

MASARYKOVA UNIVERZITA
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA ČESKÉHO JAZYKA A LITERATURY

**X.
STUDENTSKÁ
VĚDECKÁ
KONFERENCE
KATEDRY
ČESKÉHO
JAZYKA
A LITERATURY**

15. března 2018

Editovali
**Ester Nováková
Ondřej Pechník**

BRNO 2018

**MASARYKOVA UNIVERZITA
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA ČESKÉHO JAZYKA A LITERATURY**

**X. studentská vědecká konference
Katedry českého jazyka a literatury**

15. března 2018

Editovali:

Mgr. Ester Nováková, Ph.D.

Mgr. Ondřej Pechník

BRNO 2018

*Vydání sborníku bylo podpořeno v roce 2018 Pedagogickou fakultou
Masarykovy univerzity v rámci projektu Jazyková a literární komunikace,
registrovaného pod číslem MUNI/A/0845/2017.*

SBORNÍK PRACÍ PEDAGOGICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY Č. 271
ŘADA JAZYKOVÁ A LITERÁRNÍ Č. 53

Všechna práva vyhrazena. Žádná část této elektronické publikace nesmí být reprodukována nebo šířena v papírové, elektronické či jiné podobě bez předchozího písemného souhlasu vykonavatele majetkových práv k dílu, kterého je možné kontaktovat na adrese: Nakladatelství Masarykovy univerzity Munipress, Rybkova 19, 602 00 Brno.

Recenzentka: PhDr. Helena Andresová, CSc.

© 2018 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-9002-6
ISBN 978-80-210-9001-9 (CD-ROM)

OBSAH

Úvod	4
Internacionalismy řeckého původu (Jesika Oulehlová)	5
Časté chyby žáků s odlišným mateřským jazykem v České školičce v Řecku (Alena Novotná).....	11
Od jeviště k hledišti... (a zpět). K otázkám komunikace divadelní inscenace s dětským divákem (Miroslav Jindra)	20
Obraz reality venkova v literatuře pro děti a mládež mezi lety 1945–1999 (Jitka Pušová)	31
Překlady sovětské literatury pro děti a mládež v produkci Státního nakladatelství dětské knihy v letech 1949–1959 (Marie Drábková).....	37
Nedospělí autoři a jejich zastoupení v české literatuře mezi lety 1989–2015 (Anna Hronová).....	43
Jiráskovo drama <i>Otec</i> – analýza postav a motivů v kontextu obecných trendů českého divadla 90. let 19. století (Kristýna Klejdusová).....	53
Tematizace exotiky v české próze po roce 2000 (Ondřej Pechník)	61

Úvod

Studentskou vědeckou konferenci uspořádala Katedra českého jazyka a literatury Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity letos podesáté, můžeme tedy už hovořit o dlouholeté tradici. A snad můžeme i věřit, že je to dobrá tradice: setkávání studentů a jejich pedagogů probíhá vždy v příjemné atmosféře a diskuse nad vystoupeními jsou podnětné pro všechny zúčastněné.

Desátý konferenční ročník naplnili svými příspěvky posluchači bakalářského, magisterského a doktorského studia. Články, shromážděné v tomto sborníku, představují nahlédnutí do výzkumné práce studentů.

Dvě úvodní studie se zabývají výukou českého jazyka jako jazyka cizího.

Jeden příspěvek je věnován problematice komunikace divadelní inscenace s dětským divákem, další jsou zaměřeny na literaturu pro děti a mládež a na knihy tvořené nedospělými autory.

Sborník uzavírají dvě analytické stati orientované na literaturu pro dospělé.

– ed –

Internacionalismy řeckého původu

Jesika Oulehlová

Klíčová slova: internacionalismy, český jazyk, řecký jazyk, gramatické kategorie, zrádná slova

Anotace: V příspěvku se zabýváme internacionalismy řeckého původu a zkoumáme, zda tato mezinárodní slova byla do českého jazyka přejata se stejnými gramatickými kategoriemi či nikoliv. Analyzovaná slova byla vybrána z různých oblastí a jsou souhrnně zaznamenána v tabulce společně s řeckými ekvivalenty. Objevené odlišnosti v gramatických kategoriích jsou pak blíže komentovány. Příspěvek také upozorňuje na slova, která studenti českého jazyka jako jazyka cizího mohou mylně považovat za internacionalismy. Jedná se o tzv. false friends (zrádná slovíčka). Čtenáři příspěvku je předložena tabulka se zrádnými slovy ve vztahu českého a řeckého jazyka.

V souvislosti s postupující globalizací se český jazyk v posledních letech dostává do nové pozice. Začínáme se setkávat nejen s výukou českého jazyka jako jazyka mateřského, ale také s výukou českého jazyka jako jazyka cizího. Na český jazyk se tedy častěji nahlíží i z jiné perspektivy než z pohledu rodilého mluvčího. Podíváme-li se na slovní zásobu, zjistíme, že jako rodilí mluvčí si často neuvědomujeme, že slova, která běžně používáme, nejsou českého původu. Jejich používání máme totiž natolik zautomatizováno, že dokonce ani jako rodilí mluvčí necítíme příznak cizosti. Přitom slov cizího původu je v české slovní zásobě nezanedbatelné množství. Významnou část slovní zásoby zaujímají tzv. internacionalismy – mezinárodní výrazy. Podle Martinové (2017) se jedná o slova, jež se vyskytují ve více jazycích, které mezi sebou nejsou blízce příbuzné. Jejich charakteristickým rysem je formální blízkost a obsahová shoda. Internacionalismy se podílejí na procesech internacionalizace. Podle Kmentové (2010) je internacionalizace v současné slovní zásobě českého jazyka výrazným prvkem. Čeština podléhá vlivům cizích jazyků a do své slovní zásoby přejímá nová slova, která je možno nazývat internacionalismy. Podle Tesařové (2010) internacionalismy zaujímají ve výuce cizích jazyků důležitou motivační roli. Studentovi mohou mezinárodní výrazy často usnadnit práci s porozuměním textu, neboť si význam slova odvodí ze svého mateřského jazyka, v němž se daný internacionalismus taktéž objevuje. V našem příspěvku jsme se rozhodli zabývat internacionalismy původem z řeckého jazyka.

Nejprve jsme prostudovali několik učebnic, podle kterých se studenti s odlišným mateřským jazykem vzdělávají, a zjišťovali jsme, zda se v učebnicích internacionalismy

vyskytují. Pracovali jsme s učebnicemi z řady *Čeština expres a New Czech Step by Step*. Současně jsme prostudovali odborné práce, které se problematikou internacionalismů již v minulosti zabývaly. Z těchto zdrojů jsme vybírali mezinárodní výrazy a získali tak poměrně rozsáhlý seznam. S pomocí *Českého etymologického slovníku* (2001) jsme ze seznamu slov vybrali 40 internacionalismů původem z řečtiny a zjišťovali jsme, zda jsme slovo do českého jazyka přejali se stejnými gramatickými kategoriemi, nebo zda při transferu z jazyka do jazyka došlo k nějakým odchylkám, které by řecky mluvícím studentům mohly (při osvojování české slovní zásoby) působit potíže. Slova, která jsme analyzovali, byla vybrána z různých oblastí, např.: hudba (*kytara, orchestr, rytmus*), věda (*filosofie, psychologie, matematika, ...*), sport (*atletika, gymnastika, ...*), řecká kuchyně (*gyros, feta<(>?, uzo, ...*), umění (*drama, komedie, tragédie, ...*), fauna (*gorila*) apod. V následující tabulce jsme uvedli všechna zkoumaná slova jak v českém znění, tak i v řeckém jazyce. U každého slova uvádíme jeho gramatický rod.

Pozn.: V řeckém jazyce stejně jako v češtině rozlišujeme tři gramatické rody (m, f, n). V řečtině se navíc pracuje s určitými a neurčitými členy, které se píší vždy před podstatným jménem. Určité členy pro jednotné číslo – *o* (m), *η* (f), *το* (n). Určité členy pro množné číslo: *οι* (m, f), *τα* (n).

Tabulka č. 1: Analyzovaná slova

Pozn.: Slova označená tučně mají v češtině a řečtině odlišný rod.

Český jazyk	Řecký jazyk
gyros (m)	ο γύρος (m)
feta (f)	η φετα (f)
souvlaki (n)	το σουβλάκι (n)
uzo (n)	το ούζο (n)
sirtaki (n)	το σιρτάκι (n)
kytara (f)	η κιθάρα (f)
orchestr (m)	η ορχήστρα (f)
rytmus (m)	ο ρυθμός (m)
chemie (f)	η χημεία (f)
biologie (f)	η βιολογία (f)
fyzika (f)	η Φυσική (f)
matematika (f)	τα μαθηματικά (n)

geometrie (f)	η γεωμετρία (f)
kino (n)	ο κινηματογράφος (m)
drama (n)	το δράμα (n)
komedie (f)	η κωμωδία (f)
tragédie (f)	η τραγωδία (f)
lampa (f)	η λάμπα (f)
politika (f)	η πολιτική (f)
ekonomika (f)	η οικονομία (f)
demokracie (f)	η δημοκρατία (f)
diskotéka (f)	η δισκοθήκη (f)
problém (m)	το πρόβλημα (n)
téma (n)	το θέμα (n)
organizace (f)	ο οργανισμός (m)
teorie (f)	η θεωρία (f)
fotografie (f)	η φωτογραφία (f)
metoda (f)	η μέθοδος (f)
klima (n)	το κλίμα (n)
gorila (f)	ο γορίλας (m)
gymnastika (f)	η γυμναστική (f)
atletika (f)	ο αθλητισμός (m)
neurologie (f)	η νευρολογία (f)
ortopedie (f)	η ορθοπαιδική (f)
zoologie (f)	η ζωολογία (f)
patologie (f)	η παθολογία (f)
logika (f)	η λογική (f)
psychologie (f)	η ψυχολογία (f)
filosofie (f)	η φιλοσοφία (f)
gramatika (f)	η γραμματική (f)

Z předešlé tabulky je zřejmé, že většinu slov jsme z řečtiny do českého jazyka přejali se stejnými gramatickými kategoriemi. Odlišnosti nacházíme u necelé pětiny analyzovaných slov. Jedná se o slova: *matematika*, *kino*, *organizace*, *orchestr*, *problém*, *gorila* a *atletika*. Rozdíl v gramatickém rodě nacházíme u slov: *kino* (v č. j. neutrum / v ř. j. maskulinum), *matematika*

(v č. j. femininum / v ř. j. neutrum), *organizace* (v č. j. femininum / v ř. j. maskulinum), *gorila* (v č. j. femininum / v ř. j. maskulinum), *problém* (v č. j. maskulinum / v ř. j. neutrum), *orchestr* (v č. j. maskulinum / v ř. j. femininum) a *atletika* (v č. j. femininum / v ř. j. maskulinum). Jediné slovo *matematika* se liší jak v gramatickém rodě, tak v gramatickém čísle. Zatímco v češtině abstraktum *matematika* řadíme do skupiny slov singularia tantum, v řečtině slovo *μαθηματικά* existuje pouze v plurálu, můžeme tedy konstatovat, že se jedná o slovo z kategorie pluralia tantum. Předpokládáme, že slova, u kterých byla v gramatických kategoriích zaznamenána jakákoliv odlišnost, budou řecky mluvícím studentům při procesu osvojování činit potíže. V následujících měsících budeme v rámci našeho výzkumu tuto domněnku ověřovat.

Jak již bylo zmíněno, využití internacionalismů může studentovi cizího jazyka často ulehčit práci s komunikátem, neboť mu lépe porozumí. V jazyce se ale také vyskytují tzv. false friends – zrádné výrazy. Podle Holé (2005) se jedná o slovíčka, která existují v obou jazycích, ale mají naprosto rozdílný význam. Jejich náhodná podobnost či dokonce totožnost v obou jazycích může studenta nabádat k mylné domněnce, že se jedná taktéž o internacionalismus. Tento omyl pak zapříčiní chybné pochopení komunikátu. Zkoumali jsme, zda se „zrádná slova“ objevují v českém a řeckém jazyce. Níže předkládáme tabulku, která má studentům pomoci se správným překladem „zrádných slov“.

Tabulka č. 2: False friends (zrádná slova)

Chcete-li v češtině říct:	Řekněte:	... protože v češtině
η πέτρα	kámen	je Petra vlastní ženské jméno
η σκάλα	schodiště	slovo skála znamená kamenný masiv
η κόλλα	lepidlo	slovo kola znamená hovorově kokakola
μετά	potom	slovo meta znamená značka pro sportovce
αυτή	ucho	slovo afty značí puchýře v ústní sliznici
ο κόλος	zadek	slovo kolos označuje člověka (věc) velkých rozměrů
η καμήλα	velbloud	je Kamila vlastní ženské jméno
το αίμα	krev	je Ema vlastní ženské jméno
ναι	ano	slovo ne znamená nesouhlas
η ρόμπα	župan	slovo róba označuje dámské slavnostní šaty
καλά	dobře	slovo kala označuje druh květiny

Naše dosavadní práce spočívala ve vytvoření výchozího materiálu pro následující výzkum. Na základě zjištěných odlišností u mezinárodních slov původem z řečtiny se domníváme, že řecky mluvícím studentům budou právě tato slova činit potíže. Tuto domněnku chceme ověřit pomocí pracovních listů, do kterých analyzovaná slova zakomponujeme. Jako další vize do budoucna se nabízí i práce se „zrádnými slovy“. Pro studenty můžeme postupem času seznam zrádných slov v češtině a řečtině rozšířit.

Literatura

HOLÁ, L. (2005) *New Czech Step by Step*. Praha: Akropolis.

HOLÁ, L., BOŘILOVÁ P. (2010) *Čeština expres 1 [úroveň] A1/1: [anglická verze]*. Praha: Akropolis.

HOLÁ, L., BOŘILOVÁ P. (2011) *Čeština expres 2 [úroveň] A1/2: [anglická verze]*. Praha: Akropolis.

KMENTOVÁ, K. (2010) *Didaktické využití problematiky etymologie přejatých slov ve výuce českého jazyka: rigorózní práce*. Olomouc: Univerzita Palackého, Fakulta pedagogická. Vedoucí rigorózní práce Vlasta Řeřichová.

MARTINCOVÁ, O. (2017) *Internacionalismus. Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny [cit. 2018-04-15]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/INTERNACIONALISMUS>

REJZEK, J. (2001) *Český etymologický slovník*. Voznice: Leda.

TESAŘOVÁ, I. (2010) *Internacionalismy jako možnost rozvíjení slovní zásoby u německých mluvčích učících se česky: diplomová práce*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, Fakulta pedagogická. Vedoucí diplomové práce Alena Aigner.

Bc. Jesika Oulehlová, jesikam@seznam.cz

Časté chyby žáků s odlišným mateřským jazykem v České školičce v Řecku

Alena Novotná

Klíčová slova: chyba, český jazyk, jazyková rovina, dvojjazyčný žák, cizojazyčný žák, Česká školička, Řecko

Anotace: Příspěvek poskytuje přehled častých chyb v českém jazyce u žáků s odlišným mateřským jazykem, tedy žáků dvojjazyčných a žáků, kteří se učí češtinu jako další cizí jazyk. Výuka českého jazyka probíhá v České školičce v Řecku. Důraz je kladen na otázku, v jaké rovině děti často chybují, zda v rovině ortografické, morfologické, syntaktické či lexikální, a jaké problematické jevy se vyskytují v písemných projevech žáků.

Úvod

Česká školička v Řecku nabízí výuku českého jazyka pro předškolní děti, žáky 1. a 2. stupně základní školy i dospělé cizince. Školička se nachází v centru Soluně a byla založena v roce 2013 Markétou Tomčíkovou.

Absolvovala jsem zde praktickou stáž v rámci programu Erasmus+, kde jsem se setkala s výukou českého jazyka, která byla zaměřena na dvojjazyčné a cizojazyčné žáky. Tato výuka mne velice zaujala, proto jsem se i dále chtěla zabývat touto problematikou. Zaměřila jsem se především na to, jaké časté chyby dělají děti v českém jazyce a která jazyková rovina (ortografická, morfologická, syntaktická, lexikální) je pro žáky v České školičce nejproblematictější.

Výzkumné šetření

Celkem jsem pracovala se 17 dětmi, kde 10 žáků bylo dvojjazyčných ve věku 7 až 13 let a 7 žáků cizojazyčných ve věku 8 až 15 let. Jednotliví žáci byli na jiné jazykové úrovni, proto byli rozděleni do tří skupin. V první skupině bylo 5 žáků dvojjazyčných na úrovni 2. ročníku základní školy. Ve druhé skupině bylo 5 žáků dvojjazyčných na úrovni 3.–5. ročníku základní školy a v poslední skupině bylo 7 žáků cizojazyčných na úrovni A1.

Jako nástroj pro zjištění nejčastějších chyb byl zvolen test jazykových znalostí, který obsahoval různé ortografické, morfologické, syntaktické a lexikální jevy. Celkem byly vyhotoveny tři varianty testu, které odpovídaly jazykové úrovni žáků v jednotlivých skupinách.

Každé cvičení v testu bylo zaměřeno na konkrétní jazykovou rovinu (některá cvičení nelze jednoznačně přiřadit k jazykové rovině, protože obsahují prvky více jazykových rovin):

- a) mezi ortografická cvičení patří: *diktát, u/ú/ů, tvrdé a měkké slabiky, samohlásky, vyjmenovaná slova, velká písmena, párové souhlásky;*
- b) mezi morfologická cvičení patří: *tvar podstatného jména a slovesa, předložky, převod věty do minulosti, rod podstatných jmen, slovní druhy;*
- c) mezi syntaktická cvičení jsem zařadila: *rozdělení věty na slova, druhy vět;*
- d) mezi lexikální cvičení patří: *tvar slova v ženském rodě, abecední řazení, vybrat co nepatří do řady, slova nadřazená a podřazená.*

Hodnocení

Při vyhodnocování testů jazykových znalostí jsem u jednotlivých žáků vytvořila souhrnný přehled úspěšnosti žáka v testu. Přehled se skládal z *názvu cvičení, typu cvičení, hodnocení* (počet správných odpovědí z celkového možného počtu), *procentuální úspěšnosti, počtu chyb* (každá chyba byla přiřazena ke konkrétní jazykové rovině), *výsledné známky* (hodnotící stupnice A–F) a *výpisu konkrétních chyb* v daném cvičení. Následně jsem sečetla všechny chyby v jednotlivých rovinách a určila jsem, která rovina byla pro žáka nejproblematictější. S danými výsledky jsem dále pracovala při souhrnných přehledech výsledků žáků v dané skupině (žáci na úrovni 2. ročníku, žáci na úrovni 3.–5. ročníku a žáci cizojazyční).

Tabulka 1: Ukázka hodnocení jednotlivých žáků

Cvičení	Typ	Hodnocení	%	Počet chyb	Známka	Chyby
Diktát	O			12O	F	kniha, lézi, stóle, dům, kóule, pješní (pěkný) PĚ nehodnoceno, pénal, žuvočich
Tvar slova v ženském rodě	L	2/2	100	3O	A	kúcharka, zpěvacka
Tvar podstatného jména	M	2/2	100	2O	A	kamaradem, zaheradou
Tvar slovesa	M	3/3	100	2O	A	hledam, mluvis
Předložky	M	1/5	20	4M	E	
U/Ú/Ů	O	5/12	41	7O	D	půlka, gůma, ukol, stůl, ůnor, uterý, vuně
Převod do minulého času	M	½	50	1M; 4O	C	varela, hrala, večeri
Tvrdé a měkké slabiky	O	6/15	40	9O	D	týgr, rýby, chiba, přýběh, vajýčko, jídlo, chitry, motyly, peníze
Rozdělit slova	S	10/15	67	5S	C	Oprázdňinách, koupalijsme, ahralisi, skočkou
Rod podstatných jmen	M	14/14	100	0	A	
Abecední řazení	L	0/6	0	6L	F	
Řady	L	2/3	67	1L	C	
Druhy vět	S	6/6	100	0	A	
Slova nadřazená a podřazená	L	5/5	100	2O	A	sukně, kalhoti
Samohlásky	O	5/15	33	9O; 1L	E	trava, tata, sluničko, salam, taliř, motil, mala, mlíko, penal; schudy

Výsledky

Výsledky testu jazykových znalostí jednotlivých skupin jsem zpracovala do tabulky, kde je uveden *název cvičení, typ cvičení, číslo žáka, celkový počet chyb a procentuální chybovost*. Každá skupina chybovala v různých cvičeních a v rozdílné míře. Na základě souhrnného přehledu lze zjistit, která cvičení byla problematická a následně která jazyková rovina je pro žáky nejobtížnější. Uvádím přehledy výsledků všech skupin žáků a popis problematických cvičení.

❖ **Výsledky testu jazykových znalostí u žáků na úrovni 2. ročníku ZŠ**

Tabulka 2: Celkové výsledky žáků na úrovni 2. ročníku ZŠ

Cvičení	Typ	1.	2.	3.	4.	5.	Celkem chyb	Chybovost %
Diktát	O	3	1	12	6	5	27	-
Tvar slova v ženském rodě	L	0	0	0	0	0	0	0
Tvar podstatného jména	M	0	0	0	1	1	2	20
Tvar slovesa	M	0	1	0	1	0	2	13
Předložky	M	0	1	4	1	5	11	44
U/Ú/Ů	O	2	4	7	4	1	18	30
Převod do minulého času	M	0	0	1	0	0	1	10
Tvrdé a měkké slabiky	O	4	4	9	9	8	34	45
Rozdělit slova	S	4	1	5	7	4	21	28
Rod podstatných jmen	M	0	0	0	2	2	4	6
Abecední řazení	L	1	0	6	0	6	13	43
Řady	L	0	0	1	0	0	1	6
Druhy vět	S	0	0	0	0	1	1	3
Slova nadřazená a podřazená	L	0	0	0	0	0	0	0
Samohlásky	O	6	7	9	10	5	37	49

Problematická cvičení:

- **Diktát**

Žáci výrazně chybovali v kvantitě samohlásek (*leži, žížala, penal, dum* apod.).

- **Tvrdé a měkké slabiky**

Problematika tvrdých a měkkých slabik je pro žáky velice náročná. Žáci chybovali například ve slovech *chiba, jýdlo, vajíčko, chitry, riby*. V tomto cvičení se objevil opět velký počet chyb v kvantitě samohlásek – *vajíčko, jídlo, týgr, rýby* apod.

- **U/Ú/Ů**

Někteří žáci nedodržují pravidla pro psaní *ú/ů*, proto se vyskytovaly chyby typu *půlka*, *stůl*, *únor*. Nejčastější chybou žáků bylo nesprávné doplnění délky – *tůžka*, *tabůle* apod.

- **Předložky**

Ve cvičení na doplnění předložek žáci často chybovali v následující větě: *Byla jsem u kamarádky*. Mezi dopověďmi bylo: *Byla jsem do/s kamarádky*. Žákům největší problémy působilo doplnění předložky místa ve vazbě s osobou.

- **Dělení slov ve větě**

Velký počet chyb se vyskytl v neoddělování předložek (*oprázdninách*, *zababičkou*, *skočkou* aj.). Dále se vyskytovaly chyby v neoddělení *si/se* od sloves (*jsmese*, *hrálishi*).

- **Samohlásky**

Cvičení na doplnění samohlásek bylo cvičením s největším počtem chyb. Většina dětí doplnila správnou samohlásku, ale vyskytly se případy, kdy samohlásky byly zvoleny chybně a vznikla tak zkomolená slova jako *lusty*, *schudy*, *žavot*. Nejvíce chyb však bylo opět v kvantitě samohlásek – *trava*, *sluničko*, *salam* apod.

❖ **Výsledky testu jazykových znalostí u žáků na úrovni 3.–5. ročníku ZŠ**

Tabulka 3: Celkové výsledky žáků na úrovni 3.–5. ročníku

Cvičení	Typ	6.	7.	8.	9.	10.	Celkem chyb	Chybovost %
Diktát	O	0	1	1	2	0	4	-
Tvar slova v ženském rodě	L	0	0	0	0	0	0	0
Tvar slovesa	M	0	2	1	0	0	3	20
Tvar podstatného jména	M	0	0	0	0	1	1	10
Převod do minulého času	M	0	0	0	0	0	0	0
Správné tvary slov	M	0	1	0	0	0	1	10
Předložky	M	1	2	1	1	1	6	24
Opravit chyby v textu	O	0	1	0	1	2	4	11
Doplnit slova	M	0	0	0	0	0	0	0
Velká písmena	O	0	0	0	0	0	0	0
Správné pořadí slov	S	0	0	0	0	0	0	0
Vyjmenovaná slova	O	1	0	1	3	13	18	36

Řady	L	0	0	0	0	0	0	0	0
Párové souhlásky	O	0	2	1	1	0	0	4	6
Tvrdé a měkké slabiky	O	0	3	0	0	0	0	3	3
Slova nadřazená a podřazená	L	0	0	0	0	4	0	4	16
Rozdělit slova	S	0	1	0	0	0	0	1	2
U/Ú/Ů	O	0	0	1	0	0	0	1	2
Antonyma	L	0	0	0	0	0	0	0	0
Slovní druhy	M	-	-	10	2	2	0	14	31
Koncovky podstatných jmen	M	-	-	-	1	10	0	11	55
Kategorie jmen a sloves	M	-	-	-	1	-	0	1	20

Problematická cvičení

- **Předložky**

Téměř všichni žáci chybovali ve větě: Byla jsem u kamarádky. V dalších příkladech chybovali žáci jen ojedinele.

Při zařazení cvičení mezi problematická bylo přihlédnuto k tomu, kolik žáků v daném cvičení chybovalo. Z tohoto důvodu nemuselo být cvičení s vysokou chybovostí zařazeno mezi problematická cvičení, pokud v daném cvičení výrazně chyboval pouze jeden žák, ale celkové výsledky skupiny byly dobré.

❖ **Výsledky testu jazykových znalostí u cizojazyčných žáků**

Ve skupině cizojazyčných žáků nelze jednoznačně určit, která cvičení byla problematická, protože jednotliví žáci vypracovali s ohledem na své individuální znalosti a schopnosti pouze některá cvičení. Uvedené hodnoty jsou proto pouze orientační.

Tabulka 4: Celkové výsledky žáků cizojazyčných

Cvičení	Typ	11.	12.	13.	14.	15.	16.	17.	Celkem chyb	Chybovost %
Tvar slova v ženském rodě	L	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Tvar podstatného jména	M	1	0	0	0	0	-	0	1	8
Tvar slovesa	M	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Předložky	M	1	4	1	0	-	-	-	6	30

U/Ú/Ů	O	0	4	3	-	1	-	0	8	13
Převod do minulého času	M	0	-	0	-	-	-	-	0	0
Tvrdé a měkké slabiky	O	10	10	11	-	14	-	-	45	75
Rozdělit slova	S	2	0	3	5	0	0	11	21	20
Rod podstatných jmen	M	1	3	2	-	1	2	0	8	10
Abecední řazení	L	0	0	0	-	2	5	-	7	23
Řady	L	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Druhy vět	S	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Slova nadřazená a podřazená	L	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Samohlásky	O	5	-	6	-	-	-	-	11	36

Problematická cvičení:

- **Předložky**

Ve cvičení na doplnění předložek do vět žáci chybovali ve větě: Dám si salát z kuřecím masem (správná odpověď zněla: Dám si salát s kuřecím masem). Dochází zde tedy k zaměňování předložek s a z.

- **U/Ú/Ů**

Cizojazyční žáci chybovali v kvantitě samohlásek – *pulka, vuně, utery* apod. Oproti žákům na úrovni 2. ročníku žáci této skupiny dodržovali pravidla pro psaní *ú/ů*.

- **Tvrdé a měkké slabiky**

Žáci chybně doplňovali *i/y* (*penýze, jahodi, chitry, motíli* aj.). Cizojazyční žáci často chybovali v kvantitě samohlásek (např. *rýby, chýba, cibule, jídlo*).

- **Dělení slov ve větě**

V tomto cvičení žáci často neoddělili předložky (*oprázdňinách, doprvní, zababičkou* apod.), dále se vyskytlo několik chyb, kdy žáci špatně vyznačili hranice slov v textu (*oprázdni, nách* aj.).

- **Rod podstatných jmen**

Téměř všichni žáci chybovali ve slově *ta ulice*, většina žáků v této skupině doplnila *to ulice*. Problematické pro ně bylo rozlišení měkkých a tvrdých feminin a splývání měkkých typů s neutry.

Celkový počet chyb jednotlivých žáků v jazykových rovinách

Pro srovnání celkového počtu chyb v daných jazykových rovinách jsem vytvořila tabulku, ve které je uvedena *jazyková rovina, číslo žáka a celkový počet chyb* žáka v jednotlivých rovinách. Tabulka je vypracovaná pro všechny tři skupiny žáků.

Dvojazyční žáci na úrovni 2. ročníku

Tabulka 5: Celkový počet chyb v jednotlivých jazykových rovinách u žáků na úrovni 2. ročníku

	1.	2.	3.	4.	5.
Ortografie	22	20	50	35	27
Morfologie	0	2	5	5	8
Syntax	4	1	5	7	5
Lexikum	1	0	8	2	6

Dvojazyční žáci na úrovni 3.–5. ročníku

Tabulka 6: Celkový počet chyb v jednotlivých jazykových rovinách u žáků na úrovni 3.–5. ročníku

	6.	7.	8.	9.	10.
Ortografie	5	11	9	12	15
Morfologie	1	5	12	5	14
Syntax	0	1	0	0	0
Lexikum	0	0	0	0	4

Cizojazyční žáci

Tabulka 7: Celkový počet chyb v jednotlivých jazykových rovinách u žáků cizojazyčných

	11.	12.	13.	14.	15.	16.	17.
Ortografie	19	15 (15)	24	6 (28)	15 (15)	3 (42)	7 (30)
Morfologie	3	7 (2)	3	6 (2)	1 (7)	2 (7)	0 (7)
Syntax	2 (4)	0 (4)	3 (4)	5	0 (6)	0 (4)	11 (4)
Lexikum	2 (5)	0 (5)	1 (5)	0 (5)	2 (5)	5 (5)	0 (11)

Poznámka: Jednotliví cizojazyční žáci nevypracovali všechna cvičení, proto čísla v závorkách uvádějí, kolik bodů měla vynechaná cvičení spadající do dané jazykové roviny obsahovat. Tyto body se nepočítají jako chyby, jelikož každý žák je na jiné jazykové úrovni a ne všichni se zabývali danou problematikou.

Závěr

Výsledky mého výzkumu ukázaly, že nejproblematictější rovinou byla rovina ortografická. Všechny skupiny žáků (žáci na úrovni 2. ročníku základní školy, žáci na úrovni 3.–5. ročníku základní školy a žáci cizojazyční) nejvíce chybovaly v kvantitě samohlásek (např. *sluničko, vuně, rýby, léží*). Někteří žáci umístili délku samohlásky vždy na první slabiku ve slově. Tento jev může být zapříčiněn záměnou délky za přízvuk, protože řecký přízvuk se značí čárkou, stejně jako v češtině délka samohlásek.

Problematická cvičení se v jednotlivých skupinách lišila. Žáci na úrovni 2. ročníku chybovali v diktátě, ve cvičení na tvrdé a měkké slabiky a při dělení slov ve větě.

Žáci na úrovni 3.–5. ročníku byli velice úspěšní v testu jazykových znalostí. Mnoho cvičení vypracovali bez jediné chyby. Cvičení, ve kterém chybovali všichni žáci této skupiny, bylo cvičení na doplnění předložek do vět, problematické byly především vazby s předložkami místa. V dalších cvičeních žáci chybovali individuálně a v různé míře.

Problematická cvičení u cizojazyčných žáků nelze objektivně určit, protože žáci vypracovali pouze některá cvičení v testu, a to podle svých individuálních znalostí. Proto je hodnocení cvičení podle náročnosti a problematičnosti pouze orientační. Mezi obtížná patří cvičení na doplnění předložek, tvrdé a měkké slabiky, dělení slov ve větě a určení rodu podstatných jmen.

Díky uvedeným výsledkům bylo zjištěno, že je žádoucí zaměřit se při výuce především na procvičování kvantity samohlásek, tvrdé a měkké slabiky, dělení slov ve větě, problematiku předložek a postupně se pokusit tyto problematické jevy redukovat.

Alena Novotná, 425708@mail.muni.cz

Od jeviště k hledišti... (a zpět). K otázkám komunikace divadelní inscenace s dětským divákem

Miroslav Jindra

Klíčová slova: divadlo, divadelní komunikace, divadlo pro děti, dětské divadlo, dětský divák

Anotace: Příspěvek se zabývá komunikací dětského diváka s divadelní inscenací. Na základě uměleckých výrazových prostředků divadla a vývojové psychologie popisuje specifika divadelní tvorby s dětmi v různých věkových vývojových obdobích. Divadlo je uměleckým druhem, který se vyznačuje svou syntetickou povahou. Zahrnuje ostatní umění (literární, výtvarné, hudební, taneční atd.), a tím je jeho proces komunikace s recipientem mnohem náročnější než v ostatních uměleckých oborech. Zvláště pokud si uvědomíme, že tento komunikační proces není přímý, ale zprostředkovaný různými divadelními složkami (dramaturgie, herectví, scénografie atd.), které jsou dále podřízeny režijnímu záměru. Divadlo pro děti je specifickou kategorií divadelního umění, jehož komunikační prostředky by měly být v souladu s vývojovými dispozicemi dětí i estetickými hodnotami.

O divadelní komunikaci

Divadlo je bezpochyby jedním z nejsložitějších systémů uměleckých druhů, a to především z hlediska své syntetické a synkretické povahy. Prostřednictvím syntézy jednotlivých uměleckých disciplín (dramaturgie, režie, scénografie, hudba, herectví atd.), které nalezneme v divadelní teorii pod pojmem divadelní složky, se vytváří svébytné divadelní dílo, jež se odehrává na daném místě v daném čase, tady a teď. Synkretičnost zase odráží schopnost divadla absorbovat a využít jiné materiální, technické i umělecké prostředky. „Během své dlouholeté historie divadlo využívalo – a využívá – postupy, materiály a dokonce i díla ostatních druhů umění. Uplatňuje se v něm mluvené i psané slovo, hudba, zpěv, tanec, pantomima, výtvarné umění [...], uplatňují se tu zvuky, optické efekty [...]. Divadlo má zvláštní schopnost podřizovat to vše svým cílům, obdařovat přejaté prvky novými funkcemi a proměňovat je v materiál nového díla – divadelní inscenace“ (Bernard 1983: 43). Jednotlivé umělecké druhy mají svůj specifický charakter. Jako diváci neoddělujeme jednotlivé divadelní složky inscenace, nesoustředíme se primárně na výtvarné pojetí nebo naplnění režijních poznámek herci apod., ale vnímáme divadelní inscenaci komplexně. Abychom se dostali k podstatě divadelní komunikace, je nutné zaměřit se na základní komunikační prostředky, které divadlo nabízí.

Estetika dramatického umění Otakara Zicha (poprvé vydaná roku 1931) redefinovala dobové myšlení o divadelním umění a stala se výchozím materiálem pro formování moderní divadelní teorie. „Dramatické dílo je umělecké dílo předvádějící vespolečné jednání osob hrou herců na scéně“ (Zich 1986: 54). Ivo Osolsobě, na základě Zichovy definice, uvádí svoji teorii, v níž dramatické dílo charakterizuje jako „komunikaci, komunikací o komunikaci“, a tyto tři roviny vysvětluje následovně: „jakékoliv *umělecké dílo* (v tomto kontextu dramatické) je jistou formou komunikace – zprávou, která je sdělována určitému příjemci – divákovi. Toho je dosaženo skrze umělecké prostředky, které divadelní umění využívá pro předání svému recipientovi. *Vespolečné jednání* následně odráží kolektivní povahu divadelní inscenace tvořenou jednáním herců na jevišti. Divák je pozorovatelem komunikačního procesu, který se odehrává ve vymezeném prostoru (jeviště). *Hra* sama o sobě může být vnímána také jako samotný komunikační proces, kterého jsou diváci svědky“ (Osolsobě 2002: 92). Divadlo je jediným uměleckým druhem, který je závislý na čase a prostoru, vše se odehrává tady a teď. Divadelní představení má charakter události, tedy setkání lidí (diváků a herců) v určitém čase, na určitém místě a za účelem sdílení divadelního zážitku.

Vzhledem k psychickému vývoji i zkušenosti s různými divadelními formami se bude odlišovat výběr výrazových prostředků např. u dětí předškolního věku a u dospělého jedince. Detailnější vhled do vývojové psychologie pomůže lépe definovat nejen jednotlivá specifika divadelní komunikace s dětským divákem, ale také objasní možnosti výrazových prostředků, které jsou základním prvkem komunikace divadelního představení.

Co je a co není divadlo pro děti

Než se dostaneme k samotné komunikaci divadelní inscenace s dětským divákem, je třeba termín *divadlo pro děti a mládež* odborně vymežit. Často se totiž setkáváme se záměnou *divadla pro děti a mládež* s pojmy *dětské divadlo* či *divadlo mladých*. Zjednodušeně bychom mohli říci, že divadlo pro děti a mládež je primárně určeno pro diváckou skupinu dětí a mládeže. Herci zde sice mohou být děti, ale také dospělí. Oproti tomu v dětském divadle či divadle mladých je hercem na jevišti samotné dítě či mladší dospělý, jedná se tedy o divadlo hrané dětmi. Výstižně o této problematice píše Luděk Richter, divadelní teoretik, ale také, a to především, praktik divadla pro děti. „Dítě, ač není ‚nedokonalým dospělým‘, může těžko obsáhnout životní zkušenosti dospělého, jeho myšlení, cítění, problémy [...]. Proto neexistuje divadlo hrané dětmi pro dospělé, byť dítě může dospělému sdělit mnoho o sobě, o svém životě, svých zkušenostech, svém světě a svém cítění [...]“ (Richter 2006: 55). Právě vlastní životní zkušenost jedince dané věkové skupiny představuje nejzásadnější bod pro vymezení

těchto dvou uvedených oblastí divadla, které nám s ohledem na historický vývoj pomáhají lépe objasnit a hlouběji charakterizovat jednotlivé rozdíly. Jistě bychom také mohli využít roli adresáta, pro kterého je daná oblast divadla určena. V případě divadla pro děti se jedná o inscenace hrané dětmi či dospělými určené přímo této věkové divácké skupině, v dětském divadle se pak jedná o psychologická hlediska vývoje člověka, která odkazují na inscenaci hranou dětským hercem taktéž pro diváckou skupinu dětí. Výběr námětu, témat či divadelní formy pro divadelní tvorbu s dětmi vychází z aktuálních potřeb dětské skupiny (ať už názorově, či věkovými dispozicemi), a cílem tedy mnohdy není vytvořit inscenaci určenou stejné věkové skupině dětí. Specifika tvorby i diváckého zacílení se značně odlišují a je třeba obě oblasti divadla důrazně odlišovat.

Specifika komunikace divadelního díla s dětským divákem

V úvodní části příspěvku byly nastíněny základní principy komunikace divadelního díla v obecných souvislostech. Divadelní dílo, myšleno inscenace, komunikuje se svým recipientem skrze své dostupné výrazové prostředky. Jaká jsou tedy specifika komunikace divadelní inscenace pro děti s dětským divákem? „Divadlo pro děti se zásadně liší svým adresátem, jímž je dítě, co z jeho specifických možností, daností, potřeb a zájmů vyplývá po stránce obsahové i formální. Po stránce divadelních zákonitostí ani po stránce metod inscenační práce se však divadlo pro děti nijak zásadně neliší od divadla pro dospělé. Nesprávný je tedy jak názor, že se divadlo pro děti od divadla pro dospělé neliší vůbec, tak alibistické tvrzení, že ho nelze posuzovat na základě obecných divadelních kritérií“ (Richter 2015: 7). Pojem „dítě“ v souvislosti s vývojovou psychologií je však stále velmi obecným termínem, jenž je členěn do několika vývojových fází s odlišným myšlením, vnímáním, cítěním či prožíváním. Obecně bychom toto stádium mohli vymezit, pro naše potřeby, od kojeneckého období do 10.–12. roku dítěte, kdy se ocitá v přechodové fázi dospívání. I dětství má ale své jednotlivé vývojové fáze, které nemůžeme opomenout, chceme-li se důkladněji zabývat komunikací inscenace s dětským divákem. V odborných publikacích se setkáme s různými přístupy v kategorizaci jednotlivých vývojových období (Erikson 2002; Langmeier & Krejčířová 2007; Piaget & Inhelder 2014; Vágnerová 2014).

Diskuze nad věkovým vymezením divadla pro děti probíhají od jeho počátků a je stále předmětem rozsáhlých debat. Na konci 50. let 20. století se pohyboval spodní věk dětí mezi třemi až pěti lety (Kryštofek & Kolár 1959). Tato spodní věková hranice se udržovala ještě v 90. letech 20. století a odvíjela se od klasického pojetí divadelní inscenace jako nositele příběhovosti. Současné myšlení o divadle, ovlivněné druhou divadelní reformou

a postmoderním divadlem a dalšími hraničními formami divadla (performance, happening atd.), nepřipisuje klíčový význam pouze příběhu sdělovanému divákovi, ale skrze hraniční formy nabízí divákovi zcela odlišné podněty, příběh je zde velmi zjednodušen, důraz se klade především na vizuální a akustické podněty. Hraniční formy divadla ve spojitosti s vývojovou psychologií tak otevřely nové chápání divadla pro děti odrážející i konkrétnější specifické vývojové dispoziční děje různých fází jednotlivých věkových období. V repertoáru divadel nalezneme nejčastěji věkové členění inscenací pro děti podle vývojových období (inscenace pro předškolní, mladší školní či starší školní věk), někdy doplněné konkrétní věkovou hranicí. Podrobnější periodizace jednotlivých vývojových období, a tím i hlubší poznání psychického vývoje dítěte v jednotlivých vývojových stádiích, nám pomůže detailněji rozkrýt specifika divadla pro děti a v nich se odrážející komunikační prostředky.

Divadlo pro děti kojeneckého věku

Dle Eriksona (2002) zahrnuje první fáze nazvaná „základní důvěra proti základní nedůvěře“ novorozenecké a kojenecké období, tedy dobu prvního roku života. Pro potřeby této práce je však záměrně novorozenecké období upozaděno. V repertoárech divadla sice najdeme inscenace, které jsou zařazeny od novorozeneckého období, avšak ve skutečnosti se těchto představení účastní děti kojeneckého věku.

Kojenec získává první zkušenosti s novým prostředím, k němuž si vytváří základní vztahovou rovinu založenou na důvěře, s velkým důrazem na kvalitu vztahu s matkou. „Matky vytvářejí ve svých dětech pocit důvěry takovým způsobem opatrování, jenž ve své kvalitě spojuje citlivou péči o individuální potřeby dítěte s pevným pocitem osobní důvěryhodnosti uvnitř spolehlivého rámce životního stylu jejich kultury. To v dítěti vytváří základ pocitu identity, který se později spojí s pocitem ‚správného‘ člověka [...]“ (Erikson 2002: 227). Dítě je odkázáno na bezprostřední pomoc nejbližšího okolí, které mu zabezpečuje jeho potřeby, dodává základní jistoty, poskytuje podnětné a stimulující prostředí. Pro dítě je nejzásadnější získat základní důvěru ke světu či potvrzení základní naděje. Kojenec vnímající podněty svého těla i okolí na tyto impulzy reaguje a buduje si tak vlastní zkušenost, ať už v pozitivním či negativním smyslu, která je propojená s procesem učení (Vágnerová 2014: 71–101).

V anglicky hovořících zemích se s tvorbou pro děti v tomto věku setkáme pod názvem Theatre for Early Years. Zahrnuje různé divadelní události (nejen divadelní představení, ale i netradiční formy divadla) pro věkové období nižší než 6 let. Theatre for Early Years (divadlo pro nejmenší) má v zahraničí dlouholetou tradici, různé formy těchto produkcí se

objevují již od konce 70. let 20. století. V roce 2006 vytvořila švédská režisérka Suzanne Osten inscenaci *Babydrama* pro děti od 6 měsíců. Scénář pro inscenaci využívající kabaretní prvky a masky byl vytvořen dramatičkou a psychoanalytičkou Ann-Sofie Bárány. Koncept vznikl na základě psychoanalytického rozboru dětství herců a pojednával o prenatálním stadiu v děloze, narození či prvním setkání s rodiči. Silné scénografické zpracování inscenace prostřednictvím výrazných barev měnících se v prostředí, vytvoření speciálních obličejových masek pro herce, respektující základní poznatky z vývojové psychologie kojeneckého věku (velké zaoblené tvary, jednoduchá rytmická opakující se hudba atd.), působilo na dětské diváky silným dojmem, nejevili žádné známky neklidu či strachu. Suzanne Osten se podařilo vytvořit bezpečné prostředí, děti přirozeně, z vlastní iniciativy, vstupovaly do děje a stávaly se tak součástí této divadelní události.

Komunikace divadelního díla je v tomto věkovém období založena na silných (ne však atakujících) vizuálních, akustických či haptických podnětech. *Výrazné barvy* a jejich proměny či *rytmika a zvukové podněty* umožňují dětem, aby si samy osahaly prostředí a staly se tak jeho součástí. Zcela přirozeně v těchto inscenacích dochází k prolomení tzv. čtvrté stěny, představující pomyslnou neviditelnou bariéru mezi diváky a herci. Cílem samozřejmě není předat dětskému divákovi příběh či myšlenku, ale *využít jeho vývojových dispozic k přirozené reakci*, a tak podnítit jeho vnímání. V českém prostředí je divadelní tvorba pro tuto věkovou skupinu stále okrajová, v současnosti nalezneme inscenace např. v brněnském Divadle Polárka – *Jak dělá ryba* v režii Gabriely Ženaté – či v pražském Divadle Minor – *Brum (pro nejmenší medvědy)* v režii Jiřího Jelínka.

Divadlo pro děti batolecího věku

Období batolecího věku, Eriksonem označované jako „autonomie proti studu a pochybám“, odpovídá prvnímu až třetímu roku života dítěte. Oproti předchozímu období je založeno na postupném osamostatňování se. Překročením bezpečného prostředí dosahuje batole autonomie, která ovlivňuje jeho vůli a posiluje vědomí vlastní hodnoty (Erikson 2002).

Důležitý je v tomto období *rozvoj symbolické hry*, tedy *hry na „jako“* (Vágnerová 2014: 126–127), přibližně ve druhém roce věku dítěte. Jedná se např. o ožívování hraček prostřednictvím dialogu s nimi či o využití předmětu jako něčeho jiného, zástupného (např. větev je mečem apod.). Symbolická hra jasně ozřejmuje, na jaké úrovni je dítě schopno v divadelním představení vnímat práci se symbolem. *Hra s předmětem (či loutkou)* je jedním ze základních prostředků pro tvorbu divadelní inscenace. Je zcela zásadní si uvědomit, že aktéry symbolické hry jsou samy děti, tudíž je vhodné, aby inscenace pro ně vytvářené měly

podobu hry s jejich možnou participací. Potřeba komunikace a identifikace pak odkazuje k takovým typům inscenací či divadelních událostí, které komunikují nejen prostřednictvím *vizuálních podnětů*, ale jsou založeny na *verbálních projevech* s jednoduchým příběhem. Paměť je zpočátku tohoto období založena především na *každodenních opakujících se činnostech* (rituálech), které se na konci období mění v tzv. scénáře (průběh jednotlivých opakujících se činností). Batole si dokáže zapamatovat jednotlivé části jednoduchého příběhu, v rýmovaných pohádkách či písních se jedná např. o dořikávání slov na konci verše (Vágnerová 2014: 131–136).

Stejně jako v předchozím období nabývají inscenace pro děti batolecího věku podobu divadelní události či hraniční formy divadla, kdy je tato *tvorba založena zpočátku na reflexních podnětech*, které se postupně rozvíjejí do podoby přirozené svobodné hry v období staršího batolete s možnostmi *využití jednoduchého příběhu* (pohádky) jako rámce celé inscenace. Opět je ale třeba *výrazného výtvarného i zvukového či hudebního zpracování*, které podnítl smyslové vnímání batolete.

Divadlo pro děti předškolního věku

Věkové stadium, nazývané Eriksonem „iniciativa proti vině“, zahrnuje věk dítěte mezi 3 až 6–7 lety, odpovídající předškolnímu období. Proces socializace se posouvá na další úroveň, dítě se odpoutává od matky a blízkého okolí a navazuje vztahy s ostatními. Má potřebu realizovat své představy, touhu hledat a zkoušet nové věci, nové možnosti. „Iniciativa dodává samostatnosti kvalitu podnikání, plánování a ‚útočení‘ na určitý úkol jen proto, že dítě chce být aktivní a v pohybu tam, kde dříve umíněnost [...] vyvolávala projevy vzdoru či alespoň proklamovala nezávislost [...]. Nebezpečí tohoto stadia spočívá v pocitu viny, který plyne z uvažovaných cílů a z výkonů, do nichž se dítě pustilo [...]“ (Erikson 2002: 232–233).

Dosud nerozvinuté logické uvažování vede k *intuitivní* podstatě *myšlení*, jež má omezené možnosti. Intuice, hnána potřebou vlastní činnosti dítěte, prochází vlastní zkušeností, díky níž si vytváří své jednoduché specifické formy kategorizace (Vágnerová 2014: 178). K výkladům o různých jevech využívá konkretizace skrze *fantazii*, *antropomorfismus* či *absolutní pojetí pravdy*, která souvisí s názory vyšších autorit, dospělých.

Neopomenutelným faktorem je také vnímání příběhu a funkce hry v tomto období. Příběhy jsou většinou *pohádky* vycházející z jednoduchého námětu, kdy *dobro vítězí nad zlem*. Zprostředkování dobra a zla se v pohádkách děje skrze *typové postavy*, jež nemají hlubší

charakterovou kresbu. To napomáhá v jasném rozlišení vlastností jednotlivých postav i k přirozené potřebě dítěte *identifikace s hrdinou*.

Hra je neodmyslitelná součást tohoto věku. Stadium symbolické hry se dále rozvíjí v tzv. *tematickou (či námětovou) hru*, kdy děti přijímají určité role a „hrají si na něco“ (např. na školu, kadeřnictví apod.). Dítě se identifikuje s jinou osobou s odlišnými vlastnostmi a potřebami a získává nové představy o sobě i druhých.

Divadelní tvorba pro tuto věkovou skupinu je v našem prostředí velmi rozšířená. Setkáme se s profesionálními divadelními institucemi či soubory, které produkují inscenace ve svých divadlech či jsou typem zájezdového divadla, tedy inscenace realizují přímo v mateřských školách. Příkladem divadla pro děti tohoto věku je interaktivní inscenace vytvořená v rámci předmětu Divadlo pro děti v Ateliéru divadla a výchovy Janáčkovy akademie múzických umění v Brně (dále jen ADaV). Inscenace, inspirována knihou *Lililinda Superhvězda* dánské spisovatelky Annette Herzog s názvem *Alenka a Péťa* (uvedená v roce 2015 v Divadle na Orlí), vyprávěla příběh o dvou sourozencích předškolního věku, kteří se kvůli svému chování dostali do kouzelného světa, odkud není jednoduché dostat se zpět. Zásadní prvek tvořila scénografie, sestávající z dětem velmi známých barevných molitanových kostek. Tyto kostky, které byly součástí reálného prostředí v pokoji sourozenců, se tak postupně proměňovaly v různá prostředí inscenace. V průběhu děti vstupovaly přímo do děje na jevišti, aby tak pomohly sourozencům na jejich cestě zpět za matkou. Dětem tak byla nabídnuta, prostřednictvím hry, přímá konfrontace s příběhem na základě jejich aktivního zapojení jako součásti inscenace. Činnost dětí se odehrávala zcela spontánně, děti navrhovaly řešení ve vybraných situacích či pomáhaly při osvobození hlavních hrdinů. Herecká práce zde byla na dvou úrovních. Postavy reálného světa byly znázorněny skrze jednání herců, postavy kouzelného světa loutkami. Tím bylo dále dosaženo jasného vizuálního rozdělení prostředí i charakteristiky jednotlivých loutek. Děti na základě motivace příběhu i postav vyvíjely iniciativu pro zapojení do inscenace, která se projevovala nejen možnými řešeními, ale především samotnou hrou dětí na jevišti.

Jednoduchá nekomplikovaná *dějová linie*, kde jsou *jasně vykresleny* *charaktery* skrze své jednání i *vizuální zpracování*, napomáhá dítěti snáze se v představení orientovat, a také se lépe identifikovat s hrdinou/hrdiny inscenace. Zde je nejdůležitější *role herce* jako prostředníka divadelního zážitku, který prostřednictvím svého jednání na jevišti upevňuje motivaci dětí zapojit se do inscenace. Využití a přijetí hry nejen dětmi, ale v počátečních krocích i samotnými inscenátory, otevírá další možnosti práce s touto skupinou nejen jako s pouhými diváky-pozorovateli, ale přímými účastníky divadelní produkce.

Divadlo pro děti mladšího školního věku

Počátek školní docházky s sebou nese různé změny, především v oblasti socializace. Erikson (2002) o tomto období hovoří jako o stádiu „příčinnosti proti inferioritě“. Zodpovědnost a práce jsou další oblasti, které se stávají součástí života jedince. „Rozvíjí pocit příčinnosti, to znamená přizpůsobuje se umělým zákonům světa nástrojů [...]. Završit výrobní proces je cílem, který postupně nahrazuje rozmary a přání hry [...]“ (Erikson 2002: 235–236). Dítě je tak nuceno vyrovnat se s novou rolí, přijmout ji a nalézat vlastní možnosti pro splnění daných očekávání. Také myšlení se v mladším školním věku začíná proměňovat. Piaget (2014: 75) nazývá toto období *fází konkrétních logických operací*; dítě se odklání od egocentrismu a fantazijního výkladu různých okolností a do popředí se dostává racionální vysvětlení. Odrazem toho je *myšlení vázané na realitu*, projevující se proměnnými vztahy určitých věcí či situací (Piaget & Inhelder 2014: 79). Také *chápaní konstanty času* se v mladším školním věku značně proměňuje. Na základě vlastní zkušenosti dokáže dítě lépe pracovat s pojmy minulost a budoucnost (Vágnerová 2014: 275).

Produkce inscenací pro mladší školní věk je v českém prostředí značně rozšířená. Z hlediska dramaturgického výběru přetrvává zpočátku období *raného školního věku* (6–9 let) potřeba identifikace s hrdiny (ať kladnými či sympatickými zápornými). Základ tvoří *literární předlohy s fantaskními, pohádkovými náměty* (např. H. Ch. Andersen), ale i dobrodružné, hrdinské, historické, humoristické příběhy či příběhy čerpající ze současných témat. Pro *střední školní věk* (9–11/12 let) je typický odklon od fantaskních a pohádkových námětů a do popředí se dostává *realistické myšlení*. Pro tvorbu inscenací se tak využívají především dobrodružné příběhy, příběhy ze života dětí či příběhy zobrazující současná společenská témata (Richter 2006: 19–20).

V roce 2017 byla v ADaV vytvořena participační inscenace (divadelní forma založená na přímém vstupu a zásahu dětí v průběhu představení na jevišti) vycházející z literární předlohy Michaela Endeho *Děvčátka Momo a ukradený čas*, pro děti ve věku 7–9 let. Děj inscenace odrážel příběh o děvčátku Momo, ocitajícím se v prostředí malého města, kde se postupně začínají objevovat také agenti Ústavu pro úspory času. Jejich úkolem je přesvědčit všechny obyvatele, aby začali spořit svůj čas tím, že se budou naplno věnovat své práci a omezí vše ostatní. Forma participační inscenace nabízela otevřený prostor pro hru, kterému odpovídalo i scénografické pojetí. Scénografie byla tvořená ze stupňovité elevace (schodů) a především různých materiálů (plastových lahví, velkých kusů igelitů, trubek, starého dětského kola apod.), které měly funkci nejen výtvarnou, ale i praktickou. Jejich prostřednictvím tak děti v průběhu vytvářely různé nástroje při společné plavbě či

dopomáhaly ke změnám prostředí. Významným faktorem souvisejícím s formou participačního divadla byla také komunikace mezi herci a dětmi, strhávající tzv. čtvrtou stěnu mezi jevištěm a hledištěm. Děti tak nebyly pouhými pozorovateli akce odehrávající se na jevišti, ale přímo její součástí. Z dětského diváka se tak stal aktivní dětský divák jednající na jevišti. Všechny tyto aspekty dopomohly dětem hlouběji se ztotožnit s hlavními hrdiny inscenace, a tak přijmout hru a jednat v ní.

Vlastní iniciativa a touha po *aktivním zapojení při řešení problému* může výrazně přispět k přímé účasti dětského diváka. Pokud je mu nabídnut dostatečný prostor a motivace, sám se chce do nastolené jevištní situace zapojit a pomoci k dosažení cíle hrdinů na jevišti. Také postupný odklon od fantazijního pojetí světa k *realistickému poznávání* odkazuje k dalším možnostem v oblasti dramaturgie či formy divadelního ztvárnění inscenace. Dítě již nevnímá předváděnou fikci jako realitu, dokáže tyto dva světy odlišit, avšak s jistým odstupem. Velmi snadno přijímá hercovo ztvárnění dané postavy pod podmínkou, že je pro něj dostatečně uvěřitelná. Herec zde musí být dobrým komunikátorem se schopností aktuální reakce na podněty divácké skupiny.

Závěr

V poměrně krátkém časovém období dětství prochází jedinec rychlým fyzickým i psychickým vývojem. Z poznatků vývojové psychologie vyplývají možné přístupy nejen v oblasti dramaturgického výběru pro určitý věk (výběr látky pro divadelní zpracování a jeho možnosti, pochopení námětu či témat), ale také ve volbě formy, scénických a zvukových prostředků či k herecké práci.

Dramaturgie je v kojeneckém a batolecím období odkázána především na volbu jednoduchého rámce inscenace, upřednostňujícího výrazové prostředky divadla (zvuk, světlo atd.). Pozdější batolecí období pak dává možnost pracovat s velmi jasnými a jednoduchými příběhy. Ty se v pozdějším předškolním období rozvíjejí ve fantazijní příběhy s motivy dobra a zla. Podstatná je zde také potřeba identifikace s hrdinou příběhu. Mladší školní věk již nabízí širší rozpětí těchto výchozích námětů, důraz je kladen na realitu, dobrodružné příběhy a hrdinství.

Scénografie, světlo a zvuk jsou silnými výrazovými prostředky nejen v průběhu celého dětského věku. V kojeneckém a batolecím období se jedná spíše o složky, které stimulují reflexní podněty dítěte (výrazné syté barvy, náhlé změny barev, hudební či zvukové a rytmické změny atd.). V předškolním a především mladším školním věku již začínají plnit estetickou funkci, která dotváří atmosféru celé inscenace.

Nejzásadnějším pojítkem různých období dětství je *hra*, která představuje primární přirozenou činnost dětí. V divadle pro děti se osvědčují takové divadelní formy (interaktivní, participační divadlo či jiné hraniční formy divadla), které stírají klasické dělení divadelního prostoru na jeviště a hlediště a nabízejí prostor dětským divákům pro otevřenou hru. Aktivní účastí dítěte je komunikace posílena o vlastní hlubší prožitek na základě přímé konfrontace s postavami i jednotlivými situacemi. Děje se tak prostřednictvím nejdůležitějšího článku celého představení – herce.

Herec komunikuje s divákem skrze svoji postavu, nabízející určité výhody i omezení. Měl by být schopen, stejně jako dítě, bezprostřednosti v přímé komunikaci s diváky a vnímání dětí jako rovnocenných partnerů. Okamžitá zpětná vazba odrážející přirozenou dětskou spontaneitu, která dosud není omezena tzv. divadelními konvencemi, nabízí další možnosti komunikačního toku směrem k hercům.

Divadlo pro děti je specifickou oblastí divadla, která si vyžaduje hlubší poznání psychologických východisek spojených s dětským divákem a jeho způsobem myšlení a uvažování. Přirozená dětská hra, schopnost přijetí fikce, spontaneita atd. představují základní předpoklady pro tvorbu inscenace pro děti i možný prostředek komunikace v průběhu představení.

Literatura

BERNARD, J. (1983) *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

DRAPELA, V. J. (2004) *Přehled teorií osobnosti*. Praha: Portál.

ERIKSON, E. H. (2002) *Dětství a společnost*. Praha: Argo.

FLETCHER-WATSON, B. (2013) Child's Play: A Postdramatic Theatre of Paidia for the Very Young. *Platform: Journal of Theatre and Performing Arts* [online], roč. 7, č. 2. London: University of London [cit. 2018-03-01]. Dostupné z: <https://www.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/platform/072/platform72-full.pdf>

KRYŠTOFEK, O., KOLÁR, E. (1959) *O velké divadlo pro malé diváky: sborník z ostravské konference o divadle pro děti a mládež 1958*. Praha: Orbis.

KULKA, J. (2008) *Psychologie umění*. Praha: Grada.

LANGMEIER, J., KREJČÍŘOVÁ, D. (2006) *Vývojová psychologie*. Praha: Grada.

MUKAŘOVSKÝ, J. (1966) *Studie z estetiky*. Praha: Odeon.

- OSTEN, S. (2009) *Babydrama – an artistic research report*. [online] Stockholm: Dramatiska institutet the Stockholm School of Dramatic Arts [cit 2018-02-22]. Dostupné z: <http://www.ungaklara.se/wp-content/uploads/2017/09/babydrama-suzanne-osten-eng-2013.pdf>
- OSOLSOBĚ, I. (2002) *OstENZE, hra, jazyk: sémiotické studie*. Brno: Host.
- PAVIS, P. (2003) *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav.
- PAVLOVSKÝ, P., et al. (2004) *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri.
- PIAGET, J., INHELDER, B. (2014) *Psychologie dítěte*. Praha: Portál, 2014.
- PLAŇAVA, I., PŘIKRYLOVÁ, Z. (1987) *Zpráva o psychologickém průzkumu dětského diváka divadla Radost*. Rozmnoženina Divadla Radost, Brno.
- RICHTER, L. (2006) *O divadle (nejen) pro děti*. Praha: Dobré divadlo dětem.
- RICHTER, L. (2015) *Divadlo pro děti*. Praha: Dobré divadlo dětem.
- ŘEZÁČ, J. (1998) *Sociální psychologie*. Brno: PAIDO, Edice pedagogické literatury.
- ŘEZNÍČKOVÁ, K. (2013) *České divadlo pro děti a s dětmi v první polovině 19. století*. Praha: KANT.
- VÁGNEROVÁ, M. (2014) *Vývojová psychologie: dětství a dospívání*. Praha: Karolinum.
- ZICH, O. (1986) *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama.
- ŽANTOVSKÁ, I. (2012) *Divadlo jako komunikační médium*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.

MgA. Miroslav Jindra, jindra.mirek@gmail.com

Obraz reality venkova v literatuře pro děti a mládež mezi lety 1945–1999

Jitka Pušová

Klíčová slova: venkov, literatura pro děti a mládež, realistický venkov, Markéta Zinnerová, Tajemství proutěného košíku

Anotace: Příspěvek se zabývá obrazem reality venkova v literatuře pro děti a mládež v letech 1945–1999. V první části se věnuje pojetí termínu venkov, následuje metodika výběru celkové tematické bibliografie z výše uvedeného období a označení její subtematické klasifikace s důrazem na díla, která usilují o realistické vykreslení venkovského života. V poslední části je zahrnuta interpretační analýza vybraného titulu z kapitoly realistického zobrazení venkova, konkrétně Tajemství proutěného košíku Markéty Zinnerové.

Téma venkova v české literatuře pro děti a mládež jsem si zvolila už pro bakalářskou práci, v níž jsem se věnovala titulům vydaným mezi lety 2000 a 2015. Protože mi je téma venkova od dětství blízké, rozhodla jsem se jím zabývat i ve své diplomové práci. Tentokrát jsem se zaměřila na knihy z období od roku 1945 po konec 90. let 20. století.

„Venkov“ je velmi neurčitý pojem. *Slovník spisovného jazyka českého pro školu a veřejnost* definuje venkov jako místo, „krajinu mimo větší město“; dalšími znaky, které by zpřesňovaly význam slova, se výkladový slovník nezabývá (Filipec 1994: 487). Já pojem venkov pojímám jako prostor, ale také jako systém vzájemně propojených vztahů. Z hlediska prostoru zahrnuje venkov budovy ve vesnici i s jejich pozemky a přírodní prostor v nejbližším okolí, jako jsou pole, louky či les. Druhý aspekt venkova vytváří jeho obyvatelé, ať už lidští nebo zvířecí, a vztahy mezi nimi, např. vztahy sociální, ekonomické, rodinné, ale i pouto mezi člověkem a zvířetem.

Vladimír Macura se v knize *Poetika míst*, na které se podílel spolu s Danielou Hodrovou a dalšími autory, zabývá venkovem jako místem idyly reprezentovaném chaloupkou (1979: 44–61). Idyla je ztotožňována s uzavřeným a přehledným světem s omezeným okruhem motivů. Toto pojetí se v literatuře objevuje hlavně na konci 18. a na počátku 19. století. Salomon Gessner (švýcarský básník, který svá významná díla *Idyly* a *Nové Idyly* tvořil ve druhé polovině 18. století; jeho básně v sobě spojují bukolickou tradici, subjektivní vnímání přírody a harmonii mezi člověkem a přírodou; ideál je pro něj ve světě pastýřů, kteří nepatří do soudobé společnosti) považuje chaloupku za skromné, nízké, nenápadné obydlí, které souzní s přírodou a přímo vyzývá k odpočinku, meditaci a propojení se s posvátnem (Hodrová 1997).

V českém prostředí se k tomuto místu připíná i význam nacionální. Chaloupka se stává zrcadlem národního charakteru, jehož znakem je otevřenost, pohostinnost a důvěřivost. Venkov tak získává důležitou úlohu a vytváří zázemí pro české vlastenecké snahy.

Klíčové bylo sestavit bibliografii titulů literatury pro děti a mládež s tematikou venkova, které vyšly mezi lety 1945–1999. Tituly jsem hledala pomocí katalogu Národní knihovny v Praze, dalším důležitým zdrojem byl časopis *Zlatý máj*, který vycházel v letech 1956–1997 a věnoval se kritice literatury pro děti a mládež. Své výsledky jsem porovnávala také s bibliografickým soupisem SNDK a Albatrosu v letech 1949–1983. Následně bylo nutné si všechny vytipované tituly, jejichž anotace a knihovnické kategorizace napovídaly příslušnost k tematickému celku venkova, prostudovat, abych zjistila, zda je lze skutečně považovat za díla zobrazující venkov jako reálně existující prostor se svými obyvateli, kteří vstupují do vzájemných vztahů.

Výsledkem této rešerše je soubor 146 knih. Do soupisu jsem již nezařadila pohádkové knihy, protože venkov nabývá v pohádkových příbězích jiných podob a funkcí. Pohled na prostor venkova podléhá pohádkové transformaci a mnohdy je těžké určit hranici adaptace díla. Já jsem se chtěla zaměřit pouze na obraz reálných venkovských kulis, ve kterých se odehrávají skutečné lidské životy.

Soubor 146 knih s tematikou venkova, které byly vydány v letech 1945–1999, jsem dále subtematicky klasifikovala do čtyř skupin dle kritérií času příběhu, místa venkova v jeho proměnách a kontrastech, důrazu na různé aspekty venkovského života a uchopení venkovské reality.

Dále se budu věnovat oddílu, který spadá do poslední uvedené kategorie, klasifikace dle uchopení venkovské reality, a tvoří ho knihy realisticky zobrazující venkovský svět. Blíže jsem se zabývala tituly *Kluci, holky a Stodůlky* Evy Bernardinové, *Anna za dveřmi* a *Nekonečné prázdniny* Martiny Drijverové, *Červenec má oslí uši* Ivy Procházkové, *Skleněný svět* Jarmily Dědkové, *Lišáci, Myšáci a Šibeničák* Věry Plívové-Šimkové a *Tajemství proutěného košíku* Markéty Zinnerové, jehož interpretační analýza pro konkrétnost následuje.

Markéta Zinnerová: Tajemství proutěného košíku (1978)

Tajemství proutěného košíku je próza ze života dětí, časově zakotvená v přítomnosti 70. let minulého století a odehrávající se ve vsi Janovice. Nakladatel vidí jako čtenáře knihy děti osmileté a starší. Jedním z hlavních hrdinů je Klárka, která půjde do páté třídy, bydlí na vesnici s babičkou, zatímco matka s otcem a bratrem bydlí ve městě. S Tondou a Vládou tvoří nerozlučnou partu, ale dětské přátelství je vrtkavé. Vlád'a musí čelit odchodu svého otce

k jiné rodině, kvůli tomu vzniká mezi dětmi propast. Vláša se snaží opět najít pevnou půdu pod nohama, Klárka se připravuje na stěhování do Prahy, které se zdá být v nedohlednu, ale pro jistotu si na půdě začne vytvářet svůj obrázkový deník.

Vztahy

Vesnice Janovice tvoří pevně semknutou komunitu se svou vlastní subkulturou. Vzájemná propojenost jednotlivých obyvatel je predispozicí k řešení problémů v kolektivní rovině. Individualita každého jedince je potlačena vlivem okolí, které tvoří velkou část života každého venkovského člověka. Společenství přináší mnoho výhod, avšak také omezuje soukromí a trestá jakoukoliv odchylku od všeobecně přijímaných pravidel. Intimní život jednotlivých rodin je veřejnou záležitostí, proto může rozchod rodičů způsobit vyčlenění ze společnosti.

Takový případ ilustruje Markéta Zinnerové v knize *Tajemství proutěného košíku*. Vláša vyrůstá ve šťastné fungující rodině až do chvíle, kdy se jeho otec náhle odstěhuje. V nelehké situaci se projeví pevná semknutost neúplné rodiny. Matka se snaží zachovat domov i bez otce a izolovat se aspoň po nějakou dobu před vševědoucíma očima spoluobčanů. Ve snaze ochránit své blízké staví matka před okolím zeď. Mentální, ale také reálnou, celá rodina se stažením do sebe samovolně dostává na okraj společenství. I sousedé Vavruškoví si o Hance, matce Vládi, začínají vypravovat ve zlém.

Také Vláša hledá nové jistoty, protože jeho do té doby bezstarostný dětský svět začíná mít trhliny a sevřené rurální prostředí mu paradoxně svými specifiky přestává poskytovat ochranu. V touze po bezpečí utíká do dob, kdy byl ještě malý, a aspoň na chvíli je znovu to šťastné, malé dítě.

„Mami,“ zarazil ji Vláša, „vypravuj mi.“ Překvapil ji. „Už nejsi malej, Vlášíku!“ Nic neřikal, ale nespouštěl z ní oči. „A co bys chtěl?“ „Vypravuj mi, jak jsi byla malá.“ Začala povídat jako tenkrát, když byl ještě špunt a ohromně ho potěšilo pomyšlení, že dělávala stejné nezbednosti jako on. A jako tenkrát vklouzl dlaní pod matčiny prsty.“ (Zinnerová 1978: 27)

Kritik Jaroslav Provazník (1979: 104–106) vyzdvihuje reálnou ilustraci postav s jejich klady i zápory. Postavy tvoří klíč k celku. Reagují na nové situace, snaží se v nich zorientovat a vytváří si na ně názor, tím na stránkách knihy ožívají a jsou pro čtenáře psychologicky věrohodné.

Venkovské prostředí rozpadlé rodině nenabízí potřebnou oporu, naopak svou zvědavostí a potřebou aktivně se podílet na životech jiných oslabuje schopnost obnovit křehkou rovnováhu rodinného mikroprostoru. Matka pracuje v kravíně a mezi vesnickými ženami se již necítí dobře, proto se snaží oddělit od vnějších vlivů, aby měla čas vyřešit soukromé problémy. Vlád'a se v nelehké situaci přimyká k matce a snaží se jí být oporou, stejně jako tchán, jenž s odchodem svého syna od rodiny nesouhlasí. V nové rodině se s odchodem otce změní rozložení rolí. Dědeček je už slabý a na mužské práce nestačí, proto se navzdory vrozené ideji muže, který živí rodinu, aktivně podílí na chodu domácnosti.

„Děda zvedl pár cihel, šlo to čím dál hůř a jeřda! Zatracená záda, už neposlouchají! ‚Nechte toho,‘ vybídla ho Hanka jemně, ale on se bránil: ‚Ne, jsem chlap!‘ ‚To jste, dědečku, jenomže nerada bych, abyste chodil o holi dřív, než to bude nutný.‘ Děda se vzdal, trošku zesmutněl, ale tu ho napadlo: ‚Když ty zedničíš, já budu naše kuchařka.‘“ (Zinnerová 1978: 54)

Matka naopak přebírá funkci hlavy rodiny a úlohu muže, zastává i opravy v domě.

Poměry mezi dospělými zasáhnou také do života dětské party. Vlád'a postavený před novou situací se vzdaluje dětským hrám a je vtáhnut do světa dospělých. Pro Vlád'u už není možná cesta zpět. Křehká bublina dětství praskla a on musí dospět. Oporu nemůže po nějaký čas hledat ani u svých přátel, protože životní osudy mezi nimi vytvoří propast, jež nelze lehce překlenout. Klárka nemá pro nové chování svého kamaráda pochopení a společně s Tondou se mu začnou vyhýbat. Potřebný klid najde Vlád'a u Ondry, lesníka, který je v dětských očích nebezpečný, ale oči dospívajícího kluka v něm najdou cenného spojence, přítele i náhradního otce. Vesnice automaticky přijímá novou kompletní rodinu a Vlád'a s matkou se opět stávají plnohodnotnými členy janovické společnosti. Jana Klokočnicková (1979: 6) v *Nových knihách* oceňuje, že je v celé knize přítomná naděje, která pomáhá řešit i složité životní situace.

Narativní situace je podána subjektivizovanou osobní er-formou. Perspektiva se však mění v závislosti na vývoji příběhu. Čtenář tím získává různé pohledy na realitu venkova, protože Klárka i Tonda ji reflektují jako pozitivní viděnou dětským pohledem, ale Vlád'a proniká i do problémové charakterizace vesnického života.

Město a venkov

Opozici města a venkova je možné nalézt v osudech rodiny Klárky a Vojty. Klárka, která vyrůstá u babičky v Janovicích, nachází na venkově potřebnou stabilitu, lásku a pocit sounáležitosti, ačkoliv matka s otcem a bratrem Vojtou žijí v Praze. Na počátku venkovské

prostředí separuje sourozence a umístí každého do rozdílného světa, aby se v něm mohli potkat a najít k sobě cestu. Z Klárky je typická vesnická dívka, která se mrštností vyrovná chlapcům. Pro ni má venkov punc výjimečnosti, o čemž se snaží přesvědčit i Vojtu, když mu říká, že pouze u babičky je možné trhat z vikýře hvězdy na nebi. Zároveň jí venkovské stavení poskytuje dostatek prostoru pro nová dobrodružství a ukrytí všech pokladů a tajemství. Stodola babičky Vavruškové je ideálním místem pro hraní i snění, protože je plná věcí, které probouzí fantazii a uchovávají vzpomínky.

„V žádném strašidelném zámku není rezavý čert – třebaš na vyorávání brambor, na žádné půdě nenajdete žebříňák plný sena a těžko by si loupežníci v některé jeskyni zapomněli saně i s ojí pro koně, s nimiž se vozívalo dřevo. Kromě toho [zbylo] ve stodole z času, kdy se na chalupě hospodařilo [...] všechno, co kdy v hospodářství sloužilo a co babička neměla to srdce nebo sílu vyhodit.“ (Zinnerová 1978: 18)

Klárce poskytuje skryš před světem také půda, proto se rozhodne, že bude nejlepším ochráncem jejího obrázkového deníku.

Přírodní prostředí venkova a atmosféru velkoměsta ukazují sporadické lyrické popisy krajiny, ve kterých se jasně ukazuje, že vesnice je vypravěčem vnímána jako lepší místo pro život než město. Modrou oblohu plnou hvězd staví do opozice k „Praze zaprášené, nemocné chvatem a hlukem“ (Zinnerová 1978: 222). Obě místa spojuje motiv cesty. Klárka cestuje do města, nikoliv za něčím nepoznaným a tajemným, ale je to její návrat domů; oproti tomu cesta Vládi do Prahy je dobrodružnou výpravou za poznáním a domovem je pro něj malá vesnice Janovice.

Július Noge (1979: 368–370) se ve své recenzi knihy zaměřuje na porovnání seriálové předlohy a knižního zpracování. Vidí přílišnou tendenci k idealizaci venkovského prostředí a harmonických rodinných vztahů, které jsou pro hrdiny velmi důležité. Avšak přiznává, že autorka je schopna ukázat rodinu i v konfliktních situacích a bez zbytečného sentimentu.

Dětské hry a škola

Dětské hry jsou pro nejmenší prostředkem jak poznávat svět. Pro děti z Janovic představují hry malé souboje o to, kdo je lepší, kdo se ve stoju sena prohrabe hloub, kdo doskočí dál. Přeměřují své síly a zjišťují, jestli holka předhoní kluka, jestli městské dítě vyhraje nad venkovským. Blízkost jednotlivých domů umožňuje dětem sdělovat si tajemství mimo oči dospělých. Svůj svět kódují do tajných zpráv, kterým rozumí jen oni. Prstovkou (prstová abeceda) si předávají vzkazy z půdy na půdu. Pro trojici hrdinů představují hry kousek

idylického světa, ve kterém jsou v bezpečí a jehož pravidlům rozumí a respektují je, protože si je sami nastavili.

Na venkově má často významnou roli učitel. Svým působením, laskavým přístupem a pochopením dětských starostí, a to i těch starostí, kterým ještě Vláďa ani Zdeněk nerozumí, přispěje k vyřešení nejedné situace. Alena, žena učitele matematiky a zároveň ředitele školy Merunky, zastupuje typ učitele, který nesoudí, nežaluje, je nápomocný a má přirozenou autoritu. V jejím případě jsou tyto vlastnosti podtržené mateřským citem a laskavostí. Nenásilným způsobem pomáhá oběma chlapcům ujasnit si, jak je rodina důležitá a že ji netvoří společný stůl ani společné večere, ale vzájemné citové vazby. „Zcela určitě věděl, že to s ním myslí dobře a na rozdíl od většiny ostatních lidí se v jeho starostech vyzná. Dokonce mnohem víc než Zdeněk sám.“ (Zinnerová 1978: 208)

Výchovný aspekt školy a také její venkovská specifika ukazuje Merunkova snaha vést žáky ke spojení s přírodou. Zahrada za školou je společným majetkem dětí a jejich vizitkou. Ve vesnických lidech je úcta k přírodě vžitá a pevně zakořeněná, každá generace ji předá jako dědictví svým potomkům, stejně jako ji oni spolu s kusem pole a vědomostmi, jak správně hospodařit, dostali od svých otců. V poslední době se však spojení člověka se zemí začíná vytrácet, proto se učitel Merunka snaží vztah k půdě i rodné vsi probudit již v dětech školou povinných. „Vyprávěl jim, jaký lidé mívali smysl pro krásu. Co vlastní rukou stvořili, přitesali a postavili, přírodu neuráželo, naopak s ní splynulo. [...] Merunka doufal, že si děti budou vážit krásného okolí Janovic, nebudou je ničit, ale chránit, a to i tehdy, až budou dospělí.“ (Zinnerová 1978: 149)

Literatura

- FILIPEC, J. (1994) *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praha: Academia.
- HODROVÁ, D. (1997) *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H.
- KLOKOČNÍKOVÁ, J. (1978) Tajemství proutěného košíku. *Nové knihy*, č. 45, s. 6.
- NOGE, J. (1979) Román z obrazovky. *Zlatý máj*, roč. 23, č. 10, s. 368–370.
- PROVAZNÍK, J. (1979) Tajemství proutěného košíku. *Zlatý máj*, roč. 23, č. 2, s. 104–106.
- ZINNEROVÁ, M. (1978) *Tajemství proutěného košíku*. Praha: Albatros.

Bc. Jitka Pušová, jitka.pusova@gmail.com

Překlady sovětské literatury pro děti a mládež v produkci Státního nakladatelství dětské knihy v letech 1949–1959

Marie Drábková

Klíčová slova: sovětská literatura, dětská literatura, literatura pro děti a mládež, Státní nakladatelství dětské knihy, Albatros

Anotace: Příspěvek se váže k českým překladům sovětské literatury pro děti a mládež z let 1949–1959. Vychází z připravované bakalářské práce, která přináší soupis těchto překladů, rozříděných podle kritérií jako žánr, věk předpokládaného adresáta a téma. Příspěvek představuje výsledky této práce, tedy informace o procentuálním zastoupení jednotlivých žánrů, věkovém zaměření recipientů a tematické převaze vydávaných děl.

Úvod

Letos je to přesně sedmdesát let ode dne, kdy komunistická strana získala na necelých 42 let nadvládu nejen nad politickou sférou naší země – její vliv opanoval všechny oblasti kulturního a každodenního života. První dekáda socialisticky orientované vlády je charakteristická řadou změn, které postupně vedly k podřízení se Sovětskému svazu a centralizaci moci. Tyto změny zasáhly i oblast vydavatelskou, v níž bylo jedním z důsledků založení Státního nakladatelství dětské knihy (1. dubna 1949). Výzkum mapuje prvních deset let (1949–1959) překladatelské činnosti tohoto nakladatelství, konkrétně překlady ze sovětské literatury pro děti a mládež. Šedesátá léta jsou pak považována za období postupného uvolňování, jehož důsledkem je mimo jiné i zánik monopolního postavení Státního nakladatelství dětské knihy.

Pod pojmem sovětská literatura (literatura Sovětského svazu) jsou zahrnuty tituly publikované na území Ruské sovětské federativní socialistické republiky. Původní jazyk knih nebyl jednotný, ovšem ruština jednoznačně převládala. V roce 1932 byla ustanovena oficiální metoda pro psaní sovětské literatury – *socialistický realismus*. Timofjejev a Turajev (2002) popisují socialistický realismus jako kulturní a umělecký směr schválený v roce 1932 ÚV KSSS (Ústřední výbor Komunistické strany Sovětského svazu) coby oficiální předpis pro oblast kultury a umění, závazný pro země Svazu sovětských socialistických republik (dále jen SSSR). Socialistický realismus v literatuře nahradil pluralitu literárních směrů a skupin.

V Rusku, respektive v Moskvě a Leningradu, existovalo nakladatelství, které mělo od roku 1933 v dětské literatuře monopolní postavení. Jednalo se o *DĚTGIZ* (Dětskoje

gosudarstvennoje izdatelstvo, v překladu Dětské státní nakladatelství). Mnoho sovětských autorů vydávaných v tomto nakladatelství bylo překládáno a publikováno ve Státním nakladatelství dětské knihy, jež mělo centrálu v Praze. Šubrtová (2013) shrnuje informace o Státním nakladatelství dětské knihy ve *Slovníku české literatury po roce 1945* a uvádí, že se jednalo o jediné nakladatelství vydávající knihy pro děti a mládež po roce 1949. Vzniklo v Praze rozdělením Státního nakladatelství na dvě části – Státní pedagogické nakladatelství, jehož cílem bylo vydávat učebnice, a Státní nakladatelství dětské knihy (dále SNDK), které mělo za úkol publikovat dětskou literaturu. Zpočátku v nakladatelství existovaly tři knižní edice: (1) Knižnice pro nejmenší (původně Knižnice pro předškolní věk), kde nalezneme leporela, výběry básní, krátké prózy jak klasiků, tak soudobých autorů české i zahraniční literatury, (2) Knižnice pro národní školy, (3) pro nejstarší recipienty vydávala tituly edice Knižnice pro střední školy, která však přinášela i neintencionální literaturu pro mládež.

Materiál a metody

Cílem práce bylo vytvoření bibliografické rešerše českých překladů sovětské literatury pro děti a mládež z let 1949–1959, neboť pro vymezené desetiletí není v současné době možno dohledat ucelený soupis sovětských knih pro děti a mládež, které během něj byly přeloženy do českého jazyka. Státní nakladatelství dětské knihy však v roce 1966 vydalo *Bibliografický soupis 1949–1963*, který zahrnuje veškeré knihy, jež Státní nakladatelství dětské knihy v těchto patnácti letech publikovalo. Tento soupis knih, jehož autorem je Jan Šnobl (1901–1989), se stal hlavním zdrojem pro bakalářskou práci. Článek čtenáře seznámí s výsledky analýzy těchto vytvořených seznamů.

Zkoumání bylo založeno na synteticko-analytické metodě, která spočívá ve vytvoření seznamů knih pro děti a mládež přeložených ze sovětské literatury v letech 1949–1959 v produkci Státního nakladatelství dětské knihy. Výzkum vyústil ve vytvoření čtyř seznamů. První seznam je sestaven podle abecedního pořadí jmen autorů a podává základní informace o díle – jméno autora a titul publikace, popřípadě jen věcný název díla, rok prvního vydání, počet stran a údaj o knižní edici, ve které byla kniha vydána. Dále jsou v prvním seznamu uvedena data případných reedic, jména překladatelů a ilustrátorů, transliterovaný originální název a stát prvního vydání. Další tři seznamy jsou řazeny podle věku předpokládaného adresáta, žánru a hlavního tématu děl. Podkladem pro vznik těchto čtyř kategorií jsou informace ze Šnobrova *Bibliografického soupisu* a vlastní interpretace daných děl.

Výsledky

Vytvořená bibliografická rešerše obsahuje celkem 304 titulů. Vydavatelské směřování nakladatelství v Sovětském svazu se zrcadlilo v produkci SNDK. Sergej Vladimirovič Michalkov v článku *Sovětská dětská literatura*, jež je dostupný online, uvádí několik jmen sovětských autorů, které si dětští čtenáři velmi oblíbili. Jednalo se o Alexeje Nikolajeviče Tolstého, básnířku Agnii Barto, Arkadie Petroviče Gajdara či Nikolaje Kornejeviče Čukovského. Ze seznamů je možné vyčíst, že díla autorů oblíbených u dětí Sovětského svazu byla také vybrána pro český překlad v SNDK. Jedním ze sovětských autorů nejvíce překládaných do českého jazyka byl A. P. Gajdar. Během první dekády SNDK bylo vydáno 10 děl z jeho tvorby, která byla následně také reeditována. V letech 1949–1959 byla u nás nejmenším čtenářům nabídnuta tvorba Samuila Jakovleviče Maršaka v podobě osmi vydaných publikací nebo dílo N. K. Čukovského, kterému bylo vydáno šest českých překladů. Mezi často překládané autory tohoto období patřil i A. N. Tolstoj, Vitalij Bianki nebo básnířka A. Barto.

Chaloupka a Voráček (1984) věnují překladové literatuře pro děti a mládež několik slov a uvádí, že četba zahraničních autorů (nejen sovětských) především u starších dětí a mládeže byla po roce 1948 hojná. Jako problém však vnímají nedostatečné znalosti literárního kontextu čtenářů.

Očima dnešního kritika je výběr překladových titulů strnulý jak tematicky, tak žánrově. Pokud by si dětský čtenář chtěl vybrat knihu z tohoto období s požadavky estetického prožitku bez ideologické orientace, musel by zvolit publikace z řad klasiky národů Sovětského svazu, knihy s tradičními náměty, jako jsou folklórní pohádky. Nejmenší čtenáři by ocenili knihy, které byly i tehdy adresovány stejně starým dětem.

Pokud se týká chronologického uspořádání publikování těchto děl, rok vzniku SNDK přinesl nejnižší počet českých překladů sovětské dětské literatury, protože vydavatelská koncepce se teprve utvářela. Naopak o dva roky později bylo vydáno nejvíce českých překladů za celé desetiletí. Druhá polovina 50. let byla ve znamení poklesu překladové literatury ze sovětských států, což souvisí i s uvolněnější politickou situací, která zasáhla i do vydavatelské oblasti, a změnou vedení nakladatelství.

Počátky sovětské literatury (pro dospělé i pro děti) jsou charakteristické převahou poezie nad prozaickými díly, u českých překladů literatury pro děti a mládež tomu však bylo jinak. Tato situace byla ovlivněna také neschopností dokonale přeložit básně z ruského jazyka vzhledem k tomu, že většina z překladatelů nebyla rusisty a tlak na rychlost překladů byl v té době důležitější než jeho důslednost. „[...] ani velmi široký překladový rejstřík nemohl

nahradiť hodnotnou tvorbu pôvodní“, uvádí Voráček a Chaloupka (1984: 361) a za příčinu označují skutečnost, že mnohá díla sovětských autorů sloužila spíše jako vzor pro mechanickou imitaci než jako tvůrčí inspirace. Teprve později docházelo k účelnému výběru překladů.

Tak například, jak uvádí Obec překladatelů, Jiří Václav Svoboda (1924–1981), který přeložil *Mášenku* básnířky Agnii Barto, se během svého života hojně věnoval překladům, ovšem ruský jazyk nevystudoval – studoval vysokou školu politického a sociálního zaměření. Sám však básně psal a díky svému citu pro poezii byl schopný přeložit spoustu dalších básnických děl. Petr Denk (1902–1955) studoval na Akademii výtvarných umění v Praze a následně výtvarnou výchovu spolu s českým jazykem vyučoval. I o většině dalších osobností se sice dočteme, že z ruského jazyka překládali, ovšem překladatelství většinou nebylo jejich profesí. Je však nutno zmínit i jména autorů, kteří rusistiku či slovanské jazyky vystudovali, a tak byly jejich překlady na úplně jiné úrovni. Jedná se například o redaktorku *Naděždu Slabihoudovou* (1922–2014), která se zabývala překlady ruské a estonské literatury.

Próza se však postupně stala častější žánrovou výrazovou formou i v sovětské literatuře. Povídky spolu s novelami byly ve zkoumaném období nejfrekventovanějšími žánry českých překladů sovětské literatury pro děti a mládež. Zmínit musíme také pohádku, ať už autorskou nebo folklórní, která obhájila své místo v dětské literatuře i v tomto období. Pro starší čtenáře byly napsány i rozsáhlejší romány pojednávající převážně o válce (*Syn pluku*). Objevilo se také velké množství překladů vzpomínkových, autobiografických či biografických knih, které měly představit ideální vzory socialisticky smýšlejícího člověka a které byly adresovány především starším dětem. Literatuře naučné, adresované téměř všem věkovým kategoriím, se také dostává velké podpory. Pokud bychom chtěli žánrové útvary rozdělit ještě detailněji, můžeme mluvit také o sci-fi literatuře, pod kterou bychom zařadili díla jako *Plutónie*, *Ve světě objevů: vědeckofantastické povídky*, *Astronauti* a *Cesta do zítřka*, ovšem pro nízké zastoupení tohoto specifického žánru byly dané publikace přiřazeny k žánrům ostatním.

Nejčastějším adresátem překladů dětské sovětské literatury byla mládež od 12 let. Věková kategorie, na niž se autoři nejvíce zaměřovali, je charakteristická rozhodováním se o své budoucnosti a také byla tou „nejzranitelnější“ skupinou, která by ideologické smýšlení mohla zavrhnout. Proto se i knihy věnované této věkové skupině orientovaly především na představení ideálních sovětských vzorů a budování kladného přístupu k práci. Pro tyto čtenáře byly určeny také knihy sovětského literárního dědictví, čili neintencionální literatura pro děti z per překládaných autorů klasiky (*Kapitánská dcera*). Pro nejmenší čtenáře byly

naopak psány knihy, ve kterých se ještě většinou neobjevovala čirá ideologie, o což se zasloužil například autor próz s přírodní tematikou Vitalij Bianki.

Co se týče tematického uspořádání titulů v bakalářské práci, seznam byl rozdělen na dvě větší kapitoly, a sice „Obraz minulosti“ a „Obraz současnosti“. Do prvního oddílu byla zařazena díla s tematikou boje za SSSR, díla reflektující druhou světovou válku a opěvující vítězství Rudé armády v květnu roku 1945. Patří sem také díla zobrazující nelehký život během carské vlády v Rusku (do Velké říjnové socialistické revoluce 7. listopadu 1917). Druhá kapitola naopak představuje díla popisující současný život v SSSR, která často mají výchovný charakter s cílem představit ideální morální vzor. Jedná se tedy o díla, kde děti vystupují jako dokonalý příklad sovětského občana, ochotného vždy pomoci, hrdého na svou zem, poslušného a pracujícího, bojujícího za myšlenky komunismu. Stejně tak bylo napsáno množství knih popisujících život sovětského hrdiny. Jednalo se o vojenské generály, partyzány, ale i dětské hrdiny, jako byl Pavlík Morozov. Oddíl „Obraz současnosti“ obsahuje i díla, jejichž tematikou je zobrazení každodenního života dítěte, rodiny apod.

Z témat reflektujících minulost, jako druhou světovou válku nebo období carismu, se vymykají snad jen folklórní pohádky, jejichž snahou bylo poukázat na zvyky jednotlivých národů sovětského svazu (*Krásá nesmírná*) a tyto tradice tak sjednotit (*Stateční junáci: pohádky národů Sovětského svazu*). Do skupiny knih bez ideologické myšlenky patří také sovětská klasika. Tu tvoří díla autorů, kteří žili převážně v 19. století a jejichž díla se nadále reeditují i dnes jako kulturní dědictví národů. Publikace zvolené k překladům nijak neodporují oficiálnímu proudu, a i když většina z nich není adresována přímo dětem (proto jsou vydávány v KSSŠ), jejich výběr je zúžen. V produkci SNDK tedy nenalezneme knihy jako *Revizor*, *Vojna a mír*, *Zločin a trest* apod. K četbě mládeže však neodmyslitelně literární klasika patřila.

Publikace zařazené do bloku „Obraz současnosti“ odpovídají dobovému zobrazení skutečnosti, snad i proto kvantitativně převládají. Nejpočetnější tematickou skupinu zde tvoří „Charakter pionýra“, což je z hlediska účelu formování dětí jakéhokoli věku pochopitelné. Hned druhou příčku by však obsadila tematická skupina s názvem „Děti, rodina, bez ideologie“. Další témata už stojí více či méně na stejné úrovni a jejich jednotícím prvkem je zobrazení ideálního života v Sovětském svazu a zavržení života předchozího.

Sestavení tematického seznamu nemá za úkol interpretovat každé dílo zvlášť, nýbrž cílem je vytvoření uceleného soupisu knih rozdělených podle základní tematiky objevující se v publikaci. Internet, především bibliografická databáze děl, nenabízí čtenáři obsahy většiny z uvedených děl, což může být zapříčiněno i tím, že v dnešní době zkoumané knihy nepatří

mezi reeditované a dětmi čtené knihy. Souvisí to samozřejmě s vývojem literatury pro děti a mládež a právě i s tematikou děl, která dnešního čtenáře bez znalosti dobového politického a historického kontextu nezaujme a fyzicky se vytrácí i z fondů knihoven. Nemůžeme to však říci o všech zkoumaných knihách, protože v posledním desetiletí vyšlo několik reedic knih z původní sovětské literatury pro děti a mládež. Nakladatelství Knižní klub opět vydalo *Neznámkovy příhody*, v nakladatelství Naše vojsko vyšli *Čtyři kapitáni: velitelé fregat*.

Bakalářská práce tedy zpřesňuje představu o tom, co se v letech 1949–1959 pro děti a mládež vydávalo v tehdejším Československu, přesněji v produkci Státního nakladatelství dětské knihy. Získané závěry práce tak mohou sloužit jako východisko pro podrobnější reflexi dětské literatury vydávané v tomto období.

Literatura

CHALOUPKA, O., VORÁČEK J. (1984) *Kontury české literatury pro děti a mládež (od začátku 19. století po současnost)*. Praha: Albatros.

MICHALKOV, S. V. Sovětskaja literatura. *Dětskaja enyklopedija* [online]. [cit. 2018-14-03].
Dostupné z: <http://de-ussr.ru/literat/sovdet.html>

Obec překladatelů (2016–2018) [online]. [cit. 2018-14-03].
Dostupné z: <http://databaze.obecprekladatelu.cz/databaze/>

ŠUBRTOVÁ, M. (2013) Albatros. *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. [cit. 2018-03-03].
Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1664>

ŠNOBR, J. (1966) *Státní nakladatelství dětské knihy, Praha: bibliografický soupis 1949–1963*. Praha: SNDK.

TIMOFJEJEV, L. I., TURAJEV, S. V. (2002). Socialističeskij realizm. *Fundamentalnaja elektronnaja biblioteka „Russkaja literatura i folklor“* [online]. [cit. 2018-03-03]. Dostupné z: <http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke7/ke7-0923.htm>

Marie Drábková, marudrabkova@gmail.com

Nedospělí autoři a jejich zastoupení v české literatuře mezi lety 1989–2015

Anna Hronová

Klíčová slova: nedospělí autoři, zastoupení nedospělých autorů v české literatuře, poměrné zastoupení poezie a prózy v dílech nedospělých autorů, způsob vydání děl

Anotace: Příspěvek se zabývá nedospělými autory (tedy těmi, kteří své literární dílo vytvořili a publikovali v době své nezletilosti) v české literatuře mezi lety 1989–2015. Příspěvek má za cíl odhalit a shrnout, kolik nedospělých autorů se v české literatuře v daném období objevilo a působilo, jakým způsobem své dílo publikovali, jaké je v jejich dílech poměrné zastoupení odborné a krásné literatury, ale také poezie a prózy, a rovněž jejich rozvrstvení na časové ose – zda se v průběhu uvedených let 1989–2015 výrazně měnila intenzita jejich publikačních aktivit.

Nedospělí autoři jsou ti spisovatelé, kteří své literární dílo vytvořili a publikovali v době své nezletilosti. V české literatuře však dosud nebyla zkoumána díla napsaná neplnoletými autory se zaměřením na to, jak mohla nedospělost těchto spisovatelů ovlivnit jejich tvorbu. Proto jsem si nedospělé autory v české literatuře zvolila za téma své disertační práce, z níž vychází i můj příspěvek.

Literární tvorba se zdá být na první pohled doménou dospělých. Ač je známo, že i malé děti si vymýšlí příběhy a někdy se je pokouší i napsat, mnohdy zůstane u rukopisů (i nedokončených), případně jsou texty uveřejněné pouze na internetu. I proto, když v roce 2002 (v upraveném vydání 2003) vyšla kniha *Eragon* amerického autora Christophera Paoliniho, vzbudila velký zájem (a nutno říci, že podpořený mohutnou reklamní kampaní postavenou právě na věku spisovatele), z velké části vyvolaný tím, že dílo napsal nedospělý autor.

Knihou *Eragon* tak neúmyslně vyvolala otázku: má nedospělý věk autora vliv na jeho dílo? Případně jaký? Právě z tohoto úhlu pohledu byla kniha (a její dvě v té době vydaná pokračování) zkoumána a analýza skutečně odhalila některé znaky, které se zdály být nedospělostí spisovatele ovlivněny. Vystavávají proto další otázky: je možné takové autory najít i v současné české literatuře? Při prvním výzkumu (který se – odvozen od vzoru Paoliniho – zabýval pouze fantasy literaturou a byl proveden v rámci diplomové práce) byli objeveni čtyři nedospělí čeští autoři fantasy, navíc každý byl zástupce jiného typu literárního díla: Agáta Kestřánková s knihou povídek, Josef Němec s prvním dílem plánované trilogie

Safírové oči (druhý a třetí díl však dosud nebyly vydány), Inesa Trojovská s uzavřenou trilogií o Saisfrídovi a Karalen a Iva Vyhnánková s knihou *Froddy: přítel z pravěku*. Interpretací analýza jejich děl a jejich vzájemná komparace potvrdily, že v dílech nedospělých autorů jsou opravdu podobné prvky ovlivněné věkem autorů, ve kterém jejich díla vznikla.

S oporou předchozích výzkumů bych nyní chtěla prozkoumat nedospělé autory v české literatuře nejen v rámci žánru fantasy, ale i z hlediska jejich celkového výskytu a tvorby. Výsledkem dosavadní práce a obsahem mého příspěvku je kvantitativní charakteristika zkoumaného souboru děl, bibliografická rešerše českých nedospělých autorů.

Vymezení pojmu „nedospělí autoři“

Nejprve je nutné vymezit pojem *nedospělí autoři*. Vymezení tohoto pojmu je nezbytné pro náhled na předmět celé práce, k jejímu pochopení a dalšímu zpracování.

Pro potřeby výzkumu je pojem *nedospělý autor* vymezen těmito znaky: nedospělý autor je takový autor, který své dílo napsal a publikoval do doby svého osmnáctého roku věku včetně, tedy do doby své zákonné zletilosti. Ve výzkumném souboru jsou přítomni i autoři, kteří hranici osmnáctého roku věku lehce překračují a své dílo vydali v době, kdy jim již bylo osmnáct let, neboť je u nich vysoká pravděpodobnost (vzhledem k době nutné pro přípravu knihy na vydání), že své dílo vytvořili ještě v době své neplnoletosti.

Tato hranice je samozřejmě stanovena svým způsobem uměle. Lze namítnout, že zákonná zletilost nemusí odpovídat dospělosti psychické či fyzické, či že v jiných státech, kde je hranice zákonné zletilosti stanovena na jiný věk, by do kategorie nedospělých autorů patřilo spisovatelů více (či méně). Stejně tak lze namítnout, že zákonná zletilost nemá nic společného s dospělostí „spisovatelskou“, s vyspělostí tvorby. Přes všechny tyto možné a opodstatněné námitky má však vymezená hranice osmnácti let „včetně“ své odůvodnění.

Věk osmnácti let sice neznamená dosažení plné dospělosti z osobnostního ani společenského hlediska, přesto však dovršení tohoto věku v České republice znamená, že za sebe člověk před zákonem plně přebírá zodpovědnost, zodpovídá za své chování a činy, a získává také plná společenská práva. Pro velkou skupinu lidí je to také doba převzetí zodpovědnosti za hmotné zabezpečení svého života, což jsou všechno znaky, které jsou spojovány s dospělostí. I v tomto výzkumu je tento věk považován za dobu přerodu a za činitel, který ovlivňuje tvorbu spisovatelů. A proto jsou „nedospělá léta“ zkoumána jako faktor ovlivňující tvorbu autorů, kteří své dílo napsali a vydali právě před dosažením své zákonné zletilosti.

Další případná námitka – že věk dosažení zletilosti před zákonem není ve všech zemích stejný, a proto osmnáct let není jedinou vhodnou hranicí pro vymezení, kdy je autor ještě nedospělý – je samozřejmě opodstatněná, avšak tato práce se bude zabývat pouze českými nedospělými autory, a tedy věk osmnácti let, který znamená dosažení zletilosti, se jich týká a je součástí prostředí, v němž tito autoři žijí a tvoří.

Průzkum zastoupení nedospělých autorů v české literatuře

Vyhledávání českých nedospělých autorů se ukázalo být problematické z několika důvodů. Neexistuje např. žádný slovník či databáze, které by autory řadily podle jejich věku v době vydání díla. Pro objevení nedospělých autorů tedy nakonec byla použita internetová databáze děl a spisovatelů DatabázeKnih.cz (www.databazeknih.cz). Jedná se o internetovou databázi děl a spisovatelů, na jejímž rozvoji se mohou podílet i registrovaní uživatelé, není to tedy oficiální bibliografická databáze. Umožňuje ale třídit autory podle národnosti (byla zadána česká) a potom je seřadit podle roku jejich narození. Díky tomu je bylo možné seřadit sestupně od těch nejmladších, u nichž byl předpoklad, že spadají do vymezené doby vydání díla (1989–2015) a že mohli svá díla vydat ještě v době neplnoletosti. Potom bylo třeba najít pro každý ročník narození hranici, která vymezuje období, kdy díla vydaná spisovateli narozenými v tomto ročníku ještě spadají do doby jejich nedospělosti (tedy pro autory narozené např. v roce 1995 jsou to jejich díla vydaná do roku 2013 včetně), a nakonec vymežit rozsah ročníků narození autorů – výzkum byl tedy zaměřen na autory narozené od roku 1978 (těm v roce 1989 – což je spodní hranice pro vydání zkoumaných děl – bylo právě osmnáct let) do roku 2015 (tato druhá hranice je spíše formální, není předpoklad, že by člověk narozený v roce 2015 mohl v době realizace výzkumu napsat knihu). Teprve s těmito parametry mohlo začít samotné hledání nedospělých autorů. Ve výše zmíněné databázi tedy bylo třeba projít profil každého autora, který se narodil mezi lety 1978–2015, seznámit se s výčtem jeho děl a poté porovnat roky, kdy byla tato díla vydána, s rokem, který byl pro daný ročník autora hranicí mezi dospělostí a nedospělostí. Pokud bylo dílo vydáno dříve, autor byl zařazen mezi nedospělé autory, pokud ne, autor mezi nedospělé autory nespadá.

Bylo třeba projít profily přibližně 5280 autorů (přesněji osob, které měly vytvořený autorský profil) a zjistit, zda spadají do kategorie nedospělých autorů. Tímto postupem bylo objeveno sedmdesát sedm nedospělých autorů. Samozřejmě, DatabázeKnih.cz je, jak bylo zmíněno, internetová databáze, kam přispívají registrovaní uživatelé, nelze ji považovat za zcela spolehlivý pramen informací. Každý autor, který v ní byl objeven, byl tedy zkontrolován i v databázi Národní knihovny (www.nkp.cz) a teprve poté zařazen do seznamu

nedospělých autorů. Jako první bod, od kterého se výzkum může odvíjet, ovšem posloužila DatabázeKnih.cz velmi dobře.

Třídění autorů a jejich děl

Provedenou bibliografickou rešerší se podařilo získat seznam českých autorů, který čítá sedmdesát sedm spisovatelů, kteří své dílo vydali mezi lety 1989 až 2015 a v době vydání jim bylo do osmnácti let včetně. Jsou to autoři, kteří jako nedospělí vydali většinou jen jedno dílo – takových je šedesát dva. Patnáct autorů oproti tomu v období své nedospělosti vydalo více než jedno dílo. Celkem vydali zkoumaní nedospělí autoři devadesát devět děl.

Většina nedospělých autorů se věnuje beletrii, takových je šedesát devět. Osm autorů napsalo dílo nebeletristického charakteru, např. naučné dílo *Adobe Photoshop: praktický webdesign* (Jakub Krčmář) či knihu rozhovorů *Rozhovory z Krkonoš a Podkrkonoší* (Gabriela Jakoubková). Z celkového počtu devadesáti devíti děl nedospělých autorů je tedy osmdesát osm děl beletristických a jedenáct je nebeletristického charakteru. Z tohoto vyplývá, že beletristická tvorba značně převažuje, což je však logické a očekávané, neboť vzhledem k věku autorů – jejich nedospělosti – nelze očekávat, že by převažoval zájem o odborná témata nad zájmem používat literaturu jako médium pro potěchu a pobavení. Také zde samozřejmě velkou roli hraje fakt, že u těchto autorů vzhledem k jejich nízkému věku nelze očekávat takové odborné znalosti, které by mohly vést k touze publikovat je v odborné literatuře.

Další část výzkumu se zabývá autory beletrie. Z šedesáti devíti autorů beletrie jich šedesát čtyři vydalo svá díla tiskem, pět autorů publikovalo svou tvorbu jako e-knihu. Z celkového počtu beletristických děl (osmdesát osm) jich bylo tiskem vydáno osmdesát tři a pouze pět jako e-kniha. Cílem je však prozkoumat pouze ta beletristická díla, která byla vydána tiskem a jejichž autoři tedy skutečně pronikli na knižní trh.

Z hlediska zastoupení druhů literatury je mezi šedesáti čtyřmi autory beletrie, kteří svá díla vydali tiskem, padesát čtyři spisovatelů, kteří se rozhodli pro prózu, tedy značná převaha. Poezii si zvolilo oproti tomu jen devět autorů. Zdá se to jako malé číslo, avšak nesmí se na něj nahlížet jen v porovnání s nedospělými prozaiky. Poezie je mezi mladými lidmi méně vyhledávaným druhem literatury než próza, takže není možné očekávat, že nedospělí autoři by si ji volili ve velkém, próza jim bývá bližší. Z tohoto úhlu pohledu není číslo devět tak malé.

Jeden z autorů (Jaromír Typl) se jako nedospělý věnoval oběma druhům literatury – jedno jeho dílo je knihou poezie (*Koncerto grosso*), druhé je prozaické (*Pohyblivé prahy chrámů: kniha deflorací*).

Na základě tohoto průzkumu lze vyvodit, že próza je českými nedospělými autory preferována. Proč tomu tak je, se lze pouze domnívat – jak bylo výše řečeno, prozaická díla jsou nedospělými autory více vyhledávána jako četba, a možná tedy při vlastní tvorbě směřují k takovému útvaru, který sami rádi čtou. Mladí lidé si navíc často pod pojmem poezie představují především rýmy a pro mnohé z nich je představa, že by museli rýmovat, nereálná, necítí se na to, že by to zvládli.

Pokud je na rozdělení mezi poezii a prózu pohlíženo z hlediska děl, ne autorů, tak z osmdesáti tří beletristických děl vydaných tiskem jich deset náleží k poezii a sedmdesát tři jich je prozaických.

Ještě o jednom zajímavém jevu souvisejícím s rozdělením nedospělých autorů na prozaiky a básníky je třeba se zmínit. Někteří zde uvedení autoři v nedospělém věku sice vydali dílo (či díla) prozaické, či básnické, a jsou tedy z toho důvodu uvedeni jako zástupci daného druhu literatury, avšak v dospělosti začali psát i díla druhého typu. Jedná se o Lukáše Vavrečku, který v nedospělosti napsal prozaické dílo *Revolucionáři* (2005), avšak poté se začal věnovat i psaní poezie, což dokládá dílo *Vyhnanec s křídly* (2008). Druhým takovým autorem, ačkoli s opačným přestupem, je Natálie Kocábová, která do literatury vstoupila ve svých osmnácti letech knihou poezie *Slyšíš mě?* (2002), ale v roce 2003 vydala prozaické dílo *Monarcha absint*.

Autoři a jejich věk při vydání díla

Dalším zajímavým jevem, kterému v tomto příspěvku bude věnována pozornost, je otázka vydávání děl nedospělých autorů ve spojení s jejich věkem.

Bylo zkoumáno, v jakém věku autoři svá díla vydali. Ze zjištěných skutečností lze říci, že žádný autor nevydal své dílo do devíti let věku včetně. Potřeba vyjádřit se psaným slovem a posléze tento výtvar publikovat byla v našem vzorku objevena až u autorů od deseti let.

Pokud dojde k rozřídění vydaných děl dle hlediska stáří autora v době vydání, vychází tento přehled: v deseti letech věku autora vyšlo pouze jedno dílo nedospělého spisovatele. V jedenácti letech věku autora to bylo také jen jedno dílo. Ve dvanácti letech věku autora to byla dvě díla, ve třinácti čtyři, ve čtrnácti osm děl, v patnácti patnáct, v šestnácti dvanáct děl, v sedmnácti devatenáct děl a v osmnácti letech věku autora vyšlo dvacet jedna děl nedospělých spisovatelů. Z toho lze vyvodit, že s věkem autorů se zvyšují i počty vydaných

děl. Toto tvrzení není ale nijak překvapivé, samotná skutečnost, že dospělých autorů je mnohem více než nedospělých, to naznačuje.

Pro absolutní přesnost tohoto přehledu je však nutné doplnit, že vyšší počty děl vydaných nedospělými autory ve starším věku jsou dány i tím, že někteří nedospělí spisovatelé vydali několik děl – a tedy v jejich věku např. patnácti a více let byla vydána již jejich druhá či další kniha. Pokud bychom tedy chtěli zjistit, ve kterém věku nedospělí autoři nejčastěji začínají publikovat, bylo by nutné výše uvedený přehled upravit.

Ve věku deseti let vydal své první dílo jediný autor, ve věku jedenácti let také jen jeden autor, ve věku dvanácti let to byli dva autoři, ve třinácti letech tři, ve čtrnácti šest autorů, v patnácti jedenáct autorů, v šestnácti deset autorů, v sedmnácti čtrnáct autorů a v osmnácti letech vydalo své první dílo šestnáct autorů. Stále tak sice zůstává skutečností, že svá díla vydávají spíše starší autoři, avšak vzájemný poměr mezi jednotlivými věky je menší.

Autoři a jejich díla na časové ose

Jak již bylo uvedeno, předmětem výzkumu jsou díla nedospělých autorů, která byla vydána mezi lety 1989–2015. Toto rozmezí nebylo samozřejmě zvoleno náhodně. Rok 1989, jakožto mezník historický pro náš stát, je také nepopiratelným mezníkem literárním – v návaznosti na změny společenské proběhly i změny v literatuře, které započaly cestu k její nynější podobě. Rok 2015 byl potom stanoven jako konečná hranice, do níž budou vyhledávání nedospělí autoři a jejich díla, z prostého důvodu – tímto rokem započal jejich výzkum.

Nyní zde bude uveden přehled jednotlivých let spadajících do zvoleného období. V přehledu bude uvedeno množství nedospělých autorů, kteří v tom kterém roce vydali své dílo, ale také množství děl, která ten který rok vyšla. Bude uvedeno i to, zda se jedná o díla básnická či prozaická.

V roce 1989 nebylo zjištěno, že by v ČR publikoval nedospělý autor. Již v roce 1990 však jednomu autorovi byla kniha vydána, jedná se o *Koncerto grosso* Jaromíra Typlta, o knihu poezie.

V roce 1991 se situace opakovala, znovu bylo vydáno jedno dílo nedospělého autora, a to opět kniha Jaromíra Typlta, tentokrát však šlo o prózu *Pohyblivé prahy chrámů: kniha deflorací*.

V letech 1992–1995 nebyl objeven žádný český nedospělý autor, který by publikoval.

Ovšem v letech 1996–1997 se tento stav změnil, v obou letech vydal své dílo vždy jeden nedospělý autor. V roce 1996 se jednalo o *Lyžařský sjezd* od Dany Richtrové (próza) a v roce 1997 vydala Jana Tomanová svou, také prozaickou, prvotinu *Modré oči osudu*.

Tato autorka hned v následujícím roce vydala i další dílo, *Budoucnost na dlani* (próza), nebyla však jediná, v tomto roce působily ještě dvě autorky: Markéta Horáková se svým *Empyreem* (poezie) a Hana Vecková s dílem *Moje Jamboree* (próza).

V roce 1999 vyšla díla opět třem autorům, jednalo se o jednu knihu poezie (*Jarním pokrytcům* od Marie Šťastné) a o dvě prózy (*Žít a věřit opět* od Jany Tomanové a *Fatální válka* od Adama Slavického).

V roce 2000 se opakovala situace z roku 1989 a z let 1992–1995, kdy žádný nedospělý autor nepublikoval.

Od roku následujícího (2001) se však již každý rok nějaké dílo nedospělého autora objevilo. V roce 2001 to byla dokonce díla dvě: *Denisa: z deníku čtrnáctileté dívky* od Barbory Černé (próza) a *Neříkej sbohem* od Renáty Vorbové (také próza).

V roce 2002 a 2003 publikoval vždy jeden autor. V roce 2002 to byla Natálie Kocábová se svou knihou *Slyšíš mě?* (poezie) a v roce 2003 Sandra Lanczová dokonce se dvěma díly – *Balírna* a *Frajeři jsou na draka* (prózy).

V roce 2004 působili dva autoři, Jakub Čermák se svou knihou poezie *Resumé sedmnáct* a opět Sandra Lanczová, která stihla vydat dokonce tři díla: *Andílci a machři*, *Kdysi dávno* a *Kluky neřeším* (opět vše prózy).

V roce 2005 vydali svá díla čtyři spisovatelé, Lukáš Vavrečka (*Revolucionáři* – próza), Iva Vyhnánková (*Froddy: přítel z pravěku* – próza), Martina Grochová (*Jezdkyně* – próza) a Jakub Šmerda (*Povídáme si s přírodou* – próza).

V roce 2006 publikovali dva autoři: Marie Naidrová (*Černá kočka, bílý vlk* – próza) a Arakanga (Aneta Ransdorfová; kniha poezie *Pohlčena tmou*).

V roce 2007 působili tři autoři: Juan Zamora s *Příběhem rozhádaných spolužáků* (próza), Inesa Trojovská vydala první díl své prozaické trilogie – *Kouzlo věků* a Michaela Surá publikovala své prozaické dílo *Paraguay, deníček malé cestovatelky*.

V roce 2008 došlo k výrazné změně, autorů, kteří vydali své dílo, bylo osm a vyšlo jim celkem deset knih. Jednalo se o *Toxický squat* od Hany Kavurové (próza), *Dnes se neproměňuj* od Terezy Matouškové (próza), *Cestu na Antarktidu* od Barbory Knappové (próza), *Bez křídel* od Anny Vymětalové (poezie), *Oběžní kánoe* a *Špeky* od Jakuba Vlacha (prózy), *Robina Kyberu* a *Stranu Nepřátel Školy* od Petra Tobiáše (próza), *Blízko smrti* od Ivany Havelkové (próza) a o *Tajemství stínů* a *Předtuchu konce*, druhý a třetí díl trilogie Inesy Trojovské (prózy).

V roce 2009 také publikovalo více autorů, přesně sedm. Julie Nováková (*Zločin na Poseidon City* – próza), Linda Baierlová (*Prokletí* – próza), Josef Němec (*Safírové oči* –

próza), znovu Petr Tobiáš (*Robin Kyber a tajemná postava z chatu* – próza), Lucie Hrochová (*Přátelství z nebes* – próza), Bety Kneřová (*Otazníková říše* – próza) a Klára Čapková (*Poslední pravda* – próza).

Následující rok (2010) publikovalo své dílo pět autorů, díla všech jsou prozaická. Jedná se o díla: *Anděl* od Denisy Tatíčkové, *Temné stíny* od Veroniky Jeklové, *Rytíři a jiná havěť* od Agáty Kestřánkové, *Neumírej pro mne* od Kristýny Němcové a *Panker a já v hustém Ladaku* od Taši Ermla. Poslední jmenované dílo je zařazené s výhradou. Autorem je sice Taši Erml, kterému bylo v době napsání této knihy šestnáct let a spadá tedy do kategorie nedospělých autorů, avšak u tohoto díla je uveden i dospělý spoluautor (Richard Erml, narozen 1961). Vzhledem k tomu, že je však jako hlavní autor uváděn (v té době) nedospělý Taši Erml, dílo bylo zařazeno mezi knihy nedospělých autorů.

V roce 2011 vydalo své dílo sedm autorů, opět jsou to pouze autoři próz. Jsou to: Lucie Hrochová (*Poznání z nebes*), Valentina Montevocchi (*Utajený svět*), Agáta Kestřánková (*Tam za velkou louží hejno supů krouží*), Eliška Honzírková (*Temná tajemství: štěstí krve*), Kateřina Kvapilová (*Nikommu nevěř!*), Kristýna Čtvrtlíková (*Smrt jako poslední překážka*) a Lenka Svašková (*Láska na provázku*).

V roce 2012 publikovalo pět autorů a opět mezi nimi není autor poezie. Jsou to: Karolína Krajčová (*Rty s jemnými rýhami*), Tomáš Zálešák (*Tváře viny*), Veronika Burgerová (*Duše existence*), Kristýna Pokorná (*Králičí válečníci – z domova do divočiny*) a Kateřina Kopecká (*Příhody a případy Chřestýše 23*). U posledního jmenovaného díla bývá někdy uváděn spoluautor – v tomto případě kamarádka Kateřiny Kvapilové Daniela Novotná, avšak spíše než spoluautorem byla poradní silou. Ale ani v případě skutečného spoluautorství by nebylo nutné uvažovat nad vyloučením tohoto díla ze seznamu děl nedospělých autorů, Daniela Novotná se narodila v roce 2001 a v době vydání *Příhod a případů Chřestýše 23* jí bylo jedenáct let.

V roce 2013 vyšla díla osmi autorům. Jedná se o jednu knihu poezie *Chvilé zlomené* od Radky Hůjové a o sedm prozaických děl: *Sedmička* od Veroniky Burgerové, *Seznámení* (ze série *Osm světů*) od Marcely Remeňové, *Králičí válečníci – Cesta do neznáma* od Kristýny Pokorné, *Štěstí krve – temná realita* od Elišky Honzírkové, *Štěstí na dosah* od Ireny Petříkové, *Strážce osudu* od Michala Řeháčka a *Noční přízrak* od Nathalie Peyrchout.

V roce 2014 vydalo své dílo osm autorů, jsou to znovu samá prozaická díla: *Čtyřlístek na dlani* (Lucie Auzká), *Stín* (Johana Tichá), *Liška z Deley* (Antonie Nováková), *Pan Davis – kapitola mého života* (Michaela Červenková), *Dračí znamení* ze série *Narozen o půlnoci*

(Lucie Fidlerová), *Cesta za spásou: Poslání* (Karolína Kahounová), *Včelí lid* ze série *Osm světů* (Marcela Remeňová) a *Králiči válečníci – Ohnivá věta* (Kristýna Pokorná).

V roce 2015 publikovalo pět autorů. Jsou mezi nimi tři prozaici: Lucie Fidlerová s *Krvavým trůnem* (série *Narozen o půlnoci*), David Strnad s dílem *Na cestě po Galaxii* a Kristýna Bláhová s knihou *Svatby a katastrofy*. Díla zbývajících dvou autorů patří do poezie, je to kniha *Humlor* od Anny-Marie Humlové a *Slepice v Africe* od Nely Fialové.

Na základě výše uvedených výsledků výzkumu problematiky nedospělých autorů v české literatuře lze říci, že nedospělí autoři se začali objevovat brzy po roce 1989, avšak zřídka, k častějšímu publikování jejich tvorby dochází až v novém tisíciletí (po roce 2001) a ve výrazně větších počtech se objevují od roku 2008.

Několik slov na závěr

V úvodu tohoto příspěvku zaznělo, že literární tvorba je spojována především s dospělými lidmi. Dospělí autoři jistě převládají, avšak dosavadní bádání odhalilo, že ani nedospělým jedincům není, alespoň v české literatuře, literární tvorba cizí.

Výzkum problematiky nedospělých autorů v české literatuře mezi lety 1989–2015 ukázal, že takoví autoři skutečně jsou a není jich málo. Číslo šedesát čtyři jako počet nedospělých spisovatelů beletrie není nízké a jen dokládá, že nedospělí autoři si zaslouží pozornost.

Můžeme říci, že fenomén nedospělých autorů je na vzestupu, a to především v posledních sedmi letech. Zatímco mezi lety 1989–2004 vstupovali nedospělí autoři do české literatury pouze výjimečně, v roce 2005 jich poprvé přibýlo a od roku 2008 lze sledovat výrazný nárůst jejich počtu, kdy se každý rok objevilo nejméně pět autorů (jedinou výjimkou je rok 2015 se čtyřmi autory).

Tito mladí autoři upřednostňují prózu před poezií. Většina z nich začíná publikovat až v dospívání, do věku třinácti let se nedospělí autoři příliš neobjevují, ale od čtrnácti a patnácti let je jejich nárůst výrazný.

Při zkoumání problematiky nedospělých autorů se samozřejmě objevila otázka, zda nedospělí autoři zůstanou v literárním prostoru i v době své dospělosti, zda jejich tvorba v mladém věku i nadále vytváří předpoklad pro jejich působení v literatuře. Tuto otázku lze samozřejmě zodpovědět pouze s omezenou platností danou dnešním věkem autorů, tedy skutečností, že i ti, kteří zatím žádnou knihu v dospělém věku nevydali, se mohou k literární tvorbě kdykoli vrátit.

Z šedesáti čtyř autorů beletrie se jich zatím rozhodlo věnovat se i nadále literární tvorbě sedmnáct. Někteří z nich v dospělosti jen pokračují s tím, co začali tvořit ještě v době své neplnoletosti (dopisují např. nedokončené románové cykly), jiní ale plně rozvíjí svou dospělou literární tvorbu. Jistě bude i do budoucna zajímavé sledovat, kterým směrem se jejich další tvorba bude ubírat a jak se změní od jejich nedospělých počátků.

Literatura

DatabázeKnih.cz (2017, 2018) [online].

[cit. 2017-2018]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/>

Katalogy a database – Národní knihovna České republiky (2017, 2018) [online].

[cit. 2017-2018]. Dostupné z: <https://aleph.nkp.cz>

Mgr. Anna Hronová, 322252@mail.muni.cz

Jiráskovo drama *Otec* – analýza postav a motivů v kontextu obecných trendů českého divadla 90. let 19. století

Kristýna Klejdusová

Klíčová slova: realistické drama, Národní divadlo, postavy, motivy, Alois Jirásek, drama *Otec*, vesnická tematika

Anotace: Příspěvek je analýzou dramatu Aloise Jiráka *Otec*. Interpretace je zaměřena na vnější i vnitřní charakteristiku postav, text se dále zabývá motivy přítomnými v díle a jejich funkcí ve vztahu ke kompozici dramatu. Drama je zasazeno do kontextu tendencí a změn, ke kterým došlo v českém divadle v poslední čtvrtině 19. století.

Rok 1887 je možné vnímat jako jistý mezník v dramaturgii pražského Národního divadla. Na jeho jeviště se dostalo několik her, které se výrazně rozcházely s dosavadní tradicí romantického divadla, a to především hlubší analýzou společenských a mezilidských vztahů. Nejvýraznější ohlas vyvolala květnová premiéra *Našich furiantů*, jejichž autorem byl tehdejší dramaturg činohry Ladislav Stroupežnický. Spolu s ředitelem Národního divadla dramatikem Františkem Adolfem Šubrtem prosazoval výraznější příklon k realistickému repertoáru, jednak uváděním soudobých děl skandinávské a ruské dramatiky, ale také iniciováním vzniku původních českých dramát. Mezi nimi zaujalo výjimečné postavení několik dramát s vesnickou tematikou.

V období české národní emancipace v průběhu druhé poloviny 19. století byl venkov vnímán a zobrazován jako zdroj mravní síly a houževnatosti českého národa. Koncem 19. století však začalo v české literatuře docházet k odklonu od tradičního idealizovaného pojetí venkova. Autoři se začali více zabývat palčivými problémy soudobého venkovského života. Nejvýznamnější hry tohoto období s venkovskou tematikou – mezi které patří *Gazdina roba* a *Její pastorkyňa* Gabriely Preissové, *Maryša* Aloise a Viléma Mrštíkových či dramata Aloise Jiráka *Vojnarka* a *Otec* – spojuje především akcentace ženských hrdinek a jejich postavení ve společnosti, ve které stále přetrvávaly staré předsudky. Hry také navzájem propojují hlavní motivy – rodičovství, partnerské vztahy, náboženská víra, sociální nerovnost. Zobrazením některých dosud tabuizovaných témat – bezohledné touhy po majetku, manželské nevěry či vraždy dítěte – nechtěli autoři diváky šokovat ve smyslu povrchní novinové senzace, ale snažili se především najít příčiny lidského jednání v rámci společenských vztahů

a odpovědět na otázku, zda je možné zbavit se determinace, do které člověka vrhá prostředí, v němž žije. Následující text, který vychází z mé bakalářské práce (2017), se pokusí ukázat tyto trendy na rozboru jedné z uvedených her.

Otec byl Jiráskovým čtvrtým dramatem. S divadelní tvorbou začal v té době již úspěšný prozaik relativně pozdě, čtrnáct let po svém vstupu na literární scénu. Jeho první drama *Vojnarka* mělo premiéru v roce 1889. V rychlém sledu tří let následovala historická veselohra *Kolébka* a drama z městského prostředí *Zkouška*. Dramatem *Otec*, které mělo premiéru 27. listopadu 1894 v pražském Národním divadle, se Alois Jirásek opět vrátil k vesnické tematice (Engelmüller 1946: 218).

Inspiraci k jeho sepsání našel Jirásek v okolí Litomyšle. Zde ho zaujala postava sedláka Václava Zahálky pocházejícího z nedaleké Sloupnice, která na sebe strhávala pozornost výrazným zjevem i svým podivínským chováním. Tento zapřísáhlý katolík rád hrával karty a ještě raději se z různých malicherných příčin soudil. Jirásek však v jeho příběhu našel pouze určitou výchozí inspiraci, nejde o skutečné zachycení jeho životního osudu.

K dramatu se váže ještě jedna zajímavost, vycházející z osobní zkušenosti autora. Když ve druhém jednání rodina Kopeckých opouští statek, selka Kopecká trvá na tom, aby ho opustili až za tmy, aby se jejich ponižení nestalo veřejnou podívanou. Stejně přání měla i Jiráskova matka, když Jiráskovi museli opustit své zadlužené stavení v Hronově (Báča 2014: 115–118).

Režii byl pověřen Josef Šmaha, v té době již vyzrálá osobnost české divadelní režie. Šmahova činnost je spjata především s prosazováním realistických tendencí. Stál u zrodu prvních inscenací téměř všech stěžejních venkovských dramát uvedených v Národním divadle v letech 1887–1895 – Stroupežnického *Našich furiantů*, *Její pastorkyně* i *Gazdiny roby* Gabriely Preissové a Jiráskovy *Vojnarky*. *Maryšu* bratří Mrštíků realizoval až v jejím druhém nastudování v roce 1900. Šmaha byl velmi dobře obeznámen se soudobým světovým divadlem, v době premiéry *Otce* měl za sebou pohostinská vystoupení v Německu a ve Spojených státech amerických. Ze světového repertoáru inscenoval na jevišti Národního divadla např. Gogolova *Revizora*, Ibsenova *Nepřítelé lidu* či Tolstého *Vládu tmy*. Věnoval se i operní režii, významné bylo zejména nastudování Smetanovy *Prodané nevěsty* z roku 1892. Šmaha oproti dosavadní praxi zintenzivnil počet zkoušek a proměnil i jejich charakter. Vedl herce proti zažitým typovým konvencím, každá role měla být novým uměleckým úkolem, jejíž tvar se rodil až během zkoušek. Herecký výkon měly umocňovat i další inscenační složky, jejichž přípravě věnoval Šmaha mimořádnou pozornost. V souvislosti s dobovými

otázkami determinace lidského osudu společností a prostředím usiloval i o jednotný účinek mizanscény. Výrazně se věnoval i studiu historických či vesnických reálií. V premiérovém nastudování *Otce* rovněž zpodobnil hlavní postavu čtvrtlánika Diviška (Procházka 1988: 493–495).

Divišek představuje v dramatu monogamistickou postavu, která k sobě nemá rovnocenného protivníka. Svým chováním, postoji i činy stojí vysoko nad ostatními postavami, byť v negativním smyslu. Charakteristickým rysem jeho postavy je selská rodová pýcha. Svému úsilí získat statek, který jeho otec prohodil, podřizuje vše ostatní, včetně přání a tužeb svých dětí. Dceru Františku posílá proti její vůli do kláštera, syn Jan je v semináři, kde studuje na kněze. Divišek je tam poslal z toho důvodu, aby dceři nemusel vyplatit věno a mladšímu synovi podíl z majetku. Vše by tak zůstalo nejstaršímu synovi Bobešovi. Bobešovou smrtí se mu v jediném okamžiku zhrouť veškeré představy o spokojeném životě. Po příkazech a výhrůžkách směřujících k Janovi je ochotný se ponížit a prosit svého mladšího syna, aby od něj neodcházel. Tento drobný charakterový posun je zřejmě i pokusem zachránit sebe sama před úplnou samotou. Na jakoukoli nápravu věcí je však již pozdě.

Bobeš se povahově velmi podobá svému otci. Tato intrikánská postava zpočátku není hybatelem událostí, pouze komentuje okolní dění a svými jízlivými poznámkami provokuje ostatní. Změna nastane ve scéně, kdy aktivně zaútočí na Václava Kopeckého. Tato konfrontace končí Bobešovou smrtí.

Jan, který se má stát na příkaz svého otce knězem, je jako jediný z Diviškových dětí schopen svému otci odporovat. Po duchovním stavu netouží především kvůli své lásce k Anně Kopecké. Právě láska k ní i vliv dalších událostí donutí Jana k postupnému názorovému vývoji a následné vzpouře proti otci.

Anna se svým vzhledem i názory výrazně odlišuje od okolní vesnické komunity. Na jedné straně je středem pozornosti a o nápadníky nemá nouzi, myslí si na ni i Bobeš, současně se však vůči její jinakosti vesničané vymezují. Divišek i Bobeš ji ve vzteku označují za slečinku, fiflenku či baronku. Anna představuje výrazně emancipovanou postavu, což je dáno i tím, že chodila do školy ve městě. Zároveň je postavou nejhluběji citově založenou, právě jejím prostřednictvím je reflektováno nerovnoprávné postavení žen na vesnici, ať už se jedná o osud Diviškovy dcery Františky či o pochopení pro oběť, kterou jejich rodině přinesla Annina matka, která se musí rozloučit s domovem budovaným po léta. Po Bobešově smrti

a odsouzení bratra Václava i Anna rezignuje na své osobní štěstí, loučí se s Janem, aby se mohla starat o své rodiče.

K metascénním postavám patří zesnulý syn Kopeckých Josef a Diviškova dcera Františka, kterou proti její vůli poslal otec do kláštera. V dramatu sice nevystupuje, ale promluvy o její osobě podtrhují Diviškův negativní charakter.

Drama je rozděleno do tří jednání. První jednání se odehrává na prostranství mezi Diviškovým stavením a statkem Kopeckých, druhé se přesouvá do světnice u Kopeckých, třetí jednání se vrací zpět do prostoru před statkem.

Čas, ve kterém se drama odehrává, není přesně určen. Ze scénických poznámek lze pouze vyčíst, že první jednání se odehrává v srpnu. Vzhledem k tomu, že v dramatu nedochází k výrazným časovým posunům, lze předpokládat, že je děj situován na přelom léta a podzimu.

První a poslední jednání probíhá ve dne, dějištěm druhého jednání je naopak noc, která podtrhuje tragické vyústění situace. Atmosféru tohoto dějství navíc důmyslně dokresluje práce se světlem. Jak bylo řečeno, selka Kopecká ve snaze skrýt rodinnou hanbu chce opustit stavení až za úplné tmy. Anna přináší svíčku, aby mohla přečíst dopis od bratra Antonína, který Kopeckým přinesl Křivda. Kombinace dobré zprávy a světla zde symbolicky představuje náznak naděje pro nešťastnou rodinu Kopeckých. S příchodem Bobeše do stavení se význam svíčky jako možné naděje zcela ztrácí. Bobeš přidržuje svíčku, aby Kopečtí odcházející ze statku dobře viděli na své ponižení. Nakonec za nimi svíčku odhodí otevřenými dveřmi. Zhaslá svíčka se zde stává předzvěstí dalších tragických událostí – definitivní rezignace některých postav na osobní štěstí i Bobešovy předčasné smrti.

Další působivá práce se světlem se nachází ve scéně, kdy Divišek rozsvěcí v prázdném statku Kopeckých červenou lampičku. Diviškův následný monolog představuje završení jeho celoživotních snah. V momentě, kdy děkuje Bohu a Panně Marii za získání svého rodného domu, je možné ho spatřit jako člověka schopného citu, který nostalgicky vzpomíná na dětství i na svou matku. Tento okamžik je však velmi krátký a ani Diviškův vítězný triumf nemá dlouhého trvání, záhy poté nachází zakrváceného syna Bobeše, zraněného při potyčce s mladým Václavem Kopeckým, kterou sám vyprovokoval. Červené osvětlení hrůzného výjevu ostře kontrastuje s bílým měsíčním světlem. Měsíc, který později osvětluje i Křivdu, zpívajícího nad vážně zraněným Bobešem pohřební píseň, vyvolává dojem, že na jeviště sestoupil anděl smrti.

Důležitou roli plní v dramatu i hudební a zvuková složka. Rámující funkci má odbíjení kostelních zvonů. Hned na začátku prvního jednání jejich údery otevírají děj a zvou na mši, v závěru hry doznívající pohřební zvony uzavírají osudy dvou zneprátených rodin.

Celé drama průběžně doprovází zpěv pohřebních písní venkovského léčitele Křivdy. Ve druhém jednání si Bobeš před Václavem Kopeckým prozpěvuje píseň *Já mám koně, vraný koně*, která škodolibě odkazuje k brzkému převzetí jejich statku. Ve třetím jednání kromě žalmů a pohřebních zpěvů zaznívá i veselá hudba od vesnické tancovačky, která ostře kontrastuje se smutným osudem sobeckého a majetnického Diviška.

V dramatu *Otec* je hlavní motiv rodičovství zobrazen na dvou protichůdných příkladech. První představuje Divišek jako typ otce, který svou vůlí a despotickými příkazy ovládá celou rodinu. Jeho principy správné výchovy jsou explicitně vyjádřeny během dialogu se sousedem Kopeckým v prvním jednání a také v závěrečném dialogu se synem Janem. Divišek zastává názor, že povinností dětí je bezvýhradně poslouchat své rodiče a v závěru života se o ně postarat. Rodiče mají právo rozhodovat o volbě vhodného povolání pro své děti i o vhodném sňatku. Jiný styl výchovy zastávají manželé Kopečtí. Svým dětem ponechávají jistou míru volnosti v jejich jednání, snaží se jim poskytnout pohodlné rodinné zázemí a patřičné vzdělání. Divišek poznamenává, že v dětech je kapitál nejistě uložený. Na to mu Kopecký odpoví otázkou, zda je to nějaký obchod starat se o děti. Kopečtí představují moderní typ rodičů otevřených novým názorům a změnám ve společnosti. A ačkoliv se prostředky vynaložené na děti stávají jednou z příčin jejich finančních problémů, jejich děti je navzdory nejisté budoucnosti neopouštějí. Anna je dokonce připravena starat se o ně po zbytek života.

Motiv majetku je spojen především se statkem rodiny Kopeckých. Kopečtí, kteří se snaží dopřát svým dětem bezstarostný život, se dostávají do dluhů a o svůj majetek přicházejí. Divišek šetří a hromadí kapitál, aby se na statek, ze kterého musela jeho rodina kdysi odejít, mohl vrátit. I pro něj je tento dům domovem.

S tímto motivem souvisí i motiv prahu. Přes něj přicházejí k rodině Kopeckých zvenčí špatné i dobré zprávy. Křivda, který Kopeckým přináší dopis od syna Antonína, říká, že poté co přejdou přes práh, čímž míní odchod ze vsi, se věci zase urovňají. Domov zde přestává být tradičním symbolem jistoty a bezpečí.

Poté co Kopečtí odejdou, vrací se Divišek do rodného domu s lampičkou a obrazem, jedinými dvěma předměty, které mu zůstaly z původního vybavení statku, na prahu však nachází mrtvého Bobeše. Prostřednictvím Diviškovy postavy je zde tematizován princip

pomíjivosti světského majetku, proti němuž je postavena trvalost lidských hodnot – lásky k bližnímu i lásky rodičů k dětem.

Dalším často se opakujícím motivem je motiv cesty, ať už se jedná o cestu poutníků či o Kopeckého cestu za strýcem pro finanční výpomoc. I Bobešův pohřeb je možné označit za poslední cestu. S tímto motivem úzce souvisí i motiv kočáru, který má pro každou z postav odlišný význam. Pražský student práv Janáč označí jízdu v kočáru za synonymum blahobytu. Pro Diviškovu dceru Františku představuje příjezd kočáru, který ji odváží do kláštera, konec svobody. O této situaci se však dozvídáme pouze nepřímo z promluv postav. Jan má tento povoz spojený s osvobozením od otcova vlivu a současně se pro něj stává i symbolem vzdoru. Když v závěru hry opouští svého otce a odjíždí zpět do kněžského semináře, nebere si jejich kočár, ale pronajímá si cizí.

Jeden z vedlejších motivů – motiv květiny – má ve hře několik významů. Rozkvetlá zahrada před statkem Kopeckých sousedící s Diviškovým dvorem bez záhonu od sebe odlišuje obě stavení nejen vzhledově, ale také symbolicky naznačuje povahové rysy tamních obyvatel. Význam květiny, kterou hned v prvním výstupu hry trhá Anna Kopecká a kterou předává Janu Diviškovi, se v průběhu dějství proměňuje. Pro Annu je květina symbolem lásky, kterou chová k Janovi. V jeho ruce se však květy stávají důvodem pro Bobešův posměch a pro Diviška představuje kytice impuls, který spustí události směřující ke zkáze rodiny Kopeckých.

Prostřednictvím postavy místního léčitele Křivdy, vyprovázejícího svým zpěvem umírající, je už od počátku v dramatu latentně přítomen i motiv smrti. Ve štítu jeho chalupy je napsána věta: „Jsem jen šafář na krátký čas, odejdu zas na věčný čas.“ Místní mládež má z Křivdy spíše posměch, smrt je pro ně ještě příliš vzdálená. Prostřednictvím Křivdových mnohdy i ironických promluv jsou vedle sebe stavěny život pozemský a život věčný. Divišek se ve svých modlitbách obrací k Bohu, aby chránil jeho majetek. Jeho věčnou spásu mají zajistit i přímluvy jeho dvou dětí, které zasvětil Bohu. Celoživotní Diviškovo úsilí o návrat na rodinný grunt je však zmařeno smrtí nejstaršího syna a definitivním odchodem mladšího Jana zpět do kláštera. I když Divišek svého cíle dosáhl, jeho další život bude očištěm, vyplněným pocitem bolesti a zmaru.

Soudobá kritická recepcie Jiráskova dramatu byla velmi rozporuplná. Nejvýrazněji se vůči němu vymezila trojice kritiků – F. X. Šalda v časopise *Rozhledy* (Šalda 1950: 157–167), Jindřich Vodák v týdeníku *Čas* (Vodák 1894: 771–773) a Jiří Karásek ze Lvovic v literárním periodiku *Niva* (Karásek 1895: 95–96). Jejich ostré reakce, blízké se zvláště v Šaldově

případě až k nařčení autora z dramatického diletantismu, je třeba vnímat v dobovém literárním diskurzu. Jiráskovo drama bylo ze všech čelných her českého vesnického realismu uvedeno nejpozději, na sklonku roku 1894. V témže roce měla premiéru i *Maryša* bratří Mrštíků, která však vznikla o několik let dříve, v době konjunktury vesnických námětů, nicméně tehdejší dramaturg Národního divadla Ladislav Stroupežnický ji autorům vrátil a inscenována byla až po Stroupežnického smrti. Jeho nástupcem ve funkci dramaturga se stal bratr Jaroslava Vrchlického Bedřich Frída, jehož čtyřletá éra v Národním divadle, v letech 1892–1896, byla mladými kritiky ovlivněnými psychologickým realismem a symbolismem vnímána jako silně konzervativní. Vedení naší první scény vytýkali především absenci soudobé světové dramatiky, řadu her publikovali alespoň v tištěné podobě na stránkách zmíněných periodik (Černý & Klosová 1977: 206–207). Právě prizmatem psychologického realismu nahlíželi i na Jiráskovu hru. Shodně jí vytýkali především neopodstatněnou náhodu, která v podobě potyčky mezi dvěma postavami, pro diváka do té doby okrajovými, fatálně ovlivní osudy všech zúčastněných. Místo psychologické introspekce a kauzality jednání odkrývající následky konkrétního lidského činu nabízí Jirásek ustálené typy, jejichž motivace je v mnoha případech nejasná či nedůsledná. Divadelní kritik *Národních listů* Josef Kuffner naopak kladně hodnotí realistické inscenační postupy, především akustickou složku, umožňující navodit i iluzi mimojevištního prostoru. Strízlivým hodnocením hereckého výkonu Josefa Šmahy v roli Diviška zároveň možná nevědomě naráží na jisté meze, před kterými se soudobá vesnická dramatika konce 19. století ocitla – nebezpečí typizace postav omezené na jejich vnější charakteristiku, posílené i obdobnými ideovými východisky a strukturou syžetu.

Jiráskovo drama *Otec* představuje do jisté míry završení jedné etapy vývoje českého dramatu. V dalších letech ustoupilo na českých jevištích realistické drama spíše do pozadí, i když starší hry byly i nadále inscenovány. *Otec* se dočkal nového uvedení v Národním divadle v roce 1907 v režii Aloise Sedláčka. V roce 1921 byl uveden ve slovinštině v divadle v Lublani a francouzsky v Bruselu (Černý & Klosová 1977: 228). Nová dramata však byla stále častěji kontaminována prvky psychologického realismu a symbolismu, čemuž odpovídaly i jiné inscenační postupy. Častější bylo i situování děje do městského prostředí. Ani sám autor se už k soudobé vesnické tematice ve svých hrách víckrát nevrátil. I když se děj *Otce* odehrává v rámci specifické historicky ohraničené sociální komunity, vyjadřuje se k obecným otázkám doprovázejícím lidské jednání. A třebaže konkrétní vesnické reálie již

dnes neexistují, mají touhy, zklamání, volby a rozhodování, kterými postavy procházejí, své paralely i v současném světě.

Literatura

BÁČA, M. (2014) *Literární toulky po Svitavsku*. Ústí nad Orlicí: Oftis.

ČERNÝ, F., KLOSOVÁ L., et al. (1977) *Dějiny českého divadla III*. Praha: Academia.

ENGELMÜLLER, K. (1946) *Z letopisů českého divadelnictví, I. Úvahy, dojmy a vzpomínky*. Praha: Jos. R. Vilímek.

KARÁSEK, J. (1895) Národní divadlo v Praze: Alois Jirásek, Otec. *Niva*, roč. 5, č. 6. Brno: Fr. Roháček.

KLEJDUSOVÁ, K. (2017) *Vesnická dramata Gabriely Preissové a Aloise Jiráska*. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta pedagogická. Vedoucí diplomové práce Jiří Poláček.

PROCHÁZKA, V., et. al. (1988) *Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního*. Praha: Academia.

ŠALDA, F. X. (1950) *Kritické projevy II*. Praha: Melantrich.

VODÁK, J. (1894) Z Národního divadla. *Čas*, roč. 8, č. 49. Praha: Jan Herben.

Bc. Kristýna Klejdusová, Kristyna.Klejdusova@seznam.cz

Tematizace exotiky v české próze po roce 2000

Ondřej Pechník

Klíčová slova: česká literatura, současná próza, tematika, exotika, Jaroslav Rudiš, Petra Hůlová, Martin Ryšavý, Markéta Pilátová, Josef Formánek

Anotace: Příspěvek se zabývá podobami tématu exotiky jako jedné z výrazných tendencí současné české prózy. Exotický prostor může plnit v prózách různé funkce – od pouhé kulisy děje až po zásadní fabulační prvek. Cílem příspěvku je na příkladu děl vybraných autorů (mj. J. Rudiš, M. Ryšavý, P. Hůlová) popsat jednotlivé způsoby, jakými autoři s exotikou pracují.

Úvod

Orientace v polistopadové literatuře, kterou někteří odborníci přirovnávají k nestabilnímu a těžko přehlednému terénu (Hrtánek & Polách 2015), je pro obrovský boom literární produkce a množství různých trendů, tematických proudů a tendencí obtížná. Zatímco devadesátá léta jsou již delší dobu předmětem soustavného vědeckého zájmu a tématem několika odborných knih s dnes již kanonizačním charakterem, které toto chaotické období zpřehledňují a pomáhají žánrově či tematicky utřídit, první desetiletí nového milénia prozatím leží z větší části ladem. I bez opory vědecké literatury tohoto typu však lze pojmenovat některé trendy, které se v této době v literatuře objevují.

Jedním z jasně patrných trendů objevujících se v české literatuře po roce 2000 jsou prózy odehrávající se zcela či částečně v zahraničí, v cizokrajných zemích a v kulturních prostorech, které se diametrálně liší od toho českého, potažmo evropského. Dobová periodika si v recenzích a sumarizačních pokusech o charakteristiku tematických trendů v próze první dekády 21. století přirozeně vstupu této „exotické“ tematiky do české prózy všimla. Chybějící časový odstup se však projevoval ve spojování tohoto poměrně specifického trendu s cestopisnou literaturou či fantastikou (pro některá níže zmiňovaná díla je typické postmoderní kombinování reálného a magického, viz Šidák 2014) nebo v bagatelizaci významu a životnosti této tematiky v rámci české literatury (Česálková 2007).

Jedinou výraznější vědeckou publikací, která usiluje o podání „plastického obrazu“ české literatury první dekády 21. století, je osmisetstránkové dílo *V souřadnicích mnohosti* z dílny Aleny Fialové, Petra Hrušky a Lenky Jungmannové (2015). Navzdory mnoha výtkám stran formy i obsahu, které mohou být na adresu publikace právem proneseny

(např. Hrtánek & Polách 2015), *Souřadnice* zásadním způsobem přispívají k naší orientaci v literatuře nultých let. Proč je však publikace z hlediska tohoto příspěvku podstatná:

Až *Souřadnice*, které vznikaly v letech 2011–2014, totiž vymezují prózy s exotickou tematikou jako déletrvající, samostatný trend (byť s nejasnými hranicemi a vnitřním uspořádáním), lišící se od dřívějších děl především podstatou zobrazení a práce s exotickou tematikou.

„Výpravy za exotikou“, jak díla tohoto typu poeticky označuje Alena Fialová, nelze přesně a jednoduše vymežit, díla dokonce nelze souhrnně kategorizovat podle typických znaků. Problematický je už samotný pojem „exotika“, který je v kontextu tohoto tematického proudu používán v nejobecnějším slova smyslu – analogicky by mohly být použity pojmy „cizokrajný“ či „neobvyklý“. Hlavním pojítkem těchto próz je vedle exotické tematiky (realizující se typicky v rovině vnějšího prostředí) generační aspekt – jejich autoři zpravidla ve své době náleželi k mladší až střední autorské generaci, tj. generaci, která vstoupila do literárního procesu v polistopadové době. Zde však univerzální podobnosti končí. Jednotlivé prózy „výprav za exotikou“ varíjí nejen žánrově, ale i co do způsobu práce s exotickou tematikou. Žánrově může jít o povídkové soubory, novely či klasické romány. Dílo od díla se také liší způsobem práce s exotickou tematikou: ta podle Fialové někde slouží jako „atraktivní kulisa“, jinde jako „předmět poznání jiné kultury“ či jako „prvek postmoderní fabulace“ (2014: 351).

V základu fabule těchto próz (které mají mnohdy autobiografické prvky) bývá často „útek“, odchod protagonisty z českého kulturního prostoru ve snaze uniknout rutíně, modernímu způsobu života, ustáleným vazbám; s tím bývá v prózách spojena tematizace života přírodních národů, kontrastu moderní doby a zanikajících tradic (v praxi se dokonce objevuje pro autory takových děl označení „generace útekářů“). To je však pouze jedna z podob „výprav za exotikou“, které tvoří širší, obecnější trend.

Výše je uvedeno, že prózy s exotickou tematikou varíjí žánrově, ale i množstvím způsobů, jakými je v nich s exotickou tematikou nakládáno. Cílem tohoto příspěvku je odpovědět na otázku, *jakou roli hraje exotická tematika ve vybraných dílech, a popsat způsoby, jakými autoři s exotickou tematikou pracují*. Druhý cíl (popsat způsoby práce s exotickou tematikou) je podmíněn dvěma skutečnostmi, a sice že 1/ Alena Fialová možné způsoby práce s exotikou pouze naznačuje, 2/ tematizace exotiky v díle byla ze strany recenzentů provázena mnohdy subjektivními soudy (např. že je exotická tematika povrchní, nepropracovaná, tvoří toliko kulisu pro fabuli a lákadlo na čtenáře), které přímo vybízejí k hlubší analýze.

Teoretickou oporou tohoto příspěvku je studie Zdeňka Hrbaty *Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle* (2005), v případě postav a studia vztahu mezi postavami a prostředím se pak opírám o příslušnou kapitolu z *Poetiky vyprávění* Rimmon-Kenanové (2001).

Klíč k výběru autorů a děl pro analýzu v tomto příspěvku byl následující:

V první řadě je výběr ohraničen časově – do přehledu jsou zařazena díla z prvního desetiletí tohoto století. Je to jednak proto, že se jedná o dobu, kdy prózy s exotickou tematikou v současné podobě do literatury začaly vstupovat a výrazně se v ní prosazovat, jednak proto, že se odstup osmi let od konce první dekády jeví jako dostatečný pro zasazení děl do kontextu pozdější tvorby jejich autorů a tím pádem konfrontaci toho, zda autoři v práci s exotickou tematikou pokračují a zda tak činí stejným způsobem. Druhým kritériem je rozmanitost ve způsobech práce s exotickou tematikou. Je-li jedním z úkolů příspěvku popsat, jakými způsoby čeští autoři s tematikou exotiky pracují, jeví se jako nadbytečné vybírat modelově stejné příklady.

Výběrem níže uvedených děl neusilujeme o vyčerpávající výčet všech „výprav za exotikou“, pouze o komplexní zachycení způsobů práce s exotickou tematikou. Analytickou část příspěvku otevírá dvojice výrazných autorů, kteří ve svých debutech předznamovali novodobý trend tematizace exotiky v české próze.

Jaroslav Rudiš

Jako první je potřeba zmínit *Nebe pod Berlínem* (2002) Jaroslava Rudiše. Příběh třicátníka Petra Béma, který utíká před neuspokojivou prací, přítelkyní a obecně českým prostředím do Berlína, nese mnoho autobiografických prvků a stal se mezi mladou generací rychle kultovním.

Navzdory Rudišovu vypravěčskému umění, které bývá srovnáváno s Hrabalem (Kopáč 2003: 22), je fabule o učiteli hledajícím životní změnu v podstatě jednoduchá a nevýrazná. Tvoří však nezbytnou konstrukci, na které stojí drobné črty vykreslující magický prostor Berlína a unikátní postavičky, jejichž život je spojený s městem a zejména „podměstím“, reprezentovaným undergroundovou kulturou i tunely metra. Funkce prostoru metra je zde symbolická.

Právě podmanivé, „exotické“ prostředí „úbánu“, kde se mísí reálné s magickým a minulé se současným, upozaduje i hlavní téma díla (snahu o změnu ustálených pořádků, vybočení ze společenských norem). „Úbán“ je pomyslným *středem prostoru* (Hrbata 2005: 321), k němuž se odkazuje veškeré dění v díle a který zásadním způsobem formuje životní

osudy postav. Rudiš se svým prostorem pracuje až kinematograficky – dynamicky, úsečně, výběrově – ale zároveň důkladně; detailní vykreslení německého prostředí spolu s originálním užitím jazyka (neologismy, germanismy, slang) už jen posilují dojem unikátní atmosféry místa. Je nepředstavitelné, že by kniha sklídila takový ohlas, kdyby Rudiš svou prózu zasadil do tunelů pražského metra. Exotické prostředí „úbánu“ je v *Nebi pod Berlínem* pomyslným hlavním hrdinou, zasahujícím do všech složek díla.

Ve svých dalších dílech pracuje Jaroslav Rudiš s prostředím podobným způsobem – ať už se jedná o Jesenicko v komiksu *Alois Nebel* (2003, 2004) nebo o město Liberec v *Grandhotelu* (2006) – a také tematizuje zahraniční, pro českého čtenáře „exotický“ (německý) prostor (*Konec punku v Helsinkách*, 2010). Mechanismus práce s exotickou tematikou je v těchto dílech podobný, ale zejména práce s tématem prostředí již nedosahuje takové komplexnosti jako v případě *Nebe pod Berlínem*.

Petra Hůlová

Druhým výrazným debutem roku 2002 byl román *Paměť mojí babičce* Petry Hůlové. Silně příběhové vyprávění osudů tří generací mongolských žen tematizuje rodinné a partnerské vztahy či otázky mezilidské komunikace. Děj románu je kompletně zasazen do Mongolska. Hůlová, která v době vzniku studovala mongolistiku, dosáhla hlubokou znalostí místních reálií, kultury (folklóru) a neotřelou (až poeticky obraznou) prací s jazykem vysoké míry autenticity svého vyprávění.

Autorka ve své knize zaujme zejména „vřelým vyprávěním“ (Schindler 2003), nikoliv věrným a zevrubným zachycením mongolských stepí a národů. Exotická tematika je však v případě tohoto románu zásadním a integrálním prvkem fabule, který plní ideologickou funkci – na hodnotovém protikladu venkova a města, tradičního a moderního, touhy vyniknout a zároveň zapadnout, staví autorka hlavní témata ženské role, rodových vztahů, konstrukce a dekonstrukce tradic. Rozhodně tak nelze souhlasit s tvrzením některých kritiků, že je exotika pouhou „kulisou“ (Šidák 2014) či jde dokonce o „pozlátko“ k nalákání čtenářů z nudných románů z domácího prostředí (Česálková 2007). Exotičnost prostoru a postav umocňuje autorčino jinak v leccems univerzální sdělení, protože nutí čtenáře zapojovat vlastní zkušenosti a konfrontovat mongolské tradice a hodnoty (např. v případě role ženy) s těmi českými, potažmo evropskými, ve kterých je dobře ukotven.

Dalšími díly, ve kterých Hůlová pracuje s exotickou tematikou, jsou romány *Cirkus Les Mémoires* (2005) a *Stanice Tajga* (2008). Dějištěm prvního je současný New York, druhý je z větší části situován na Sibiř. Do tematické skladby obou děl přibývá výrazný motiv

cizince, interkulturní komunikace, posílen je motiv hledání sebe sama, svého místa ve světě. Exotika zde však hraje do značné míry stejnou roli; Hůlová má „tendenci se opakovat, používat stejné či podobné postupy a schémata“ a nenabízí tak „čtenáři, jenž sleduje její tvorbu [...] kontinuálně, nic nového“ (Košnarová 2008).

Martin Ryšavý

Dvoudílný román *Cesty na Sibiř* (2008) dokumentaristy Martina Ryšavého je obtížné představit ve zkratce a zároveň obsáhnout všechny jeho prvky, proto pouze čistě účelově s ohledem na tematiku exotiky:

Román má, podobně jako Rudišův debut, autobiografické prvky. V základech fabule, složené z jednotlivých příhod a místy klesající až k fádnosti, stojí podobně jako v *Nebi pod Berlínem* pokus o útek před českým životem a vazbami. Čtenář může sledovat bezejmenného protagonistu v poměrně dlouhém časovém úseku, ale především ve vývoji – ze zvědavého studenta, který na sever Asie vyráží z nedostatku lepších možností, se stává dokumentarista, jehož dílo a osud jsou se Sibiří pevně svázány.

Exotická Sibiř funguje v díle dvěma způsoby, protože i sám román má dvě roviny. Tou svrchní je „téměř čistý cestopis“ (Šidák), byť fikční, pro který jsou exotické prostory Sibiře a postavy tyto prostory obývající předmětem popisu. To je však pouhá špička ledovce. Druhou rovinou románu, která je mnohem hlubší a pro román důležitější, je vypravěčova cesta k hledání smyslu, který spočívá „v touze dovést se [v době osobní a v případě Sibiře a jejích obyvatel i kulturní krize] něco o sobě“ (Hůlová 2008). V této rovině je exotická Sibiř prostorem ideologickým, ve kterém se potkávají protikladné jevy (tradice a mýtus versus moderna a konzumerismus), které svým zápolením umožňují Ryšavému budovat hlavní téma (právě ve zmíněné fádnosti jednotlivých epizod zřetelně vyplouvá na povrch „hledání se“ protagonisty). Ryšavý si ze svého vypravěče i ústředního tématu dokáže dělat legraci, zejména svým citem pro absurditu a ironii (Fialová 2014: 566), takže téma střetu starého a nového příznačné pro většinu „výprav za exotikou“ nevyznívá prvoplánově a i v kontextu „kultovní“ *Paměti mojí babičce a Nebe pod Berlínem* působí nově a neotřele.

Dalším románem Martina Ryšavého je *Vrač* (2010), příběh metaře/režiséra Dimitrije. Ryšavému se zde opět daří budovat uvěřitelný, exotický prostor, nicméně je zřetelný posun k vyprávění, individuálnímu osudu a společenské tematice.

Markéta Pilátová

Výrazným debutem bylo také dílo Markéty Pilátové nazvané *Žluté oči vedou domů* (2007). Příběh dvou protagonistek z rodin československých emigrantů žijících v Brazílii, které se vydávají do staré vlasti za poznáním sebe sama i svých kořenů.

Exotická tematika je ve *Žlutých očích* vtělena ve vztahu mezi Brazílií a Československem. Recenzentka Lucie Česálková vyzdvihuje v *Literárních novinách* (2007) skutečnost, že těsné sepětí českého kulturního prostoru s tím brazilským (a konfrontace české minulosti a přítomnosti s brazilskou) je tím, čím se *Žluté oči* liší od předchozích děl (Hůlové, Rudiše) a vyvyšují se nad ně.

Hlavní témata *Žlutých očí* se však liší od témat Hůlové nebo Ryšavého. Pilátová tematizuje milostné vztahy na pozadí velkých dějin a snahu hrdinek o směřování k „plnohodnotnému naplnění životaběhu“ (Novotný 2007: 237), která nutně nespočívá v hledání sebe sama. S prostředím Brazílie nakládá Pilátová promyšleně (i v jazykové rovině), ale pokud by pro svůj příběh vybrala jakoukoli jinou cizokrajnou zemi, dosáhla by stejného efektu. Exotický prostor zde funguje jako pouhý prostředek vyprávění, což dokládá fakt, že by se vyznění románu nezměnilo, ani kdyby se většina děje neodehrávala v Čechách, ale v Brazílii. V případě Markéty Pilátové je proto zcela na místě mluvit o exotickém prostoru jako o kulise, byť kulise stěžejní, promítající se zejména v tematice postav a dokreslující jejich individuální charakter. Zásadním hybatelem děje jsou pak (alespoň v případě vedlejšího příběhu Jaromíra a jeho dvou žen) velké dějiny, nikoli prvky exotické tematiky jako napětí mezi tradicí a modernou. Ve výsledku tak lze v zásadě souhlasit se slovy recenzenta Sladkého (2007), který konstatuje, že „exotické reálie v Brazílii působí trochu jako pentličky, prozrazují sice autorčinu chuť prozradit letem světem něco konkrétního o historii voodoo praktik i o kovbojském životě na farmě, ale fakta se velmi málo týkají podstaty textu.“

Josef Formánek

Posledním zkoumaným autorem je Josef Formánek. Mezi dříve uvedené autory, těšící se zájmu a někdy i přízni kritiky, Formánek příliš nezapadá, jeho dílo bychom mohli zařadit spíše na spodní okraj literárního mainstreamu. Je zde však začleněn pro svůj specifický způsob práce s exotickou tematikou.

Formánkův románový debut *Prsatý muž a zloděj příběhů* (2003), opět s autobiografickými prvky, pojednává o životní krizi a výpravě českého cestovatele

a reportéra na indonéský ostrov Siberut. Cesta, jeden z nejvýraznějších motivů románu, má iniciační charakter a vypravěč na ní prochází vnitřní obměnou.

Kniha se odehrává ve třech rovinách. Tou první je rovina „pražská“ – příběh selhávajícího „vyhořelého“ muže svázaného společenskými vztahy hraje v románu markantní roli (např. ve srovnání s *Nebem pod Berlínem*, kde je tato linie redukována na minimum). Tato rovina se střídá s rovinou druhou, „pralesní“ – popisem útěku a cesty k poznání sebe sama. Ostrov Siberut je v této rovině pomyslným *středem prostoru*, ve kterém se odehrávají zásadní zvraty a neustále se k němu odkazuje. Třetí, finální rovinou je román o románu s prvky magického realismu – hlavní hrdina píše knihu, jejíž děj se vlivem Ďábla, se kterým se setkal v džungli, po napsání začíná plnit.

Kdybychom měli soudit podle marketingových prohlášení na obálce, ilustrací nebo čtenářských ohlasů, hlavní roli v *Prsatém muži* hraje prales – exotický prostor je v druhé rovině věrně a dopodrobna vykreslen, je hlavním předmětem popisu a upozaduje příběh hlavního hrdiny. Exotická tematika však nejsilněji vystupuje v tematice postav – stěžejní postavy domorodců jsou *ploché*, redukované na výrazný rys nebo omezený zásah do děje, ale ve třetí, celkově málo propracované rovině metarománu, se hybatelem děje a postavou zcela klíčovou pro vyznění románu stává animistický pralesní Ďábel.

Prsatý muž trpí několika nešvary, jako je přehršel motivů či celková prvoplánovost fabule a poselství o zkažených západních hodnotách v kontrastu s čistotou a bezprostředností domorodců. Role exotického prostředí však je zde důležitá – bez „pozlátka“ v podobě exotické tematiky by totiž úspěch románu pravděpodobně nebyl tak velký. Přitom by měla metarománová rovina díla potenciál stát se novodobou „exotickou“ aktualizací *Fausta*, kdyby s ní autor pracoval jiným způsobem.

Závěr

Exotická tematika byla v české literatuře populární již v 19. století a průběžně byla ožívována v próze či poezii i v průběhu 20. století. Význam próz s exotickou tematikou pro vývoj české literatury a jejich postavení v literárním procesu v podobě, která se objevila po roce 2000, prozatím není možné pro krátký časový odstup hodnotit. Tyto prózy jsou však provázány enormním zájmem čtenářské i kritické obce a životnost exotické tematiky v různých mutacích a perspektivách viditelně přesahuje první desetiletí nového milénia – namátkou jmenujme v komerční soutěži Magnesia Litera oceněné *Jezero* Biancy Bellové, *Pálenku* Matěje Hořavy či *Únavu materiálu* Marka Šindelky.

Cílem příspěvku bylo zodpovědět otázku, *jakou roli hraje exotika ve vybraných dílech*, a také *popsat způsoby, jakými autoři s exotickou tematikou pracují*. U většiny zkoumaných próz hraje exotická tematika stěžejní roli – výše je dokazováno, že vždy nejde jen o líbivou kulisu, jak by se dalo vyvozovat z některých dobových recenzí, které degradují tento tematický trend na výstřelek, povrchní snahu zalíbit se čtenáři a vyčnívat ze zbytku literární produkce. Exotická tematika je často integrální částí děl a exotický prostor se neomezuje na jednu podobu, ale zastává různé role – od předmětu popisu přes prostředek vypravování až po symbolickou/ideologickou roli. Lze tak obecně tvrdit, že práce s exotickou tematikou se u většiny analyzovaných autorů vyznačuje propracovaností a účelností a samotná exotická tematika, vystupující nejsilněji v dílčích tématech prostředí a postav, hraje podstatnou kompoziční roli.

Literatura

- ČESÁLKOVÁ, L. (2007) Česko-brazílské nakračování k domovu. *Literární noviny*, č. 46, roč. 18. Praha: Litmedia.
- FIALOVÁ, A. (ed.) (2014) *V souřadnicích mnohosti*. Praha: Academia.
- HRBATA, Z. (2005) Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In Červenka, M., et al. (2005) *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst.
- HRTÁNEK, P., POLÁCH, R. (2015) V souřadnicích všeho a ničeho? *Česká literatura v síti* [online]. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR [cit. 2018-02-15]. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/cs/casopis-ceska-literatura/ceska-literatura-v-siti/2087-v-souradnicich-vseho-a-niceho>
- HŮLOVÁ, P. (2008) Cesty na Sibiř. *iLiteratura* [online]. Praha: Sdružení pro iliteraturu [cit. 2018-02-15]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/23495/rysavy-martin-cesty-na-sibir>
- KOPÁČ, R. (2003) Nebe pod Berlínem. *Tvar*, roč. 14, č. 2. Praha: Klub přátel Tvaru.
- KOŠNAROVÁ, V. (2008) Stanice Tajga. *Tvar*, roč. 19, č. 11. Praha: Klub přátel Tvaru.
- NOVOTNÝ, V. (2007) Básnické a prozaické novinky. *Český jazyk a literatura*, roč. 58, č. 5. Praha: SPN.
- PILÁTOVÁ, M. (2009) Spisovatelé na útěku. *Respekt*, roč. 20, č. 18. Praha: Economia.
- RIMMON-KENANOVÁ, S. (2001) *Poetika vyprávění*. Brno: Host.

SCHINDLER, M. (2003) Paměť mojí babičce. *Tvar*, roč. 14, č. 2. Praha: Klub přátel Tvaru.

ŠIDÁK, P. (2014) Mírné pohyby české literatury od roku 2000 do současnosti. *Čtenář: měsíčník pro knihovny*, roč. 66, č. 7/8. Praha: Academia.

Mgr. Ondřej Pechník, 392099@mail.muni.cz

X. studentská vědecká konference
Katedry českého jazyka a literatury
15. března 2018

Editovali:
Mgr. Ester Nováková, Ph.D.
Mgr. Ondřej Pechník

Vydala Masarykova univerzita, Žerotínovo nám. 617/9, 601 77 Brno
1., elektronické vydání, 2018

ISBN 978-80-210-9002-6



muni
PRESS