

Semiotické aspekty pôvodnej bábkovej tvorby pre deti v televízii

Lenka Regrutová

Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove
lenka.regrutova@unipo.sk

Kľúčové slová: bábková hra, bábkové divadlo, bábková tvorba v televízii, výrazové prostriedky bábkovej tvorby, zvuk a obraz v televíznej bábkovej tvorbe

Key words: puppet drama, puppet theater, puppet creation on TV, means of expression of puppet production, sound and scene in TV puppet production

Úvod

Skúmanie pôvodnej dramatickej tvorby pre deti na Slovensku sa pre jej žánrovú rozmanitosť a dostatočné kvantitatívne zastúpenie (predovšetkým z minulých desaťročí) stalo predmetom nášho dlhodobého záujmu s možnosťou interdisciplinárneho skúmania. Jednu z jej dôležitých foriem tvoria bábkové hry adresované predovšetkým najmladšiemu publiku, ktoré sa po príchode televízie stali efektívnym spôsobom zrozumiteľnej komunikácie (Stadtrucker, 2015). Prví televízni tvorcovia mali skúsenosti najmä z rozhlasového vysielania (napr. Emil Rusko) a v programoch tak často dominovalo slovo nad obrazom, čo sa prejavilo aj v prvých bábkových hrách, ktorých tvorcovia nemali dostatočné skúsenosti s televíznou tvorbou a obmedzovala ich aj technológia. Napriek tomu vzniklo množstvo kvalitných textov, ktoré svojím obsahom potvrdzujú vysoký tvorivý potenciál ich autorov. Cieľom príspevku je poukázať na základné znaky pôvodnej bábkovej tvorby pre deti a predstaviť vybrané tituly zo 60. a 70. rokov, keď sa v Slovenskej televízii (v tom období v rámci Československej televízie) formovala špecifická skupina televíznych tvorcov pre deti.

Semiotické aspekty bábkovej tvorby pre deti

Pri opise semiotických aspektov bábkovej tvorby vychádzame z prác teoretikov lingvistiky a literárnej vedy (V. J. Propp, J. Sabol, F. Miko), ale aj televíznych tvorcov, ktorí nám priblížili proces vzniku bábkovej tvorby pre deti a mládež, určujúc jej charakter.

Keďže ide prevažne o rozprávkové príbehy, je možné o nej uvažovať v súvislosti s dodnes aktuálnou prácou V. J. Proppa *Morfológia rozprávky* (prvé vydanie z roku 1928), v ktorej sa autor pokúsil o morfológickú analýzu (skúmal najväčšiu oblasť tradičného prozaického folklóru, čarodejné rozprávky) založenú na včlenení rozprávaných častí do celku. Propp odôvodnil opakovaný výber sujetových schém v čarodejných rozprávkach pripisovaním rovnakej činnosti rôznym postavám, a tak skúmal rozprávky na základe funkcií účinkujúcich postáv. Funkcia pre neho predstavovala „čin účinkujúcej osoby, ktorý sa určuje z hľadiska jeho dôležitosti pre priebeh deja“ (Propp, 1969, s. 31). Vzhľadom na dostatočné kvantitatívne zastúpenie postáv a nízku početnosť ich jednotlivých funkcií rozprávkovú kvalitu charakterizuje okrem mnohotvárnosti aj opakovateľnosť. Podstatným prvkom, s ktorým autor pracoval, je východisková situácia hrdinu a za ňou nasledujú funkcie (Propp ich vyčlenil 31) prislúchajúce postavám. Po odchode z domu (v rozličných podobách) prichádza zákaz a jeho porušenie, keď do príbehu vstupuje škodca (vo forme draka, čerta, čarodejnice, macochy a pod.), ktorý sa snaží vyzvedieť a postupne dostať informácie o obeti. V priebehu deja táto postava často mení podobu a po rôznych formách klamstva obeť podľahne, a tým pomáha nepriateľovi. V prípade použitia čarodejných prostriedkov na ne hrdina istým spôsobom reaguje (zaspáva, je ranený a pod.), čím sa dovršuje tzv. prípravná

fáza. Rôzne formy škodcovstva (krádež, únos, zmiznutie, zabitie, vyhrážka a pod.) a nedostatku tvoria zápletku príbehu. K hrdinovi sa niekto obracia s prosbou (výzva o pomoc, odoslanie, výpoveď o nešťastí) alebo príkazom, a tak nastáva dobrovoľný alebo nútený odchod z domu. V rozprávke je často prítomná aj postava darcu, od ktorého hrdina po skúške (služba, pozdrav, prosba o oslobodenie) získava čarodejný prostriedok v rozličnej forme (napr. kúpa, krádež, zhotovenie), nastupuje súboj so škodcom (súťaž alebo priamy zápas) a priame alebo nepriame označenie hrdinu. Po porážke škodcu dosahuje rozprávka svoj vrchol, keď sa odstraňuje počiatočné nešťastie alebo nedostatok. Prenasledovanie hrdinu, jeho záchrana a nové nešťastie po príchode domov považuje Propp za nový chod, keď je pravý hrdina opäť podrobený úlohe a nepravý typ rozprávkového hrdinu si kladie neprímerané nároky. Napokon je úloha splnená, pravý hrdina sa spoznáva, nepraví hrdinovia a škodcovia sú odhalení a potrestaní. Obvykle na konci príbehu dochádza k svadbe, prípadne obnove manželstva. Funkcie, ktoré Propp (bližšie pozri 2008, s. 30–55) vo svojej práci vyčlenil, sa navzájom nevyklučujú, viaceré z nich možno rozložiť do opozitných dvojíc (napr. zákon – porušenie, boj – víťazstvo), aplikovať na jednotlivé schémy a určiť ich vzájomný vzťah. Uvedenú teóriu možno uplatniť aj pri opise narácie rozprávkových textov v bábkovej forme (realizovaných s dominanciou hovoreného slova alebo s dominanciou obrazu ako výrazového prostriedku).

Pri vymedzovaní základných vzťahov textotvorných jednotiek je možné uplatniť aj jednu z podstát semioticky chápanej jazykovej sústavy. Ide o vzťah symetrie a asymetrie formy a obsahu, ktorý sa stal základom pre iniciovanie dvoch základných semiotických princípov jazykovej sústavy (premietajúcich sa aj do mediálnych priestorov): ikonicko-symbolický (so symetriou formy a obsahu) a arbitrárny semiotický princíp (so „zdedenou“ symetriou, ale dominantne s asymetriou formy a obsahu). J. Sabol vo svojich prácach (bližšie pozri 2004, s. 30–34; 2005, s. 207–214; 2008, s. 6–15; 2010, s. 44–46) postupne rozpracoval systém binárnych opozícií, ktoré sa dominantne uplatňujú v daných princípoch a ktoré zároveň medzi sebou vytvárajú veľkú prienikovú množinu. Ide napríklad o tieto protiklady (v prvom sa dominantne uplatňuje ikonicko-symbolický princíp, v druhom arbitrárny semiotický princíp): motivovanosť (v širšom zmysle slova – forma je odrazom skutočnosti) – nemotivovanosť (forma je relatívne nezávislá od skutočnosti); paradigmatickosť (utvorená na základe asociatívnosti) – syntagmatickosť (linearita); simultánnosť (prvky sa spájajú voľne, asociatívne) – sukcesívna (lineárne radenie jednotlivých prvkov); poézia (tendencia k stabilite) – próza (tendencia k vývinu); priestor (doména lyriky) – čas (uplatnený napr. v makrokompozičnej zóne rozprávania); percipient (na osi asociatívnosti) – expedient („rozohráva“ sukcesívny tok jazykových prvkov). V prípade rozprávkových príbehov ide v tomto kontexte o dominantné uplatnenie arbitrárneho semiotického princípu, pričom v kompozícii bábkovej hry vyznačujúcej sa silnou vizuálnou štylizáciou prevažuje lyrický, no najmä epický princíp nad dramatickým.

F. Miko sa vo svojej publikácii *Hra a poznanie v detskej próze* (1980) zamýšľala nad dôležitým postavením a osobitným zmyslom fantázie v procese utvárania osobnosti detí. Pre posilnenie zážitkovosti sa fakty v príbehoch hyperbolizujú, pretvárajú a oslabuje sa referenčná dokumentárnosť. Maximalizácia zážitku sa dosahuje aj riešením konfliktu. Pri dokumentárnej narácii sa publikum uspokojí s tým, „čo sa stalo“, no rozprávanie zamerané na zážitok ráta s „konaním“ ľudí. Rozdiel tak spočíva v miere aktivity: tenzívna narácia udalosti vykazuje nižšiu mieru konania ako detenzívna narácia príbehu, ktorý sa zo zábavy mení na konkrétne poznanie. Miera tenzie a detenzie je aj zdrojom umeleckej hodnoty, ktorú má dieťa možnosť poznať, no musí pritom „absolvovať“ obidve línie poznania, paradigmatickú i syntagmatickú, aj s ich estetickým smerovaním“ (tamtiež, s. 96–97). Pri skúmaní znakov bábkovej tvorby však nemožno zostať len na úrovni východiskového literárneho textu.

Bábková tvorba, podobne ako ďalšie formy audiovizuálnej dramatickej produkcie v televízii, má najbližšie k divadlu a najmä v jej počiatkoch ju tvorili dramaturgovia, výtvarníci, bábkoherci, režiséri z bábkových divadiel. Pri uvažovaní o divadelnej semiológii P. Pavis (2004, s. 96) uvádza, že „stupeň ikonickosti alebo symbolizmu nemôže vypovedať o syntaxi a sémantike znakov“ a typológia znakov nedokáže zachytiť komplexnosť predstavenia. Navrhuje preto v tejto súvislosti hovoriť o znakovtvornej funkcii. Súvzťažnosť medzi „plánom výrazu a plánom obsahu“ (tamtiež) sa vytvára v procese produkcie, ale aj recepcie, čo poskytuje istú mieru voľnosti pri výbere označujúcich. Bábkové divadlo sa považuje za syntetické umenie, keďže preberá výrazové prostriedky literatúry, výtvarného umenia, hudby a v prípade televíznej produkcie aj prostriedky filmu. Na rozdiel od činohry sa v bábkovom predstavení ruší kontrast medzi živým a neživým materiálom scény a divák sa predstavuje jednota neživých znakov (iný prípad nastáva v kombinovanej forme so živými hercami; Mrlían et al., 1989).

Cieľ vyvolať u publika estetický zážitok si kládli aj televízni tvorcovia pre deti na Slovensku a pre svoje umelecké ambície si zvolili vyjadrovací kód bábkovej tvorby. Pre jej špecifickosť, technickú a semiotickú obmedzenosť s potrebou uplatnenia detského aspektu ju niektorí televízni tvorcovia obchádzali a uprednostňovali hranú dramatickú tvorbu (Králík, 2016). Pre istú skupinu autorov sa však vyjadrovacie prostriedky bábkovej tvorby stali blízke. J. Chlebík (Rozhovory o televízii, 1989) mal ako režisér možnosť porovnať účinnosť bábkového divadla a divadla bábok v televízii. Zdôraznil potrebu zodpovednejšieho prístupu v televízii bez možnosti dopracovania, akú ponúka divadlo. Výber technológie – bábky (napr. javajka, maňuška, marioneta – bližšie pozri Mrlían et al., 1989, s. 39) závisel od žánru, témy. Pri veselých rozprávkach sa používala maňuška, resp. dvojručná maňuška, pri klasických rozprávkach potrebám viac vyhovovala javajka so schopnosťou pohybovať hlavou, rukami, telom. Najnáročnejšiu disciplínu pre tvorcov predstavovali marionety, najmä pre technologickú zložitosť, a najmenej sa v televízii využívali tieňové bábky. Televízni tvorcovia poznali špecifickosť jednotlivých technológií, ich výhody a nevýhody a na dosiahnutie čo najlepšieho účinku si okrem bábkového animovaného filmu (kamera sníma pohyb v priestore) a bábkového vodeného filmu (bábky sú vodené ako v divadle, snímané filmovou kamerou – kľúčové situácie sú animované, dotvorené trikmi) volili aj kombinovanú výrobnú technológiu (hraná a bábková, hraná s animovanou, hraná a kreslená, divadlo jedného herca a bábky a pod.). Znalosti základných zákonitostí literárnej tvorby pre deti, ako aj rozmanitosť spôsobov výroby umožnila televíznym tvorcom naplno rozvinúť ich potenciál už v začiatkoch televízneho vysielania.

Začiatok pôvodnej televíznej bábkovej tvorby pre deti a mládež na Slovensku

V roku 2016 oslávila Slovenská televízia 60. výročie vysielania na Slovensku. V produkcii pôvodnej tvorby patrilo osobitné postavenie aj programom pre deti a mládež. Už v začiatkoch vysielania sa vytvorila Detská redakcia, ktorá sa neskôr sformovala do Hlavnej redakcie vysielania pre deti a mládež, ktorá pôsobila v televízii najdlhšie obdobie (1959 – 1987). Pre detské publikum rozličného veku (spočiatku predovšetkým pre deti od 7 do 10 rokov) pripravovala publicistickú a dramatickú tvorbu. K prvým dramatickým formám patrili inscenácie s bábkami, ktoré sa na Slovensku vysielajú od roku 1959. Bábky sa na obrazovkách objavili už na začiatku vysielania, keď spájali programy do celku, pričom hovorené slovo nahrávali divadelní herci a bábkoherci podľa playbacku vodili bábky. V počiatkoch vysielania však chýbali bábkoví špecialisti, no neskôr sa vytvorila tvorivá skupina, ktorá pri produkcii spočiatku využívala princíp tzv. „kukátkového“ javiska, no neskôr sa presadil filmový princíp striedania pohľadov na javisko (k začiatkom vysielania bližšie pozri Koščo, 1978; Počiatek, 1986; Rehák, 1981; Stadtrucker, 2015).

V. Predmerský v rozhovore (2016) spomína, že televízia predstavovala vo svojich začiatkoch zázrak, na ktorý sa pozerali dospelí s deťmi, a výraznou mierou formovala ich divácky vkus. Aj bábková tvorba pre deti sa snažila o pozitívne formovanie divákov, na scenároch hier často pracovali poprední spisovatelia literatúry pre deti a mládež (M. Ďuríčková, J. Navrátil, R. Moric a ďalší), ktorí dobre poznali potreby cieľového publika, ovládali kód literatúry pre deti a uvedomovali si dôležitosť tvorivého procesu. Napr. príprava scenára pre bábkový seriál trvala niekoľko mesiacov, výtvarník navrhol bábkú a po realizácii nasledovala tzv. „preberačka“, na ktorej mali možnosť vyjadriť svoje kritické postrehy dramaturgovia a vedúci tvorivej skupiny (v súčasnosti sa tento proces v rámci časovej ekonomie skraca).

V kontexte hodnotenia televíznej produkcie pre deti a mládež oceňujú jej dlhoroční tvorcovia (Glasnerová, 2017; Králik, 2016; Predmerský, 2016) množstvo výrobných ponúk najmä v 70. a 80. rokoch, ako aj nižšiu mieru ideologického zaťaženia v porovnaní s inou produkciou. Mnohé z textov s gnómickým obsahom možno považovať za podnetné aj pre súčasnú generáciu detí. Dostatočné kvantitatívne zastúpenie dokumentuje aj tabuľka 1., v ktorej sú uvedené vybrané bábkové tituly produkované v 60. a 70. rokoch 20. storočia (nahrávky z 50. rokov sa pre absenciu záznamovej techniky nezachovali; niektoré záznamy o tvorcovi sa v archíve neuvádzajú, resp. sú neúplné).

názov	rok výroby	žáner	scenár	dramaturgia	réžia
<i>Ako išlo vajce na vandrovku</i>	1960	bábková opera	Jela Krčméry-Vrteľová	neuvedené	Ján Chlebík
<i>Barborkin strom</i>	1966	bábková rozprávka	Anna Minichová	neuvedené	Ján Chlebík
<i>Budkáčik a Dubkáčik</i>	1968	bábkový seriál (4-dielny)	Ján Kákoš	Vladimír Predmerský	Ján Chlebík
<i>Čin-čin</i>	1964	bábková rozprávka	Ľudmila Podjavorinská	neuvedené	Ján Chlebík
<i>Dobrodružstvá Budzogáňa, zbojníckeho kapitána</i>	1972	bábkový seriál (14-dielny)	Ján Navrátil	Vladimír Predmerský Magdaléna Glasnerová Pavol Skaličan	Ján Chlebík Lucia Šebová
<i>Dobrodružstvá čerta Brumtelesy</i>	1969	bábkový seriál (5-dielny)	Jan Iván Ján Turan	Pavol Skaličan	Zdeněk Havlíček
<i>Dve sestry</i>	1973	bábková hra na motívy ľudových rozprávok	Mária Ďuríčková	Anna Minichová	Lucia Šebová
<i>Dunčove dobrodružstvá</i>	1974	animovaný bábkový seriál (4-dielny)	Ota Schindler Milan Zelinka	Dušan Lechan Dana Garguláková	Ján Chlebík Drahomíra Vihanová
<i>Generál sršeň</i>	1963	prevzatá inscenácia bábkového divadla z Bratislavy	Vojtěch Cinybulik	neuvedené	Ladislav Füleky
<i>Kopec a jeho tieň</i>	1965	bábková rozprávka	Peter Čačko	Judita Šimkovičová	Ján Chlebík
<i>Malý Muk</i>	1962	prevzatá inscenácia bábkového divadla z Bratislavy	Miroslav Česal	neuvedené	Ján Chlebík

<i>Meduška</i>	1968	bábkový seriál (13-dielny)	Elena Čepčeková	Anna Minichová	Ladislav Füleky
<i>Mestečko Pimparapac</i>	1963 – 1967	bábkový seriál (27-dielny)	Mária Ďuríčková Anna Minichová Ján Navrátil Rudo Moric Jozef Pavlovič Elena Čepčeková	Anna Minichová Mikuláš Fehér	Ladislav Füleky Ján Chlebík Lucia Šebová
<i>Nápady kocúra Strakoša</i>	1975	bábková séria (6 častí)	Milan Horvatovič	Anna Minichová	Milan Horvatovič
<i>O bielej ruži</i>	1970	bábkový seriál (4-dielny)	Ján Kákoš	Pavol Skaličan Dana Garguláková	Ján Chlebík
<i>Obrúsok, prestri sa!</i>	1966	bábková rozprávka	Ján Navrátil	Mikuláš Fehér	Lucia Marczellová
<i>Pastier Matej</i>	1971	bábková rozprávka	Mikuláš Fehér Anna Minichová	Ľudmila Rampáková	Ján Chlebík
<i>Popolvár najväčší na svete</i>	1975	bábková inscenácia	Jaroslav Pivko	Vladimír Predmerský	Karel Brožek
<i>Robot Atomko</i>	1965	prevzatá inscenácia bábkového divadla z Bratislavy	Oldřich Augusta	neuveденé	Ján Chlebík
<i>Rozprávka z makovníka</i>	1974	bábkový seriál (4-dielny)	Marián Kováčik	Peter Skaličan Magdaléna Glasnerová	Milan Tomášek
<i>Rozprávky zo zázračných polienok</i>	1971	bábková séria (7 častí)	Mikuláš Fehér	Peter Stoličný	Lucia Šebová
<i>Stará mať rozpráva</i>	1975	bábkový seriál (7-dielny)	Štefan Šmihla	Vladimír Predmerský	Ján Chlebík
<i>Strašiak Straško a bocian Bocko</i>	1966	bábková rozprávka	Libuša Lopejská	Mikuláš Fehér	Ján Chlebík
<i>Všemohúca pani</i>	1962	bábková tieňohra	neuveденé	neuveденé	Ján Chlebík
<i>Záhada nášho mestečka</i>	1973	bábkový seriál (4-dielny)	Jiří Středa	Vladimír Predmerský	Ján Chlebík
<i>Zázračná váza</i>	1966	bábková tieňohra	Elena Čepčeková	Frederika Wiedermannová	Ján Chlebík
<i>Zvedavý sloník</i>	1967	prevzatá inscenácia bábkového divadla z Bratislavy	Ján Ozábal	neuveденé	Ján Chlebík

Tabuľka 1 Vybraná bábková tvorba pre deti a mládež zo 60. a 70. rokov 20. storočia (Archív RTVS)

V 60. rokoch sa okrem pôvodnej tvorby pomerne často vysielali aj prevzaté bábkové predstavenia najmä v réžii J. Chlebíka,¹ ktorý patrí medzi popredných televíznych tvorcov pred deti. Zo súpisu vybraných titulov možno odčítať ich zameranie na najmladšieho diváka (zodpovedala tomu aj minútáž – prevažujú cca 30 minútové texty), ako aj žánrovú pestrosť. Dôvodom výberu uvedených desaťročí vysielania bola aj skutočnosť, že v tom období mali tvorcovia v porovnaní so súčasnými technologickými možnosťami obmedzený výber, no napriek tomu sa domnievame, že boli pri spracovaní obsahovej stránky zvolených textov dôslednejší v porovnaní s niektorými súčasnými textami televíznej produkcie.

¹ Absolvent réžie a dramaturgie na bábkarskej katedre v Prahe; tvoril žánrovo rôznorodé prevažne dramatické programy.

Analýza vybraných titulov – bábková opera, bábkový seriál, bábková hra

Na krátku analýzu a priblíženie začiatkov bábkovej tvorby, sme sa rozhodli vybrať tri žánrovo rôznorodé tituly. Citované texty sú poskytnuté z archívu RTVS. Pri ich opise budeme využívať predovšetkým metódy semiotickej a naratívnej analýzy (Trampota – Vojtěchovská, 2010), pričom si budeme všímať najmä úlohu rozprávača, syntagmatický prístup autorov k textu, aktérov príbehu a ich funkciu.

Na Vianoce v roku 1960 uviedla Československá televízia premiéru bábkovej opery *Ako išlo vajce na vandrovku* (trvanie 34 minút). Žáner bábkovej opery sa charakterizuje ako „hudobnodramatické dielo, v ktorom je spojená dráma, vokálna a inštrumentálna hudba a pohyb bábkky v priestore“ (Mrlian et al., 1989, s. 47). Tvorcovia na realizáciu zvolili tzv. dvojručnú maňušku (živé ruky herca, druhý bábkoherec vodí hlavu bábkky), výtvarníci museli výzor prispôbiť charakterom postáv, ktoré sa v priebehu deja nemenia. Rozprávač vstupuje do príbehu päťkrát, jeho hlas je nediegetický, nie je aktérom príbehu, dej iba komentuje. Na začiatku uvádza divákov do príbehu: „*Na poličke vajce stálo, cez oblôčik uzulinký, von do sveta pozeralo.*“ V druhom obraze opisuje, čo sa bude diať, a v priebehu jeho prehovoru sa realizujú ilustračné zábery bez prítomnosti hlavného hrdinu: „*Ako sa tak svetom túla, pozdraví ho slnca guľa. A pri rieke, hneď na briežku, sváko rak mu skríži cestu. Pot mu z fúzov na zem steká, preto si na posilnenie chrúme buchty z batôžteka.*“ Rýmovaný text posilňuje lyrický aspekt rozprávkového príbehu pre najmenšie publikum a aj spievané pasáže sú prezentované v rýmoch. V druhej minúte sa protagonist (vajce) vyberá na cestu a svoje prehovory realizuje pomocou vokálneho spevu, ktorým sa vyjadrujú aj ďalšie postavy. Kvôli lepšiemu porozumeniu sa spievané výpovede často opakujú dvakrát, zároveň tým dochádza k retardácii deja. V troch obrazoch sa k vajcu pridávajú ďalšie zvieratá (rak, kačka, moriak, kohút, osol, vôl), ktoré sa predstavujú na základe svojich charakterových vlastností (napr. kačka – blatotlačka, kohút chocholatý – hrebeň zlatý, zajko – utekajko) a v priebehu deja sa prejavujú ako pomocníci hlavného hrdinu. Náznak konfliktnej situácie nastáva až v 11. minúte, keď sa zvieratá sťažujú na únavu a do deja vstupuje rozprávač: „*Sadli k hôrke, hneď ku kraju, vystierajú tielká, labky a už potom, ukonaní, na domov si spomínajú.*“ Napätie sa stupňuje zábermi na sovy a netopiere so sprevádzaním nediegetickej inštrumentálnej hudby a komentárom rozprávača: „*Noc je čierna ani smola. Hory hučia dookola. Sova žmúri a v tom šere krúžia sivé netopiere.*“ Zvieratá kráčajú za svetlom – symbolom nádeje v tmavom lese. V 27. minúte sa predstavuje nepriateľ – skupina zbojníkov, ktorá nevystupuje ako škodca pre kladných hrdinov, ale zvukom i obrazom vytvára o sebe negatívny dojem (počítanie peňazí zo zboja, pitie vína, tmavé vyobrazenie). Po odchode zbojníkov vstupujú do domu zvieratá a hostia sa jedlami, spievajú oslavnú pieseň: „*Zajedzme si, vypime, slobodienky užime.*“ Po návrate zbojníkov sa nastoľuje nové nešťastie, nový chod. Protagonista príbehu (vajce ako vodca skupiny) inštruuje zvieratá, kde sa majú schovať, a spoločne vystrašia zbojníckeho kapitána, ktorý so svojou skupinou uteká v domnienke, že ho zbili ľudia (predstava puškára, tkáča, krajčíra, sedliaka, čižmára). Záverečný obraz je vyvrcholením príbehu, zvieratá spievajú a tancujú, rozprávač už do textu nevstupuje, jeho koniec komentujú titulky. Bábková opera *Ako išlo vajce na vandrovku* je realizovaná v čiernobielym stvárnení vzhľadom na dobu vzniku. Dominuje v nej slovo nad obrazom, ktorý napriek technickým nedostatkom funkčne ilustruje text a pomáha v porozumení spievaných pasáží. Príbeh je rozdelený na 17 obrazov s rozličnou dĺžkou, kulisy sú tvorené maketami lesa a domu, umiestnenie postáv v rámci obrazov zodpovedá ich funkciám vzhľadom na priebeh deja (v popredí dominantné postavy). V zvukovej rovine absentujú prirodzené ruchy prostredia a ticho sa využíva ako temporytmický činiteľ a pri budovaní napätia. Vzhľadom na rok vzniku považujeme uvedený titul za vydarený experiment s gnómicou textotvornou kvalitou.

Ojedinelý scenár mal aj bábkový seriál *Mestečko Pimparapac*, ktorý v 60. rokoch aj z dôvodu nastolenia problematiky a charakterov postáv z bežného života sledovali celé rodiny. Čiernobiely seriál mal 27 častí a na jeho scenári sa podieľali skúsení autori literatúry pre deti a mládež (M. Ďuríčková, A. Minichová, J. Navrátil, R. Moric, J. Pavlovič, E. Čepčeková). Svojimi textami dokázali zmierniť hendikep spojenia proporčne nevyvážených bábok, ktoré tvorcovia využili z predchádzajúcich televíznych predstavení. Použitie známych postáv a rekvizít (impulzom bol aj nedostatok finančných prostriedkov s rastúcim počtom diváckych nárokov) zabezpečil seriálu rýchlu obľubu a dodnes v rámci prvej televíznej dekády predstavuje „jeden z jej vrcholných výkonov v rovine autorskej, dramaturgickej, bábkohereckej a režisérскеj tvorivosti“ (Stadtrucker, 2015, s. 128). Na krátku analýzu sme zvolili prvú a poslednú časť seriálu.

Úvodný diel má 24 minút a prvých 40 sekúnd sa na obraze objaví dievča, ktoré istým spôsobom predstavuje diegetického rozprávača a v priebehu deja sa stáva aj aktérkou príbehu. V prípade určenia protagonistu možno hovoriť o kolektívnom hrdinovi – bábky v podobe zvierat, ľudí, rozprávkových bytostí, neživých predmetov. Ich dominancia sa presúva z hľadiska priebehu deja a ich dôležitosti. Prvá časť oboznamuje divákov s genézou vzniku fiktívneho mestečka Pimparapac. Dievča v úvodných vstupoch vedie pomyselný dialóg s divákmi, kladie rečnícke otázky s odpoveďami: „*Ja som Betka susedka. Ja ich všetkých poznám. Koho? No vašich televíznych hercov – slona Makaróna, psíka i mačičku, kozu i kačku, no všetkých. Ja vedľa nich bývam. Ja som Betka susedka. Aha! Idú sem dvaja. Práve sa im skončil výstup.*“ Na scénu prichádza medveď a veverica, ktorí po krátkom pozdrave odchádzajú do dverí s nápisom *Izba televíznych hercov*. Priestor tvorený reálnym televíznym štúdiom a kombinovaná technika živých hercov a bábok (maňušky, javajky) značia v tomto prípade predznamenanie konfliktu (bábky vyjadrujú nespokojnosť s miestom bývania). Exkluzivitu pohľadu do zákulisia a dôležitosť práce bábkových postáv verbalizuje aj ďalší prehovor dievčaťa: „*Ja viem, deti. Vy by ste sa chceli pozrieť dnu. Rozumiem. Lenže hercov by to vyrušilo. Po práci si musia odpočinúť. Ako? Že aspoň cez kľúčovú dierku? Nie, nie, nie. Slušní ľudia také veci nerobia. Ale viete čo? Zvedavá kamera si to azda môže dovoliť. Ona aj tak do všetkého strká nos. Prosíme ťa, televízna kamera.*“ Obraz na spiace bábky naruší nešťastie vo forme zlomeniny – slon priľahne myš. Zvieratá volajú o pomoc Betku, ktorá privolá záchranku. Počuť zvuk sirény a záchranári (živí herci) odvádzajú myš na nosidlách. V ďalšom obraze sa Betka so zvieratami rozpráva o príčine nešťastia a spoločne prichádzajú na riešenie – vybudovať mestečko, ktoré si zaslúžia za svoju prácu v televízii: „*Všetci riadne pracujete. Máte teda právo na riadne bývanie.*“ Privolajú architekta a diktujú mu svoje požiadavky (napr. topánky si želajú policu s výťahom, bocian dvojizbový dom na komíne s verandou, kačka chce mať v každej miestnosti sprchu, ježibaba si želá garáž a ústredné kúrenie, slimák dom s poštovou schránkou, snehuliak chladničku a oslík pri viacerých prikyvuje, že aj on chce také domy, pričom v každom nebude chýbať televízor). Obraz s dialógmi živého herca a bábok má v tejto časti najdlhšie trvanie (9 minút) a scenáristi v ňom prejavili svoje imaginatívne schopnosti. V ďalšej scéne privádza Janko Hraško myš (so sadrami na tele) na miesto, kde bude v budúcnosti stáť ich mesto a ubezpečuje ju, že sa vytvorí rýchlo, keďže je fiktívne: „*Všetko bude Jozefínka. Vieš, v rozprávke to ide dosť rýchlo.*“ Záverečné obrazy predstavujú stretnutie obyvateľov nového mesta, ktoré naplnia atribúty reálnych miest. Občanov na prvú schôdzu zvoláva prostredníctvom miestneho rozhlasu žaba: „*Vážení občania nášho budúceho mestečka! Dnes o 15-tej hodine bude sa konať schôdza na slnečnicovom poli. Prosím vás, prídte všetci!*“ Novozvolený starosta – pes sa prihovára občanom rečou, ktorá využíva frázy a prísľuby z politickej reči: „*Budem sa snažiť byť starostlivým starostom.*“ Po neúspešných návrhoch názvu mesta, keď sa každý snaží presadiť svoje záujmy (Psiare, Žabokreky, Myšindol, Hraškovcov, Medveďovo a pod.), snehuliak navrhne finálny názov Pimparapac a pomenovanie obyvateľov (Pimparapačan,

Pimparapačanka a Pimparapačence), čo potvrdzuje aj prinesenie tabule s názvom mesta. Záverečná minúta predstavuje záber na mestskú tabuľu s názvom a oslavný spev obyvateľov: „*Tisíckrát, tisíckrát a ešte viac. Nech žije mestečko Pimparapac!*“ V prvej časti príbehu sa divák nestretáva s negatívnym hrdinom (aj ježibaba vystupuje ako kladná postava), pozornosť sa upriamuje na oboznámenie sa s genézou vzniku mesta, v rámci minútáže sa vystrieda iba 10 obrazov, dominuje opis nad rozprávaním.

Seriál *Mestečko Pimparapac* sa produkovalo v rokoch 1963 – 1967, pričom pri komparácii prvej a poslednej časti možno pozorovať zmeny v zastúpení dejovosti (dochádza k jej posilneniu), ako aj v dynamike textu (rýchlejšie striedanie obrazov – trikrát viac v porovnaní s prvou časťou). V poslednej časti už nevystupujú živí herci, v istých pasážach je retrospektívna (obyvatelia spomínajú na udalosti, ktoré sa odohrali – verbálne aj obrazom pomocou fotografií v albume). Nosnou témou záverečnej časti je oslava troch rokov mestečka, na ktorú v úvode pozýva obyvateľov papagáj – kolportér: „*Čerstvý Pimparapačník! Oslavy v mestečku Pimparapac! Prídu zahraniční hostia! Tri roky mestečka!*“ V nasledujúcich obrazoch sú divákovi predstavení obyvatelia, ktorí sú aktívne zapojení do osláv (pracovníci pošty vybavujú objednávky ubytovania hostí, ježibaba pečie koláče, starosta – pes a medveď sa na mestskom úrade dohadujú s režisérom na scenári osláv, pričom využívajú slová z televíznej praxe – prenosový voz, kamery, vysielanie). Osobitnú skupinu tvoria deti – prasiatko, pes, myš vo funkcii pozorovateľov a komentátorov príbehu. Ich aktivita spája jednotlivé obrazy do celku. V siedmej minúte sa pri retrospektívnom spomínaní na významné udalosti mesta divákovi pripomína jediná záporná postava Zlomrchúta – čarodejníka, ktorý v úlohe škodcu zasahuje do priebehu záverečnej časti dvakrát. Najskôr sa pokúsi pomocou kúziel ukradnúť z pekárne koláče (podľa Proppa prvý chod), neskôr pomocou makového odvaru a kúziel uspí celé mesto. V tejto časti sa v rámci prehovorov vyskytujú viaceré vyčítanky (napr. „*Zlom-zlom-zlomrchút! Na koláče dostal chuť. Chcel uvariť opicu, chytila ho za šticu. Zlom-zlom-zlom! Ty musíš ísť von!*“), rýmované refrény (napr. „*Tik-tak, tiky-tak! Letí čas ako vták!*“) a zaklínadlá (napr. „*Abraka-dabraka háj! Ťažké kvapky z čiernej rieky! Zaspíte na večné veky! Umba-lumba-lá!*“), ktoré v texte posilňujú prítomnosť detského aspektu, ako aj jeho fiktívnosť. Snehová kráľovná prichádza vo funkcii pomocníka (potrestá čarodejníka – premení ho na ľad), jej lyrizované prehovory komentujú dej (plní úlohu diegetického rozprávača) a v sprievode hudby rámcuje príbeh. Záverečná replika je apelom na detské publikum a odkazom na rozprávkové postavy, ktoré môžu v mysli detského publika opakovane ožívať: „*Márna je tu moja sila. Trošku som sa opozdila. Aj keď veľmi pomôcť chcem, zobudiť vás nemôžem. Ale zato zmierni hrozbu, kto vyplní moju prosbu. Kto mestečko mával rád. Deti, už je na vás rad! Len vy máte takú silu, zobudiť tú chásku milú. Nájsť to kúzlo, aby vstala pre maličkých, pre malých. Spi mestečko, ráno svitne. Prejde spánok, zjasnie prítmie, na úsmev sa zmení úsvit.*“ Aj táto výpoveď je dôkazom o textovej kvalite seriálu s dôležitým komponentom diváka ako jeho spolutvorcu.

Posledným analyzovaným textom je bábková hra z roku 1973 *Dve sestry*, ktorú pre televíziu upravila M. Ďuričková. Ide o farebnú rozprávku v trvaní 39 minút, v ktorej tvorcovia opäť zvolili javajky. Špecifikom vo vizuálnom stvárnení je v tomto prípade absencia úst postáv, ich výraz a emocionálne prežívanie je tak v značnej miere presmerované na zvukové prostriedky. Aj v tejto hre dochádza k pomerne dynamickému striedaniu obrazov (36), pričom jednotlivé zábery sa začínajú detailom (najmä v prípade, keď sa predstavujú nové okolnosti deja). Rozprávač (nediegetický) vstupuje do príbehu len v rámcových častiach (na začiatku a na konci), čo je častý jav pre oblasť ľudovej rozprávky, ktorá sa stala námetom na bábkové spracovanie príbehu. Po úvodnom predstavení postáv s využitím rozprávkových formúl: „*Kde bolo, tam bolo. Kde vodu hrabali a piesok viazali, žil raz muž so ženou a mali dve dievky. Jedna bola dcéra mužova a druhá ženina.*“ Už v tomto prehovore sa predznamenáva konflikt, ktorého dôsledkom je už v tretej minúte odchod dievčaťa z domu, a rozvíja sa motív

putovania za šťastím. Keďže ide o čarodejný typ rozprávky, z hľadiska narácie v ňom možno pozorovať všetky zákonitosti, ktoré opísal Propp vo svojej práci. V texte možno zaznamenať aj pomerne častú prítomnosť lyrických prvkov retardujúcich priebeh deja (spevy hlavnej postavy v priebehu putovania, spev jablone, pece, studničky), čo korešponduje so zacielením na detské publikum. V príbehu sa objavuje aj darca, ktorý za vernú službu dievča odmení truhlicou so zlatom. Po príchode domov sa tak prvotné nešťastie prekonáva a putovaním druhej sestry sa nastoľuje nový chod. Jej konanie posilňuje čierno-bielu typológiu vykreslenia dvoch sestier, jej činy sú opozitné v porovnaní s konaním jej sestry (nevyčistí studničku ani piecku, neoberie jablká, nestará sa o zvieratá a domácnosť v neprítomnosti starca). Čarodejnosť sa prejavuje v postave starca a jeho činoch (mizne, vyčarí truhlice s pokladom), no trest nastáva dôsledkom vlastného (ne)konania postavy (druhá sestra otvorí truhlicu skôr, zmení sa na piesok). Režisérka L. Šebová (absolventka pražskej filmovej katedry FAMU) zakomponovala do spracovania deja trikový systém, čo možno oceniť najmä v kontexte doby vzniku titulu. Priebeh deja je v tejto rozprávke vzhľadom na jej predlohu vysoko prediktabilný, no jej obrazové spracovanie (konár s meniacim sa lístím – posun v čase, striedanie ročných období) a vhodne zvolená farebnosť (prevláda zelená, žltá, hnedá) má svoju výpovednú hodnotu aj pre súčasné publikum.

Na záver

Poukázanie na základné znaky bábkovej tvorby v televízii, ako aj krátka analýza vybraných titulov zo začiatkoch televízneho vysielania na Slovensku dokazuje, že ide o špecifický druh umenia, ktoré detskému publiku ponúka dostatočný priestor na uplatnenie obrazotvornosti a navyše, dieťa vníma ako tvorivého partnera, nie ako pasívneho prijímateľa, ako je to napr. v mnohých súčasných popkultúrnych textoch. Televíznym tvorcom už v začiatkoch vysielania záležalo aj na kvalite scenárov pre deti, preto možno aj v oblasti bábkovej tvorby pozorovať texty s nadčasovým charakterom a vysokou výpovednou hodnotou. Pri pohľade na minulú produkciu a bohaté archívne materiály z oblasti programov pre deti a mládež možno konštatovať, že dnes sa dieťa a formovanie jeho diváckeho vkusu v televízii odsunulo na druhú koľaj. Torzo tvorcov sa síce snaží produkovať aspoň relácie pre deti rôzneho veku, no dramatickej tvorbe sa aj pre nedostatok finančných prostriedkov nedostáva dostatočnej pozornosti. V tomto kontexte treba poznamenať, že kvalitné texty súčasných autorov pre deti efektívne využíva napr. rozhlasová tvorba. Odhliadnuc od kritického stavu v oblasti súčasnej pôvodnej dramatickej tvorby je potrebné pripomínať aj archívne tituly, ktoré napriek mnohým technickým nedostatkom opakovane ožívajú v dušiach viacerých generácií.

Literatúra:

- KOŠČO, J. (1978): *Teória televíznej tvorby. Cesty našej televízie*. Bratislava: Československá televízia.
- MIKO, F. (1980): *Hra a poznanie v detskej próze*. Bratislava: Mladé letá.
- MRLIAN, R. et al., eds. (1989). *Encyklopédia dramatických umení Slovenska*. 1. diel: A–L. Bratislava: Veda.
- ODBOR VÝSKUMU PROGRAMOV ČST (1989): *Rozhovory o televízii*. Bratislava: Československá televízia v SSR.
- PAVIS, P. (2004): *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav.
- POČIATEK, I., ed. (1986): *Ludia, roky, televízia*. Bratislava: Tlačovo-propagačné oddelenie ČST v SSR.
- PROPP, V. J. (1969): *Morfológia rozprávky*. Z ruského originálu preložila Nadežda Čepanová, 1. vyd. Bratislava: Tatran.
- PROPP, V. J. (2008): *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: Nakladatelství H & H.

- REHÁK, J., ed. (1981): *Štvrtstoročie televízie na Slovensku*. Bratislava: Československá televízia.
- SABOL, J. (2004): Semiotické pozadie komunikačných sústav. In: *Súčasná jazyková komunikácia v interdisciplinárnych súvislostiach*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, s. 30–36.
- SABOL, J. (2005): Čaro jazyka slovenských ľudových rozprávok. In: *Interpretačné variácie umeleckého textu*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta, s. 207–215.
- SABOL, J. (2008): Všeobecnolingvistické a semiotické aspekty vzťahu symetrie a asymetrie textotvorných prvkov. In: *Jazykové a kognitívne aspekty okazionálnych výrazov a ich textové funkcie*. Prešov: Filozofická fakulta v Prešove, Prešovská univerzita, s. 6–23.
- SABOL, J. (2010): Semiotická hladina motivovanosti v jazyku. In: *Slovo – Tvorba – Dynamickosť*. Na počesť Kláry Buzássyovej. Bratislava: Veda, s. 44–49.
- STADTRUCKER, I. (2015): *Dejiny Slovenskej televízie*. Náčrt vývojových tendencií kultúrnotvornej inštitúcie (1956 – 1989). Bratislava: Perfekt.
- TRAMPOTA, T. – VOJTĚCHOVSKÁ, M. (2010): *Metody výskumu médií*. 1. vyd. Praha: Portál.

Iné zdroje:

- ARCHÍV RTVS. Databáza programov vysielaných v RTVS.
- GLASNEROVÁ, M. (2017): *Hodnotenie pôvodnej dramatickej tvorby pre deti v televízii – osobný rozhovor*. Bratislava, 5. 9. 2017.
- KRÁLIK, C. (2016): *História televízneho vysielania pre deti na Slovensku – osobný rozhovor*. Bratislava, 18. 8. 2016.
- PREDMERSKÝ, V. (2016): *Pôvodná televízna tvorba pre deti na Slovensku – osobný rozhovor*. Bratislava, 16. 8. 2016.

Summary

Semiotic Aspects of the Original Puppet Production for Children on Television

The paper deals with the original television puppet production for children in Slovakia, through the description of characters structure, based on the theoretical knowledge of linguistics, literary science and theatology, as well as the TV script writers, who have been writing texts for television for several decades. The second part of the paper is devoted to the analysis of the narrative structure of selected titles from the beginnings of the TV broadcasting in Slovakia, with respect to the genre diversity, such as puppet opera, puppet series and puppet drama. The results of the analysis prove the gnomic character of the content of selected texts and their contribution to the present-day generation of children's audience.

Štúdia vznikla v rámci riešenia grantového projektu VEGA 1/0517/16 Pôvodná mediálna dráma pre deti a mládež.