

# Herectvo Štefana Kvietika na pozadí repertoáru Slovenského národného divadla šesťdesiatych rokov

## Štefan Kvietik's Acting against the Background of the Repertoire of the Slovak National Theatre in the 1960s

KAROL MIŠOVIC

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

**ANOTÁCIA:** Šesťdesiate roky 20. storočia bývajú v teatrologii označované za jedno z najplodnejších období slovenského divadelníctva. Po uniformnom desaťročí, v ktorého väčšej časti museli dramatickí umelci tvoriť pod prizmou socialistického realizmu, nastala éra kvalitatívneho vzostupu. Štúdia prináša pohľad na dramaturgiu činohry Slovenského národného divadla cez kariéru začínajúceho herca Štefana Kvietika (1934). Napriek tomu, že umelec patrí medzi kľúčové herecké osobnosti našich dejín, dodnes nebola jeho divadelnej kariére venovaná žiadna teatrologická pozornosť. Príspevok sa snaží zachytiť zmenu divadelnej optiky práve cez vybrané Kvietikove kreácie a súčasne poukázať na vplyv dramaturgickej uvoľnenosti šesťdesiatych rokov na genézu slovenského herectva.

**ABSTRACT:** In teatrology, the 1960s are usually labelled as one of the most prolific periods of Slovak theatremaking. After a uniform decade, in most part of which drama artists had to act under the prism of socialist realism, came a period of qualitative growth. This study brings a perspective on the dramaturgy of the drama ensemble of the Slovak National Theatre through the career of the budding actor Štefan Kvietik (1934). Although this artist has been one of the key actors in our history, teatrology has not paid attention to his theatrical career. This paper aims to capture the change in theatrical optics through selected creations of Kvietik and point out the impact of the dramaturgical liberty of the 1960s on the genesis of Slovak acting.

### KLÚČOVÉ SLOVÁ:

Štefan Kvietik, Slovenské národné divadlo, činohra, herectvo, šesťdesiate roky 20. storočia

### KEYWORDS:

Štefan Kvietik, Slovak National Theatre, drama, acting, 1960s

Už od začiatku šesťdesiatych rokov prebiehalo v Československu politické oteplenie, ktoré oslobodzujúco zasahovalo aj do spoločenskej sféry, kultúrnu nevynímajúc. V úvode predošlého decénia sa totiž od všetkých divadelných komponentov vyžadoval fotografický hyperrealizmus, kladúci medzi javiskovú realitu a skutočnosť znamienko rovnosti. Z javísk tak – v dôsledku politického príkazu, nie prirodzeného vývoja divadelného názoru – vymizli metafora, náznak a štylizácia. Počnúc polovicou päťdesiatych rokov nastali podmienky pre oživenie tendencií, ktorých sa museli umelci po februári 1948 vzdať, súčasne mohli nadviazať i na súčasné tendencie dovtedy tabuizovaného západného divadelníctva. Slovenské dramatické umenie sa vďaka tomu už v prológu šesťdesiatych rokov zásadne diferencovalo a rozvrstвило.

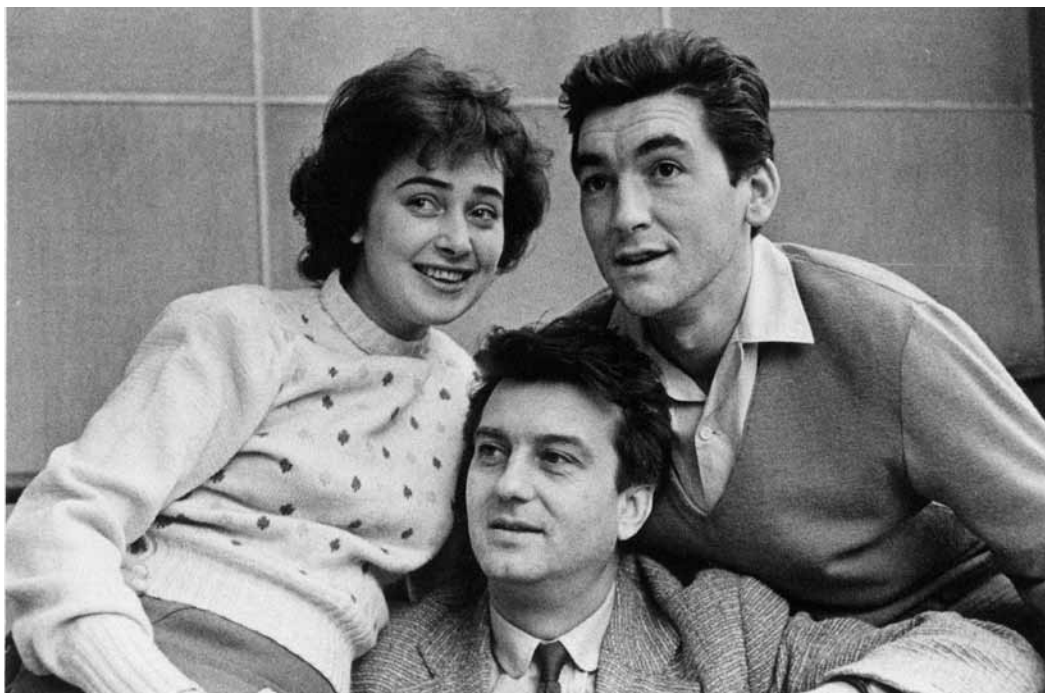
Príznačnej väčšej umeleckej slobody bol najbadateľnejší v dramaturgickej skladbe repertoárov. Agitačné hry z prostredia fabrik, stavenísk a jednotných roľníckych družstiev, kde tézovito dobrí bojovali s tézovito zlými, nahradili drámy približujúce sa k reálnej problematike života. Do javiskovej praxe i teórie sa dostalo dielo nemeckého javiskového reformátora Bertolta Brechta, hojne sa začali inscenovať i texty transatlantických následníkov Ibsenových a Čechovových realistických sond do duše človeka s príchutou freudovskej psychoanalýzy – Arthura Millera, Tennesseeho Williamsa či Edwarda Albeeho. Diváci boli konfrontovaní s modelovými hrami Friedricha Dürrenmatta a Maxa Frischa, existencializmom Jeana Paul-Sartra a Alberta Camusa, ale tiež s predstaviteľmi absurdného divadla – Samuelom Beckettom či Sławomirom Mrożekom, pričom viaceré z nich poslúžili ako inšpiračné zdroje aj domácim autorom. Popri modernej dramatiky divadlá naďalej ťažili z dedičstva svetovej a slovenskej klasiky; tento segment však už charakterizovali novátorské a k predošlým generáciám interpretačne protirečivé pohľady na dielo Williama Shakespeara, Antona Pavloviča Čechova, Maxima Gorkého či Jána Palárika a Jozefa Gregora Tajovského.

Progres dramaturgie zásadne ovplyvnil aj genézu hereckého slohu. Herci sa prestávali riadiť zjednodušaným výkladom Stanislavského metódy – naopak, repertoárová mnohotvárnosť šesťdesiatych rokov ich nútila asimilovať výrazový register v súlade so špecifikami jednotlivých autorských poetík. Plastickosť slovenských hercov už zároveň neformovalo iba divadlo, prípadne rozhlas a film, ale i televízia, ktorá vyžadovala oprostie sa od javiskovej teatralizácie a civilnú minucióznosť výrazu. Pestrosť tvorby v jednotlivých médiách i polymorfnosť repertoáru produktívne vplývala najmä na začínajúcu generáciu, nepoznačenú rezíduami predošej dekády.

Spomedzi mladých hercov zaujal popredné postavenie v divadle, filme aj v televízii od úvodu šesťdesiatych rokov Štefan Kvietik (10. 5. 1934). Absolvent jedného z prvých ročníkov herectva na Vysokej škole múzických umení<sup>1</sup> pôsobil po absolutoriu dve

---

<sup>1</sup> VŠMU vznikla v roku 1949, prvý ročník herectva získal absolutorium v roku 1953. Kvietik a jeho spolužiaci, napr. Eva Poláková, Igor Hrabinský či Kvietikova budúca manželka Eva Juríčková, študovali v rokoch 1953 – 1957. Kvietik bol vôbec prvým absolventom VŠMU, ktorý získal angažmán v SND.



Záber z čítacej skúšky inscenácie hry Juraja Váha *V tmavej hore pramene* (1960). Niekdajší spolužiaci z VŠMU Eva Poláková a Štefan Kvietik (hore), ktorí tu stvárňovali jedny zo svojich prvých rolí v činohre SND, a ich bývalý pedagóg Július Pántik (dole). Foto osobný archív Kataríny Polákovovej.

sezóny v Armádnom divadle Martin<sup>2</sup> a v októbri 1959 prestúpil do činohry SND. V ansámblu prvej scény totiž absentovali mladí herci hrdinského typu. Dovtedajší predstaviteľ milovníckych rolí, Karol Machata, už prešiel do novej vekovej i typovej kategórie a Anton Mrvečka, Kvietikov generačný súputník, sa uplatňoval v komediálnom repertoári. Jozef Adamovič, Kvietikov typologický pendant a občasný alternant, vstúpil do súboru o sezónu neskôr, ale na charakterovú príležitosť čakal o niečo dlhšie. Kvietikovi vrstovníci Ivan Mistrík, Ivan Rajniak a Leopold Haverl získali angažmán v činohre SND až v druhej polovici desaťročia.

Štefan Kvietik vyplnil prázdne miesto v súbore a rýchlo sa zaradil medzi najvyťaženejších členov. Spočiatku išlo primárne o úlohy vychádzajúce z umelcovho vizuálneho typu. Disponoval statnou, takmer dva metre vysokou, atleticky štíhlou a pevnou postavou, hustými havraními vlasmi, ostro rezanými a súmernými črtami tváre, tmavými očami schopnými útočne uhrančivého, nástojčivo nekompromisného, ale i nežne chlapčenského pohľadu a virilným barytónom širokej intonačnej škály. Po fyzickej stránke teda naplňal predstavy o antickej telesnej symetrickeosti a do ansámblu priniesol typ stelesňujúci priebojnú, vnútorne ešte bezproblémovú mladosť. Z tohto dôvodu sa v prológu kariéry stretával najmä s nepružnými rolami

2 Dnes Slovenské komorné divadlo Martin.

fatalistických zalúbencov, jednostrunných ambiciózných mladíkov či romantických hrdinov.

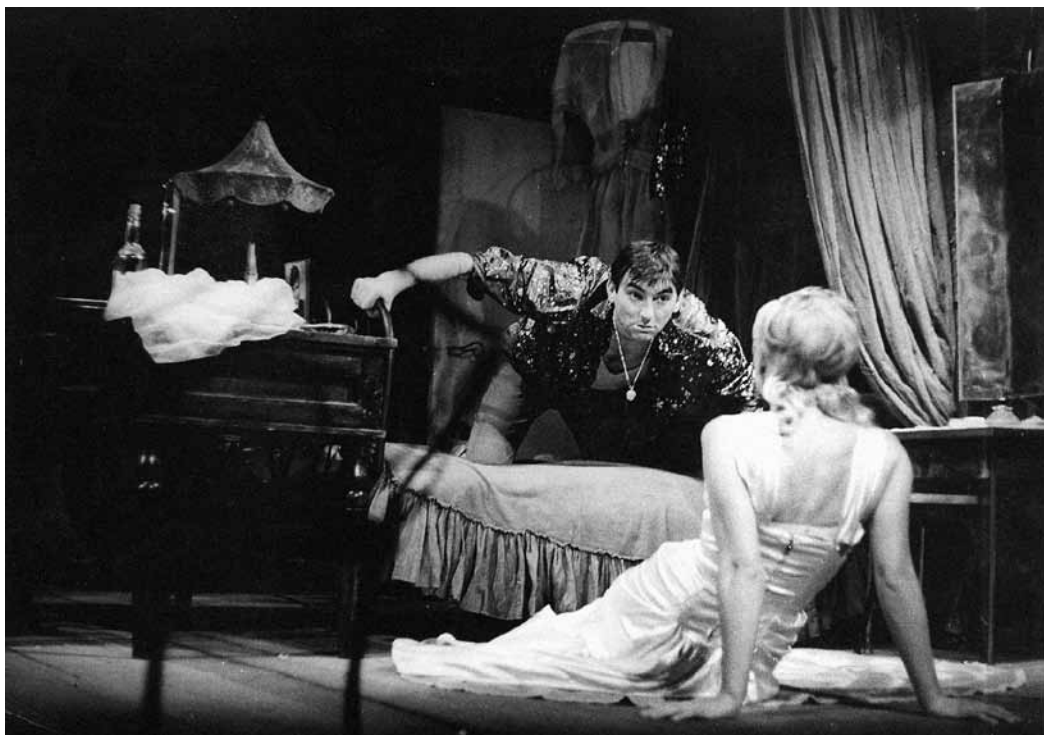
Avšak aj v básnicky založených úlohách chrabrého Kirkora v Šľowackého *Balladyne* (22. 10. 1960) či čestného Aténčana v Nezvalovej *Atlantíde* (24. 11. 1961) deklaroval, že mu je vzdialený deklamačný ornament, a zároveň naznačil, že príťažlivý zovňajšok nie je stropom jeho charakterizačných možností. Kvietikove herecké prostriedky i v rolách romantizujúcej podstaty zrkadlili nenútenosť prejavu súčasníka. Jeho počiatočná zemitosť a mierne naturálna expresivita výrazu, kritikmi často kladená na margo pozostatkov vplyvu jeho pedagóga Júliusa Pántika, rýchlo vyprchávala. Herec sa oslobodzoval od hrubých realistických náčrtov, čoraz úspešnejšie prenikajúc k intímnej psychologickej drobnokresbe a typológii postáv pribojných individualistov, krutých sudcov života či vyvrhelov spoločnosti.

Na bratislavské pôsobisko vstúpil Kvietik v čase tzv. zlatého veku činohry SND, datovaného rokmi 1956 až 1962, ktorý formovali inscenačné úspechy režisérov Jozefa Budského, Tibora Rakovského a Karola L. Zachara.<sup>3</sup> Práve oni, ako jedni z prvých, svojou tvorbou už v polovici päťdesiatych rokov ohlasovali nasledujúci prudký návrat divadelnosti na slovenské javiská. No hoci bol Kvietik v tom čase už členom súboru, nestal sa hereckou súčasťou jedných z posledných erbových inscenácií tohto umelecky vzopätého a domácou i zahraničnou kritikou vysoko hodnoteného obdobia, Čechovovho *Ivanova* (21. 1. 1961), ani Goldoniho *Vejára* (30. 1. 1961). Hral síce v oceňovanej inscenácii Arbuzovovej *Príhody na brehu rieky* (7. 5. 1960), ale Budský dal v charakterových rolách prednosť skúseným hercom Machatovi a Pántikovi, začínajúci Kvietik bol iba epizódnym Prvým mládencom.

Prerod Štefana Kvietika z typologicky ohraničeného benjamína súboru na charakterového herca prebiehal simultánne s nástupom nových dramaturgičiek činohry SND, Margity Mayerovej (od 1964) a Evy Malinovej (lektorka od 1960, dramaturgička od 1964), ktoré presadzovali dramaturgiu stredovej pozície. To znamená, repertoár ponúkajúci bohatý žánrový i druhový záber titulov vysokých kvalít, prístupný širokým masám publika, no bez podliezania latky vkusu. Dramaturgičky sa snažili neprotirečiť požiadavkám politických kruhov, ale úmerne odpovedať i na dopyt obecnstva. Do výberu textov a budúcich tvorivých kolektívov zahrňali aspekty ako kondícia hereckého ansámblu, rovnocenné vyťaženie jednotlivých členov súboru či ponúkание nových tvorivých výziev. Pri voľbe režiséra sa usilovali vyhodnotiť kompatibilitu medzi jeho prirodzeným naturelom a poetikou hry.

Aj keď činohra už neprežívala svoje „zlaté obdobie“, stále si udržiavala vysoký umelecký štandard a dramaturgickú pribojnosť. Štefan Kvietik sa kontinuálne objavil hneď v niekoľkých ústredných prúdoch širokého dramaturgického toku, rýchlo dospievajúc k pozícii jednej z čelných osobností súboru. Na tvárnosti jeho kariéry v šesťdesiatych rokoch tak možno definovať i celkový umelecký profil činohry SND v ére politického uvoľnenia.

<sup>3</sup> Viac o zlatom veku činohry SND pozri MIŠOVIC, K. *Zdena Gruberová*. Bratislava: Veda, 2023, s. 41 – 43.



Tennessee Williams; *Električka zvaná Túžba*. Slovenské národné divadlo, premiéra 28. 11. 1964. Réžia Július Pántik. Štefan Kvietik (Stanley Kowalski), Viera Strnisková (Blanche du Bois). Foto archív SND. Snímka Jozef Vavro.

### PSYCHOANALÝZA NA AMERICKÝ SPÔSOB

Moderná nekomunisticky orientovaná angloamerická dráma na slovenských javiskách po roku 1948 z politických dôvodov absentovala. Obrat nastal až v závere päťdesiatych rokov, keď Tibor Rakovský v SND naštudoval hru Arthura Millera *Pohľad z mosta* (14. 2. 1959) a Oto Katuša v košickej činohre uviedol *Smrť obchodného cestujúceho* (12. 6. 1960) od rovnakého dramatika. Zakrátko sa Millerove psychologicko-realistické texty, ale i hry Tennesseeho Williamsa, Edwarda Albeeho či Nathalienu Richarda Nasha stali pevnou a obecnosťou vyhľadávanou súčasťou repertoárov v celej republike. Divákov lákala nielen exotická príchuť donedávna zakazovanej súčasnej západnej dramatiky, ale najmä strhujúce príbehy ľudskej osamelosti, ktoré citovým obsahom odrážali i duševnú problematiku tuzemského človeka.

Na úspech Rakovského *Pohľadu z mosta* zareagovala činohra SND kontinuálnym uvádzaním ďalších zaoceánskych titulov, ktoré sa stali jej integrálnou dramaturgickou líniou až do politického zákazu na začiatku nasledujúceho desaťročia. Popri inom uviedla v slovenskej premiére Williamsovu sedemnást rokov starú, vo svete už kánonickú drámu *Električka zvaná Túžba* (28. 11. 1964). Na javisku Divadla Pavla Országha Hviezdoslava (DPOH) ju naštudoval príležitostne režisujúci herec Július Pántik. Ten však hru o nezmieriteľnom povahovom konflikte medzi senzitívnou

Blanche a ordinárnym Stanleyom vyložil len ako lapidárny zápas dobra a zla. Blanche Viery Strniskovej bola v jeho koncepcii objektívne nevinnou a poľutovaniahodnou obeťou, Stanley v podaní Štefana Kvietika nekultúrnym surovcom. To Williamsove vrstevnaté charaktery radikálne ochudobnilo o ich duševnú pluralitu. Ako konšta-toval divadelný kritik Sergej Machonin, inscenácii chýbala „priamo katastrofálne myšlienková práca, ktorá by stvorila, objavila a zbásnila Williamsovo nádherné podobenstvo o krehkosti ľudskej duše“.<sup>4</sup>

Pasivita réžie, ktorá akcentovala iba príbeh hry, nie sondu vnútornej protirečivosti postáv, zreteľne ovplyvnila aj herecké výkony. Kvietik disponoval atribútmi k tomu, aby napriek hereckej mladosti presvedčivo zobrazil komplikované odtiene Stanleyho osobnosti. Na fotografiách vidíme živočíšneho, neupraveného a prejavom pravdepodobne nespútaného muža, nemóresného, až nebezpečného plebejca s bezohľadným pohľadom vždy hypnoticky zameraným na objekt svojho záujmu. Lenže Williamsov Stanley nie je len nepríznačným násilníkom, ktorý si berie všetko, čo si zaumieni. Ako upozornil Stanislav Vrbka, aj on má svoju druhú tvár. „Stanley je naozaj milujúcim manželom a je aj dobrým, i keď drsným kamarátom (...)! Lenže v tejto inscenácii sa nanáša na Stanleyho toľko čiernej farby, že je to napokon v príkrom protiklade voči skutočnosti, že táto postava je prinajmenšom rovnako komplikovaná ako Blanche.“<sup>5</sup> Réžisér zaviedol herca na jednosmernú cestu necitlivého grobiana, ktorý nemá najmenšie pochopenie pre človeka poetického založenia a opačné pohlavie pre neho predstavuje len hmotnú komoditu. V Pántikovej inscenácii sa tak z Williamsovej bohatej charakterovej štúdie stala lineárna téza. Kvietikom síce stvárnená so strhujúcou vnútornou energiou a v nestrojenom, psychologicky pevne zovretom výraze, ale oproti originálu vo veľmi zjednodušujúcej podobe.

Úspešne nedopadlo ani Kvietikovo druhé stretnutie s Williamsovou dramatikou, opäť viac vinou režiséra než herca. Pavol Haspra v závere desaťročia siahol po dráme *Zostupujúci Orfeus* (2. 2. 1969), príbehu o pomyselnom Orfeovi dneška – Valovi Xavierovi, mladom počestnom s gitarou a bundou z hadej kože, ktorý v konzervatívnom mestečku vzbudí lásku jednej obyvateľky, a tým i mravné pobúrenie ostatných občanov. Poetické podhubie hry radikálne narazilo na excentrizmus režisérovho rukopisu. Kvietik v hlavnej úlohe podal spoľahlivý výkon, prirodzene v sebe miesiaci vonkajškovú drsnosť s duševnou krehkosťou, no Hasprovo neakceptovanie zákonitosti atmosféry hry sa podpísalo na torzovitosti kreácií väčšiny hercov. Katarína Hrabovská si dokonca povšimla analógiu medzi Xavierom a Stanleyom. „Ale tá mužská príťažlivosť Valova, na ktorú ženy inštinktívne reagujú, je celkom iného druhu, než bola Kowalského, dá sa povedať, že Val je Kowalského prototypom. Čo by mohlo byť dosť zaujímavé pre herca kvalít Kvietikových, vytvoriť protipól toho, čo sa mu vytvorilo už podarilo, objaviť v sebe tú druhú svoju krajnú možnosť – keby bol k tomu vedený.

<sup>4</sup> MACHONIN, S. O blankytu a myšlienkách. In *Literární noviny*, 1965, roč. 14, č. 45, s. 4, 27. 11. 1965. Prel. K. Mišovic.

<sup>5</sup> VRBKA, S. Oneskorený príchod Tennessee Williamsa. In *Kultúrny život*, 1964, roč. 19, č. 50, s. 9, 12. 12. 1964. Výrečnú analýzu výkladov postáv poskytuje recenzia českej kritičky Aleny Víkovej, ktorá bratislavské naštudovanie porovnáva s pražskou inscenáciou. Pozri VIKOVÁ, A. Člověk hledá režiséra. In *Divadelní a filmové noviny*, 1965, roč. 8, č. 14 – 15, s. 10 – 11, 17. 2. 1965.



Tennessee Williams: *Zostupujúci Orfeus*. Slovenské národné divadlo, premiéra 2. 2. 1969. Réžia Pavol Haspra. Štefan Kvietik (Val Xavier), Zdena Gruberová (Carola Cutrerová). Foto archív SND. Snímka Jozef Vavro.

Ale nie je. (...) Kvietkov Val ostáva Stanleyom s Valovým textom: Stanleyho maskulinnosť sebavedomá, len azda menej vyzývavá, Stanleyho cieľavedomosť, len azda menej brutálna, no nie Valove neustále narážanie na skutočnosť, vždy ešte detsky udivené, že svet reálny sa nekryje s jeho vysnívaným.<sup>6</sup>

*Zostupujúci Orfeus* nebol prvým umeleckým kontaktom Haspru a Kvietika. Réžisér obsadzoval herca v divadle aj v televízii už od svojho príchodu na bratislavské pôsobisko začiatkom šesťdesiatych rokov a ich spolupráca bez prerušenia pretrvala

6 HRABOVSKÁ, K. Zostup Euridykin. In *Nové slovo*, 1969, roč. 11, č. 8, s. 10, 20. 2. 1969.

až do záveru Kvietikovej kariéry o tri desaťročia neskôr. Hasprovi konvenovalo Kvietikovo herectvo. Režisér expresívnej poetiky programovo siahal po hrách o antihrdinoch – ľuďoch nečakane sa ocitajúcich v krízovej situácii, v ktorej sú nútení zhodiť masku sebaklamu a v duševnej erupcii odhaliť dovtedy dôkladne skrývanú pravdu o ich životnom zlyhaní. Hasprovej dramaturgii vyhovoval aj Kvietikov neohroziteľný mužný zjav, ktorý však v sebe sedimentoval hlboké rany minulosti, ale najmä hercova civilnosť výrazu, cit pre skratku, prudký emočný strih, a to bez toho, aby jeho prejav stratil na psychologickú pravdivosť.

Spoločný dialóg našli najmä v Hasprovom repertoári súčasnej angloamerickej drámy prehovárajúcej o spoločenskej i privátnej deštrukcii jednotlivca. Kvietik nemal šťastie účinkovať v Hasprových kritikou vyzdvihovalých a divákmi vyhľadávaných inscenáciách Millerových hier *Po páde* (19. 9. 1964) a *Cena* (24. 5. 1969), ani v Albeeho tragikomédii *Všetko v záhrade* (7. 2. 1970). Popri Valovi v *Zostupujúcom Orfeovi*, tak vzdialenom Hasprovmu umeleckému cíteniu, bol nebezpečne bezcharakterným Nickom v sugestívnej inscenácii Albeeho hry *Kto sa bojí Virginie Woolfovej?* (27. 2. 1965), lenže jeho výkon sa ocitol v úradí pregnantnej drobnokresby Márie Prechovskej a Ctibora Filčíka v hlavných úlohách. Za najúspešnejšiu kreáciu z okruhu hier angloamerickej proveniencie preto možno považovať Jimmyho z drámy Johna Osborna *Obzri sa v hneve* (25. 2. 1967).

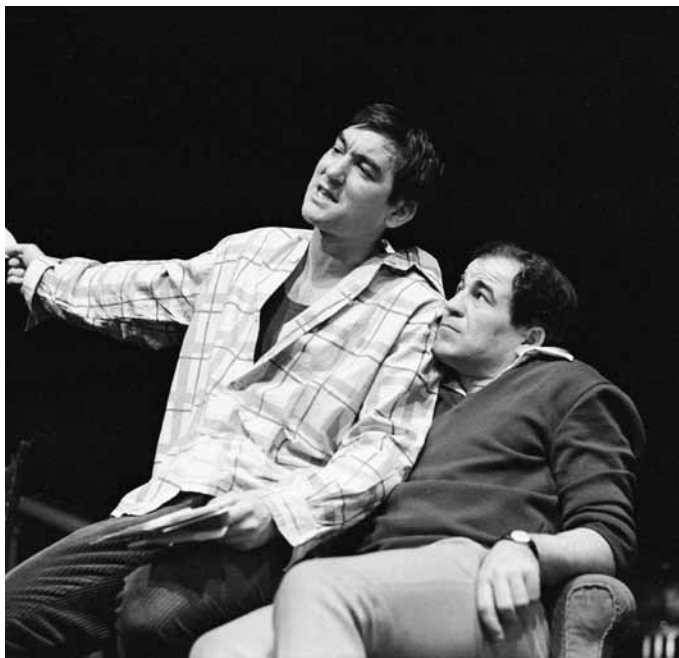
Inscenáciu komornej psychologickej hry pre štyri postavy (a jednu epizódnu), ktorá tlmočí pocity búrlivej mladej literárnej generácie brojacej proti malomeštiackemu konformizmu, postavil Haspra na prirodzenosti hereckého stvárnenia. „Haspra, svojím školením a vyznaním realista, Osbornovu hru neinterpretoval ako konverzačnú hru, v ktorej repliky na seba nadväzovali ako vystupňovaný slovný súboj manželskej dvojice, ale ako ťaživú dramatickú predlohu z rodu strindbergovských stretnutí muža a ženy v láske-nenávisti,“<sup>7</sup> charakterizoval koncepciu Ladislav Lajcha. Postavy sa zmietali v stiesňujúcej duševnej tenzii, kde jediný spôsob úľavy nachádzali vo vykričaní znechutenia z bezvýhodiskovosti svojich životov. Aj pri tejto inscenácii pobadali recenzenti v Kvietikovej kreácii odlesk Stanleyho Kowalského, čo bolo dôkazom toho, že napriek nedostatkom Pántikovej réžie jeho výkon zásadne rezonoval. Zoltán Rampák však upozornil i na to, že „niektorí herci priniesli z hľadiska svojej doterajšej tvorby čosi nového; napr. Kvietik celú škálu rozmanitých hnutí, odtienených i kontrastných, s ktorými narábal so značnou remeselnou zručnosťou (...).“<sup>8</sup> A Vladimír Štefko v širšom kontexte dodal: „Poznávame oného zurvalca, tyrana i rozpačitého milenca. Kým však Stanley Kowalski je primitív, či skôr prijednoduchý človek, ktorý všetko, čo prekračuje jeho normy chápania, považuje za babské fňukanie, zbytočnú sentimentalitu a kapric, Jimmy grobiani s úsilím vytrhnúť z ležérnosti a letargie. Človek s nesmierne citlivým vnútrom zranený falošnou morálkou sveta, ktorý svoje city skrýva za paraván hrubosti

7 LAJCHA, L. Režisér ľudskej pospolitosti. Pavol Haspra ako režisér anglických a amerických hier. In *Slovenské divadlo*, 2002, roč. 50, č. 1, s. 55.

8 RAMPÁK, Z. Cestou režisérov k Osbornovi. In *Film a divadlo*, 1967, roč. 11, č. 7, s. 13.



John Osborne: *Obzri sa v hneve*.  
Slovenské národné divadlo,  
premiéra 25. 2. 1967. Réžia  
Pavol Haspra. Štefan Kvietik  
(Jimmy Porter), Ivan Rajniak  
(Cliff Lewis). Foto archív SND.  
Snímka Jozef Vavro.



a krutého žartovania. Kvietikova postava má túto vnútornú členitosť, čitateľnú skôr cez momenty, ako cez celú postavu.“<sup>9</sup>

Angloamerická dramatika priniesla do repertoáru činohry SND nielen kontakt so západným divadelným svetom, ale upozornila na Haspru ako režiséra so schopnosťou javiskovo prítažlivej psychologickkej pitvy a na Kvietika ako osobitého interpreta tohto spôsobu autorských i režijných postupov.

### ABSURDNÝ LYRIK

Pavol Haspra ponúkal Štefanovi Kvietikovi najmä roly živelného, v prípade Ivolgina z Dostojevského *Idiota* (9. 10. 1965) a Piaťorkina z Gorkého *Vassy Železnovovej* (7. 11. 1967) až živočíšneho naturelu. Úspech dosiahli najmä tituly *Kto sa bojí Virginie Woolfovej?* a *Obzri sa v hneve* s precízne vybudovaným psychologickým pôdorysom, tematicky prehovárajúce o nemilosrdnosti životného stroskotania. Obe inscenácie našťudoval Haspra v štúdiovej sále SND, na Malej scéne otvorenej v roku 1962. Pôvodným plánom bolo vytvorenie samostatného súboru popri DPOH. Lenže vedenie Malej scény napriek vyhláseniam o experimentátorských cieľoch nedokázalo nový hrací priestor jasnejšie umelecky profilovať. Literárne a poetické pásma<sup>10</sup> i debuty mladej generácie prijímala odborná kritika aj obecenstvo vlažne až odmietavo. Stručne, no výstižne to definoval Martin Porubjak: „Divadelní umelci, ktorí chcú o ľudských veciach vypovedať zo seba a za seba, musia tvoriť organizmus a nie organizáciu.“<sup>11</sup>

9 ŠTEFKO, V. Rozhnevanie podľa Osborna. K premiére na Malej scéne. In *Smena*, 1967, roč. 20, č. 52, s. 4, 1. 3. 1967.

10 Kvietik účinkoval aj v otváracjej premiére Malej scény, v pásme súčasnej poézie *Ludia a hviezdy* (24. 3. 1962).

11 PORBUJAK, M. Na okraj krátkej histórie Malej scény SND. In *Slovenské divadlo*, 1971, roč. 19, č. 3, s. 354.

Počnúc sezónou 1966/1967 skončili snahy viesť Malú scénu ako autonómny ansámbl a stala sa druhým riadnym javiskom činohry SND. Už predtým však v komorných priestoroch tvorili najmladší režiséri súboru. Popri Pavlovi Hasprovi to bol Peter Mikulík, prinášajúci do dramaturgie národného divadla nový podnet prostredníctvom svojej špecializácie na absurdnú drámu. Čerstvý absolvent VŠMU presadzoval metódu, podľa ktorej sa tieto hry, navzdory ich vonkajškovej nelogickosti, majú hrať realisticky. Tým účinnejšie vynikne ich hlavná téma – nezmyselnosť bytia. Mikulíkove inscenácie však, napriek mnohým pozitívam, väčšinové publikum nezaujali a problém s akceptovaním novej dramaturgie, tak vzdialenej ostatnému repertoáru, nastával aj v hereckom kolektíve. Nie každý dokázal, prípadne niekedy až ostentatívne odmietal preniknúť do špecifickosti jazyka hier Sławomira Mrożka, Václava Havla či Harolda Pintera. Aj meno Štefana Kvietika, herca psychologicko-realistického slohu, by sme v kolektíve jeho mladších kolegov či generačných rovesníkov, ktorí vedeli bezproblémovo pracovať so žánrovou persiflážou výrazu, groteskným nadhľadom a artistnou štylizáciou, hľadali márne. Nepatril k hercom, ktorí by bezprostredne experimentovali a spontánne nadväzovali na inovatívne dramaturgické smerovania.

Možno v tom spočíva dôvod, prečo sa Štefan Kvietik nikdy nestal dvorným hercom Petra Mikulíka. V polovici šesťdesiatych rokov však od neho dostal vzácnu príležitosť priblížiť sa nekonvenčnosti modernej dramatiky. Režisér v rámci jednej inscenácie našťudoval dve krátke drámy – Pinterovho *Milenca* s Máriou Kráľovičovou a Karolom Machatom a hru českého poeta Josefa Topola *Mačka na kolajniciach* s Evou Polákovou a Štefanom Kvietikom (25. 9. 1966). Ak mali Mikulíkov intelektuálny a Hasprov vášňami rozbúrený rukopis nejaký priesečník, tak ním bol dôraz na herecký komponent. Preto im nadmieru vyhovoval diskrétny priestor Malej scény, keďže sa hodil tak pre Hasprove psychologicky ladené drámy, ako i Mikulíkovo divadlo absurdity. Zovreté javisko s hľadiskom priamo na dotyk nútilo hercov ku komornejšiemu, zvnútornenému prejavu, zbavenému dekoratívneho ornamentu i teatrálnej prepiatosti.

Aj pri *Mačke na kolajniciach* Mikulík pred efektným režisérizmom uprednostnil prácu s hercom: cez herca a spolu s hercom sa pokúsil vyjadriť originálny pohľad na dramatický text.<sup>12</sup> V inscenácii sa mu podarilo vystihnúť senzitívnu atmosféru jazykom i štruktúrou nezvyčajnej hry a v – na prvý pohľad abstraktnom – rozhovore dvoch mladých ľudí, servírky Évi a špeditéra Venu, vytvoriť konzistentné dramatické pnutie. Dvojica všedných súčasníkov čakajúcich na opustenej vlakovej zástavke vedie dialóg o problémoch, ktoré trápia ľudí ich veku už celé stáročia. Diskutujú o podobách lásky, živote, prosto o všetkom, čo im práve príde na myseľ alebo čo ich za sedem rokov partnerského spolužitia poznačilo. Chcú žiť, ale nevedia ako: „Život im uniká kdesi pod nohami, strácajú sa jeden druhému, lebo aj napriek svojej láske, napriek vzájomnej príťažlivosti každý z nich je osamotený, je sám ako prst a niet nijakej možnosti hlbšieho preniknutia, poznania a pochopenia toho druhého.“<sup>13</sup>

12 Porov. PORUBJAK, M. Na okraj krátkej histórie Malej scény SND. In *Slovenské divadlo*, s. 361.

13 L. O. [OBUCH, L.]. Zaujímavý pokus o dvojprogram. In *Večerník*, 1966, roč. 11, č. 231, s. 3, 30. 9. 1966.

Topolova hra nemá aristotelovsky pevnú výstavbu, tvorí ju zhuk mnohoznačných dialógov vyrastajúcich do podoby básnického obrazu. Preto Mikulík dbal na dôkladné psychologické, pritom však nie ilustratívne vedenie dvojice účinkujúcich. Eva Galandová to ocenila slovami: „Atmosféra ich dialógov je nesmierne citlivá, premyslená a presná – zásluhou hercov i režiséra, ktorý sa nebojí narábať s molovými i durovými akordmi, metaforou i naturalistickým znakom.“<sup>14</sup> Kvietik v úlohe, v ktorej sa prepájajú poézia s nihilizmom a pubertálna infantilnosť s chlpskou rezolútnosťou, vystaval výkon na prvkoch využívaných v hrách psychologicko-realistického spektra. Jeho prejav diktovala logika, ale pritom nepopieral efemérnu náladovosť drámy. Herec aplikoval prvky výrazu, ktoré o niekoľko rokov vyzdvihol Miloš Mistrík pri sumarizovaní jeho kariéry: „Vďaka bohatému mimickému prejavu, ale aj vďaka výraznému, pritom však jednoduchému, skratkovitému gestu, vie Kvietik plne vyjadriť aj tie najzložitejšie postavy, vie divákovi odkryť ich najtajnejšie zákutia. Pritom sa nedá zavliecť do malicherných meandrov ich psychiky, ale s bravúrnosťou, presvedčivosťou a najmä prirodzenosťou svojho hereckého prejavu dokáže v predstavení klenúť celistvý oblúk (...) postavy.“<sup>15</sup> Inscenáciu *Mačky na kolajniciach* vyzdvihla kritika práve pre tvárnosť prejavu hereckých partnerov. „Obaja predstavitelia priniesli do svojho už prezentovaného registra hereckého výrazu nové tóny. Kvietik dokázal byť chlapčenským, beznádejne lyrickým i hrubým, zúfalým i rezignovaným,“<sup>16</sup> napísal Vladimír Štefko.

Podrobný rozbor Kvietikovho výkonu, no najmä koncepcie postavy, vrátane komparácie s Vénim Jana Třísku z inscenácie hry v pražskom Divadle za branou (23. 11. 1965), poskytuje reflexia Kataríny Hrabovskej, ktorá analýzu kreácie pointuje slovami: „A navyše Kvietik túto postavu vytvára naozaj tak, že je asi vrcholom jeho doterajšej tvorby a možno ju zaradiť medzi najlepšie herecké výkony a pri tom, že v poslednom čase je tu viac takých, s ktorými nie je ľahko držať krok.“<sup>17</sup> Na jednej strane dokázal Kvietik autenticky vytvoriť nešetrného surovca Kowalského a imanentne podráždeného Jimmyho v psychologicko-realistických hrách, na druhom póle zaujal v tom istom čase v poeticko-absurdnom texte prudkých citových premien. Aj Hrabovská pripomenula: „Kvietikov Věni, napriek všetkému ešte vždy človek prírodný, celistvý, miluje aj nenávidí neoddeliteľne, živelne. Je natoľko brutálny, nakoľko nežný, natoľko schopný zbaviť sa pút hoci násilím, ako mocne je k žene pripútaný.“<sup>18</sup> I keď išlo o ojedinelý kontakt s autorskou optikou, ktorá bola taká vzdialená jeho doterajšiemu repertoáru, Kvietik poukázal na ešte neprebádanú šírku svojho talentu. Věni bol dôkazom, že hercovi je blízky nielen mužsky strohý, krutým životom zocelený výraz, ale je i presvedčivým tlmočníkom submisívnych až lyrických tónov, interpretom mužov poetického ducha.

14 GALANDOVÁ, E. Topol a Pinter. In *Predvoj*, 1966, roč. 2, č. 42, s. 14, 20. 10. 1966.

15 MISTRÍK, M. Korene popularity. In *Pravda*, 1976, roč. 57, č. 107, s. 5, 6. 5. 1976.

16 ŠTEFKO, V. Milenci na kolajniciach. In *Hlas ľudu*, 1966, roč. 13, č. 246, s. 4, 13. 10. 1966.

17 HRABOVSKÁ, K. Divadlo hercov. In *Kultúrny život*, 1966, roč. 21, č. 41, s. 9, 7. 10. 1966.

18 Tamže.



Josef Topol: *Mačka na koľajniciach*. Slovenské národné divadlo, premiéra 25. 9. 1966. Réžia Peter Mikulík. Štefan Kvietik (Véna), Eva Poláková (Ďvi). Foto archív SND. Snímka Jozef Vavro.

## DRAMATICKÝ KOMIK

Štefan Kvietik sa v divadelnom, televíznom i filmovom prostredí rýchlo zafixoval ako predstaviteľ dramatických rolí so schopnosťou precízneho psychologického portrétovania tajomných a citovo kľukatých charakterov. Teda úloh, kde mohol využiť prirodzené danosti zemitého maskulínneho výrazu, vychádzajúceho z dôsledného poznania emocionálneho zázemia postavy. Vo všetkých médiách sa mu vyhýbali roly stroho intelektuálneho razenia, ale aj postavy tvorené antiiluzívnymi štylizáčnymi princípmi. Rovnako tak sa na začiatku i v ostatnej časti kariéry iba výnimočne stretával s komediálnym žánrom. Nenadviazal na Karola Machatu, ktorý sa s ľahkosťou pohyboval na hrane tragického a komediálneho repertoáru. Postihol ho skôr osud Františka Dibarboru či Jozefa Kronera, hercov prevažnú časť kariéry uväznených v jednom žánri. Zatiaľ čo u nich išlo o komédiu, Kvietik sa ustálil na opačnom póle.

Pritom jeho herecká dráha sa začala odvíjať úspešným komediálnym výkonom v inscenácii, ktorá ako jedna z prvých ohlasovala oslobodenie sa od dogiem socialistického realizmu a s ním i nadmerného hereckého prežitku, v Goldoního *Prefíkanej*

vdove (9. 2. 1957) na VŠMU v Pántikovej réžii. Herec v úlohe španielskeho patriota Dona Alvaru preukázal cit pre hyperbolizáciu hrdinského typu, teda okruhu postáv, ktoré sa neskôr stali pre jeho dramatický repertoár priam príznačnými.<sup>19</sup> V jeho profesionálnej kariére sa až Tibor Rakovský rozhodol narušiť stereotypné situovanie Kvietika do postáv zúfajúcich zalúbencov stratených v peripetiách komplikovaného života a nadviazať na umelcovu hravosť z absolventskej inscenácie, keď ho obsadil do postavy titulného hrdinu z komédie Vítězslava Nezvala *Nový Figaro* (12. 1. 1963).

Nezvalova hra je modernou parafrázou Beaumarchaisovej *Figarovej svadby*, ktorú český poet v úvode tridsiatych rokoch 20. storočia obdaril ešte básnivejšou atmosférou, ale i závažným filozoficko-politickým podtextom zamiereným voči nacistickej rozpínavosti. Štefan Kvietik však ani tu nedokázal v plnosti poprieť svoj dramatický výraz. Nepodarilo sa mu preniknúť do lyricko-komediálnej atmosféry textu a do úlohy bohatej na slovnú i pohybovú obratnosť integrovať prirodzenú ľahkosť a pohotovú impulzivnosť. Figarova topornosť a neistota v príbehových zmätkoch sa v jeho podaní premenili na hereckú strnulosť, takže kritici charakterizovali jeho výkon ako „značne rozpačitý a bezradný“<sup>20</sup>, „dosť nevyhranený“<sup>21</sup>, prípadne konštatovali, že „v hereckom prejave [je postava, pozn. K. M.] však dosť nevýrazná a pohybujúca sa skôr na periférii príbehu ako v jeho samotnom jadre“<sup>22</sup>.

V inscenácii *Nového Figara* svojím komediálnym nadhľadom dominovali Zdena Gruberová, František Zvarík a Anton Mrvečka, ktorí čerpali z empirie nadobudnutej pri práci s režisérom Karolom L. Zacharom, orientujúcim sa prevažne na ľahší repertoár. V danom čase sa totiž komédie vyskytovali na javisku SND len sporadicky, na tento žáner sa v prvej polovici šesťdesiatych rokov s cieľom odlíšiť sa od dramaturgie národného divadla špecializovala druhá bratislavská činohra, Nová scéna. V SND kontinuálne siahali po komédiách jedine Zachar – režisér harmonizujúcich tendencií, vyhraňujúci sa svojím divadelným programom proti krutosti, absurdnosti či pochmúrnosti sveta, o ktorých akútne prehovárali tituly jeho režijných kolegov. Zacharove humanizujúce inscenácie manifestujúce podstatu divadelnosti prinášali aj inovatívny impulz pre herecký súbor. Od interpretov totiž vyžadoval uvoľnenosť výrazu vedúcu až k spontánnej bezprostrednosti. Ako o ňom napísal Jozef Budský: „Vedel herca stimulovať, že jeho skúšky sa ponášali na hranie sa dospelých, cez ktoré dovedol herca k precíznej, a pri tom nenásilnej kresbe hereckej postavy. Vedel dokonca využiť, a v dobrom význame slova, zneužiť, tie osobitné zvláštnosti jednotlivých hercov, ktoré skrývali, a snažili sa pred druhými utajiť. Pre voľnosť a spontánnosť tvorby, ktorú im vedel dať, ho milovali.“<sup>23</sup> Budského slová sa dajú vzťahovať aj na novica v komediálnom žánri, Štefana Kvietika.

Herec sa nestal pevnou súčasťou obsadení Zacharových inscenácií, ale ich sporadická spolupráca mala zrejmy vplyv, prejavujúci sa v Kvietikovom zjemňovaní

19 Rolu Dona Alvara si opäť v réžii Júliusa Pántika zopakoval v televíznej inscenácii z roku 1981.

20 ZABLOUDIL, V. Nezval opäť na scéne. *Nový Figaro* v činohre SND. In *Pravda*, 1963, roč. 44, č. 17, s. 3, 18. 1. 1963.

21 SLIVKO, J. Nezvalov *Nový Figaro* včera a dnes. In *Film a divadlo*, 1963, roč. 7, č. 4, s. 7, 24. 2. 1963.

22 ŠTRIC, E. Ak stačí hravosť. In *Kulturní tvorba*, 1963, roč. 1, č. 4, s. 14, 24. 1. 1963.

23 BUDSKÝ, J. *Spod oblúkov dúhy*. [Pamäti]. Nepublikovaný strojopis. Archív Divadelného ústavu, s. 72.

výrazových kontúr a teda obohacovaní registra, ktoré sa Rakovskému nepodarilo vydobýť. Herec na schopnosť odbremeniť svoj dramatizujúci výraz a nasmerovať ho k skratke a emočnému dištancu najmarkantnejšie poukázal v úlohe von Thurminga z frašky rakúskeho klasika Johanna Nepomuka Nestroya *Strach z pekla* (27. 1. 1968). Stvárnil tu zaľúbeného sudcu bojujúceho o svoju lásku Adelu (Božidara Turzonovová), no súčasne sa dobrušerčne zabávajúceho na Vendelínovi (Oldo Hlaváček), nespochybniteľne presvedčenom o fakte, že do von Thurminga sa prevtelil diabol. Vzpriameným postojom, energickou seabedomou chôdzou a pokojnou hladinou hlasu si jeho sudca v spoločnosti udržiaval esprit serióznej úradnej hlavy mesta, ale pri Vendelínovi obohacoval prejav o radostný smiech, potmehúdsky úsmev či komicky preháňaný tón vážnosti svojich slov. Všetko to boli produkty Kvietikovej nečakane nadobudnutej nenútenosti výrazu, kde sa herec nebál takých – u neho dovtedy málo vídaných – prvkov, akými boli spontánne reflexívne gesto (napríklad nečakané výskoky a samočinné výpady rúk), parodizovaná repetícia Vendelínových pohybov či pazvukov alebo nenápadné kopnutie do zadku, ktoré jeho partner pokladal za dotyk čertovho chvosta.

V postavami zaľudnenej hre, do ktorej Zachar obsadil elitu súboru, si recenzenti povšimli Kvietikovu dovtedy minimálne známu hereckú podobu. Napríklad Milan Polák konštatoval, že hral „s elegantnou noblesou a komediálnou nadľahčenosťou, takpovediac s humorným odstupom (...)“.<sup>24</sup> Dejinným paradoxom ostáva, že kým domáca kritika vyslovila výhrady týkajúce sa repetície Zacharových režijných postupov a nedostatočného využitia potenciálu Nestroyovej frašky, tak zájazd do Viedne (23. 11. 1968) jej skepticizmus vyvrátil. Rakúski recenzenti vyzdvihovali inscenáciu ako ukážku moderného uchopenia Nestroyovho odkazu, oceňujúc herecké výkony na čele s Jozefom Kronerom, Karolom Machatom, ale i Štefanom Kvietikom, o ktorom napísali: „Elegantný, láskou opitý a plný humoru je aj vrchný sudca Štefan Kvietik“<sup>25</sup> či „Dych jemnej paródie a komiky sprevádza Reichthála Karola Machatu, humor a komediantstvo Kvietikovo vrchného sudcu Thurminga“<sup>26</sup>.

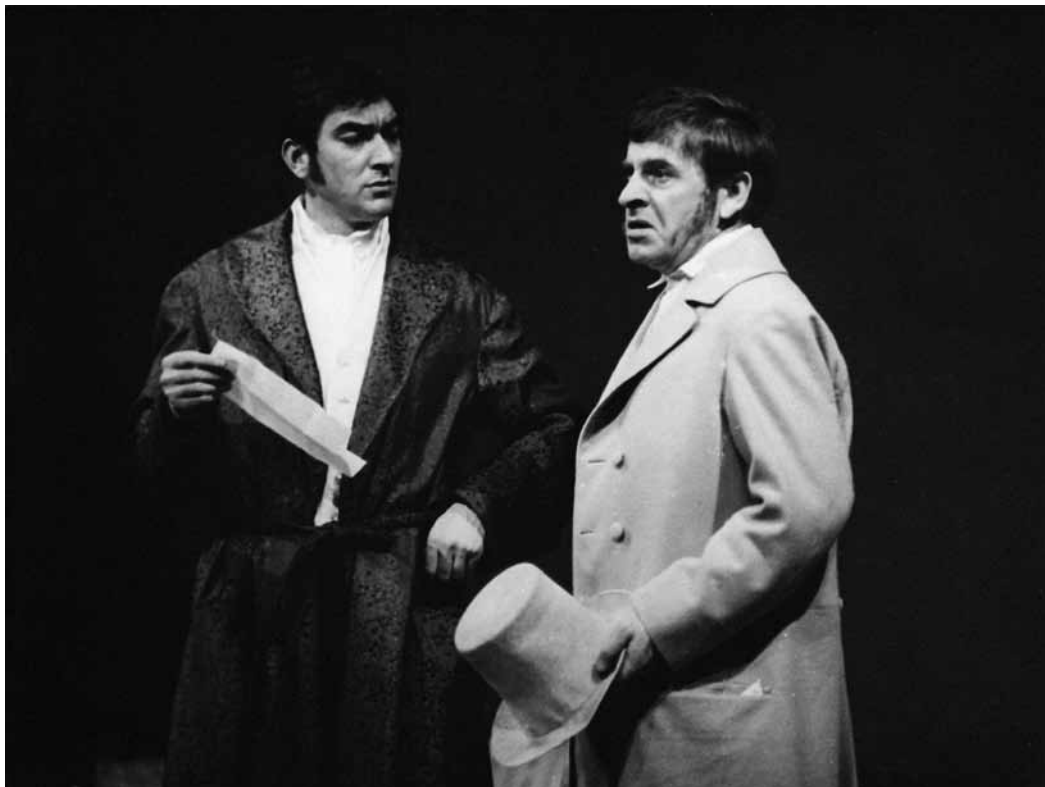
Zachar však využíval aj polohy, ktoré Kvietik poznal z ostatného repertoáru. Boli to roly racionálnych mužov ohromujúcich okolie sugestívnou silou, ktorá vyplývala nielen z charizmatického vyžarovania, ale i z rozvážneho, na neuvážené gesto skúpeho prejavu a chrapľavo-masívneho hlasu, v ktorom sa spájala akustická sila s adresnosťou myšlienky. Kvietikovu predispozíciu pre úlohy mentorov či masou vyvolených autorít, ktoré v mene svojich zástancov tľmočia nepríjemné pravdy do očí protivníka, zúročil Zachar najmä v inscenáciách slovenskej klasiky.

Jonáš Záborský v satire *Najdúch* (31. 12. 1966) vytvoril sociologickú vzorku slovenského národa druhej polovice 19. storočia. Hra je ostrým výsmechom mentality a hodnotových rebríčkov predstaviteľov jednotlivých spoločenských vrstiev, etník i vierovyznaní. Lenže Zachar v intenciách svojej poetiky vyložil hru ako úsmevnú

<sup>24</sup> POLÁK, M. Zacharov manifest čistej divadelnosti. In *Pravda*, 1968, roč. 48, č. 32, s. 2, 2. 2. 1968.

<sup>25</sup> OBZYNA, G. Nestroy – príbuzná duša. Cit. podľa *V zrkadle kritiky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, s. 224.

<sup>26</sup> BLAHA, P. Nestroyovi sa darí v Bratislave. Cit. podľa *V zrkadle kritiky*, s. 225.



Johann Nepomuk Nestroy: *Strach z pekla*. Slovenské národné divadlo, premiéra 27. 1. 1968. Réžia Karol L. Zachar. Štefan Kvietik (Thurming), Jozef Kroner (Pfrim). Foto archív SND. Snímka Jozef Vavro.

baladu, kde aj Záborským najviac pranierované postavy mamonárov, pokrytco a kriminálnych živlov poľudštil, zjemnil ostré hrany kontrastov a na scéne stvoril komicky hrejivý historický kaleidoskop. Ako napísal Vladimír Štefko: „Humor (...) je nosným pilierom predstavenia. Dobrosrdečný, chápaný, jemno ironizujúci a karikujúci. A za ním, alebo medzi ním sa celou inscenáciou nesie tragicko baladický tón, ku ktorému sa režisér vracia hudobnými motívmi (...), exponovaním cigánky Kavky (...), ktorá je akýmsi symbolom osudovosti, behu sveta, a postavy Maňuše.“<sup>27</sup>

V zástupe účinkujúcich, kde aj poprední členovia súboru ako Ctibor Filčík, Gustáv Valach či František Zvarík stvárnili priestorom nenápadné epizódky, zaujal Kvietik v úlohe farára Kozáka – autoportréte samotného dramatika. V komickom mumraji inscenácie tvoril jeden z mála seriózných tónov. Podobne ako v prípade tragédok Evy Kristinovej a Božidary Turzonovovej, ktoré v Zacharových komédiách často kreovali roly autoritatívnych rezonérok, teraz režisér v podobnom zmysle zužitkoval Kvietikovu prirodzenú majestátnosť, ktorá však neprechádzala k dekoratívne páťosu. Zoltán Rampák o inscenácii a v rámci nej i Kvietikovom výkone napísal: „Je v nej

27 ŠTEFKO, V. Milé obrázky zo Záborského. In *Smena*, 1967, roč. 20, č. 6, s. 4, 6. 1. 1967.

[Zacharovej réžii, pozn. K. M.] mnoho svietivého humoru charakterového aj situačného. Ale nie je to ten gogoľovský smiech cez slzy. Skôr naopak. Slzy nie sú v popredí. Sú kedysi vzadu, skoro utajené: slzy dojatia nad úbohým drobizgom v košíku v krčmovej scéne, i slzy hnevu a vzdoru, keď sa búrila ponížená ľudská dôstojnosť proti panskej svojvôli. Všetko to tam bolo, ale akosi samo od seba, nevtieravo, decentne a jednoducho to tam vošlo. A tak nejak to bolo aj s replikami farára Kozáka. Nebol plamenný rečník, ako v prechádzajúcich inscenáciách Najdúcha, ale triezvo vidiaci človek, ktorý hovorí do duše pánom i nepánom, rozvaha namiesto afektu. Kvietikovo poňatie tejto úlohy bolo nové a svieže.<sup>28</sup>

Popri *Najdúchovi* zaujíma podstatné miesto v súpise Zacharových inscenácií šesťdesiatych rokov *Bačova žena* (9. 11. 1963) žijúceho klasika Ivana Stodolu. Proti jej uvedeniu sa pred premiérou zdvihli ohlasy spochybňujúce aktuálnosť hry, no Zachar svojim naštudovaním odhalil mylnosť týchto postojov. Za všetky pozitívne hodnotenia Štefan Šugár: „A v tejto atmosfére sa už pred naším zrakom neodvíja na javisku realistický príbeh, so špecificky slovenskou sociálnou problematikou, vyrastajúcou z podhubia špecificky slovenskej sociálnej skutočnosti, ale príbeh v rovine básnického zovšeobecnenia, ktorým chce režisér zburcovať svedomie človeka pre krásny čistý život. Áno, v tom je étos tejto silnej, básnicky pôsobivej inscenácie.“<sup>29</sup>

Zacharova koncepcia prehovárala o bezprostrednom vzťahu človeka s prírodou. Konflikt trojice hlavných postáv tu nespočíval v nekompromisnom zápase o vlastnú pravdu, ale v márnej snahe o medziludské porozumenie. Režisér určil ako hlavný akord inscenácie lyricko-tragickú baladickosť, ktorú akcentoval nielen prostredníctvom vizuálno-akustickej stránky, ale snažil sa o prienik rapsodických tónov i do hereckých výkonov Evy Kristinovej (Eva), Gustáva Valacha (Ondrej) a Štefana Kvietika (Mišo). Ten postavil svoju kreáciu na mladíckej spontánosti a láskavosti k adorovanej manželke, nestrácajúc pritom spätosť s jadrnosťou salašníckeho života. Potvrdzujú to aj slová kritikov: „G. Valach v Ondrejovi stelesňuje muža dubisko, (...). A je tu – ako jeho protipól – Kvietik Mišo, vyzrievajúci do mužných liet dňami krúpopotnej roboty a čoraz viac spevňujúcou sa láskou k Eve, Mišo, čestný, úprimný, no nemohúci – rovnako ako ostatní dvaja – prispieť k prijateľnému riešeniu.“<sup>30</sup> Herec vytvoril dôsledne lokalizovaný typ oscilujúci medzi manželskou vrúcnosťou a mužskou vzdorovitosťou, ktorá v závere tragédie smeruje až k rigorózne principiálnosti. Kvietikov výkon obstál aj v konfrontácii so skúsenejšími kolegami a podľa dobového svedectva úlohu početnými reprízami ešte viac rozvrstvoval: „Kvietik je ešte robustnejší a zemitejší a v tejto robustnosti je zároveň krehký a nežný.“<sup>31</sup>

Kreáciu Miša sa Kvietik prepracoval od pozície predstaviteľa neduživých rolí agilných zaľúbencov k interpretom schopným stelesniť komplikované ľudské procesy. Týmto výkonom si definitívne upevnil postavenie v súbore a súčasne dostal

28 RAMPÁK, Z. Znovu našli Najdúcha. In *Film a divadlo*, 1967, roč. 11, č. 3, s. 12 – 13.

29 ŠUGÁR, Š. Nová podoba Bačovej ženy. In *Rudé právo*, 1964, roč. 44, č. 8, s. 2, 6. 1. 1964.

30 VRBKA, S. Novoobjavená Bačova žena. In *Pravda*, 1963, roč. 44, č. 338, s. 2, 9. 12. 1963.

31 POLÁK, M. Vo všedný deň. In *Pravda*, 1964, roč. 45, č. 304, s. 2, 1. 11. 1964.



po prvý raz možnosť stvárniť charakterovú rolu z rurálneho prostredia.<sup>32</sup> Zachar v ňom objavil autentického tlmočníka ľudovej letory, pevného vo výraze, ušľachtilého v citoch, v prejave vyhýbajúceho sa insitnej folklorizácii. Práve v Mišovi korení línia Kvietikových rolí zrastených s rodnou hrudou, ktoré sa stanú pre jeho kariéru významnými. Odteraz bude úlohy mužov povýšených nad všednosť bytia, autoritatívnych mešťanov, aristokratov a ofíciov striedať s postavami hrdých, osudu nepoddajných a hriechu vzdialených, no inokedy zase mravne pokleslých vidiečanov. Spolupráca so Zacharom na komediálnej i tragickej klasike tak objavila v hercovi viac, než sa mohlo spočiatku javiť.



### SCHILLEROVSKÝ TRAGÉD

Baču Miša možno považovať za prelomový Kvietikov výkon a súčasne prvú hlavnú rolu na bratislavskej scéne skúšanú od začiatku inscenačného procesu. Popri milovníckych partoch totiž už krátko po nástupe do SND stvárnil aj jednu titulnú postavu, Shakespeareovho Macbetha. Jozef Budský dva mesiace po premiére v SND v totožných osnovách naštudoval krvavú alžbetínsku tragédiu aj v martinskom divadle (25. 3. 1959), s Jaroslavom Vrzalom a Štefanom Kvietikom v ústrednej úlohe. Po nástupe do SND začal Kvietik úlohu alternovať s jej bratislavským predstaviteľom Ladislavom Chudíkom a Budský s ním nadviazal plynulú spoluprácu. Kým Haspra viedol Kvietikovo herectvo k expresívnemu vibrátu a Zachar k zlahčujúcemu, ale nie zjednodušujúcemu harmonizovaniu, tak Budský, režisér emočne sugestívneho veľkého plátna, smeroval jeho výraz k hutnej psychologizácii. Kvietik sa postupom rokov stal dvorným predstaviteľom Budského divadla prehovárajúceho o fatalite bytia, kde sa herec stával nositeľom aj aktívnym spolutvorcom javiskovej atmosféry.

V šesťdesiatych rokoch od tohto režiséra získal najzávažnejšiu príležitosť v kontroverznej dráme Rolfa Hochhutha *Zástupca* (12. 2. 1966), kde stvárnil pátra Piccarda Fontanu. Československá premiéra publicisticky ladenej hry, ktorá približovala postoj pápeža Pia XII. k nacistickému vyvražďovaniu židov, bola považovaná za

Ivan Stodola: *Bačova žena*. Slovenské národné divadlo, premiéra 9. 11. 1963. Réžia Karol L. Zachar. Štefan Kvietik (Mišo). Foto archív SND. Snímka Jozef Vavro.

<sup>32</sup> Už predtým vytvoril dve roly z vidieckeho prostredia – Brezovského v *Závejoch* od VHV (17. 10. 1956) na VŠMU a Petra v *Škriatkoví* Ferka Urbánka (21. 9. 1957) v Martine, ale ani jedna nezasiahla do hercovho formovania.

kultúrnu udalosť. Budský však nechcel vynášať historické súdy s jasnou analógiou na tuzemskú vojnovú históriu. Drámu hral ako morálnu obžalobu človeka, ktorý v hraničnej situácii nezdvihne hlas proti neľudskosti a krivde. *Zástupca* vyvolal u kritikov vášne i polemiky, ale ak sa bohatý zástup slovenských a českých recenzentov na niečom zhodol, tak to bolo uznanie hereckých výkonov na čele s Ctiborom Filčíkom ako Piom XII. a Štefanom Kvietikom ako jezuitským kňazom Fontanom. Ten si po sklamaní z pápežovho alibizmu pripne na srdce Dávidovu hviezdu a nechá sa transportovať do tábora smrti.

Kvietikov Piccardo, syn laického pápežovho poradcu, rástol z počiatkovej podoby pokorného rehoľného služobníka k pozícii vášnivého a najmä nezlomného advokáta pravdy, ktorý odmieta aj v konfrontácii s najvyšším predstaveným cirkvi zatvárať oči pred činmi popierajúcimi Božie zákony. Podľa Aleny Urbanovej „hral Š. Kvietik v harmónii hlbokej premýšľavosti a vzrušeného pátosu, na ktorom je skutočná schillerovská pravdivosť a čistota“<sup>33</sup>. Česká kritička nebola jediná, ktorá v čestnom, ale vopred prehratom Piccardovom zápase o spravodlivosť videla analógiu so Schillerom. Aj Zoltán Rampák vycítil morálne jadro čestného Karla Moora zo *Zbojníkov*. „Kvietikovi sa akosi lepšie darilo poprieť pôvod svojej postavy po meči, vedúci bezpečne kdesi ku Karlovi Moorovi. Nielen preto, lebo táto postava má predsa len nejakú vývinovú krivku. Aj preto, lebo Kvietik sa spolu so svojim Riccardom vyslovene prebojoval ku svojmu stanovisku, doslovne bolo vidieť, ako si preň sústredne vydobýval miesto, najprv pred vlastným otcom, potom v pápežovej komnate.“<sup>34</sup>

Kritici označovali rolu za ďalší vrchol hercovej kariéry. Interpret dokázal cez výraz civilnej každodennosti, pri ktorej však neupadal do fádnej jednotvárnosti, vybudovať na náročnom texte členitú klenbu komplikovanej a vnútorne rozpoltenej postavy intelektuála váhajúceho medzi náboženským presvedčením a ľudskou povinnosťou. „Najväčší dojem samozrejme zanechal Kvietikov páter Riccardo. A sme radi, že nielen vďaka autorovi, ktorý tejto postave dáva najväčšie priestorové aj dramatické možnosti, ale aj vďaka predstaviteľovi, ktorý do najvyššej miery stlmil jej možný pátos. Dokázal tým pretlmočiť objektívne autorove stanovisko. A tým je fakt, že každý má svoj podiel viny na činoch priečiacich sa ľudským zásadám. Každý. Aj ten, kto mlčí.“<sup>35</sup>

Recenzenti pri *Zástupcovi* naznačili, že Kvietik vo svojej hereckej podstate nesie esprit mravného titanizmu postáv Fridricha Schillera. V kariére však nemal šťastie na stretnutia s hrami tohto nemeckého dramatika. Až na jednu výnimku. Jozef Budský sa krátko po vstupe vojsk Varšavskej zmluvy na územie Československa rozhodol naštudovať tragédiu *Don Carlos* (26. 4. 1969).<sup>36</sup> Nebol to prvý prejav jeho vzdoru voči aktuálnemu spoločenskému daniu. Už začiatkom sezóny spontánne uviedol protivojnové poémy Pavla Országha *Hviezdoslava Krvavé sonety a Rachel* (7. 9. 1968)<sup>37</sup>,

<sup>33</sup> URBANOVÁ, A. Náměstek. In *Kulturní tvorba*, 1966, roč. 4, č. 8, s. 13, 24. 2. 1966. Prel. K. Mišovic.

<sup>34</sup> RAMPÁK, Z. Hochhuthov vzdorpápež. In *Film a divadlo*, 1966, roč. 10, č. 6, s. 15.

<sup>35</sup> TRANČÍKOVÁ, E. V mene ľudských zásad. In *Roľnícke noviny*, 1966, roč. 21, č. 42, s. 4, 18. 2. 1966.

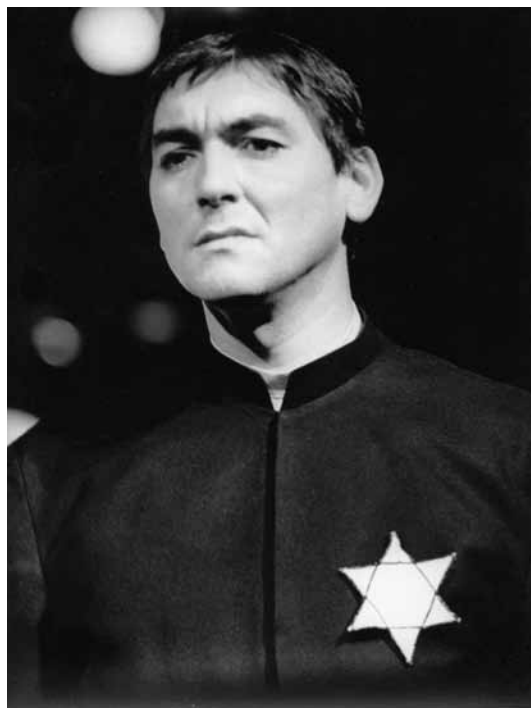
<sup>36</sup> Kvietik sa s *Donom Carlosom* stretol neskôr aj v televízii, v réžii Vladimíra Strniska kreoval rolu Vojvodu z Alby (1986).

<sup>37</sup> V tomto termíne mala mať podľa pôvodných plánov premiéru Budského inscenácia hry Františka Pavlíčka *Nanebovstúpenie Sašku Krista* s Kvietikom v úlohe Savického, ale režisér titul stiahol a uviedol *Hviezdoslavove básne*.

inscenáciu nesúcu v sebe ducha kolektívneho nesúhlasu s politickou situáciou. Aj cez nasledujúce tituly režisér artikuloval svoj opozičný postoj voči bezohľadnému konaniu politickej elity, ktorá rozhoduje o životoch miliónov nevinných poddaných.

Už len citátom samotného autora v bulletine *Dona Carlosa* vyjadril režisér vlastné názorové stanovisko: „Divadlo našich čias musí bojovať proti lahostajnosti a vulgárnosti ducha, ktorý vládne dobe. Musí ukazovať charakter a silu. Musí sa snažiť zapalovať srdcia.“<sup>38</sup> Lenže protestný tón inscenáciu zvedol k názorovej plagátovosti. V príbehu o španielskom infantovi milujúceho nevlastnú matku a rebelujúceho proti inkvizitorským taktikám otca, kráľa Filipa II., výrečnú metaforu nahradil výkladový polopatizmus. Kreácia *Dona Carlosa* sa tak priblížila k polohe neurotického Hamleta, ktorý potrebuje sklučujúce privátne i spoločenské trápenie vykričať do hľadiska.<sup>39</sup> Kým o sezónu neskôr kritici vyčítali Karolovi L. Zacharovi obídienie politického podtextu *Hviezdoslavovej mocenskej tragédie Herodes a Herodias* (1. 3. 1970) s Kvietikom v úlohe smrťou potrestaného zástancu judského ľudu Jochanana, tak Budského inscenácia zlyhávala práve na explicitnom zdôrazňovaní aktuálnosti hry.

Recenzenti sa zhodli, že kľúčom k interpretácii a súčasne najsuggestívnejším momentom *Dona Carlosa* sa stal dialóg Filipa II. s markízom Rodrigom Posom v podaní Ctibora Filčíka a Štefana Kvietika. To dosvedčuje aj televízny záznam inscenácie. Dovtedy nemal Kvietik veľa príležitostí na tvárnejšie rozohratie úlohy a spoliehal sa najmä na zvučný hlasový ornament, kde sa kadencie približovali k pestrým kaskádovým skokom; až tu dostal možnosť byť viac než koncentrovaným pozorovateľom diania. Spočiatku pokračoval v predošlej polohe vecného stoika. Z Posovej úsečnosti a strohosti prostriedkov prehovárala stavovská i ľudská hrdosť. Pred autoritatívnym kráľom sa však nebál byť úprimný. Rozprával bez strachu, úzkostného poklonkovania sa. Sústredene čakal na dopovedanie Filipovej vety a odpovedal mu v hladine sterility dvorskej etikety, no zakaždým s dôrazom na posledné slovo vo vete. Ťažisko



Rolf Hochhuth: *Zástupca*. Slovenské národné divadlo, premiéra 12. 2. 1966. Réžia Jozef Budský. Štefan Kvietik (Piccardo Fontana). Foto archív SND. Snímka Jozef Vavro.

38 In Friedrich Schiller: *Don Carlos*, [Bulletin k inscenácii]. Bratislava : Slovenské národné divadlo, 1969. Nepaginovaný.

39 Pozri RAPOŠ, G. Schillerov Don Carlos – udalosť SND. In *Práca*, 1969, roč. 24, č. 100, s. 6, 29. 4. 1969.

výstupu stálo na Posovej replike „Táto doba je ponížením pre toho, kto myslí“. Oproti predošlému prejavu ju vyslovil rýchlejšie, záverečné slovo až v chvate zasyčal. Uvedomoval si, že je to životu nebezpečné prekročenie kánonu. Usvedčil totiž despotu. Škrupina chladného racionalistu Posu odrazu praskla a objavila sa jeho pravá tvár – idealistický fanatik pravdy. Filipove vyhýbavé reči v ňom prebudili sopečnú riavu. Proti vládárovej alibistickej replike „Tu blahobyt a šťastie občanov priam kvitne v bezoblačnom pokoji. A tento pokoj žičím Flandersku.“ odpovedal prudko. Nielen slovom, ale i pohybom, keď dovtedy statický postoj premenil na rázny výboj namierený proti panovníkovi a s kategorickou stručnosťou i artikulačnou prchkosťou oponoval: „Hej, pokoj cintorína.“

Kvietikov Posa v tejto chvíli definitívne zahodil zábrany a napriek nebezpečenstvu kráľovej pomsty sa rozhodol vykričať pravdu o biede ľudu, o útekoch občanov z krajiny, o vládárových chimérach o dobrom tuzemskom živote, o ranách Španielska spôsobených samotným dvorom. Z vášnivých obvinení kráľa, ktorý krajinu uvrhol do mizérie, mu od zúfalstva zvlhli oči. Jeho pohľad sa stal plačlivým, ale hercov hlas nestratil agitačnú silu človeka-humanistu, s naivnou nádejou prebojujúceho obrat u najvyššej inštancie – panovníka, ktorý môže jedným rozhodnutím všetko zmeniť. Lenže Filip narážal na niečo, čo stojí nad samotným kráľom – cirkev. Budský tak cez výstup otvorene dekódoval irelevantnosť názoru občanov pre domácich politikov, ale i pozíciu Československa podriadeného Sovietskemu zväzu. Hoci sa o tom recenzenti nezmenili, konfrontácia zástancu ľudu s predstaviteľom bezmocnosti moci pravdepodobne priamo nadväzovala na dialóg Fontanu s Piom XII. zo *Zástupcu*. Veľký výstup v *Donovi Carlosovi*, na ktorý podľa Alexandra Radeka obecnosť reagovala frenetickým potleskom, „potvrdil, že pre túto jedinú scénu sa oplatilo prísť do divadla“<sup>40</sup>.

Kvietik ukončil výstup replikou povyšujúcu Schillera na tribúna československého ľudu: „Sir, dajte nám slobodu myslenia.“ Povedal to naliehavo a vrúcne, so spojenými rukami pritlačenými k hrudi, bola to prosba za podrobený národ. Ako napísal Gabriel Rapoš, Kvietikov Posa „bol istý, pôsobivý, presvedčivý a presvedčajúci, dramaticky sa nevtierajúc, ale získavajúci na svoju stranu nielen silou myšlienky, ale aj hereckého prejavu“<sup>41</sup>. V tom tvoril jasný predobraz budúcemu Jochananovi v Zacharovej réžii, kde herec taktiež prirodzene balansoval medzi polohami krehkého muža úprimne milujúceho svoj ľud a agilného bojovníka, ktorý s napätím v chrapľavom a úsečnom hlase brojil proti páchaným nepravostiam. Slovanmi Milana Poláka, Kvietikov Jochanan bol „maximálne prirodzený, uvoľnený, nie je to nijaký svätec, iba človek múdrejší, skromnejší a predvídavejší od ostatných; Zachar ho počlovečil a Kvietik to výborne zahral.“<sup>42</sup> Totožné slová možno konštatovať o plamennom markízovi Posovi v analyzovanom výstupe.

40 RADEK, A. Monument s trhlinami. In *Lud*, 1969, roč. 22, č. 99, s. 4, 28. 4. 1969.

41 RAPOŠ, G. Schillerov Don Carlos – udalosť SND. In *Práca*, 1969, roč. 24, č. 100, s. 6, 29. 4. 1969.

42 POLÁK, M. Herodes a Herodias v SND. In *Roľnícke noviny*, 1970, roč. 24, č. 58, s. 4, 10. 3. 1970.

Keď po audiencii u kráľa prijal Posa funkciu Filipovho tajného služobníka, zdalo sa, že pôjde o analógiu na moderných posluhovačov režimu. Kvietikov markíz sa snažil byť naďalej dôveru vzbudzujúcim priateľom Dona Carlosa (Leopold Haverl) i kráľovnej Alžbety (Eva Poláková), ale jeho prehnaná žoviálnosť či, naopak, naliehavé zvýšenie decibelov pri získavaní dôkazov princovej lásky k macoche signalizovali nervozitu. Pri zatýkaní Dona Carlosa bol chladným vykonávateľom rozkazov priechiacich sa logike dovtedajšieho diania, až pri dôvernom väzenskom rozhovore s infantom, keď mu prezradil svoje skutočné ciele, odhalil Posa dovtedy dôsledne skrývané city. Hercov hlas sa chvel v dôverčivej nehe a empatii.

Ak Haverlovho Carlosa prirovnali recenzenti k dánskemu princovi Hamletovi, tak Kvietikov Posa bol verný Horatio, schopný obetovať za priateľstvo aj vlastný život. Jeho kreácia bola takmer unisono vyzdvihovaná ako najcelistvejší výkon rozporuplnej inscenácie: „Jediný Štefan Kvietik udržal rovnováhu medzi deklamačným pátosom a citovou zainteresovanosťou, akú chcel pravdepodobne režisér dosiahnuť u všetkých, na javisku i v hľadisku.“<sup>43</sup>

## ZÁVER

Umeleckú uvoľnenosť šesťdesiatych rokov ukončil na prelome desaťročí nástup normalizácie. Do repertoárov divadiel nastúpila sivosť, i keď nie repríza čierno-bielosti päťdesiatych rokov. Štefan Kvietik a jeho generační druhovia mali šťastie, že ich herecká mladosť a dozrievanie prebiehali v liberálnej ére, ktorá umelcom poskytla dostatok možností na profilovanie ich diapazónu. Kvietik vďaka náročným príležitostiam, inšpiratívnej práci s diferentnými režijnými poetikami i rozmanitej typológii stvárňovaných postáv rýchlo vyrástol na erbového reprezentanta svojej generácie. O jeho flexibilitu svedčí fakt, že v jednej sezóne dokázal hodnoverne stvárniť natoľko odlišné roly, ako boli Věni v *Mačke na kolajniciach*, Kozák v *Najdúchovi* a Jimmy v *Obzri sa v hneve*. Tri rozdielne polohy, autorské rukopisy i režijné optiky znamenali aj značné a k sebe diferentné herecké požiadavky. Umelec dospel na interpreta širokého rozptylu. Pri celkovom pohľade na jeho kariéru tvoria galériu



Friedrich Schiller: *Don Carlos*. Slovenské národné divadlo, premiéra 26. 4. 1969. Réžia Jozef Budský. Leopold Haverl (Don Carlos), Štefan Kvietik (Markíz Posa). Foto archív SND. Snímka Jozef Vavro.

Kvietikových rolí muži mravne nerozbitného charakteru, hedonisti okúzlení darmi života, jedinci oslabení vnútorným rozkladom, démonickí cynici, ale i prostoduché indivíduá svojej doby. Ani v jednej etape tvorby nevyňikal v úlohách štylizačného razenia, jeho umenie sa uplatňovalo v rolách s možnosťami rozvinutia spontaneity psychologických nuáns. Išlo o herca intuitívneho naturelu, schopného podriaďiť sa režijnému videniu. Dialóg s režisérom mu produktívne otváral nové výrazové možnosti, ktoré smerovali k zásadnej umeleckej výpovedi o stave spoločnosti. Aj tej v šesťdesiatych rokoch.

*Príspevok je výstupom projektu VEGA 2/0049/22 Profilové osobnosti slovenského činoherného a operného divadla.*

## LITERATÚRA

- BUDSKÝ, Jozef. Spod oblúkov dúhy. [Pamäti]. Nepochikovaný strojopis. Archív Divadelného ústavu. 227 s.
- ČOMAJ, Ján – KVIETIK, Štefan. *Štefan Kvietik. Život bez opony*. Bratislava : Slovart, 2009. 248 s. ISBN 9788080859923.
- Friedrich Schiller: Don Carlos*. [Bulletin k inscenácii]. Bratislava : Slovenské národné divadlo, 1969. Nepaginované.
- GALANDOVÁ, Eva. Topol a Pinter. In *Predvoj*, 1966, roč. 2, č. 42, s. 14, 20. 10. 1966.
- HRABOVSKÁ, Katarína. Divadlo hercov. In *Kultúrny život*, 1966, roč. 21, č. 41, s. 9, 7. 10. 1966.
- HRABOVSKÁ, Katarína. Zostup Euridykin. In *Nové slovo*, 1969, roč. 11, č. 8, s. 10, 20. 2. 1969.
- LAJCHA, Ladislav. Režisér ľudskej pospolitosti. Pavol Haspra ako režisér anglických a amerických hier. In *Slovenské divadlo*, 2002, roč. 50, č. 1, s. 43 – 64. ISSN 0037-699X.
- MACHONIN, Sergej. O blankytu a myšlienkách. In *Literární noviny*, 1965, roč. 14, č. 45, s. 4, 27. 11. 1965.
- MISTRÍK, Miloš. Korene popularity. In *Pravda*, 1976, roč. 57, č. 107, s. 5, 6. 5. 1976.
- MIŠOVIC, Karol. *Zdena Gruberová*. Bratislava : Veda, 2023. 284 s. ISBN 978-80-224-2004-4.
- L. O. [OBUCH, Ladislav]. Zaujímavý pokus o dvojprogram. In *Večerník*, 1966, roč. 11, č. 231, s. 3, 30. 9. 1966.
- POLÁK, Milan. Herodes a Herodias v SND. In *Roľnícke noviny*, 1970, roč. 24, č. 58, s. 4, 10. 3. 1970.
- POLÁK, Milan. Vo všedný deň. In *Pravda*, 1964, roč. 45, č. 304, s. 2, 1. 11. 1964.
- POLÁK, Milan. Zacharov manifest čistej divadelnosti. In *Pravda*, 1968, roč. 48, č. 32, s. 2, 2. 2. 1968.
- PORUBJAK, Martin. Na okraj krátkej histórie Malej scény SND. In *Slovenské divadlo*, roč. 19, 1971, č. 3, s. 345 – 364.
- RADEK, Alexander. Monument s trhlinami. In *Lud*, 1969, roč. 22, č. 99, s. 4, 28. 4. 1969.
- RAMPÁK, Z. Cestou režisérov k Osbornovi. In *Film a divadlo*, 1967, roč. 11, č. 7, s. 13.
- RAMPÁK, Zoltán. Hochhuthov vzdorpápež. In *Film a divadlo*, 1966, roč. 10, č. 6, s. 14 – 15.
- RAMPÁK, Zoltán. Znovu našli Najdúcha. In *Film a divadlo*, 1967, roč. 11, č. 3, s. 12 – 13.
- RAPOŠ, Gabriel. Schillerov Don Carlos – udalosť SND. In *Práca*, 1969, roč. 24, č. 100, s. 6, 29. 4. 1969.

- SLIVKO, Ján. Nezvalov Nový Figaro včera a dnes. In *Film a divadlo*, 1963, roč. 7, č. 4, s. 6 – 7, 14. 2. 1963.
- ŠTEFKO, Vladimír. Milé obrázky zo Záborského. In *Smena*, 1967, roč. 20, č. 6, s. 4, 6. 1. 1967.
- ŠTEFKO, Vladimír. Milenci na koľajniciach. In *Hlas ľudu*, 1966, roč. 13, č. 246, s. 4, 13. 10. 1966.
- ŠTEFKO, Vladimír. Rozhnevanie podľa Osborna. K premiére na Malej scéne. In *Smena*, 1967, roč. 20, č. 52, s. 4, 1. 3. 1967.
- ŠTRIC, Ernest. Ak stačí hravosť. In *Kultúrní tvorba*, 1963, roč. 1, č. 4, s. 14, 24. 1. 1963.
- ŠUGÁR, Štefan. Nová podoba Bačovej ženy. In *Rudé právo*, 1964, roč. 44, č. 8, s. 2, 6. 1. 1964.
- TRANČÍKOVÁ, Eva. V mene ľudských zásad. In *Roľnícke noviny*, 1966, roč. 21, č. 42, s. 4, 18. 2. 1966.
- URBANOVÁ, Alena. Náměstek. In *Kulturní tvorba*, 1966, roč. 4, č. 8, s. 13, 24. 2. 1966.
- V zrkadle kritiky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998. 404 s.
- VIKOVÁ, Alena. Človek hľadá režiséra. In *Divadelní a filmové noviny*, 1965, roč. 8, č. 14 – 15, s. 10 – 11, 17. 2. 1965.
- VRBKA, Stanislav. Novoobjavená Bačova žena. In *Pravda*, 1963, roč. 44, č. 338, s. 2, 9. 12. 1963.
- VRBKA, Stanislav. Oneskorený príchod Tennessee Williamsa. In *Kultúrny život*, roč. 19, č. 50, s. 9, 12. 12. 1964.
- ZABLOUDIL, V. Nezval opäť na scéne. Nový Figaro v činohre SND. In *Pravda*, 1963, roč. 44, č. 17, s. 3, 18. 1. 1963.

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