

Osudové ženy dementujúce sivosť doby. Herectvo Zdeny Studenkovej v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia

Femmes Fatales Dementing the Dullness of the Times. Zdena Studenková's Acting in the 1970s and 1980s

KAROL MIŠOVIC

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, v.v.i.

ABSTRAKT: Zdena Studenková (1954) patrí už štyri desaťročia k najvýraznejším slovenským hereckým osobnostiam. Predstaviiteľka osudových, vášnivých a problémových žien sa úspešne presadila v divadle, filme aj televízii. Príspevok sa koncentruje na prvé dve desaťročia jej kariéry, odvíjajúce sa v období normalizácie. Cez charakteristiku dramaturgie a analýzy herečkiných kreácií sa autor snaží dokázať, že zaužívané tvrdenie o „zošedivenej“ činohre Slovenského národného divadla pramení zo stereotypne zúženého pohľadu na túto periódu slovenského divadelníctva.

ABSTRACT: For four decades, Zdena Studenková (b. 1954) has been one of Slovakia's most prominent actresses. Renowned for her portrayals of fateful, passionate, and problematic women, she has established a significant presence across theatre, film, and television. This study focuses on the first two decades of her career, which unfolded during the period of Normalisation. Through characterisation of the dramaturgy and an analysis of her performances, the author seeks to demonstrate that the commonly held view of the Slovak National Theatre's drama as 'dull' derives from an overly narrow and stereotypical perspective on this period in Slovak theatre history.

KĽÚČOVÉ SLOVÁ:

Zdena Studenková, Slovenské národné divadlo, normalizácia, herectvo, dramaturgia

KEYWORDS:

Zdena Studenková, Slovak National Theatre, normalisation, acting, dramaturgy

V prvej polovici sedemdesiatych rokov, desaťročia, v ktorom mali byť občania Československa vyvedení z omylov socializmu s ľudskou tvárou a navrátení do stavu „normálu“, sa začala odvíjať kariéra Zdeny Studenkovej (1954, Bratislava), absolventky štúdia fotografie na Škole umeleckého priemyslu. Svoj vstup do hereckého prostredia sama označila za nesmelé razantné: „Vtedy mi Martin Gregor povedal, že aj keď chodím po javisku sebaistým krokom, bude mi odpustené, ak v deň premiéry dokážem, že vo mne niečo je.“¹

Výrok staršieho kolegu sa viaže k Studenkovej debutu v Slovenskom národnom divadle (SND), keď jej pedagóg, režisér Jozef Budský, obsadil študentku tretieho ročníka herectva na Vysokej škole múzických umení (VŠMU) do jednej z ústredných rol hry Grigorija Gorina *Šašovská komédia* (30. 1. 1976).

V alternácii s poprednou reprezentantkou mladšej strednej generácie Emíliou Vášaryovou vytvorila Studenková rolu Nele, snúbenice hlavnej postavy príbehu Tilla Eulenspiegela. Budského expresívne groteskná inscenácia o predstaviteľovi flámskeho osloboditeľského boja proti španielskym utláčateľom a cirkevnému útlaku neilustrovala historické deje, ale tematicky prehovárala o aktuálnom položení okupovaného Československa. Nešlo o ojedinelý prípad režisérovho vzdoru. Budský už od jesene 1968 cez scénické interpretácie textov Williama Shakespeara, Friedricha Schillera či Pavla Országha Hviezdoslava artikuloval politické témy znásilnenia národa, volania po slobodomyselnosti a odporu k akejkoľvek forme tyranie. Lenže na rozdiel od minulých troch desaťročí svoje posolstvá nekomponoval do účinných javiskových metafor, ale priamočiarosťou výpovede sa blížil ku kriklavosti plagátu. To bol ústredný problém aj v *Šašovskej komédii*. Recenzenti sa primárne sústredili na analýzu inscenačných rozporov, no v obsadení bohatom na osobnosti si povšimli aj začínajúcu herečku Studenkovú. Podľa Ivana Rapoša „podčiarkla v partnerstve so Š. Kvietikom [alternant Thyla Ulenspiegela, pozn. K. M.] mimoriadne účinne vášnivú túžbu postavy“². Bolo evidentné, že na javisko činohry SND vstúpila interpretka zrelého charizmatického čara, zapamätateľného zjavu, a najmä nepopierateľných hereckých dispozícií.

Šašovská komédia bola poslednou réžiou tvorcu, ktorý formoval slovenský javiskový sloh od polovice štyridsiatych rokov. Paradoxne, jeho epilóg sa stal prológom Zdeny Studenkovej a rola Nele jednoznačne predznamenal budúce smerovanie mladej herečky. Na prvý pohľad predstaviteľky romantických krások, v ktorých sa v boji za obranu ideálov prebúdzala nečakaná vnútorná verva. Jej bujné zlaté vlasy, štíhla postava, ladnosť pohybu, ľahkosť gest, plné, no nie prvoplánovo vyzývavé pery a veľké oči na súmernej tvári ju predurčovali pre roly nevinných panien, poslušných dcér, chovaníc, sirôt a im podobným stvoreniam žijúcim pre jediný cieľ – vydaj za muža svojich snov. Údel začínajúcich herečiek krehkého pôvabu.

Lenže už pri prvých úlohách v týchto viac tézovitých než dramaticky obsažených rolách sa ukázalo, že Studenkovej naturel sa bráni typologickej lineárnosti.

1 STUDENKOVÁ, Z. – VRBICKÁ, E. Poznať a nie predstierať. [Rozhovor]. In *Práca*, 1986, roč. 41, č. 97, s. 5, 25. 4. 1986.

2 I. R. [I. Rapoš]. Rozpaky nad Ulenspieglom. In *Práca*, 1976, roč. 31, č. 28, s. 6, 3. 2. 1976.

Nekopírovala hereckú cestu starších kolegýň Márie Kráľovičovej, Zdeny Gruberovej či Sone Valentovej, ktoré sa pre dievčensky subtilný zjav dlho nedokázali prebojovať k charakterovým rolám. V Studenkovej letore sa rýchlo preukázali skôr tendencie k hereckému typu Márie Prechovskej, Evy Polákovej či Emílie Vášáryovej. Herečiek, ktorým napriek neodškriepiteľnej kráse nevyhovovali roly nekritických idealistiek a pasívnych čakateliek na blahodarnú zmenu životného postavenia. Ich analytické herectvo, vnútorne dynamický prejav a intelektuálny nadhľad ich krátko po prvých nezdaroch v rolách jemnocitných trpiteliek nasmerovali k oblasti, ktorá sa ukázala byť i Studenkovej najvlastnejšou dramaturgickou sférou. K ženám emancipovaným, pribojným, problémovým, k existenciám, ktoré za žiarivým povrchom skrývajú zjazvenú dušu. Na túto skutočnosť upozornil aj teatroológ Miloš Mistrík: „Za vyblýskanou fasádou, výstavným skeletom totiž môže byť, a v živote to tak aj býva, citlivá a zraňaná žena.“³ Ďalší dôvod, prečo umelkyňa nepôsobila autenticky v úlohách bezbranných naiviek, spočíval v jej bohato škálovanom hlase. Ten totiž neoplýval sladkastou dievčenskou fistulou, ale už od úvodu kariéry disponoval tmavou farbou a pevným dramatickým tónom.

Popri neobvyklej syntéze vonkajškovej dievčenskej éterickosti s vnútornou životaschopnosťou prinášala Studenková ešte jednu tému, ktorú dovedy na domácej scéne rozvíjala len Elena Zvaríková Pappová: erotiku. No kým staršia, v čase Studenkovej nástupu už nebohá herečka, predstaviteľka vášnivých a puritánskou spoločnosťou odsudzovaných žien, bola typom „krv a mlieko“, tak Studenková svojou štíhlou, útlou postavou zosobňovala módný ideál krásy. Na javisku i pred kamerou stvárňovala obdivované, nedostupné, ale i prehnane žiadostivé krásy, padlých anjelov, ženy, pre ktoré telesná láska nie je tabu, prípadne sa pre ne stala profesiou či aspoň prostriedkom vzostupu po spoločenskom rebríčku.

Škála Studenkovej hereckých prostriedkov bola komplexná, no jeden aspekt od začiatku kariéry výrazne dominoval. Oči. Aj v statických polohách, najmä v kamerovom detaile alebo na štúdiových javiskách, ktoré Studenkovej introspektívnemu herectvu vyhovovali viac než priestorovo rozľahlé scény, sa nepokojný a na vzruchy okamžite odpovedajúci pohľad stal smerodajným činiteľom jej výrazu. Ním dokázala i pri ustrnutí pretlmočiť práve prebiehajúce vzťahové zlomy, situačné strihy a citové zmeny. Podmanivým rozochvením vysielat signály o podtextovej vášnivosti i prepukajúcej erotickej túžbe, v emočne zraňujúcich situáciách zastrieť zrak neviditeľnou clonou. No keď to bolo potrebné, jej oči stvrdli, pozorne zamerali obeť a protivník sa musel konfrontovať s pohľadmi oceľovej pevnosti, neústupnej hnevливosti či až nevráživej brachiálnosti.

Zdena Studenková nikdy nemala sklon k štylizácii, klaunskej ekvilibristike alebo žánrovému eklecticismu. Jej sloh od počiatku kariéry charakterizuje civilný, psychologicky hutný prejav i vzácny balans medzi citovým prežitkom a intelektuálnym dištancom od úlohy. Budúce Studenkovej zaradenie k typu enfant terrible výrečne definovali už jej výkony na školskom javisku. Pre okolie nečitateľná, v sebe samej

3 MISTRÍK, M. Tváre Zdeny Studenkovej. In MISTRÍK, M. *Analýzy hereckej syntézy*. Bratislava : Tália-Press, 1995, s. 69.

stratená, ale i tak svoj mravný kapitál pevne obraňujúca Nataša v dráme *104 strán o láske* od Evdara Radzinského (23. 10. 1976), osudová múza Guta v modernej parafráze historickej fresky Jonáša Záborského *Bitka* (11. 12. 1976), no najmä titulná hrdinka tragikomédie Ödöna von Horvátha *Kazimír a Karolína* (15. 4. 1976) – mladé dievča vychované ulicou a v rámci jedného večera spoznávajúce slasti i strasti prvej lásky.

Kým prvé dva tituly inscenovali Studenkovej spolužiaci, študenti réžie Zdeněk Dřínovský a Juraj Nvota, tak slávnú hru rakúskeho autora s poslucháčmi pripravil ich pedagóg Miloš Pietor.⁴ Popredný reprezentant strednej generácie divadelníkov v danom období pôsobil ako režisér činohry Novej scény. Studenková mala už pred záverom štvrtého, vtedy posledného ročníka VŠMU prisľúbené angažmán v činohre SND. Lenže oficiálne potvrdenie o nástupe sa predlžovalo, a tak jej Pietor ponúkol miesto vo svojom domovskom súbore, ktorý vďaka jeho tvorbe, ale i vďaka réžiám Vladimíra Strniska už dlhšie dostihoval umeleckú úroveň činohry SND. No Studenková na Novej scéne strávila len jednu sezónu, v septembri 1978 spolu s Pietorom prešli do angažmánu prvej slovenskej scény.

Bolo to v čase, keď skupina začínajúcich hercov a herečiek, ale aj od nich o niečo starší kolegovia a kolegyne získali v SND privilegované postavenie. Do divadla v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch totiž prichádzali ich vrstovníci režiséri, ktorí sa dramaturgicky orientovali na tituly zachytávajúce problémy vtedajších mladých ľudí, teda na témy, ktorými sami žili. Časť súboru mladej a strednej generácie bola, na rozdiel od mnohých starších členov, otvorená konfrontácii s moderným scénickým jazykom, ktorý vyjadroval jej estetické aj politické zmýšľanie. Studenková okamžite získala ústredné postavenie medzi mladými herečkami. Spolupracovali s ňou všetci interní režiséri súboru, cez jej herecké pôsobenie je teda možné mapovať umelecký profil činohry SND v časoch normalizácie aj éry mierneho uvoľnenia, perestrojky.

VZOSTUPY A PÁDY PÔVODNEJ DRÁMY

Zdena Studenková nastúpila do činohry SND, keď inštitúcia patriaca donedávna medzi reprezentatívne československé telesá prechádzala závažnou krízou. Stagáciu jej umeleckej kondície nespôsobil len politicky vynútená redukcia dramaturgickej variability. Tvorba najstarších členov režijného kolektívu Jozefa Budského, Tibora Rakovského a Karola L. Zachara na prahu sedemdesiatych rokov totiž už len výnimočne dokázala nadviazať bezprostredný kontakt so súdobým divákom a mladší režiséri Pavol Haspra a Peter Mikulík, ocitajúci sa na vrchole tvorivých síl, s prílivom normalizačnej vlny zákazov a obmedzení prišli o najvlastnejšie dramaturgické okruhy. Haspra nemohol siahať po zaoceánskej psychologicko-analytickej dramatiky, ani Mikulík po absurdných hrách deklarujúcich nezmyselnosť ľudského bytia. Kým Mikulíkovi sa už nepodarilo objaviť oblasť dramatiky, v ktorej by opätovne preukázal osobitosť svojho režijného rukopisu, a na ďalšie dve desaťročia sa stal prevažne solídnym tlmočníkom komediálneho žánru, tak Haspra novú oblasť záujmu

⁴ Pietor na pozícii pedagóga nahradil Jozefa Budského, ten totiž po premiére *Šašovskej komédie* neodišiel iba z divadla, ale aj z VŠMU.

našiel v prehliadanej domácej i zahraničnej klasike a novej slovenskej dráme, ktorej sa čiastočne venoval už v predošlej etape tvorby. Ak teda činohra SND v priebehu sedemdesiatych rokov prekročila prah priemernosti, vo väčšine prípadov išlo práve o inscenačné činy Pavla Haspru.

Pôvodné slovenské hry ostali pevnou súčasťou repertoáru činohry SND, no kvalitatívne sa nedokázali vyrovnáť najlepším dielam šesťdesiatych rokov. Pozornosť autorov sa od univerzálnych tém a diškurzov musela obrátiť k obrazu každodennosti, prostredníctvom ktorej mali prezentovať normalizovaný život v normalizovanej spoločnosti a cez banalitu všednosti prezentovať idealizovaný svet, kde sváry vyplývajú jedine z nedostatočného naplňania malých i väčších občianskych povinností. Tieto atribúty verne naplňala tvorba Jána Soloviča, ktorého hry pre riadiace orgány predstavovali zábezpeku ideologickej čistoty. Každým textom – či už zo súčasného života, historického prostredia, v žánri drámy alebo komédie – otváral závažnú morálnu dilemu, no problematiku len zručne rozvrhol, bez účinného doriešenia. Všetko ostávalo v náznaku a v rovine kritiky jednotlivca, nie systému. Hra *Pozor na anjelov* (1. 12. 1978) sa z toho radu nevyčleňovala, menované nedostatky skôr násobila. A práve ona bola nástupným titulom režiséra Pietora a herečky Studenkovej v činohre SND.

Príbeh sa odohráva v malom provinčnom mestečku, v jeho vlastivednom múzeu, kde nedávno začala pracovať čerstvá absolventka histórie umenia. Betka Oráčová reprezentuje mladú energickú silu, ktorá sa svojím idealizmom usiluje prebudíť leťargických kolegov i v byrokracii utopených nadriadených, aby pomohli zachrániť chátrajúce sochy anjelov, ale aj samotný kaštieľ, ich pracovisko, ktorý majú zbúrať kvôli stavbe novej cesty. Išlo teda o nesmierne akútnu tému devastácie pamiatok, veď bratislavský Most SNP, ktorému padla za obeť nemalá časť historického centra, sprístupnili len šesť rokov pred premiérou. Lenže Solovič problematiku širšie nerozvinul.

Z tematicky, ale nie dramaticky apelatívnej hry, ktorá sa nemohla rovnať textom Shakespeara, Čechova či Bulgakova, ktoré Pietor ešte nedávno s úspechom inscenoval na ostatných slovenských scénach, sa režisér snažil vytvoriť nanajvýš konzistentnú inscenáciu. Preto aj obvykle prísna kritička Katarína Hrabovská s údivom poznamenala: „Nie veľmi často sa (...) vidí u nás aj na našej reprezentačnej scéne také poctivé predstavenie, tvrdo vydreté a pritom iskrivo svieže.“⁵ Výkon Studenkovej v ústrednej úlohe kritici prijali skôr vlašne, avšak nedostatky prisúdili väčšmi predlohe než mladej herečke. Napríklad Milan Polák konštatoval, že interpretke sa „neveľmi darilo preklenúť jednorozmernosť tejto postavy. Iste tu zohrala úlohu aj menšia herecká skúsenosť, ale najmä skutočnosť, že naliehavosť myšlienkového výpovede tejto hry riešila sa v inscenácii na inej téme a nie na tej, ktorú zosobňovala Betka Oráčová.“⁶

5 HRABOVSKÁ, K. Benjamíni tiahnu do boja. In *Nové slovo*, 1978, roč. 20, č. 51, s. 7, 21. 12. 1978.

6 POLÁK, M. Pozor na anjelov v činohre SND. In *Slovenské pohľady*, 1979, roč. 95, č. 12, s. 150.

Vstup Zdeny Studenkovej ako riadnej členky SND teda nebol veľmi šťastný, no zreteľne ilustroval umelecké prešľapovanie slovenskej drámy i samotného súboru. Napriek tomu sa okamžite ocitla v stredobode záujmu dramaturgie. V ansámblu totiž akútne chýbali mladé herečky širšieho interpretačného diapazónu. Soňa Valentová, Magda Vášáryová⁷ a Anna Javorková na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov už plynulo prešli od dievčenských naiviek k charakterovým úlohám. Zuzana Kocúriková sa zatiaľ najlepšie uplatnila v žánri expresionistickej grotesky a herectvo Zuzany Cigánovej rýchlo preukázalo značné typologické ohraničenie. Paralelne so Studenkovou do divadla prichádzali i jej vrstovníčky. Avšak už prvé výkony Anny Maľovej, Judity Vargovej i Deany Horváthovej (vyd. Jakubiskovej) demonštrovali zreteľné limity pre úlohy zásadnejšieho emočného rozsahu, a tak sa s pribúdajúcim vekom dostávali k čoraz menším partom. Kvalitatívnym prínosom bolo angažovanie Kamily Magálovej, ktorá do SND prešla v roku 1983 z Poetického súboru Novej scény a okamžite sa uplatnila v portrétach žien všedného bytia, v súvislom rade plebejok bohatého citového zázemia, či ako špecifická komediálna herečka s vyberaným zmyslom pre zveličenie výrazu.

Studenkovej typ bol odlišný. Jej dramaturgickou doménou sa už od školských čias stali osudové ženy, bytosti emočne nestále, v slovách aj v činoch drzo vehementné, exkluzívnym zjavom smelo vybočujúce z davu. Eruptívne bytosti, ktoré sú pre dosiahnutie cieľa ochotné podstúpiť duševne zraňujúcu tortúru a na pranier prichádzajú s hrdo zdvihnutou hlavou. Preto v repertoári činohry SND získala poprednú pozíciu predstaviteľky osudových domín, kde sa za dievčensky milou tvárou črtala bohatá ženská empíria. Roly nebezpečne omamných hriešnic, ale i žien, ktoré zlé sociálne podmienky dohnali na okraj etickej priepasti, jej začali ponúkať i televízni a filmoví tvorcovia. Studenková kontinuálne stvárňovala postavy dráždivých kňažiek lásky, šarmantne manipulatívnych kurtizán i prejavom nevyberaných prostitútok. Hrala krásne ženy, za ktorých oslňujúcim zjavom sa ukrývali dôsledne kalkulujúce pragmatičky (Renata v českom filme *Anděl s ďáblem v těle*, 1983) či bytosti, ktoré napriek vykonávaniu najstaršieho remesla disponujú mravnými kritériami vysoko presahujúcimi ich konzervatívne okolie (Marika Mondoková vo filme *Kohút nezaspieva*, 1986). A práve rola z tejto oblasti ju čakala aj v jednej z nových a dlho očakávaných slovenských drám.

Pavol Haspra sa ako systematický inscenátor súčasnej slovenskej drámy nemožno vyhnúť umelecky sporným, ale ideologicky protežovaným dielam Jána Soloviča či Štefana Králika. Počas normalizácie mal však možnosť naštudovať aj niekoľko titulov, ktoré zásadne prevyšovali bežnú úroveň vtedajšej dramatickej spisby. Nesiahol síce po najlepších hrách Osvalda Zahradníka *Sólo pre bicie (hodiny)* a *Sonatína pre páva*, keďže autorova čechovovsky ladená poetika bola Hasprovnu expresívnemu rukopisu vzdialená, zato s veľkým úspechom uviedol napríklad rapsodicky clivú *Krčmu pod zeleným stromom* (10. 4. 1976) Petra Kováčika a krátko pred pádom železnej opony prinavrátil na javisko SND jej niekdajšieho dvorného autora Petra

7 Angažmán v činohre SND získala v roku 1983.



Peter Karvaš: *Zadný vchod čiže rozkoše v utorok po polnoci*. Slovenské národné divadlo, premiéra 10. 6. 1989. Réžia Pavol Haspra. Zdena Studenková (Harriet), Pavol Mikulík (Sir Stanley). Foto archív SND. Snímka Jozef Vavro.

Karvaša. Ten sa po ideologicky vynútenom stiahnutí inscenácie jeho hry *Absolútny zákaz* (20. 12. 1969, réžia Peter Mikulík) dostal na index nepovolených literátov, a to až do roku 1986, keď práve Haspra uviedol na javisku Poetického súboru Novej scény jeho hru *Súkromná oslava*.

O tri roky neskôr sa podarilo presadiť Karvaša aj v repertoári SND, konkrétne komédiu *Zadný vchod čiže rozkoše v utorok po polnoci* (10. 6. 1989), noblesou a duchaplňnou konverzáciou pripomínajúcu rukopisy Georga Bernarda Shawa a Oscara Wilda. V hre o iniciatíve prostitútok smerujúcej k založeniu vlastného odborového zväzu stvárnila Zdena Studenková ich hovorkyňu, bývalú poslucháčku v odbore dejín umenia, dnes nočnú spoločníčku mužskej časti londýnskej smotánky.

S rezervovanosťou salónnej elity kontrastujúca Harriet už v prvom výstupe vzbudila vzrušenie nielen svojím viac odhaleným než zahaleným telom, ale najmä spôsobom komunikácie. Bola živlom s neskrotnou energiou. I keď osamote čakala na prijatie u pána domu, nedokázala obsedieť. Jej telom pulzovala horúčkovitosť prameniaca nie z momentálnej nervozity, ale z prirodzenej citovej výbavy. Herečka sa pritom vyhýbala ponúkajúcej sa ordinárnosti. V intenciách autora dokazovala, že Harriet je empatická, vzdelaná bytosť schopná konverzovať na úrovni spoločnosti,

ktorá ženou jej typu za bieleho dňa opovrhuje. Herečka vládla slovom, jeho obsahom i formou. Komplikované vetné obraty typické pre tento typ komédie artikulovala s intonačnou istotou, pred vyvrcholením údernej pointy často urobila nenápadnú, ale pre vyznenie celku dôležitú pauzu. Jej Harriet sa srdečne zabávala nad zmätkom, ktorý vyvolala, no svoju žoviálnosť vedela vzápätí premeniť na neústupčivú principiálnosť, taktickú zaliečavú infantilnosť či seabedomú nadradenosť. Všetky náhle emočné strihy dokázala herečka zjednotiť do prirodzene pôsobiaceho celku rešpektujúceho žánrové vymedzenie inscenácie.

Popri komediálnom zveličení poodhalila i polohu vzácne charakternej ženy, ktorá je väčšinu života považovaná viac za objekt než komplexnú ľudskú bytosť. To si v internom hodnotení inscenácie povšimol aj Stanislav Vrbka: „Je múdra, ak treba aj prefíkaná a keby nebola tým, čím je, iste by bola výborná reprezentantka prinajmenšom tzv. stredného stavu či vrstiev. Ale okrem toho, že herečkina Harriet je na plné obrátky bežiacim motorom inscenácie, predstaviteľka využila aj tie možnosti postavy, za ktorými sa skrýva úprimná, čistá duša Harriet, jej spoločenské sklamanie a z nich vyplývajúci spôsob pomsty svetu. Vyjavila aj skepsu Harriet z ponúkaného návratu do normálneho meštiackeho života a obžalobnú útočnosť oslabenú autorsky už spomenutým moralizátorským, našťastie na únosnú mieru skráteným monológom.“⁸

Haspra v inscenácii akcentoval protikladnosť ženskej dvojice, Harriet a Lady Elisabeth. Živelný až nespútaný prejav Zdeny Studenkovej tu vhodne kontrastoval s uhladenosťou a distingvovanosťou Sone Valentovej. Obe herečky nielenže zvládli náročné konverzačné špecifiká, ale v plnej miere obsiahli aj komediálny potenciál úloh. *Zadný vchod* sa stal jednou z najkvalitnejších inscenácií slovenskej dramatiky v osemdesiatych rokoch a zároveň dôkazom toho, že i v období normalizácie vznikali popri ideologicky poplatných dielach aj univerzálne hodnotné texty.

KRITIKA SOVIETSKEJ TOTALITY CEZ RUSKÚ DRAMATURGIU

Bezpodmienečnou súčasťou repertoárov československých scén sa od februárového prevratu v roku 1948 stala ruská klasická a sovietska hra. Kým v šesťdesiatych rokoch sa divadlám darilo z programov vylúčiť schematické agitky, tak nástup normalizácie znamenal návrat sovielizácie repertoáru. Dramaturgovia už síce nemuseli vyberať z formálne aj obsahovo úzkej ponuky divadelne podvyživených, marxisticko-leninskou filozofiou nasýtených titulov, ale možnosti voľby neboli široké. Napríklad v roku 1977, pri príležitosti 50. výročia Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie, obe bratislavské činohry uviedli dobovo už anachronické drámy Nikolaja Pogodina pojednávajúce o ľudskej i politickej monumentalite adorovaného Lenina. Súbor SND pod vedením sovietskeho režiséra Alexandra Dunajeva naštuodoval *Človeka s puškou* (5. 11. 1977) a na Novej scéne uviedol Miloš Pietor *Kremelský orloj* (19. 11. 1977). V druhej z menovaných inscenácií účinkovala aj Zdena Studenková: rola z lásky ku komunizmu preorientovanej Máše sa stala jej prvou kreáciou

⁸ VRBKA, S. *Peter Karvaš: Zadný vchod*. Interné hodnotenie inscenácie. Strojopis. [1989]. Nepaginované. Archív Divadelného ústavu v Bratislave.



Michail Roščin: *Transport*. Slovenské národné divadlo, premiéra 29. 4. 1985. Réžia Galina Volčecová. Zdena Studenková (Káťa), Eva Kristinová (Galina Dmitrijevna). Foto archív SND. Snímka Anton Sládek.

ako riadnej členky profesionálneho divadla. Kritici Pietorovu inscenáciu unisono nazvali nedopracovanou, konštatovali, že fádne koloruje prvý plán textu a vyznieva akademicky, chladne.⁹ Réžisér evidentne nemal záujem venovať režimistickej agitke viac tvorivého úsilia. V nezáživnej a pre dejiny zabudnuteľnej inscenácii recenzentov síce upútal energický výkon predstaviteľky Máše, ani ona však v tézovitej úlohe nemohla prezentovať viac než základnú klaviatúru svojho výrazu.

Rovnako po prechode do činohry SND sa Studenková nevyhla rolám v povinnej súčasti repertoáru. Bola študentkou Valou z primálo presvedčivej rodinnej drámy Rustama Ibrahimbekova *Dom na piesku* (12. 11. 1982) i Kátou, jednou z vyše desiatky ženských rol z vojnovnej patetickej drámy Michaila Roščina *Transport* (29. 4. 1985) o prevoze sovietskych žien z frontového územia. V čase perestrojky ale dostala možnosť účinkovať aj v inscenáciách hier, ktoré otvorene demýtizovali život sovietskeho človeka a poukazovali na to, že občan dovtedy glorifikovaného štátu môže tiež trpieť vyhorením a pocitom bezvýchodiskovosti. O tom pojednávala dráma Alexandra Vampilova *Lov na kačice* (16. 3. 1986) v réžii Pavla Haspru, kde Studenková vytvorila zvodkyňu Vieru, no najmä *Samovrah* (17. 3. 1989) Nikolaja Erdmana, v Sovietskom

9 RUSNÁK, I. Čo autor dal. In *Film a divadlo*, 1978, roč. 22, č. 1, s. 26.

zväze dlho zakázaná satira, kde režisér Vladimír Strnisko, slovami teatrologičky Dagmar Podmakovej, „predstrel aktuálne groteskný obraz moci reálneho socializmu cez funkcionárov rôznej úrovne, ale aj obyčajných ľudí“¹⁰. Hra zobrazuje všedného muža stredného veku Podsekalníkova, ktorý rodine oznámi nečakané rozhodnutie spáchať samovraždu. Jeho čin si chcú privlastniť mnohí známi i neznámi okoloidúci. Medzi nimi aj vamp Kleopatra v podaní Zdeny Studenkovej, ktorá ho s vábivým erotickým podtextom presviedča, aby sa zabil pre jej krásu, lebo to vyrieši jej momentálny partnerský problém.

No nielen prostredníctvom sovietskej drámy dokázali tvorcovia poodhaliť nelichotivé stránky vláduceho režimu. Aj ruská klasika sa v časoch normalizácie stala dramaturgickou oblasťou, ktorou sa síce servilne plnili repertoárové kvóty, ale režiséri cez diela kánonických autorov neraz problematizovali súdobú československú realitu. Nadväzovali pritom na tendencie zo šesťdesiatych rokov, keď inscenátori zbavovali texty Čechova, Gorkého či Gogola romantizujúceho pátosu i nánosov ideologickej doktríny.

Miloš Pietor počas angažmánu na Novej scéne ponúkol cez Čechovove drámy *Tri sestry* (24. 3. 1972), *Ujo Váňa* (7. 12. 1974) a *Čajka* (30. 11. 1976) nekonvenčné pohľady na krízu ľudskej identity, ale v SND, s výnimkou skôr dramaturgicky než interpretačne objavnej inscenácie *Platonova* (17. 2. 1979), už po ruskej klasickej spisbe nesiahal. Tá sa stala dominantou novej režijnej posily súboru, Ľubomíra Vajdičku, ktorý mal v čase nástupu do SND (1983) za sebou úspešnú pätnásťročnú kariéru v martinskom Divadle Slovenského národného povstania i krátke angažmán v pražskom Národnom divadle. Na oboch pôsobiskách sa práve inovatívne interpretácie ruskej klasickej literatúry zaradili medzi jeho erbové tituly.

Vajdička ako tvorca divadla intelektuálneho typu rešpektoval autora i ducha danej predlohy. Pozornosť upriamoval na akusticko-významovú variabilitu slova a cez nekonvenčné prečítanie vzťahových kontextov objavoval ďalšie kvality diel. Zdene Studenkovej musel vyhovovať režisérov analytický prístup, pozorné ponáranie sa do myšlienkových hlbín textu aj akcent na herecký komponent. Možno preto sa práve ona, spoločne so sestrami Emíliou a Magdou Vášáryovými, stala jeho dvornou interpretkou. Vďaka Vajdičkovi sa Studenková krátko po sebe dostala k dvom vďačným rolám z oblasti ruskej klasiky. Prvá, Irina z Čechovových *Troch sestier* (14. 4. 1984), splnila jej – v novinových rozhovoroch často vyslovovanú – túžbu.¹¹ Vďaka druhej, Julinke z Ostrovského *Výnosného miesta* (16. 12. 1984), sa stala súčasťou inscenácie, ktorá patrí medzi legendy repertoáru činohry SND osemdesiatych rokov.

Ani jednu z týchto klasických hier režisér nekoncepcoval ako realistický príbeh, spájal ich jeho záujem o tému divadelnosti v živote. Lenže v prípade *Troch sestier* javisková výpoveď o nedosiahnuteľných túžbach človeka, o márnej sebaštylizácii

¹⁰ PODMAKOVÁ, D. Vzostupy a dozvuky tvorby režiséra Vladimíra Strniska na slovenských javiskách. In *Slovenské divadlo*, 2021, roč. 69, č. 1, s. 37. DOI: 10.31577/sd-2021-0002.

¹¹ Pozri napr. STUDENKOVÁ, Z. – BARTOŠOVÁ, D. Čechovovské najpriamejšie ľudské pocity. [Rozhovor]. In *Večerník*, 1981, roč. 26, č. 183, s. 7, 18. 9. 1981.

Anton Pavlovič Čechov:
Tri sestry. Slovenské národné
 divadlo, premiéra 14. 4. 1984.
 Réžia Lubomír Vajdička.
 Zdena Studenková (Irina),
 Emil Horváth (Tuzenbach).
 Foto archív SND. Snímka
 Jozef Vavro.



a neschopnosti nájsť si vlastnú tvár pôsobila na hercov skôr zväzujúco. Kritici upozorňovali najmä na nekompaktnosť režijnej nadstavby zapríčiňujúcej nedostatočné herecké vykreslenie rol. Podľa Vladimíra Štefka síce v inscenácii „zaznejú vari všetky možné čechovovské témy, ale nevytvárajú vzájomné napätia, negradujú, ani sa nesporia, ani nepopierajú, chýba im hierarchizácia motívov a divadelnými prostriedkami dynamické rozloženie akcentov“¹².

Zdena Studenková v alternácii s Juditou Vargovou stvárnila najmladšiu zo sestier Irinu, spočiatku ešte reálnym životom nepoškvrnenú idealistku, ktorá má už zakrátko okúsiť ťažobu vlastnej márnosti, keď predošlú bezstarostnosť vystrieda sklamanie až letargia. Podľa Leopolda Fialu bolo pre Studenkovú „handicapom, že typovo nezodpovedala predstavám o Irine“¹³. Herečka totiž nedávala dôraz na naivitu postavy a jej postupné vytriezvenie z bludných chimér. Opäť raz presvedčila, že napriek krehkému dievčenskému zjavu nie je predurčená pre úlohy rojčivých panien. Veď ani v českej snímke *Kráska a netvor* (1978), kde vytvorila svoju prvú veľkú filmovú rolu, nehrala dcéru ochotnú pre lásku k otcovi obetovať život krvilačnému monštru ako typologickú tézu, ale ju obohatila aj o tmavšie, uveriteľnejšie tóny. Podobne tak

12 ŠTEFKO, V. Ľudia, ktorí nenašli samých seba. Čechovove *Tri sestry* v činohre SND. In *Nové slovo*, 1984, roč. 26, č. 21, s. 12, 24. 5. 1984.

13 F-a [Leopold Fiala]. Dve podoby jednej inscenácie. In *Hlas ľudu*, 1984, roč. 30, č. 100, s. 2, 27. 4. 1984.

Irinu nevnímali ani herečka, ani režisér v zaužívanom impresionistickom poňatí. To dosvedčuje aj hodnotenie Miloša Mistríka zamerané na komparáciu jednotlivých alternácií: „V úvode inscenácie vnímame túto postavu (...) ako smieška, bezstarostnú dievčinu vedomú si svojej krásy. Je stále v pohybe, živá v kontakte. S radosťou uvíta všetky zmeny v dome, so záujmom sa obracia na každého prichádzajúceho. Postupom času však stále silnejšie pôsobí na ňu realita. Dozrieva a zväžnie. (...) Ak predtým vystupovala s gracióznou ľahkosťou, teraz [v druhom dejstve, keď Irina prijme vyčerpávajúcu prácu na pošte, pozn. K. M.] sa iba vlečie a je podráždená. Tá premena je rozoznateľná hlavne na úrovni gest a postojov. Zdena Studenková dokáže celkom vymeniť ich arzenál. V úvode začína akoby vystreľujúcou gestikuláciou, ľahko sa dvíha z miesta, ruky a hlava vykonávajú jednoduché posunky. Neskôr po príchode z práce zasa akoby všetko na nej padalo. Gestikulácia ide zhora nadol, telo sa spúšťa na posteľ. (...) Prijíma perspektívu života s Tuzenbachom. Len oči herečky prezdávajú, s akým údivom si ho prezerá, keď sa rozhodne súhlasiť s jeho návrhmi. Zdanlivo pokojný postoj tela spochybňuje vystrašený pohľad. (...) Keď sa lúči s Tuzenbachom, a tento na ňu odrazu skríkne, celá sa strhne. S hrôzou ustrnie. Potom akciou bez slov rozohrá situáciu, v ktorej sa strieda zlá predtucha s pomalým uvoľňovaním. A predsa, keď sa dozvie o smrti Tuzenbacha, zalomcuje ňou vnútorná búrka. Divák sa to dozvie iba z výrazu očí, pokrivenia pier a z nepatrného gesta rukou. Zapôsobí silou výrazu.“¹⁴ K záveru vyčerpávajúcej analýzy Mistrík poznamenáva: „Herečka neustálou aktivitou sprostredkúva široké významové spektrum. Pritom [výkon, dopl. K. M.] nie je rozvláchny. Jej výstupy sú stručné, zhustené, používa významové skratky. Vďaka paralelnému využitiu všetkých prostriedkov výrazu dokáže v krátkom čase veľa vyjadriť.“¹⁵

Napriek čiastkovým úspechom, akým bola napríklad Studenkovej kreácia, inscenácia *Troch sestier* nepremenila ambíciu na sugestívny umelecký čin. Ale ešte v závere toho istého roka Vajdička naštudoval Ostrovského spoločensko-kritickú komédiu *Výnosné miesto*, ktorá sa v repertoári udržala až do septembra 1990. Režisér s dramaturgom Jánom Sládečkom v Ostrovského texte zdôraznili tému pretvárkou ako hybného medziľudského princípu, keď je človek túžiaci po spoločenskom vzostupe prinútený hrať divadlo. Hlavná postava príbehu Žadov, na rozdiel od pokryteckého okolia, zásadovo odmieta protekciu a statočne manifestuje svoj cieľ žiť iba z darov vlastného talentu a pracovného úsilia. Vajdička v inscenácii pomyslene ukazoval na priznanú divadelnosť života, keď sa z masky stáva druhá prirodzenosť. Otvorene tým mieril ku kritike súčasnosti, kde karieristi i bez profesionálnych schopností získavajú výhodné posty na úkor odborníkov, lebo na rozdiel od čestného občana typu Žadova sú ochotní splynúť s teatralitou spoločenskej normy.

Scénograf Jozef Ciller situoval realistickú komédiu do honosného priestoru niekdajšieho paláca, dnes pravdepodobne slúžiaceho ako múzeum, do priestoru, kde

14 MISTRÍK, M. Dve herecké alternácie *Troch sestier*. 1. časť. Analýza za pomoci videozáznamu. In *Slovenské divadlo*, 1985, roč. 33, č. 3, s. 396 – 397.

15 Tamže, s. 397.



Alexander Nikolajevič Ostrovskij: *Výnosné miesto*. Slovenské národné divadlo, premiéra 16. 12. 1984. Réžia Ľubomír Vajdička. Ľubomír Paulovič (Onisin Belogubov), Zdena Studenková (Julinka). Foto archív SND. Snímka Anton Sládek.

vystavené historické exponáty predvádzajú príbeh „z dávnych čias“. Účinkujúci strihmi medzi prežitkom výrazu a priznaným emočným odstupom poukazovali na tenkú hranicu medzi životom a pózou, na nevyhnutnosť nasadiť si pred verejnosťou či protivníkom nepreniknuteľnú masku a v záujme naplnenia svojich zámerov s ňou zahrať grandiózny výstup.

Takou bola i rodina vdovy Kukuškinovej. Jej dve dcéry, Julinku a Polinu, interpretoval Vajdička ako krásne dekorované figúrky žijúce pod prísny dozorom matky, ktorá ich vo význame svojho mena chce čím prv vyhodit' z rodného hniezda. Zdena Studenková a Magda Vášáryová, oblečené v nevkusných dievčenských šatách nevhodných pre dospelé ženy, neprišli na scénu samé, priviedla ich skupina lokajov. Akoby mali byť diváci svedkami verejnej prezentácie či dražby navonok krásneho, ale nepraktického tovaru. Roztomilé bábiky, no v skutočnosti nesvojprávne bábky plánuje manipulatívna matka pri prvej príležitosti odovzdať ďalším bábkovodičom – ich ženíchom. Samozrejme, ako Kukuškinová Zdeny Gruberovej generálsky nariaďovala, len tým perspektívnym, teda finančne zabezpečeným.

Studenková a Vášáryová spočiatku sedeli v strnulej póze v centre javiska, na ploche ohraničenej muzeálnymi šnúrami, cez ktoré možno pozorovať exponáty, ale neslobodno sa ich dotýkať. Boli nervózne, báli sa príchodu despotickej matky, rozprávali potichu, nenápadne a stručne. Avšak už tu sa prejavil základný kontrast

medzi sestrami. Kým Polina bola submisívnejšia, v Julinke sa zreteľne črtal výbojný naturel i zmysel pre realitu. Ako to vystihla Soňa Šimková: „Z. Studenková (...) už v prvom výstupe, keď, nainštalovaná na diváne strnulo s Polinou očakávala ženícha, prezradila, že má v sebe čosi z mamičkinej dravosti a vypočítavosti. Vedľa Polini nej vláčnosti a bezradnej odovzdanosti upozorňovala na seba jašteričou vrtkosťou, ohybným jazykom a vecnými intonáciami.“¹⁶

Pred direktívnou matkou sa Julinka stiahla, no jej servilnosť bola len zdanlivá. Keď jej Kukuškinová dovolila prehovoriť a ona ako na výsluchu približovala vývoj vzťahu s nápadníkom Belogubovom, jej živý pohľad a odvaha prezrádzali, že od matky už stihla prebrať tie najpraktickejšie maniere. Podobne ako Gruberová, aj Studenková sa pohrávala s hereckým strihom, balansujúc medzi precítením a ironicko-cynickým komentárom. Pri matkiných prehovoroch, príkazoch i ponaučeníach ju Julinka priam hltala pohľadom, akoby sa na rozdiel od meravej Poliny učila tomu, čo jej nedá žiadna škola.

Studenkovej kreácia bola priznanou paródiou úloh vydajachtivých naiviek, ktoré v tichosti dúfajú, že žiarivý úsmev a zraniteľný zjav budú najúčinnějšími lákadlami pre vytúženého nastávajúceho. Jej Julinka programovo násobila kliše sladkastých typov klasických komédií – hanblivý úsmev, vyhýbavé pohľady, zúfalé povzdychy. Preto keď jej Belogubov prezentoval novú vestu, úplatok bohatého obchodníka, infantilne preťahovala hlásky, aby potencionálnemu manželovi ostentatívne deklarovala svoju prostoduchosť. Škrobený úsmev, fistulový hlások a zautomatizované intonácie pripomínali naprogramovanú bábiku, ktorá po stlačení spínača reprodukuje naučené frázy. No akonáhle sa od nej Belogubov odvrátil, Studenková sa hneď oprotila od rokokového afektu. Postupne vycítiac jeho váhavosť v otázke sobáša, nebála sa ujať iniciatívy. Impulzívne si pred neho kľakla, snažila sa ho dobehnúť a chytiť, do predošlej maznavej intonácie pridala tvrdsí, realistickejší tón. Čím skôr sa potrebovala dostať z matkinho domu a povýšiť svoj sociálny status, preto bola taká agilná a vynaliezavá v taktike lovu.

Keď zistila, že Polina sa vydá skôr než ona, Julinkou zalomcovalo elektrizujúce rozhorčenie. Už to nebolo pseudonaivné dievčatko v ružových šatách, ale nebezpečne rozzúrená žena. Realita ju donútila strhnúť masku. Belogubova najprv prebodávala pohľadom, a následne, počas matkinho patetického výlevu o odchode „milovanej“ Poliny, ho doslova agresívne sotila na kolená pred Kukuškinovou, ktorá práve prežívala svoj vrcholný herecký výstup.

V treťom dejstve, kde sa Julinka stala veľaváženou manželkou kariérne prosperujúceho primitíva Belogubova a Polina žila v čestnej biede s tvrdohlavým Žadovom, Vajdička postavil dialóg sestier na kontraste spoločenskej exkluzivity a sivosti. K chudobnej Poline vošla žena, ktorá pred okolím úspešne predstierala rolu dámy. Pohybovala sa rýchlo, seabedome, ladne kmitajúc bokmi – ani v privátnom prostredí sa nevzdávala naučenej afektovanej pózy. Keď Poline s povýšeneckým úsmevom rozprávala o svojom postavení a životnom komforte, nepozerala sa jej do očí, ale

16 ŠIMKOVÁ, S. Výnosné miesto v činohre SND. In *Slovenské divadlo*, 1985, roč. 33, č. 4, s. 544.

výhradne pred seba. A to aj v momente, keď sa – skôr z konvencie než z úprimného záujmu – opýtala sestry, ako sa má. No nečakala na odpoveď. Julinka sa stala súčasťou prvotriednej spoločnosti opovrhujúcej spodinou, akou sú Žadovovci. A keď bola konečne ochotná minúť pohľad na zúboženú sestru, tak otázku „A ty?“ zhodnotiac Polininu ošarpanosť preformulovala na „Ach ty“. Vtedy sa konečne prestala vyžívať vo svojej samolúbsti a začala hovoriť úprimne, ale s ešte väčším afektom. Akoby sa v nej prebudila stará Kukuškinová s jej pokrytecko-moralistickými frázami tlmočenými v kaskádovitých intonačných skokoch i ráznom pohybe, ktorými chcela vyjadriť svoje rozhorčenie.

V závere výstupu si Julinka akoby náhodou spomenula, že Poline priniesla nový klobúk. Keď jej otrocky vďačná Polina v rozrušení pobožkala ruku, Julinku to najprv prekvapilo, jej tvárou nečakane prebleskla prirodzená reakcia, nie maniera. No vzápätí sa jej toto gesto zapáčilo a sama znovu nastavila ruku, ktorú len pred malou chvíľkou v šoku z Polininej reakcie odtiahla. Posúvajúc ju k sestriným ústam, umelo preťahovanou intonáciou v štýle intrigánok z ľudových komédií, ktoré upozorňujú okolie (či publikum) na falošnosť svojich dobrých úmyslov, pripomenula sestre, aký ohavný bol jej starý klobúk, podčiarkujúc tak svoj význam pre jej život. Nezaujímal ju však Polinin názor, pri sestrinej snahe prehovoriť ju vždy zastavila energickým gestom zdvihnutého ukazováka ľavej ruky. Na prvý pohľad na zdôraznenie svojich ponaučení, v skutočnosti na umlčanie nezaujímavej a otravnej príbuznej.

Vo *Výnosnom mieste* vytvorila Zdena Studenková nadmieru výstižnú karikatúru citovo defektného typu doby. Inscenácia súčasne dosvedčila, že napriek vynútenej dominancii sovietskej a ruskej drámy v repertoári činohry SND (ale aj v ostatných divadlách) dokázali tvorcovia aj v tomto type dramaturgie medzi riadkami definovať stav spoločnosti v jej privátnych i politických rozmeroch.

FEMME FATALE SVETOVEJ KLASIKY

Integrálnou súčasťou repertoáru činohry SND ostala aj v časoch normalizácie tu-zemská i svetová klasická spisba. Prirodzená elegancia a kultivovanosť Zdeny Studenkovej sa nehodili do slovenského rurálneho prostredia, reprezentovala výhradne mestský typ. Preto ju ani Pavol Haspra v inscenácii zabudnutej hry štúrovského básnika Jozefa Podhradského *Holuby a Šulek* (14. 2. 1981) neobsadil do žiadnej z početných sedliackych postáv. V hre o plamenistom boji slovenského ľudu v meruôsmych rokoch, ktorej inscenácia bola pre politické ostrie stiahnutá z repertoáru, jej prideliť úlohu grófskej dcéry Klementíny, zamilovanej do predstavitela štúrovských ideálov, avšak nestrácajúcej nič z esencie vznešenej dámy.

Studenkovej herecké dispozície väčšmi zodpovedali svetovej dramaturgii, no aj tam musela zápasit s typovým predurčením. Režiséri ju v divadle i televízii vnímali primárne ako vizuálny objekt, bez plnšie rozvinutých charakterových črt. Miloš Pietor, ktorý sa v tomto čase koncentroval práve na klasické tituly, mal pre bývalú študentku iba úlohy tejto sorty. Jednu z mála výnimiek tvorila Marianna z Molièrovho *Tartuffa* (3. 11. 1979). Pietor zbavil inscenáciu klasicistickej dekoratívosti a jej atmosféru priblížil k až familiárnej bezprostrednosti. Marianna tu nebola pasívnu

obeťou otcovej svojvôle, ako ju napísal autor, ale sebavedomým, pragmatickým dievčaťom, podnikavo brojacim proti vynútenému vydaju. Lenže Pietorov výklad hry sa v mnohých ohľadoch dostal do rozporu s Molièrovým textom, čo malo za následok nekonzistentnosť inscenácie.

Ani druhý pokus činohry SND o uvedenie Molièra v tomto desaťročí nedopadol úspešne. Kým v ostatných divadlách nastala renesancia inscenácií klasicistického komédiografa a uvedenia tri stáročia starých textov až šokujúco presne pomenovali spoločenské neduhy súčasnosti,¹⁷ tak inscenácie SND za nimi kvalitatívne značne zaostávali. Pritom Mikulíkova koncepcia *Lakomca* (20. 9. 1986), ktorá upriamovala pozornosť na mladú generáciu otvorene rebelujúcu voči skostnatenosti kánonov ich otcov, mala ambíciu predstaviť hru v nových interpretačných tónoch. Lenže režisér svoj zámer kreatívnejšie nerozvinul, takže inscenácia upútala len spontaneitou, i keď nie štýlovou čistotou hereckého výrazu. Podobne ako nedávno Marianna, ani teraz Eliza nebola v Studenkovej podaní trpiacou a márne si zúfajúcou naivkou ako v originálnom texte, ale zdravo racionálnym dievčaťom, ktoré v sebe už dávno pocítilo ženu a ešte rýchlejšie pochopilo mechanizmy doby. Slovom Sone Šimkovej: „Pred otcom hrala rolu slušného dievčaťa, no za jeho chrptom si so správcom dožičila viac než iba dlhé pohľady a sladké vzdychy. S bratom Kleantom ťahala za jeden povraz z pragmatických dôvodov; v ich vzťahu bolo málo súrodeneckého citu.“¹⁸

V podobách molièrovských dcér spočíva kľúč k Studenkovej kreáciám z oblasti staršej svetovej klasiky. Nestvárňovala ich ako dejinám verné pózy, aj v historickom kostýme si uchovávala esprit svojej generácie. Cez klasickú rolu síce tlmočila starý obsah, ale nadovšetko moderným hereckým výrazom.

Herectvo Zdeny Studenkovej vždy inklinovalo k psychologicko-realistickému slohu, kde mohla cez – na prvý pohľad bezprostredné – citové nuansy a nenútenosť prejavu pátrať po charakterovej mnohostrannosti žien minulých i súčasných. V čase jej hereckého nástupu sa však hry moderných analytikov ako Arthur Miller a Edward Albee, autorov duševne bohato komponovaných ženských úloh, nemohli dostať na repertoár. Pavol Haspra to riešil inscenovaním textov politicky menej problematického Eugena O’Neilla, Peter Mikulík využil príležitosť vrátiť po rokoch na slovenské javiská tvorbu Tennesseeho Williamsa.

V komornej dráme *Nedela pre bolesť ako stvorená* (30. 10. 1981), hre o ženskej osamelosti, vyčerpávajúcom a márnom zápase s vlastnou psychikou, aj o nenaplniteľnej túžbe po lepšej existencii stvárnila Studenková mladú učiteľku Dorotheu (Dotty), dychtivo čakajúcu na telefonát od zidealizovaného milenca, s ktorým má podľa svojich predstáv začať nový, lepší život. O to trpkéjšie je pre ňu precitnutie z iluzórneho sna a desivé zistenie, že napriek mladosti a energickosti ju čaká rovnako prázdny život, aký sleduje vo svojom okolí. Herečka tu mohla naplno využiť vlohy

¹⁷ Napr. *Don Juan* v DNSP Martin (19. 9. 1980, réžia Ivan Petrovický), *Tartuffe* v trnavskom DPDM (1. 6. 1984, réžia Blaho Uhlár), *Meštiak šľachticom* v DAB Nitra (7. 6. 1986, réžia Jozef Bednárík) a *Don Juan* (15. 4. 1987) a *Tartuffe* (19. 11. 1988) na Novej scéne (obe réžia Vladimír Strnisko).

¹⁸ ŠIMKOVÁ, S. *Molière na Slovensku*. Bratislava : Tatran, 1989, s. 183 – 184.

Tennessee Williams: *Nedela pre bolesť ako stvorená*.
Slovenské národné divadlo,
premiéra 30. 10. 1981.
Réžia Peter Mikulík.
Zdena Studenková (Dorothea).
Foto archív SND.
Snímka Jozef Vavro.



pre psychologický detail, civilné modelovanie úlohy i priam až nehereckú bezprostrednosť. Konečne nestvárňovala adorovanú múzu, ktorá si osobnostným kúzлом podmaňuje mužské zástupy, ale obyčajnú ženu, osudom priam nevýnimočnú.

Kvartetu herečiek skomplikoval Peter Mikulík ich úlohy zasadením hry do sterilného, zrejme nemocničného prostredia s imaginárnymi rekvizitami a osirelým konkrétnym predmetom – telefónom ako jediným kontaktom s realitou. Štylizovaná nadstavba bola však autorovej predlohe založenej na psychologickej kauzálnosti značne cudzia. Preto interpretky len s ťažkosťami rozohrávali vnútorné napätia postáv blízke čechovovsky intímny sondám do vrstevnatej ženskej duše. No Zdena Studenková svoju prvú veľkú dramatickú príležitosť aj tak využila v maximálnej miere. Rolu postavila na kontraste Dorotheiných romantizujúcich predstáv o krásnej budúcnosti a čoraz intenzívnejšieho kontaktu s tiesnivým životným prostredím. Ako konštatoval Miloš Ruppeldt: „Dá sa povedať, že Studenkovej sa táto konfrontácia dvoch duševných polôh podarila striedaním hyperbolizovaných poetických momentov (...) s hystériou všednej reality.“¹⁹

Williamsova hra nebola jediným herečkiným stretnutím so zaoceánskou predlohou pred novembrom 1989. Od bývalého spolužiaka Juraja Nvotu, ktorý pôsobil v trnavskom Divadle pre deti a mládež a spolu s Blahom Uhlárom z nej v osemdesiatych rokoch vytvorili jednu z najpozoruhodnejších slovenských scén, prijala úlohu v dramatizácii novely Horaca McCoya *Kone sa strielajú ...* (25. 10. 1985). V príbehu z časov vrcholiacich dôsledkov veľkej hospodárskej krízy sa skupina rôznorodých

¹⁹ RUPPELDT, M. T. *Williams: Nedela pre bolesť ako stvorená*. Interné hodnotenie inscenácie. Strojopis. [1981], s. 4. Archív Divadelného ústavu v Bratislave.

mladých ľudí nechá zlákať na tanečný maratón, ktorého prvou cenou je značná finančná odmena. Jednou z účastníčok je Glória, navonok cynická žena ukrývajúca za neprístupným zovňajškom drámu osamotenej a nešťastnej existencie. Nvotova inscenácia však nebola kritikou kapitalistickej Ameriky, ale univerzálnou výpoveďou o bezperspektívnom osude mladej, do aktívneho života práve vstupujúcej generácie. V hereckom obsadení psychologickou prepracovanosťou a vehemenciou prejavu dominovala práve bratislavská hostka. Ladislav Čavojský napísal: „(...) hrá Glóriu akoby pod maskou ironicky sa usmievajúcej smrti. Tragický osud má od prvého vstupu vpísaný na tvári.“²⁰ Mikuláš Jarábek dodal: „Jej precitlivenosť, chvíľami preniknutá uvoľňujúcou kritickosťou, prechádza čoraz viac do ľahostajnosti, až citového vydierania.“²¹

Zdene Studenkovej nikdy nebolo blízke štylizované herectvo (ak nešlo o parodický princíp ako vo *Výnosnom mieste*), komfortne sa cítila v realistickom zázemí, kde sa nemusela sústreďovať na formu, ale na obsah výpovede. Najkompaktnejšie výkony preto vytvorila v hrách klasickej dramatickej štruktúry. K rolám, kde režiséri pred vlastnou dominanciou uprednostnili herecký prejav, sa dostala v Hasprovej inscenácii Gorkého *Meštiakov* (15. 5. 1982), Pietorovom naštudovaní Osbornovej tragikomédie *Komik* (29. 4. 1988) či Vajdičkovej kompilácii troch Golodniho komédií nazvanej *Hry o letnom byte* (25. 6. 1988), no ani jedna z nich nepriniesla adresnejší inscenačný či herecký výsledok.

O symbióze kvalitného klasického textu, réžie nepopierajúcej autora a zvrchovanosti hereckého zástoja možno ale hovoriť pri inscenácii hry Augusta Strindberga *Slečna Júlia* (29. 11. 1986). Kritici síce naštudovaniu vyčítali konzervatívne poňatie, no jednoznačne ich uchvátilo kvalitami hereckých kreácií. Vajdička sa opäť rozhodol pre alternácie a ponúkol dve generačné verzie jednej inscenácie. Júliu, Jeana a Kristínu na prvej premiére stvárnila skúsená trojica – Magda Vášáryová, Michal Dočolomanský a Soňa Valentová. Druhé obsadenie tvorili herci postupne sa etablujúcej mladej generácie – Zdena Studenková, Jozef Vajda a Kamila Magálová.

Kritika sa v recepcii inscenácie prirodzene zamerala na porovnávanie jednotlivých výkonov, bratislavské televízne štúdio dokonca zaznamenalo obe alternácie. Hodnotitelia sa v analýze naturalisticky krutého príbehu o nemilosrdnej konfrontácii, telesnom zblížení a duševnej deštrukcii predstaviteľov dvoch odlišných sociálnych tried, boháčky Júlie a sluhu Jeana, prikláňali skôr k staršej alternácii. S ich názorom sa dá súhlasiť. Vášáryová, Dočolomanský i Valentová ponúkli bohato škálované výkony, myšlienково aj emočne prepracovanejšie, strhujúcejšie. No i mladší herci priniesli atmosférou ponuré a herecky dôsledné, hoci mierne odlišné poňatie úloh. Kým prvá alternácia postihla tragickosť príbehu, druhá podčiarkla skôr dramatickú rovinu hry. Ako napísala o mladšej z Júlii kritička Zuzana Bakošová-Hlavčenková: „Zdena Studenková ju hrá oveľa ľahkovážnejšie, ale i povrchnejšie, aby násobila jej krutosť. Znásobuje tak reálnu stratu citovosti, citový chlad súčasného

20 ČAVOJSKÝ, L. Tanec zúfalcov. In *Práca*, 1985, roč. 40, č. 268, s. 6, 13. 11. 1985.

21 JARÁBEK, M. Maratón s oddychovými pauzami. In *Pravda*, 1985, roč. 66, č. 280, s. 5, 27. 11. 1985.



Carlo Goldoni: *Hry o letnom byte*. Slovenské národné divadlo, premiéra 25. 6. 1988. Réžia Ľubomír Vajdička. Zdena Studenková (Giacinta), Zdena Gruberová (Sabina). Foto archív Divadelného ústavu. Snímka Kamil Vyskočil.

sveta. (...) Studenkovej Júlia sa hrá ‚s ohňom‘ otvorenejšie i trestá otvorene. Viac zosmiešňuje než chce byť ‚na smiech‘. Neskrýva svoju bolesť, ale neprežíva ani tragédiu. Nie je to žena tragického omylu, ona len urobila chybu.“²²

Studenkovej Júlia na začiatku inscenácie vbehla v horúčkovitom rozochvení do kuchyne, kde Kristína na jej pokyn varila odvar na vyhnanie plodu pre slúžku prespanku. Akonáhle Júlia zaregistrovala Jeanovu prítomnosť, nasadila afektovanú masku, lenže roztržitosť a napäté žmolenie prstov frapantne prehovárali o jej márnej snahe ukryť skutočný dôvod výskytu v priestoroch, ktoré nie sú hodne jej postavenia. Skúmavé, dlhé pohľady hlbokých očí prezrádzali erotické zaujatie mužom, ktorý ju evidentne už dlhšie priťahoval. Preto využila príležitosť svätôjanskej noci, keď sa stierajú rozdiely medzi panstvom a služobníctvom, takže si mohla dovoliť prelomiť dekórum a otvorene kontaktovať vyhliadnutého mladého muža. Sexuálna túžba, ktorú Júlia ešte nemala možnosť spoznať v plnej miere, a teda netušila o možných (najmä citových) následkoch svojho počínania, ju motivovala k detsky chichotavému smiechu prekladaného napätým erotickým podtextom. Jej flirtovanie bolo viac intuitívne než strategické. Vo svojom vzrušení z možného dobrodružstva, v stavovskej panovačnosti i neovládateľnej detskej spurnosti sa v tento magický večer

22 BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z. Krutý smútok Slečny Júlie. In *Nové slovo*, 1987, roč. 29, č. 3, s. 7, 22. 1. 1987.

jednoducho rozhodla stať ženou. Naivná netušila, že to nie on, ale ona bude obeťou ich súboja o telo i dušu toho druhého.

Keď Jeana prinútila vyzliecť si sluhovskú livrej, v herečkiných očiach sa objavilo nadchnutie, ktoré nadobro rozhodlo o snahe premeniť erotické predstavy v realitu. A tak pokračovala vo svojich zámeroch, kde biologické predbiehala psychologické. Nechcela sa však stať ľahkou obeťou, túžila byť dobývanou, adorovanou, uchovať si pocit nadradenosti. Studenkovej Júlia totiž bola aristokratkou v každom ohľade. No za krásnou chladnou tvárou pulzovali city vášnivej mladej ženy, nadovšetko všedné a ľudské, len pre zlé skúsenosti jej matky s mužmi hlboko ukrývané.

Herečka prirodzene oscillovala medzi civilnou nenútenosťou a hranou pózou. Keď sa pokúsila Jeanovi odporovať, jej slová boli rigorózne, avšak zmätenosť v očiach prezrádzala stratu istoty. Ešte väčší citový chaos v nej nastal, keď Jean nereagoval podľa jej predstáv. Vtedy jej nútený úsmev náhle zamrzol, dovtedajší prívetivý tón sa pokúsila zmeniť na vážny, umelo potvrdzujúc duševnú rozvahu. Ale úloha panej svojich životných rozhodnutí jej nebola vlastná, čo Jean vycítil ešte skôr, než si to sama uvedomila. V tom spočíval základný rozdiel medzi alternantkami: Vašáryovej Júlia nedospela, Studenkovej nestihla dospieť. Prvej to otec nedovolil, druhej to ešte nemusel zakázať.

Júlia Zdeny Studenkovej bola omámená i zmätená novou skúsenosťou z takého otvoreného mužsko-ženského dialógu, preto si myslela, že Jeanovi môže bezvýhradne dôverovať. Avšak keď jej Jean prezradil, že nedosiahnuteľnou ženou, ktorú tak miloval, až z toho ochorel, je práve ona, úprimne ju to zaskočilo. Úsmev sa jej skrivil a nepríjemne prekvapená, s vedome zľahčujúcim konštatovaním vypovedaným v trápnej náhlivosti reagovala, že je to od neho pekné. Spontánny afekt a znižovanie relevancie informácií bol prirodzený spôsob jej sebaobrany. Jeanov návrh, aby sa v jeho izbe ukryla pred blížiacim sa služobníctvom, ktoré by ju mohlo kompromitovať, nemo prijala až po zdĺhavej pauze. Pocitovo pre ňu trvala celú večnosť, vedela, čo sa v izbe udeje, preto sa nahlas uistovala, že sa nič nestane. No obaja vstupovali do dverí s vedomím, že opak bude pravdou.

Na scénu sa vrátila úplne iná Júlia. Duševne vyčerpaná, s vyhasnutými očami, monotónne kladúca naivné otázky. Citovo rozorvaná a zahanbená visela svojmu zvodcovi na perách, túžila, až potrebovala sa s ním rozprávať o niečom inom než o jeho hoteliérskych plánoch. Bezmocnými pohľadmi a trasľavým hlasom prosila o jeho lásku. Miesili sa v nej beznádej, šok i pomyslenie na stratu stavovskej cti.

Keď Júlia definitívne precitla a pochopila, že ju Jean len využil, tak ho s podprahovým výsmechom oboznámila s faktom, že to nie ona, ale jej otec má požadovaný kapitál. Jeho fyzický útok prebudil v Studenkovej Júlii aristokratickú pýchu a krutosť voči človeku, ktorý jej nie je roveň ani postavením, ani intelektuálnym rozmerom. Odrazu to už nebolo ľahkovážne dievča, ale principiálna žena odmietajúca rezignovať. Herečka plynulo striedala sebaľútostivé vzdychy a prázdne pohľady so sebaironickými úškrnmi, nemilosrdnosť formulovanú trpkou suchým tónom s náhlymi erupčivými explóziami, ktorých sa zľakol aj Jean.



August Strindberg: *Slečna Júlia*. Slovenské národné divadlo, premiéra 29. 11. 1986. Réžia Ľubomír Vajdička. Jozef Vajda (Jean), Zdena Studenková (Júlia). Foto archív Divadelného ústavu. Snímka Kamil Vyskočil.

Ak bola dovtedy – najmä pri prudkých emočných strihoch – v Studenkovej výkone citeľná občasná intonačná neistota, tak v týchto asertívnych polohách našla pre Júliu adekvátne presvedčivý, emocionálne plný a bohato kontúrovaný výraz. Maska padla a herečka odhalila Júliinu ľudskú podstatu v holej prostote. Zásadnú repliku „Nemôžem odcestovať, a nemôžem ani zostať“ vypovedala roztrasene, s úprimným plačom, v ostrom zmätení citov. Pri príprave na (nerealizovanú) cestu do Švajčiarska už jej hlas ovládlo prepukajúce šialenstvo, hovorila roboticky, no tón reči vedel prekvapíť aj nečakaným naivným hyperbolizovaním či bezcitnou príkrošťou. Júlia bola na pokraji síl, tieto predsmrtné krčie predpovedali tragický koniec, ktorého si, vzhľadom na racionálnu podstatu svojej povahy, začala byť i sama vedomá. Po prvý raz zažmurila oči, skúmavo pozrela na Jeana a rozhodla sa naposledy zabojsť o svoju integritu. Znechutenie Jeanom, ukážkovým reprezentantom nenávideného pohlavia, ju podnecovalo do (vopred prehratého) zápasu. Studenkovej intonácia odrazu nadobudla autoritatívne, chrapľavé zafarbenie, pred ktorým kapituloval i Jean.

Pri rozhodovaní o samovražde hystéria nevyhrávala nad racionom, herečkina Júlia vo vyhrotenom momente uvažovala nadovšetko triezvo. S vlhkými očami a hlboko dýchajúc, v pomalom dramatickom tempe vyslovovala myšlienky odhaľujúce trpkosť a opovrhnutie sebou i svojím okolím. Z kuchyne nevybehla v ošiali či náhlivo, aby si čin nestihla rozmyslieť, v ústrety smrti kráčala ticho a s rastúcou istotou. Studenková v citovo meandrovitej úlohe Strindbergovej Júlie jednoznačne dokázala, že

za desať rokov, ktoré uplynuli od jej školského absolutória, dozrela do pozície vyspelej, prejavom jedinečnej psychologickéj portrétistky.

SIVÉ NORMALIZAČNÉ?

Slečnu Júliu nazvala Zdena Studenková svojou životnou rolou.²³ No pád železnej opony prinesie herečke ešte niekoľko úloh podobného typu, ktoré možno pri pohľade na doterajší súpis jej postáv nazvať erbivými.

Už sezóna 1989/1990 dala Studenkovej možnosť prezentovať najsilnejšie stránky jej hereckých tvárí. V Hasprovom naštudovaní Dostojevského *Besov* (12. 1. 1990), ktoré sa napriek inscenačnej kvalite stalo obeťou momentálneho nezáujmu obecenstva o divadlo i odporu k ruskému autorovi, stvárnila vášnivú dominu, svojou nevyspytateľnosťou seba aj iných deštruujúcu Lízu. V závere sezóny Lubomír Vajdička zachraňoval divácku krízu uvedením bulvárnej komédie Georges Feydeaua *Chrobák v hlave* (16. 6. 1990), kde Studenková s ľahkovážnym afektom francúzskej bonvivánskej dámy a priznaným hereckým nadhľadom kreovala žiarlivým manželom upodozrievanú Lucienne. A ak ešte v roku 1981 prehlásila, že by si rada zaspievala, zahrala a zatancovala v muzikáli,²⁴ tak túto hereckú túžbu jej už v prólogu demokracie splnil Jozef Bednárík, s ktorým dovtedy úspešne spolupracovala len v televízii. Práve on jej až do konca svojej kariéry ponúkal ústredné úlohy v muzikálových produkciách, kde Studenková ako jedna z mála príslušníčok svojej generácie dokazovala dispozície pre plynulé prepojenie tanca, spevu a najmä plastického činoherného herectva.

Práve v umení syntézy spočíva výnimočnosť hereckej osobnosti Zdeny Studenkovej: v bohatej premenlivosti výrazu, kde vizuálna pôsobivosť nie je hranicou interpretačných možností, ale len prirodzenou a uvedomelou výbavou hereckej individuality. Tak ako to dokázala už v prvej etape kariéry odvíjajúcej sa v ére normalizácie, kde mnohé inscenačné činy i jej herecké interpretácie vyvracali zaužívanú floskulu o sivosti dramatického umenia. Zdena Studenková bola aktívnou súčasťou otvoreného divadla v politicky uzatvorenej spoločnosti.

Príspevok je výstupom projektu VEGA 2/0135/25 Sivé normalizačné (?). Diskurz o stereotypoch v nazeraní na slovenské divadlo v 70. a 80. rokoch 20. storočia.

LITERATÚRA

BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. Krutý smútok Slečny Júlie. In *Nové slovo*, 1987, roč. 29, č. 3, s. 7, 22. 1. 1987.

ČAVOJSKÝ, Ladislav. Tanec zúfalcov. In *Práca*, 1985, roč. 40, č. 268, s. 6, 13. 11. 1985.

F-a [Leopold Fiala]. Dve podoby jednej inscenácie. In *Hlas ľudu*, 1984, roč. 30, č. 100, s. 2, 27. 4. 1984.

HRABOVSKÁ, K. Benjamíni tiahnu do boja. In *Nové slovo*, 1978, roč. 20, č. 51, s. 7, 21. 12. 1978.

²³ Pozri STUDENKOVÁ, Z. – SZABÓ, L. Láska ako more. [Rozhovor]. In *Film a divadlo*, 1988, roč. 32, č. 7, s. 18.

²⁴ STUDENKOVÁ, Z. – BARTOŠOVÁ, D. Čechovovské najpriamejšie ľudské pocity. [Rozhovor]. In *Večerník*, s. 7.

- I. R. [Ivan Rapoš]. Rozpaky nad Ulenspieglom. In *Práca*, 1976, roč. 31, č. 28, s. 6, 3. 2. 1976.
- JARÁBEK, Mikuláš. Maratón s oddychovými pauzami. In *Pravda*, 1985, roč. 66, č. 280, s. 5, 27. 11. 1985.
- MISTRÍK, Miloš. *Analýzy hereckej syntézy*. Bratislava : Tália-Press, 1995. 172 s. ISBN 80-85718-24-3.
- MISTRÍK, Miloš. Dve herecké alternácie Troch sestier. 1. časť. Analýza za pomoci videozáznamu. In *Slovenské divadlo*, 1985, roč. 33, č. 3, s. 387 – 404. ISSN 0037-699X.
- PODMAKOVÁ, Dagmar. Vzostupy a dozvuky tvorby režiséra Vladimíra Strniska na slovenských javiskách. In *Slovenské divadlo*, 2021, roč. 69, č. 1, s. 26 – 48. DOI: 10.31577/sd-2021-0002. ISSN 0037-699X.
- POLÁK, Milan. Pozor na anjelov v činohre SND. In *Slovenské pohľady*, 1979, roč. 95, č. 12, s. 148 – 150.
- RUPPELDT, Miloš. *T. Williams: Nedela pre bolesť ako stvorená*. Interné hodnotenie inscenácie. Strojopis. [1981]. 5 s. Archív Divadelného ústavu v Bratislave.
- RUSNÁK, Igor. Čo autor dal. In *Film a divadlo*, 1978, roč. 22, č. 1, s. 26.
- STUDENKOVÁ, Zdena – BARTOŠOVÁ, Daniela. Čechovovské najpriamejšie ľudské pocity. [Rozhovor]. In *Večerník*, 1981, roč. 26, č. 183, s. 6 – 7, 18. 9. 1981.
- STUDENKOVÁ, Zdena. – SZABÓ, Ladislav. Láska ako more. [Rozhovor]. In *Film a divadlo*, 1988, roč. 32, č. 7, s. 18 – 19. ISSN 0323-2921.
- STUDENKOVÁ, Zdena – VRBICKÁ, Eva. Poznať a nie predstierať. [Rozhovor] In *Práca*, 1986, roč. 41, č. 97, s. 5 – 6, 25. 4. 1986.
- ŠIMKOVÁ, Soňa. *Molière na Slovensku*. Bratislava : Tatran, 1989. 307 s. ISBN 80-222-0018-2.
- ŠIMKOVÁ, Soňa. Výnosné miesto v činohre SND. In *Slovenské divadlo*, 1985, roč. 33, č. 4, s. 526 – 544. ISSN 0037-699X.
- ŠTEFKO, Vladimír. Ľudia, ktorí nenašli samých seba. Čechovove Tri sestry v činohre SND. In *Nové slovo*, 1984, roč. 26, č. 21, s. 12, 24. 5. 1984.
- VRBKA, Stanislav. *Peter Karvaš: Zadný vchod*. Interné hodnotenie inscenácie. Strojopis. [1989]. 9 s. Archív Divadelného ústavu v Bratislave.

Karol Mišovic
Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV, v. v. i.
Dúbravská cesta 9
841 01 Bratislava
E-mail: karol.misovic@savba.sk
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9435-076X>