

Dětský svět v české próze 60. let dvacátého století

Druhá světová válka a stalinský režim padesátých let vyvolaly v české společnosti krizi lidské identity, neboť relativně stabilní měřítko lidskosti i morálky se rozkolísala a literatura - až dosud ústrojně vyrůstající z tradice národního obrození, kdy byla chápána primárně vlastenecky jako služba národu – byla nucena se podrobit ideologickému tlaku a v důsledku toho podlehla deformacím. Oficiální próza byla zahrnuta do úzkého prostoru jediné povolené estetické doktríny, současně však nabývala v jistém smyslu výsadního postavení, jelikož recipienti se stávali mimořádně vnímavými ke svobodnému či zašifrovanému textu. Privilegovaným prozaickým žánrem byl román, neboť se předpokládalo, že právě on je schopen postihnout převratný společenský vývoj v jeho nadosobní společensko-historické podmíněnosti. Jenže proklamované oficiální velké romány se čtenářsky brzo opotřebovaly pro neživotnou teozovitost zobrazeného modelu světa a recipienti zvolna začínali upřednostňovat spíše vnitřní perspektivu pohledu zezdola, esteticky podepřenou jazykem a tvůrčím experimentátorstvím.

V naznačené situaci nabyl v české próze na aktuálnosti dětský aspekt, již výrazně sémanticky konstituovaný ve smyslu idylické hlubiny bezpečnosti: právě v dětské perspektivě, v emocionalitě, imaginaci, fantazii, v bezelstné bezprostřednosti a hravosti nalézali někteří autoři i jejich čtenáři ozvláštňující prizma nazírání skutečnosti a tolik potřebnou životní ukotvenost.

Proto dětský svět **Ludvíka Aškenazyho** v padesátých letech zaznamenal tak spontánní čtenářský úspěch. Odcizení a dehumanizace člověka v něm byly přetaveny do osobitě lidštější a konkrétnější podoby, dětský aspekt polarizoval obecné a jedinečné, dětské otázky postav nabývaly znakové funkce, což v úhrnu u recipientů vyvolávalo tolik kýženou katarzi.

Dětský aspekt pomáhal rozšiřovat prostor svobodného literárního projevu první poloviny šedesátých let, vyžadoval si individuální a nezaměnitelný pohled na skutečnost, a to po stránce obsahové i formální. Imaginární dětský svět se v naší próze ustaloval jako tolik potřebný protipól dospělého světa dějinných idejí, dodával textům hlubinně psychologické i filozofické ozvláštňování. Právě v dětském světě, s jeho zaměřením na antropologické konstanty člověka, se stále více a úspěšněji prosazovala estetická funkce.

Podobně jako Ludvík Aškenazy i **Jindřiška Smetanová** nezapřela sounáležitost s tehdejšími estetickým programem „poezie všedního dne“ skupiny Květen; rovněž její mozaika krátkých próz byla osvěžujícím způsobem odlišná od klišé tzv. socialistického realismu. Měla smysl pro dětsky zdobňující detail, časoprostor svých textů dokázala umocnit geniem loci Malé Strany, jak jej známe od Jana Nerudy z *Povídek malostranských* nebo z knížek Vladimíra Neffa. Ich-formou sugerovala totožnost vypravěčky i autorky, což navíc podepřela bizarními reáliemi. Byla žensky důvtipná, dokázala ve čtenáři vzbudit dojem intimního souznění, podobně jako již zmíněný Aškenazy či Saroyan, později Horníček nebo Nepil. Dětská víra v budoucnost a dětská chuť do života u Smetanové vyzněla místy možná transparentně optimisticky a na hraně kýče, což podpořil - zejména v ranějších textech – až příliš didaktizující morální apel kompozičních point. Kultivovaný styl autorky byl opřen o mluvenou řeč zvýrazněnou fantazií a hyperbolizací. Projasněným nazíráním dětského světa Smetanová navázala na domácí literární tradici Boženy Němcové a Karla Poláčka.

Rovněž **Hermína Franková** vsadila na civilní pojetí svého imaginárního dětského světa a jeho konfrontaci se světem dospělým. Její próza sice nepřišla se žádným originálním

vkladem, avšak čtenářsky ji zachraňoval právě dětský aspekt: autorka prokázala citlivý vhléd do dětské psychiky a nalézala pro něj odpovídající literární vyjádření. K dětskému světu se neskláněla rozněžněle, těžila spíše z obsahové komiky nestrávené pubertální četby, dokázala být autentická a bezprostřední, její autorská řeč se nevyhýbala hovorovým obrátům, zato zcela postrádala zdobnělny. Franková byla zemitější a méně artistní než Smetanová, její dětský svět nebyl tolik prozářen optimismem, spíše svíravě zadržával. Ve shodě s dětským aspektem užívala hojně pohádkové a snové motivy, stylisticky se při líčení svého dětského světa vyhýbala složitějším větným konstrukcím a tendovala k souřadnosti a asyndetickému připojování. Dokázala pracovat s odlišnými rovinami textu a humor či ironii propojit s významem vážným. Její dětský svět měl všechny atributy dětských světů tak, jak je česká próza šedesátých let zobrazovala, nechyběl v něm strach, motivy útěku, psychická regrese v nemoci, nesrozumitelné řeči dospělých atp., usilovala však o přesah tradičních schémat, především antiiluzivností perspektivy dítěte. Frankové postava babičky z novely *Vánoce v hotelu* obohatila obraz dětského světa v české próze 60. let o postavu ženy svérázně energické, chápaté i soucitné, byť rozporuplné, a osobitě tak navázala na typ babičky ze stejnojmenné knížky Boženy Němcové.

Hana Prošková vnesla do obrazu dětského světa naší prózy zkoumaného období kromě hledání obecného smyslu existence také problém předurčenosti. Její základní polohou chápání dětského světa byl – podobně jako u Fukse či Sidona – strach z bezmocnosti a soucit se vším živým, bezbranným, zranitelným. Zřetelně šlo vysledovat podněty z díla Josefa Karla Šlejhara: její dětský svět byl rovněž determinován krutostí vůči slabým tvorům, jazyk Proškové však nebyl tak expresivní a její nazírání mezilidských vztahů tolik symbolistní. Postava dítěte u ní byla často manipulována a využívána ve složitě propletených mezilidských rodinných vztazích jako prostředník a dětský svět tak vpleten do intrik světa dospělého. Autorčiny magické průhledy do dětské duše, pohybující se na rozhraní snu a skutečnosti, do specifické optiky dětského vnímání a do ovzduší dětských dramát, její intenzivní, zkratkovité záznamy dětského stesku a trýzně, její metafory zrození i umírání, její plaché dotyky mezi osamocenými lidskými bytostmi, to vše prozaický obraz dětského světa obohatilo, byť forma výpovědi byla pro recipienty někdy až příliš zašifrovaná.

Osamocení dětský svět **Aleny Vostré** nebyl vystavěn na jednoznačném příběhu, jeho těžiště spočívalo ve sledu dialogů, které šly často mimoběžně a jestliže na sebe navazovaly, činily tak spíše bezděčně, pouze z navyklé setrvačnosti. Dětský hrdina byl ve fragmentované skutečnosti svého imaginárního světa osamocení a se světem dospělých se neprotnul, ba ani se jej nedokázal dotknout. Vostrá byla absencí příběhu pravděpodobně ovlivněna francouzským novým románem, její pojetí absurdního tragikomična a víceznačnosti možných kontextů ji přiblížilo dobové tvorbě Ivana Vyskočila a Václava Havla, do jisté míry také Bohumila Hrabala a Věry Linhartové. Specifickou úlohu v prozaickém dětském světě Aleny Vostré měla dimenze času, její dětské hrdinové se objevovali v různých textech pod svými původními jmény a konkrétní dětské motivy přecházely z knížky do knížky. Přitom dětský aspekt v textech vyzníval povětšinou jenom nepřímě, implicitně, což působilo pro čtenáře vcelku věrohodně. Autorka dětské perspektivě přiblížila nenápadně i vidění dospělého vypravěče: rovněž jeho nazírání skutečnosti bylo mozaikovitě a postrádalo souvislosti, naopak ulpívalo na zdánlivě nepodstatných detailech. Vostrá v rámci svého dětského světa originálně zpracovala mýtus fiktivního důvěrníka svého dětského hrdiny, podobně jako třeba Ladislav Fuks. Její autorská řeč byla minimalizována na úkor dialogu, přičemž vypravěčský jazyk se přizpůsobil

autentickým promluvám a byl stylisticky příznakový, takže způsob sdělení orientoval recipienta až za pozadí příběhu. Ze ženských autorek dětského světa české prózy šedesátých let byla Alena Vostrá pro čtenáře patrně nejsuggestivnější a nejoriginálnější a její vklad do dalšího vývoje tématu nejosobitější.

Dětský svět **Jiřího Frieda** byl v jeho prvních dvou novelách přítomen v celém textu jako spodní proud ponorné řeky a prosakoval na povrch v asociativních přesunech jak ve vzpomínkách, tak v současnosti, často postaven do dráždivé opozice dětství versus stáří, nevinnost versus smyslnost. Přesmyky do dětských vzpomínek byly plynulé, protagonista byl současně dospělým mužem i civícím chlapcem, který spolu se starci pozoruje jako chlapec i sám sebe. Svět dětství působil autentičtěji než právě prožívaná dospělá skutečnost, vtrhával do jejích stereotypů a rozsvěcoval nudnou každodennost. Kompozice novel byla ovlivněna francouzským novým románem, stylistická výstavba Thomasem Mannem. Zorný úhel výhradně dětského vnímání skutečnosti byl základem třetí Friedovy novely *Pověst*, lokalizované opět do fiktivního Záhoří. Součástí dětského aspektu zde byla mimo jiné personifikace barev a neživých předmětů v tajemné, až mýtický pojaté rajske zahradě. Oproti předchozím textům se zde autor nevyhnul lyrizaci, jeho chlapecký hrdina vnímal svůj svět se zjitřenou senzibilitou, do běžně vnímaných jevů mu současně vplouvaly představy až schizoidní propojením útržků neurčitě obecného s konkrétním detailem. Fantazie chlapce přenášela skrze prostor a čas do vzpomínek i představ plynule, bez přechodu, takže vnímaná skutečnost byla hnětena imaginací do nové kvality fiktivních dobrodružství či vizí pohádkového zla. Právě díky dětskému aspektu byla *Pověst* barvitější a živější než předchozí Friedovy prózy: autor projevil smysl pro psychologii dítěte, dítěte přesvědčeného, že je středem všehomíra; uměl vystihnout rituální klukovský dialog. U dětského světa Jiřího Frieda bylo možno konstatovat jistou staticit, strnulou nehybnost barevně jásavé momentky věku nevinnosti s přídechem klukovského romantismu; k vyjádření specifické časové dimenze nehybnosti užil autor středníky. S kategorií času rovněž souvisí i vyznění prózy, jejíž smysl nespočívá v nalezení, v odhalení, v činu, nýbrž v nepřetržitě hledání, v samotné cestě za poznáním.

Jeden z nejmladších prozaiků šedesátých let, **Karol Sidon**, ve své zralé autobiografické prvotně nahlížel dětství s mučivou existenciální trýzní, v níž byla tradiční představa dějinného pokroku nahrazena osobní pamětí, kafkovskou sebeanalýzou, pocity viny a osamocení; autor jako kdyby usiloval vrátit čas svého dětství a v jeho hlubinách se dobrat mystéria své existence. Hloubka dětských zážitků se prolínala s hloubkou reflexe, text – ovlivněný znalostí Fukse a Hrabala – osciloval mezi realitou, fantazií a snem, spisovatel se snažil vyhmátnout ze svých vzpomínek podstatu sebe sama, dobrat se hlubšího smyslu svého i obecně lidského údělu. Osou celého sebetrýznivého vzpomínání je smrt, dotýká se všech postav a je v podtextu jejich vzájemných lásek i nenávistí: chlapec miluje mýtus mrtvého otce a tato věrnost jej odcizuje živému otci náhradnímu, smrt determinuje komplikovaný vztah k matce, smrt ve své nejhnusnější a nejubožejší podobě je definitivní tečkou za osudy všech lidí. Zdrojem napětí syžetu je postava matky. Právě matka je největším nepřítelem a současně spojencem, matka i chlapec se navzájem potřebují, touží po sobě, přesto jeden na druhého volá marně; jejich vztah je podmíněn oboustranným pocitem viny a snahou tuto vinu kompenzovat. V české próze zkoumaného období je postava Sidonovy matky ze všech mateřských postav nejvýraznější. Poměrně složitá psychologická stavba prózy je adekvátně vybudována i po stránce literární: hledání vlastní identity skrze otce, přes realitu žité skutečnosti, prostřednictvím snů denních i nočních, to vše je v hlubším plánu hledáním smyslu života,

hledáním Boha. Do textu jsou začleněna biblická přirovnání, próza je uvedena mottem z Kazatele, slovník je obohacován církevními výrazy, často je užíváno trojího opakování. Fabuli zpestřují a rytmezují vložené příběhy takřka hrabalovské ražby, z nichž některé v různých obměnách zachycují konflikty mezi matkou a synem, jiné blíže osvětlují motivaci jednání postav. Podstatný pro tento obraz dětského světa je motiv strachu, ve spojení s tmou a stíny figuruje v nejstarších záblescích paměti a prolíná celým dětstvím. Motiv strachu se promítá i do vztahu matky a syna, a to jednak jako strach o matku, jednak jako strach z matky. Autenticita vzpomínek je ovšem během sdělení zpochybňována dětským sněním a dětskou obrazotvorností, která svůj svět transformuje podle diktátu podvědomí. Próza Karola Sidona *Sen o mém otci* je opravdu snem, snem o otci i o matce, snem o dětství oloupeném obdobím války a padesátých let, snem, v němž se neustále opakují skličující motivy vratkosti lidské existence, básnickým snem, skrze nějž se autor i čtenáři usilují dobrat vnitřního smyslu vlastní existence. Je to próza o úporném hledání zdrojů identity jedince, o zápasu dobra se zlem v sobě samém, o malosti a živočišné trapnosti člověka – avšak i o jeho velikosti.

Ve formujících se souvislostech české prózy šedesátých let zaujal **Ladislav Fuks** kompoziční vynalézavostí a specifícností jazyka i stylu. V opozici proti naší literatuře předchozího desetiletí, která preferovala jednoznačnost vyznění, usiloval naopak o víceznačnost, náznakovost, rafinované kupení, větvení a zvrstvování významů, o zašifrovanost výpovědi a nadčasovost podobenství. Prosadil svoji individualitu tvůrčí a současně i své lidské já stojící za dílem. Jeho zobrazení patologicky pojatého dětského světa bylo pro domácí prózu objevné. Fuksův úzkostný dětský svět variací v bludném kruhu čtenáři přijali za svůj a v jejich recepci nechyběla katarze. Již v prvotině *Pan Theodor Mundstock* se objevila dětská postava hochy Šimona, zatím nijak výrazná. Následujících šest próz souboru *Mí černovlasí bratři* už ale dalo naplno vyzníti dětskému světu senzitivního chlapce Michala a jeho židovských spolužáků; právě dětský aspekt ozvláštnil text emocemi dosud neotupělými a dodal jednotlivým příběhům uměleckou naléhavost zpětným pohledem zahaleným do nostalgie. Detaily se zde horečnatým vnímáním čtrnáctiletého chlapce hyperbolizovaly do bizarní fantasmagoričnosti, realita se prolínala se snem, racionalita s absurditou, druhý a třetí plán textu se zrcadlil v nejrůznějších lomech významu. Do primárního motivu smutku byla přimíšena úzkost, jaká zahlcuje dětskou psychiku v době, kdy dítě ještě není schopno postihnout složitou skutečnost vnějšího světa. V povídkách neprobíhalo nic dramaticky epického, nebyly pointovány ani vystavěny na protikladných pocitech, bezbrannost zde tiše podléhala násilí, dětská družnost a důvěřivost byla lámána dospělou brutalitou. Vrcholný imaginární obraz svého dětského světa vytvořil Fuks až v následujícím románu *Variace pro temnou strunu*, jehož protagonistou byl opět Michal z předchozí knihy. Tam ovšem fungoval pouze jako pojítko mezi příběhy a transformoval výsledný celek do polohy smutné, bezbranné něhy, kdežto v románu byl protagonistou v pravém slova smyslu – již zvolená stylová rovina dala zapomenout na všechno, co stálo mezi ním a čtenářem. Monotematické zaměření na psychiku dítěte s náznaky rozštěpení osobnosti si pro adekvátní vyjádření úzkosti, osamocení, nejistoty, pocitů viny a odcizení vynutilo žánr variačně uspořádaného psychologického románu s víceznačnou interpretací. Hned první větou byli čtenáři vtaženi do podivného dětského světa, který zrcadlil realitu zkresleně a vytvářel svébytný umělecký časoprostor s vlastní vnitřní logikou. Prizma dětského pohledu, jemuž mnohdy unikají souvislosti, které si doplňuje fantazií, umožnilo autorovi transformovat dějinnou situaci ve vizi, umocněnou zvichřenými průhledy do dětské duše. Realie se v románu mísily s halucinacemi, předtuchami, prorockými

záblesky budoucích dějů, konkrétní detaily byly prohněteny s výplody fantazie. Spisovatel pro svého hrdinu vytvořil konstrukci skutečnosti, snových fantazií a pohádkových představ. Chlapec vlastně nežil, byl pouze přítomen životu. Kromě skutečných lidí si povídal s plyšovým medvídkem, s porcelánovou tanečnicí ve vitrině a hlavně s portrétem babičky visícím na zdi. Kromě těchto neživých předmětů ožívaly v jeho představivosti i přeludy, takže hranice mezi živým a neživým, mezi skutečným a fantaskním byly rozmlženy. Portrét vídeňské babičky užíval výrazu *seelenlos*, bez duše, a recepce babičky mohla být v ozvucích vzdáleně konfrontována s babičkou Boženy Němcové. Autor bohatě využíval dialogu, imaginárního dialogu a vnitřního monologu, jeho dialogy občas vytvářely iluzi, že vnitřní monolog pokračuje i v nich jako nepřerušovaný spodní tón. Uvolněním nebo posunutím syntaktické stavby a důrazem na určité jazykové prvky vytvořil spisovatel zvláštní atmosféru polosnu, kde přeludy rostou z reality, jedna postava je transformována v druhou, vidiny platí a skutečnost je deformovaná. Text románu neustále kolisal na hranici přímého a přeneseného významu motivů, komplikoval jejich vztahy, a tak vyvolával pochybnost o smyslu výpovědi. Detaily fungovaly jak samy o sobě, tak ve vzájemném zřetězení, takže v celku díla různě a několikrát rezonovaly a tak se umocňovaly. Konkrétní motiv byl kontextuálně nasvícen vždy jen z určitého úhlu, někdy z hlediska jeho věcné platnosti, jindy z hlediska přeneseného významu, navíc předěl mezi hledisky nebyl vždy jasně vymezen. Často až následný kontext čtenáře dodatečně upozornil na další možnost výkladu toho kterého detailu, teprve dodatečně si recipient skládal mozaiku souvislostí, v níž jednotlivé detaily a motivy rezonovaly zpětnou aktualizací. Kompozice románu v recipientově očekávání směřovala k tomu, že se dílo uzavře bez výraznějšího konce, pouze jako torzo variací. Autor však v závěru dal scénou rozhovoru u psychiatra čtenáři možnost uvidět Michala z odstupů, z pohledu někoho jiného. Sugestivní snová atmosféra textu se v této kapitole vytratila, když v ní lékař zkoušel hochu převést z jeho vnitřního světa do reálného světa okolního (napadá nás jistá podobnost se závěrem knihy Williama Goldinga *Pán much*.) Jestliže Karol Sidon vytvořil v šedesátých letech nejvýraznější postavu matky dětského hrdiny, u Ladislava Fukse tomu bylo obdobně s postavou otce: protagonistův vztah k otci je ve *Variacích* poznamenán oidipovským komplexem a nejspíše v něm bude ukryto hodně autobiografičnosti. Fuksovy *Variace pro temnou strunu* jsou dodnes pro čtenáře básničky působivými variacemi na odvěké téma dobra a zla v každém z nás i ve světě kolem. Podobně jako u Franze Kafky jsou knihou o ohrožení jedince zvnějšku, ale i o jeho vlastním nejasném pocitu viny.

Protipólem Ladislava Fukse byl v české próze zkoumaného období **Bohumil Hrabal**, autor co do tvůrčího typu proměnlivý, jehož texty transformovaly dětský svět překvapivým přeskupováním, zvrstvováním a kontrastností podání. Prostřednictvím jazyka čerpajícího z nejrůznějších stylových vrstev vybudoval svoji umělecky svébytnou a čtenářsky přesvědčivou imaginární realitu dětství prostou konvence a banality. Již v úvodní povídce jeho regulérní knižní prvotiny byl dětský motiv vkomponován ve formě vzpomínek na společné divoké jízdy s otcem na motocyklu. Většina textu zde sestávala z přímé řeči, čemuž byl přizpůsoben asociativní způsob připojování a navazování vět i volba výrazů a jejich tvar, hovorová řeč a lidový slang byly napájeny profesní mluvou i argotem a navazovaly na nejstarší, ještě předliterární tradici orální lidové slovesnosti. Humorné pojetí dětských vzpomínek těžilo ze situační i akční komiky němých filmových gagů a z překvapivě šokujících kontrastů vyvážených lyričností. Dětský svět prvních publikovaných knih Bohumila Hrabala nepůsobil nijak kompaktně a mohl být vnímán jako koláž anekdotických vyprávěnek, avšak jednotlivé

průniky do dětství byly vnitřně propojeny způsobem nazírání skutečnosti a osobitou výstavbou imaginárního dětského světa, výstavbou zdůvodněnou filozoficky i literárně. Lze v nich kupř. zřetelně rozpoznat vliv dadaismu, který proti symbolistické dokonalosti postavil kaleidoskop střípků hry životních náhod, rodících se z dětské naivity a smyslu pro nesmysl. Zde je jeden ze zdrojů Hrabalových slovesných koláží a montáží, vyňatých z běžného sledu vnímání a seskupených v novou souvislost, mísící zavržené a pokleslé hodnoty s těmi oficiálně uznávanými. K neotřelé novosti Hrabalova obrazu dětství přispívala skutečnost, že dokázal nalézt poezii a štěstí i tam, kde konvenční pohled viděl jen ubohost a ponížení, kupř. v dětských postavách cikáňat a „harantů z periferie“. I u Hrabala byl dětský svět komplementárně propojen se světem starých lidí, občas ovšem autor – patrně aby setřel případné sentimentální konotace – zatížil dětské motivy i motivy starých lidí nebyvalou brutalitou v intencích mimo jakoukoli pozemskou mravnost, mimo emoční kategorie smíchu či pláče. Častěji byly ovšem jeho dětské motivy odlehčeně groteskní a jarmarečně barevné, ozvláštňené autorovou dispozicí k vizuální výstavbě imaginárního dětského světa. Překvapivá a šokující spontánnost dětství byla však citlivě vyvažována lyrickým soucítěním, byť přímo nevysloveným. Dětské postavy nebyly psychologicky odstíněny a pitoreskní scénky jejich eskapád mohly být recipovány jako naivně živelné a současně i artistně tragické, jako jakési literární endorfiny, neurotransmitery do poetického světa dětské životní euforie. Konvenční čtenářská recepce tak byla destruována a namísto celistvé skutečnosti dětského světa musela vystačit s jeho sebeironickou zkratkou (Hrabalův přístup připomínal v lecčem Evelynu Waughu). Domníváme se, že právě v imaginativním dětském světě specifické logiky, jehož *šílenosti vyvažují mechanismus našich pravidelných životů*, právě ve světě dětské hry, která se dovede spontánně radovat z nenadálých podnětů, z provokujících setkání chlapečka s packardem, právě zde může spočívat prapočátek autorovy osobité poetiky, právě tady se Hrabal protíná s principem hry Ladislava Klímy. Hrabal navíc do pojetí literární tvorby jako hry vložil svoje stále jakoby dětské okouzlení světem, přesvědčení o jeho nezczizitelné kráse, dětskou zamilovanost do bizarnosti života i dětskou hrůzu z něj. Na tomto fundamentu si pak vybudoval svoji teorii umělého osudu jako poetické umocnění autobiografických zážitků. Obraz dětského světa Bohumila Hrabala postupně nabýval celistvosti až v letech sedmdesátých, ale od samého počátku se oprostil od pouhé přízemní reality a pobýval v básnivě nadskutečnosti svobodného a umělecky svébytného prozaického textu.

Předložená studie se nepokouší o panoramatický obraz imaginárního dětského světa české prózy šedesátých let, nýbrž interpretuje pouze texty několika umělecky nejpřesvědčivějších autorů, prozaiků propojených nikoli programově, ale spíše snahou o formulování mnohoznačné individuální estetické výpovědi s dětským aspektem, tedy s akcentováním senzibility, imaginace, bezprostřednosti, hravé fantazie, autentičnosti, scelující sociálnosti a specifického pojetí času, prostoru i logiky.

Společným jmenovatelem interpretovaných textů byla snaha autorů vytvářet dětský svět bez předem stanovených výsledků zpochybněného světa dospělých a skrze perspektivu dětství spíše pronikat k vlastní identitě, k osobité sebereflexi, která vidí vše ve vyhraněných dimenzích a navíc může vyslovit soud nad dospělou skutečností, soud pro svou bezelstnost neúprosný.

Obraz dětského světa české prózy šedesátých let oproti předchozímu tradičnímu nazírání poněkud potemněl. Kořeny jeho trýznivého a úzkostného akcentu je možno spatřovat filozoficky ve vlivu tehdy módního existencialismu, sociálně-společensky pak v období války a

deformací předchozího desetiletí. Sama 60. léta s sebou ovšem nesla nijak úsměvnou destrukci jednoznačně pojímané ideologie nepravých pravd a estetické doktríny bezproblémově šťastné budoucnosti a vnucovaného kolektivismu. Skutečnost tedy byla podrobena bolestným analýzám nazíraným z hlediska osamocené jedince, falešná objektivita racionálního poznání byla nahrazena nazíráním spíše emotivním, fantazijním, tedy takovým, jaké je příznačné právě pro dětský aspekt.

Úsilí o uměleckou specifčnost a odstíněnost jazyka i stylu, o kompoziční vynalézavost při výstavbě imaginárního osobitého dětského světa vedlo autory ke zvýraznění tvůrčího JÁ stojícího za dílem.

Diskurs dětského světa zkoumaného období byl polysémický a oslovoval široké spektrum recipientů. Intertextuálně překračoval hranice mezi jednotlivými texty domácími i zahraničními, jeho předmětný obsah byl spíše otevřený. Vytvářené a v konfrontaci různě vnímané paralelní dětské světy české prózy umožňovaly tolik potřebnou katarzi a pospolu vytvářely čistý, sebezáchovný svět naděje dosud neposkvřené.

Archetyp dětství člověka, komplementární k archetypu lidského stáří a recipovaný často s konotacemi v rozpětí od sentimentu po magii, se ve světové i domácí próze prosazoval zvolna, v „přilivových vlnách“ souvisejících se situací společenskou i duchovní, a jistého relativního vrcholu u nás dosáhl právě v šedesátých letech minulého století.

Dětský svět literatury jako mýtus transformovaný ve slovesný tvar má ovšem stále značnou sémantickou potenci, která nevyvanula a i v současné české próze je nepominutelná, neboť není fenoménem protikladným dospělosti, ale spíše dospělost scelujícím.

Prokeš, Josef: Dětský svět v české próze 60. let XX. století. *Sborník vědeckých prací Fakulty humanitních studií Univerzity Pardubice 2003*, od s. 163-172, 10 s. **ISBN 80-7194-515-3**. 2003. (Příspěvek na konferenci „Dítě a dětství napříč staletími“)