

Trio prozaických milníků dětství v české literatuře

Babička Boženy Němcové

Roku 1851 vydal v Brně moravský lékař František J. Mošner (1797 – 1876) osvětový spisek s názvem *Pěstounka čili vychovávání malých dětí mimo školu*. Brožovaná knížka formátu A5 o 180 stranách byla ve své době veřejností příznivě přijata, o čemž svědčí skutečnost, že o třiadvacet let později vyšla ve druhém vydání již v Praze, opatřena komentářem učitele F.A. Zemana. Mezi tím ovšem, inspirováno zmíněnou *Pěstounkou*, vyšlo arcidílo české literatury *Babička* od Boženy Němcové (před r.1820 – 1862), poprvé ve čtyřech sešitech v létě 1855, od té doby ve více než třech stech českých vydáních a v mnoha zahraničních překladech.

Inspirace *Babičky* Mošnerovou *Pěstounkou* je zřejmá. V malé dědině žije obstarlá vdova jménem Dorotka, zvaná pěstounka Dorotka. Je bez jakéhokoli vzdělání, podobně jako Němcové babička, avšak jako dcera učitele z blízké vesnice umí číst. I její zesnulý muž byl v mládí vojákem atd. atp. Pro představu stylizační úrovně Mošnerova didaktizujícího textu uvádíme popis pěstounčiny světnice: *Světnice pěstounčina byla prostranná, vysoká, suchá, měla veliké tabulové okna, a sice dvojité, aby úvětrím nikdo netrpěl, a protože tyto k východu a poledni obráceny byly, slunce tedy skoro celý den do ní svítilo, byla světlá, přívětivá, zdravá, a poněvadž okna okenicemi opatřeny byly, kteréž za času letního podle potřeby zavřítí se mohly, člověk ve světnici meškající byl i od vedra omrtvujícího uchráněn*. Tezovitě se pokračuje: *Bylo tam vždy mírně a stejně zatopeno, ať byla venku třeskatá zima, neb odleva, beze všeho kouře a puchu; bylo tam čistě zameteno a umyto*. Pěstounka má ve své světnici *nábytek prostičký* a na stěně *obraz Ježíška a jeho sv. matky*, oproti babičce navíc vlastní rovněž sklad rozličného nářadí pro děti: *malých trakařů, rýčů, motyček, hrabí, košíkův a noší, putének, konevek, máselníčků, cepů, trdlíc, potěraček, drhlenů, motovidélek, přesliček, mošniček, pilníčků, nebozíků, pilek a.t.d. k našemu zaměstnávání určených; ano i vůz, pluh a rádlo, jenž se rozebrati daly*.

Z uvedené ukázky je zřejmé, že Mošnerovi v prvé řadě šlo o podrobný výčet, z pohledu dnešního recipienta již výčet kuriózní a ozvláštňený kouzlem nechtěného, nikoli

o umělecký účín. Půvabných podobností s *Babičkou* je v *Pěstounce* celá řada: pes Tureček, pan myslivec, který *as čtvrt hodiny za vesničkou bydlí* a který posléze bere Jeníka do učení, *Babičku* vypráví Barunka, *Pěstounku* žáček, víra v Boha předkládaná dětem prostřednictvím přísloví, v Mošnerově textu nalezneme i předobraz Viktorky: *V blízkém městečku B... žila toho času veliká ženská, v celém okolí na míli cesty pode jménem „Bláznivá Barka“ známá. Ona chodila žebrotou na polo nahá, umouněná, rozcuchaná až hrůza. S jak svrchovanou sugestivností však rozvinula tento podnět Němcová! Její romanticky rozervaná Viktorka je kontrapunktem k rozvážně moudré babičce, podobně jako démonický černý myslivec k dobrému panu myslivci. Černý myslivec spolu s Viktorkou v temném lese jsou působivým protikladem jasného světa Starého bělidla s bílým prádlem na prosluněné louce, se stařenkou v bílé plachetce. I onu bílou plachetku však nalézáme již u Mošnera: *Podívej se, zvolala pěstounka, odtud jest viděti zrovna do našeho dvora! Vidiš tam tu ženskou v bílé plachetce, která ze stájí vychází? Totě babička! Baruška, jenž nyní teprva ze svého úžasu se probrala, roztáhla své ručičky, a jakoby babičku ze vzdálí obejmuti chtěla, běžela několik kroků ku předu.**

Jakkoli je Mošnerův text didaktizující (snad nejvíce ve hře na sazeče a ve hře s hrachem a lusky), jakkoli je prvoplánově výchovný až po onu příslovečnou morální tečku na konci každé kapitoly, přesto nepostrádá tu a tam účinný dětský aspekt. Třeba když po návštěvě slepce chlapec Jeník si se zavázanýma očima zkouší, jaké to je nevidět.

Božena Němcová ve své *Babičce* ovšem pracuje s dětským aspektem svrchovaněji, jak ozřejmíme v následující ukázce z návštěvy ve mlýně. Takto její dětský svět úsměvně doplňuje rozvážné hovory dospělých:

V zimě, to bývaly děti skoro celého půl dne na peci za kamny; pec byla veliká, bylo tam lože služčino a Mančinka měla tam všechny svoje hračky a panny. Když se tam děti slezly, byla jich plná pec, a na svrchním schůdku seděl ještě domácí veliký pes. Na té peci slavila se každou neděli svatba některé panny. Ženich byl kominík a Mikuláš byl jako pan páter. A pak se jedlo, pilo a tancovalo, při čemž obyčejně některý šlápl psovi na nohu, až zaškvěkl a společnost v sednici z rozprávky vytrhl. Panímáma křikla na děti: „Prosím vás, vy čeládko, nezbořte mi pec, vždyť chci zítra péci!“ Ale na peci bylo už zase ticho, děti hrály už zase na tatínka a maminku, té mladé mamince přinesl čáp děťátko a Adelka,

kteřá neuměla strojit hody, musela být jako paní bába a Vilém a Jan byli jako kmotři a dali mu říkat Honzíček. A byly zase hody, jídel bylo přepodivných a pes byl také hostem, aby se na ně udobřil. Honzíček hned vyrostl a tatínek ho vedl do školy a Jan byl panem kantorem a učil ho slabikovat. Ale jeden žák, to nešlo, musely se všechny učit, a usneslo se: „Budeme hrát na školu.“ Chodily tedy k Janovi do školy, ale žádný nepřinesl úlohu, pan učitel se rozhněval a každý měl dostat dvě fláky na ruce; když už jinak nebylo, nechaly si to líbit, ale pes, který také byl žákem a dokonce ničeho neuměl než na peci funět, tomu usoudil pan učitel k těm dvěma flakám ještě pověšení černé tabulky na krk, a to se také na něm vykonalo. Pověsily mu na hrdlo desku, rozhněvaný chlupáč skočil z pece dolů s hrozným rámusem, trhaje ze sebe hanlivé znamení. Stárek skočil leknutím z lavice, babička si odplivla, a pan otec pohroze pikslou na pec, volal: „Sak na ryby, pytel na raky, půjdu-li na vás!“ a zatoče jí zase v prstech, usmál se, ale aby to děti neviděly.

Uvedená ukázka v rozsahu jednoho odstavce je, jak již bylo naznačeno, vložena mezi rozvážný hovor dospělých besedníků za návštěvy ve mlýně a tvoří k jejich vzpomínkám působivý kontrast. Hned na začátku autorka specifikuje roční období – zimu, čímž navozuje intimitu situace v kontrastu nevlídně studeného období okolní přírody. Ona intimita dětských her je časově ještě více ohraničena (*skoro celého půl dne*) a jakoby zavinuta do jednolitého období několika hodin jednoho dne, avšak současně z hlediska dětské perspektivy vnímání času rozprostraněna do celého nekonečného půl dne. Již uplynulý čas dětských her se postupně odvíjí před čtenářem v jeho současném čase, jde tedy o současnost rozloženou v posloupnost, to vše ještě umocněno souřadným spojováním jednotlivých sekvencí děje bez nároku na nadřazenost a podřazenost. Mezi jednotlivými fázemi dětských her jsou navíc spolu s neustále odplývajícími drobnými detaily rovněž logické i časové přeryvy tak typické právě pro dětský svět: děťátku začali říkat Honzíček a vzápětí Honzíček hned vyrostl a tatínek ho vedl do školy. Do svébytného světa dětské hry jenom zpovzdálí zasahuje dobrácké napomenutí panímámy, ale to už si děti zase hrají na něco jiného. Němcová zdůrazňuje fiktivní povahu dětské hry: Mikuláš je jako pan páter, Adelka jako paní bába, Vilém a Jan jako kmotři. Tato fiktivnost je však vzápětí popřena již ne jako, nýbrž skutečnými hody, na nichž jídel bylo přepodivných a pes byl také hostem. Magie autorčina vzpomínání sugeruje spontaneitu vyprávěcího aktu

současně se spontánností světa dětských her, což je navíc podtrženo úsměvnou antropomorfizací psa, delikátním naznačením nevinné dětské sexuality při hře na tatínka a maminku, kdy mladé mamince přinese čáp děťátko. Mnohotvárnost tohoto dětského světa kupodivu působí jednotným dojmem, k čemuž zajisté přispívá i sevření prostoru dětských her do intimního prostoru vyhřáté pece, která je zase srdcem srdečností prohřátého mlýna, obklopeného – jak již výše řečeno - nevlídnou zimní přírodou. Mlýn je opět součástí do sebe uzavřeného údolí, světa knihy, v němž ve vzácné shodě spolu vedle sebe žije skotačivé dětství a moudré stáří – babička si sice v závěru ukázky odplivla a pan otec starosvětsky zaklnul, avšak *usmál se, ale aby to děti neviděly*.

Poetika prostoru vůbec hraje v *Babičce* nemalou úlohu. Vladimír Macura správně postřehl, že Němcová *opřela celou kompozici své Babičky o idylickou topografii ideální české arkádie, krajinného parku, který by včleňoval základní typizované prostory v podobě jakýchsi literarizovaných parkových bibelotů: „mlýn“, „zámek“, „zřícenina“, „splav“, „altánek“, „hospoda“, „lovecký pavilon“, „chaloupka“*. Peripetie této nedějové prózy v kapitolách 4 – 7 se odehrávají výhradně na návštěvách v malém údolíčku, na nich se prostřednictvím rozhovorů dovidáme vše potřebné o babičce, Viktorce i dětech. A právě dětský akcent prolamuje prostorovou dostředivost prózy, třeba rozhovorem babičky s dětmi o tom, kam popluje proutek vhozený do říčního proudu. (Možná je nahromadění deminutiv v závěru babiččiny zeměpisné lekce pro dnešního čtenáře nadbytečné, Němcová však deminutiv užila poměrně často, sugerovala jimi snad idylickou útulnost svého prostinkého českého světa v protikladu ke zpanštělé velikosti hlučného života velkých měst; stavení jejího srdce bylo *nevelké, ale hezoučké*.)

„Ale jak potom, babičko, když přípluje k stavidlu, nebude moci dále?“ ozval se Vilém.

„Může,“ tvrdil Jan; „nevíš, jak jsem onehdy hodil proutek do vody před samé stavidlo, točil se, točil, a najednou byl pod ním, sjel přes vantroky na kola, a než jsem mlejnici přeběhl, byl v potoku a plynul do řeky.“

„A kam potom plyne?“ ptala se Adélka babičky.

„Od mlýna pluje k žličskému mostu, od mostu pod stráněmi k požiradlu, od požiradla přes splav dolů, okolo Barvířského kopce k pivováru; pod skalou převleče se přes hrubé kameny pod školu, kamž budete napřesrok chodit. Od školy pluje přes splav, k velkému

mostu do luk a ke zvoli, od Zvole k Jaroměři do Labe.“

„A kam potom ještě plyne, babičko?“ ptalo se děvčátko.

„Daleko plyne po Labi, až přijde do moře.“

„Ach je, do moře! A kde je a jaké je to moře?“

„Ach moře je široké, daleké, stokrát dále je k němu než do města,“ odpověděla babička.

„A co se tam stane s mým proutkem?“ smutně otázalo se děvčátko.

„Bude se houpat na vlnách a ty jej vyhodíš na břeh; na břehu bude se procházet mnoho lidí a dětiček a nějaký chlapeček proutek zdvihne a pomyslí si: ‘Odkudpak ty, proutečku, asi plyneš? Kdopak tě pustil po vodě? Zajisté tam kdesi daleko sedělo děvčátko u vody, a ta tě utrhla a pustila po vodě!’ A chlapeček donese si proutek domů, zasadí do země; z proutečku vyroste hezký stromeček, ptáčkové budou na něm zpívat a stromeček se bude radovat.“

Děvčátko si zhluboka vzdychlo, upustilo v zamyšlení vykasané sukénky do vody, a babička musela ždímat.

Jak jsme si povšimli, Vilém se táže babičky na osud vhozeného proutku u stavidla, avšak místo babičky mu s trochou dětské přemoudřelosti vypoovídá svoji zkušenost Jan; jeho replika je délkou výpovědi na dítě příliš dlouhá a působí trochu knižně.

Na další osud proutku se ptá Adelka, nikoli však Jana, jak bychom snad mohli předpokládat, nýbrž opět babičky, jejíž autorita je zřejmá. Babička dětem popisuje další cestu proutku, a to přiměřeně jejich chápání; neopomene zmínit školu, kam budou její malí posluchači napřesrok chodit. Prostor se další cestou proutku vhozeného do vody stále otevírá – až k moři, představujícím pro suchozemské dítě symbol dálky, velikosti, tajemství. Do statického prostoru malého údolíčka vnáší řeka (v této pasáži mlýnská strouha) dynamiku: vzpomeňme jenom na epizodu s velkou vodou. Moře pak sugeruje mimo jiné i pohádkový motiv (Jungovská symbolika vody a moře pochopitelně nebyla v době vzniku knihy dosud známa). Babička se v popisu moře skutečně přesouvá do oblasti pohádek a mýtů, její moře je *široké, daleké, stokrát dále je k němu než do města*. Děvčátko Adelka však v tomto rozhovoru není fascinováno mořem, nýbrž se dětsky zajímá spíše o osud svého proutku. Babička jako kdyby si to uvědomila a přechází do roviny

dětské obraznosti. Na ni se v polovině 19. století u nás pohlíželo biedermeierovsky zdobně, i proto babička pro Adelku fabuluje všechny ty dětičky, chlapečky, proutečky, děvčátka, stromečky a ptáčky. Roztomile a ne bez náznaku erotiky působí ve zvolené ukázce závěrečné upuštění vykasané sukénky do vody, zvláště když hned v následující větě *pan myslivec šel právě kolem*.

Topoanalýza *Babičky* je tedy intimně uzavřená, krouží stále kolem stejných míst *od myslivny ke mlýnu a zase zpět malým údolíčkem*. Jde o šťastný prostor šťastných dětí a šťastné to ženy, jak se školsky traduje vzletný závěrečný povzdech paní kněžny. Tentýž povzdech paní kněžny je ovšem již na konci sedmé kapitoly, Němcová tedy s představou štěstí v idylické ohraničenosti promyšleně pracuje; kontrapunktická postava Viktorky je babičkou v samém závěru kapitoly předchozí, tedy šesté, okomentována povzdechem právě opačným: *Ubohé děvče*. Jde vlastně o totožné ukončení „příběhu v příběhu“ s protikladným smyslem. Mimochodem: navazující na naši předchozí interpretaci motivu vody v této próze, podobně jako Adelka proutek, tak Viktorka hodila do řeky u splavu svoje narozené dítě, což by v dnešní próze bylo nejspíše ponecháno v náznaku, Němcová však vyšla vstříc očekávanému čtenáři své knihy explicitním vysvětlením: *...vidím, že cosi do vody zahazuje (...)* *Ráno jsem to starému mému povídal, ale tomu hned napadlo, co asi do vody hodila*.

Dnešního recipienta na knížce z hlediska dětského aspektu zaujme třeba i to, jak intimní táčky babičky s vnoučaty probíhaly tváří v tvář (ve vědeckém žargonu komunikace F2F): *Za letních krásných večerů, když nebe jasné, krásné bylo, hvězdy požáry házely, sedla si babička ráda s dětmi ven pod lípu. Dokud byla Adelka maličká, posadila si ji na klín, Barunka s chlapci stáli u kolenou. To ani jinak být nemohlo; jak babička cosi vypravovat začala, musely se jí dívat všechny přímo ve tvář, aby jim ani slůvka neušlo*.

Za mimořádně příznivé až romantické přírodní pohody charakterizované pro zdůraznění zdvojenými adjektivy *letní krásné* a *jasné krásné* (tedy dvakrát krásné, přičemž ono druhé krásné je – ač večer – ještě zjasněno; o bílé barvě a jasu se zmíníme následně), babička spolu s dětmi opouští intimitu chaloupky a vychutnávají společně pohanské mystérium hvězdných požárů. Aby vertikální nekonečno bylo ztlumeno, tak tedy pod korunou stromu symbolizujícího češství. Nicméně je to jedno z mála míst knihy, kdy

horizontální vnímání ohraničeného prostoru babičky a dětí je nahrazeno vertikálou, navíc za večera. Zde jako kdyby se svět Starého bělidla na okamžik kontaminoval se světem Viktorky. Ta přece bydlí v pohádkově přízračné jeskyni nočního lesa, ta místo v útulné světničce vylézá pod stromy u splavu, ta místo v posteli umírá za bouře pod dvěma smrky na okraji srázu, zasažena bleskem z nebe. Už Václav Černý v polemice se Šaldou postřehl, že *ve skutečnosti obsahuje Viktorka temnoty jasné Němcové, noc denního světla babiččina. Ten den se z oné pranoci zrodil, z Viktorčinych temnot vzešel babiččin jas.*

Vraťme se však v naší ukázce k tomu, jak důvěrně vnoučata s babičkou obcují: Adelka sedí staré ženě na klíně, Barunka a chlapci jí stojí u kolenou a pohlížejí tváří v tvář. Jak lidsky dnes na nás působí tato předdigitální komunikace, jak nás dnes hladí po duši až mýticky dávná orálně-intuitivní tradice sdělování člověčí pospolitosti spolu s potřebou vzájemného dotyku! Oproti nynější racionální internetové komunikaci skrze monitor počítače, oproti naší individuální izolaci v tomto místě knihy cítíme původní kmenovou pospolitost člověka, hroužíme se až kamsi do předjazykového období ztraceného kontinua kolektivního nevědomí. I proto je *Babička* stále znovu a znovu čtena, její text má totiž - oproti Mošnerovu - schopnost neustálé esteticky ozvláštněné aktualizace. Z hlediska vnímatele počátku 21. století bychom mohli uvádět další a další příklady toho, jak *Babička* aktualizuje dětský aspekt, třeba tam, kde sugestivně líčí usínání vnoučat při modlitbě namísto dnešní všudypřítomné televize.

Již Jan Mukařovský v *Pokusy o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové* upozornil na tendenci slohu Němcové k souřadnosti, k němuž se pojí sklon k asyndetickému připojování. Můžeme si toho všimnout na začátku uvedené ukázky; v jiných místech textu je to ještě nápadnější (uvádíme jiný příklad, nežli je uveden u Mukařovského): *V tom samém okamžení zakejhly husy v chlívku, svině zachrochtaly, kráva bučela, kury křídla zatřepaly, kočky odkudsi přiběhše otíraly se jí okolo nohou.*

Mukařovský mimo jiné rovněž doložil, jak málo barevná jsou líčení Němcové i na takových místech, kde by bylo hojně příležitosti *rozvinout nádheru všech barev vidma* a postavil svůj poznatek do konfrontace s Máchovým vylíčením přírodních jevů. Opravdu, Božena Němcová jako kdyby při líčení přírody užila jenom nebarevné kresby tužkou či grafiky (uvádíme příklad rovněž odlišný od Mukařovského ukázky): *Od rána již*

vystupovaly na obloze mráčky, zpočátku maličké jen, šedé, bělavé, sem tam roztroušené, čím dále na den, tím více jich přibývalo, hromadily se, výše postupovaly, srážely se, tvoříce dlouhé šmáhy, barva jejich byla tmavší a tmavší – a k polední hodině byla celá obloha na západě potáhnuta černým těžkým mrakem, který se k slunci táhl. Upozornili jsme již dříve na významově zatíženou polaritu světla a tmy v *Babičce*, podotýkáme však, že tomu tak není všude, kupříkladu ne v popisu lidových krojů při pouti, ty září barvami. Světlo v Němcově textu symbolizuje dobro, pokoj, smíření..., tedy hodnoty pozitivní. Babička si nad rakví Viktorky tiše praví: *kdo je vinen, Bůh ho bude soudit, tys ve světle a v pokoji*. O bílou barvu rozšíříme již jednou zmiňovaný citát z konce sedmé kapitoly: *Kněžna ale stála u okna a dívala se za odcházejícími, dokud vidět bylo bílé šaty děvčat a bílou holubičku babiččinu zelenem prokmitat. Odcházejíc do kabinetu šeptala si: „Šťastná to žena!“*

Jak vidno, bílá se v textu ráda prokmitává a mihá mezi zelenem.

Jiný příklad: *Čekali poutníky. A tu když slunce poslední paprsek na vrch zasílalo a koruny širokých dubů a ztepilých jasanů zlatým světlem polívalo, zabělely se v stínu níže rostoucího křoví bílé plachetky a slaměné kloboučky rychle míhaly se mezi zelenem. „Již jdou!“ zvolaly děti...*

Bílá barva v kombinaci se zelenou bývá Němcovou hojně užívána i v pokojném popisu přírodní scenerie: *Za týden po Dušičkách, když babička děti budila, oznamovala jim, že přijel svatý Martin na bílém koni. Děti rychle vyskočily z postelí, běžely k oknu – a hle, všude bílo. Na stráni o zeleném listu ani památky, ani na vrbách u řeky, na olších u potoka. V lese jedině zelenaly se jedle a smrky, ale větve jejich byly pod tíží sněhu dolů shýbené.*

Mrtvá Viktorka má v rakvi oblečen bílý rubáš a pod hlavou ustláno zeleného mechu a tak bychom mohli pokračovat dál a dál, a nejenom v barvách. Němcová třeba v *Babičce* ze zvuků výrazně akcentuje zvony, zvonky a rolničky... Oproti didaktické návodnosti Mošnerovy *Pěstounky* je svým způsobem rovněž mravoučná a příkladná, avšak pokouší se, aby její text působil navíc i přirozeně, věrohodně a umělecky přesvědčivě. Obohacuje jej pramenem romantického feminismu v intencích George Sandové a Flory Tristanové, jakož i romantismem rousseauovským, a přitom zůstává národní v tom nejčistším smyslu slova.

Právem se proto její *Babička* stala jednou z nejosobitějších hodnot české prózy. Zajisté k tomu přispělo i funkční využití dětského akcentu: dialogy babičky s dětmi jsou oproti dospělým kratší, jsou rámovány procházkami a činnostmi v přírodě, usedlému dospělému světu přidávají dimenzi svěží hravosti a magičnosti. A tak ačkoli kniha původně směřovala k dobovému lidovému čtenáři, po půldruhém století existence je vnímána recipienty širokého spektra, nejenom českými. (Kupř. nakladatelství Sixty-Eight Publishers manželů Škvoreckých v Torontu vydalo jako jubilejní publikaci v roce 1982 právě *Babičku* Boženy Němcové.)

Babička Boženy Němcové se stala často citovanou a čtenářsky snadno interpretovatelnou šifrou naší literatury. V kronice *U nás* (1879 – 1904) Aloise Jiráska (1851 – 1930) se hrdinové setkávají s postavami *Babičky*, dokonce navštěvují v Ratibořicích vévodkyni Zaháňskou – Jiráskova citace posvátné knihy je doslovná, avšak vyznění konfrontační. Podobně je tomu v nejnovějších prozaických trilogiích Daniely Hodrové a Jiřího Kratochvila, zde jsou však již intertextové vazby a aluze postmoderně komplikované, stále však účinné.

Dolce far niente Vítězslava Nezvala

Úvodem této kapitoly se zastavme u Nezvalova vztahu k surrealismu, který svého času ve jménu humanity v absurditě, náhodě, šílenství, snu, spánku i poetizaci skutečnosti obhajoval pravé, skutečné a nezcizitelné hodnoty života. Právě surrealismus je nám totiž dokladem toho, že umění nejenom čerpá z dětství, ale dokáže se mu rovněž přiblížit. Vždyť čím dosahovali surrealisté oné zvláštní poetické magie, která dodnes vyzařuje z jejich nejlepších děl? Automatickým textem, navozováním halucinatorních stavů nebo prostě provokováním stupidnosti života se jim podařilo bloudit mezi snem a realitou, mezi tajemstvím a náhodou, tedy tím, co je typické právě pro dětství. Jedině záměrností svého postupu se lišili od dítěte, nejednali neuvědoměle. *Je potřeba míti hodně dětské obraznosti, která dovede postaviti z třísek a kaménků vše, čeho je třeba*, napsal Vítězslav Nezval (1900 – 1958) ve stati *Dada a surrealismus*.

Je všeobecně známo, že Nezval surrealismus zpočátku odmítal. Nikoli však

principiálně, nýbrž nesouhlasil pouze s jeho vnějškovostí, někdy až uměleckou pasivitou. Nechtěl se stát pouhým nástrojem reprodukcí podvědomí, naopak usiloval o to, aby podvědomí násobilo jeho fantazii. Nevtěsňoval se násilím do „dětského světa fantazie“, chtěl zůstat stále uvnitř dítětem. *Uchvacuje tě všechno záračné, avšak snažíš se do něho vnést nefantasticky řád věcí skutečných tak dlouho, až náhle uslyšíš, veda za ruku skřivánka, v svém srdci dětskou trumpetu jara.*

Hluboký prožitek dětství a neustálý návrat k němu, to nejspíše odlišovalo Nezvala od ostatních surrealistů, to mu umožňovalo, aby uprostřed básnických experimentů zůstal prostým a samozřejmým.

*Homér je učitelem básníků kteří touží po slávě
zatímco poezie kterou miluji
pramení ze slabikáře
Když je mi nejšťastněji mluvím prostě*

(Tón)

Dětství bylo pro Nezvala nejenom perspektivou pohledu na svět a útočištěm před konvenční skutečností, ale i zaslíbenou zemí volnosti, stavem, v němž je skutečná svoboda a skutečné štěstí.

*Co nás ničí? Co? Ach prosté sobectví
Ze sobectví vracíme se do dětství
Tam je volnost takřka legendární
(Beznadějněmu epikurejci)*

Seznámíme-li se pozorněji s Nezvalovým životem, nacházíme i v těch nejtemnějších surrealistických obrazech prosté přetvoření zážitků z dětství. V následující ukázce to bude např. vzpomínka na babiččin dům ve Valči, kde bylo řeznictví. (Avšak mohli bychom naše tvrzení doložit mnoha jinými příklady; třeba vycpaní ptáci, oblíbený motiv surrealistických děl výtvarných i literárních, jsou u Nezvala zcela reálnou vzpomínkou na vitríny s pomůckami ve třídě básníkovy tatínka, jak se o tom dočteme v próze *Dolce far niente.*)

*Mezi obrovské sudy do sklepa kde pluje led
K rozpáraným kravám do ještě podivnějšího labyrintu
Lidskost krásný pojem
Ale pravá poezie je tam
Tam dole mezi sudy a mezi střevy
(Historie šesti prázdných domů)*

Proto i v dobách největšího surrealistického experimentování nepřestal Nezval milovat *Babičku* Boženy Němcové, která si podle něj zachovala *úžasné přirozené proporce mezi modelem a imaginací* a viděla skutečnost *takovou, jaká je v čisté vývojce opojení subjektivitou*. Citujme obsírněji: *Jaké nepatrné slohové prostředky stačily Boženě Němcové, aby podala samu sebe v dívce, znepokojené o smysl té či oné večerní hvězdy, jaký satanism, nikdy nedostupný rafinovanosti takového Barbey d'Aurevilly, ztělesnila v situacích, jimiž prochází Viktorka, jak málo papíru vyplývala, vodíc čtenáře do jeho vlastních krajín, k bytostem jeho vlastního snu, a což je nejpodivuhodnější, jak málo se obírala starostmi uměle skloubit děj*.

Jistě i pod vlivem *Babičky* začal Nezval psát svoji prózu *Dolce far niente* (listopad 1929 – říjen 1930, vyšlo roku 1931). Zobrazil zde jeden den svého dětství v Lipjanech – když mu bylo asi pět nebo šest let – s výhledy do minula i budoucna, bezprostředně inspirován Marcelem Proustem (1871 – 1922), jehož románový soubor *Hledání ztraceného času* (*A la recherche du temps perdu, I*, 1913) vyšel česky 1927 – 1930. Od Prousta převzal jeho evokační sílu instinktivní paměti, jež spojuje minulost a přítomnost v jediném simultánním počítku. Podnětů k napsání Nezvalovy prózy lze ovšem vytušit více: mohl to být James Joyce (1882 – 1941), zejména jeho *Portrét umělce v jinošských letech*, dále pak v předchozí kapitole zmiňovaný životopis Johanna Wolfganga Goetha (1749 – 1832), a to zejména pro básnickou transformaci dětské četby, infantilních vzpomínek a snů filtrovaných pozdějším vyprávěním rodičů. Nebo lze vytušit jisté souvislosti i s Kollárovými *Paměťmi z mladších let života*, které jsou ostatně sepsány patrně pod vlivem Goethovy autobiografie; u Kollára mohla být pro Nezvala inspirující třeba dětská erotika atd. atp. Nezval na sebe ovšem mohl nechat působit i dětskými motivy z Rimbauda, jistě byl i ovlivněn Freudovým učením, ačkoli to v doslovu své knihy vehementně popřel. Hlavním pramenem, z něhož čerpal, mu však nesporně byla jeho vlastní dětská obrazotvornost a schopnost evokovat zážitky z dětství.

Proč se vlastně Nezval rozhodl napsat tuto prózu, jaký byl konkrétní popud? V doslovu vzpomíná, jak byl jednoho dne v tramvaji zasažen závanem vůně pečiva z krámu, kolem něhož jeli, a asociací jej to přeneslo o deset let nazpět do města středoškolských studií. Od toho okamžiku byl díky nepředvídatelným setkáním

s nejobyčejnějšími podněty uváděn do styku s minulostí a za čas pochopil, že je to *pojmem Dětství*, který se konkretizuje v jeho představách. Usiloval tedy postihnout všechno to podivné, nevyslovitelné, mlhavé a zvláštní, onen stav, který nazval *dolce far niente* a který měl zásadní vliv na celý jeho další život a práci.

Mimouměleckým posláním Nezvalovy knihy je vybavit čtenářům situace z jejich vlastního života, umožnit každému návrat k vlastnímu „*dolce far niente*“. Neboť *od poznání sebe sama závisí často naše celé životní štěstí a tato kniha umožní nejednomu čtenáři dostat se do styku s mnoha zapomenutými krajinami svého já*.

Tomu podřídil i formu prózy. Napsal dílo ryze subjektivní a před zápletkami epického románu dal v něm přednost vnitřnímu dobrodružství, jakým je pro dítě čtvrt hodina, ve které se dovídá o souvislosti košile s tragédií zrození nemanželského dítěte. Dětská perspektiva nazírání světa, předkládaná čtenáři jako autentické vzpomínky dospělého autora, zužitkovává stále životný proud světové i české vzpomínkové prózy na dětství. Ze sociologicko-psychologického hlediska je kupř. zajímavý chlapcův postřeh proměn sociálních rolí u jeho otce (z rodiče na učitele a naopak) a následně pak u prvňáčka Nezvala samotného: *Avšak od chvíle, kdy otec vstal a než se odebral do třídy, dělá se s ním tajuplná proměna, která vyvrcholila ve změně hlasu projevujíc se neustálým vzrůstáním vážnosti, tatáž proměna, kterou jsem si vysvětlil později, když i já jsem se chystával do školy, proměna, která nastává vždy, když zaměňujeme jedno své já za jiné*. Další otcovo já našel po čase chlapec na tatínkově maturitním tabló a čtenář si při čtení může vybavit třeba Homérovu *Iliadu*, v níž se Hektorův syn vylekal proměny svého otce ve zbroji válečníka.

Jednotlivé motivy se postupně zvrstvějí a jsou stavěny do nečekaných kontextů, jak je typické pro dětský aspekt a jak se s tím později setkáme třeba v prózách Ladislava Fukse. Zdánlivá tříšť epizod a detailů se slévá do snivě bezpečné atmosféry dětského světa, ba přelévá se do jiných Nezvalových knih: hra s věcmi z divanové zásuvky se znovu vynoří ve veršících pro děti v knížce *Věci, květiny, zvířátka a lidé pro děti* (1953).

Celou prózu prostupuje motiv lásky malého chlapce k děvčátku Matyldě; tvoří základ dětských her, stává se osou, kolem níž se otáčejí pocity štěstí, smutku, bolesti i rozkoše. Autor citlivě popisuje vzrušení, které se jej v dětském věku zmocňovalo

v souvislosti s dráždivou zapovězeností tabu sexu; vyprávěje o společném koupání chlapců a dívek v mlýnské strouze vzpomíná, že na Matyldině nahotě jej dráždilo pouze místo, které si přikrývala rukama – jiných dětí, jež k podobnému počínání nebyly nutkány, si nevšiml (podobný motiv nalezneme u velkého ironika Anatola France (1844 – 1924) v jeho *Ostrově tučňáků* (*L'île des pingouins* – 1908), tam se rovněž muži-tučňáci cítili neodolatelně vábeni právě jedinou oblečenou ženou-tučňačkou. Motiv dětské lásky k malé sousedce vrcholí epizodou, v níž chlapec – podvědomě puzen symbolem mateřského prsu – kousne svoji přítelkyni do *lákavého jablíčka co se nesluší vystrkovati*, jak Nezval špásově nazývá Matyldinu zadnici. Tento motiv najdeme v Nezvalově díle i jinde, např. ve druhém zpěvu *Akrobata* (1927) stojí chlapec v zimě u okna s malou holčičkou, omámen vánicí kousne ji do ramene, děvče mu uteče a on sám hledá všude tajemství, červená se, pláče, hraje na klavír. Ostatně už Arthur Rimbaud (1854 – 1891) v *Sedmiletých básnících* (*Les poètes de sept ans* – 1871) popisuje chlapce, jemuž sousedovic dcerka vyskočila na záda a který ji kousal do zadnice, odnášeje si chuť její kůže do svého pokoje.

Jak patrně, dětský aspekt lze úspěšně dokládat u básnických osobností světového písemnictví. Dante Alighieri (1265 – 1321) v *Novém životě* (*Vita nuova*, kolem roku 1295) rovněž vylíčil počátek své dětské lásky k Beatrici: spatřil ji poprvé ve svých devíti letech a také jí bylo devět (toto číslo má symbolický význam v celé knize); podobné zmínky o dětské lásce vložil Dante i jinam do svého díla, je zřejmé, že pro básníka bylo dětství rájem, ze kterého je dospělý člověk již definitivně vyhnán.

Sugestivně je v knize *Dolce far niente* z hlediska dětského aspektu zpracován vztah dítěte k dospělým: chlapec sice neví, proč se Manka a Julie *zapomněly* či co znamená výraz *zkurvit se*, ale jeho slovník z říše tajemství je obohacen o nové „odborné termíny“. V souvislosti s předchozí interpretací *Babičky* je u Nezvala zajímavě popsán chlapcův vztah k babičce Tilové. Nejprve se štítil jejího stáří, později si ji však přes všechny vrásky zamiloval. Ona to byla, kdo jej skutečně chápal, jí se také svěřil se svým hříchem, spáchaným zoubky na Matyldě. Přestože byla babička velmi pobožná (srovnej s *Babičkou* B.N.), nepohoršila se natolik, aby mu nedala rozhřešení a nevyrovnala tak jeho pocit viny – jako pokání musel políbit obrázek andělíčka na své posteli. Nezval půvabně líčí, jak andělíčka políbil na onu část těla, kde předtím zneuctil Matyldu, a jak jeho počínání

vzbudilo ve tváři babičky úsměv. Obdobu najdeme později při interpretacích u více autorů, kupř. u Aleny Vostré.

Při vši odlehčenosti této Nezvalovy prózy si však nelze nepovšimnout temného strachu, který nečekaně vystoupí na konci textu a podstatně ovlivní závěrečný čtenářský dojem. Mohlo by se sice zdát, že umístění v závěru je nezáměrné, neboť jde o snový děs a kniha evokující jeden den dítěte logicky končí spánkem. Autor však mohl uvedený motiv uvést na začátku probuzením z děsivého snu a odreačováním dítěte v pokojné atmosféře domova. Chápeme proto noční hrůzyplné stavy jako protiváhu „dolce far niente“. Bezobsažný snový děs, jak básník upozorňuje v doslovu, nikdy pro něj zcela nepominul a *jako černá lampa zalil dětství hlubokými temnotami*. Je příznačné, že ani umělci s tak mimořádnou schopností znovuvybavení dětských zážitků a pocitů, jako byl Nezval, se nepodařilo odhalit zdroj prvního záchvatu. Enigma není vysvětleno a možná ani vysvětleno být nemůže, nechceme-li zabřednout do složitostí interpretace jungovské psychologie.

Prostor knihy je, podobně jako v *Babičce*, omezen na základní horizont pohledu dítěte: na učitelský byt a na rodnou vesnici. Čas prózy je sevřen do jediného dne. Text však ve čtenáři vzbuzuje celé trsy asociací ústrojným užitím dětského aspektu, kupříkladu ve vážném a současně nevážném přístupu chlapce ke své hře (na str.20) nebo v propojení vážného s nevážným v motivaci lidského jednání (str. 22).

Nezval záměrně využívá kontrastu odlišných rovin stylistických: pocity, dojmy a sny protagonisty se rozvlíní v množství až obtížně recipientsky vnímatelných vedlejších vět jediného souvětí vměstnaného do obšírného odstavce, zatímco posouvání dějů a událostí konkrétního dne je podáno kratšími a lehce srozumitelnými větami běžného vypravování v přehledných odstavcích. Je tak rozrušen tradiční čtenářský přístup k vnímání textu prózy, v níž nalézáme inspirační podloží básnickovy poezie od sebevraha z *Edisona* (1928) po verše pro děti (1953). Vnímatel je účasten předobrazu budoucího básnického i občanského života Vítězslava Nezvala od virtuózních uměleckých experimentů až po depresi hraničící s duševní chorobou. V této souvislosti nás napadá jistá analogie s předchozí autobiografickou vzpomínkovou knížkou Svatopluka Čecha či s následnou prózou Karla Konráda *Postele bez nebes*, abychom k dřívějším možným souvislostem a inspiracím přidali další.

Ještě o jedné Nezvalově knize bychom se měli alespoň zmínit, je to *Anička skřítek a Slaměný Hubert* (1936). Původní básníkův záměr napsat další vzpomínky z dětství je zde obohacen opět o surrealistickou obrazotvornost, navíc ale i o snahu proniknout do dětského světa zevnitř pomocí tzv. dětské logiky (*Alenka v říši divů*). Vzpomínky na vlastní dětství a průniky do podvědomí se zde kloubí s obecným ponorem do psychiky dítěte, se vcítěním do jeho magického světa transponovaného na kvalitativně vyšší úroveň uměleckého pohledu.

U interpretovaných textů Němcové i Nezvala se jedná o projekci přítomnosti do minulosti, nikoli o reálnou minulost. Jejich esteticky ozvláštněné vzpomínání však reálnou přítomnost zpětně spoluvytváří a dává čtenáři možnost prodlít v sugestivním imaginárním světě s tajuplným vyzněním, prostým přílišné názornosti, didaktičnosti a levného moralizování.

Ocitujme v souvislosti s Nezvalovou knihou *Dolce far niente* na závěr slova Claude Hughtona: *Věřím, že menší umělci jsou neustále týráni vzpomínkami na své dětství, a proto jsou zpola dětmi. Kdežto největší umělci zůstávají dětmi, bez ohledu na to, jak bílé jsou jejich vlasy. Snad proto mohou stále vidět a cítit život jako něco jedinečného, proto mohou objevovat svět nově ražený, nově stvořený, který je zpola skutečností, zpola snem.*

Vítězslav Nezval, odhlédnuto od jeho často kontroverzních občanských postojů, byl velký umělec. Jeho vrozený smysl pro vše krásné a neznámé, spontánní vnímání barev, zvuků a pohybu, spolu s obrovským rezervoárem jeho paměti, kde si vzpomínky a představy udržely nepomíjející vůni i svěžest, to vše mu umožnilo posunout obrazy na matnici básnického vidění až do kouzelné několikarozměrnosti a barvitosti. Zůstal dítětem, které odmítá dospělost.

Bylo nás pět Karla Poláčka

Knihy Karla Poláčka (1892 – 1944 nebo 1945) *Bylo nás pět* (1946) vyšla až posmrtně a nelze ji nesrovnávat s *Babičkou* Boženy Němcové. Rovněž Poláček ji psal v kriticky vypjatém období života, vyobcován ze společnosti protektorátní žlutou hvězdou, i on se do světa svého dětství obrátil sebezáchovně, také jeho fiktivní svět dětství je poznamenán

nostalgií dávno minulého kontaminovanou krutostí momentální skutečnosti. Poláčkův prozaický rok na malém městě (od jara do jara) je vyprávěn perspektivou školáka Petra Bajzy, na rozdíl od Němcové tedy ich-formou, jako volně navazující příhody party maloměstských chlapců. Kompozice *Babičky* i Poláčkovy poslední knížky je podobná, rozdílná je však perspektiva vyprávění: Poláček nazírá Pétův svět optikou chlapce; u *Babičky* se dočítáme o tom, co bylo, u Poláčka jsme vtaženi přímo do jako kdyby přítomného děje a vypravování se nese střídavě v přítomném a minulém čase.

Protagonista Petr Bajza vzpomíná na svůj předškolní věk, kdy byl *děsně hloupý*, třeba v případě dřevěné koňské hlavy umístěné na průčelí domu:

Chodil jsem na ni žalovat, že se v jednom kuse na mne šklebí a já jí přece nic nedělám. To ona pořád začíná, ať si to nechá! Maminka mne musila chlácholit a pravila, že ta hlava mně nic nemůže udělat, jelikož je dřevěná. Ale to mně mohla říkat pořád a já jsem jí nechtěl věřit, jelikož jsem byl děsně hloupý.

Školákovo dětství zde přemoudřele vzpomíná na předškolní dětství, které antropomorfizovalo dřevěnou koňskou hlavu, rozmlouvalo s ní a žalovalo na ni mamince. O několik stran dále ale školák sám dosud věří v existenci zvířecí řeči u koňů: *...a koně si před ním musejí dávat pozor, aby se neprozradili. Pozoroval jsem, že když stojí před krámem pana Friedmanna, tak si šeptají, a já vím, co. Že Jakub se oddává alkoholu, což škodí zdraví a vede ke skotáctví.*

Dětský akcent je umocněn formou výpovědi: směsicí obecné češtiny a školního jazyka čítanek (*Jakub se oddává alkoholu, což škodí zdraví a vede ke skotáctví*), klukovské hantýrky (*to ona pořád začíná, ať si to nechá*), spisovného knižního jazyka (*maminka mne musila chlácholit a pravila*). Někde jsou celé úseky textu neseny školskou rétorikou: *Obyvatelé se živí chovem husí a soukenictvím. Někteří se oddávají pašeráctví, pročež musejí chodit s četníkem na okres. Mnozí úpí ve vězení pro špatné skutky.*

V promluvě chlapeckého hrdiny se dále projevují i zvyklosti a úsloví dospělých obyvatel městečka, především rodičů (*a já bych pak doma neobstál*), jazyková vrstva dobrodružné četby (*kteří se vydali na válečnou stezku*), spisovná mluva se mísí v plánu lexikálním a morfologickém se zkomoleninami v hláskovém sledu slov podmíněnými psychologicky (*sedět ve fodelu, bůhzdarma, milistrant, klády net, kreminálník, těžká*

atalérie, prvostřední, katezismus), s klukovským slangem (*meruna, klican*), s východočeským dialektem (*d'oučata, prauda, kořauka – podobně mluvil i v českém překladu Tom Sawyer a Huck Finn*), s germanismy, se svěbytnými vazbami typu *dal se do bréče, měl vzteka* atp. Základem je slovní zásoba chlapecké komunity a školní fráze, tato směs tvoří slohovou vrstvu, od níž se odrážejí vrstvy ostatní.

Chlapcova mluvená výpověď je vtěsnávána do větné stavby školských projevů písemných; jestliže jsme u Němcové *Babičky* konstatovali sklon k asyndetickému připojování vět, u Poláčka je tomu v knížce *Bylo nás pět* právě naopak, zajisté podle tehdejších školních učebnic: *Velitelem by chtěl býti Kemlink Eduard, jelikož jeho tatínek píše na berňáku, pročez ho každý musí zdravit*. V interpretované Poláčkově knížce jsou tedy typická dlouhá souvětí s podřadnými větami a spojkami *jelikož, pročez, poněvadž, tudíž, nýbrž, neboť*, navíc několik slov a frází se neustále opakuje (*praviti silným hlasem, nadávati dosti sprostě, mluviti řeči*), což vytváří jakýsi specifický refrén textu. Někde ovšem mluvčí ze své křečovité školské mluvy pod vlivem emoce vypadne a navíc zakončí větu přidaným citoslovcem, jak tomu občas v knížce učiní i dospělí:

A kdo vydloubal služce Kristýně rozinky z vánočky, hé! Já jsem pravil, že to není prauda a nech si to a žalobníci přijdou do pekla a čerti budou do nich šťouchat vidlemi...

Kabinetní ukázkou polysyndetického připojování je školákova promluva reprodukující učitelův proslov na konci školního roku při předávání vysvědčení:

Než nám pan učitel rozdal vysvědčení, tak nás napomenul, abychom ani o prázdninách nezapomněli, že jsme synové vlasti, pročez abychom ani o prázdninách nesložili ruce v klín a doma pomáhali. Abychom šli příkladem napřed a nedělali hanbu naší škole. Abychom zdravili dospělé a nejedli nezralé ovoce, což je zlých nemocí původce, a nelámali větve, poněvadž je to příroda. Abychom dbali čistoty těla a nemyslili si, že když jsou prázdniny, že můžeme chodit jako čuňata, pročez abychom se vzdělávali četbou.

Uvedená transpozice jistě dobře míněného didaktického proslovu pana učitele do klukovského světa dnešnímu čtenáři připomene roztomilá kázání feldkuráta Katze a současně třeba proslov pana ředitele o nelízání zmrzlého zábradlí z filmu *Obecná škola*, abychom zůstali doma a nepouštěli se do podobností zahraničních. Petrova recepce

proslovů pana učitele či pana Fajsta či rodičů dobrácky ironizuje svět dospělých frází. Zdůrazňujeme *dobrácky*, neboť poslední Poláčkova kniha je dobráckým, nikoli zle ironickým pokračováním grotesky okresního města (v Poláčkově díle knížka *Bylo nás pět* bezprostředně nenavazuje na žádný předchozí autorův proud, pouze některé postavy jsou z maloměstské pentalogie převzaty).

Funkce dítěte jako vypravěče umožnila Poláčkovi vytvořit sloh složitě diferencovaný, neodpovídající žádnému zavedenému slohovému typu, avšak skvěle vystihující dětský akcent křížením všemožných jazykových světů, včetně humanistické periody. V prolínání různých jazykových vrstev lze ovšem vysledovat, že vrstva vystupující na povrch je umístěna většinou tam, kde se jí děj knížky nějak dotýká: škola, klukovské hry a bitky, rodina.

Rovněž syntaktická stavba vět je přizpůsobena dětskému akcentu, takže primitivnosti a odchylek od správné skladby je využito k dvojsmyslům, většinou s komickým účinkem: *Pajda chce vždycky jít s námi na pole a tedy ho Éda Kemlink vezme s sebou a štěká na kozy a ony ho za trest chtějí nabrat na rohy...*

Mohli bychom poukazovat na další a další stylistické aktualizace (chlapci se kupř. navzájem i v mimoškolních promluvách označují podle školního zasedacího pořádku příjmením a jménem: *Jirsák Čeněk pravil, Bejval Antonín taky pravil*), naznačili jsme však snad pro naše potřeby dostatečně složitou strukturu Poláčkova stylu v interpretované knize a můžeme se věnovat specifiku jeho obrazu dětského světa. Je to svět výhradně klukovský, jaký známe třeba z Pergaudovy *Knoflíkové války* nebo z chlapeckých knih Řezáče či Foglara. Být dívkou je zde neodčinitelná potupa:

A jeden z těch pánů ukázal na mne a povídal: „To je hezká holčička.“

„To není praua,“ odvětil Láďa uraženě, „nýbrž je to kluk.“

„Vždyť nosí sukýnky, tak jakýpak kluk?“

„Tak se podívejte!“ řekl Láďa a zdvihl mně sukýnky.

Svět *Babičky* Boženy Němcové byl světem především ženským: mužský element (chlapci, pan Prošek, myslivci, psi) státoval v tomto ženském světě spíše pro harmonické dokreslení vztahů mezi babičkou, Barunkou, paní kněžnou, Hortensíí, Viktorkou: tam to jiskřilo, tam se něco dělo. Explicitně konfrontační vyjádření mezi mužským a ženským

elementem u feministky Němcové v *Babičce* nenajdeme, zato u Poláčka v *Bylo nás pět* často:

Pročez jsem rád, že jsem hoch, jenom mužský dovede všechny nepřátele pokořit, aby prosili o milost, že už to víckrát nebudou dělat. Holky se sice taky perou, ale nemá to žádnou cenu, jenom se chechtají nebo brečí. Neumějí si hrát, mají samé takové pitomé hry a chtějí se vdávat. Ale žádný mužský si je nevezme, protože není s nimi žádná legrace. Když si hrají na svatbu, tak ženicha dělá zase jenom děvče, při čemž se divně kroutí a špulí ústa, aby bylo vidět, že je ženich.

A jinde lapidárněji: *Holky se ještě víc směly, to ony dělají vždycky, poněvadž jsou blbě.*

Dětský aspekt je v uvedených ukázkách jasný: vrcholem potupné porážky je prosba o milost následovaná obligátním dětským rčením „já už to víckrát neudělám“. Holky jsou blbě a že s nimi legrace může být a dokonce velká, na to přijdou chlapi až časem, zatím je pro ně nevěstování a ženichování nic než hamba hamboucí: *On si myslí, že Eva je moje nevěsta, to je bídná lež, kdo o mně říká, že jsem ženich, tak je sám ženich, a ze všech největší.* Což silně připomíná častou fundamentální dospělou argumentaci, žel ne tak nevinně půvabnou; Poláčkova žahavost je zde zastřena, avšak prosvítá. Třeba v následující ukázce dialogu rigorózně mužského, kdy jeden pravil, druhý odvětil, a tak...:

Já jsem pravil: „Na mne se nemáš co šklebit,“ on však odvětil: „Budu se šklebit, schválně se budu šklebit,“ tak jsem pravil: „Když se šklebiš, tak jseš opice,“ pročez jsem mu dal jednu přes kebuli. On mně dal také jednu přes kebuli, a tak jsme se fackovali.

Erotika Poláčkova fiktivního chlapeckého světa je z rodu oněch hříchů před utržením jablka: *Aby se mohl vyzpovídat, že zhřešil také proti přikázání: Nesesmilníš, napsal na zed' Heřmanovy továrny neslušný nápis.*

Nebo jiná ukázka „nemravností“, předeslaná navíc chlapcovou rafinovanou kalkulací s vlastní nedospělostí – i to je pro dětský svět typické, ale literárně zřídka využívané: *Já však nemusím být tak uctivý, protože jsem ještě malý a nemám z toho rozum. Možná, že panu Fajstovi plivnu na okno. Nebo mu strčím do kapsy něco nemravného, například chciplou myš.*

Poláčkovi hoši, kteří spolu chodí se nalézají v jednoznačně nevinném klukovském

světě, v němž dívky jsou jedna jako druhá pitomé paznehty, před nimiž má přednost i jezevčík Pajda: *Proč by nemohl jít s námi? On nás nebude otravovat jako ty ženské, jelikož má rozum.*

Prostor je v interpretované Poláčkově knize diferencován na přátelský a nepřátelský: *My, kteří bydlíme v Palackého ulici, jsme přátelé, ale ostatní jsou nepřátelé.* I přátelský domácí prostor je možno zúžit a prohrát do intimního stavu připomínajícího bezmála stav prenatalní: *V peřinách je teploučko a já si myslím, že jsem zvíře v doupěti.* A jako u Němcové byl tajemným a nepřátelským prostředím les, kde obstála pouze Viktorka, u Poláčka je les rovněž zatížen konotacemi nebezpečí: *Dovnitř lesa se neodvází leda hajný, který jest ozbrojen puškou.*

Bezpečný domácí prostor údolíčka byl v *Babičce* prolamován z dětského dívčího hlediska sněním pod hvězdami, zbožnými poutěmi, představou proutku plujícího do moře. U Poláčka je to především grandiózní halucinační výlet v rozsahu dvou pětín celkového textu na samém konci knihy do exotických cirkusových krajin (z kompozičního hlediska recipientsky snad až rozsahem nepatřičný a navozující pocit, jako kdyby kniha byla předčasně ukončena), jinde v textu se prostor rozvírá do klukovských her na poli, do pouštění draků (zde vertikální rozměr v *Babičce* srovnatelný s bleskem, který usmrtil Viktorku).

Podobně jako Němcová užil Poláček i motiv pouti zbožných poutníků. Ten je v *Babičce* podán se slavnostní vážností, u Poláčka - možná částečně i vzhledem k jeho mojžíšskému vyznání - ironizován pro zbožného čtenáře snad až nepřiměřeně. V pojetí tohoto motivu je rovněž patrný rozdíl mezi chlapeckým a dívčím nazíráním dětského světa:

A tak, když zpozorujeme, že se procesí blíží, tak si klekneme u silnice a sepneme ruce. Když pak přijdou až k nám, tak se hlasitě modlíme, co nejhlasitěji umíme, aby to bylo slyšet, že se modlíme, jelikož procesí na zpáteční cestě koná milosrdné skutky. Když procesí uslyší, že se modlíme, tak nás všichni lidé chválí: „To jsou hodní chlapečkové, je vidět, že chodí po spravedlivých cestách.“ A házejí nám za odměnu pětáky, ano i desetníky. My pak se modlíme ještě hlasitěji, aby toho bylo víc. Nejlépe umí žebrot Bejval Antonín a hned po něm já.

Za srovnání s *Babičkou* stojí u Poláčkovy knížky i zobrazení dětské hry. Chlapci

v *Bylo nás pět* si nehrají v intimitě světnice za pecí pod laskavým dohledem dospělých na školu a na svatbu (jak rozdílné je pojetí svatby ve fiktivním dívčím a klukovském dětském světě srovnávaných próz!), nýbrž ve volném prostoru na poli a bez dospělých, a to na hospodu:

„Kdybych nebyl po sv. zpovědi, tak bych taky jako bych seděl v hospodě, jako bych pil pivo a dělal bych obyvatele. Ale protože jsem po sv. zpovědi, tak nesmím, abych nezhřešil slovem nebo skutkem.“

„Tak jdi pryč, ty vole,“ pravil jsem.

Ukázka obsahuje opět hrst rafinovaných stylistických nuancí, o nichž jsme se zmiňovali již dříve, avšak vypíchneme shodné zdůraznění fiktivní povahy dětské hry u obou textů zobrazujících dětský svět: Němcová i Poláček shodně užívají spojovacího výrazu souřadícího s významem identifikačním *jako*. Poláček ovšem navíc svrchovaně klukovsky pointuje.

V idylickém světě *Babičky* jsou sociální rozpory zastřeny, zatímco Poláček je naopak ve své poslední knížce akcentuje. Doložit si to můžeme vypravováním protagonisty o jeho hře se Zilvarem v chudobinci. Zajímavé je, že zde již chybí zájmené příslovce s významem srovnávacím *jako*, hra chlapců je opravdu humorně mrazivá:

Já jsem tu nohu pořád chtěl, jenom kdybych si mohl na ni šáhnout, a Zilvar pravil: „Jenom počkej, až tatínek usne, tak mu tu nohu odundám a můžeme si hrát.“

Tak se tedy stalo, a když pan Zilvar spal, tak mu tu nohu odepjal a já jsem byl velice rád. Potom jsme si hráli na žebrotu a já dělal chromajzla. A Zilvar byl lidi. Já jsem chodil a prosil jsem lidi o boží dárek a Zilvar byl jednou ten, co dá, podruhé ten, co nedá. Nejlépe uměl dělat toho, co nedá. Když dělal milostpána, co má na dveřích tabulku „Přispívá na místní chudé“, tak se vždycky nafoukl, děsně koulel očima a mluvil: „Vy lumpe, kdybyste šel raději pracovat,“ nebo: „Jděte si s Pánembohem, je vás tu moc.“ Nebo dělal polecajta a říkal: „Ty obejdo, už jsem tě dvakrát napomenul, hybaj, ať zmizneš, ať to nemusím opakovat, nebo půjdeš se mnou.“ A pak mne sebral a vedl na obec.

To byla hra! Nám se to děsně líbilo a pan Zilvar spal a hlučně kašlal. Když jsem o tom povídal Bejvalovi, tak nám velice záviděl a pravil, že by si s námi chtěl taky hrát.

Knížka *Bylo nás pět* je postavena na ději, její dětské postavy se nevyvíjejí, postavy dospělé jsou většinou epizodní a lze je charakterizovat jedinou typickou vlastností: ješitný Fajst, bigotní Jirsák-Krakonoš, nemluvný pacholek, lakomá Vařeková, sprostá Koží Kuncka; protože je fiktivní svět knihy nazírán dětskou perspektivou, autor dospělé postavy vidí zjednodušeně vzhledem k přiměřenosti dětského vnímání, které ještě není schopno rozlišit povahové nuance. Jediná nekarikovaná postava je Pětova maminka, která jako kdyby předjímal postavu maminky v budoucích prózách Oty Pavla.

Poláčková kritičnost vůči maloměstskému způsobu života navazuje na Nerudovy *Povídky malostranské* (1878) a Šlejharovu prózu s ironickým názvem *Maloměstská idyla* (1911), na rozdíl od nich je však je v jeho poslední knížce filtrována dětským aspektem, jaký užíli – ovšem jinak – třeba Hostovský v *Černé tlupě* (1933) nebo Langer v *Bratrstvu Bílého klíče* (1934). Na knížku *Bylo nás pět* později navázal Škvorecký prózou *Ze života lepší společnosti* (1965).

Pro neodolatelný humor svého specificky dětského světa, ale především pro družnost a činorodou aktivitu svých klukovských hrdinů je Poláčková knížka *Bylo nás pět* stále čtena dětmi i dospělými a stala se trvalou hodnotou české prózy. K její popularitě přispěla rozhlasová četba Františka Filipovského i televizní seriál, knížka byla rovněž předlohou kresleného seriálu Vladimíra Renčina.

Kapitola z knihy Josefa Prokeše „Dětský svět v české próze 60. let XX. století“, od s. 33-51, 19 s. **ISBN 80-210-3040-2**. (Masarykova Univerzita, Brno, 2003).