

ELENA ZVARÍKOVÁ PAPPOVÁ. FEMME FATALE SLOVENSKÉHO HERECTVA

KAROL MIŠOVIC

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Elena Zvaríková Pappová (1935 – 1974) patrila medzi najosobitejšie zjavy slovenského herectva druhej polovice 20. storočia, no jej umelecký profil nebol dodnes teatrologicky komplexne spracovaný. Herečkiné najzaujímavejšie roky sa viažu na angažmán v Divadle Slovenského národného povstania Martin (1954 – 1968). Tu spočiatku stvárňovala epizódne postavičky a žánrové figúrky, od konca päťdesiatych rokov sa však postupne stávala protagonistkou súboru. Dokázala si poradiť s javiskovou štylizáciou, ale najlepšie sa cítila v civilnej divadelnej poetike. V nej nachádzala vhodný priestor na vierohodné stváranie vnútorných konfliktov a dráždivej dramatickosti postáv. Charakteristické boli pre ňu roly žien plebejských, dominantných a nespútanych. Jej korpulentnejší výzor a schopnosť humorného nadhľadu režiséri pravidelne využívali v komediálnom repertoári, no stala sa aj vyhladávanou predstaviteľkou osudových žien, ktoré prinášali na javisko sexuálnu dráždivosť i prudkú živočíšnosť. Následný prechod do činohry Slovenského národného divadla v roku 1969 pre ňu znamenal prudký pokles hereckých príležitostí.

Kľúčové slová: Elena Zvaríková Pappová, herectvo, Divadlo Slovenského národného povstania Martin, Slovenské národné divadlo, šesťdesiate roky 20. storočia

„... predstaviteľka moderného analytického herectva (...), presvedčivosť a psychologická pravdivosť [jej výkonov] sa spájali s nepatetickým tragizmom a postihnutím osobnosti v celej zložitosti vzťahov a motivácií.“¹ Tak autor hesla v *Encyklopédii dramatických umení Slovenska* stručne, avšak výstižne charakterizoval umenie Eleny Zvaríkovej Pappovej (5. 5. 1935 – 17. 8. 1974)², herečky, ktorá si napriek krátkemu životu dokázala vybojovať popredné miesto v histórii slovenského divadelníctva. Pamätníci pripomínajú najmä kreácie vášnivých femmes fatales, ktoré sa stali jej určujúcim hereckým odborom. Podľa kritika Stanislava Vrbku, herečka prinášala na javisko sexappeal, erotiku i sex. Robila to „bez toho, aby sa o to nejako zvlášť usilovala: tajomne zastretým hlasom, unylým, upretým, vyzývavým pohľadom a pohybom zaliečavej mačky, z ktorej sa často stávala útočná tigrica“.³ Preto pravidelne stvárňovala „ženy, ktoré sa zmietajú v súkolí všednej, banálnej každodennosti, často ženy z periferie či podsvetia“⁴. Ženy živelné a duševne disharmonické, vždy (márne) túžiace po upokojení svojich vnútorných nepokojov.

¹ kol. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska II : M - Ž*. Bratislava : Veda, 1990, s. 584.

² Elena Pappová (vo vlastnom životopise si uvádzala meno Helena) sa v roku 1957 vydala za lekára Emila Zvaríka (brata herca SND Františka Zvaríka) a začala používať meno Elena Zvaríková Pappová. V bulletinoch, filmových titulkoch, recenziách či rôznych tlačovinách môžeme nájsť niekoľko variácií prepisov jej mena. V štúdiu používame formu Elena Pappová a pri analýze jej kariéry po roku 1957 Elena Zvaríková Pappová.

³ VRBKA, S. Elena Zvaríková – od mladosti pani herečka. In *Listy SND, propagačný dvojmesačník*, 1989 – 1990, č. 5, s. 8.

⁴ R. Odišla hrdinka Čechovových hier. In *Film a divadlo*, 1974, roč. 18, č. 20, s. 15.

Z hádzanárskej herečka

Povojnové slovenské divadelníctvo sa rýchlo vyvíjalo nielen v zmysle kvality, ale aj kvantity. Od druhej polovice štyridsiatych rokov postupne sledujeme rozširovanie divadelnej siete po celom území republiky. Vzniká bratislavská Nová scéna Národného divadla, Ukrajinské národné divadlo v Prešove, Stredoslovenské divadlo vo Zvolene, Divadlo pracujúcich v Považskej Bystrici, Nitrianske krajové divadlo, zájazdové Dedinské divadlo a i. Najväčší rozmach v zakladaní divadelných inštitúcií nastal najmä v období po februári 1948, keď komunistická strana získala v krajine absolútnu moc a kultúrni ideológovia považovali živé javiskové umenie za výborný prostriedok na šírenie politickej osvetu.

Na Slovensku sa ale vyskytol problém s personálnou obsadenosťou čerstvých stánkov Tália. Kým v Čechách už existovala Akadémia múzických umení a jej činnosti produktívne predchádzalo pražské konzervatórium, na Slovensku nemal kto dodávať nové posily do divadiel so stálym ansámbľom. Vysoká škola múzických umení vznikla v roku 1949 a prví diplomovaní absolventi hereckého štúdia z nej vyšli až o štyri roky neskôr. To už bolo pre preexponovanú mapu oblastných divadiel neskoro. Preto Štátne konzervatórium, ktoré bolo do vzniku VŠMU jedinou slovenskou školou zameranou na výučbu dramatického umenia, reagovalo na tento dopyt vznikom Odborného divadelného kurzu (ODK). Štúdium tam netrvalo bežné štyri roky, mladí herci získali absolutorium na úrovni konzervatória už po dvoch ročníkoch. A okamžite po ukončení školy po nich siahali divadlá, ktoré sa snažili doplniť svoje ansámble o profesionálnych umelcov, keďže dovtedy museli čerpať najmä z radov agilných ochotníkov.

Zriadenie ODK bolo síce dočasným, ale v akútnej situácii pragmatickým krokom. I keď by sa mohlo zdať, že skrátené štúdium bolo len rýchlokurzom, z jeho troch turnusov v rozpätí rokov 1950 – 1954 vyšli umelci, ktorí nasledujúce desaťročia patrili ku kľúčovým osobnostiam našich kultúrnych dejín: Zdena Gruberová, Eva Krížiková, Carmen Farkašová (neskôr známa ako Hana Hegerová), Žofia Martišová, Miloš Pietor, Leopold Haverl, Vlado Müller, Emília Došeková či Elena Pappová.

Elena Pappová mala ako rodená Bratislavčanka už od detstva možnosť sledovať divadelné dianie v Národnom divadle⁵ aj na Novej scéne ND, ale spočiatku sa zdalo, že jej múzické umenie ostane vzdialené. Ako mladé dievča hrávala hádzanú za Kovosmalt Petržalka, no nakoniec vzťah k divadlu prekonal všetky ostatné záujmy a prihlásila sa na ODK. Po úspešnom zložení skúšok nastúpila do ročníka, ktorý pedagogicky viedli poprední bratislavskí herci Ondrej Jariabek a Milada Želenská. Charakterová interpretka Milada Želenská, pokračovateľka dlhovekej rodinnej divadelníckej tradície, bola pamätníčkou a hereckou účastníčkou emblémových inscenácií moderných režisérov prvých rokov profesionálneho slovenského divadla – Viktora Šulca, Ferdinanda Hoffmanna a Jána Jamnického, aj protagonistkou javiskových diel povojnovej generácie – Magdy Husákovvej Lokvencovej či Františka Kudláča. V Pappovej hereckom profile môžeme ľahko odhaliť priame ozveny jej pedagogičky. Obe herečky mali totiž mnohé spoločné črty – fyziognómiu plnokrvnej ženy, vrodené predpoklady pre úlohy domín aktívne sa zapájajúcich do ostrých konfliktov, aj zmy-

⁵ V rokoch 1942 – 1958 používalo Slovenské národné divadlo názov Národné divadlo.

sel pre bytosti vnútorné deštruované, ale navonok si uchovávalúce esprit nedotknuteľnosti pred okolitými vplyvmi.

Želenská síce Pappovej približovala základy divadelného remesla, ale iba v školských učebniach. V praxi spoznala zákonitosti i nutnosti hereckého povolania vďaka hosťovaniu v inscenáciách režisérovd ND Jozefa Budského a Ivana Licharda. Samozrejme, vo väčšine prípadov išlo iba o výplň davových scén vo výpravných inscenáciách, dominujúcich v tej dobe repertoárom všetkých divadiel. Režiséri však museli v mladšej adeptke vycítiť závan výrazného talentu, lebo jej obaja ponúkli možnosť nielen sa na javisku objaviť v početnom dave štatistov, ale aj prehovoriť svoje prvé repliky. Ivan Lichard ju obsadil do epizódnej úlohy Dory, žnice v Palárikovej obrodeneckej veselohre *Dobrodružstvo pri obžinkoch* (4. 11. 1953) a v réžii Jozefa Budského stvárnila stredne veľkú rolu Ľudmily Vavříkovej v Karvašovej socialistickej agitke *Srdce plné radosti* (30. 1. 1954). Obe dievčenské postavy sú v celkovom pohľade na Pappovej tvorbu síce zanedbateľné, no pre mladú študentku učiacu sa samostatnej javiskovej existencii boli nezastupiteľné. Nehovoriac o tom, že prvé skúsenosti zbierala v spoločnosti vyspelých činoherných protagonistov prvej scény Ctibora Filčíka, Gustáva Valacha, Karola Machatu, Márie Bancíkovej, Márie Prechovskej či Bety Poničanovej. Z ich zrelého hereckého štýlu mohla čerpať inšpirácie pre prácu s javiskovou rečou, vnútornú aj vonkajškovú charakterizáciu postáv i realistickú prirodzenosť ich javiskového výrazu.

Keď do výpočtu prvých herečkiných rol pridáme dve nasledujúce úlohy v Hollého komédii *Kubo* (4. 6. 1954), ktorú poslucháči ODK naštudovali v réžii Ondreja Jariabka ako svoju absolventskú inscenáciu, vznikne dojem, že Pappová bola vhodnou adeptkou pre postavy z dedinského prostredia. Všetky dovtedajšie roly totiž pochádzali z vidieka, či už súčasného alebo historického. Mohlo sa teda zdať, že bude logicky nasledovať rad starších kolegýň, herečiek naturelom zrastených s ruralnosťou slovenského vidieka, Oľgu Borodáčovú Országhovú, Betu Poničanovú a Evu Kristínovú. No opak bol pravdou: Pappová bola už v zárodku kariéry herečkou Želenskej typu – predstaviteľkou žien 20. storočia, živelne rebelujúcich hrdiniek, mondénnych a nad prízemnosť bežného sveta povznesených dám, ale i zúfalých všedných existencií, ktoré v okolitom chaose márne hľadajú aspoň zárodoky duševnej stability. Pappová bola zároveň predstaviteľkou moderného výrazu, interpretkou nekompromisne odhaľujúcou emočnú pravdivosť a intelektuálne horizonty súčasných žien. Aj keď letný pohľad na jej prvé úlohy akoby negoval tento fakt, herečke už od začiatku profesionálnej dráhy vyhovovali postavy, v ktorých mohla cez nenútený až nediadelsky pôsobiaci prejav hovoriť pravdy o dnešnom svete, dnešných ľuďoch a pre dnešných divákov.

Kusé informácie o inscenácii *Kuba* nedávajú šancu na bližšiu analýzu Pappovej výkonov v krížovej alternácii postav cigánky Dory a dedinskej fanfarónky Anny Bečelovej. Môžeme ostať len pri predpokladoch o jej hereckom nadhľade, s mierou využitom temperamente a zmysle pre komickú pointu, ktorými tvarovala svoje neskoršie výkony v martinskom divadle. No jedno je isté, herecky musela zaujať. Inak by čerstvej absolventke ODK neprišla ponuka angažmánu z najprestížnejšieho slovenského regionálneho divadla – z Armádneho divadla Martin, kam nastúpila 27. 7. 1954.

Ne/tuctová tvár

Martinské Armádne divadlo malo v čase herečkinho nástupu za sebou prvú dekádu profesionálnej existencie, ale napriek jeho mladosti nemôžeme hovoriť o nezrelosti. Martinská scéna aj po profesionalizácii zotrvala na pozícii kľúčového divadelného centra, ktoré si napriek mnohým provizóriám a personálnym nevýhodám (veľký počet premiér, fluktuácia v súbore, povinná zájazdová činnosť po širokom regióne) udržiavalo nadpriemernú umeleckú úroveň. Mladá absolventka však vstúpila na jeho javisko v dobe, keď začalo mierne ustupovať z vydobytých kvalitatívnych pozícií. Súbor a tím aj inscenácie trpeli častými odchodmi mladých členov z ansámbľu i obmenami režisérskoho zboru. Napríklad tesne pred Pappovej príchodom opustili Armádne divadlo jej dve o ročník staršie spolužiačky z ODK Eva Krížiková a Zdena Gruberová⁶, ktoré po sezóne v Martine prijali ponuku z činohry ND. Divadlo tak urýchlene potrebovalo doplniť stav mladých hercov.

Dalo by sa predpokladať, že Pappová sa okamžite po nástupe dostala k veľkým dramatickým úlohám. No nebolo to tak. I keď martinské divadlo zrejme privítalo príchod mladej posily, ženská časť ansámbľu bola plná len o pár rokov starších umelkýň, v dobe jej začiatkov už zrejých charakterových herečiek. Pappová bola zatiaľ iba učnicou, ktorá musela prvé roky viac vyčkávať v tieni kolegyň než stvárňovať veľké roly vo svetle reflektorov. Konkurencia bola značná: Katarína Hrobárová Vrzalová, Eliška Nosálová, Helena Sudická, Eva Rysová, Hilda Michalíková, Marica Bálintová i česká herečka s precíznou slovenčinou Květa Fialová. Popri tom bola výraznou nevýhodou a logickou príčinou slabšieho využitia ženskej časti ansámbľu povinná dramaturgická orientácia divadla na armádne témy. V hrách o povstaniach, vojenských bojoch a politických sporoch prideliť autori ženským postavám menší priestor. Preto muselo umelecké vedenie takticky dbať na rovnomerné rozloženie síl v súbore.

Chod divadla zároveň fažko zasiahli odchody určujúcich režisérov prvej polovice päťdesiatych rokov, ktorí dokázali aj v časoch najtvrdších tlakov socialistického realizmu udržať divadlo v nadpriemernej umeleckej kondícii. Otto Haas v roku 1956 prijal angažmán v Českých Budejoviach, Martin Hollý st. v roku 1958 odišiel konsolidovať umeleckú úroveň Divadla Petra Jilemnického v Žiline, v tom istom roku odchádza i Dezider Janda do zvolenského divadla, kam ho o rok neskôr nasleduje Juraj Haľama. Pappová síce ešte zachytila posledné ozveny kvarteta silných režijných osobností, ale jej kvality u nich nenašli okamžitú rezonanciu. Herečkin talent musel čakať na postupné odhaľovanie a najmä prehlbovanie. Hrávala síce pravidelne a veľa, ale väčšinou išlo o menšie, pre význam javiskového celku niekedy až zanedbateľné úlohy.

Jej nástupnou inscenáciou bola Bukovčanova veselohra *Surovô drevo* (2. 10. 1954). Nestvárnila v nej hlavnú hrdinku, amatérsku speváčku Žofku, ale jednu z tria jej kamarátok Betu – energickú, ale dramatickým významom bezpríznačnú dievčinu. Práve séria podobných, pre herecké rozvíjanie sa nevďačných a dramaturgicky nevýbojných úloh začala lemovať Pappovej kariéru. Až do prelomu desaťročí bola predstaviteľkou malých dievčenských rol, v ktorých nemala šancu zahrať viac, ako

⁶ Zaujímavosťou je, že Zdena Gruberová po nástupe do ND doštudovala práve Pappovej úlohy v *Dobrodružstve pri obžinkoch* a v *Srdci plnom radosti*.

jej určovalo niekoľko replík. Vo väčšine prípadov išlo o postavy životaschopných slečien, slabomyselných naiviek, sentimentálnych preciózok, nešťastne zamilovaných krások či milo komických figúrok. Ale k podstatným úlohám, v ktorých by mohla dokázať prirodzený príklon k postavám výsostne dramatickým a po každej stránke komplikovaným, sa nedostávala. Nezanedbateľným aspektom bola aj skutočnosť, že Pappová pôsobila popri kolegyniach príliš tuctovým dojmom. Až o pár rokov neskôr dospela k výzoru zrelej, sebavedomej a fyziognómiou neprehliadnuteľnej ženy.

V prvej päťročnici angažmánu bola predstaviteľkou všeobecného typu dievčat, nositeľkou skôr nevýraznej krásy a na prvý pohľad introvertného naturelu. Dobové fotografie ju približujú ako mladú ženu s bujnými, mierne vlnitými tmavými vlasmi, oválnou tvárou, veľkými očami zasadenými nad okrúhlymi lícami a s medzierkou v mierne vysunutej brade. Nemala ideálne miery, nebola síce korpulentná, ale zodpovedala typu „krv a mlieko“. Jej herecký naturel sa automaticky bránil klasicisticky strohému gestu, patetickému tónu, aj ilustratívnym, realistickým prostriedkom. I preto sa Pappovej vyhýbali postavy z diel klasikov. Úlohy z hier Shakespeara či Goldoniho boli skôr náhodnými stretnutiami. Jej kariére dominovali roly žien 20. storočia, a to v celej jeho dovtedajšej dĺžke: od Čechova, Gorkého či Shawa až po úlohy z diel autorov diagnostikujúcich polaritu prebiehajúcej súčasnosti – Sartra, Dürrenmatta, Casonu, Arbuzova a i.

Toto všetko však môžeme konštatovať o Pappovej až na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, keď vyniklo jej umenie skratky, jemnej nuansovanej kresby duševných polemík a nedeklamačného hereckého slohu. Na úsvite kariéry ju síce považovali za herečku spoľahlivú, nepodliezajúcu kvalitatívnu latku martinského ansámbľu, ale predsa iba rodiacu sa. Na malých dramatických plochách totiž nemala príležitosť preukázať dispozície pre prácu s podtextom, intelektuálny prienik do podstaty úloh či schopnosť akoby nebadaných, no charakterizačne dôsledných a významotvorných valérov. Neskôr nadmieru oceňované atribúty jej hereckej osobnosti – neustávajúca vnútorná tenzia, napätím pulzujúce zámlky, bystré oči schopné reflexívne konkretizovať nastolenú vzťahovú štruktúru – ostávali režisérmi zatiaľ prehliadané. Napriek tomu sa snažila dodať každej postave či postavke prvky jedinečnosti, hereckej svojbytnosti a naliehavosti výpovede.

To postupne prinášalo prvé úspechy. Svedčí o tom napríklad stručná kritická reflexia (pravdepodobne prvá na martinskom pôsobisku) jej výkonu v inscenácii drámy Julija Petroviča Čepurina *Jarné vody* (30. 12. 1954), v ktorej v krízovej alternácii s Gitou Mazalovou stvárnila roly Zoje a Gale: „Úprimnejšia a milšia bola Gaľa v podaní Pappovej. Presvedčila nás svojou milou dievčenskou láskou a po smrti svojho Silkina vedela svojím precítením strhnúť obecenstvo.“⁷ Hodnotenie síce kusé a pre dnešnú rekonštrukciu výkonu primálo obsažné, ale vyplýva z neho, že Pappovej herectvo postupne dozrievalo na náročnejšie úlohy. Tie však stále neprichádzali. V kontexte situácie po roku 1960, keď sa z herečky každodenného typu stala protagonistka súboru, znie až paradoxne, že v prvom období kariéry bola len Trefou dámou v Popovom *Port Arturovi* (5. 12. 1954), nešťastne zamilovanou kurtizánou Biancou v Shakespeareovom *Othellovi* (9. 4. 1955), vrtošivou sekretárkou Vierkou v Stodolovej satire

⁷ MICHAELLI, D. Čepurinove „Jarné vody“ v Armádnom divadle. Bližšie neidentifikovaný výstrižok článku sa nachádza v inscenačnej obálke Julij Petrovič Čepurin : *Jarné vody* (premiéra 30. 12. 1954) v Zbierke inscenácií Divadelného ústavu v Bratislave.



Ben Jonson: *Volpone*. Elena Pappová (Canina). Armádné divadlo Martin, premiéra 31. 3. 1957. Réžia Martin Hollý st. Foto archív SKD Martin.

Jožko Púčik a jeho kariéra (28. 5. 1955), biedermeirovsky krásnou, ale dramaticky ne-výbojnou Evičkou v Palárikovom *Inkognite* (26. 5. 1956), pyšnou princeznou Zulikou v Tylovom *Strakonickom gajdošovi* (13. 4. 1958), jednou z čarodejníc v Shakespearovom *Machbethovi* (25. 3. 1959) či ideologickou tézovitosťou zviazanou Katkou v Karvašovej *Polnočnej omši* (30. 5. 1959). Herečku jednoznačne obchádzali roly širšieho charakterového rozsahu alebo aspoň inscenácie, ktoré by sa výraznejšie zapísali do histórie martinského divadla. Nebola totiž súčasťou Schillerových *Úkladov a lásky* (9. 10. 1954), Višnevského *Optimistickej tragédie* (19. 7. 1956) ani Sofoklovej *Antigony* (22. 12. 1956), teda profilových čísiel repertoáru tej doby.

Problém spočíval v tom, že herecký štýl Eleny Pappovej sa vymykal dobovým konvenciám päťdesiatych rokov minulého storočia. Nebola herečkou deklamátorkou, herečkou so zvučným a melodickým hlasom, herečkou deskriptívne pretavujúcou Stanislavského princípy do javiskovej praxe. Pappovej herecký sloh už od mladosti smeroval k civilnej palete výrazového registra. Jej vonkajškové prostriedky boli neteatrálne, pevne zviazané s bohatou akceleráciou duševných pohnútok, ktoré nevychádzali na povrch v afektovaných blokoch. Vo výraze sa bránila chladnej monumentalite, falošnému pátosu i deskriptívnemu naturalizmu. Napriek fyziognomickým predpokladom bola opakom zasnívaných a sentimentálnych slečien. Už od počiatku smerovala k nekompromisne psychoanalytickým prienikom do komplikovanej ženskej psychiky. K tomu jej však tézovité roličky socialistického repertoáru

bez osobitejšej charakterovej či aspoň typovej špecifickosti nedokázali poslužiť. Preto spočiatku ťažšie hľadala tón pravdivosti pri stvárňovaní tej-ktojej úlohy.

Závan zmeny v obsadzovaní do rol nevinných slečieniek či súdružskou hrdosťou planúcich komunistiek priniesla Canina v Johnsonovej komédii *Volpone* (31. 3. 1957). Alžbetínska komédia síce popiera vyššie predstavenú tézu, že Pappová nebola herečka klasického typu ani repertoáru, ale Canina je pre jej kariéru príznačná z iných príčin. Postava je totiž komickou rolou a zároveň rolou s povolaním, ktoré bude herečka v budúcnosti na javisku i pred kamerou stvárňovať pravidelne. Z Pappovej sa totiž onedlho stane predstaviteľka tragicky zmyselných, ale i koketne vtipných žien, ktoré sa pre svoju morálku, správanie i zamestnanie dostávajú do rozporu s dobrými mravmi solventnej spoločnosti. Volponeho intímna priateľka Canina je práve kombináciou komediálnej úlohy a postavy lacnej ženy. Podľa Vladimíra Štefka „mala výrazné črty benátskej vševediacej kurtizány“⁸, i keď dobová recenzia tvrdí, že „Miestami v interpretácii sa žiadalo väčšmi vyhrať patričnú rafinovanosť, najmä pri pôsobivom zjave, vhodnom pre uvedenú úlohu“⁹. Dochované fotografie ponúkajú pohľad na renesančne slobodomyselný zjav herečky s jasne prítomným erotičnom a výzorom, ktorý balansuje na tenkej hranici medzi nespútanou dievčenskosťou a živelnou ženskosťou. Už pri tomto výkone možno s veľkou pravdepodobnosťou uplatniť vyššie citované slová Stanislava Vrbku o herečkinom prirodzenom až samočinnom sexappeale. Pappovej prvý výrazný krok bol teda urobený a čakal už len na svoje rozvinutie. To však neprišlo okamžite.

Zrod herečky

Začiatkom šesťdesiatych rokov mladá generácia martinských hercov – Ivan Letko, Slavo Drozd, Igor Hrabinský, Ján Lojdl Blanský, Štefan Halás, Helena Sudická, Eliška Nosálová a Elena Zvaríková Pappová – dospela do zrelého veku. K ich umeleckému rastu prispela najmä zmena dramaturgického kurzu, popri inom aj oprostie sa od armádnej tematiky. Divadlo sa vrátilo k názvu Divadlo Slovenského národného povstania a aktívne reagovalo na uvoľnenie z područia neproduktívneho socialistického realizmu. Umelecké vedenie už mohlo siahnuť po širšom okruhu hier, nebránilo sa ani doteraz neprístupným textom angloamerických autorov, dramatikom absurdného a groteskného divadla či predstaviteľom prúdu existencializmu. Ani režisér už nezastával len funkciu oživovateľa divadelnej ilúzie: prelom desaťročí so sebou prináša návrat režijného individualizmu, v ktorom je smerodajná interpretačná koncepcia, nie navodenie dojmu fotografie života.

V týchto podmienkach prichádzajú do Martina dve režisérske osobnosti, ktoré sa okamžite pokúšajú súbor dostať z prepahliska ideologicky orientovaného divadla – Pavel Rímsky a Ivan Petrovický. Podľa divadelného historika Vladimíra Štefka, „Obaja v zásade pokračovali v uvádzaní repertoáru, ktorý bol pre martinskú scénu charakteristický. Na jednej strane pokusy oživiť veľkoplátnové divadlo, dedičstvo Otta Haasa, (...) na druhej strane pokračovanie v línii komornej psychologickej hry. (...) Popri známych pevninách a istotách martinského súboru, najmä jeho dramaturgie a herectva, je tu aj pokus o prekročenie žánru komornej drámy smerom k divadlu

⁸ ŠTEFKO, V. *Divadlo, ktoré vzniklo : štyridsať rokov divadla SNP v Martine*. Martin : Osveta, 1984, s. 77.

⁹ MELIŠOVÁ, B. „Volpone“ v Armádnom divadle. In *Ciel', 6. 4. 1957*.

básnickému a filozofickému.¹⁰ Snaha o regeneráciu divadelného umenia sa dala badať aj v hereckom súbore, najmä v jeho mladej časti. „Viditeľný náskok pred staršími kolegami mali v dikcii, plynulosti gesta, v prednese verša, v schopnosti javiskovej kompozície. Ich príprava, entuziazmus, sústredenie sa na javiskovú prácu nerozptyľované príležitosťami v rozvíjajúcej sa televízii a filme, spolu so skúsenosťou starších kolegov spôsobili istú renesanciu hereckého prejavu (...).“¹¹

Zmenu divadelnej atmosféry vycítila aj Elena Zvaríková Pappová. Konečne mohla uplatniť špecifiká svojho herectva, ktoré boli v päťdesiatych rokoch skôr prekážkou než výhodou. Z nenápadnej, tuctovej členky veľkého ansámblu vyrástla aj vďaka sústredenej práci dramaturgie a režisérov protagonistka súboru. Jej výzor i herecký register nadobudli zrelé kontúry, režiséri sa už neobávali zverovať jej ťažiskové úlohy a jej umeleckú osobitosť si začali pozornejšie všímať kritici. Zvaríkovej Pappovej talent sa prejavil najmä tým, že akcentovala vnútorný dramatizmus charakteristických čŕt jednotlivých rol a vedela ich primerane vyjadriť v diferencovaných žánrových polohách. Napríklad v inscenácii hry estónskeho dramatika Egona Ranneta *Zblúdilý syn* (19. 12. 1959) považoval Aleš Fuks jej kreáciu Anniky za vrchol premiérového večera. „Jej výkon usmerňoval text k žiaducej dramatickej ľahkosti, k psychológii, ale nie psychologizovaniu, k vyjadreniu zložitosti ľudského života ženy, ktorá miluje, ale nezradí svoju vlasť.“¹²

Zvaríková Pappová teda už nebola prototypom nevinnej bacuľatej naivky trpiacej následkami krutých životných skúšok, ale čoraz sebavedomejšie sa začala prehrávať od tézovitej jednostrannosti k zložitej ľudskej obsažnosti. Stala sa herečkou s osobnostným vyžarovaním, kultivovaným prejavom, civilnou výrazovou partitúrou i schopnosťou zrozumiteľne tlmočiť náročné filozofické úvahy v dynamickom dramatickom prejave. Jej herecký typ sa postupne vyhranil do troch základných polôh, ktoré sa pribúdajúcimi úlohami a prácou režisérov s jej individualitou neustále rozširovali do pestrejších tónov či priam až poltónov. Prvou z nich boli osudové dominy – démonické ženy, vyvrhľky spoločnosti a záhadné existencie, ktoré vzbudzujú nedôveru nielen pre nepopierateľné erotické fluidum, ale i pre nevyspytateľné, akoby až besmi diktované konanie. Druhou sa stali ženy všedného bytia, ktoré by najradšej zotrvali v stereotypnom životnom chode, ale nepredvídané okolnosti ich prinútili odhaľovať dovtedy netušené a neprebádané duševné sily. A napokon treťou polohou Zvaríkovej Pappovej bolo komediálne herectvo so širokým registrom javiskového humoru, od konverzačnej anglickej komédie plnej slovných bonmotov až po grotesku prezentujúcu temné stránky ľudskej osobnosti.

Jednu z príčin, prečo nebol herečkin talent spočiatku dostatočne využívaný, možno vidieť v tom, že nenašla „svojho“ režiséra. Aj keď s ňou Ivan Petrovický a Pavel Rímsky kontinuálne pracovali, uznávali jej charakterizačné schopnosti a interpretačnú flexibilitu, kľúčovú úlohu v jej kariére zohrali pohostinské réžie Juraja Svobodu. Ten jej ponúkol hneď niekoľko dramaticky podnetných príležitostí so spoločným menovateľom: vždy išlo o bytosti iracionálne prepadajúce svojej vášni a vytrvalo idúce za cieľom bez toho, aby hľadali na následky vlastného počínania. Svoboda našťudo-

¹⁰ ŠTEFKO, V. *Divadlo, ktoré vzniklo : štyridsať rokov divadla SNP v Martine*, s 85.

¹¹ Tamže, s. 92.

¹² FUCHS, A. Kdo zablúdl? In *Divadelní noviny*, roč. 3, č. 13, s. 5, 20. 1. 1960. Z češtiny preložil K. Mišovic.

Jean Paul Sartre: *Väzni z Altony*.
Divadlo SNP Martin, premiéra
19. 5. 1962. Réžia Juraj Svoboda.
Elena Zvaríková Pappová
(Johanna). Foto archív SKD
Martin. Snímka Jaroslav Barák.



val v Martine v rozpätí rokov 1962 – 1965 šesť inscenácií, z toho v piatich stvárnila ústrednú ženskú rolu.¹³

Po prvýkrát sa stretli pri uvedení Sartrovej filozofickej dišputy o vojnových prečinoch a zodpovednosti za zločiny proti ľudskosti *Väzni z Altony* (19. 5. 1962). Režisér redukoval filozofické pasáže rozsiahleho naratívneho textu a sústredil sa na určujúcu dejovú líniu, kladúc dôraz na herecky vecné pretlmočenie základnej idey hry. Dbal na to, aby účinkujúci ustriehli hranicu medzi nedramatickým intelektuálnym filozofovaním a prudkým emočným prežitkom. Kritik Milan Polák napísal: „Svoboda vedel viacerými premyslenými nápadmi navodiť atmosféru, vygradovať dej a viesť hercov k priliehavému, viac striedmemu a štylizovanému, než popisnému a naturalizujúcemu herectvu. Prejavilo sa to na postave Johanny, ktorú vytvorila Elena Zvaríková so vzácnou citlivosťou, umiernenosťou a možno práve preto akousi sugestívnou zovnútornešťou aj v tých najexponovanejších miestach.“¹⁴ Vladimír Štefko neváhal herečku po tomto výkone nazvať skutočnou oporou martinského súboru.¹⁵

Stretnutie so Sartrom zároveň poukázalo na to, že Zvaríková Pappová sa najlepšie cíti práve v hrách moderných autorov. To spozorovali aj režiséri, hosťujúceho Juraja Svobodu nevynímajúc. Lenže ich nasledujúce javiskové stretnutia už nemali takú

¹³ Juraj Svoboda s Elenou Zvaríkovou Pappovou (ale i inými martinskými hercami) v tomto období pravidelne pracoval aj v televízii, kde herečka pod jeho režijným vedením vytvorila niekoľko kľúčových rolí.

¹⁴ POLÁK, M. Sartre na javisku. In *Film a divadlo*, 1962, roč. 6, č. 12, s. 13.

¹⁵ Pozri ŠTEFKO, V. *Divadlo, ktoré vzniklo : štyridsať rokov divadla SNP v Martine*, s. 105.

umeleckú rezonanciu ako *Väzňi z Altony*. Nanajvýš problematicky vyznelo naštudovanie monumentálnej drámy Eugena O'Neill *Smútok pristane Elektre* (20. 6. 1964). Svoboda precenil sily súboru a ani Zvaríková Pappová, napriek značným predpokladom, v plnej miere nenaplnila úlohu pomstou hnanej Lavínie, modernej analógie k antickej Elektre. Úprava textu sústredená na vyrozprávanie základnej príbehovej spleti a sploštenie Lavínie do podoby démonickej, nervnej a prchkej ženy obrali herečku o možnosť vnútorne prehĺbiť ostatné povahové črty ústrednej hrdinky.

No ak Svobodove réžie v Martine mali skôr klesajúce kvalitatívne tendencie, nemožno to isté konštatovať o výkonoch jeho protagonistky. Dôkazom toho je talianska melancholická komédia Eduarda de Filippa *Filumena Marturano* (15. 5. 1965). V hre o bývalej prostitútke, ktorá po rokoch spoločného života s druhom Domenicom túži po manželskom spečení ich vzťahu, kreovala Zvaríková Pappová typ, ktorý sa postupne stával obligátnou súčasťou súpisu jej divadelných, filmových i televíznych rolí – povahou eruptívne, no mravnými postojmi počestné prostitútke, kurtizány, či prinajmenšom padlé ženy odsudzované meštiackou spoločnosťou. Jednou z nich bola aj Filumena. Kým kritici unisono konšatovali monotónnosť a žánrovú pomýlenosť inscenácie, tak ako jej silnú stránku jednoznačne vyzdvihovali práve herečkin výkon. Už názov recenzie Juraja Váha *Len výborná titulná postava* hovorí o mnohom.¹⁶ Výstižnú charakteristiku kreácie ponúka najmä recenzia Štefana Šugára. „Elena Zvaríková je herečka, ktorá prináša do inscenácie veľké bohatstvo stavebných prostriedkov pre svoju rolu. Aj postavu Filumeny Marturano si vybudovala takto bohato a premyslene. Najočividnejší je tento jej prístup v bohatstve a rôznorodosti gesta, ktorým je schopná v neobvyklých a nezautomatizovaných spojeniach ozrejmiť duševný stav a pocity svojej postavy. Zmyslom života Filumeny Marturano je vychovať svoje tri nemanželské deti, pretože to sľúbila Panenke Márii, a napokon dať im aj meno otca. Tento životný zápas Filumeny Marturano herečka zviditeľňuje pohybom – mierne nachýlená dopredu akoby niesla na bedrách celú farchu svojho života, ale zároveň akoby ako vlčica bola v neustálom strehu, aby mohla na život a na smrť brániť svoje vlčatá. Materský cit ju vnútorne úplne spaľuje, ženie ju vpred a keď sa dozvie, že jej manželstvo bude vyhlásené za neplatné, stojí síce na pokraji zúfalstva, ale so zatatými zubami bojuje ďalej. (...) A keď sa (...) po skončení malej rodinnej slávnosti rozplače – prvýkrát odvtedy, ako pozná Domencia – je to pointa, ktorú autor dôvtipne pripravil a ku ktorej herečka vývin svojej postavy naozaj dovedla. Filumena Marturano v hereckej kreácii Eleny Zvaríkovej je postava až pudovo elementárna, spoločensky dosť neotesaná, intelektuálne primitívna, ale citovo bohatá, vášnivá, neústupná a o prudkosti svojho materského citu vedela divákov svojím hereckým výkonom presvedčiť.“¹⁷

Herečkin výkon musel skutočne rezonovať, taká obsiahla analýza jedného výkonu nebola totiž pri kritickej recepcii regionálnych divadiel bežná. Šugárove slová tak pomáhajú priblížiť nielen konkrétny výkon, ale v širšom dramaturgickom rozhraní charakterizujú aj základný Zvaríkovej Pappovej herecký typ. Ako sme už naznačili, ženské charaktery v herečkinom podaní neboli jednofarebnými tézami, ale neprebádanými a nevyspytateľnými bytosťami podliehajúcimi osídľam explozívnych vášní. Stanislav Vrbka ju v jednom z publikovaných medailónov charakterizoval: „Jej vý-

¹⁶ VÁH, J. Len výborná titulná postava. In *Film a divadlo*, 1965, roč. 9, č. 15, s. 14.

¹⁷ ŠUGÁR, Š. Priemernosť je nesmrteľná aj v divadle. In *Pravda*, 11. 3. 1966, roč. 47, č. 69, s. 2.

William Harrison
 Faulkner – Albert Camus:
Requiem za mníšku.
 Divadlo SNP Martin,
 premiéra 9. 4. 1966. Réžia
 Ivan Petrovický. Elena
 Zvaríková Pappová
 (Temple Stevensonová),
 Jaroslav Vrzala (Gavin
 Stevens). Foto archív SKD
 Martin. Snímka Jaroslav
 Barák.



kony často pôsobili hranato, tvrdo, bola v nich akási plebejská neokrôchanosť, zavše aj drsnosť s nádychom až naturalistickej surovosti. Ale, keď ste nazreli pod povrch, často ste objavili drámu, ba neraz tragédiu dorážanej ženskej duše, ktorej sa nedarí vymaniť z pút okolia a prekonať vlastnú slabosť. Čím viac jej herectvo vyzrievalo, tým častejšie sa stretávalo s rozporuplnými charaktermi.¹⁸

Povahou nekonkrétne a myšlienkovými pochodmi nepredvídateľné osudové hrdinky vedela hereckými prostriedkami zasadiť do výrazovo jasne kontúrovanej interpretácie. Ženy strhávajúce masky počestného života, prerážajúce dno svojich vnútorných síl, vinníčky utekajúce pred minulosťou, bytosti zasiahnuté freudovskými syndrómami, tam spočívalo Zvaríkovej Pappovej hlavné herecko-dramaturgické zacielenie. Nikdy to neboli frigidnou mravnosťou zviazané dámy, konzervatívne posluhovačky dobrých mravov či názorovo nevyhranené spoločníčky „silnejšieho“ pohlavia. Zvaríková Pappová hrala vždy ich priame opaky – strindbergovsky animálne bytosti ocitajúce sa v extrémnych existenčných súbojoch, v ktorých sa musia spoľahnúť výhradne na svoje vrodené inštinkty. Pravidelne stvárňovala ženy mimo noriem, dominy, ktoré sa už nemôžu začleniť späť do bežného chodu života. Taká bola jej podmanivá Temple v Camusej dramatizácii Faulknerovej beletrie *Requiem za mníšku* (9. 4. 1966), s neustále prítomným tajomnom ukrývajúcim sa za dvojznačnými dramatickými pauzami, už spomenuté Lavínia a Filumena, aj frivolná slúžka Lujza z Thomasovej detektívky *Osem žien* (11. 4. 1964) či neskôr Vasilisa Karpovna z Gorkého *Na dne* (16. 11. 1967) a Maxine z Williamsovej *Noci s leguánom* (20. 4. 1968).

Na rozdiel od Juraja Svobodu, ktorý herečku obsadzoval do úloh osudových žien, Pavel Rímsky dbal na rozvinutie lyrickejšieho tónu jej hereckej škály. Po agilnej bojovníčke o životné šťastie Helene zo Shakespearovho *Sna májovej noci* (1. 7. 1961) to bola najmä Vaľa v Arbuzovovom *Irkutskom príbehu* (13. 10. 1962), na začiatku šesťde-

¹⁸ VRBKA, S. Elena Zvaríková – od mladosti pani herečka. In *Listy SND, propagačný dvojmesačník*, 1989 – 1990, č. 5, s. 8.



Alexej Nikolajevič
Arbuzov: *Irkutský príbeh*.
Divadlo SNP Martin,
premiéra 13. 10. 1962.
Réžia Pavel Rímsky.
Igor Hrabinský (Sergej),
Elena Zvaríková Pappová
(Vaľa). Foto archív SKD
Martin. Snímka Jaroslav
Barák.

siatych rokov najinscenovanejšej sovietskej hre v tzv. východnom bloku. Rola predavačky s nedobrou povestou, žijúcej v kolektíve robotníkov na stavbe priehrady na Angare, ktorá cez meandrovité životné peripetie dospieva od ľahkovážneho dievčaťa k podobe racionálnej ženy a najmä k profilu hrdej sovietskej občianky, patrila v danej dobe medzi módne herecké príležitosti. Možnosť stvárniť ju dostávali výhradne protagonistky súborov, schopné nenápadnými hereckými finesami obsiahnuť náročný vnútorný boj i následný emočný prerod komplikovanej ženskej duše. Na Slovensku popri Márii Kráľovičovej zo SND, Eve Rysovej z Trnavy, alternantkách z Košíc Judite Vicianovej a Elene Volkovej či Anne Ferenczyovej z Komárna dokázala zaujať aj martinská predstaviteľka. Rudolf Mrlian o jej výkone konštatoval: „Farbitosť postavy závisí od postoja a schopnosti herečky, od jej osobitného videnia, názorov, charakteru a vnútornej sily. Elena Zvaríková preniesla svoju Vaľu do nášho prostredia, pohrala sa s dievčenskou roztopašou, neviazanosťou, vyskúšala pevnosť i odolnosť našich chlapcov, postavila sa zoči-voči okolitej spoločnosti, chcela ísť dokonca proti nej. A predsa našla východisko v čestnom, otvorenom vzťahu Sergeja, ktorý jej vyrástol nad všetkých a nad všetko, v ňom a s ním našla svoje šťastné miestečko, svoj kúsok životnej pôdy. Na prvý dojem bol u nej každý prejav, prvok samozrejmy, nenútený, ale skrýval v sebe znásobenú silu umeleckého zážitku. Bolo to hlavne preto, že Zvaríková vážila presnou mierou svoj cit, iste aj presvedčenie, no nadovšetko vonkajší prejav obohacovaný významovo i umelecky podčiarknutým detailom. A tak sa nám pomaly odvíjalo zamotané kľbko, pričom sme ani na chvíľu nestratili spred očí jednotlivé nitky, ktoré pospolu vytvárajú celok. Hodno preto vytvrdiť osobitné uchopenie a pochopenie postavy i jej umelecké zvládnutie.“¹⁹

Špecifické miesto v martinskej ére herečkinej kariéry patrí komediálnym kreáciami. Spočiatku sa zdalo, že pre plnoštíhlu postavu ostane predstaviteľkou humorných figúrok – síce s bystrými očami a pohotovými reakciami, ale i tak s nepresiahnutými metami od typovej ku charakterovej komičke. Herečka však aj v tejto oblasti

¹⁹ MRLIAN, R. „Irkutský príbeh“ v Martine. In *Pravda*, roč. 43, č. 358, s. 3, 29. 12. 1962.

prekvapila. Postupom času sa predstavovala ako suverénna interpretka koketných i duchaplných milosťpaní, ale súčasne dokázala svoje herectvo vyladiť aj do ostrých črt grotesky a typovej karikatúry. V týchto prípadoch sa nebála poprieť svoje ženské prednosti, alebo naopak, exponovať ich ako účinnú zbraň ekonomickej či aspoň komickej taktiky. S nonšalantnosťou sa prezentovala aj ako precízna tlmočníčka bonmotov v konverzačných komédiách anglického salónneho štýlu. V Líze Doolitlovej v Shawovom *Pygmalionovi* (27. 10. 1961) vystihla neohrabanosť prejavu londýnskej kvetinárky, ktorá si rýchlo osvojí noblesu a šarm urodzenej britskej lady. Podobne v Anouilhovom *Bále zlodějov* (8. 4. 1967), Simonových *Bosých nohách v parku* (6. 11. 1965) či Wildovej komédii *Je důležité mať Filipa* (31. 12. 1964) koncentrovala pozornosť na plynulý a ľahký rytmus reči, vecnosť vravy, briskné tlmočenie významov a najmä na vystihnutie point, ktoré však vyslovovala s osobitou samozrejmou, bez očividného akustického akcentu. Pritom si uchovávala spontánnosť prejavu, zbytočne nepsychologizovala a svoje herectvo podriaďovala štýlovej čistote inscenácie. Tieto tóny úspešne uplatňovala aj v rolách, kde si neobliekala honosné aristokratické či aspoň meštiacke róby, ale obyčajné odevy akoby vypožičané z vlastného šatníka. Teda obdobne ako vo vážnejšom repertoári, aj v komediálnom žánri vyrástla zo Zvaríkovej Pappovej autentická predstaviteľka širokej škály sociálneho statusu postáv.

Ozvláštnený realizmus Eleny Zvaríkovej Pappovej

Elena Zvaríková Pappová sa v priebehu šesťdesiatych rokov stala kľúčovou interpretkou v inscenáciách režisérovi Pavla Rímskeho, Ivana Petrovického i Juraja Svobodu. Ale ak našla skutočne spriazneného režiséra, tak to bol jej niekdajší spolužiak z ODK Miloš Pietor. Už od čias jeho pohostinských martinských réžií bol v herectve Zvaríkovej Pappovej badateľný jasný progres (čo paralelne začali využívať aj ostatní režiséri), ktorý plynulo pokračoval i po roku 1962, keď Pietor nastúpil do interného pomeru v DSNP. Umelecký naturel herečky absolútne kontroval jeho režijnému videniu. Pietor totiž do slovenského divadelníctva nepriniesol výrazový a formálny experiment, naopak, jeho inscenácie vychádzali z dôkladného poznania metódy psychologického realizmu, ktorú však interpretoval z modernejšieho uhla pohľadu. Pietrov realizmus už bol syntézou prvkov avantgardy a súčasných divadelných prúdov s dôkladným realistickým čítaním textu. Vladimír Štefko jeho poetiku výstižne nazval „ozvláštneným realizmom“: „Nebola to len transkripcia životných javov na javisko, ale dôraz na psychologickú prepracovanosť postáv, najmä ich vzájomných vzťahov takým spôsobom, aby sa nestrácala ich divadelno-estetická účinnosť, aby život na javisku bol kondenzátom, extraktom, básnickým zobrazením reality. V jeho poetike mala dôležité miesto skratka, hutnosť, precíznosť motivácie konania postáv, úcta k autorovmu dielu i myšlienke, k slovu, výtvarné i poetické až lyrické čítanie.“²⁰

Ozvláštneným realizmom by sme mohli nazvať aj herecký sloh Eleny Zvaríkovej Pappovej. Až Pietor v nej totiž odhalil zrelú charakterovú herečku, takže najvýraznejšie umelecké víťazstvá a profilové kreácie martinského obdobia dosiahla práve v jeho réžiách. Bol to on, kto z typovej herečky stvoril charakterovú herečku. Z ich

²⁰ ŠTEFKO, V. *Divadlo, ktoré vzniklo : štyridsať rokov divadla SNP v Martine*, s. 112.



Murray Schisgal:
Strojopis. Divadlo
 SNP Martin, premiéra
 24. 6. 1967. Réžia Miloš
 Pietor. Elena Zvariková
 Pappová (Sylvia), Ivan
 Folkman (Paul). Foto
 archív SKD Martin.
 Snímka Jaroslav Barák.

vzájomných stretnutí treba osobitne spomenúť najmä tri diela – inscenáciu dvoch hier Murraya Schisgala *Strojopis* a *Tiger* (24. 6. 1967) a dve naštudovania ruských klasických titulov – Čechovove *Tri sestry* (21. 1. 1967) a Gorkého *Na dne* (16. 11. 1967).

V Schisgalových štýlovo odlišných jednoaktovkách našiel Pietor tematický prie-sečník: uviaznutie človeka v životnom stereotypu a neschopnosť aspoň na chvíľu pozastaviť zabehnutý cyklus. V *Strojopise* sa stretávame s dvojicou administratívnych úradníkov, ktorých celý život prebehne za pracovným stolom. Vidíme ich od aktívnej mladosti až po šedivú starobu, a to všetko v nenápadných časových posunoch. Dramatik tak s miernou grotesknou hyperbolou poukázal na zmechanizovanie života a následnú ľudskú rezignáciu. *Tiger* je zase miniatúrna čierna komédia o násilníkovi, ktorého zvedie jeho vlastná obeť. Pietor v plnej miere rešpektoval poetiku hier a viedol ju v ironickom nadhľade, dbajúc najmä na civilný prejav predstaviteľov oboch dvojíc – Eleny Zvarikovej Pappovej a Ivana Folkmana. Sylviu v *Strojopise* herečka spočiatku tvarovala ako energickú, i keď emočne labilnú dievčinu plnú ideálov. Štefan Šugár konštatoval: „Prehrávanie vonkajškových, komických znakov charakteristiky postavy však (...) rýchlo zmení za decentný výraz pre zvnútornený a chápaný pohľad do zložitého a chaotického citového sveta mladej osamelej ženy, ktorá dozrieva

vo vyrovnávaní sa so svojim ľudským údelom. Pretože vnímame neustále tento silný prúd citového života postavy, ktorý nám svojím herectvom plasticky zobrazuje, takmer si neuvedomujeme jej premeny od pochatého dievčiska k starej žene (...), ktorá sa vyrovnala so svetom bez hystérie a hluku; uzlík neuskutočnených nádejí a snov je odložený kdesi na dno srdca a spolu so svojou trpkosťou si ho bez slova odnesie na druhý svet.²¹ V druhej aktovke herečka stvárnila Glóriu, obeť muža, ktorý si celoživotné neúspechy u žien kompenzuje ich únosmi. Hereckú autenticnosť, úspešne využitú v *Strojopise*, tu Zvaríková Pappová mohla obohatiť aj o prvky komickeho odstupu od roly malomeštičky ocitajúcej sa v nepredvídanej životnej situácii. „S nevšednou chuťou, pôžitkom a komediálnym ostňom vyhráva svoju Glóriu od hysterických prejavov strachu spôsobnej paničky a vzornej manželky pred znásilnením, ktorá svojím ženským inštinktom skoro prehliadne skutočnú situáciu, ovládne ju svojou nenásytnou tužobou uskutočňovať sa v pomoci druhým, až napokon skončí na mieste, ktorému sa na začiatku so živočíšnym strachom bránila – totiž v Benovej posteli.“²²

Miloš Pietor zaujíma v dejinách slovenského divadelníctva nezastupiteľné miesto aj ako inovatívny režijný interpret ruskej klasiky. K dedičstvu Čechova či Gorkého totiž nepristupoval s pietou či sentimentalitou ako jeho predchodcovia, ale na javisku prezentoval postavy umárajúce sa v marazme moderného sveta. V *Troch sestrách* i v o sezónu mladšom *Na dne* hovoril výsostne vecným, často až tragikomickým tónom o sklamaníach, nenaplnených túžbach a bezvýhodiskovosti životných osudov ako o odraze svojej doby. Na hrdinov Čechovovej drámy sa pozeral nepateticky, ľutoval ich, ale vinu za uviaznutie ich životov prisudzoval aj im samým. Inscenácia slovami Vladimíra Štefka „akoby vravela s Čechovom, že o dobre netreba len snívať, ale treba oň celým svojím životom bojovať“²³. Preto nedovolil, aby do hereckých výkonov prenikli prvky sebaľútosti. Naopak, s protagonistami akcentoval aj povahové neduhy postáv, ktoré zapríčiňovali letargiu ich neproduktívnych životov. Spomedzi účinkujúcich vynikla predovšetkým nešťastná, ale v momentoch neustriehnutej vášne neprijemná až antipatická Máša Eleny Zvaríkovej Pappovej, ktorá „nebola stelesnením krásy, dobra, poézie, ktorá trpí viditeľne nešťastným manželstvom. Jej Máša bola aj otrávená, unudená, zlostná, rozkričala sa pri najmenej kolízii. (...) Jej láska k Veršininovi nebolo priesačné čisté citové vzplanutie, bolo v nej čosi zábavky, krátenia dlhej chvíle i túžby po dobrodružstve.“²⁴ Herečka dostala príležitosť naplno rozvinúť nuansy svojho dramatického umenia: jemné psychologické prechody medzi kontrastnými emočnými polohami, pritom nie prudké strihy, ale kontinuálne celky pozorne škálovaných rozporných psychických odtieňov a rozpoložení. Ako zhodnotila Eva Galandová: „Máša je bytosť, ktorú trpko poznačila samota, nepochopenie, do ktorého ju priviedlo ľudské a citové sklamanie; zväzda sama so sebou úporný nervný boj o sebanaplnenie, o záchranu pred rezignáciou.“²⁵ Femme fatale odetú v jednoduchých dlhých čiernych šatách, so zopnutými tmavými vlasmi a s nezúčastneným, až otupeným pohľadom očí vyplývajúcim zo životnej pasivity

²¹ ŠUGÁR, Š. O outsideroch spoločnosti. In *Kultúrny život*, roč. 22, č. 30, s. 9, 28. 8. 1967.

²² Tamže.

²³ ŠTEFKO, V. *Divadlo, ktoré vzniklo : štyridsať rokov divadla SNP v Martine*, s. 118.

²⁴ Tamže, s. 117.

²⁵ GALANDOVÁ, E. Tri sestry v Divadle SNP. In *Smena*, roč. 20, č. 22, s. 4, 26. 1. 1967.



Anton Pavlovič Čechov:
Tri sestry. Divadlo
SNP Martin, premiéra
21. 1. 1967. Réžia Miloš
Pietor. Jaroslav Vrzala
(Veršinin), Elena
Zvaríková Pappová
(Máša). Foto Archív SKD
Martin. Snímka Jaroslav
Barák.

prirovnal Emil Lehuta k Serovovomu portrétu herečky Marije Jermolovovej, pričom Zvaríková Pappová sa akoby inšpirovala nielen „zovňajškom slávnej ruskej tragéd-ky (...), ale aj jej psychologickou sústredenosťou (...) a vznešenosťou, ktorou prevyšuje svoje okolie“.²⁶

V Čechovovej postave vytvorenej v spolupráci s Milošom Pietorom našla Zvaríková Pappová komfortnú zónu pre danosti charakterovej herečky, interpretky, ktorá dokáže prirodzene poukázať na záhadnú dvojznačnosť postavy, predstaviť ju v hutnom vonkajškovom prejave, vyhýbajúc sa pritom prízemnej hystérii a sústreďujúc sa na polohy najintímnejšieho privatissima. Za vzácne konzistentný herecký portrét získala v roku 1968 prestížnu Cenu Andreja Bagara. Naplnili sa tak slová Evy Galandovej, ktorá už po premiére konštatovala: „Jej kreácia je najbližšie k súčasne ponímanému čechovovskému herectvu a ponímaniu, ktoré Pietor režijnými prostriedkami naznačil: k večnej a súčasnej dráme nenaplnených túžob.“²⁷

²⁶ LEHUTA, E. Zo zápisníka Emila Lehutu. In *Slovenské pohľady*, 1968, roč. 84, č. 3, s. 149.

²⁷ GALANDOVÁ, E. *Tri sestry* v Divadle SNP.

Maxim Gorkij: *Na dne*.
 Divadlo SNP Martin,
 premiéra 10. 11. 1967.
 Réžia Miloš Pietor. Elena
 Zvaríková Pappová
 (Vasilisa Karpovna),
 Rudolf Látka (Michail
 Ivanov Kostyľov). Foto
 Archív SKD Martin.
 Snímka Jaroslav Barák.



Podobne nepietnym a hlavne neideologickým pohľadom vyložil Pietor aj dobovo protežovanú hru Maxima Gorkého *Na dne*. Drámu nevnímal ako súcitný žánrový obrázok o bosákoch, ktorí sa ocitli na ľudskom i existenčnom dne. V texte akcentoval motívy neschopnosti komunikácie, povahovej nedvižnosti, egocentrizmu a osamelosti človeka. V Gorkého príbehu našiel až prvky absurdnej drámy o večnom čakaní na lepší život, ktorý stále neprichádza. V semenisku hriechu a biedy stvárnila Zvaríková Pappová manželku majiteľa nocľahárne Vasilisu Karpovnu. Bytosť nekompromisnú a k okolitému svetu až krutú, ale pod príkrým povrchom ukrývajúcu senzitivný ľudský cit. Ako uvádza Vladimír Štefko, „nebola iba zlou ženou, strigou, postrachom nocľahárne, ktorú vie skrotiť iba Vaska Pepel, ale ženou, ktorá by strašne rada unikla z tohto prostredia, ktorá si po kúsočkoch doslova kradne zo života radostnejšie, príjemnejšie chvíle, ale nadovšetko štipky porozumenia“.²⁸

O Zvaríkovej Pappovej sa začalo písať a hovoriť v širších reláciách. Kritika oceňovala jej javiskové kreácie, značné herecké posuny i nevyčerpatelnú tvárnosť cha-

²⁸ ŠTEFKO, V. *Divadlo, ktoré vzniklo : štyridsať rokov divadla SNP v Martine*, s. 119.

rakterizačného talentu a jej výkony konfrontovala s prácou bratislavských kolegyň. Prechod umelkyne do Bratislavy tak nebol ničím prekvapivým. S martinským divadlom sa rozlúčila úlohou, ktorá bola pre jej herecký typ viac ako príznačná – Maxinou z Williamsovej *Noci s leguánom* (20. 4. 1968), rolou napísanou v osnovách moderného realizmu, s príchufou freudovskej psychoanalýzy. V réžii Ivana Petrovického tak bola na javisku opäť ženou-maximalistkou, komplikovaným stvorením vystatujúcim sa pred okolím svojou živelnosťou a povahovou nevyberanosťou. No v skutočnosti zraniteľnou, či vlastne už zranenou ženskou dušou. Ako napísal Martin Porubjak, „jej Maxine je energická a hrubá, aby sa jej vzápätí zlomil hlas v zúfalstve opustenosti, je vulgárna, aby zakryla nežnosť, je egoistická a prísna, aby o chvíľu mohla odpustiť. Mnohoznačnosť tejto postavy (...) stelesnila s veľkým zmyslom pre hodnovernosť a pravdivosť, podarilo sa jej tak obsiahnuť vnútorne veľmi rozpornú postavu – napriek jej rozpornosti – v celej šírke a pritom naozaj presvedčivo.“²⁹ Maxine tak bola dôraznou bodkou za štrnástimi sezónami na martinskej scéne, kde sa z tuctovej predstaviteľky vedľajších úloh zrodila kľúčová herecká osobnosť dobového slovenského divadelníctva.

Návrat do Bratislavy

Od 1. 1. 1969 sa Elena Zvaríková Pappová stáva členkou činohry SND. Do divadla, v ktorom v prvej polovici päťdesiatych rokov neisto začínala, prichádza ako herečka so zvučnou povestou. Lenže na rozdiel do svojich predchodkýň a predchodcov Hany Kováčikovej, Márie Kráľovičovej, Evy Krížikovej, Zdeny Gruberovej, Ctibora Filčíka, Ela Romančíka, Štefana Kvietika či manželov Kronerovcov, ktorí podobne ako ona zariskovali a prestúpili z turčianskeho javiska do pulzujúceho bratislavského života, prišla ako zrelá žena, na ktoré myslel málokto dramatik. Činoherný súbor SND navyše disponoval dostatkom jej generačných rovesníčok – Zdenou Gruberovou, Evou Polákovou, Vierou Topinkovou a najmä jej švagrinou, typologicky príbuznou Evou Krížikovou. K postavám v strednom veku sa zároveň v tom čase ešte hlásili aj o niečo staršie kolegyne Mária Kráľovičová, Eva Kristinová a Viera Strnisková. Všetky boli vyprofilovanými umelkýňami, ktoré si v rozvrstvenom, mnohopočetnom ansámblu našli svoje miesto i režiséra. O hereckých dispozíciách čerstvej členky divadla nemožno síce nikto pochybovať, ale na novom pôsobisku musela začínať od nuly.

Svojbytnú pozíciu si hľadala ťažko. Interní režiséri staršej generácie Jozef Budský, Tibor Rakovský a Karol L. Zachar už mali svoje dvorné protagonistky. Zvaríkovej Pappovej civilné, odpoetizované herectvo neladilo s Budského emočne sýtim divadlom veľkého plátna, ani s Rakovského scénickou intelektuálnou básnivosťou, a už vôbec nie so Zacharovým vnímaním javiskového diela ako akvarelovo retušovaného obrazu reality. Oporu našla aspoň v mladšej, postupne sa etablujúcej generácii – Pavlovi Hasprovi, Petrovi Mikulíkovi i v činohre pravidelne hosťujúcim Jozefovi Palkovi, teda v režiséroch komorného a završenie i moderného repertoáru. Všetko nasvedčovalo tomu, že by vďaka integrálnej spolupráci s týmito tvorcami mohla ohlásiť renesanciu svojich martinských úspechov.

Ešte pred nástupom do súboru herečka hosťovala na Malej scéne SND v Mikulí-

²⁹ PORUBJAK, M. Williams v Martine. In *Kultúrny život*, roč. 23, č. 22, s. 5, 31. 5. 1968.

kovej inscenácii drámy Harolda Pintera *Návrat domov* (7. 12. 1968). Autor v hre zobrazuje perifériu ľudských hodnôt, kde kombinuje krutosť vzájomnej psychickej tyranie postáv s absurdnosťou ich bytia. Zvaríková Pappová v intenciách martinských úloh stvárnila symbol dobyvačného, osudového a najmä hriešneho ženstva, ktoré svojím prirodzene erotizujúcim vyžarovaním dráždi čisto mužský kolektív hry. Ruth príchodom do manželovho rodného domu a zoznámením sa s jeho príbuznými postupne odhaľuje svoju nečestnú minulosť a stáva sa tak spúšťačom absolútnej deštrukcie dovtedy aspoň provizórne stabilných rodinných pilierov. Ako napísal Zoltán Rampák, bola to „rola, kde sa herecký výkon pohybuje stále na nebezpečnej hranici vulgárnosti. Zvaríková svojím výkonom túto hranicu neprekročila, napriek tomu, že mala podstatne menej textu než jej mužskí partneri a že ťažisko jej výkonu muselo zostať v oblasti gestickej a mimickej.“³⁰ Jej Ruth pútala exteriérom tajomnej, nejednoznačnej bytosti. Bola eroticky podmanivou dominou, pritom vonkajškovo neexpanzívnu, sústredenou na neverbálnu stránku hereckého výrazu. „Neurčitý úsmev na tvári, tupá rezignácia v očiach – alebo nevyslovené utrpenie a otázka v pohľade. Stále sa môžeme pýtať, kto je a odkiaľ prichádza, alebo kam odchádza a prečo zostáva. Prijíma svet a agresivitu voči svojej osobe a zároveň ju tajomným spôsobom odráža. Žije svoj vlastný život, do ktorého nemôže nikto preniknúť, nikto ju nemôže pochopiť.“³¹ Podobné ponory do patologicky deformovanej psychiky postáv a špecifický autorov jazyk však neboli vlastné všetkým hercom národnej scény, takže pre Zvaríkovú Pappovú to bol vďaka jej predošlým skúsenostiam s modernou dramatikou smelý prológ bratislavskej etapy. Premiérové recenzie zároveň priniesli nielen názory o jej hereckej dominancii v inscenácii, ale aj o opodstatnenosti angažovania herečky do súboru.³²

Zmena divadla nespôsobila zmenu hereckého typu. Aj bratislavskí režiséri v Zvaríkovej Pappovej objavili precíznu tlmočničku ženského nepokoja, vášnivosti, interpretku schopnú neteatrálneho vonkajškovým prejavom vyjadriť eruptívne životné otrasy žien na pokraji morálnej priepasti. A to nielen v hrách vystavaných na psychologickej kauzalite dramatických prostriedkov. Dôkazom bola nasledujúca inscenácia v réžii Petra Mikulíka, surrealistická groteska Rogera Vitracu o výsmechu z pokrivenej meštiackej morálky *Viktor alebo vláda detí* (30. 3. 1969). V pokryteckom panoptiku stvárnila herečka postavu Thérése – pred verejnosťou príkladnú manželku, ale v skutočnosti nervnú a nevernú ženu-vampa. Milan Polák konštatoval, že spolu s Vierou Strniskovou, predstaviteľkou frigidnej Emilie, došla Zvaríková Pappová najďalej vo výstižnej typovej špecifikácii, keď „na malej ploche charakterizovala výrazne frivolný typ nemravnej meštiacky, žijúcej pod maskou počestnej ‚normálnosti‘.“³³ Postavy morálne pokrivených žien teda naďalej dominovali herečkinmu súpisu rol.

Na základe prvých úspechov by sa mohlo zdať, že Zvaríková Pappová sa v Bratislave postupne etablovala. Porovnanie jej hereckých príležitostí s činnosťou jej kole-

³⁰ RAMPÁK, Z. Nič nového u nás s Pinterom. In *Film a divadlo*, 1969, roč. 13, č. 2, s. 24.

³¹ ŠTEFKO, V. Divadlo ironie a relativity. In *Divadlo*, 1969, č. 2, s. 77. Z češtiny preložil K. M.

³² Napríklad Móric Mittelman Dedinský poznamenal: „Voľakedy sa také pohostinské vystúpenia hodnotili so zreteľom na možné angažmán. V prípade Zvaríkovej to robiť netreba. Jej zdržanlivá výraznosť, jej trpká smutná a pritom lascívne dráždivá vášnivost, jej istota v odhaľovaní tónov a poltónov v geste, mimike i v hlase jej už dávno garantovali miesto v súbore SND, ak má tento súbor byť ozaj miestom sústredenia najlepších síl slovenského herectva.“ DEDINSKÝ, M. M. Na úspech málo pestrosti. In *Pravda*, roč. 49, č. 331, s. 2, 9. 12. 1968.

³³ POLÁK, M. Viktor alebo „čierny humor“. In *Pravda*, roč. 50, č. 83, s. 5, 9. 4. 1969.



Roger Vitrac: *Victor alebo vláda detí*. Slovenské národné divadlo, premiéra 30. 3. 1969. Réžia Peter Mikulík. Július Pántik (Charles Paumelle), Elena Zvaríková Pappová (Thérèse Magneauová), Soňa Valentová (Esther). Foto archív SND. Snímka Jozef Vavro.

gýň však tento predpoklad nepotvrduje. Medzi rokmi 1969 – 1974 stvárnila v SND iba deväť postáv, pričom v inscenáciách *Všetko v záhrade* (7. 2. 1970), *Žobrácke dobrodružstvo* (31. 10. 1970) a *Zurabája alebo Epitaf pre živého* (18. 4. 1973) išlo síce o roly pre príbeh podstatné, ale z hľadiska hereckého zástoja druhoradé, vzdialené vďaka ným charakterovým úlohám, ktorými ešte pred pár rokmi ohurovala martinské publikum.³⁴

Ak sa so Zvaríkovej Pappovej bratislavskou kariérou spája nejaká emblémová kreácia, tak to nebola Ruth ani Thérèse, ale Marika Mondoková z Bukovčanovej drámy *Kým kohút nezaspieva* (30. 8. 1969). Opäť išlo o postavu zo spoločenskej periferie, o ženu, ktorej erotické vyžarovanie nie je samočinnou osobnostnou črtou, ale profesijnou výhodou: bola totiž predstaviteľkou najstaršieho remesla. Autor v hre odohrávajúcej sa po potlačení Slovenského národného povstania v opustenej pivnici predostrel sociologicky pestrú vzorku slovenského národa: intelektuála Tomka, malomeštičku

³⁴ Do výpočtu nezaraďujeme epizódnu postavu Ženy, ktorú dodatočne doštudovala v inscenácii *Rozkošný paroháč* (premiéra 2. 4. 1972, rolu hrávala od 30. 12. 1972).

Lekárnikovú, tajomného Tuláka, nevinných študentov Ondreja a Fanku netušiacich ešte o reálnych nástrahách života, ordinárnu babicu Babjakovú a i. Do tejto rôznorodej spoločnosti prichádza bezprostredná prostitútka Marika.

Zvaríkovej Pappovej vrcholnú bratislavskú kreáciu si môžeme aj dnes priblížiť na základe televízneho filmu z roku 1972, s totožným hereckým obsadením a v totožnej réžii Jozefa Palku. Aj keď vezmeme do úvahy prenos do iného média (najmä hranie v časovo-priestorovom strihu), môžeme predpokladať, že herecké interpretácie sa v základných obrysoch nelíšili od ich javiskových originálov. Zvaríkovej Pappovej Marika od príchodu do chladnej pivnice nenechala diváka na pochybách o tom, aká žena vstúpila. Pozornosť totiž nevenovala deviatim spoluväzňom, ktorí s napätím sledovali, koho ďalšieho priviedli nemeckí vojaci do ich provizórnej väzby, ale sa zamerala výhradne na svoj vzhľad. Upravovala si vlasy, snažila sa vyrovnať pokrčené oblečenie a až následne vykročila do priestoru ladnou, dráždivou chôdzou charismatickej ženy. Ani keď si uvedomila závažnosť situácie, neprepadla panike, na nastolenej situácii sa skôr zabávala. K ironickému tónu, prezentovanému prostredníctvom suchého, akoby až hrdzou škripajúceho hlasu, ju povzbudzovalo i to, že všetci boli konšternovaní nielen zo zatknutia a čakania na neznámo, ale i z prítomnosti jej samotnej – vulgárnej ženy, ktorá si nenechá nanútiť servilnú pózu. Napätú atmosféru zľahčovala poznámkami vyslovenými s maximálnym osobným nadhľadom. Ako u Mariky v texte, tak aj u jej hereckej predstaviteľky vyhrávala vecnosť nad emočnosťou. No to bol len počiatkový dojem. Zvaríkovej Pappovej Marika bola dobrou herečkou. Vedela, že nemôže ukázať skutočnú tvár nešťastnej a životom ubitej ženy, ktorá má rovnakú hrôzu zo smrti ako zvyšných deväť rukojemníkov. Nestretla by sa u nich s pochopením, keďže ju považovali za menejcennú obyvateľku ich počestného mestečka. Až keď ju obvinili z posluhovania nemeckým vojakom, vytrysklo z nej úprimné zúfalstvo, bezbrannosť i urazená ľudská hrdosť. Tento kľúčový moment tlmočila herečka cez křčovitú zovretie tela a syčivý tón hlasu, čerpajúci z posledných síl inak živelného naturelu postavy. Poukazovala tak na to, že jej Marika znesie opovrhovanie a urážky, ale len dovtedy, kým nezasiahnu jej ľudský étos. Inak to bola triezva komentátorka, ktorá sa nebála ostrovtipnými poznámkami pointovať či kontrovať hádkam spoluväzňov utápajúcich sa v smrteľnom zovretí pred možnou popravou. Kým z frizéra Uhríka či zverolekára Šusteka robil boj o holý život hysterických oportunistov schopných poprieť v sebe všetky mravné zábrany, herečka v intenciách autora prezentovala Mariku ako ženu, ktorá si aj v extrémnej krízovej situácii zachováva čistotu morálnych princípov a ktorá „napriek svojmu čudnému spoločenskému postaveniu zostáva verná pravde a s akousi priamosťou a samozrejmou bráni zásady ľudského spolunažívania“³⁵. Vetu po Tulákovkej smrti („Bol skutočný chlap, jediný chlap medzi nami“) vyslovila ako všeobecné konštatovanie, ako memento, ktoré takýmto odosobneným spôsobom zvolenej intonácie dokázalo prudko zasiahnuť svedomie ostatných postáv. Milan Polák výstižne poznamenal: „Ale aj tu sa ukázal formát jednotlivých hercov a keď na prvom mieste spomínam predstaviteľku prostitútky Mariky Eleny Pappovú-Zvaríkovú, tak predovšetkým preto, lebo táto herečka na ozaj obmedzenej ploche vyčarila na javisku malý herecký zázrak. Dokázala predovšetkým škálou svojho fyzického prejavu vyjadriť jemnými a presne

³⁵ ŠTEFKO, V. Človek na prahu smrti. In *Smena*, roč. 22, č. 216, s. 4, 13. 9. 1969.



Ivan Bukovčan: *Kým kohút nezaspieva*. Slovenské národné divadlo, premiéra 30. 8. 1969. Réžia Jozef Palka. Hana Meličková (Babjaková), Elena Zvaríková Pappová (Marika Mondoková), Božidara Turzonovová (Fanka), Ladislav Chudík (Tomko). Foto Institut umění – Divadelní ústav Praha. Snímka Vilém Sochůrek.

volenými charakteristikami typ i jeho vnútorné rozpätie. Vyslovované repliky boli už iba dôsledkom jej fyzického prejavu držania tela, chôdze, gesta.³⁶

Onedlho nato čakalo Elenu Zvaríkovú Pappovú prvé divadelné stretnutie s Pavlom Hasprom, tvorcom poetiky vybičovanej dramatickosti, prudkej expresívnosti, analytických prienikov do beštiálnych sfér človeka, kde bezohľadná emočnosť nekompromisne vyhráva nad triezvym ráciom. Herečka s režisérom našli vzácnu umeleckú synergiu. Ich prvou spoločnou inscenáciou bola komorná psychologická hra Uga Bettiho *Zločin na ostrove kôz* (18. 10. 1969), dráma o troch osamelých ženách, ktorým do života nečakane vstúpi charizmatický Angelo a prebudí v nich zmysly, ktoré už pred rokmi samy umŕtvlili. Kým matka Agata a jej dcéra Sylvia prijímali príchod cudzinca s dešpektom a obavami, tak impulzívna švagriná Pia okamžite vycítila príležitosť uspokojiť svoju žiadostivosť: „Zvaríkovej Pia je stelesnenie sexu, sexuálnej agresivity a túžby. Na javisku priam vidieť a cítiť, ako ju Angelova prítomnosť rozpaľuje, ako postupne mení svoj vzťah k nemu i to, ako sa zmieruje s tým, že nie je jediná.“³⁷ Teda aj Haspra v Zvaríkovej Pappovej vycítil vzácnu schopnosť pre

³⁶ POLÁK, M. Človek v stave ohrozenia. In *Pravda*, roč. 50, č. 208, s. 5, 4. 9. 1969.

³⁷ ŠTEFKO, V. Vykoľajený život. In *Smena*, roč. 22, č. 268, s. 4, 13. 11. 1969.

interpretáciu zúfalých antihrdiniek, ktorých vonkajšková lascivnosť je len mimikry ukrývajúce rozpoltenosť dorážanej bytosti. Ako napísal Zoltán Rampák: „Hoci táto rola je v Bettiho dráme spomedzi všetkých ženských najženskejšia (lebo Pia pociťuje od samého začiatku až do konca najmenej zábran vo svojom vzťahu k Angelovi), predsa nemožno povedať, že by Pappová-Zvaríková bola bezozvyšku podľahla svojmu – a možno, že len zdanlivému – hereckému naturelu, ktorého dominantou – a zase možno iba zdanlivou – je dravá ženskosť. Najmä na začiatku, keď sa Pia stretla s Angelom, zazneli vo výkone Pappovej-Zvaríkovej tóny plachosti, ktorých výsledné pôsobenie bolo lyrizujúce, zľudšťovali pohľad na postavu, poetizovali dramatickú atmosféru a pôsobili ako účinný kontrast k ďalšiemu rozvoju postavy.“³⁸ No popri uznanlivých kritických reflexiách sa stretávame aj s prvými polemikami o hereckej koncentrácii umelkyne: „Akoby sa táto herečka po sľubnom začiatku v novom súbore nevedela náležite aklimatizovať, jej herecký prejav je priveľmi a príliš viditeľne a citeľne postavený na vonkajškových znakoch, pôsobivý síce, ale nezvnutornený.“³⁹ Nasledujúce roky ukázali, že to nebola posledná výčitka tohto druhu.

Po príchode Zvaríkovej Pappovej do Bratislavy stúpol o ňu záujem ako o televíziu a filmovú herečku⁴⁰, predstaviteľku predovšetkým všedných žien prenasledovaných životným stihomomom. V réžii Štefana Uhra bola submisívnou a voči diabolskej protivníčke bezbrannou Marianou Tobiášovou v *Géniovi* (1969) i vojnou sužovanou sedliačkou Irenou Krnáčovou vo *Veľkej noci a veľkom dni* (1974), pod vedením Petra Solana živelnou hotelovou komornou Zuzkou v *Pán si neželal nič* (1970), v *Neveste hól'* (1971) Martina Ľapáka zase vytvorila postavu ordinárnej Mlynárky. Ak v divadle málokedy stvárňovala úlohy v klasickom repertoári, tak v televízii to bolo skôr naopak. No vďaka hereckej nenútenosti neboli ani tu jej výkony portrétmi žien dávnych vekov, ale napriek historickým kostýmom priamymi odrazmi prejavu diváčok sediacych pred obrazovkami. Napríklad v réžii Lubomíra Vajdičku vytvorila dve postavy zo sedliackeho prostredia (v jej divadelnom súpise takmer nevidaného): manipulatívnu Maru v *Závejoch* (1972) od VHV a korisťnícku Katu Jahodovú v Tajovského *Novom živote* (1973). Príznačnejšie pre jej herecké uspošobenie však boli tri roly osudových a pre okolie nebezpečne podmanivých hrdiniek svetovej spisby – Ibsenova Hedda Gablerová (1969), kde interpretka kládla dôraz na neovládateľnú neurotickosť a stálu nespokojnosť charismatickej nihilistky; nešťastne vydatá Jelena v Čechovovom *Ujovi Váňovi* (1970), ktorá nedokáže niesť ťarchu svojho údely a v neustriehnutých gestických záchvevoch i tóne hlasu cítiť jej túžbu vytrhnúť sa zo stereotypu života; a najmä Lady Milfordová v Schillerových *Úkladoch a láske* (1971), dvorská kurtizána, ale – ako vývoj príbehu ukáže – aj osoba so vzácnou vyvinutým zmyslom pre spravodlivosť a sklonom k búrlivej citovej sebareflexii.

Naproti tomu, v divadelnej kariére Eleny Zvaríkovej Pappovej dochádza v tomto čase k prudkému ustrnutiu. Herečka sa nedostávala k tvárnejším dramatickým úlohám, a ak sa tak aj stalo, už ich nedokázala premeniť na vierohodné výkony. Akoby strácala pôdu pod nohami, v jej herectve začali parazitovať dekoncentrácia a zovšeobecnenie. Úspešne nedopadlo ani jej hosťovanie v Divadle na korze, kde v Kopitovej

³⁸ RAMPÁK, Z. Divadlo dravej človečiny. In *Film a divadlo*, 1969, roč. 13, č. 25, s. 25.

³⁹ RAPOŠ, G. Zločin na ostrove kôz. In *Práca*, roč. 24, č. 253, s. 6, 28. 10. 1969.

⁴⁰ Už pred prestupom z Martina obsahoval jej súpis úloh približne tucet televíznych a filmových výkonnov.

groteske *Ach, ocko, chudák ocko, mama ťa zavesila do skrine a ja som z toho strašne smutný* (28. 3. 1970) stvárnila rolu Madame Rosepettlovej. Režisér Vladimír Strnisko totiž jednostranne podčiarkol sexuálne podtexty hereckých kreácií, čím interpretom umožnil vytvoriť bohatšie profilované postavy. Podobne sa nevydaril Hasprov inscenačný pokus o Dürrenmattovu komickú parabolu *Kráľ Ján* (27. 6. 1970), kde stvárnila temperamentnú bojovníčku proti kráľovskej nespravodlivosti Konstanciu.

Ak sa v tomto období dostala k podnetnej hereckej príležitosti, tak to bola Žena v Bukovčanovej komornej komédii *Slučka pre dvoch alebo Domáca šibenica* (20. 2. 1971) v réžii Jozefa Palku. Dominantná manželka držiaca svoju mužskú polovičku dlhé roky v domácom väzení priniesla Zvaríkovej Pappovej šancu znova preukázať umelecké kvality. Jej vlohy pre ženy furiózneho temperamentu ukrývajúce vlastnú slabosť pod pláštikom nadradenosti, aj jej cit pre jemne groteskný nadhľad z nej robili vhodnú kandidátku na presvedčivé stvárnenie tejto úlohy. V inscenácii dokonca hrala pár so svojim pravidelným divadelným, televíznym i filmovým partnerom Jozefom Kronerom, s ktorým už neraz vytvorila fyzicky zreteľný a tým herecky produktívny kontrast (útly, no výrazovo exponovaný Kroner verus robustná, ale prejavom komótnejšia Zvaríková Pappová). Tentoraz však jej výkon poznačila strnulosť a slabé preniknutie do atmosféry inscenácie. Gabriel Rapoš konštatoval: „E. Zvaríková vytvára snaživo a úzkostlivo ďalšiu zo série postáv, k akým sa v činohre SND dostáva, ale nie je to načretie do rezerv jej talentu, znaky monotónnosti, hrania pre hranie, neúnavného zápasu o priestor a pozornosť diváka a často iná voľba hereckých prostriedkov ako u jej partnerov, zatlačili jej výkon do úzadia.“⁴¹

Poslednou úlohou Eleny Zvaríkovej Pappovej pred jej predčasným úmrtím bola Genoveva v Casonovej alúzii na magický realizmus *Dom so siedmimi balkónmi* (16. 6. 1973). Oproti predošlým postávam išlo o ústrednú rolu. Zároveň po prvýkrát na javisku SND dostala možnosť nehrať padlého anjela, rafinovanú plebejku či autokratickú matrónu. Režisér Pavol Haspra, ktorý stále dôveroval hereckým dispozíciám, zaexperimentoval a ponúkol jej úlohu v absolútnom opozite vymenovaných prívlastkov. Genoveva je totiž postava lyrického založenia, jemnocitná, traumatizovaná žena uzavretá vo vlastnom iluzórnom svete, ktorému jej pragmatické a na zisk zamerané okolie nedokáže porozumieť. Júnovú premiéru i prvé reprízy však odohrala alternujúca Viera Strnisková, Elena Zvaríková Pappová začala postavu senzitívnej hrdinky zo španielskych hôr hrať až v nasledujúcej divadelnej sezóne. V dôsledku toho sa na jej interpretáciu, ktorá musela už len na základe rozdielnej umeleckej letory oboch herečiek vyznievať výrazne odlišne, nezachovala kritická reflexia. Iba krátka informácia od Gabriela Rapoša: „A už tu sme sa presvedčili o tom, ako možno vybudovať tú istú postavu, v tej istej réžii trochu inak, v iných polohách, z iného aspektu hereckého naturelu, so zvýrazňovaním iných polôh, diferenciaciou vnútorného zápasu – a predsa v spoločnom výsledku.“⁴² Hodnotiace stanovisko i bližšia charakterizácia, ktoré by priblížili odchýlky hereckého výkladu, však absentujú. Rovnako ako absentovali ďalšie divadelné príležitosti pre herečku. Zvyšok sezóny 1973/1974 už len dohrávala staršie úlohy, nové neprichádzali. Niekdajšia protagonistka martinského súboru a výnimočná predstaviteľka tragickej modernej ženy sa lúčila s javiskom v tichosti, bez vzrušujúcich vibrátov, ktorými oslňovali jej femmes

⁴¹ RAPOŠ, G. Bukovčan na Malej scéne SND. In *Práca*, roč. 26, č. 45, s. 6, 23. 2. 1971.

⁴² (gr). [Gabriel Rapoš]. Alternácie. In *Film a divadlo*, 1973, roč. 17, č. 25, s. 14.

Alejandro Casona: *Dom so siedmimi balkónmi*. Slovenské národné divadlo, premiéra 16. 6. 1973. Réžia Pavol Haspra. Elena Zvaríková Pappová (Genoveva). Foto archív SND. Snímka Jozef Vavro.



fatales Máša, Vasilisa či Marika – kreácie, ktoré aj po rokoch ostávajú zapísané do novodobých dejín slovenského herectva.

ELENA ZVARÍKOVÁ PAPPOVÁ. FEMME FATALE OF SLOVAK ACTING

Karol MIŠOVIC

Elena Zvaríková Pappová (1935 – 1974) was one of the most distinctive phenomenon's among Slovak actors in the second half of the 20th century, but to this day her artistic profile has not been comprehensively researched. The most interesting period of her career was associated with her engagement at the Theatre of the Slovak National Uprising in Martin (1954 – 1968). To begin with she played marginal characters and genre figures, but from the late fifties she gradually became one of the leading protagonists' of the ensemble. She mastered coping with stage stylization, but she

felt at her best in civilian theatre poetics. In which she found a suitable medium for the believable portrayal of her character's internal conflicts and contemplation for the drama of the characters she played. She was typecast in roles of plebeian, dominant and unrestrained women. Her corpulent appearance combined with her individual sense of humour was regularly used by directors in the comedy repertoire. Yet she also became a sought-after representative of fateful women who brought sexual irritation and fierce animality to the stage. The subsequent transition to the drama of the Slovak National Theatre in 1969 meant a sharp drop in her acting opportunities.

LITERATÚRA

- DEDINSKÝ, Móric Mittelmann. Na úspech málo pestrosti. In *Pravda*, roč. 49, č. 331, s. 2, 9. 12. 1968.
- FUCHS, Aleš. Kdo zabloudil? In *Divadelní noviny*, roč. 3, č. 13, s. 5, 20. 1. 1960.
- GALANDOVÁ, Eva. Tri sestry v Divadle SNP. In *Smena*, roč. 20, č. 22, s. 4, 26. 1. 1967.
- kol. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska II : M - Ž*. Bratislava : Veda, 1990. ISBN 80-224-0001-7.
- LEHUTA, Emil. Zo zápisníka Emila Lehutu. In *Slovenské pohľady*, 1968, roč. 84, č. 3, s. 149.
- MELIŠOVÁ, Blanka. „Volpone“ v Armádnom divadle. In *Cieľ*, 6. 4. 1957.
- MICHAELLI, Daňo [Daniel]. Čepurinove „Jarné vody“ v Armádnom divadle. Neidentifikovaný výstrižok článku.
- MRLIÁN, Rudolf. „Irkutský príbeh“ v Martine. In *Pravda*, roč. 43, č. 358, s. 3, 29. 12. 1962.
- POLÁK, Milan. Človek v stave ohrozenia. In *Pravda*, roč. 50, č. 208, s. 5, 4. 9. 1969.
- POLÁK, Milan. Sartre na javisku. In *Film a divadlo*, 1962, roč. 6, č. 12, s. 13.
- POLÁK, Milan. Viktor alebo „čierny humor“. In *Pravda*, roč. 50, č. 83, s. 5, 9. 4. 1969.
- PORUBJAK, Martin. Williams v Martine. In *Kultúrny život*, roč. 23, č. 22, s. 5, 31. 5. 1968.
- R. Odišla hrdinka Čechovových hier. In *Film a divadlo*, 1974, roč. 18, č. 20, s. 15.
- RAMPÁK, Zoltán. Divadlo dravej človečiny. In *Film a divadlo*, 1969, roč. 13, č. 25, s. 25.
- RAMPÁK, Zoltán. Nič nového u nás s Pinterom. In *Film a divadlo*, 1969, roč. 13, č. 2, s. 24.
- RAPOŠ, Gabriel. Bukovčan na Malej scéne SND. In *Práca*, roč. 26, č. 45, s. 6, 23. 2. 1971.
- RAPOŠ, Gabriel. Zločin na ostrove kôz. In *Práca*, roč. 24, č. 253, s. 6, 28. 10. 1969.
- ŠTEFKO, Vladimír. Človek na prahu smrti. In *Smena*, roč. 22, č. 216, s. 4, 13. 9. 1969.
- ŠTEFKO, Vladimír. *Divadlo, ktoré vzniklo : štyridsať rokov divadla SNP v Martine*. Martin : Osveta, 1984. 281 s.
- ŠTEFKO, Vladimír. Divadlo ironie a relativity. In *Divadlo*, 1969, č. 2, s. 77.
- ŠTEFKO, Vladimír. Vykolažený život. In *Smena*, roč. 22, č. 268, s. 4, 13. 11. 1969.
- ŠUGÁR, Štefan. O outsideroch spoločnosti. In *Kultúrny život*, roč. 22, č. 30, s. 9, 28. 8. 1967.
- ŠUGÁR, Štefan. Priemernosť je nesmrteľná aj v divadle. In *Pravda*, 11. 3. 1966, roč. 47, č. 69, s. 2.
- VÁH, Juraj. Len výborná titulná postava. In *Film a divadlo*, 1965, roč. 9, č. 15, s. 14.
- VRBKÁ, Stanislav. Elena Zvariková – od mladosti pani herečka. In *Listy SND, propagačný dvojmesačník*, 1989 – 1990, č. 5, s. 8.

Karol Mišovic
Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV
Dúbravská cesta 9
841 01 Bratislava
e-mail: karol.misovic@savba.sk