

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Rita Henzelyová

Historie Loutkového divadla v Košicích

The History of Puppet Theatre Košice

Praha 2012

Vedoucí práce: Mgr. Petr Christov, Ph.D.

POĎAKOVANIE

Ďakujem pánovi Mgr. Petrovi Christovovi, Ph.D. za odborné vedenie tejto práce, ako aj Mgr. Soni Šebovej za nápomocné a užitočné konzultácie. Tiež ďakujem umeleckému šéfovi Bábkového divadla Košice, Ivanovi Sogelovi, za poskytnutie všetkých potrebných materiálov a rozhovorov.

ČESTNÉ PREHLÁSENIE

Prehlasujem, že som bakalársku prácu vypracovala samostatne, že som riadne citovala všetky použité zdroje a literatúru a že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

V Prahe dňa 26. 4. 2012

.....

Rita Henzelyová

Abstrakt

Bakalárska práca sa venuje histórii Bábkového divadla v Košiciach. Spočiatku sa zaoberá dobovým kontextom, v ktorom vzniká. Ten ďalej formuje jeho smerovanie počas 60. a 70. rokov 20. storočia. V ďalšej časti práce sa pojednáva o významnom období spolupráce troch autorov: Jána Uličianskeho, Petra Čisárika a Norberta Bodnára, ktoré výrazne posúva dovtedajšie možnosti divadla. Na základe výskumu všetkých dostupných dobových materiálov je tak možné vytvoriť si obraz o ich poetike. V poslednej časti bude pohľad upriamený na analýzu inscenácií vznikajúcich v posledných dvoch desaťročiach s výsledkom popísať poetiku a smerovania divadla v novom tisícročí.

Kľúčová slová

Bábkové divadlo, Bábkové divadlo Košice, Ján Uličiansky, Peter Čisárik, Norbert Bodnár, inscenácie, nové tisícročie.

Abstract

The subject of this bachelor's thesis is the history of Puppet Theatre Kosice. It begins with the connections to the period of its foundation. These form its determination during 60's and 70's of 20th century. The next part of the thesis focuses on remarkable cooperation of Jan Uličiansky, Peter Čisárik and Norbert Bodnár, which changed and moved forwards the output of this theatre. The analysis of all available documents from that period helps us to frame up the image of their poetics. Last part is based on analysis of sets and productions of last two decades, the result to be a description of the existence of this theatre in new millenium.

Key words

Puppet theatre, Puppet Theatre Kosice, Ján Uličiansky, Peter Čisárik, Norbert Bodnár, sets, new millenium.

OBSAH

| | |
|--|----|
| 1. Úvod | 6 |
| 2. História Bábkového divadla Košice do roku 1989 | |
| 2.1 Vznik divadla a šesťdesiate roky..... | 8 |
| 2.2 Sedemdesiate roky | 11 |
| 2.3 Osemdesiate roky | 13 |
| 3. Prelomový rok 1989 a čo bolo potom | 16 |
| 3.1 Deväťdesiate roky | 17 |
| 4. Súčasnosť | |
| 4.1 Desiate roky..... | 20 |
| 4.2 Zameranie divadla, základné technické a prevádzkové informácie | 20 |
| 5. Spoločná tvorba Petra Čisárika, Jana Uličianskeho a Norberta Bodnára | 23 |
| 5.1 Puk! | 23 |
| 5.2 Krajina Zázračno | 26 |
| 5.3 Šťastný princ | 30 |
| 5.4 GOLEGO | 32 |
| 5.5 Peter Kľúčik | 35 |
| 6. Analýza inscenácií zo súčasnosti | 39 |
| 6.1 Piatko a Pustaj (1999/2000) | 39 |
| 6.2 Košický Betlehem alebo Ježiško u nás (2007/2008) | 43 |
| 6.3 Filipko a ježibaba (2008/2009) | 47 |
| 6.4 Šašovinky (2008/2009) | 50 |
| 7. Záver | 55 |
| 8. Zoznam literatúry a zdrojov | 57 |
| 9. Obrazová príloha | 60 |

1. Úvod

Bábkové divadlo v Košiciach vzniklo v roku 1959 ako štvrtá z piatich plánovaných stálych profesionálnych bábkových scén na Slovensku (v mestách Žilina, Nitra, Bratislava, Košice a Banská Bystrica) v rámci výstavby „siete bábkových divadiel“ vo vtedajšom Československu. Okrem prvotných ekonomicko-prevádzkových problémov narazili mnohé novovznikajúce divadlá ešte na jeden, závažnejší. Keďže sa Katedra bábkarskej tvorby na VŠMU v Bratislave sformovala až po roku 1989 a prví absolventi z pražskej DAMU nastupovali do divadiel až v sezóne 1957/1958, umelecký súbor väčšiny z nich tvorili spočiatku členovia činoherných divadiel alebo zanietení ochotníci, ktorí bábkarské techniky ovládali skutočne len na amatérskej báze. Najnáročnejším bojom tak bolo čo najskôr prekročiť hranicu profesionality. Bábkové divadlo v Košiciach¹ sa do toho pustilo 3. októbra 1959 s prvou inscenáciou, ktorou bola hra *Guliver v Maňuškove*, v réžii Alexandra Pogorielova. Riaditeľom a dramaturgom sa stal Alexander Futáš a väčšinu zakladajúceho hereckého ansámblu tvorili členovia ochotníckeho bábkarského súboru pri Mestskom dome osvetly v Košiciach.

Činnosť BDK pretrváva dodnes neprerušene už takmer 53 rokov. Zo samotného súčasného súpisu inscenácii (do roku 2011) vyplýva, že tvorba divadla je bohatá a pestrá a podieľalo sa na nej množstvo umeleckých domácich i zahraničných osobností. Na rozdiel od niektorých českých scén (napríklad Divadlo DRAK či Divadlo Spejbla a Hurvínka) trpeli slovenské akútnym nedostatkom režisérskych osobností. Ani tá „najvýhodnejšia“ nemala šťastie na stáleho režiséra, ktorý by na výrazne dlhšiu etapu určil a ovplyvnil jej umelecké smerovanie, respektíve v ktorého poetike by divadlo pokračovalo aj po jeho odchode a zároveň by bol v tom období jediným interným režisérom. Preto nie je možné vyskúmať jej súvislú jednoliatu poetiku a pri bádanií bude azda najvhodnejším východiskom zacieliť sa na jednotlivé obdobia, poetiku jednotlivých inscenácií, poprípade sledovať tvorivé rysy jednotlivých osobností, ktoré v divadle pôsobili. Z tohto pohľadu je veľmi pozoruhodná spolupráca s výtvarníkom a scénografom Petrom Čisárikom, ktorý neskôr svoje umelecké naplnenie realizoval v spolupráci s režisérom Jánom Uličianskym a hudobným skladateľom Norbertom Bodnárom.

¹ Ďalej už skratka BDK.

Cieľom tejto bakalárskej práce je teda v prvej časti priblíženie a cez historický kontext stručné popísanie vzniku a vývoja divadla. V druhej časti sa zameriame na spolupôsobenie vyššie spomenutej trojice tvorcov, a tak charakterizujeme poetiku ich spoločných inscenácií, keďže, ide o jedinečné obdobie divadla. Ďalej budeme sledovať vývoj divadla najmä po ich odchode a po roku 1989, ktorý vďaka politickým zmenám otvára nové hranice umeniu, divadlu. A zároveň je to čas, keď Bábkové divadlo v Košiciach začínam ako divák vnímať aj ja. V záverečnej časti budeme klásť dôraz na analýzu vybraných inscenácií zo súčasnosti², pričom tak bude snahou priblížiť aktuálny stav divadla. Zámerom tak bude, aby sme cez tieto historické momenty vytvorili obraz o inscenačnej tvorbe v BDK. Bábkové divadlo v Košiciach je jediným štátnym profesionálnym bábkovým divadlom na území samosprávneho Košického a Prešovského kraja a jedným z piatich divadiel tohto druhu na Slovensku. Preto sa budeme tiež usilovať zaznamenať jeho prínos a začleniť tvorbu súboru aj do širších súvislostí vývoja slovenského bábkového divadla, a tiež i českého, keďže je s ním od svojho vzniku úzko prepojené.

² Pojmom súčasnosť je myslená etapa od roku 2000 do momentu vzniku tejto práce.

2. História Bábkového divadla Košice do roku 1989

2.1 Vznik divadla a šesťdesiate roky

Vznik Bábkového divadla Košice je spätý s budovaním profesionálneho bábkového divadla v bývalom Československu. S nástupom nového politického systému je v marci roku 1948 Ústavodarným Národným zhromaždením prijatý divadelný zákon, ktorý okrem iného znamenal „zrovnoprávnenie tejto javiskovej formy s ostatnými“.³ Bábkové divadlo je tak zo sféry zábavy a osvety povýšené do oblasti umenia. Vtedajší minister školstva a osvety Dr. Zdeněk Nejedlý vo svojom prejave zo dňa 20. 3. 1948 v tomto duchu prehlásil: „[...]Nesmíme však také zapomínať na naše loutkové divadlo, ktoré v našom národnom živote hraje a vždycky hrálo výjimečnou úlohu. Jsme klasickou zemí loutkového divadla už práve tým, že jeho prvni skutočný mistr Matěj Kopecký před 150 lety ze svého loutkového divadla udělal vlastně naše první národní divadlo[...].“⁴ Tu nastáva obrovský paradox, pretože ľudoví kočovní bábkari na pokračovanie svojej činnosti museli v dôsledku nových noriem často kráť prejsť konkurzmi, previerkami, a tie v konečnej fáze znamenali ich zánik. Nebolo možné ich „poštátniť“. Každopádne sú ale prvé roky tzv. tretej Československej republiky obdobím nadviazania prerušenej spolupráce s českými bábkarmi pred druhej svetovej vojny (pôsobenie českej inteligencie na území Slovenska).⁵ Ako spomína Jiří Kubeš, Ústredný výbor československého bábkového divadelníctva legalizoval spoločný postup oboch národných zložiek pri tvorbe podoby československého bábkarstva i pri jeho reprezentácii navonok.⁶ Pri odbore Umeleckej výchovy Matice slovenskej v Martine vzniká v roku 1949 Ústredie bábkarských ochotníckych súborov. Na ich báze fungujú bábkari až do roku 1950, keď na Slovensku vzniká prvé profesionálne

³ Divadelný zákon zo dňa 25. 3. 1948 dostupný na:

<http://aplikace.mvcr.cz/archiv2008/sbirka/1948/sb15-48.pdf>

⁴ Dostupné na internetových stránkach Spoločnej česko-slovenskej digitálnej parlamentnej knižnice: <http://www.psp.cz/eknih/1946uns/stenprot/099schuz/s099003.htm>

⁵ Po skončení prvej svetovej vojny dochádza k procesu transformácie ľudového bábkarstva na ochotnícke. Česká inteligencia, ktorá sa v tom období dostáva na územie Slovenska prináša myšlienku poukázať na výchovný význam bábkového divadla pre deti.

⁶ Kubeš, J. Zase pod jednou střechem. In. *Loutková scéna*. Roč. 5, č. 1-2, s. 2.

bábkové divadlo. Sieť československých profesionálnych bábkových divadiel sa začala budovať v roku 1950, keď sa prvým predstavením otvára Ústřední loutkové divadlo v Prahe. Malo byť akousi centrálou, z ktorej sa inscenačné postupy mali šíriť ďalej do ostatných pobočiek siete. V Čechách v prvej dekáde, vznikli oblastné scény v Brne, Liberci, Českých Budejoviciach a Kladne. Niektoré, Teplice, Karlové Vary, Mariánske Lázně časom zanikli, iné, Plzeň, Hradec Králové sa pripájali neskôr. Pri bádani sa nepodarilo dopátrať dokument, ktorý by bližšie špecifikoval hlavné stanovy výstavby siete s jej plánovanými scénami, teda aj tými slovenskými. Vzhľadom na dátumy, keď prvé divadlá v krajine vznikali, šlo o súbežný proces, ktorý sa neskôr na slovenskej strane o niečo spomalil, azda v dôsledku mladšej bábkarskej histórie. Na Slovensku vznikali divadlá v mestách, kde bola najsilnejšia ochotnícka základňa. Ako prvé je na jeseň roku 1950 založené Bábkové divadlo v Žiline. V 1951 vzniká Západoslovenské bábkové divadlo Nitra (dnes Staré divadlo Karola Spišáka), v roku 1957 Štátne bábkové divadlo Bratislava (dnes Bratislavské bábkové divadlo). Na sklonku 50. rokov (1959) Bábkové divadlo Košice a nakoniec, ako najmladšie, Krajské bábkové divadlo v Banskej Bystrici (dnes Bábkové divadlo na Rázcestí) a to v roku 1960.

Bábkové divadlo v Košiciach malo na rozdiel od väčšiny slovenských scén od začiatku plne k dispozícii vlastnú budovu na Roosveltovej ulici č. 5 v centre mesta. Tým sa o niečo zúžili prvotné technicko-prevádzkové ťažkosti (v prípade Žiliny a Nitry bola scéna organizačne pripojená k už existujúcej činohernej, a tak boli spočiatku odkázaní len na zájazdovú činnosť a spoločné financovanie). Prvé roky existencie Bábkového divadla v Košiciach je možné charakterizovať ako roky pokusov a hľadání. Ide o komplexnejší problém súvisiaci nielen s jeho vlastným fungovaním. Všetky novozaložené slovenské bábkové divadlá sa od prvého momentu dostali do neľahkej situácie. Doterajšie skúsenosti amatérov museli obstať na profesionálnych javiskách. Inscenačné postupy výrazne podliehali rozborom a odborným diskusiám. Na tvorbu každého divadla sa upriamila kritika s požiadavkami, ktoré stále viac a viac smerovali k profesionalizácii. Výrazným problémom bol tiež akútny nedostatok domácich režisérskych osobností, a tak často v súpise repertoáru jednotlivých divadiel figurujú českí autori. Bolo tomu tak aj v Košiciach. Po predčasnom odchode Alexandra Pogorieľova sa jeho funkcie ujal riaditeľ, Alexander Futáš, neskôr s ním spolupracuje bábkoherec Emil Šuba. Až do sezóny 1968/1969 (nástup Bedřicha Svatoňa) nemala košická scéna svojho dlhodobejšieho,

stáleho režiséra. Navyše sa objavil problém aj v dramaturgii v podobe veľkého deficitu slovenských bábkových hier. Predmerský poznamenáva: „Slovenská dramatická tvorba pre bábkové divadlá nemala totiž vybudované autorské zázemie a väčšina pôvodných hier, ktoré vychádzali od roku 1947 v edícii „Bábková knižnica“, nedosahovala základné literárne hodnoty.“⁷ Preto sa aj v tejto oblasti obracali tvorcovia na tituly, ktoré sa v Československu už stretli s javiskovým prevedením (O domečku na kopečku, O psíčkovi a mačičke, O veľkom Ivanovi, Mačkin dom, ...). Obrovský vplyv na výtvarnú stránku bábkových divadiel mal zájazd moskovského Štátneho ústredného bábkového divadla pod vedením Sergeja Vladimiroviča Obrazcova. Pri jeho predstaveniach sa československí bábkari prvýkrát stretli s javajkami, tyčovými bábkami vodenými zospodu. Nová technika očarila zakladateľa ÚLD (Ústřední loutkové divadlo) v Prahe Jána Malíka, a tak ňou nahradil doteraz najviac používané tradičné ľudové marionety a ako sme načrtli, ďalej sa šírila do ostatných divadiel. Dostala sa aj do Košíc. Návrhy scénografie a bábok vďaka svojej dlhoročnej autorke Jane Pogorielovej majú súvislejší vývoj ako režijná zložka. Pogorielová pôsobila v divadle od jeho vzniku až do sezóny 1975/1976 (potom ešte ako hosť v rokoch 1979 a 1983). Výhodiskom pre ďalšiu analýzu sa stávajú dochované fotografie. Z názvu prvej inscenácie *Guliver v Maňuškově*, ako aj fotografického detailu bábok – dievčatko so psom⁸ vyplýva, že sa začínalo technikou maňušiek. Scéna bola jednoduchá, pravdepodobne pozostávajúca len z papierových či lepenkových kulís. Už koncom prvej sezóny sa do popredia dostávajú javajky. Nová technika animácie zameranej na homogénne bábkové divadlo (na scéne sú len bábky) so špecifickými princípmi znamenala pre súbor zložený z doterajších ochotníkov, amatérov, nutnosť školenia vo vedení i hereckej práci. V Čechách bol tento problém vyriešený už v roku 1952 založením Katedry alternatívneho a loutkového divadla na Divadelnej fakulte Akadémie múzických umení v Prahe. Na Slovensku až o vyše tridsať rokov neskôr. Do Košíc bol preto na pomoc zavolaný tvorca tzv. nitrianskej bábkovodičskej školy Ján Romanovský,⁹ vtedy pôsobiaci a

⁷ Predmerský, V. *Slovenské bábkové divadlo (1945-1971)*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998, s. 36.

⁸ Obrazová príloha, obr. č. 1. s. 60.

⁹ Predmerský, V. Putovanie do krajiny dozrievania 1959 – 1989. In. *Od Gulivera k Filipkovi*. Košice: Bábkové divadlo, 2009. s. 17 s.

presadzujúci techniku javajek na pôde Bábkového divadla v Nitre. Na konci roku 1961 uviedol v divadle činoherný režisér Oto Katusa hru Na počiatku bola nuda, v ktorej sa uplatnila okrem javajok za paravánom podľa Predmerského aj technika čierneho divadla.¹⁰ Navyše sa od začiatku 60. rokov v dôsledku objavovania nových postupov aj na slovenských scénach začal presadzovať trend „živého herca“ na javisku. S každým pokrokom sa odhaľovali nedostatky. Bábkoherci museli obstáť na javisku nielen ako vodiči, ale i činoherci. Všetky nové techniky si vyžadovali precíznu skúšobnú prácu a zdokonaľovanie. Jedným z možných spôsobov, ako napredovať ďalej, bola účasť súborov na festivaloch. Mali možnosť zhliaďnúť prácu a úroveň ostatných, odporozovať postupy, techniky. Avšak v tomto smere sa očakávania nenaplnili. Práve v Košiciach sa síce na podnet veľkej iniciatívy zakladateľa divadla Alexandra Futáša podarilo v roku 1964 zorganizovať Prvú celoslovenskú prehliadku profesionálnych bábkových divadiel, svojho pokračovania sa však nedočkala. V 70. rokoch ešte existovala Bábkarská Žilina, no tá svoje zameranie smerovala najmä na ochotníkov. Preto za prvý bábkový festival na Slovensku môžeme považovať Bábkarskú Bystricu od roku 1977. Českí bábkarí boli aj v tejto oblasti pokrokovejší. V roku 1967 je založená Skupova Plzeň a v roku 1972 už dokonca špecifický festival Mateřinka v Liberci, zameraný na detského diváka predškolského veku. Slovenskí autori boli teda ešte o to viac odkázaní a závislí na českej strane.

Košické Bábkové divadlo teda vzniklo v období, ktoré so sebou nieslo mnohé, vyššie spomenuté komplikácie a bolo nutné sa s nimi vysporiadať. Žiadne zo slovenských novozaložených divadiel napriek tomu neprerušilo svoju existenciu a pokračovalo ďalej aj s rizikom neúspechu. Hlavnou oporou boli, ako z napísaného vyplýva, českí skúsenejší bábkarí, vypomáhajúci či už teoretickými a kritickými prácami, alebo vlastnou hosťujúcou inscenačnou tvorbou.

2.2 Sedemdesiate roky

V Bábkovom divadle Košice toto miesto zastúpil na takmer celé desaťročie Bedřich Svatoň. Jeho príchodom získava divadlo jednoliatejšiu poetiku. Aj keď sa už v druhej

¹⁰ Tamtiež.

polovici 60. rokov do košického repertoáru dostáva žáner detského hudobno – zábavného divadla na čele s osobnosťou, skladateľom Alim Brezovským, až v súvislosti so Svatoňovou tvorbou môžeme hovoriť o jeho plnom uchytení. Svatoň sa ako prvý stáva od založenia divadla (po piatich príležitostných hosťovaniach) dlhodobým interným režisérom (1970 – 1982) a zároveň prichádza do Košíc ako odborník na tento žáner. Rozvíjal ho už počas svojho pôsobenia v Karlových Varoch, vtedajšom Západočeskom loutkovom divadle a neskôr v Plzni, v Divadle Alfa, a tiež ako Predmerský spomína, režisér bábkového divadla v Berlíne.¹¹ Tento žáner bol vďaka výraznej hudobnej zložke s pesničkami pre detského diváka ešte o niečo pútavejší, dynamický a zábavný. Na tvorbe hudby sa podieľalo niekoľko skladateľov, spočiatku to bol Ali Brezovský, neskôr Miroslav Pokorný. Nárok na hercov v oblasti spevu bol pre nich ďalšou výzvou. Je nepochybné, že pôsobenie Bedřicha Svatoňa bolo pre divadlo veľkým prínosom. Vo svojej umeleckej koncepcii sa zameriaval na bábkú prepojenú s odkrytým vodičom. Rozporuplnú otázku nového trendu a jeho vhodnosti na bábkovom javisku tak citlivo presadil. Prepojením boli práve hudobné pasáže. Niekoľkoročná súvislá a intenzívna práca odborníka posunula súbor najmä v bábkohereckej zložke dopredu. Zároveň bolo zjednotené smerovanie divadla. Napriek tomu, že po jeho odchode nastúpili tvorcovia s úplne inou poetikou, hudobnosť v BDK sa pevne zakorenila.

Dôležitú úlohu vo vývoji v 70. rokoch zohral post dramaturga. Postavenie spomenutej funkcie na slovenských bábkových scénach súviselo s už zmieneným problémom nedostatku režisérskych osobností. Predmerský vidí výsledok v tom, že práve dramaturgovia naplňali estetický názor na podobu bábkového divadla a jeho ideovú koncepciu.¹² S výraznou Svatoňovou érou sa v tejto oblasti spája meno Libuše Lopejskej, autorky bábkových i televíznych hier pre deti a mládež, pôsobiacej v divadle v rokoch 1973-1979. Tvorivý tím vyberal adaptácie a dramatisácie viac-menej klasických českých a slovenských (Traja zhavranelí bratia, Kamenný kráľ, Dlhý, Široký a Bystrozraký,...) alebo inonárodných (Gulliver v Lilipute, Guignolove trampoty, Spiaca krásavica,

¹¹ Predmerský, V. Putovanie do krajiny dozrievania 1959 – 1989. In. *Od Gullivera k Filipkovi*. Košice: Bábkové divadlo, 2009, s. 18.

¹² Predmerský, V. *Slovenské bábkové divadlo (1945-1971)*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998, s. 90.

Pinocchiove dobrodružstvá,...) detských rozprávok. Prvenstvo malo košické divadlo v uvedení tradičnej českej bábkovej hry Johanes doktor Faust. Všetok výber musel byť, samozrejme, schválený a o ideologickom diktáte svedčí aj ďalšie realizovanie hry O veľkom Ivanovi (1977/1978). Lopejská okrem iného položila dôraz na pôvodnú slovenskú tvorbu, a tým sa upevňovala snaha vyzdvihnúť úlohu domácich spisovateľov (Ján Štiavnický, Štefan Šmihla, Jozef Mokoš, Elena Čepčeková, Mária Ďuríčková, ...).

Roky 70. sú poznačené zvláštnym paradoxom. Môžeme hovoriť o definitívnom umeleckom ustálení súboru, ale zároveň nastáva v druhej polovici istý rozpad. Dlhoročná výtvarníčka Jana Pogorielová odchádza na pár sezón do Žiliny. Divadlo opúšťa po sedemnástich rokoch aj jeho zakladateľ a riaditeľ Alexander Futáš, na ktorého miesto nastupuje Ján Rybárik, v roku 1979 sa mení post dramaturga a Libušu Lopejskú strieda Ľubomír Šárik, a zároveň do dôchodku odchádza aj režisér Bedřich Svatoň. Otázka ďalšieho vývoja je nastolená.

2.3 Osemdesiate roky

Chýbajúce miesto po plánovanom odchode režiséra Bedřicha Svatoňa si vedenie divadla hneď v roku 1979 vyplnilo nástupom mladého, čerstvého absolventa štúdia réžie a dramaturgie na Katedre alternatívneho a loutkového divadla DAMU, Jána Uličianskeho. Bol to prvý slovenský vyškolený autor pôsobiaci v divadle, možno aj to prispelo k tomu, že sa vedenie bez obáv rozhodlo pre túto voľbu. Úloha, ktorá Uličianskeho čakala, bola neľahká. Do BDK prišiel v čase, keď sa súbor po prvotných rokoch definitívne prebojoval cez prvé prekážky. Stupeň úrovne bol stanovený, z čoho vyplývali vysoké nároky a očakávania. Už prvou, ním realizovanou inscenáciou, sa však potvrdilo, že ide o silnú a tvorivú umeleckú osobnosť. Dramaturgicky si sám zvolil, preložil a upravil klasickú rozprávku Dlhý, Široký a Bystrozraký. Osobná práca s textom predlohy je charakteristická pre ďalšie jeho obdobie v divadle. Počas svojho pôsobenia zdramatizoval texty slovenských autorov, Márie Ďuríčkovej - Jasietka, Klimenta Ondrejku – Zlatý vábnik, Samuela Czambela – Janko Pipora, Pavla Dobšinského – Radúz a Ľudmila, či básničky Daniela Heviera. Spolu s dramaturgom Ľubomírom Šárikom sa zaslúžili okrem uvádzania slovenských spisovateľov (popri spomenutom i pôvodná rozhlasová hra Jána Milčáka - Hudci) aj o predstavenia zahraničných autorov a ich svetoznámych titulov – Carlo Gozzi –

Princezná Turandot, James Matthew Barrie – Peter Pan, Oscar Wilde – Šťastný princ a Hans Christian Andersen – Malá morská panna. Už v tomto ohľade je badateľný nový prístup v tvorbe. Keďže sa Uličianskeho poetika (ktorej definitívne rysy sa potvrdili až v polovici 80. rokov) vzdala od Svatoňovej koncepcie, je pochopiteľné, že začiatky neboli ľahké. Najlepšie toto obdobie a realizáciu svojich predstáv vystihuje sám autor: „Spočiatku sa mi to vôbec nedarilo – každý mladý človek, keď príde so svojimi predstavami do „zabehaného“ kolektívu, to má ťažké. Určite som mal o podobe divadla, ktoré by som chcel robiť, inú predstavu, ako moji starší, skúsení kolegovia, od ktorých som sa ešte v detstve učil, čo bábkové divadlo vôbec je. Problém bol aj v tom, že som bol v tom čase v súbore jediné „zelené ucho“ a nemal som v podstate generačnú oporu. Až do chvíle, kým do divadla neprišiel scénograf Peter Čisárik. To mi už bolo „hej“...“.¹³ Viac o spoločnej tvorbe s Petrom Čisárikom i Norbertom Bodnárom bude spomenuté v samostatnej kapitole, venovanej tejto trojici.

Okrem interného režiséra Jána Uličianskeho, naďalej divadlo fungovalo na princípe (podobnom vo všetkých slovenských bábkových divadlách) príležitostného pozývania si umelcov z iných divadiel. V 80. rokoch tu hosťovali napríklad Miroslav Vildman, Pavel Uher, Karel Brožek, Emil Spišák, Zdeněk Říha ml., Platon Baker a iní. V profilácia výtvarnej stránky sprvu pokračovala po trojročnom odchode Pogorielová (do roku 1983), po nej v spolupráci s Uličianskym Eva Farkašová. Zásluhou nového interného režiséra a jeho spolupracovníkov sa vyzdvihla tvorba Bábkového divadla v Košiciach ešte o stupienok vyššie. V čase, keď Uličiansky uviedol na javisko svoju vlastnú hru a zdalo sa, že je v najzrelšom bábkarskom období a bude v ňom pokračovať, ku koncu roku 1986 z divadla odchádza. Ešte počas jeho pôsobenia prvé režijné výtvary uvádza aj Karol Fischer, v rokoch 1976 – 1978 a 1982 – 1985, bábkoherec zo súboru. V režisérskom období mu umeleckými oporami naďalej ostali výtvarník Čisárik a hudobný skladateľ Bodnár. Ich vtedajším najväčším spoločným úspechom, podľa domácich i zahraničných ocenení (Bábkarská Bystrica; Zlatý delfín, Varna), bola inscenácia z roku 1987 Vajíčko, bulharského autora Borisa Aprilova. V ostatnej väčšine ostal Fischer pri výbere predlôh

¹³ Rozhovor Vladimíra Predmerského s Petrom Čisárikom. In. *Od Gulivera k Filipkovi*. Košice: Bábkové divadlo, 2009. s. 57.

verný domácomu česko-slovenskému prostrediu (Iva Peřinová, Ján Uličiansky, Božena Němcová, ...).

Ďalšie, tretie desaťročie fungovania BDK je pokračovaním predchádzajúceho, v zmysle budovania pevnejšej a istejšej bábkovej scény. K tvorbe sa dostávajú po prvý krát slovenskí absolventi pražskej DAMU – Uličiansky, Čisárik, Farkašová. Vďaka osobnostiam s novými pohľadmi a silnejšou potrebou hľadať originálne možnosti bábkového divadla sa rozširuje a obohacuje aj dramaturgické spektrum. Predošlé úspešné obdobie tak v 80. rokoch nestagnuje a ďalej sa rozvíja. Prevratný zlom však nastáva v roku 1989, keď odchádza režisér Karol Fischer. Tiež je potrebné zaplniť opustený post riaditeľa divadla po Jánovi Rybárikovi. Novozvoleným je Miroslav Grejták. Je paradoxné, že s rokom, ktorý aj pre umenie a divadlo prináša mnohé, doposiaľ nemysliteľné príležitosti, sa Bábkové divadlo v Košiciach dostáva do útlmu. Situácia je podobná tej, v ktorej vznikalo. Opäť je plne odkázané na spoluprácu hosťujúcich režisérov. Na takejto zásade funguje BDK v podstate dodnes, čo prináša iste svoje pozitíva v zmysle rôznorodosti použitých inscenačných postupov, pestrosti uvádzaných žánrov a ich spracovania či samotného naberania skúseností od rozličných i inonárodných umelcov. Roky 80. sú teda v histórii BDK poslednou fázou, keď sa poetika divadla utvárala na základe stáleho tvorivého tímu.

3. Prelomový rok 1989 a čo bolo potom

Rok 1989 je okrem iného aj 30. výročím fungovania Bábkového divadla v Košiciach. S udalosťami, ktoré sa na tento rok viažu, súvisia najmä dve inscenácie. Hneď na začiatku sezóny je k jubileu uvedená Fantázia (niekoľkých ruských osobností, známych – A. K. Tolstoj, A. M. a V. M. Žemčužnikov – skrytých pod pseudonymom Kozma Prutkov) v réžii Platona Bakera, posledného interného režiséra v divadle (v rokoch 1989 – 1990). Už samotný výber fiktívneho, „cimrmanovského“ autora a výpoveď textu, ktorá stojí na strane slobodného človeka, umožňuje inscenáciu interpretovať ako istú reakciu, nespokojnosť s dobovou situáciou. Viac-menej o tom presvedčajú názory dobovej kritiky. Ľubomír Šárik vo svojej recenzii vidí cieľ režiséra takto: „[...] karikovať obraz spoločnosti, poukázať na negatívne javy v jej živote a fungovaní schematickeho organizmu, teda vypovedať nie len pomocou príbehu o príbehu, ale vysloviť svoj vlastný názor na filozofiu života narúšanú neduhmi úplatkárstva, korupcie, byrokracie, lži.“¹⁴ Všetko sa to deje cez paródiu a nadsádzku, ako vo výtvarnej (Peter Čisárik realizoval postavu starej boháčky Čuprikovovej cez dominantnú majestátnu bábkú, väčšiu ako herci, ktorá je schopná si akéhokoľvek nápadníka, v podobe menších bábok, vziať do jednej ruky¹⁵), tak aj hudobnej zložke (ako spomína Ľudovít Petraško, Norbert Bodnár vtipne kombinoval najrozmanitejšie zdroje: od notoricky známej klasiky po televíznu zvučku¹⁶). Ak v tomto prípade ostávajú skryté interpretácie a hľadané paralely Fantázie s vtedajším obrazom spoločnosti len na úrovni dohadov a ich aplikácia je diskutabilná, jednoznačným materiálom, potvrdzujúcim nutkanie autorov vyjadriť nesúhlas, sa stáva výpoveď Karla Brožka k druhej predrevolučnej inscenácii roku 1989 Vták ohnivák (I. F. Stravinskij): „[...] chtěli jsme v našem představení ukázat naději, která může zasvítit i v dobách nejtemnějších (Kostěj a jeho svět). S Janou Dušovou jsme připravili scénu, která připomínala jakési vězení se strážními věžemi (světla na nich působili jako oči Kostěje, jejich kovová konstrukce naznačovala kudlankovitá chapadla nelidské příšery), v jejich stínu herci - otroci si vytvářeli svět čisté iluze a štěstí za pomoci loutek a hráli příběh o

¹⁴ Šárik, Ľ. Od pokusu k metóde. In. *Československý loutkář*. 10. 04. 1990.

¹⁵ Obrazová príloha, obr. č. 2 – 3. s. 61 – 62.

¹⁶ Petraško, Ľ. Vcelku s čistým štítom. In. *Československý loutkář*. 07. 05. 1990.

svobodě, o lásce. [...]“¹⁷ Další, rozsáhlejší citácia, z rovnakého zdroja, je použitá z dôvodu jej autenticity pri popise spoločenských udalostí, ktoré nastali pred premiérou 25. 11. 1989. Brožek teda pokračuje: „[...] A těsně před generálovým týdnem nastal 17. listopad, v Praze studentské bouře, stávká divadel, já jsem odjížděl odpoledne do Prahy pro informace a ráno jsem se vracel do divadla, abych o všem informoval soubor, scházeli jsme se s členy košického Státního divadla, byly mítinky, horečné debaty. Krásná zjitřená doba. Pamatuju jednu situaci, kdy jsem po nočním návratu z Prahy čekal na soubor, do sálu vtrhli studenti z košických vysokých škol a chtěli vědět, co se vlastně odehrává (televize ani rozhlas na Slovensku ještě neinformovaly) a tak jsem z forbíny vysvětloval, předčítal přivezené dokumenty, prohlášení k situaci a do toho vkročil do sálu tehdejší ředitel divadla a chtěl to všechno zarazit a vyklidit sál, nakonec jsme se dohodli, dokončil jsem informace a studenti se pokojně rozešli. [...]“¹⁸ Keďže divadlá v celej republike reagovali na udalosti prerušením svojej činnosti, premiéra sa uskutočnila len pre pár pozvaných hostí a reprízy až keď sa situácia definitívne upokojila. Takmer presne po tridsiatich rokoch vstupuje Bábkové divadlo Košice do slobodnej éry, ktorá so sebou prináša mnohé zmeny.

3.1 Deväťdesiate roky

Azda prvou z nich je rozdelenie Československa a v roku 1993 vznik samostatnej Slovenskej republiky. Ak bola doteraz nejaká spolupráca oboch strán v bábkarskej oblasti pevne vychádzajúca zo spoločných noriem, týmto rokom sa končí. Slovenské profesionálne bábkové divadlá väčšmi ako doteraz musia bojovať o svoju osobitosť. Od roku 1990 totižto vzrastá počet súkromných, nezávislých bábkových divadiel, ktoré im môžu konkurovať. Dotácie síce nezískavajú od štátu, respektíve z prostriedkov zriaďovateľského samosprávneho kraja, no na druhej strane mince sa takto nemusia nikomu a ničomu prispôbovať, a preto je možné sa pri ich tvorbe stretnúť s vyššou mierou originálnych postupov a užšieho a špecifickejšieho zamerania (napr. Teatro Tatro z Nitry, Divadlo PIKI z Pezinka či Dezorzovo lútkové divadlo z Bratislavy). Ďalej

¹⁷ Brožek, K. Šest zastavení s košickým Bábkovým divadlem. In. *Od Gulivera k Filipkovi*. Košice: Bábkové divadlo, 2009. s. 53.

¹⁸ Tamtiež.

sa „otvorením hraníc“ ponúkajú väčšie možnosti stretu s tvorbou západoeurópskych krajín, festivaly nadobúdajú slobodnejší charakter a ich počet sa zvyšuje (od roku 1998 v Nitre organizovaná prehliadka divadiel a divadelných škôl V4, Stretnutie, Setkání, Spotkanie, Találkozás).

Čo sa prevádzky divadla týka, je dôležité spomenúť, že v roku 1995 vzniká jej sesterská scéna, štúdio Jorik (prvé pokusy o založenie boli už v 80. rokoch. Už svojou polohou na druhom poschodí starého, pôvodne obytného domu¹⁹ načrtáva charakter komornejšej, štúdiovej scény. Jej úloha je svojím charakterom v rámci košických divadiel jedinečná. Umelecké smerovanie bábkovej zložky bolo a je po celý čas orientované na detského diváka. V činohernom Joriku sa súbor venoval experimentálnejšej tvorbe s cieľom venovať inscenácie vyspelejšiemu publiku. Hrací priestor bol neutrálny, bez vybudovaného hľadiska a javiska, a tak bolo možné ho transformovať na arénový typ či vybudovať vyvýšené sedenie. Prvé roky inscenácie v Joriku formuje ruský režisér Valentín Kozmenko-Delinde (spočiatku pôsobiaci v prešovskom Divadle Alexandra Duchnoviča), neskôr v divadle hostujú slovenskí divadelní režiséri Matúš Olša, Róbert Šveda i českí Aleš Bergman a Radovan Lipus. Rokom 2007 scéna ukončuje svoju činnosť. Ako je možné vycítiť z viacerých výrokov, pravdepodobne si stále ťažšie a ťažšie hľadala svojho diváka. S tým sa spája nutnosť neodkladnej rekonštrukcie priestorov, ktorá prebieha v súčasnosti pod záštitou projektu Košice 2013: Európske hlavné mesto kultúry. No podľa slov umeleckého šéfa Ivana Sogela sa po jej dokončení, samozrejme, ráta s obnovením umeleckej činnosti. Miesto, aké Jorik zaujal v košickom divadelníctve, zostalo nenahradené a jeho existencia je z dôvodu alternatívnosti nesmierne potrebná. Analýza poetiky divadla by si samozrejme zaslúžila rozsiahlejšiu samostatnú kapitolu, tým by sa ale práca odklonila od svojich prvotne stanovených cieľov. Pre vytvorenie symbolického obrazu je vhodné zmieniť stručnú charakterizáciu, ktorú Ľubomír Šárik popisuje takto: „Takmer vo všetkých inscenáciách prevažoval tragikomický akcent, výrazná aktualizácia. Najvýraznejšou črtou tvorby však bola herecká práca, premena herca na postavu, jeho vzťah k priestoru i sebe navzájom, oslobodenie sa od konvencií a klišé, čo predpokladalo divákovu intenzívnu spoluúčasť.“²⁰

¹⁹ Obrazová príloha, obr. č. 4. s. 61.

²⁰ Šárik, Ľ. Putujeme ďalej: Bábkové divadlo v Košiciach 1989 – 2009. In. *Od Gulivera k Filipkovi*. Košice: Bábkové divadlo, 2009. s. 87.

Nové desaťročie prináša divadlu ešte jednu prevádzkovú zmenu. Po približne 40 rokoch a 144 premiérach sa priestory dostávajú bez nutnej rozsiahlej prestavby do technicky nevyhovujúceho stavu a navyše je stavba v roku 1995 vrátená pôvodnému majiteľovi. Divadlo tak využíva nový objekt (patriaci mu už od 80. rokov), ktorý vzniká opravou a dostavbou troch pôvodných pamiatkovo chránených meštianskych domov. Sezónu 1999/2000 BDK začína v provizórnej sále na Tajovského ulici (využíva scénu Joriku) a neskôr sa presúva do dnes už domácich priestorov budovy, na rohu ulíc Alžbetinej a Vrátnej (historické centrum mesta).

Do funkcie riaditeľa divadla nastupuje Katarína Hegedüsová, ktorá sa vo väčšine inscenácií ujíma dramaturgie (ktorá pokračuje so snahou uvádzať nové tituly slovenskej i medzinárodnej klasiky), a to aj na scéne Jorik, ktorá ponúka nové podnety. Ako je to v chode divadla dlhé roky zaužívané, inscenácie 90. rokov vytvárajú viacerí hosťujúci domáci i zahraniční umelci, snáď najviac Vladimír Čada a Pavel Uher. V druhej sezóne je obnovená Uličianskeho inscenácia Janko Pipora a sám autor sa s novou tvorbou prvý a poslednýkrát do BDK vracia v roku 1996. Organizačným spolufungovaním s Jorikom sa na pôde bábkového divadla odohralo v 90. rokoch v porovnaní s predchádzajúcimi rokmi o niečo menej sezónnych premiér. V súčasnosti však ďalej vstupujú do nového milénia.

4. Súčasnosť

4.1 Desiate roky

Nástupom nového tisícročia Bábkové divadlo v Košiciach pokračuje plynule po trase, ktorú vytýčilo obdobie predchádzajúce. Na jeho poetiku má naďalej, až do najaktuálnejšej, doby vplyv viacerých umelcov. Vybraným inscenáciám a ich tvorcom z prvého desaťročia bude venovaná samostatná kapitola.²¹

BDK rovnako, ako všetky miesta kultúrne inštitúcie a organizácie je v rámci kultúrneho života v meste, zapojené do projektu Košice 2013: Európske hlavné mesto kultúry. S tým súvisí už spomínaná rekonštrukcia a očakávané znovuoživenie Jorika. Je veľmi badateľné, ako sa postupne v rámci tohto projektu v Košiciach naplňujú predstavy o kultúrnom európskom meste. Zakladajú sa nové galérie, ktoré organizujú workshopy pre širokú verejnosť. Vytvárajú sa multifunkčné priestory, určené na prezentáciu rôznych druhov umenia. Tiež sa sem dostávajú akcie, ako Noc múzeí alebo Biela noc, ktoré si získali internacionálny charakter. Najnovšie sa stará schátraná mestská plaváreň prerába na Kunsthalle. Bábkové divadlo taktiež v duchu tohto rozprúdeného tempa v najbližšej dobe pripravuje zaujímavé projekty. Do konca sezóny pripravuje ešte dve premiéry a zároveň sa v dňoch 7. – 10. 6. 2012 pod jeho organizáciou má konať 0. ročník festivalu Vyrvár s účasťou medzinárodných súborov. V Košiciach síce tradícia divadelných festivalov založená je (Festival divadiel strednej Európy, Festival nezávislého divadla), ale vízia a túžba po bábkovom festivale, načatá rokom 1964, tak bude konečne naplnená.

4.2 Zameranie divadla, základné technické a prevádzkové informácie

Bábkové divadlo v Košiciach sa svojím repertoárom zameriava na detského diváka predškolského veku. V súčasnosti ho tvoria inscenácie: *Braček Jelenček* (Á. Badin), *Pinocchio* (C. Collodi), *Nevesta Myška* (T. Zalán), *Čarodejníkova dcéra* (D. Slezák), *Hugo, Frigo, Bublina* (D. Hevier), *Aucassin a Nicoletta* (K. Brožek), *Šípková Ruženka* (K. Hegedüsová), *Kapitán Tulipán* (A. Nový), *Janko a Mrakohrad* (A. Nemojová – Kolárová), *Ako šlo vajce na vandrovkú* (ľudová rozprávka na motívy P. Dobšinského), *Filipko a ježibaba* (S. Koval'ov), *En, Ten, Tiky* (H. Marčeková), *Šašovinky* (P. Scheiner),

²¹ Kapitola č. 6, s. 39.

Kozliatka a vlk (L. Lopejská), *O bračekoch, sestričkách sv. Františka* (M. Guśniowska), *Zažmúročko* (H. Ch. Andersen), *Potkaniar* (O. Žiugžda), *Generál a ježibaba* (A. Mikulka) a najnovšie *Zázračný prstienok* (bude v premiére dňa 4. 5. 2012). Svojím jednoznačným určením, ako divadlo pre deti, sa BDK dostáva do ohraničenej sféry, ktorá mu podľa názoru Makonja odoberá možnosti continuity s celkovým vývojom umenia.²² Takáto úzka profilácia je príznačná pre všetky slovenské profesionálne bábkové divadlá (snáď okrem cyklu „Večerej stredy pre dospelých“ v žilinskom divadle a repertoáru aj pre dospelých v bystrickom Divadle na Rázcestí, tieto inscenácie sú však skôr činohernými). Po dlhoročnej tradícii hrať pre deti, s ktorou vlastne profesionálne bábkové divadlo na Slovensku vznikalo a po vyše polstoročia aplikovania tejto praxe sa tak BDK dopracovalo ku stabilizácii. Je pochopiteľné, že začínať s experimentmi, ktoré by vyžadovali úplne nové princípy, nie je tak jednoduché a navyše v prípade BDK sa to ani nezhoduje s filozofiou umeleckého vedenia. No momentálne, keď je už názor, že bábkové divadlo = divadlo pre deti, dávno prekonaný, sa predsa aspoň istý posun žiada. Henryk Jurkowski vidí zásadné riziká v tom, že: „[...] zmena z jedného repertoárového systému na jiný s sebou môže priniesť radu konkrétnych problémů, vyrůstajících z rozdílu mezi světem, v němž žije dítě, a světem, který je vhodný pro dospělého. Je nutné překonat dětské uvažování a nahradit jej uvažováním dospelých.“²³ V histórii Bábkového divadla v Košiciach tento prvý krok spravila trojica tvorcov Uličianský, Čisárik, Bodnár a v súčasnosti sa na scéne objavujú inscenácie, ktoré k tejto tendencii istou svojou časťou inklinujú.

Riaditeľom divadla je Pavol Hrehorčák, umeleckým šéfom Ivan Sogel. Herecký tím (od roku 2005 ustálený) tvoria Eva Cibulová – Ryšáková, Miroslav Kolbašský, František Dolejší, Beáta Dubielová, Peter Orgován, Juraj Fotul, Erika Molnárová a Nicole Dubjaková.

Bábkové divadlo v Košiciach, ako je známe dnes, sídli na Alžbetinej ulici.²⁴ Samotná divadelná sála nie je veľká a kapacita divákov (102 osôb) je v porovnaní

²² Makonj, K. *Od loutky k objektu*. Praha: Nakladatelství Pražská scéna. 2007. s. 14.

²³ Jurkowski, H. *Loutkové divadlo napříč generacemi – loutkové divadlo pro dospělé*. In. *Loutkář*. Roč. 59, č.1, s. 18.

²⁴ *Obrazová príloha, obr. č. 5. s. 62.*

s ostatnými slovenskými bábkovými divadlami až skromná. Je tak ale zaručená dobrá viditeľnosť i počuteľnosť. Keďže rekonštrukcia divadla prebehla nedávno (koniec 90. rokov), ide o novodobejšie poňatie interiéru. Hľadisko²⁵ tvoria tri rady jemne odstupňovaných moderných sedadiel s operadlami pospájaných v jednu líniu lavice. Javisko je vyvýšené zhruba meter nad ním. Súčasťou tejto sály je aj svetelná a zvuková réžia situovaná za divákmi. Ostatné potrebné miestnosti, ako dielne na výrobu bábok, dekorácií a kostýmov, herecké šatne a organizačno-prevádzkové kancelárie sú umiestnené v podkroví alebo suteréne objektu. Divadlo disponuje aj átriovým nádvorím uprostred budov²⁶, ktoré je možné využívať na letné komorné divadelné predstavenia či iné aktivity spojené s jeho činnosťou. Okrem bábkovej scény divadlu patrí aj sála spomínanej činohernej scény Jorik, ktorá sa nachádza neďaleko, o jednu ulicu ďalej. Tá má kapacitu 90 miest.

²⁵ Obrazová príloha, obr. č. 6. s. 62.

²⁶ Obrazová príloha, obr. č. 7. s. 63.

5. Spoločná tvorba Petra Čisárika, Jána Uličianskeho a Norberta Bodnára

Príchod režiséra a dramatika Jána Uličianskeho, výtvarníka a scénografa Petra Čisárika a hudobného skladateľa Norberta Bodnára do Bábkového divadla Košice sa neodohral v rovnakej divadelnej sezóne. Ich pôsobenie ani netrvalo rovnakú dobu. Každý z nich počas toho spolupracoval na mnohých hrách s rôznymi tvorcami. Vzájomným prepojením vzniklo päť inscenácií – *Puk!*, *Krajina Zázračno*, *Šťastný princ*, *GOLEGO* a *Peter Kľúčik*. Prevažná časť (*Puk!*, *Krajina Zázračno*, *Šťastný princ* a *GOLEGO*) spadá do 80. rokov, výnimkou je *Peter Kľúčik*, uvedený v roku 1996. Bohužiaľ, videozáznamy sú dochované len z dvoch z nich, *Krajina Zázračno* a *Peter Kľúčik*. Ak vezmeme do úvahy dátumy všetkých piatich premiér a to, že dostupná nahrávka *Krajiny Zázračno* je až z Celoslovenskej prehliadky divadelnej tvorby pre deti, ktorá sa uskutočnila v dňoch 6. 9. - 19. 9. 1987 a nahrávka *Petra Kľúčika* je zo samotnej premiéry 1996, je isté, že divadlo v predchádzajúcich sezónach nedisponovalo možnosťou zhotovenia záznamu. Pri snahe popísať poetiku inscenácií a zároveň, ak to bude možné, aj poetiku ich spoločnej tvorby, budú chýbajúce materiály problémom. Najmä pri analýze hudobnej zložky Norberta Bodnára a hereckej práce. Preto pri inscenáciách, ktorých záznam sa nedochoval, bude jediným východiskom podrobiť rozboru a vyvodíť záver zo zachovaných scenárov, fotografií, kritik a článkov z tlače.

5.1 Puk!

Prvou spoločnou bola hra *Puk!* bulharského autora Valeria Nisimova Petrova, uvedená v celoštátnej premiére 8. marca 1985. V košickom divadle bol Valeri Petrov pomerne často hraným autorom. V priebehu siedmich sezón trikrát (1982/1983 – *Biela rozprávka*, 1984/1985 – *Puk!* a 1988/1989 – *Jemne povedané*). Príčinou záujmu o bulharských autorov bol najmä, ako Vladimír Predmerský poznamenáva fakt, že: „[...]uvádzanie hry bulharského autora bolo ako podmienka pre účasť zahraničných súborov na ich festivale Zlatý delfín vo Varne.“²⁷ (z iných bulharských autorov

²⁷ Predmerský, V. Putovanie do krajiny dozrievania 1959-1989. In. *Od Gulivera k Filipkovi*.

Košice: Bábkové divadlo, 2009. s. 22.

inscenovaných v BDK napr. Rada Moskovová – Kde ideš, koník? či Boris Aprilov – Vajíčko).

Prostredníctvom telefónu si dievčatko Lili vypočuje svoj vlastný príbeh, ako sa vyberie v morských hĺbinách hľadať perlu, ktorá má magickú moc a robí toho, kto sa jej dotkne, lepším. Cez hľadanie neexistujúceho zázračného predmetu však nad'abí na niečo omnoho dôležitejšie. V morskom svete stretne rôzne živočíchy. Pri každom z nich jej hrozí nebezpečenstvo. Všetci myslia len sami na seba. Pomoc a záchranu má, v na prvý pohľad strašidelnej, nebezpečnej a zlej rybe Chrili. Nakoniec však vysvitne, že ich spája priateľstvo a stáva sa nenahraditeľným a dôležitejším ako akákoľvek zázračná perla. Názov nesúci citoslovce puknutia sa objavuje a vysvetľuje až na záver. Práve cez toto slovíčko sa prepojí Lilin vymyslený príbeh so skutočnosťou pri telefóne. Puk, ktorý odznie v telefóne, môže zároveň znamenať aj prasknutie Chrili od šťastia (nájdenie jediného priateľa) či žiaľu (jeho odchod) pri skončení Lilinho dobrodružstva. Literárna predloha s filozoficko-etickým posolstvom o význame priateľstva a škodlivosti ľudského egoizmu a pretvárinky bola scénickými autormi poopravená. Scenár vytvoril sám Uličiansky zo slovenského prekladu Jána Košku a Emila Kudličky. Prozaický text popretkávaný básnickými vsuvkami pretvoril na dramatický, vystavaný na krátkych dialógoch medzi postavami. Ďalšou zmenou je aj prostredie, kde sa dej odohráva. V pôvodnej predlohe si Lili vypočuje celý príbeh v telefónnej búde na pláži. Vo vízii Uličianskeho a Čisárika hrala úlohu symbolická vizuálna i funkčná podoba telefónneho slúchadla so sprchovou batériou a cez prítomnosť vody prepojenie pláže s kúpeľňou. Tak sa celý príbeh preniesol do maličkého kúpeľne. Do svojho dobrodružstva zaviedla Lili postavu Muža, len čo vliezol do vane a zodvihol slúchadlo. Scénografia bola vytvorená na uľahčenie premeny dvoch rozličných prostredí. Na javisku bolo umiestnené maličké pódium a na ňom konštrukcia vodovodného potrubia, ktorá v spodnej časti tvorila kostru pre upevnenie látkovej bielej vane a v hornej časti zas slúžila ako tyč na uchytenie závesov. Tie ilustrovali v scénach odohrávajúcich sa v kúpeľni, na začiatku a na konci, kachličkové pozadie a sprchový záves.²⁸ Potom jednoduchým potiahnutím a posunutím po tyči zo strany na stranu získali herci priestor na odstránenie vane a vytvorenie výrezu morského dna, ktorý, ako sa

²⁸ Obrazová príloha, obr. č. 8. s. 63.

v jednej recenzii spomína, pripomínal obrovské akvárium.²⁹ Tvorili ho, z čiernobielych fotografií súdiac, pozošivaný zadný záves a v priestore pozavesované kusy látok, znázorňujúce dané prostredie, a zároveň slúžiace na zakrytie animátorov. Čiastočne ich maskovali aj kostýmy podobné látkovému pozadiu.³⁰ Oblečenie postavy Muža bolo tiež prispôsobené zmenám scény. Buď mal na sebe župan a domáce papuče, alebo plážové krátke nohavice a pruhované letné tielko. Jediný vystupoval ako „živý herec“. Jeho prítomnosť na javisku medzi ostatnými bábkami bola zmysluplná. Napĺňala Makonjovu požiadavku motivicky vychádzať z javiskovej koexistencie s bábkou.³¹ Významovou rovinou bol rozpor medzi tvrdo reálnym svetom dospelých, plným množstva povinností, zastúpeným v postave Muža (jeho replika: Ako šum v morskej mušli sú roky, ktoré ušli, čas všetko prísne zadeli: najprv si dieťa – a potom si, ach...beznádejný dospelý!) a detským svetom fantázie a snov v postavách morských stvorení. Dievčatko Lili, ryba Chrili, Medúza, Mušľa, Ploskáč, Chobotnica a Koraly boli teda stvárnené výtvarne. Lili je manekýnova bábka s ohybnými kĺbmi v lakti a kolenách, vysoká asi 70 cm. Jemné svetlé vlásky, žiarivé veselé očka a červené líca charakterizujú jej zvedavosť, detskú túžbu po dobrodružstve i dobrotu a láskavosť. Chrili je z polopriesvitnej látky s výraznými očami a otvárajúcou rybacou papuľou za pomoci animátorovej ruky. Na fotografiách mu vždy zakrýva tvár. Ostatné bábky sú realistickým napodobením skutočných živočíchov, animované sú z pozadia a strán tak, že herci nie sú viditeľní.

V scenári je jedna opakujúca sa pesnička. K hudobnej zložke sa vyjadruje Ľubomír Grega takto: „Neoddeliteľnou súčasťou inscenácie bola aj scénická hudba Norberta Bodnára, v ktorom, ako zdá sa, si J. Uličiansky našiel nadaného a perspektívneho spolupracovníka z radov východoslovenských autorov. Bodnárova hudba nielenže významovo podfarbovala dej, ale svojou vnútornou dynamičnosťou a tempom výrazne dotvárala a umocňovala myšlienku jednotlivých situácií hry.“³² Už v tomto názore je vypovedané to, na čo sa budeme snažiť poukázať neskôr, a teda, že v prípade spolupráce

²⁹ Neznámy autor (pseudonym ds). Bulharská rozpávka v Košiciach. In. *Československý loutkář*. 15. 7. 1985.

³⁰ Obrazová príloha, obr. č. 9. s. 64.

³¹ Makonj, K. *Od loutky k objektu*. Praha: Nakladatelství Pražská scéna. 2007. s. 56.

³² Grega, Ľ. Perla menom priateľstvo. In. *Smena*. 24. 4. 1985.

s Norbertom Bodnárom sa stáva hudobná zložka neodňateľnou súčasťou každej ich spoločnej inscenácie, dopĺňa poetiku načrtnutú v režijnej a výtvarnej koncepcii a dostáva sa tak s nimi do vyváženého vzťahu.

Výsledné hodnotenie dobovej kritiky sa prikláňalo skôr k úspechu ako neúspechu inscenácie. Vyzdvihovaná je hlavne Uličianskeho práca s prvotne nedramatickým textom. Napriek tomu sa súbor s Pukom neprezentoval na žiadnom domácom festivale a nebol ocenený ani v rámci bulharského festivalu, na ktorého podnet pravdepodobne vznikol. Svoj podstatný význam nesie asi až s odstupom času, a to v zmysle stretnutia troch umeleckých osobností, ktorých ďalšia spolupráca smerovala nasledujúcim inscenáciám – *Krajina Zázračno* a *Šťastný princ*, kde sa ich poetika v Puk-u! len načrtnutá naplno rozvinula.

5.2 Krajina Zázračno

Dňa 29. 11. 1985 bola uvedená *Krajina Zázračno*. Výber hry bol ovplyvnený smerovaním košickej dramaturgie, ktorej jednou z oblastí bola súčasná pôvodná slovenská rozprávka. Autor textu predlohy je Daniel Hevier. Úlohy napísať scenára sa ujal opäť Uličiansky. Hre dal podtitul *Scénický výlet do autorovej knižnej tvorby pre deti*, čo súviselo s jeho dramaturgickým postupom. Pre vznik konečného textu použil úryvky zo štyroch Hevierových detských básnických knižiek (*Nevyplazuj jazyk na leva*, *Krajina Zázračno*, *Trináť pochodujúcich čajníkov* a *Kam chodia na zimu zmrzlinári*). Vznikol tak silne poetický príbeh. Základným dejovým rámcom je dialóg medzi autorom, básnikom a dievčatkou Lucinkou, ktorá sa spolu s postavou šaša vyberá na fantazijnú cestu, aby stratila strach z tmy. Na rozdiel od ostatných postáv bola tá básnikova poňatá len symbolicky. V konečnom tvare ju pripomínali hudobné a výtvarné motívy. Mnohé veci, ktoré odznali len v náznakoch v replikách, boli ďalej dopovedané prostredníctvom scénografie. Príbeh plynie na pozadí času štyroch ročných období, ktorý sa v prehovoroch vôbec nespomína, znázornený je jednoduchou napodobeninou stromu a jeho prírodným cyklom späť s premenami. Strom sa nachádzal na kraji od ústrednej scénografickej konštrukcie, ktorá predstavovala detskú izbu. Tvorilo ju malé nízke drevené pódium so stenou postavenou oproti divákovi. Súčasťou nej boli dvere, cez ktoré reálne vstupovali postavy z fantázie dievčatka a len náznakovito postava básnika, napríklad cez samoposúvajúci sa písací stroj alebo hlas znejúci z nahrávky. Priestorové vymedzenie izby

doplňal na podlahe umiestnený kovový obrys kocky. V jej vnútri, súčasťou interiéru, bola postieľka, nočný stolík s hračkami (bábika, hojdací koník,...) a kovová silueta ľudskej hlavy, výškou prevyšujúca hercov.³³ Pripomínala stále prítomného básnika, alebo ľudskú myseľ, ktorá je prostredníctvom fantázie schopná vytvoriť nový svet, alebo tým, že sa cez siluetu dalo prechádzať, mohla symbolizovať, ako bolo v jednej recenzii spomenuté, vstup do seba.³⁴ Všetko vyobrazené bolo symbolické, veľmi imaginatívne. Celkový dojem vyvolával pocity snenia, širokej detskej fantázie zúženej na malom priestore. Prítomnosť bábkou v celej inscenácii je minimálna, respektíve jedinou bábkou je maňuška šaša, použitá hneď v úvodnej scéne. Zaujímavé je, že v dobových kritikách sa tento fakt odráža na výslednom názore, že v dôsledku absencie bábok, v tradičnom slova zmysle, a prevahe „živého herca“, v podstate ide o činoherné predstavenie. Nikto sa však nepozastavil nad tým, že počas plynutia príbehu v Lucinkinej izbe „oživajú“ mnohé predmety. Či už je to sám píšuci stroj, alebo otvárajúca sa zásuvka, či na záver paplón s usadenými bábikami, ktorý vzlietne počas textu pesničky: „Sadnite si za mňa na mračno, letím do krajiny Zázračno. Je to najkrajšia zem na celom svete. V očiach si z nej domov odnesiete.“ Je tu uplatniteľná charakteristika poľského teoretika bábkového divadla Henryka Jurkowskiego, že: „Když význam předmětu ustupuje do pozadí pod vlivem pohybu, který diváka přesvědčuje o jeho novém významu, vzniká na scéně jevištní postava a jako taková se účastní akce.“³⁵ Uličiansky tak v *Krajine Zázračno* smeroval k predmetovému divadlu. Teda, ako Makonj charakterizuje, na rozdiel od figurálneho bábkového divadla, ktoré jednoznačne priznáva svoju tendenciu k javiskovému stvárneniu ľudskej figúry bábkou,³⁶ tu predmety vo vzťahu s prítomným hercom prechádzajú do dramatickej postavy. Bábkou v takomto chápaní je akýkoľvek úžitkový predmet, nevyrobený s prvotným cieľom pre divadelné účely, ktorého animáciou je vyvolaná aj existencia javiskovej postavy. „Oživenie“ niektorých z nich sa v *Krajine Zázračno* uskutočňuje dokonca prostredníctvom techniky čierneho divadla. Nevedno prečo sa recenzenti ani tomuto faktu nevenovali, o to viac, že čierne divadlo bolo v bývalom Československu rozvíjané už od 60. rokov 20.

³³ Obrazová príloha, obr. č. 10. s. 64.

³⁴ Šarik, L. *Neprekročené hranice sna*. In. *Východoslovenské noviny*. 18. 12. 1985.

³⁵ Jurkowski, H. *Magie Loutky*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon. 1997. s. 209.

³⁶ Makonj, K. *Od loutky k objektu*. Praha: Nakladatelství Pražská scéna. 2007. s. 126.

storočia (Černé divadlo Jiřího Srnce). Poskytli by tak jediný pohľad na mieru úspešnosti prevedenia tejto techniky, keďže vzhliadnutý videozáznam je natočený počas skúšky pred vystúpením a mnohé inscenačné i herecké postupy sú len naznačené.

V inscenácii *Krajina Zázračno* je veľmi málo hovoreného textu. Najviac veršovaného slova má Lucinka. Ostatné postavy Pán Šaško Červený, Pán Šaško Čierny a Tma Tmúca boli preto v konečnom tvare identifikovateľné skôr na základe kostýmov a neverbálnych hereckých výrazových prostriedkov. Šašovia mali podľa svojho mena farebné kombinézy a na hlavách dlhú čiapku s brmbolcom na konci. Pani Tma Tmúca, odetá celá v čiernom a líčená do tmavých farieb mohla vzbudzovať strach a rešpekt aj gestickým a mimickým prejavom. Tu však hrozilo riziko, ktoré sa neskôr potvrdilo ako na videozázname, tak aj v kritikách, že mnohé gestá ostali bezvýznamové. Ľubomír Šárik to vo svojej kritike doslova vystihuje: „Jej prechody po scéne a nevýrazné gestá boli iba ornamentálne. Dieťa sa možno bálo čierneho kostýmu (veď deti sa tak rady boja), ale jej javiskový výraz bol nepresvedčivý.“³⁷

Atmosféru všetkých beztextových situácií dopĺňala scénická hudba, štýlovo zapadajúca do modernej hudby 80. rokov. V tejto inscenácii sa potvrdilo, že na jej význam sa kládol veľký dôraz. V celej inscenácii odznela len jedna hercami odspievaná pesnička (o mračne, ktoré letí do krajiny *Zázračno*). Ostatné skladby boli plné tajuplných motívov, zároveň i rozprávково veselé. Svojou náladou dopomáhali charakterizovať postavy. Nahovorené slová básnika Bodnárovym hlasom boli podfarbené jemnou melódiou. Spoločne dávali najavo, že ide o bytosť fyzicky neprítomnú, zo sveta mimo reálnej detskej izby.

Celá *Krajina Zázračno*, scenár, scénografia, hudba, sa nesie v duchu obraznosti, snenia a vysokej miery lyrickosti. Na základe toho tvorcovia nepredkladajú divákovi, ako to vo väčšine detských bábkových predstavení býva, humorne ladený jasný príbeh s výchovným ponaučením. K podstate sa musia dostať cez významy výtvarných symbolov a emócie hudby a slova. Takýto prístup bol v tom čase na slovenských bábkových scénach jedinečný. O tom, že niečo uniklo zaužívanému stereotypu, svedčia aj kritiky, ktoré sú navzájom rozporuplné. Vyhranenosť opozitných názorov sa preda najviac prejaví práve, keď sa objaví čosi nové, nevídané. Ľubomír Šárik vo svojej recenzii píše: „Režisér pozýva diváka zalietat' si na krídlach detských snov a predstáv. Žiaľ, mnohé je iba naznačené a len

³⁷ Šárik, Ľ. Niekoľko zamyslení nad premiérou *Krajina Zázračno* v Bábkovom divadle v Košiciach, *Neprekročené hranice sna*. In. *Východoslovenské noviny*. 18. 12. 1985.

s ťažkosťami sa detský divák kúzlom obrazov prehrýza k novému poznaniu.³⁸ A na záver, sklamaný hereckými výkonmi, dodáva: „Ak niekto očakával, že sa prenesie do Krajiny Zázračno, do sveta fantázie a snov, odchádzal zo sály s rozpakmi. Opäť sa potvrdilo, že dobrý zámer inscenátorov sa môže zúročiť iba vtedy, ak sa všetci spoločnými silami a vo všetkých zložkách podieľajú na jeho realizácii. Ináč ostane inscenácia i všetky ďalšie predstavenia iba kdesi na polceste k tomu, čo si tvorcovia na začiatku skúškového obdobia spoločne predsavzali.“³⁹ Naproti tomu stojí pohľad Idy Polívkovej – Hledíkovej, ktorá označuje inscenáciu za „zázrak“⁴⁰. Aj keď hereckú stránku považuje tiež za slabú (spevavá, občas monotónna a neprirodzená recitácia textov), nakoniec dodáva, že: „Krajina Zázračno je svojou špecifičnosťou žánru, svojím vysokým profesionálnym autorským, dramaturgickým, režijným a výtvarným stvárnením témy, v súčasnosti ojedinelým zjavom na scénach slovenských profesionálnych bábkových divadiel.“⁴¹ Na rozdielnosti názorov je badateľný odlišný spôsob prístupu k inscenácii. Zatiaľ čo sa Šárik zaoberá otázkou vhodnosti použitia zvolených inscenačných postupov pre detského diváka, Polívková toto hľadisko do úvahy neberie a Krajinu Zázračno hodnotí bez ohľadu na diskutabilné kritérium. Inscenáciu venovali autori deťom malým, väčším i najväčším, tým, ktorí sa boja tmy a neboja sa snívať.⁴² Hlavné myšlienky, ako už z napísaného vyplýva, neboli podané priamočiaro. Žiadali si od diváka vyššiu mieru predstavivosti. Samozrejme, podstata mnohých momentov a symbolov mohla byť najmenšími deťmi nepochopená, každopádne vďaka silnej dojmovej pôsobnosti v nich zanechala určité pocity, možno otázky. A v tom sa preukázalo to jedinečné čaro poetiky troch spolutvorcov. Oprostiť sa od jednoduchých podaní, ktoré sa úplne prispôbujú úrovni najmenších detí. Tým tak často sklzávajú do infantilnosti a nedávajú svojim recipientom možnosť vlastnej aktivity, len pasívneho prijímania.

³⁸ Tamtiež.

³⁹ Šárik, L. Niekoľko zamyslení nad premiérou Krajina Zázračno v Bábkovom divadle v Košiciach, Neprekročené hranice sna. In. *Východoslovenské noviny*. 18. 12. 1985.

⁴⁰ Nepublikovaná recenzia, dostupná v obálke k inscenácii ako jej analýza, v oddelení dokumentácie Divadelného ústavu v Bratislave.

⁴¹ Tamtiež.

⁴² Uvedené na bulletinovom programe k inscenácii.

5.3 Šťastný princ

Vo svojej vízii trojica smelo a odhodlane pokračovala ďalej a v tú istú sezónu, 30. mája 1986 uviedla *Šťastného princa* Oscara Wildeho. Výberom rozprávky potvrdil Uličiansky svoj záujem o príbehy s hlbším posolstvom. Nad istým mestom stojí krásna socha Šťastného princa, od hlavy až po päty pokrytá tenkými lístkami zlata, s dvoma jasnými zařirmi miesto očí a veľkým červeným rubínom na meči. Všetci obyvatelia obdivujú jej nádheru, pýšia sa ňou. Nikto z nich však netuší, že ich Šťastný princ je nešťastný. Jeho tajomstvo odhalí lastovička, ktorá sa pred zimou odlieta skryť do teplých krajín. Princ žil celý život v kráse, prepychu a rozkoši, nevedel, čo je to žiaľ. Až keď jeho sochu po smrti umiestnili takto vysoko, vidí všetku škaredosť a biedu sveta. A hoci má srdce z olova, nedokáže sa ubrániť slzám. Je presvedčený, že chce obetovať všetko, čo je na ňom cenné, v prospech chudobných a nešťastných ľudí. A keďže je nehybný, lastovička sa rozhodne mu s tým pomôcť a roznesie jeho drahokamy i zlaté lístky tým, ktorí to potrebujú. Po pár spoločných dňoch ho už nedokáže opustiť, veľmi si ho obľúbila. Zima je stále a stále tuhšia a lastovička pomaly zomiera. Pred smrťou sa s princom rozlúčila bozkom na pery. V tom momente sa z jeho vnútra ozval podivný praskot, princovo olovené srdce sa roztrhlo na polovicu. Pre mesto už bezcenná socha má byť roztavená, no olovené srdce sa sile plameňov nepoddá a spolu s lastovičkou končí na smetisku. Odtiaľ ich odnáša anjel poverený Bohom, aby doniesol dve najdrahšie veci z mesta. Hodnota ich skutkov je najvyššia.

Ku Šťastnému princovi nie len že neexistuje videozáznam, ale v archíve divadla, bohužiaľ, ani dochovaný scenár či režijná kniha. Hlavným pomocníkom teda bude dobová tlač a dostupné fotografie. Na nich je zachytená aspoň časť detailov potrebných pre ďalší rozbor. Podiel Uličianskeho práce na textovej predlohe v porovnaní s ostatnými štyrmi dielami bol minimálny, vďaka už existujúcej dramatizácii Ondreja Sliackeho. Tá je viac ako prozaická podoba zameraná na dejovosť. Ponúka širšie spektrum postáv, a tak dovoľuje rozohrávať vzťahy a situácie medzi nimi. Najviac možností na analýzu sa naskytá prostredníctvom fotografickej dokumentácie pre scénografiu. Námestíčko bolo tvorené schodovitými stupienkami rôznej výšky sústredenými do jedného celku. Po nich a po okolitom prázdnom javisku sa pohybovali herci i s bábkami. Na najvyššom, umiestnenom obďaleč, bola umiestnená socha Šťastného princa.⁴³ Táto najväčšia bábka – figurína bola

⁴³ Obrazová príloha, obr. č. 11. s. 65.

svojim textovým určením celý čas bez fyzickej animácie, ovládaná len hlasom herca. Spĺňala všetko, čo Wilde predurčil. Spočiatku pôsobila majestátne. Vytvarovaná nie síce zlatými lístkami, ale celistvým bohatým odevom a s mečom v ruke. Ligtavý pohľad upierala na námestie, kde sa odohrávali rôzne ľudské osudy. Po odňatí zlatého odevu ostala z bábky len hlavu podopierajúca drevená konštrukcia tela. Takto odkryto boli navrhnuté aj všetky ostatné bábky. Zahaľovali sa postupne princovými darmi.⁴⁴ Je možné vyčítať, že odhalením Šťastného princa sa zároveň odhalil aj princíp zatriedenia postáv. Bohatých mešťanov zastupovali samostatne „živí herci“, chudobných ľudí zasa bábky s odhalenými vodičmi. Odkrytím honosného odevu sochy, pripomínajúceho kostýmy hercov, sa Šťastný princ s dreveným skeletom priestorovo tvarujúcim telo priblížil biednym obyvateľom. Chudobu tak predstavovalo obnažené, viditeľné vnútro, naproti tomu sa bohatstvo schovalo pod prepychové oblečenie. Hlavy a tváre bábok boli vytvorené v realistickom duchu. Čisárik túto výtvarnú kombináciu odôvodňuje takto: „Konštrukcia – vnútro bola predstavením podstaty, realistická hlavička niesla výraz – charakter v svojej sošnej strnulosti.“⁴⁵ Lastovička bola riešená svojou maličkou reálnou napodobeninou, ktorá bola po celý čas v rukách animátorky.

Názory kritiky už neboli tak protichodné ako v prípade Krajiny Zázračno. Šárik od svojej požiadavky jasného určenia konkrétnemu publiku neupustil, ale tentokrát ju rozvíja už o niečo podrobnejšie: „Ak má inscenácia naplniť režijný zámer, musí byť v sále primerané publikum. Najmenší divák, ktorý sa ešte nevie zorientovať v symbolike príbehu a bude hľadať javiskovú akciu, nemôže sa dejom zaujať. Vyspelý a vekovo starší divák v Šťastnom princovi však nájde nejedno očarujúce spojenie, odhalí estetizáciu obrazu, ktorou režisér zachováva atribúty Wildovej poetiky. Inscenátori by však mali hľadať adresáta na začiatku tvorivého procesu a nie na jeho konci. Potom by neostala z inscenácie iba čiastočne naplnená dramaturgicko-režijná fantázia...“⁴⁶ Zdroj problému, o ktorom sa vyjadruje, je však možné hľadať kdesi inde, ako v zámere tvorcov. Bábkové divadlo v

⁴⁴ Obrazová príloha, obr. č. 12 – 14. s. 65 – 66.

⁴⁵ Rozhovor s Petrom Čisárikom. In. *Od Gulivera k Filipkovi*. Košice: Bábkové divadlo, 2009. s. 64.

⁴⁶ Šárik, L. Šťastný princ na scéne Bábkového divadla v Košiciach, Cena poznania. In. *Východoslovenské noviny*. 19. 06. 1986.

Košiciach, tak ako všetky ostatné slovenské profesionálne bábkové divadlá, bolo založené ako divadlo pre deti. Rigorózne sa na jeho javisku počas celej histórie inscenujú rozprávky primárne určené detskému divákovi. Vznikalo z vtedy platnej tendencie, že bábkové divadlo = divadlo pre deti a tejto rovnici je podriadený celý dramaturgický a inscenačný postup. Všetky slovenské scény smerovali priamočiaro po tejto linke. Je preto pochopiteľné, že sa v mentalite ľudí počas takmer tridsiatich rokov zakorenilo toto jasne dané spojenie. V Košiciach sa až práve príchodom a spoločnou tvorbou, teda Uličianskeho výberom a spracovaním textu, Čisárikovou scénografickou realizáciou so silným výtvarným cítením a Bodnárovou zmysluplnou a atmosférovou hudbou, priniesol nový pohľad na tvorbu bábkového divadla. Umeleckým videním prekračujú zaužívané hranice. Nie je síce badateľný náznak, že by šlo o akýkoľvek pokus realizovať divadlo pre dospelých, ale poetikou, ktorú nastolili, sa priblížili k tvorbe bábkového divadla, ktoré si vopred striktné neudáva svojich divákov. Dieťa je chápané ako rovnocenný partner.

5.4 GOLEGO

Jan Uličiansky sa okrem réžie venoval aj písaniu rozprávok pre deti, dramtizácii, bábkových, divadelných a rozhlasových hier. V košickom Bábkovom divadle uviedol svoje dramtizácie: Jasietka (Mária Ďuričková), Janko Pipora (Samuel Czambel), Peter Pan (James Matthew Barrie), Radúz a Ludmila (Pavol Dobšinský) a Malá morská panna (Hans Christian Andersen). Z bábkových hier tu realizoval Bohatier Kremienok (sezóna 1987/1988) a Peter Kľúčik (sezóna 1995/1996). V roku 1984 vzniká jeho rozhlasová hra *GOLEGO*, ktorej dal divadelnú podobu v premiére 19. decembra 1986. Úloha Uličianskeho sa posúva ešte o niečo ďalej, od jemných úprav cez dramtizácie až k vlastnej dramatickej tvorbe.

Príbeh je inšpirovaný svetoznámou stavebnicou LEGO, v ktorej má všetko svoj jasný predpísaný plán, každý panáčik má k svojej farbe prislúchajúce postavenie (čierna symbolizuje strážnika, biela cukrára a lekára, modrá zas poštára, červená požiarnika a zelená záhradníka) a pridelené množstvo rovnako farebných kociek. V tomto presnom svete, kde sa všetko riadi pravidlami z návodu, sa jedného dňa objaví neznámy žltý panáčik, ktorý naruší celý pravidelný chod. Ostatné figúrky ho objavia nehybného, zle poskladaného. S ich pomocou oživa a vyberie sa po GOLEGU hľadať odpovede na otázky kto a odkiaľ je a na čo mu majú slúžiť jeho tri čierne kocky. V jedinej a nepodpísanej

dostupnej recenzii k inscenácii stojí: „Dej hry je prispôsobený stupňu rozumového vývoja najmenších a obmedzuje sa na hravé, drobné konflikty medzi Žltým a Čiernym panáčikom. Dopĺňajú ich epizódy v lokalitách záhradníka, požiarnika, cukrára, poštára a lekára.“⁴⁷ Táto interpretácia vyznieva veľmi zúžene. Na pozadí detskej hry, v ktorej je všetko možné, podáva Uličiansky prostredníctvom výpovedí LEGO panáčikov aj závažnejšie témy. Už v prvej scénickej poznámke scenára sa píše, že škatuľa stavebnice má vo svojom znaku zemeguľu, jej svetadiely sa skladajú z dielcov GOLEGA. Biely panáčik neskôr dodáva: „Veď všetci bývame v jednej škatuli! Veď všetci sme z jednej hmoty! A na farbe nezáleží. Či je niekto modrý a či zelený... Alebo čierny ako ty. Naopak, ak sa stretnú dvaja Golegovia rovnakej farby, môže dôjsť k omylu.“⁴⁸ Je tu tak možno naznačená problematika rasizmu alebo akejkolvek inej diskriminácie a zároveň vyzdvihnutá jedinečnosť každého človeka. Žltý panáčik si nakoniec za svoje poslanie vyberie stavbu golegovskej veže. Nahovorí na to aj všetkých ostatných Golegov, a tak sa budovanie niečoho nového, čo nie je predpísané v žiadnom návode s heslom „Panáčikovia, nebojte sa vymýšľať“, stáva pre všetkých veľkým dobrodružstvom. Možno je to len zhodou okolností, že v druhej polovici 80. rokov, keď v dôsledku vládnuceho politického systému v bývalom Československu bolo mnoho slobôd potlačovaných, vzniká takýto text, určený pre bábkové divadlo. V žiadnom dobovom i súčasnom materiáli k tejto hre sa nespomína, že by šlo vyobrazením hračkárskeho sveta o nejakú alegóriu na svet vtedajší, skutočný. No v tom, ako veľmi je Žltý panáčik odhodlaný dosiahnuť svoj sen o veži, aj napriek porušeniu všetkých noriem a príkazov vychádzajúcich z vopred nadiktovaného návodu, v tom, že len za pomoci ostatných panáčikov sa im to spoločnými silami môže podariť a že nádej na svoj sen nestráca, aj keď prvý pokus nevyjde a veža padá, určite paralela s ľudským svetom a myslením badateľná je. Uličiansky teda v tomto svojom texte nepoľavil zo snahy, ktorú načrtnol už v prvej inscenácii, Puk!, priblížiť a oživiť veci síce známe, ale zaobalené do čarovného sveta detskej rozprávky, hry, fantázie.

Scénografické prevedenie bolo riešené účelnou paravánovou konštrukciou, pripomínajúcou súbor škatúľ stavebnice. Jej čelná stena s vyobrazením zemepisného sveta bola členená pohyblivými panelmi na jednotlivé miesta výstupov. Bábkky boli najskôr

⁴⁷ Neznámy autor (pseudonym SZŠ). Stavebnicová atrakcia v košickom Bábkovom divadle. In. *Východoslovenské noviny*. 30. 12. 1986.

⁴⁸ Scenár inscenácie.

umiestnené v plastových obaloch, z ktorých postupne povyliezali. Použitá bola technika klasických maňušiek za pomoci neodkrytých vodičov. Tváričky mali realistické, všetky s rovnakými črtami a výrazom, aby bola zachovaná jednota sériovej výroby panáčikov stavebnice. Vzájomne sa odlišovali len odevom, uniformou, ktorá bližšie určovala ich povolanie.⁴⁹

O hudobnej zložke sa píše v spomínanej recenzii nasledovné: „Scénickú hudbu Norberta Bodnára vnímali sme v dvoch rovinách. Jednak existovala ako variácia melódií, obohacujúcich jednotlivé dimenzie javiskového diania, jednak – prvkami hudobnej grotesky – výstižne podfarbovala atmosféru scénických premien. V oboch podobách bola nositeľkou vhodnej melodickosti a inštrumentácie, so žiaducou mierou nevtieravosti, pôsobivosti a konzumovateľnosti.“⁵⁰ Tento názor je možné potvrdiť na základe predchádzajúcich zistených faktov o Bodnárovej tvorbe.

V porovnaní s Krajinou Zázračno a Šťastným princom sa zdá, akoby Čisárik a Uličianský o niečo poľavili zo svojej vízie, doterajšej snovej a symbolistickej poetiky. Na V. ročníku festivalu Bábkarská Bystrica (konanej v dňoch 3. – 8. 11. 1986) získal Uličiansky cenu za dramaturgiu ku Krajine Zázračno a Čisárik cenu za scénografiu k obom inscenáciám. Nie je teda pochyb, že napriek získaným dobovým recenziam boli obe odbornou verejnosťou vnímané ako diela vysokých umeleckých kvalít. Napriek tomu je GOLEGO dôkazom, že tvorcovia sa nakoniec akoby prispôbili požiadavke, ktorá na bábkovom javisku presadzuje, aby aj najmenšiemu divákovi bolo stvárnenie pochopiteľné. Ich ďalší spoločný vývoj je prerušený Uličianského odchodom z divadla (v rokoch 1986 – 1988 je v slobodnom povolaní a v roku 1988 nastupuje do Slovenského rozhlasu v Bratislave ako dramaturg hier pre deti a mládež, hosťujúce réžie realizuje v Bratislavskom bábkovom divadle – Uspávankúš, 1988/1989 a Posledný kvet, 1992/1993). Peter Čisárik a Norbert Bodnár pokračujú v tvorbe, často spoločne.⁵¹ Čisárik sa svojej výtvarnej koncepcii, ktorá sa prejavila v tandemovej spolupráci s Uličianskym,

⁴⁹ Obrazová príloha, obr. č. 15 – 17. s. 67 – 68.

⁵⁰ Neznámy autor (pseudonym SZŠ). Stavebnicová atrakcia v košickom Bábkovom divadle. In. *Východoslovenské noviny*. 30. 12. 1986.

⁵¹ Do odchodu Petra Čisárika v divadelnej sezóne 1995/1996 spolupracovali na desiatich inscenáciách.

najviac priblížil v inscenácii z roku 1991 *Malá morská panna*, v réžii hosťujúcej Markéty Schartovej-Kočvárovej.⁵² Spoločne, posledný krát, sa ešte všetci traja umelci na javisku Bábkového divadla Košice stretávajú po takmer desaťročnej prestávke pri inscenácii *Peter Klúčik*.

5.5 Peter Klúčik

Inscenáciou *Peter Klúčik* autori nadväzujú na ich posledné spoločné dielo *GOLEGO* v tom zmysle, že na scénu uvádzajú opäť hru Jána Uličianskeho, tvorcu modernej súčasnej rozprávky (súčasnej i dnes - v roku 2009 mu vo vydavateľstve Perfekt vychádza rozprávková knižka *Malá princezná*, v roku 2010 *Štyria škriatkovia a víla* a *Podivuhodné príbehy siedmich morí* a najnovšou publikáciou je z roku 2011 *Analfabeta* *Negramotná*). *Peter Klúčik* vzniká pôvodne, rovnako ako *GOLEGO*, ako rozhlasová hra. Aj v tomto prípade dramatik podáva cez metaforu rozprávkový príbeh s etickým rozmerom. Prvoradou funkciou akéhokoľvek kľúča je odomkať. No odomknúť sa nemusia len zámky, ale v obraznom slova zmysle aj niečo podstatnejšie.

Malý chlapec, Peter Kladka vyrastá viac-menej na ulici. Žije iba s mamkou, ktorá, aby ich uživila, trávi celé dni, od rána do večera, v práci. Peter nosí na krku zavesený kľúčik od domu, aby ho nestratil. Jedného dňa si ho však vyhládne známy zlodej Edo Šperhák a kľúčik mu ukradne. Peter ostáva, ako sa v hre hovorí: „skľúčený“. Takéhoto ho nachádza pán policajt a odnesie ho na poštu, do práce za mamou. Tam stretávajú vrátničku Karičkovú. Peter je ohromený množstvom rôznych kľúčov, ktoré pani má. A keďže je jeho mamka v nočnej službe, vrátnička mu podaruje jeden starý hrdzavý kľúčik, aby ho vyskúšal na odomknutie dverí, ktoré potrebuje. Po zasunutí do zámku sa kľúčik mení na maličkého panáčika Petra Klúčika. Ten má schopnosť odomknúť čokoľvek. Vďaka nemu sa chlapec dozvie mnohé nové zaujímavé veci a odhalí zamknuté tajomstvá. Kľúčik mu opravou starých pokazených hodín akoby znovu odomkne uši. Od plechovej pokladničky zistia, že jej jediným šťastím sú peniažky, ktoré Peter do nej hádže, aj keď sú to paradoxne nešťastné peniaze, pretože ich dostáva od svojej mamy ako odmenu, aby sa poslušne sám hral vo svojej izbe. Napriek Klúčikovmu protestu, pretože tajomstvá sa nemajú kraďnúť, sa dostanú aj do maminej tajnej zásuvky a barovej skrinky. Vtom sa do domu vkradne zlodej

⁵² Obrazová príloha, obr. č. 18. s. 68.

Šperhák, odhalí tajomstvo kúzelného panáčika a smeruje s ním rovno na poštu s cieľom odomknúť hlavný trezor. Tam dostane obuškovú príučku od vrátničky a keď prichádza policajt nastolíť poriadok, pri zatýkaní zločinec prehltnie čarovný hrdzavý kľúčik. V tom momente sa stane posledný zázrak, Edovi sa odomyká zlé, zatvrdnuté srdce a stáva sa dobrým človekom. Nakoniec, aby bolo všetko ako v rozprávke, vysvitne, že hľadaný zlodej je vlastne Petrov stratený otec, a keďže je polepšený, konečne môžu byť úplnou šťastnou rodinkou. Zatiaľ čo Uličiansky v doterajších košických inscenáciách oslovoval dospelého diváka najmä apelom na oživenie zabudnutej detskej fantázie, v tomto prípade je o niečo ostrejší. Ved' popri motíve, že každý človek má v sebe niečo dobré, len to v ňom stačí kúzelné odomknúť, a že sa pri hľadaní strateného kľúča nájde čosi oveľa dôležitejšie, je ešte výraznejšie načrtnutá kritika výchovy, v ktorej rodič dieťaťu nevenuje (často sa mu nemôže venovať) potrebný dostatok času, stáva sa z neho samorast a tie najpodstatnejšie nekúpiteľné veci mu nahrádza materiálnymi.

Peter Čisárik v scénografii a bábkach pokračoval skôr smerom hravým (GOLEGO), ako výtvarne symbolickým (Krajina Zázračno, Šťastný princ). Hravosť tu dovedol do maxima. Základom je trojposchodová napodobenina obytného domu s veľkým otvorom v tvare kľúčovej dierky.⁵³ Vďaka ohybnosti použitého materiálu na nej podľa potreby a situácie ožívajú všetky dvierka. Teda v scénach, kde sa po zastrčení Kľúčika začína odohrávať príbeh tej - ktorej veci – dvere od bytu, nástenné hodiny, pokladnička, zásuvka a bar – sa ich hlasovej interpretácie ujímajú herci a zároveň nimi ohýbajú, otvárajú a zatvárajú, akoby v ten moment boli, aj takto vrastené do paravánu, bábkami. Za pomoci toho pôsobí celá scénografia dynamicky. Domček so svojimi stupňami a otvormi dokonale slúži animácii maňušiek. Dáva jej priestor na naháňačky, skrývačky i logické rozdelenie prostredia – v spodných častiach je byt, vo vrchnej pošta. Maňušky – chlapec Peter, jeho mama, Edo Šperhák, policajt, jeho pes – majú z otvoru určeného pre animátorovu ruku, pripevnené visiace nohy. Tak sú schopné napríklad stáť alebo sedieť. Maňuška Kľúčika je pravdepodobne, s ohľadom na svoju veľkosť, prstovou maňuškou.⁵⁴ Bábka Karičkovej má ako jediná možnosť pohybov tváre vďaka vloženiu ruky jej vodičky do hornej a spodnej sánky.⁵⁵ Táto dispozícia je predurčená charakterom postavy. Pani vrátnička je

⁵³ Obrazová príloha, obr. č. 19. s. 69.

⁵⁴ Obrazová príloha, obr. č. 20. s. 69.

⁵⁵ Obrazová príloha, obr. č. 21. s. 70.

komunikatívna až ukecaná, robustná žena plná energie, ktorá sa nebojí naložiť ani nebezpečnému zlodejovi. Preto k nej jej výtvarne stvárnené veľké široké pohyblivé ústa dokonale sedia. Ako jediný má svoje miesto medzi „živými hercami“ zastúpené Kľúčik. Jeho podoba je vlastne trojitá, prostredníctvom predmetu – hrdzavého kľúčika, bábky i herca. Nápaditý je moment, keď sa herec Kľúčik vsunie do veľkej kľúčovej dierky na dome a celým svojím telom ju vyplní. Vypovedá to o tom, že má zázračnú moc a dokáže sa prispôbiť akejkolvek dierke. Herec aj bábka sú odetí a maskovaní úplne rovnako. Ostatní herci ostávajú po celú dobu neodkrytí, výnimkou je úvodná a záverečná (tá istá) pesnička, ktorú spievajú a dopĺňajú tanečnou choreografiou.

Hudobná zložka je typicky Bodnárovsky rozprávková. Je hlavným pridaným prvkom, ktorým sa bábková, javisková podoba Petra Kľúčika líši od tej rozhlasovej. Pre každý Kľúčikov objekt je vytvorená samostatná skladba. Texty piesní ako aj melódia vyjadrujú to, čo sa deje na scéne, napríklad po odomknutí barovej skrinky zaznieva ťahavý, mýmivý motív. Zaujímavý postreh spomína vo svojej recenzii Ida Hledíková: „Košické bábkové divadlo tak trochu nadväzuje na svoju tradíciu hudobného bábkového divadla a dodnes má hudobná zložka a pesničky svoje stále miesto v ich inscenáciách. Norbert Bodnár sa stal stálym spolupracovníkom, kompozítorom hudby pre košické inscenácie, v čom má toto divadlo veľkú výhodu. Bodnár pozná charakter bábkovej tvorby zameranej na deti a herecký potenciál divadla.“⁵⁶

V dostupných kritikách sa na rozdiel od predchádzajúcich štyroch inscenácií už autori nestavajú tak výrazne kriticky voči hereckej práci. Naopak, je veľmi kladne hodnotená. Môže to byť spôsobené faktom, že za uplynulých desať rokov od inscenovania GOLEGA sa obmenil a omladil súbor divadla, a tým pokročila v BDK úroveň hereckej interpretácie, ako aj kvalita techník vedenia bábky. Zámer inšpirovať sa princípmi bastonády, postavičiek Punch a Judy možno nenaplnil úplne, to čo by mal. Nebolo to ale zapríčinené hercami nezvládnutou technikou. Skôr šlo o samotné prepojenie bitiek a naháňačiek s odlišným textom, aký je charakteristický pre starú bábkarskú tradíciu anglickej uličnej bábkovej komédie. Aj keď, ako sa v recenzii ďalej spomína „tento princíp

⁵⁶ Nepochikovaná recenzia, dostupná v obálke k inscenácii ako jej analýza, v oddelení dokumentácie Divadelného ústavu v Bratislave.

bastónady nevyužíva ako princíp hry, len ním ozvláštňuje nový tvar maňuškovej hry“,⁵⁷ mnohé hádky a fackovačky tak pôsobili zdĺhavo a nie vždy celkom významovo opodstatnene.

Inscenáciou Peter Kľúčik sa definitívne končí spolupráca troch autorov, ktorých tvorba znamenala nielen v histórii Bábkového divadla v Košiciach, ale aj v rámci histórie celého profesionálneho bábkarstva na Slovensku veľký prínos.

⁵⁷ Tamtiež.

6. Analýza inscenácií zo súčasnosti

Ďalej analyzované štyri inscenácie boli z množstva vybrané z dôvodu zaujatia svojou témou (*Košický Betlehem alebo Ježiško u nás*), žánrom (*Piatko a Pustaj*), či na základe množstva ocenení (*Filipko a Ježibaba*) alebo režisérskej osobnosti (*Šašovinky, Piatko a Pustaj*). Tiež sa bralo do úvahy, či k tej ktorej inscenácii je dostupný a kvalitný videozáznam a patričné množstvo odborných kritik, ktoré pomôžu pri utváraní celkového pohľadu. Pod pojmom súčasnosť myslíme tvorbu Bábkového divadla v Košiciach od roku 2000 do doby keď vzniká táto práca.

6.1 Piatko a Pustaj

V dvoch po sebe nasledujúcich sezónach 1999/2000 a 2000/2001 prizvalo Bábkové divadlo Košice k spolupráci študenta odboru bábkarskej réžie a dramaturgie DF VŠMU (absolvoval v roku 2001) Gejzu Dezorza. Po dlhej dobe, od čias Jána Uličianskeho, sa vedenie odhodlalo k riskantnému kroku, a tak dostal priestor ešte len začínajúci režisér. Je vlastne pozoruhodné, že z mladých umelcov vychádzajúcich z bratislavskej VŠMU máloktoľ zavíta do Košíc. A tak sa aj vďaka takýmto odvážnym rozhodnutiam na scénu BDK dostanú nové inovatívne nápady postupy či techniky. A v prípade inscenácií *Piatko a Pustaj* (premiéra 12. 5. 2000) a *Momo z Marsu* (premiéra 15. 6. 2001) čerstvý závan určite cítiť je.

Piatko a Pustaj je vo svojom základe klasická rozprávka od Pavla Dobšinského. Dvaja furmani pri návrate domov na ceste natrafia na zatúlané chlapča. Nie je známe, odkiaľ je a ako sa volá, a tak sa ho jeden z nich ujme a pomenuje ho Piatko, lebo práve v ten deň bol piatok. Piatko rástol a rástol, novým rodičom pomáhal i sám sa furmanskej práce ujal. Počas jednej z ciest sa do kostola vybral. Pri vstupe narazil na istého mŕtveho, okolo ktorého bola hromada palíc. Každý, kto šiel okolo, vzal jednu palicu a do mŕtveho si udrel, aby tak pykal za dlhy, čo nechal po sebe. Piatkovi sa to aj napriek tejto skutočnosti nepáčilo a rozhodol sa z peňazí, čo mal, pochovať mŕtveho. Po návrate domov ohlásil, že je už na čase, aby si ženu našiel a vybral sa do sveta. Pri hľadaní mu spoločnosť robil záhadný potulný, Pustaj, ktorého pri hrobe mŕtveho postretol. Ten počas putovania získal neviditeľný kepeň, šablíčku, čo sama od seba čo treba zotne, a mešec, čo sa dukáty z neho stále sypú. Vďaka zázračným predmetom si tak Piatko nakoniec svoju nevestu vybojoval

a oslobodil od čerta. To bola vďaka tuláka za to, že ho Piatko kedysi pochoval, lebo on, Pustaj, bol tým mŕtvym.

Dezorz spoločne s Katarínou Procházkovou, dnes Hegedüsovou, spravil výraznú dramaturgickú úpravu, na ktorej je postavená celá inscenácia. Z malého Piatka urobil cigánča, ktoré v piatok trinásteho gazdovi spadne z neba. Tak sa v konečnej textovej podobe objavujú mnohé známe rómske výrazy. Hudobná zložka, jemne pripomínajúca skladby Gorana Bregoviča, podtrhuje účasť cigánika na javisku. Jej autorkou je skladateľka poľského pôvodu, vystupujúca pod pseudonymom SUMAD. Dramatizáciu obohatil o nové postavy, poručíka, vojačika, pridal furmanovu ženu a do všetkých príhod zaplietol čertov. Z postavy Pustaja vytvoril tajomnú a hrôzostrašnú bytosť, miesto kamarátsky pôsobiaceho ducha, akým je v Dobšinského predlohe. Poopravená je mierne aj dejová línia. Piatko odchádza do sveta hľadať ženu „bielu ako sneh a červenú ako krv“, ale aj zarobiť nejaké „lóve“. Okrem rómštiny sa v hre nachádzajú aj slová z rusínskeho či šarišského nárečia (budúca nevesta Maňa hovorí v dialekte), čím je naznačené miesto, teda lokalita Košíc.

Scénografia Miroslava Dušu je riešená veľmi dômyselne. Uprostred javiska je umiestnené drevená búda - paraván, ktorý sa podľa potreby dá otočiť o 180°. Tým je symbolicky znázornené Piatkove putovanie po svete – kým herec a bábka Piatko kráča dookola v jednom smere, paraván sa točí v opačnom. Zároveň paraván z rôznych strán predstavuje iné prostredie. Najprv je to drevený domček so strechou, kde býva gazda s gazdinou, potom les,⁵⁸ kde sa koná poľovačka, kostol, cintorín či mestečko. Hrací priestor pre maňušky je v dvoch rovinách – hornej, ktorá sa dá odobrať, a spodnej, stálej. Tak je možné rozohrať dva rôzne ale prepojené deje. Jednotlivé spomenuté prostredia sú patrične detailne charakterizované. Gazdovská domácnosť je doplnená o maličké drevené varešky, hrniec a vankúšik. Pri poľovačke zas na tenkom, divákom neviditeľnom drôtiку poletuje nad hlavami bábok upečená kačka (miesto živej operenej), v prípade mesta sú na zadnom prospekte namaľované starobylé domy a pri scéne hrania kariet je na prospekt s vyobrazeným stolom pripevnený balíček rozložených kariet. Na záver, keď počuť ako svadobčanom odbíjajú zvony, na úplnom vrchu búdy je jeden maľovaný, bijúci zo strany na stranu.

⁵⁸ Obrazová príloha, obr. č. 22. s. 70.

Ako sa v programe k inscenácii uvádza, ide o bábkovú hru s podtitulom maňuškový horor. Použitá je samozrejme technológia maňušiek, klasických, s výrazne veľkými hlavami a rukami s látkovým telom, konštruovanými na vzájomné bitky. V úvodnej scéne sa ešte objaví malá tmavá bábika a drevený hojdačí koník. Výtvarná stránka bábok je výrazná, ladená do strašidelnej atmosféry.⁵⁹ Pustaj má tmavý plášť, zvráštenú prísnu tvár a takmer bezzubé otvorené ústa. Piatko je cigánik s klobúkom na hlave, a naopak, s veselým výrazom. Zubov ma tiež pomenej, s poriadnymi medzerami. Veľký nos a uši dopĺňajú vypuklé oči, ktoré sú vsadené tak, že pri istých momentoch (napríklad keď sa mu jeho milá s prsiami natlačí na hrud') sa vysúvajú dopredu, vypadávajú. Postavy čertov sú skôr desivé ako veselé.⁶⁰ Maňa, Piatkova nevesta, má byť šablíčkou rozpolená na dve časti, aby z nej Pustaj tak vyhnal všetkých čertov, preto sa jej hlava dá zvislo rozdeliť na polovicu a potom zasa spojiť v jedno.

Na inscenácii pracuje päť vodičov, no na javisku je viditeľný len jeden, stvárňujúci Piatka. O hereckú postavu sa delí s bábkou. V niektorých scénach ju úplne nahrádza a komunikuje s ostatnými bábkami. Slovanmi H. Jurkowskíeho „loutka a herec spolupracujú při tvorbě jevištní postavy.“⁶¹ Oblečený je podobne ako jeho „bábkové alter ego“. Negatívom je hlasové stvárnenie bábok – čertov. Prílišnou deformáciou hlasu strácajú repliky na počuteľnosti a zrozumiteľnosti, najmä keď sa bábky vzájomne handrkujú, naháňajú a mlátia. O tom, že ide o hlbší nedostatok, svedčí nielen dostupný a analyzovaný záznam inscenácie (natočený na festivale Bábkarská Bystrica, 14. 9. 2002), ale aj recenzia uverejnená vo festivalovom spravodaji ostravského festivalu Spectaculo Interesse, v ktorej sa píše: „Za ďalší, a to již je horší přestupek, nebylo hercům vždy zcela rozumět, především v komických výstupech čertů a Piatka. Ty byly sice akční a nápadité, ale v návalu běhání, létání a mlácení, pro maňáskové divadlo tak typickém, nebylo vždy zcela pochopitelné, co že se to vlastně stalo, kdo zahynul a kdo ne, kdo se propadl do pekla nebo někam jinam. Výkřikům, které tyto akce doprovázely, nebylo rozumět vůbec, a tak se asi spoléhalo na dětskou fantazii.“⁶² Práve na tomto príklade bude azda vhodné vyzdvihnúť s bádáním

⁵⁹ Obrazová príloha, obr. č. 23. s. 71.

⁶⁰ Obrazová príloha, obr. č. 24. s. 71.

⁶¹ Jurkowski, H. *Magie Loutky*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon. 1997. s. 206.

⁶² Vokáč, T. Piatko a Pustaj. In. *Festivalový zpravodaj* (Spectaculo Interesse). 02. 10. 2003.

spojenú prácu s odbornými kritikami, ktorá kompletizuje pohľad na každú inscenáciu. Problémom, ktorý ale nastal, je obrovský nedostatok recenzií dostupných v archívoch bratislavského a pražského Divadelného ústavu a na internete. Ku každej z vybraných inscenácií je dostupná jedna, nanajvýš dve odborné kritiky. Tým pádom nie je možné konfrontovať jednotlivé názory navzájom, ale len s vlastnou diváckou skúsenosťou.

Ako už bolo v úvode kapitoly spomenuté, zveriť realizáciu novej premiéry mladému tvorcovi nesie v sebe určitý krok do neznáma. Nie je možné prihliadnuť na jeho skúsenosti a výsledky práce. Ale zároveň miera prínosu nového pohľadu sa zvyšuje. Gejza Dezorz ju priniesol v podobe žánru, ktorý uviedol na bábkové javisko. Aj keď je v konečnom dôsledku Piatko a Pustaj viac zábavným ako strašidelným predstavením (je tu postrehnuteľný rešpekt zo strany vedenia k uvedeniu hororu pre deti), určité prvky hororovosti tu sú. Okrem výtvarnej stránky (desivosť bábok) je dôležitým činiteľom hudobný podklad. Hrôzostrašná hudba zaznieva v okamihoch odohrávajúcich sa na cintoríne. Podporené je to ešte stlmenými svetlami. Nemožno nesúhlasiť s názorom Karla Makonja, ktorý v neoddeliteľnej spojitosti bábkového divadla s veselosťou vidí deformujúci faktor.⁶³ Ak, samozrejme, berieme do úvahy bábkové divadlo v širších súvislostiach, teda nielen to určené deťom. Už pri tejto inscenácii je viditeľné ďalšie Dezorzovo smerovanie a jeho záujem o bábkové divadlo pre dospelých. Keď v Piatkovi a Pustajovi to len načrtol „maňuškovým hororom“, v druhej inscenácii Momo z Marsu to ďalej rozvíja. Charakterizuje ju ako „trojrozmerný komix“ či „sci-fi pre malých i veľkých pozemšťanov“.⁶⁴ Ide o prvý takýto zmiešaný žáner na slovenských bábkových javiskách. Inšpirovaný čierno-bielym komiksom (v scénografickej zložke sú výtvarne do scény zakomponované komiksové stripy s textom, bábkky sú realizované v duchu moderných kreslených postavičiek) podáva nie iba, z prvého pohľadu, pre deti svetielkujúcu a efektnú šou, ale aj isté existenciálne posolstvo, ktorého hĺbku pochopí len starší divák. Posolstvo v zmysle napríklad Exupéryho Malého princa. Samozrejme, aj v najmladšom čitateľovi vzbudí tento príbeh určité dojmy, predstavy, no s tým, ako bude starnúť, sa postupne dostane cez prvú zmyslovú líniu textu k tej druhej, skrytej a zapôsobí naňho v úplne inom svetle.

⁶³ Makonj, K. *Od loutky k objektu*. Praha: Nakladatelství Pražská scéna. 2007. s. 16.

⁶⁴ Uvedené na bulletinovom programe k inscenácii.

Od roku 2004 vedie Gejza Dezorz kočovné Dezorzovo lútkové divadlo, svojou umeleckou činnosťou zamerané výhradne pre dospelých. Jedinečnosť mu určuje nielen špecifikácia „pre dospelých“, ale aj samotná poetika, ktorá v slovenskom bábkarskom svete nemá obdobu (ako sám Dezorz priznáva, najbližším súborom, z ktorých poetikov sa stotožňuje, je preňho pražský súbor Buchty a Loutky) . Využívaním mainstreamových tém a prvkov, ktoré nás v súčasnosti stále viac a viac obklopujú a pohlcujú (sci-fi, akčné, hororové a erotické filmy, muzikály, pokleslá literatúra, komiks či telenovely) a ich maximálnou hyperbolou, vyjadruje svoj kritický pohľad. Zároveň sa určitými rysmi znovu navracia k tradičnému ľudovému bábkarstvu (naturálnosť, ľudový slovný prejav, kočovné divadlo).

6.2 Košický Betlehem alebo Ježiško u nás

Niet profesionálneho štátneho bábkového divadla na Slovensku, ktoré by sa vo svojom repertoári (či už v minulosti alebo dnes), nenechalo zviazať tematikou Vianoc. Do roku 1989 v dôsledku vtedy vládnuceho politického režimu sa o Vianociach oficiálne hovorilo ako o sviatkoch pokoja a mieru. Pôvodne kresťanský sviatok nahradili symboly zimy, Dedo Mráz, Mrázik a Snehulienka. Biblický príbeh o narodení Ježiška sa pre oficiálne divadelné scény stal nepoužiteľným. V Bábkovom divadle v Košiciach sa na javisko dostal až v sezóne 1993/1994 v podobe hry Ferka Urbánka *Jezuliatko*, v réžii českého režiséra Petra Nosálka a druhýkrát, o 14 rokov neskôr, ako inscenácia *Košický Betlehem alebo Ježiško u nás*. Môžeme očakávať, že každý inscenačný tím bude k svojmu zvolenému námetu pristupovať rôzne. V prípade Košického Betlehemu tomu tak bolo hlavne „po košicky“, teda cieľom bolo preniesť príbeh do súčasných Košíc.

Po obsahovej stránke ostalo v príbehoch všetko tak, ako je už niekoľko tisíc rokov známe. Dramaturgička a vtedajšia riaditeľka divadla Katarína Hegedüsová s autorom predlohy Ádámom Badinom zahrnuli do deja aj rozprávanie zo Starého zákona o stvorení sveta, o Adamovi a Eve. Logicky naň potom naviazali tematikou Nového zákona. Scénicky bol ale predel veľmi ostrý, neplynulý. Bez bližšieho konkrétneho či náznakového vysvetlenia sa po vyhnaní Adama a Evy z raja na scéne objavujú Jozef s Máriou. Modernizácia v texte sa objavuje len v rámci bližšieho určenia miesta, teda Betlehem je umiestnený do hutníckej fabriky U.S. Steel, a koloritu postáv. Pocesní, ktorých pri svojej púti Jozef s Máriou stretnú, sú taxikár, prevádzkovateľ butiky, diskotéky a na záver boháč,

Herodes je v tomto prípade košický mafián. Objavuje sa aj postava cigána a bezdomovca. Aktualizácia je pozitívna z hľadiska snahy zaujať takýmto dávnym a všeobecne známym príbehom dieťa dnešnej modernej doby úzko prepojenej s počítačmi, televíziou a inými výdobytkami. Napriek tomu sa nesnaží pretvárať ústredné postavy – Jozefa, Máriu a Ježiška do modernej podoby. Ostáva len v rámci akejsi škrupinky príbehu. Je nenásilná. Vladimír Predmerský však v nej vidí isté nedostatky: „Pokiaľ Badin vodí Máriu s Jozefom po košickom butiky a diskotéke, kde nenájdu prístrešie, je táto paralela odrazom charakteru určitej skupiny ľudí. Ak sa však dostanú pred fabriku U.S. Stell – u a jednú s konkrétnou osobou, teda s jej riaditeľom a ten im ponúkne fabričnú dielničku, nemá to už s biblickou paralelou nič spoločné. (Iste, lepšie by sa k nim zachovali obyvatelia nejakého detského domova alebo domu dôchodcov).“⁶⁵ Na vec je ale možné pozrieť sa aj z iného pohľadu. Režisér o svojej predstave hovorí: „Deťom chcem priblížiť, že aj v dnešných Košiciach, kdekoľvek v neútulnom prostredí, sa môže narodiť Syn Boží, ako sa to stalo pred rokmi v maštali.“⁶⁶ Ak si teda Badin vzal za cieľ narábať s košickými stereotypmi, aby tak deťom ponúkol možnú súčasnú alternatívu príbehu, je pochopiteľné, že Jozefa a Márie sa ujme „najväčší verejný košický mecenáš“.

Už na samotnej scénografickej zložke, ktorá sa divákovi predstaví ako prvá, je badateľné, že režisér Ádám Badin a výtvarník Szilárd Boráros interpretačne posunuli biblický príbeh do modernejšej doby a iných lokálnych súvislostí. Miesto tradičného ľudového poňatia chudobných drevených jasličiek (ako tomu bolo pri inscenovaní Jezuliatka) stojí uprostred scény pevný maľovaný paraván, otvárajúci sa na princípe skrine. V najhornejšej časti sú vyobrazené staré mestské domy, pod ktorými je postava anjela dívajúceho sa dole na ľudské osídlenie. Pod jeho rukami sa nachádza betónová stena s veľkým nastriekaným grafítom.⁶⁷ Na scéne je teda symbolický obraz súčasných Košíc.

⁶⁵ Predmerský, V. Ježiško narodený v košickom U. S. Steel-e. In. *Divadelný ústav Bratislava* [online]. [cit. 2012-04-24]. Dostupné z WWW: <http://www.theatre.sk/isrecenzie/178/97/JEZISKO-NARODENY-V-KOSICKOM-U-S-STEEL-E/?cntnt01origid=97/>.

⁶⁶ Neznámy autor. Košice majú svoj bábkový Betlehem. In. *Košický Korzár* [online]. 30. 11. 2007, [cit. 2012-04-24]. Dostupné z WWW: <http://kosice.korzar.sme.sk/c/4439457/kosice-maju-svoj-babkovy-betlehem.html>.

⁶⁷ Obrazová príloha, obr. č. 25. s. 72.

Nie však len tých príjemných historicky hodnotných košických zákutí, ale aj miest, ktoré poznačila moderná doba. Motív mesta prechádza od paravánu k štyrom samostatným postranným maľovaným domčekom postavených na dlhých drevených „nôžkach“. Ich funkcia sa účelnejšie herecky využije neskôr. K premene scénografie dochádza v momente, keď herci začínajú rozprávať príbeh o putovaní Jozefa a tehotnej Márie. Pred príchodom na javisko sa paraván roztvorí a jeho vnútorné strany, ktoré sú doteraz takto nedostupné zraku divákov, spresnia miesto odohrávajúceho sa deja. Sú na nich nakreslené električky s pozadím panelákov a dymiacej továrne U.S. Steel Košice.⁶⁸ Zároveň sa pred paraván dostáva zaujímavovo riešená konštrukcia jasličiek. Okrúhly podstavec je približne v strede predelený otočným pásom. Nad ním je umiestnená najprv prázdna stajnička. Postupne, ako k nej prichádzajú postavy – Jozef, Mária, pastieri, traja kráľi,... každý z nich do nej vloží malú drevenú figúrku, ktorá ho od toho momentu v jasličkách zastupuje. Tak sa betlehem zaplní a v plechovej kolíske (hutníckej nádobe) vystlanej slamou spí malý Ježiško. Výtvarná zložka je v Košickom Betleheme prešpekulovaná. Potvrďuje to aj režisér: „Szilárd navrhol takú výpravu, že sa nestihla vyrobiť za pol roka. Takže Košický Betlehem vznikol od nápadu do premiéry tri roky.“⁶⁹ Ako bude vyplývať na záver, s podobnou výtvarnou náročnosťou sa malé javisko BDK nestretlo ani v jednej z vybraných analyzovaných inscenácií. Aj technológia bábok je rôznorodá. Anjelský hlas, ktorý rozpráva dávny príbeh, zastupuje biela bezvýrazová maska vsadená do páru anjelských krídiel zavesených nad celým dejiskom. Prvou bábkou, ktorá vyžaduje animáciu, je had, ktorý pokúša Evu, aby odhryzla jablko zo zakázaného stromu. Ide o zaujímavé mechanické zostrojenie. Zelená hlava hada s veľkými očami je pripojená na výsuvné nožnicové rameno. Animátorovým pohybom, ako pri nožniciach, sa roztvorením alebo zavretím hlava podľa potreby približuje alebo vzdďaľuje. Tiež sú tu použité statické figúrky (ovečky a postavičky v jasličkách). V už spomenutých postranných trojrozmerných domoch sa začnú pohybovať vo chvíli, keď si animátor naberie domček na plecía a roztvorí jeho dvierka (taxikár, majiteľ butiky, diskotéky a bohatý majiteľ fabriky). Herec sa tak spoločne s domom stáva súčasťou príslušnej postavy. V inscenácii sa narába aj s maňuškami. Sú to tie klasické „guignolovského“ typu, ktoré si vyžadujú vzájomné fackovanie a buchnátovanie. Hrá sa s nimi v hornom priestore paravánu, ktorý sa pre túto

⁶⁸ Obrazová príloha, obr. č. 26. s. 72.

⁶⁹ Badin.Á. *Ako sme šli do Betlehema*. In. *Od Gulivera k Filipkovi*. str. 140.

príležitosť otvorí. Výtvarne sú detailne prepracované na základe charakterov. Šéf košického podsvetia Herodes je holohlavý, ovešaný zlatom a s čiernymi okuliarmi, prichádza na čiernom aute so štátnou poznávacou značkou BOSS.⁷⁰ Ďalej sú to nosatý Žid, bradatí mudrci alebo fúzatý cigánik. Nechýba ani maňuška maďarskej tetušky, čerta a kostry. Kostýmy hercov sú naopak veľmi jednoduché. V rámci ľudovej štylizácie sú odetí do jednofarebných ľanových odevov. Postavy pastierov majú na sebe ešte čiapky a vesty podľa mestského a vidieckeho folklóru a tradície. A v rukách držia drevené ozembuchy a malými ovečkami navrchu. Bača má na svojom nastoknutú drevenú hlavu kozy, ktorá pri buchnutí palice o zem vydáva klepkajúci zvuk. Významovo nie celkom opodstatnená je jeho biela maska s výraznými očami a ústami, ktorú má na tvári. Vizualne najbohatšie sú kostýmy troch kráľov, ktorí prichádzajú zavinšovať Ježiškovi. Pôsobia vtipne a pompézne, čím je vyjadrená bohatosť a orientálnosť miest, odkiaľ prichádzajú. Fantázii autor doslova medze nekládol. Herci sú vsadení do zvierat, na ktorých prichádzajú, teda konštrukcia zvierat a ich obklopuje, zakrýva aj nohy. Atrapa nôh prevísa cez otvor, v ktorom sú, teda ilúzia, že zvieratá idú po vlastných je splnená. Zároveň pri realizácii zvierat Boráros zašiel za hranice bežného očakávania. Jedno zo zvierat je kôň, ostatné dve sú však akýmisi komickými hybridmi sliepky a exotického vtáka a ďalšie neurčitejšie morskej príšery. Vyjadril tak určite jednu z možných fantastických detských predstáv o vzdialenom svete.

Pozitívny dojem vzbudzuje herecká práca. Pomerne veľká časť inscenácie je zameraná práve na činohru hercov. Výstupy sú podložené tradičnými ľudovými piesňami, ktoré herci nielen naživo spievajú, ale aj doprevádzajú na hudobných nástrojoch. Prejavuje sa tu ich muzikálnosť, využívajú husle, bubienky, flautu, gitaru i tradičnú fujaru. Prostredníctvom živej hudby pod vedením Milana Rendoša sa dostávajú do publika, medzi ľudí. Získavajú tak vyššiu mieru autenticity rozprávania príbehu. Spevy sú veľmi prepracované, zaznievajú dvoj aj trojhlasý. Pohybová stránka, nacvičená v spolupráci s Vladimírom Urbanom, pôsobí profesionálne. Animácia bábok je obzvlášť dôkladná po technologickej stránke pri práci s maňuškami, čo sa odráža na opodstatnených a prepracovaných „fackovačkách“ (pri čertovi použité sú aj ohňové efekty) a hlasovo-interpretáčnej pri postavách („oživajúcich domoch“) z košického prostredia, a to imitáciou

⁷⁰ Obrazová príloha, obr. č. 27. s. 73.

východniarskeho či ukrajinského prízvuku. Zaujímavý je tiež kontrast medzi jemnosťou až deklamáciou v hereckom prejave Jozefa a Márie a živelnosťou ostatných postáv.

Na tvorbu Á. Bádina v Bábkovom divadle v Košiciach je potrebné nazerať v rámci širších súvislostí. Inscenácia Košický Betlehem je posledným článkom voľnej trilógie, ktorú tu inscenoval. Na rozdiel od ostatných režisérov, tak výber všetkých troch ním realizovaných predlôh mal spoločný koncept. Jednotiacou myšlienkou bola ľudová folklórna tradícia, so snahou o interaktívne podanie. V prípade prvých dvoch inscenácií siahol priamo po zdroji, zberateľovi slovenskej ľudovej slovesnosti a rozprávkarovi, Pavlovi Dobšinskom (okrem Bádina z neho v celej histórii BDK čerpal už len v predchádzajúcej kapitole spomínaný Gejza Dezorz). Za námet si vybral jeho príbehy *Braček Jelenček* (premiéra v sezóne 2002/2003) a *Zlaté pierko* (sezóna 2004/2005). Aj v nich je dôraz kladený na vysokú úroveň naživo realizovanej hudobnej stránky, spojenej s pohybom a tancom. Keďže na stálych bábkových scénach sa len raz za čas objaví v repertoári pôvodný slovenský titul, prínosom je živé znovuobjavenie dávnych slovenských rozprávok pre deti. Méta zaujať dieťa už dnes zriedka dodržiavanými tradíciami je vďaka už spomínanému posunu najvýraznejšie naplnená v Košickom Betleheme. Bohužiaľ, takto úzko konkretizovaná aktualizácia môže naraziť na jeden neodstrániteľný nedostatok, a to v inom, ako košickom prostredí. Pre divákov málo znalých tunajších pomerov a archetypov hrozí, že bude vyznievať hlucho a ostane nepochopenou. Z toho, že súbor s inscenáciou nenavštívil žiaden festival, ani s ňou nikde nehošťoval, je možné súdiť, že tak, ako autori postavili inscenáciu na košické prostredie, tak ani nebolo ich zámerom ju nikde inde presúvať.

6.3 Filipko a ježibaba

Inscenáciu *Filipko a ježibaba* uviedlo Bábkové divadlo Košice v premiére dňa 26.9.2008. Aj táto inscenácia svedčí o programe divadla, ktorý je zameraný na pozývanie hosťujúcich režisérov. V tomto prípade bol umeleckým vedúcim divadla Ivanom Sogelom oslovený tím z Bieloruska pod vedením litovského režiséra Olega Žugždu. Po spoločnom výbere sa rozhodli pre realizáciu pôvodnej ľudovej bieloruskej rozprávky Filipko a Ježibaba. S dramtizáciou sa pohral Siarhej Koval'ov, známy bieloruský autor bábkových hier. Po obsahovej stránke je prepojenosť tejto národnej rozprávky s inými slovenskými jednoznačná, nakoniec žriedlom je spoločná slovanská tradícia. Vo Filipkovi a ježibabe

oživa aj príbeh Pinocchia, Kozliatok a vlka, Perníkovej chalúčky či Janka Hraška. Základom príbehu je túžba starších bezdetných manželov po potomkovi. Jeden druhému sa už omrzeli a na staré kolená by sa im zišiel mladý šikovný pomocník. Aby dedo nemusel stále počúvať babino nariekanie, vyreže jej z jelšového dreva malého Filipka. Ten sa zázrakom premení na živého chlapca, usilovného a nápomocného. Aby rodičov odbremenil od každodennej práce, začne loviť ryby v ježibabinom rybníku. Ježibaba si myslí, že si s votrelcom poradí rýchlo, nielenže ho plánuje zlikvidovať, ale si ho sama aj uloviť na večeru. Tu však víťazí Filipkova odvaha a dôvtip a každý ježibabin zlý úmysel prekukne a obráti proti nej. Ako to v rozprávkach už väčšinou býva, nakoniec odvaha, čestnosť a dobro premôžu všetko zlo.

Výsledkom vízie režiséra a scénografa Valerija Račkovskijho bolo aj po výtvarnej stránke ladiť scénu do tradičnejšej ľudovej podoby. Tvoril ju tak len náznakový drevený altánok so slamenou strechou, ktorý v spojení s prostým dreveným stolčekom a stoličkami symbolizoval až skanzenové obydľie.⁷¹ Prostredníctvom dlhého pásu látky s folklórnym motívom, ktorý herci prevesili cez jeho spodnú časť, a vďaka vhodnému osvetleniu sa mohol hrací priestor ľahko premeniť na hornatú krajinu s údoliami, stôl, či riekou. Variabilita kulís umožnila v krátkych momentoch aj využitie tieňového divadla. Prepojenie sveta bábok so svetom živých hercov sa deje práve za pomoci spomínaného altánku. Keďže je v životnej veľkosti, v úvodnej scéne dáva hercom možnosť byť súčasťou jeho vidieckej atmosféry. Postupne sa na scéne schádzajú jednoduchí dedičania. Unudení každodenným životom a s cieľom pobaviť seba navzájom i publikum tak začnú rozprávať príbeh a prinášať potrebné predmety. Rozdelia si úlohy, komentujú svoje činy. Autori sa pohrali s princípmi jarmočného divadla, čím prostredie ešte podtrhli. Kostýmy tomu tiež nasvedčujú. Ľanové oblečenie prírodných farieb s vyšívanými krajkami majú na sebe všetci herci po celý čas a aj na ňom sú badateľné spoločné rysy východoeurópskych kultúr. Jeho funkčná jednoduchosť a nenápadnosť dovoľuje hercom prirodzené prelínanie medzi ich vlastnou postavou a animáciou bábky. Problematika „živého herca“ na bábkovom javisku je tu vyriešená veľmi citlivo, a to napríklad v momentoch, keď vedú krátky vzájomný dialóg bábky s hercami ich hereckými postavami, stávajú sa tak rovnocennými. Stále však ostáva dominantná práca s bábkou. Okrem marionet⁷² sa v inscenácii pracuje aj

⁷¹ Obrazová príloha, obr. č. 28 - 29. s. 73 – 74.

⁷² Obrazová príloha, obr. č. 30. s. 74.

s maňuškou a už spomenutým tieňovým divadlom. Bábka ježibaby i Filipka mala niekoľko veľkostných variant, a tak sa nápadito mohli znázorniť vzdialenejšie deje. Obzvlášť výrazná je animácia maňušky – ježibaby.⁷³ Hlava je ovládaná otváraním a zatváraním dlane vlozenej do úst bábkou, podobne ako v anglických muppets. Telo jej tvorí voľne vejúci kus látky, na ktorého stranách sú pripevnené ježibabine ruky, vytvorené tak, aby do nich mohol vložiť ruky samotný animátor, a tak sa viac stotožniť s maňuškou. Scéna, keď ježibaba prvýkrát prichádza na javisko opierajúc sa o drevenú bakoľu, alebo keď uteká, aby dohonila Filipka, či príprava rybacej polievky z rybára podľa kuchárskej knihy tak pohybom animátorských rúk pôsobí veľmi živo a presvedčivo. Valerij Račkovskij sa nápadito a výstižne pohral s prenesením charakteru na vizuálnu postavu bábkou. Ako to u ježibáb býva, aj táto vzbudzuje svojim zjavom odpor a strach, ale aj komickosť. Je tomu tak predovšetkým v scéne, keď sa striga rozhodne navštíviť kováča, aby jej naostril jazyk, a tým získala tenší hlások, podobný Filipkovej mamičke, a tak ho okabátila. V momente, keď otvorí ústa, vytiahne si dlhोčizný jazyk z gummy a v spojení s šikovným hereckým hlasovým stvárnením, je táto postava naozaj len na smiech. Okrem humorných momentov sa v inscenácii objavili aj niektoré poetické. Napríklad najmä vďaka ľudovo ladenej jemnej scénickej hudbe Pavla Kondruseviča, ktorá je počas celej inscenácie dokonale prispôsobená k scénickému prostrediu a zároveň nevtieravo vyvolávajúca v každý okamih ten správny pocit, je scéna rybačky malého Filipka v drevenom korýtku veľmi čistá až lyrická, a tiež záver, keď ho zo všetkého nebezpečenstva oslobodia divé husi, vďaka ktorých pierkam vzlietne. Tu je zaujímavou duplicitou krdľa husí – marionet, drevená vešiakovitá palica opretá o ramená herca, na ktorej oboch koncoch visí tiež niekoľko menších drevených gagotajúcich operencov.

Herecké výkony boli v duchu inscenácie citlivé, prirodzené, hravé a po celú dobu príjemne energické. Mieru ich realizácie určovali charakterové vlastnosti, ktorými jednotlivé bábkou (dramatické osoby) disponovali. Animácia bola presná, úspešne zvládnutá vo všetkých spomínaných technikách. Hlasové prevedenie hercov zodpovedalo podobnosti s bábkou. Teda aj v hereckej zložke sa potvrdila účelnosť jednoduchosti režijnej koncepcie.

O tom, že prizvať do divadla zahraničný jednotný tím s bohatými skúsenosťami bola tá správna voľba, svedčí odpoveď divadelnej kritiky, ako aj úspešnosť na domácich

⁷³ Obrazová príloha, obr. č. 31. s. 75.

i zahraničných bábkarských festivaloch. Všetky dostupné kritické ohlasy⁷⁴ na inscenáciu sú pomerne stručné. Sú súčasťou širšieho sumarizovania priebehu divadelných festivalov, preto konkrétne tejto inscenácii nie je venovaný väčší priestor. Každopádne je kladne hodnotená. Vyzdvihnutá je režijná koncepcia zameraná na jednoduchosť, čím sa vytvoril priestor pre vycibrenie všetkých ostatných zložiek. Ida Hledíková-Polívková píše: „Košíčania predviedli kultivovanú inscenáciu postavenú na hre s bábkou a čistej invenčnej animácii, tak ako aj na výborných individuálnych animátorsko-interpretáčnych výkonoch, v animátorskej zložke so zmyslom pre detail. Košická inscenácia priniesla festivalovému publiku príjemný zážitok a vysoko profesionálne bábkarstvo.“⁷⁵ Škoda, že bolo neúspešné dopátrať sa po recenzii, ktorá by bola venovaná len Filipkovi a ježibabe na domácej pôde. Tak by sme získali komplexnejší pohľad. O kvalite inscenácie však napovedajú ocenenia, ktoré získala. Súbor bol ohodnotený v súťaži Literárneho fondu pre rok 2008. Ceny získali Ivan Sogel za dramaturgiu hry Siarheja Kovaľova, Erika Molnárová za postavu Ježibaby a Juraj Fotul za postavu Filipka. BDK sa s Filipkom a ježibabou prezentovali na 16. ročníku medzinárodného bábkarského festivalu v srbskej Subotici, kde boli ocenení za herecký výkon pre celé herecké obsadenie. Pozitívne ohlasy sú aj z nesúťažného festivalu – prehliadky slovenských bábkových divadiel - Bábková Žilina (17. – 19.6.2009), ostravského Spectaculo interese 2009. Z medzinárodného festivalu v Katoviciach, Katovice – deťom, si v roku 2010 priniesli cenu za najlepšiu animáciu bábok. V tom istom roku bol súbor ešte ohodnotený na Medzinárodnom festivale Interľalka v Užhorode na Ukrajine cenou Grand prix.

Filipko a ježibaba v BDK je teda nepopierateľne vydarenou inscenáciou. Spokojnosť vedenia divadla sa odrazila aj na opätovnom pozvaní rovnakého umeleckého tímu z Bieloruska, a tak 4. novembra 2011 bola v premiére uvedená hra *Potkaniar*. Z pohľadu divadelnej kritiky je síce o niečo diskutabilnejšia, ale napriek tomu je spolupráca so zahraničnými hosťami pre BDK určite prínosom. Oba tituly sú na slovenských bábkových javiskách prvotinami, čím je vyššia miera originality košickej dramaturgie zaručená. A zároveň, keďže je *Potkaniar* venovaný deťom od 12 rokov,

⁷⁴ V oddelení dokumentácie Divadelného ústavu v Bratislave.

⁷⁵ Hledíková-Polívková, I. Festival plný dobrej úrody. In. *Loutkář*. 16. 09. 2009.

mládeži a dospelým, stáva sa tak jednou z veľkého mála inscenácií, ktorými košické divadlo aspoň občasne ukojí nedostatok bábkového divadla pre dospelých na Slovensku.

6.4 Šašovinky

V sezóne 2008/2009 bola nasledujúcou premiérou po Filipkovi a ježibabe hra od Pavla Scheinera *Šašovinky* (3. apríla 2009), na bulletine uvedená s podtitulom „circusová klauniáda s pesničkami“. Na tvorbe sa podieľali opäť hostujúci tvorcovia. Dramaturgom a režisérom bol, v histórii divadla už známy, Pavel Uher. Naopak, nováčikom návrhov scény, bábok a kostýmov Kristína Hroznová. Prostredie, v ktorom sa príbeh odohráva, je už vyplývajúce z názvu. Príbeh troch klaunov – vzpierača a jedáka Bum, žongléra Bác a tanečnice Inky sa odvíja v malej drevenej cirkusovej manéži. Pripravené predstavenie im zarazí divadelný vrátnik, spočiatku nekompromisný pán K. Silofón. Keďže nemajú povolenie na hranie a ani čím zaplatiť, musia ho svojím talentom presvedčiť, aby súhlasil. Väčším ale problémom zdá sa byť súperenie Buma a Báca o Inkinu lásku. Rozhodnú sa preto splniť jej to, po čom najviac túži, priniesť jej striebornú hviezdičku, ktorá visí vysoko v manéži, a tým jej preukázať svoje city. Podarí sa im to, ale len spoločnými silami, a tak víťaz stále nie je jasný. Pri doslovnej naťahovačke nakoniec aj tak rozhodne dobro nad silou a Inka ostáva ruka v ruke s Báčom, ktorý sa veľmi bál o jej krehké rúčky, a tak ju pri súboji radšej pustil. Porazený Bum s plačom konštatuje: „Ty ju máš naozaj radšej než ja... Pretože si myslel na ňu. A ja len na seba...“ Aby opäť všetko dobre dopadlo, Silofón je nakoniec presvedčený a artisti môžu ďalej hrať aj bez povolenia. Text rozprávky je nenáročný, zameraný na najmenšieho diváka. Pavel Uher ho dramaturgicky poopravil: „Pôvodný text je písaný tak, že sa snaží inšpirovať deti k zásahom. My sme sa ale rozhodli túto interaktivitu trošku zmierniť, keďže môže byť narúšaný temporytmus a hra sa zbytočne rozkúskuje. Preto sme to trošičku obmedzili.“⁷⁶ Zapojenie diváka je tak obmedzené len na jeden moment, keď sú deti hercami vyvolávané a pozývané na javisko, aby Silofónovi ukázali, ako vedia zahrať na xylofón.

⁷⁶ Nitkulincová, A. Najmenším pripravilo premiéru pesničkovej klauniády. *Košický Korzár* [online]. 02. 04. 2009, [cit. 2012-03-19]. Dostupné z WWW: <<http://kosice.korzar.sme.sk/c/4399676/najmensim-pripravilo-premieru-pesnickovej-klauniady.html>>.

Základom výpravy je drevená, v strede javiska umiestnená, debna, odhadom vysoká niečo vyše pol metra a široká meter a pol. Po krátkom činohernom vstupe ju herci otvoria a začnú pretvárať na divadelnú manéž pre bábk. Vynoria sa z nej rebríky, lano, opona i traja bábkoví cirkusanti.⁷⁷ Zároveň svojou výškou poskytuje hercom v prípade potreby možnosť ukryť sa pred očami divákov. Vrchná vyklápajúca sa časť má tiež hneď niekoľko použití. Sklopením dole k podlahe, smerom k hľadisku vzniká šikmá plošina pre pohyb bábok, a naopak, neúplným zavretím sa stáva viditeľný jej povrch, kde sú pomerne dosť abstraktne namaľované okienka, teda zrazu je z nej domček so strešnými izbičkami. Táto drevená konštrukcia je hercami naplno využitá. Po celý čas s ňou narábajú, bábk sa od nej nevzdialia. Jednoduchosť a účelnosť sú prepojené. Zaujímavé sú návrhy a realizácia bábok. Je z nich cítiť, že autorka Kristína Hroznová má blízko k textilnej tvorbe (študovala módne návrhárstvo na odevnej priemyslovke v Trenčíne), pretože bábk – manekýni sú v prevažnej miere látkoví. V zadnej časti hlavy a chodidiel majú drevené držadlá. Prehnane veľké rozčapnuté ruky s otvormi pre ruky animátorov slúžia na dokonalejšiu animáciu. Výtvarníčka pristupovala k bábkam jednoznačne s vysokou mierou nadsádzky, čo určite ladí s miestom hry. Všetky tri majú preexponované horné aj dolné končatiny v pomere k celému telu a tiež výrazné nosy, ústa, oči i uši. Herecké kostýmy sú ladené do sivomodrých, nevýrazných farieb. Nemajú mnoho spoločného s cirkusantským prostredím. O niečo viac ho pripomína líčenie hercov. Je výrazné – na bielo natreté tváre, červené guľaté líčka a zdôraznené čierne obočie, opäť ale chýbajú červené klaunské ústa, či nosy. Autorka sa tak síce možno vyhla typickému klišé, ale zároveň spôsobila rozpor so samotným charakterom inscenácie. Postava Silofóna je odetá do uniformy s menovkou. Jeho dôraznosť zosilňuje čiapka a pišťaľka. Nič z kostýmu nevyznieva o jeho povolání. Snáď len poskladané noviny, ktoré drží v ruke, ale to malé dieťa nepochopí. Je tu teda badateľný nesúlاد medzi zámerom režiséra inscenovať hru pre divákov od 3 rokov a zámerom výtvarníčky realizovať svoju víziu nie úplne banálne a naivne. Možnou príčinou je nie úplná vyváženosť úmyslov jednotlivých tvorcov, v zmysle stanovenia medzných latiek vnímavosti dieťaťa od 3 rokov.

To, že inscenácia je venovaná najmladším divákovi, je cítiť aj z hereckej interpretácie. Preto napriek energickosti a poctivosti ich prejav miestami vyznieva príliš infantilne. Veľký dôraz je kladený na pohybovú zložku, ktorá je zvládnutá precízne. Tým

⁷⁷ Obrazová príloha, obr. č. 32. s. 75.

je podporená dynamika inscenácie. Herci sú v neustálom pohybe, robia pózy, otočky, mlynské kolá. A ak tomu tak nie je, ich pohybovú stránku preberajú bábky. Ako už bolo vyššie spomenuté, ide o „cirkusovú klauniádu s pesničkami“. Teda choreografie bábok sú podložené hudobnou zložkou. Texty piesní, na ktoré boli použité verše Ľubomíra Feldeka z knihy Hra pre tvoje modré oči, spievajú herci naživo. V spojení s hudbou Norberta Bodnára majú spád, dokážu vyvolať smiech, napätie i úžas. Pri pozornejšom opätovnom počúvaní sa však objavuje jedna textová zvláštnosť. Keď jedák Bum spieva: „Prvý šašo ten vie veci ako vešiak v skrini: vždy keď kabát vyzlečie si, nájde pod ním iný. Smiešny je a rozplače ťa, keď sa prigúľa, vy to viete, milé deti – je to cibul’a!“ nie je teda vôbec jasné, prečo sa zrazu z ničoho nič spieva o cibuli. Až zistenie, že spomínaná Feldekova básnická kniha je o akomsi „cirkuse zelenín“ zavedie k názoru, že takáto mixáž Pavla Scheinera nebola úplne dôsledná a v tomto konkrétnom prípade stráca svoj význam.

Azda najväčším úskalím na dosiahnutie ocenenia, ktoré sa v kritických hodnoteniach Šašoviniek objavuje, je už vyššie načrtnutý zámer Pavla Uhera. Zdá sa totižto, že označiť inscenáciu ako „cirkusová klauniáda s pesničkami“ nebol najpremyslenejší nápad. Nepopierateľne je to takto atraktívne a akési šťavnatejšie, o tom, že deti čakajú pesničky, nehovoriac. No hlbšia analýza odhalí nedostatky. Akákoľvek cirkusová klauniáda si logicky žiada svojich klaunov. Nie sú nimi ani bábky, pretože jediným klaunom je Báč, ktorého vidíme žonglovať s loptičkami a tanierikom. Inka je prezentovaná skôr ako tanečnica, aj keď v jednej chvíli kráča po manéžovom lane. A ani herci. Nielenže o tom nesvedčí ich vizuálna stránka, ale ani tá charakterová. Vladimír Predmerský vo svojej kritike poukazuje na tento problém: „Trojica hercov - klaunov (Erika Molnárová ako Inka, Juraj Fotul ako Bum a Peter Orgován ako Báč) hrajú a spievajú svoje postavy s plným hereckým nasadením. Chýba im však od autora jednoznačná typová rozdielnosť, príznačná pre cirkusových klaunov (napr. jeden je chytрейší, druhý ťažkopádnejší a klaunka je žensky naivná). Postavy sa v režijnej koncepcii zlievajú do jedného živelné poskakujúceho celku.“⁷⁸ O nepresnostiach ďalej píše: „Ak sa držíme zásad klauniády, potom vieme, že jednotlivé typy klaunov, šašov sa charakterovo nemenia.

⁷⁸ Predmerský, V. Cirkus bez cirkusu. In. Divadelný ústav Bratislava. [online], [cit. 2012-03-17]. Dostupné z WWW: < <http://www.theatre.sk/isrecenzie/457/97/CIRKUS-BEZ-CIRKUSU/?cntnt01origid=97/>>.

Zatiaľ autor Šašoviniiek vedie komické postavy k neadekvátnym úvahám a k žalostnému plaču.⁷⁹

Niet teda pochyb, že v prípade tejto inscenácie sa možno dobrý prvotný zámer stretol s nedôslednou realizáciou. Je tu jasne viditeľná koncepcia BDK založená na divadle venovanom výhradne pre deti. Tematika cirkusu – šašov je pre ne ako stvorená, aj keď v slovenských bábkových divadlách v posledných desaťročiach nie tak často využívaná.⁸⁰ Nedostatkom v rámci realizácie bolo vyhrotenie tejto tematiky, a tak snaha vytvoriť z inscenácie „cirkusovú klauniádu“. Riešenie by bolo prijateľnejšie, ak by režisér upustil od tejto idey a z hercov by sa tak mohli stať namiesto očakávaných klaunov pouliční umelci, ktorý chcú tvrdého vrátnika obmäkčiť svojím bábkovým divadlom – Šašovinkami.

V posledných sezónach venuje divadlu Pavel Uher sústavnejšiu pozornosť. V roku 2008 inscenoval pôvodnú francúzsku rozprávku *Kapitán Tulipán* a z najaktuálnejších premiér mu patrí *Zažmúročko* od Hansa Christiana Andersena.

⁷⁹ Tamtiež.

⁸⁰ V roku 2003 sa podobnej tematike venovalo Bábkové divadlo na rázcestí v inscenácii Bolko a Bolka

7. Záver

Téma vyše polstoročia dlhej histórie Bábkového divadla v Košiciach je nesmierne rozsiahla. Každá etapa jeho vývoja nesie svoje špecifiká, ktoré sa odrážajú v praxi na jeho tvorbe. Pri bádání som narazila na zásadný problém, a to, že nie je možné v rozsahu tejto práce popísať všetky z nich. Preto som sa rozhodla o zúženejší prístup. Z celej dlhej histórie som vybrala dva, pre mňa zásadné momenty, na základe ktorých predkladám obraz o divadle. Spadá sem najprv v 80. rokoch 20. storočia stretnutie troch umeleckých osobností – Jána Uličianskeho, Petra Čisárika a Norberta Bodnára a potom inscenácie od rozličných autorov z prvého desaťročia 21. storočia. V prvom prípade ma zaujala netradičná vyvážená spolupráca režiséra s výtvarníkom a hudobníkom, pričom, ako som sa snažila vyvodit', šlo o jedinečné výsledky ich tvorby i v širších, celoslovenských súvislostiach. Aj keď v divadle pôsobili všetci traja niekoľko rokov, spoločne sa podieľali len na piatich inscenáciách. Už od prvej smerovala ich poetika k inscenovaniu nie klasicky mravných poučných detských príbehov, ale k textom s hlbšou myšlienkou. Tú vo výslednom scénickom tvare ešte zahalili do snovej výtvarnej podoby a podfarbili fantazijnou hudbou (inscenácie Puk!, Krajina Zázračno a Šťastný princ). Predstavili tak divákovi, a to nielen detskému, úžasný a rozmanitý svet predstavivosti. Neskôr, akoby od tejto vízie upustili a zamerali sa skôr na princíp detskej hravosti (inscenácie GOLEGO a Peter Kľúčik). Osobnosť Jána Uličianskeho priniesla Bábkovému divadlu v Košiciach i výrazne obohatenie v dramaturgickej zložke.

V druhom prípade som pokladala za vhodné zamerať sa na súčasné smerovanie divadla, na základe inscenácií z posledného desaťročia. Ich analýzou je možné vysledovať rôzne inscenačné postupy, a tak si utvoriť názor, kam sa divadlo za viac ako 50 rokov svojej existencie posunulo. Tým, že po Uličianskeho odchode divadlo v podstate nemalo ďalšieho interného režiséra, jeho koncepciu naplňajú domáci a zahraniční hosťujúci tvorcovia. Divadlo tak získava záruku rôznorodosti tém, bábkarských techník, žánrov i inscenačných prístupov. V tomto bode by som si skromne želala, že ak má divadlo tú ambíciu budovať svoju poetiku na hosťujúcich umelcoch, aby častejšie poskytlo priestor pre tvorbu mladým absolventom, režisérom, výtvarníkom. Doteraz tomu tak bolo len dvakrát (Ján Uličiansky a Gejza Dezorz) a v oboch prípadoch s novým umeleckým videním prišiel i úspech. Samozrejme si uvedomujem, že nič nie je možné len tak vytrhnúť

z kontextu. Preto dúfam, že sa mi v úvodnej stručnej sumarizácii dejín BDK podarilo zachytiť a objasniť tie najdôležitejšie historické fakty súvisiace z jeho vznikom a vývojom.

8. Zoznam literatúry a zdrojov

Literatúra:

- Bezděk, Z. *Československá loutková divadla 1949 – 1969*. Praha: Divadelní ústav, 1973.
- Jurkowski, H. *Magie loutky*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997.
- Jurkowski, H. *Metamorfózy bábkového divadla v 20. storočí*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004
- Kol. *Svět loutkového divadla*. Praha: Albatros, 1987.
- Makonj, K. *Od loutky k objektu*. Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 2007.
- Predmerský, V., Sogel, I. *Od Gullivera k Filipkovi*. Košice: Bábkové divadlo, 2009.
- Predmerský, V. *Slovenské bábkové divadlo (1945 – 1971)*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998.
- Wilde, O. *Šťastný princ*. Praha: Artia, 1969.

K histórii slovenského bábkového divadla:

- Cesnaková, M. *Z divadelnej minulosti na Slovensku*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004.
- Hledíková-Polívková, I. *Komedianti – kočovníci – bábkari*. Bratislava: Divadelný ústav, 2006.
- Ozáblová, I. *Slovenské profesionálne bábkové divadlá 1950 – 1971*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1997.
- Predmerský, V. *Dejiny bábkového divadla na Slovensku do roku 1950*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.
- Slivka, M. *Slovenské ľudové divadlo I. – II.* Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 1992.

Zdroje:

Články v periodikách:

- Grega, L. Perla menom priateľstvo. In. *Smena*. 24. 4. 1985.
- Hledíková-Polívková, I. Festival plný dobrej úrody. In. *Loutkář*. 16. 09. 2009.
- Jurkowski, H. Loutkové divadlo napříč generacemi – loutkové divadlo pro dospělé. In. *Loutkář*. Roč. 59, č.1, s. 18.

- Kubeš, J. Zase pod jednou strechou. *Loutková scéna*. Roč. 5, č. 1-2, s. 2.
- Neznámy autor (pseudonym ds). Bulharská rozpávka v Košiciach. In. *Československý loutkář*. 15. 7. 1985.
- Petraško, L. Vcelku s čistým štítom. In. *Československý loutkář*. 07. 05. 1990.
- Šárik, E. Neprekročené hranice sna. In. *Východoslovenské noviny*. 18. 12. 1985.
- Šárik, E. Niekoľko zamyslení nad premiérou Krajina Zázračno v Bábkovom divadle v Košiciach, Neprekročené hranice sna. In. *Východoslovenské noviny*. 18. 12. 1985.
- Šárik, E. Od pokusu k metóde. In. *Československý loutkář*. 10. 04. 1990.
- Šárik, E. Šťastný princ na scéne Bábkového divadla v Košiciach, Cena poznania. In. *Východoslovenské noviny*. 19. 06. 1986.
- Vokáč, T. Piatko a Pustaj. In. *Festivalový zpravodaj* (Spectaculo Interesse). 02. 10. 2003.

Internetové zdroje:

- Neznámy autor. Košice majú svoj bábkový Betlehem. In. *Košický Korzár* [online]. 30. 11. 2007, [cit. 2012-04-24]. Dostupné z WWW: <http://kosice.korzar.sme.sk/c/4439457/kosice-maju-svoj-babkovy-betlehem.html>.
- Nitkulincová, A. Najmenším pripravilo premiéru pesničkovej klauniády. *Košický Korzár* [online]. 02. 04. 2009, [cit. 2012-03-19]. Dostupné z WWW: <http://kosice.korzar.sme.sk/c/4399676/najmensim-pripravilo-premieru-pesnickovej-klauniady.html>.
- Predmerský, V. Cirkus bez cirkusu. In. Divadelný ústav Bratislava. [online], [cit. 2012-03-17]. Dostupné z WWW: <http://www.theatre.sk/isrecenzie/457/97/CIRKUS-BEZ-CIRKUSU/?cntnt01origid=97/>.
- Predmerský, V. Ježiško narodený v košickom U. S. Steel-e. In. *Divadelný ústav Bratislava* [online]. [cit. 2012-04-24]. Dostupné z WWW: <http://www.theatre.sk/isrecenzie/178/97/JEZIsKO-NARODENy-V-KOsICKOM-U-S-STEEL-E/?cntnt01origid=97/>

Videozáznamy k jednotlivým inscenáciám:

- Filipko a Ježibaba – záznam z premiéry 26. 09. 2008, dostupný v archíve BDK.

Košický Betlehem alebo Ježiško u nás – záznam z premiéry 30. 11. 2007, dostupný v oddelení videotéky Divadelného ústavu v Bratislave. Signatúra MM1366.

Krajina Zázračno – záznam zo skúšky z Celoslovenskej prehliadky divadelnej tvorby pre deti 06. 09. – 19. 09. 1987, dostupný v oddelení videotéky Divadelného ústavu v Bratislave. Signatúra MM556.

Peter Klúčik – záznam z premiéry 29. 03. 1996, dostupný v oddelení videotéky Divadelného ústavu v Bratislave. Signatúra MM493.

Piatko a Pustaj – záznam z predstavenia na festivale Bábkarská Bystrica 14. 09. 2002, dostupný v oddelení videotéky Divadelného ústavu v Bratislave. Signatúra VH1569.

Šašovinky – záznam z premiéry 03. 04. 2009, dostupný v archíve BDK.