, Julian. *The Operas of Verdi: From Don Carlos to Falstaff.* rev. ed. Oxford: Oxford University Press, 1992.

GÜNTHER, Ursula. La Genèse de Don Carlos, Opéra en 5 Actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Paris le 11 mars 1867. In *Revue de Musicologie*, LVIII, 1972.

GÜNTHER, Ursula. Le Livret français de Don Carlos; le premier acte et sa revision par Verdi. In *Atti del II Congresso dell'I.S.V.* Parma, 1971.

PORTER, Andrew. The Making of 'Don Carlos'. In *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 98. 1971.

PORTER, Andrew. A Sketch for 'Don Carlos'. In *The Musical Times*, vol. 111, no. 1531. 1970.

HODGDON, Barbara. *The End Crowns All: Closure and Contradiction in Shakespeare's History.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991.

LEVIN J. David. *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky.* Chicago: University of Chicago Press, 2007.

KARSZNIA, Adela. Krzysztof Warlikowski: A Chronology of Life and Work. In *Polish Theatre Perspectives.* Wroclaw: The Grotowski Institute, 2010.

PARKER, Roger. "Reading the *Livrets*, or the Chimera of 'Authentic' Staging," in *Leonora's Last Act: Essays in Verdian Discourse.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997.

DARYOUSH, Leyli, GUÉGUIN, Denis. *L'art vidéo à l'opéra dans l'oeuvre de Krzysztof Warlikowski.* Alternatives théâtrales, 2016.

SMART, Mary Ann. *Siren Songs.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

ABBATE, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century,* New Jersey: Princeton University Press, 1991.

SENNETT, Richard. *The Fall of Public Man.* Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

ABBATE, Carolyn. Opera or the Envoicing of Women. In *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Musical Scholarship*, ed. Ruth A. Solie. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.

Elektronické zdroje

<<https://www.operadeparis.fr/en/magazine/the-irreplaceable-malgorzata>>

<<https://www.operadeparis.fr/en/season-17-18/opera/don-carlos> >

<<https://www.youtube.com/watch?v=bVaoVpHrSa8&feature=youtu.be>>

<<https://www.arte.tv/fr/videos/078802-000-A/don-carlos-interview-d-elina-garanca/>>

<<https://www.arte.tv/de/videos/078803-000-A/don-carlos-aus-der-pariser-oper-ildar-abdrzakov/>>

<<https://operawire.com/opera-national-de-paris-2017-18-review-don-carlos-jonas-kaufmann-elina-garanca-sonya-yoncheva-company-deliver-performance-for-the-ages/>>

<<https://www.nytimes.com/2017/10/11/arts/music/review-don-carlos-paris-opera-jonas-kaufmann.html>>

<<https://classicalvoiceamerica.org/2017/10/19/kaufmann-triumphs-in-erratic-paris-don-carlo/>>

<<https://classicalvoiceamerica.org/2017/10/19/kaufmann-triumphs-in-erratic-paris-don-carlo/>>

< <https://www.operadeparis.fr/en/season-17-18/opera/don-carlos#gallery> >