

Proces folklorizácie tradičného repertoáru kočovných bábkarov na Slovensku

Juraj Hamar

DOI: 10.62800/NR.2026.1.01

The Process of Folklorisation of the Traditional Repertoire of Itinerant Puppeteers in Slovakia

The article focuses on the process of folklorisation of the repertoire of itinerant puppeteers in Slovakia within a broader European cultural and historical context. It is based on an analysis of preserved textual and audio recordings of traditional plays. Special attention is paid to terminological issues of the concepts of “folk”, “traditional”, and “travelling” puppet theatre and their semantic connotations. The paper analyses the mechanisms of domestication of foreign-language repertoire and its gradual integration into the oral tradition. Folklorisation was manifested primarily in the areas of language, characters, thematic motifs, musical elements, and visual stylisation. The findings contribute to a deeper understanding of the position of itinerant puppetry within the context of professional and folk theatre in the Slovak cultural space.

Key words: itinerant puppeteers, folk theatre, repertoire, language, characters, domestication, folklorisation.

Contact: Prof. Mgr. Juraj Hamar, PhD., Katedra estetiky, Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave, Gondova 2, 811 02 Bratislava; e-mail: juraj.hamar65@gmail.com; ORCID: 0009-0002-0432-9703

Jak citovat / How to cite: Hamar, Juraj. 2026. Proces folklorizácie tradičného repertoáru kočovných bábkarov na Slovensku. *Národopisná revue* 36 (1): 3–18. <https://doi.org/10.62800/NR.2026.1.01>

Kočovné bábkové divadlo predstavuje osobitý a v mnohých ohľadoch jedinečný fenomén európskeho kultúrneho dedičstva, ktorý sa na území strednej Európy formoval v dlhodobom historickom, sociálnom a kultúrnom kontexte. Jeho vývin bol úzko spätý s pôsobením kočovných divadelných spoločností, ktoré od konca 16. storočia sprostredkovali širokým vrstvám obyvateľstva dramatickú, hudobnú a vizuálnu kultúru v prostredí mimo stabilných inštitucionálnych scén. Na území dnešného Slovenska sa tento typ divadelnej produkcie stal významnou súčasťou miestneho kultúrneho života najmä na konci 19. a v prvej polovici 20. storočia, pričom výrazne ovplyvnil podobu domácej bábkarskej tradície.

Kočovní bábkarí pôsobili v priestore medzi profesionálnym a ľudovým umením, medzi umeleckou tradíciou európskeho divadla a lokálnymi formami populárnej

zábavy. Ich repertoár, inscenačné postupy a estetické princípy sa vyznačovali výraznou otvorenosťou voči cudzím kultúrnym vplyvom, ktoré boli následne adaptovali na potreby a očakávania domáceho publika. Práve tento proces adaptácie, transformácie a postupného začleňovania pôvodne nefolklorných prvkov do miestneho kultúrneho prostredia predstavuje jeden zo základných mechanizmov formovania tradičného repertoáru kočovných bábkarov.

V odbornej literatúre je tento jav často opisovaný prostredníctvom pojmu folklorizácia, ktorý označuje proces, pri ktorom sa pôvodne literárne, dramatické alebo inštitucionalizované umelecké formy stávajú súčasťou ústnej tradície a nadobúdajú znaky folklórneho prejavu (Leščák – Sirovátka 1982: 221). V prípade kočovného bábkového divadla na Slovensku ide o dlhodobý a viacvrstvový

proces, ktorý zasahuje do oblasti repertoáru, jazykovej podoby hier, typológie postáv, inscenačných konvencií, ako aj vizuálnej a hudobnej zložky predstavení.

Cieľom tejto štúdie je analyzovať proces folklorizácie tradičného repertoáru kočovných bábkarov na Slovensku v širšom európskom kontexte, so zreteľom na historické, sociálne a kultúrne podmienky jeho formovania. Osobitná pozornosť sa venuje spôsobom, akými sa do pôvodne medzinárodného repertoáru začleňovali prvky domáceho prostredia, ľudovej slovesnosti, regionálnych jazykových foriem a lokálnych kultúrnych realíí.

Metodologicky sa výskum opiera o analýzu dostupných prameňov (písomných, ikonografických, zvukových¹ a videonahrávok²) a odborných prác. Dôležitým východiskom je tiež komparatívny prístup, ktorý umožňuje sledovať paralely medzi domácim a zahraničným repertoárom, ako aj identifikovať špecifické znaky lokálnej adaptácie.

Štúdia vychádza z predpokladu, že kočovné bábkové divadlo nemožno chápať výlučne ani ako prejav „nízkej“ ľudovej kultúry, ani ako derivát profesionálneho divadla. Ide o hybridný kultúrny fenomén, ktorý vznikol v neustálom napätí medzi týmito pólmi. Práve prostredníctvom procesu folklorizácie sa tento typ divadla stal stabilnou súčasťou kultúrnej pamäti a identity miestnych komunít.

Prvé kočovné skupiny komediantov prichádzajú do strednej Európy koncom 16. a začiatkom 17. storočia z Britských ostrovov a zo západných častí kontinentu – Holandska, Talianska a Nemecka (Bartoš 1963: 6). Označenie komedianti má sémanticky možno pejoratívny nádych, ale prakticky išlo o kočovné divadelné skupiny muzikantov, hercov, spevákov, kúzelníkov, žonglérov, povrazolezcov a pod., ktorí často účinkovali aj s vizuálnymi atrakciami rôznych panoptík, panorám, mechanických divadiel a postáv a napokon aj s bábkami. Za prvého slovenského bábkaru je považovaný Ján Stražan (1856 – 1939). Prvá písomná zmienka o jeho účinkovaní je z obce Vysoká³ z roku 1882 (Loutkář 1928: 79). Od začiatku 20. storočia si kočovní bábkarí na Slovensku začali popri svojich divadelných bábkových a ochotníckych predstaveniach zriaďovať aj tzv. zábavné podniky s púťovými atrakciami (s kolotočmi, strelnicami, hojdačkami a pod.). Miestni obyvatelia ich označovali ako *komédijanty*, *komedijanty*, *komiédanty*, *komendijanty*, *komentanty* alebo *komediáše* /*komédijáš* (Buffa 1994: 807).

Divadlo kočovných bábkarov v českých krajinách a na Slovensku nadväzuje na spôsob účinkovania spomínaných inonárodných kočovných divadelných spoločností. Boli to obyčajne rodinné podniky (McCormick – Pratašik 2004: 29). Divadelné produkcie uvádzali kočovní bábkarí počas celého roka, ale najmä od jari do jesene, keď mohli putovať po dedinách, hrať na otvorených priestranstvách a prebývať vo svojich mobilných drevených maringotkách. Ich účinkovaniu obyčajne predchádzali povolenia a dohovor s miestnou, resp. mestskou samosprávou (napríklad so starostom). Z ekonomického hľadiska boli pre bábkarov vítanými príležitosťami na uvádzanie bábkarských predstavení (ale aj činoherného divadla a ďalších púťových atrakcií) podujatia s početnejšou koncentráciou ľudí – jarmoky, hody, púte. Na zimu sa sťahovali do svojich kamenných príbytkov, alebo využili ponuky domáceho obyvateľstva na ubytovanie, starostlivosť o kone, ktoré pôvodne ťahali ich maringotky, parkovanie obytných maringotiek a maringotiek s divadelnou scénou a depozitom bábok, scénických dekorácií a rekvizít, ktoré potrebovali pri stavbe divadla na otvorenom priestranstve (lavice, šiatre, ohrady). Takisto bola vítaná možnosť účinkovať v murovaných stavbách (krčmách, hostincoch, neskôr obecných sálach a kultúrnych domoch). Komornú podobu bábkového predstavenia často predvádzali aj v budovách miestnych škôl. Tieto tzv. školské predstavenia (Hamar 2008: 27) zanikli spoločne so zánikom aktívneho pôsobenia kočovných bábkarov následkom normalizačných opatrení, o ktorých sa zmienim neskôr.⁴

Terminologický exkurz

Bábkové divadlo predstavuje v európskej kultúrnej a umeleckej tradícii osobitý estetický fenomén. Rôznorodosť prejavov tohto divadelného druhu, spôsob jeho predvádzania, repertoár a pod. prináša aj nejasnú terminológiu. V širšom európskom kontexte sa hovorí o tradičnom či ľudovom divadle, o vandrujúcich, nomádskejších alebo komediantských divadelných skupinách a pod.

V našom (slovenskom i českom) jazykovom prostredí hovoríme najčastejšie o tradičnom bábkovom divadle, o ľudovom bábkovom divadle, alebo o divadle kočovných bábkarov. Nechcem na tomto mieste otvárať terminologický diskurz, len chcem poukázať na dva kľúčové kritické body v uvádzanej terminológii. Jedným je tradícia,

čo je veľmi široko koncipovaný pojem, ktorý nemusí byť z pohľadu tohto divadelného druhu ani presný, ani jasný. Druhým je pojem ľudovosť. O vymedzení druhu ľudového divadla existujú zásadné etnoteatrológické práce Piotra Grigorjevoviča Bogatyriova (Bogatyrev 1940, 1971) a Martina Slivku (2002). V ľudovom divadle slovenskej proveniencie síce nájdeme vianočné hry, ktoré by sme mohli nazvať ľudové divadlo s bábkami (Slivka 1991; Slivka – Slivková 1994)⁵, ale nejde o ľudové bábkové divadlo vo význame bábkového divadla kočovných bábkarov. S pojmom ľudové bábkové divadlo sa však stretne hneď v názve zrejme najzásadnejšej práce o dejinách, poetike a estetike bábkového divadla v Európe – publikácii *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800–1914* (McCormick – Pratasik 2004). Dočítame sa tu, že „*pojmy ,vysoká‘ alebo ,nízka‘ kultúra sú v diskusii o tradičnom bábkovom divadle problematické*“ a autori ich „*používajú skôr ako všeobecné označenia než ako absolútne kategórie. Rozlišovanie medzi ,vysokou‘ a ,nízkou‘ kultúrou je fenoménom najmä 19. storočia a zodpovedá rastúcemu uvedomeniu si, že chudobnejšie vrstvy mali svoju*

vlastnú kultúru, ktorá nemusela nevyhnutne zodpovedať kultúre uznávanej vládnucimi vrstvami“ (McCormick – Pratasik 2004: 9).⁶ Na rozdiel od iných žánrov ľudového umenia – piesní, tancov, slovesných prejavov a pod. – však toto zaradenie ľudových bábkarov do tzv. nízkej kultúry nie je až také jednoznačné. Ak máme dočinenia s divadlom kočovných bábkarov, súčasnému stavu bádania tejto problematiky vyhovuje širšie koncipované poňatie uvedeného javu. To znamená, že oproti kategorickému začleneniu tzv. ľudového bábkového divadla do nízkeho alebo vysokého štýlu umenia a kultúry je lepšie vyhnúť sa obidvom týmto kategóriám.

Zostáva pojem kočovní bábkar, ktorý bol v druhej polovici 20. storočia (na rozdiel od pojmov ľudoví resp. tradiční) z rôznych spoločenských, politických, a napokon aj osobných rodinných kontextov neakceptovateľný. Po druhej svetovej vojne na Slovensku účinkovalo niekoľko rodín kočovných bábkarov. Po komunistickom prevrate v roku 1948 bol však prijatý divadelný zákon, ktorý síce zrovnoprávnil bábkové divadlo s činoherným divadlom a umožnil vznik siete inštitucionálnych



Obr. 1. Tibor Sajka s manželkou Annou pred vstupom do ich kočovného bábkového divadla (Štúrovo, 1958). Foto archív autora

bábkarských scén, ale zároveň viedol k zániku živností tradičných kočovných bábkarov. Tento vývoj ďalej spečatili zákon o trvalom usídlení kočujúcich osôb z roku 1958, sprevádzaný cenzúrou, perzekúciou, postupným utlmovaním a napokon úplným zákazom súkromných divadelných bábkarských produkcií na území celého Československa. Významní umelci časti kultúrno – spoločenského života, ale aj divadelnej scény sa stali jej vtedencami (Blecha – Hamar 2019). Mimoriadne cenné sú spomienky slovenských intelektuálov a spisovateľov na účinkovanie kočovných bábkarov, ktoré boli uverejnené v časopise *Loutkář* v roku 1928, ale napr. aj spomienky herca Ladislava Chudíka⁷ na účinkovanie Anderlovcov v jeho rodnom Hronci (Hamar 2008: 25).

Haló! Haló!

Pricestovalo najväčšie slovenské

ŠKRHOLOVÉ A GAŠPARKOVÉ DIVADLO

a zdrži sa tu len krátky čas, neomeškajte ho navštíviť

Dňa _____ začiatok o _____ hodine v miestnosti – vo vlastnom šiatrí

Program: číslo _____

Soznam hier dľa čísel programu:

1. Veselý kmetovňa	11. Rimanova pomsta	21. Dadiňský masobedník	31. Katovo posledné dieťa
2. Kniežka Mamiškina	12. Žid Fašl	22. Dobrá kuchtárova	32. Šikák Herkules
3. Bába na kráľ, Bába hura	13. Život komediantský	23. Bábo na panobé	33. Lumpáci Vagabundus
4. Gajdosova cesta do Ameriky	14. Mikoláš Klekčovský	24. Zrodný kat	34. Švédci v Čechách
5. Veselý uhliar	15. Veselý luster	25. Kráľka v horách	35. Pobožný strelec
6. Za ústa zavesorená	16. Dr. Jan Fašl	26. Kniežka Pavla	36. Ukradnutý Gašparko
7. Život sv. Genovéry	17. Rytieri z Blantka	27. Ženík z loterie	37. Zbojník zo Žampachu
8. Tetári na Morave	18. Oklamanej zbojník	28. Podmaninovec	38. Vzbúra sedliakov
9. Žid mýhoľa	19. Pobožný mýhoľa	29. Bláznivý rytier	39. Rimsko Rimadinci
10. Návrat do domova	20. Kejnaj vrá Strážený	30. Rytier Klebata	40. Jánošík

a rôzne iné hry

V nedeľu a vo sviatok viac predstavení o 3., 6. a 8. hod. • Vstupné: Kčs _____, deti Kčs _____

Dobre a lacno sa môžete pobaviť len u nás - Príďte a uvidíte

O hojnú účasť prosí **B. ANDERLE, Z RADVANE**

Plagát bábkového divadla Bohuslava Anderleho (okolo r. 1945).
Archív autora

Výskumy realizované v bábkarských rodinách na Slovensku počas posledných troch desaťročí ukázali, prečo tieto rodiny odmietajú označenie svojich predkov ako kočovných bábkarov či komediantov a prečo naopak akceptujú pomenovanie ľudoví, resp. tradiční bábkarari. Po politicky motivovaných opatreniach totiž bábkarari prišli nielen o svoje živnosti, ale aj o spoločenský status. Napríklad Bohuslav Anderle sa musel zamestnať ako závozník smetiarskeho auta v Technických službách mesta Banská Bystrica, jeho brat Jaroslav Anderle (1916 – 1982) sa zamestnal ako robotník v Kovoslužbe v Banskej Bystrici (Hamar 2008: 35) a bábkar Ján Dubský (1922 – 1995) skončil ako kurič v Piešťanoch.⁸ Výskumné kontakty s najmladšou generáciou⁹ zároveň naznačujú postupné vyrovnávanie sa s touto stigmatizáciou, o rodinnej tradícii rozprávajú s hrdosťou, pri výskumoch sú ochotní poskytovať rozhovory, rodinné archívy a pod.

Folklorizácia tradičného materiálu

Rozsiahly úvod k danej problematike bol nevyhnutý s ohľadom na hlavnú tému tohto článku – proces folklorizácie tradičného repertoáru kočovných bábkarov na Slovensku vo vzťahu k európskej tradícii, presnejšie k európskemu repertoáru kočovných bábkarov, ktorý bol známy od 17. storočia (McCormick – Pratasik 2004). Repertoár kočovného bábkového divadla v Európe reprezentujú obyčajne hry inšpirované európskou literárnou tradíciou (*Doktor Faust*, *Don Juan*), hry zo života svätých (*Život svätej Genovéry*), hry inšpirované antickou mytológiou (*Herkules*) a potom obrodenecké hry, ktoré majú vzťah k domácej národnobuditeľskej hnutiu, histórii alebo národnej mytológii. Na Slovensku do repertoáru na konci 19. storočia vstupujú aj inscenácie činoherných predlôh Ferka Urbánka¹⁰ a Jozefa Hollého¹¹ alebo populárna adaptácia hry *Jánošík* Jiřího Mahena¹².

Tradičný repertoár kočovných bábkarov spája v sebe spodný prúd ľudovej imaginácie¹³ (Kurth 1947: 291) s veľkými dielami európskej literatúry (už zmieňovaný *Doktor Faust*, *Don Juan*), hagiografiou (*Život svätej Genovéry*), gréckou mytológiou (*Herkules*), historickými postavami (*Jánošík*) a pod. Postupnú adaptáciu umelých divadelných hier v ľudovom prostredí výstižne charakterizuje ruský folklorista P. Bogatyriov¹⁴, keď poukazuje na ich premenlivý vývoj medzi folklórnou tradíciou

a „vysokou“ divadelnou a literárnou tradíciou: „Když se umělé hry dostaly mezi lid, obyčejně se stále více a více přibližovaly k folkloru a vzdalovaly od divadelní tradice, t. zv. vyšších vrstev. Avšak vývoj některých her postupuje jakoby v křivce: hned se přibližovaly k folkloru a hned se od něj vzdalovaly a přibližovaly se k divadelní a literární tradici vyšších vrstev.“ (Bogatyrev 1940: 23 – 24) Proces, pri ktorom sa nefolklórne prvky (v našom prípade dramatický, resp. literárny text) dostávajú do kontextu ústnej ľudovej tradície, čím nadobúdajú aj znaky typické pre folklór, pretože sa stávajú „aktívnou súčasťou folklórnej komunikácie, tam, kde preniknú do ústnej formy a stanú sa súčasťou rozprávačských alebo piesňových repertoárov“, sa nazýva folklorizácia (Leščák – Sirovátka 1982: 44). Aj divadlo kočovných bábkarov na Slovensku existuje „v rozpätí medzi divadlom profesionálnym a polofolklórnym“ (Slivka 2002: 33), pretože repertoár, postavy, jazyk, niektoré scény a prostredia prešli procesom folklorizácie.

Procesu folklorizácie obyčajne predchádzala domestikácia cudzojazyčného repertoáru v konkrétnom domácom jazykovom prostredí. V tomto štádiu je dôležitý hlavne jazyk, prostredníctvom ktorého je možné porozumieť textu a následne aj estetike a poetike pôvodnej dramatickej predlohy. Na rozdiel od zmienok o predvádzaní niektorých hier (plagáty, daňové registre) neexistujú zaznamenané texty európskych kočovných bábkarov, ktorí od 17. storočia účinkovali na území českých krajín a Slovenska. Samozrejme, existujú staré literárne texty, ktoré boli predlohami obľúbených hier kočovných bábkarov (už spomínaný *Život svätej Genovévy*,¹⁵ *Doktor Faust*¹⁶ alebo *Don Juan*¹⁷), u ktorých zrejme proces domestikácie prebiehal tiež v západnej Európe.

V našom prostredí môžeme uvažovať o dvoch spôsoboch jazykovej domestikácie cudzojazyčného repertoáru kočovných bábkarov. Prvý znamená, že zahraničné divadelné spoločnosti sa snažili uvádzať svoje hry v domácom jazykovom prostredí tak, že sa postupne učili



Obr. 3. Bábkové divadlo Jozefa Dubskeho-Faječkára (prvá polovica 20. storočia). Foto archív autora

miestny jazyk. Druhá možnosť je, že domáce divadelné skupiny si osvojovali inonárodný repertoár, ktorý uvádzali vo svojom rodnom jazyku. Jazyková zrozumiteľnosť bola zásadný predpoklad, ktorý umožňoval následný proces folklorizácie.

Folklorizáciu tradičného repertoáru kočovných bábkarov na Slovensku¹⁸ odrážajú najmä postavy, prostredia a niektoré scény. Mimo tohto repertoáru sa samostatne nachádzajú hry, ktoré celé stoja na pôdoryse folklórneho materiálu, pretože ich nenachádzame v zahraničnom repertoári a vychádzajú z domáceho prostredia. Napríklad hra *Hlúpy Kubo na hodách alebo Hlúpy Kubo v zakliatom zámku* (Hamar 2010: 464), alebo dramatické spracovanie historiek o zbojníckom kapitánovi Jurovi Jánošíkovi v hre *Jánošík* (Hamar 2010: 587), ktoré však bývali často autorsky literárne spracované (Babiak – Blecha – Hamar 2018: 163).

Proces folklorizácie prináša do repertoáru kočovných bábkarov na Slovensku postavy z ľudového prostredia, miestne názvy a reálie, konkrétne miestne udalosti a konkrétnych ľudí. Napríklad bábkar Bohuslav Anderle (1913 – 1976) spomína: „Keď sme hrali v Hornej Lehote, ‚šikovní‘

kamaráti navarili miestnym poľovníkom po neúspešnej poľovačke výborný baraní guláš. Mal len jednu chybu – že bol zo psa. Poľovníkom sa potom ešte dlho smiali, že vraj budú od nich medvede aj na sto honov utekať. Z Utekáča máme zasa príhodu tragikomickú, keď gazda na zakáľáčke namiesto prasaťa skoro zabil svojho kmotra. Aj o tom všetkom sme potom hrávali.“ (Hamar 2008: 40)

Významným prostriedkom folklorizácie hier kočovných bábkarov bolo systematické využívanie jazykových a slovesných prostriedkov ľudovej kultúry, ktoré prispievali k ich zakotveniu v lokálnom kultúrnom a komunikačnom prostredí. Dôležitú funkciu v tomto procese zohrávalo najmä používanie ľudového jazyka, resp. nárečia, miestami až s prehnaným akcentom na regionálne príznaky (napr. mäkčenie či používanie prehlasovaného ä), ako aj cielene vkladané prvky slovesného a piesňového folklóru. Napríklad v hre *Hlúpy Kubo na hodách* jednoduchý dedinský chlapec Kubo hovorí: „Keby som nehľadev, ja by tie kosti rozdrúzgav... No akvo je to bojzlivô. A čo? A ten suchár, čo si tak vlastne myslev? Že keď on príde samá kosť, že ma naplaší? Len-len, že som mu jednu nelupol.“ (Hamar 2010: 481)



Obr. 4. Bábkové divadlo Michala Václava Anderleho (okolo r. 1925), vpravo na bočnej dekorácii proscénia je zobrazený zbojník Juraj Jánošík. Foto archív autora

Konkrétne sa folklórna jazyková vrstva prejavovala viacerými spôsobmi: vkladáním ľudových piesní, používaním frazeologizmov, prísloví, porekadiel a úsloví, ako napríklad: „*No to bude dobré remeslo, ale cech bude pritom špatný*“ (Hamar 2010: 101); „*Urob čertu dobre, do pekla ťa vtiahne*“ (Hamar 2010: 145); „*Obeseného človeka štránok je štestia*“ (Hamar 2010: 144). Vo viacerých hrách sa uplatňujú aj expresívne jazykové prostriedky v podobe kliatob a dušovania – napr. „*Himlfirmajz! Juj, a flintušák ňeky*“ (Hamar 2010: 144), „*Bohdaj si si tu bov laktom oči utierav!*“ (tamtiež), „*Bohdaj si ti skazu zav!*“ (tamtiež: 146). Časté boli tiež nadávky ako *lotor*, *niktoš*, *grobian*, *skaderuka-skadenoha* (Hamar 2010). Osobitnú skupinu tvoria pomenovania postáv vychádzajúce z ľudovej etymológie, napríklad mená zbojníkov Lumpáček, Lajdáček, Darebáček či obuvník Podrážka (Hamar 2010).

Hlavnými nositeľmi folklorizácie sú postavy. V transnacionálnom repertoári sa začali udomáčať postavy dôverne známe domácemu prostrediu. Základná typologická klasifikácia postáv kočovného bábkového divadla je vybudovaná na určitých konvenciách (Bogatyrev 1940: 134). To znamená, že podľa postavy, ktorá prichádza na scénu, divák od prvého momentu vie, čo má očakávať, aké vlastnosti, konanie a prejavy sa budú počas celej hry na túto postavu vzťahovať, a dokonca aj to, akou rečou bude rozprávať. K tejto sémantickej vrstve prirodzene patria aj očakávané sympatie, resp. antipatie voči postave a jej konaniu. Divák hneď vie, kto je zloduch a kto hrdina, kto je smiešny a z koho treba mať strach. V tejto súvislosti k folklórnym typom patria postavy sedliakov (Škrhola, Trčko), jednoduchých, prostoduchých ľudí (Kubo Kubovec), zbojníkov (Jánošík, Ilčík, Hrajnoha, Uhorčík) a pod. V hrách kočovných bábkarov na Slovensku je aj mnoho postáv, ktoré v podobe etnických stereotypov reprezentujú charakter, ktoré sú v slovenskom kontexte v perspektíve my versus oni vnímané ako cudzie (Nemec, Maďar, Žid, Cigán). Súčasťou folklorizácie je potom aj uplatňovanie stereotypných predstáv pri modelovaní ich prejavov v tradičnom repertoári. V tejto súvislosti de Saussure¹⁹ upozorňuje na všetky východiskové body, ktoré má lingvistika s etnológiou: „*Zvyky národa se odrážejí v jeho jazyce a naproti tomu to je do velké míry jazyk, který vytváří národ.*“ (Saussure 1996: 56) V ideálnej podobe je jazyk spojený s konkrétnym

geografickým územím. V tomto zmysle koľko území, toľko rôznych jazykov. Ale toto neplatí, ak sa na jednom území nachádza viacero jazykov (tamtiež: 219). To je aj prípad kočovných bábkarov, ktorí pôsobili na území multietnického Uhorska, neskôr Rakúsko-Uhorska²⁰ a napokon Československa²¹. Nebol to len jazyk v súkromnej komunikácii, ale aj slová, ktoré sa dostali do textov ich divadelného repertoáru. Práve na základe jazyka sa často rozlišoval charakter postáv, napr. v rámci už spomenutého rozlišovania etnickej identity na cudzích a svojich.

V hre *Návrat do domova* pán Vilém víta krčmára Weissa, ktorý je Žid a hovorí hlavne po nemecky. Vilém ho žiada, aby hovoril po slovensky, ale on stále dookola opakuje tie isté nemecké frázy.

„*VILÉM: Pekne vítam. S kým mám tú česť?*“

WEISS: Herr general, ich bin herr Weiss, ich bin herr Weiss.

VILÉM: Prosím, hovorte slovensky!

WEISS: Bitte, bitte, bitte, her general, bitte, bitte, bitte!

VILÉM: Čo ste mi dobrého doniesli, pán Weiss? Zamestnanie?

WEISS: Víter, víter.

VILÉM: To je hostinský.“ (Hamar 2010: 307)

Maďarčina zaznie v hre *Hlúpy Kubo na hodách*. Predstavitel' tzv. vyšších feudálnych vrstiev zemepán Ištván je Maďar. V dialógu s Gašparkom sa spytuje na kmotra Škrholu, ktorý je známy svojou silou, aj odporom k predstaviteľom svetskej moci. Ištván má preto pred Škrholom prirodzený strach a obavy. Ištván hovorí po maďarsky, ale aj Gašparko vkladá maďarčinu do svojho textu.

„*IŠTVÁN: Te čombék! Te, te montok!*“

GAŠPARKO: Co, co, co, co?²²

IŠTVÁN: Ty povedal, že ten legiň bola nad'on ereš?

GAŠPARKO: Bizoň nad'on eres, jój, chlape, ved' vies, co ti ten spravi? Ten ti krky odkrúti, až ťa chytí.

IŠTVÁN: Mias?

GAŠPARKO: Nie mias, tebe!

IŠTVÁN: Nem írtem.

GAŠPARKO: Sak ty budes írtem, az ťa chytí, neboj sa! Jojoj, vies, co je to Kubo? Keď je potme, to je obrovský šilák. Joj, ten ťa clapne dvoma rukami naraz a zostane ž teba palačinka.

IŠTVÁN: Hí! Ištenem! Palačinkát?

GAŠPARKO: Veru, palačinkát bude ž teba.“ (Hamar 2010: 477)

Slová, ktoré nepochádzajú zo slovenčiny (najmä slová z maďarčiny, češtiny, nemčiny, rómčiny, ale aj taliančiny, angličtiny alebo latinčiny) nachádzame na mnohých miestach v hrách kočovných bábkarov. Vo svojej dobe boli domácemu publiku vo všeobecnosti zrozumiteľné, vrátane skomolených inojazyčných slov. Z nemčiny sú to napr. slová *ajnunzibcich infanteri regiment*,²³ *bildung*,²⁴ *di unzere lojte zó arm*,²⁵ *frštén*,²⁶ *gerd ajch*,²⁷ *guten tág vinšin*.²⁸ Maďarčinu nachádzame v podobe korektných i skomolených slov. V ich fonetickej transkripcii sa samozrejme stretávame s ich nespisovnou podobou, ale tie sú zrozumiteľné pre tých, ktorí ovládajú spisovný jazyk (napr. *bitang*,²⁹ *bizoň nad'on ereš*,³⁰ *gazenber*,³¹ *házibarát*,³² *jóregelt kivánok*,³³ *megajčák*,³⁴ *tešik parančóny*³⁵). Napokon v hrách nájdeme aj slová z češtiny alebo latinčiny – *iudikabeles*,³⁶ *kurecito*,³⁷ *vio*,³⁸ *lečka*, *léčka*³⁹ (Hamar 2010).



Obr. 5. Bábky autora Mikuláša Sychrovského (okolo r. 1835).
Foto Helena Bakaljarová 1988

Dôležitý kľúč k pochopeniu procesu folklorizácie v hrách kočovných bábkarov predstavuje ľudový smiech. Ide o kultúrny a estetický pojem, ktorý označuje kolektívny, spontánny a často satirický smiech obyčajných ľudí, najmä v kontexte ľudovej kultúry, karnevalu a tradičných slávností. Podrobne ho analyzoval ruský filozof a literárny vedec Michail Bachtin vo svojej práci *François Rabelais a ľudová kultúra stredoveku a renesance* (1975). K typickým črtám ľudového smiechu patrí kolektívnosť. Predstavenia kočovných bábkarov patrili k obľúbeným kultúrno-spoločenským kolektívnym podujatiam. Podľa Bergsona si komično nemôžeme vychutnať, ak by sme sa cítili osamelí. Náš smiech je totiž vždy smiechom nejakej skupiny (Bergson 1994: 17).

Ďalej je to neakceptovanie hierarchie, s ktorým súvisí aj paródia a zosmiešnenie autorít (sluha sa správa ako pán, blázon ako vzdelanec a pod.), pri ktorom smiech dočasne ruší spoločenské rozdiely. Napríklad v hre *Don Juan* vo výstupe, keď Gašparko odchádza spolu s Donom Juanom zo scény:

„DON JUAN: No tak pod' napred a ja idem za tebou!
GAŠPARKO: No tak pod'že, pane! (Odchádza smerom vľavo. Don Juan ide za ním.) *Tramtamtam...* (Zastane.) *Pane!*
DON JUAN: No?
GAŠPARKO: *Tadeto nemôžeme ísť.*
DON JUAN: *Prečo?*
GAŠPARKO: *Tadeto je to d'aleko.*
DON JUAN: *No tak pod'me druhou stranou!*
GAŠPARKO: *Tak pod'me druhou stranou!* (Odchádza smerom vpravo. Don Juan ide za ním.) *Tramtamtamtam...* (Zastane.) *Pane, ani tadeto nemôžeme ísť!*
DON JUAN: *Prečo?*
GAŠPARKO: *Tam zobrala lavica vodu [...].*“ (Hamar 2010: 64)

V tomto duchu graduje dialóg Gašparka s Donom Juanom, v ktorom je zosmiešnená autorita pána jeho vlastným sluhom. A túto situáciu završuje záverečná pointa:

„DON JUAN: *A prečo ma vlastne preháňaš? Prečo si zo mňa posmech robíš?*
GAŠPARKO: (Postaví sa zo zeme.) *Ja si z vás posmech nerobím, ja len to chcem povedať, ze som nikdá nevidel, aby chodil sluha napred a pán za ním.*“ (Hamar 2010: 64)

K podstate ľudového smiechu patrí aj telesnosť a materiálnosť, ktoré zdôrazňujú v správaní postáv jedlo, sexualitu, telesné funkcie a grotesknú koncepciu tela (Bachtin 1975: 239 – 286). Gašparkov malý vzrast a jeho výzor – mladícka tvár s črtami starca – reprezentujú grotesknú koncepciu tela. Sexualita sa v jeho charaktere v našom prostredí neuplatňuje, ale frekventované sú scény spojené s Gašparkovou snahou o dobré jedenie a pitie.

„GAŠPARKO: (Hovorí ako zo sna.) *Nechcem, kamaráti moji, nechcem, uz mám dóóóóóó, uz mám dost, uz mám dost! Nebudééééé, nechcem ani víno, ani pivo.*“ (Hamar 2010: 69)

„GAŠPARKO: *Prosím vás, páňko, budte taký dobrý, hí, nehnevajte sa, co som vám povedal, dajte mi volaco zjesť a vypiť chytro, lebo ja od hladu, od smádu uz spadnem.*“ (Hamar 2010: 100)

„DON JUAN: *Vyndi voľakde na strom a podívaj sa odtiaľ dolu, či neuvidíš niekde voľačku krčmu, aby sme za naše peniaze dostali voľačo zesť a vypiť!*

GAŠPARKO: *Aby vás seci certi zobrali! No kto to kedy videl na strome krcmu?*

DON JUAN: *Ja nehovorím na strome! Vyjdi na strom a dívaj sa dolu!*

GAŠPARKO: *To je tak isto, ako stáť a sa dívať na strom.*“ (Hamar 2010: 75)

Reprezentantmi ľudovej smiechovej kultúry boli v slovenskom bábkovom divadle obľúbené postavy kmotrov – sedliakov Škrholu a Trčka.⁴⁰ Hlavné postavy Mateja Škrholu⁴¹ bola v mnohých hrách neodmysliteľnou súčasťou komických scén. Škrhola reprezentoval nižšie vrstvy a práve v tejto postave sa najviac prejavoval folklórny vplyv. Bol oblečený v kroji, hovoril nárečím, používal ľudové frazeologizmy. Bol typickým predstaviteľom vox populi. Viac ako rozumom sa oháňal palicou, ale bol odvážny, mal dobré srdce a vždy dobrú náladu. Komicosť tejto postavy tak nie je založená iba na folklórnych jazykových a situačných prvkoch, ale súvisí aj s univerzálnejšími princípmi vzniku smiechu, ktoré z psychologického hľadiska popisuje Sigmund Freud: „*Je teda celkom pochopiteľné, keď sa nám zdá byť smiešny ten, kto v porovnaní s nami vynakladá na svoje telesné výkony príliš veľa a na svoje duševné výkony príliš málo úsilia, tak je potom náš smiech v obidvoch prípadoch výrazom slastnej prevahy, ktorú si nad ním pripisujeme.*“ (Freud 1991: 134)

K najznámejším scénam s postavou Mateja Škrholu patrí tzv. vartovačka,⁴² ktorú nachádzame v takmer rovnakej podobe v záverečnom dejstve hier *Don Juan* (Hamar 2010: 61) a *Doktor Faust* (Hamar 2010: 391). V prvom prípade sa scéna odohráva v krčme, kde sa ocitne Don Juan s Gašparkom po tom, ako Don Juan



Obr. 6. Bábkvy kmotrov Škrholu a Trčka autora Mórica Foukala (okolo r. 1928). Foto Helena Bakaljarová 1988

„GAŠPARKO: *Ludia boží, zle je na tomto svete! Môjho pána chytili, zavreli do zalára, ja som ostal tu. Joj, keď si pomyslím, aký to bol dobrý pán.*“ (Hamar 2010: 165)

Gašparko predstavuje v repertoári kočovných bábkarov komickú postavu par excellence. Jeho obdoby nachádzame v prostredí tradičného bábkového divadla (tam, kde dodnes existuje živá tradícia) po celej Európe. Na Britských ostrovoch je to Mr. Punch, v Taliansku Pulcinella, vo Francúzsku Pollichinelle, v Holandsku Jan Klaassen, v Portugalsku Dom Roberto, v nemecky hovoriacich krajinách a vo Švédsku Kasper, resp. Kasperle, v českom jazykovom prostredí Kašpárek, v Maďarsku Vitéz László, v Rusku Petruška atď. Tieto postavičky sú najmä súčasťou tradičného bábkového divadla s maňuškami, ale v divadle kočovných bábkarov na Slovensku a v českých krajinách existoval Gašparko, resp. Kašpárek aj ako marioneta a bol neodmysliteľnou súčasťou každej hry tradičného repertoáru.

Gašparko reprezentuje Jungov⁴³ psychologický koncept archetypu triksteru (Jung 1998: 277). Je to postava kaukliara, šibala a žartovníka, ktorý v hrách bábkarov obratom mení situáciu – podobne ako žolík v kartovej hre prevracia hodnotu a silu kariet – klame, predstiera naitivitu a hlúposť a spravidla koná vo svoj prospech.⁴⁴ Napriek množstvu týchto negatívnych vlastností s ním publikum bez výhrad sympatizuje, pretože ľudový smiech, ktorý zosmiešňuje oficiálnu kultúru a teda aj oficiálnu morálku, je silnejší. V tejto súvislosti Umberto Eco píše o komickom efekte, ktorý môžeme uplatniť aj pre smiešnosť a sympatiu publika k postave Gašparka. Gašparko porušuje obyčajne pravidlá menšieho významu (etiketu, klamstvo a pod.). Je to postava, ktorá je predstaviteľom nevznešeného stavu, kvázi animálna. Pri porušení týchto pravidiel menšieho významu sme povznesení nad jeho neslušným správaním, dokonca svojím spôsobom konanie Gašparka vítame, pretože prostredníctvom jeho postavy sa vysmieваме daným pravidlám a nenesieme za to žiadnu zodpovednosť, keďže priestupok páchame len v zastúpení (Eco 1994: 97 – 98).

Vizuálne je Gašparko odlišný od spomínaných ľudových typov. Namiesto kroja je pre neho typický červený kostým, obyčajne s bielym čipkovaným golierom, zubkovanou šerpou a špicatou čapicou, ktoré zdobia malé rolničky.

Pri tejto postave zohráva dôležitú úlohu aj podoba jeho tela. Z antropologického hľadiska je Gašparko, popri ostatných postavách bábok, podstatne menší. Preto je v niektorých hrách oslovovaný aj ako „skrček skrčený“, „štamperlík“, „skrčenec“, alebo „ty malý“. Jeho tvár má pri všetkých zachovaných historických podobách (až do polovice 20. storočia) podobu chlapca s výrazom starca. Tento vizuálny efekt reprezentuje princíp karnevalovej grotesknej koncepcie tela, pri ktorej sa dve telá stávajú súčasťou tela jedného (Bachtin 1975: 239). Mladíčka



Obr. 8. Gašparkovia. Bábky od neznámych autorov (prvá polovica 20. storočia). Foto Helena Bakaljarová 1988

roztopašnosť, naivita, drzosť, nezodpovednosť a nerozmyslená odvážnosť (paradoxne i strach a zbabelosť) majú jedno spoločné telo s múdrosťou, prezieravosťou.

Dôležitú zložku procesu folklorizácie v repertoári kočovných bábkarov predstavuje vizuálna dimenzia inscenácie. Ide o súbor ikonických znakov ľudovej divadelnej realizácie, ktoré zahŕňajú kostým, scénický priestor, rekvizity a dekorácie. Tieto prvky nevystupujú iba ako ilustračný rámec deja, ale spoluvytvárajú významovú štruktúru predstavenia a podieľajú sa na sprostredkovaní kultúrneho kontextu recipientovi.

Popri štylizovaných podobách ľudového odevu zohrávajú významnú úlohu maľované scénické dekorácie interiérov a exteriérov, ktoré vizualizujú konkrétne sociálne a kultúrne prostredie. Interiérové prostredie je najčastejšie reprezentované obrazom sedliackej izby, drevenice alebo krčmy, doplnenej o jednoduchý nábytok (stôl, stoličky, lavica a pod.). Exteriérové scény spravidla zobrazujú dedinské priedomie, priestor pred domom v uličnej línii s chalupami, prípadne s dominantou kostola. Ide o vizuálne modely prostredia, ktoré sú divákovi dôverne známe a kultúrne identifikovateľné.



Obr. 9. Gašparko – bábká od neznámeho autora. Zbojníci autora Františka Ilčíka (1935). Foto Helena Bakaljarová 1988

Vizuálna stránka hier pritom nie je primárne nositeľom komiky či ľudového smiechu. Samotné prvky, ako sedliacka izba alebo drevená lavica, nemajú inherentne komický charakter. Ich funkcia v procese folklorizácie spočíva predovšetkým v aktivovaní mechanizmu dôvernej známosti, ktorá umožňuje divákovi identifikovať sa so zobrazovaným prostredím. Prostredníctvom znakov každodennosti sa vytvára pocit blízkosti a kultúrnej spolupatričnosti medzi javiskovým dianím a publikom.

V širšom kontexte repertoáru kočovných bábkarov plní vizuálna rovina zároveň dôležitú diferenciatívnu funkciu. „Domáce“ prostredie dedinského interiéru alebo exteriéru je konštruované ako opozícia voči „iným“ – exotickým, geograficky vzdialeným alebo sociálne vyšším – prostrediam. Takými sú napríklad rytierska sieň, kráľovská záhrada, sultánov palác, temnica či peklo. Kontrast medzi známym a cudzím tak nadobúda nielen estetický, ale aj významový rozmer a podieľa sa na celkovej dramatickej štruktúre i recepčnej dynamike predstavenia.



Obr. 10. Sedliacka izba, zadný prospekt scény bábkového divadla autora Jozefa Miklóšiho (1920 – 1925). Dedinské priedomie, zadný prospekt scény bábkového divadla autora Jindřicha Boška (1925). Foto Helena Bakaljarová 1988

Výskum procesu folklorizácie v repertoári kočovných bábkarov na Slovensku bol metodologicky limitovaný nedostatkom prístupných pramenných materiálov v cudzojazyčných kontextoch. Okrem hier *Don Juan* a *Doktor Faust* je komparatívne štúdium s paralelnými zahraničnými textami výrazne sťažené, keďže mnohé pôvodné predlohy nie sú dostupné alebo sa nezachovali v relevantnej podobe. Z tohto dôvodu sme pri identifikácii a analýze folklórnych prvkov vychádzali predovšetkým z dostupného repertoáru slovenského bábkaru Bohuslava Anderleho (Hamar 2010) a z českých zbierok tradičných textov (Bartoš 1952, 1959).

Písomné záznamy jednotlivých hier však poskytujú iba čiastočný obraz o charaktere tradičných inscenácií. Text ako fixovaný literárny artefakt nedokáže plnohodnotne sprostredkovať performatívnu dimenziu predstavení, najmä špecifiká javiskovej reči, expresívneho prejavu, intonačných modelov, improvizovaných postupov, spevu ani jazykovej variability vrátane nárečových prvkov. V dôsledku toho zostávajú niektoré aspekty folklorizácie – napr. adaptácia jazykových prostriedkov na konkrétne publikum či regionálne prostredie – v textových prameňoch iba implicitne naznačené.

Metodologické limity súčasného výskumu teda vyplývajú predovšetkým z absencie autentických zvukových a audiovizuálnych dokumentov starších inscenačných praktík. V tomto kontexte nadobúdajú mimoriadny význam zachované historické audiozáznamy, ktoré predstavujú nenahraditeľný prameň pre interdisciplinárne štúdium (etnológia, teatrológia, jazykoveda, hudobná folkloristika). Už koncom 20. rokov 20. storočia na potrebu systematického zaznamenávania prejavu ľudových bábkarov upozornil Jindřich Veselý⁴⁵: „*A ještě něco by se mělo podotknouti, a to co nejdříve! Akademie věd a umění měla by zachytiti na gramofonové desky patheticou mluvu lidových loutkářů, aspoň těch nejstarších, dokud nám nevymrou. [...] mluva ‚echt pimprlácká‘ je nenapodobitelná; mimo to mladší loutkáři, kteří vychodili školy, akcentují již většinou správně na první slabiku slova a na předložku, ale starší návštěvníci těchto mladších loutkářů říkají, že už to není, co bývalo...“* (Veselý 1929: 180 – 181)

Pre ďalší výskum tradičného repertoáru kočovných bábkarov sú preto kľúčové historické zvukové záznamy hier interpretovaných predstaviteľmi starších bábkarských

rodov. V slovenskom prostredí ide najmä o nahrávky hier z repertoáru Bohuslava Anderleho a videozáznam troch predstavení jeho syna Antona Anderleho. V českom jazykovom kontexte sú to audiozáznamy v interpretácii predstaviteľov bábkarských rodov Dubských, Kopecských, Maiznerov a ďalších.⁴⁶ Tieto materiály umožňujú presnejšie skúmať jazykové, hudobné a performatívne aspekty folklorizácie a predstavujú zásadný korektív k výlučne textologickému prístupu.

Záver

Predložená štúdia charakterizuje komplexnosť procesu folklorizácie repertoáru kočovných bábkarov na Slovensku v jeho historických, sociálnych, estetických i kultúrnych súvislostiach. Analýza repertoáru, postáv, jazykových prostriedkov a vizuálnej stránky tohto druhu divadla ukazuje, že folklorizácia nepredstavovala mechanické preberanie ľudových prvkov, ale dlhodobý adaptačný proces, v ktorom sa cudzojazyčné a literárne predlohy postupne premieňali na kultúrne zrozumiteľné a emocionálne blízke domácemu prostrediu. Vďaka zrozumiteľnému jazyku s využívaním nárečia, ale aj s vkladaním rôznych prvkov slovesného folklóru do textov a napokon aj stereotypných typov postáv vznikol špecifický model bábkového divadla, ktorý dokázal komunikovať s publikom naprieč sociálnymi vrstvami.

Ako sme ukázali, komika patrí k podstatným znakom procesu folklorizácie. Prejavuje sa v charakteroch postáv, v situáciách i v jazykovej rovine. Ľudový smiech patrí k významným prvkom európskej ľudovej kultúry. Práve v repertoári kočovných bábkarov nachádzame množstvo prvkov reprezentujúcich pouličné smiechové výstupy a slovesné smiechové diela, vrátane ústnych a písomných paródii v národných jazykoch alebo latinčine, ako aj rozličné formy pouličných prejavov, napríklad nadávky, dušovanie, zaprisahávanie či ľudové kliatby (Bachtin 1975: 7).

Osobitné postavenie v tomto procese mali komické postavy, predovšetkým Gašparko a typ sedliaka Škrholu, ktoré sprostredkovali ľudový smiech, kritiku spoločenských pomerov i karnevalovú relativizáciu morálnych hodnôt. Práve prostredníctvom nich sa v tradičnom repertoári najvýraznejšie prejavoval prechod medzi „vysokou“ a „nízkou“ kultúrou, čím sa potvrdzuje problematickosť ich striktného rozlišovania v kontexte kočovného

bábkového divadla. Na základe uvedených zistení možno konštatovať, že repertoár kočovných bábkarov na Slovensku vznikol ako výsledok neustáleho dialógu medzi európskou divadelnou tradíciou a domácim

folklórnym prostredím. Proces folklorizácie v tomto kontexte neznamenal úpadok umeleckej hodnoty, ale naopak – predstavoval tvorivú stratégiu prežitia a adaptácie v meniacich sa spoločenských podmienkach.

POZNÁMKY:

1. Audiozáznam 28 bábkových hier z repertoáru bábkaru Bohuslava Anderleho (1913 – 1976), ktoré nahral jeho syn, bábkar Anton Anderle (1944 – 2008) v roku 1972 na kazetový magnetofón (súkromný archív autora).
2. Videozáznam 3 predstavení bábkaru Antona Anderleho (SĽUK – Fond tradičnej ľudovej kultúry).
3. Zrejme ide o obec Vysoká nad Kysucou, dnes okres Čadca.
4. Bábkar Rudolf Fabry má vo svojom *Melbuche* (zošit záznamov o vystúpeniach s povoleniami príslušných orgánov a niekedy aj s údajmi o zárobku) posledné vystúpenia pre školy v roku 1958. V rokoch 1961 – 1963 odohral predstavenie už len v troch školách (súkromný archív autora). Bábkar Bohuslav Anderle dostal posledné povolenie na účinkovanie v okrese Banská Bystrica v roku 1975 (Hamar 2008: 38).
5. Ide o betlehenskú bábkovú hru *Šopka*, resp. *Džafkulina*, zaznamenanú v obciach Lendak, Lechnica a Topoľovka na Spiši a v ďalších obciach na východnom Slovensku.
6. Vo viacerých osobných rozhovoroch autora tohto textu s Johnom McCormickom sme si vysvetľovali rozdiely medzi anglickou a slovenskou terminológiou. Na jednej strane McCormick upozornil, že význam anglického slova *popular* neuviedol v zmysle *folk* (ľudový), ale v zmysle populárny, obľúbený a pod. Zároveň však nevytlúčil, že sémanticky tento termín obsahuje aj pojem ľudovosti. Aj z tohto dôvodu autori poznamenávajú, že divadelné produkcie kočovných bábkarov sa doneďava označovali aj ako produkcie tzv. ľudových bábkarov, čím sa ich umenie a priori radilo do sféry tzv. nižšej kultúry.
7. Ladislav Chudík (1924 – 2015), slovenský herec a divadelný pedagóg.
8. Pozri film *The Last Caravan. Posledná maringotka*. Bratislava: Furia film Ltd. 2008.
9. Ide napríklad o tretiu generáciu bábkaru Jozefa Dubského z Michaloviec (1893 – 1972), tretiu generáciu bábkaru Jána Dubského (1922 – 1995) z Piešťan alebo o deti bábkaru Tibora Sajku (1925 – 1999) z Levíc.
10. Ferko Urbánek (1858 – 1943), slovenský spisovateľ, dramatik a novinár.
11. Jozef Hollý (1879 – 1912), slovenský dramatik a evanjelický kňaz.
12. Jiří Mahen (1882 – 1939), český dramatik, básnik, prozaik, esejista, kultúrny publicista a divadelný teoretik a kritik.
13. Tento termín Ernsta Kurtha uprednostňujem pred zjednodušenými označeniami ako nízky štýl, naivná tvorba a pod.
14. Piotr Bogatyriov / Petr Bogatyrev (1893 – 1971), ruský etnograf, teatroológ a folklorista, predstaviteľ ruského formalizmu a Moskovského lingvistického krúžku. V rokoch 1937 – 1939 pôsobil ako docent etnografie a folkloristiky na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. V roku 1945 sa podieľal na prípravách založenia Národopisného ústavu pri Slovenskej akadémii vied a umení. Venoval sa aj výskumu českého a slovenského ľudového divadla.
15. *Genoveva von Brabant* je legendárna postava z nemeckej a francúzskej stredovekej literatúry (12. – 15. storočie).
16. Christopher Marlowe (1564 – 1593), anglický básnik a dramatik, jeden zo zakladateľov slávnej éry alžbetínskeho divadla. Predlohou postavy *Doctor Faustus* bola jeho dráma *The Tragical History of Doctor Faustus* (1592) inšpirovaná nemeckými príbehmi o skutočnej historickej postave doktora Fausta, ktorý údajne zomrel v roku 1539, publikovaný vo Frankfurte v roku 1587.
17. Tirso de Molina (1583 – 1648), španielsky spisovateľ, predstaviteľ tzv. Zlatého veku španielskej drámy. Predlohou postavy *Don Juan* je jeho hra *El burlador de Sevilla* (1630).
18. Podobné znaky nájdeme aj v repertoári českých a moravských kočovných bábkarov.
19. Ferdinand de Saussure (1857 – 1913), švajčiarsky jazykovedec, semiotik a zakladateľ filozofického štrukturalizmu.
20. Uhorsko bolo v rokoch 1804 – 1867 časťou Rakúskeho cisárstva a v rokoch 1867 – 1918 bolo súčasťou Rakúsko-Uhorska.
21. Československo vzniklo ako nástupnícky štát v roku 1918 po vyhlásení nezávislosti na Rakúsko-Uhorsku.
22. Pri interpretácii Gašparkovej reči používali Bohuslav Anderle aj Anton Anderle dva spôsoby tzv. šušľania (nesprávna výslovnosť sykaviek). Buď sykavky vyslovovali bez mäčkčenia, alebo ich naopak mäčkčili.
23. Sedemdesiaty prvý peší pluk (nem.).
24. Vzdelanie, výchova (nem.).
25. Naši ľudia sú veľmi chudobní (nem.).
26. Rozumiem, rozumiete (nem.).
27. Čelom vzad (nem.).
28. Dobrý deň vám vinšujem (nem.).
29. Darebák, figliar, lotor (maď.).
30. Naozaj veľmi silný (maď.).
31. Darebák, figliar, naničhodník (maď.).
32. Domáci priateľ (maď.).
33. Dobré ráno prajem (maď.).
34. Chytať, naháňať, lapať (maď.).
35. Nech sa páči (maď.).
36. Odsúdený budeš (lat.).
37. Bež (lat.).
38. Cestovať, pochodovať (lat.).
39. Pasca (češt.).
40. V českom jazykovom prostredí Matěj a Kuba, strejček Škrhola, Škrhola (Bartoš 1959).
41. V niektorých hrách aj Matej Krepčí, Matej Čierny alebo len Matej.
42. Stráženie.
43. Carl Gustav Jung (1875 – 1961), švajčiarsky psychiater, zakladateľ analytickej psychológie.
44. Obdobu tejto postavy však nájdeme aj v hre *The Tragical History of Doctor Faustus* od Christophera Marlowa (Wooton 2005: 1). Je to postava klauna (Clown), ktorá odhaľuje svojimi komickými výstupmi vážnosť tragického deja. Podobne ako Gašparko aj klaun predstavuje prostého človeka z ľudu, ktorý túži po výhodách a vďaka

- tomuto pokušeniu sa zapletie s Mefistofelom, je chamtivý, predstiera naivnosť, ale aj zosmiešňuje ľudské slabosti a kritizuje morálne hodnoty doby.
45. Jindřich Veselý (1885 – 1939), český pedagóg, výskumník bábkarstva, publicista, autor hier pre bábkové divadlo. Prvý prezident Medzinárodnej bábkarskej organizácie UNIMA.
46. Audiozáznam 15 fragmentov hier z repertoáru českého bábkara Matěja Kopeckého (1775 – 1847), ktoré nahralo gramofónové vydavateľstvo Ultraphon v Prahe v rokoch 1945 – 1946 (Procházka 1950: 28).

LITERATÚRA A PRAMENE:

- Babiak, Michal – Blecha, Jaroslav – Hamar, Juraj. 2018. *Slovenský loutkář 1928*. Bratislava: Slovenský ľudový umelecký kolektív.
- Bachtin, Michail Michajlovič. 1975. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon.
- Bartoš, Jaroslav. 1952. *Loutkářské hry českého obrození*. Praha: Československý spisovatel.
- Bartoš, Jaroslav. 1959. *Komedie a hry českých lidových loutkářů*. Praha: Orbis.
- Bartoš, Jaroslav. 1963. *Loutkářská kronika*. Praha: Orbis.
- Bergson, Henri. 1994. *Smích*. Praha: Naše vojsko.
- Blecha, Jaroslav – Hamar, Juraj. 2019. Persécution des marionnettistes traditionnels. In: Fleury, Raphaële – Sermon, Julie (eds.). *Marionnettes et pouvoir*. Montpellier: Deuxième époque. 119 – 149.
- Bogatyrev, Petr. 1940. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: Fr. Borový a Národopisná společnost československá.
- Bogatyrev, Petr. 1971. *Souvislosti tvorby*. Praha: Odeon.
- Buffa, Ferdinand (ed.). 1994. *Slovník slovenských nářečí*. Zväzok 1. Bratislava: Veda.
- Dubská, Alice. 2004. *Dvě století českého loutkářství*. Praha: Akademie múzických umění.
- Eco, Umberto. 1994. Hranice komickej slobody. *Slovenská hudba* 20 (1): 97 – 102.
- Freud, Sigmund. 1991 (1913, 1905). *Totem a tabu. Vtip a jeho vzťah k nevědomí*. Praha: Práh.
- Hamar, Juraj. 2008. *Ľudové bábkové divadlo a bábkar Anton Anderle*. Bratislava: Slovenské centrum pre tradičnú kultúru.
- Hamar, Juraj. 2010. *Hry ľudových bábkarov Anderlovcov z Radvane*. Bratislava: Slovenské centrum pre tradičnú kultúru.
- Hledíková-Polívková, Ida. 2006. *Komedianti – kočovníci – bábkari*. Bratislava: Divadelný ústav, Vysoká škola múzických umení.
- Jung, Carl Gustav. 1998. *Archetypy a kolektívne nevedomie*. Košice: Knižná dielňa Timotej.
- Kurth, Ernst. 1947. *Musikpsychologie*. Bern: Krompholz & Co.
- Leščák, Milan – Sirovátko, Oldřich. 1982. *Folklór a folkloristika*. Bratislava: Smena.
- Loutkář. Slovenské číslo*. 1928, 15 (3 – 4).
- McCormick, John – Pratasik, Bennie. 2004. *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800–1914*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Procházka, Jaroslav. 1950. *Zvukový archiv českého divadla. Soupis snímků dramatického umění na gramofonových deskách*. Praha: Centrogram.
- Saussure de, Ferdinand. 1996. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia.
- Slivka, Martin. 1991. *Zdaleka ideme, novinu nesieme*. Bratislava: AIA Centrum.
- Slivka, Martin – Slivková, Oľga. 1994. *Vianočné hry v Spišskej Magure*. Bratislava: Tália-Press.
- Slivka, Martin. 2002. *Slovenské ľudové divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav.
- Veselý, Jindřich. 1929. Don Juan jako Don Žán a Don Šajn u českých lidových loutkářů. *Národopisný věstník československý* 22 (2 – 3): 180 – 181.
- Wooton, David (ed.). 2005. *Cristopher Marlowe Doctor Faustus*. Indianapolis: Hacket Publishing Company, Inc.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE:

- „Gašparkova cesta do Ameriky.“ *SLUK. Fond tradičnej ľudovej kultúry* [online] [cit. 5. 1. 2026]. Dostupné z: <https://fondtlk.sk/sk/detail-sluk_us_cat-0013388-Gasparkova-cesta-do-Ameriky/>.
- „Gašparko a Kubo na hodochoch.“ *SLUK. Fond tradičnej ľudovej kultúry* [online] [cit. 5. 1. 2026]. Dostupné z: <https://fondtlk.sk/sk/detail-sluk_us_cat-0013386-Gasparko-a-Kubo-na-hodochoch/>.
- „Don Šajn alebo Nezdarný syn.“ *SLUK. Fond tradičnej ľudovej kultúry* [online] [cit. 5. 1. 2026]. Dostupné z: <https://fondtlk.sk/sk/detail-sluk_us_cat.2-0013333-Don-sajn-alebo-Nezdarny-syn/>.