

LYRICKÁ TRAGÉDKA ELIŠKA PAPPOVÁ

Umelecký profil sopranistky a vokálnej pedagogičky¹

Mgr. Michaela Mojžišová, PhD.

Abstrakt. Predkladaná štúdia sumarizuje profesionálnu dráhu sopranistky Elišky Pappovej s dôrazom na jej javiskové kreácie v Divadle Jozefa Gregora Tajovského v Banskej Bystrici, v spevohre Jonáša Záborského Prešov a v opere Štátneho divadla Košice i na jej pedagogické pôsobenie v Košiciach a Ostrave.

Kľúčové slová. Opera, opereta, muzikál, hudobná komédia, herectvo, vokálna interpretácia, vokálna pedagogika.

Osemdesiatdva postáv, takmer stovka premiér a viac než dvetisíc predstavení v spevohernom súbore Divadla Jozefa Gregora Tajovského v Banskej Bystrici, v spevohre Divadla Jonáša Záborského Prešov, v opere Štátneho divadla Košice i hosťovania v Bratislave, Brne, Ostrave a vo východonemeckom Cottbuse – to je bilancia tridsaťpäťročnej javiskovej dráhy ostravskej rodáčky, sopranistky Elišky Pappovej (1940).

Štúdium

Dcéra člena opavského operného orchestra a vnučka kapelníka vojenskej hudby žijúca od raného detstva v úzkom kontakte s hudbou nadviazala na rodinnú tradíciu. Prvé praktické skúsenosti získala v detskom spevokole v Ostrave pod vedením zbormajstra Josefa Žídka. Po ukončení základnej školy pokračovala v štúdiu na Konzervatóriu Zdeňka Nejedlého v Ostrave. Prvý ročník absolvovala u Jarmily Bičišťovej, po jej odchode zo školy ukončila štúdium u Drahomíry Dubskej. Kým Jarmila Bičišťová sa sústredila na využitie koloratúrneho rozmeru Novákovej materiálu (mladučká študentka v tom čase obsiahla takmer celú trojčiarkovú oktávu), odchovankyňa slovenskej školy Drahomíra Dubská budovala hlas svojej zverenkyne pomaly a postupne. Pokračovali v rozvíjaní vysokej polohy, ktorá bola Eliške Novákovej najvlastnejšia, ale majúci na zreteli, že vysoká koloratúra je vokálnym odborom s pomerne nízkou životnosťou i mierou uplatnenia, sústredili sa aj na technické budovanie a upevňovanie nižšej hlasovej polohy. Eliška Nováková sa podľa vlastných slov² s názorom

¹ Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy č. APVV-0619-10

² súčasťou výskumu k tejto štúdiu bolo osobné stretnutie autorky s Eliškou Pappovou (Ostrava, 17. 9. 2013)

pedagogičky spočiatku ťažko vyrovnávala, no čoskoro si ho osvojila a Drahomíra Dubská ostala jej hlasovou poradkyňou aj po absolvovaní štúdia. Pripomeňme, že Eliška Pappová študovala na ostravskom konzervatóriu v čase, keď bol vedúcim speváckeho odboru Rudolf Vašek, ktorého spôsob technickej formácie hlasu bol v tom čase oficiálne uznávanou metódou českého vokálneho školstva. Eliške Novákovej však Vaškova metóda nevyhovovala. Podľa spomienok umelkyne, jej podstata spočíva v rezonancii hlavového tónu bola v originálnej podobe dobrá, no v čase jej štúdií bol už Rudolf Vašek starším pánom a metódu nedokázal názorne demonštrovať. Jeho nasledovníci ju zdeformovali na vytiahnuté krčné piano s nasálnym zafarbením, ktoré mladá študentka vyhodnotila ako „dusenie sa“. Štúdium pod vedením Drahomíry Dubskej sa napokon obišlo bez aplikovania Vaškovej metódy. Eliška Nováková absolvovala roku 1960 postavou Ruženy v Škroupovej spevohre *Dráteník*.

Opera Divadla Jozefa Gregora Tajovského Banská Bystrica

Motivovaná spolužiačkami z tanečného odboru ostravského konzervatória, ktoré našli uplatnenie v novozaloženom spevohernom súbore Divadla Jozefa Gregora Tajovského v Banskej Bystrici³, sa roku 1960 pridala k českým umelcom profilujúcim prvé sezóny najmladšej slovenskej hudobno-dramatickej scény (1959). Formujúci sa súbor pracoval v neľahkých umeleckých aj existenčných podmienkach a neraz musel doslova priložiť ruku k dielu (napríklad sa fyzicky zúčastňoval dostavby orchestrálnej jamy, keďže Národný dom ňou pôvodne nedisponoval). Mladý, zaniatený a súdržný tím sa však dokázal preniesť cez nízke finančné ohodnotenie aj cez vyčerpávajúci prevádzkový biorytmus striedajúci vystúpenia na domácom javisku s početnými zájazdmi do okolitých miest a obcí, ktoré nedokázali divadelníkom poskytnúť zodpovedajúce podmienky (šatne, adekvátny hrací priestor). Do takejto situácie, do speváckeho ansámbľu s vedúcimi sólistami Štefanom Babjakom, Máriou Urbanovou, Dagmar Rohovou, Andrejom Bystranom, Milanom Schenkom, Ladislavom Longauerom a Jozefom Konderom prišla pár mesiacov po vzniku banskobystrického divadla mladá Eliška Nováková. Debutovala Barčou zo Smetanovej *Hubičky*, alternujúc s absolventkou brnianskej Janáčkovej akadémie, královohradeckou rodáčkou Dagmar Rohovou. Herecké skúsenosti získavala pod vedením charizmatického šéfa súboru, režiséra Františka Rella, dirigentom jej prvých profesionálnych predstavení bol Ján Kende. Spievala Aničku Kollárikovú v Dusíkovom *Hrnčiarskom bále* – najúspešnejšej inscenácii prvého obdobia banskobystrickej opery, ktorá už v priebehu troch sezón dosiahla

³ štatút opery získal súbor v roku 1972, hoci operné inscenácie boli od počiatku pevnou súčasťou jeho repertoáru

stovku repríz, Esmeraldu v Smetanovej *Predanej neveste* (o trinásť rokov príde jej prvá Marienka) a Grófkú Ceprano v *Rigolettovi*. Prvou hlavnou postavou mladej sopranistky, ktorú alternovala s Máriou Urbanovou disponujúcou tmavším dramatickejším materiálom, bola Stella v opere sovietskeho skladateľa Isaaka O. Dunajevského *Volný vietor* (1961). Recenzentka Eva Antalová v denníku *Lud* konštatovala: „Predstaviiteľka Stelly, mladá dvadsaťjedenročná absolventka ostravského konzervatória prišla do bystrickej spevohry takrečeno zo školských lavíc a preto nás jej perfektne vypracovaná Stella o to viac potešuje.“⁴ Nasledovala Adela v Straussovom *Netopierovi*, malá rola Gianetty v prvom slovenskom *Nápoji lásky* (Adinu spievala Dagmar Rohová) a od roku 1963 si už Eliška Nováková písala do profesionálneho životopisu ďalšiu zastávku – spevohru prešovského Divadla Jonáša Záborského. Nastúpila ako mladá, len dvadsaťštyriročná umelkyňa. Na profesionálnom konte mala štyri operné inscenácie, tri operety a dve hudobné komédie a pred sebou desaťročie, počas ktorého bude účinkovať v tridsiatich ôsmich inscenáciách operiet, hudobných komédií a muzikálov.

Divadlo Jonáša Záborského Prešov

Na východ Slovenska prišla na pozvanie Antona Buranovského, ktorý ju oslovil najmä ako posilu pre operný repertoár po odchode primadony súboru Evy Šmálikovej do košického Štátneho divadla. Paradoxne, Šmálikovej Čo-čo-san bola poslednou opernou hrdinkou prešovského javiska (1962). Skončila sa desaťročná etapa, kedy sa tunajší súbor konfrontoval s najnáročnejším hudobno-dramatickým druhom, ohraničená rokmi 1951 (Verdiho *La traviata* inscenovaná pod názvom *Violetta*) a 1962 (Pucciniho *Madame Butterfly*), vyplnená Smetanovou *Hubičkou* i *Predanou nevestou* (obe so skvelým belcantovým tenoristom Imrichom Jakubkom) či komickými operami D. F. E. Aubera *Fra Diavolo* (1955) a G. Lortzinga *Cár a tesár* (1956). Ďalšie reprízy *Barbiera zo Sevilly*, pre ktoré Eliška Nováková našťudovala hlavnú ženskú postavu, sa už nerealizovali, a Rosina ostala do konca profesionálnej kariéry len v zásuvke jej nenaplnených speváckych príležitostí.

Od vzniku spevohry DJZ (1948) vedľa seba žili opereta (a istý čas i sporadicky uvádzaná opera) s hudobnou komédiou, neskôr doplnenou o muzikál – hudobno-zábavné žánre síce sesterské, no vyžadujúce si rozdielne technické a výrazové prostriedky. Vokálno-interpretlačne náročná klasická opereta predpokladá operné spievanie, hudobná komédia naopak prirodzený, naturálnejší spev. V prešovskom súbore však s ohľadom na personálne

⁴ ANTALOVÁ, E. Volný vietor – záležitosť mladých. In *Lud*, 10.10.1961

pokrytie museli obe roviny saturovať tí istí interpreti, hoci každý z nich mal bližšie k jednej alebo druhej oblasti. Operne školená a operu milujúca Eliška Nováková (od roku 1974 si začala písať priezvisko manžela, herca prešovskej činohry Františka Pappa) sa v rámci prešovského repertoáru adekvátne uplatnila najmä v tituloch klasickej operety. Nadviazala tak na líniu vedúcich sopranistiek, kreovaných jej predchodkyňami Karolou Vajdovou-Bernátikovou, Irenou Slezákovou, Elenou Kolekovou, Etelou Šáriovou, Evou Šmálikovou či Zlatou Pšeničnou.

Nevyhli sa jej však ani hudobné komédie, kladúce na interpretov činoherné nároky. Pre ostravskú rodáčku, ktorá sa na Slovensko prisťahovala ako dospelá žena, nebolo jednoduché osvojiť si dokonalú javiskovú slovenčinu. Najmä spočiatku jej kritika nezriedka vytykala prehrešky voči čistote slovenskej výslovnosti. Osobnému naturelu umelkyne nebola vlastná ani subretná koketnosť ženských postáv roztopašných hudobných komédií či operiet. Domáci kritici zvyknutí na spontánny temperament, ženský šarm a uvoľnené komediálne herectvo Júlie Korpášovej neraz vyslovili nespokojnosť s cudnejšou a decentnejšou Eliškou Novákovou. „Keď si úloha Denisy vyžaduje herečku, ktorá čarom svojej osobnosti dokáže „roztočiť“ celé javisko a naplno rozohrať dokonalú pretváрку a dvojtvárnosť – v Prešove takej Denisy niet. Eliške Novákovej ešte chýbajú k zvládnutiu takejto úlohy väčšie herecké skúsenosti, najmä pokiaľ ide o kultúru pohybu na javisku.“⁵, napísal Mojmír Sabol po premiére Hervého *Mamzelle Nitouche* (1966). Jeho kolega Peter Dan po nasledujúcej Kawanovej *Mirandolíne* vyslovil podobný názor: „Mirandolína je žena, ktorá všetkým mužom pletie hlavu. Tak je to aspoň v texte. Nováková nás svojím hereckým prejavom o tom nepresvedčila a treba jej ešte veľa pracovať, ak chce, aby jej herecký prejav bola na takej úrovni ako spevácky. Žiaľ, v *Mirandolíne* sme videli iba pristríhnutú kópiu jej Nitušky.“⁶ V kontradičcii stojí hodnotenie Jána Grünwalda: „Celý dej sa krútil okolo krásnej krčmárky Mirandolíny. Eliška Nováková mala všetky danosti tejto postavy, vytvárala ju s nadšením, dobre striedala nálady a ženské rozmary s ozajstným citom k Fabriziovi. Aj keď jej prejav bol šibalský, nikdy nebol frivolný.“⁷ Kým v hodnoteniach herecko-pohybovej zložky umenia sa estetická inklinácia kritikov častejšie prikláňala k Novákovej spontánnejším kolegyniam⁸, jej spev sa takmer bezvýhradne stretával s pozitívnym hodnotením, dokonca aj u recenzentov nepriaznivo sa vyjadrujúcich k hereckej zložke Novákovej umenia. „V prešovskom

⁵ SABOL, M.: Nová prešovská „Nituška“. In *Východoslovenské noviny*, 5. 6. 1966

⁶ DAN, P.: Hody sú, aj nie sú. In *Prešovské noviny*, 20. 12. 1966

⁷ GRÜN WALD, J. Úsmev krásnej Mirandolíny. In *Východoslovenské noviny*, 28. 11. 1966

⁸ popri Júlii Korpášovej to krátky čas bola Anna Starostová, výborná predstaviteľka Rolly v Szirmaiovom *Magnášovi Miškovi*, 1967; Kráľovnej v Dusíkovej *Dvornej lóži*, 1968; Angéle Didierovej v Lehárovom *Grófovi Luxemburgovi*, 1968

predstavení sa ako Nituška uviedla Eliška Nováková, ktorá v speváckych partiách milo prekvapila. Jej hlas je vzácne sýty a jej „Aleluja“ bolo jednou z najkrajších scén celej inscenácie,⁹ pochválil vokálny výkon Peter Dan, hoci v druhej vete vyjadruje ľútosť, že jej herecký prejav nebol na takej výške ako spevácky.

Strieborný soprán Elišky Pappovej, ktorého najväčšou devízou bola svietivá vysoká poloha, našiel predovšetkým v druhej fáze jej prešovského pôsobenia uplatnenie v náročných partoch klasickej operety. Naštudovala napríklad Lehárovu Angéle Didierovú (*Gróf Luxemburg*, 1966), Annu Elizú (*Paganini*, 1972), Hanu Glawari (*Veselá vdova*, 1973), Kálmánovu Maricu (*Grófka Marica*, 1969), Straussovu Anninu (*Noc v Benátkach*, 1971) a ďalšie. Bratislavská kritika, nazerajúca na hudobno-dramatické umenie z hľadiska vokálnych kritérií, sa vyslovovala o umelkyni s uznaním. „Zo sólistov sa v najlepšom svetle ukázala primadona súboru E. Nováková so svojím pohyblivým sopránom, ktorému nechýba technická zdatnosť ani špička v exponovaných polohách“¹⁰, napísal o jej Annine Jaroslav Blaho. Popredná slovenská znalkyňa operetného a muzikálového umenia Gizela Mačugová bola v pozitívnych vyjadreniach ešte štedrejšia: „V súvislosti s druhým základným režijným zámerom – dať naplno zaznieť Lehárovej hudbe – najväčším kladom inscenácie sa stal výkon Elišky Pappovej v úlohe kňažnej Anny Elisy, ktorú herečka obdarila nielen vydarenou povahokresbou, ale aj neodmysliteľnými atribútmi klasickej operetnej primadony: žiarivým sopránom a bezpečnými – už ab ovo na efekt vypočítanými – výškami, ženskou príťažlivosťou a eleganciou. Pappová tak suverénne zvládla všetky situácie, jej výkon tým nadobudol punc umeleckej zrelosti – nuž nečudo, že sústredila na seba pozorný záujem, umocnený sympatiami a radosťou publika z divadelného pôžitku. Po mnohých rokoch sme teda videli opäť operetnú primadonu sui generis, spĺňajúcu požiadavky žánru, bez ktorej by divadlo nemohlo ani plánovať operetné tituly.“¹¹

V repertoári prešovskej spevohry šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov zohrali progresívnu dramaturgickú rolu klasické svetové muzikály. Prvou muzikálovou postavou Elišky Novákovej bola Giovanna Ciaretti v Kramerovom *Keď je v Ríme nedeľa* (1964), postupne vytvorila aj ďalšie ústredné, prípadne stredné ženské postavy v muzikáloch *Kankán* (1965), *Amore mio* (1966), *My Fair Lady* (1967), *Pobozkaj ma, Katarína* (1969), *Bel ami* (1970), *Nicole* (1971), *Hello, Dolly!* (1972), *Zorba* (1973). Spomedzi nich kritika vyzdvihla Elizú Doolitlovú z Loeweho *My Fair Lady*, režijne pripravenú poľskou televíznou režisérkou,

⁹ DAN, P. Nestamúca Nituška. In *Lud*, 14. 6. 1966

¹⁰ BLAHO, J. Prekvapenie v Prešove – sklamanie v Košiciach. In *Pravda*, 23. 6. 1971

¹¹ MAČUGOVÁ, G. Kňažná z Luccy, In *Hudobný život*, 17. 4. 1972

scenáristkou a herečkou, pôvodne operetnou primadonou Beatou Artemskou („Z hercov si predovšetkým zaslúži pozornosť Eliška Nováková v úlohe Elizy. Vytlačila z postavy najviac, racionálne rozložila jej vývoj i premenu, pochopila zmysel svojej hry a veľmi ladne spájala herecké výrazové prostriedky so spevnými a tanečnými.“¹²) i Vdovu v inak neveľmi vydarenom Kanderovom *Zorbovi* („Jediným svetlým bodom premiéry zostala napokon iba dvojica Nikos – Vdova (Slavomír Benko a Eliška Pappová), vo výkone ktorých aspoň trochu zasvietilo čosi ako umelecká tvorba javiskovej postavy, vzťah, atmosféra hry.“¹³).

Začiatkom sedemdesiatych rokov sa v Prešove naplno prejavil zásadný personálny hendikep – divadlo nedisponovalo tenorom, ktorý by bol schopný zvládnuť technicky náročné operetné party. Tento problém otvára Gizela Mačugová už v recenzii *Paganiniho* a jeho nástojčivosť zdôrazňuje v kritike *Veselej vdovy* (1973), zamýšľajúc sa nad tým, či má vôbec zmysel uvádzať také ťažké operety, keď ich nemá kto spievať. A tak, hoci Eliška Pappová dostala za svoju Hanu Glawariovú výborné hodnotenie („Hanu Glawari s veľkým úspechom zahrala a zaspievala Eliška Pappová. Jej výkon bol perfektný po stránke hereckej aj speváckej.“¹⁴), jej pôsobenie v spevohernom súbore v Prešove sa chýlilo ku koncu. Po Anke v pôvodnej slovenskej spevohre Šimona Jurovského *Vietor nad Poľanou* (1973) skomponovanej na námietku Timravinej Pávy, po Vdove a Aničke v nevydarených inscenáciách Kanderovho *Zorbu* (1973) a Bryllovho *Na skle maľovanom* (1974) prijala ponuku Ladislava Holoubka na predspevanie do opery košického Štátneho divadla.¹⁵ V tejto chvíli sa zúročil čas investovaný do budovania operného repertoáru, na ktorom dvakrát týždenne pracovala s korepetítorom prešovskej spevohry pánom Končerom.

Štátne divadlo Košice

Pappovej konkurzným predstavením bola na jar roku 1974 repríza staršej inscenácie *Predanej nevesty* (1966) a prvou premiérovou postavou Rusalka (1974), ktorú spievala aj v nasledujúcom naštudovaní diela (1989). Recenzentské uvítanie v košickej opere nebolo najvládnejšie. Renomovaný operný kritik Jaroslav Blaho konštatoval, že sa uviedla „dost rozpačito, svetlým sopránom, ktorý sa nie vždy niesol cez hustý orchester, málo výraznou, skoro subretnou farbou stredov a hlbokých polôh i malým potenciálom speváckeho výrazu

¹² GOJDA, M. Š. Tvrdý oriešok pre Spevohru DJZ. In *Predvoj*, 23. 2. 1967

¹³ MAČUGOVÁ, G. Interné hodnotenie. Divadelný ústav Bratislava, 1973

¹⁴ L. Nemeč: Nevšedný umelecký zážitok. *Lud*, 31.5.1973

¹⁵ Ladislav Holoubek oslovil Elišku Pappovú bezprostredne po pohostinskom predstavení prešovskej spevohry v Košiciach, kde spievala jednu zo svojich profilových operetných postáv, Annu Elisú (F. Lehár: *Paganini*).

(obsahovo indiferentný tón bôľnych nárekov Rusalky z posledného dejstva).¹⁶ Výhrady voči príliš lyrickému charakteru sopránu Elišky Pappovej, v kontexte existujúceho repertoáru často obsadzovanej do mladodramatických postáv, sú ostinátnym tónom recenzií bratislavských kritikov Jaroslava Blaha a Pavla Ungera, ktorí ju takto hodnotili najmä pri porovnaní s dramatickejšim, tmavším a farebne vrúcnejším materiálom vedúcej sopranistky súboru sedemdesiatych rokov Márie Harnádkovej. S výhradami sa stretla jej Elsa z *Lohengrina* („Elsa Elišky Pappovej trpí na nedostatok farebnosti, nosnosti a hudobno-obsahového v stredoch. Päť – šesť vydarených vysokých tónov nemôže kompenzovať nedostatky celku!“¹⁷) aj Madeleine de Coigny z *Andreu Chéniera* („Postava Madeleine je hlasovému naturelu Elišky Pappovej dosť vzdialená. Herecky je síce tvárna, no jej lyrický soprán s málo zvučnou a farebne sivou strednou polohou ťažko naplňal charakter partu.“¹⁸). Tu však treba pripomenúť, že repertoár košickej opery daného obdobia neponúkal Eliške Pappovej postavy adekvátne jej vokálnemu materiálu. Paradoxne, speváčku, ktorá mohla byť ideálnou Gildou, Violetou, Norinou či Adinou, tieto party úplne obišli (hoci ich súkromne naštudovala, takže potenciálne v jej repertoári figurovali): V sedemdesiatych rokoch siahala dramaturgia košického súboru, ktorému dominovali znelé a k dramatickejšim rolám inklinujúce hlasy Márie Harnádkovej, Jozefa Kondera, Márie Adamcovej, Pavla Mauréryho, Juraja Šomorjaia, Gejzu Zelenaya po dramatických tituloch. Do repertoáru sa diela s lyrickými titulnými hrdinkami dostali v osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch, keď sa už vokálno-interpretáčný vývin Elišky Pappovej posunul k Leonóre, Abigail, Aide.

Napriek tomu sa umelkyňa – s ohľadom na prirodzený emocionálny charakter osobnosti a vizuálnu krehkosť – cítila v postavách tragických trpiacich hrdiniek dobre. Vokálne ich kreovala v duchu lyrického materiálu s vynikajúcou, čistou, technicky bezpečnou polohou. Ruka v ruke so zvnútorneným herectvom vytvorila kreácie, ktoré časť (najmä domácej východoslovenskej) kritiky aj obecnstvo prijímali veľmi ústretovo. Na už spomenutej Else, kde vytvorila lyrický protipól k hrdinskému tenoristu Jozefovi Konderovi, zdôraznil recenzent Ladislav Nemeč „podmanivú nežnosť, ktorá je blízka jej naturelu.“¹⁹ Vo vynikajúcej inscenácii *Jej pastorkyne*, po režijno-výkladovej, scénickej aj hudobnej stránke zrejme najhodnotnejšom projekte sedemdesiatych rokov, bola Eliška Pappová lyrickejšou alternantkou Márie Harnádkovej. Titulný ženský part v nasledujúcej spoločnej práci Oskara Linharta a Ladislava Holoubka, Gounodovom *Faustovi a Margaréte*, plne zodpovedal

¹⁶ BLAHO, J. Rusalka zbavená čara. In *Pravda*, 22.1.1975

¹⁷ BLAHO, J. Hrdina z iného sveta. In *Smena*, 22. 6. 1976

¹⁸ UNGER, P. Operný verizmus v Košiciach. In *Nové slovo*, 14/1977

¹⁹ NEMEC, L. Úspešné zakončenie sezóny. In *Lud*, 11. 6. 1976

Pappovej naturelu nielen charakterom hrdinky, ale aj vokálnym odborom. „Margaretinu tragédiu tlmočí Eliška Pappová zrozumiteľnými a nanajvýš jadrnými prostriedkami. Jej prejav je jasný, vyciťuje nehu a nutnosť konania. Pappová pracuje s celkami melodickéj línie citlivo, priamočiari ich rozvíja do vrcholného napätia a uspokojenia“²⁰, ocenila jej kreáciu Dita Marenčinová.

Hoci Eliška Pappová prišla do Košíc za operou, spievala aj operetný repertoár, ktorý je kompaktnou, hoci kvantitatívne minoritnou súčasťou repertoáru Opery Štátneho divadla. Bohatými skúsenosťami disponujúca umelkyňa uplatnila vokálne, herecké i pohybové dispozície v inscenáciách interpretačne náročných operiet Franza Lehára (*Cigánska láska*, *Paganini*, *Zem úsmevov*), Emericha Kálmána (*Grófka Marica*) i Johanna Straussa (*Viedenská krv*, *Netopier*). Najvýraznejšou operetnou kreáciou košickej éry bola náročná postava Rosalindy vo vydarenej Chudovského-Gajdošovej inscenácii Straussovho *Netopiera* (1985). „Eliška Pappová dala Rosalinde noblesu operetnej primadony i spoľahlivý vokálny základ“²¹, napísal Pavel Unger. Aj Dita Marenčinová konštatovala: „Náročné kritériá splnili jedinečné výkony dvoch hlavných predstaviteľov, Jozefa Kondera ako Eisensteina a Elišky Pappovej ako Rosalindy. Spevácka kultúra v ich prejave i zmysel pre štýl veľkej operety umocňoval ich árie, ansámblové výstupy, dialógy.“²²

Na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, kedy Mária Harnádková postupne prechádzala na charakterový odbor, zaujala Eliška Pappová pozíciu vedúcej sopranistky súboru. Prvý jednoznačný úspech jej priniesla Čo-čo-san v Pucciniho *Madame Butterfly*, ktorú alternovala s Evou Šmálikovou, dlhoročnou Butterfly košického javiska. „Svojím zrelým hereckým umením aj kultivovaným sopránom predstavila Čo-čo-san v bohatej škále emócií a polôh od naivného, dôverčivého dievčaťa až po zavrhnutú, ale šťastnú ženu. Excelentne vospievala najmä slávnú áriu, za čo zožala nevšedný aplauz na otvorenej scéne.“²³ (L. Nemeč) „Pappovej výkon sprevádzalo silné citové zázemie a muzikálne zžitie sa s rolou. Jej výkon vrcholil hlavne v scénach pomalého prebúdzania sa Butterfly z omylu a dozrievania myšlienky na samovraždu. Sugescia Pappovej prejavu tkvela hlavne v zvnútorňovanom tragizme ženy – matky a manželky.“²⁴ (D. Marenčinová) Aj Jaroslav Blaho priznal Pappovej hrdinke naplnenie významnej časti kritérií postavy. „Eliške Pappovej sa darí zobrazit' orientálnu nežnosť, materinský cit a nezlomnú vieru hrdinky, menej už jej vnútornú tragédiu,

²⁰ MARENČINOVÁ, D. Nesmrteľní Faust a Margaréta. In *Východoslovenské noviny*, 14. 3. 1979

²¹ UNGER, P. Kolotoč tónov. In *Film a divadlo*, 13. 5. 1986

²² MARENČINOVÁ, D. Kvalitná interpretácia. In *Východoslovenské noviny*, 27. 11. 1985

²³ NEMEC, L. Úspech umelecký i divácky. In *Lud*, 2.6.1978

²⁴ MARENČINOVÁ, D. Bodka za sezónou. In *Východoslovenské noviny*, 7. 6. 1978

vybičovanú na konci charakterového oblúku až do zúfalej, typicky veristicky vystupňovanej expresivity. Pappová má svoju doménu vo vysokej polohe, takže pre výpoveď ťažisková stredná poloha (neraz prekrytá orchestrom) postráda potrebnú nosnosť a najmä farebnosť – pre výrazovú paletu hlasu najurčujúcejší prvok.²⁵ Čo-čo-san ostala v repertoári Elišky Pappovej takmer do konca aktívnej kariéry, spievala ju aj v nasledujúcich dvoch košických inscenáciách (1987, 1993). Rokmi nadobúdala jej kreácia vokálne dramatickejšia a výrazovo zrelší rozmer. V inscenácii Drahomíry Bargárovej a Borisa Velata (1987) odohrala napriek trojitej alternácii (Soňa Varádiová, Emília Csémyová) obe premiéry. „Eliška Pappová zvládla neobyčajne náročný part so sviežosťou mladučkej sopranistky, súčasne prerastajúcej do drámy zvýraznenej v spevácky adekvátnom podaní i herecky zvládnutej podobe. Pappová má nielen veľkú dynamickú škálu, vie pracovať s hlasom v najjemnejších pianissimách práve tak, ako v prenikavom forte, výrazovosť je podmienená bezchybnosťou hlasovej techniky, dokáže pretlmočiť najkontrastnejšie citové stavy stvárnenej postavy“²⁶, charakterizovala jej Čo-čo-san Lýdia Urbančíková. V kostýme trpiacej Pucciniho hrdinky ako záskok za Ľudmilu Hudecovú spievala druhú premiéru v novom naštudovaní *Madame Butterfly* v Opere SND (1990). Škoda, že sa tak stalo na sklonku jej kariéry roku 1991, kedy už ani typovo nemohla byť kompaktnou súčasťou mladícky ambiciózne inscenácie Pavla Smolíka.

Popri profilovej Čo-čo-san tvoria pucciniovsko-veristickú časť Pappovej repertoáru Mimi z *Bohémy*, Tosca a Manon Lescaut z rovnomených Pucciniho oper, Nedda z Leoncavalových *Komediantov* a Santuzza z Mascagniho *Sedliackej cti*. Z nich Tosca (1983) čiastočne doplatila na málo vrúcne hudobné naštudovanie Borisa Velata, inak považovaného za štýlovo povolaneho odborníka na oblasť talianskej romantickej a veristickej opery. „Pappovej Tosca opäť ponúkla na obdiv voľne znejúce vysoké tóny až po úctyhodné céčka, a to je pre part vzácna devíza. Inak je to Tosca skôr chladná, spievajúca viac noty než obsah“²⁷, napísal Pavel Unger. Rovnaký nedostatok konštatovala aj Lýdia Urbančíková: „Tosca v Pappovej predvedení je po speváckej, výrazovej a intonačnej stránke veľmi pôsobivá, najkrajšie vyznievajú lyrické party, adekvátnej je aj stvárnienie dramatických momentov. Očakávali sme však viac vášnivosti a dravosti.“²⁸

K postave Mimi sa Eliška Pappová dostala pomerne neskoro, stojac na prahu päťdesiatky. Inscenátori Bohémy z roku 1989, tvorivý tandem z pražského experimentálneho

²⁵ BLAHO, J. Madame Butterfly. In *Film a divadlo*, 22. 8. 1978

²⁶ URBANČÍKOVÁ, L. Návrat Madame Butterfly. In *Večer*, 29. 4. 1987

²⁷ UNGER, P. Chladná Tosca. In *Film a divadlo*, 7. 2. 1984

²⁸ URBANČÍKOVÁ, L. Zaslúžený umelecký ohlas. In *Pravda*, 9. 11. 1983

súboru Opera Furore – dvadsaťsedemročný Jiří Nekvasil a o osem rokov starší Daniel Dvořák – priniesli nový, v kontexte viac či menej konvenčných košických inscenácií (výnimku tvorili najmä práce začínajúceho Mariána Chudovského) netradičný až novátorský pohľad. *Bohému* zbavili sentimentálno-romantických dimenzií, dobového a lokálneho koloritu, poézie i romantickej slzy. Takémuto generačnému názoru typovo väčšmi zodpovedalo mladšie obsadenie (Soňa Váradiová, Iveta Matyášová), no i tak bol prvopremiérový výkon Elišky Pappovej hodnotený pozitívne: „Prejav Elišky Pappovej je muzikálny, plný vrúcneho citu so zmyslom pre hlasovú disciplínu a melodičnosť“²⁹, napísal Peter Bubák. Menej šťastne dopadla o tri roky mladšia *Manon Lescaut* (1992), ktorá v plnej miere odhalila hlbokú krízu košického sólistického ansámblu i bezradnosť jeho dramaturgie. „Ak sa dramaturg a šéf opery Roman Skřepek domnieval, že s torzom sólistického súboru (momentálne bez dramatického sopránu, barytonistu, tenoristu schopného zdotlať bežný rozsah tónov) vyhovie kritériám diela a estetike skladateľa, tak neodhadol ani schopnosti vlastných kolegov, ani požiadavky partitúry... Eliška Pappová sa pokúsila aspoň vo vyšších polohách, ktoré bývali jej hlavným tromfom, preniknúť ponad orchester, hoci od vrúcnosti a opojnosti mali i tieto tóny dosť ďaleko“³⁰, píše sa v recenzii Pavla Ungera.

Uzatvárajúc stať o pucciniovskej časti Pappovej repertoáru spomeňme fakt, že Ciesca z ansámblového *Gianniho Schicchiho* (1986) bola jedinou menšou postavou košickej éry umelkyne – prvá dáma tunajšej opery ostala ušetrená štandardného osudu starnúcich speváčok, ktoré završujú kariéru v charakterovom odbore.

Podobne ako ČO-čo-san, spievala Eliška Pappová do zrelého veku aj titulnú postavu nežnej vodnej víly v Dvořákovskej *Rusálke*. Poslednú premiérovú kreáciu vytvorila roku 1989 v metaforickej inscenácii Branislava Krišku. Napriek tomu, že vekovo ani Eliška Pappová, ani Jozef Konder (Princ) nezodpovedali charakteru svojich hrdinov, zrelí sólisti si vyslúžili od kritiky pozitívne hodnotenie. „Premiérové obsadenie skúsenou generáciou zodpovedalo dramatickému chápaniu predlohy – a to je na prospech vecí. Hlavnou devízou Elišky Pappovej sú pevné a svietivé výšky, kraľujúce aj nad plne zamestnaným orchestrom. Škoda, že tónom pod nimi už podobná kvalita chýba, tak ako piánam emotívny náboj.“³¹ (P. Unger) „Eliška Pappová zaujala dobre znejúcou vysokou polohou, premysleným využitím dynamiky svojho hlasu, so zmyslom pre detail v speváckej i hereckej zložke.“³² (P. Bubák)

Popri *Rusálke*, *Jenůfe* a *Marienke* si Eliška Pappová zo slovanského repertoáru

²⁹ BUBÁK, P. Bohéma so symbolmi. In *Lud*, 30.11.1989

³⁰ UNGER, P. Manon pred kolapsom. In *Smena*, 27.5.1992

³¹ UNGER, P. Rusalka po novom? In *Dialóg*, 18. 7. 1989

³² BUBÁK, P. Inšpiratívny návrat Rusalky. In *Lud*, 15. 7. 1989

zaspievala aj Tatianu z Čajkovského *Eugena Onegina*. V inscenácii roku 1984 dostali priestor predstavitelia nastupujúcej sólistickej generácie (František Malatinec, Štefan Margita, Mária Adamcová ml.). Tatianu alternovali s Eliškou Pappovou čerstvé posily súboru Ivica Neshybová a Oľga Orolínová. Kým domácim kritikom imponovala dievčenskosť mladých interpretiek, Pavel Unger hodnotil ním zhliadnutú Ivicu Neshybovú ako neadekvátne obsadenú, najmä v súvislosti s dramaticky vypätým tretím dejstvom. Práve tento rozmer bol vlastný zrelej umelkyni. „K hlbavej, vnímavej a celistvej podstate mladučkej a romantickými ideálmi naplnenej postavy Tatiany mali najbližšie Ivica Neshybová a Oľga Orolínová, obe alternujúce Elišku Pappovú, ktorá stvárnila postavu vokálne vyrovnanú, ale až v poslednom dejstve s jednoznačnou vnútornou rezonanciou s úlohou“³³, napísala Dita Marenčinová)

Roku 1980 sa Eliška Pappová prvý a zároveň posledný raz v javiskovej kariére stretla s Wolfgangom Amadeom Mozartom. Materiál a interpretačný prejav umelkyne za dve desaťročia dozrel, čo dokladuje obrat vo vyjadreniach kritikov, ktorý jej Donu Annu (*Don Giovanni*, 1980) hodnotia ako nezvykle dramatickú. „Skúsená sólistka Eliška Pappová spievala na oboch premiérach Donnu Annu s profesionálnym absolutóriom a s vervou priam verdiovských farieb. Je možné, že tento štýl najviac vyhovuje jej krásnemu dramatickému hlasu – na druhej strane (aj keď v opernom svete v tomto zmysle padli u Mozarta nie jedny zábrany) zostáva otázka, či podobné pochopenie vokálneho dramatismu príliš nedominuje nad ostatnými rolami“³⁴, uvažovala vo svojej recenzii Terézia Ursínyová)

Povšimnutiahodné, hoci štýlovo ojedinelé miesto v dramaturgii košickej opery i v repertoári Elišky Pappovej zaujíma „černošská“ opera Georga Gershwinu *Porgy a Bess* (1981) v skvelej, divákmi vrúčne prijatej inscenácii Václava Věžníka a Borisa Velata. Príťažlivá Bess, ktorej vývoj určuje chudobné prostredie bez morálnych zábran, patrí k najvýraznejším spevácko-hereckým kreáciám umelkyne. Spoločne s Jurajom Šomorjaiom v titulnej úlohe žobrajúceho mrzáka Porgyho vytvorili nezabudnuteľnú dvojicu, zapísanú do histórie košickej opery. „Výkon hlavnej predstaviteľky Bess Elišky Pappovej si zasluhuje vysoké ocenenie. Vytvorila postavu ženy so širokým spektrom citového života, milujúcu, vášnivú, slabú a súčasne vzdorujúcu, s mnohými nuansami pri prechode do inej psychologickéj polohy, s obdivuhodným zjednotením hereckej a speváckej zložky, nevynímajúc pohybovú stránku tejto náročnej postavy. Lyrické pasáže v jej podaní uchvátili rovnako ako dramatické alebo recitatívne. Pappová dokázala, že je veľkou speváčkou.“³⁵ (L.

³³ MARENČINOVÁ, D. Eugen Onegin na scéne ŠD v Košiciach. In *Hudobný život*, 12. 3. 1984

³⁴ URSÍNYOVÁ, T. Odvaha pracovať s mladými. In *Nové slovo*, 27. 3. 1980

³⁵ URBANČÍKOVÁ, L. Umelecký úspech inscenácie. In *Pravda*, 28. 4. 1981

Urbančíková) „K najpresvedčivejším momentom patrilo Crownov dvojspev s Bess, ktorú profilovala Eliška Pappová tvárnym hereckým registrom, zachytávajúc vývojovú krivku postavy. Hlasovo dominovala pevnými, svietivými vysokými tónmi, ale i ostatné polohy zneli tentokrát sýto, so snahou o emocionálne obohatenie tónu.“³⁶ (P. Unger)

Osobitné miesto v repertoári Elišky Pappovej zaujíma dielo Giuseppe Verdiho. Už sme spomenuli, že lyrické party (Violetta, Gilda) na divadelnom javisku nikdy nespievala, árie z týchto diel boli len súčasťou jej koncertného repertoáru. Z dvadsiatich ôsmich verdiovských titulov uviedla Opera Štátneho divadla v osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch *Dona Carlota*, *Trubadúra*, *Aidu*, *Dvoch Foscariovcov*, *Nabucca* a *Silu osudu* (z toho *Aidu* a *Nabucca* v dvoch nastudovaniach). Vo všetkých inscenáciách vytvorila Eliška Pappová hlavné ženské postavy, po boku jedného z najvýznamnejších slovenských tenoristov druhej polovice 20. storočia Jozefa Kondera. V tomto čase bola vedúcou sopranistkou súboru, idúcou z jednej náročnej roly do druhej. Pavel Unger v súvislosti s jej Alžbetou z *Dona Carlota* (1980) upozornil: „Svetlému, už v strednej polohe temer bezobsažnému sopránu Elišky Pappovej chýbali predpoklady pre bohatšie vokálne naplnenie belcantového partu. Žiaľ, sopranistka ide z úlohy do úlohy, niet vari premiéry bez nej a čo znamená preťaženie umelca a stereotyp pre diváka, vari netreba zdôrazňovať!“³⁷ Domáca kritika bola k Pappovej kreácii podstatne ústretovejšia: „Eliška Pappová stvárnila postavu kráľovnej Alžbety z Valois nadmieru presvedčivo, spevákky perfektne s mnohotvárnou dynamikou a vystupňovanou dramatickosťou.“³⁸ (L. Urbančíková), čo však nemení nič na skutočnosti, že s postupom osemdesiatych rokov (a tiež po odchode inšpiratívnej dirigentskej osobnosti pedagogického formátu Ladislava Holoubka, ktorý profiloval súbor v rokoch 1955-1958 a 1966-1975) vystupuje do popredia potreba generačnej cirkulácie a doplnenia súboru o nové kvalitné sily.

V nastávajúcej sezóne spievala Eliška Pappová Leonóru v *Trubadúrovi* (1981), alternovala Soňa Váradiová. Ako konštatovala recenzentka Anna Kovářová, „obidve Leonóry – Eliška Pappová a Soňa Váradiová – uspokojili zjavom i dokonalosťou spevu. Pappová je dramatickejšia, žensky zrelšia, vášnivejšia. Váradiová je lyrickejšia, dievčensky vzrušená.“³⁹ Kontinuálna pozorovateľka košického operného súboru Dita Marenčinová obzvlášť vyzdvihla Pappovej prácu s dynamikou: „Eliška Pappová modelovala Leonóru v príznačne vypätom tvare. Tragiku hrdinky postihla často až drobnými záchvevmi dynamiky. Citová rezonancia Elišky Pappovej s Verdiho hrdinkou vyústila do prekrásnej, akoby iluminovanej kresby

³⁶ UNGER, P. Gershwin v novej podobe. In *Nové slovo*, 1.5.1981

³⁷ UNGER, P. Najmladší Don Carlos. In *Nové slovo*, 2.10.1980

³⁸ URBANČÍKOVÁ, L. Don Carlos. In *Film a divadlo*, 28. 11. 1980

³⁹ KOVÁŘOVÁ, A. Dobrý premiérový štart. In *Pravda*, 2. 10. 1981

a vrcholila v scéne Miserere vo veľkej Leonórinej árii. Sotto voce v scéne umierajúcej Leonóry zatajovalo priam dych.“⁴⁰

Najvýraznejšou verdiovskou kreáciou Elišky Pappovej však ostáva Aida. V internom hodnotení Dalibora Hegera, odborného pracovníka bratislavského Divadelného ústavu, z roku 1983 sa píše: „Sviatkom sme nazvali predstavenie Aidy najmä preto, že v ňom plne zažiarila speváčka nesmierne skromná vo výraze, ale veľká v hudobno-speváckom prejave, Eliška Pappová. Dlhú sme na Slovensku nepočuli Aidu tak dôstojnú, hrdú, hrdinskú i trpiacu, lyrickú i dramatickú ako v tomto predstavení v Košiciach. Pappová dnes vládne hlasovým fondom, ktorý plne znie prakticky vo všetkých polohách a hravo zdoláva náročnú partitúru, jej spevácky výraz i technika ju priam predurčujú pre postavy podobného typu ako je Aida. Zaslúžene triumfovala a smelo označíme predstavenie Aidy za „jej“ predstavenie.“⁴¹ Aj Dita Marenčinová píše: „Eliška Pappová obdarila svoju Aidu vrstvami dramatického napätia. Zažiarila nie veľkými či pateticky prehrávanými gestami, ale maximálnym zvnútornením postavy, schopnosťou vokálnym prejavom rozozvučať celú škálu citov.“⁴²

Roku 1987 si košická opera, kvôli začatej rekonštrukcii historickej budovy práve vyhostená do nevládneho provizória Domu umenia, zapísala významný bod za slovenskú premiéru Verdiho raného opusu *Dvaja Foscariovci*. Inscenácia v réžii mladého ambiciózneho režiséra Mariána Chudovského, ktorý tu v rokoch 1984–1988 pôsobil ako interný dramaturg a režisér, patrí medzi najvýraznejšie dramaturgicko-inscenačné počiny súboru po roku 1980. Prvú premiéru spievala Alžbeta Mrázová disponujúca lyrickejšim materiálom, než akým už v tom čase vládla Eliška Pappová. Pavel Unger na margo Mrázovej výkonu na ním navštívenej prvej premiére napísal hodnotenie nie nepodobné jeho charakteristikám skorších kreácií Elišky Pappovej: „Part Lucrezie bol Alžbete Mrázovej príliš vzdialený. Bez problémov, s čistotou výšok síce odspievala väčšinu nôt, no charakter hrdinky hlasovými prostriedkami vytvoriť jednoducho nemohla.“⁴³ Dita Marenčinová, ktorej recenzia zohľadňuje obsadenie oboch premiér, hodnotí dvojicu Jacopo Foscari – Lucrezia Contarini ako dramaticky výraznejšiu, plastickejšiu a spevácky i herecky plnšiu v podaní Jozefa Kondera a Elišky Pappovej, než v tandeme Konder – Mrázová: „Predstaviťky Lucrezie Contarini – Alžbeta Mrázová a Eliška Pappová – sa zásadne líšia poňatím tejto zaujímavej hrdinky. Pappová jej vtláča punc dramatismu, citovú šírku, bolesť i odhodlanie manželky a matky. Lucrezia Mrázovej je krehká, skôr ochranu potrebujúca, než za slobodu manžela bojujúca

⁴⁰ MARENČINOVÁ, D. Úspešný návrat Trubadúra. In *Hudobný život*, 26. 10. 1981

⁴¹ HEGER, D. Interné hodnotenie DÚ

⁴² MARENČINOVÁ, D. Tretia košická Aida. In *Hudobný život*, 28. 3. 1983

⁴³ UNGER, P. Objavený Verdi. In *Film a divadlo*, 8. 6. 1987

žena, čo značne oslabuje vnútorné napätie, dynamizmus i potrebnú vokálnu prieraznosť tejto postavy.“⁴⁴

Roku 1988 sa košická opera vrátila k Verdiho *Nabuccovi*, ktorého triumfálnu cestu slovenskými opernými scénami zahájilo práve toto divadlo roku 1964. Predchádzajúca inscenácia sa tešila obrovskej diváckej popularite a teda bolo pochopiteľné, že v čase kulminujúcej diváckej krízy, na ktorej sa podpísalo aj priestorové provizórium, siahlo divadlo práve po obľúbenom verdiovskom titule. Negatívna, rozporov plná Abigail bola postavou iného typu, než aké doposiaľ tvorili základ Pappovej repertoáru pozostávajúceho prevažne z ušľachtilých tragických hrdiniek. A práve Verdiho antihrdinka, prekonávajúca vývin od zákernej mocibažnej osoby po kajúcnu hriešnicu, poskytla Eliške Pappovej priestor pre viacdimenzionálnu kreáciu, ktorá dominuje zrelej fáze jej profesionálneho životopisu. „Z kľúčových postáv opery – Nabucco, Abigail a Zachariáš – dramaticky zovretou kompozíciou postavy upútala Eliška Pappová. Jej spevácky prejav charakterizovala technická istota, sprevádzaná výrazovým napätím démonickými vášňami zmietanej ženy. V Pappovej výkone bola obdivuhodná typologická jednoliatosť výrazových prostriedkov, vykontrastovaná v poslednom výstupe obrazom zlomeného človeka a prehraného života“⁴⁵, napísala Dita Marenčinová. Aj bratislavský kritik Vladimír Blaho uznanlivo hodnotil Pappovej výkon: „Na prvej premiére zaujala Eliška Pappová celkovou suverenitou prejave a údernou i efektnou výškou pri istých podlžnostiach voči autentickej verdiovskej línii. Z jej hereckého výkonu sršali chlad a zloba.“⁴⁶

Po siedmich „exilových rokoch“ strávených v Dome kultúry(1987–1994), počas ktorých sa zdecimovalo divácke zázemie, takmer sa rozpadol sólistický súbor a operný repertoár sa zúžil na šesť (aj tak ťažko obsaditeľných) talianskych titulov, sa práve *Nabuccom* otvorila zrekonštruovaná historická budova ŠD. Meno Elišky Pappovej v recenziách nefiguruje: v galapredstavení pre pozvaných hostí, z ktorého pochádzajú zadokumentované recenzie, spievala titulnú postavu ukrajinská sopranistka Neonyla Kozjatinská. No hoci už v tom čase Eliška Pappová nebola v trvalom úväzku Štátneho divadla (pracovný pomer ukončila 1. augusta 1994), svoju poslednú Abigail si zaspievala na predchádzajúcej verejnej generálke pre štandardné divadelné publikum. Následne – už ako externistka – hosťovala v niekoľkých reprízach *Vtáčnika* a *Tosky*. K jej posledným javiskovým vystúpeniam patrilo gala uvedenie *Tosky* na počesť kardinála Jozefa Tomka. Vzápätí sa naplno odovzdala

⁴⁴ MARENČINOVÁ, D. Neprávom zabudnutá opera. In *Hudobný život*, 15. 4. 1987

⁴⁵ MARENČINOVÁ, D. Prečo Nabucco? In *Hudobný život*, 18. 1. 1989

⁴⁶ BLAHO, V. (pseudonym ZUZKIN, E.). Nabucco – úspech zaručený? In *Eud*, 1. 12. 1988

činnosti, ktorej sa popri aktívnej kariére venovala už viac než desať rokov – vyučovaniu operného spevu.

Pedagogická činnosť

Pedagogická dráha Elišky Pappovej sa začala roku 1983 v Collegium Technicum Technickej univerzity v Košiciach. Roku 1986 nastúpila ako externá pedagogička na Konzervatórium Košice. Spočiatku viedla vokálnu prípravu adeptov hereckého oddelenia, postupne jej pridelovali aj žiačky hlavného predmetu. Jej prvou študentkou bola Klaudia Dernerová, ďalšími absolventkami, ktoré sa uplatnili v javiskovej praxi, napríklad Anna Chodelková, Michaela Eliášová, Marianna Pillárová, Daniela Popovičová a ďalšie. Po ukončení pracovného pomeru v Štátnom divadle – aj s ohľadom na skutočnosť, že košické Konzervatórium nedokázalo dovtedajšej externej pedagogičke poskytnúť interné miesto – sa Eliška Pappová počnúc školským rokom 1994/1995 vrátila do rodnej Ostravy a nastúpila do učiteľského zboru Janáčkovho konzervatória. Vďaka pedagogickým úspechom⁴⁷ sa roku 2006 – popri kontinuálnom pôsobení na konzervatóriu, ktoré ukončila roku 2013 – stala externou asistentkou na Katedre sólového spevu Fakulty umení Ostravskej univerzity, kde pôsobí dodnes. Vede tiež Medzinárodné vokálne kurzy Moravian Master Class v Náměští nad Oslavou zamerané na interpretáciu českej hudby.

Podstatou pedagogického prístupu Elišky Pappovej je citlivý prístup ku každému študentovi zohľadňujúci jeho individuálne dispozície, v technickej oblasti je to snaha o ľahké, prirodzené, uvoľnené, na dychu opreté vedenie hlavového tónu. Dôkazom účinnosti tejto metódy sú nielen úspechy Pappovej žiakov, ale aj skutočnosť, že po tridsiatich piatich rokoch intenzívnej javiskovej praxe, ktorá (v protiklade k súčasnej špecializácii spevákov na štýlovo a hlasovým odborom úzko vymedzený okruh postáv) predstavovala veľký kvantitatívny i kvalitatívny nápor, si do konca kariéry uchovala neopotrebovanosť materiálu a strieborný lesk vysokej polohy.

⁴⁷ jej najúspešnejším žiakom je basista Jan Martiník, v praxi sa uplatňujú aj Jana Doležilková, Martina Šnytová, Nikola Proksch, Michal Onufer a ďalší

Eliška Pappová, rod. Nováková

Súpis postáv

Opera Divadla Jozefa Gregora Tajovského Banská Bystrica

Barča	B. Smetana: <i>Hubička</i> , 1960 (r F. Rell, d R. Kubinský)
Figurína	S. A. Zaslavskij: <i>Módny ateliér</i> , 1960 (r F. Rell, d R. Kubinský)
Anička	G. Dusík: <i>Hrnčiarsky bál</i> , 1960 (r F. Rell, d R. Kubinský)
Esmeralda	B. Smetana: <i>Predaná nevesta</i> , 1961 (r K. Hájek, d J. Kende)
Prepelička, Veronika	estráda <i>S bubnom na vtákov</i> , 1961 (r F. Rell, d R. Kubinský)
Grófka Ceprano	G. Verdi: <i>Rigoletto</i> , 1961 (r V. Věžník, d J. Kende)
Stella	O. I. Dunajevskij: <i>Vol'ny vietor</i> , 1961 (r F. Rell, d R. Kubinský)
Adela	J. Strauss: <i>Netopier</i> , 1962 (r K. Hájek, d J. Kende)
Gianetta	G. Donizetti: <i>Nápoj lásky</i> , 1962 (r M. Nekvasil, d J. Staněk)

Spevohra Divadla Jonáša Záborského Prešov

Angela (doštud.)	J. Miľjutin: <i>Bozk Juanity</i> , 1963 (inscenácia z r. 1961) (r K. Šašek, d R. Šulák)
Joaneira (doštud.)	J. Strauss: <i>Čipková šatka kráľovnej</i> , 1963 (r B. Kramosil, d A. Buranovský, J. Chlebníček)
Mercedes	J. Voskovec, J. Werich, K. Ježek: <i>Kat a blázon</i> , 1963 (r J. Šilan, d R. Šulák)
Giovanna Ciaretti	Kramer: <i>Keď je v Ríme nedel'a</i> , 1964 (r K. Čillík, d J. Chlebníček)
Hermia	J. Offenbach: <i>Šiesta žena Modrofúzova</i> , 1964 (r K. Čillík, d R. Šulák)
Júlia	Sedláček: <i>Vdova z Valencie</i> , 1964 (r F. Paul, d J. Chlebníček)
Mária	Friml: <i>Kráľ tulákov</i> , 1965 (r O. Nový, d R. Šulák)
Mary Duck	Renz: <i>Ďakujem ti, Eva</i> , 1965 (r M. Janeček, d J. Chlebníček)
Krista	Zeller: <i>Vtáčnik</i> , 1965 (r F. Paul, d R. Šulák)
Claudina	C. Porter: <i>Kankán</i> , 1965 (r J. Šilan, d J. Chlebníček)
La Tangolita	Abraham: <i>Ples v hoteli Savoy</i> , 1966 (r K. Smažík, d R. Šulák)
Dana Radová	Šebo-Martinský: <i>Kormorán</i> , 1966 (r M. Bobula, d R. Šulák)
Denisa	Hervé: <i>Mam'zelle Nitouche</i> , 1966 (r O. Nový, d J. Chlebníček)
Mirandolína	Kawan: <i>Mirandolína</i> , 1966 (r B. Kramosil, d E. Kontšer)
Eliza Doolittleová	Loewe: <i>My fair lady</i> , 1967 (r B. Artemská, d R. Šulák)

Laija	I. Hofstetter: <i>Ruleta srdc</i> , 1967 (r M. Bobula, d R. Šulák)
Rolla	A. Szirmai: <i>Magnáš Miško</i> , 1967 (r J. Šilan, d R. Šulák)
Kráľovná	G. Dusík: <i>Dvorná lóža</i> , 1968 (r F. K. Veselý, d R. Šulák)
Angéle Didierová	F. Lehár: <i>Gróf Luxemburg</i> , 1968 (r K. Smažík, d R. Šulák)
Anička	G. Dusík: <i>Hrnčiarsky bál</i> , 1968 (r K. Smažík, d D. Daněk)
Synekdocha	J. Voskovec – J. Werich –J. Ježek: <i>Osol a tieň</i> , 1969 (r J. Šilan, d V. Daněk)
Marica	Kálmán: <i>Grófka Marica</i> , 1969 (r J. Šilan, d V. Daněk)
Lois Laneová	C. Porter: <i>Pobozkaj ma, Katarína!</i> , 1969 (r M. Pietor, d V. Daněk)
Adelaida	Vincze: <i>Parížsky host'</i> , 1969 (r J. Šilan, d V. Daněk)
Rachel	P. Kreuder: <i>Bel Ami</i> , 1970 (r J. Šilan, d V. Daněk)
Mária	R. Benatzky: <i>U bieleho konička</i> , 1970 (r J. Šilan, d V. Daněk)
Katy	V. Lukašov: <i>Udatný vojak Švejk</i> , 1970 (r D. Ševcov, d V. Daněk)
Annina	J. Strauss: <i>Noc v Benátkach</i> , 1971 (r J. Šilan, r V. Daněk)
Marian Parooová	M. Willson: <i>Túlavý kapelník</i> , 1971 (r J. Šilan, d V. Daněk)
Lujza	I. Békeffi: <i>Dievča na rózcestí</i> , 1971 (r J. Šilan, d V. Daněk)
Anna Eliza	F. Lehár: <i>Paganini</i> , 1972 (r F. Rell, d V. Daněk)
Irena Molloyová	J. Herman: <i>Hello, Dolly!</i> (r J. Šilan, d V. Daněk)
Lolita Perez-I-Sol	J. Mil'jutin: <i>Čaro cirkusových svetiel</i> , 1972 (r D. Ševcov, d J. Matús)
Ráchel	I. Fischer: <i>Pán Pickwick</i> , 1972 (r M. Vyoral, d V. Daněk)
Hana Glawari	F. Lehár: <i>Veselá vdova</i> , 1973 (r J. Šilan, d V. Daněk)
Anka	Š. Jurovský: <i>Vietor od Poľany</i> , 1973 (r J. Šilan, d V. Daněk)
Vdova	J. Kander: <i>Zorba</i> , 1973 (r J. Šilan, d J. Matús)
Anka	Bryll: <i>Na skle maľované</i> , 1974 (r J. Šilan, d V. Daněk)

Opera Štátneho divadla Košice

Marienka (doštud.)	B. Smetana: <i>Predaná nevesta</i> , 1974 (inscenácia z r. 1966) (r K. Hájek, d J. Kende)
Rusalka	A. Dvořák: <i>Rusalka</i> , 1974 (r M. Nekvasil, d B. Velat)
Stella	Dunajevskij: <i>Vol'ný vietor</i> , 1975
Zuzka	E. Suchoň: <i>Krútnava</i> , 1975 (r D. Bargárová, d Z. Bílek)
Marina	Wolf-Ferrari: <i>Štyria grobiani</i> , 1976 (r D. Bargárová, d B. Velat)
Elza	R. Wagner: <i>Lohengrin</i> , 1976 (r O. Linhart, d L. Holoubek)
Zorika	F. Lehár: <i>Cigánska láska</i> , 1976 (r O. Linhart, d Š. Gajdoš)

Madeleine de Coigny	U. Giordano: <i>Andrea Chénier</i> , 1977 (r D. Bargarová, d B. Velat)
Zuza	J. Cikker: <i>Juro Jánošík</i> , 1977 (r J. Gyermek, d Z. Bílek)
Jenůfa	L. Janáček: <i>Jej pastorkyňa</i> , 1977 (r O. Linhart, d L. Holoubek)
Čo-čo-san	G. Puccini: <i>Madame Butterfly</i> , 1978 (r D. Bargarová, d Z. Bílek)
Marica	E. Kálmán: <i>Grófka Marica</i> , 1978 (r J. Gyermek, d Š. Gajdoš)
Nedda	R. Leoncavallo: <i>Komedianti</i> , 1978 (r D. Bargarová, d B. Velat)
Margaréta	Ch. Gounod: <i>Faust a Margaréta</i> , 1979 (r O. Linhart, d L. Holoubek)
Lela	R. I. Lagidze: <i>Lela</i> , 1979 (r D. Bargarová, d B. Velat)
Dona Anna	W. A. Mozart: <i>Don Giovanni</i> , 1980 (r M. Fischer, d L. Holoubek)
Alžbeta z Valois	G. Verdi: <i>Don Carlos</i> , 1980 (r D. Bargarová, d B. Velat)
Anna Elisa	F. Lehár: <i>Paganini</i> , 1980 (r M. Fischer, d Š. Gajdoš)
Betka	L. Holoubek: <i>Bačovské žarty</i> , 1981 (r L. Holoubek, d Z. Bílek)
Bess	G. Gershwin: <i>Porgy a Bess</i> , 1981 (r V. Věžník, d B. Velat)
Leonora	G. Verdi: <i>Trubadúr</i> , 1981 (r D. Bargarová, d B. Velat)
Gabriele	J. Strauss: <i>Viedenská krv</i> , 1982 (r M. Bobula, d Š. Gajdoš)
Aida	G. Verdi: <i>Aida</i> , 1983 (r D. Bargarová, d B. Velat)
Marienka	B. Smetana: <i>Predaná nevesta</i> , 1983 (r V. Věžník, d B. Velat)
Tosca	G. Puccini: <i>Tosca</i> , 1983 (r D. Bargarová, d B. Velat)
Tatiana	P. I. Čajkovskij: <i>Eugen Onegin</i> , 1984 (r D. Bargarová, d D. Štefánek)
Zorika	F. Lehár: <i>Cigánska láska</i> , 1984 (r M. Bobula, d Š. Gajdoš)
Leonóra	L. van Beethoven: <i>Fidelio</i> , 1985 (r B. Kriška, d B. Velat)
Rosalinda	J. Strauss: <i>Netopier</i> , 1985 (r M. Chudovský, d Š. Gajdoš)
Mzia	O. Taktakišvili: <i>Mindia</i> , 1986 (r D. Bargarová, d B. Velat)
Ciesca	G. Puccini: <i>Gianni Schicchi</i> , 1986 (r M. Chudovský, d M. Vach)
Lucrezia Contarini	G. Verdi: <i>Dvaja Foscariovci</i> , 1987 (r M. Chudovský, d R. Zimmer)
Čo-čo-san	G. Puccini: <i>Madame Butterfly</i> , 1987 (r D. Bargarová, d B. Velat)
Líza	F. Lehár: <i>Zem úsmevov</i> , 1988 (r M. Bobula, d Š. Gajdoš)
Abigail	G. Verdi: <i>Nabucco</i> , 1988 (r D. Bargarová, d B. Velat)
Rusalka	A. Dvořák: <i>Rusalka</i> , 1989 (r B. Kriška, d B. Velat)
Mimi	G. Puccini: <i>Bohéma</i> , 1989 (r J. Nekvasil, d J. Drietomský)
Katarína	B. Martinů: <i>Grécke pašie</i> , 1990 (r B. Hončarivová, d B. Velat)
Čo-čo-san	G. Puccini: <i>Madame Butterfly</i> , SND 1990 (r P. Smolík, d J. Štych)
Leonora di Vargas	G. Verdi: <i>Sila osudu</i> , 1990 (r K. Dembeck, d B. Velat)
Žofia	J. Strauss: <i>Cigánsky barón</i> , 1991 (r B. Slovák, d B. Velat)

Manon Lescaut	G. Puccini: <i>Manon Lescaut</i> , 1992 (r V. Darjanin, d B. Velat)
Santuzza	P. Mascagni: <i>Sedliacka česť</i> , 1992 (r P. Smolík, d J. Drietomský)
Čo-čo-san	G. Puccini: <i>Madame Butterfly</i> , 1993 (r M. Nekvasil, d B. Velat)
Kňažná Mária	C. Zeller: <i>Vtáčnik</i> , 1994 (r J. Sabovčík. d J. Drietomský)
Abigail (a.h.)	G. Verdi: <i>Nabucco</i> , 1994 (r D. Bargarová, d J. Drietomský)

PRAMENE

BLAHYNKA, Miloslav. *Slovenská operná dramaturgia 1989 – 1998*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998.

IS.THEATRE.SK. Informačná databáza Divadelného ústavu Bratislava

Chronologický zoznam premiér v sezónach 1943/44 až 1992/93 a do konca roka 1993.

In *Polstoročie Divadla Jonáša Záborského v Prešove*. Prešov : DJZ, 1994