

PROMĚNY LITERATURY PRO DĚTI A MLÁDEŽ V LETECH 1945–1948

Již název „Proměny literatury pro děti a mládež“ by se mohl stát předmětem diskuse, stejně jako periodizační mezník 1945¹ nebo pochybeně tradovaný obraz dětské literatury těchto let coby přechodné fáze k poúnorovému vývoji socialistické tvorby pro mládež. Teprve důkladnější probírka materiálem ukazuje, jak je člověk poznamenán vžitými hodnotícími stereotypy, jak formálně, v duchu vžitého „vztahu k literárním dějinám jako dějinám s vývojovou tendencí“ formuluje název zkoumání.

O jaké proměny by v oblasti tvorby pro děti vlastně mělo jít? Ideové? Tematické? Estetické? Strukturní? Sociologické? Výchovné?

Která paradigmatata žánrová, druhová, tematická, hodnotová, frekvenční jsou v této době dominantní a v jakém smyslu se proměňovala?

Jedná se v těchto letech o proměny literatury pro děti a mládež nebo spíše o diferenciaci, polarizování uměleckých a ideových akcentů, lépe řečeno o podoby literatury pro mládež?

S kterými vývojovými etapami tvorba let 1945–1948 v této oblasti literatury více korespondovala? S tím, co se formovalo v meziválečném období a v první polovině 40. let, nebo s tím, co nazýváme poúnorovou fází?

K jakým sporům, střetům a zápasům v letech 1945–1948 v oblasti tvorby pro děti vlastně docházelo? Docházelo k nim na bázi tvůrčí? Nebo spíše teoretické, ideologické, institucionální?

1 O. Sliacky: Literatúra bez detstva, detstvo bez literatúry, *Literika* 1996, č. 2.

Není vytvořená konfrontační podoba mnohdy výsledkem vůle literárních historiků (Václava Stejskala v *Moderní české literatuře pro děti*, Otakara Chaloupky a Jaroslava Voráčka v *Konturách české literatury pro děti a mládež*)? Jako příklad uveďme Stejskalovo srovnání Křelinova *Zmijího dědka a jiných povídek pro mládež* a Majerové *Nespokojeného králíčka* (obě z roku 1946), vhodné leda k tomu, aby se fixoval obraz let 1945–1948 jako zápas mezi regresem (náboženským, ruralistickým traditionalismem) a progresem (levicovým, pokrokovým modernismem).

Nebylo by průkaznější hledat kontrastnost v produkci jednoho autora, třeba Bohumila Říhy, jehož cesta od významově vícevrstvého *Kmotříčka Blažeje* (1946) k schematické školní pionýrské povídce *Na znamení zvonku* (1954), od novely *Na útěku* (1947) přes *Povstání na horách a jiné povídky* (1949) až k *Dvěma klukům v palbě* (1975) vypovídá o proměnách literatury pro mládež více než účelové, umělé a zkreslující opozice?

Nemá být modelová kontraverze J. Foglar, J. Novák x V. Řezáč, D. Šajner, J. V. Pleva, i když rozdílnosti zde pochopitelně existují, zdůvodněním nejdříve dílčích a následně průlomových poúnorových zásahů – jak je představují zřízení monopolního SNDK, vybudování dětské a mládežnické organizace podle sovětského vzoru, koncepce jednotné školy Z. Nejedlého, zákazy vydávání knih katolických autorů, těch, kteří emigrovali, celé populární epiky, zahrnující dívčí a chlapecké romány, velkou část dobrodružné četby oddechového typu atd.?

Všimneme-li si blíže některých knih vymezeného období, brzy zjistíme, že jejich obliba nespočívá ani tak v aktuální tematické rovině (např. v tematice protifašistického boje) jako spíše v respektování vžitého jazykového, žánrového a stylového zprostředkování a v rozměru hodnotových konstant psychického a antropologického typu, které dávají lidskému životu smysl, mají svůj základ v dětství a vnášejí do lidského života řád. Mezi takové hodnoty patří domov, příroda, hra, humor, fantazie, přátelství, touha po poznání, ale také touha po tajemství, po výpravách do neznámých prostor, potřeba přirozeně růst a osamostatňovat se. Z hlediska hodnotových vrstev v životě člověka jsou základní, mají univerzální platnost a jsou předpokladem přirozeného vývoje osobnosti člověka.

Všimněme si základních okruhů tvorby pro děti:

V poezii...

...se pokračuje v duchu folklorní poetiky, s umocněným herním principem. Obraznost je sycena převážně venkovskými reáliemi. Výjimku tvoří některé verše I. Blatného (*Na kopané, Jedna, dva, tři, čtyři, pět*, obě 1946), které vyšly soukromým tiskem a po Blatného emigraci se staly neznámými, některá Kainarova *Řikadla* (1948), Honsovo leporelo *Svezte se s námi* (1947), s jeho oblíbenou tematikou vlaků, aut, letadel a lodí, a Hrubínova sbírka *Chvilí doma, chvilí venku* (1946), s podtitulem *Řikadla pro městské děti*. V nich zvoní tramvaj (báseň *Domů*), „houká, hučí, hvízdá“ rychlík (*Vlak*), klope parník (*Z výletu*), jezdí lanovka (*Na rozhledně*), motivicky v nich probleskuje město. Hrubínovy, Seifertovy, Čarkovy, Nechvátalovy i Bednářovy verše pro děti, včetně básní F. Halase k Michlovu antropomorfizovanému vyprávění *Vlaštovičky* (1948) jsou dále komponovány tak, že odpovídají přírodní cykličnosti, střídání dne a noci, měsíců, ročních období. Vzpomeňme Hrubínovo povídání proložené verši *Jak se chytá sluníčko* (1947), Hrubínovy *Měsíce* (1946), Bednářovu sbírku *Dvanáct bratrů* (1946). V nich je obsaženo univerzum života, odedávna platný znakový a kompoziční systém, který je vyjádřením trvalé proměny v jednom již poznaném, sceleném a ustáleném, je projevem nevyčerpatelného hledání vlastní pozice v určité časové a prostorové struktuře, fungující po generace.

Gravitační pole dětského světa se v těchto textech pro děti dotýká každodennosti a aktuální přítomnosti (děti tohoto věku zajímá, co se děje teď a nyní), zároveň se v nich prostřednictvím přírodního koloběhu utvrzuje povědomí kontinuity. V těchto textech převažují osvědčené vazby dítě – matka – domov, převažuje směřování z vnitřku ven (směr z domu na dvorek, do zahrady, přes pole k lesu), přibývají sourozenecké vazby, vztahy k dětem ze společných her, sousedské vztahy, setkání s neznámými lidmi, zvířaty, předměty, jevy. Můžete se ptát, proč takové obecně známé pravdy opakují. Na těchto základech je totiž vystavěna ontologie jednotlivce a společnosti a tento fakt se v poezii pro děti z let 1945–1948 stále respektuje. Sociální vazby jsou tedy vázány emocionálností – osobní přítomností v realitě, každodenními podmínkami (což je dáno kulturou, zvyky, konvencemi a vžitými stereotypy, typy svátků a obřadů, instinktivním rozpoznáváním známého a bezpečného, jazykovými a komunikativními předpoklady), které souvisejí s věkem adresátů a jejich možnostmi.

Vědomá vazba na přírodní řád, jehož je dítě součástí, je strvozována rytmickou, kompoziční a motivickou skladbou a promítá se také do

variování druhových forem folklorních žánrových útvarů a proniká do frekvence názvů celých sbírek: (pohádky – Říkejte si pohádky, hádanky – Vítek hádá dobře, říkadla – Říkejte si abecedu, rozpočítadla – Počítadlo, Jedna, dvě, tři, čtyři, pět).

Geneze básnických textů pro děti je různá. Některé vyšly z rodičovské zkušenosti, stvrzené čtenářským úspěchem, jiné jsou záležitostí okrajovou, příležitostnou, a to zvláště u básníků nepišících pro děti soustavně nebo alespoň častěji. Za pozornost ale stojí, že se nadějně rozbíhají pokusy o umělecký synkretismus v recepci slovesné kultury pro děti, to co se považuje o třicet let později za novum. Např. v roce 1947 vycházejí knižní podoby obrázků Trnkova kresleného filmu *Zvířátka a Petrovští* a *Zasadil dědek řepu*, které jsou doplněny Hrubinovými verši, což nám připomíná knižní podoby „večerníčkovských“ pohádek pozdější doby. Pozoruhodným experimentem, vyznívajícím velmi moderně, se stává skloubení Hrubinových textů a Štochlových fotografií ze života domácích zvířat v knize *Dobrý den, sluníčko* (1947) a následně Hrubinovy texty k namalovaným obrázkům Josefa Čapka, s typickým názvem *Modré nebe* (1948), mimochodem také komponované od jara do zimy. Nabízejí se možnosti sledovat nejen umělecko-synkretické aktivity v recepci slovesně výtvarných děl, ale také pokusy propojit hodnotný básnický text s obvyklým scénářem dětského představení. F. Hrubin spolupracoval s Divadlem mladých pionýrů a podílel se s Václavem Vaňátkem na vzniku hry *Jak květinky přezímovaly* (1947), sám pro něj napsal *Sněhurku, zvířátka a sedm mužičků* (1948). Aktivizující herní princip, který byl Hrubinovi odjakživa blízký, je zde násoben, verše jsou součástí jevištní hry. Nemyslím si, že jsou tím nejlepším, čím repertoár dětských představení disponuje, avšak naznačuje se, že dramatický text je možno rozšířit o lyrický živel, že básnický text může být inspiračním fenoménem při vytváření umělecky náročnějších dramatických textů.

Všechny uváděné básnické práce však mají něco společné. Za základní aktivní projev dětí je především považována hra a poezie je vnímána jako spojnice mezi dětskou hrou (něčím vnitřně motivovaným, zábavným, příjemným) a emocionálním vztahem ke světu, s důrazem na hledání vlastní pozice.

Pohádky

Pokračuje se ve vydávání pohádek, báji, pověstí, legend, bajek, které jsou autorskými adaptacemi ze známého světového fondu (I. Olbracht: *O mudrci Bidpajovi a jeho zvířátkách*, 1947, B. Čepelák: *Severské báje a*

pověsti, 1946), těží se z regionálních folklorních zdrojů (F. Horečka: *Kouzla noci svatojánské*, 1947, J. Rohel: *Havíři před tváří Boží*, 1947, J. Š. Kubín: *S kytkou za kloboučkem*, 1946), nebo jsou vytvářena vyprávění z obvyklých pohádkových motivů a postupů (V. Martinek: *U jasného plamene*, 1946). Zpravidla navazují na to, co autoři vytvořili v předcházejícím období. Zachovává se v nich poloha zázraku, záhady, kouzla, tajemství, ať už původu božského či lidského. Mýtus boje má v nich dále charakter věčného zápasu dobra s představiteli zla a temných, záhadných sil, zastoupených draky, čaroději, důlními démony, ale obsahujících také symboliku širší platnosti.

Na druhé straně, v některých nově vzniklých textech, které byly do pohádkových souborů přidány až v poválečných letech, docházelo k zápornému omezování démonizace, ireálna a sakralizace. Není to důsledkem mimoliterárních tlaků, ale spíše souvisí s přesvědčením autorů, že je dobré posílit realitu, pojmout hodnotový konflikt dobra a zla spíše horizontálně – jako viditelný souboj. Pokračuje se sice dál v představě života jako stálého zápasu o rovnovážný stav, ale vnímá se zjednodušeněji: jako souboj přirozeného a nadpřirozeného, zápas pravdy a lži. Proměňuje se také důraz na pohádkové funkce, založené na existenci protikladů, zvláště pak na základní opozice nahoře – dole a sociální relace bohatý a chudý. Zřejmě se tak děje proto, že autoři zaznamenali válečnou atmosféru strachu, úzkosti, odporu a hněvu a tyto silné emoce nemínili prohlubovat hrůzostrašnými prvky a motivy pohádek. Je to zjednodušený, vnějškový postup, cizí pohádkovým kauzalitám, avšak v poválečném období se tak děje ve snaze podtrhnout „konec starých časů“, konec obav, strachu a úzkosti z cizích strašidel, které se mohou nečekaně odněkud vynořit a omezovat svobodný život (odtud Smějův název *Z pravdy a snů*, 1946, Horečkova vyprávění *Pohádka se loučí s horami a Strašidla na ústupu* ze souboru *Kouzla noci svatojánské*, 1947).

V nově vzniklých textech staronových souborů, ale nejen v nich, zaznamenáváme příklon k fantazijně – realistickému typu vyprávění, v němž se kontaminují realistické příběhy s folklorními postavami a ději, realistické situace s autorskou fabulací (J. Mařánek: *Neviditelný rytíř*, 1947).

Tendence k prolínání realistických a fantazijních poloh můžeme sledovat nejen ve významových aktualizacích, mnohdy ošidných, ale také v kompozici textů. Např. Martinkův soubor *U jasného plamene* je rámcově lokalizován do konkrétního prostředí – na hukvaldský hrad, kam přichází poutník a po deset zimních večerů vypráví o králich, vílách,

dracích, čarodějnicích a princeznách. Hned v úvodu je mu připomenuto hradním hejtmanem panem Kunešem: „Ale mluv jasně, ať ti každý rozumí. Ať ti rozumí zde malý Ondřej, Pavel i Alenka. Ať ti rozumí i ten nemotorný Kuba, který právě dřevo na oheň přikládá.“

Čtenář se tak stává projektovaným adresátem – posluchačem, který se může v duchu narativní tradice stát dalším vypravěčem slyšených textů. Tento aspekt je zajímavý, protože mění vnímatele v účastníka vypravěčské situace, počítá s ním, přirozeně jej aktivizuje.

Také v moderních autorských pohádkách můžeme v těchto letech vysledovat dvě linie, v nichž se prolínají různé zdroje a přístupy k folkloru, k pohádkovému kouzlu, fantazii a imaginaci, k vžitým postavám a jejím funkcím. První alespoň zčásti navazuje na čapkovskou vypravěčskou improvizaci, na možnost vnímat svět v souřadnicích našeho prostoru a času, druhá linie je záměrně imaginativní.

Kouzelné pohádky *Učedník kouzelníka Čaryfuka* (1946) a ještě dvě veselé povídky od Antonína Zhoře jsou spíše úsměvné, humorně akceptují kouzelnou fantastiku. Necháávají prolínat realistický svět učedníka Bonifáce a pohádkový svět čarodějů a loupežníků tak, že se jeden od druhého učí. „To je pravda, že je Bonifác můj učedník, ale já jsem se od něho také něčemu naučil. Naučil jsem se, že nejkrásnější kouzlo na světě je – pomáhat lidem.“²

Pohádky Josefa Lady (*Nezbedné pohádky*, 1946) a Jiřího Marka (*Veselé pohádky vzhůru nohama*, 1947) jsou již variacemi na motivy a postupy folklorních pohádek, přičemž v nich převládá komika shody na úrovni formy, ale zůstává rozdíl mezi parodizovanými texty a parodiemi. Předpokládá se, že adresáty jsou chytré děti, které dobře znají pohádkový svět, pohádkové postavy a jejich funkce a s humorem a hravostí přijmou situace, kdy dojde k porušení zmechanizovaných vztahů a k přehození vžitých znamének.

Antropomorfizované pohádky

Jiným okruhem autorských pohádkových vyprávění jsou fabulované příběhy, které se pohybují mezi přirozeným, možným a vymyšleným. Dotýkají se jak světa lidského a zvířecího, tak imaginativního (andílci, skřítki).

Není snadné orientovat se ve velkém množství antropomorfizova-

2 A. Zhoř: *Učedník kouzelníka Čaryfuka*, Praha-Brno 1946, s. 65.

ných autorských pohádek, které vycházely do roku 1948. Mnohdy jsou blízké Karafiátovým *Broučkům*, jindy jsou z rodu vymyšlených postavíček á la Filgasovi „brášci“ (J. Filgas: *Mezi brášky*, 1940, *Bráška Lajdáček*, 1943, *Brášci v Modré zemi*, 1941). Jednou jsou to příběhy čtyř skřítků z nebeských červánků - Červínky, Červánka, Červenky, Červenušky - (F. Kozík: *Červánky mezi dětmi*, 1948), jindy ptáčků (K. Michl: *Vlaštovičky*, 1948), čmeláků (J. Kolář: *Bzund'a a Brund'a*, 1947) atd. Jak se praví v jedné anotaci *Knižního výběru*: „...jen místo lidí jsou v nich hrdinové šestinozí a křídlatí“.³ Většinou jsou to vyprávění umělecky silně retrogradní a množující osvědčené a téměř vžité modely v tvorbě pro malé děti. Protože jsou tradičně považovány za pedocentrické, nejsou čteny v dospělosti, všimněme si jich blíže.

Ptáme-li se, proč jsou tehdy antropomorfizované pohádky s takovou četností vydávány a jsou čtenářsky tak vděčné, zjistíme, že odpovídají základním přístupům malých dětí ke světu a jeho podnětům. Odpovídají dětskému synkretismu (schopnosti vztahovat vnější svět ke své osobě), imitaci (oblíbě nápodobovat činnost lidí a okolního světa), personifikaci (kdy se okolní svět stává součástí vlastního světa), fantazijní konkrétnosti (fantazie malých dětí má svůj zdroj v každodennosti, v smyslových zážitcích a v prožitých událostech se známými osobami, ve styku s přírodou a v pronikání do skrytých zákonitostí). Zatímco tradiční pohádková vyprávění měla za protektorátu přesah k dospělému, adresátovi, tyto texty, podobně jako poezie pro děti, počítaly především s dětským čtenářem. Uvědomíme-li si, že v poválečném období se nebývale rozšiřují publikační možnosti a diferencují se tvůrčí záměry autorů, je logické, že nespécializovaní autoři se nesoustředí na tvorbu pro děti a specializovaní počítají s určitou modelovostí. V dětské literatuře platí ještě více než jinde, že pouze když jde o model s přesahem do vnitřního prostoru, je modelem. V opačném případě je zaměňován s šablonou, podle níž se přistříhuje v domnění, že jde o totéž. Dochází-li k přistříhování kouzla, zázraku, fantazie a imaginace, k nahrazování mechanickou animizací a personifikací, vystavují se příběhy riziku nikoliv jen zmenšení již tak malého a omezovaného interpretačního prostoru, ale přímo riziku zničení.

Jistě ne nadarmo se ve schematických deformacích pozdějších let začínalo právě s autorskou pohádkou. V poúnorové fázi se ale místo

3 *Knižní výběr* 1947, č. 4.

červánků oživovalo uhlí, namísto čmeláků byly personifikovány vlaky a stroje (Sekorovo *O traktoru, který se splašil*, 1951, Ččetkův *O vláčku Kolejáčku*, 1951) a to jen proto, aby byly děti poučovány o potřebách rekonstruovaného národního hospodářství, byly připravovány ke kolektivní práci, za hrdinství se považovalo vydržet nad nepřízní počasí. Dělo se tak proti veškeré přirozenosti individuálního vývoje dítěte, jeho osobnostních znaků a možností. Pohádkový svět přestal být světem individuální fantazie a změnil se na podívanou, na živý obraz, umístěný na alegorickém voze, jenž se volně šinul, někým pevně řízen, někam vědomě zařazen a nasměrován.

Příběhy

V podstatě je možno říci, že příběhy dětí, které byly vydávány v letech 1945–1948, se ubíraly dvojím směrem. První spočíval v autorově osvojení si určitých operačních stereotypů a upevnění prožitkového vzoru ze strany dětského adresáta. Základem je parta dětí, která je tvořena spontánně, bez zásahů dospělých, je vnitřně diferencována a zpravidla se chce nějak odlišovat od ostatních. Někdy stačí dvojice kamarádů nebo alespoň sourozenecká dvojice. Jádro tvoří hra, zábava, soutěžení, touha po dobrodružství, které obsahují aspekty sebepoznávání, socializace a nezávislosti. K těmto příběhům patří *Bosí rytíři* (1947) Oty Šafránka, Holasův *Ohrožený les* (1948), *Devadesátka pokračuje* a *Stínadla se bouří* (obě 1947) Jaroslava Foglara, ale třeba také Majerové *Nespokojený králíček* (1946) nebo Plevův *Budík* (1948), jehož pozice se ustálila mezi prózami s protifašistickou tematikou a další významy začaly unikat.

Pozoruhodný je příběh s názvem *Janíček* (1947). Kamila Sojková v něm zachycuje bezděčné dětské hrdinství. Pětiletý chlapec pozoruje a instinktivně rozpoznává známé a cizí lidi, bezpečí a nebezpečí, obvyklé a mimořádné. Pouze sděluje stařečkovi Gajdovi, že viděl německé auto vjíždět do vsi, a tím se mu podaří všechny zachránit. V příběhu se prolínají vrstvy: náhodné smyslově prožitkové vjemy (pohyb, barvy, chuti), představové vjemy (dětská fantazie tihnoucí k tajemství), realie (domy, stromy, hry). Válka není v *Janíčkovi* tématem prózy, ale stává se něčím, co vstupuje do jeho života a nějak jej ovlivňuje. Podobně jako dospělého člověka. Děje se tak bez ohledu na věk, na významnost jeho společenské pozice. Vyprávění o Janíčkovi je malou sondou do neokázalého hrdinství, je psychologickou etudou o vnímání okupačních poměrů malým dítětem.

Jak vidíme, druhý typ příběhů spíše revokuje zážitky z dětství. Někdy se hrdinové nacházejí v až traumatizujících sociálních situacích (K. Michl: *Pepina Uličných*, 1946), aktualizují vlastní prožitky (D. Šajner: *Paměti uličníkovy*, 1946), zobrazuje se dítě ve společenské realitě, zvl. v letech ovlivněných okupací (B. Říha: *Na útěku*, 1947, K. Sojková: *Janiček*, 1947, Z. Bezděková: *Říkali mi Leni*, 1948). Nelze jednoznačně tvrdit, že prózy ze života dětí a o dětech směřují k vyhraněné sociální typizaci. K té se autoři zpravidla dopracovávají v pozdějších „specifických“ poúnorových úpravách, kde je následně zdůrazněna ideová koncepce postav a děje.

Všimněme si blíže tří knih, jimž bychom možná ani nemuseli věnovat tak velkou pozornost, kdyby nás nezarážely pozdější interpretační nashvály, dodatečné autorské nebo redakční úpravy, které oslabují vyznění prvních vydání z roku 1946. Jedná se o *Rok pod horami* (1946) Josefa Strnadla, *Zmijího dědka a jiných povídek pro mládež* (1946) Františka Křeliny a *Nespokojeného králíčka* (1946) Marie Majerové. Každá z nich představuje jednu z možných variant geneze knih z hlediska intencionality. Strnadlovo vyprávění bylo napsané pro dospělé, ale stalo se součástí četby dětí. Základ Křelinových povídek tvoří texty pro dospělé, vydání pro mládež je přepracovanou variantou a značnou úpravou. Majerové *Nespokojený králíček* byl psán přímo pro děti.

V *Roku pod horami* je ve zkratce zachycen řád života na valašské dědině, a to ve vzpomínaném rytmu přírodních proměn od jara do zimy, ve střídání pracovních úkonů, svátků, zvyků, her a zábav. „Materiál“, s nímž Strnadel pracuje, je zapojován do systému obraznosti tak, že může mít blízko jak k dospělému, tak k dítěti. Období dětství si živě uchovává v paměti a nemusí se uměle transponovat do dětského světa, ani není pouhým pozorovatelem hry dětí. Přitom zároveň zůstává sám sebou, dospělým autorem, se schopností vybírat to podstatné a reprezentativní. Vytváří se tak přirozená, přitom sémantizovaná soustava významů a situací, které jsou krajově příznakové, mají charakter folklorně realistický, ale zároveň poskytují širší prožitkové možnosti s univerzální platností. Nejde tady ani o „kus dávno minulého lidového živlu a lidového života“, ani o „kus tvrdého boje s bídou a hladem, s primitivními životními podmínkami“⁴, ale o zachycení něčeho obecně platného, co není omezováno dobou vzniku a věkem recipienta.

4 V. Stejskal: *Moderní česká literatura pro děti*, Praha 1962, s. 267.

Křelinova povídka *Zmijí dědek*, která exemplárně posloužila k odstře-
lu „tezovité nábožné a mravokárné literatury“ a byla považovaná za
„notně vousatou historku o tom, jak lakotný a sobecký člověk řízením
božím našel lásku k bližnímu“⁵, je ale o něčem jiném. Vypráví o tom, jak
se člověk může přespříliš uzavřít do sebe, jak se může dostat do izolace,
jak ztrácí schopnost komunikace s rodinou, okolním světem, přestane se
umět spontánně smát i plakat. Teprve ve vánočním čase si na pokraji
duševního vyčerpání, jehož odrazem je děsivý sen o svém převtělení
v jezevce, uvědomuje, kam až došel. Povídka není o „lakotném a sobec-
kém člověku“, těmito slovy se častuje starý Sluka sám, ale o umění dávat
a přijímat. Nebýt dětí, možná by si už svou situaci neuvědomil. Nejdříve
ho odmítne vnučka, která od něj nechce přijmout vánoční stromek, pak
neznámý chlapec, jenž má z něj strach a nakonec jej odmítne syn chudé
vdovy Kotrmonky, který si myslí, že jím je ponižován či trestán. Teprve
nyní prozře. Stařec nese v noci znovu dceřiným dětem stromek, avšak
předává jej jinak. Chce, aby byl přijat a zároveň aby bylo pro děti
zachováno tajemství zázraku, jenž činí člověka pokorným.

Je toho trochu hodně v jediné povídce, poznamenané tím, že byla pro
mládež dodatečně upravovaná (původně pro dospělé s názvem *Vánoční
stromek* v knize *Jalovčí stráně*, 1937). Považovat ovšem Křelinu za
„exemplárního spisovatele, který nedokázal pohledět do očí pravdě, zů-
stal v pavučinách překonaných pověr a ztroskotat“, je schválností nebo
ignorantstvím. Stejně jako nelze srovnávat nesrovnatelné, a to *Zmijího
dědka* a *Nespokojeného králíčka* M. Majerové. Snad by ještě šlo hledat
paralely mezi další Křelinovou povídkou, která je v souboru a nese název
Cesta přes vodu. Vyjadřuje se v ní touha chlapce po dobrodružných,
neznámých dálkách, které se rozprostírají na druhém břehu řeky a kam se
chce dostat i za cenu drobného řetězce dětských lží a pokusu o krádež.
Jeho cesta je srovnatelná s cestou adepta a převozník Zima má postavení
zavěšitele. On nakonec tonoucího chlapce zachrání a chce jej naučit
nebát se vody, jen ji rozumět.

V *Nespokojeném králíčkovi* M. Majerové se divoký králík také vydá
na cestu. Zaznamenaná zkušenost s chycením a uvězněním do klece. Když
se mu podaří utéct, už se nenechá přilákat vonící hostinou a do zahrady se
nevrátí. To je jedna vrstva vyprávění. Jinou tvoří dětské hry sourozenecké
dvojice desetiletého Borka a čtyřleté Petrušky. Hra je svobodně vybírána

5 Tamtéž, s. 254.

a rozvíjena. Králíček je pro ně inspirací i nedobrovolným aktérem her. Svět přírody a svět dětských her je zde záměrně juxtaponován a řídí se svými pravidly. Živý tvor, na rozdíl od umělých panenek, se nenechá manipulovat, touží po svobodě. Dětská hra má také své systémové kone-
xe. Když je dospělými přerušena, přestává. Začíná znovu, ale jinak. Přírodní zákonitosti a dětské herní principy jsou si v něčem blízké. Proto když „dlouhý, předlouhý dětský den“ končí, přirozeně se děti vrací do domů a králíček se vrací do přírody. V podtextu obě strany zaznamenávají zkušenost, která koresponduje s motem (Upton Sinclair: „Svoboda je první ze všech věcí a jediná“), ale nic zde není explicitně vysloveno. Zdánlivě jednoduchý text disponuje širšími významy, obsahuje v sobě nepsané zákonitosti a možnosti. Jestliže v poúnorových vydáních není moto uváděno, text tím hodně ztrácí. Nevím, jestli to byl záměr, náhoda, podcenění, nebo naopak snaha přisoudit mu alegorii fašistické okupace. Faktem je, že právě tato knížka, obohacená jak o hravý princip, tak o přírodní živel, představuje vrcholnou fázi autorčina uměleckého vývoje v tvorbě pro děti a nemá nic společného se „statičností a idyličností, které přece jen patří včerejšku“⁶

Malá rekognoskace

Rok 1945 je spíše společensko-politickým mezníkem než předělem literárněhistorickým. V literatuře pro mládež zaznamenáváme kontinuitu žánrovou, druhovou, hodnotovou, diskontinuita je rázu mimoliterárního. Propagandistické je vnášeno zejména ze strany ministerstva školství, z iniciativy redakčních rad časopisů, které vydával Ústřední výbor zaměstnanců školství a kulturní služby a Výzkumný pedagogický ústav v Praze (např. *Vlaštovička*, redig. A. Zhoř, *Klas*, redig. Jaroslav Jelínek a Pravoslav Hykeš) nebo Státní nakladatelství (*Mladý hlas*, odp. red. O. Kryštofek, od II. roč. J. Hořejš).

V letech 1945 – 48 se na krátký čas obnovuje literární život, na krátký čas mohli publikovat a vydávat všichni, protože neexistovala státem organizovaná cenzura a největším omezením byl vlastně přiděl papíru. Je pravda, že se také ve vydávání knih pro děti posiloval význam Státního nakladatelství a kolektivních nakladatelství Mladá fronta, Naše vojsko, Práce, Svět sovětů, Svoboda, která měla svou knihkupeckou síť. Právě v nich přednostně vycházely práce ze sovětské literatury pro mládež

6 V. Stejskal: *Moderní česká literatura pro děti*, Praha 1962, s. 256.

(M. Gorkého, S. Maršaka, K. Čukovského, A. Gajdara, V. Katajeva aj.) a knihy levicových autorů (J. Fučíka, J. Hostáně, B. Silové, K. Michla, V. Řezáče aj.), avšak zajímavý ediční plán měla další nakladatelství. Ještě v září 1948 se např. v Orbisu podařilo Josefu Hiršalovi založit edici pohádkového čtení Korálky, drobných knížeček, kterých vyšlo celkem dvacet a jež se vyznačují pestrostí a citem pro adekvátnost výběru. Nejsou tam jen české a sovětské texty lidových a moderních pohádek, jak by se možná očekávalo. Je zastoupena třeba pohádka švédská, rumunská, polská, tatarská, dánská.

Publikační platformu rozšířily časopisy pro děti a mládež. Počínem je založení časopisu *Mateřídouška*, řízené Františkem Hrubínem, Milošem Holasem a Břetislavem Mencákem. Od prvního čísla, které vyšlo 19. 12. 1945, si zachovala vysokou uměleckou úroveň (každé číslo bylo ilustrováno jedním renomovaným výtvarníkem: Ladou, Sekorou, Trnkou, Novákem, Ladovou, Karlem), komunikativnost, široký repertoár, nepředpojatost, nezávislost, pluralitu. Objevují se zde mj. pohádky srbské (č. 2), švédské a francouzské (č. 3), ruské (č. 5), americké (č. 6). V prvním čísle je například Halasova veršovaná pohádková legenda *Jak přišla hrdlička k pásku*, která byla v pozdějších výběrech *Halas dětem* vypuštěna jen proto, že v ní vystupuje Panna Marie, která kolébá Ježíška. Ještě ve 3. ročníku (1947) jsou zveřejňovány pohádky, které „od amerických dětí slyšela a českým dětem vypravuje Maru Vlasáková-Kupková“.

Vraťme se k roku 1945

V letech 1945–1948 jsou publikovány práce, které vznikaly za války nebo alespoň jádro tvoří texty starší provenience.

Posmrtně vychází Poláčkův román *Bylo nás pět* (1946), Langrova próza *Děti a dyka* (1946), napsaná a poprvé vydaná v Londýně (1942), Hrubínovy zásuvkové sbírky *Říkejte si pohádky* (napsáno 1943, vyd. 1946), *Chvilí doma, chvilí venku* (napsáno 1942, vyd. 1946), *Říkejte si abecedu* (napsáno 1943–1946, vyd. 1946), Olbrachtova adaptace staroindických bajek *O mudrci Bidpajovi a jeho zvířátkách* (1947) aj.

Také mnohé pohádkové texty zmíněných souborů jsou známé z dřívějších let, protože byly vydávány v různých seskupeních. Mimo V. Martínka, J. Rohela, F. Horečky můžeme připomenout třeba Josefa Dvořáka, jemuž vychází jeden z devíti rozměrných příběhů o vodnicích *Hastrman Ivan* (1947), původně publikovaný v knize *Od moří a řek* (1943) atd.

Častá jsou adaptační navazování, úpravy nebo tvořivé přepisy děl světové literatury, a to tak, že vznikají jiné texty. Například finské písně

Kalevaly převedl do prozaického zpracování Bohuslav Čepelák a nazval tuto adaptaci *Severské báje a pověsti* (1946), v melantrišské edici Pokladnice královské, v níž za války vyšly Olbrachtovy *Biblické příběhy* (1939) i Durychovo *Z růže kvítek vykvet nám* (1939), vydala Eva Vrchlická převyprávění šesti Shakespearových dramát *Z oříšku královny Mab* (1946), dále Ludvík Páleníček převyprávěl děj českých činohr (V. K. Klicpery, J. K. Tyla, E. Bozděcha, J. Vrchlického, J. Zeyera, L. Stroupežnického, A. a V. Mrštíků) a nazval je *Z pohádky do života* (1947). Tyto příklady uvádím zejména proto, že se v současnosti staly adaptace a adaptační navazování neodmyslitelným jevem uměleckého procesu.

V letech 1945–1948 se vytvářelo široké autorské a názorové spektrum, v němž si jednotlivé strukturace nepřekážejí, ale spíše se doplňují nebo se prolínají, stávají se zajímavými právě pro svou rozdílnost.

Desítky titulů jsou sice dále spíše zmnožováním vžitého veršového, antropomorfovaného a historizujícího modelu, mnohdy plného výchovnosti, avšak mnohé se neprosadily již v době vydání. Dělo se tak ale bez nadřazených, ideologických měřítek a pokynů z centra. Názory Z. Nejedlého (*Za lidovou a národní kulturu* – 29. 5. 1945) a V. Kopecského (na výstavě *Krásné české knihy pro mládež* – listopad 1945) na posílení ideově výchovných tendencí v literatuře pro mládež, výzvy k soustředění se na tematiku protifašistického odboje a společenský život sice odezněly, avšak mimo dílčích časopiseckých příspěvků se v tvorbě pro děti nijak zvláště nereflektovaly. V literatuře pro děti se dále upevňovaly základní hodnotové konstanty dětského světa, o němž jsme se zmiňovali: domov, hra, kamarádství, touha po poznání, po hrdinství, objevování přírody apod. Domov se stále vnímal především jako místo bezpečí, lásky a přináležitosti.

O relativně svobodné a tolerantní atmosféře svědčí fakt, že básnická sbírka veršovaných legendárních pohádek *Ježiškova košilka* Jana Zahradníčka, která bibliofilsky vyšla poprvé v roce 1951, byla antedatována do roku 1947.

Jako příklad předešly k textovým a především interpretačním deformacím můžeme ovšem uvést vydání Kolmanova překladu Karafiátových *Broučků* do ruštiny, s předmluvou Z. Nejedlého, který vyšel v roce 1947 ve Státním nakladatelství v Praze. Vyvolal mnohé odsuzující reakce, i když recepce soudobých dětí nemohl zasáhnout. Spíše je praktickým návodem k mnohým úpravám jiných děl pro děti a mládež a důkazem toho, že když se chce, všechno jde. A tak večerní a ranní modlitbičky jsou

spíše písničkami o práci, cti a čestnosti, návštěva v chrámě připomíná agitační schůzi, Verunci předpovídají počasí, v závěru vystřídá ukrutnou zimu blahodárné, optimistické jaro a vše bude dobré.

Nejedlého předmluva je navíc důkazem, jak je možné deformovat text v jeho významech a naroubovat mu další ideje. Broučci jsou podle Nejedlého součástí slovanských mýtů, objevují se ve vlahých letních nocích, které Slované ožívují lesními vilami a rusalkami, stávají se představiteli slovanských vztahů a pevných rodinných vazeb. Uvědomíme-li si, že až do druhé poloviny 60. let *Broučci* v reedicích nevycházeli, že Nejedlého výklad se četnými citacemi v odborných pojednáních téměř vžil a vytratily se další intertextuální vazby s biblí, stala se obnovená vydání a interpretace téměř objevem. Je to paradoxní, že ruská verze českého klasického díla pořízená a vydaná v Čechách, byla jednoznačně akceptovaná a dále tradovaná také v literárněvědné recepci.

Odborný zájem o teorii, kritiku a dějiny literatury pro mládež odráží obsah časopisu *Štěpnice*. Navazuje se v něm na předcházející aktivity brněnského okruhu kolem Františka Tenčíka, Františka Holešovského, Oldřicha Audy, Vladimíra Pazourka aj. Tenčíkovo úsilí vybudovat koncepci umělecké literatury pro mládež, jak je známe z okupačního sborníku *Literatura pro mládež* (1940), pokračuje na stránkách prvního ročníku časopisu *Štěpnice* (1946/47). Spor mezi didaktickým utilitarismem a estetickým pojetím literatury pro mládež, úsilí začlenit tuto oblast literatury do kontextu umění a kultury není však nikterak nový. Nové jsou pluralitní podmínky a možnosti názorového třibení. Jestliže obsah druhého ročníku *Štěpnice* (1948/49) již mnohé z předcházejícího ročníku nezvýrazňuje, ba dokonce zcela opouští, jestliže se dostává do jednoho jediného možného ideového a výchovného řečiště, vykazuje odborná základna jasnou diskontinuitu. To se už píše rok 1949. Tehdy se jednoznačně a radikálně prosazují mimoliterární podněty a schematické koncepce. Ideologická utilitárnost je povýšena na společenskou angažovanost, didaktičnost na ideovou koncepci, protifašistický boj a sociální tematizace na pokrokovou tendenci, folklor je zaměňován s pseudolidovostí.

Vraťme se k otázkám, kladeným v úvodu

Dochází k proměnám? Žánrová, druhová, tematická, hodnotová a frekvenční poloha knih pro děti zůstává stejná. Spíše se omezují přesahy k dospělému čtenáři a zvyšuje se zájem o dětského strukturního adresáta. Je zpřístupněna řada titulů, které vznikaly za války a z různých důvodů nevycházely. Pestrost volby je dána četností nakladatelství (státních a

soukromých) a možnostmi, které byly dány všem autorům bez rozdílů občanských a ideových pozic. Zaznamenáváme zde kontinuitu v oblasti poezie, pohádky, adaptačních děl, přírodní a historické prózy, dívčího a chlapeckého románu. Základní model a strukturace se však neproměňuje. Spíše se jedná o různorodost a polarizování.

Který rok je periodizačním mezníkem? Předělem v literatuře pro mládež je časopisecky září 1948, kdy začínají nové ročníky a mění se redakční rady, náplň a ideové zaměření příspěvků, přibývá překladů ze sovětské literatury. Nakladatelsky je to rok 1949, kdy zaznamenáváme důsledky politických změn a nově přijatých zákonů.

Napadají nás další otázky. Nebyly některé znaky vývojové fáze 1945–48 zdůrazňovány, problematizovány a hodnoceny jednostranně jen proto, aby se potvrdily zákonitosti historického vývoje, našly se tzv. „pokrokové tradice“ tvorby pro mládež, upozornilo se na malou regenerační schopnost předúnorové literatury pro mládež, na její komerčnost a výchovnou roztržitost, vyzvedla se levicová orientace autorů atd., aby se obhájily restriktivní zásahy, zřízení monopolního Státního nakladatelství dětské knihy a prosazení socialistického realismu jako jediné tvůrčí metody?