

Staré i nové tváře Evy Krížikovej. Inovativne prvky v tvorbe herečky v rokoch 1968 až 1989

The Old and the New Faces of Eva Krížiková. Innovative Elements in the Actress's Oeuvre in the Years 1968 to 1989

KAROL MIŠOVIC

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

ABSTRAKT: Herečke Eve Krížikovej (1934 – 2020), ktorá do diváckeho povedomia prenikla najmä vďaka komickému nadaniu, na prahu stredného veku hrozilo, že uviazne v nevynaliezavej komediálnej šablóne. Úvod sedemdesiatych rokov jej však priniesol niekoľko vzácnych dramatických príležitostí, v ktorých preukázala danosti pre charakterové herectvo. Štúdia sa podrobne zaoberá vybranými hereckými výkonmi, ktorými Krížiková presvedčila, že je interpretkou širokého umeleckého záberu. Autor charakterizuje nielen jej erbové kreácie či stratégiu režisérov pri obsadzovaní herečky, ale zameriava sa najmä na inovatívne prvky jej hereckej škály, ktoré tvorivo rozvíjala či doslova objavila práve v období politických tlakov a obmedzení pre slobodnú tvorbu v posledných dvoch desaťročiach vlády komunistického režimu v Československu.

ABSTRACT: When she was entering her middle age, the actress Eva Krížiková (1934 – 2020), known to the audiences mainly thanks to her comic talents, faced the threat of being caught up in an uncreative comedy template. The early seventies, however, brought several precious drama opportunities for her, in which she proved her talents as a character actress. This study discusses in detail some of Krížiková's achievements in acting, by which she showed that she was a performer of a wide artistic range. The author not only characterizes her emblematic creations and the directors' strategies in casting her in roles but focuses mainly on the innovative elements of her enactment range, which she creatively developed or even newly discovered in an era of political pressure and suppression of free creations in the last two decades of communist rule in Czechoslovakia.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Eva Krížiková, Slovenské národné divadlo, činohra, herectvo, normalizácia

KEYWORDS:

Eva Krížiková, Slovak National Theatre, drama, acting, normalization

Nástup normalizácie v roku 1971, keď riadiace orgány štátu ovládla promoskovsky orientovaná politická garnitúra, radikálne zasiahol aj činnosť činohry SND. Kým v šesťdesiatych rokoch sa repertoár vyznačoval rozmanitosťou autorských poetík, počnúc drámami Arthura Millera cez hry Samuela Becketta a Jeana-Paula Sartra až po texty Václava Havla a Petra Karvaša, tak nové politické smerovanie zásadne revidovalo dramaturgickú pestrosť. Na javisko sa pravidelnejšie než v predošlom decéniu dostávali ideológii poplatné hry polemických kvalít a niekoľkí režiséri prišli z politického príkazu o dramaturgické oblasti, v ktorých nedávno dosahovali najkonzistentnejšie umelecké výsledky.

V súbore zároveň nastal problém s plnohodnotným využitím jeho ženskej časti. Ako napísal teatroológ Ladislav Čavojský: „Zle je, keď divadlo dobré herečky nemá. Zle je, keď ich má nadbytok.“¹ Medzi tridsiatkou a štyridsiatkou, teda vo veku, pre ktorý sa ťažko hľadá repertoárové uplatnenie, sa súčasne ocitla päťica nedávnych predstaviteľiek dievčenských úloh. Zatiaľ čo Eva Poláková jednoznačne smerovala k méтам charakterového herectva, tak Zdena Gruberová v prvej polovici nového desaťročia stále bojovala s netvorivým obsadzovaním do postáv krehkých, lyrických hrdiniek. Nová členka ansámbľu Elena Zvaríková Pappová, ktorá na predošlom pôsobisku v Martine zastávala post protagonistky súboru, v Bratislave nenašla svojho režiséra, vhodný okruh postáv, ani porozumenie s časťou súboru, čo sa prejavilo v strate jej hereckej vehemencie. Viera Topinková sa v šesťdesiatych rokoch presadila najmä v oblasti absurdnej dramatiky, ktorú jej kolegyne nedokázali absorbovať až s takou hereckou presvedčivosťou, no v ďalšej kariére už len výnimočne pripomenula niekdajšie umelecké kvality.

Eve Krížikovej taktiež hrozilo, že ostane uväznená v hereckej šablóne. Vďaka figúre plnších tvarov jej divadelní, televízni aj filmoví režiséri stereotypne prideliť roly povrchných malomeštiáčok, svárliwych matrón, pokryteckých kokiet či drzých plebejok. Išlo však prevažne o komediálne príležitosti. Splošťujúce využívanie Krížikovej talentu diagnostikoval aj Martin Porubjak, ktorý v roku 1973 v revue Slovenské divadlo publikoval teatrologickú štúdiu s názvom *Od typu k osobnosti*.² Viac než rozborom niektorých erbových kreácií (napríklad Susanny v Goldoniho *Vejárí* z roku 1961) sa autor podrobne zaoberal herečkinou typologickou genézou, pozorne zaznamenávajúc jej náročnú a často kľukatú cestu od bezpríznakových úloh vrtošivých baculatých panien k prvým dvom charakterovým rolám – Xénii v inscenácii *V predvečer* (25. 3. 1972) od Maxima Gorkého a Gurmyžskej v komédii Alexandra Nikolajeviča Ostrovského *Les* (14. 6. 1971). Menované výkony však boli len prvými signálmi, nie zárukami, že režiséri budú naďalej podporovať Krížikovej objavené herecké vlohy.

OVERENÁ KOMEDIÁLNA TVÁR

V sezóne 1968/1969 vytvorila Eva Krížiková tri menšie roly. V Budského scénickej

1 ČAVOJSKÝ, L. Citová blondína. Sviatočný deň v kalendári Zdeny Gruberovej. In *Teatro*, 1998, roč. 4, č. 11, s. 19.

2 PORUBJAK, M. Od typu k osobnosti. In *Slovenské divadlo*, 1973, roč. 21, č. 2, s. 260 – 283.

kompozícii protivojnových poém *Krvavé sonety* a *Ráchel* (7. 9. 1968)³ spolu s časťou súboru cez verše Pavla Országha Hviezdoslava vyjadrila nesúhlas so vstupom piatich vojsk Varšavskej zmluvy na územie Československa v auguste 1968. Vo Williamsovom *Zostupujúcom Orfeovi* (2. 2. 1969) aj Vitracovom *Viktorovi alebo Vládi deti* (30. 3. 1969) stvárnila kolorit príbehu dopĺňujúce postavy Beulah Binningsovej a Idy Mortemartovej, pri ktorých aktívne čerpala z overených fondov pre úlohy nespôsobilých žien. V nasledujúcej, päťdesiatej sezóne SND, keď bohato koncipovaný plán premiér zodpovedal významnému jubileu, sa spočiatku zdalo, že Krížiková opäť ostane pri herecky neatraktívnych, typových rolách s obmedzeným javiskovým priestorom. Kým Eva Poláková a Zdena Gruberová v reprezentatívnej inscenácii hry Imre Madáchu *Tragédia človeka* (11. 10. 1969) alternovali biblickú femme fatale Evu a vytvorili dve rovnocenné, herecky pozoruhodné kreácie, tak Krížiková bola len carihradskou Helenou, jednou z mnohých rol vo výpravnej básnickej epepeji. Podobne v Albeeho tragikomedii *Všetko v záhrade* (7. 2. 1970) hrala iba Louise, jednu z radových dám, ktorá vypomáha rodinnému rozpočtu prácou luxusnej spoločníčky.

Skutočne náročné výzvy pripravila Eve Krížikovej až druhá časť sezóny. Išlo síce o úlohy komediálneho žánru, no tentokrát stála pred úlohami, kde už nemohla čerpať z osvedčených stereotypov. Inscenácia hry Friedricha Dürrenmatta *Kráľ Ján* (27. 6. 1970), v ktorej švajčiarsky dramatik parafrázuje Shakespearov rovnomený text akcentujúc v ňom vladársky spor neschopných panovníkov, sa v réžii Pavla Haspru stala čitateľnou analógiou aktuálneho politického marazmu. Ženskému obsadeniu dominovala práve Krížiková, ktorá stvárnila Kráľovnú Eleonóru snažiacu sa obhájiť práva svojho syna Jána na anglický trón. Slovan Zoltána Rampáka, „zaujala najviac plnosťou záberu do myšlienkových zložiek inscenácie a tiež plnosťou záberu do vnútorného sveta svojej postavy (...)“⁴. Herečka naznačila, že jej je vlastný nielen rozmer bojovného temperamentu a aristokratickej nadradenosti, ktorým rola Eleonóry disponuje, ale že vie preniknúť aj do jemných myšlienkových vlákien predlohy a zrozumiteľne, i keď v groteskne zveličenej podobe, ich sprostredkovať publiku.

Aj keď až Eleonóra sa stala prvým signálom i pre ostatných režisérov, že osvojenú polohu dominy, ktorá je svojou vervou schopná rúcať akékoľvek prekážky, dokáže herečka povýšiť z čiernobielej tézy na plastický charakterizačný výkon, predchádzala jej iná Krížikovej úloha, na ktorú treba upriamiť pozornosť – Mária Dubská z dedinskej veselohry Ladislava Stroupežnického *Naši furianti*, v SND uvádzanej pod názvom *Vitúzi* (25. 4. 1970). V nej síce opäť mohla čerpať z predošlých skúseností, tentoraz s ľudovými postavami nebojácnej náture, no rovnako ako pri Dürrenmattovi nekopírovala už zafixované, ale prinášala ešte nevidené. Jozef Budský vycítil, že Krížikovej herecká osobnosť konzekventne naplní jeho novú dramaturgickú

3 Pôvodne mala v tomto termíne stvárniť rolu Sťopky v hre Františka Pavlíčka *Nanebevstúpenie Sašku Krista*, lenže režisér Budský prípravu inscenácie zastavil a namiesto pôvodného plánu so súborom spontánne uviedli Hviezdoslavove básnické skladby.

4 RAMPÁK, Z. Problémy s Dürrenmattom. In *Film a divadlo*, 1970, roč. 14, č. 1, s. 18.



Ladislav Stroupežnický:
Vitúzi. Slovenské
 národné divadlo,
 premiéra 25. 4. 1970.
 Réžia Jozef Budský.
 Eva Krížiková
 (Mária Dubská).
 Foto archív SND.
 Snímka Jozef Vavro.

líniu – expresionistickú grotesku. Režisér totiž v polovici šesťdesiatych rokov začal siahať po repertoári, ktorý bol pre neho dovtedy neobvyklý – po komediálnom žánri. Cez pokrivené zväčšovacie zrkadlo chcel upozorňovať na deformáciu hodnôt ľudskej spoločnosti. Prvá inscenácia z tejto oblasti, Suchovo-Kobylinova *Smrť Tarelkina* (24. 9. 1966), dopadla neúspešne, ale už druhý pokus – *Vitúzi* – sa stal na šesť rokov nielen zárukou vypredaného hľadiska, ale aj odvážnym činom v dovtedajšej tradícii uvádzania československej klasickej drámy.

Stroupežnický prostredníctvom jednoduchého príbehu o voľbe miestneho hlásnika predostrel tému nezmyselnosti sporov, ktoré pramienia v ľudskej malichernosti a neracionálnej principiálnosti, no majú zásadný vplyv na život celej society. V texte možno nájsť aj silný sociálny motív, ten však Budský zatlačil do úzadia. *Vitúzi* v jeho podaní boli rozvírenom groteskou plnou typizovaných, morálne deformovaných dedinských postavičiek, ktoré tvaroval v jadrne teatrálnej štylizácii.

Richtárova manželka Mária Dubská svojím ratiom oponuje patriarchálnemu obecnému výboru úradujúcemu v ich chalupe. Oproti originálnemu textu, Budský ešte vyostrenejšie podporil témy jej furiantskej náтуры a pribojnej zaangažovanosti do vecí verejných. Kým Stroupežnický ponechal Dubskú až do tretieho dejstva v polohe pozornej, no primálo aktívnej pozorovateľky hlavného sporu hry, tak v Krížikovej podaní išlo už od prvého vstupu na scénu o jasne imperatívnu ženu, ktorá nie je naučená podvoľovať sa iným názorom. Herečka v tejto postave dovriesla typologickú líniu ľudských individualít, ktoré sú bojactivým temperamentom schopné zverbovať na svoju stranu jednotlivcov aj celé davy.

Už v prvom dejstve, keď vošla priamo do epicentra susedskej hádky, hlasným rozkazovačným zvolaním okamžite upokojila situáciu. Keďže začali vyzváňať kostolné zvony, automaticky sa situovala do pozície prvého hlasu zborového odriekania modlitby. Akonáhle sa niekto vyrušovaním odklonil od prednášania veršov, tak si od neho zvýšenou pisklavou kadenciou výhražne vyžiadala návrat k modlitbe. Pri vrcholnom rozčúlení v slovách „Svätá Mária, Matka Božia“ výrečne artikulovala Dubskej základnú tému: kontrast vysloveného a vykonaného. Síce deklamovala posvätný text, ale počas neho dala facku najbližšiemu dievčaťu, ktoré pokladala za jednu z autoriek ruchu, a ostrým, nazlosteným pohľadom skontrolovala, či niekto ďalší nepokračuje v hatení sakrálnej chvíle. Ako konštatoval Martin Porubjak, „Krížiková (...) stavia svoju Dubskú nielen na spontánnej vitálnosti, lež komiku postavy buduje na ostrých strihoch (...), niekedy až priveľmi zdôrazňovanou vitálnosťou a vecnosťou. (...) vitálne, hlučné a temperamentné sa odhaľuje ako vonkajšia maska, ktorá pod sebou skrýva čosi vážnejšie, hlbšie, ľudskejšie.“⁵

Dubská v Krížikovej interpretácii bola v otázkach voľby hlásnika aj hľadania autora anonymu, ktorý sa vyhráza podpálením dediny, skôr manželovou rovnocennou partnerkou než nečinnou prijímateľkou informácií. Jej živý interes o veci verejné eskaloval práve v treťom dejstve, keď sa vďaka Dubskej racionálnemu úsudku vyriešia oba problémy skľučujúce dedinský výbor. Už predtým bola jednoznačne na strane poctivca Bláhu – a akonáhle sa dokázalo, že výhražný list diktoval jeho sok Fiala, tak v zmätenom kolektíve predstavených obce prebrala hlavné slovo. Muži len s úľakom ustupovali jej razantnému kroku, zaháňaniu sa i vysokým decibelom, ktorými hedonisticky manifestovala radosť z verifikovania pravdy. Jej pravdy. Krížikovej Dubská sa vtedy postavila za čelo stola, zaprela sa doň rukami a dominantne skonštatovala: „Ale teraz budem mať slovo ja!“ Povedala to s vedomím vlastnej dôležitosti, na konci vety sa však krátko škodoradostne pousmiala a detsky rozjasane žmurkla obomi očami na výborníkov, ktorí práve ukázkovo prezentovali svoju nespôsobilosť. No jej mimika okamžite zmrzla a pretavila sa do nasrdeného výrazu, keď sa pozrela smerom k delikventovi Fialovi a s plnou vážnosťou i pobúrením v očiach k nemu chvatne vyrazila. V tejto chvíli Krížikovej Dubská definitívne prebrala vedenie prípadu, a tým aj riadenie obce. Herečka následne rozšafne, až nezastaviteľne pobehovala po javisku: Dubskej úspech a s ním spojená egoistická škodoradosť hnali

5 PORUBJAK, M. Od typu k osobnosti. In *Slovenské divadlo*, s. 266 – 267.

postavu k ešte intenzívnejšiemu produkovaniu výbušnej energie. Interpretka sa pritom vynaliezavo pohrávala so zvukomalebnoťou i farebnoťou intonácií, ktoré menila v náhlych skokoch: bol to Dubskej okázalý prejav výsmechu nad krátkozrakosťou ostatných a vystatovačné potvrdenie pozície prvej dámy českého Kocúrka.

Napriek výnimočnosti Krížikovej kreácie, jej meno sa na rozdiel od ďalších predstaviteľov väčších rol (Gustáv Valach, Mikuláš Huba, Július Pántik, Jozef Kroner) v recenziách ocitlo len vo výpočte úspešných výkonov inscenácie. Jedine Alexander Noskovič v kontexte jej doterajšej kariéry poznamenal: „A uznanie i obdiv si zaslúži proces metamorfóz, ktorými prechádza a novými výrazovými prostriedkami obohacuje sa herectvo Evy Krížikovej.“⁶ Martin Porubjak neskôr na margo niekoľkých vybraných jednotlivostí hereckinej kreácie konštatoval, že „práve v týchto citlivých, zvnútra budovaných detailoch začína Eva Krížiková potláčať istý stereotyp svojho hereckého typu (...)“.⁷

Kým Budský vo *Viťúzo*, ale onedlho nato i v Shakespearovej *Komédii omylov* (20. 3. 1971), kde Krížiková excelovala ako žiarlivá a prostriedkami plamenná Adriana, vytvoril hyperbolizovaný obraz sveta, v ktorom sa nebál pracovať s ostrým kontrastom a akcentovať pritom pudovú podstatu rol, tak estetika jeho generačného kolegu, režiséra Karola L. Zachara sa, naopak, vyznačovala idealizovaním ľudských kvalít. Podobne sa líšila aj ich práca s hereckým ansámblom. Zatiaľ čo u Budského sa herec staval nositeľom témy, tvorcom atmosféry, tlmočníkom do detailu konzekventnej koncepcie, tak Zachar vychádzal zo špecifik hereckého naturelu a pred analýzou textu uprednostňoval hercovu kreativitu a spontaneitu. Aj preto mu nanajvýš vyhovovala Krížikovej výrazová nenútenosť, tvorivosť pri hľadaní komediálnych kontúr postáv i schopnosť okamžitej a latku vkusu nepodliezajúcej improvizácie.

Karol L. Zachar už v minulosti ponúkol Eve Krížikovej niekoľko podnetných úloh, vďaka ktorým sa v súbore etablovala v pozícii mladokomičky. Ich spolupráca kontinuálne pokračovala aj v sedemdesiatych rokoch, v divadle i televízii. Vo všetkých prípadoch išlo o komediálne postavy z ľudového prostredia, medzi ktorými rezonovala najmä Klásková v hre Aloisa Jiráka *Lampáš* (9. 6. 1973). Autor v impresionistickej rozprávke z úvodu 20. storočia, predchnutého túžbou po oslobodení českého národa z područia monarchie, prepojil klasické rozprávkové motívy s politicky úderným príbehom o strete cudzej a povrchnej šľachty so statočným českým ľudom. Zachar však vlastenské motívy eliminoval a v inscenácii akcentoval komediálnu zápletku, kde si dominantné miesto vydobyli Kláskovci v podaní Karola Machatu a Evy Krížikovej.

Klásková je obyčajnou dedinskou ženou, ktorá vybočuje zo sivého priemeru jedine chorobnou žiarlivosťou a schopnosťou dôverovať iba dvom „istotám“ – intuícii a kartám. Naproti tomu, jej manžel je vzorom vernosti a partnerskej poddanosti. Machatov Klásek bol stelesnením submisívneho muža, ktorý hrejivým tónom trkotal o lásku a jemnosti svojej polovičky, no vždy sa pozorne obzrel, či mu práve

6 NOSKOVIČ, A. Predstavenie vo víre furiantu. In *Nové slovo*, 1970, roč. 12, č. 23, s. 12, 11. 6. 1970.

7 PORUBJAK, M. Od typu k osobnosti. In *Slovenské divadlo*, s. 267.

Alois Jirásek: *Lampáš*.
 Slovenské národné
 divadlo, premiéra
 9. 6. 1973. Réžia Karol
 L. Zachar. Eva Krížiková
 (Klásková),
 Karol Machata (Klásek).
 Foto archív SND.
 Snímka Jozef Vavro.



nestojí za chrbtom. V Krížikovej podaní totiž išlo o presný opak manželom deklamovaných slov. Náruživá a hašterivá žena nezniesla oponovanie, a ak sa o to niekto pokúsil, paralyzovala ho mrazivými pohľadmi, explozívny hlasovými kadenciami a v extrémnych prípadoch i strach budiacimi impulzívnymi gestami. Napriek robustnosti telesnej stavby, herečka dokázala pri rozvírených komických hádkach s Kláskom popudlivo pobehovať po scéne, durdivo vyskakovať do vzduchu či bojovne vykopnúť nohu vysoko pred seba. Javisku vládla výbušnosťou, mrštným pohybom, bleskurýchlymi zmenami mimiky aj ľudovým akcentom zafarbenou intonáciou, kde prechádzala od pisklavo-maznavých tónov až k ohlušujúcim detonáciám, ktoré dokázali „odhoditi“ submisívneho učiteľa Zajíčka (podobný prostriedok využil pri Krížikovej už Budský vo *Vitúzach*). V situácii, keď Klásková zajala vodníka Michala a vyzvedala od neho manželovu lokáciu, tak s magickým a v slovách nekonkrétnym obojživelníkom rýchlo stratila trpezlivosť. Bleskovo zastavila svoju hlučnú vravu a len promptne, no pritom vecne vyslovila vyhrážku: „Ty vrav, lebo ja, keď ti fľasnem.“ Znalec zacharovského divadla Milan Polák o herečkinom výkone s úctou konštoval: „Veľký priestor vyčlenil Zachar aj pre komické extempóre žiarlivej Kláskovej.

Mohol si to dovoliť, lebo v činohre SND máme neprekonateľnú predstaviteľku tejto írečitej dedinskej jazyčnice – Evu Krížikovú. Jej dialógy s Machatom patrili popri nezabudnuteľných výstupoch vodníka Michala v bravúrnem podaní Antona Mrvečku k tým najvďačnejším miestam predstavenia.“⁸

Eva Krížiková kreáciami Dubskej a Kláskovej kodifikovala svoje súborové postavenie v odbore furiózných ženských stvorení. Každou novou rolou podobného typu potvrdzovala, že jej register sa príbuzným úlohami nezužuje, ale naopak, tvorivo rozvíja. V recenziách sa tak počas ďalších dvoch desaťročí pravidelne objavujú pochvalné zmienky o vyhýbaní sa repetícii prostriedkov. Zároveň herečka neustále dokazovala, že nie je komičkou jedného štýlu. Blízke jej boli polohy eruptívnych žien zo slovenskej i svetovej klasiky, vedela sa však podvoliť aj artistnej štylizácii, pri ktorej sa nebála zosmiešnenia kyprej fyziognómie. Plnohodnotne sa uplatňovala tiež v intelektuálnych dialógoch salónnych komédií, kladúcich dôraz na váhu a význam slova. V nich rurálnosť výrazu, tak úspešne využívanú v ľudových komédiách, nahrádzala nenútenou eleganciou prejavu a kultivovanou konverzáciou s vyberanou rečovou kultúrou.

Za dôkaz, že špecifiká Krížikovej herectva našli uznanie aj u mladej generácie tvorcov, možno považovať jej hosťovanie v Divadle na korze, v groteskno-realistickej inscenácii Ostrovského spoločensko-kritickej komédie *Les* (14. 6. 1971, réžia Vladimír Strnisko). Vekovo príbuzní a názorovo zomknutí členovia komorného divadla postavy neidealizovali, naopak, násobili ich povahové nedostatky, kuriozity a defekty. V prejave stavali viac na skratke a strihu výrazu než na psychologickéj logike podtextov. No hoci sa Krížiková nanajvýš úspešne zbližila s moderným jazykom začínajúcich divadelníkov,⁹ aj v tomto prípade išlo opäť o komediálnu kreáciu. Na rozdiel od vrstovníčok Gruberovej, Polákovej a Zvaríkovej Pappovej, na žánrovú previerku hereckých kvalít stále čakala.

NOVÁTORSKÁ DRAMATICKÁ TVÁR

Komika sa stala Krížikovej najvlastnejšou dramaturgickou oblasťou. No podobne ako jej starší kolegovia, bravúrne komici František Dibarbora a Jozef Kroner, aj ona túžila po plnohodnotnej dramatickej príležitosti. Bol to Jozef Budský, kto ako prvý ponúkol interpretke rolu absolútne protikladnú k predchádzajúcej obsadzovacej politike. Z tvorby Maxima Gorkého vybral dve na seba nadväzujúce hry *Jegor Bulyčov a tí druhí* a *Dostigajev a tí druhí*, príbehovo ich prepojl a inscenáciu nazval *V predvečer* (25. 3. 1972). Krížiková stvárnila Jegorovu druhú manželku Xéniu, partnerku zhýralca, ktorý až v zovretí smrteľnej choroby pochopí skazenosť seba i svojho najbližšieho okolia.

Xénia je žena zakríknutej povahy, v tichosti znášajúca emočné útoky umierajúceho druha a obozretne, ale bez schopnosti činu sledujúca krdeľ príbuzenstva pripravujúci sa na dedičskú hostinu. Kritika inscenáciu prijala nejednoznačne, pričom

⁸ POLÁK, M. Oslava prirodzenosti. In *Film a divadlo*, 1973, roč. 17, č. 16, s. 24.

⁹ Podrobnú analýzu výkonu Gurmyžskej pozri PORUBJAK, M. Od typu k osobnosti. In *Slovenské divadlo*, s. 274 – 278.

o Krížikovej kreácii sa v popremiérovej reflexii zachovalo minimum zmienok. Ne-súviselo to však s ignoranciou jej výkonu, ale s veľkým obsadením, kde každý z kritikov menoval len niekoľko účinkujúcich (recenzenti venovali pozornosť najmä alternantom Júliusovi Pántikovi a Gustávovi Valachovi v postave Bulychova, Glafire Zdeny Gruberovej či Varvare Evy Polákovej). A hoci Krížiková získala za Xéniu Cenu Andreja Bagara za najlepší herecký výkon,¹⁰ bližší pohľad na jej zásadný výkon poskytuje až článok Štefana Šugára, venovaný tejto udalosti: „Krížikovej Xénia je vo svojom obsahu postavou tragikomickou, tak pôsobí jej stratenosť vo víre udalostí, v ktorom sa ľudia vyjavujú ako bezohľadní vlci. Svoju vnútornú bezradnosť sa snaží zakryť tým, že sa pokúša o vytvorenie dojmu vonkajšej dôstojnosti, ale tým všetkým vyvoláva iba úsmev a súcitiť. Je zbytočná, smiešna, nepotrebná. Obecný význam tejto postavy vyrastá organicky z jej ľudského osudu, nie je postave impulzovaný zvonku. Spočíva v tom, že Xénia Bulychovová, ešte včera pani domu, žijúca pre svoje úzke záujmy, je zaskočená prevratnými udalosťami, ktoré veštía búrku revolúcie, a tak sa stáva vo vlastnom dome cudzincom, zbytočným človekom, ktorý každému zavadzia.“¹¹

Herečka po zvyšok života hovorila o Xénii ako o prelomovej úlohe, lenže nebyť Martina Porubjaka, nezachoval by sa jej bližší opis. Kreácii venoval osobitú pozornosť, keďže práve rozbor tohto výkonu uzatvára a doslova pointuje jeho štúdiu – typová komička sa vďaka Xénii preradila do odboru charakterových herečiek: „V inscenácii Gorkého hry V predvečer vidieť, ako Krížiková herecky vyrástla, dozrela. Ako už nehľadá vonkajškové výrazové prostriedky, ako vie vytvárať vnútorné napätie postavy, napätie z toho, čo potláča a nie čo efektne vystavuje na obdiv, ako svoju postavu neredukuje, ale obohacuje, ako ju nechce schematicky negativizovať, ale usiluje sa ju ľudsky pochopiť. Pritom je vskutku obdivuhodné, že Krížiková dokázala svoj vnútorný dramatický princíp presadiť a uplatniť práve v inscenácii, ktorá sa vyznačuje opakom: prílišnou expresívnosťou, mnohými naturalizmami, krčovitým a hlučným prejavom väčšiny ostatných hercov. Krížiková nepodľahla štýlu inscenácie a pozitívne sa z neho vyčlenila. To zaiste svedčí o veľkom hereckom talente, o silnej umeleckej individualite a o schopnosti túto individualitu aj presadiť.“¹²

Budský skutočne v Krížikovej objavil herečku širokých dramatických rozmerov. Ani po Xénii sa síce neprestala stretávať s komediálnymi rolami optimisticky nalađených malomestských dám či konfliktných dedinčaniek, ale divákom sa už pravidelne prihovárala aj v psychologicky meandrovitých rolách introvertnej letory. Sila jej výpovedí sa posunula od citu pre komediálne pointovanie i humorné zveličenie k presvedčivému vystihnútiu emočného a psychologického pradiava úloh.

Predtým, než režisér Budský odišiel 1. 1. 1977 do dôchodku, našiel herečke miesto aj v obsadeniach svojich rozlúčkových inscenácií, no už nešlo o natoľko vďačné príležitosti ako v transkripcii Gorkého. Pomyselný patronát nad rozvíjaním

10 Cenu od roku 1968 vždy v marci (pri príležitosti Medzinárodného dňa divadla) udeľovali Zväz slovenských dramatických umelcov a Slovenský literárny fond.

11 – ár – [Š. Šugár]. Komediálnej herečke. Cenu A. Bagara Eve Krížikovej za najlepší herecký výkon sezóny. In *Lud*, 1973, roč. 26, č. 295, s. 5, 12. 12. 1973.

12 PORUBJAK, M. Od typu k osobnosti. In *Slovenské divadlo*, s. 280.



Maxim Gorkij:
V predvečer. Slovenské
národné divadlo,
premiéra 25. 3. 1972.
Réžia Jozef Budský.
Eva Krížiková (Xénia),
Juraj Paška (Mokej
Bašin). Foto archív SND.
Snímka Jozef Vavro.

Krížikovej charakterizačného umenia po Budskom prevzal jeho bývalý študent z VŠMU, v danom čase najprogresívnejší režisér činohry SND, Pavol Haspra. Krížikovú hojne obsadzoval aj Peter Mikulík a neskôr sa často objavovala v inscenáciách nových režisérov – Miloša Pietora, Ľubomíra Vajdičku a Vladimíra Strniska, ktorí postupne počas normalizačnej éry získali angažmán v činohre SND. Všetci však iba tvorivo varírovali to, čo v Krížikovej odhalil Budský a počas nasledujúcich dvoch dekád dôsledne rozvíjal Haspra, predstaviteľ expresívne ladeného divadelného rukopisu.

Krížikovej exponovanie do inovatívnych polôh nebolo jediným experimentom v tvorbe Pavla Haspra. V tomto čase totiž pravidelne inscenoval tituly, ktorých poetika mu bola dovtedy vzdialená. Napríklad počas kariéry nikdy nenaštudoval tituly Antona Pavloviča Čechova – atmosféra hier, kde konflikty vibrujú výhradne pod povrchom a postavy sa napriek skľučujúcim duševným tenziám utápajú v banalite bytia, stála v jasnom kontraste s režisérovým expresívnym naturelom. No z autorov

voľne nadväzujúcich na čechovovský rukopis drám každodennosti až dva razy siahol po súčasnom (i keď v tom období už nebohom) sovietskom dramatikovi Alexandrovi Valentinovičovi Vampilovovi. V hrách *Jarabica* (30. 11. 1974)¹³ a *Lov na kačice* (16. 3. 1986) bez príkras zobrazil problém duševnej stagnácie, neschopnosti vzájomnej komunikácie, teda psychického stavu platného ako pre sovietskeho, tak i slovenského občana.

Eva Krížiková hrala v prvej z inscenácií, *Jarabici*. Režisér tu viedol účinkujúcich k oprostaniu sa od dekorativizmu, k prejavu civilnému, avšak dostatočne dramatickému, emočne hutnému a nepriečiacemu sa vecnému odrazu reality. Krížiková v úlohe Chorošichovej – milujúcej matky surovca Paška a majiteľky čajovne sídliacej v ďalekej tajge – eliminovala hrubo črtané vonkajškové prostriedky. Sústredila sa na stvárnenie duševnej tenzie tuctovej sovietskej ženy. Jej tvár odrážala súženie starosťami o syna i bežnými problémami prevádzkovej živnosti. Často sa voči okoliu vyhradzovala srdito asertívnymi reakciami, ale bola to len maska, pod ktorou sa ukrývala citlivá ženská duša, už roky strádajúca nedostatkom kontaktu s niekým, kto by opätovoľ jej empatiu. No v bežnom konaní na sebe nedala poznať tieto chmúrne myšlienky, išlo o ženu s triezvym uvažovaním. Herečka tak v sile dramatického výrazu, kde sa v minime vonkajškového črtalo maximum vnútorného, priamo nadviazala na nedávnu Xéniu, keď všednosť povýšila na dramatickosť. Rudolf Mrlian k výkonu poznamenal: „Jej Chorošichová je schopná pretrpieť i tie najhoršie muky, skúsenosť ju totiž naučila, že nemožno sa hneď všetkému poddať, že treba vzdorovať a neustále zápasit.“¹⁴ Aj Ján Jaborník, znalec Krížikovej herectva, s uznaním prijal režisérovu voľbu predstaviteľky: „Nemožno znova nepripomenúť Hasprov nezanedbateľný pedagogický zástoj v súbore. V inscenácii *Jarabice* ide napr. o odvážne obsadenie E. Krížikovej (...).“¹⁵

Krížiková sa Xéniou a Chorošichovou v prvej polovici sedemdesiatych rokov etablovala v postavách starostlivých matiek. Herečka, ktorú mali diváci zafixovanú ako vitálnu plnoštíhlu komičku, sa začala v divadle, televízii aj rozhlase pravidelne objavovať v rolách hrdiniek predstavujúcich morálnu oporu svojich blízkych. Žien pozorne sledujúcich rodinné peripetie, ale pre introvertnú povahu, tak vzdialenú excentrizmu Krížikovej predošlých postáv, neschopných zvrátiť blížiacu sa tragédiu. Haspra však nezabúdala ani na jej komediálny talent a ponúkal jej roly z oboch výrazových pólů. Na jednej strane stvárnila napríklad jediná ženskú rolu v legendárnej inscenácii hry Jordana Radičkova *Pokus o lietanie* (22. 3. 1980), razantnú Abrahámku, ktorá si mocným krikom a nešetrným konaním dokáže poradiť s celým zástupom zvedavých dedinčanov. No zároveň v nej videl aj interpretku vnútorne uzavretých žien, ktoré v tichosti vchádzajú do jesene života, napríklad Akuliny v Gorkého dráme *Meštiaci* (15. 5. 1982).

13 Pôvodný názov znie *Lanského leta v Čulimsku*.

14 MRLIAN, R. Najkrajšie v živote je život sám. Činohra SND uvádza novú sovietsku hru. In *Pravda*, 1974, roč. 55, č. 288, s. 5, 6. 12. 1974.

15 JABORNÍK, J. Najčechovovskejší Vampilov. In *Večerník*, 1974, roč. 19, č. 245, s. 5, 12. 12. 1974.



Maxim Gorkij: *Meštici*. Slovenské národné divadlo, premiéra 15. 5. 1982. Réžia Pavol Haspra. Terézia Hurbanová Kronerová (Stepanida), Eva Krížiková (Akulina). Foto archív Divadelného ústavu. Snímka Kamil Vyskočil.

Na rozdiel od *Jarabice*, *Meštici* nepatria medzi reprezentatívne diela Hasprovho režijného súpisu. Viac než inscenačný celok, kde sa nezhodol jeho výbojný umelecký naturel s poetikou sociálne kritického textu, zaujali herecké výkony predstaviteľov staršej generácie na čele s Ladislavom Chudíkom, Karolom Machatom, Ivanom Rajniakom a Evou Krížikovou. Gorkého Akulina je milujúcou a pokornou matkou rodiny, ktorú trápi neustále napätie medzi manželom a ich deťmi. V Krížikovej podaní išlo o introspektívnu štúdiu ženy pasívne sa prizerajúcej okolitej vzťahovej deštrukcii, kde jej snaha o názorový či generačný kompromis zakaždým skončí rapidným neúspechom. Ako konštatovala Gizela Mačugová: „Taká ustráchaná nula v domácnosti, odsunutá významom na jej okraj, to je Evy Krížikovej matka rodiny. Javisková prítomnosť Akuliny vyžaruje bytostnú túžbu po starostlivosti o deti, ktoré o ňu nestoja, no jednako s nezmenenou úfňosťou šíri okolo seba pocit bezpečia a istoty ako posledné útočisko v živote. Bez veľa slov herečka vytvorila jemnú psychologickú kresbu s umelecky i ľudsky silným účinkom.“¹⁶

Eva Krížiková opätovne dokázala, že vie dostatočne vierohodne naplniť i roly, kde konflikt pulzuje vo vnútri postavy a na povrch sa dostáva len v dôsledne kontrolovaných dávkach: v napäto stuhnutom, prípadne pri nových konfliktoch zmätenom

¹⁶ MAČUGOVÁ, G. Modernizovaný Gorkij bez ozveny. Gorkého *Meštici* v SND po tridsiatich šiestich rokoch. In *Lud*, 1982, roč. 35, č. 137, s. 5, 11. 6. 1982.

pohľade, v trasľavom hlbokom hlase, akoby nepozorovanom mimickom obrate či neustriehnutej intonácii. To všetko herečka pretlmočila v dostatočne výrazných kontúrach, vďaka ktorým Akulina ani napriek pozícii ignorovanej súčasti rodiny neupadla do monotónnosti prejavu a v javiskovom dianí nestratila svoj význam. V internom hodnotení inscenácie to potvrdil aj Milan Polák: „Tóny sugestívnej ženskej mäkkosti, bezradnosti, starostlivosti a osamotenía prenikajú dôkladne prekresleným, vnútorne presvedčivým herectvom Evy Krížikovej (...). Jemnosť psychologickéj kresby je významným tvorivým vkladom herečky do tejto inscenácie.“¹⁷

Krížikovej žánrovú dvojdomosť využíval aj Peter Mikulík, ktorého dramaturgická orientácia sa v čase tzv. normalizácie špecializovala prevažne na komediálny repertoár. V ňom ponúkol umelkyni niekoľko rol, ktoré sa stali vrcholmi jej komediálneho herectva sedemdesiatych a osemdesiatych rokov. Či to bola Binerl, manželka mäsiara v inscenácii protinacistickej hry rakúskych autorov Ulricha Bechera a Petra Pressesa *Bockerer* (10. 5. 1986), ktorá vypredávala hľadisko ešte niekoľko rokov po Nežnej revolúcii, alebo Abby z hororovej komédie *Brooklynská noc* (18. 2. 1979) od Josepha Kesselringa, rozprávajúca príbeh dvoch starých dám, ktoré ponúkajú opusteným dôchodcom odchod na druhý svet prostredníctvom arzeniku rozmiešaného v nápoji. V oboch prípadoch Krížiková čerpala z erudície v komediálnom odbore, vyhýbajúc sa recyklácii prostriedkov. O jej Abby Ján Jaborník nadšene napísal: „Aké nevyčerpatelné sú tvorivé zdroje a herecká invencia tejto umelkyne, ako vie odlíšiť svoje početné postavy, s akým tvorivým dôvtipom vie pristúpiť k plastickej charakterizácii každučkej z nich! Ako starostlivá domáca pani drobnými, rznými krôčikmi cupitá jej Abby po dome, vlúdny, prítivým úsmevčekom častuje každého, kto je jej srdcu milý, vzápätí však s neodolateľne humornou starostlivosťou, dôkladnosťou a sústredenosťou pretriasa fľašu, aby smrtiace víno v nej malo ten najlepší účinok, rovnako ako s neodolateľne humornou, vlúdnou samozrejmou odhaľuje zdesenému synovcovi holú pravdu o tom, aká sa to vlastne pomoc poskytuje úbohým osamelým spolubratom.“¹⁸

Peter Mikulík siahla aj po drámach z nekomiálneho spektra, no v tejto oblasti sa mu darilo menej než Pavlovi Hasprovi. V jeho inscenáciách absentovala precíznejšia režijná nadstavba i dôslednejšie vedenie hercov – to bol aj problém komornej psychologickéj drámy Tennesseeho Williamsa *Nedela pre bolesť ako stvorená* (30. 10. 1981). Krížiková tu stvárnila tuctovú, v behu dní starnúcu úradníčku Bodey, všemožne sa snažiacu presvedčiť svoju spolubývajúcu, ku ktorej možno pociťuje až erotickú náklonnosť, aby sa neodšťahovala z ich podnájmu, a zároveň, aby začala tvoriť pár s jej bratom. Výkon herečky získaval najpresvedčivejšie odtiene v momentoch, keď mohla vychádzať z už osvedčených fondov psychologického prejavu. Ako napísal Miloš Ruppeldt: „Eva Krížiková vytvorila typ ženy, ktorá húževnato prekonáva vlastnú tragédiu, ktorou je, ako u všetkých štyroch hrdiniek, osamelosť. Svoju svojráznu predstavu o šťastí vnucuje Doty, a preto sa cíti ohrozená príchodom Heleny. Preto

17 POLÁK, M. M. *Gorkij: Meštiaci*. [Interné hodnotenie], s. 6 – 7. Zbierka inscenácií. Archív Divadelného ústavu.

18 JABORNÍK, J. *Brooklynské strašidlo*. In *Večerník*, 1979, roč. 24, č. 41, s. 5, 27. 2. 1979.

jej prítomnosť vyvoláva v Bodey až agresívne pudy. Práve v tomto prípade bolo nevyhnutné zachovať tragikomické črty postavy tak, aby však humor neprevážil nad jej tragikomickým osudom. Eva Krížiková to dokázala tým, že nepodľahla komediálnym prvkom, ku ktorým jej part mohol zvädzať. (...) našla správnu mieru, vystihla humor v pravý čas (jej prehnaná starostlivosť musí niekedy pôsobiť komicky), no nezastrela pritom tragické rozmery postavy, ktoré súvisia s jej núteným sebaobetovaním v prospech iného.“¹⁹

Bodey sa mohla stať ďalším medzníkom v Krížikovej kariére, veď s textom tak pregnantnej psychologickéj štruktúry sa dovtedy nestretla. V minulosti hrávala v inscenáciách drám Lillian Hellmanovej, Tennesseeho Williamsa, Arthura Millera či Edwarda Albeeho, teda moderných amerických analytikov čerpajúcich z európskej realistickej tradície, no vždy išlo o menšie, často iba typové postavy s jednou dominantnou povahovou črtou. Fakt, že Mikulík ponechal výstavbu postáv výhradne na hercoch, sa však podpísal na inscenačnom výsledku – Krížiková naznačila, ale bez režijnej spolupráce už nedovršila snahu o plastický ľudský portrét. Preto za vrchol novej podoby jej herectva možno označiť roly vytvorené v Gorkého a Vampillovej dramatičke.

Estetika civilného slohu, kde nestrojenosť nadobúda dramatické parametre, neboli však jedinými novinkami v herečkinom výrazovom registri. V čase, keď kritikov i divákov uchvacovala komediálnymi kreáciami v *Pokuse o lietanie* či v *Brooklynskej noci* a dramaticky zovretou Akulinou v *Meštiakoch*, mala totiž za sebou jeden podstatný výkon, v ktorom odhalila dovtedy nevídanú polohu – tragickosť.

OJEDINELÁ TRAGICKÁ TVÁR

Prvé naštudovanie tragédie Williama Shakespeara *Král Lear* v slovenskom jazyku (25. 10. 1975) sa stalo kultúrnou udalosťou prebiehajúcej sezóny. Po monumentálnej vladárskej dráme siahol režisér Haspra, ktorému normalizačný diktát vzal možnosť uvádzať dovtedy ním preferovaných transatlantických autorov, a tak sa začal koncentrovať na len minimálne inscenované tituly svetovej i slovenskej klasiky. Shakespeareova hra ponúkala početnému súboru prvej scény množstvo herecky vďačných charakterových úloh. Pre titulnú rolu režisér vybral dvoch adekvátnych predstaviteľov – Karola Machatu a Gustáva Valacha, pre trio Learových dcér oslovil Evu Krížikovou, Zdenu Gruberovú a Soňu Valentovú, s ktorými pravidelne spolupracoval na divadelnom javisku aj v televíznom ateliéri. Gruberová v minulosti už úspešne stvárnila tragické i komediálne roly zo shakespearovského repertoáru, Valentová v súbore aktuálne zastupovala typ lyrických hrdiniek, z ktorých rola čestnej Cordelie v žiadnom smere nevybočovala. Menej očakávateľným bol výber Evy Krížikovej pre najstaršiu zo sestier, Goneril.

Herečka už nemusela nikoho presviedčať, že sa od typologicky ohraničenej komičky prepracovala na výraznú predstaviteľku dramatického diapazónu a dospela

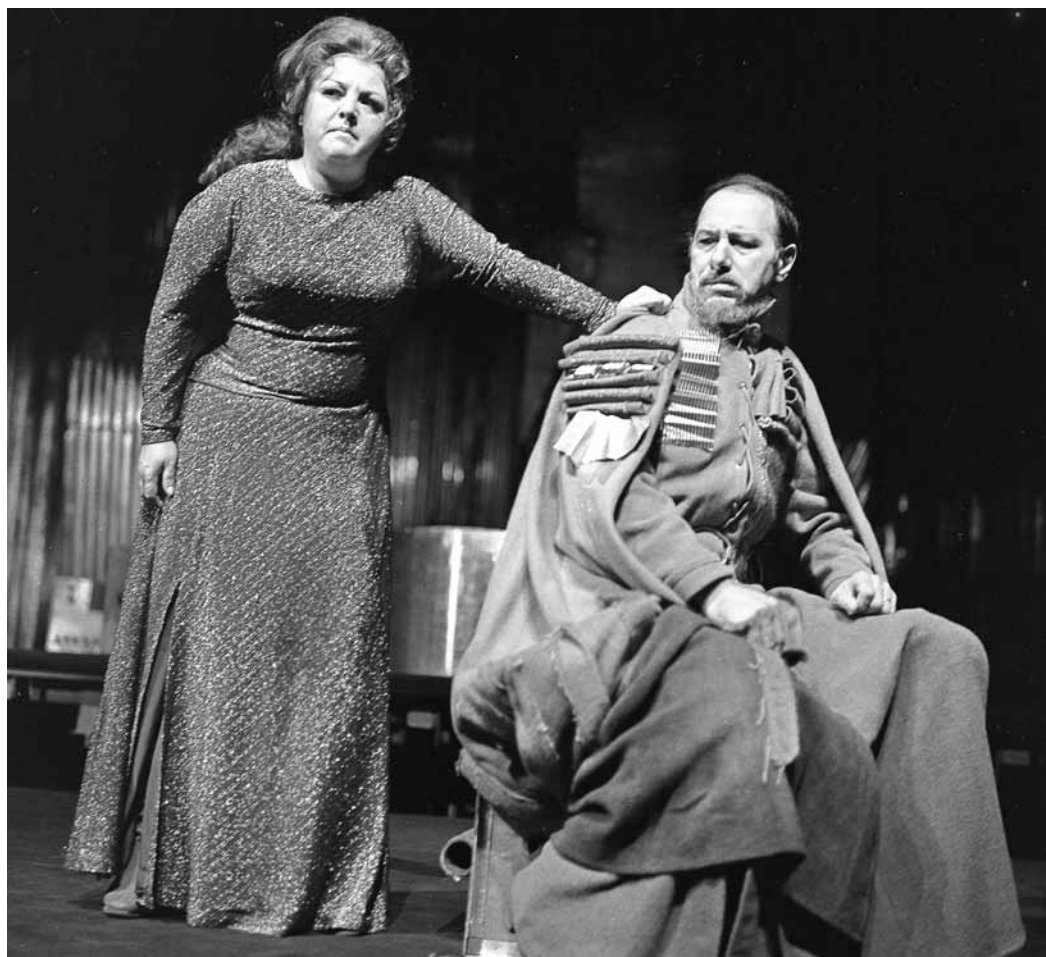
¹⁹ RUPPELDT, M. T. *Williams: Nedela pre bolesť ako stvorená*. [Interné hodnotenie], s. 4 – 5. Zbierka inscenácií. Archív Divadelného ústavu v Bratislave.

k prostriedkom civilného herectva. Lenže tragický rozmer, navyše zhmotnený vo veršovanej a intelektuálne náročnej tragédii, bol pre ňu neznámou plochou. O to väčší záujem kritiky vzbudzoval jej výkon. Kým Valentová zúročila skúsenosť z už neraz stvárnenej oblasti postáv a Gruberová priveľmi podľahla vonkajškovosti prostriedkov pri ilustrácii Reganinej ctibažnej povahy, tak najväčšie uznanie zo ženskej trojice získala práve Krížiková. Citujúc Jána Jaborníka, „[p]rekvapenie však pripravil najmä tvorivý výsledok E. Krížikovej, ktorá postavou Goneril dokázala priam neuveriteľne obohatiť svoju výrazovú škálu a rozšíriť tak priestor vlastných hereckých možností.“²⁰ Kritikov úsudok potvrdzujú aj dva dochované videozáznamy inscenácie, keďže Divadelný ústav natočil fragment predstavenia oboch alternantov titulnej úlohy. Výber scén sa síce zamerlal na Learove kľúčové výstupy, ale i tak ukážky aspoň čiastočne zachytávajú aj Krížikovej výnimočnú kreáciu.

Príbeh *Kráľa Leara* sa začína rozhodnutím ústredného hrdinu vzdať sa vladárskej koruny a v prítomnosti početného dvora rozdeliť krajinu medzi tri dcéry. Kým staršie sestry sa otcovi zaliečajú lichôtkami, za ktorými stojí túžba po majetku ešte stále žijúceho rodiča, tak najmladšia Cordelia úprimne skonštatuje, že predsa nemôže otca milovať viac než budúceho manžela. To samolúbeho Leara rozčúli a pravdovravné dieťa vyženie z krajiny.

Eva Krížiková už v úvodnom výstupe čitateľne načrtla charakterovú podstatu ľstivej Goneril. Na otcovu výzvu, aby sa ako prvá vyznala z dcérskej oddanosti, reagovala hrdo, s vypínavo zdvihnutou bradou. Až ju urážalo, že musí verejne priznať takú samozrejmosť, akou je láska k otcovi. Spočiatku hovorila pomaly, pozorne, cieľu svojich slov sa ani nepozrela do očí. Čím dlhšie opisovala nekritickú náklonnosť, tým väčšími jej chválospevy vyznieval ako vopred pripravený zhluk fráz na tému adorácie otca a panovníka v jednej osobe. Akonáhle od spokojného Leara dostala reprezentatívny kus územia, zjavil sa na herečkinej tvári blažený, až infantilný úsmev. Nečakané potešenie vyhrklo z pretlaku mučivého napätia, či získa aspoň kúsok z toho, čo si zaumienila. Radosť zračiacu sa v rozžiarených očiach dovŕšila pritúlením si otcovej ruky k svojmu lícu. No jej záujem ochabol, akonáhle začali hovoriť mladšie sestry. Úlohu dohrala, dosiahla čo chcela, ďalšie ju nezaujímalo, už teda iba ostala nenápadne stáť v úzadí. Ešte aj pri emotívnom konflikte principiálneho otca s ešte principiálnejšou Cordeliou sa tvárila nezainteresovane, chladne. Akoby vnútorne odpočítavala čas, ktorý tu už ako nová majiteľka úrodnej časti krajiny musí stráviť.

V týchto neverbálnych momentoch však Krížiková prezradila o skutočnej povahe jej Goneril viac než pri predošlom dialógu s dôverčivým otcom. Vo vzťahu k rodine išlo o vypočítavú manipulátorku. No aj ona dokázala milovať so spaľujúcou, až sebadeštruktívnou túžbou. Tá prenikla na povrch iba v prítomnosti objektu jej ľúbostného záujmu, v konfrontácii s charizmatickým intrigánom Edmundom. Voči otcovi však už nikdy neprejavila cit ani porozumenie. Leara, ktorý sa so stočlenným vojenským sprievodom usadil v jej časti kráľovstva, vnímala len ako rušivú príťaž. Komunikovala s ním chladným, oficiálnym tónom, v ktorom neostal ani kúsok srdečnej



William Shakespeare: *Kráľ Lear*. Slovenské národné divadlo, premiéra 25. 10. 1975. Réžia Pavol Haspra. Eva Krížiková (Goneril), Elo Romančík (Albany). Foto archív SND. Snímka Jozef Vavro.

empatie z úvodu inscenácie. Naopak, na podčiarknutie emočnej i významovej pointy kládla v kovovo surovom tóne akcent na posledné slovo vo vete. Hovorila prísne, akoby v sebe dusila hnev a bojovala s dohasínajúcimi záchvevmi úcty k otcovi. Na zdôraznenie dominancie v spore ohlušujúco zvyšovala hlas. Keď vrhala obvinenia smerom k rodičovi a jeho družine, opäť sa hereckému partnerovi nepozerala do očí. No kým predtým klopila zrak preto, aby namemorovanými veršami pokory omámila kráľovu myseľ, teraz to bola zloba až nenávisť, čo ju nútilo vyhýbať sa pohľadu úhlavného nepriateľa. Ani v najmenšom ju nesušovali výčitky svedomia, Lear sa jej hnusil. Okrem starostí s jeho vrtochmi jej nemal viac čo ponúknuť. V prudkej hádke sa síce spočiatku pokúsila o zmierlivý tón, ale Lear jej už neveril. Prehliadol jej pózu, Goneril to však nevadilo.

Eva Krížiková dokonca prispôbovala herecký výraz interpretovi danej reprízy. Machatovmu Learovi, tvarovanému v mäkkých valéroch, bola silnejšou protivníčkou,

sebavedomo využívajúc jeho stále prepukajúcu submisívnosť, no pri Valachovom neochvejnom vladárovi išlo o seberovných súperov. Machatovho Leara cieľavedome trýznila, Valachovmu oplácala krutosť krutosťou.

Kľúčovým výstupom pre vzťah Leara a jeho prvorodenej dcéry sa u Haspru stalo ich posledné stretnutie odohrávajúce sa na dvore u sestry Regan, ktorá sa voči otcovi prejavuje rovnako panovačne. Keďže Regan dovoľí Learovi menší vojenský sprievod než predtým Goneril, zmätený otec sa s iskierkou poslednej nádeje obracia k staršej z dcér. No Krížikovej Goneril mala pre Leara už len chladné opovrhnutie, jeho klamlivé perspektívy dementoala cynickým úškrnom. Keď ju prudko objal, ešte mocnejšie ju to pobúrilo: s hlbokým nádychom a triezvym tónom plným ironizujúceho dešpektu sa ho začala v pomalom tempe spytovať na možnú redukciu vojska. Zmenšujúce číslice Krížiková vyslovovala s vždy iným zlahčujúcim prízvukom, aby šokovanému otcovi zdôraznila smiešnosť jeho bezvýznamnej existencie. S povýšeneckým pohľadom a ľadovým tónom mu naznačovala, že s ním odmieta márneť čas. Keď si potom rozzúrený Lear privolať nevdačné dcéry, aby im klačiac a držiac ich pritom za ruky ohlasoval pomstu, boli to pre ňu už len prázdne slová živej mŕtvoly, ktorej nevenovala jedinú citovú vibráciu. Kým Gruberovej Regan na otcove vyhrážky odpovedala nemou podráždenou reakciou, Goneril iba nevšímavo, s chladnokrvným výrazom stála po jeho boku a opovrživým pohľadom znižovala jeho náreky na pozíciu nulitných fráz. Ako výstižne poznamenal už citovaný Ján Jaborník: „Krížiková zbavila Goneril akéhokoľvek démonizmu, oprela sa o bohatstvo podnetov z vrstevnatého materiálu literárnej predlohy, pričom v plnej miere zachovala príznačnú konkrétnosť i vecnosť svojho realisticky založeného herectva. Vedela však zdelenie konkrétneho vnútorného obsahu a príznačnú podobu svojich výrazových prostriedkov rozvinúť do súvisle klenutých línií a komponovať ich do monumentálneho, dramatického vypätého charakteru.“²¹

Do premiéry *Kráľa Leara* mala Eva Krížiková len minimálne skúsenosti so Shakespearovými drámami. Vo *Veselých paniach z Windsoru* (11. 5. 1954, premiéry obnovených naštudovaní 8. 2. 1958, 26. 5. 1963) bola jednostrunne naivnou Annou Pageovou, v *Romeovi a Júlii* (13. 7. 1957) jej pripadla epizódna rola Herečky, pri *Adriane z Komédie omylov* (20. 3. 1971) išlo skôr o artistno-groteskný výkon – a budúcnosť jej prinesie len bohémku, k všeličomu povolnú krčmárku Hopsamovú v kompilácii dvojdielnej historickej hry *Henrich IV.* (20. 10. 1984). Žiadna z týchto rol teda neprekročila rámec komediálnej oblasti, preto Krížikovej obsadenie do charakterovej úlohy Goneril pôsobilo v čase uvedenia i v celkovom pohľade na jej kariéru nadmieru inovatívne. Slovan Ján Jaborník, išlo o smelý „výsledok spolupráce s režisérom Hasprom, ktorý v tomto prípade preukázal značnú dávku nekonvenčnosti a zúročenej pedagogickej odvahy“²².

²¹ Tamže.

²² Tamže.

NE/VŠEDNÉ TVÁRE SÚČASNÍČOK

Eva Krížiková v novinových rozhovoroch často pripomínala, že nemá herecké sny, ale najviac ju láka hrať svetovú klasiku. Okruhom dramaturgie, ktorý sa stal prírodným pre jej kariéru, však bola pôvodná domáca dráma – texty tematizujúce aktuálnu spoločenskú problematiku alebo závažné otázky privátnej sféry. No kým jej rovesníčka a častá herecká partnerka Zdena Gruberová v sedemdesiatych rokoch v tejto dramaturgickej oblasti ešte stelesňovala úlohy duševne kontradiktických múz, len pozvoľne sa lúčiacich s mladosťou, tak Krížiková stvárňovala menej éterické, viac prozaické bytosti – matky. Už v úvodných sezónach obdobia normalizácie sa stala čelnou predstaviteľkou úloh bezpríznakových občianok prebiehajúcej éry, akoby vytrhnutých z podnikovej kancelárie či panelákovskej obývačky. Herečka pre roly tohto typu zodpovedala výrazom zbaveným preumelkovaného afektu, aj kyprou figúrou, ktorú sa nesnažila maskovať, ale otvorene priznávala jej nedostatky. Zároveň, i keď si v herectve uchovávala jemný odstup, vychádzala z psychologickéj výstavby postáv: všedné ženy centrujúce sa výhradne na dobro svojej rodiny boli v jej podaní výstižným zrkadlovým odrazom radovej československej občianky sediacej práve v hľadisku, pred obrazovkou alebo pri rozhlasovom prijímači. No aj v tejto oblasti sa vyšla monotematickosti a stala sa nositeľkou širokého oblúka pohľadov na rodičovskú lásku. V jej súpise nájdeme matky starostlivé, vrúcne milujúce, sebaobetujúce sa, živelne ochraňujúce svojich blízkych, ale i tie kukučie. Rodičky kruté, nedôverčivé, nasiaknuté zlobou prameniaca z ich premrhaného života, správaním devastujúce homogénne rodinné spoločenstvo. A to všetko rovnako v dramatickom i komediálnom repertoári.

Kým v predošlom desaťročí Eva Krížiková účinkovala v inscenáciách kvalitných textov Petra Karvaša či Ivana Bukovčana, aj keď málokedy v rolách eminentného významu, tak v osemdesiatych rokoch nahradili túto dvojicu autorov na pozícii dvorných dramatikov činohry SND Osvald Zahradník a Ján Solovič. V tituloch prvého z nich na javisku nehrala,²³ no stala sa čelnou predstaviteľkou drám druhého menovaného. Solovičove hry kontinuálne sprevádzali Krížikovej kariéru až do pádu železnej opony, keď účinkovala v každej zo siedmich inscenácií naštudovaných v SND. Napriek tomu, že v porovnaní so Zahradníkom išlo o menej presvedčivého dramatika, nie vždy sa herečka stretla s beztvorou rolou.

V Solovičovom debute na scéne národného divadla, *Žobráckom dobrodružstve* (31. 10. 1970), vytvorila výstižnú karikatúru malomeštiackej manželky, hurónsky sa tešiacej z mužovej výhry v športke (nevediac o tom, že ide o podvod). Krížikovej Gabika bola temperamentná, žoviálna, no primálo sebakritická žena so sklonmi ku kastovaniu okolia. Povýšenecky krčila nos pred žobrákom Ignácom a škrobenosť do ktoroky Plnej, nešikovne skrývanú za falošne priateľský tón, oplácala rovnakou pokryteckou pózou. No keď sa nikto nepozeral, okúsila materiál jej kabáta – pohrdavé

²³ Jedine za svoju švagrinú Elenu Zvaríkovú Pappovú dodatočne doštudovala rolu Milky v Zahradníckej komédii *Zurbája alebo Epuítaľ za mŕtveho* (18. 4. 1973).

pokrivenie úst, ktorým reagovala na lacnosť oblečenia, v skratke vypovedalo o Gabikinej ľudskej malosti. Krížiková aj na obmedzenom charakterizačnom priestore stelesnila výstižný komediálny obraz plytkej „milostpanej“, ktorá síce s partnermi milo konverzuje a srdečne ich vyzýva k bujarej oslave výhry, ale už pri prvom impulze zabúda na svoj pôvod a bez okolkov kádruje ľudí z pohľadu novej spoločenskej triedy. Recenzenti pri úlohe unisono vyzdvihovali herečkino komické umenie, ale najmä prvok, ktorý budú pripomínať až do konca jej kariéry: „U Krížikovej zas treba opätovne oceniť jej zmysel pre mieru, ktorý dopomáha k tomu, že vie podať vieryhodne a vkusne aj také situácie, ktoré provokujú herca k mimovoľnému stereotypnému rutinérstvu, alebo k naturalistickým prestrelkom,“²⁴ napísal Zoltán Rampák.

V dramatike Jána Soloviča zaujíma význačné postavenie občianska trilógia pozostávajúca z drám *Meridián* (29. 3. 1974, obnovená premiéra 3. 6. 1983), *Strieborný jaguár* (15. 3. 1975) a *Zlatý dážď* (5. 12. 1976). Autor v triu moralít zo súčasného života predstavuje osudy rodiny Benedikovcov na čele s matkou Evou. Tú v každej z bratislavských inscenácií stvárnila Krížiková.

Eva je nekomplikovaná žena aktuálnej doby. Pokladníčka v obchode venuje mimopracovnú dobu výhradne vytváraníu komfortu pre mužskú časť svojej, počtom skromnej, rodiny. Intenzívne prežíva všetky vzťahové peripetie, ktoré nečakane komplikujú ich pokojnú cestu životom, no len zriedkakedy sa aktívne zapojí do prebiehajúceho sporu, je skôr poslucháčkou než konateľkou situácie. Sužuje sa problémami, ale autor je nedodal silu ich aj čínorodo riešiť. Ide teda o postavu navonok primálo efektnú, no Krížiková túto nevýhodu dokázala umelecky povýšiť a v nevďačnom texte vymodelovať autentickú podobu vnímavej, duševne pevnej ženy. Podľa Jána Jaborníka, „presným vyjadrením podtextov i obsažným budovaním vzájomných vzťahov zoživotnila a maximálne obohatila literárnu predlohu postavy Evy. Najviac v tejto inscenácii zazvučal u Krížikovej vzácny a predsa svojrázny a presvedčivý vážny, dramatický tón.“²⁵ Kreáciu nenápadnej roly s uznaním prijala aj prísna kritička Katarína Hrabovská: „Eva Krížiková nás od inscenácie k inscenácii núti hľadať vyššie a vyššie superlatívy; je priam neuveriteľné, ako vie spojiť v tejto postave prostoduchú obyčajnosť s veľkou ľudskou vznešenosťou a jemnosťou. Jej Eva (...) je človek otvorený, ktorý si nevytvoril nijakú masku, každé najmenšie hnutie sa jej zračí na tvári, nemyslí na to, aby nevyjadrovala, čo cíti, nemyslí na seba, je zamestnaná stále iba svojimi. Žije nimi, visí na nich, má účasť na všetkom, čo robia, i čo myslia, pritom to nie je tá žena a matka, čo sa vnucuje alebo podkladá, má svoju hrdosť, dôstojnosť, prirodzenú, mimovoľnú.“²⁶

V pokračovaniach trilógie Ján Solovič už len varioval raz objavené, nevynímajúc charakter úzkostlivej matky Ilju a Mikiho. Toto konštatovanie možno vzniesť na celú autorovu tvorbu. Kvalita jeho nasledujúcich textov mala klesavú tendenciu. Síce v nich zakaždým zobrazoval závažnú spoločenskú, historickú alebo ekologickú

24 RAMPÁK, Z. Nové cesty mladého dramatika? In *Film a divadlo*, 1970, roč. 15, č. 1, s. 25.

25 J. J. [JABORNÍK, J.] Solovičova cesta k zrelosti. In *Večerník*, 1974, roč. 19, č. 65, s. 5, 2. 4. 1974.

26 HRABOVSKÁ, K. Z pozorovacieho miesta na najväčšej kružnici. In *Nové slovo*, 1974, roč. 16, č. 15, s. 9, 11. 4. 1974.



Ján Solovič: *Peter a Pavel*. Slovenské národné divadlo, premiéra 22. 2. 1985. Réžia Ľubomír Vajdička. Anna Maľová (Verona), Eva Krížiková (Barbora). Foto archív SND. Snímka Jozef Vavro.

dilemu, ale ich autorské uchopenie smerovalo k nepružnej rutine. Znižovaním kvalít textov logicky ustupovala aj výraznosť (i keď nie herecká autenticnosť) výkonov Evy Krížikovej, ktorá sa tak musela spoliehať len na overené prostriedky pre úlohy dynamických a priebojných žien. Vďačnejšie príležitosti jej Solovičove drámy ponúkli iba v postavách Zuzany, pokornej manželky polyhistora Mateja Bala v dráme *Zvon bez veže* (3. 2. 1984), kde dominovala striedmym výrazom, a Barbory v komédii *Peter a Pavel* (22. 2. 1985), obe v réžii Ľubomíra Vajdičku.

Barbora, kuchárka z historickej veselohry úsmevne fabulujúcej príbeh o návšteve Petra Veľkého v Prešporku, bola priamym protikladom k prevažne mlčiacej Zuzane Belovej – energickou matkou hlavného hrdinu, lodiarskeho tovariša Pavla unikajúceho pred hajdúchmi, ktorí ho za jeho úprimnosť zavreli do klieťky hanby. V priebehu deja sa k dôvodom jeho ukrývania pridajú i vydajachtivá majstrová Johana, prahnúca po mladom ženíchovi, aj samotný cár túžiaci ho angažovať do svojich služieb. Krížikovej Barbora bola sangviničkou, ktorá zo seba s nadhľadom striasla každý problém. Prirodzenú veselosť povahy však vedela pod tlakom novej, strach vzbudzujúcej informácie náhle stlmiť. Mimika vtedy ustrnula, hýrivý pohyb náhle zastal pod váhou daného avíza. No onedlho tieto chmúry prebila jej prirodzene vitálna letora. Herečka tak v Barbore vytvorila ďalší farebný obraz drobnej, ale prejavom



Jiří Hubač: *Stará dobrá kapela*. Slovenské národné divadlo, premiéra 24. 4. 1984. Réžia Pavol Haspra. Július Pántik (Pindas), Ladislav Chudík (Beďar), Eva Krížiková (Hermína), Gustáv Valach (Šáňa), Karol Machata (Ado). Foto archív SND. Snímka Jozef Vavro.

excentrickej existencie, ktorá sa vo svojej živeľnej bezprostrednosti nebojí radikálne zvýšiť hlas, nehľadiac na to, či ide o predstaviteľov zákona, jej zamestnávateľa alebo vlastného syna.

Práve zauchá nasmerované k jeho osobe boli rutinou ich vzájomnej komunikácie. V situácii, keď Barbora zistila, že Pavel s Petrom ušli pred strážou v habite uršulínok, rýchlo vyhodnotila situáciu, vošla medzi statných mladíkov a pri vyšetrovaní toho, čo sa stalo predošlej noci, častovala fackami raz jedného, raz druhého. Čím viac ju ich odpovede rozhorčovali, tým viac automaticky sa točila okolo vlastnej osi, rozdávajúc facky už bez toho, aby sa už na niečo pýtala. Herečka v komediálnej úlohe opätovne docielila vzácne zladenie bezprostrednej citovej reakcie s reálnou vecnosťou. Barboru postavila na prudkom striedaní emočného prežitku s deklarovanou, často až robotickou štylizáciou (najmä pri slučkovitom opakovaní replík či pohybovej akcie) a chladne vecnými komentármi na margo situačného zmätku, ktoré stáli v protiklade s jej predošlou impulzívnou reakčnosťou. Krížikovej hlasový výraz tu pripomínal až zvukové kaskády: so zmyslom pre situáciu menila silu kadencie i zafarbenie intonácie, a tak cieleným kontrapunktom citového s triezvym podporovala komický účinok roly.

S pôvodným česko-slovenským repertoárom sa Eva Krížiková nestretávala len prostredníctvom Solovičových hier. Bola napríklad aj exaltovanou Blankou

upadajúcou do beznádeje z blížiacej sa staroby v dráme Jana Otčenáška a Jaroslava Balíka *Romeo a Júlia na sklonku jesene* (3. 2. 1978), Bojovníčkou z komédie Mikuláša Kočana *Play-back* (20. 10. 1983), kde už samotné meno postavy prezrádzalo jej povahové ladenie, no najmä Hermínou z hry Jiřího Hubača *Stará dobrá kapela* (24. 4. 1984). Táto inscenácia Pavla Haspru vstúpila do histórie najmä ako labutia pieseň slávnej hereckej generácie, niekdajších pilierov činohry SND – Ladislava Chudíka, Karola Machatu, Júliusa Pántika a Gustáva Valacha.

Dojemný príbeh zachytáva kvarteto dôchodcov schádzajúcich sa po desiatkach rokov na pomaturitnom stretnutí a hodnotiacich trate svojich dohasínajúcich životov. Rušivým elementom v skupine spolužiakov je Hermína, partnerka jedného z nich, Adolfa. Eva Krížiková sa opäť stretla s rolou nekompromisnej ženy, nekriticky presvedčenej o svojej pravde. No aj v overenom type znova prekvapila. Milan Polák konštatoval: „Mohli by sme možno polemizovať, či bolo treba v inscenácii vymedziť až taký veľký priestor Hermíne. Ťažko by sme však už mohli polemizovať so spôsobom, prostriedkami a metódou, akou sa tejto tragikomickej postavy zmocnila Eva Krížiková. Je to herecká kreácia bohato vrstevnatá, výrazovo presná, ľudsky podmanivá, postava, v ktorej sa herečke podarilo zúročiť a na vyšší stupeň posunúť skúsenosti získané z typove príbuzných postáv. Nebola to kópia ani jednej z nich, skôr syntéza znakov už inde a inak vyskúšaných.“²⁷

Krížikovej Hermína bola praktickou ženou, nepoetickou bytosťou, ironicky až výsmešne zľahčujúcou všetko, čo sa nestretávalo s jej obmedzenými životným obzormi. Doslova direktívnou dirigentkou primálo zladeného orchestra jej odporcov. Ak sa jej nedialo po vôli, rýchlo vzplanula popudlivým hnevom a v rámci jednej holej vety dokázala v okamihu zvýšiť decibely vysoko nad normál. Oblečená v úzkej sukni, po scéne síce cupitala krátkymi energickými krokmi, vizuálom vzbudzujúc dojem kultivovanej osoby, no jej hlasové vibrácie a prudké pohybové výboje vyvolávali u neďaleko stojacich oprávnené obavy o ich bezpečnosť. Hermína bola naučená direktívne korigovať správanie okolia, lenže keď Adolf nabral odvahu a v dlho potláčanej zlosti jej do tváre vykričal, čo si o nej skutočne myslí, tak po prvotnom šoku, keď sa ešte cez chladne formulovanú vyhrážku snažila bagatelizovať jeho postoj, stíchla a potom mu cez takmer prepukajúci plač opatrne vyznala svoje city. Herečka z dovtedy komediálne ladenej Hermíny sňala masku nekritického sebavedomia a pred divákmi sa bez násilných výrazových strihov ocitla krehká žena, stíhaná mučivým strachom zo samoty, ktorý dovtedy pozorne skrývala za nepriestrelnou generálskou fazónou.

TVÁR HISTORICKEJ MATKY

Vďaka plnoštíhlej postave a zmyslu pre írečitosť prejavu Eva Krížiková často hrávala zručné gazdiné, hádavé sedliačky, aj dedinské pletkárky v hrách slovenskej klasičky, no spočiatku skôr v televízii a rozhlase než v divadle. Avšak v osemdesiatych rokoch, keď narástol záujem Pavla Haspru o objavovanie zabudnutých diel domácej

²⁷ POLÁK, M. J. Hubáč: *Stará dobrá kapela*. [Interné hodnotenie], s. 6. Zbierka inscenácií. Archív Divadelného ústavu v Bratislave.



Ján Palárik: *Samozvanec*. Slovenské národné divadlo, premiéra 10. 12. 1988. Réžia Pavol Haspra. Ľubomír Paulovič (Basmanov), Eva Krížiková (Marfa). Foto archív SND. Snímka Jozef Vavro.

dramatickej spisby, herečka v nich pravidelne nachádzala uplatnenie. Napríklad v romantickej epopeji Jozefa Podhradského *Holuby a Šulek* (14. 2. 1981) zobrazujúcej hrdinstvo Slovákov v hurbanovských povstaniach stvárnila majestátnu Grófkú, matku hlavnej ženskej hrdinky. Menšiu, ale kľúčovú úlohu vytvorila aj v trúchlohre Jána Palárika *Samozvanec* (10. 12. 1988), v ktorej autor spracoval populárnu historickú tému o mužovi vydávajúcim sa za nebohého cároviča Dmitrija. Haspra poňal takmer neznámu hru ako vášnivú historickú fresku, ktorá v napätej spoločenskej atmosfére pomaly sa lomiaceho komunistického režimu otvorene prehovárala o politických ruptúrach súčasnosti. Krížiková stvárnila rolu Marfy, matky cárskeho potomka. Teda ženu, od ktorej závisí potvrdenie samozvancovej identity. Ona dobre vie, že jej syn zomrel. Ocítá sa tak v mučivom zápase pravdy a pomsty, ktorá je namierená proti vrahovi jej rodu, Borisovi Godunovovi.

Plné rozohranie morálnej dilemy sťažoval herečke historický kostým zahaľujúci celé telo, takže jedinými komunikačnými prostriedkami sa stali mimika a hlas. Krížiková napriek tomu vytvorila minucióznu psychologickú štúdiu dôstojnej ženy, náhle vrhnutej do vážnej ľudskej a politickej dilemy. Jej Marfa ani rokmi strávenými v temnote kláštora nestratila nič z vladárskej majestátnosti. Interpretka postavila výkon na cárovninej sebakontrolle. Besom vo svojom vnútri nedala preniknúť na

povrch, intonovala pomaly, z očí jej sálal neosobný chlad, stuhnutá mimika prezdžala jej rigoróznosť. Ak ju niečo pobúrilo, komunikovala súpavo, spočiatku ani nezvyšovala hlas, ratio dôsledne diktovalo vonkajškovej emotívnosti. Keď ju však nútili požehnať Dmitrija a tým ho uznať za syna, Krížiková podišla na proscénium s tragickým napätím v tvári. Ako veriaca žena a aristokratka si uvedomovala závažnosť tohto aktu. V tom momente všetko spočívalo na jej rozhodnutí. Herečkina mimika po dlhých sekundách ticha akoby zrazu povolila, struna praskla, a tak jasne vypovedala o Marfinom zlyhaní a pridaní sa na stranu klamstva. Bez energie zdvihla pravú ruku na znamenie, aby „syn“ prišiel pre požehnanie. Obradné slová odriekala akoby mimochodom, bez ochoty, a najmä s odporom – ako nutnú súčasť tejto mučiacej ceremónie. Marfa sa v inscenácii vyskytla iba v dvoch výstupoch, ale umelkyňa povýšila malú rolu na kvintesenciu materinského bólu.

Pred Nežnou revolúciou vytvorila Eva Krížiková už len Serafinu, neprijemnú svokru hlavného hrdinu z Erdmanovho *Samovraha* (17. 3. 1989) v inscenácii Vladimíra Strniska, ktorá ohlasujovala nezastaviteľne sa blížiacu politickú zmenu. Vzápätí po prelomovom bode slovenskej histórie Haspra naštudoval dramatizáciu Dostojevského *Besov* (12. 1. 1990), kde stvárnila ďalšiu zo série rol trpitelských matiek, Varvaru. V chaose spoločenského diania však inscenácia, napriek svojim kvalitám, upadla do zabudnutia. Ani po novembri 1989 nestratila Eva Krížiková pozíciu spoľahlivej a hojne obsadzovanej herečky. Činohra SND sa v prvých rokoch ranej demokracie špecializovala najmä na ľahký repertoár, ktorým sa pokúšala získať späť preriedenú divácku obec, takže režiséri využívali predovšetkým jej komediálny talent. No aj vo vyššom veku každou novou úlohou dosvedčovala nestarnúce kvality a špecifickosť svojej hereckej individuality, ktorú režiséri naplno odhalili a kreatívne varírovali práve v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch.

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

LITERATÚRA

- ár – [Štefan Šugár]. Komediálnej herečke. Cenu A. Bagara Eve Krížikovej za najlepšiu herecký výkon sezóny. In *Lud*, 1973, roč. 26, č. 295, s. 5, 12. 12. 1973.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Citová blondína. Sviatočný deň v kalendári Zdeny Gruberovej. In *Teatro*, 1998, roč. 4, č. 11, s. 19. ISSN 1336-2682.
- HRABOVSKÁ, Katarína. Z pozorovacieho miesta na najväčšej kružnici. In *Nové slovo*, 1974, roč. 16, č. 15, s. 9, 11. 4. 1974.
- JABORNÍK, Ján. Brooklynské strašidlá. In *Večerník*, 1979, roč. 24, č. 41, s. 5, 27. 2. 1979.
- JABORNÍK, Ján. Najčechovovskejší Vampilov. In *Večerník*, 1974, roč. 19, č. 245, s. 5, 12. 12. 1974.
- J. J. [Ján Jaborník]. Solovičova cesta k zrelosti. In *Večerník*, 1974, roč. 19, č. 65, s. 5, 2. 4. 1974.
- JABORNÍK, Ján. Treba zdolávať končiare. In *Večerník*, 1975, roč. 20, č. 214, s. 4, 29. 10. 1975.
- MAČUGOVÁ, Gizela. Modernizovaný Gorkij bez ozveny. Gorkého Meštiaci v SND po tridsiatich šiestich rokoch. In *Lud*, 1982, roč. 35, č. 137, s. 5, 11. 6. 1982.

- MRLIAN, Rudolf. Najkrajšie v živote je život sám. Činohra SND uvádza novú sovietsku hru. In *Pravda*, 1974, roč. 55, č. 288, s. 5, 6. 12. 1974.
- NOSKOVIČ, Alexander. Predstavenie vo víre furiantu. In *Nové slovo*, roč. 12, č. 23, s. 12, 11. 6. 1970.
- POLÁK, Milan. *J. Hubač: Stará dobrá kapela*. [Interné hodnotenie]. 7 s. Zbierka inscenácií. Archív Divadelného ústavu Bratislava.
- POLÁK, Milan. *M. Gorkij: Meštiaci*. [Interné hodnotenie]. 7 s. Zbierka inscenácií. Archív Divadelného ústavu Bratislava.
- POLÁK, Milan. Oslava prirodzenosti. In *Film a divadlo*, 1973, roč. 17, č. 16, s. 24.
- PORUBJAK, Martin. Od typu k osobnosti. In *Slovenské divadlo*, roč. 21, 1973, č. 2, s. 260 – 283.
- RAMPÁK, Zoltán. Nové cesty mladého dramatika? In *Film a divadlo*, roč. 15, č. 1, s. 24 – 25.
- RAMPÁK, Zoltán. Problémy s Dürrenmattom. In *Film a divadlo*, 1970, roč. 14, č. 1, s. 17 – 18.
- RUPPELDT, Miloš. *T. Williams: Nedľa pre bolesť ako stvorená*. [Interné hodnotenie]. 5 s. Zbierka inscenácií. Archív Divadelného ústavu Bratislava.

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 0000-0002-9435-076X