

## Zrcadlení dětského světa v próze pro dospělé čtenáře

Dětský pohled v próze akcentuje senzibilitu, imaginaci, bezprostřednost, hravou fantazii, autentičnost a specifické pojetí času, prostoru i logiky. Vesměs tedy záležitosti, jež teprve ve zralém věku postupně stále více oceňujeme. V přímé úměře k tomu, jak se jich nám samotným bolestně nedostává.

Většinou teprve s přechodem od produktivních let k rokům odpočinku začínáme opět čtenářsky nalézat ztracenou celistvost dětství, příbuznou životní náladu, ve které jsou všechny prožitky ponořeny a v níž vzpomínky starého člověka a dětské sny jsou si přirozeně blízké. Známe to z arcidíla naší literatury, z titulní postavy *Babičky* (1855) Boženy Němcové, ale také z postavy babičky Tilové v Nezvalově próze *Dolce far niente* (1931) či z postavy dědečka Novotného v Hrubínově vzpomínkové knížce *U stolu* (1967) [mimochodem: v jedné z besed *Hosta do domu* na můj studentský dotaz František Hrubín odpověděl, že právě tuhle má ze všech svých knížek nejraději]. Zejména česká próza 60. let minulého století byla po mém soudu v osobitém zobrazení dětství výrazná. Vzpomeňme třeba na postavu svérázně moudré, laskavé, energické, chápavé i soucitné, byť rozporuplné babičky Valérie Pinkasové v novele Hermíny Frankové *Vánoce v hotelu* (1964). Nebo na působivé vylíčení pochopení dítěte starým člověkem v povídce *Slova, slova, slovíčka* z knihy Evy Límanové *Holka k smíchu* (1964). V následném desetiletí měl dětský hrdina Oty Pavla svého strejdu Proška atd., atp.

Začasté stojí prozaický obraz dětství ve významovém kontrastu s obrazem stáří. Umělecky obzvláště přesvědčivé je to kupř. u postav děvčátka Bibky a pologramotné invalidní stařeny Plačkové v próze Aleny Vostré *Vlažná vlna* (1966). Rozmluvy těch dvou se odehrávají v obskurním prostředí veřejného záchodku a jen zřídka jsou prosvětleny zrnkem komična: *On zpívá taky první hlas a hrozně mu smrdí z huby. Kdybyste to slyšela!*

Dětské motivy přecházejí u Vostré z jedné její knížky do druhé, jednotliví dětské hrdinové se pak objevují v různých textech autorky pod svými původními jmény. Dětský svět a svět starých lidí zde ovšem nejsou nijak optimistické, spíše naopak:

„*To je ta dnešní mládež, mládež nová.*“

„*Prosím tě ty seš taky mládež, to moh stejně tak vykrást někdo starej.*“

„*Co tě vede, děvečko. Kdepak. Všichni staří jsou zavření.*“

Kde všude a za co zavření, to nechává autorka na čtenáři. Občas ovšem náznak řešení problematky z důchodcovského klábosení: „*...zastaví mě tajnej, ať du s ním. Já se ptám proč, že vo ničem nevím. A von povídá, ať se nevybavuju a du, že mě musí zavřít, že prej si povídám sama pro sebe.*“

Alena Vostrá měla schopnost proniknout pod povrch slov i činů svých postav a vytěžit odtamtud pravdu o lidském údělu. To je ono nadčasové, co i nyní na jejích knihách oceňujeme. Uvedme si ještě dětský motiv vložený do konverzace dívky s medikem; užití deminutiva na samém konci ukázky spíše než k citovosti směřuje ke zdrobnění ve smyslu malého rozměru:

„*Minulý týden jsme tam měli jednoho čtyřletýho. Přivezli ho do špitálu s otravou. Do rána exnul.*“

„*Exnul?*“

„*Exitoval. Umřel, no. A představ si, že ty houby nechtěl. Nerad je a otec se normálně rozčiloval, že si vybírá. Nacpali to do něj přes moc.*“

„*To aby se teď zbláznili.*“

„*Prodali ho.*“

„*Jak prodali?*“

„*Na kostru. Za dva tisíce. Dělal ho náš kroužek. Za hodinu byl dole. Ten ti měl tak děsně droboučké kostičky.*“

Specifická logika dětí, přecházející svobodně z významu přímého do přeneseného a naopak, je v próze s oblibou využívána ke komickým efektům, a to jak v dialogích dětí mezi

sebou, tak v jejich rozhovorech s dospělými. Dopřejme si poslední ukázkou z Aleny Vostřé:

„Vy to jedno ucho nepotřebujete.“

Zaklonil se a stahoval záclonu. „Říkal jsi něco, Vašíku?“

„Protože máte u brejlí jen jednu nožičku.“

„Ano, máš pravdu. Položil jsem na ně houslový koncert.“

„Je houslový koncert těžký?“

„Pilnou každodenní hrou se zdokonalíš a i sebeobtěžnější úskalí se ti stane pouhou hračkou.“

Komično těžící z kontaminace bezelstného klukovského světa fotbalu a ozvuků historické reality však může i mrazit. Hra chlapců v próze Ladislava Fukse *Variace pro temnou strunu* (1966) je rušena hukotem přelétávajících letadel a kapitola končí obsazením Sudet; v roce 1968, dva roky po vydání románu, nabyla čtenářská recepce uvedené scény v našem prostředí další ponuré aktualizace:

*Mluvilo se o tom, kdo na ten dnešní fotbal přinese míč. „Já,“ řekl Arnstein, „jestli mě ale doma pustí, když se čeká válka.“ (...) „Kdyby zatím vypukla válka,“ řekl Buka, „tak fotbal nebude, to je jisté. Ale mobilizace je už týden a válka ještě nevypukla. Přines nákolenny.“*

Dětská perspektiva je sama o sobě čtenářsky vděčná. Takhle ji třeba uměl využít Ludvík Aškenazy při popisu hry chlapečka s holčičkou v *Milencích z bedny* (1959):

„Tatínku, copak děláš?“ zeptala se s velkou něhou.

„Hovno,“ řekl tatínek, a bůhví, kde k tomu slovu přišel.

Cítíme, že pohyb v tomto území u Aškenazyho osciluje mezi roztomilostí a kýčem:

„Tatínku,“ šeptala maminka, „von má černou kravatu jako pan Masopust.“

„Ticho,“ řekl tatínek, „drž hubu.“

„A nevěsta je celá bílá,“ pravila maminka dojatě. „Nevíš, tatínku, proč je jeden celej černej a druhej celej bílej?“

„Do toho nám nic není,“ řekl tatínek seriózně. „Dyk sme děti.“

Prozaik formátu Bohumila Hrabala ovšem, alespoň ve svém vrcholném období *Pábitelů* (1964), nezabředl v pohybu dětským teritoriem do čtenářsky vděčné roztomilosti ani náhodou:

„Babííí, babííí“, volal zdola dětský hlas, „babičko, Zděněček ji psovský hovínka!“

(...) *A hubená ženská vyběhla z prádelny, zdvihla ruce a křičela: „Setsakramentský haranti! Kdy já to prádlo takhle doperu?“ a drapla vnoučka a třásla s ním nad kanálem. „Čuně jedno čuňácký, počkej, až přijde máma domů, ta ti zase rozšněruje díru!“ hrozila a pak si to rozmyslela a dala chlapečkovi facku, až ta hovínka odletěla. A pak se dala do dívanky: „Co na mě čumíš jak auto? Já ti taky dám po hubě, až se ti ty tvoje švidratý oči srovnaj.“*

Nebo v téže knize povídek dětský motiv ještě naturalističtěji v intencích osvíceného dvacátého století:

„Kdybys to viděl, jak malincí cikáni se vodili po koncentráku za ruce a zpívali německý písničky do pochodu a jak je potom stejně pomordovali s kurvama...“

Konfrontace dětské a dospělé perspektivy však může být prezentována i s existenciální naléhavostí, jakto uměl třeba Karol Sidon v próze *Sen o mém otci* (1968):

...naučil mě strejda tohle: Seděl v křečkovně a já jako šel kolem pod okny, a to jsem se zastavil a musil jsem se ptát: „Kdepak jsi, strejčku?“ – a on odpovídal: „V prdeli, miláčku!“

Úsměvná atmosféra dospěláckého sprostáčení je ale následně vystřídána tragickou strýčkovou smrtí, vyvražděním celého příbuzenstva v holocaustu, a celá pasáž končí povzdechem nejenom nad mrtvým strýčkem, nýbrž nad veškerou minulostí chlapcova dětství; zalomení do tragiky lidského údělu Židů vyzní v sugestivní zkratce:

*A tak se dneska můžu do prázdna ptát: „Kdepak jsi, strejčku?“ A on mi odpoví děsným, lhostejným mlčením. „V prdeli, Karolku!“*

*A tak se dneska můžu do prázdna ptát: „Ach, kde jste, vy divní, divní mrtví, kam jste se poděli, když jsem vás přece tak dobře znal a dotýkal jsem se vás a byli jste živí, kde jste?“*

*V prdeli, já vím.*

Nejčastějším důvodem pro přebývání prozaika v dětském světě je únik. Únik z neblahé dospělé skutečnosti. Každý ví, že právě z tohoto důvodu napsal svoji poslední knížku *Bylo nás pět* (1946) Karel Poláček. Zatímco svět *Babičky* Boženy Němcové je světem převážně ženským, u Poláčka nalézáme naopak svět výhradně klukovský, jaký známe třeba z Pergaudovy *Knoflíkové války* (česky 1968) nebo z chlapeckých knih *Rezáče* či *Foglara*. Být dívkou je v uvedené Poláčkově próze neodčinitelná potupa:

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

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

*„Vždyť nosí sukýnky, tak jakýpak kluk?“*

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

(...)

*Pročez jsem rád, že jsem hoch, jenom mužský dovede všechny nepřátele pokořit, aby prosili o milost, že už to víckrát nebudou dělat.*

(...)

*Holky se ještě víc smály, to ony dělají vždycky, poněvadž jsou blbě.*



V zahraniční próze je to obdobné, i hrdinové světových románových opusů se utíkají do blaženého času nevinosti, sladkých malin a kolen rozbitých, excelentně tak činí třeba nakladatel Charles Darke v próze Iana McEvana *Dítě v pravý čas* (česky 2002). Regrese do dětství je vlastně otřepaným trikem prozaických rutinérů, nalistujme namátkou představu postavy citlivého intelektuála Lelanda z románu Kena Keseyho *Tak mě někdy napadá* (česky 1999):

*...a vezl se pozpátku vzhůru po dlouhé, horké, lesklé, snové dětské skluzavce, až se překulil přes vrcholek a po tisíci železných schodech ošlapaných do hladka stoletím tenisem sjel na pískové školní hřiště.*

Také zahraniční románoví hrdinové před nepřátelským světem dospělých nalézají útočiště ve své imaginaci, jako kupříkladu protagonista David v próze Chaima Potoka *Na počátku* (česky 2001) – zde Davidovy hrůzné asociace jsou obdobné zjištěným představám a vizím chlapeckých hrdinů Ladislava Fukse.

Literárně vzrušující je ono sotva postižitelné rozhraní mezi dětstvím a dospělostí. Jeho prozaické ztvárnění umožňuje autorům různým způsobem konfrontovat a současně prolínat dětskou i dospělou perspektivu. Až obsesivně se k tomuto tématu stále znovu vrací Ian McEvan, nejvýrazněji snad v knihách *Betonová zahrada* (česky 1993) a zejména *Pokání* (česky 2003).

Na konfrontaci chlapecké a dospělé perspektivy nazírání vystavěl Imre Kertész svoji Nobelovou cenou ověřenou prózu *Člověk bez osudu* (česky 2003? – v tiráži není uveden rok vydání). Dospělý vypravěč zde referuje o tom, co zažil jako chlapec v koncentračním táboře. Text z valné části autobiografický je prezentován s časovým i hodnotovým odstupem věcně, nesentimentálně, navíc ozvláštněn židovskou sebeironií a humorem, podobně, jak to známe z třeba povídkové knížky našeho Ivana Krause *Číslo do nebe* (1984).

Hrdina klukovsky mudruje o tom, kolik dní při transportu vydrží bez vody a kolik že lidí se může vejít do jednoho dobytčího vagónu, celou záležitost bere jako skautský výlet: *Bylo to krásné a vlastně zajímavé: doma touhle dobou zpravidla ještě spím.* Vězně v koncentračním táboře považuje za regulární trestance a je zvědav, co vlastně provedli, nelidskost dozorců poměřuje pravidly školní etiky: *...měli bychom se snažit vyhovět jim, ptát se stručně, loučit se krátce, aby ti Němci viděli, že jsme rozumní lidé a ne bezhlavé stádo.*

Nelidskost koncentračnického inferna nazíraná důvěřivou perspektivou nedospělého chlapce působí na čtenáře úděsněji, nežli jakkoli patetický odsudek člověka zralého, již zkušeného: *...žádali, aby se přihlásili strojní zámečníci, nebo dvojčata, tělesně postižení, ba dokonce, za všeobecného veselí, trpaslíci.* Kertészův protagonista netuší, zatímco čtenáři

znající třeba *Dvorní šašky* (1990) Viktora Fischla a pravdu o Mengeleho pokusech na dvojčatech naopak vědí. Recipient bezděčně srovnává scénu selekce na rampě v *Člověku bez osudu* s obdobnou slavnou scénou ze Styronovy *Sophiiny volby* (1984), srovnává „*Himmlische Telephonnummer*“ neboli „*nebeské telefonní číslo*“ s číslem do nebe již dříve zmíněného Ivana Krause.

Dětská a dospělá perspektiva se u Kertésze neustále mísí: *...zrovna dorazil povoz, který táhly menší děti s popruhy přes ramena jako poníci a vedle nich kráčel chlap s velkým knírem a s bičem v ruce... (...)* *...všechno vzbuzovalo dojem až jakýchsi legráček či studentských rošťáren.* Postava chlapce až posléze začíná chápat dospělou skutečnost, začíná se ztotožňovat s ostatními vězni: *...jsem se mohl, jsme se mohli... (...)* *...jsem byl, jsme byli...*



Režisér Juraj Herz u příležitosti natočení televizního seriálu *Černých baronů* pravil, že by rád jednou ztvárnil humoristický film z prostředí židovského ghetta či koncentračního tábora, kde by mohl mimo jiné uplatnit i svoje autentické vzpomínky. Je to jistě zajímavá myšlenka. Dovolím si poznamenat, že k námětu pro takovýto film je možno sáhnout i do naší literatury, třeba k neprávem zapomenuté novele Jiřího Roberta Picka *Spolek pro ochranu zvířat*. Vyšla v nakladatelství Československý spisovatel, Praha 1969, náklad 10 000 výtisků, avšak ve *Slovníku českých spisovatelů* (Libri, Praha 2000) pod autorovým jménem uvedena není; heslo zpracovala Blanka Hemelíková.

Rovněž text J.R. Pickovy prózy je částečně autobiografický: chlapec Toni odjíždí do ghetta ve dvanácti letech a po čase v něm zakládá v názvu uvedený spolek. Jeho pohled na ghetto, kde se sešel, jak v novele říká pan Glaser a synové, ksindl z celé Evropy, je ovšem jednoznačně klukovský. S otevřenou pusou třeba naslouchá sporům starých dědků o to, zda je povoleno zpívat českou písničku: *Kto to může sakázat, řekl pan Brisch. Sakázat by mohli německá národní píseň. Poněvadž jako pšislušník nižší rasa nesmí nikdo zpívat německá národní píseň, ale česká může, je to taky nižší rasa, Češi.*

Národnostní hledisko je ve *Spolku pro ochranu zvířat* vůbec akcentováno, arcit' tak nějak po semitsku sebeironií, podobně jako hledisko generační. Hovoří starý pan Kohn: *Mladí lidé, prohlásil, se cítí všichni strašně chytří. A zvláště mladý židi. Proto je nemám rád, a staré židy taky ne. Ty už vůbec ne. (...)* *Židi, řekl pan Kohn, jsou hrozný pronárod. Vůbec se Hitlerovi nedívím.*

Jak se v klukovské partě postupně rodí nápad spolku, přicházejí na přetřes i důvody ochrany. *Zvířat*. Argumenty zdůvodnění se napájejí až někde v prosluněných krajinách těch pěti, co spolu chodí, jsou ale přefiltrovány optikou židovského údeľu. Takto v J.R. Pickově knížce praví židovský „Mírek Dušín“: *Trápit dědky se nemá. Nemůžou se bránit. V tom jsou jako ta zvířata.*

Kluk Toni dostává od starců svérázné lekce i z literatury. Třeba když nese panu Kohnovi knížku od pana Lówyho: *Ukaž, řekl pan Kohn. Anna Karenina. Hm. Co to zase je za divnou firmu. Jakápak Karenina. Tak buď bratří Kareninové, nebo Karenin a synové, nebo Karenin a spol. Tomu bych řekl firma. Ale Anna Karenina. Co to je?*

Režisér Herz by v Pickově próze našel „humorně televizně nosné“, snad až švejkovské historky s ratlíkem pana Esessturmbaunnfürera (prozradím, že ratlík byl sněden před odchodem do transportu) nebo s myší Helgou (ta přežila, aby byla jako jediné zvíře spolkem chráněna).

Na samotný závěr tedy ještě jeden židovsky rozverný dialog dospělých před naslouchajícím chlapcem ze zapomenutého J.R. Pickova *Spolku pro ochranu zvířat*:

*Já jsem u toho byl taky, řekl pan inženýr Karpfen. Na jednoho delikventa přišlo minimálně pět minut, ale spíš víc. A teď zas počítejte. Transporty jdou z ghetta po tisíci lidech a v intervalech po dvou dnech. Ale tisíc lidí, za předpokladu, že by pracovali i v noci, a to je dost nepravděpodobné, v noci se obvykle nevěší, by věšeli čtyři až pět dnů. A to by si nemohli popřát ani malou pauzu. Kdepak, řekl pan inženýr Karpfen. Věšet lidi v takovém množství je*

*naprosto neekonomické.*

*A nevyplatilo by se jim tedy spíš ty lidi nechat naživu, řekl pan Veselý.*

*Byl velký optimista.*

*Nevyplatilo, řekl pan inženýr Karpfen. Většina z nás už nepodává takové výkony, aby se vyplácelo do nás investovat.*

Autor fabuli knihy uzavřel přestupem protagonisty z dětského světa do světa dospělých; mezní okamžik vystupuje z kompozice jednoznačně – chlapec Toni se mění v muže prvním sexuální stykem se ženou. Není to sice skutečná dospělost, mentálně zůstává hoch stále dítětem, v nenormálním světě ghetta je však zvráceně pochopitelná; všichni dospělí muži byli odsunuti do transportů a jejich role zástupně přebírají děti. Jde svým způsobem o iniciaci, tedy o překročení mostu mezi nedospělostí a dospělostí, obdobně jako je tomu kupř. v Kunderově románu *Život je jinde* (česky Toronto 1979, u nás nevyšel): tam je v jinak nenormálním světě pro Jaromila iniciační zkouškou udání bratra své dívky a iniciačním obřadem pak jeho účast na policejním večírku poezie.



Diskurz dětského světa uvedených próz je mnohovýznamový, obdobné motivy překračují hranice mezi jednotlivými texty domácími i zahraničními, jeho předmětný obsah směřuje k otevřenosti. Z uvedených ukázek lze dovodit, že dětství v literatuře jako mýtus transformovaný ve slovesný tvar mělo a stále má značný sémantický náboj, neboť není fenoménem protikladným dospělosti, ale spíše dospělost scelujícím. Dětský svět přitom znamená v próze skutečnost již pouze zpětně dohledávanou, v níž jsou zasuty příčiny fabulačního napětí. Dětská perspektiva navíc dodává epice pohádkově jednoznačné hodnoty buď dobra, anebo zla. Přičemž nejde o pouhé téma, tedy o to, jak jednotliví autoři píšou o dětském světě a dětských hrdinech, nýbrž také o to, jak tento svět vnímají a svým stylem mu vycházejí vstříc. A jde rovněž o to, jak imaginární svět dětství v próze vnímali čtenáři kdysi a jak jej vnímají dnes. Možná to byla právě literatura, kdo filozofii a psychologii objevil dětství jako specifický svět. Svět, jehož světla i stíny v dospělosti rekonstruujeme podle zrcadlení zbytků někdejšího půdorysu.

Prokeš, Josef: Zrcadlení dětského světa v próze pro dospělé čtenáře. *Tvar*, Praha, XV, 11/2004, od s. 14-15, 2 s. ISSN 0862-657 X. 2004. (Srovnávací studie domácí a zahraniční prózy s tematikou dětství.)