

You have downloaded a document from



The Central and Eastern European Online Library

The joined archive of hundreds of Central-, East- and South-East-European publishers, research institutes, and various content providers

Source: Literární archiv

Literary archive

Location: Czech Republic

Author(s): Milena Šubrtová

Title: Imaginativní v realistickém: cesty do nitra dětského hrdiny v české próze pro děti a mládež
The Imaginative in the Realistic: Ways to the Inner World of the Child Hero in Czech Fiction for Children and Young Adults

Issue: 48/2016

Citation style: Milena Šubrtová. "Imaginativní v realistickém: cesty do nitra dětského hrdiny v české próze pro děti a mládež". Literární archiv 48:16-28.

<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=591862>

Milena Šubrtová

Imaginativní
v realistickém: cesty
do nitra dětského
hrdiny v české próze
pro děti a mládež

Literatura pro děti a mládež je od svých počátků nedělitelně spjata s fantastickými prvky, které v ní nabývají různých podob, funkcí a odrážejí se i v její žánrové stratifikaci.

V české literatuře posledního dvacetiletí se ovšem podoba příběhů s fantastickými prvky proměňuje. Opouští se model nezávazného prolínání realistického s fantastickým, které se inspirovalo dětskou hrou a psychologickým i estetickým účinkem se k ní vracelo. Jejich kontaminace se stává promyšlenější a ústí ve významovou mnohovrstevnatost. Svatava Urbanová v této souvislosti konstatuje, že na počátku 21. století „v próze se směřuje od ludus (zábavy, hry, zábavně-imaginativní větve) po agora (vedení vážné rozpravy)“.¹

Podobnou tendenci zaznamenáváme v české literatuře pro děti a mládež již od devadesátých let 20. století, kdy se v tvorbě Ivy Procházkové a Daniely Fischerové objevují myšlenkově náročné a interpretačně otevřené texty, v nichž hraje důležitou roli fantazijní a magické vnímání světa a fantastické prvky vedou ve výsledku k určité filozofizaci prózy s dětským hrdinou.² Prózu Daniely Fischerové *Lenka a Nelka neboli AHA* (1994) lze vnímat jako předchůdkyni současné vlny příběhů s fantastickými prvky. Fischerová v ní s citem pro psychologii postav spřádá dobrodružný proces sebepoznávání a překonání krize identity, personifikuje zde obtížně uchopitelné stavy vědomí a nechává postavy vstoupit do holotropního stavu vědomí, v němž překračují omezení daná časem, prostorem a hranicemi vlastního já. Próze přitom ponechává transkulturní rozměr a spokojuje se s tím, že narušuje hegemonii vědecko-racionalistického uchopení světa.³ Podobně jako v próze Daniely Fischerové se společným jmenovatelem jinak různorodých současných děl stává obrat k nitru nedospělých protagonistů. Fantastický prvek je tu nejen organickou, ale přímo konstitutivní složkou literárních děl. Vystupuje z mantinelů pohádkové konvence, typické pro dětskou literaturu, a byť nabízí jasné etické poselství, vzpírá se jednoznačné interpretaci.

Magdalena Platzová svoji útlou prózu *Toník a jeskyně snů* (2010) buduje jako tradiční příběh s tajemstvím, v němž se objevují běžná klišé. Dětský hrdina je vyvázán z rodičovského dohledu, neboť dostává pozvání k prastrýci

1 Urbanová, Svatava: Magnetická pole české literatury pro děti a mládež na začátku 21. století. In: *Literatura pro děti a mládež na začátku tisíciletí. Kontexty, problémy, trendy*. Obec spisovatelů, Praha 2009, s. 20.

2 K této problematice blíže viz Šubrtová, Milena: Filozofizace literatury pro děti a mládež. In: Urbanová, Svatava a kol.: *Sedm klíčů k otevření literatury pro děti a mládež 90. let XX. století*. Votobia, Olomouc 2004, s. 145–161.

3 K podrobnější analýze prózy viz Šubrtová, Milena: Filozofizace literatury pro děti a mládež, s. 152–157.

a tetě, aby je navštívil v Paříži. Příbuzní bydlí ve starém kamenném domku, který je přilepen na zeď zámeckého parku ve Versailles. Porušením zákazu otevřít malá železná dvířka vniká Toník za nepřítomnosti tety a strýce do parku. Zde se mu najednou nabízí jiný pohled, než jaký skýtal zanedbaný park s vyschlými fontánami při společných procházkách s tetou a strýcem. Toník vidí park v plné kráse, seznámí se s vrstevnicí Laurou a ta se mu stává průvodkyní areálem v době vlády krále Slunce. Děti se vydávají do labyrintu, v němž - věrný motivu z folklorních pohádek, kdy si značí cestu cukrem, aby nezabloudily - se nakonec ztratí. Okamžiky strachu pomohou zažehnat rozkol mezi dětmi, které pak společně v nalezené loďce doplují do jeskyně snů. Toník usíná a zdá se mu, že jejich rodina se rozrostla o malou sestřičku. Procitá pak sám v parku a klade si otázku, zda jeho dobrodružství bylo skutečné. Po návratu domů na prázdninovou příhodu zapomíná, narodí se mu vytoužená sestřička a teprve dárek v podobě starodávného klíče od parkových vrátek, který zdědil po tetě, je připomínkou dětského výletu za hranice běžné reality.

Vzhledem k tomu, že Platzová Toníkův výlet zatížila zbytečnými naučnými exkurzy (například sochařská výzdoba parku slouží k lekcím z antické mytologie), odvádí poněkud pozornost od konstrukce a poselství samotného fantastického časoprostoru, neboť ten se primárně jeví jako prostředek k naplnění poznávacích cílů. Autorka však při popisu známých reálií není důsledná, což oslabuje její důvěryhodnost. „Proč si tedy autorka vybrala konkrétní lokaci, místo aby stvořila nějakou svou vlastní, když odmítá respektovat její charakter?“⁴ ptá se v recenzi knížky Michaela Otterová, která upozorňuje na další logické nesrovnalosti (například jazyková charakteristika postav apod.). Rozpaky nad fantazijním prostorem příběhu vyjadřuje i Olga Kubeczková, která upozorňuje na jeho realistický rozměr, v němž je modelován jako Versailles v době Ludvíka XIV., a zároveň připomíná narušování jeho realističnosti neskutečnými prvky (například pohádkový ráz labyrintu s ožívajícími sochami a obřími ropuchami).⁵ Dětský čtenář, není-li vybaven potřebnými znalostmi, odkrývá teprve v závěru příběhu totožnost navštíveného časoprostoru, když Toník od tety a strýce dostává knižního průvodce parkem ve Versailles a na vyobrazeních nalézá vše ze svého fantaskního dobrodružství. Sám protagonista cítí potřebu integrovat emočně

4 Otterová, Michaela: Splasklá bublina očekávání. *Tvar* 21, 2010, č. 20, s. 22.

5 Kubeczková, Olga: Toník a jeskyně snů. In: www.iliteratura.cz/Clanek/27831 [cit. 31. 1. 2016].

silný prožitek do svého vědomí. Strýcova reakce mu nabízí představu dalších časoprostorů: „My žijeme v tomhle světě a ten je pro nás skutečný. [...] Ale takových skutečných světů je třeba spousta. A občas člověk - třeba náhodou - narazí na vchod do některého z nich.“⁶ Opozice skutečného a neskutečného se tak jeví pouze jako úzus dodržovaný dospělými ve snaze jasně strukturovat složitý svět: „Svět je přespříliš složitý, a tak si ho lidé musejí trochu zjednodušit, víš? Proto se mezi sebou domluvili, že budou používat jenom jeden čas a jeden prostor. Děti tak mohou chodit do školy a dospělí do práce a vydělávat peníze a vynalézat spoustu nových věcí. Ale to vůbec neznamená, že svět není daleko tajemnější místo, než se to právě teď učí ve škole.“⁷ Ve světle tohoto relativismu vnímá Kubeczková prózu *Toník a jeskyně snů* jako výraznou výpověď dospělého subjektu, který příběhem strukturuje svou představu dětství.

Toník s odstupem času hledá vysvětlení pro svůj zážitek: „Pomyslí si, že si celé to dobrodružství z dětství nejspíš vymyslel POTOM, co dostal od strýce a tety tuhle knihu. Jako by to nebylo úplně naopak. Z toho je vidět, že Toník už byl skoro dospělý.“⁸ Interpretace Toníkova výletu jako živého snu je podpořena i typografickým řešením (vše, co se odehrává v parku poté, co do něj Toník vstoupí zakázanými vrátky, je vysázeno barevně odlišeným písmem na tónovaném podkladu). Na rozdíl od časté konvence fantastické či pohádkové literatury pro děti, v níž jsou snová dobrodružství následně racionálně reinterpretoována a v níž se dětský hrdina jednoznačně vrací zpět do realisticky utvořeného časoprostoru, v tomto případě nejistota přetrvává. Způsobuje ji jednak relativizace skutečného a neskutečného, ale také samo dětské vnímání, jemuž autorka připisuje schopnost snít a pohybovat se v modalitě dvojí víry - víry v zjevnou realitu žité skutečnosti, která se nevyklučuje s vírou v nereálné, v existenci paralelních snových světů. Nejenom díky názvu díla zde můžeme spatřovat i narážku na Platonovo podobenství o jeskyni a jeho smyslový a myslitelný svět. Právě tento aspekt zařazuje dílo Magdaleny Platzové mezi ty dětské knížky, které se nespokojí s relaxační či kompenzační funkcí dobrodružného děje.

Eva Prchalová v próze *Cesta svatým Vít-ahem* (2013) předznamenává téma knihy i její poselství slovní hříčkou v názvu, neboť dětské hrdinové putují výtahem za sebepoznáním, jehož se dobírají cestou intuitivního prozření.

6 Platzová, Magdalena: *Toník a jeskyně snů*. Meander, Praha 2010, s. 55.

7 *Tamtéž*, s. 55.

8 *Tamtéž*, s. 58.

Trojici dětských postav zastihujeme v situaci, kdy jejich čas pomalu a pravidelně plyne a nic nenasvědčuje tomu, že by je mohlo potkat nějaké dobrodružství. Bratři Amos a Vilém Bláhovi před sebou mají vidinu neutěšených prázdnin, které budou muset namísto slibovaného výletu k moři trávit v předlidské Praze odkázáni jeden na druhého; jejich kamarádka Arna Marná se cítí uprostřed města podobně osamocena v situaci rozpadajícího se manželství jejich rodičů. Atypická jména postav odrážejí, mnohdy ironicky, jejich životní situaci a charakteristiku. Arna Marná se vyznačuje vnitřní nejistotou a skepsí, v příjmení sourozenců Amose a Viléma Bláhových se tají jejich snilkovství, nešťastný hluchoněmý soused je paradoxně obdařen jménem Blažej Hlásek, Taťána je ve skutečnosti Hanou a jméno si přivlastňuje v touze po lásce, o níž čte v Puškinovi. Ačkoliv každá z postav řeší jiný problém, fantastický svět, v němž nakonec nalézají štěstí a vyrovnanost, sdílejí kolektivně.

Prostředkem k přechodu do jiného časoprostoru se stává výtah. Je ztělesněním modernosti a funkčnosti, která dokáže natolik oslnit, že v dětské představivosti je výtah paradoxně personifikován: oba bratři mají výtah v takové úctě, že ho v odvození od jeho vlastního názvu pojmenují „Vít“ a později jméno zesílí adjektivem „svatý“. Již sama jízda moderním rychlým výtahem je pojímána jako dobrodružství: „Byla to přeci jízda volným pádem skrz celý vysoký dům. Mezi tím a blouděním vesmírem v kosmické raketě nebyl až tak velký rozdíl.“⁹ Výtah je v tomto pojetí „ohraničený prostor, který se zčistajasna oddělil od skutečnosti a řítí se kamsi tmou, do neznáma“.¹⁰ Má schopnost transportovat do fantastické krajiny, která odráží podvědomá přání a kolektivní nevědomí. Ponor do vlastního nitra je sugerován i směrem jízdy - výtah v těchto případech míří do suterénu, který v domě neexistuje.

Tento fantastický časoprostor nabývá různých podob v závislosti na tom, kdo se do něj vypraví. Senzitivnímu a ustrašenému Vilémovi se otevírá fantaskní temně fialový les se stříbrolistými stromy, který je vzrušujícím a zároveň uklidňujícím místem. Amos s Arnou se ocitají v běžné kavárně, ovšem realističnost jejich zážitku narušuje fakt, že oba dva mají vzhled dospělých. Prostředí kavárny odráží naivní Amosovy představy o dospělosti. Hluchoněmý soused se dostává k moři, symbolicky přímo do rodiště svatého Víta, který je patronem hluchoněmých, a je zde obdařen sluchem, schopností mluvit, a dokonce i pěveckým talentem. Arna, jež trpí komplexem méněcennosti, se objevuje v prostoru, který je aluzí na severský původ jejího jména

9 Prchalová, Eva: *Cesta svatým Vít-ahem*. Meander, Praha 2013, s. 6.

10 *Tamtéž*.

i na jeho význam. V prostředí zimní krajiny je silným a otužilým chlapcem, žije v domku u zamrzlého jezera a je prostoupena vnitřním klidem. Nevidomá Tařána ve svém fantaskním prostoru zažívá pocit bezpečí, setkává romantickou lásku a rovněž je zbavena svého handicapu.

Zatímco první cesty výtahem se nesou ve znamení nevěřičného údivu a snahy o racionální interpretaci zážitků, další výpravy jsou již ovlivněny stmelujícím pocitem společně sdíleného tajemství a touhou proniknout do něj ještě hlouběji. Výrazem pokory před zázračností těchto cest je plánovaná pouť ke chrámu svatého Víta, paralela dětské anabáze s mučednickou legendou svatého Víta je však poněkud násilně vykonstruovaná a nadsazená. Další přístupovou cestu do fantaskního prostoru, který je posléze dětmi nazýván v aluzi na pražskou čtvrť „Nový svět“, představuje labyrint podzemních chodeb staré Prahy. Návštěvy tohoto alternativního světa jsou spojeny s blaženým pocitem něčeho důvěrně známého, se sestupem do úrovně prenatální zkušenosti: „Jako by to už zažil, ale strašně dávno... Možná že ještě před tím, než se úplně narodil, ale přitom už žil... Mohlo to být v mámině břiše? Asi ano.“¹¹ Prostor Nového světa je odpovědí na prožívané problémy či nejtajnější tužby, takže má zároveň potenciál poskytnout důležitou sebe-reflexi. Nový svět přitom není idylickým místem, i sem proniká zlo. Největší nebezpečí však představuje touha setrvat v tomto prostoru splněných snů a uniknout tak před realitou. Vyvrcholením cesty do vlastního nitra je v případě dětských hrdinů metamorfóza v ptáky a posléze zbavení se těla. Do motivu ptáků se bezesporu promítá odvěká lidská touha létat, která je spojena s odpoutáním se od přízemního, s nadhledem a objevováním věcí z nové perspektivy. V ptačím hejné zažívají děti pocit sounáležitosti a lásky, z nichž vyplývá zodpovědnost za druhé i k sobě samému. Poté, co ve vodě opustí své dočasné ptačí tělo, zakoušejí pocit být ničím, nebo naopak vším, ale zůstává jejich jasné vnímání vlastní identity: „Co ale bylo zajímavé - byla tak mrňavá, jako by skoro ani neexistovala, zůstávalo však pořád něco jako ‚vnitřní Arna‘. Měla dál svoje pocity a vzpomínky a náladu a pořád věděla, že JE, a vnímala všechno kolem sebe.“¹² Společně získaná zkušenost je posiluje a zvyšuje jejich empatii. Kupříkladu vztah Amose a Viléma, který byl plný žárlivosti a zbytečných šarvátek, se mění v opravdové sourozenecké spojenectví. V tomto ohledu jsou uvědomění si sama sebe jako součást univerza a objev hlubokého štěstí z obyčejného bytí dalším krokem k dospělosti.

11 *Tamtéž*, s. 53.

12 *Tamtéž*, s. 65.

Jakkoliv se příběh dotýká podstaty lidské existence, neskouzává k akademičnosti, ale ani k povrchnímu filozofování. Vyprávění se přirozeně posouvá od humorně laděných scén ze soužití sourozenecké dvojice k dobrodružným pasážím skutečného putování Prahou i k tajemným prožitkům z ponoru do hlubin vlastní duše a jeho dynamičnost je posilována členěním do krátkých kapitol. Perspektiva vševědoucího vypravěče umožňuje sledovat na této cestě všechny dětské protagonisty a posiluje tak zmiňovaný pocit sounáležitosti a z něj plynoucí solidarity jako nezbytných předpokladů k životní vyrovnanosti a harmonii.

Vendula Borůvková zahajuje prózu *Annie a berlepsové* (2014) mottem „Jaký bude svět okolo, závisí jen na tvé hlavě“.¹³ Základní buddhistický zákon příčiny a následku poukazuje na nutnost pracovat se svou myslí a vůlí. Třináctiletá Annie je vlastně obyčejnou Aničkou, ale složeným jménem Holoubková-White prozrazuje potřebu přihlásit se jak k matčiným českým, tak k otcovým americkým kořenům. Autorka v knize neřeší v dětské literatuře frekventované téma rozvodu, neboť rodiče Annie se nikdy nevzali, ale nastoluje aktuální problematiku nového modelu rodinného soužití. V něm si dětská hrdinka složitě hledá své místo: maminku jí vzdálila náročná práce v zahraničí, takže ji vychovávají prarodiče; o tatínka se dělí s jeho předchozí rodinou, od níž nikdy zcela neodešel, a na scéně se objevuje matčin nový partner, který zhatí dívčiny naděje na opětovné sblížení rodičů. Annie navíc s překvapením zjišťuje, že se vynořil ještě další důvod k žárlivosti, neboť její matka je těhotná.

Dospívající Annie je samotářkou, nikoliv však výlučně vlastní volbou. Časté stěhování, život v provizoriu limitovaném délkou matčiných pracovních stáží, prostředí mezinárodních škol - to vše vede k tomu, že Annie kolem sebe nemá zachytnou síť opravdových přátel. Pocit sounáležitosti a solidarity, opravdového kamarádství na život a na smrt zažije až díky dobrodružné výpravě do Tibetu před několika staletími.

Příběh Annie se rozvíjí jako realistické líčení prázdninového dobrodružství v exotických kulisách Malajsie, kde tráví prázdniny s maminkou. Toto prostředí, geograficky i kulturně odlišné od Evropy, by samo o sobě mohlo představovat ideální prostor pro nečekané zážitky. Volba přímého vypravěče umožňuje dětskému čtenáři utvořit si rychle identifikační vazbu k protagonistce, neboť právě její důvěryhodnost, v začátku prózy posílená vypravěčskou rolí, bude klíčová při recepci a interpretaci prózy. Tím skutečným

13 Borůvková, Vendula: *Annie a berlepsové*. Host, Brno 2014, s. 7.

dobrodružstvím je totiž cesta, kterou dívka podniká pouze ve svém vědomí. Annie se zraní při hledání ztraceného amuletu pro štěstí a upadne do bezvědomí. Zatímco její bezvládné tělo leží v nemocnici, dívka svou myslí putuje mezi nemocničním pokojem, v němž na ni dohlíží její znepokojení příbuzní, a mezi Tibetem, kam je vyslána záhadnými berlepsy, aby změnila jejich minulost a tím přepsala budoucnost. Od okamžiku dívčina úrazu se mění vypravěčská situace a bezprostřednost vyprávění je vystřídána personální perspektivou, která ve výsledku obsah vyprávění do jisté míry objektivizuje.

Tajemní berlepsi se rodí z jazykové hříčky a ve skutečnosti představují plemeno tibetský španěl. V příběhu je ponechána jejich základní biologická charakteristika, zvířata jsou však personifikována, takže pro dívku představují rovnocenné komunikační partnery. Berlepsi jsou pro Annie průvodci, díky nimž vstupuje do neobvyklého dobrodružství v paralelním časoprostoru. Ten není sám o sobě konstruován jako nereálný, je dokonce jasně lokalizován (prostředí Tibetu, jeho hor a klášterů před několika staletími), takže fantastickým prvkem je tu možnost přesouvat se mezi různými časoprostory a komunikovat se vším živým (Annie se během svého výletu dále spřátelí s tibetskou dogou a s jakem).

Existence těchto paralelních světů je od začátku vysvětlována z racionálních východisek, ostatně Annie vyrůstá v obklopení kritickým skepticismem a vědeckou exaktností (rodiče jsou uznávanými fyziky, matčin přítel lékařem). Výskyt jiné prostorové dimenze zdůvodňuje jeden z berlepsů překvapeně Annie následovně: „No prostě žijeme ve světě přilepeném k tomu skutečnému. Proto nás nikdo nemůže zahlédnout. Jen ty. Tvoje vědomí. Je to něco jako teorie superstrun.“¹⁴ Cesta do těchto jiných světů vede výhradně přes lidské vědomí: „Váš a náš svět se dotýkají jen zlehka. A cesta k tomu našemu vede přes tvé vědomí.“¹⁵ Vědomí se stává klíčem do jiných dimenzí vesmíru a Annie, rozčarovaná z nové rodinné konstelace, ochotně poslechne psí radu, aby pustila svoje vědomí na výlet. To může učinit jedině tak, že přestane spoléhat výhradně na kritické vyhodnocování všech vlastních vjemů: „Existuje spousta světů a ty se do nich můžeš dostat. Stačí, když na chvíli vypneš ten ztraceně praktický mozek, který ti neustále našeptává, že skutečné je jen to, co vidíš.“¹⁶ Cestování se uskutečňuje výhradně silou myšlenky, hlubokou koncentrací myslí, intenzivním přáním. Během cesty do

14 *Tamtéž*, s. 48.

15 *Tamtéž*, s. 53.

16 *Tamtéž*, s. 61.

minulosti za záchranou tajemných berlepsů, kterou Annie podniká v chlapeckém převleku, si uvědomí řadu důležitých věcí sama o sobě a přehodnotí svůj vztah k rodině. Ze samotárky citově závislé na matce se Annie proměňuje v samostatnou dívku schopnou čelit výzvám, které přináší budoucnost.

V příběhu se objevují de facto tři časoprostory. Ten reálný je naplněn řadou orientačních detailů (konkrétní lokality v Malajsii, kulturní narážky - např. na film *Sedm let v Tibetu*) a věcné vysvětlivky v závěru knihy podporují vnímání příběhu téměř v cestopisné rovině. Dále zde figuruje „meziprostor“ dívčina vědomí, který je součástí časoprostoru reálného a v němž se dívka odpoutává od svého zraněného těla. Třetím časoprostorem, vzdáleným geograficky i temporálně, je starý Tibet, místo se silnou duchovní tradicí. Byť je Annie racionálně uvažujícím dítětem 21. století, i v ní přežívá kolektivně sdílená pověřivost. Na začátku jejího dobrodružství je přece snaha najít za každou cenu dordže, rituální buddhistický předmět, který pro ni má především citovou hodnotu jako dárek od otce, nicméně sama mu přisuzuje magický účinek.

V závěru je dívčino dobrodružství interpretováno jako divoký živý sen, jenž se odehrával v dívčině mysli tišené léky proti bolesti, a nabízí se racionální vysvětlení všech událostí jako jejích fantazií, význam iniciační cesty to však nijak nesnižuje.

Matylda, hrdinka prózy Marky Míkové *Škvíry* (2014), žije sama s tatínkem, který je filmový režisér. Ačkoliv je jejich domov naplněn vzájemným respektem a harmonií, dívce schází maminka. Matylda její ženskou roli v neúplné rodině částečně přebírá: nakupuje, stává se hostitelkou při otcových večírcích. Matčina absence je v rodině prakticky tabu a Matylda netuší, proč od nich kdysi odešla. Matylda svůj stesk po mateřské lásce a nepřiznaný pocit osamělosti promítá do představy vlastní budoucnosti, v níž bude sama maminkou několika dětí.

Samotnému Matyldinu příběhu předchází text o rozsahu jednoho odstavce, týkající se fenoménu podivných škvír. Zde se zásadním způsobem modelují vstupní parametry časoprostoru jako určujícího fantastického prvku v tomto vyprávění: „Je těžké vysvětlit, kdy se vlastně tenhle příběh odehrál. Jisté je, že se tou dobou děly divné věci. Sem tam se objevovaly škvíry - ve zdech domů, v zemi, dokonce i v postelích. A člověk měl pocit, že jimi může procházet do jiných světů a do jiného času. A někteří lidé, hlavně děti, tudy občas procházeli. Tedy obzvláště Matylda.“¹⁷ Konkretizace času se tu paradoxně uskutečňuje znejistěním. Privilegováním dětství je čas navíc

17 Míková, Marka: *Škvíry*. Argo, Praha 2014, s. 7.

modelován i v opozici dětství oproti dospělosti. Čtenáři se tak dostává ještě před četbou vlastního příběhu do ruky interpretační klíč k tomu, jak zacházet s fantastickým prvkem.

Ony škvíry, které daly próze název a které plní funkci prostředku k přechodu do jiného časoprostoru, nejsou tedy překvapivé. Tím skutečným fantastickým elementem je až časoprostor, do něhož lze škvírami vstoupit. Časoprostor, v němž Matylda žije, je navzdory úvodnímu zpochybnění protkán orientačními detaily (tatínek s Matyldou si pochutnávají v KFC, sousedka pracuje jako pokladní v Albertu), které jej ve vztahu k dětskému čtenáři jednoznačně definují jako současný. Do podivných škvír Matyldu nevede pouze zvědavost, ale v prvních dvou případech snaha zachránit zatoulanou fretku Selmu, jejíž jméno poukazuje na identitu nespoutané šelmy. Za škvírou se otevírá „roztomilý pokojíček“, kde se poněkud eklekticky mísí různorodé předměty, které mají silný evokační potenciál: měkký koberec a pohovka signalizující útulnost, stůl nabízející pohoštění mlékem a sušenkami, obrazy šelem na zdi, vnášející do prostoru prvek zneklidnění, lustr oživující prostor hrou světél a stínů. Komplexnost smyslových vjemů završuje vůně levandule a vzdálená klavírní hra. Prostor sám o sobě nenese žádné fantastické znaky, je modelován nadčasově a jediné, co ho posouvá do nadpřirozené roviny, je mluvící fretka, která visí za ocas z lustru. Matyldě je pokoj blízký, vzpomínka na jeho atmosféru se jí vrací a dívka z ní čerpá pocit jistoty a sebedůvěry (například v okamžiku, kdy vystupuje na klavírním koncertu a v publiku schází její věčně zaneprázdněný otec). Při druhém průlezu škvírou je prostor pojat podobně: předsíňka s měkkým kobercem, pokoj s akváriem a velikou knihovnou, klavírní hudba, zneklidňující můra, jež je ve své děsivosti vlastně krásná, a v kontrastu k noblesnosti prostředí obyčejná kuchyňka se sporákem, odkud voní fazole ve smetanové omáčce. Teprve třetí návštěva, při níž Matylda bloudí podzemní chodbou v kostele, cítí se být uvězněna a nakonec se vydává za světlem, ukazuje, že dívka se pokaždé ocitá na stejném místě. Zatímco první dvě cesty do záhadného časoprostoru provázela mlha, při té třetí je mlha symbolizující nevědomost a nejistotu rozptýlena. Dívka se stává udivenou návštěvnicí ve svém vlastním budoucím životě, konečně se setkává se svou ztracenou matkou a pochopí, proč se rodiče kdysi rozešli. Sama se přesvědčuje o tom, že svůj model partnerského života nezaloží na ambicích, soupeření a žárlivosti, ale na přátelském respektu.

Paralelou k dívčíným prožitkům je film Jako v mlze, který režíruje Matyldin otec. Hrdinka filmu prochází časem do budoucnosti a mlha je vizuálně atraktivním předělem pro tato prolínání časových rovin. Film slouží

i jako vodítko k případné reinterpetaci Matyldiných zážitků coby snových fantazií ovlivněných otcovou filmařskou prací.

Všechny uvedené knihy bezezbytku naplňují definici fantastiky tak, jak ji poněkud restriktivně podává Tzvetan Todorov v *Úvodu do fantastické literatury*, dnes již klasickém a neopominutelném příspěvku k podobám a historii fantastické prózy. Todorov modeluje fantastiku pod zorným úhlem předpokládané čtenářské recepce jako literaturu, v níž text nutí čtenáře považovat svět literárních postav za svět žijících postav, váhat mezi přirozeným a nadpřirozeným vysvětlením událostí (což může být sdíleno i literární postavou prožívající tyto události) a odmítnout alegorickou či básnickou interpretaci.¹⁸ Z odlišných východisek nazírá na fantastickou literaturu Renate Lachmannová, pro niž jsou určující způsoby, jak je fantastický, nevysvětlitelný prvek reflektován v textu. Podle její klasifikace tedy sledované prózy patří ke klasické variantě fantastické literatury, v níž fantastický prvek narušuje řád empirického světa a sám se stává předmětem reflexe a interpretace.¹⁹ V čem pak spočívá avizovaná inovativnost těchto próz v prostoru současné české literatury pro děti a mládež?

Důležitá je povaha a funkce fantastického prvku. Konstitutivním fantastickým prvkem všech analyzovaných próz není postava či kouzelná rekvizita, ale alternativní časoprostor. Ten nabývá různých podob od téměř realistických konkretizací (dvůr krále Ludvíka XIV., Tibet v 18. století) k archetypálním obrazům (útulný pokojík ve *Škvírách*, fantaskní krajiny a moře v *Cestě svatým Vít-ahem*). Jeho zabudování do struktury fikčního světa však ukazuje, že je vždy součástí časoprostoru protagonisty. Cesty literárních hrdinů do alternativního prostoru jsou ponorem do vlastního nitra. Uspořádání tohoto fantastického časoprostoru neslouží ke zvyšování napětí či nezávazné hře, ale odráží nějakou krizi, již prožívá hlavní dětská postava, ať jsou to přetřhané či ohrožené rodinné vztahy, prepubertální hledání identity, nevědomá a nepříznaná přání. Cesty do fantastického alternativního časoprostoru mohou být dobrodružné, znepokojující, ale nikdy nenarušují stabilitu přirozeného fikčního světa - naopak, jeho řád potvrzují. Na rozdíl od tradiční fantastiky v užším slova smyslu (zde je v této souvislosti míněna například fantasy či science fiction) nejsou zaměřeny na vyvolání strachu nebo úzkosti. Pro vývoj dětské postavy mají iniciační význam, i když schéma iniciačního příběhu zde není striktně dodrženo.

18 Srov. Todorov, Tzvetan: *Úvod do fantastické literatury*. Karolinum, Praha 2010, s. 32.

19 Srov. Lachmann, Renate: *Memoria fantastika*. Hermann & synové, Praha 2002.

Hlavní funkcí fantastického časoprostoru je ve sledovaných prózách zintenzivnění ideově tematického komplexu, který v sobě vždy obsahuje jasné etické poselství. Druhou, neméně významnou, je funkce motivační ve vztahu k recepci literárního díla. Fantastický časoprostor probouzí čtenářovu zvědavost, vybízí k vlastním interpretačním konkretizacím, jež jsou umožněny významovou otevřeností. Joël Malrieu upozorňuje na nutnost zohlednit při charakteristice časoprostoru nejenom ten první, v němž se pohybuje literární postava, a druhý, který přináleží fantastickému prvku, ale rovněž třetí časoprostor, jenž je časoprostorem vypravěče.²⁰ Právě ten totiž díky identifikační vazbě, primárně uskutečňované přes vypravěče směrem k postavám, sdílí i čtenář. Zvolená personální vypravěčská perspektiva u sledovaných próz zajistila naraci vyšší míru objektivity, než jakou by disponoval přímý vypravěč identický s protagonistou, ale zároveň ponechala potřebné místo tajemnu a nevyřčenému, oscilaci mezi přirozeným a nadpřirozeným.

Bylo by předčasné a zbytečné vyvozovat na základě uvedených postřehů další žánrovou subkategorizaci. Uvedená díla nám ovšem v současné české literatuře pro děti a mládež dokládají zřetelnou tendenci spočívající ve využití fantastična jako prostředku sebereflexe, a to jednoduchou cestou návratu ke snění a k empatii. V této fantastické tvorbě jsou nejtajemnějším prostorem vlastní nitro a srdce, cesta k nim pak vede výhradně přes soustředěnou a otevřenou mysl.

20 Malrieu, Joël: *Le fantastique*. Éditions Hachette, Paris 1992, s. 115.

Abstract

This is a discussion of science-fiction stories in Czech literature for children and young adults published in the last twenty years, in which the child hero's inner world (his or her unconscious or subconscious) provides the setting for an adventurous plot. In analyses of the prose fiction of Magdaléna Platzová (b. 1972), Eva Prchalová (b. 1974), Vendula Borůvková (b. 1977), and Marka Míková (born Marie Horáková, 1959), the author demonstrates the means by which the writers build their many layers of meaning and how and where they shift the boundaries of the ordinary. She also considers the formative function and reception potential of these works.

Klíčová slova

Současná česká literatura pro děti a mládež - fantastická literatura - časoprostor

Key words

Contemporary Czech literature for children and young adults - science fiction - spacetime