

Svatava Urbanová

Proměna dětského aspektu v tvorbě padesátých let

Na počátku padesátých let se motiv dítěte stal neobyčejně frekventovaným. Té době plně vyhovovala sémiotika konkrétního dětského světa: jaro, slunce, domov, zpěv, radost, pohyb. Intenzita literární konvence byla tak velká, že pronikala napříč celou národní literaturou (literaturou pro dospělé i literaturou pro děti), že se stala obecným jevem. Objevovala se v různých žánrech, a to i u autorů, kteří do té doby neměli potřebu se s dětským motivem a dětstvím vypořádávat. Stačí si všimnout názvů sbírek preferovaných autorů: *Dobrá píseň* (P. Kohout), *Máj země* (I. Skála), *Radost na zemi* (J. Pilař), *Milióny holubiček* (M. Pujmanová) a srovnat je s tituly sbírek pro děti: *Ráj domova* (J. Čarek), *Domove líbezný* (J. Alda), *Radostně vpřed* (J. Alda), *Píseň dětství* (F. Branislav), *Zpívej, holubičko* (J. V. Svoboda). Odpovídaly jak oficiálnímu pojetí radostné společenské perspektivy, tak jednoduchému vnímání světa, naprogramovanému veselí, nadšenému budovatel-skému přístupu. Nevadilo přitom, že takto pojatý dětský aspekt koresponduje pouze s první fází dětského vnímání reality, kdy má převahu egocentrická asimilace, vyznačující se navíc omezenými jazykovými a poznávacími možnostmi.

Ve své době byla akceptovatelnější dětská iluzorní představa světa jako něčeho nepodmí-
mečně zákonitého, samozřejmého, přímočarého, bezproblémového, bezpohlavního. Všechno mělo směřovat vzhůru a do budoucna, dít se v duchu naprogramované vývojovosti, a nikoliv s vědomím nedospělosti či nevyzrálosti, s respektováním práva na omyl, jenž vzniká při dychtivém a překotném poznávání sebe a světa. Dítě nebo mladý člověk se stali deklarativní složkou společnosti, prostředkem k vyjádření optimismu, nezátíženosti minulostí, zárukou šťastné perspektivy (viz V. Macura: *Šťastný věk*, 1992). Vyhovovala představa dítěte předškolního věku nebo malého školáka, protože pro ně je ještě příznačná závislost na autoritách. Míra uplatnění dětské psychiky, reálného dětského aspektu, který se věkově odlišuje a jenž následně rozhoduje o modelování skutečnosti, nebyl brán na vědomí. Mnozí autoři literatury pro dospělé začali využívat oficiálně preferovaňé dekorace dítěte a dětství, aniž by museli subjekt přizpůsobit čtenářské identifikaci, čímž byla jejich komunikace usnadněnější. Dětský aspekt jako tvořivý princip tu zplaněl. Někteří konjunkturální tvůrci dětské literatury zaujali často pozici nadřazenosti a spojili ověřené postupy lidové poezie s poučováním, vychováváním, přesvědčováním. Rozdílnost v přístupech k dítěti zaznamenáváme také u tvůrců, kteří v předcházející tvorbě dětský aspekt respektovali. Např. v Kainarově Českém snu se na rozdíl od Nových mýtů nebo Říkadela básníkův vztah k usínajícímu chlapci stal utilitárním. Reálu neodpovídalo ani básníkově pojetí dětského spánku. Dětský sen je totiž vždy závislý na prožitcích, nevykazuje kontinuálnost a celistvost, ani se nemůže prokazovat obrazotvorností, která se neopírá o konkrétní podněty. Autorova snaha aktualizovat revoluční dějinný zápas v duchu dobového historismu nebyl v souladu ani s dětskými možnostmi, ani s respektováním dítěte jako osobnosti.

V první polovině padesátých let jsme ve vztahu k dítěti svědky dvou extrémních poloh, které jsou svým způsobem diskontinuítní. Na jedné straně je to zinfantilnění nově vznikající poezie pro dospělé, zpřimitivnění v duchu pseudofolklórních postupů, na druhé straně podsouvání role dítěti jako přímého spoluvůrce historického zápasu dvou ideologií a stylizování dítěte do účastníka zápasu o mír, do role kritika přežitků, zosobnitele šťastné budoucnosti. Děti zde vystupují jako přemoudřelí dospěláci, kteří jsou nezatíženi minulostí a mají tedy rozhodovací právo.

V takto deformovaném obraze dětí a dětského věku působila útěšně sbírka Jaroslava Seiferta *Maminka* (1954), která v ničem nepodléhala dobovému klíší, byla přirozená ve svých návratech do šťastného, třebaže chudého dětství, považovaného samotným autorem za jednu provždy ztracený ráj. Nikoliv tedy za trvalý stav nebo budoucnost, což bylo dobové klíší, ale za zdroj životní síly, za konstantní jistotu bez dobových vlivů. Mladší generace básníků na počátku padesátých let nepojímala dítě a dětství ani zdaleka tak citlivě. Tvrdit však, že Seifertova sbírka odpovídá dětskému vidění reality, s kterým se může ztotožnit dětský subjekt, není zcela oprávněné. Vzpomínkové návraty, nostalgičnost, pojetí dětství jako moudrého korektivu základních životních hodnot, vědomí kontinuitnosti (dětství, dospívání, stárnutí a smrti) i příznačná emotivnost jsou ve skutečnosti projevem vzdalování dětskému aspektu.

Ke změně v uplatnění dětského aspektu došlo až v polovině padesátých let, a to vydáním *Dětských etud* Ludvíka Aškenazyho. Autor v nich vytvořil obraz dítěte, které vnímá svět po svém. Skutečnost je zachycena v poloze, s níž se dětský hrdina musí vyrovnat a zároveň do níž se včleňuje. Človíček si nehraje „jako“, ale doopravdy, hra zde není jen zábavou, ale dominantní formou poznávání a osvojování si světa. Rozhovor otce se synem je partnerským dialogem, v němž dochází k napětí mezi dětstvím a dospělostí, mezi věkem, světem a potřebami dětí a věkem a světem dospělých. Ohlas *Dětských etud* u mladších i starších čtenářů svědčil o životnosti dětského aspektu, o komunikační ambivalentnosti, která koresponduje s plnohodnotnou recepcí dětskými i dospělými příjemci. Je zajímavé sledovat, jakými postupy toho autor dosahuje. Není to jen potlačením nadřazené funkce dospělého, ale také odlišnou hodnotovou hierarchií.

Aškenazy v *Dětských etudách* rozvinul tvořivý princip fantazie a dětské hry. Povrchně nahlíženo by se mohla i zde hra jevit jako pouhé napodobování světa dospělých. V podstatě však tomu tak není. Herní a fantazijní projevy dětí v nich mají nadále svou racionální interpretaci, avšak diferenciací nastává v omezení prostoru a času odpovídajících věku dítěte a na druhé straně ve schopnosti fantazijně překlenout tyto determinanty. Hra koresponduje s dětskými životními zkušenostmi, s dílčími postřehy, představivostí a s intuitivním porozuměním situací, vztahu, jevu. V *Dětských etudách* vzniká napětí mezi pólem dětského vidění a skutečností, k níž text poukazuje. Zvolený dětský aspekt dovoluje autorovi nehodnotit konvenčnost, jak by to činil dospělý protagonista. Dětská hra má charakter bezděčného sebeobnažení. Činí tak zlomkovitým pohledem (črtou, skicou, etudou), v němž je jasnozřivě, nezatříženě a jen tak mimochodem podkryta vlastní podstata a mechanismy projevů a vztahů, mnohdy již zplanělých, hloupých, plných drobných ústupků, lží a kompromisů. Dětské etudy jsou tedy nikoliv výpovědí prizmatem dítěte, jak se tomu zpravidla do té doby dělo, ale výpovědí o dítěti jako součásti společenské komunity, o jeho hře jako základním projevu jeho existence. Hra se stává uměleckým, sebepoznávacím i autokonfrontačním fenoménem. Aškenazy si nosnost zvoleného přístupu k dítěti a dětskému aspektu úspěšně ověřil také v dalších pracích (*Ukradený měsíc*, 1956, *Milenci z bedny*, 1959). V kontextu autorovy tvorby jsme tedy svědky neobvyklého vývoje. Aškenazy nejdříve objevil dětství a vyrovnal se s dětským aspektem, teprve pak jeho prostřednictvím identifikoval vlastní autenticitu. Od tvorby pro dospělé se dostal k tvorbě pro děti.

Proměnu dětského aspektu ovšem zaznamenáváme také v Kainarově díle. Připomeňme si třeba rozhovor dívky se ztraceným kocourkem ve sbírce *Lazar a píseň* (1960). Vyjadřuje se v něm pocit smutku, opuštěnosti, touha po blízkosti živého tvora. Mízí naprogramované veselí a optimistický kolektivismus. Dětský aspekt je plně respektován a promítá se do slibovaných her i pamlsků, do asociativního přiřazování podstatných a méně podstatných projevů okolního světa. Hra a fantazie se stávají organickou jednotkou ve výstavbě textu, stávají se kódem, který umožňuje autentickou básnickou výpověď, odpovídající dětské perspektivě a zároveň vykazující širší recepční přesah k dospělému čtenáři, jemuž je text určen.

Zatímco respektování dětského aspektu jako tvořivého principu se v padesátých letech v literatuře pro dospělé teprve postupně prosazovalo, v nejlepších dílech tehdejší poezie pro děti byla estetická potencialita dětské perspektivy naproti tomu zachována, a to zásluhou Františka Hrubína, Jana Čarka, Kamila Bednáře, Josefa Hiršala, Jindřicha Hilčra. Tvorba těchto autorů nebyla odtržena od smyslových zážitků, jazykové znaky se nevnímaly jen v bezprostřední racionální věcnosti. Jejich verše svým rytmem, zvukomalebností, fantazií a hravostí respektovaly vztah jazykových jednotek k mimojazykové skutečnosti. Zvláště tvorba pro děti předškolního věku odpovídala zálibě dětí spontánně akceptovat text a doprovázet jej pohyby, zvuky, dramatizovat jej. V poezii pro děti texty odkrývaly svět v jeho mnohosti, diferencovanosti, pestrosti a proměnlivosti, aniž docházelo k zploštění. Kalendářní kompoziční uspořádání vnášelo do poznávání řád, avšak v duchu folklórní tradice se tak dělo v celkovém souladu s dětskou perspektivou. Hra, hravost, dětská obrazotvornost jako hodnotové a formativní znaky dětského aspektu se však plně rozvinuly spíše ve světě venkovské přírody a byly zpravidla úspěšně naplňovány, jestliže čerpaly z autorova dětství nebo z bezprostředního kontaktu s dítětem v rodině. V okamžiku, kdy autoři začali překračovat tento horizont a směřovali k zobrazování městského dítěte uprostřed velkoměsta, techniky, strojů a nástrojů, poznávací funkce v textech překryla funkci zábavnou a hravě spontánní, byla přerušena přirozenost modelování umělecké reality z dětské perspektivy. Jejich verše se stávaly mnohdy mnohomluvnými a vnějškově popisnými. Těmto deformacím se neubránili ani renomovaní tvůrci.

V poezii pro děti došlo ke změně až v druhé polovině padesátých let, kdy vstoupili do literatury pro děti básníci střední a mladší generace Zdeněk Kriebel, Lumír Čivný, Ivo Štuka, Karel Šiktanc, Josef Brukner, Ladislav Dvořák a Jana Štroblová. Dětský aspekt v jejich tvorbě nabyl na nové hodnotě. Nebyl jen odrazem naivního realismu nebo dětského animismu a synkretismu. Dětský čtenář si mohl začít uvědomovat sebe skrze slovo, jazyk, bezděčně začínal rozumět vlastnímu myšlení, mnohdy asociativně přeskakujícímu z jedné věci na druhou, poznávat komunikativní stránku řeči a vychutnávat svou převahu nad realitou porozuměním nonsensové nadsázce, kalambúru, metafoře. Všechny tyto postupy a prostředky poskytly množství vazeb a impulsů, počítaly se schopnostmi dětí spojovat různé skutečnosti a jevy, ať už jsou blízké nebo vzdálené. Nešlo přitom o pouhou nespoutanost fantazie a obrazotvornosti, jak se někdy uvádí. V metafoře, v jazykovém vtipu a nápadu, nadsázce a nonsensu se realizovala potřeba utřídit si poznatky o skutečnosti a relevantních vztazích. Rytmus lidové písně byl obohacen o synkopický rytmus moderní hudby, venkovská idyla dostala protiváhu v městském lomozu a shonu, dětství již nebylo objektem, ale respektovaným subjektem. Dětská hravost vstoupila do produkce i do virtuální recepce. Ovlivnila komunikativní, hodnotovou a výrazovou stránku tvorby. Hra pomáhala již Hrubínovi sblížit autorský subjekt s lyrickým subjektem a tím i s dětským recipientem. V poezii autorů druhé poloviny padesátých let se však věk dětských hrdinů zvýšil a jejich okruh se rozšířil o městské děti, byl v ní akcentován jak zřetel zábavný, tak sémanticko-kognitivní.

Čeho jsme tedy z hlediska dětského aspektu svědky v padesátých letech? Zatímco v tvorbě pro dospělé se dětský aspekt proměnil nejdříve v próze, v literatuře pro děti to bylo nejdříve v poezii, a to zásluhou autorů, kteří se v tvorbě pro dospělé odmlčeli, později pak příslušníků střední či nově nastupující autorské generace. Proměna přístupu spočívá nikoliv ve frekvenci používaného dětského motivu a tématu dětství, ale v jeho pojetí, zejména v uplatnění jak obecných mechanismů dětského aspektu, tak ve schopnosti autora průniku do dětské psychiky s přesahem k dospělosti. V poezii pro děti sémiotický postup folklórní poezie-poezie pro děti vedl k identifikování specifik a zároveň shod s národní literaturou jako celkem, v jehož rámci se rozvíjí. Krystalizace pojetí dětského aspektu v padesátých letech k této emancipaci nepochybně přispěla. V próze pro děti jsme naopak svědky postupu próza o dětech-próza pro děti. Snad právě proto byla příběhová próza ze života dětí nejvíce zasažena budovatelskými romány a psychologizace prózy s respektováním osobnosti dítěte se nejdříve objevila v próze pro starší děti. Dětský aspekt se v tvorbě pro děti stal určujícím uměleckým fenoménem. Přestal se uplatňovat pouze ve formě hry s dítětem, ale stal se základní konstitutivní silou, principem tvorby. Také jeho zásluhou se krystalizovala a formálně ustavovala specifičnost literatury pro děti a utvářela se charakteristická poetika jednotlivých tvůrců. V tomto smyslu se od druhé poloviny padesátých let také postuluje teorie a kritika literatury pro děti a mládež.