

František Zvarík. Spievajúci herec, hrajúci spevák

František Zvarík: A Singing Actor, an Acting Singer

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ

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

ABSTRAKT: František Zvarík (1921 – 2008) bol umelcom širokospektrálneho nadania. Pôsobil ako činoherec aj operný spevák, patril k vyhľadávaným filmovým i televíznym hercom, uplatnil sa ako koncertný interpret viacerých hudobných žánrov, venoval sa maliarstvu, napísal dvojdielne memoáre. Štúdia sa koncentruje na Zvaríkovo pôsobenie v opernom súbore Slovenského národného divadla (1945 – 1956) i jeho neskoršie sporadické návraty k opere z pozície člena činohry SND. Popri špecifikách vokálneho prejavu skúma jeho prístup k opernému herectvu, ktorým sa vynímal medzi generačnými súputníkmi, razantne narušujúc dobové interpretačné stereotypy.

ABSTRACT: František Zvarík (1921 – 2008) was an artist with a wide range of talents. He worked as a drama actor and opera singer, he was a sought-after film and television actor and a concert performer of several musical genres, he painted, and he wrote a two-volume memoir. This study concentrates on Zvarík's activities in the opera ensemble of the Slovak National Theatre (1945 – 1956) and his later, sporadic returns to the opera when he was a member of the drama ensemble of SNT. Besides the specificities of his vocal expression, we zoom in on his approach to opera acting, in which he excelled among his generation, markedly violating the performance stereotypes of his time.

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

František Zvarík, opera Slovenského národného divadla, vokálna interpretácia, operné herectvo

KEYWORDS:

František Zvarík, opera of the Slovak National Theatre, vocal performance, opera acting

Po prvom diele memoárov s názvom *Pierot s puškou* (1984), v ktorom František Zvarík zachytil najmä dramatické vojnové roky z pohľadu člena Frontového divadla, vyšlo v roku 2000 ich pokračovanie *Pierot bez pušky*, s podtitulom *Spomienky herca a speváka z rokov 1945 – 1989*. Publikácia je nielen pútavým personálnym príspevkom k takmer polstoročným dejinám inštitúcie, ale najmä cenným prameňom k pochopeniu Zvaríkovho širokospektrálneho talentu i nepokojného temperamentu. Obzvlášť hodnotná je z pohľadu štúdie koncentrovanej na opernú časť Zvaríkovej kariéry, zahŕňajúcej štyri desiatky väčších i menších postáv basového a basbarytónového repertoáru. Knihou sa totiž ako leitmotív vinie otázka: „Ako sa to stalo, kde bola príčina, že som zutekal?“, sprevádzaná autorovou nádejou: „Možno prídem tomu na koreň, až dopíšem tieto riadky“.¹

František Zvarík (1921 – 2008) sa stal riadnym členom opery SND v sezóne 1945/1946, no vďaka živým kontaktom medzi operným súborom a činohrou SND, v ktorej pôsobil od roku 1940,² už v roku 1944 na odporúčanie prvého basistu súboru Arnolda Flögla pohostinsky účinkoval v opere Bedřicha Smetanu *Tajomstvo*.³ Malou postavou klebetného Murárskeho majstra si vyslúžil obsiahle hodnotenie od profilovej opernej kritičky štyridsiatych rokov Zdenky Bokesovej: „František Zvarík, jeden z najnadanejších členov našej činohry, prekvapil prvý raz v spolupráci s operným súborom a možno očakávať, že predpoklady pre operného speváka, ktorými disponuje, začlenia ho čoskoro do práce v opere. Je to sýty, zvučne sa nesúci basbarytón, sľubne sa rozvíjajúci pod dobrým vedením. Zvarík používa ho s istotou muzikálne založeného speváka a prezieravého a vtipného herca. Jeho Murársky majster bol rázovitou postavou, úplne hotovou čo do spôsobu podania.“⁴

VOKÁLNA FORMÁCIA

František Zvarík ešte ako študent herectva zveril svoju spevácku edukáciu najvýznamnejšej vokálnej pedagogičke tej doby, Anne Korínskej.⁵ Tá ho s odstupom rokov označila za jedného zo svojich najnadanejších žiakov a vyjadrila sklamanie, že sa vzdal opernej kariéry: „Bol mimoriadne pekný a urastený. I pri rozhovore bolo poznať, že má krásny hlas. (...) A keď zaspieval, bola som presvedčená, že je to hlas, z akého by mohol vyrásť druhý Šalapin.“⁶ V roku 1954, počas štúdia titulnej postavy

1 ZVARÍK, F. *Pierot bez pušky*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2000, s. 43.

2 Štúdium herectva absolvoval na Štátnom konzervatóriu v roku 1942.

3 Nešlo o Zvaríkov prvý kontakt s hudobným divadlom, vo vojnových sezónach vytvoril niekoľko menších činoherných postáv v operetách a spevohrách: J. Strauss ml.: *Karnevalová noc v Benátkach*, 1939 (Enrico Piselli); G. Dusík: *Pod cudzou vlajkou*, 1940 (Douleur); Podhradský: *Krásna pani*, 1941 (Ladislav Vysoký); J. N. Nestroy: *Lumpácivagabundus*, 1941 (Klamárik). Na svoje spevácke kvality upozornil ako Rytier Gejza z Orešian v inscenácii hry Petra Zvona *Tanec nad plačom* (1943).

4 z. b. [BOKESOVÁ, Z.]. Smetanovo „Tajomstvo“. In *Slovenská republika*, 27. 6. 1944.

5 Anna Korínska, pôvodným menom Kornhauserová (1899 – 1979), ako vdova po židovskom lekárovi nesmela počas vojny oficiálne vyučovať. Do roku 1945 pôsobila ako súkromná učiteľka spevu, v rokoch 1946 – 1953 bola pedagogičkou na Konzervatóriu v Bratislave, v rokoch 1954 – 1974 pôsobila na Vysokej škole múzických umení. K jej súkromným aj riadnym žiakom patrili napr. Margita Česányiová, Mária Kišonová Hubová, Rudolf Petrák, Oľga Hanáková, Ján Hadraba, Juraj Martvoň, Ľuba Baricová, Elena Kittnárová a mnohí ďalší.

6 Cit. podľa Z. A. Pozvánka do opery. Herec a spevák František Zvarík. In *Rozhlas*, 1974, roč. neuvedený, č. 14, s. 23, 1. 4. 1974.



Bedřich Smetana: *Tajomstvo*. Slovenské národné divadlo, premiéra 24. 6. 1944. Réžia Bohuš Vilím, hudobné naštudovanie Josef Vincourek. V strede František Zvarík (Murársky majster). Foto archív SND. Snímka Anton Illenberger.

v opere Modesta Petroviča Musorgského *Boris Godunov*, Zvarík zmenil pedagóga – stal sa ním tenorista Teo Tessler. „Nerobil okolo spevu veľkú vedu, ale vedel jeho zákonitosť názorne ukázať. Naučil ma správne spievať výšky, kedy a ako kryť tóny a správne dýchať. Nieže by mi to dovedty bolo cudzie, ale upevnil mi teoretickú predstavu prakticky,“⁷ píše umelec v memoároch.

Popri pedagógoch spevu formovali Zvaríkovo vokálne umenie viacerí dirigenti. Medzi nimi priznával osudovú rolu Krešimirovi Baranovičovi, šéfovi operného súboru v sezóne 1945/1946, ktorý ho svojím pedagogickým prístupom získal pre operu („Videl vo mne nielen nádejného operného speváka, ale aj spievajúceho herca.“⁸). Po Baranovičovom odchode z opery, ktorý bol popri inom dôsledkom nedorozumení a neujasnených kompetencií vo vedení inštitúcie v turbulentnom po-vojnovom období, prebral jeho miesto český dirigent Milan Zuna, operný šéf prvých troch sezón Slovenského národného divadla vracajúci sa do Bratislavy po takmer štvrtstoročí. Druhá polovica štyridsiatych rokov sa v opere vyznačovala pomerne úzkou, klasickou dramaturgiou a vysokým počtom repríz jednotlivých inscenácií,

⁷ ZVARÍK, F. *Pierot bez pušky*, s. 76.

⁸ Tamže, s. 30.

čo Zunovi umožňovalo sústredenú prácu s omladeným speváckym aj orchestrálnym súborom. Zvarík ho nazval osobnosťou „rovnako výnimočnou a pedagogicky možno ešte obetavejšou“⁹ než jeho predchodca Baranovič. Zuna bol podľa neho „majster kantilény, ktorý vedel citlivo viesť orchester a podporiť speváka“¹⁰. S mladým basistom, ktorému chýbalo klasické hudobné vzdelanie, minuciózne naštudoval napríklad part guvernéra Pizarra v Beethovenovej opere *Fidelio* (1951)¹¹, dopĺňajúc pri korepetíciách i jeho teoretické medzery. Popri Zunovi mal Zvarík v SND šťastie na ďalšieho velikána českej dirigentskej školy, Zdeňka Chalabalu, s ktorým sa stretli pri naštudovaní druhej verzie Suchoňovej *Krútnavy* (1952) a Smetanovej *Predanej nevesty* (1953). „Toľko dramatická, lyriky, humoru a vzdoru, či radosti a furiantstva, koľko on vedel vyčariť, ako nás vedel strhnúť do svojej predstavy toho-ktorého hudobného diela, sa dá nazvať geniálnosťou. Rozumel nielen hudbe, ale divadlu vôbec. Spájal vo mne moje predstavy o opernom spevákovi, ktorého som si vysníval v osobe slávneho ruského speváka a herca Fiodora Šalapina.“¹²

Menej idylickou bola Zvaríkova koexistencia s jeho rovesníkom Tiborom Frešom. V memoároch sa viackrát zmieňuje o nedorozumeniach s týmto dirigentom, uznávajúc však, že „skúsenosťami a talentom prevýšil mnohých“¹³. „Často sme prichádzali do konfliktov, lebo môj metronóm cítil pomalší rytmus, miestami možno až priveľmi, zrejme som sa nevedel zbaviť činohrenej voľnosti, a to dirigenti nemajú radi.“¹⁴ Ako najproblematickejšiu prezentuje Zvarík ich spoluprácu na jednej z jeho profilových úloh, Borisovi Godunovovi (1954). Spevákovi bola blízka interpretácia Fiodora Šalapina (poznal ju z audio nahrávky), ktorý frázovanie a dramatické pauzy odvíjal od vlastného dramatického cítenia psychogramu postavy, no Frešo trval na svojej hudobnej koncepcii: „Často mi vyčítal rozvláčne tempo alebo nepresnú metriku nôt. Uznávam, zvädzal ma k tomu dramatický výraz a Boris bol na ňom stavaný.“¹⁵

Konfliktný vzťah s dirigentom, ktorý bol od 1. 10. 1953 do 30. 9. 1956 šéfom opery, mal byť podľa Zvaríka aj jedným z posledných motívov jeho návratu do činohry. Frešo ho totiž nezaradil do prvopremiérového obsadenia Verdiho *Dona Carlosa* (1956), čo „upevnilo moje pevné rozhodnutie zanechať operu“.¹⁶ V nasledujúcich riadkoch memoárov však úprimne priznáva: „Najskôr sa vo mne vzbúrila márnivosť, videl som v tom osobnú zaujatosť. Keď som sa však nad tým zamyslel, bol to už môj zjavný nezaujem o prácu, ktorým som dával na vedomie, že chcem definitívne opustiť operu. Najviac ma mrzelo, že to pánu šéfovi bolo jedno. Akoby mi tým dával najavo, že s mojím odchodom súhlasí. Pod dojmom týchto úvah som už nemal o čom

9 Tamže, s. 31.

10 Tamže.

11 Bolo to posledné Zunovo hudobné naštudovanie v SND.

12 ZVARÍK, F. Tália o hudbe II. In *Hudobný život*, 1973, roč. 5, č. 6, s. 3.

13 ZVARÍK, F. *Pierot bez pušky*, s. 16.

14 Tamže.

15 Tamže, s. 78.

16 Tamže, s. 89.

uvažovať.¹⁷ Pre spravodlivosť však treba dodať, že to bol práve Tibor Frešo, pod jeho taktovkou sa odohral Zvaríkov comeback v sedemdesiatych rokoch, keď hostoval ako Pizarro v repríze Beethovenovho *Fidelia* (11. 6. 1970), s Frešom naštudoval aj *Borisa Godunova* (1977).

SPIEVAJÚCI HEREC A JEHO VZORY

Fiodor Ivanovič Šalapin (1873 – 1938), na ktorého sa František Zvarík odvolával pri argumentácii svojho poňatia Borisa Godunova, bol jeho celoživotným vzorom. Ruský basista obdarený vzácnym hlasom neobmedzeného výrazového diapazónu a impozantným zovňajškom, zároveň výnimočný dramatický herec spôsobil v operno-divadelnej interpretácii revolúciu. Jeho herecký realizmus nebol povrchný a stereotypný, k stvárňovaným rolám prenikal na základe dôsledného štúdia ich psychológie a motivácií. Disponoval vzácnym zmyslom pre kostým a masku (za oboje bol v tých časoch zodpovedný interpret), navyše mal dar nadviazať kontakt s publikom. Z postáv, ktorým dal modelovú podobu a svojou interpretáciou nadhlo determinoval ich poňatie, naštudoval František Zvarík niekoľko – tými najdôležitejšími boli Massenetov Don Quichotte, Mefisto z Gounodovej opery *Faust a Margaréta* a predovšetkým titulný hrdina Musorgského chef d'oeuvre, Boris Godunov. Z memoárov slovenského umelca jednoznačne vyplýva, že pri tvorbe týchto postáv mu bol predobrazom práve Fiodor Šalapin.

V slovenskom opernom kontexte zosobňoval métu syntetického operno-hereckého umenia Zvaríkov bezprostredný predchodca v basovom odbore, v počiatkoch jeho opernej kariéry i jeho tútor a rovnako ako on Šalapinov obdivovateľ, český spevák Arnold Flögl (1885 – 1950), ktorý zviazal zrelú etapu profesionálneho života so SND (1930 – 1950). Pozíciu jedného z najvýznamnejších interpretov tejto éry mu vyslúžil nielen vzácné sfarbený, sonórny bas a tvárnosť vokálneho materiálu, ale rovnako – a možno ešte viac – minuciózne herectvo. Flöglov prístup k operným postavám bol v najlepšom zmysle slova realistický, vychádzajúci z výrazu a štýlu konkrétneho diela. Jeho javiskový kolega, neskôr aj dramaturg operného súboru Štefan Hoza o ňom napísal: „Flöglov humor nebol štavnatý, skôr suchý, zabiehajúci do irónie. Takisto jeho tragika nebola povrchná, hraná pre diváka, lež naozaj prežívaná. (...) Boli to po všetkých stránkach rázovité postavy, ktoré horeli zvláštnym ohňom zápalu, napomáhaným najmä vynikajúcim gestom rúk, leskom očí a výrazom tváre. Flögl bol vo svojom výraze až kruto pravdivý.“¹⁸ Viaceré z týchto charakteristík sa dajú aplikovať aj na Františka Zvaríka. Jeho hlas bol síce o čosi menej kovový a o odtieň svetlejší než Flöglov, zhodovali sa však v dôraze na hereckú zložku stvárnenia postáv. Po tom, čo Flögl na sklonku štyridsiatych rokov ťažko ochorel a v roku 1950 chorobe podľahol, prebral na nasledujúcu dekádu jeho štafetu v basovom odbore práve Zvarík. Avšak kým k tomu došlo, vzniklo niekoľko inscenácií, v ktorých umelci stáli bok po boku, prípadne sa alternovali.

¹⁷ Tamže.

¹⁸ HOZA, Š. *Ja svoje srdce dám...* 2. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 247 – 248.

Jules Massenet: *Don Quijote*. Slovenské národné divadlo, premiéra 24. 11. 1947.
 Réžia Jiří Fiedler, hudobné naštudovanie Milan Zuna. Arnold Flögl (Don Quijote).
 Foto archív SND. Snímka Gejza Podhorský.



Ich prvým relevantným stretnutím, ktoré reflektovala aj personálne poddimenzovaná dobová kritika, bola inscenácia Musorgského *Borisa Godunova* (1946) v réžii Branka Gavellu a hudobnom naštudovaní Krešimira Baranoviča. Flögl v nej stvárňoval titulnú postavu, Zvarík mnícha Pimena. Oproti Borisovi Godunovovi je to herecky menej atraktívna postava, avšak kantiléna partu umožňuje interpretovi prezentovať spevácke kvality. V tejto polohe sa Zvaríkovi zjavne darilo, súdiac podľa recenzie Šimona Jurovského, podľa ktorého mladý umelec „v tejto opere ukázal veľký rozvoj svojho hlasu tak ľubozvučného a aj technicky už pripraveného, že je úspešným predstaviteľom aj väčších úloh, než akých sa mu dostávalo doteraz“¹⁹. V rovnakom duchu

¹⁹ JUROVSKÝ, Š. Vynikajúca premiéra Borisa Godunova v ND. In *Národné noviny*, 1946, roč. 77, č. 81, s. 6, 19. 4. 1946.

hodnotila jeho spevácky výkon Zdenka Bokesová: „Bas krásne sa nesúci, vzácnej farby a vrúcnosti sa rozšíril a uvoľnil vo vedení tónu, zmohutnel a pre deklamáciu je používaný s rozmyslom.“²⁰

Kritik píšuci pod značkou ere dal Zvaríkovho Pimena do kontrastu so žobravými mníchmi v podaní Zdenka Rutha-Markova a Lea Kubička, ktorí svoje postavy stvárnil „s drastickým naturalizmom“, zatiaľ čo Zvarík „zvládol svojho Pimena jednoducho hrou“.²¹ Z tohto stručného úsudku možno dedukovať, že Zvaríkovo herectvo sa vymykalo z dobovej, kaširovane realistickej operno-hereckej praxe. Jeho prejav mal vďaka činohrným skúsenostiam atribúty civilnosti a zvnútorneného výrazu, čím naplnil charakter Pimena ako harmonizujúceho činiteľa dramatického deja – celoživotným dielom starého, pokorného mnícha je kronika ruského národa.

V inscenácii Massenetovho *Dona Quijota*²² (1947), v ktorej sa Flögl a Zvarík alternovali, sa o mladšom z nich v dostupných zdrojoch zachovala len informácia, že sa po prvýkrát predstaví v repríze 18. 12. 1947. Viac sa o inscenácii aj o Zvaríkovom poňatí partu dozvedáme jedine z jeho memoárov. „Flögl, vtedy už šesťdesiattriročný, mal ideálne predpoklady naplniť postavu smutného rytiera nielen svojím podmanivým hlasom, ale aj bohatou umeleckou a životnou skúsenosťou. Ja som bol pre túto úlohu mladý, mal som sotva dvadsaťsedem rokov, čo pre bas nie je zrelý vek, a preto som sa chcel dať inou cestou. Pokúsil som sa vyhnúť zastaraným operným manieram a priniesť vo výraze niečo nové, operu som pociťoval ako syntetické divadlo, kde sa kladie rovnaký dôraz na herecký prejav, ako aj na vokálne majstrovstvo. Bol som vysoký a štíhly, čo bola pri tejto postave výhoda, preto som to využil. Part Quijota mal v partitúre charakteristický ‚bas chantant‘, teda spevný bas s veľkými legatami a v pomerne pomalom tempe. To všetko mi bolo blízke už z našich ľudových piesní, z ktorých najmä tie ťahavé mi boli srdcu bližšie. Dlhé ruky mi pomáhali vyjadriť muzikálnu frázu aj gestom, a to len zvýrazňovalo celkový dojem postavy. Veľmi som si dal záležať aj na maske.“²³ Inscenácia Massenetovej opery sa v repertoári udržala iba jednu sezónu a odohralo sa jedenásť predstavení. Z nich, ako to vyplýva z programových plagátov uložených v archíve SND, patrilo sedem Zvaríkovi a štyri Flöglvi.²⁴ Začiatkom sedemdesiatych rokov, keď sa František Zvarík čiastočne vrátil k opere, prezentoval práve *Dona Quijota* ako part, ktorý by ešte rád stvárnil. Ambíciu sa mu však naplniť nepodarilo, opus sa do repertoáru SND dostal v novom naštudovaní až v roku 1995.

V nasledujúcej inscenácii Gounodovej opery *Faust a Margaréta* (1948), v ktorej je prítomný ďalší z profilových „šalapinovských“ partov, Mefisto, už Flögl, napriek uvedeniu v bulletine, zo zdravotných dôvodov neúčinkoval. Zvarík prebral od svojho tútora nielen pozíciu prvého basistu súboru (v postave Mefista ho alternoval

20 (zb). [BOKESOVÁ, Z.]. Premiéra Musorgského opery Boris Godunov. In *Čas*, 1946, roč. 3, č. 70, s. 6, 24. 3. 1946.

21 ere. Premiéra Borisa Godunova v Národnom divadle. In *Pravda*, 1946, roč. 27, č. 70, s. 6, 24. 3. 1946.

22 Originálny názov diela je *Don Quichotte*, v SND sa uvádzalo ako *Don Quijote*.

23 ZVARÍK, F. *Pierot bez pušky*, s. 32.

24 Za rešerš informácií z programových plagátov ďakujem pracovníčke archívu SND Ingrid Karkalíkovej.

Jules Massenet: *Don Quijote*.
Slovenské národné divadlo, premiéra
24. 11. 1947. Réžia Jiří Fiedler, hudobné
naštudovanie Milan Zuna. František
Zvarík (Don Quijote). Foto archív SND.
Snímka Gejza Podhorský.



Ferdinand Krčmář), ale zdedil od neho aj časť kostýmu.²⁵ V memoároch spomína, že kostým i masku k Mefistovi si vytvoril sám, no jeho problémom boli „dlhé tenké nohy, ktoré by v čiernom trikote rušili pôsobivý vzhľad pekelného zvodcu“. Keďže jeho predchodca mal ten istý „hendikep“, ktorý riešil gumenými vypchávkami (vátónmi), Zvarík ho poprosil, aby mu ich požičal. Dostal ich ako dar, so želaním rovnakého úspechu, aký v nich zažil sám Flögl.²⁶

Zvaríkovi sa rolový debut vydaril. Ako herec bol pohybovo nadštandardne disponovaný, svižný a vrtký, zároveň si dokázal rozložiť spevácke sily. Podľa kritika deníka *Ľud písuceho* pod značkou (as), „[t]áto vynikajúca postava opernej literatúry, ktorá býva skúšobným kameňom basistu veľkého speváckeho i hereckého formátu, vyznela v podaní Zvaríkovom s naprostou presvedčivosťou a udivila výraznosťou hlasových jeho prostriedkov, aj keď úloha zjavne robila ešte na jeho hlasové rozpätie

25 V tom čase zodpovedali za svoje masky i kostýmy operní interpreti, pozícia kostýmového výtvarníka v dnešnom zmysle slova sa objavuje až na začiatku päťdesiatych rokov ako ďalší z krokov smerujúcich k napĺňaniu ideí realistického umenia. Prvou opernou inscenáciou v súpise Eleny Blahovej-Martišovej, v ktorej už nefigurujú pod skratkou rk (realizácia kostýmov) Anna Nedvědová a Bohdan Pelikán, ale je v nej uvedený kv (kostýmový výtvarník) Jan Kropáček, bol Beethovenov *Fidelio* (1951).

26 ZVARÍK, F. *Pierot bez pušky*, s. 42.



Dimitrij Borisovič Kabalevskij: *Tarasova rodina*. Slovenské národné divadlo, premiéra 25. 4. 1953. Réžia Karel Jernek, hudobné naštudovanie Juraj Viliam Schöffer. František Zvarík (Taras), Helena Bartošová (Euforzína). Foto archív SND. Snímka Gejza Podhorský.

a únosnosť zvukovosti veľké nároky [pre Mefistov part nemal v tom čase dostatočne znelé hlúbky – pozn. M. M.].“²⁷

Rovnaký kritik popri vyzdvihnutí Zvaríkovho „nevšedného talentu“ upozorňuje na to, že ho „úzkostlivo treba viesť k práci v opere a neponechávať mu možnosti rozptýlenia v inej hereckej činnosti“. ²⁸ V tom čase však umelec na odchod z opery nepomýšľal, stala sa jeho hlavnou profesionálnou náplňou. Do konca sezóny 1948/1949 mal v repertoári popri Pimenovi, Donovi Quijotovi a Mefistovi aj Zunigu (Georges Bizet: *Carmen*), Mumlala (Bedřich Smetana: *Dve vdovy*), Basilia (Gioachino Rossini: *Barbier zo Sevilly*), Lucifera (Antonín Dvořák: *Čert a Káča*), Mitkeho (Petar Konjović: *Koštana*), Collina (Giacomo Puccini: *Bohéma*) či Gremina (Piotr Iljič Čajkovskij: *Eugen Onegin*). Aktívna

²⁷ (as). Faust a Margaréta v ND. In *Ľud*, 1948, roč. 1, č. 290, s. 4, 2. 12. 1948.

²⁸ Tamže.

bola aj jeho koncertná činnosť, s veľkým sláčikovo-cimbalovým orchestrom Cimbal pod vedením Júliusa Móziho a so symfonickými telesami vystupoval i v bratislavskej Redute či pražskej Lucerne. Navyše, z hľadiska umeleckej i ľudskej slobody bola opera po prevrate vo februári 1948 o čosi slobodnejším, komunistickou doktrínou menej zasiahnutým pôsobiskom. Zvarík nepatril k prívržencom nového režimu. Kádrové posudky archivované v jeho pozostalosti ho predstavujú ako človeka, ktorý sa „vôbec nesnaží nájsť kladnejší pomer k ľudovodemokratickému zriadeniu“ (17. 3. 1952), jeho „nedisciplinovanosť vychádza z nedostatočnej politickej uvedomelosti“ (4. 12. 1953), je „politicky pasívny a (...) ideologicky nevypelý“ (14. 1. 1954).²⁹

Kým v činohre by sa nevyhol postavám v dobovo determinovanom repertoári, tak v opere päťdesiatych rokov nebol ideologický tlak na dramaturgiu taký nástojčivý. Dôvodom toho, že operný súbor SND aj v najtvrdšom období uvádzal predovšetkým klasickú tvorbu, bola neexistencia domácich a v podstate aj zahraničných diel s budovateľskými témami. Jedinou „socialistickou“ rolou, s ktorou sa Zvarík stretol, bol Taras v opuse Dmitrija Borisoviča Kabalevského *Tarasova rodina* (1953), ktorej dej zobrazuje hrdinský boj sovietskeho ľudu proti fašizmu. Odhliadnuc od šablónovitej postavy otca rodiny, vlastenca Tarasa, priniesli päťdesiate roky Zvaríkovi hodnotné spevácko-herecké príležitosti, z ktorých najcennejšími boli Štelina v Suchoňovej opere *Krútnava* a vytúžený titulný part v Musorgského *Borisovi Godunovovi*. O štvrtstoročie neskôr to boli práve tieto dve postavy, ktoré ho vrátili do histórie slovenského operno-interpretačného umenia.

ŠTELINA

Eugen Suchoň komponoval part starého Štelinu, otca Jana zavraždeného Ondrejom Zimoňom, s víziou interpreta Arnolda Flögl. Vynikajúci operný herec by bezpochyby naplnil psychologickú vrstevnatosť hrdinu, ktorý prechádza zložitým vývojom od zúfalstva zo smrti jediného syna cez bezmocný hnev na zlyhávajúce vyšetrovanie, pocit opustenosti i melancholickú náklonnosť k Janovej milej Katrene, až po bolesťou vykúpený akt odpustenia Ondrejovi, motivovaný kresťanskou morálkou. V čase finalizácie partu však bolo zrejmé, že chorý Flögl už Štelinu nenaštuduje. Do úvahy pripadali dvaja náhradníci – Ferdinand Krčmář, ktorý mal rovnako ako Flögl hlboko položený bas, avšak primárne buffózneho charakteru (čo bol zrejme i dôvod, prečo postavu nikdy nestvárnil), a František Zvarík, ktorému však Suchoň musel part čiastočne prispôbiť, keďže jeho vokálny odbor bol skôr basbarytón než bas. Podľa listu zo Zvaríkovej pozostalosti s ním Suchoň pôvodne počítal do postavy Dvojníka („bol som presvedčený, že rolu nielen skvelo zahráte, ale aj jej muzikálnu stránku hravo zdoláte“). Ak by ostalo pri pôvodnom pláne, umelcovo pôsobenie v *Krútnave* by malo rýchly koniec, keďže postavy Básnika a Dvojníka, ktoré rámcujú príbeh, komunistická cenzúra čoskoro po svetovej premiére vyškrtla. No vďaka Štelinovi sa stala jeho profilovým opusom – Štelinu spieval viac než stokrát, v troch bratislavských naštudovaniach (1949, 1952, 1978).

29 Pozostalosť F. Zvaríka je uložená v Archíve Divadelného ústavu Bratislava.



Eugen Suchoň: *Krútnava*. Slovenské národné divadlo, premiéra 10. 12. 1949. Réžia Karel Jernek, hudobné naštudovanie Ladislav Holoubek. František Zvarík (Štelina). Foto archív SND. Snímka Gejza Podhorský.

Zo Zvaríkových memoárov vyplýva, že v čase, keď ich písal, nevedel o príčinách eliminácie Básnika a Dvojníka: „Zaujímavé, že po niekoľkých reprízach tieto dve postavy vypustili, ale ich text autor vkomponoval do spevného partu Ondreja, hlavne v piatom obraze, v ktorom ho prenasledujú výčitky svedomia. Neviem, ako došlo k tejto novej úprave, či sám autor nakoniec nedospel k názoru zjednotiť operu do jednoliateho hudobnodramatického celku.“³⁰ Dopovedá však, že pri návšteve Suchoňa v Štátnom sanatóriu³¹ sa ho na túto úpravu pýtal a on „s ľútosťou poznamenal, že nevie, či to nebolo na škodu, že sa tak rozhodol. Prikladal veľkú vážnosť zdvojenej postave, lebo práve prostredníctvom tejto postavy chcel demonštrovať, že v človeku sú zakorenené okrem snahy konať dobro aj deštruktívne sily, ktoré ho podlamujú a jeho snahy spochybňujú.“³²

³⁰ ZVARÍK, F. *Pierot bez pušky*, s. 52

³¹ Zvarík neupresňuje čas tejto návštevy, uvádza len, že skladateľa navštívil „pred časom“. Podľa konzultácie autorky štúdie so Suchoňovým zaťom Petrom Štilichom to pravdepodobne bolo v auguste alebo septembri 1985.

³² ZVARÍK, F. *Pierot bez pušky*, s. 52. Toto svedectvo sa dá v spore o Básnika a Dvojníka, ktorý dodnes rezonuje v odbornom diskurze (pozri napr. ŠTEFKOVÁ, M. Cesty k autentickej Suchoňovej *Krútnave*. In *Slovenské divadlo*, 2022, roč. 70, č. 2, s. 132 – 157) pripočítať k tým, ktoré spochybňujú Suchoňov súhlas s verziou bez rámčujúcich postáv.

Sám Zvarík sa exaktne nestavia na stranu žiadnej z verzií, v ktorých účinkoval (t. j. verzie s pôvodným záverom a s Básnikom a Dvojníkom v roku 1949, v zmysle požiadaviek cenzúry prepracovanej verzie v roku 1952 a čiastočne rehabilitovanej verzie s pôvodným záverom, ale bez Básnika a Dvojníka v roku 1978), no z pozície interpreta uprednostňuje pôvodný záver s apoteózou odpustenia. „Neviem, ktorá z nich je pôsobivejšia, bude vždy záležať na inscenátoroch, ktorú si vyberú, ale rozhodujúce slovo by mal mať autor a ten je za prvú. (...) Ťažko mi je rozhodnúť, ktorú verziu som mal radšej. Pre herca ako interpreta tejto postavy azda vďačnejšia je prvá pre jej väčšiu tragickosť.“³³

Premiérové uvedenie národnej opery, prichádzajúcej až tridsať rokov po založení prvej profesionálnej divadelnej scény, sa spájalo s veľkými očakávaniami. Pre Františka Zvaríka bol Štelina náročnou výzvou – dvadsaťosemročný mladík mal stvárniť starého, žiaľom sužovaného sedliaka. „Bolo treba urobiť si masku, vyrobiť perfektnú parochňu, ba dokonca som si líčil aj ruky. Zrobený človek má predsa žilnaté ruky, tak som si aj ja také vytvoril. No nielen maska mala byť pôsobivá, zrobený sedliak má ťažkú chôdzu, a to bolo treba docieľiť prirodzene, nie násilne. Moje činoherné skúsenosti a vôbec celý prístup k hereckej tvorbe podľa Stanislavského systému, ktorý v období hneď po vojne sa stal u nás alfou a omegou v hereckej profesii, našli teraz uplatnenie.“³⁴ Po speváckej stránke mu part principiálne vyhovoval, keďže ho Suchoň skomponoval v kantiléne blízkej slovenským ľudovým piesňam, avšak povýšenej operno-vokálnou technikou – teda v slovníku, ktorý bol Zvaríkovi vlastný.

Štelina sa stal jeho osobným triumfom, kritiky ho vyzdvihovali ako hlavného hrdinu a sťažň celej inscenácie. Oto Ferenczy napísal: „Zo sólistov kladiem na prvé miesto Zvaríka v strhujúcej postave Štelinu. Len divadelník s dôkladnou hereckou praxou mohol zvládnuť túto úlohu, v ktorej stariec Štelina prežíva najširšie rozpätie životného výrazu, od dojatia, cez podráždenosť, hnev, nenávisť, zúfalstvo, po rezignáciu. Zvarík si zaiste zaknihuje túto figúru ako jeden z najväčších úspechov vo svojej divadelnej činnosti. Jeho výkon tvoril v istom smysle os celého predstavenia.“³⁵ V podobnom duchu sa niesli aj kritiky z pražského hostovania SND. „Takú ľudskú a ľudovú postavu ako Zvaríkov starý otec sme na našom opernom javisku už dlho nevideli. Ťažko pochopiť, že z tohto tak tvárneho herca (a veľmi dobrého basistu) dokázal náš film vyťažiť zatiaľ len bežné milovnícke figúry,“³⁶ napísal Vladimír Bor.

V prepracovanej verzii *Krútnavy*, ktorá mala premiéru v decembri 1952, sa dramatický potenciál Štelinovej postavy oslabil. Z Ondreja, ktorý v originálnej verzii zabil Jana v afekte z neopätovanej lásky a v závere odchádza dobrovoľne pykať za svoj zločin, sa tu stal boháč – triedny nepriateľ priznávajúci sa k vražde len pod ťarchou dôkazov. Katrena sa ho pred celou dedinou zrieka a vyhlasuje, že otcom dieťaťa je mŕtvy Jano. Kým teda Štelina v prvej verzii odpúšťa Ondrejovi, lebo mu tak káže

33 Tamže, s. 53.

34 Tamže, s. 54.

35 FERENCZY, O. Suchoňova opera „Krútnava“. In *Pravda*, 1949, roč. 30, č. 296, s. 7, 15. 12. 1949.

36 BOR, V. Slovenská národná opera „Krútnava“. In *Lidové noviny*, 1950, roč. 58, č. 120, s. 5, 23. 5. 1950.

jeho viera, tak v druhej verzii sa tento katarzný moment stratil a za smrť syna ostal odškodnený malým vnúčikom.

Prirodzene, dobová kritika prijala prepracovanú verziu s ideologickou adoráciou a bez spochybňovania plasticosti postáv. Zdenko Nováček napísal: „Zvaríkovho Štelinu treba hodnotiť s dvoch hľadísk. S hľadiska opernej postavy a s hľadiska Zvaríkovho dramatického majstrovstva. Zvaríkova postava starého Štelinu je tak presvedčivá, že v mnohých smeroch tvorí normu ideálnej predstavy o tejto postave. S tým súvisí hneď druhá stránka, že Zvarík dosahuje vynikajúceho výkonu, pretože je umeleckým pánom nad celou situáciou v celku i v detailoch, sólove i vo vzťahoch k iným, herecky aj vokálne. V tejto úlohe (inde sa tomu treba vyhnúť) prichodí mu v ústrety jeho vokálna, skôr však parlandová technika. Zvaríkov výkon je tak pôsobivý, že dobrý a so zreteľom na svoje operné skúsenosti naozaj pozoruhodný výkon Hadrabov v tej istej postave sa zdá byť malý. V súvislosti s Hadrabom však treba predsa pripomenúť jednu jeho prednosť – a to väčšiu vokálnu krásu v miestach kantabilných.“³⁷

Kým v našťudovaní v roku 1952 vokálne disponovaný, no herecky málo skúsený a nie natoľko charizmatik Ján Hadraba nedokázal konkurovať Zvaríkovmu Štelinovi, tak v tretej z inscenácií *Krútnavy*, do ktorej bol František Zvarík obsadený, už figuroval interpret, ktorý sa na ďalšie roky stal synonymom Suchoňovho partu – Ondrej Malachovský. Basisti sa stretli v alternácii aj v Zvaríkovom predchádzajúcom pohostinskom našťudovaní, v *Borisovi Godunovovi* (1977). Vladimír Blaho s odstupom času ich kontrapozíciu zhodnotil takto: „[František Zvarík] mal vedľa seba vedúcu basovú osobnosť súboru Ondreja Malachovského, ktorý podobne ako on patrila k výrazovým spevákovi. Zvarík s ním čestne zápolil, aj keď na jeho výkone bolo poznať, že sa nevenuje sústavnej hlasovej výchove. Prejavilo sa to najmä na menšej nosnosti jeho hlasu, hoci krásna, mierne nazálna farba mu zostala a nič nestratil zo svojho výrazového majstrovstva.“³⁸

Recenzenti *Krútnavy* takmer bez výnimky postavili analýzy postavy Štelinu na zvýraznení kontrastu v Malachovského a Zvaríkovom pojatí. „Malachovského Štelina je tvrdý ako kameň a jeho pomstychtivosť sa láme iba postupne; Zvaríkov je otcovsky preteplený a prepracovaný do subtilných gestických a mimických detailov,“³⁹ napísal Igor Vajda. Nekompromisnosť Malachovského a zvnútornenú bolesť Zvaríkovho Štelinu pomenúva aj Terézia Ursínyová. Prvý z nich podľa nej „predostrel divákovi akúsi scivilnenú podobu starého Štelinu, tesajúc ho monolitne do tvaru silnej osobnosti, ktorá iba málokedy prejaví duševnú zlomenosť a opustenosť“, zatiaľ čo druhý „akoby nič nestratil ani s odstupom toľkých rokov, ba pridal starému Štelinovi vrúcnosť, bolesť vnútorného utrpenia i veľké boje srdca, ktoré sa má rozhodnúť pre pomstu či

³⁷ NOVÁČEK, Z. Obnovená premiéra Suchoňovej opery. In *Kultúrny život*, 1953, roč. 8, č. 1, s. 8, 3. 1. 1953. Pri prepise citácií je zachovaný dobový pravopisný úzus.

³⁸ BLAHO, V. Zpěvák nebo herec? K nedožitým 95. narozeninám Františka Zvaríka. In *Operaplus.cz*, 17. 7. 2016. [online]. [cit. 5. 2. 2023]. Dostupné na internete: <https://operaplus.cz/zpevak-nebo-herec-k-nedozytim-95-narozeninam-frantiska-zvarika/>.

³⁹ VAJDA, I. Krútnava. In *Film a divadlo*, 12. 12. 1978, s. 26 (s. 25-26).

Eugen Suchoň:
Krútnava. Slovenské
 národné divadlo,
 premiéra 7. 10. 1978.
 Réžia Branislav Kriška,
 hudobné naštudovanie
 Gerhard Auer. Marta
 Nitranová (Katrena),
 František Zvarík
 (Štelina). Foto archív
 SND. Snímka Jozef
 Vavro.



odpúšťanie“.⁴⁰ Vladimír Blaho dopĺňa, že „Štelina hostujúceho F. Zvaríka bol vokálne poňatý komornejšie, no predsa s pôsobivými dynamickými kontrastmi. Aj herecky bol jeho prejav – v porovnaní so Štelinom Malachovského – prítlmenejší, ešte viac zvnútornený, v detailoch bohato rozpracovaný.“⁴¹ A napokon Zuzana Marczellová konštatuje, že kreácie oboch predstaviteľov, už predtým považované za vzorové [Malachovský stvárnil Štelinu aj v predchádzajúcej inscenácii Karola L. Zachara v roku 1965 – pozn. M. M.], sa dokázali v odfolklorizovanom priestore Kriškovej inscenácie ešte väčšmi obohatiť: „Malachovský v čistote kresby veľkej tragickej postavy, zranenej, ale i vzdornej, náruživu hľadajúcej vinníka a pravdu, Zvarík vo voľbe mäkkších odtieňov na zobrazenie Štelinovho vnútorného zápasu o ľudskosť, odpúšťanie.“⁴²

BORIS GODUNOV

Podobne ako Štelinu v *Krútnave*, aj titulnú postavu Musorgského Borisa Godunova stvárnil František Zvarík v rôznych verziách opusu. V roku 1954 naštudoval súbor SND pod vedením sovietskeho režiséra Nikolaja Severianoviča Dombrovského verziu, ktorá sa nekončí smrťou Borisa, ale vzburou pod Kromami a prorockým žalospievom Jurodivého. Dôvodom bola Dombrovského režijná koncepcia, neprezentujúca ako hlavnú postavu kontroverzného cára, ale ubiedený ľud, ktorý, hoci pokorený

⁴⁰ URSÍNYOVÁ, T. Na cestách hľadania. In *Nové slovo*, 1978, roč. 20, č. 42, s. 14, 19. 10. 1978.

⁴¹ BLAHO, V. Nová premiéra Suchoňovej Krútnavy. In *Lud*, 1978, roč. 31, č. 242, s. 5, 13. 10. 1978.

⁴² MARCZELLOVÁ, Z. Pocta tvorcovi. In *Hudobný život*, 1978, roč. 10, č. 21, s. 5.



Modest Petrovič Musorgskij: *Boris Godunov*. Slovenské národné divadlo, premiéra 9. 4. 1954. Réžia Nikolaj Severianovič Dombrovskij, hudobné naštudovanie Tibor Frešo. Olga Hanáková (Fiodor), František Zvarík (Boris Godunov). Foto archív SND. Snímka Gejza Podhorský.

a trpiaci, stavia sa panovníkovi na odpor – posledné slovo patrilo sile kolektívu. Inscenácia uvedená o dve dekády neskôr v réžii Branislava Krišku končila smrťou Godunova, čo Zvaríkovi vyhovovalo väčšmi, keďže to podľa neho je „verzia pôsobivejšia z hľadiska vyznenia postavy Borisa a jeho tragédie“⁴³. Každopádne, v oboch inscenáciách ponúkol najmä monológ šialenstva, do ktorého vyústia Borisove zžieravé výčitky svedomia, priestor pre dramatického herca.

Z recenzií z roku 1954 vyplýva, že Zvarík v postave rozorvaného cára exceloval predovšetkým po hereckej stránke. Podľa kritika Jozefa Vargu „podal naozaj nevšedný umelecký výkon. No majstrovské zvládnutie postavy z hereckej stránky nebolo dostatočne vyrovnané hlasovo.“⁴⁴ Aj podľa recenzenta denníka *Práca* „[h]erecky ďaleko vynikala titulná postava Borisa Godunova v podaní Františka Zvaríka (spomeňme len jeho realistický výraz v scéne Borisovho umierania). Žiaľ, nemožno to povedať aj o jeho hudobnom zvládnutí tejto naozaj ťažkej úlohy.“⁴⁵ Šimon Jurovský bol menej prísny: „V monológu 2. dejstva a v smrti Borisa upútava, ako jeho veľký

⁴³ ZVARÍK, F. *Pierot bez pušky*, s. 76.

⁴⁴ VARGA, J. Premiéra opery *Boris Godunov*. In *Novosti Bratislavy*, 1954, roč. 3, č. 15, s. 4, 15. 4. 1954.

⁴⁵ DLOUHÝ, J. Dr. Boris Godunov v bratislavskom ND. In *Práca*, 1954, roč. 9, č. 86, s. 5, 11. 4. 1954.



Modest Petrovič Musorgskij: *Boris Godunov*. Slovenské národné divadlo, premiéra 2. 10. 1977. Réžia Branislav Kriška, hudobné naštudovanie Tibor Frešo. Záber zo skúšky. František Zvarík (Boris Godunov). Foto archív SND. Snímka Jozef Vavro.

vzor Šaljapin, bohatosťou hereckého a speváckeho prejavu. Jeho hlas vo vypätých scénach znie plno, dobre s ním narába a moduluje v príťažlivý výraz, ktorý presvedčuje a uchvacuje. Je to dosiaľ jeho najlepšia úloha po úlohe Štelinu v Suchoňovej *Krútnave*.⁴⁶ Aj on však dokladá: „Treba mu však ešte viac disciplíny v dodržiavaní hudobnej frázy, technicky vyjasniť výšky a uvoľniť pianissimá.“⁴⁷ Zvaríka porovnáva s alternantom Václavom Nouzovským, ktorý podľa neho vytvoril „peknú postavu Borisa (...) najmä hlasove. Jeho zvučný spev má priliehavosť i plastiku, aj keď nie je tak dramaticky tvárny ako je Zvaríkov. Jeho naturelu viac vyhovuje epickejšia úloha ako je Pimen, ktorého Nouzovský robí jedinečne, vrúcne so zápalom (...)“⁴⁸

O dvadsaťdva rokov sa František Zvarík v alternácii Borisa Godunova stretol s od seba o osem rokov mladším Ondrejom Malachovským, disponujúcim veľkým fondom mužného, trochu drsného timbru. Podobne ako vo vyššie zmienenej inscenácii *Krútnavy*, aj tu recenzenti popisujú kreácie interpretov ako kontrastné. Rozdiel v ich poňatí najplastickejšie zachytila Zuzana Marczellová: „Boris Ondreja

⁴⁶ JUROVSKÝ, Š. Veľká udalosť v histórii slovenskej opery. In *Divadlo*, 1954, roč. 5, č. 6, s. 51.

⁴⁷ Tamže.

⁴⁸ Tamže.

Malachovského je modelovaný zvukovosťou a farbou hlasového materiálu a vrúcnoťou vokálneho výrazu, disciplinovaným výrazovými prostriedkami podáva umelec obraz dôstojného vládca – a v zápase o trón unaveného človeka. Zvaríkov Boris je komplexnejšia, scénicky pôsobivejšia postava, má svoj vývojový oblúk (kulminačný bod tohto výkonu je v scéne cárskej komnaty): pre neho je korunovácia naplnením, ale aj začiatkom. Vnáša do inscenácie dynamickosť, významová diferenciácia a plasticnosť jeho vokálneho výkonu popiera fakt, že už mnohé roky nie je operná scéna Zvaríkovi domovom a aj na partnerov pôsobí inšpirujúco.⁴⁹

Ako konštatuje Terézia Ursínyová v medailóne k Zvaríkovým šesťdesiatinám, jeho umenie dostalo v sedemdesiatych rokoch „mäkšie, citovejšie, psychologicky diferencovanejšie črty, nielen v jeho kontinuitnom vývoji, ale aj v porovnaní s partnermi a alternantmi. Mužné, ostro črtané kontúry jeho postáv zo štyridsiatych a päťdesiatych rokov zosubtilneli, prehĺbili dramatický nerv, odhalili mnohé netušené zákruty ľudského psychična. Bolo to evidentné nielen v hereckej akcii, hre gesta a mimiky, ale aj vo výraze hlasu, ktorý využíval pastelové odtiene. Zvarík demonštroval svoju ľudskú zrelosť, humánne podtexty – i v hľadaní pozadia činov zdanlivo negatívnej, no rozporuplnej postave Borisa v cárskej opere.“⁵⁰

VOKÁLNO-INTERPRETAČNÉ ŠPECIFIKÁ

V roku 1976 natočil režisér Ján Roháč televízny film *Päť opôn* – recitál herca a speváka Františka Zvaríka. Keďže v čase Zvaríkovej opernej éry sa ešte nezhotovovali videozáznamy predstavení a umelec síce nahral dve profilové LP platne s ľudovými piesňami, no žiadnu s operným repertoárom, tak pre nepamätníkov predstavuje tento dokument rozsahovo skromný, no predsa cenný abstrakt jeho vokálno-hereckého rukopisu. V žánrovo pestrom programe recitálu, ktorý je dkladom Zvaríkovej technickej a štýlovej flexibility, našli miesto dve operné árie: serenáda Mefista *Vous qui faites l'endormie* a ária Gremina *Ljubvy vse vozrasty pokorny* – prirodzene, obe v zmysle dobovej interpretačnej praxe spievané v slovenskom jazyku.

Napriek tomu, že v čase nakrútenia Roháčovho filmu uplynulo už dvadsať rokov od Zvaríkovho návratu do činohry, umelec sa tu prezentuje v kvalitnej vokálnej forme. Jeho basbarytón znie sviežo, v nižšej polohe je mäkko sonórny, vyššej polohe nechýbajú istota a pevnosť, frázy vedie vládne, ale nie na úkor presnej dikcie. Farebným špecifikom, ktorý robí jeho hlas rozpoznateľným, je jemná nazálnosť tónu. Najmä Greminovej árii dáva kombinácia zamatového sfarbenia materiálu, decentne nazálneho timbru a hebkých fráz melancholický, vrúcny charakter. Istú námietku možno vzniesť voči tvorbe pián, ktoré Zvarík dostatočne nezakotvuje v maske a nepodopiera dychovou oporou, skôr akoby prechádzal do falzetu. Naopak, tento spôsob techniky je adekvátny v šansónovo ladených číslach *Prečo tak pozde, krásna pani? a So slzami v očiach*, kde civilný tón v strednej polohe kombinuje s opernou technikou

49 MARCZELLOVÁ, Z. Godunovov návrat. In *Hudobný život*, 1977, roč. 9, č. 20, s. 5.

50 URSÍNYOVÁ, T. Súvaha opernej kariéry. In *Hudobný život*, 1981, roč. 13, č. 14, s. 3.

vo vyššej tessitúre. Vo folklórnych piesňach neprechádza do autentického ľudového prejavu, stále je to umelý, nie však operne štylizovaný spev.

Výstižnú charakteristiku Zvaríkovho vokálneho prednesu prináša recenzia Vladimíra Blaha, ktorá vznikla po umelcovom vystúpení v Koncertnej sieni Československého rozhlasu v marci 1982. Zvarík tu predniesol náročné čísla basového repertoáru – oba monológy Borisa Godunova, árie Galického z Borodinovej opery *Knieža Igor*, Gremina z *Eugena Onegina* a Ivana Susanina z rovnomennej opery Michaila Ivanoviča Glinku, árie Collina z Pucciniho *Bohémy* a Filipa z Verdiho *Dona Carlota*, obe árie Mefista z Gounodovej opery a výstup umierajúceho Dona Quijota. „Všetko čaro Zvaríkovho operno-interpretačného umenia, ale i jeho úskalia, sú zakliate v jeho jedinečnej osobitosti a nenapodobiteľnosti. Znalci opernej interpretácie by zaiste vedeli nájsť styčné body jeho umenia s osobnosťami A. Flögla z domácich, Šalápina, Christofa či Raimondiho vo svetových reláciách. To všetko sú však iba typové príbuznosti a tým, že ich berieme na vedomie, nijako nevyvraciamе osobitosť Zvaríkovho umeleckého zjavu a prejavu. Vysoký, farebný bas s ‚hrmiacim‘ forte a nostalgicky jemnou, nazálnou lyrickou polohou, umelec hlboko prežívajúci spievaný text i ‚ducha‘ speváckeho partu, umelec nevšedne bohatého speváckeho výrazu a dynamického registra. Pravda, všetky tieto nesporné klady majú aj svoj rub. Prednostná orientácia na vokálno-herecký výraz vedie niekedy k určitému drobeniu vokálnej línie, bohatosť výrazových i dynamických nuáns spôsobuje zavesenie prílišnú rozdielnosť (čo do farby, intenzity i do spôsobu tvorenia) navzájom susediacich tónov a miestami len približnú intonáciu. Kritik nedomácej proveniencie by možno tvrdil, že spevák občas podlieha čaru vlastného hlasu, opája sa jeho farebnosťou, intenzitou a výrazovou silou a odporúčal by viac disciplíny a striedmosti. To by však nebol F. Zvarík, ktorý očarúva preto, že je taký, aký je.“⁵¹

OPERNÝ HEREC A JEHO REŽISÉRI

Do opery SND nastúpil František Zvarík v čase, keď bol kvantitatívne najproduktívnejším inscenátorom ešte stále Bohuš Vilím, prítomný v súbore od roku 1928; v niektorých z povojnových sezón dokonca figuruje ako jediný režisér súboru so stálym angažmánom.⁵² V tomto období už, slovami jeho spolupracovníka a iniciátora jeho bratislavského pôsobenia Karla Nedbala, „ako režisér ustrnul na večne obmedzenom a sterilnom kliše“⁵³; divadelný historik Ladislav Čavojský abstrahoval jeho prístup do termínu „inšpicientská réžia“⁵⁴. Zvarík, ktorý účinkoval vo Vilímových inscenáciách opier Bedřicha Smetanu *Tajomstvo* (1944), *Dve vdovy* (1946) a *Čertova stena* (1949), v Pucciniho *Bohéme* (1944), *Lampáši* Vítězslava Nováka (1947), Dvořákovom *Čertovi a Káči* (1947) a *Jakobínovi* (1951) a vo Verdiho *Trubadúrovi* (1947) mu v memoároch venoval krátku stať s výrazne ironickým nádychom: „Bol predstaviteľom

51 ALTÁN, Š. [BLAHO, V.]. Operný recitál Františka Zvaríka. In *Hudobný život*, 1982, roč. 14, č. 6, s. 5.

52 Viac pozri BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, E. *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010*. Bratislava : SND, 2010.

53 NEDBAL, K. *Půl století s českou operou*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 81.

54 ČAVOJSKÝ, Ladislav. Křižovatky naší opery. In *Slovenské divadlo*, 1962, roč. 10, č. 3, s. 308.

staršej českej školy, chodil pri skúškach po javisku s otvoreným klavírnym výťahom a nútil spevákov pohybovať sa podľa hudobných fráz a taktov. Prichodilo mi to ako baletná choreografia. Dva kroky dopredu, úklon, na šiesty takt obrat doprava, ľavou rukou sa chytiť za srdce a pravou veľkým oblúkom zľava doprava v pomalom pohybe naznačiť, že to srdce patrí všetkým. (...) v tých časoch bola taká škola. Spev ako štylizovaný dramatický prejav musel byť sprevádzaný aj štylizovaným pohybom.“⁵⁵

Pozitívnejší postoj zaujal Zvarík k príležitostnému režisérovi Arnoldovi Flöglovi, s ktorým naštudoval Verdiho *Rigoletta* (1945) a Rossiniho *Barbiera zo Sevilly* (1946): „(...) v jeho režii sa už objavoval novší pohľad na operné herectvo, ktorého bol sám veľkým majstrom.“⁵⁶ Z režisérov SND si však najvyššie cenil Chorváta Branka Gavelu (pôsobil tu v sezónach 1945/1946 a 1946/1947), s ktorým popri menších postavách (Angelotti v Pucciniho opere *Tosca*, Starejší v Janáčkovej *Jenufe*⁵⁷, Zuniga v *Carmen*) naštudoval aj vyššie spomenutého Pimena z *Borisa Godunova*. Povojnové inscenácie Branka Gavelu predstavovali, spolu s prácami Jiřího Fiedlera⁵⁸ a Karla Jerneka, divadelne emancipované pokusy o viacrozmernejší javiskový realizmus, bohatší a psychologicky zdôvodnenejší herecký prejav, štylizáciu, javiskovú metaforu, aj aktívnejší podiel scénografie na výslednom javiskovom tvare. Dynamizovaný javiskový priestor sa – slovami Ladislava Čavojského – snažili „naplniť hereckou akciou, novým hereckým výrazom, nestereotypným gestom, bohatou výraznou mimikou“.⁵⁹ Divadelný historik však pripomína, že väčšinou pracovali so spevákmi, „ktorí boli naučení vytvárať len akýsi náznak postavy. Žili v tichej dohode s operným publikom, ktoré si už dávno privyklo na niekoľko pravidelne sa opakujúcich ‚znakov‘ operného herectva a viac nežiadalo.“⁶⁰ Bývalý činoherec František Zvarík patril k ojedinelým výnimkám, ktoré sa vymykali z príkreho Čavojského konštatovania. Gavellov prístup mu vysoko konvenoval, keďže „pracoval s nami spôsobom, ktorý mi bol veľmi blízky. Rozkrýval charakter postáv s prístupom činoherného režiséra. Jednoducho sa snažil odstrániť zaužívané operné kliše.“⁶¹

Ambície moderne cítiacich operných režisérov prvých povojnových rokov zmaril komunistický prevrat vo februári 1948 a doktrína socialistického realizmu, ktorá sa stala záväznou normou. Interným tvorcom, ktorý sa najintenzívnejšie snažil o napĺňanie realistických princípov v opere, bol jeden z vyššie zmienenej režisérskej trojice, Jiří Fiedler. Zvarík pod jeho vedením naštudoval postavy dvoch zloduchov: zločinného guvernéra Pizarra v Beethovenovom *Fideliovi* a zhýralé knieža Galického v Borodinovej opere *Knieža Igor*, pričom druhú z inscenácií hodnotila kritika ako dovtedy najautentickejšie pretavenie Stanislavského princípov v domácom opernom

55 ZVARÍK, F. *Pierot bez pušky*, s. 17.

56 Tamže.

57 Pod týmto názvom sa uvádzala *Její pastorkyňa*.

58 Sú zaužívané dve varianty mena tohto režiséra – Juraj Fiedler, Jiří Fiedler (pozri *Encyklopédia dramatických umení Slovenska* 1. A – L, s. 364). V tejto štúdii sa prikláňame k menu Jiří, vzhľadom na českú národnosť umelca.

59 ČAVOJSKÝ, Ladislav. Križovatky našej opery. In *Slovenské divadlo*, s. 309.

60 Tamže, s. 309 – 310.

61 ZVARÍK, F. *Pierot bez pušky*, s. 19.

divadle. Avšak najväčšou operno-divadelnou skúsenosťou v zmysle hereckej práce bolo pre Zvaríka stretnutie so sovietskym režisérom Nikolajom Severianovičom Dombrovským⁶², ktorého inscenácie Čajkovského *Eugena Onegina* (1952) a Musorgského *Borisa Godunova* (1954) označil Peter Karvaš v kritickom texte *Niektoré problémy našej opery a systém Stanislavského* za „osamelé vrcholy“, keďže, popri inom, „ukázali potrebu i konkrétne možnosti herecko-speváckej práce na živej, jedinečnej a typickej hudobno-dramatickej postave, odhalili u nás nový pohľad na problematiku vzťahov medzi postavami a javiskovou súhrou v najširšom zmysle slova (...)“.⁶³

Zvaríkove spomienky na Dombrovského sa nesú v rovnako nadšenom duchu ako dobová reflexia, no ich hodnovernosť je vyššia, keďže jeho memoáre vznikli už v slobodných spoločensko-politických podmienkach. Aj Zvarík – podobne ako napr. Fiedler⁶⁴ – dosvedčuje, že Dombrovskij dôsledne poznal Čajkovského partitúru, že rovnakú pozornosť ako sólistom venoval individualizovanému zboru, že dal každej postave plastický charakter. „Učil nás, ako sa má spevák postaviť, aby mohol vnímať, samozrejme nenápadne, dirigenta, ale predovšetkým partnera. Pripomínal, že v opere nič nie je odpudzujúcejšie ako zamilovaný pohľad, ak nie je adresovaný milej, ale dirigentovej paličke. (...) Režisér Dombrovskij bol tým pravým umelcom, čo Stanislavského teóriu uvádzal do opernej praxe.“⁶⁵

Paradoxne, Knieža Gremin v Dombrovského *Eugenovi Oneginovi* nepatrí, na rozdiel od Borisa Godunova, k Zvaríkovým vrcholným kreáciám. Postava Tatianinho starnúceho manžela má v Čajkovského opere pomerne malý priestor, vystupuje len v plesovej scéne v šiestom obraze, pričom zážitok z interpretačného výkonu sa odvíja od vokálno-výrazových kvalít árie *Ljubvy vse vozrasty pokorny*. Marcela Lemariová výstižne pomenovala, prečo Gremin ostal v tieni ďalších postáv inscenácie, aj iných Zvaríkových kreácií. Podľa nej „nemohol v postave Gremina rozvinúť svoj herecký temperament, pretože postava Gremina stojí a padá s jeho áriou, v ktorej (...) je hlasový prejav hlavným nositeľom výrazu. A ak sa táto ária správne zbaví všetkých vonkajších gest, ktoré k takejto vnútornej spovedi nepatria, musí sa všetok zážitok zračiť v širokej kantiléne. A práve tá F. Zvaríkovi chýbala. F. Zvarík má krásny, veľký hlasový materiál, ale je potrebné, aby ho dokonale ovládol. Len to mu umožní hlasom realisticky charakterizovať postavu.“⁶⁶

Počas posledných troch sezón Zvaríkovho operného angažmánu bol vedúcou osobnosťou opernej réžie skúsený český tvorca Miloš Wasserbauer. Jeho prvé práce v SND, v ktorých bol obsadený aj František Zvarík (napr. Bizetova *Carmen*, 1954; Cikkerov *Juro Jánošík*, 1954 a i.), ešte výraznejšie nevybočovali z estetickej línie predchádzajúceho obdobia, no inscenáciami vytvorenými v druhej polovici päťdesiatych

62 Viac o bratislavskom hostovaní tohto umelca pozri MOJŽIŠOVÁ, M. Vzácny hosť v Slovenskom národnom divadle. Fakty a mýty o sovietskom režisérovi Nikolajovi Severianovičovi Dombrovskom. In *Slovenské divadlo*, 2016, roč. 64, č. 4, s. 353 – 369.

63 KARVAŠ, P. Niektoré problémy našej opery a systém Stanislavského. In *Slovenské divadlo*, 1954, roč. 2, č. 2, s. 140.

64 Viac pozri FIEDLER, J. Skúsenosti z práce režiséra N. S. Dombrovského. In *Divadlo*, 1952, roč. 3, č. 5, s. 448 – 453.

65 ZVARÍK, F. *Pierot bez pušky*, s. 69.

66 LEMARIOVÁ, M. Príklad našej jevištnej opernej tvorby. In *Divadlo*, 1952, roč. 3, č. 5, s. 460.



Piotr Iljič Čajkovskij: *Eugen Onegin*. Slovenské národné divadlo, premiéra 8. 3. 1952. Réžia Nikolaj Severianovič Dombrovskij, hudobné naštudovanie Ladislav Holoubek. Margita Česányiová (Tatiana), František Zvarík (Gremín), Franjo Hvastija (Eugen Onegin). Foto archív SND. Snímka Gejza Podhorský.

rokov otvoril slovenskej opere cestu od naturalisticko-opisných klišé k divadelnej stylizácii. Zvarík však už stihol účinkovať len v jednej z nich, vo Verdiho *Donovi Carlosovi* (1956), ktorého Ladislav Čavojský zaraďuje k prácam, kde Wasserbauer nechcel „ukázať len výsledok, hrubo tesať túzu, len náčrt deja, ale chce zachytiť na javisku zložitý proces vnútorného prerodu operného hrdinu a súčasne čo najbásnickejšie vyrozprávať dej opery“⁶⁷.

Vokálne vypätý, charakterovo mnohodimenzionálny part inkvizičného kráľa Filipa II. bol Zvaríkovou poslednou postavou naštudovanou pred návratom do činohry. Mária Jana Terrayová v rozsiahlej analýze vyzdvihla „[p]remyslené vybudovanie a logické stvárnenie tejto náročnej úlohy (...). Jeho Filip ostáva kráľom aj v súkromí, nestráca na majestátnosti ani vo chvíľach najväčšej rozcitlivelosti. S psychologickou vierohodnosťou rozohráva mimicky aj v gestách svoj výstup s Posom v štvrtom obraze, kde aj spevácky dosahuje žiadúcu úroveň.“⁶⁸ Jej hodnotenie Zvaríkovho speváckeho výkonu medzi riadkami signalizuje nedostatok porozumenia medzi

⁶⁷ ČAVOJSKÝ, L. Križovatky našej opery. In *Slovenské divadlo*, s. 318.

⁶⁸ TERRAYOVÁ, M. J. K inscenácii opery „Don Carlos“ od G. Verdiho na scéne ND v Bratislave. In *Slovenské divadlo*, 1956, roč. 4, č. 5, s. 421.

spevákom a dirigentom Frešom („Naproti tomu v árii monológu siedmeho obrazu trpel spevácky výkon neprimerane pomalým tempom. Dramatický výraz si tu žiada viac dopredu nesené tempo.“⁶⁹), no uzatvára ho pozitívne: „Jeho dvojspev s Veľkým inkvizítorom, ako aj nasledujúca scéna s Elizabetou boli presvedčivosťou hereckého zvládnutia najjemnejších psychologických detailov najlepším hereckým výkonom celej inscenácie.“⁷⁰

ODCHOD A NÁVRAT(Y)

Podľa memoárov začal umelec o návrate do činohry SND rozmýšľať v roku 1954, keď sa študovala prvá opera Jána Cikkera *Juro Jánošík*, kde stvárnil malú postavu Jánošíkovho otca. Spomína, že hoci bol novou operou nadšený, akoby strácal chuť do práce. Častejšie chodieval do činohry na predstavenia, vyhľadával spoločnosť priateľov, s ktorými začínal v divadle, a to len zväčšovalo jeho chuť si s nimi zahrať. „Ani ďalšie [operné] úlohy už moju túžbu vrátiť sa späť do činohry neoslabili. Tým skôr, že to boli úlohy okrajové, ktoré ma v žiadnom prípade v mojich ambíciách neuspokojovali.“⁷¹

Operný režisér Július Gyermek, ktorý Františka Zvaríka zastihol ako asistent Miloša Wasserbauera a neskôr bol režisérom inscenácie *Fidelia*, v ktorej Zvarík v roku 1970 hosťoval, ho charakterizoval ako veľmi muzikálneho speváka, ktorý dokázal vystihnúť špecifiká jednotlivých vokálnych štýlov. Ocenil, že ako herec nebol tvrdohlavý, rešpektoval režiséra a nechal sa ním tvarovať. Podľa Gyermekovho názoru odišiel Zvarík z opery, keď to zo speváckeho hľadiska ešte nebolo aktuálne, jeho vokálne kvality neklesali. Pripúšťa však, že by k tomu časom možno došlo, keďže nemal dlhodobjšie a dôslednejšie vokálne školenie.⁷²

Aj sám Zvarík takúto motiváciu naznačil v jednom z rozhovorov, ktoré poskytol pri príležitosti svojej šesťdesiatky: „Ale potom sa to všetko vo mne akosi strácalo, latka bola privysoko a spôsob na jej zdolanie chýbal (...).“⁷³ Na rozdiel od Terrayovej nevnímal pozitívne ani svoj výkon v *Donovi Carlosovi*: „S operou som sa rozlúčil kráľom Filipom, ale moja kreácia tejto prekrásnej postavy nedopadla dobre. Bol som už jednou nohou v činohre, lomcovala mnou urazená márnomyseľnosť a tomu zodpovedal aj výsledok. Dalo to len podnet na rôzne reči. (...) Moje rozhodnutie opustiť operu bolo také pevné, že som o speve nechcel ani počuť. Mal som pocit, že všetko, čo som za tých desať rokov v opere odspieval, čo som chcel pri-niesť nové, moje veľké plány, všetko sa zrútilo a padlo do vody ako napoly otesaný kameň, z ktorého mala byť raz socha. Voda sa zavrela a pochovala aj moje operné sny, a mňa to vôbec nemrzelo!!! Verejnosť prijala moje rozhodnutie v rozpakoch, dôvod videla iba v jednom: Zvarík stratil hlas. (...) Otázok na tému môjho odchodu z opery bolo mnoho a ťahajú sa podnes. Zavŕšila sa jedna kapitola môjho života

69 Tamže.

70 Tamže.

71 ZVARÍK, F. *Pierot bez pušky*, s. 82.

72 Osobný rozhovor J. Gyermeka s autorkou štúdie, 20. 3. 2023.

73 ZVARÍK, F. Mať tak šesťdesiat rokov... In *Večerník*, 1981, roč. 25, č. 127, s. 6, 17. 7. 1981.



Gaetano Donizetti: *Maniere teatrali*. Komorná opera SF, premiéra 10. 4. 1987. Réžia Jozef Bednárík, hudobné naštudovanie Oliver Dohnányi. Záber z inscenácie, v popredí František Zvarík (Riaditeľ). Foto Archív Divadelného ústavu, snímka Juraj Bartoš.

a zhodnotiť ju, to by už hádam malo patriť povolaným. Slovenským Šaľapinom som sa teda nestal.“⁷⁴

Ako sme priblížili v predchádzajúcich statiach štúdie, táto Zvaríkova rozlúčka so spevom a operou nebola definitívna. Jeho Pizarro, Štelina ani Boris Godunov v sedemdesiatych rokoch síce neznamenal návrat, lebo – ako konštatuje v memoároch – „roky sa zastaviť nedajú“, ale „bolo to vzplanutie, ktoré malo pokračovanie“.⁷⁵ V tomto období vznikli LP platne *František Zvarík spieva slovenské ľudové piesne* (Opus, 1977) a *Povedzte mojej materi... Spieva František Zvarík* (Opus, 1980), Ján Roháč nakrútil film *Päť opôň* a v osemdesiatych rokoch umelec usporiadal niekoľko koncertov s náročným operným programom. Raritnou, samotným Zvaríkom veľmi cenenou bodkou za speváckou kariérou boli publikom i miestnou kritikou vrelo prijaté vystúpenia vo švajčiarskych mestečkách Dättwil-Baden a Neuchâtel tesne po otvorení hraníc, 31. 5. a 1. 6. 1990.

Podobne ako prvý koncert za niekdajšou „železnou oponou“ mala priam symbolickú hodnotu aj Zvaríkova posledná operná javisková postava – Riaditeľ v komickej opere Gaetana Donizettiho *Viva la mamma* uvedenej pod názvom *Maniere teatrali* (1986), ktorou začala svoju činnosť Komorná opera Slovenskej filharmónie. Táto

⁷⁴ ZVARÍK, F. *Pierot bez pušky*, s. 90.

⁷⁵ Tamže, s. 160.

inštitúcia vznikla s ambíciou priestoru pre alternatívne operné divadlo, a to tak v zmysle dramaturgickom, ako aj realizačnom. Na svoje časy revolučná réžia Jozefa Bednárika bola dôkazom toho, že aj v opernom divadle sú možné plnohodnotné, či- nohernými kritériami merateľné herecké kreácie. Medzi spevákmi najmladšej ge- nerácie, nezataženými operným kliše a otvorenými novátorskému vnímaniu oper- ného herectva, sa vynímal noblesný humor šesťdesiatpäťročného Zvaríka, u ktorého kritika vyzdvihla nielen prepracovaný herecký prejav akcentujúci „komické stránky bezradnosti človeka, ktorému sa všetko vymklo z rúk“⁷⁶, ale aj „obdivuhodnú hlaso- vú sviežosť jeho krásneho timbru“⁷⁷.

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

LITERATÚRA:

- ALTÁN, Š. [BLAHO, Vladimír]. Operný recitál Františka Zvaríka. In *Hudobný život*, 1982, roč. 14, č. 6, s. 5.
- (as). Faust a Margaréta v ND. In *Lud*, 1948, roč. 1, č. 290, s. 4, 2. 12. 1948.
- BERGER, Igor. K premiére Komornej opery v bratislavskom Štúdiu S. In *Lud*, 1987, roč. 40, č. 98, s. 4, 1. 5. 1987.
- BLAHO, Vladimír. Nová premiéra Suchoňovej Krútnavy. In *Lud*, 1978, roč. 31, č. 242, s. 5, 13. 10. 1978.
- BLAHO, Vladimír. Zpěvák nebo herec? K nedožitým 95. narodeninám Františka Zvaríka. In *Operaplus.cz*, 17. 7. 2016. [online]. Dostupné na internete: <https://operaplus.cz/zpevak-nebo-herec-k-nedozitym-95-narozeninam-frantiska-zvarika/>. ISSN 1805-0433.
- BLAHOVÁ-MARTISOVÁ, Elena. *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010*. Bratislava : SND, 2010.
- BOR, Vladimír. Slovenská národní opera „Krútnava“. In *Lidové noviny*, 1950, roč. 58, č. 120, s. 5, 23. 5. 1950.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Križovatky našej opery. In *Slovenské divadlo*, 1962, roč. 10, č. 3, s. 304 – 323.
- DLOUHÝ, J. Dr. Boris Godunov v bratislavskom ND. In *Práca*, 1954, roč. 9, č. 86, s. 5, 11. 4. 1954.
- ere. Premiéra Borisa Godunova v Národnom divadle. In *Pravda*, 1946, roč. 27, č. 70, s. 6, 24. 3. 1946.
- FERENCZY, Oto. Suchoňova opera „Krútnava“. In *Pravda*, 1949, roč. 30, č. 296, s. 7, 15. 12. 1949.
- FIEDLER, Juraj. Skúsenosti z práce režiséra N. S. Dombrovského. In *Divadlo*, 1952, roč. 3, č. 5, s. 448 – 453.
- HOZA, Štefan. *Ja svoje srdce dám... 2*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989. 328 s.
- JUROVSKÝ, Šimon. Veľká udalosť v histórii slovenskej opery. In *Divadlo*, 1954, roč. 5, č. 6, s. 506 – 512.
- JUROVSKÝ, Šimon. Vynikajúca premiéra Borisa Godunova v ND. In *Národné noviny*, 1946, roč. 77, č. 81, s. 6, 19. 4. 1946.

⁷⁶ BERGER, Igor. K premiére Komornej opery v bratislavskom Štúdiu S. In *Lud*, 1987, roč. 40, č. 98, s. 4, 1. 5. 1987.

⁷⁷ VAJDA, I. Vydarený štart. In *Nové slovo*, 1987, roč. 29, č. 19, príloha Nedela, 14. 5. 1987.

- KARVAŠ, Peter. Niektoré problémy našej opery a systém Stanislavského. In *Slovenské divadlo*, 1954, roč. 2, č. 2, s. 138 – 159.
- LEMARIOVÁ, Marcela. Příklad naší jevištní operní tvorby. In *Divadlo*, 1952, roč. 3, č. 5, s. 455 – 464.
- MARCZELLOVÁ, Zuzana. Godunovov návrat. In *Hudobný život*, 1977, roč. 9, č. 20, s. 5.
- MARCZELLOVÁ, Zuzana. Pocta tvorcovi. In *Hudobný život*, 1978, roč. 10, č. 21, s. 5.
- MOJŽIŠOVÁ, Michaela. Vzácny hosť v Slovenskom národnom divadle. Fakty a mýty o sovietskom režisérovi Nikolajovi Severianovičovi Dombrovskom. In *Slovenské divadlo*, 2016, roč. 64, č. 4, s. 353 – 369. ISSN 0037-699X.
- NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. 414 s.
- NOVÁČEK, Zdenko. Obnovená premiéra Suchoňovej opery. In *Kultúrny život*, 1953, roč. 8, č. 1, s. 8, 3. 1. 1953.
- ŠTEFKOVÁ, Markéta. Cesty k autentickej Suchoňovej Krútnave. In *Slovenské divadlo*, 2022, roč. 70, č. 2, s. 132 – 157. DOI: <https://doi.org/10.31577/sd-2022-0010>. ISSN 0037-699X.
- TERRAYOVÁ, Mária Jana. K inscenácii opery „Don Carlos“ od G. Verdiho na scéne ND v Bratislave. In *Slovenské divadlo*, 1956, roč. 4, č. 5, s. 411 – 422.
- URSÍNYOVÁ, Terézia. Na cestách hľadania. In *Nové slovo*, 1978, roč. 20, č. 42, s. 14, 19. 10. 1978.
- URSÍNYOVÁ, Terézia. Súvaha opernej kariéry. In *Hudobný život*, 1981, roč. 13, č. 14, s. 3.
- VAJDA, Igor. Krútnava. In *Film a divadlo*, 1978, roč. 22, č. 24, s. 25 – 26.
- VAJDA, Igor. Vydarený štart. In *Nové slovo*, 1987, roč. 29, č. 19, príloha Nedela, 14. 5. 1987.
- VARGA, Jozef. Premiéra opery Boris Godunov. In *Novosti Bratislavy*, 1954, roč. 3, č. 15, s. 4, 15. 4. 1954.
- Z. A. Pozvánka do opery. Herec a spevák František Zvarík. In *Rozhlas*, 1974, roč. neuvedený, č. 14, s. 23, 1. 4. 1974.
- (zb). [BOKESOVÁ, Zdenka]. Premiéra Musorgského opery Boris Godunov. In *Čas*, 1946, roč. 3, č. 70, s. 6, 24. 3. 1946.
- z. b. [BOKESOVÁ, Zdenka.]. Smetanovo „Tajomstvo“. In *Slovenská republika*, 27. 6. 1944.
- ZVARÍK, František. Mať tak šesťdesiat rokov... In *Večerník*, 1981, roč. 25, č. 127, s. 6 – 7, 17. 7. 1981.
- ZVARÍK, František. *Pierot bez pušky*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2000, 2000. 184 s. ISBN 80-8061-098-3.
- ZVARÍK, František. Tália o hudbe II. In *Hudobný život*, 1973, roč. 5, č. 6, s. 3.

Michaela Mojžišová
Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV
Dúbravská cesta 9
841 01 Bratislava
Slovakia
e-mail: michaela.mojzisova@savba.sk
ORCID 0000-0003-1625-3195