

september



# kød

## konkrétne ø divadle

číslo 7 | ročník 14 | 2020

cena 2 €

ø Mária Danadová a Monika Kováčová

ø Muž bez vlastností v Divadle Štúdio tanca

ø outside the box 01 – Med a prach ø ↑ & X / A P E N D I X – Gaffa

ø Bábka a komiks ø 70 rokov Bábkového divadla Žilina

# Milí čitatelia a čitateľky!

Tohtoročné leto malo od uhorkovej sezóny ďaleko. Nástup druhej vlny epidémie koronavírusu, protesty proti zmanipulovaným výsledkom volieb a demokratizačné snahy v Bielorusku, nepredvídateľný ekonomický vývoj. Čo sú proti tomu existenčné problémy niekoľkých stoviek pracovníkov v kultúre a s nimi spojených subjektov a organizácií? Keď ministerka kultúry oznámila, že prostredníctvom fondov budú môcť umelci postihnutí epidemickou situáciou získať podporu takmer jedenásť miliónov eur, ostré reakcie verejnosti na rôznych fórach zarazili mnohých, ktorí pochopili, že ich potreby a úloha v spoločnosti ostali nepochopené. Negatíva však striedajú pozitíva a my prinášame správy o dianí v divadle, ktoré po vyčerpávajúcej, no pre niektorých aj inšpiratívnej karanténe opäť oživa (uvidíme dakedy). Symbolom tohto reštartu sa pre nás stalo bábkové divadlo, divadlo pre deti a divadelné vzdelávanie v týchto oblastiach. Dúfame, že vďaka divadlu, aké robia napríklad Maja Danadová a Monika Kováčová v Odive, Katarína Aulitsová v PIKI a v BBD, aké sa robí v Bábkovom divadle v Žiline, či akému učia na KALD-e v Prahe a aké budú aj na VŠMU tvoriť študenti prvého kombinovaného študijného programu PuppeTry, sa bude kvalitná kultúra šíriť medzi generácie detí, ktoré budú rozumieť funkcii umenia v spoločnosti. Ktoré budú chápať, že nejde len o úzkoprofilový záujem malej skupiny ľudí, ale o čosi, čo všetci potrebujeme – či už ide o politickú kultúru, alebo zmysluplné prežitie nečakanej karantény.

FOTO NA OBÁLKE  
outside the box 01, Med a prach, foto K. Jarek

## obsah

### Predplatiť si časopis **kød** konkrétne ø divadle



Pre viac info piš na [prospero@theatre.sk](mailto:prospero@theatre.sk)

Jediný mesačník na Slovensku, ktorý sleduje aktuálne príbehy (nielen) slovenského divadla.



Pantone 204 U

#### na margo

2 Cesta okolo sveta za 10 980 dní  
Katarína Aulitsová

#### rozhovor

3 Tvoríť sa dá s vlasom, s penou, so žuvačkou aj s virtuálnou bábkou  
rozhovor s Máriou Danadovou a Monikou Kováčovou

#### recenzie

13 Vízia sveta, ktorý sa chvíľami stáva skutočnosťou  
Marek Godovič  
• MUŽ BEZ VLASTNOSTÍ (DIVADLO ŠTÚDIO TANCA)

17 Kto? Čo? Koho? Čoho? Komu? Čomu? Koho? Čo? KAKÁNIA!  
Monika Čertezni  
• MUŽ BEZ VLASTNOSTÍ (DIVADLO ŠTÚDIO TANCA)

18 Vizualní dramaturgie  
outside the box 01

#### Amálie Bulandrová

• OUTSIDE THE BOX 01 (MED A PRACH)

#### 23 Apendix – Tanec o život

Eva Gajdošová  
• ↑ & X / A P E N D I X (GAFFA)

#### zahraničie

26 Boj s větrnými mlýny  
Kateřina Kykalová

#### extra

30 Silnou stránkou KALD je otvorenosť novým tvorivým impulzom  
rozhovor s Braňom Mazúchom

34 Vzdelávanie komiksom  
projekt Kreativnej Európy

#### t/h/k

36 Dvojaké videnie: bábka a komiks  
Antonia Leney-Granger

40 Sedemdesiatročný žilinské bábkové divadlo alebo ako som sa profesionalizoval  
Vladimír Predmerský

#### 8 otázok ø...

47 ... projekte PuppeTry  
rozhovor s Idou Hledíkovou

#### krátko kriticky

50 Bábkové divadlo je pozitívna prevencia  
Barbora Krajč Zamišková

#### knížna recenzia

52 Bedeker slovenského bábkového divadla do roku 1950  
Lenka Dzadiková

#### 53 knižné tipy

z tvorby  
54 Polnočná omša v septembri  
Peter Palik

#### 2x2

54 Ako by malo vyzerať mestské divadlo budúcnosti? (Čo s MDPOH?)

#### glosa

55 Načo nám je umenie?  
Gejza Dezorz

#### 56 ja a divadlo

Alžbeta Kutliaková  
Sára Čermáková  
Mária Bačová

#### 58 kaleidoskop

#### 59 tipy redakcie

#### 59 z éteru / TV

#### 60 + ø –



**Katarína Aulitsová**  
režisérka



## Cesta okolo sveta za 10 980 dní

Je to akýsi ne-pokoj, čosi ne-hmatateľné a ne-určité, čo ne-spútaných, ne-závislých tvorcov ženie do ne-pohodlných vôd ne-oficiálnej existencie. Ne-konvenčný spôsob tvorby je základným atribútom tohto ne-formálneho, divadelného bytia. Tvorba s ne-vymedzenými pravidlami je ne-stála, ne-pokojná a ne-bezpečná, ale ne-hanebne vzrušujúca.

Alebo to môže byť aj takto:

Je to akýsi pokoj, čosi hmatateľné a určité, čo spútaných, závislých tvorcov ženie do pohodlných vôd oficiálnej existencie. Konvenčný spôsob tvorby je základným atribútom tohto formálneho divadelného bytia. Tvorba s vymedzenými pravidlami je stála, pokojná a bezpečná, ale hanebne nevzrušujúca.

Tie isté slová a medzi nimi krehká hranica rozdeľujúca spoločný „divadelný“ svet na dva – kontrastné. Takto sme vnímali rozdiel medzi štátom dotovanou a nezávislou kultúrou, keď sme sa rozhodli opustiť bezpečie divadelnej istoty a vydať sa na nezávislú „cestu okolo sveta za 10 980 dní“. Bolo to v prelomovom čase v roku 1990, keď neexistovala žiadna podporná politika nezávislých tvorcov. Ostali sme „na ulici“ a museli sa vynásť. Skĺbiť naše predstavy o modernom a provokujúcom divadle, ktoré sme si priniesli z pražskej DAMU, s realitou absencie finančných prostriedkov nebolo ľahké, avšak získaná „sloboda“ v živote aj v tvorbe bola pre nás principiálna. V čase zakladania nových politických strán a združení vznikla teda nenápadná Podozrivo Ideálna Kočovná Iniciatíva – divadlo hrajúce pre deti – Divadlo PIKI. Bola to šanca narušiť stereotyp a všeobecne zaužívané normy divadelnej tvorby určenej detskému divákovi, ale aj výzva uživiť sa umením. Programovo sme začali deťom prinášať nové, často tabuizované témy, mixovať rôznorodé divadelné

formy, zotierať hranice medzi svetom detí a dospelých a vytvárať tak viac-žánrové a viac-generačné divadlo. Často sme narážali na mentálne, ale aj finančné hranice. Spoločnosť ešte nebola pripravená hovoriť otvorene o počatí (*O deviatich mesiačikoch* – inscenácia je dnes súčasťou Zlatej kolekcie slovenského profesionálneho divadla) alebo akceptovať ľudské, teda aj detské práva (*Madam Dekla Rácia* – inscenácia inšpirovaná Dohovorom o právach dieťaťa).

Nezáujem alebo skôr obavy domáceho publika sme vyvažovali účinkovaním v zahraničí. Naša cesta okolo sveta bola trochu dlhšia ako cesta Phileasa Fogg (30 rokov), ale rovnako dobrodružná. Táto „nezávislá“ skúsenosť formovala môj umelecký názor a bolo len otázkou času, kedy sa prejaví aj v inom kontexte. Dnes som umeleckou šéfkou zriaďovaného (Bratislavského) bábkového divadla, ktoré programovo spolupracuje s nezávislými tvorcami. Ich hľadanie, hra, experiment, túžba zakúsiť vždy čosi iné sú obrovským bonusom pre „kamennú“ scénu a, naopak, finančná a technická istota môže byť úľavou pre tvorcov bez stáleho zázemia. Je to ohromná príležitosť pre obe strany stať sa lepšími – umelecky aj ľudsky. ♡

**O DEVIATICH MESIAČIKOCH** (Divadlo PIKI)  
foto F. Lašut



**Martina Mašlárová**  
divadelná kritička

**MÁRIA DANADOVÁ, MONIKA KOVÁČOVÁ**

## Tvoriť sa dá s vlasom, s penou, so žuvačkou aj s virtuálnou bábkou

**Odivo sa údajne číta mäkko, „odivo“, lebo aj keď Monika Kováčová je z východu a Maja Danadová zo západu, stretli sa na strednom Slovensku a rozhodli sa mäkčiť. Teleso, ktorého názov vychádza z najstaršieho slovanského pojmu pre divadlo, vedú ony dve, ale v rámci tvorby sa ľubovoľne rozrastá o ďalších členov. Na druhej strane aj ony spolupracujú s inými subjektmi – prizývajú ich Med a prach, Pôtoň či Bratislavské bábkové divadlo. Ani obdobie pandémie ich neodradilo – keď sme sa stretli, pripravovali žilinskú verziu performatívnej prechádzky Poézia mesta a finišovali inscenáciu Svetlonos. Pre ňu spolu s Ivanom Martinkom vytvorili okrem iného animatronicú aj virtuálnu bábku.**

**Kam siahajú korene vašej spolupráce? Spojilo vás Bábkové divadlo na Rázcestí, kde ste obe pôsobili, alebo to bolo inak? Oslovila Maja Moniku či naopak?**

**MK** Tvorivo sme sa stretli pri mojej absolventskej inscenácii, na ktorej sa Maja podieľala v rámci pohybovej spolupráce. Ja som už vtedy ako jeden z návrhov na absolventský titul mala Lorcovu hru *Láska Dona Perlimplina a vášnivosť Belisina*, ale návrh na škole neprešiel. Vyhral to Büchner. Vedela som však, že chcem niekedy preskúmať príbeh Perlimplina, Belisy a ich slúžky Marcolfy z rôznych perspektív, zdalo sa mi to ako veľmi vďačná predloha pre túto formu spracovania. Rozprávali sme sa o tom s Majkou a ona mala taký istý sen, spracovať dramatickú predlohu z rôznych uhlov pohľadu.

**MD** Zaujímal nás Rashomonov efekt, keď sa nám niečo deje, ale každý danú realitu vníma inak, zo subjektívneho pohľadu, ako keby neexistovala objektívna pravda.

foto K. Baranyai



Tak vznikla inscenácia *Láska P a vášeň B*.

**MK** A Odivo vznikalo zarovno s ňou, oficiálne existuje od premiéry 22. apríla 2014. Mnohí ľudia mimo bábkarských kruhov však o tejto inscenácii nevedia, lebo sme ju hrávali najmä v zahraničí. My sme vlastne pre Slovensko akoby začali existovať až *Stopami v pamäti*.

**Ja som *Lásku P a vášeň B* videla na Bábkovej Žiline, ale vnímala som ju vtedy skôr ako Majin sólový projekt. Prvým vaším „spoločným“ projektom boli pre mňa *Divočiny*, vďaka čomu vás mám intenzívnejšie zafixované ako tvorkyne detského divadla. Ale váš repertoár je v skutočnosti veľmi rozmanitý, od inscenácie pre batolaťá cez „adoptovaný“ tanečný projekt *Verzus* po inscenácie pre dospelého diváka. A aj vaše externé spolupráce sú rôznorodé – v „kamennom“ BBD ste pod svojou hlavičkou vytvorili detskú inscenáciu *Neviditeľní*, Monika režirovala v Divadle z Pasáže, Maja zas hrala v projektoch ako *Krása a hnus*, *Miracles* či *Americký cisár*, ktoré sú skôr performatívne, inklinujúce k fyzickému divadlu, k interdisciplinárnym presahom. Je rozmanitosť princíp, s ktorým pracujete úmyselne?**

**MD** Rôznorodosť je pre nás určite signifikantná. Nás vlastne zaujíma a naplňa, že si môžeme vždy nájsť iný prístup k téme, ktorú si zvolíme, a široké vekové spektrum našich divákov nám tiež dáva slobodu. Jedna má chuť si niečo vyskúšať formálne, druhá prinesie tému, ktorú v sebe dlho nosí, a nakoniec prídeme na to, že to spolu veľmi dobre komunikuje. Ale aj to je len jeden z možných prístupov, ktorý aplikujeme. **MK** Napríklad pri *Neviditeľných* bolo pre nás novou skúsenosťou, že sme ako Odivo importovali náš spôsob tvorby a uvažovania do iného divadla, keďže dovtedy sme tvorili len autorské inscenácie pre naše zoskupenie. **MD** A divadlá zaujíma práve to, že tvoríme autorsky, chcú

osviežiť repertoár novým titulom, divadelným jazykom, ktorý vnímajú v Odive. V roku 2021 nás čakajú hostovania v bratislavskom a žilinskom bábkovom divadle. Ale aj pri tejto spolupráci experimentujeme, napríklad v *Neviditeľných* sme si vyskúšali prácu s hlasom, na ktorú sme sa sami neodvážili. S touto zložkou sme predtým natoľko intenzívne nepracovali. V *Neviditeľných* sa slová, ruchy, zvuky menia na poéziu, ktorú ešte dotvára hudba Juraja Haška. **MK** Zároveň to bola to aj prvá koncentrovanejšia práca s autorským textom, ktorý sme vytvárali v spolupráci s hercami a herečkami. Vznikali zvukomalebné textové plochy. V Odive sú slová skôr raritou.

**Dá sa teda povedať, že ste inscenáciu vytvárali kolektívne?**

**MK** Svoju „metódu“ sme pri tomto skúšobnom procese nazvali wordflow (prúd slov) a soundflow (prúd zvukov). Zbierali sme materiál s hercami a herečkami, dávali sme im impulzy, na akú tému majú improvizovať. Na základe toho sme získali diapazón slov a zvukov, z ktorého sme potom vyberali a komponovali textové a zvukové pasáže. Podobným „zberačským“ spôsobom sme pracovali aj s objektmi a materiálmi.

**Konvenuje vám niektorý spôsob práce viac? Tvoríte pre detského diváka je predsa len iné ako pre dospelého.**

**MD** Nedávno sme si robili rešerš, snažili sme sa opätovne si pomenovať, čo a ako tvoríme, a zároveň vytvoriť stratégie Odiva do budúcnosti, lebo Monika nás prihlásila do zaujímavého programu Eskalátor, v ktorom sme – v dobrom zmysle slova – nútené o našom zoskupení premýšľať do hĺbky vo všetkých možných aspektoch. Po šiestich rokoch sme sa vrátili ku koreňom a rekapitulovali sme si základné princípy, východiská a kam by sme našu činnosť chceli smerovať. Vďaka tomu sme si uvedomili, že sme asi jediné tunajšie nezávislé zoskupenie, ktoré kladie rovnaký dôraz na tvorbu pre dospelého diváka, pre detského diváka a aj na, povedzme, paradivadelné aktivity. **MK** Uvedomili sme si tiež, že je pre nás do budúca veľmi dôležité apelovať na kvalitnú tvorbu pre detského

diváka, hovoriť o tom, za akých podmienok táto kvalita môže vzniknúť, ale aj o tom, čo ako tvorkyne potrebujeme, ak sa chceme plnohodnotne venovať bábkovej a performatívnej tvorbe pre dospelého diváka. **MD** Napríklad podpora pre detské divadlo je dlhodobá poddimenzovaná a je to nesmierna škoda, lebo tvorivý tím a všetky nároky sú úplne rovnaké, ako keď tvoríme pre dospelého diváka.

**To je jedna z tém, ktorú som chcela otvoriť, chronicky nepriaznivé podmienky na tvorbu pre deti a tiež recepcia detského divadla ako niečoho menejcenného, čo si vystačí s menším rozpočtom a čo je oproti „vysokému umeniu“ často niekde v úzadí.**

**MK** Z nášho pohľadu bola táto tvorba vždy rovnocenná. Ale faktom je, že z dlhodobého hľadiska je poddimenzovaná nielen finančne, ale aj čo sa týka záujmu umelcov a umelkýň, ako aj teoreticko-kritickej platformy. Inscenácie, ktoré vzniknú, sú nedostatočne monitorované, často nie sú zaznamenané vôbec. Máme tu málo odborníkov, ktorí sa cielene venujú reflektovaniu detskej tvorby. **MD** Druhá vec je tiež zázemie, ktoré ako samotní tvorcovia vytvárame detskej tvorbe. Aj v nezávislom prostredí vznikajú „rýchlokvašky“, ktoré narúšajú prostredie, nerobia

LÁSKA P A VÁŠEŇ B (Odivo)

foto archív divadla



mu dobre, kontaminujú ho. Pritom sa táto instantná tvorba stáva v súčasnosti, žiaľ, väčšinovou tvorbou. **MK** Tento fenomén vlastne devaluje celú tvorbu pre detského diváka, je to citel'né globálne, lebo to súvisí aj s tým, kam tieto produkcie smerujú vnímanie detského diváka, čo mu prekladajú ako štandard.

**Ako na to svojou tvorbou reagujete? Čo robíte pre to, aby ste prinášali umenie istých kvalít, nie spomínaný divadelný „fastfood“?**

**MK** Dávame si záležať na každej jednej zložke. Je pre nás dôležitá prepracovaná vizuálna aj hudobná stránka, chceme, aby herecký kontakt s dieťaťom nebol „spitvorený“, bez príčiny preexponovaný. Namiesto prehnosti sa usilujeme o prirodzený kontakt, ktorý má herec či herečka s deťmi. Myslím, že charakteristické pre naše inscenácie je aj to, že sa snažíme deti stíšiť, pretože stále sú mnohé detské predstavenia ukričané, plagátové, zjednodušené. My sa snažíme o stíšenie v tom zmysle, že chceme, aby deti mali šancu sa na predstavenie napojiť a vedeli ho koncentrovane vnímať. **MD** S tým súvisí aj výber tém a práca s nimi. Napríklad *Neviditeľným* predchádzala naozaj veľmi dlhá a náročná práca a polročná rešerš. K tvorbe pre deti pristupujeme poctivo, tak ako k akejkolvek inej tvorbe. Signifikantné je aj to, že ponúkame deťom namiesto neustáleho prívalu slov obrazy, ktoré zapájajú ich fantáziu. Vnímavo reagujú, aj keď niekedy nemusí byť na prvý pohľad jasné, čo vidia. Ale presne o to ide – stimulovať imagináciu... **MK** ... a vytvoriť pre ňu priestor. Nie je to vôbec samozrejmosť, aby tvorcovia poskytli deťom podmienky na aktivizovanie imaginácie a neponúkli im všetko na tácke. **MD** Pritom aj inscenácia s pesničkami a dobrodružnou výpravou môže mať intímny charakter komunikácie.

**V repertoári máte aj *Aero*, takzvané batolárrium, čo je žáner, v ktorom je Monika ako režisérka na Slovensku priekopníčkou. Dočítala som sa, že napríklad v britskom divadle fenomén TEY (theatre for early years – divadlo pre deti v ranom veku)**

<sup>1</sup> *Verzus* (2015) je pohybová inscenácia Márie Danadovej a Kristíny Chmelíkovej, ktorá pôvodne vznikala ako produkcia Záhrady – centra nezávislej kultúry, ale v súčasnosti sa uvádza pod hlavičkou Odiva.



**existuje už približne od osemdesiatych rokov, niekde možno ešte dlhšie, ale nie je o ňom príliš počuť. Ako vznikla iniciatíva robiť aj na Slovensku divadlo pre najmenšie deti – batolaťatá?**

**MK** Prvotný impulz mi dali Iveta Škripková a Marián Pecko v Bábkovom divadle na Rázcestí, kde som vtedy pracovala ako dramaturgička, a oslovili ma, či by som nebola režisérkou vôbec prvého takého projektu. Oni sú tí, ktorí túto ideu priniesli na Slovensko, ja spoločne s celým tímom sme boli jej prvými realizátormi. Pod hlavičkou Bábkového divadla na Rázcestí vznikli prvé tri batoláriá pre špecifický priestor Teátria, ktorý je veľmi kontaktný a priamo povzbudzoval interaktivitu. Hľadali sme, skúšali sme a úplne presne sme nevedeli, ako budú deti reagovať, ako sa s nimi bude dať komunikovať. Čo pre ne funguje, čo nie, čo vnímajú, čo ich baví, veľa som sa teda naučila priamo v praxi. Neskôr som vytvorila jedno batolárium v Prahe pre Studio Damúza, *Batosnení*, bolo inšpirované konkrétnou knižnou predlohou a pracovala som v ňom s bábkami. S *Aerom*, ktoré vzniklo v Odivo, sme si zas chceli skúsiť performatívny tvar.

**MK** Snažili sme sa vytvoriť detskú performanciu a sledovať, ako to diváci prijímajú. Do akej miery budú rešpektovať hranicu hľadisko-javisko. V tomto konkrétnom prípade išlo aj o bezpečnosť detských prstov, keďže na hracej ploche máme ventilátory a káble, predlžovačky a prívody elektriny. Inšpiratívny materiál a tému sme hľadali spoločne s Majkou, hercom Jurajom Smutným, a s výtvarníčkou Ivkou Mackovou. Keď sme sa zhodli, že naše nové batolárium bude súvisieť s prácou so vzduchom, začali sme skúmať fyzikálne zákony.

**MD** Bolo to doslova vzdušné laboratórium. A hoci sme v prvopočiatoch mysleli na batolaťatá, zistili sme, že je to produkcia bez vekového obmedzenia a páči sa aj dospelým. Keď sme na medzinárodnom festivale a hráme napríklad trikrát za sebou, na prvom predstavení je niekoľko rodičov, na druhom sú ďalší rodičia a organizátori a na treťom už máme často prevahu dospelých. Alebo nás pozývajú na festival ako predstavenie pre deti okolo troch rokov, potom zistia, že takú diváčku základňu ani nemajú, tak hráme pre päť- až šesťročných deti a funguje to.

**Potvrďujem z vlastnej skúsenosti. Je priam hypnotizujúce sledovať všetky tie objekty, ktoré „animujete“ vzduchom, je v tom istá mágia.**

**MD** Aj pre nás ako performerov je to zaujímavé, je tam veľký aspekt náhody, musíme byť prítomní a stále v strehu. Je tam veľmi veľa vecí, na ktoré sa nedá pripraviť – sklon strechy, hustota vzduchu, jeho teplota. Skúmali sme aj materiály, napríklad nám fungujú iba dva druhy konfiet, jeden druh balónov, čo je problém, lebo sú zo Španielska. Ale iné nefungujú, odletia, vyletia, neprilepia sa na materiál...

**MK** Proste sa atmosféra laboratória preniesla aj do výsledného tvaru.

**MD** Zaujímavá vec je napríklad premena vzduchových vibrácií na hudbu alebo vytváranie hudobnej kompozície melodickými trubicami, ktoré sa rozoznejú vďaka prúdeniu vzduchu. Zostrojili sme aj vlastný hudobný nástroj zložený z rôznorodých púmp, tzv. pumpaero.

**S týmto druhom tvorby sa však stále spájajú aj polemiky, napríklad terminologické – či to možno nazývať divadlom. Je to plnohodnotná tvorba? Vyžaduje si skúmanie ústredného motívu – vzduch, voda, farby... – a vrstvenie nápadov okolo neho podľa vás rovnakú mieru kreativity ako iné tvorivé procesy?**

**MD** Určite áno.

**MK** Pre mňa tiež. Aj proces je rovnaký ako pri ktorejkoľvek inej inscenácii, vyžaduje si totožnú prípravu, dôslednosť a pozornosť. Pre mňa pri tomto type tvorby nie je žiadny rozdiel, len s divákmi komunikujeme o iných veciach a iným spôsobom.

**MD** My vlastne nevychádzame z úvahy, čo by mohlo deti zaujímať. Jasné, že si tú otázku položíme, ale až potom, čo prinesieme tému. Je to skôr v opačnom garde – neuvažujeme, že batolaťatá by mohol zaujímať výskum vzduchu, ale nás zaujíma výskum vzduchu ako materiálu a zdá sa nám, že by to mohlo zaujímať aj batolaťatá.

**V diskusii na ostatnom ročníku Bábkovej Žiliny zaznelo, že možno je tvorba pre batolaťatá viac než**



**AERO** (Odivo)  
foto M. Fabian

**pre deti samotné dôležitá z aspektu socializácie rodičov, ktorá je trochu iného typu než stretnutie na ihrisku. Na druhej strane sa hovorí aj o tom, že je dobré budovať návyk dieťaťa chodiť do divadla už od malička. V čom vy vidíte zmysel týchto aktivít?**

**MK** Podľa mňa je úplne zásadné predstavovať dieťaťu kultúru už od narodenia. Sú aj rodičia, ktorí vezmú maličké dieťa na koncert klasickej hudby alebo do galérie. Rovnako vnímam ako zásadné priviesť dieťa do divadla, viesť ho k tomu, že je to prirodzené. Je to návyk, ktorý sa v detskej hlave ukladá, to je pre mňa dôležitý aspekt. A ďalšou dôležitou vecou je, že rozvíjať najhlbšie vlákna

senzibility dokáže práve kultúra. Vďaka nej človek vníma svet v detailoch, v kontexte, to z dlhodobého hľadiska úplne na začiatku vývoja prinášajú aj batoláriá.

**MD** Rodinná participácia je tiež veľmi podstatná. Máme ambíciu tvoriť predstavenia tak, aby zaujali aj rodičov a starých rodičov, lebo sú to oni, ktorí dávajú dieťaťu impulzy.

**MK** Snažíme sa, aby rodičia strávili čas v divadle spolu s deťmi, preto nehrávame organizované predstavenia. Aj to, že niekto blízky pri tebe sedí a dokáže ti javiskový svet priblížiť, keď sa ho spýtaš, považujeme za kľúčové.

**Ďalším aspektom vašej tvorby je pre mňa istá sociálna angažovanosť, ktorá je často naviazaná**

**na intímne témy – napríklad v *Stopách v pamäti*, ktoré sa zaoberajú prežívaním duševnej poruchy.**

**MD** To vyplýva z toho, že žijeme angažovaný život s rôznymi sociálnymi presahmi, takže nás aj prirodzene zaujímajú tieto témy, často menšinové. Ale nikdy to nie je spúšťač. Je to prirodzená súčasť našej tvorby tak, ako je to prirodzená súčasť našich životov.

**MK** Podobné to bolo aj pri *Stopách v pamäti*. Zhodou okolností bratia nás oboch trpeli paranoidnou schizofréniou a my sme to vnímali z bezprostrednej blízkosti.

**MD** Pozorovali sme, ako to zasiahlo do životov nielen

**DIVOČINY** (Odivo)  
foto N. Zajačiková

našich bratov – môj už nežije, on tú chorobu nezvládol –, ale aj do nášho vzťahu k nim, ich vzťahu k nám, čo to urobilo s celou rodinnou bunkou a s okolím.

**MK** Inscenácia má však širší rozmer. Zistili sme, že v ľuďoch otvára ich vnútorné poryvy. Nemusia odčítať, že zdrojovým materiálom bola schizofrénia a jej klinické prejavy. Je pre nás veľmi vzácné, že v ľuďoch skôr otvára ich intímne témy, s ktorými dlho neprišli do kontaktu alebo ich majú v sebe potlačené. Už sme sa stretli aj s názorom, že náš inscenačný mikrokozmos nastoľuje problémy, ktorými v makrokozme žijeme my všetci, že Majkin beh je behom nás všetkých, či už za niečím, alebo pred niečím...

**MD** ...alebo za niečo.



**A uvažujete teda o takýchto presahoch aj v prípade tvorby pre deti?**

**MD** Napríklad v *Neviditeľných* sme podprahovo otvárali otázku živej viery, ktorá je primárne spojená s náboženstvom, ale má aj iné podoby. Cielene sme si vybrali bytosti, ako sú napríklad elfovia, lochneská príšera, yetti a iné, o ktorých existencii pochybujú aj dospelí. Teraz pripravujeme inscenáciu inšpirovanú Kiplingovou *Knihou džunglí*. Láka nás vyskúšať si interaktívnu komunikáciu s publikom, ktorá vychádza z princípov tzv. gamebooku – knihy, v ktorej nie je čitateľ na sto percent viazaný napísaným dejom, ale môže si ho do určitej miery vytvárať sám. Každá repríza bude teda na základe rozhodnutí divákov niečím unikátna.

**MK** Podľa mňa je veľmi dôležité viesť deti k zodpovednosti za svoje činy, to je základ demokratickej spoločnosti. A zároveň im úprimne ukazovať, že ty sa síce môžeš ako jedinec demokraticky rozhodnúť, ale v konečnom dôsledku sa budeš aj tak podieľať na tom, čo si zvolila väčšina.

**Do dramaturgie otvárania málo traktovaných tém zapadá aj inscenácia *Norma*, ktorá síce nie je projektom Odiva, ale Monika ju režírovala v Divadle z Pasáže, pracujúcom s mentálne znevýhodnenými hercami. V ostatnej sezóne vznikli viaceré inscenácie, ktoré tematizujú marginalizované skupiny a pripomínajú, že treba narúšať stereotypné konvencionalizované vnímanie inakosti, napríklad inscenácie Petra Mazalána o autizme. Aj *Norma* je jednou z nich. Pre mňa je jej zásadným lajtmotívom upozorňovanie na skutočnosť, že potreby, ktoré my ako „väčšinová“ spoločnosť vnímame ako banálne a bežné, sú mnohým odopierané.**

**MK** Zaujímala nás aspekt toho, že čo je pre niekoho banálne, pre iného môže byť existenciálne dôležité, vytúžené. Pre niektorých hercov z Divadla z Pasáže je snom napríklad len prejsť sa po meste bez nutného sprievodu, samostatne si navariť polievku alebo kúpiť si v obchode oblečenie podľa vlastného výberu. Pre nás bolo veľmi zásadné zhovárať

sa o tom, čo vnímajú ľudia s mentálnym znevýhodnením ako normálne a čo je už pre nich posunuté za hranicu normy. Celá inscenácia vznikla na základe siahodlhých rozhovorov, našich spoločných improvizácií v priestore a mojou úlohou bolo skomponovať z tohto materiálu výsledný tvar. V inscenácii sú využité ich autentické príbehy, zážitky, životné skúsenosti s tým, ako sú vnímaní, ako sú často považovaní za nesamostatných. Niekedy im ľudia nevedome ubližujú práve tým, že ich ľutujú, banalizujú ich názory a adekvátne s nimi nekomunikujú.

**Môže umenie v tomto zmysle scitlivovať spoločnosť? Ako prelomiť ten stále pretrvávajúci stav smerom k väčšej inklúzii?**

**MK** Pre mňa je základ nesprávať sa k ľuďom s akýmkoľvek znevýhodnením inak ako k hocikomu inému. Ja osobne pri tvorbe v Divadle z Pasáže nepoľavujem zo svojich nárokov. Dokonca musím uznať, že som niekedy náročnejšia ako pri iných skúšobných procesoch, ale dovoľujem si to najmä preto, že hercov roky poznám. Na druhej strane som na spoločných skúškach mnohonásobne vnímavejšia k tomu, čo mi prinášajú a ponúkajú. A aj trpezlivejšia. Dokonca som si uvedomila, že mám s týmito hercami rovnaké vnímanie času. Oni mi dávajú priestor tvoriť v akomsi bezčasí a ja im dávam priestor celý skúšobný proces vstrebať vlastným tempom, netlačím na nich. Vzájomne si vyhovujeme.

**MD** A je zaujímavé ťa s nimi vidieť, lebo si naozaj niekedy priamejšia a prísnejšia ako na iných ľuďoch.

**MK** Komunikujem s nimi úprimnejšie, úplne otvorene. Len keď človek skúša s niekým blízkym, ako napríklad s Majou, nemusí veci filtrovať. Podobné je to s nimi. Všetko komunikujem priamo, aby boli veci hneď jasné a oni to veľmi oceňujú. A vlastne aj oni so mnou komunikujú rovnako priamo.

**O zviditeľňovaní neviditeľného, bežne prehlíadaného, je aj váš projekt *Poézia mesta*, ktorý bol súčasťou aj tohtoročného „koronového“ Kiosku. Pripomenul mi performatívnu prechádzku *Poe.tri*, ktorá bola v programe jedného ročníka *Zlatej masky*. Ako diváci**



**sme sa vďaka tomu dostali na odlahlé moskovské sídlisko, kam by sme inak nešli, a všimli si details, ktoré by nám unikli, napríklad sme si predstavovali pôvodné podoby miest – bývalé detské ihrisko, z ktorého je dnes supermarket a podobne.**

**MK** Poézia mesta vznikala presne na tomto princípe spojenia urbánneho a umeleckého. Projekt vznikol v roku 2017, keď bola zrealizovaná banskobystrická edícia. Verziu pre Kiosk sme písali počas karantény, oni hľadali projekt, ktorý by sa im hodil do tohto zvláštneho ročníka, a my sme im ponúkli koncept, v rámci ktorého nás zaujímajú miesta vytesnené do istej vizuálnej karantény. Výsledkom je individuálna performatívna prechádzka po miestach, ktoré nebývajú zaznamenané v bedekroch, ignorujú ich turistickí sprievodcovia. Sú to múry, mosty niekedy aj pohyblivé objekty a inštalácie, na ktorých ľudia z nejakého popudu zanechali svoj odkaz. My ho posúvame do ďalšej roviny tým, že umelci naň reagujú a vytvárajú dielo priamo inšpirované jeho obsahom a lokáciou.

**MD** V Žiline sme, na rozdiel od Banskej Bystrice, našli aj popísané objekty, ako napríklad kubický objekt na sídlisku posiaty nápismi. Alebo vrak vyhoreného auta, na ktorom sú nápisy „milujem Simu“, „nemilujem Simu“, preškrtnuté srdce, evidentne ten vrak nesie silný ľubostný príbeh (smiech). Našli sme aj popísaný smetný kôš s výrazným modrým nápisom „blablabla blablabla“, čo je napríklad motív zo scénického diela *Krása a hnus*, a tak sme to dali spracovať výtvarníkovi Jurajovi Poliakovi. Vždy ideme najprv na prechádzku a na základe toho si vytypujeme umelcov a umelkyne, ktorých oslovíme. A finálnu podobu diela niekedy aj my vidíme až na mieste v deň konania.

**MD** Ja formát *Poézia mesta* spracovávam už tri roky v rozhlase, spolupracovala som asi so štyridsiatkou rôznorodých slovenských autoriek a autorov. Nápis a lokácie im slúžia ako inšpiračné zdroje pre písanie poézie, minipoviedok či minidrámy. Je to vďaka projekt, ktorý ako sami tvrdia, otvára oči.

**10 V bábkarskej obci sa často vedú debaty o tom, aká je budúcnosť bábkového divadla, či sa treba**



**STOPY V PAMÄTI** (Odivo)  
foto N. Zajačiková

**obávať o to, že sa vytratia tradičné bábky, kde je hranica žánrov a foriem a podobne. Na ktorú stranu v tejto debata sa staviate?**

**MD** Absencia bábky v niektorých súčasných slovenských inscenáciách bábkových divadiel a zoskupení čiastočne súvisí s odklonom tvorcov od tradičných postupov. No nevnímam ju ako ohrozený druh. Tradičné bábkarské techniky majú šancu zotrvať. V prepojení s novými formami, prípadne technológiami, sa otvárajú novým možnostiam. Práve predmetom mojej dizertačnej práce bolo preskúmať možnosti figuratívneho bábkového divadla na Slovensku, keď sa figúra stáva súčasťou rôznorodých výrazových prostriedkov. Či robíme materiálové, objektové, výtvarné alebo bábkové divadlo – skrátka divadlo, v ktorom je podstatou práca s materiálom a voľba animácie a transformácie, ktorú materiál podstupuje –, mala by byť táto práca významotvorná a koncepčná. Bez ohľadu na pojmoslovie. Dôležité je tému prehľbovať v nových súvislostiach, nie len si určiť materiál či výtvarný kľúč, ktorý sa ďalej neposúva. Je zaujímavé skúmanie všetkých týchto možností, toho, s čím všetkým sa ešte dá tvoriť – s chlpm, vlasom, niečím, čo stráca tvar, napríklad

pena. V školskej inscenácii *Ariel* sme so študentkami pracovali so žuvačkou, čo je materiál, ktorý mení svoju podobu, prechádza rôznymi formami transformácie, animácie až po deštrukciu. Ak sa vrátim k *Stopám v pamäti*, náš prístup k práci s prítomnými objektmi a predmetmi a ich materiálnosťou osciluje medzi tým, že vychádza z ich pôvodnej funkcie a ich metaforickým významom.

**STOPY V PAMÄTI** (Odivo)  
foto N. Zajačiková

**Rozmýšľate teda nad tým, aký typ bábky či objektu a aký typ ovládania dramaturgicky či koncepčne korešponduje s inscenáciou? Nestáva sa, že fascinácia materiálom či snaha experimentovať niekedy ide na úkor zmysluplnosti daného riešenia?**

**MD** O tom premýšľam často a je to jedna veľká téma bábkového divadla. Možno aj preto sa v našich posledných dvoch inscenáciách, teda v *Aere* a *Neviditeľných*, bábka neobjavuje, a tvorili sme s iným typom materiálu. Nevideli sme jej vnútorné opodstatnenie. Máme tiež



tendenciu tvorivé procesy zviditeľňovať, napríklad v *Svetlonosovi* máme bábku rozloženú na jednotlivé komponenty a vznikáť bude až pred očami divákov. A až potom sa uskutočňuje iluzívny obraz s ňou.

**MK** V prípade *Svetlonosa* sme si vraveli, že by bola škoda, keby sme neodhalili vytvorenú technológiu a konštrukciu, ktorú si Majka navlieka. Celú ju prerastie, úplne prekryje, keď ju *Svetlonos* pohltí.  
**MD** Mňa niekedy trochu mrzí istá uzatvorenosť bábkarkej obce. Nehovorím len o Slovensku, ale napríklad aj o zahraničných bábkových festivaloch, ktoré si stále najradšej vyberajú figuratívne bábkové predstavenia, v ktorých je bábka alfou a omegou inscenácií. Už menej sú otvorení objektovému divadlu, experimentovaniu s materiálom. Pritom je zaujímavé, s akým nadšením vítajú, keď si napríklad nový cirkus alebo nejaké tanečné teleso zoberie bábku a pracuje s ňou. Ale keď bábkar začne skúmať podnety z iného prostredia, tak sa začne hovoriť – „ale toto, čo vy robíte, už nie je bábkové divadlo“.

**V čase, keď vyjde tento rozhovor, bude krátko po premiére Svetlonosa. Spolupracujete na ňom s Ivanom Martinkom, tvorcom, ktorý je ako jeden z mála súčasných bábkarov známy mimoriadne precíznou remeselnou prácou s materiálom. Podľa fotografií to bude aj technologicky extrémne náročné.**

**MD** V *Svetlonosovi* používame bábky, ktoré na Slovensku, pokiaľ viem, zatiaľ neboli prezentované. Napríklad animatronická bábka, ktorú Ivan naozaj dlho vyvíja. *Svetlonos* má rôzne podoby, od malej nechutnej guľôčky, ktorá podľa toho, ako vo svojom vnútri živíme alebo neživíme isté myšlienky, nadobúda rôzne formy, dokáže sa zhmotniť aj v nadľudskej veľkosti. V spolupráci s programátorom sme vyvinuli aj virtuálnu bábku ovládanú joystickom v reálnom čase. *Svetlonos* je multimedialná bábková performance, v ktorej sa snažíme redefinovať bábku v súčasnom svete smerom k jej spirituálnemu obsahu. ❖



**KRÁSA A HNUS** (Med a prach)  
foto N. Zajačiková

### Monika Kováčová

Vyštudovala činohernú réžiu na Akadémii umení v Banskej Bystrici a študovala réžiu alternatívneho a bábkového divadla na Akadémii múzických umení v Prahe. Absolvovala študijný pobyt na Akadémii za gledališče, radio, film in televízio v Lublane. Za svoju tvorbu získala ocenenia na festivaloch v Poľsku, Bulharsku a v Česku. Ako prvá slovenská režisérka vytvorila predstavenia pre bábätka a batolatá. V roku 2015 boli ocenené Cenou Hašterica za tvorivý čin v slovenskom bábkovom divadle. V minulosti pôsobila ako dramaturgička v Bábkovom divadle na Rázcestí v Banskej Bystrici. V súčasnosti spolupracuje s produkčnou spoločnosťou Mana a so Záhradou – centrom nezávislej kultúry.

### Mária Danadová

Študovala bábkoherectvo a herectvo na Vysokej škole múzických umení v Bratislave a na Akadémii múzických umení v Prahe, na VŠMU získala v roku 2020 doktorát. Ako herečka, performerka a režisérka tvorí v divadlách a divadelných zoskupeniach Odivo, Med a prach, Divadlo Pôtoň, Pomínuteľné divadlo, Záhrada – centrum nezávislej kultúry, Bábkové divadlo na Rázcestí, Bratislavské bábkové divadlo a iné. Pôsobí tiež ako redaktorka, dramaturgička a režisérka v RTVS a pedagogička herectva na Konzervatóriu Jána Levoslava Bellu v Banskej Bystrici. Je držiteľkou viacerých hereckých ocenení, napr. z medzinárodných festivalov v Chorvátsku a Bulharsku.

**Marek Godovič**  
divadelný kritik

Robert Musil, Jozef Vlk  
**MUŽ BEZ VLASTNOSTÍ**

## Vízia sveta, ktorý sa chvíľami stáva skutočnosťou

**Sezóna Rozkvetu, ako nazvali uplynulú sezónu v banskobystrickom Divadle Štúdio tanca, bola nielen obdobím výrazných zmien v obsadení umeleckého súboru, ale predovšetkým bola poznačená príchodom pandémie koronavírusu. Po jej ústupe súbor pripravil premiéru inscenácie inšpirovanej dielom Muž bez vlastností rakúskeho spisovateľa Roberta Musila. Téma a charakter predlohy svojou zložitou a mnohoznačnosťou v niečom charakterizovali dobu, ktorú práve zažívame.**

Popredný predstaviteľ modernizmu Musil spája vo svojom diele prvky reality s osobnými zážitkami postáv, fikciu striedajú fakty, ktoré spisovateľ v mene autorskej licencie pozmenil. V románe, ktorý písal až do svojej smrti v roku 1942, zachytáva realitu špecifickým spôsobom – formou podrobného opisu subjektívneho prežívania postáv, ich pohľadu na seba samých aj spoločnosť. *Muž bez vlastností* býva často radený k takým kľúčovým dielam svojej doby, akými sú napríklad Kafkov *Zámok* či Joyceov *Ulysses*. Pri písaní románu sa autor inšpiroval osudmi ľudí zo svojej rodiny či z okolia. Výnimku tvorí reálna postava rakúskeho cisára Františka Jozefa.

Postavy románu sa k sebe správajú veľmi nedôverčivo, samy si nie sú isté vlastnou identitou, smerovaním a myslením, pretvárajú sa v čase a prechádzajú rôznym vývojom. Nie je dôležité, kým sa nakoniec stávajú, ale ako opatrne našľapujú vo svete, ktorý je na rozhraní známej minulosti

a niečoho nového, čo nikto z nich nedokáže definovať. Tém, udalostí aj emócií, ktoré spájajú tento román zo začiatku 20. storočia so súčasnosťou, je naozaj dosť, dielo nabralo na aktuálnosti aj v našej súčasnosti (pred) príchodom pandémie. Musil v románe tlmočil aj svoj postoj k rakúsko-uhorskej monarchii, na ktorú odkazoval prostredníctvom udalostí odohrávajúcich sa vo fiktívnej krajine nazývanej Kakánia. Cez optiku hlavnej postavy Ulricha reflektoval jej spoločenský život a nálady, pričom využíval odstup, iróniu a sarkazmus.

Predloha založená na filozofii aj presných opisoch prostredia ponúka široké možnosti interpretácie, ale jej posun do pohybového slovníka vyžaduje opodstatnenosť, jasnú koncepciu a režijný zámer. Naturel románu, jeho zložitá štruktúra i široký filozofický záber spojený s esejistickým vnímaním autora sú však režisérovi Jozefovi Vlkovi i jeho spolupracovníkom z Debris Company blízke.

Choreografka Stanislava Vlčeková a režisér a hudobný skladateľ Jozef Vlk spolu doteraz vytvorili pre súbor Divadla Štúdia tanca dve inscenácie: *Be Bop* (2008) a *Roots* (2015). Obe diela sa pohybovali na pomedzí súčasného tanca a fyzického divadla. Pre programové obmieňanie stálych členov súboru divadla, ako aj stážistov, boli Vlk a Vlčeková (ktorá bola v deväťdesiatych rokoch sama členkou divadla) pri svojich hosťovaniach v Štúdiu tanca zakaždým konfrontovaní s rozdielnym personálnym zložením súboru. Momentálne v súbore pôsobia tanečníci a tanečnice z Čile, Malajzie, Cypru a zo Slovenska. Ich skúsenosti i naturel sa tiež

„  
Interpretáciou  
textu, ktorý  
nahradil pohyb,  
inscenátori  
vyabstrahovali  
zo zložitej  
románovej  
štruktúry  
potrebné  
vzťahy...“



**MUŽ BEZ VLASTNOSTÍ**

— T. Trulik, B. Przybylski,  
J. Yap, J. Charalambidou,  
L. C. Garcia  
foto M. Dubovský

podpísali pod autentické tanečné výkony. Prístup a pohybový slovník, ktorý režisér a choreografka zvolili, dokázali v dramaturgickej skratke obsiahnuť atmosféru i nuansy textu a pritom vytvoriť svojbytný svet vytvorený pohybmi, gestami – často pod vplyvom určitej neurózy tej-ktorej postavy –, a mihavými pohľadmi, v ktorých slovo a jeho fragmenty majú len atmosférotvornú funkciu.

Tvorcovia využili pohybové skúsenosti a prednosti súboru a tanečníci tak perfektne zapadli do ich absurdného a bizarného sveta postáv a postavičiek. Dramaturgicky vhodne obsadili hlavnú postavu a viacero ďalších postáv, na základe ktorých vytvorili niekoľko kľúčových scén. Fabula románu rozvíja skôr myšlienkový a názorový svet, o to hlbšie však reflektuje vnútorné prežívanie postáv. Na rozdiel od literárnej predlohy, v ktorej nachádzame pretlak slov viazaných na uvažovanie, filozofovanie, verbálne relativizovanie okolitých udalostí a seba samého, sa tvorcovia inscenácie rozhodli ísť cestou akcie. Tanečníci sú v neustálom pohybe, využívajú ostrú gestikuláciu a výraznú

mimiku. Podobne ako autor v slove, tak oni v pohybe vytvárajú niekoľko paralelných akcií súčasne. Pohyb v ich podaní je ostrý s častými zmenami rytmu a tempa. Prechádza z pomalosti do náhlej rýchlosti, či už ide o prácu nôh, rúk, celého tela. Z postáv sa v jednom momente stáva panoptikum bytostí, ktoré sa nachádzajú niekde na pomedzí života a smrti, stávajú sa röntgenovým obrazom skutočnosti. Reagujú na seba navzájom, avšak v omnoho väčšej miere sú zameraní sami na seba a na javisku tak vytvárajú niekoľko mikrosvetov.

Ulrich strieda rad rôznych zamestnaní ako vojak, inžinier či matematik (tieto skutočnosti sa objavujú v projekciách na pozadí v podobe ilustrácií), aby v zmesi názorov a postojov zaujal nadhľad a mohol si tak dovoliť využívať iróniu a sarkazmus. V románe figuruje asi dvadsať postáv, pre inscenáciu ich tvorcovia zredukovali na šesť kľúčových. Interpretáciou textu, ktorý nahradil pohyb, inscenátori vyabstrahovali zo zložitej románovej štruktúry potrebné vzťahy a ich javiskovú podobu založili na gestách, mimike, pohybe,

”  
**Na záver ostáva sám, uzatvorený v priestore, a zmätene sa pozerá okolo seba bez možnosti odísť...**  
“

**MUŽ BEZ VLASTNOSTÍ**

— B. Przybylski,  
J. Charalambidou, J. Yap  
foto M. Dubovský

tanečných variáciách a hudbe, ktorá určovala temporytmus jednotlivých scén. Tanečníci sa dostávajú do interakcie hlavne so samými sebou a so svojou samotou. Miestami vidíme drobný očný kontakt, gesto určené sebe či iným, ba aj duety. Postavy pohybom nahrádzajú nahromadený textový aparát predlohy, akoby sa skrývali sami pred sebou, vystupujú, aby v okamihu zmizli. Divák má pocit, že sleduje situáciu cez matné sklo, že vidí pred sebou torzo človeka, jeho jednu stránku, ktorá odpovedá na postoj, gesto či pohyb niekoho ďalšieho. Kaleidoskop postáv, večný kolobeh akcie a uzatvárania sa do seba kulminuje v záverečnom zborovom pohybovom výstupe.

Ulrich (Bartosz Przybylski) má ostrý fyzický prejav, ktorý v sebe zahŕňa bojové prvky (na začiatku



do vyčerpania boxuje do vreca), ale aj opatrné kráčanie priestorom a výraznú gestiku. Na záver ostáva sám, uzatvorený v priestore, a zmätene sa pozerá okolo seba bez možnosti odísť, alebo s množstvami možností, ktoré si môže vybrať. Klarissa (Laura Carolina Garcia) neuroticky našľapuje priestorom, výrazne gestikuluje, aby potom zostala bezradne stáť v priestore. Napriek tomu, že z jej akcie cítiť strach z kontaktu, priestorom sa pohybuje prudko. Postupne podlieha šialenstvu, ktoré vygraduje v skupinovom výstupe – tanečníci sa dajú stiahnuť do kolotoča svojich osobných neuróz. Walter (Tibor Trulik) vstupuje do akcií vecne, pritom presne pointuje ironický odstup jeho postavy a často komentuje (aj verbálne) konanie iných. Bonadea (Michaela Mirtová), Ulrichova milienka, vyzývavo kráča priestorom, dáva si záležať na každom pohybe, aby pôsobila zvodne a koketne. Jej excentrický prejav a kostým striebornej farby dodávajú jednotlivým scénam jasnejší význam. Arnheim (Jason Yap) prichádza s usmievavým prejavom úslušného gentlemana, ktorý otvára cestu postavám do priestoru medzi stĺpkami, aby ich vyčlenil od ostatných. Tento postup je v inscenácii využitý niekoľkokrát a vytvára dojem neustáleho prílevu a odlivu postáv, rovnako ako aj ich zmeny v uvažovaní. Svojím konaním akoby dodržiaval spoločenské dekorum, čím vyvoláva atmosféru neohrozenej viedenskej spoločnosti. Do malého, stĺpkami ohraničeného priestoru zatvára ostatné postavy. Ich mikropohyby sa ani tam nezastavujú a prelievajú sa s dominantnou akciou na javisku – pozorujú ju, aby do nej vzápätí mohli vstúpiť. Diotima (Julie Charalambidou), Ulrichova platonická tajná láska, nakláňajúca sa vo svojom ráznom pohybe dozadu, s istotou a charizmomou zhmotňuje múzu, ktorá na seba dokáže strhnúť pozornosť svojím pohybovým i verbálnym prejavom.

Výraznou stránkou inscenácie je vizuál tvorený kostýmami (Andrea Pojezdálová) a svetelným


**MUŽ BEZ VLASTNOSTÍ**

— J. Charalambidou,  
M. Mirtová, T. Trulik,  
L. C. Garcia, B. Przybylski  
foto M. Dubovský

**MUŽ BEZ VLASTNOSTÍ**

— J. Yap, B. Przybylski,  
M. Mirtová, T. Trulik,  
L. C. Garcia  
foto M. Dubovský

riešením (Ján Čief), ktorý neraz dodáva pohybovej akcii konkrétny tvar a atmosféru. K tomu prispievajú aj projekcie na pozadí a minimalistická scéna (Ján Ptačin). Hudba (Jozef Vlk), ktorá svojou presnosťou reaguje na pohyb, vplýva na celkovú štruktúru inscenácie svojou ponurosťou, v ktorej sa objavujú dynamické pasáže. Veľkosť jednotlivých scénografických priestorov určujú pásky pripevnené k nízkym stĺpikom, aké sa nachádzajú na letiskách alebo na úradoch a sú určené na usmerňovanie čakajúcich. Podobne ako aj v iných projektoch Debris Company tvorcovia aj tu využívajú výrazné svetelné zmeny, ktoré menia atmosféru, ovplyvňujú aj fyzickú akciu a spolu s projekciami aj celkové vizuálne vyznenie.

Inscenácia *Muž bez vlastností* v Divadle Štúdio tanca je ostrým rezom do aktuálnych udalostí, ktoré relativizujú všetko, čo bolo pred nimi a dáva im novú hĺbku a význam. Nie je dôležité všetko obsiahnuť, ale zaujať k tomu postoj. 

**Monika Čertezni**

teatrologička a tanečná publicistka

# Kto? Čo? Koho? Čoho? Komu? Čomu? Koho? Čo? KAKÁNIA!

Inscenácia *Muž bez vlastností* v réžii Jozefa Vlka a choreografii Stanislavy Vlčekovej je drámou muža, tridsaťdvaročného Ulricha (B. Przybylski), ktorý sám seba označuje za muža „bez vlastností“. V rámci mladíckeho hľadania zmyslu života prechádza zvratmi ako vojak, inžinier, vedec a matematik, až dospeje k resignácii, v ktorej len s iróniou, sarkazmom a odludšteným odstupom nahliada na okolitý svet.


Režisér vyabstrahoval osobné vzťahy strateného muža zo širšieho sociálno-spoločenského kontextu. Ulrichove vzťahy sú intenzívne, ich osobné prežívanie cielene minimalizované. Jeho platonický vzťah k múze Diotime (J. Charalambidou) sa javí ako najkonštruktívnejší napriek tomu, že má prvky manipulácie. To, ako ponížujúco odmieta a prijíma fyzickú oddanosť nymfomanskej milenky Bonadey (M. Mirtová), ktorá ignoruje jeho dištanc, je vo svojej podstate vulgárnejšie ako jej primárne prejavovaná sexualita. Neurotická intelektuálka Klarissa (L. C. Garcia) postupne podlieha šialenstvu. Sestra Agata je natoľko bez vlastností, že v inscenácii ani nevystupuje.

Ulrichov priateľ Walter (T. Trulik) je posledným konfrontačným impulzom, ktorý k Ulrichovi dolieha, je zároveň mediátorom jeho kontinuálnych vzťahových peripetií. Na druhej strane diplomaciou prekypujúci Arnheim (J. Yap) svojou uhladenosťou robí z osobnej tragédie, sociálneho rozkladu spoločenskú udalosť.

Snaha hlavného hrdinu o uchopenie a definovanie podstaty cez matematicky presný vzorec, ktorý je vystavený priamočiarosti vášnivého

Robert Musil, Jozef Vlk

**MUŽ BEZ VLASTNOSTÍ**

libida aj neodolateľnosti vyabstrahovanej intelektuálnej myšlienky, vytvára nášlapné míny vzťahov. Pre človeka nespokojného s realitou, ktorý hľadá špeciálne významy a mystifikuje všednosť, sa niečo naozaj výnimočné, napríklad vzťah, stáva banálnym až obťažujúcim. Láska sa stáva komplikáciou a muž samotárom. 

**MUŽ BEZ VLASTNOSTÍ** — M. Mirtová, J. Yap

foto M. Dubovský

**R. Musil, J. Vlk: Muž bez vlastností**

koncept, réžia, hudba J. Vlk choreografia S. Vlčeková scéna J. Ptačin svetelný dizajn J. Čief kostým, vizáž A. Pojezdálová účinkujú B. Przybylski, L. C. Garcia, T. Trulik, M. Mirtová, J. Yap, J. Charalambidou  
premiéra 26. a 27. jún 2020, Divadlo Štúdio tanca, Banská Bystrica



**Amálie Bulandrová**  
teatrologička

Andrej Kalinka, Milan Kozánek  
**OUTSIDE THE BOX 01**

## Vizuální dramaturgie outside the box 01

**Umělecký soubor Med a prach uvedl ve spolupráci s platformou Terén scénické dílo *outside the box 01*, jež je inspirováno badatelským odkazem Gregora Johanna Mendela. Tedy jeho prací z poloviny 19. století, kdy na základě studia botaniky a matematiky experimentoval s křížením hrachu: „Vybral si pro to sedm znaků, které se dědí systémem úplné dominance – buď všechno, nebo nic. [...] Zatímco všichni před ním zkoumali mnoho znaků na málo rostlinách, Mendel pochopil, že je třeba to otočit, zkoumat málo znaků na mnoha rostlinách, aby bylo možno provést statistické vyhodnocení.“**

Koncept tzv. vizuální dramaturgie, se kterým se v (odborných) anglickojazyčných textech setkáváme nejpozději od roku 1990, jako první definoval norský teoretik Knut Ove Arntzen, do obecného podvědomí se ale dostal pravděpodobně především díky monografii Hanse-Thiese Lehmana *Postdramatické divadlo*. Lehmann se zde snaží popsat radikální proměny divadla v druhé polovině 20. století (odkazující na divadlo mimo oblast dramatu) a hovoří tak o tzv. postdramatickém divadle, kterým označuje soudobou divadelní tvorbu, zakládající se především na performativních prvcích a nikoliv na literárním textu jakožto dramaturgické bázi divadelního artefaktu. Z tohoto typu divadelní praxe vyplývá, že jsou i její scénografické realizace nově vnímány na základě performativního principu (ve smyslu vizuálního ztvárnění performativních prostředí). Koncept vizuální dramaturgie tak Lehmannovi slouží jako jeden ze znaků – atributů či specifických rysů – postdramatického divadla.<sup>2</sup>

Norský teatrolog Knut Ove Arntzen tematizuje ony nové (vizuální) formy ve svých textech v norštině už v osmdesátých letech 20. století, kdy přichází s pojmem vizuální dramaturgie (visual dramaturgy) a označuje jím způsob divadelní

tvorby, kdy je na textu postavená dramaturgie nahrazena určitým performativním konceptem, který se stává pořádacím – určujícím principem výsledného jevištního tvaru. A jelikož vizuální dramaturgie není podřízena textu, může podle Arntzena svobodně rozvíjet vlastní logiku, kterou vytváří prostřednictvím sekvencí a korespondencí, nikoli lineárně-narativními strukturami, přičemž se právě scénografie stává jejím ústředním prvkem.<sup>3</sup>

Koncept vizuální dramaturgie můžeme aplikovat i na současnou divadelní performanci *outside the box 01* slovenského uměleckého souboru Med a prach, která byla poprvé uvedena v koprodukcii brněnské dramaturgické a produkční platformy Terén. Scénické dílo vzniklo coby úvodní projekt plánované série performativních děl věnujících se pomezí vědeckého a uměleckého poznávání světa a tematizovalo badatelský odkaz opata Gregora Johanna Mendela. Přestože byla původně premiéra plánována pro prostor augustiniánského kláštera na Starém Brně, kde Mendel žil, pracoval a formuloval své vědecké poznatky, uskutečnila se nakonec ve Sklepní scéně Centra experimentálního divadla v Brně. Jak vysvětluje anotace projektu, nebylo cílem představit Mendela (zakladatele oboru genetiky a objevitele

**1** Říká v rozhovoru z 20. 7. 2020 pro Český rozhlas Plus přírodovědec a teolog Marek Orko Vácha.

**2** Lehmannova koncepce postdramatického divadla se jeví mnoha teoretikům jako problematická, například v kontextu nejasně vymezené terminologie a nedostatečného metodologického uchopení zkoumané problematiky. Více o problematice např. JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Postdramatické divadlo jako pojem aneb Postteatrologie*. In *Divadelní revue*, 2018, č. 1, s. 52 – 59.

**3** MCKINNEY, Joslin, BUTTERWORTH, Philip. *The Cambridge introduction to scenography*. Cambridge 2009, s. 6.

**OUTSIDE THE BOX 01**  
— A. Kalinka  
foto D. Hanko

základních zákonů dědičnosti) prostřednictvím biografického pohledu, ale nabídnout „setkání s výjimečným odkazem vědeckého myšlení neomezeného dobovými předpoklady.“<sup>4</sup>

Návštěvník představení tak byl na jevišti divadla nejprve konfrontován s instalací nejrůznějších předmětů: zadní stěnu jeviště rámovalo rozměrné projekční plátno, na jehož pravou polovinu byly v pravidelném rytmu promítány fotografie. V levé části scény se nacházel velký koncertní buben a v přední části prostoru byla umístěna socha – resp. torzo rozpracované sochy, zabalené do navlhčené látky a omotané červenou stuhou. Boční části čtvercového hracího prostoru rámoval hudební nástroj – rozměrné violoncello – na jedné straně a dřevěné molo/lavice s mnoha různými předměty na straně druhé (patřil mezi ně blok, mobil, drátky atd.). Výraznou součástí tohoto mola tvořilo opět projekční plátno, na které se v druhé části performance taktéž promítaly různé fotografie a především videa.

**4** Anotace projektu, více web platformy Terén.

Mezi takto rozmístěnými objekty se v průběhu představení pohyboval jeden performer – vypravěč, autor díla a „překladatel“ Andrej Kalinka, který předměty porůznu aktivoval, tj. rozehrával hudební nástroje, spouštěl a vypínal elektroniku, promlouval k soše atd. Kalinka v průběhu performance také přednášel různé texty; někdy v rodném jazyce, jindy v italském, snažil se také takřka simultánně překládat reprodukované gramofonové nahrávky, zachytávající přednes blíže nespecifikovaného textu v německém jazyce.

Důležitou součástí performance tvořil moment porušení této zjednodušeně naznačené struktury, kdy se rozsvítilo v hledišti a jednající vypravěč rozdál divákům složky s textovými podklady. V průběhu následujících zhruba deseti minut si mohli přítomní v sále přečíst například Mendelův životopis nebo dokument nadepsaný „Čtyři úvody“ (obsahující různé útržky – resp. úvody vědeckých prací G. J. Mendela, M. Koperníka, J. Keplera a Ch. Darwina), dopis adresovaný Mendelovi, básně Bohuslava Reynka či text tematizující spoutanou sochu. Zároveň se mezi texty nacházely různé, zlatou barvou provedené malební náčrtky. Částečně tak byli diváci konfrontováni s informacemi, jež se bezprostředně týkaly toho, co viděli a slyšeli v průběhu díla.

Přidělený čas ale samozřejmě nestačil na to, aby si mohl každý přečíst vše, naopak – po zběžném prohlédnutí (spíše než přečtení) těchto dokumentů byla složka divákům opět odebrána. Nikdo z přítomných tak pravděpodobně nezachytil vše, co složka nabízela, což očividně ani nebylo záměrem: někdo mohl v textech postřehnout slova/útržky/přesné citace textu, který byl před několika minutami performerem předváděn na jevišti, zatímco jiný si takové souvztažnosti vůbec nemusel všimnout. Uvedené ostatně platí o celé performanci – divákovi nebyl nabídnut jeden ucelený interpretační rámec vybraného tématu, takže nemohl ani zákonitě



fotografia premietaná v rámci predstavenia  
foto K. Jarek

porozumieť všem preformovaným partiím. Záleželo na každom v hledišti, na ktorý z nabídnutých prvků se bude soustředit a jaké metafory si v kontextu nabídnutého korpusu prvků vytvoří.

Na někoho tak mohly výrazněji působit například kontinuálně promítané fotografie umělce Karola Jareka, zachycující převážně přírodu a v ní zanechané stopy po člověku (např. vrak auta); případně je mohl vztáhnout k útržkům informací o G. J. Mendelovi a jeho vědeckých objevech. Jiný divák/divačka mohl/mohla za dominantní sdělovací prostředek označit naopak menší projekci na mobil zachycených videí, která se odehrávala na dřevěném stole a zobrazovala nejrůznější črty a detailní záběry různých předmětů. V jiném případě se mohlo jednat o výrazné hudební vstupy performerů (hra na koncertní buben a violoncello), kterými se v návštěvníkově mysli utvářel interpretační rámec předváděného díla. A samozřejmě nesmíme zapomenout na kombinaci různých či všech přítomných objektů/performativních prvků. Situace se jistě lišila i v kontextu primární znalosti návštěvníka – tj. vědomostí o pojednávaném tématu,

například v rámci jeho znalosti zákonů genetiky.

Důležité ale je, že všechny prvky byly na stejné úrovni a fungovaly do jisté míry autonomně. V tomto kontextu můžeme zmínit také pojem emancipovaný divák filozofa Jacquesa Rancièra, kterým se odvolává na rovnost mezi divákem a autorem a zdůrazňuje nutnost diváka uznat existenci (a její důležitost) vlastní role v procesu vzniku díla – dále ji rozvíjet, volně asociovat, mentálně experimentovat, stát se aktivním spoluvůrcem díla. Ve své eseji zjednodušeně řečeno tematizuje ne-hierarchický způsob přemýšlení nad vznikající formou v případě autorů díla: divák má být vnímán jako rovnocenný partner k dialogu, nikoliv jako někdo, kdo je hodný poučení. Rancièr konkrétně tvrdí, že diváctví není pasivita, která musí být proměněna v činnost – jedná se naopak o normální situaci, ve které se jako diváci učíme a učíme ostatní; spojujeme si viděné s tím, co nám bylo řečeno a tím, o čem sníme nebo jsme snili. Neexistuje tedy žádné privilegované médium, privilegované počáteční místo (vědění).<sup>5</sup>

V kontextu uvedeného tedy divák scénického díla *outside the box 01* nezůstal v roli pasivního recipienta jediné zvolené umělecké interpretace života a vědeckého odkazu opata Gregora Johanna Mendela a neodcházel jako někdo „primárně poučený“ – naopak se stal spoluautorem díla, jehož mozaiku si skládal sám na základě a) vybraných motivů, b) vlastní znalosti o tématu, c) svých vlastních – v průběhu představení sestavených – metafor. Sami tvůrci svou tvorbu přitom označují za „komplementární umění“, jehož základním principem je chápání všech zúčastněných uměleckých žánrů, forem a médií (divadlo, tanec, hudba, výtvarné umění) právě jako autonomních a rovnocenných partnerů: „[...] V představení to potom funguje jako živý jazyk, v ktorom sú jednotlivé ‚vety‘ zostavané zo ‚slov‘, z ktorých prvč môže byť vypovedané cez hudbu, nasleduje gesto alebo slovo, potom znovu hudba alebo obraz, objekt atd.“<sup>6</sup>

„  
...divákovi  
nebyl nabídnut  
jeden ucelený  
interpretační  
rámec vybraného  
tématu, takže  
nemohl ani  
zákonitě  
porozumět všem  
preformovaným  
partiím.  
“

5 RANCIÈRE,  
Jacques. *The  
Emancipated  
Spectator. In Artforum  
international 2007,  
roč. 45, č. 7, volně  
přeložila A. B.*

6 Program  
performance *outside  
the box 01.*

7 ARNTZEN, Knut  
Ove. *A Visual Kind  
of Dramaturgy:  
Project Theatre  
in Scandinavia.  
In Small is Beautiful,  
ed. C. Schumacher  
and D. Fogg, Theatre  
Studies Publications,  
Glasgow, 1990,  
s. 44 – 45.*

OUTSIDE THE BOX 01  
— A. Kalinka  
foto D. Hanko

I v úvahách o vizuální dramaturgii je klíčovým pojmem rovnocennost, resp. ekvivalence, tj. vzájemné vyplývání dvou logických výroků ze sebe sama. Prvky jako prostor, frontálnost, textualita a vizualita již nejsou uspořádány v hierarchickém systému, ale jsou rovnocenné, na stejném základě. Stabilní dramatické konvence v tomto smyslu nezaručují smysluplnou výměnu založenou na měřitelných množinách.<sup>7</sup> Prvky představení jsou naopak sestaveny v nepředvídatelných kombinacích a nelze na ně uplatnit sémiotickou analýzu. Textu tedy může být někdy přikládána větší důležitost než obrazu, jindy může být důraz kladený na zmíněné složky stejný atd. I v případě performativní instalace *outside the box 01* šlo tedy



o divadelní vyjádření, ve kterém se jeho různé prvky neustále kombinovaly novými a odlišnými způsoby – přitom ale žádný z nich nebyl podřízen ostatním.

Nutno však dodat, že uvedená forma de-hierarchizace výrazových složek spočívala v případě rozebírané performance spíše ve výstavní formě zarámované jevištním portálem. Z performativního hlediska nedošlo vyjma kratší pauzy k prolisťování složky k žádnému tematizování/rozehrání takto nastaveného rozhraní (což evidentně ani nebylo cílem). Dílo působilo jako zarámovaný obraz, jehož tendence ne-poučovat diváka se trochu rozplynula po přečtení *Dopisu Mendelovi*. Tedy textu autora díla Andreje Kalinky, který mohl divák nalézt jak ve zmiňované složce, tak v programu akce coby jistou





fotografia premietaná v rámci predstavenia  
foto K. Jarek

anotaci (doprovodný text). Autor zde vysvětluje smysl přítomnosti všech objektů na scéně, formu a strukturu díla, a nabízí interpretační rámce zvolených uměleckých postupů. Jinými slovy jde o klíč k takřka všemu viděnému, název díla nevyjímaje.

Dočítáme se zde například, že autorovo (rozpracované) dílo souvisí s jeho uvažováním o spirituální stránce života, že jej zajímají vědní disciplíny v kontextu duchovní podstaty bytí, čímž do jisté míry vyvažuje svůj zájem o genezi hmoty a její principy. Uvedené pak vztahuje ke zvolené formě performance, kdy postupně pracuje s výše jmenovanými objekty. K uvedenému výčtu přitom připojuje onen vlastní interpretační klíč: fotografie – „na mysl mi přichází termín zamrznutá evolúcia, teda teória Jaroslava Flégra. [...] Zamrznutý okamih môže umožniť všimnúť si a uvedomiť to, čo by sme inak nevideli a súčasne

je z určitého pohľadu skreslením, [...]“; nahrávka hlasu mluvího v němčině, puštěná z gramofonové desky – „Prečo gramofón? [...] Ide o archaickú formu, ktorá však prekvapivo znovu ožila. [...]“. Práve archaická a súčasne moderná podoba tohto média má blízko k témam aj dobe, 19. storočie, 21. storočie, genetika.“ K prítomnosti veľkého bubnu a violoncella pak Kalinka uvádí následující: „Bubon je základ. Rytmus je základ. [...] Dá sa v ňom vidieť brilancia, fascinácia a schopnosť vykladať príbeh a najdetailnejšie okolnosti života. Toto je hrach. Cello je nástroj spájajúci mäkkosť a surovosť. Je to plnohodnotný solitér schopný viesť dialóg.“

V dopise ďalej najdeme informácie o pôvodu a obsahu enigmatického nemeckého textu, puštěného z gramofonovej desky, a tedy i zdůvodnění, jak souvisí se samotným scénickým dílem; vysvětlena je zde i přítomnost různých materiálů v rozdávané složce atd. Jinými slovy jde o jistý manuál, ve kterém autor předává své osobní asociace a konotace v kontextu nastudovaných informací souvisejících s genetikou, které ale nemusely (nemohly) být běžnému divákovi zřejmé. O dopise můžeme uvažovat také jako o jistém performance textu – v kontextu uměleckého uskupení Med a prach o kompletementárním médiu performance – jehož vlastní „teatralita“ však radikálně proměňuje vyznění celého díla. Autor se tímto textem totiž snaží (snad právem) ovlivnit vyznění a chápání svého scénického kusu, doučuje jej i mimo samotný performativní akt, avšak formou monologu, jenž v důsledku spíše uzavírá jakékoli tendence o viděném dále přemýšlet. ϕ

**A. Kalinka, M. Kozánek: outside the box 01**  
libreto, hudba, výtvarný koncept, performer **A. Kalinka**  
dramaturgia **M. Kozánek** fotografie **K. Jarek**  
réžia **A. Kalinka, M. Kozánek**  
premiéra 16. júl 2020, Sklepní scéna Centra  
experimentálního divadla, Brno

„  
Dílo působilo jako zarámovaný obraz, jehož tendence ne-poučovat diváka se trochu rozplynula po přečtení *Dopisu Mendelovi*.“

recenzia

**Eva Gajdošová**  
tanečná publicistka

Martin Hodoň  
↑&X/APENDIX

## Apendix – Tanec o život

**Diváci v rúškach vchádzajú do hľadiska Štúdia 12, obzerajú sa okolo seba v snahe navzájom sa identifikovať. Na javisku nehybne stoja muž a žena, upierajúc svoje meravé apatické pohľady do neznáma, v oboch rukách igelitky, v postoji rezignácia. Čierny igelit sa odráža od stien ponuro nasvieteného priestoru. Niekde v pozadí znie hudba, notoricky známy disko hit. Žena preruší meravosť najskôr sotva badateľným pohybom, záchvevmi tela, osmeluje sa čoraz viac. Jej tvár pomaly oživa úsmevom, pohyby sa z rúk prenášajú do celého tela, jej energia strhne muža, ktorý sa ťarbavo a mimo rytmu pridáva. Po chvíli odložia tašky, aby sa naplno oddali tancu.**

Duet *Apendix* je podľa slov režiséra Martina Hodoňa a dramaturgičky Dáše Čiripovej anticipáciou konca. Tvorcovia sa inšpirovali textami Jorgeho Luisa Borgesa v snahe „skúmať presah vedomia a nevedomia do formovania skutočnosti“. „Zomriem, a ani si to nebudem pamätať,“ znie východisková idea diela.

*Apendix* je z môjho pohľadu vyjadrením túžby vzoprieť sa koncu, zabudnutiu, starobe, beznádeji, úpadku tela a ducha. Tiež snahy spomenúť si na minulosť, na prchavé, radostné okamihy života, prežiť ich znova – prostredníctvom celovečerného duetu dvoch výnimočných tanečníkov Nikolety Rafaelisovej a Daniela Račeka. Tí sú zároveň choreografmi (v bulletine sú uvedení iba ako interpreti, choreografia absentuje), spolutvorcami základnej hmoty, z ktorej je táto inscenácia – pohybu, tanca, tanečných obrazov. Obaja sa v rámci

↑&X/APENDIX — D. Raček, N. Rafaelisová  
foto L. Kotlár





↑&X / APENDIX — D. Raček  
foto L. Kotlár

tvorby nemohli vyhnúť vlastným spomienkam na minulosť, tanečnú minulosť, ktorá v ich prípade znamená úctyhodný interpretačný balík. Tancom sa živia od začiatku deväťdesiatych rokov minulého storočia, a hoci ako tanečníci vyrastali na úplne iných základoch, ich cesty sa preťali už v niekoľkých projektoch súčasného tanca. Ich spoločnou črtou je schopnosť zúročiť rôzne techniky a štýly a spojiť ich do kompaktného, technicky precízneho tvaru s pečaťou ľudsky i tanečne zreých osobností.

Inscenáciu tvorí niekoľko obrazov na pozadí

hudby Inka Midgeta, zaujímavé kontrasty v hudbe sa odrážajú v dynamike, tempe, energii jednotlivých častí. Po strnulom začiatku prichádza najdynamickejší obraz – akýsi „battle“, v ktorom sa aktéri striedavo a s čoraz väčšou vášňou a nasadením vrhajú do tanečných variácií, predvádzajú tanečné výstupy, v ktorých citujú pasáže z rôznych vlastných inscenácií, projektov, z diel choreografov, s ktorými spolupracovali alebo sa nimi inšpirovali. V nich sa striedajú motívy čerpajúce z charakterových tancov, folklóru, hip-hopu, súčasného tanca, bojového umenia, baletu (*Šeherezáda*), kontaktnej improvizácie. Fragmenty tanca ako útržky života, každodenný život popretkávaný okamihmi radosti, výnimočné chvíle, sklamanie, extázy, vrcholy a pády, to všetko sa vyplavuje z nánosov tanečných sekvencií.

Režisér ponecháva dvojicu celý čas spolu na javisku, aby rozprávala vlastné príbehy, nevyužíva texty, projekciu, zložité svietenie či dekorácie, spolieha sa iba na reč a pamäť dvoch tiel. Duetá striedajú sóla, tanečníci sú v ustavičnom kontakte, akoby spojení neviditeľným putom. Ich výstupy naberajú na dynamike, idú až na hranicu fyzických možností a svojich síl, až na hranu sebadeštrukcie. Nemajú strach byť v istých okamihoch trápny, smiešny, slabí, starí. Zároveň priznávajú únavu, bolesť, počujeme ich hlasný zrýchlený dych. Cesta do zákutia ich duší bola zásadná pri hľadaní odpovedí na otázky, ktoré si tvorcovia kladli. Ako sa vzoprieť koncu? Ako nestratiť svoju dôstojnosť? Ako nestratiť samého seba?

Choreografia je mozaikou fragmentov, ktoré spája pevná dramaturgická línia a jasný režijný koncept. Striedajú sa v ostrých kontrastoch od razantného stupňovania tempa až k extrémnemu spomaleniu, od brutality k nežnosti. Vynára sa téma vzťahu, vzájomnej podpory, rešpektu, oddanosti, odovzdania sa. Duet muža, ktorý



↑&X / APENDIX  
— D. Raček, N. Rafaelisová  
foto L. Kotlár

tancuje s nehybnou ženou, je akoby odkazom na Preljocajovo záverečné dueto s mŕtvou Júliou z inscenácie *Romeo a Júlia*. Partnerská práca, využívajúca skúsenosti z kontaktnej improvizácie a iných techník a schopnosť precítiť daný moment cez prizmu vlastných skúseností umocňujú silu výpovede. Ďalší obraz, kde tancujú akoby pred zrkadlom, je odrazom mužovej frustrácie z neistoty vo forme extatického výstupu. Pred záverom stráca muž silu, zostáva nehybne ležať na zemi, žena ho pomaly a trpezlivo oblieka. Ich pohyby sú zrazu jemné, mäkké, vnímame akési posledné nádychy a výdychy, akoby už neboli bytosťami z mäsa a kostí, iba tieňmi, dušami. Napokon skončia v úvodnom meravom postoji, prikovaní taškami k jednému bodu a s rezignovaným pohľadom. Ešte predtým sa čierny hranatý objekt, ktorý je po celý čas na scéne, otvorí a vidíme vysvietené vnútro prázdnej chladničky, mrazivý doklad ich reality a konca, ktorý je blízko.

Kostýmy, scéna a svietenie Michala Horáčka sú neokázalé a striedme, vykresľujúce situácie bez príkras, vecne až surovo, efektívne využívajú špecifický priestor scény Štúdia 12. Dva nosné objemné stĺpy v čiernom nie sú v tmavom svietení také rušivé ako zvyčajne a zároveň definujú priestor tanečníkov, z ktorého sa nedá uniknúť.

V osobnejšej rovine vnímam inscenáciu aj ako vyjadrenie túžby vzoprieť sa koncu tanečnej kariéry, ktorá je pre mnohých nespravodlivo krátka. Niektorí sa vzopru a tancujú ďalej. Sugestívna interpretácia *Appendixu* je dôkazom, že jeho dvaja protagonisti ešte zďaleka nekončia. ♣

#### M. Hodoň: ↑&X / APENDIX

réžia M. Hodoň dramaturgia D. Čiripová scéna, kostým,  
svetelný dizajn M. Hôr Horáček hudba Ink Midget  
interpreti N. Rafaelisová, D. Raček  
premiéra 12. august 2020, GAFFA o.z. v Štúdiu 12, Bratislava



**Kateřina Kykalová**  
divadelná kritička

## Boj s větrnými mlýny

**Pražské nezávislé Divadlo Letí se již patnáct let věnuje výhradně inscenování současné české i světové dramatiky. Své půlkulaté narozeniny však letos slaví netradičně: jeho vedení oslovilo tři režiséry k sepsání a inscenování vlastních autorských textů. Po Danielu Špinaroví a jeho „satirické hře o gayích po čtyřicítce“ *HOMO 40* nyní dostal slovo spoluzakladatel divadla, slovenský režisér Marián Amsler. Na letní scéně Vily Štvanice uvedl premiéru inscenace s ekologickou tematikou a úderným názvem inspirovaným celosvětově proslulou copatou aktivistkou – *Greta*.**

Ačkoli se hraje před mobilním hledištěm pod Hlávkovým mostem, scéna odpovídá záměru projekt po prázdninách přesunout do běžného sálu a repertoáru Vily Štvanice. V ekologickém duchu ji tvoří recyklace scénografie Petra Vítka z předchozí Amslerovy inscenace v Letí *Bang*, a sice holá, z tyčí zhotovená konstrukce domu, jež funguje zároveň jako odkaz na jeden z nejslavnějších výroků a knihu Thunbergové *Náš dům je v plamenech*. Sama ekologická idea, promítající se rovněž v kostýmech ze second handů a celkovém apelativním vyznění, a způsob, jakým tento neutrální prostor postupně proměňuje a zabydluje herecká akce, jsou přitom hlavními přednostmi jinak spíše rozporuplné inscenace.

„Divadelní road trip na konec světa“, jak jej nazývá sám režisér, se odehrává v době zhruba za deset let a sleduje cestu mladého páru generace

**GRETA**  
(Divadlo Letí)  
foto L. Kotlár



**GRETA**  
(Divadlo Letí)  
foto L. Kotlár



přezdívané „Děti Greta“ kamsi na sever do Zelené země, jež je posledním zbytkem skutečné přírody na Zemi, nezvratně se řítící do záhuby. Dívka Cívka (Milada Vyhnálková) je nadšená podporovatelka Greta, která ovšem zmizela neznámo kam, zatímco Kluk Hromotluk (Michal Bednář) je dnes již skeptikem – a právě na jejich půtkách (ilustrujících i další témata této generace jako je krize mužství či přílišný individualismus) autor demonstruje nejrůznější argumenty obou táborů ekologické diskuse. Znudění milenci, ač z ekologických důvodů vegetariáni, letí na dovolenou samozřejmě letadlem a na letišti se setkávají s panem Jonášem (Jiří Böhm), chvílemi rusky mluvícím mužem vojenského vzezření s taškou neznámého obsahu. Ten je představitelem politiků, kteří stáli u kormidla v době, kdy ještě bylo možné změnit kurz, ale v duchu nekonečné ekonomické prosperity to neudělali. A tak je předem jasné, že se dříve nebo později pustí do křížku s poslední pasažérkou jinak prázdného letadla – postarší dámou a někdejší

operní Pěvkyní (Natália Drabiščáková), hledající svou ztracenou dceru, jíž není nikdo jiný než za záhadných okolností zmizivší Greta... Příběh sám o sobě není nijak zvlášť dramatický, slouží spíše k převedení ekologické diskuse do scénické podoby a tvoří pouze jednu ze tří rovin inscenace. Ty doplňují dramatickou hudbou a kouřostrojem podkreslené ekologické proklamace bezejmenných mluvčích ve žlutých pláštěnkách, v něž se čtveřice herců proměňuje, namířené přímo do publika, a videoprojekce na velkém plátně za scénou.

Právě komediální herectví Drabiščákové nejlépe odpovídá žánru inscenace, zatímco Bednářovo sledování diváckých reakcí na jeho extemporování již hraničí s varieté. Böhm s Vyhnálkovou se pohybují ve vážnější rovině, a to v případě Vyhnálkové především ve videoprojekcích, kde ve žluté pláštěnce stoupajíc na skálu představuje Gretu – její melodramatický projev ovšem působí (zřejmě nechtěně) spíše jako parodie proslulé plamennosti Thunbergové. Ta v inscenaci vystupuje pouze



**GRETA**  
(Divadlo Letí)  
foto L. Kotlár

v těchto projekcích, koncipovaných jako dopisy matce, zároveň však také fantaskně laděných, a to díky motivu *Nekonečného příběhu*, jehož ústřední píseň se stává leitmotivem inscenace. Vykládat jej lze různě, ať už coby metaforu nekonečného boje aktivistů s větrnými mlýny, či naopak jako ilustraci víry, že i malý chlapec může zachránit svět, anebo Gretino předání štafety nové generaci. Spíše než skutečnou osobností Thunbergové se tak tvůrci zabývali fenoménem, který představuje, tedy ekologií, a slavná aktivistka s copánky jim

posloužila pouze coby symbol a odrazový můstek s několika více či méně organicky zapojenými motivy (například Bednářovo mezi řečí prohozené „How dare you?“ je opravdu spíše ornamentem poměrně lacině zajišťujícím divácký smích).

Nekonečným příběhem se však bohužel tak trochu stává i samotná inscenace, s železnou pravidelností poněkud nevynalézavě střídající tři roviny: komediální příběh, dramatické výstupy v pláštěnkách a stejně vážně laděné projekce, jež ovšem ve výsledku vyznívají spíše parodicky.



**GRETA**  
(Divadlo Letí)  
foto L. Kotlár

Skrze ně se postupně ozve i několik konspiračních teorií, z nichž jedna se věnuje koronavirové krizi, což sice dokládá sympatickou snahu autora a režiséra využít mrtvého času, který přinesla, k velmi aktuální reakci, zároveň to ovšem vyvolává lítost nad tím, že ani tato časová rezerva nestačila pro vznik konzistentnějšího dramatického tvaru. Dialogy schematicky načrtnutých postav vyznívají nepřírozně, trpíce snahou zapracovat co největší množství informací a argumentů, a motivy a témata se vrství jedno na druhé. Vzniklý informační šum sice samozřejmě mohl být záměrem, celé to však trvá a cyklí se až příliš dlouho, a tak je diváková pozornost zcela zadušena. V kontrastu k pouhé repetici Gretiných výroků je naopak poměrně poutavý do sci-fi laděný fikční svět hry a v neposlední řadě práce s mizanscénou a samotná herecká akce. Ta sice působí jen jako výplň jevištního času, neboť většinou vůbec nesouvisí s obsahem dialogu, v neměnné scénografii však působí

překvapivě živě, proměňujíc holou scénu postupně např. v tramvaj, letištní halu či palubu letadla a lodí.

Ačkoli je *Greta* v inscenaci rovným dílem heroizována i ironizována, tvůrci se jednoznačně staví na stranu ekologických aktivistů. Na rozdíl od stávek za klima ovšem výsledný tvar téměř nepůsobí militantně, ba naopak je spíše uhlazenou scénickou ilustrací ekologické problematiky. Žádný happening ani site-specific, k nimž plenérové uvedení pod graffiti pomalovaným mostním obloukem vedle zeleninových záhonků přímo vybízí, se na Štvanici bohužel nekoná. **ϕ**

**M. Amsler: Greta**

réžia, scéna a kostýmy **M. Amsler** dramaturgia

**M. Špalová** projekcie **A. Pepelanov** účinkujú

**M. Vyhňálková, M. Bednář, N. Drabiščáková, J. Böhm**

premiéra 7. júl 2020, Letní scéna Štvanice,

**Divadlo Letí, Praha**



**Adéla Vondráková**  
divadelná kritička

**BRAŇO MAZÚCH**

## Silnou stránkou KALD je otvorenosť novým tvorivým impulzom

**Katedra alternatívneho a loutkového divadla pražské DAMU je škola s mezinárodným renomé, ktorou prošli najvýznamnejší osobnosti českého (nejen) loutkového divadla. Také v súčasnosti zásobí divadelnú scénu mladými talenty, ktoré se uplatňujú nejen u divadla, ale třeba i na hudbní a výtvarné scéně. Vedoucím katedry je od loňského akademického roku Braňo Mazúch.**

**Od nadchádzajúceho akademického roku se promění koncepce studia na KALD. Proč bylo třeba zrušit rozdělení studentů podle oborů?**

Nemení sa koncepcia celého štúdia na KALD, týka sa to iba magisterského programu. Herectvo, scénografia, réžia a dramaturgia alternatívneho a bábkového divadla zostanú v rámci bakalárskeho programu zachované. I keď do budúcnosti zostáva otázkou, či by sme aj tu nemali pristúpiť k „upgradu“ pojmov, ktorý by odrážal aktuálnu situáciu v oblasti performatívnych umení. Pravda je, že aj v rámci bakalárskeho programu sa dlhodobo snažíme o búranie hraníc medzi jednotlivými študijnými odbormi.

**Nebude studentům určitá specializace chybět?**

Pre študentov, naopak, vzniká širšie pole pre vlastnú profiláciu, ktorá by sa potom mala rozvíjať v rámci magisterského štúdia. „Tradičná“ špecializácia má svoje miesto v rámci „tradičných“ divadelných foriem v „tradičných“ divadelných priestoroch. Aktuálny vývoj performatívnych umení však otvára omnoho širší priestor hľadaniu a určaniu vlastnej roly v rámci divadelnej formy.



foto archív B. Mazúcha

**Vaše koncepce vedení KALD se hodně zaměřuje na propojení světa studentů a pedagogů a na evaluace prostřednictvím přímých diskuzí. Proč je právě tohle pro katedru stěžejní?**

Jedným z lajtmotívov KALD je idea dehierarchizácie v rámci tvorby divadelného diela. Rovnako žiaduca a v súčasnosti prirodzená je aj dehierarchizácia v rámci vysokej školy. Obzvlášť pokiaľ ide o školu umeleckého typu. Podobne ako je pre mňa neodmysliteľný kontinuálny dialóg so všetkými členmi inscenačného tímu v procese tvorby inscenácie, takisto je z hľadiska zdravého fungovania školy určujúci živý dialóg s kolegami a so študentmi.

**Máte pocit, že to KALD minulých let postrádal?**

Nechcem povedať, že to chýbalo, ale intenzívne diskusie na konci semestra v rámci klauzúrneho festivalu Proces sú nedostačujúce. Dialóg treba viesť počas celého akademického roka.

**Letos se otevírá taky nový mezinárodní program PuppeTry. Jak vlastně bude probíhat?**

Bude prebiehať na pôde štyroch partnerských škôl stredoeurópskeho regiónu zameraných na bábkové divadlo. V Budapešti sa v priebehu prvého semestra študenti zoznámia so základmi bábkového divadla. Počas druhého semestra v Prahe sa potom zamerajú na vizuálne

a scénografické návrhy, na návrhy bábok a ich autorskú realizáciu. V priebehu praktického kurzu v Bratislave budú študenti pracovať s témou divadla pre deti. Počas tretieho semestra v Bialystoku si budú osvojovať základné režijné znalosti a zručnosti a zamerajú sa na animačné a herecké techniky. Pre dokončenie štúdia, ktoré je podmienené vytvorením diplomovej písomnej práce a diplomového umeleckého projektu vo štvrtom semestri, si študenti zvolia jednu zo štyroch škôl. Štátna záverečná skúška prebehne na jednom mieste súčasne pre všetkých študentov.

**Může to působit dojmem, že PuppeTry je pro KALD takový outsourcing loutkářské výuky. Občas jsou slyšet povzdechy, že loutkové divadlo na KALD ustupuje alternativě. Je to pravda?**

Bábkové divadlo má na KALD stále svoje významné miesto a dokáže si ho obhájiť. Potvrdzujú to aj rôzne bábkové divadelné skupiny, ktoré sa v posledných rokoch na katedre sformovali, napríklad Plata Company, mir.theatre, Československé klacky, Musaši Entertainment Company a ďalšie. Silnú stránku KALD vidím v otvorenosti novým tvorivým impulzom, ktoré študenti, ale aj hostujúci umelci na katedru prinášajú, a v schopnosti tieto podnety rozvíjať a čerpať z nich.

**SAFARI JAZZ ORCHESTRA** Klauzúry KALD DAMU  
foto S. Malinová



**Bude se tedy loutkové divadlo na KALD vyučovat i mimo PuppeTry?**

Ako hovorím, bábkové divadlo je naďalej súčasťou KALD, či už v rámci hodín animácie, alebo v rámci teoretických predmetov. Svoj priestor dostáva aj vďaka workshopom počas bakalárskeho štúdia, na ktoré pozývame rôzne osobnosti bábkového divadla, či už z Česka, alebo zo zahraničia. Okrem toho sa študenti prvého ročníka bakalárskeho štúdia zúčastňujú každoročne na medzinárodnom projekte Gaudeamus Theatrum, ktorý organizuje Divadlo DRAC v Hradci Králové. V priebehu druhého bakalárskeho ročníka zas študenti pracujú jeden až dva semestre na bábkových inscenáciách. A v rámci magisterského programu je jedným z troch ateliérov ateliér objektového divadla.

**Takže loutkáři budou spokojeni?**

Iste, dá sa namietat, že vzhľadom na históriu katedry by dotácia hodín zameraných na bábkové divadlo mala byť vyššia. Ale aj s touto obmedzenou dotáciou si študenti, ktorí sa bábkovému, respektíve objektovému divadlu venovať chcú, ten priestor prirodzene nájdu.

**Jak vy osobně vnímáte donekonečna se rozvíjející spory mezi „loutkáři“ a „alternativci“?**

Nikdy som nebol účastníkom týchto sporov. Občas sa objavia na katedre vyhranenejšie výmeny názorov, ale treba to brať s nadhľadom.

**Relativně nedávno se změnil systém absolventských inscenací v Disku. Oproti činohře, kde má automaticky absolventský ročník stále po čtyřech inscenacích za sezónu, studenti KALD se do Disku dostávají na základě výzvy a přihlášených projektů. Proč se léta ověřený systém změnil?**

Nešlo o overený, ale skôr zabehnutý systém. Kým pre Katedru činoherného divadla má Disk simulovať repertoárové divadlo so stálym súborom, pre KALD je to jeden z mnohých priestorov pre experiment. Disk by nemal byť showroomom jedného hereckého ročníka,

ktorý treba po konci štúdia zamestnať, ale priestorom, kde KALD prezentuje tvorbu svojich študentov v celej jej formálnej a obsahovej rôznorodosti.

### Jaké další možnosti (sebe)prezentace studenti KALD mají?

Prirodzeným vyvrcholením celosemestrálnej práce študentov a pedagógov je festival Proces. Je to otvorená platforma pre prezentáciu semestrálnych projektov a výmenu názorov, je to jedna zo základných foriem dialógu na KALD.

### Takže studenti mohou o své tvorbě dát vědět širšímu (odbornému) publiku právě na Procesu?

Rozhodne, z tohto dôvodu na festival pravidelne pozývame aj riaditeľov divadelných festivalov, respektíve festivalov bábkového divadla, a takisto kolegov z iných, väčšinou práve bábkarských škôl. Ale aj študenti samotní sa snažia nájsť priestor mimo školy, kde by svoje projekty mohli prezentovať. Bábkové inscenácie tak hrajú pre škôlky a základné školy, experimentálnejšie inscenácie potom v rámci rôznych festivalov, v kluboch, kultúrnych domoch a tak ďalej.

### Přitom ještě nedávno se klauzury považovaly za v podstatě neveřejné.

Ony do značnej miery naďalej neverejné sú. To je dané jednak kapacitou priestorov, kde prebiehajú, ale mnohokrát aj veľmi obmedzeným počtom divákov, pre ktorých sú projekty určené. Často ide o predstavenia pre jedného, dvoch, troch alebo maximálne desiatich divákov.

### Dříve se vedly vášnivé spory, jestli vůbec lze klauzury reflektovat zvenčí byť třeba jen ve školním časopise Hybris. Nyní na Procesu probíhají mnohdy celkem ostré diskuze.

Reflexie zvonka sa v minulosti skutočne ukázali ako kontraproduktívne. Nie nadarmo sa klauzúrny festival volá Proces. Prizvaná divadelná kritika však hodnotila prezentované semestrálne práce ako hotové inscenačné



VNITROMĚSTO Klauzúry KALD DAMU  
foto S. Malinová

tvary bez ohľadu na špecifiká procesu tvorby, ale aj špecifiká zvolenej formy, materiálu. Hlavnú rolu v rámci diskusií má v súčasnosti tzv. úderka, čo je skupina študentov, ktorá vždy vykopáva diskusiu k tej-ktorej klauzúrnej práci. Avšak aj o tom, kto by mal byť v úderke, akou teoretickou alebo praktickou prípravou by mala úderka pred festivalom prejsť, ako by mala byť vedená diskusia, či by tú diskusiu nemal viesť pedagóg atď., sa každoročne vedú debaty a skúšajú sa nové modely. Ale skutočne ostrá diskusia mi už nejaký čas chýba, čo bolo dané pravdepodobne aj tým, že posledné dve úderky na začiatku diskusií prečítali svoj manifest. Jeho prvým bodom bol zákaz kritiky.

### Katedra je stále otevřenější různorodým vlivům zvenčí – ať už díky hostujícím pedagogům ze zahraničí nebo z Česka. Podle čeho se na katedře vybírá, čím mají studenti projít?

V rámci bakalárskeho programu zostavujú dramaturgiu workshopov pre každý semester vedúci pedagógovia konkrétneho ročníka. Niektoré workshopy sú určené pre celý ročník bez ohľadu na špecializáciu, iné sú zase určené iba pre študentov herectva alebo réžie-dramaturgie, či scénografie. Niektorí umelci/pedagógovia sa k nám vracajú opakovane, u zahraničných divadelných osobností ide väčšinou o jednorazový workshop. O tom, koho

pozvať, sa samozrejme tiež diskutuje, či už na úrovni vedúcich ročníkov, ale aj v rámci celej katedry. Do istej miery je určujúce aj to, aký ročník študentov sa nám zide a akým smerom chceme ich potenciál rozvíjať.

### Jak volnou ruku při tom mají vedoucí ročníku?

Trúfam si povedať, že majú absolútnu slobodu. Jediným obmedzením je rozpočet na externistov. Na pozíciách vedúcich ročníkov sa striedajú buď interní pedagógovia, ktorí v minulosti už ročník viedli, alebo hosťujúci umelci/pedagógovia, ktorí môžu na KALD priniesť nové podnety a ktorí už v minulosti v rámci workshopov na KALD ukázali, že ich metódy sú pre študentov inšpiratívne a prínosné.

### KALD je umělecky extrémně svobodné prostředí. Jak se na umělecké škole tohoto zaměření vymezuje hranice mezi alternativou či experimentem a špatným nápadem? Jakým způsobem je možné hodnotit studentské výkony?

Zmysluplnosť a funkčnosť niečoho, čo môžeme nazvať nápadom, i keď to slovo nemám rád, sa overuje v procese tvorby. Keď je nápad zlý, tak má krátky život. Pokiaľ ide o prácu študentov, aj tú vedúci pedagóg priebežne hodnotí a reflektuje v priebehu celého semestra, teda sa nehodnotí jeden konkrétny výkon, ale celý proces tvorby/práce študenta počas štúdia, resp. počas jednotlivých semestrov.

Výstava scénografie  
Klauzúry KALD DAMU  
foto S. Malinová



### Čím to je, že uchazeči o studium často uspějí až na několikátý pokus?

Každý rok otvára bakalársky ročník niekto iný, preto je dobré nehádzať flintu do žita hneď po prvom neúspešnom pokuse. Navyše, nie vždy na seba hneď narazí skupina uchádzačov, ktorí si sadnú, aj tu to chce trpezlivosť a vnímavosť. Niektorí uchádzači si musia ujasniť, prečo sa vôbec chcú venovať divadlu, a niektorí musia osobnostne dozrieť. Každý rok sa však objavujú aj takí, ktorým už vlastne KALD nemá čo ponúknuť a mali by hľadať uplatnenie priamo v praxi.

### Máte na katedře nějakou statistiku, jak úspěšní jsou v profesionálním uměleckém světě absolventi KALD?

Žiaľ, o žiadnu štatistiku sa oprieť nemôžem. Ale v priebehu posledných niekoľkých rokov absolventi KALD založili viacero nezávislých divadelných skupín, stali sa pravidelnými spolupracovníkmi mnohých pražských nezávislých divadelných scén, stali sa členmi súborov v bábkových divadlách v Plzni, Českých Budějoviciach, Liberci, Hradci Králové, pravidelne tiež dostávajú príležitosť v Štúdiu Ypsilon, Divadle Komédie, Divadle Na zábradlí či v pražskom Národnom divadle.

### Jaký je podle vás ideální absolvent KALD?

Novátorský. 🍷

### Braňo Mazúch

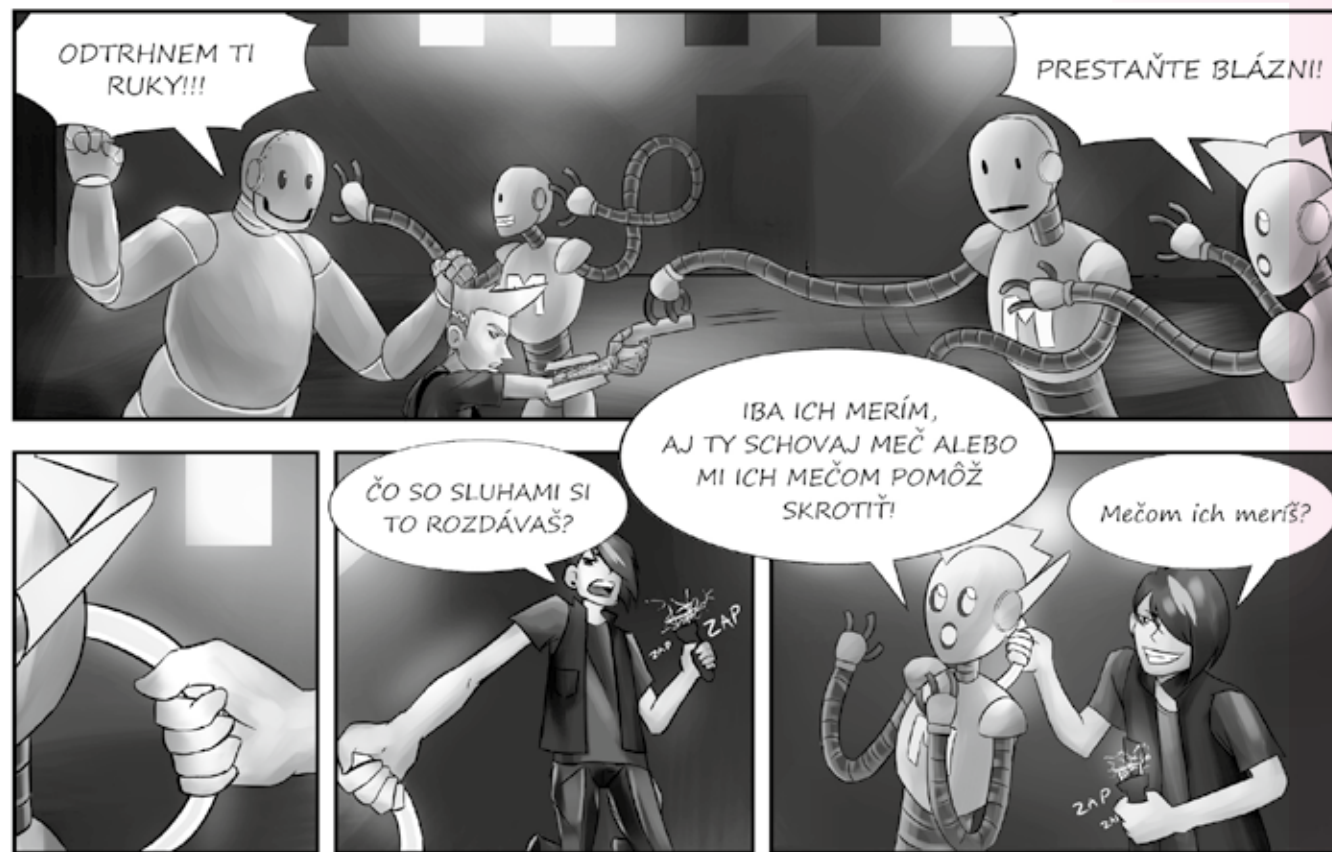
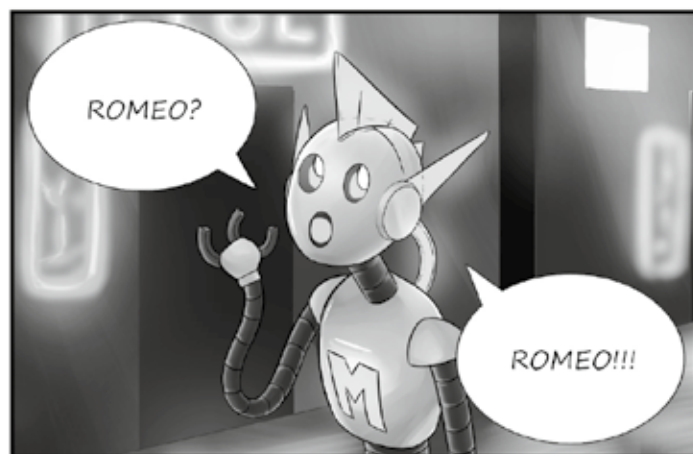
Absolvent ekonomiky služieb a cestovného ruchu na Ekonomickej fakulte Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici a réžie a dramaturgie alternatívneho a bábkového divadla na KALD DAMU v Prahe. Réžisér viac ako štyridsiatich činoherných, bábkových, tanečných a multimediálnych inscenácií v českých, poľských a slovenských divadlách. Pedagóg herectva a tiež pedagóg réžie v rámci anglického magisterského programu Directing of Devised and Object Theatre na KALD DAMU. Od októbra 2019 je vedúcim tejto katedry.



# Vzdelávanie komiksom



Projekt Klasika v grafickom románe bol podporený z programu Európskej únie Kreatívna Európa a je zameraný na prepojenie komiksu a drámy. Participujúce inštitúcie – Divadelný ústav v Bratislave, Slovinský divadelný inštitút a Divadelný ústav Zbigniewa Raszewského v rámci neho pripravujú model kultúrneho vzdelávania na stredných školách prostredníctvom grafického románu. Zároveň pripravujú aj komiksové verzie niekoľkých dramatických diel. Slovenskí tvorcovia, dramaturg a autor niekoľkých komiksov Daniel Majling spolu s ilustrátorom Jurajom Martiškom spracovávajú Shakespearovu hru *Romeo a Júlia* s pomocou focusovej skupiny, s ktorou priebežne konzultujú svoje návrhy. Členmi tejto skupiny sú študenti grafického dizajnu na Škole umeleckého priemyslu Josefa Vydru v Bratislave, ktorí v rámci projektu dostali šancu predstaviť aj vlastné vízie shakespearovského komiksu. Autorkou uverejnenej ukážky je študentka Pham Thi My Duyen.





**Antonia Leney-Granger**

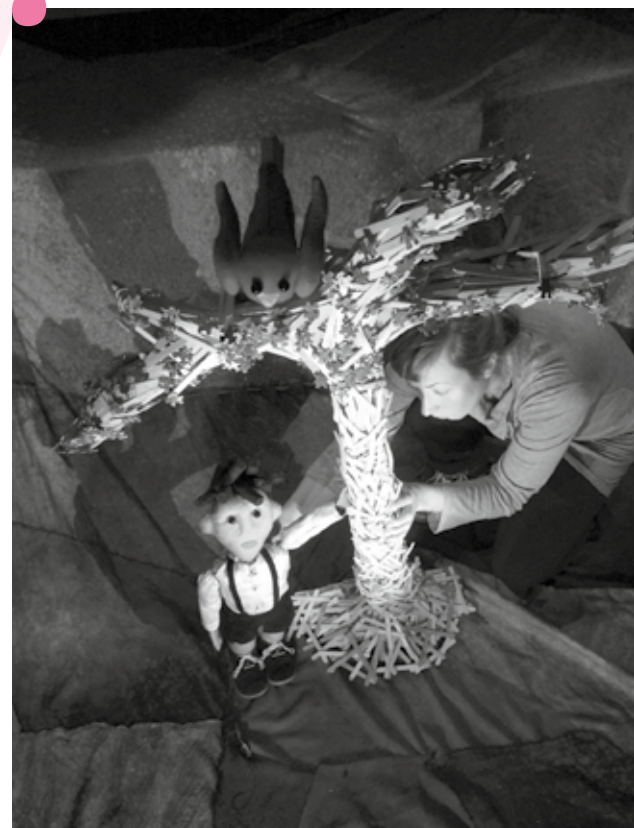
bábková režisérka a pedagogička

## Dvojaké videnie: bábka a komiks

Rovnako ako mnohých mojich kolegov bábkarov ma fascinujú aj iné formy umeleckého vyjadrenia, ktoré používajú obraz ako nástroj rozprávania. Počnúc komiksmi, ktoré majú komplexný vzťah s literatúrou, podobný západnému vzťahu bábkky a divadla. V boji o uznanie za plnohodnotné umelecké formy komiks a bábka často čelia rovnakým predsudkom, ktoré treba narušiť. Tie pramenia z presvedčenia, že ide o menšinové formy, ktoré často

**PIERRE ET LE LOUP** (T.O.M.M. Théâtre)

foto C. Veilleux



preklad Martina Mašlárová

vyplýva z toho, že ich spájame so zábavou pre deti, alebo z toho, že súvisia s ľudovým umením alebo so satirou.

Mojím zámerom nie je vyčerpávajúco predostrieť obraz týchto dvoch disciplín. Chcem sa sústrediť na jediný komparatívny aspekt dúfajúc, že aj vďaka tomu budú môcť vzniknúť štúdié o iných prienikoch.

V tomto duchu je pre mňa obzvlášť zaujímavý koncept dvojakého videnia, ktorý používa bábkar Steve Tillis. V skutočnosti – a podľa toho, čo Steve Tillis opisuje, to platí vždy – sa divák počas bábkového predstavenia na jednej strane ponára do ilúzie rozprávania príbehu a zároveň si je plne vedomý mechanizmov, ktoré túto ilúziu umožňujú, teda konania bábkohercov na javisku. Dvojaké videnie je neoddeliteľnou súčasťou bábkky, a to aj vtedy, keď bábkovodiči nie sú viditeľní. V komikse fungujú rovnaké procesy: dokonca aj čitateľ, ktorého príbeh úplne pohltí, môže kedykoľvek odstúpiť a nadchnúť sa krásou obrázkov či obdivovať talent ilustrátora. Javí sa, že ani v jednom prípade tieto dva typy videnia nie sú v konflikte: dokonca sa zdá, že táto juxtapozícia obohacuje zážitok.

Pokiaľ ide o vnútorné fungovanie dvojakého videnia, existuje niekoľko hľadísk:

Tillis verí, že publikum prežíva obe „videnia“ súčasne, na rozdiel od Henrika Jurkowského, ktorý to vníma ako osciláciu medzi dvoma úrovňami videnia. To by mohlo vysvetľovať, ako sa môže publikum intenzívne ponoriť do ilúzie až do takej miery, že zabudne, hoci len na okamih, na skutočnosť manipulovaného objektu. V prípade bábkky je teda v hre vzťah, ktorý spája bábkku (alebo predmet), účinkujúceho a publikum. V publikácii *The Structure of Acting Reconsidered: From the Perspective of a Japanese Puppet Theatre, Bunraku* (Prehodnotiť štruktúru herectva: Z pohľadu japonského bábkového divadla Bunraku) Mitsuya Mori, umelec a profesor na divadelnej katedre Univerzity v Seijo (Tokio), porovnáva vzťah, ktorý



sa vytvára medzi publikom a umelcom pri tradičnom divadelnom predstavení a bábkovom predstavení. Jeho reflexia môže slúžiť ako východiskový bod na preskúmanie tejto otázky a jej rozšírenie aj na komiksy.

Mori tvrdí, že divadelné predstavenie je výsledkom stretnutia troch základných prvkov: herca, postavy a publika. Divadelný zážitok delí na dva odlišné vzťahové trojuholníky, ktoré pôsobia na rôznych úrovniach. Prvý trojuholník predstavuje konkrétne a materiálne aspekty, fyzický svet predstavenia. *Hráčom* je osoba hovoriaca repliky textu, ktoré tvoria jeho *rolu*, zatiaľ čo *divák* sleduje *hráča* v akcii na javisku:

„Keď hráč hrá, dodržiava pravidlá hry. V hudbe je tým pravidlom notový zápis, podľa ktorého má hráč hrať. [...] Pravidlom pre hráča na javisku je dramatický text, napríklad Hamletove repliky. Ak je dodržané toto pravidlo, tak každý hráč hrá to isté. Ten, kto na javisku vyslovuje Hamletove repliky, je Hamlet.“

Druhý trojuholník sa týka fikcie: spája *herca*, *postavu* a *publikum*. *Postava* tu predstavuje úplnú identitu, koncepciu celého človeka. Konštrukcia tejto identity ide nad rámec jednoduchého deklarovania textu:

„Netreba dodávať, že každý hráč si vytvára vlastného Hamleta. Vytváranie postavy je herectvom. Alebo keď sa v našej myslí zhmotní postava, vnímame túto činnosť ako herectvo. Nepoužívame slovo ‚herectvo‘ pre hudbu alebo šport, pretože hudba alebo šport nevytvárajú postavy.“

Vo svete fikcie je publikum aktívnym účastníkom. Neuspokojí sa s tým, že sedí a počúva repliky. Konštruuje postavu, dáva jej život a podstatu vo svojej myslí s pomocou herca. Pre Moriho teda hrať *rolu* a *stvárnovať* postavu sú dve odlišné úlohy, ktoré výkonný interpret vykonáva súbežne:

„Keď niekto povie: ‚Budem hrať Hamleta‘, všetci chápeme, čo bude robiť. [...] Vysloví všetky Hamletove repliky. Je to svojím spôsobom podobné tomu, čo sociológovia nazývajú hraním rolí, napríklad hraním roly študenta alebo učiteľa. To nie je postava. Rôzni študenti sú rôznymi postavami. Hamlet ako

Une plante en mouvement (Rastlina v pohybe)  
Autor Martin PM.

postava je kreovaná odlišne rôznymi hercami a diváci ju inak vnímajú. [...] Herectvo potrebuje hranie ako základ, kým hranie môže existovať samostatne.“

Najzaujímavejším aspektom Moriho analýzy je jeho záver, že každý vzťahový trojuholník je v stave nerovnováhy alebo napätia. Trojuholník reálneho sveta oslabuje idea roly, ktorá úplne nepatrí do fyzického sveta. Rola je séria replík v texte, ktorá rozpráva príbeh. Je to skôr koncept než hmotná skutočnosť. Na druhej strane trojuholník fikcie zahŕňa *herca*, ľudské telo a fyzickú prítomnosť na javisku. Aj ten najpresvedčivejší herec je zároveň ľudskou bytosťou, ktorá má mimo predstavenia inú identitu a publikum to vie.

Podľa Moriho toto hľadanie rovnováhy v každom z týchto dvoch trojuholníkov vytvára jedinečný zážitok, ktorý nazývame divadlom. S cieľom lepšie porozumieť každému prvku tohto vzťahu Mori používa príklad japonského bábkového divadla bunraku, kde každú funkciu vykonáva samostatná entita: *bábkoherec* ovláda pohyby bábok, *rozprávač* deklamuje text a *bábka* je postava, ktorá vďaka úsiliu iných umelcov oživa pred očami publika.

Rada by som túto myšlienku ďalej rozvinula a navrhla hypotézu, že v bábkovom divadle sú dva trojuholníky v skutočnosti vyvážené. V trojuholníku reality nahradí bábkoherec ideu roly. Je to on, kto hovorí repliky a ovláda pohyb bábkky, ale je jasné, že postavu nestelesňuje. Navyše, nie nejaký koncept, ale fyzická prítomnosť na javisku slúži na vyrozprávanie príbehu bez priameho stelesnenia. Vo svete fikcie *bábka* nahradí pojem *herec*, pretože práve cez ňu sa v myslí publika zhmotňuje idea postavy. Ako potvrdzuje bábkoherec Mark Down z Blind Summit Theatre: „Bábkoherci neoživujú bábkky. Bábka žije v predstavivosti publika.“ Repliky postavy môžu síce vychádzať z úst bábkaru, ale bábka zostáva centrom, okolo ktorého sa konštruuje postava na základe kombinácie pohybov, hlasu a kolektívnej viery v život objektu. Bábka je z definície postavou viac než ktorýkoľvek herec, pretože nemôže byť ničím iným. V tomto ohľade bábka patrí výlučne do sveta fikcie v tom zmysle, že neprežíva inú existenciu mimo svojho príbehu na javisku: „V divadle je herec skutočnou osobou, a scéna nie. Herec má



privilegované postavenie, ktoré sa líši od umelých stien, oblohy alebo mora atď.“ V bábkovom divadle má každá postava rovnakú úroveň divadelnosti ako scéna alebo osvetlenie. To svojím spôsobom robí z bábkový vrcholný nástroj divadla: je umelá rovnako ako všetko ostatné.

Ale čo ak je to tak, že rovnováha dvoch trojuholníkov ničí napätie spôsobujúce trenie, ktoré Mori považuje za jadro divadelného zážitku? Ak tieto dva vzťahové trojuholníky existujú súčasne, môže nám to ozrejmiť, ako jednoducho prechádzame z roviny reality k fikcii, aby sme si užili ilúziu a zároveň pozorovali, ako vzniká, bez toho, aby to spôsobovalo trenie medzi týmito dvoma rovinami. Inými slovami, existuje rovnováha medzi týmito dvoma paralelne prebiehajúcimi vzťahmi, ktorá umožňuje vznik dvojakejho videnia v bábkovom divadle.

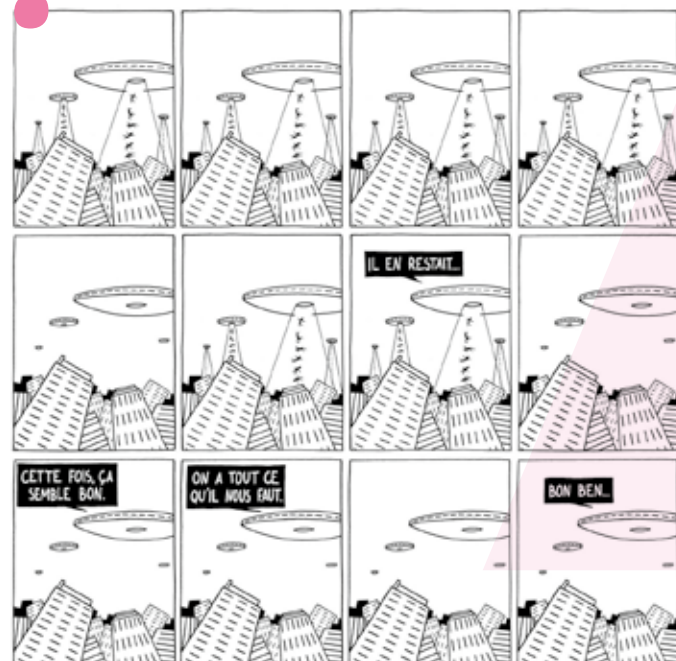
Túto analýzu je možné ľahko preniesť do oblasti komiksu, v ktorej sa materiálnosť obrázkov spája s podmanivou silou príbehu. Zatiaľ čo v románe je každá ďalšia stránka zvyčajne vizuálne podobná predchádzajúcej, v grafickom románe každá otočená stránka predstavuje nové umelecké dielo. Obdivovanie obrázkov je súčasťou zážitku z čítania akéhokoľvek komiksu rovnako ako ponorenie sa do príbehu. Celá stránka je vizuálnou kompozíciou, zatiaľ čo po sebe nasledujúce políčky obsahujú naratívny obsah, ktorý posúva príbeh dopredu. Scott McCloud, ilustrátor a autor teoretických esejí o komikse, spája tieto dva režimy čítania s kombináciou textu a obrazu, ktorá charakterizuje komiks: obrázky sú informácie, ktoré *prijímame* a ktorých význam okamžite pochopíme, zatiaľ čo slová predstavujú informáciu, ktorú *vnímame*, ktorej musí človek dať zmysel tým, že ju interpretuje podľa zavedeného kódu jazyka.

McCloud správne zdôrazňuje, že pri čítaní komiksu sú v hre dva rytmy, jeden súvisiaci s vizuálnym vnímaním a druhý s naratívnu sekvenciou. Nemyslím si však, že každý z týchto rytmov súvisí výlučne len s jedným z dvoch znakových systémov, ktoré tvoria dielo – textom a obrazom. Skôr tvrdím, že vizuálne vnímanie je spôsob porozumenia, ku ktorému dochádza, keď uvažujeme o celej stránke ako o vizuálnej kompozícii alebo umeleckom

diele. Interpretatívny režim vnímania spojený s čítaním sa zapája, keď sledujeme poradie okienok a vypíňame medzery medzi každým statickým obrazom – vďaka eliptickému procesu, ktorý definoval McCloud – s cieľom vytvoriť pohyb v čase, ktorý posúva príbeh vpred. Preto môžu existovať komiksy, ktoré sú bez slov a napriek tomu komunikujú veľmi jasný príbeh. Dokonca aj v príbehu bez slov je skúsenosť z celej stránky ako plastickej kompozície zásadne odlišná od smerovania naratívneho pohybu, ktorý vytvára význam na základe postupnosti obrázkov.

Čítanie komiksu teda rovnako ako bábkové divadlo zahŕňa dva oddelené, ale vzájomne komplementárne zážitky: ponorenie sa do príbehu a ocenenie jeho umeleckej stránky, to znamená prostriedkov, ktoré fikciu umožňujú. Zdá sa, že dvojaké videnie je proces, ktorý vzniká v interakcii medzi textom a obrazom bez toho, aby každá úroveň videnia bola špecificky spojená s jedným alebo druhým. Tento pohyb medzi naratívnu interpretáciou a vizuálnym vnímaním vytvára v čitateľovej myšli stav zvýšenej flexibility, keďže pri interakcii s dielom musí neustále prechádzať z jedného kognitívneho režimu do druhého.

La Guerre des arts (Vojna umení)  
Autor F. Desharnais



LA SOIRÉE (Cabaret Décadance)  
foto P. Leslie

Okrem toho si tieto rôzne typy čítania podľa môjho názoru vyžadujú rôzne formy účasti. Po otočení stránky čitateľ najskôr *prijme* obrázok. To, samozrejme, neznamená, že nijako nereaguje na to, čo vidí, ale čítanie celistvej vizuálnej informácie si od neho nevyžaduje ďalšie úsilie. Na druhej strane čítanie série okienok s cieľom uchopiť súvislý dej si nevyhnutne vyžaduje intervenciu a interpretáciu čitateľa.

Čítanie komiksu preto zahŕňa dva typy čítania, jeden aktívny (alebo interpretačný) a druhý pasívny (alebo recepčný). To rezonuje s Moriho teóriou, že trojuholník reality predpokladá pasívneho diváka počúvajúceho text, ktorý prednáša *hráč*, a trojuholník fikcie aktívne publikum, ktoré si vytvorí celú postavu z informácií, ktoré poskytuje *herec*. Moriho trojuholníky sa preto dajú adaptovať aj na komiks.

Odborníčka na komiks Hillary Chute používa vo svojich textoch termín „estetická pozornosť“, koncept pripomínajúci osciláciu medzi dvoma paralelnými spôsobmi vnímania, ktoré Tillis nazýva dvojakým videním. Vskutku, v oboch umeleckých formách sa umelci usilujú zručne viesť pozornosť publika s cieľom sprostredkovať význam ich diela. Bábkari a autori komiksov ukazujú cestu medzi lesom znakov roztrúsených po javisku alebo na stránke. Okrem iného pohľad bábkara navádza pohľad publika, tak

ako organizácia okienok a vizuálnych prvkov na stránke naznačuje čitateľovmu mozgu poradie čítania. Publikum je však vždy slobodné nejsť vychodeným chodníkom a dovoliť pohľadu stratiť sa niekde inde. Pokiaľ ide o samotný text, interpretácia smeru a zmyslu sa môže líšiť, ale poradie slov sa zvyčajne riadi syntaxou. Pri vizuálnom rozprávaní musíte vidieť všetko, čo treba vidieť, v správnom poradí a dôsledne interpretovať obrazy, často bez určeného kódu. Tento širší interpretačný priestor komplikuje prácu čitateľa alebo diváka, keďže musí nájsť význam slov a obrazov súčasne, ale pravdepodobne tiež prispieva k zvýšenému zapojeniu publika, ku ktorému často dochádza pri sledovaní bábkový alebo pri čítaní komiksu.

Publikum si samozrejme môže pri akejkoľvek umeleckej forme zvoliť, čo bude sledovať. Domnievam sa však, že v bábkovom divadle a komikse, a možno v akomkoľvek vizuálnom rozprávaní, *je potrebný nejaký sprievod*: vďaka tomu je zážitok iný.

Okrem toho myšlienka, že táto oscilácia medzi spôsobmi vnímania, že táto dvojaká vízia predstavuje istú *hru*, sa javí ako zaujímavá cesta pre ďalšie úvahy. Vedie kombinácia rôznych spôsobov vnímania k zvláštnemu kognitívnu potešeniu? Je to ďalšie vysvetlenie vzťahu, ktorý pretrváva medzi prevažne vizuálnymi rozprávaniami a mladými divákmi, alebo je to jeden z dôvodov, prečo niektorí diváci napríklad tvrdia, že sa počas bábkového predstavenia „vrátili do detstva“? A odohráva sa táto hra medzi dvoma spôsobmi vnímania v každého hlave alebo skôr medzi publikom a umelcom, ktorý sa ho snaží viesť lesom znakov?

Pre divákov všetkých vekových kategórií sa obdiv, pociťovaný keď hmota ožije, zdá intenzívnejší, keď sú si vedomí umelca, ktorý sa svojou prácou snaží túto mágiu vytvoriť. Tieto chvíle sú tiež príležitosťou žasnúť nad ľudskou schopnosťou vytvárať zmysel a život zo znakov a neživých objektov. Možno vďaka tomu, že budeme častejšie pozorovať naše deti, vášnivých čitateľov komiksov, vrúcnych divákov nadšených materiálom, ktorý oživa, si túto lekciu zapamätáme: je to často najjednoduchšia mágia, bez špeciálnych efektov, ktorá je najmocnejšia zo všetkých. ♣ 39

**Vladimír Predmerský**

teoretik a historik bábkového divadla

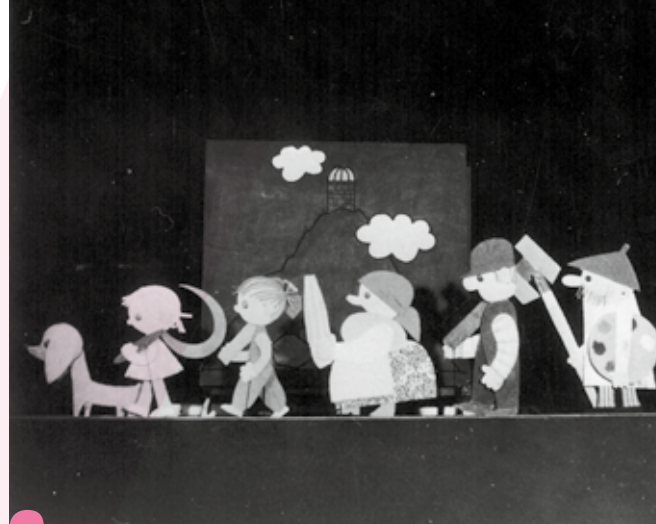
# Sedemdesiatročné žilinské bábkové divadlo alebo ako som sa profesionalizoval

Pripomeňme si, na čo sme už možno zabudli. Začnime najprv rokom 1948, keď po februárovom politickom prevrate v Československu prijalo v marci ústavodarné Národné zhromaždenie divadelný zákon, ktorý poštátnil všetky divadlá. Zrušila sa činnosť súkromných divadiel a došlo aj k likvidácii kočovných bábkarov. Na druhej strane bábkari prijali zákon so zadostučinením, pretože dovtedy zaznávané a podceňované bábkové divadlo sa marcovým zákonom začlenilo medzi ostatné divadelné druhy. Legislatívne uznanie bábkového divadla vytvorilo základné predpoklady na jeho pripravovanú profesionalizáciu, ktorú navrhol český bábkarský teoretik, historik, kritik a dramatik Jan Malík. Vychádzal z podmienok tradície českého bábkarstva a najmä zo skúseností najvyspelejších českých ochotníckych súborov.

Slovenskí bábkari sa v tomto období iba začali aktivizovať a organizovať pri martinskom Ústredí slovenských ochotníckych divadiel (ÚSOD). Zakladali súbory, oživovali prvorepublikovú tradíciu marionetového divadla a kontaktovali sa s českými bábkarmi. Vtedy na prelome rokov 1948 – 1949 prišlo do Československa moskovské Štátne akademické ústredné bábkové divadlo, ktoré viedla umelecká osobnosť, režisér Sergej Obrazcov. Na svojej ceste sa najprv zastavili v Bratislave a v Redute uviedli pre deti Gernetovej *Aladinovu čarovnú lampu* a pre dospelých Gogoľov *Príbeh štedrovečernej noci*. Predstavenia hrali spodovými bábkami – javkami, ktoré sa dovtedy v Československu nepoužívali. Odborná divadelná kritika bola prekvapená a nadšená vysokou umeleckou úrovňou bábkových predstavení a divadelná kritička so skratkou GIM nazvala režiséra Obrazcova „mikulkárom“ a divadlo označila za „mikulkové“. Našťastie sa tento „novotvar“

nezaužíval. Oproti závesným bábkam-marionetám sa javajky ľahšie ovládali, takže ochotníci začali húfne zanechávať marionety a vrhli sa na objavovanie nového druhu bábok.

Pretože pri zostavovaní koncepcie bábkového divadla išlo o budúcu tvár celého československého bábkarstva a mnoho otázok bolo treba doplniť a prepracovať na slovenské podmienky, hľadal J. Malík podporu u slovenských organizátorov ochotníctva. Našiel ju najmä v osobe Martina Jančušku, vtedajšieho prednostu kultúrno-výchovného oddelenia Povereníctva školstva a osvety. Výsledkom spolupráce bolo, že sa v decembri 1949 konalo v Žiline školenie slovenských bábkarov, na ktorom sa účastníci prihlásili k spoločnej koncepcii československého bábkarstva. Treba však pripomenúť, že niektoré prijaté body neboli dôsledne transponované na domáce možnosti slovenského bábkarstva. Podľa vzoru pripravovaného Ústredného loutkového divadla v Prahe žiadalo sa zriadiť v Bratislave vzorné profesionálne štátne bábkové divadlo, hoci v tom čase v hlavnom meste Slovenska nepôsobil žiadny ochotnícky krúžok na požadovanej úrovni. Stalo sa tak až v roku 1957 (vzniklo dnešné Bratislavské bábkové divadlo). Oproti tomu sa neavizovala ani nepodporovala možnosť založenia profesionálneho bábkového divadla práve v Žiline, hoci tu už od roku 1943 hral pri Ľudovej scéne bábkový súbor, vedený českým bábkárom Bohušom Žďárskym a domácim Teodorom Zvarom, po oslobodení pôsobiaci ako Stále ochotnícke bábkové divadlo Radosť. Existenčne zabezpečení ochotníci boli v otázke prechodu do neistého profesionálneho zväzku nerozhodní. Vyplývalo to z organizačne nevyriešenej záruky bábkového súboru po finančnej stránke. Pri týchto úvahách sa nevychádzalo z praxe zakladania



CESTA NA MESIAC (BD Žilina)  
foto J. Červený

profesionálnych činoherných súborov na Slovensku, ktoré po roku 1945 vznikali ako samostatné divadelné organizácie, ale zo všeobecne rozšíreného názoru, že bábkové divadlo sa dá robiť všade, za každých podmienok, s minimálnym počtom pracovníkov a bez väčších finančných nákladov.

Napokon došlo k rozhodnutiu pričleniť záujemcov o profesionálne bábkarstvo ku krajoým činoherným divadlám. Iste aj preto, že v personálnom zázemí bábkarov chýbali kvalifikovaní pracovníci divadelnej prevádzky. Tak na neistých základoch a z nadšenia niekoľkých ochotníkov vznikla 1. septembra 1950 pri činohernom Krajovom divadle pracujúcich v Žiline Bábková scéna ako prvé profesionálne bábkové divadlo na Slovensku. Vedením bol poverený praktik Teodor Zvara, zastávajúci súčasne funkciu režiséra, výtvarníka, technológa a bábkoherca. Za chod bábkovej scény zodpovedal vedúci prevádzky činoherného divadla Štefan Bútora. Príležitostne režíroval a v rokoch 1955 – 1958 bol umeleckým vedúcim scény. Krátko po Žiline vznikol v roku 1951 druhý profesionálny Bábkarský súbor pri Nitrianskom krajovom divadle.

Vtedajšia vyhláška ministerstva práce a sociálnej starostlivosti prikazovala bábkohercom zúčastňovať sa na výtvarných prácach pri výrobe bábok, kulís a rekvizít, nosiť a stavať javiskovú konštrukciu a kulisy, robiť prestavby, prípadne obsluhovať zvuk i svetlá, zastávať

funkciu inšpicienta, šepkára, rekvizitára a pod. Nová rodiaca sa divadelná profesia na Slovensku vznikala bez javiskového zázemia, preto sa činnosť musela sústrediť na zájazdy a iba malé percento predstavení sa odohrávalo v mieste pôsobenia divadla. Zavádzanie neznámeho druhu bábkového divadla do praxe prinášalo viacero problémov najmä pri technologickom riešení javajok. Počas prvých sezón pokračoval režisér Zvara v uvádzaní hier s marionetami, prípadne Bútora s maňuškami. Nakoniec sa obrátili na skúsenejších českých režisérov a výtvarníkov; z Ostravy prišiel Zdeněk Hapala, z Prahy Zdeněk Lepšík a z Ústredného loutkového divadla Václav Havlík, odborník na technológiu javajok. Súbor sa tak od roku 1953 zoznamoval s novým typom bábok. Bábkky vodené zospodu vyžadovali paraván zakrývajúci nielen bábkovodičov, ale aj celé javiskové zákulisie. Zvara zrealizoval dômyselnú drevenú skladáciu zájazdovú konštrukciu, ktorá sa zostavovala až na divadelných javiskách alebo v školských telocvičniach. Uvádzali sa niektoré hry z obdobia prvej ČSR a tzv. nové slovenské bábkové texty vydávané po roku 1949, ale pre ich nízku úroveň sa dostávali do repertoáru najnovšie české hry a preklady ruských hier z češtiny.

V období vzniku žilinského a nitrianskeho bábkového súboru existovalo v Čechách už niekoľko profesionálnych divadiel, utváraných väčšinou z kompaktných ochotníckych súborov, s vlastnými javiskami. Bábkari ich búrali a prestavovali na prepadliská, tzv. vane, preferované a vytúžené priestory na vodenie spodových bábok. Medzi českými a slovenskými súbormi malo osobité postavenie pražské Ústrední loutkové divadlo (ÚLD, dnešné divadlo Minor), ktoré viedla umelecká osobnosť, režisér Jan Malík. Od začiatku budoval divadlo s profesionálnymi požiadavkami na všetky jeho zložky. Sústredil okolo seba popredných bábkohercov, výtvarníkov, hudobníkov, teoretikov, autorov bábkových hier a organizačných a technických spolupracovníkov. Inšpirovaný Obrazcovým divadlom, ale aj svojimi skúsenosťami, sformuloval vlastný názor na iluzívne bábkové divadlo v profesionálnych podmienkach, v ktorom rozhodujúce miesto tvorila literárna zložka a dôsledne prepracovaný bábkovodičský



prejav s javajkou. Divadlo sa v päťdesiatych rokoch stalo pre české a slovenské súbory vzorom a modelom tvorivých možností profesionálneho bábkového umenia. Slovenskí bábkari nachádzali v inscenáciách ÚLD bábkoherecké majstrovstvo, ktorému sa chceli vyrovnávať.

V roku 1956 som končil štúdium na pražskej bábkarskej katedre DAMU. Bol som plný odborných vedomostí i praktických poznatkov od pedagógov, popredných českých bábkarských predstaviteľov, a zážitkov z inscenácií bábkových divadiel. K nim patrilo napríklad Divadlo Spejbla a Hurvínka, ktoré od roku 1930 reprezentovala osobnosť Josefa Skupu, kde som najčastejšie vysedával v zákulisí či v hľadisku pri večerných predstaveniach. Súčasne som do seba vstrebával azda všetky pražské činoherné inscenácie tých čias, pod ktorými boli podpísaní vynikajúci režiséri Alfréd Radok, Emil František Burian, Otomar Krejča a mnohí ďalší. Vtedy ma na škole vyhľadal Štefan Bútora. Ponúkol mi miesto v žilinskom súbore, funkciu dramaturga s možnosťou réžii. K tomu mi prisľúbil byť a vidinu zahraničného zájazdu, čo vtedy znamenalo Poľsko, na povolenie tzv. malého pohraničného styku, ale s nepovolenou cestou do Krakova, kam obyčajne všetci Slováci „tajne“ chodili.<sup>1</sup>

Šesť rokov po založení prvého profesionálneho bábkového divadla na Slovensku som teda v auguste nastúpil do žilinského súboru Bábkovej scény Divadla Petra Jilemnického (ako sa vtedy volalo) a začal som spoznávať vtedajšiu profesionalizáciu v praxi. Pretože sľúbený byt nebol k dispozícii, býval som v klubovni, a potom sme sa s mojou manželkou, bábkoherečkou, tri roky sťahovali každú chvíľu do niektorej inej voľnej miestnosti v divadle. V divadle som sa spoznal s uznávaným a zanietým bábkárom „ujom Zvarom“, ako ho všetci volali, a v súbore s niekoľkými všestranne talentovanými bábkohercami a bábkoherečkami, medzi nimi najmä s herecky mnohotvárnou Lýdiou Chrenovskou

<sup>1</sup> O možnosti profesie v nitrianskom bábkovom divadle som vôbec neuvažoval, pretože režisér Romanovský si svojím systémom

<sup>42</sup> „bábkovodičskej školy“ vychovával súbor z ochotníkov.

(neskoršie vydatou Lizoňovou), ale tiež s jednotlivcami, ktorí sa prejavovali prevažne ako animátori bábok.

Skúšalo sa za paravánom na javisku miestnej školskej telocvične, ktorá nie vždy bola k dispozícii. Divadlo pôsobilo v budove školského komplexu a na rohu ulice bolo riaditeľstvo žilinských pekárni. Jeho nočným strážcom bol Karol Kuník, bývalý pomocník kočovného bábkara Pavla Nosálka. Celú noc bolo počuť jeho plný hlas, ako hrá niektoré postavy z ich repertoáru. Zoznámil som sa s ním už predtým, zásluhou jeho dcéry Heleny, študujúcej v Prahe v rovnakom čase ako ja.<sup>2</sup> Ona ma nasmerovala do Kysuckého Nového Mesta, kde bývali. Vtedy som sa začal zaujímať o dejiny slovenského bábkového divadla a s finančnou pomocou školy som sa vybral za Kuníkom a získal som od neho cenné informácie a dokumenty o Nosálkovej činnosti.

Mimoriadne zážitky a skúsenosti som v Žiline získaval počas zájazdov. Odchádzalo sa v starom Citroëne, vyradenom autobuse z činohry, do ktorého sa musela vpratať zájazdová konštrukcia, kulisy, bábky, skromná javisková technika a niekoľko bábkohercov. Ak sme počas cesty nezostávali stáť pre „raplovanie“ motora, šofér obyčajne zastavil pred mierne stúpajúcim terénom. To sme už vedeli, že treba vystúpiť a počkať, kým sa autobus „nevyderigá“ hore. Neznalý pomerov som nepochopil, prečo sme na ktorýsi zájazd odchádzali ráno mimoriadne skoro. Vedúci súboru, ktorý výnimočne išiel s nami, prikázal

Umelecký súbor BD Žilina v sezóne 1957/58: D. Karas, E. Jurkovičová, B. Gubalová, G. Mikuš, P. Mildnerová, L. Lyžoňová-Chrenovská, V. Predmerský a Š. Bútora  
foto: súkromný archív V. Predmerského



po ceste šoférovi zastaviť autobus kdesi pri Váhu, aby sme si vraj oddýchli, hoci sme zatiaľ nič nerobili. Vytiahol si svoje rybárske náčinie a išiel si zarybáčiť. Až potom sme mohli pokračovať. Po príchode na miesto predstavenia bolo treba dvom technikom (zastávajúcim funkciu stavačov, osvetlovačov, zvukárov, inšpicientov, šoférov a ďalšie) pomôcť pri vynášaní kulís, bábok a drevenej konštrukcie. Na ich šetrné zaobchádzanie bol mimoriadne úzkostlivý ujo Zvara. Všetko sa muselo baliť do ochranných vakov, každá bábka zvlášť a po jej vybalení sa vešala na osobitý stojan. Na postavenú konštrukciu bábkového javiska zavesovalo sa niekoľko vyradených reflektorov z činohry a ďalší sa upevňoval na jedinú železnú stojku slúžiacu na osvetľovanie zozadu. Intenzitu svetla a efektov zabezpečoval vodný reostat (dávno vyradený z činohry), ktorého jeden článok pri akciách ponáral osvetlovač do vody. Na možné ohrozenie života ma zvlášť upozornili, aby som doň nepchal prsty. Hudba sa reprodukovala z gramofónových platní. Určený „zvukár“ musel však dávať pozor, aby zvukovú ihlu položil presne na farebne označenú drážku.

V nasledujúcich rokoch divadlo už spolupracovalo s hudobnými skladateľmi, najmä s českým Otom Rödlom. Pri výtvarnej stránke inscenácií sa striedali slovenskí tvorcovia, bratislavský Bohdan Slavík alebo môj pražský spolužiak Martin Bálik, ktorý niekoľko sezón pôsobil v Čechách, ale odskočil si aj do Žiliny, kde nápadito riešil scénu do Malíkovej *Hopky Klopky*. Pre moju inscenáciu hry Karla Drimla *Lietajúce bačkory*<sup>3</sup> vytvoril výpravnú orientálnu rozprávku s výraznou typológiou a bohatým kostýmovaním bábok. Po absolvovaní štúdia na bábkarskej katedre sa do žilinského súboru vtedy vrátila aj výtvarníčka Eva Munková.

Došlo aj k sľúbenej niekoľkodňovej zahraničnej ceste do Poľska a rovno do krakovského divadla Groteska. Bábkari v Československu ho registrovali ako divadlo, v ktorom sa nehra s bábkami, ale výrazovým prostriedkom pre

<sup>2</sup> Slovenskí študenti pôsobiaci v Prahe na umeleckých školách tvorili zoskupenie, ktoré viedol Emil Lehuta a okrem mňa doň patrili L. Lajcha, H. Kuníková a budúci skladateľ J. Malovec.



**LIETAJÚCE BAČKORY** (BD Žilina)  
foto archív Divadelného ústavu

vyslovenie vážnych myšlienok adresovaných mladému a dospelému divákovi sa stal herec v maske. Prišli sme do divadla v období skúšok Offenbachovho *Orfea v podsvetí* v réžii vedúcej predstaviteľky krakovského divadla Zofie Jaremovej, v aktualizovanej úprave kritizujúcej vtedajšie pomery v Poľsku. Ale na večernom predstavení sme videli inscenáciu hry Jana Drdu *Na posiedkach s čertom*, hranú s bábkami-javajkami, so strhujúcimi komediálnymi výkonmi hercov, s búrlivou reakciou obecenstva. Jedno dejstvo som si mohol pozrieť zo zákulisia prepadliska vane a sledovať hercov pri ich koncentrovanom prejave. Všimol som si však, že herec odchádzajúci s bábkou zo scény ju okamžite stiahol dolu a nelútostne odhodil,

<sup>3</sup> Pri preklade veršov Drimlovej hry mi pomáhal Dušan Karas, ktorý jednu sezónu v Žiline účinkoval, kým neodišiel študovať réžiu na VŠMU. **43**

kam sa dalo. (Pomyslel som si vtedy, „uja Zvaru na vás!“) Počas pobytu sme v divadlách videli viacero inšpirujúcich bábkových predstavení. Obdivoval som ich žánrovú a výrazovú rôznorodosť, s dominujúcou scénickou a výtvarnou skratkovitosťou. Poľské inscenácie spochybňovali kanonizované názory na bábkové divadlo v Československu. S niektorými poľskými bábkarmi som zostal v trvalom priateľskom kontakte. Netušil som, ako mi to v budúcnosti pri práci pomôže.

V tomto období dožívania ochotníckych princípov v profesionalizácii bábkarstva bola v roku 1957 založená v Bratislave prvá prevádzkovo samostatne hospodáriaca organizácia na Slovensku, Štátne bábkové divadlo. S riaditeľom, interným režisérom, výtvarníkom, dramaturgičkou, realizátorkou bábok, technologom, inšpicentom a ďalšími funkciami dokazovalo svoju životaschopnosť bez spojenia s činohrou. Z týchto zásad vychádzali neskôršie aj organizátori profesionálneho bábkového divadla v Košiciach a Banskej Bystrici.

Koncom päťdesiatych rokov sa intenzívnejšie ozývali výhrady českých a slovenských bábkarov proti ich nedôstojnému postaveniu medzi divadelníkmi a zaznieval nesúhlas s koexistenciou bábkových divadiel s činohrou. K závažným problémom sa kriticky postavili bábkari z celého Československa na svojej konferencii v Liberci v roku 1959, zvolanej pri príležitosti konania 1. celoštátneho festivalu profesionálnych bábkových divadiel. Zo slovenských divadiel excelovali Nitrana s „Romanovského bábkovodičskou školou javajok“ v inscenácii hry Jána Ozábala *Divé husi*, Bratislavčania sa predstavili s niekoľkými rozprávkami Milana Pavlíka *Šiel tade rozprávkar* a so žilinským súborom som sa predstavil po prvý raz s poľskou hrou Marie Kannovej *O zakliatom káčerovi*. V kontexte s českými súbormi sme však mali čo doháňať. Prišiel aj riaditeľ práve založeného košického bábkového divadla Alexander Futáš, aspoň ukázať svoj súbor s mladými a peknými bábkoherečkami. Zabezpečil si tak účasť českých recenzentov na nastávajúcích košických inscenáciách. Hoci liberecký dokument požadoval vyriešenie všetkých sporných otázok, k realizácii dochádzalo postupne.

Keď sa v roku 1958 uskutočnil v Bukurešti Medzinárodný bábkarský festival, s prekvapením sme zistili, že bábkarstvo vo svete sa vybralo celkom iným smerom ako to v Československu, ktoré zostalo stáť vo svojej oslavujúcej tradícii. Okolité krajiny boli po všetkých stránkach umelecky progresívnejšie, hľadajúce nové trendy. Obdivoval som bravúrne hereckú súhru s bábkami Jana Wilkowského z varšavskej Lalky v inscenácii *Guignolove dobrodružstvá*, paródiu na detektívku *Ruka s piatimi prstami* v podaní súboru z Bukurešti či to, ako krakovské divadlo Groteska v Mrožkovom *Utrpení Petra Oheya* využilo masky. Pôžitkom bolo sledovať aj francúzske skupiny, najmä Yva Jolyho a jeho spolutvorcov pri hre s rukami a predmetmi. Mali sme potom doma o čom premýšľať...

V roku 1958 nastúpil za umeleckého šéfa žilinského bábkového súboru člen činohry, herec Oto Horňák. Vtedy zhodou okolností činohra dostala nový autobus a my sme získali ich veľkú, dosluhujúcu škodovku. Mala iba jedinú chybu. V zime, pred odchodom na zájazd, musel šofér už večer naštartovať motor, aby sme ráno mohli vyraziť. Kým som neprotestoval, výpary z vrčiaceho motora smerovali celú noc rovno do okna mojej divadelnej izbičky.

Ambiciózny Oto Horňák sa rozhodol prestavať nedivadelné priestory na moderné bábkové divadlo. Žilinský architekt, známy divadelný fotograf Jozef Červený

NA POČIATKU BOLA NUDA (BD Žilina)

foto J. Červený



zrušil podľa vtedajších požiadaviek pevnú javiskovú podlahu a pre spodové bábkky navrhol prepahliskovú „vaňu“. Jej výhodou boli rôzne možnosti, ako nanovo prestavať javisko z jednotlivých častí podlahy variabilne pre alternatívne inscenácie so živými hercami, v súhre s bábkami a hrou v maskách. Osvetľovaciú a zvukovú kabínu umiestnil do priestoru zrušeného balkóna a niektorými zásahmi do interiéru sály ju premenil na divadelné hľadisko. Divadlo súčasne získalo zázemie s klubovňou. V šesťdesiatych rokoch sa žilinské divadlo zaradilo medzi profesionálne najmodernejšie vybavené bábkové divadlá v Československu, so súborom bez zájazdových povinností. Konečne som sa cítil ako v divadle.

Zatiaľ čo sa Bábkové divadlo v Nitre osamostatnilo v roku 1960 v reakcii na liberecký dokument, Horňák v Žiline s týmto rozhodnutím stále váhal. Tvrdil mi, že on dostane z činohry všetko, čo k prevádzke bábkového divadla potrebuje, lebo tam má bývalých spolupracovníkov a kamarátov. Nepovažoval odlúčenie od činohry za potrebné. Až keď sa presvedčil, že mu činoherní kamaráti-ekonomovia siahajú na jeho bábkový rozpočet, aby podporili alebo zachránili experimentujúcich režisérovo so scénografmi pri polyekranovom šialenstve, rozhodol sa pre radikálnu zmenu. Od roku 1961 sa aj Bábkové divadlo v Žiline osamostatnilo a riaditeľom divadla sa stal Oto Horňák. Náboroví pracovníci činohry, spoločne s vedením, neboli odchodom bábkarov nadšení, hoci to nikomu nevešali na nos. Prišli totiž o niekoľko stoviek detských divákov, ktorými sa vždy dopĺňali nízke počty návštevníkov pri „ideovo pokrokových“ hrách...

Možno z napísaného vznikne dojem, že môj vzťah k žilinským činohercom bol odmeraný. Opak je pravda. Po pražských divadelných zážitkoch som pozitívne prijímal žilinské inscenácie, najmä keď pod nimi boli podpísaní režisér Jozef Palka a scénograf Zdeněk Pavel. Obdivoval som, čo dokázali vytvoriť na malom javisku a ako Palka viedol hercov k významotvornému prejavu. Nastúpil tam aj mladý absolvent réžie Juraj Svoboda, takže sme mali o čom rozprávať. V divadle som nevynechal jediná premiéru. A keď sa postavil divadelný dom s bytmi pre

hercov, navštevovali sme sa vzájomne. Veď bábkoherečkami boli tiež manželky činoherných hercov, Pavla Mildnerová a Božka Gubalová a vyššie bývali herci Gustáv Legéň s manželkou šepkárkou a hore herec a príležitostný režisér Martin Kolesár s manželkou, výbornou herečkou Jarkou. Medzi nami sa nikdy nezabudol zastaviť Juro Váh. Na druhej strane domu býval s rodinou Viktor Blaho. Mnohé kamarátske a priateľské vzťahy pretrvávali, aj keď som odišiel do Bratislavy, najmä keď som neskôršie začal pracovať v televízii na inscenáciách a televíznych filmoch.

Keď som už spomenul divadelný dom, na ktorý sme sa po dlhých rokoch všetci tešili, nevedel som pochopiť, prečo sa postavil bez ústredného kúrenia! V zime, v období zájazdov, keď sa pre vrtochy autobusu odchádzalo skoro ráno, vstávali sme s manželkou a malým synom do studeného bytu. Do rovnako studeného prostredia prichádzali aj činoherci vracajúci sa v noci z predstavenia. Výhrou boli rodinní príslušníci, ktorí zostávali v byte udržiavať teplo. Na moje otázky, prečo sa takto postavil práve divadelný dom, mi kompetentní neodpovedali, iní sa iba usmievali pod fúzami. Často som potom hovorieval bábkarom z kamenných divadiel, že každý z nich by mal zažiť život v zájazdovom divadle.

Rozhodnutie venovať bábkové divadlo aj mladému a dospelému divákovi viedlo v mojej dramaturgii k hľadaniu tém. Ukázalo sa, že vhodným materiálom môže byť vtedy mimoriadne populárny kreslený seriál francúzskeho karikaturistu Jeana Effela *O stvorení sveta*, ktorý bol potom spracovaný ako úspešný československý animovaný film režiséra Eduarda Hoffmana. Koncom päťdesiatych rokov sme sa s Horňákom obrátili s návrhom na žilinského dramatika Juraja Váha a ten ponuku prijal. Bolo to obdobie po odsúdení kultu osobnosti a uvoľnení cenzúry. Atmosféru doby Váh využil na napísanie originálnej bábkovej satirickej hry s trefnými replikami a dobovými narážkami, kulminujúcimi na konci prvého dejstva. Keď Lucifer zistí, že pod každým stvoriteľským činom sveta je podpísaný Boh, urazený skonštatuje: „A ja nič. Všetko on, Boh. [...] No nech ma fras tríme, ak toto nie je kult osobnosti!?“ Inscenačne náročnú predlohu *Na počiatku bola nuda* som si



režijne rozpracoval a rozkreslil do situácií, a realizačne riešil s výtvarníčkou Evou Munkovou. Rozhodli sme sa použiť filmovú projekciu a premietanie diapozitívov na vesmírny horizont. Čierne divadlo s luminiscenciou (v slovenských divadlách zatiaľ nepoužívané) zas poslúžilo na tanec valašiek za znenia „nebeskej hudby“, teda revuálnych pesničiek popredného českého hudobného skladateľa Jiřího Kolafu. Systém čierneho divadla prinieslo pražské Divadlo Spejbla a Hurvínka po zájazde z Francúzska, inšpirované vystúpeniami „čierneho kabinetu“ v nočných podnikoch. Už roku 1957 som videl ich čiernodivadelné predstavenie, ktoré českí pokračovatelia na čele s Jiřím Srncom vypracovali do samostatného divadelného žánru s vynikajúcimi umeleckými výsledkami. Spomínam to preto, že od môjho prvého „pozerania sa“ na zázraky čierneho divadla až k jeho realizácii vo Váhovej hre prešla trnistaná cesta za poznaním. Vybral som sa za pražskými kamarátmi po rozumy a potom doma, s výtvarníčkou Munkovou a osvetľovačom, sme na javisku dumali, odkiaľ svietiť, aby sa neobjavili čiernodivadelní vodiči...

V januári 1960 som súboru oznámil obsadenie hry a prvé čítacie skúšky. Čoskoro sme sa dostali na javisko, aby sme v novom prostredí vaňového divadla riešili všetky problémy. Keď inscenácia dostávala určitý tvar, prišiel za mnou pracovník MNV (nebudem ho menovať), či sa môže občas pozrieť na skúšky. Nuž, prečo nie, keď nebude vyrušovať. V tmavej sále som iba počul jeho smiech ako reakciu na vtipné Váhove repliky. V apríli sa chýlilo k premiére a k prvej generálke. Vtedy sa pri mne pristavil spomínaný pracovník a so starostlivým výrazom a obavou ma varoval, aby satirický projekt niekto nenahlásil na úrad do Bratislavy. Pri mnohých predpremiérových problémoch som túto poznámku nepovažoval za podstatnú, veď bolo obdobie politického odmäku. Ale presne v deň a hodinu ohlásenej generálky zastavila pred divadlom tatrovka, z ktorej vystúpil sám vedúci Štátneho tlačového dozoru z Bratislavy. Spoločne s Horňákom sme ho privítali a začal som generálku. Upozornil som, že ju budem zastavovať a riešiť vzniknuté situácie. Keď sa však časté prerušovania opakovali, šéf tlačového dozoru ma nervózne vyzval, aby

som generálku spustil aj s nedostatkami. Po skončení sme sa stretli pri jeho výhradách. Horňák predpokladal, kam bude rozhovor smerovať, a nechal ma samého, že je to môj problém, a zmizol v zákulisí. Vedúci tlačového dozoru mi začal vymenúvať, čo v hre nemôže zostať, a jeho pripomienky som si zaznamenával. Poučil ma, že strana sa už dávno vyrovnala s kultom osobnosti, a prikázal všetky dobové narážky nahradiť inými a odfrčal späť do Bratislavy. Vyplašený riaditeľ hneď volal Váhovi, a pretože bolo krátko pred premiérou a nechceli sme ju odkladať, reprodukoval som našťvanému autorovi, čo musí z textu vyhodit' a nahradiť. Všetky zmeny mi v krátkom čase vpísal do môjho textu, aby som ich v rýchllosti mohol riešiť s bábkohercami na skúškach. V takejto oklieštenej, cenzurovanej podobe mala hra premiéru 23. apríla 1960 a v nasledujúcom roku bola vydaná tlačou.

Žilinská kauza s Váhovou hrou *Na počiatku bola nuda* mala zaujímavú dohru roku 2013. Divadelný ústav v Bratislave pripravoval vydanie súborného dramatického diela Juraja Váha, do ktorého bola zaradená aj jeho bábková hra. Keď som náhodou zistil, že do tlače sa dostáva cenzurovaná verzia, ponúkol som zostavovateľke Dagmar Kročanovej pôvodný text hry, ktorý sa nenašiel vo Váhovej pozostalosti. Editorka ho pohotovo vymenila a necenzurovaný text bol tak po prvý raz publikovaný.

Pretože dávnejšie ponuky z Bratislavy boli čoraz naliehavejšie, koncom roka 1961 som sa s rodinou presťahoval. Videl som ešte v činohre posledné predstavenie Hany Hegerovej s Marošom Kolesárom v Kohoutovej hre *Taká láska*, kým Hegerová definitívne odišla do Prahy. S manželkou sme teda začali novú životnú etapu vo vtedajšom Štátnom bábkovom divadle.

Šesťdesiatštyri rokov sledujem Bábkové divadlo v Žiline, najprv ako jeho spolutvorca, keď som prežíval svoje prvé roky profesionalizácie, potom ako divák, recenzent a historik. Usiloval som sa kriticky zaznamenávať jeho vývojové premeny i nevydarené inscenácie a hľadanie vlastnej tváre s potešiteľnými umeleckými úspechmi. Bábkové divadlo v Žiline bolo od roku 1956 mojím divadlom a zostalo ním až podnes. ♣

## ... projekte PuppeTry

**PuppeTry je unikátny projekt spojeného študijného programu štyroch stredo európskych vysokých škôl, ktoré umožňujú prihláseným študentom stráviť jeden semester magisterského štúdia na každej z nich. Zapojeními stranami sú za Maďarsko Univerzita divadla a filmu (SZFE) v Budapešti, za Poľsko Národná akadémia dramatických umení Aleksandra Zelwerowicza vo Varšave – Katedra bábkarského umenia v Białystoku, za Českú republiku Katedra alternatívneho a bábkového divadla na Divadelnej fakulte Akadémie múzických umení v Prahe a za Slovensko Katedra bábkarskej tvorby na Vysokej škole múzických umení. Slovenskú stranu pri príprave programu zastupovala profesorka Ida Hledíková, vedúca Katedry bábkarskej tvorby VŠMU. V projekte zastáva funkciu Specialist Leader (líder – špecialista) a je jednou z dvoch medzinárodných garantov tohto študijného programu.**



**1** Ktorá strana iniciovala projekt spojeného magisterského štúdia, ktoré zatiaľ v akademickom prostredí nemá obdobu? Ako sa na takúto inováciu pozerá napríklad legislatíva jednotlivých krajín, akým prekážkam museli školy čeliť pri zavádzaní nápadu do praxe?

Projekt spoločného magisterského programu EMJMD (Erasmus Mundus Joint Master Degree) iniciovala maďarská strana, ktorá ako jediná nemá samostatnú katedru, na ktorej sa vyučuje bábkarstvo a divadlo formy, ale veľmi sa o to snaží. Príprava programu PuppeTry trvala tri roky a bola podporovaná samostatným

grantom EÚ z programu Strategické partnerstvá. Keďže som bola vtedy prorektorou VŠMU a vtedajší rektor doc. Milan Rašla projekt podporil, VŠMU vstúpila do tohto projektu ako pozvaný partner. Na projekte teraz participuje Divadelná fakulta vďaka podpore dekana docenta Juraja Letenaya. Po ukončení projektu 3 Layers of Telling a Story určeného na prípravu programu nastal proces akreditácie podľa legislatív jednotlivých krajín a žiadosť o grant na realizáciu programu. Spolupráca na príprave bola veľmi dobrá, spravidla sme hľadali, ktorá krajina má daný vysokoškolský zákon v jednotlivých článkoch a paragrafoch

najprísnejší a podľa neho sme potom legislatívu programu prispôbili v tzv. konzorciovej zmluve aj v nastavení programu. Jednoznačne však museli byť rešpektované zákony všetkých krajín. Veľmi nám pomohlo aj to, že sa navzájom osobne poznáme. Najskôr nám bola nápomocná jazyková dostupnosť, kolegyňa z Maďarska študovala v Poľsku, takže sme spočiatku hovorili svojimi blízkymi slovanskými jazykmi. To však trvalo iba do momentu, keď sme začali pripravovať celú koncepciu výučby a všetky oficiálne materiály – tie sme pripravovali v anglickom jazyku. Odvtedy rokujeme už iba v angličtine.

**2** Na webstránke projektu je uvedené, že na štúdium sa mohli prihlásiť záujemcovia z celého sveta, ktorí „získali príslušnú kvalifikáciu z vysokých škôl, akadémií alebo univerzít s umeleckými alebo humanitnými špecializáciami“, ktorí absolvovali bakalárske štúdium a ovládajú anglický jazyk na požadovanej úrovni. Z formulácie jednoznačne nevyplýva, že by to mali byť adepti so skúsenosťou s bábkovým divadlom. Kto sa teda mohol prihlásiť? Sú medzi budúcimi študentmi takí, ktorí sa predtým nevenovali múzickým umeniam?

Áno, pre nás insiderov logicky vyplýva, že to nie sú len absolventi programu bábkarstvo, tých nebolo prihlásených veľa, a tak je to správne. Jednak, ak majú svoje bábkarské školy, nemusia chodiť na iné, ale najmä, bábkarstvo je dnes atraktívnym scénickým odborom založeným na vizualite a práci s materiálom, ak sa správne chápe. Je to tiež progresívne a experimentu otvorené hybridné performatívne umenie, ktoré využíva všetky druhy umenia, to rigorózne bábkarské je iba jedným z nich. Skôr než o samotné bábkarstvo ide o bábkarské myslenie – obrazom, vizuálnou metaforou, prácou s oživením materiálu. Prihlásili sa väčšinou bakalárski absolventi vizuálnych umení, výtvarníci, dizajnéri – napr. industriálny dizajn, scénografi, absolventi masmediálnej a vizuálnej komunikácie, ale aj absolventi medzinárodných vzťahov, práva, teológie či anglických a amerických štúdií, klasickej západnej literatúry, architektúry, dekoratívnych umení. Medzi nimi samozrejme aj niekoľko bábkohercov.

**3 Ako prebiehali prijímacie skúšky, keďže sa mohli prihlásiť študenti z celého sveta? Z koľkých študentov komisia vyberala a koľko ich bude? Sú medzi nimi aj naši bábkarí?** Prijímacie skúšky prebiehali vo viacerých kolách prostredníctvom videokonferencie, posudzovaním portfólia, voľnej aj zadanej videoprezentácie, napríklad s témou niektorého zo zadaných obrazov známych výtvarných umelcov, z ktorých mali urobiť malé predstavenie, resp. väčšiu etudu, z testu, písaných textov a osobného pohovoru. Vyberali sme zo 73 prihlásených uchádzačov z celého sveta, napríklad z Austrálie, USA, Nemecka, Ruskej federácie, Etiópie, Egypta, Grécka, Brazílie, Maďarska, Ekvádoru, Indie a z mnohých ďalších krajín. Zo Slovenska ani z Poľska sa neprihlásil nikto, z Česka jeden uchádzač, hoci štúdium je otvorené aj pre záujemcov z krajín V4. Konečný počet prijatých študentov je 20.

**4 Na projekte participujú štyri rôzne školy, z ktorých má kaž-**

**dá iný prístup k výučbe. Aké sú medzi nimi rozdiely, aká je ich tradícia, pokiaľ ide o bábkové divadlo? Čo študentom ponúknu? Nehrozí v tomto ohľade, že budú na študentov kladené veľmi rozdielne nároky?** Štyri rôzne školy nie sú až také rôzne, ako by sa mohlo na prvý pohľad zdať. Za tri roky, počas ktorých sme dôsledne porovnávali naše študijné programy (z ktorých sme vychádzali), sme zistili, že máme veľa spoločného – predmety, postupy, systémy výučby sú tiež veľmi podobné, v niečom totožné. Naša spolupráca je intenzívna už roky aj v rámci iných podujatí, napríklad spoločných workshopov, festivalov, výmeny študentov a pedagógov. Isteže nie sú úplne rovnaké, ale sú si dosť blízke a vzájomne sa ovplyvňujú. Najbližšie máme k poľskej a pražskej škole. Pokiaľ ide o divadlo, ktoré využíva bábku (klasické bábkové divadlo sa už desaťročia viac-menej nehrá, aj keď predstavy slovenskej verejnosti, i kultúrnej, sú značne skreslené), tam máme blízko k Poliakom, pokiaľ ide o autorské

divadlo, pohybové a neklasické divadelné formy, tam máme bližšie k Prahe. Rozdielni sme v proporčnosti, napríklad v objeme bábkarských techník. Tam sme niekde medzi DAMU a poľskou akadémiou. Čo sa týka nárokov na študentov, sú veľmi podobné, vyplýva to nakoniec aj z veľmi podobnej vysoškolskej legislatívy a nastavenia predmetov.

**5 Kreovali študijný program a študijný plán zástupcovia jednotlivých škôl ako celok alebo mala každá škola voľnosť v tom, čo a ako bude počas „svojho“ semestra vyučovať?**

Samozrejme, nový spoločný program sme vytvárali vždy spolu. Počas už šiesteho roka našej spolupráce o všetkom rozhodujeme spoločne, všeobecným konsenzom. Výučba v jednotlivých krajinách vychádza z nastavených predmetov a vzájomnej dohody. Každá škola má však aj svoju voľnosť, vyberá si pedagógov, ale študijný program vedieme spoločne a študentov bude hodnotiť Akademická rada, v ktorej je jeden zástupca (Specia-

list Leader) z každej školy. Program spúšťame s oneskorením pre koronavírus v januári 2021. Po prvom roku uvidíme, ako to bude všetko fungovať v praxi.

**6 Semester, ktorý študenti strávia na VŠMU, má rozvíjať ich kompetencie v oblasti divadla pre deti. Čo to presne znamená, ako bude ich semester prebiehať? Je Katedra bábkarkej tvorby pripravená participovať na takomto programe, napríklad vďaka predošlým skúsenostiam s programom Erasmus+? Alebo čelí aj nejakým novým výzvam?**

Nebude to len divadlo pre deti, v tejto oblasti však využijeme našich kolegov s medzinárodným odborným presahom a skúsime zaviesť nové metódy v tvorbe pre deti. Na VŠMU budú študenti v auguste a septembri, potom sa k nám časť študentov vráti na posledný semester realizovať diplomové predstavenia, diplomové práce, štátne skúšky a obhajoby.

**7 Študenti by mali štúdium absolvovať**

**teoretickým aj praktickým výstupom. Kde budú realizovať a obhajovať výstupy? Je súčasťou ukončenia programu aj verejná prezentácia?**

Študenti sa rozdelia na štyri skupiny. Každá bude realizovať absolventské predstavenia, skúšky a obhajoby na inej škole, no komisia bude spoločná – ako som naznačila, bude to Akademická rada, pred ktorou sa budú realizovať všetky skúšky aj absolventské predstavenia. VŠMU má podľa konzorciovej zmluvy povinnosť organizácie a administratívne zabezpečiť prijímacie skúšky (to už máme v tomto roku za sebou) a záverečné skúšky. Práce študentov budú zverejnené. Uvidíme, ako a či nám pandemická situácia dovolí usporiadať verejné predstavenia.

**8 Aké benefity vyplývajú z takéhoto programu pre katedru, resp. pre školu? Je to iste prestíž, zaujímavá nová skúsenosť... Čo ešte?** Všetko to čo ste povedali, áno. Celkom nová skúsenosť to však nie je. Mali sme už zmiešané skupiny



TITUS ANDRONICUS (Divadelné štúdio VŠMU) foto archív VŠMU

študentov z našich partnerských krajín a spoločné prezentácie v rámci projektu 3 Layers of Telling a Story. To bola neoceniteľná skúsenosť, avšak teraz pôjdeme naostro – v tom to bude nové, ale veríme, že všetko pôjde veľmi dobre ako doteraz. Nakoniec, Všetko to čo ste povedali, áno. Celkom nová skúsenosť to však nie je. Mali sme už zmiešané skupiny

táciu a grant z EÚ. Ide predovšetkým o tvrdú prácu v cudzom jazyku. Príprava bola zaťažkávaca skúškou pre VŠMU, odkryli sa isté rezervy nielen u nás, ale všetko sme nakoniec zvládli. Niekedy sme pracovali na katedre so zaťatými zubami a sedeli sme nad tým do neskorých večerných hodín, popri našich bežných pracovných povinnostiach a odbornej práci. ☐ 49



**Barbora Krajč Zamišková**  
bábkoherečka a pedagogička

## ..... Bábkové divadlo je pozitívna prevencia

Počas obdobia karantény sa činilo všetkých päť samosprávnych bábkových divadiel. Sprístupnili záznamy, šili rúška, tvorili online videá o jednotlivých typoch bábok, kurzy ich výroby a vodenia, vymýšľali nové projekty (BDNR – Internetové divadlo, SDKS – Divadelné call centrum, BDŽ – BÁBKARanténa, BDKE – Do bábkača z gauča a i.). Bratislavské bábkové divadlo pripravilo 46 online dramatizovaných čítaní rozprávok. Herci z domu, prostriedkami bábkového divadla predstavili svoje obľúbené knižky. Projekt nazvali Rozprávky spod rúška.

Ako prví zároveň zareagovali na uvoľnenie nariadení návratom do skúšobného procesu. Ten pomyselne nadviazal na ich online aktivity. Uvedenie prozaického textu Jiřího Dědečka *Pohádky o Malé tlusté víle* bolo totiž plánované ako dramatizované čítanie. Malo doplniť časť repertoáru divadla venovanú práve takémuto podaniu rozprávky, tituly *Zajko Bojko, Sol' nad zlato* či *Rozprávky z červenej ponožky*.

Podujatia charakterizuje minimálna výprava (z ponuky fundusu) a výtvarná dielňa po inscenovanom čítaní. Je to priestor pre bližší kontakt divadla s návštevníkmi a zároveň aj prvé stretnutia najmenších detí s prvkami divadla. Umelecká šéfkva divadla Katarína Aulitisová napokon z pôvodnej koncepcie vytvorila komornú interaktívnu inscenáciu.

Oba prívlastky ju presne vystihujú. Hracím priestorom je divadelná klubovňa, v ktorej deti sedia priamo pri hercoch. Tí majú svoje malé hracie plochy vytvorené z otáčavých drevených stoličiek, arénovito usporiadané. Sú to také malé mansiony, kde každá z postáv prežíva svoj príbeh. Intímnosť výpovedí si vyžaduje blízkosť hovoriaceho (bábkoherca a bábka) a počúvajúceho

KX



foto K. Fridrichová

(divák). Oba majú priestor na vzájomnú interakciu. A tá je pre túto inscenáciu absolútne potrebná. Ak chémia nefunguje, stráca sa dynamika a čaro hry.

Jiřího Dědečka k vytvoreniu vtipného príbehu o malej tučnej víle inšpirovali problémy jeho dcér. Katarínu Aulitisovú zas výtvarne inšpirovali staré hračky (plyšový zajac, plechová kuchynka, hudobné nástroje, drevené kocky, veľká bábika a i.), ktoré deťom priznali svoje malé veľké trápenia. Malá tučná víla nevie klamať, Trpajzel rieši svoju výšku a problém s výslovnosťou r, Rybička je posadnutá chorobami atď. Prostredníctvom divadla predmetov herci s humorom a ľahkosťou ukazujú deťom, ako správne zvládať hnev a strach, pochopiť, čo je naozajstné priateľstvo, zdravo prijímať kritiku, povedať niekomu nepríjemnú pravdu, nájsť si kamarátov a rešpektovať ich odlišnosti. V inscenácii účinkujú Michal Adam, Jaroslava Hupková, Miriam Kalinková, Ľubomír Piktora, z ktorých cítiť herecký súzvuk a veľmi im to spolu ladí. Hudbu skomponoval Štefan Horváth a herci ju hrajú na detských hudobných nástrojoch. *Rozprávky o Malej tučnej víle* sú veľmi príjemnou prevenciou pred negatívnou atmosférou za dverami bábkového divadla. Ved' smiech lieči. ☺

### J. Dědeček: Rozprávky o malej tučnej víle

adaptácia, výtvarný koncept, réžia K. Aulitisová hudba Š. Horváth účinkujú M. Adam, J. Hupková, M. Kalinková, Ľ. Piktora premiéra 18. a 19. jún 2020, klubovňa v budove Istropolisu (dočasná scéna Bratislavského bábkového divadla)

**Šimon Frolo**  
študent KDŠ DF VŠMU

## ..... Susedia, Priatelia a Neznášam ťa!

Vyžehlená košeľa, oblek, hodinky a úsmev prekrytý rúskom. Šťastný z návratu do divadla a plný očakávaní. Presne tak som vyzeral na premiére v Mestskom divadle Žilina.

Situačná komédia *Neznášam ťa!* v réžii Michala Tomasyho, ktorá privítala prvých pokaranténnych divákov, zobrazuje príbeh ľudí, ktorých spojil jeden byt a silvestrovská oslava. Eva (Ada Juhásová) a Paťo (Michal Koleják) tvorili pár, ktorý na silvestrovskú párty do svojho nového, nie úplne zariadeného bytu pozval svojich priateľov. Byt plný škatúl a dočasného nábytku sa však stal centrom zábavy nielen pre pozvaných hostí. Jednoduchú scénografiu dotvárali zmeny jasného a tlmeného svetla, ktoré naznačovali prechody medzi scénami odohrávajúcimi sa v obývačke, kúpeľni či na balkóne.

Po prvej scéne Evy a Paľa sa zdalo, že komédia sa bude niesť v pokojnom duchu, no po príchode dosiaľ nepoznaného „jadrového reaktora“ Hejly (Iveta Pagáčová) sa všetko zmenilo. A keďže ani Jaslovské Bohunice nemajú iba jeden reaktor, k Hejly sa postupne pridávajú aj ostatní aktéri s podobným temperamentom. Sú medzi nimi Paťov brat, cestovateľ Marek (Michal Tomasy), suseda Monča (Tajna Peršić), ktorá svojho manžela, esbéeskara Sama (Ján Dobřík) drží nakrátko. Opakom ich vzťahu je manželstvo Laury (Kristína Sihelská) a Thea (Braňo Bačo), ktorí žijú svoj bezproblémový život v luxuse.

Iveta Pagáčová, ktorú jej temperament predurčuje hrať komediálne roly, svojím výkonom vynikla napriek podobnosti s inými predošlými kreáciami (Krömeierová – *A je tu zas*, Gerlinde Bertrandová – *Holuby*). Z inscenácie tiež cítiť vzájomnú spoluprácu medzi režisérom a hercami, čo sa pozitívne odrazilo na ľahkosti a uveriteľnosti ich výkonov. Inscenácia miestami pripomína seriály typu *Priatelia*

Inszenácia miestami pripomína seriály typu *Priatelia*

alebo slovenský *Susedia*. Inokedy zas evokuje moment z muzikálu *Pomáda*, keď Danny a Sandy, v tomto prípade Monča a Samo, opisujú svoj pohľad na vec. Samozrejme, ich pohľady sú totálne rozdielne a postavy sa delia na dva tábory (ženy a muži). Fakt, že inscenácia je v mnohom inšpirovaná osvedčenými situačnými vtipmi, môže u niektorých divákov pôsobiť dojmom stokrát videného. Aj napriek spomínanej „seriálovosti“ sa však v inscenácii objavujú celkom originálne a vtipné dialógy. Tie však miestami nahrádzajú vulgarizmy, ktoré mali v inscenácii o mladých a opitých ľuďoch svoje opodstatnenie, no občas som mal pocit, že sú (zbytočnou) poistkou diváckeho smiechu.

Je celkom paradoxné, že inscenácia o silvestrovskej noci mala premiéru v horúci letný večer. V Žiline si však nemohli vybrať lepší dátum. Všetci sme potrebovali aspoň na chvíľu zabudnúť na to, čo sa okolo nás deje. Napokon, v podobnej situácii, akú zažívajú hlavní predstavitelia, sme sa predsa ocitli asi všetci. Byt hore nohami a na dvere klopká neohlásená návšteva. V Žiline k lístkom dostanete návod, ako v takejto situácii nedostať infarkt a zažiť kopy srandy. ☺



foto R. Tappert

### M. Tomasy: Neznášam ťa!

dramaturgia M. Gazdík réžia M. Tomasy scéna a kostýmy G. Paschová účinkujú A. Juhásová, M. Koleják, I. Pagáčová, M. Tomasy, T. Peršić, J. Dobřík, K. Sihelská, B. Švidraňová, B. Bačo premiéra 19. jún 2020, Mestské divadlo Žilina

**Lenka Džadíková**  
teatrologička

## Bedeker slovenského bábkového divadla do roku 1950

**Na obale knihy Juraja Hamara *Úvod do estetiky bábkového divadla je röntgenová snímka bábkky – marionety z bojníka z kolekcie bábkara Rudolfa Fábryho. Prebal tak symbolizuje obsah knihy – ide o zasvätený a hĺbkový pohľad.***

Názov publikácie je však čiastočne mätúci. Už len tým, že neobsahuje teritoriálne vymedzenie, vzbudzuje očakávania, že pôjde o všeobecné úvahy o bábkovom divadle a estetických špecifikách bábkky či o súhrn úvah estetikov a filozofov na túto tému. Nie je to však tak.

Publikácia má pevné tematické, časové i teritoriálne vymedzenie. V prvej kapitole *O problematike klasifikácie bábkového divadla* pomenuje autor tri oblasti záujmu – divadlo kočovných bábkarov, rodinné bábkové divadlo a ľudové bábkové divadlo. V druhej kapitole *Stručné dejiny bábkového divadla na Slovensku do roku 1950* načrtne v troch časových rámcoch (do roku 1918, 1939 a 1945) dobovú situáciu. Na tomto základe potom v nasledujúcich dominantných kapitolách urobí precízny prehľad a pevný základ k štúdiu tém pomenovaných v prvej kapitole.



HAMAR, Juraj  
**Úvod do estetiky bábkového divadla**  
2. doplnené vydanie  
Slovenské centrum pre tradičnú kultúru  
a STIMUL, Bratislava, 2020. 146 s.

Summa summarum ide o sprievodcu podobami bábkového divadla na Slovensku do roku 1950. Venuje sa teda obdobiu pred profesionalizáciou a predovšetkým téme kočovných bábkarov. V úvode autor osvetľuje, že „text je koncipovaný ako vysokoškolská učebnica“. Je obsažný, no nezahľtený detailmi a láka k hlbšiemu štúdiu predložených tém – okrem tých nosných sú medzi nimi napríklad aj história časopisu *Loutkář* a združenia UNIMA či betlehemska hra.

K praktickosti a prehľadnosti učebnice prispieva aj dizajn Zuzany Hricovej. Text nie je zalomený nahusto, je prispôbený pre štúdium. Poznámky sú pod čiarou na predmetnej strane, nie na konci kapitoly či celej knihy, čo umožňuje rýchlu orientáciu. Inšpiratívna je aj obrázková príloha, rozsiahly zoznam literatúry a prameňov a aj zoznam odporúčaných internetových zdrojov. Celkovo pôsobí kniha vzdušne a prehľadne. Nie je však „len“ učebnicou. Je spolahlivým bedekrom i pre skúsených výskumníkov a výskumníčky z oblasti teatrologie či etnológie, ktorí sa dosiaľ oblasti bábkového divadla nevenovali. Vďaka tejto knihe sa môžu v tematike rýchlo a spoľahlivo zorientovať.

Kniha môže byť obohacujúcim čítaním aj pre nezásvätených. Predstavuje najvýznamnejšie bábkarské rody (Stražanovci, Nosáľkovci, Anderlovci) a pútavo opisuje ich prácu a kočovný život. Popri informáciách o tom, ako sa komedianti starali o svoje bábkky, ako fungovala ich propagácia, aké bolo rozdelenie úloh v rodine kočovného marionetára, je zaujímavé aj čítanie o zakladateľke rodu Anderlovcov. Je výnimkou, aby na počiatku stála žena. Eva Kouřilová sa vydala za Michala Václava Anderleho. Kým bol jej muž na vojne, začala podnikáť, ale keďže výnosy z prevádzkovania kolotoča nestačili, kúpila kolekciu bábok a začala hrať bábkové divadlo, ako sa to naučila ešte u svojho pestúna Jána Stražana.

Vynikajúca je aj rozsiahla analýza postavy Gašparka. Juraj Hamar pomenúva vnútorné i vonkajšie znaky emblémovej postavy bábkového divadla a využíva pri tom Bachtinove, ale aj Jungove teórie. Opiera sa i o novšie filozofické diela, ako je napríklad *Teorie komiky* Vladimíra Boreckého. To dodáva jeho publikácii ďalšiu dôležitú vrstvu a naplňa aspoň sčasti očakávania, ktoré vyvoláva jej názov.

R

Autor sa venuje aj maňuškovému divadlu. Vysvetľuje jeho rozdielne postavenie oproti marionetovému a dôvod nedostatku pramenných materiálov (maňuškári nežiadali o povolenia hrať, nemali rodinné kočovné podniky). V kapitole *Európske podoby divadla s maňuškami* potom podrobne predstavuje jednotlivé národné variácie hrdinov jarmočného divadla.

Publikácia je prehľadná, logicky štruktúrovaná, faktograficky precízna a vysoko erudovaná. Juraj Hamar ako estetik a etnológ podáva informácie v súvislostiach, so znalosťou zodpovedajúcou jeho dlhoročnému výskumu bábkového divadla a pôsobeniu v tejto oblasti (osobná spolupráca s bábkárom Antonom Anderlem i fakt, že inicioval zápis prvku Bábkarstvo na Slovensku a v Česku do Reprezentatívneho nehmotného kultúrneho dedičstva ľudstva UNESCO). Hamar zozbieral množstvo pramenného materiálu i výpovedí pamätníkov. Vydal na túto tému tri knihy a napísal aj kapitolu *Bábkové divadlo do roku 1948 do Dejín slovenského divadla I.*, ktoré v roku 2018 vydal Divadelný ústav. Poznatky (a kvality) svojich predchádzajúcich výstupov zhuťnil do prehľadného *Úvodu do estetiky bábkového divadla*, ktorý bude výbornou vysokoškolskou učebnicou aj bazálnou publikáciou pre umenovedcov. 📖

Vystúpenie Antona Anderleho  
foto Archív CTLK



## Knižné tipy



568 s.  
orientačná  
cena 20,5 €

Jitka Bílková  
**Frank Wenig – novinár, spisovateľ, spolupracovník Josefa Skupy**

Malvern

[www.malvern.cz](http://www.malvern.cz)

Samostatná kapitola biografie Franka Weniga sa venuje jeho spolupráci s Josefom Skupom. Ich tvorivý vzťah, ktorý dokladá aj uvedená korešpondencia, vyústil okrem iného do vzniku bábok Spejbla a Hurvínka. Autorka zachytáva špecifiká Wenigovho humoru, ktorý sa charakteristicky odrazil v prejave týchto postáv.



456 s.  
orientačná  
cena 67 €

Pavel Jirásek, Marie Jirásková  
**Umění loutky**

Kant

[www.kant-books.cz](http://www.kant-books.cz)

Publikácia reprezentuje výber z najvýznamnejších exponátov zo zbierky bábok rodinného bábkového divadla Marie a Pavla Jiráskovcov. Súčasťou knihy je aj štúdia o vývoji českého bábkového divadla a podrobný poznámkový aparát ku každej fotografii. *Umění loutky* je odborným a zároveň popularizačným príspevkom k reflexii fenoménu českého marionetového divadla, ktoré je súčasťou nehmotného svetového kultúrneho dedičstva UNESCO.



120 s.  
orientačná  
cena 8 €

Marek Bečka, Radek Beran, Vít Brukner  
**Buchtý a loutky dětem**

Paseka

[www.paseka.cz](http://www.paseka.cz)

Členovia českého zoskupenia Buchtý a loutky, známeho nezávislého bábkového telesa, pripravili detskú knihu plnú bláznivých rozprávkových príbehov. Namiesto princezien a drakov v nich vystupujú Prd, Fuk a Blek, zmenšovacia kvetina, zloduch Bambuch či dievčatko Kryšpínka, ktoré nechce spať. Ich dobrodružstvá oživujú aj originálne ilustrácie.





Peter Palik

režisér a umelecký šéf DJGT

## Polnočná omša v septembri

Mottom 72. sezóny zvolenského divadla nesúcej stopu pandémie je „Demaskovanie“ – faktické aj metaforické skladanie masiek a hľadanie pravej podstaty v ľuďoch, vzťahoch či v spoločenských javoch.

Práve demaskovanie slovenskej morálky patrí k hlavným motívom hry *Polnočná omša* Petra Karvaša, ktorého nedožité storočnice sme si v apríli pripomenuli. Jej inscenovaním sa chceme v DJGT vyjadriť okrem iného k radikálnym názorovým prúdom, ktoré sa objavujú v našej spoločnosti. Z tohto pohľadu sa Karvašova sonda do toho, čo sa deje v jednej slovenskej rodine počas Vianoc roku 1944, javí ako nadčasová.

*Polnočná omša* ponúka dnešnému divákovi možnosť konfrontovať aktuálny konflikt hodnôt s atmosférou čias, v ktorých malo víťazstvo istého svetonázoru tragické následky. Dômyselne vystavaná emotívna zápleтка vytvára priestor pre hereckú prácu. Práve na ňu sa v procese tvorby zameriavame a Karvašovu matematicky presnú konštrukciu pretvárame do uveriteľnej podoby. Text sme podrobili úprave, ktorá dej dynamizuje a koncentruje napätie. S cieľom priblížiť autorovu výpoveď dnešku sme jazyk hry prirodzene zosúčasnili. Hercov a herečky sme tiež uzatvorili do takmer sterilného bieleho priestoru – izby, v ktorej musia dramatické postavy riešiť fatálnu existenciálnu dilemu. Tak ako Karvaš v tejto naoko usporiadanej rodine znázorňuje esenciu národa, my sa pokúšame extrahovať podstatu jednotlivých postáv. Výsledkom tejto rovnice je človek s jeho zlyhaniami i úspechmi, strachom, bolesťou a citmi, ktoré nás spájajú do jednej spoločnej rodiny. ♣

**ZUZANA HEKEL**  
riaditeľka DJP Trnava

Pre mňa je mestské divadlo v 21. storočí moderná, širšie koncipovaná kultúrna inštitúcia naplňajúca komplex funkcií v prepojení na kompetencie mesta, ďaleko prekračujúca rámec „stánku Thálie“. Zadanie vybudovať takéto divadlo je preto podľa mňa viac projekt strategického uvažovania než voľba estetického prístupu (pričom ten samozrejme nesmie chýbať v jeho DNA a z môjho pohľadu by jeho prvotným princípom mala byť aktuálnosť). Nové vedenie mesta Bratislava už viackrát preukázalo, že v oblasti kultúrnej politiky dosahuje vysokú úroveň, čoho dôkazom je aj kvalita prístupu, s akým spustilo proces transformácie DPOH. Ak mu budeme všetci dôverovať, výsledok by mohol byť pre slovenské divadlo zásadným posunom vpred.

**LUKÁŠ BRUTOVSKÝ**  
režisér a umelecký šéf SKD Martin

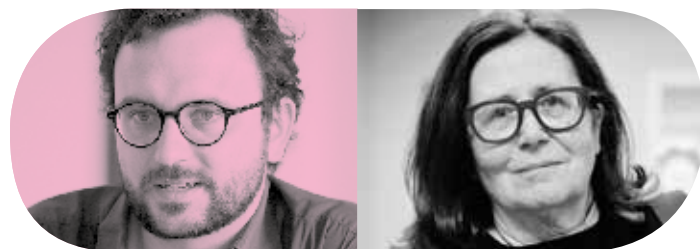
MDPOH má za sebou šesť silných sezón. Rozhodujúce bolo rozhodnutie angažovať ročník absolventov VŠMU. Doplniho ho pár ex-freelancerov a dvaja odídenci z SND. V spolupráci s internými režisérmi sa „chémiá“ premenila na štýl. Po hľadaní v autorských vodách sa repertoár rozšíril o súčasné interpretácie klasiky. Kto tušil, že X dokáže tak razantne stvárniť Dona Carlosa? Alebo že sa táto hra vôbec môže ocitnúť na javisku (MDPOH)? Popri činohre tu mal už tretiu premiéru tím choreografa Y. Zdá sa, že konečne našli svoj domov. Rezonujú aj diskotéky a diskusie na aktuálne témy (napr. seriál o občianskej zodpovednosti, ktorý odštartovala premiéra *Nepriateľa ľudu*). (2027) Dnes mi dramaturg MD (POH) predostrel verziu: SND predá novostavbu Eurovey, kúpi a zrenovuje (M)DPOH, po ktorom sa mu stále trochu cnie, a vráti sa do centra. (2020)



2 x 2

**Ako by malo vyzerat' mestské divadlo budúcnosti? (Čo s MDPOH?)**

**Ako by malo vyzerat' mestské divadlo budúcnosti? (Čo s MDPOH?)**



**ANDREJ KALINKA**  
multimediálny umelec

Myslím, že pri tejto téme sa u nás vyplaví toľko neriešených problémov a súvislostí, že pôvodná otázka zostane zarazene stáť niekde v dialke. Čo máme, čo chýba, čo chceme? Prečo sú spoločenská funkcia a hodnota kultúry na Slovensku také nejasné? Prečo je kultúra u nás jedinou oblasťou, v ktorej po roku 1989 nenastala principiálna zmena systému a celá štruktúra naďalej spočíva na socialistickej kostre? A sme pripravení na to, aby takéto otázky boli súčasťou diskusií napríklad aj o podobe MDPOH? Podľa mňa dnes ide o výnimočnú príležitosť spoznať aktuálny stav odbornej aj laickej verejnosti rôznych generácií. Možnosť zistiť, či sme kultúrne dospelí a dokážeme realizovať nové inšpiratívne projekty.

**ELENA FLAŠKOVÁ**  
prekladateľka

MDPOH by sa mohlo inšpirovať koncepciou Mestských divadiel pražských, ale chýbajú mu minimálne ešte dve scény a stály súbor. Ak by sa vytvorila sieť verejných bratislavských divadiel so spoločnou dramaturgickou radou, mohli by svoje aktivity koordinovať a išli by tak v ústrety širokej diváckej obci ako spoločensky angažované inštitúcie – „otvorené“ nielen metaforicky, ale aj reálne. To znamená, že by bolo v nich živo, bol by to napríklad priestor na výchovné aktivity určené detskému publiku – najmä v lete – či na hostovanie renomovaných tvorcov z iných končín. A mohli by byť otvorené nielen tesne pred začiatkom predstavenia... a po predstavení, kým si vyberiete kabát zo šatne.



**Gejza Dezorz**  
bábkový režisér

## Načo nám je umenie?

Som pracovník v kultúre, remeselník, ktorý sa niekedy živí aj tvorbou umenia. Asi mám talent alebo predpoklad talentu, či čo to vlastne je, na vytváranie niečoho, čo sa môže nedopatrením stať umením. Dokážem aj orať, pohnojiť kadečo, vysiať pole či záhumienok, štepiť stromy, stáčať víno, obstojne variť, šiť na šijacom stroji aj vypletať svetle hladko-obratko, vykachličkovať kúpeľňu, položiť dlažbu, dokonca som sa na staré kolená naučil šoférovať, čiže aj Uber šoféra by som mohol robiť. Nevieť však operovať choré telo, nedokážem pilotovať lietadlo ani postaviť mrakodrap. Nedokážem riadiť krajinu, na to mám až priveľký rešpekt a málo odvahy – nie som Pipi Dlhá Pančucha. Neovládam iné dôležité remeslá potrebné pre dôstojný a zdravý život ľudstva. Snažím sa iba robiť umenie. Divadelné, presnejšie bábkové, niekedy filmové aj televízne. Ponúkam ľuďom ilúzie, príbehy a snažím sa ich preplieskať, aby zažili ten slastný pocit katarzie. Robím umenie a je to rovnako ťažká práca ako akákoľvek iná. Ale pri tejto každodennej tvorivej lopote, ktorá si nevyberá dňa ani hodiny, čoraz viac premýšľam nad dotieravou otázkou – Načo sú nám divadlo, film, tanec, výtvarné umenia, literatúra, hudba? Prečo to **študujeme**? Načo nám to je?

Často hovorím študentom, že ak ovládajú aspoň jeden svetový jazyk a neboja sa, nech si zabalí buchty a odídu. Preč z krajiny, v ktorej nemajú ľudia potrebu vážiť si kultúru. Viem, že našej rektorke, dekanovi ani vedúcej katedry sa tieto slová nebudú páčiť. Môžu sa zdať nedôstojné a nie motivačné. Výsledky môjho nepedagogického pokusu ma však utvrďujú v tom, že toto negativistické usmernenie je pre študentov správnu motiváciou, ako mi dokázať, že sa mýlim. ♣

# Ja a divadlo

v septembri kreslí — Eniac



## ALŽBETA KUTLIAKOVÁ

scénická a kostýmová výtvarníčka



Práca kostýmovej výtvarníčky je aj o neustálom cestovaní a prebývaní na nových miestach. Život prispôbujem miestu, na ktorom sa práve nachádzam, a spoločnosť mi väčšinou robí môj skladací bicykel. Rada si ozvlášťujem pracovné výlety do divadelných dielní a divadla bicyklovaním. Ak sa ma teda niekto opýta, kde som bola na dovolenke, tak poviem, že som na bicykli spoznávala krásy Českých Budějovic a južných Čiech, kde sme v júni začali s prípravou inscenácie *Selský baroko* v réžii Mariána Amslera.

Obzory som si za posledné mesiace rozšírila o futbal, nečakane aj zážitkom zo zápasu Spartak Trnava proti ŠK Slovan. Na jeseň pripravujeme v Divadle Jána Palárika inscenáciu *Bílý andel v pekle*, ktorá je práve o pamätnom futbalovom zápase trnavského tímu z roku 1997. Čakanie na návrat do divadla vyplňam reprízami *Apokabaretu Uhlu\_92* v Novej Cvernovke a posledné augustové dni som venovala kostýmovým skúškam inscenácie *Kubo* v SND v réžii Lukáša Brutovského. Predstavujem si tie naobliekané, zimné siluety hercov na javisku a už teraz mi je teplo aj za nich. No odhliadnuc od tepla, viac sa obávam, či ich na javisku uvidia aj diváci. Niektoré inscenácie v nás ostali dlhšie, než sme čakali, verím a želám nám, aby jeseň bola plná úspešných premiér.

## SÁRA ČERMÁKOVÁ

divadelná režisérka



Počas štúdia divadelnej réžie na Janáčkovej akadémii múzických umení v Brne som intenzívne sledovala tvorbu Rastislava Balleka a venovala som sa jej aj v oboch záverečných prácach. Ballekove diela ma vždy veľmi zaujímali a inšpirovali, možnosť sledovať jeho aktivity z bezprostrednej blízkosti ma tak priviedla naspäť do Bratislavy. Toto rozhodnutie ovplyvnilo aj moju profesionálnu dráhu – vďaka návratu na Slovensko som sa ocitla v divadle Ludus. Toto divadlo čoskoro oslávi úctyhodných päťdesiat rokov svojej existencie, zároveň v súčasnosti pod vedením nového riaditeľa Martina Kubrana zažíva aj akési znovuzrodenie. Jeho cieľom pritom naďalej zostáva kultúrna edukácia a divadelná iniciácia mladých divákov. Naším cieľovým divákom je teda mladý človek, ktorý dospieva fyzicky, duševne aj občiansky.

Ja sa v divadle Ludus aktuálne venujem kontroverznému príbehu *Rie Vále* – Valérie Reiszovej, mladého židovského dievčaťa, ktoré svoju mladosť prežilo s františkánskym mníchom a exponovaným slovenským básnikom Rudolfom Dilongom. Ide o príbeh veľkej lásky, ktorý je esenciou slovenských dejín 20. storočia a súčasne chorobopisom slovenského národa. Prostredníctvom inscenácie chceme ponúknuť kľúč k čítaniu Dilongovej poézie, ale aj reflektovať dejinné udalosti. A verím, že sa nám to vo finále aj podarí.

## MÁRIA BAČOVÁ

scénická výtvarníčka



Varšava je mesto, ktoré si buď zamiluješ, alebo znenávidíš. Nestačí ti na to „párdňový výlet“. Nikdy som si nemyslela, že budem vo Varšave žiť a už sú to pomaly dva roky. Nikdy som si nemyslela, že sa budem venovať divadlu a ono ma poriadne vtiahlo. Divadlo Teatr Lalka vo Varšave, v ktorom pracujem ako modelátorka, momentálne pracuje na tvorbe krátkych bábkových filmov inšpirovaných varšavskými legendami (v réžii Jarostawa Kiliana a výtvarnom spracovaní Martyny Kanderovej). Takýmto celkom šikovným spôsobom sa inštitúcia vyrovnáva a pasuje s obrovskými stratami spôsobenými koronakrízou. Okrem toho spolupracujem s režisérkou Agatou Biziukovou a výtvarníčkou Katarzynou Proniewskou-Mazurekovou na výrobe zaujímavých kostýmo-foriem pre Teatroteku (projekt natáčania divadelných inscenácií pre televíziu.) A začiatkom septembra budem v našom divadle ako asistentka skvelej Evy Farkašovej finišovať prácu na inscenácii *Tymoteusz Rymcimci* v réžii Jarostawa Antoniuka. V spolupráci s režisérom Robertom Jarozsom mám navrhnuť scénografiu pre zatiaľ nemenovaný projekt v divadle Guliwer, avšak táto sezóna bude nesmierne krehká a netuším, či sa vôbec zrealizuje. Varšava má mnoho krásnych zákutí, kam sa chodievam schovávať a nachádzať inšpirácie pre nové projekty.



## 1. júl

Medzinárodný dom umenia pre deti Bibiana pripravil pri príležitosti storočnice slovenského divadla interaktívnu výstavu s názvom Posvietme si na divadlo. Vďaka nej sa detskí (aj dospelí) návštevníci mohli dozvedieť, čo všetko predchádza tomu, kým sa z dramatického textu stane inscenácia, objaviť divadelné zákulisie a zistiť, v čom spočíva úloha režiséra, dramaturga, scénografa či rekvizitára. Autorkou námetu a scenára výstavy je Dominika Začková. Vybrané materiály pre potreby výstavy poskytol Divadelný ústav.

## 14. júl

Prezidentka Slovenskej republiky Zuzana Čaputová vymenovala 54 nových profesorov a profesoriek. V oblasti divadelného umenia titul získala teatrologička, divadelná kritička a publicistka Nadežda Lindovská, ktorá dlhodobo pôsobí na Katedre divadelných štúdií VŠMU. V rámci dejín divadelného umenia sa venuje výskumu ruského a slovenského divadla a tiež rodových tém v divadle.

## 1. august

Nový generálny riaditeľ Štátneho divadla Košice Ondrej Šoth vymenoval do funkcií riaditeľov súborov činohry, opery a baletu. Činohru povedie Anton Korenčí, balet Andrej Petrovič a šéfom opery sa stal Roland Khern Tóth.

## 12. august

V priestoroch Bratislavského hradu, kde momentálne prebieha výstava Divadelné storočie – stopy a postoje, sa uskutočnila slávnostná prezentácia knihy slovenského operného kritika a publicistu Vladimíra Blaha *Viva La Bohème! Príbeh jednej opery*. Autor sa v nej zameriava na Pucciniho svetoznáme dielo, stálicu operných repertoárov,

operu *Bohéma*. Približuje dobový kontext a literárny námet, podľa ktorého vzniklo jej libreto, no pozornosť venuje aj hudobnej stránke diela a jeho inscenačnej tradícii. Publikáciu za účasti autora predstavila Michaela Mojžišová.

## 15. august

Ministerka kultúry Natália Milanová informovala, že Ministerstvo financií SR poskytne nezávislej kultúre dotáciu vo výške takmer 11 miliónov eur. Finančná pomoc by mala byť určená umelcom, ktorých najviac ohrozila koronakríza a doteraz cez sito štátnej pomoci prepadali. Sumu ďalej prerozdedia umelecké fondy: Fond na podporu umenia 9,5 milióna, Fond na podporu kultúry národnostných menšín 500-tisíc eur a Audiovizuálny fond 700-tisíc eur. Väčšina financií by sa mala prerozdeľovať prostredníctvom štipendií, formou jednorazovej podpory, ktorá bude určená na dielo autora. Záujemcovia tak budú musieť vypracovať projekt, na základe ktorého im bude podpora poskytnutá. Detaily výzvy by fondy mali spresniť v polovici septembra.

Noví šéfovia súborov ŠDKE, Roland Khern Tóth, Andrej Petrovič a Anton Korenčí  
foto J. Barinka



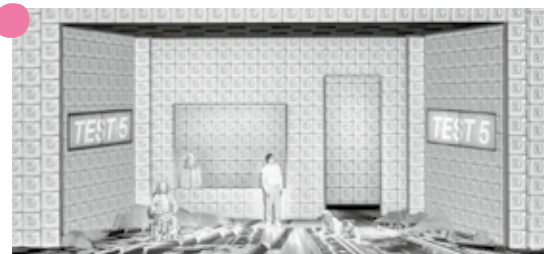
Chcete na stránkach kód-u informovať o zaujímavostiach vo svojom divadle? Chcete mať v časopise reklamu na svoj produkt, divadlo, inscenáciu alebo festival? Máte iné otázky, návrhy alebo poznámky? Už teraz sa veľmi tešíme na váš e-mail! Píšte nám na [kod@theatre.sk](mailto:kod@theatre.sk).

# Tipy redakcie

## 26. august – 26. september

Aj organizátori Wiener Festwochen museli tento rok nanovo premyslieť fungovanie svojho festivalu – tak sa zrodili Festwochen Reframed. Diváci tak namiesto festivalových týždňov plných sprievodných akcií môžu navštevovať najmä jednotlivé predstavenia z kvalitného kurátorského výberu. V programe je napríklad *Ultraworld*, novinka režisérky Susan Kennedyovej a vizuálneho umelca Markusa Selga, v ktorej tvorcovia vďaka využitiu virtuálnej reality skúmajú možnosti vytvárania nových svetov.

ULTRAWORLD,  
foto J. Röder



## 18. september

Miesto M pripravilo ďalšiu zo série prednášok ponúkajúcich pohľad do širších kontextov umeleckej tvorby vo vzťahu k spoločenským či environmentálnym otázkam, angažovanosti a aktivizmu. Výtvarný umelec a performer Robo Švarc sa v prednáške s názvom Beuys a dokumenta zameria na participáciu tohto performatívneho multiumelca na dokumentách v rokoch 1964 – 82 v súvislosti s vtedajším spoločenským dianím.

## 17. a 18. september

V Záhrade – Centre nezávislej kultúry v Banskej Bystrici hostuje maďarská tanečnica Márta Ladjánszki so svojím dielom *LetMeC*. Jej hudobno-tanečná kompozícia je vytváraná v citlivom dialógu s priestorom a publikom. Performerka odohrá dve predstavenia – prvé v kostýmoch a druhé v naturistickej verzii, keď sa oblečenia vzdajú performer i diváci.

# Z éteru / TV

## RÁDIO REGINA

- 16. 9. 22:00 **P. C. de la Barca:** Život je sen
- 23. 9. 22:00 **Aristofanes:** Lýsistrata
- 30. 9. 22:00 **J. Joyce:** Ulysses

## RÁDIO DEVÍN

- 11. 9. 17:00 Ikony slovenského divadla  
21:00 **T. Semotamová:** Vnútroblok
- 13. 9. 16:30 Desať dekád divadla.sk  
(Scénické výtvarníctvo – vybrané profily tvorcov)  
21:00 **M. Urban:** Živý bič
- 15. 9. 20:00 **J. Barč-Ivan:** Neznámy (1. a 2. časť)
- 16. 9. 21:30 **I. Bashevis Singer – J. Rozsival:** Chanuka
- 18. 9. 17:00 Ikony slovenského divadla  
21:00 **W. Shakespeare:** Richard II.
- 20. 9. 16:30 Desať dekád divadla.sk  
(Kostýmové výtvarníctvo – vybrané profily tvorcov)  
21:00 **H. Ibsen:** Staviteľ Solness
- 22. 9. 20:00 Divadelný zápisník  
**S. Alexijevič:** Černobyľská modlitba  
**M. A. Bulgakov:** Psie srdce
- 25. 9. 17:00 Ikony slovenského divadla
- 27. 9. 16:30 Desať dekád divadla.sk  
(Slovenské režisérské osobnosti)  
21:00 **A. de Musset:** S láskou sa neradno zahrávať
- 29. 9. 20:00 **S. Bílý:** Zóna, Epicentrum života
- 30. 9. 21:30 **K. Kacer – T. Vrablová:** Noční špióni

## DVOJKA

- 11. 9. 10:00 **Čokoládový hrdina** (televízna inscenácia hry G. B. Shawa)

## TROJKA

- 11. 9. 15:30 **V predvečer** (televízna inscenácia podľa novely B. S. Timravy)

**LENKA DZADÍKOVÁ** (divadelná kritička) 0 Na konci augusta sa v prešovskej Viole konal 2. ročník konferencie Divadlo pre deti. Východiská, podoby, perspektívy. A to je jednoznačné plus. Jaroslava Čajková prezentovala stať o náraste záujmu detských a mladežníckych divadelníkov o baladu P. O. Hviezdoslava *Zuzanka Hraškovie*. Mladí tvorcovia a tvorkyne v nej dokážu nájsť aj odraz dnešného sveta. Znamená to, že sa zlepšilo naše vnímanie prejavov násilia páchaného na deťoch a patologického rodinného prostredia?

**EVA KYSELOVÁ** (divadelná kritička) 0 Intenzita, s akou sa nás valia početné odložené premiéry, festivaly, prehliadky, môže vyvolať skôr nedôveru. Prázdninové uvoľnenie opatrení nastavilo „keep calm“ atmosféru, ktorú predsa nerozhodí ani každodenný vysoký nárast nových pacientov. Je dobrodružné sledovať, kam táto snaha dohnať všetko za každú cenu bude smerovať, či k nárastu divadelných aktivít, alebo obmedzení.

**ZUZANA ULÍČIANSKA** (divadelná publicistka) 0 Koho neangažujú, neprežije. Ocitáme sa na konkurze do podivnej kakofonickej opery, v ktorej všetci spievajú naraz a všetci sa podrážajú. Nová opera buffa Ľubice Čekovskej *Impresario Dotcom* karikuje súčasnú divadelnú prax. Organizátori festivalu v Bregenzi zrušili veľkú časť svojho programu, premiéra diela slovenskej skladateľky v ňom však ostala. Reakcie publika i kritiky ukázali, že sa dramaturgicky nepomýlili.

**BARBORA FORKOVIČOVÁ** (divadelná kritička) 0 V lete ma nepríjemne schladila premiéra *Pliagy a hnusoby*, ktorú v rámci Bratislavských divadelných nocí odohralo Túlavé divadlo na nádvorí Starej radnice. Je naozaj žalostné, že také lukratívne miesto pre letnú scénu v historickom centre mesto prepožičiava divadlu, ktoré má zápletku a hĺbku vzťahov na úrovni jednoduchého denného TV seriálu, ktoré pod pláštikom aktuálnej témy prináša len neaktuálny obsah a ktorého humor ledva presahuje úroveň krčmových vtipov a živí sa najmä na stereotypoch. Kedy sa už konečne mesto začne zaoberať aj obsahom aktivít, ktoré podporuje?

**ANNA GRUSKOVÁ** (divadelná a filmová tvorkyňa) 0 Viem, že to nie je originálne, ale v čase koronovom je pre mňa jednoznačne plusová každá návšteva divadla. Omnoho silnejšie a pozitívnejšie vnímam nielen divadelné dielo samotné, ale aj všetko ostatné, čo s ním súvisí. Čakajúc na nové premiéry som si vychutnala staršie diela. Silno na mňa zapôsobil výkon Emílie Vášáryovej v *Odvrátenej strane mesiaca* v divadle GUnaGU. Už druhýkrát som si užívala magickú *Pastiersku symfóniu* divadla Pôtoň a nadchla ma inscenácia *eu.genus* zoskupenia Med a prach.

## redakcia

Barbora Forkovičová  
Martina Mašlárová

## layout & logo

ZELENÁ LÚKA s.r.o.

## jazyková redaktorka

Iveta Geclerová

## adresa redakcie

kød – konkrétne ø divadle  
Jakubovo nám. 12

813 57 Bratislava

## vydáva

Divadelný ústav Bratislava

IČO 00 164 691

## zodpovedná vydavateľka

Vladislava Fekete, riaditeľka

Divadelného ústavu

## telefón

+421 (0)2 2048 7503, 102

e-mail kod@theatre.sk

## internet

theatre.sk/projekty/casopis-kod

facebook.com/casopiskod

## realizácia

DOLIS GOEN, s.r.o.,

dolisgoen.sk

## distribúcia, predplatné

theatre.sk/projekty/

casopis-kod

cena čísla 2 EUR / 50 Kč

Vychádza 10-krát ročne

v náklade 400 ks.

Redakcia si vyhradzuje právo rozhodovať o uverejnení neobjednaných príspevkov. Preberanie materiálov je možné len s písomným povolením vydavateľa. Jednotlivé články vyjadrujú názory autorov a nemusia sa stotožňovať so stanoviskami redakcie a vydavateľa. Divadelný ústav je štátnou príspevkovou organizáciou zriadenou Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky. EV 3021/09 ISSN 1337-1800

MINISTERSTVO  
KULTÚRY  
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

Ak máte záujem ø predplatné, ø inzerciu, ø informácie... všetko nájdete na stránke [www.theatre.sk](http://www.theatre.sk) v sekcii časopis kød, v kníhkupectve Prospero a na e-mailových adresách [prospero@theatre.sk](mailto:prospero@theatre.sk) alebo [kod@theatre.sk](mailto:kod@theatre.sk).



## REGISTER

Ak hľadáte register všetkých dosiaľ publikovaných článkov, klikajte na [theatre.sk/projekty/casopis-kod/archiv](http://theatre.sk/projekty/casopis-kod/archiv)

# SHOWCASE Divadla NUDE venovaný ženám

10.9.2020 - 18.9.2020

## Pekné kúsky

Skupinová výstava vizuálnych umelkýň v priestore CO krytu pod MDPOH.

13.9. a 16.9. o 18:00

## Motion Diaries "Budovať vnútorné priestory vlastnej citlivosti..."

Autorská performance vytvorená na základe festivalovej výzvy v **Pistoriho paláci**.

13.9. o 19:00

## Bohorodičko, panno, staň se feministkou! / hostia CZ

Autorská performance v **Pistoriho paláci**. Rovnosť. Svornosť. Pekné pesničky! Vyvoňané punkom a voľne inšpirované životom.

14.9. od 9:30 - 11:00

## 5 rytmov

Tanečný workshop s Mišou Trizuljakovou určený pre mamy na rodičovskej dovolenke, so strážením detí od 2 rokov v **Pistoriho paláci**.

14.9. o 17:00 a 19:00

## Ľúbim Ťa a dávaj si pozor / Divadlo NUDE

Autorská inscenácia o intimných detailoch materstva, o nezvyčajnej kráse a skrytých pochybnostiach **na Konventnej 3**.

15.9. o 17:00

## SCENÁR / Divadlo NUDE

Audiovizuálna inštalácia. Spracovanie textu Scenár Etely Farkašovej. O starnutí ženy, matky, prekladateľky.

Čestnou hosťkou festivalu je herečka Gabriela Marcinková.

15.9. o 19:00

## Promiňte, že rodím / hostia CZ

Autorská inscenácia. Pôrod šesťkrát inak. Materská show so stopami oxytocínu, nevyspatosti a siestich detí.

16.9. od 9:30 - 11:00

## Flamenco

Tanečný workshop s Libušou Bachratou určený pre mamy na rodičovskej dovolenke, so strážením detí od 2 rokov.

16.9. o 19:00

## Mala Dr. Csabová pravdu? / Divadlo NUDE

Sólová performance o žene a jej postavení v manželstve a spoločnosti za posledných sto rokov.

17.9. o 18:00

## Morena / hostia Činohra SND a per.ART

Autorská inscenácia. Sonda do vnútorného sveta ženy na prelome 30-ky D. Kavaschovej, A. Bučkovej a M. Kvietika.

Hlavná časť podujatia sa bude konať v Pistoriho paláci v spolupráci so Staromestským centrom vzdelávania a kultúry.

17.9. o 20:00

## Samson / Divadlo NUDE

Autorská performance o hľadaní osudového "Samsona", stále nanovo pretvorená, o meniacich sa ženách a ich životoch.

18.9. o 18:00

## Len dobré dievča / premiéra

O spoločenských očakávaniach, ktoré sú na ženy kladené. Autorské divadlo vytvorené na základe festivalovej výzvy v **Pistoriho paláci**.

18.9. o 20:30

## Katarína Malíková

Sólový koncert, ukončenie festivalu. Po ňom AFTERSHOW s DJs v Bohéma bare.

Festival bol z verejných zdrojov podporený Fondom na podporu umenia. Festival bol zároveň podporený finančným príspevkom z Fondu LITA a Nadácie Tatra banky.





# DIVADELNÁ NITRA

## ÚZEMIE ÉTOS / TERRITORY ETHOS

MEDZINÁRODNÝ FESTIVAL / INTERNATIONAL THEATRE FESTIVAL

# PROGRAM



26., 28., 29. 9. 2020  
Artists talk

Všetky predstavenia  
hlavného programu sú  
tlmočené do slovenského  
aj anglického jazyka

# 25-26-27-28-29-30 SEPTEMBER | 2020

### VSTUPENKY

- ONLINE od 19. augusta 2020
- v pokladnici festivalu od 7. 9. 2020,  
hlavný vchod DAB v Nitre, po - pi 15.00 - 17.00

### SPRIEVODNÝ PROGRAM

- Festival deřom • Balónový  
sprievod • divadlo • koncerty  
• stand-up • debaty • výstavy

## NORMA

kolektív autorov  
Divadlo z Pasáže, Banská Bystrica,  
SLOVENSKO  
réžia: Monika Kováčová  
piatok 25. 9. 2020, 18.30 - 19.40

## 7 SĽUBOV

Davis Freeman  
Random Scream, Brusel, BELGICKO  
réžia: Davis Freeman  
piatok 25. 9. 2020, 20.00 - 20.50

## ZIMNÁ CESTA

Franz Schubert - Elfriede Jelinek  
Peter Mazalán, Bratislava, SLOVENSKO  
koncept a réžia: Peter Mazalán  
sobota 26. 9. 2020, 21.00 - 22.00

## KACÍRSKE ESEJE

Jan Patočka - Miroslav Bambušek  
Studio Hrdinů, Praha, ČESKÁ REPUBLIKA  
réžia: Miroslav Bambušek  
nedeľa 27. 9. 2020, 18.30 - 20.00

## ZMALOVANÁ HUBA

Davis Freeman  
Random Scream, Brusel, BELGICKO  
réžia: Davis Freeman  
nedeľa 27. 9. 2020, 21.00 - 22.30

## DNES VEČER NEHRÁME

Jiří Havelka a kol.  
Slovenské národné divadlo - Činohra, Bratislava,  
SLOVENSKO  
réžia: Jiří Havelka a kol.  
pondelok 28. 9. 2020, 18.00 - 19.40

## DOM

Anna Saavedra na motív hry F. G. Lorcu  
Divadlo Andreja Bagara v Nitre, SLOVENSKO  
réžia: Marián Amsler  
pondelok 28. 9. 2020, 20.30 - 22.00

## LÚBIM ŤA A DÁVAJ SI POZOR

kolektív autoriek  
Divadlo NUDE, Bratislava, SLOVENSKO  
réžia: Malgot, Ondrušová, Štorcelová  
utorok 29. 9. 2020, 12.30 - 13.30

## KOMEDIA ČESKÁ O BOHATCI A LAZAROVI

Pavel Kyrmezer  
Slovenské komorné divadlo Martin,  
SLOVENSKO  
réžia: Lukáš Brutovský  
utorok 29. 9. 2020, 18.30 - 20.00

## V SAMOTE

Bernard-Marie Koltès - Martin Hodoň  
GAFFA, Bratislava, SLOVENSKO  
réžia: Martin Hodoň  
utorok 29. 9. 2020, 21.00 - 21.50

## TICHÁ NOC, TMAVÁ NOC

Marie Nováková  
Divadlo Jozefa Gregora Tajovského  
vo Zvolene, SLOVENSKO  
réžia: Ivo Kristián Kubák  
streda 30. 9. 2020, 15.00 - 17.30

## NOVÉ INSCENÁCIE / realizované v rámci európskeho projektu Be SpectActive!

## IKARUS

Marie Gourdain  
Asociácia Divadelná Nitra,  
Tanec Praha, Ťhle, Nitra, Praha,  
SLOVENSKO, ČESKÁ REPUBLIKA  
réžia: Marie Gourdain  
sobota 26. 9. 2020, 16.00 - 16.50

## ZELENÁ JE TRÁVA

Petra Fornayová  
Asociácia Divadelná Nitra, Asociácia  
súčasného tanca, Plesní Teater  
Ljubljana, Nitra, Bratislava, Ľubľana,  
SLOVENSKO, SLOVINSKO  
réžia: Petra Fornayová  
nedeľa 27. 9. 2020, 16.00 - 17.00

### PROJEKTY ASOCIÁCIE DIVADELNÁ NITRA PODPORILI



### HLAVNÍ MEDIÁLNÍ PARTNERI



### MEDIÁLNÍ PARTNERI



### PARTNERI

