

SHAKESPEAROVSKÁ DRAMATIKA V TVORBE MILOŠA PIETORA: MEDZI PROLÓGOM A EPILOGOM



JÁN SLÁDEČEK

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava (APVV)

Abstrakt: V profesionálnej biografii režiséra Miloša Pietora má dramatika Williama Shakespeara zvláštne postavenie: nachádza sa na začiatku umelcovho tvorivého rozletu a zároveň jeho dielo uzatvára. Štúdia sa venuje práve tejto časti režisérovej tvorby. Analyzuje inscenácie *Veselých paní z Windsoru* (Divadlo P. Jilemnického Žilina 1963), *Hamleta* (Divadlo Nová scéna 1974), komédie *Márna lásky snaha* (Divadlo Nová scéna 1976) a predstavuje režijno-dramaturgickú koncepciu prvej Pietorovej ponovembrovej inscenácie, *Kupca benátskeho* (1991). Plánovaná premiéra v Slovenskom národnom divadle sa neuskutočnila, prácu na nej prerušila režisérova tragická smrť.

Kľúčové slová: William Shakespeare, Miloš Pietor, slovenské divadlo

Prológ

Veselé panie z Windsoru

Prvým Pietorovým Shakespearom boli *Veselé panie z Windsoru* v Divadle P. Jilemnického v Žiline (21. 9. 1963¹). Režisér mal vtedy za sebou štrnásť profesionálnych inscenácií, z ktorých Goldoniho komédia *Sluha dvoch pánov* (Divadlo J. Záborského Prešov 1959) či Steinbeckova hra *O myšiach a ľuďoch* (Divadlo SNP Martin 1963) zazrezovali aj v celoslovenských reláciách. *Veselé panie z Windsoru* boli v tom čase na Slovensku populárnym titulom, a to najmä vďaka vynikajúcej inscenácii Karola L. Zachara v Slovenskom národnom divadle (1954). Takmer každé slovenské divadlo, ktoré malo v súbore aspoň trochu mohutnejšieho a herecky dostatočne disponovaného predstaviteľa Falstaffa, zaradilo titul do repertoáru. V žilinskom divadle bol takýmto hercom Anton Šulík. No ani jeho výkon, ani inscenácia tridsaťročného Miloša Pietora inscenáciu výraznejšie nezapísali do kontextu slovenskej shakespearovskej tradície.

Prvé stretnutie režiséra so Shakespearom bolo náhodné, nie programové, čomu zodpovedal aj inscenačný výsledok. Pietorova inscenácia nielenže nedosiahla úspech Zacharových *Paničiek*, neradila sa ani medzi režisérove umelecké víťazstvá. Výstižne ju charakterizuje názov jednej z kritik mladého študenta žurnalistiky na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského a budúceho kritika a divadelného historika Vladimíra Štefka: „Neveselé paničky z Windsoru a zo Žiliny“². Aj ďalšie názvy recenzií na-

¹ Bulletin k inscenácii uvádza termín premiéry 21. 9. 1963, keď sa konala premiéra inscenácie v priestoroch DPJ Žilina. Predtým sa však inscenácia hrala na I. oravskom divadelnom festivale (18. – 21. 7.), preto majú recenzie Vladimíra Štefka, Igora Rusnáka a Štefana Šugára dátum predchádzajúci dátumu divadelnej premiéry.

² ŠTEFKO, Vladimír. Neveselé paničky z Windsoru a zo Žiliny. In *Smena*, roč. 16, č. 178, s. 6, 27. 7. 1963.

značujú, že pôvodný zámer vedenia žilinského divadla, t. j. priniesť divákovi radosť, uvoľnenie a smiech, sa nepodarilo v plnej miere naplniť. Podľa divadelnej kritiky, inscenácia upozornila na niekoľko zásadných problémov nielen v rovine hereckej či scénografie, ale najmä réžie. Kritické názory pritom z veľkej miery pochádzajú od režisérových rovesníkov. Igor Rusnák vyčítal režisérovi a súboru, že „akoby nemali ambície zmocniť sa textu, vyjadriť sa cez text, akoby sa uspokojili s cieľom – postaviť inscenáciu, ktorá by napĺňala bežnú predstavu o tejto komédii, nikoho neprovokovala a každého mierne pobavila. Výsledok zodpovedal zámeru v každom smere.“³ V podobnom duchu sa vyjadril aj Štefan Šugár, tvrdiac, že „o nejaký výklad hry sa však režisér ani nepokúšal, a tak sme videli iba scénoosled komických situácií, ktoré navyše neboli dobre oživené a vypointované, a tak okrem slovného vtipu farára Evansa (Viktor Blaho) dostal divák len veľmi skromne príležitosť zasmiať sa od srdca na tom, čo mali do inscenácie priniesť režisér a herci“⁴. Šugár pripomína, že „táto komédia je jedinou Shakespearovou hrou z meštianskeho prostredia, a predsa režisér túto skutočnosť ignoruje nielen v hereckom prejave, ale aj v prejave scénickom a už najkrikľavejšie v kostýmoch, kde napr. veselé paničky hrajú v róbach prináležiacich skôr šľachtickému ako meštianskemu stavu“⁵. Podľa názoru Vladimíra Štefka, „predstavenie ako celok zostalo v rovine odriekania textu“. Štefko pritom uznáva, že „Pietor sa snažil aj priestorovo rozohrať predstavenie – jeho úporné úsilie o inscenáciu s humorom a švihom na javisku vidieť“, o čom podľa neho „svedčí celý rad priestorových a pohybových špílčov (i dobré škrtky v texte) – no napospol ich realizujú len s polovičným úspechom, čo odkrýva celkom viditeľné slabiny žilinských hercov v javiskovom pohybe“.⁶

Z hereckej zložky kritika jednomyselne prijala titulnú kreáciu Antona Šulíka. Podľa Vlastimila Zabloudila v bratislavskej Pravde „zaujal predovšetkým Anton Šulík stelesnením Falstaffa“, ktorého výkon „možno charakterizovať ako veľmi premyslený, vážiaci vlastné herecké možnosti a danosti. (...) pracuje hlavne s textom, plne ho využíva, ale vyhyba sa komike za každú cenu“.⁷ Popri jednoznačnom prijatí Šulíkovho výkonu Zabloudil pozitívne hodnotil i herecké kreácie Andreja Vandlíka (Krčmár od Podvážku), Viktora Blahu (Hugh Evans) či Martina Kolesára (Doktor Caius). Podobný názor mal aj Vladimír Štefko, ktorý dodáva, že „ostatné pripomínali ochotnícky priemer“, pričom „vynikal“ aj Ford Viliama Roháčka.⁸ Aj Štefan Šugár napísal, že „iba herecké výkony Viktora Blahu (Evans), Andreja Vandlíka (Krčmár od Podvážku) a Antona Šulíka (sir John Falstaff) v nás vzbudzovali dojem, že sa dívame na živých ľudí a nie ich šaržované imitácie, o ktoré sa usilovali ostatní herci v domnienke, že je to tak správne, keďže už hrajú komédiu“.⁹

Veľkú kritiku si vyslúžili výkony žilinských „paničiek“. Štefanovi Šugárovi a Igorovi Rusnákovi nestáli za to, aby ich vôbec spomenuli. Aj inak tolerantný Vlastimil Zabloudil sa vyslovil, že Bohumila Horňáková (Pani Fordová), Jolana Mažári (Pani Pageová) a Matilda Zlatohlávková (Panna Quickly) „nemali v sebe dosť bezprostred-

³ RUSNÁK, Igor. Ako huby po daždi. In *Kultúrny život*, roč. 17, č. 30, s. 10, 27. 7. 1963.

⁴ ŠUGÁR, Štefan. Smutné panie z Windsoru. In *Film a divadlo*, roč. 7, č. 18, s. 6, 30. 8. 1963.

⁵ Tamže.

⁶ ŠTEFKO, Vladimír. Neveselé paničky z Windsoru a zo Žiliny. In *Smena*, 27. 7. 1963.

⁷ ZABLOUDIL, Vlastimil. Divadlo na Oravskom zámku. In *Pravda*, roč. 44, č. 207, s. 4, 30. 7. 1963.

⁸ ŠTEFKO, Vladimír. Neveselé paničky z Windsoru a zo Žiliny. In *Smena*, 27. 7. 1963.

⁹ ŠUGÁR, Štefan. Smutné panie z Windsoru. In *Film a divadlo*, 30. 8. 1963.

ného humoru“. Zároveň dodáva, že to „nie je znak iba týchto postáv. Celému predstaveniu viac-menej chýbala hravosť a hlbšie prepracovanie.“¹⁰ Pre Vladimíra Štefka boli výkony ženských predstaviteľiek „neprijemným prekvapením“: „Žilinské veselé paničky (B. Horňáková, J. Mažári, X. Gracová¹¹) sú často falošne patetické a komickú nadsádzku nahrádzajú povrchné preexponovaným hlasom.“¹² A na záver dodáva: „Je vždy veľmi trápne aj pre herca, aj pre diváka, ak sa v komédii smeje len ten prvý a druhý zostáva ľadovo chladný. Žiaľ, v žilinskej inscenácii sa to stávalo často.“¹³

Z prvého, viac-menej náhodného tvorivého kontaktu Miloša Pietora s dielom Williama Shakespeara nemožno robiť rozsiahle uzávery. Pre budúcnosť však naznačilo, aké prekážky bude musieť zdolávať pri javiskovom zvládnutí dramatického materiálu iného typu, než aký v jeho tvorbe dovtedy aj potom prevažoval. Miloš Pietor si bol plne vedomý, ako dopadlo jeho prvé stretnutie s dramatickým velikánom. Pred prípravou svojej najvýznamnejšej shakespeareovskej inscenácie, *Hamleta* na Novej scéne, sa o *Veselých paniach* z *Windsoru* vyslovil, že „to bola pozoruhodne zabudnuteľná inscenácia“¹⁴.

Shakespeare na Novej scéne

Hamlet

Keď sa Miloš Pietor po jedenástich rokoch od žilinských *Veselých paní* z *Windsoru* rozhodol inscenovať jedno z vrcholných diel Shakespeareovej dramatiky, *Hamleta* (Divadlo Nová scéna, 15. 2. 1974), nebol už režisérskym začiatčníkom, ale zrelým umelcom patriacim k špičke vtedajšej slovenskej činohernej réžie. Krátko predtým ukončil úspešné angažmán v Divadle SNP Martin i pohostinské angažmán v Divadle na korze a prešiel do interného úväzku na bratislavskú Novú scénu – do divadla, ktoré sa profilovalo viac hudobne a muzikálovo než činoherne. V čase prípravy *Hamleta* už mal za sebou významnú inscenáciu Tajovského *Statkov-zmätkov* v Štúdiu Novej scény (1972), aj úspešné Čechovove *Tri sestry* (1972) a Molièrovho *Mizantropa* (1972) na veľkej scéne tohto divadla. Bol vnútorne pripravený uskutočniť svoj sen – získať angažmán v SND. Tam pozvoľna dohasínali režisérske hviezdy Jozefa Budského, Karola L. Zachara, Tibora Rakovského. Pietorov generačný druh Pavol Haspra musel po politických čistkách zabudnúť na svoju ideu spoločensky apelatívneho divadla, aj mladý Peter Mikulík bol odstihnutý od svojho primárneho divadelného a estetického sveta absurdnej drámy a nedostal príležitosť stať sa profilujúcou osobnosťou súboru. Z päťčlenného režisérského zboru prešiel normalizačnými previerkami na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov iba Budský (Zachar a Rakovský boli nestraníci, takže tieto previerky nemuseli absolvovať). Pietor však vedel, že sa mu brány SND otvoria iba vtedy, keď bude mať za sebou sériu nespochybniteľných umeleckých víťazstiev, ktoré naplnia nielen náročné ideové, ale aj estetické nároky. An-

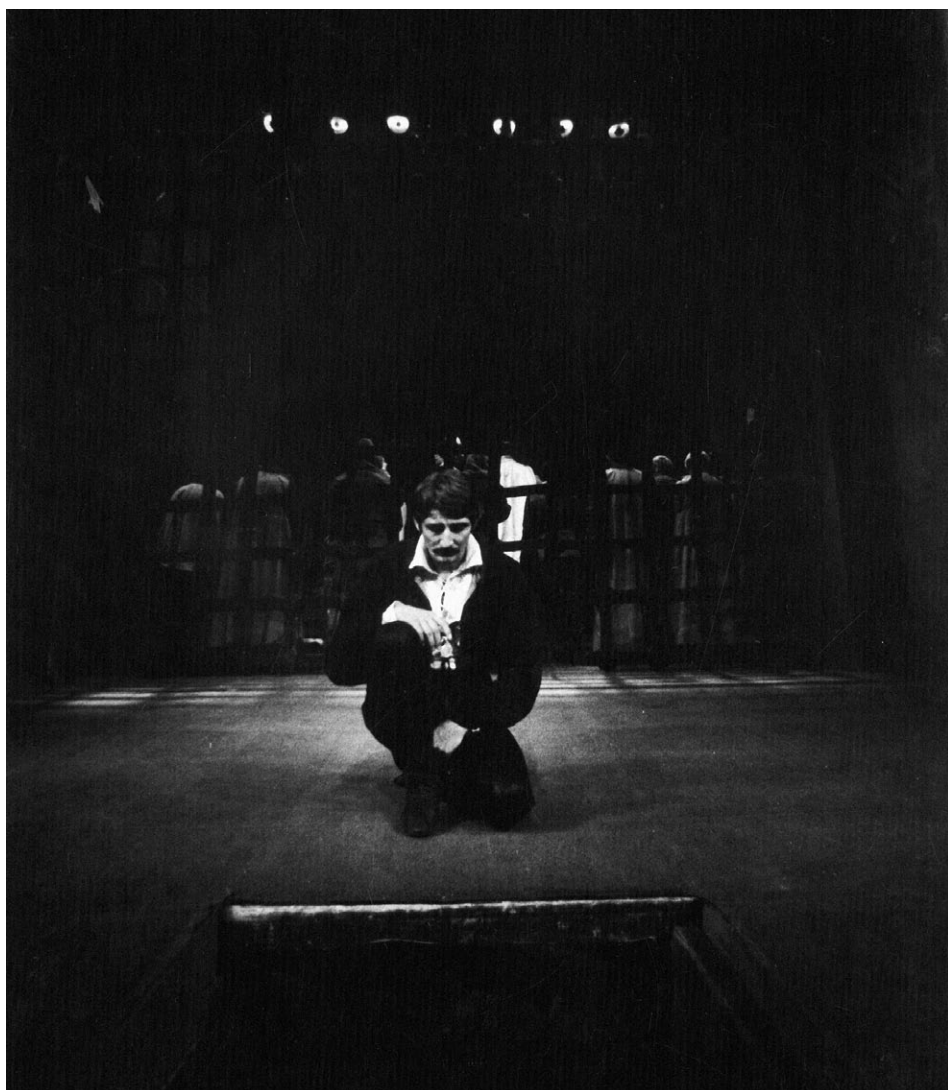
¹⁰ ZABLOUDIL, Vlastimil. Divadlo na Oravskom zámku. In *Pravda*, 30. 7. 1963.

¹¹ Alternovala Pani Quicklyovú.

¹² ŠTEFKO, Vladimír. Neveselé paničky z Windsoru a zo Žiliny. In *Smena*, 27. 7. 1963.

¹³ Tamže.

¹⁴ VALO, Peter – PIETOR, Miloš. Byť či nebyť. Predhamletovský rozhovor s režisérom Milošom Pietorom. In *Pravda*, roč. 55, č. 4, s. 5, 5. 1. 1974.



William Shakespeare: *Hamlet*. Divadlo Nová scéna, premiéra 15. 2. 1974. Réžia Miloš Pietor. Martin Huba (Hamlet). Foto archív Divadla Nová scéna. Snímka Vladimír Háek.

gažovaných inscenácií hier od oficiálnych domácich či sovietskych dramatikov bolo na Novej scéne dostatok, na angažmán do SND to však nestačilo. De facto išlo o to, vytvoriť z činohry Novej scény umelecky konkurenčné divadelné teleso. Milošovi Pietorovi sa to spoločne s dramaturgom Stanislavom Mičincom podarilo: inscenácia *Hamleta* sa zaradila k významným stavebným kameňom pri profilovaní činohry Novej scény.

Bol to čas tvrdej normalizácie a riadiace kádre ÚV KSS i normalizační teatrológovia boli veľmi ostrážití, aby sa – povedané slovami azda najmocnejšieho muža v štáte

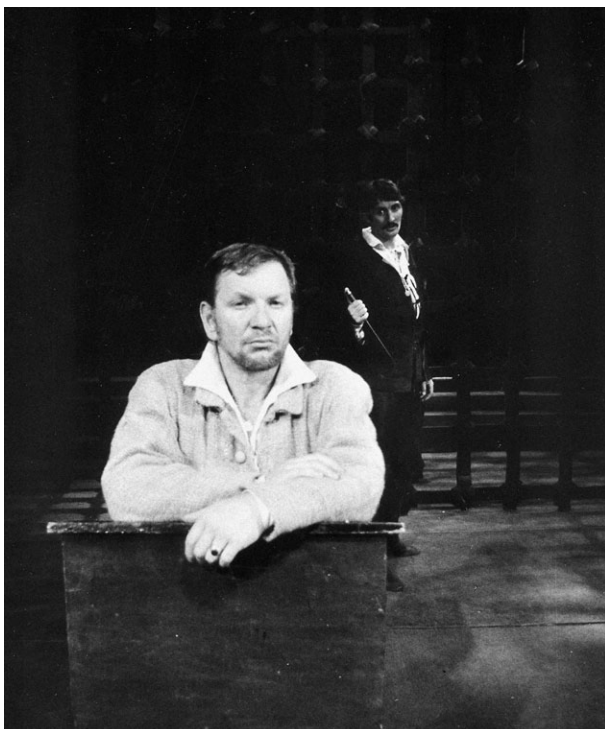
a ideológa Vasilu Biľaka – „plazivá kontrarevolúcia“ opäť nevrátila. Všetci dobre vedeli, že Shakespearova tragédia *Hamlet* je (ako sa neraz vyslovil režisér Pietor) „bombou vo vate“. Na jednej strane predstavovala veľkú umeleckú výzvu, na ktorú bol v tom čase súbor Novej scény herecky disponovaný (najmä vďaka posilneniu o členov zrušeného Divadla na korze), na strane druhej prinášala politické riziko. *Hamlet* je v svojej komplexnosti témou o moci a motív zvrátenosti politických praktík sa z neho nedá odstrihnúť. Štvrt storočia pred Pietorovým *Hamletom* bola z politických dôvodov stiahnutá z repertoáru SND Budského inscenácia tejto drámy (1950). Ani Rakovského inscenácia z roku 1964 tam nemala dlhý život, v repertoári však po roku existencie skončila najmä z umeleckých dôvodov a režisér musel z divadla odísť.

Miloš Pietor si plne uvedomoval, čo všetko musí prekonať, aby mohol s čistým štítom prísť do cieľa. Nešlo o umelecké prekážky – bol presvedčený (a inscenácia to vo veľkej miere potvrdila), že má dostatočne disponovaný kolektív, schopný zvládnuť náročnú výzvu. Išlo o úskalia ideologické a politické. Veď repliky typu „Čosi je zhnité v našom dánskom štáte“, „Dánsko je väzenie, a jedno z najhorších“, „Budeme sledovať každý váš krok“ (a i.) si strážcovia ideovej čistoty mohli vykladať podľa ľubovôle. Teda aj v historickom zmysle, ako to autor napísal, ale tiež tak, že si to režisér skutočne myslí. Lenže Miloš Pietor bol nielen vynikajúcim režisérom, ale rovnako talentovaným diplomatom. V divadelných kruhoch sa vedelo, že rok predtým nepovolili uviesť *Hamleta* Divadlu na provázku v Brne. Podobnému problému sa Pietor usiloval vyhnúť. Pred premiérou poskytol pomerne veľa rozhovorov – máloktorá inscenácia, aj v SND, mala takú reklamu. Očakávala sa veľká divadelná udalosť, ako vždy pri inscenovaní najslávnejšej Shakespearovej hry. Pietor odpovedal mesiac pred premiérou Alžbete Rosenbergovej, redaktorky denníka *Lud*, na niekoľko otázok týkajúcich sa komplexného uchopenia *Hamleta* i jeho javiskového stvárnenia. Popri inom sa vyslovil, že „*Hamleta* nemožno hrať jednoducho“, pretože sa v ňom prelína „politik, filozof i moderný intelektuál (...) Nemožno hrať všetky polohy odrazu, treba v každej scéne urobiť hierarchiu. A tu nastanú úskalia. *Hamlet* – politický taktik nesmie zabíjať *Hamleta* filozofa hľadajúceho mravné oprávnenie pre svoj čin. A *Hamlet* – skeptický intelektuál nesmie ochromiť *Hamleta* – taktika a pozitívneho filozofa. A pritom všetkom nesmie kreácia trpieť približnosťou, jeho konanie musí byť hrané jednoznačne. To sú koncepcné problémy.“¹⁵ Pietor si uvedomoval, že k menovaným koncepcným úskaliam pristupujú rovnako závažné realizačné výzvy, dané samotnou štruktúrou i rozsahom textu. Režisér podľa neho „stojí pred požiadavkou udržať obecenstvo v napätí počas veľkých dvanástich monológov, zvládnuť šermiarsku scénu, hrať normálneho, ktorý hrá blázna – atď. (...) Tých veľa veršov, veľa monológov – to všetko zvädza nasadiť si koturny.“ Preto sa usiloval o inscenáciu bez teatrálného pátosu. „Predstavitelia by mali mať chovanie súčasných ľudí, herecké výrazové prostriedky by nemali prekročiť mieru štylizácie prijateľnú pre hru zo súčasnosti.“ Na redaktorkinu poznámku, že hru inscenuje v malom divadle, odpovedal: „Pri týchto ambíciách malé prostredie pomáha. Veľká budova ešte nerobí divadlo veľkým.“¹⁶

Rosenbergová sa dotkla témy generáčnej výpovede: „*Hamleta* hrávali herecké osobnosti strednej generácie, vy ste si však zvolili Martina Hubu – predstaviteľa, čo ešte nezavršil tridsiatku. A jeho herectvo dáva tušiť, že pôjde o netradičné poňatie

¹⁵ ROSENBERGOVÁ, Alžbeta. Nie je nápadníkom trónu. In *Lud*, roč. 27, č. 10, s. 5, 12. 1. 1974.

¹⁶ Tamže.



William Shakespeare: *Hamlet*.
Divadlo Nová scéna, premiéra
15. 2. 1974. Réžia Miloš Pietor.
Vladimír Müller (Claudius),
Martin Huba (Hamlet). Foto archív
Divadla Nová scéna. Snímka
Vladimír Hák.

postavy.“ Režisérova odpoveď bola šalamúnska: „Vždy som bol toho názoru, že Shakespeara majú hrať mladí herci a režírovať starí režiséri. Preto Martina Hubu považujem vekove za primeraného pre túto postavu. Ja sa cítim primladý ako jeho režisér.“¹⁷ V závere rozhovoru došlo skryto aj na politiku. Na otázku, čím podľa jeho názoru Hamlet rozhodne nie je, Pietor jednoznačne odpovedal: „Nie je nápadníkom trónu.“¹⁸ Dal tým najavo, že jeho inscenácia nebude o tom, aby sa tí, čo sú pri moci, vzdali, t. j. aby sa dánsky kráľ Claudius vzdal trónu.

Pietor sa k téme politického vyznenia inscenácie aj naďalej vyjadroval v podobnom duchu. Nepripustil ani náznak možného problematického vyznenia inscenácie. Ak sa v odbornom časopise *Film a divadlo* obozretne vyznal Gabrielovi Rapošovi, že „vari každá zo Shakespeareových tragédií ponúka interpretom plátno, na ktorom možno premietnuť pocity a názory vlastnej generácie“¹⁹ (čo inscenačne potvrdil), tak v ďalších periodikách, najmä v denníku *Pravda*, a v bulletine k inscenácii bol už konkrétnejší. V *Pravde* charakterizoval svoj režisérsky rukopis, ktorý sa „cizeloval na hrách slovenskej a ruskej klasiky (...) preto je aj v arzenáli jeho vyjadrovacích prostriedkov toľko naturalistických znakov a do šírky rozohraných situácií“²⁰, čím

¹⁷ Tamže.

¹⁸ Tamže.

¹⁹ G.R. [Gabriel Rapoš]. Nové bratislavské stretnutie s Hamletom. In *Film a divadlo*, 1974, roč. 18, č. 2, s. 16 – 17.

²⁰ VALO, Peter – PIETOR, Miloš. Byť či nebyť. In *Pravda*, 5. 1. 1974.

naznačoval, že inscenácia nepôjde avantgardným smerom. V bulletine k inscenácii už vyslal jasný odkaz, určený na upokojenie ideologických strážcov. Išlo o pasáž, v ktorej Pietor pri inscenáciách *Hamleta* – pochopiteľne, najmä tej svojej – odmietal „nákazlivé nebezpečenstvo, ktoré sa volá aktualizácia“, pretože „imputuje do inscenácie spoločenské problémy bežného dňa (...) takýto prístup ponizuje Shakespeara na úroveň autorov súčasných zeitstückov“. Podľa Pietora, „obraz doby (...) musí vyplynúť z ambície pochopiť autora. Veď ako inak môžem (...) inscenovať Hamleta bez ťažoby pocitov, ktoré vo mne vyvoláva poznanie utrpenia z II. svetovej vojny? Alebo existencia súčasných hamletovských hrdinov, ktorými boli Martin Luther-King, prezident Allende či Che Guevara?“²¹

Situácie neznalí diváci museli byť režisérovými výrokmami ak nie sklamaní, tak iste zaskočení. Všetci očakávali modernú, spoločensky kritickú interpretáciu, a tu im režisér zvestuje, že inscenácia sa ponesie v tradičnom duchu. Rozhovory však boli len ochranným sfarbením. Súdruhovia píšuci do slovenskej straníckej tlače mohli byť spokojní. Miloš Pietor bol nielen diplomat, ale aj skvelý stratég. O režime, v ktorom žil a pripravoval *Hamleta*, nemal žiadne ilúzie, veď s ním mal krušnú skúsenosť z vlastnej rodiny.²² Vedel, že sa vždy nájdu rôzni našepkávači či strážcovia ideovej čistoty, ktorí môžu zahatať jeho sľubne sa rozvíjajúcu kariéru. A to, keďže bez úhony prešiel politickými čistkami, nemohol pripustiť.

Samozrejme, že inscenácia mala politický a kritický osten. Základný akord udal už úvodný výstup. Dobrého kráľa pochovali (diváci si tam mohli dosadiť Dubčeka), zradca Claudius si nasadil korunu (ten už sedel v Prahe), spustila sa mreža, pred ktorou ostal sám Hamlet, a mohol sa začať odvíjať politický príbeh o oklamáných deťoch, resp. podvedenej (najmä mladej) generácii žijúcej vo väzení. Bol čas tuhej normalizácie, pri moci bol Gustáv Husák, zabetónovaný pozývateľmi okupačných vojsk. Dubčeka a jeho sympatizantov zbavili nielen politickej moci, ale aj šikanovali. Inscenácia mala presné zacielenie, ktoré všetci pochopili, hoci sa v žiadnej kritikej reflexii neobjavila zmienka o jej politickom ostni. Pietorovo vyznanie v bulletine i predpremiérové rozhovory splnili svoj účel. Kritika sa venovala už len estetickým a teatrologickým témam.

S výnimkou niektorých koncepčných a hereckých detailov bola inscenácia prijatá jednoznačne pozitívne. Odborná kritika s napätím i vzrušením očakávala, ako sa Miloš Pietor vyrovná s iným typom dramatického textu, než s akými pracoval doposiaľ (žilinské *Veselé panie* z *Windsoru* sotva možno považovať za relevantnú skúsenosť). Veľkú dramatickú báseň Williama Shakespeara vzal do rúk režisér, ktorý dovtedy žal umelecké úspechy najmä s realistickou dramatikou, s priestorovo uzavretým svetom postáv a s dôrazom na ich permanentné sebaspytovanie. Samozrejme, aj v *Hamletovi* sa odohráva dráma duší. Je však autorom diametrálne odlišne komponovaná a od režiséra aj interpretov vyžaduje iné vyjadrovacie herecké prostriedky v rovine akcie, intonácie či gesta než realistická dráma, kde sú dramatické príbehy komponované do šírky a k plastickému hereckému vyjadreniu vnútorného sveta postáv sa vyžadujú aj prvky z arzenálu realistických či naturalistických detailov. Miloš Pietor úspešne

²¹ PIETOR, Miloš. Malý baedeker k nášmu Hamletovi. In SHAKESPEARE, William: *Hamlet* [bulletin k inscenácii], SND, 15. 2. 1974, s. 5.

²² Jeho otec Ivan Pietor sa po 2. svetovej vojne politicky angažoval v Demokratickej strane a bol ministrom v nekomunistických vládach.

prekonala úskalia javiskového tvaru a štýlu, a to tak v rovine výtvarnej (scéna Otto Šujan, kostýmy Stanislava Vaníčkova), ako aj v hereckej. Takmer všetci recenzenti sa zhodli na tom, že na Novej scéne vznikla pozoruhodná, moderná inscenácia. Peter Valo, poznajúc dovtedajšiu slovenskú shakespearovskú inscenačnú prax, detailnejšie uviedol, aké nástrahy režiséra čakali. „Shakespeareova dramatická báseň Hamlet už pri jednoduchom prečítaní srší divadelnosťou. A práve ona, najsilnejšia autorova zbraň, sa môže stať najväčšou prekážkou pre inscenátorov, keď ju nedocenia. Zákonitosti typicky shakespearovského divadla si vyžadujú špecifický divadelný protipól, kde časté zmeny miesta nútia utvoriť metaforický dramatický priestor v pravom slova zmysle.“²³ Valo naznačil už spomínanú absenciu režisérových skúseností s týmto typom poetiky a ocenil, že sa mu tento problém podarilo na Novej scéne vyriešiť: „Režisér Miloš Pietor sa tu preniesol úspešne zo svojich doterajších realistických predlôh do sfér dramatickej básne a čistej divadelnosti a v zdanlivo jednoduchej, no mimoriadne pôsobivej scéne, doslova pretvárajúcej nie najvhodnejší priestor javiska a hľadiska Novej scény, ožilo slovo dramatického básnika tak, že v ňom dominoval jeden z dvoch základných respondentov divadelného javu – herec. Nezatláčala ho tu do pozadia ani pôsobivá scéna, ani jednoduchý kostým, ale všetko spolu s ním viedlo k citeľnej harmónii divadelného javu.“²⁴ Ladislav Čavojský k téme dotyku Pietora so Shakespeareom – nielen v súvislosti s inscenáciou *Hamleta* – presne vystihol, že podobne ako Čechova či Ibsena, aj Shakespeara „robit komorne. Veselé panie z Windsoru aranžoval na plytkom žilinskom javisku pred falošnou stenou z mozaiky – celú komédiu odohral akoby pred revuálkou. Novoscénické javisko mu síce pre Hamleta Otto Šujan opticky zväčšil, najmä prehĺbil, ale všetko dôležité sa odohralo na proscénii. (...) Na žiadnom inom slovenskom javisku nemal Elsinor také skromné rozmery ako ten na Novej scéne. Nie hrad, iba hrádok, ba vlastne iba šedé, pochmúrne väzenie, v ktorom navyše ešte veľká mreža vydeľovala malý priestor pre vydedenca Hamleta.“²⁵

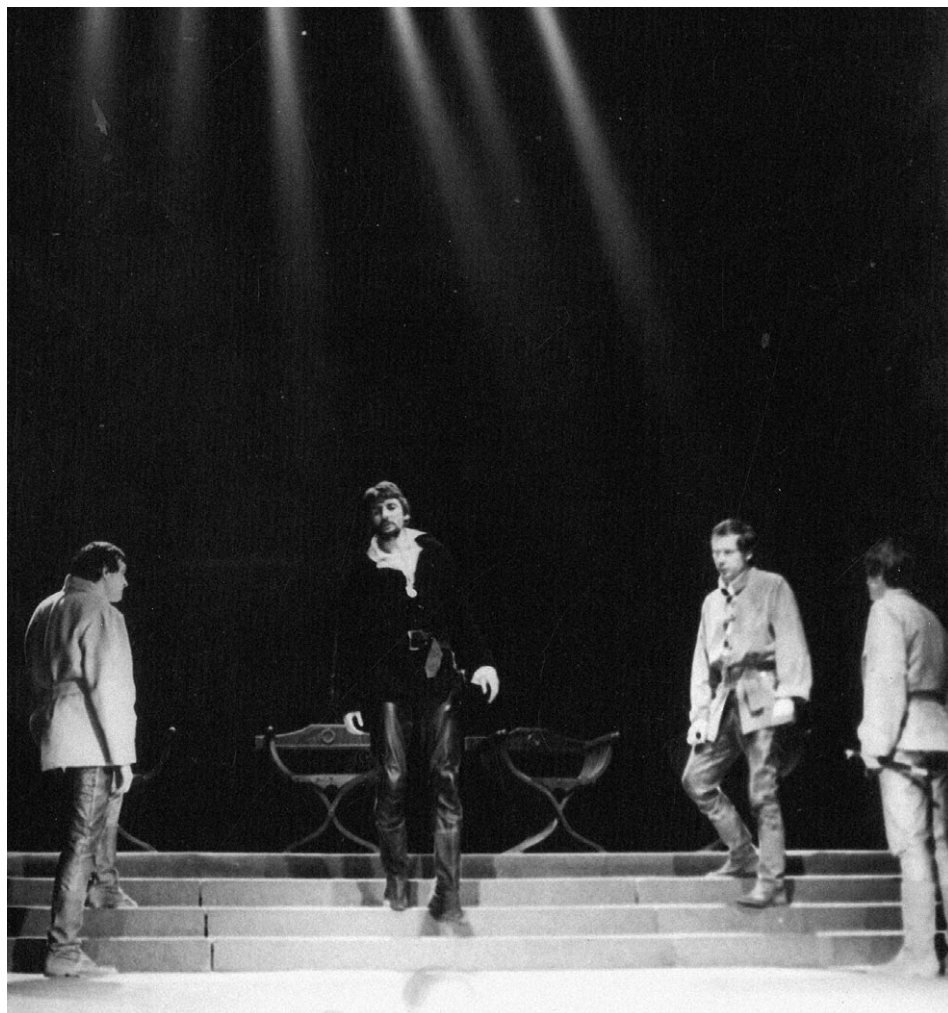
A z toho malého priestoru, z proscénia, sa začínal odvíjať príbeh dánskeho princa Hamleta. V režisérom dopísanom úvodnom výstupe zaznelo requiem za kráľa a otca Hamleta. Zatiaľ čo rakvu pohltil hrob a koruna ležiaca na jej veku putovala na Claudiovu hlavu, spustila sa mreža. Za ňou sa obrátením biskupovho rúcha začal svadobný obrad Gertrúdy a Claudia. Medzi princom a kráľovským dvorom padla mreža. Elsinor je väzenie, v ktorom sa odohrá Hamletov dramatický zápas o pravdu.

Vladimír Štefko sa ako jediný, aj to veľmi rafinovane, vyjadril k politickej téme inscenácie. Najskôr prízvukuje, že „novoscénický Hamlet nie je ani politickým traktátom, ani drámou vnútornej existenciálnej rozorvanosti, nestavia ani na filozofických možnostiach hry, ba nie je ani moralistom. Je to Hamlet človečenský.“ Vzápätí uvádza, že je „tragédiou človeka, ktorý toľko dobrého v živote chcel – nie pre seba, ale pre širokú pospolitosť. Ale svojím etickým a citovým uspokobením musel naraziť na nepreniknuteľný múr nemravnosti, ctibažnosti, falše, ukrutnosti a konzervativizmu.“ A napokon ironicky uzatvára: „Musel umrieť v trpkom dejinnom parodoxe – spolu so svojimi vrahmi, aby iná sila nastolila poriadok v krajine, v ktorej by meno Hamle-

²³ VALO, Peter. Povedal jednoznačne: Byť. In *Pravda*, roč. 55, č. 43, s. 5, 20. 2. 1974.

²⁴ Tamže.

²⁵ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Pietorov Shakespeare. In MISTRÍK, Miloš (ed.). *Režisér Miloš Pietor*. Bratislava : Tália-Press, 1992, s. 78. ISBN 80-900513-5-9.



William Shakespeare: *Hamlet*. Divadlo Nová scéna, premiéra 15. 2. 1974. Réžia Miloš Pietor. František Kovár (Rosencrantz), Martin Huba (Hamlet), Pavol Mikulík (Guildenstern), Milan Kňažko (Horatio). Foto archív Divadla Nová scéna. Snímka Vladimír Hák.

tovo ľud skloňoval v úcte a s láskou.“²⁶ Podľa Jána Jaborníka, „výsledok, našťastie, nezaváňal priemernou konvenčnosťou, ale mal príchut' sviežej výbojnosti. I keď saisky váh najmä v prvej časti inscenácie všelijako nakláňali a prevažovali, napokon predsa len ostala neobyčajne náročná predloha na štíte inscenátorov.“²⁷ Jaborník charakterizoval novoscénického *Hamleta* slovami: „Pietorova inscenácia sa neusilovala hľadať, konštatovať a dopovedať nenapísané. Pietor pracoval predovšetkým s tým, čo Shakespeare v *Hamletovi* napísal. Vyváženými škrtmi zachovával samotnú roz-

²⁶ ŠTEFKO, Vladimír. Utrpenie mladého Hamleta. In *Smena*, roč. 27, č. 65, s. 6, 19. 3. 1974.

²⁷ J.J. [Ján Jaborník]. Zápas o Hamleta. In *Večerník*, roč. 19, č. 37, s. 5, 21. 2. 1974.

siahlu dejovú konštrukciu a zvyrazňoval – v inscenačnom tvare uzatvorený – príbeh. Inscenačnými postupmi dával potom režisér deju i príbehu priam železnú logiku, čo najpresvedčivejšie zdôvodnenie a motiváciu deja i vzájomných vzťahov.²⁸

Aj podľa Vladimíra Štefka mala réžia konanie postáv „zdôvodnené povahou a záujmami hrdinov. Je to predstavenie nie nepodobné dobrým anglickým predstaveniam svojím dôrazom na konkrétnosť postavy, na konkrétnosť akcie a precíznu ľudskú kultúru hrdinu.“²⁹ Pre Petra Vala bol Hamlet Martina Hubu „racionálne ovládajúci svoje konanie (...) dokázal vzplanúť ako pochodeň, ktorej žiar mohol stlmiť len železnou vôľou v mene cieľa. Z človeka sršiaceho vtipom a ironickými narážkami, v polohe kde predstiera bláznovstvo, bol plný trpkých, no jedovatých múdrostí, takých typických pre shakespearovských šašov.“³⁰ Podľa Ivana Rapoša, „správanie Hamleta v kľúčových partnerských scénach je exponované až po hranicu patológie“³¹. A hoci recenzent pripúšťa, že je to jeden z možných výkladov, „nezdá sa, že by korešpondoval so základným režijným zázemím predstavenia“³². Hranicu patológie pripomína aj Andrej Navara, konkrétne vo výjave, kde Hamlet „trasie s matkou a strháva jej parochňu tak, akoby z nej chcel strhnúť závoj otupenosti a nemohúcnosti“³³. Ján Jaborník zase konštatuje, že „M. Huba v stvárňovaní Hamleta našiel potrebné farebné odtiene a poltóny, ale dôsledne ho zbavoval akýchkoľvek náznakov metafyzickosti a jednostrannosti. Je to Hamlet skôr triezvo uvažujúci a konštatujúci než meditatívny a filozofujúci. Vychádzajúc z režijnej koncepcie, Hubov Hamlet v dejovom slede jednotlivých scén sa neustále presvedčuje, že je zneužívaná a zvädzaná jeho dôverčivosť i ušľachtilý zmysel pre fair play, a predovšetkým ho núti v každej novej situácii sa rozhodovať a konkrétne konať.“³⁴

Jaborník sa ako jediný z recenzentov kriticky vyjadril k Hubovým výrazovým prostriedkom, ktoré boli v rozpore so štýlom herecky ladenej inscenácie: „Vo vonkajších výrazových prostriedkoch, najmä v pohybe, volil M. Huba – nevedno prečo – prvky vyslovene a výrazne barokizujúceho štýlu. Používal ich tak dôsledne a prekomponovane, že stvoril úplný vonkajší barokový sloh postavy, ktorý zavše zbytočne riedil myšlienkovú vnútornú sústredenosť a modernosť, naviac však bol aj v rozpore s výrazovo úsporným ba až strohým ladením celej inscenácie.“³⁵ Aj preto Jaborník konštatuje, že „hereckou korunou inscenácie“ bol výkon Magdy Vášáryovej: „Na obmedzenom priestore postavy vyjadrila herečka javiskovo neobyčajne vrstevnatý psychologický koncentrát. Vedela nielen presvedčivo zobrazovať psycho-patologickú štúdiu, ale jej umelecky posvätený výkon dokázal v plnej miere postihnúť súvislosti otrasnej tragickosti postavy Ofélie.“³⁶ Ani Ivana Rapoša nenechal Vášáryovej výkon chladným: „... imponuje jasnosťou a čistotou (...) predovšetkým Oféliino šialenstvo modeluje zároveň dojímavu a presvedčivo.“³⁷

²⁸ Tamže.

²⁹ ŠTEFKO, Vladimír. Utrpenie mladého Hamleta. In *Smena*, 19. 3. 1974.

³⁰ VALO, Peter. Povedal jednoznačne: Byť. In *Pravda*, 20. 2. 1974.

³¹ RAPOŠ, Ivan. Na scéne je Hamlet. In *Práca*, roč. 29, č. 42, s. 6, 19. 2. 1974.

³² Tamže.

³³ NAVARA, Andrej. Hamlet ante portas. In *Film a divadlo*, roč. 18, 3. 4. 1974, s. 26.

³⁴ J.J. [Ján Jaborník]. Zápas o Hamleta. In *Večerník*, 21. 2. 1974.

³⁵ Tamže.

³⁶ Tamže.

³⁷ RAPOŠ, Ivan. Na scéne je Hamlet. In *Práca*, 19. 2. 1974.

Ak vtedajšia kritická obec prijala inscenáciu ako celok vo všetkých zložkách a režijný i herecký zástoj hodnotila takmer jednohlasne pozitívne, kritik Ján Jaborník – aj keď na malej ploche – poukázal na viaceré štýlotvorné i koncepcné problémy. Miloš Pietor podľa neho „na niektoré miesta dejového príbehu navrúbľoval scény, v ktorých sa hlbšou sondou vyjaviť ľudská podstata postáv a charakterov, v ktorých dal nazrieť do vnútorného emocionálneho a psychického rozpoloženia hrdinov. (...) Táto rozšírená dejová kostra nebola stvárnená s jednoznačnou javiskovou pôsobivosťou.“³⁸ Jaborník polemizuje s ostatnou divadelnou kritikou a relativizuje jednostranné pozitívne prijatie hereckých kreácií. Inscenácia podľa neho získala zložitost a plasticosť „nielen v postihnutí a vyjadrení členenia vzťahov a triedenia duchov, ale aj v dosiahnutí strhujúcej dramatickosti najmä v druhej časti vďaka výkonom mladých hercov v postavách Hamleta, Ofélie, Horácia, Laerta, Rosencrantza a Guildensterna. (...) Žiaľ, obraz a svet spomínaných postáv nemali v inscenácii dostatočného protihrača. Dramatický pól konfliktu predstavovaný postavami Claudia a Polonia bol nevýrazný akoby nedostatočnou režijnou stimuláciou, ale najmä jednostrannými, plochými, vnútorne chudobne rozpracovanými výkonmi V. Müllera a D. Blaškoviča. Nič nepridala ani režijne matne vyložená, koncepcne neexponovaná postava Gertrúdy, i keď v tomto prípade samotnej predstaviteľke E. Rysovej nemožno nič vyčítať.“³⁹

Na generačnú otázku, ktorú naznačil Ján Jaborník, nikto ďalší nereagoval. Herecké kreácie Vladimíra Müllera, Evy Rysovej i Dušana Blaškoviča boli akceptované. Ku kvalite inscenácie podľa kritickej obce významne prispeli aj herecké výkony Juraja Kukuru (Laertes), Milana Kňazka (Horacio), Františka Kovára (Rosencrantz), Pavla Mikulíka (Guildenstern), Ivana Letka (Osric) i obidvoch predstaviteľov hrobárov, Petra Debnára a Mariána Labudu. V Labudovom stvárnení hrobára zaujal aj Jaborníka „hercov zmysel pre rytmické členenie akcie i výkonu, najmä však jeho schopnosť prostredníctvom konkrétneho konania vyjadriť krutú, ale pravdivú filozofiu postavy i situácie“⁴⁰.

Inscenácia *Hamleta* sa neniesla len v pochmúrnom tóne. Obsahovala aj humorné situácie či groteskne ladené výjavy s prvkami krutosti a čierneho humoru, čo väčšina kritikov uvítala. Jedným z kľúčových výstupov, ktoré zdôraznili tému Pietorovej inscenácie o oklamanej generácii, bola režijne i herecky brilantne stvárnená rozlúčka otca Polonia so synom Laertom za prítomnosti Ofélie pred jeho odchodom do Francúzska. Polonius dáva synovi otcovské požehnanie a niekoľko rád, ako sa má správať v cudzine. Prv než začal kázať, Laertes, dôverne poznajúc otcove rady, každú z nich vyslovil prv než Polonius, čím vyvolával úsmevy v hľadisku. Takto koncipovaná situácia získala nielen divadelne atraktívnejší tvar, ale aj spoločensko-politický rozmer. V začiatkoch normalizácie absolvovali tí šťastlivci, ktorí dostali možnosť vycestovať do cudziny, „poučenia“, ako sa majú na Západe správať.

Dôkazom toho, ako „réžia precízne integrovala do predstavenia prvky komicke, osvedčujú svoj zmysel pre kontrapunkt“⁴¹, boli pre Vladimíra Štefka aj postavy Prvého herca (Viliam Polónyi) a hrobárov (Peter Debnár a Marián Labuda). Nao-pak, Ján Jaborník považoval fraškovité poňatie hrobárov aj Polónyiho interpretáciu

³⁸ J.J. [Ján Jaborník]. Zápas o Hamleta. In *Večerník*, 21. 2. 1974.

³⁹ Tamže.

⁴⁰ Tamže.

⁴¹ ŠTEFKO, Vladimír. Utrpenie mladého Hamleta. In *Smena*, 19. 3. 1974.

Prvého herca za „viac ako diskutabilné“⁴². Jaborník pripúšťa možnosť, že „nedôstojná doba, ktorú Shakespeare zobrazuje, má aj rovnako nedôstojné divadlo“, ale zároveň sugestívne predostiera logický argument: „Môže potom Hamlet brať takýchto hercov vážne?“ Svoju zásadnú výhradu dáva do širších ideových súvislostí autorovho dramatického diela: „Shakespeare zobrazil svet a človeka v takej komplexnosti a totalite, že sa do nej vošiel aj pohľad na divadlo a hercov. Naviac bol Shakespeare taký geniálny, že tento pohľad postihol vo vážnej (Hamlet), ale aj smiešnej polohe (Sen noci svätajánskej). Prečo teda zbytočne a neplodne miešať, čo má u Shakespeara usporiadanie a zákonitosti priam vesmírne?“⁴³

No ak pre Jána Jaborníka mala inscenácia v konečnom dôsledku „ucelený, štýlovo čistý, precízne budovaný tvar s priliehavým a vynachádzavým výtvarným riešením“⁴⁴, Vladimír Štefko upozorňuje na nezanedbateľný herecký nedostatok: „Tam, kde verš prevyší konkrétnosť akcie, vydávajú herci – aj mladí aj starší, svedectvo svojej malej skúsenosti s veršom a nedostatočnej prípravy naň, kde občas akoby došlo k rozdvojeniu konania a prednášaného textu v kvalitatívnom zmysle slova.“ Napriek týmto výhradám považuje predstavenie za „ľudsky a dramaticky obsažné,“ takže „nemôže robiť problém prihovoriť sa k dnešnému divákovi.“⁴⁵

Shakespeareova dráma priniesla inscenátorom aj inú interpretačnú otázku. V závere Shakespeareovej tragédie prichádza na scénu nórsky princ Fortinbras, ktorý sa s vojskom vracia z víťaznej vojny v Poľsku a vyhlasuje, že má „isté práva v tejto krajine, čas ukáže, aby som ich uplatnil“⁴⁶. Fortinbras vstupuje do rozvráteného dánskeho kráľovstva ako okupant a Hamlet mu pred smrťou dáva svoje požehnanie. Fortinbras následne prikazuje, aby Hamleta pochovali s vojenskými poctami, aké prináležia kráľovi. Téma okupácie bola šesť rokov po vstupe spojeneckých vojsk na územie Československa politicky nebezpečná. Pietor nechal vo svojej inscenácii Fortinbrasa prísť na javisko, ale jeho výstup bol máľuci, nejasný. Ako jediný z kritikov sa o tom zmienil Vladimír Štefko: „Nevyjasnený však zostal problém, ktorý sa volá Fortinbras. Kto to je a aký je. I. Čillík mal na túto ťažkú úlohu iba jeden výstup. Ale ani on, ani režisér nám neodhalili jeho tvár a orientáciu. Musíme zatiaľ bez argumentov uveriť Hamletovi, ktorý ‚dal mu svoj hlas‘.“⁴⁷ Pointa Pietorovej inscenácie však nebola v príchode Fortinbrasa. Pomenovali ju Peter Valo a Martin Porubjak: bol ňou výstup uzmierenia Hamleta s Laertom. Podľa Vala, po súboji „ich suchý chechot naznačuje, že sa tu rozišli dvaja chlapi, ktorí prijali svoj osud“⁴⁸; podľa Porubjaka to bol „zlostný smiech“, pretože „niet za čím nariekať“⁴⁹.

Pietorova inscenácia *Hamleta* bola napriek citovaným kritickým výhradám prijatá ako udalosť nielen bratislavskej, ale spolu s Budského inscenáciou Tolstého *Vojny a mieru* v SND (2. 3. 1974) i slovenskej divadelnej sezóny. Shakespeareologička Jana Wild aj po polstoročí zaraďuje Pietorovu inscenáciu *Hamleta* medzi „legendárne die-

⁴² J.J. [Ján Jaborník]. Zápas o Hamleta. In *Večerník*, 21. 2. 1974.

⁴³ Tamže.

⁴⁴ Tamže.

⁴⁵ ŠTEFKO, Vladimír. Utrpenie mladého Hamleta. In *Smena*, 19. 3. 1974.

⁴⁶ SHAKESPEARE, William. *Tragédie. Romance*. Bratislava : Vydavateľstvo Tatran, 1989, s. 328.

⁴⁷ ŠTEFKO, Vladimír. Utrpenie mladého Hamleta. In *Smena*, 19. 3. 1974.

⁴⁸ VALO, Peter. Povedal jednoznačne: Byť. In *Pravda*, 20. 2. 1974.

⁴⁹ PORUBJAK, Martin. O Martinovi Hubovi a nielen o ňom. In *Slovenské divadlo*, 1976, roč. 24, č. 4, s. 562.

la⁵⁰, popri Brookových inscenáciách *Kráľa Leara* a *Sna noci svätéhojanskej*, a tiež *Troilosa* a *Kressidy* v režii Davida Esriga. Ladislav Čavojský v bilancujúcej shakespeareovskej štúdii o Milošovi Pietorovi z roku 1992 s odstupom času zaradil inscenáciu *Hamleta* i shakespeareovský cyklus v SND spoločne s Hasprovým *Kráľom Learom* (SND 1975), Strniskovým *Macbethom* (Divadlo Nová scéna 1979), Bednárikovým *Titom Andronicom* (Divadlo A. Bagara Nitra 1981) a Polákovým *Snom noci svätéhojanskej* (Divadlo SNP Martin 1985) medzi najvýznamnejšie slovenské inscenácie Williama Shakespeara v danom období.⁵¹

Márna lásky snaha

Aj nasledujúce tvorivé stretnutie Miloša Pietora s Williamom Shakespeareom sa odohrálo na Novej scéne. Krátko pred odchodom do angažmánu v SND tu ako svoje rozlúčkové predstavenie pripravil dovtedy na Slovensku neinscenovanú a aj v československom divadelnom kontexte málo uvádzanú komédiu *Márna lásky snaha* v preklade Jozefa Kota (24. 6. 1976). Dnes si už môžeme len domýšľať, kto bol iniciá-



William Shakespeare: *Márna lásky snaha*. Divadlo Nová scéna, premiéra 24. 6. 1976. Réžia Miloš Pietor. Gustáv Herényi (Dumain), Pavol Mikulík (Kráľ Ferdinand), Ľubo Roman (Longaville), Emil Horváth (Berowne). Foto archív Divadla Nová scéna. Snímka Anton Šmotlák.

⁵⁰ WILD, Jana. Shakespeare: od „made contemporary“ po „made easy“. In *kod*, 2016, roč. 10, č. 10, s. 3.

⁵¹ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Pietorov Shakespeare, s. 78.

torom zaradenia tohto titulu do hracieho plánu Novej scény: či to bola iniciatíva dramaturgie (Ondrej Šulaj), či svoju úlohu zohral krátko predtým knižne vydaný prvý slovenský preklad, ktorého autor bol v tom čase politicky vplyvným ministerským úradníkom, alebo bol za tým iný motív.

Márna lásky snaha bola tematicky, najmä v porovnaní s *Hamletom*, neproblematickým titulom, hoci aj v tomto prípade číhalo isté politické nebezpečenstvo. Konkrétne na začiatku 5. dejstva v druhom obraze, v tzv. ruskej scéne, kde kráľ a šľachtici so sprievodom černochoch prichádzajú prezlečení za Rusov a nie sú vítaní. Nič sovietske, resp. nič ruské sa v tom čase nesmelo spochybňovať. Režisér Pietor si však nenechal svoj kádrový profil pokaziť jedným nevhodným výstupom, keď už sa mu podarilo bez ujmy prejsť normalizačnými kádrovými previerkami a tiež bezúhonne zvládnuť inscenáciu politicky oveľa dráždiviejšieho *Hamleta*. Černoškými rytmami natoľko prekryl inkriminované miesto, že diváci ani nepostrehli, že sa tam nejakí Rusi nachádzajú.

Najväčšou udalosťou inak nevzrušivej a fádnej inscenácie, ba jej priam pikantnou príchutou, sa tak stalo obsadenie Milana Lasicu (Holofernes) a Júliusa Satinského (Nathaniel), ktorí sa vrátili na divadelné javisko po dlhšom období šikanovania. Ich spoločný veľký výstup, ktorý si sami textovo upravili, bol spontánne prijatý nielen obecenstvom, ale aj kritikou. Tá popri prítomnosti Lasicu a Satinského, ktorí sa pričínili o prakticky jediný živý a vtipný výstup v komédii, videla zaradenie titulu ako prínos „skôr dramaturgický“⁵². Vladimír Štefko výstižne konštatoval: „Novoscénická inscenácia nevykročila rozhodnejšie od polôh literárneho divadla, preto nemá výraznejší spád, tempo a strhujúci rytmus (...) a vystúpenie Lasicu a Satinského má autonómny charakter.“⁵³ Štefko zároveň hľadal odpoveď na otázku, „prečo naliehavosť výpovede i kresba postáv – aj u autora dosť plochá – zostala v polohách akéhosi stredy, bez väčších vzruchových impulzov“. Príčinu videl v „obmedzenosti variability postáv v texte“ i v „režijnej koncepcii udržiujúcej akcent na litere textu“, ktorá tak „nedovolila vznik výraznejších hereckých kreácií“.⁵⁴ Aj Ján Jaborník pripomenul, že Shakespearov text, aj keď je z jeho začiatočného obdobia, predsa len ponúka „dostatok divadelného a komediálneho materiálu. Jeho úspešné využitie vyžaduje od inscenátorov iba viac dôvtipu, fantázie a iniciatívy.“⁵⁵

Jedna z významných domén Pietorovej režijnej poetiky – sugestívne herecké kreácie – v tejto inscenácii, až na vzácne výnimky (najmä spomenutí Július Satinský a Milan Lasica), absentovali, resp. sa niesli v rovine rutínnej hereckej istoty.⁵⁶ Problém inscenácie najpresnejšie pomenoval divadelný kritik Ján Jaborník. Vo svojej recenzii analyzoval zásadné poetologické nedorozumenie v Pietorovom prístupe k Shakespearovi, ktoré sa síce pri *Hamletovi* neprejavilo tak vypuklo, ale v *Márnej lásky snahe* vyznelo naplno a odrazilo sa aj v ďalších Pietorových shakespearovských projektoch. Jaborník popri inom napísal: „Novoscénickému naštudovaniu *Márnej lásky* snahy v réžii M. Pietora udáva tón výtvarný obraz – scéna O. Šujana a kostýmy

⁵² JABORNÍK, Ján. Prínos skôr dramaturgický. In *Večerník*, roč. 23, č. 132, s. 5, 7. 7. 1978.

⁵³ ŠTEFKO, Vladimír. Rozprávka z navarrského parku. In *Smena*, roč. 31, č. 156, s. 6, 5. 7. 1978.

⁵⁴ Tamže.

⁵⁵ JABORNÍK, Ján. Prínos skôr dramaturgický. In *Večerník*, 7. 7. 1978.

⁵⁶ V inscenácii účinkovali Pavol Mikulík (Kráľ Ferdinand), Emil Horváth (Berowne), Lubo Roman (Longaville), Gustáv Herényi (Dumain), Marián Labuda (don Adrian de Armado), Stano Dančiak (Motaj), Peter Debnár (Trubiroh), Dušan Blaškovič (Boyet), Ida Rapaičová (Rozalína), Alžbeta Barthová (Francúzska princezná), Magda Vášáryová (Mária) a Jarmila Koleničová (Katarína).



William Shakespeare: *Márna lásky snaha*. Divadlo Nová scéna, premiéra 24. 6. 1976. Réžia Miloš Pietor. Magda Vášáryová (Mária), Jarmila Koleniřová (Katarína), Ida Rapařčová (Rozalína), Alřbeta Barthová (Francúzska princezná). Foto archív Divadla Nová scéna. Snímka Anton řmotlák.

S. Vanířkovej. Ten totiž posúva a situuje inscenáciu do druhej polovice 19. storočia a znovu pripomína, ako hlboko je Pietor spätý s realistickou dramatikou tohto obdobia a jej dozvukmi v storočí našom. Už tento prístup v základe predurčil a podmienil charakter a podobu inscenácie, ktorá vari s priveľkou realistickou vernosťou,

konkrétnosťou a konverzačnou jednorozmernosťou hovorí skôr o prefíkanosti, pannačnosti žien a smiešnosti, bezmocnosti mužov. Takto ladená inscenácia pristihla Shakespearovi krídla a obmedzila jeho básnický rozlet.⁵⁷

Jaborník potvrdil to, čo v úvodnom rozhovore pred inscenáciou *Hamleta* naznačil už sám režisér. Totiž, že „svoj rukopis cizeloval na hrách slovenskej a ruskej klasiky, a preto je v ňom toľko drobnokresby, naturalistických znakov a do šírky rozohraných situácií.“⁵⁸ Pietorov režijný rukopis bol v príkrom rozpore s poetickou štruktúrou shakespearevskej básnickej dramatiky, jeho javisková poézia vyrastala z iných základov, než na akých je vystavaná Shakespearova dráma (rovnaké konštatovanie sa vzťahuje aj na jeho inscenácie Molièra). Miloš Pietor narážal dramatické básne Williama Shakespeara na kopyto realistickej dramatiky, ktorá bola jeho doménou a s inscenáciami ktorej žal aj najväčšie úspechy. Nasledujúce inscenácie Shakespearových historických kroník v činohre SND toto konštatovanie potvrdili.⁵⁹

Epilóg

Kupec benátsky⁶⁰

Prvé ponovembrové stretnutie Miloša Pietora so shakespearevskou dramatikou – komédiou *Kupec benátsky* – sa malo uskutočniť v Slovenskom národnom divadle v druhej polovici sezóny 1990/1991. Ako v predchádzajúcich inscenáciách, aj tentoraz pripravil nový preklad Jozef Kot, kostýmy navrhol Milan Čorba, dramaturgom bol Ján Sládeček. V priebehu príprav došlo k zmene tvorivého tímu: scénografa Ladislava Vychodila nahradil Miloš Pietor ml. a autora hudby Milana Nováka skladateľ Peter Breiner. Titulnú postavu Shylocka mal stvárniť Leopold Haverl, Portiu Zdena Studenková. Do postavy Antonia bol ako hosť obsadený Marián Geišberg, pre ktorého to mala byť nástupná rola do budúceho angažmánu, začínajúceho sa od nasledujúcej sezóny. Ako hostia mali vystúpiť aj poslucháči herectva z Divadelnej fakulty VŠMU Jozef Domonkoš (Aragónsky princ), Michaela Mikulášová (Nerissa) a Diana Mórová (Jessika). Ďalšie postavy mali vytvoriť Emil Romančík (Benátsky vojvoda), Oldo Hlaváček (Marocký princ), Jozef Vajda (Bassanio), Peter Rúfus (Gratiano), Vladimír Durdík (Salerio), Štefan Bučko (Solanio), Maroš Kramár (Lorenco), Dušan Blaškovič (Tubal), Dušan Taragel (Launcelot), Eva Mária Chalupová (Laurencia) a Ján Géc (Žalárník).

Ako ostatné Shakespearove hry, aj *Kupec benátsky* ponúka niekoľko možných interpretácií. Text sa dá interpretovať napríklad ako milá, úsmevná komédia: aj náznak väčšieho a vážnejšieho problému sa ponechá v rozprávkovej rovine a ostré hrany konfliktov sa obrúsia a harmonizujú. Takýmto prístupom by sa tvorcovia veľmi neprehrešili ani voči inscenačnej tradícii, ani voči Shakespearovi, pretože v hre je prí-

⁵⁷ JABORNÍK, Ján. Prínos skôr dramaturgický. In *Večerník*, 7. 7. 1978.

⁵⁸ Tamže.

⁵⁹ K tejto téme pozri SLÁDEČEK, Ján. Miloš Pietor a Shakespearove historické kroniky v SND. In *Slovenské divadlo*, 2017, roč. 65, č. 2, s. 196 – 217. DOI: 10.1515/sd-2017-0012.

⁶⁰ Nasledujúca pasáž približuje dramaturgickú koncepciu pripravovanej Pietorovej inscenácie, na ktorej sa spolupodieľal autor tejto štúdie. Vzhľadom na to, že režisér Pietor umrel na začiatku skúškového procesu, t. j. päť týždňov pred zamýšľanou premiérou, je možné, že by počas neho došlo k istým posunom či zmenám.

tomná výrazná rozprávková vrstva, na ktorej je možné takúto interpretáciu postaviť. V tom prípade by krutý benátsky svet so svojimi zradami a krvavými zápasmi slúžil ako kontrast k väčšiemu zvýrazneniu belmontskej idyly. Ďalšou možnou interpretáciou – a takto sa Shakespearova hra neraz interpretačne priam zneužívala – je jej antisemitské vyznenie. Vtedy je Shylock koncipovaný ako postava vydriducha, zlého človeka, ktorý je spravodlivo potrestaný a ponížený.

Na rozdiel od predchádzajúcich Pietorových inscenácií Shakespearových diel, uvedenie *Benátskeho kupca* bolo naplánované už v novej politickej situácii, poldruha ruka po páde totalitného komunistického režimu, v čase, keď sa otvoril priestor aj pre slobodu tvorby. Nová spoločensko-politická situácia postavila rodiacu sa demokratickú spoločnosť pred množstvo nových tém a problémov. Popri otázke štátoprávneho usporiadania to boli najmä privatizácia štátneho majetku a účelové fragmentárne zverejňovanie mien spolupracovníkov bývalej komunistickej štátnej bezpečnosti. Privatizácia vyniesla na svetlo množstvo nových osôb či skupín – ľudí s neznámym, ba priam temným pozadím. Pri pozornom analytickom štúdiu textu dospeli tvorcovia inscenácie k presvedčeniu, že *Kupec benátsky* implicitne, bez deformácie Shakespearovej predlohy, takúto interpretáciu umožňuje, navyše je v ňom okrajovo prítomná aj téma tajne spolupracujúcich figúr slúžiacich jednej skupine. Rozhodli sa teda odsunúť do úzadia rozprávkovosť Shakespearovho sujetu a pozrieť sa na svet Benátok i Belmontu bez romantizujúceho oparu: ako na krutú realitu, kde platia zákony džungle a rôznych finančných a mocenských záujmov. Neobávali sa pritom, že to oslabí komediálnosť hry. Naopak, predpokladali, že sa tým zvýrazní a skonkretizuje tematickosť jednotlivých príbehových línií a vytvorí sa interpretačný priestor, aby sa z inscenovaného textu stala veľká problémová komédia.

V tejto koncepcii mali byť Antonio a Shylock nielen reprezentantmi kresťanského, resp. židovského sveta, ale najmä reprezentantmi dvoch proti sebe stojacich obchodných spoločností, ktoré vedú neútočný zápas o prežitie a neštítia sa pritom nijakých prostriedkov, aby mohli jeden druhého zničiť. Veľké súdne finále, kde Shylock prehráva zápas so silnejšou Antoniovou mafiou, malo logicky preklenúť časový oblúk štyroch storočí od napísania textu. V spomínanom súdnom procese by v inom svetle vystupoval aj Vojvoda. Nemal to byť žiadny rozprávkový sudca, ktorý súdi spravodlivo a pomáha zvíťaziť pravde, ale človek, ktorý má konkrétny záujem na oslobodení Antonia. Pripustenie Portie na súd by v takomto kontexte vyznelo inak. Podobne aj útek Shylockovej dcéry Jessiky s Lorenzom by v situácii, kde je Lorenzo členom Antoniovej mafie, bol zneužitím Jessikinej lásky k nemu a prostriedkom na poníženie protivníka. Antoniova spoločnosť mala byť spoločnosťou mladých dravcov, vnútorne prázdnych mafiánov, ktorých jediným zmyslom života je užívať si ho vo všetkých radostných „belmontských“ podobách. Bassanio je u Shakespeara schudobneným šľachticom, ktorý – ako sám hovorí – premárnil značný majetok, keď si vyhadzoval z kopýtko. Ktovie, aká veľká by bola jeho láska k Portii (a či by vôbec nejaká bola), keby Portia neoplývala takým bohatým dedičstvom. Vidieť Bassaniov vzťah cez tento konkrétny záujem malo tvorcom pomôcť premostiť i rozprávkový motív s hrou na skrinky a Bassaniovu túžbu dostať sa do vysnívaného Belmontu. Portiin vzťah k Bassaniov, o ktorom má svoje informácie, nemal byť založený na jej romantickej predstave, ale na konkrétnej fyzickej príťažlivosti k zhýralému donjuanovi. Podobný zorný uhol sa mal uplatniť aj na vzťahy ostatných mladých dvojíc. Launcelota, Shylockovho a neskôr Bassaniovho sluhu, reprezentujúceho tradičné komické pásmo,

videli tvorcovia ako človeka, ktorý slúži u Shylocka, avšak je platený Antoniovým klanom a prakticky teda slúži jemu. Launcelotov odchod k Bassaniovi motivovala ukončená služba u Shylocka a vlastné existenčné záujmy.

Takouto optikou videná téma *Kupca benátskeho* sa inscenátorom javila ako optimálne interpretačné východisko pre jej komunikáciu so súčasným divákom. V súlade so slovami poľského shakespearológa Jana Kotta, ktorý v súvislosti s modernou interpretáciou Shakespearových hier požadoval, „aby sme Shakespeara obohatili o naše skúsenosti, a zároveň prostredníctvom Shakespearovho génia ukázali náš svet“, bolo aj ambíciou Pietorovho tímu túto logickú požiadavku bez zvyšku naplniť. V takto interpretovanom *Kupcovi benátskom* videli potenciál, že by sa mohol stať obrazom vtedajšej novo sa rodiacej demokratickej spoločnosti. Plánovaná premiéra, ktorá sa mala konať 27. 4. 1991 v Divadle Pavla Orságha Hviezdoslava, sa však neskutočnila: Miloš Pietor umrel o päť týždňov skôr, 25. marca 1991, vo veku 58 rokov.

SHAKESPEAREAN DRAMA IN MILOŠ PIETOR'S WORK: BETWEEN PROLOGUE AND EPILOGUE

Ján SLÁDEČEK

William Shakespeare's work has a very specific place in Miloš Pietor's professional biography: it starts at the beginning of the artist's creative period and then again at the end of his professional life. The study is devoted to this part of the director's work. It analyzes the plays *Merry Wives of Windsor* (P. Jilemnický Theatre, 1963), *Hamlet* (Nová scéna Theatre 1974), comedy *Love's Labour's Lost* (Nová scéna Theatre 1976) and presents the directorial and dramaturgical concept of Pietor's first production after November 1989, *The Merchant of Venice* (1991). His planned premiere at the Slovak National Theatre (Slovenské národné divadlo) did not take place; the work was cancelled due to the director's tragic death.

Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy APVV č. 15-0764 – Slovenské divadlo a súčasná európska divadelná kultúra – kontinuita a diskontinuita.

Ján Sládeček
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV
Dúbravská cesta 9
841 01 Bratislava
e-mail: sladeckovci@gmail.com