

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra českého jazyka a literatury

SMRT V LITERATUŘE PRO DĚTI A MLÁDEŽ
PROBLEMATIKA PROSTORU

Death in Children's Literature
The Matter of Space

Vedoucí diplomové práce: doc. Jaroslav Provazník

Autorka diplomové práce: Marcela Šiková

Hálkova 13, 350 02 Cheb

Obor studia: Učitelství VVP pro ZŠ a SŠ – anglický jazyk a český jazyk
prezenční studium

Rok dokončení práce: 2009

Děkuji docentu Provazníkovi za podnětné připomínky, rodině a přátelům za trpělivost a podporu při studiu.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

V Praze

19. ledna 2009

Marcela Šlová

Obsah

1. Úvod	4
2. Současná situace na trhu literatury pro děti a mládež v českém kontextu	7
3. Astrid Lindgrenová	11
4. Iva Procházková.....	14
5. Recenzentské ohlasy	16
5.1. Bratři Lví srdce.....	16
5.2. Myši patří do nebe	20
6. Fantastičnost v literárním díle.....	23
7. Prostor literárního díla	26
8. Bratři Lví srdce.....	30
8.1. „Reálný prostor“.....	30
8.2. Přejít do jiného prostoru	33
8.3. Nangijala – zobrazení prostoru po smrti.....	37
9. Myši patří do nebe	45
9.1. Pojetí „reálného“ světa a okamžik smrti.....	45
9.2. Prostor smrti.....	50
9.3. Návrat do „reálného“ prostoru	59
10. Srovnání přístupu Astrid Lindgrenové a Ivy Procházkové k tematice smrti.....	61
11. Závěr.....	71
Bibliografie	72
Abstrakt.....	74
Abstract	74
Klíčová slova.....	75

1. Úvod

Smrt. Čtyři písmena, která nás svým obsahem děsí, v mnohých z nás vyvolávají úzkost, paniku a strach z neznámého. Přestože je smrt přirozenou součástí našeho bytí, je pro nás stále čímsi tajemným. Od nejstarších dob se lidé snaží se smrtí vyrovnat, pochopit ji, pokud možno ji popsat, a setřít tak alespoň několik zrněk podivného, děsivého prachu, který na ní ulpívá. Toužíme poznat, co vlastně smrt je, ale na druhou stranu se o ní bojíme i jen promluvit, abychom ji snad předčasně nepřivolali na své blízké nebo sami na sebe.

Strach ze smrti, který zažíváme my dospělí, se ale objevuje už v dětském věku. I bez přímé konfrontace s definitivním koncem života si děti kladou otázku, co se s námi po smrti stane. Sami si často pamatujeme, že nás podobné myšlenky napadaly, ale jakmile jsme se s nimi svěřili rodičům, dočkali jsme se jen vyhýbavých odpovědí a rozpaků.

Martina Drijverová na začátku své recenze ke knize *Bratři Lví srdce* popsala způsob, jakým děti vnímají smrt, takto:

„Kolem desátého roku se děti začínají zajímat o smrt. Přemýšlejí o ní. Některé se s ní i setkají. Může to být smrt dědy či babičky. Ta je obvykle spíš zajímavým děním než tragédií, děním, jehož jsou děti diváky a zároveň aktéry. Smrt proběhla mimo ně. Jak uchopit fakt, že babičku už nikdy nevidím? Odjela do nemocnice... a teď následuje spousta nových věcí, se kterými ona, babička, nemá vůbec nic společného... Den pohřbu je jiný, než všechny ostatní. Černé šaty, věnce, prapodivné divadlo na hřbitově... Rituál, na němž se děti podílejí, je fascinující. A hodit hlínu na rakev je pouze tajuplné, ne smutné, vždyť ta rakev nenahání hrůzu, je krásná, samé stříbro... Pohřeb znamená vjem nových informací. Rodiče se chovají jinak, než obvykle, jsou tu cizí lidé, někdo pláče... všechno je zajímavé a s babičkou (třebas vroucně milovanou) to vlastně nijak nesouvisí. Ta bude chybět později, už neupeče koláč, nebude číst pohádku... Smrt může přijít také v podobě ležícího králíka, psa, ptáčka... Tady je srozumitelnější: ten pták už nezamává křídly, pes nebude štěkat... Zde se neodvratnost dítěti přibližuje. Smrt zprostředkovaná televizí je lehká, odlehčená. Kolik lidí zahyne během dobrodružného filmu! Padají z koně. Jsou probodeni. Jsou zasaženi jedovatým šípem. A třeba taky leží na ulici v Sarajevu... To je ovšem pro dítě (i v případě Jugoslávie) smrt jako. Ta, na kterou je možno hrát si: Padni, proč nepadáš, když seš mrtvej... A teď jsem mrtvej já... Je to hra a slova nic neznamení. Ale jednoho dne přijde poznání: i já jednoho dne umřu. Nebudu. A to je nejhroznější

poznání na světě, ti ostatní, ano, dobře, ale já? Sám sobě je člověk nejdražší... Je to šokující. A přitom je to součást dětského života a nemá smysl jí uhýbat.“ (Drijverová 1993: 39)

Problémem současné doby je fakt, že děti se s tematikou smrti setkávají jen v podobě zdeformovaných obrazů, které jim přináší média. Děti smrt vidí každý den na televizních obrazovkách, na monitorech svých počítačů při hře počítačových her, setkávají se s ní prakticky pořád. Forma, kterou k těmto setkáním dochází, je ale natolik odosobněná a vzdálená skutečnému životu, že si dítě neuvědomí faktické důsledky smrti. V podstatě nejde ani o zobrazení smrti, ale spíš o naturalistické zpodobnění fyzické likvidace zbavené jakéhokoli kontextu. Hrdinové akčních filmů působí nezničitelně, podobně jako monstra v nejrůznějších hrách, kde má navíc hrdina výhodu několika životů. Dětem tak při vši snaze dospělých uchránit je od všeho zlého schází reálná zkušenost se smrtí, která, jakkoli může být velice krutá, je pro jejich další život přínosem.

Po staletí byla smrt vnímána jako přirozená součást života. Lidé navíc často umírali doma, obklopeni svými blízkými, a tedy i dětmi. Dítě tak mělo příležitost vidět celý proces umírání, vnímat pocity s ním spojené a ve své duši se tak se smrtí lépe vyrovnat. Mrtvý často zůstal před pohřbem delší dobu v domě, což umožňovalo dítěti i kontakt s mrtvou osobou. Smrt tedy neměla podobu něčeho tabuizovaného, jak jsme tomu svědky dnes.

V současné době lidé většinou umírají za zdmi nemocnic nebo léčeben pro dlouhodobě nemocné, snad aby nebyli na obtíž svým blízkým. Z důstojného umírání se postupem času stal boj proti smrti. Lékaři využívají všech dostupných prostředků, moderních přístrojů a léků, které mají za úkol smrt odvrátit. Místo smíření se smrtí se snažíme všemožně bojovat o život, ačkoli kvalita takového bytí je mnohdy povážlivá. Smrt je pro moderní společnost tabu, které samozřejmě vnímají i děti. Již nemají možnost být součástí procesu života a smrti, nejen že se málokteré dítě setká s mrtvým, často je dětem odpírána i účast na pohřbu ve snaze neublížit křehkým dětským citům. Ale neublížíme jim právě tím, že se z jejich života snažíme vytěsnit to, co je naprosto přirozené? Jak se může dítě vyrovnat se smrtí někoho blízkého, když je zastřena tajemstvím?

Jedna z možností, jak dětem pomoci pochopit nebo alespoň akceptovat tematiku smrti, je využití umělecké literatury. Pomocí příběhu, který děti zaujme a jehož hrdinové jsou dětem blízcí, můžeme často nastínit věci, o kterých se dospělým těžko mluví. Při společné

interpretaci příběhu se pak (ať už v rodině nebo ve škole) vytváří prostor pro zodpovězení otázek, které v průběhu četby vyvstanou. Děti mají příležitost vcítit se do hrdinů příběhu a prožívat s nimi na zkoušku něco, co je pravděpodobně v životě potká. Lépe pak pochopí své vlastní pocity a snadněji se vyznají ve zmatku, který přirozeně nastává v mysli každého člověka, kdykoli se setká s definitivním koncem života.

Cílem této práce je odhalit způsob, jakým se tematiky smrti zhostily dvě autorky literatury pro děti a mládež, a sice švédská spisovatelka Astrid Lindgrenová v díle *Bratři Lví Srdce* a jedna z nejznámějších českých autorek literatury pro děti a mládež, Iva Procházková, v knize *Myši patří do nebe*.

Zabývat se budeme především zobrazením prostoru v obou dílech, způsobem, jakým obě autorky vykreslily život po životě, jaké použily motivy a obrazy. Pokusíme se vystihnout rozdíly mezi oběma knihami, které jsou dané především věkovou kategorií, pro niž jsou díla určena. Při tom se samozřejmě nevyhneme ani interpretaci obou příběhů a dotkneme se i toho, jak byla díla přijata kritikou a čtenáři.

2. Současná situace na trhu literatury pro děti a mládež v českém kontextu

Pokusíme-li se zhodnotit situaci na trhu literatury pro děti a mládež v českém kontextu (jde nám o literaturu českou i překladovou) v posledních dvou desetiletích, narazíme především na problém nadprodukce. V nepřeberném množství knih vydaných po roce 1989, kdy se objevila řada nových nakladatelství, nalezneme díla vyloženě braková, širokou škálu knih víceméně populárních a samozřejmě také na díla, která si zaslouží pozornost veřejnosti i literárních kritiků. Nesnadná orientace v současné situaci ale způsobuje, že i dílům kvalitním se často nedostane patřičné literárněvědné a literárněkritické pozornosti. Na vině je také fakt, že knihy pro děti stále pro mnohé vnímatele nepatří mezi plnohodnotnou literaturu. Čtenáři (v případě dětské literatury častěji jejich rodiče) pak nemají možnost dozvědět se více o vydávaných knihách, a snadněji tak podlehnou mediálnímu tlaku a drsnému působení reklamy.

Jak uvádí Jaroslav Provazník:

„Literární produkce pro děti není soustavně sledována a reflektována ani v literárních a kulturních časopisech, ani v denním tisku. Čestnými výjimkami jsou - po zániku Zlatého máje - jen brněnský čtvrtletník Ladění (vychází na Pedagogické fakultě MU), pražský časopis o dramatické výchově a dětském divadle Tvořivá dramatika (vydává ho ARTAMA spolu s katedrou výchovné dramatiky DAMU a Sdružením pro tvořivou dramatiku) a zčásti i brněnský časopis Komenský.“ (Provazník 2003)

Kromě těchto výjimek se sice občas v běžném tisku (např. v Lidových novinách) objeví článek týkající se dětské literatury, zde jde ale většinou o pouhou zmínku, nikoli o systematické mapování českého trhu.

Přes všechny zmatek, nepřehlednost trhu a velké množství literatury, jejímž jediným cílem je zisk, se na pultech českých knihkupectví objevují i knihy nadmíru hodnotné, často přinášející do dětské literatury témata nová nebo nový, neotřelý pohled na témata univerzální. Milena Šubrtová hovoří o tzv. **filozofizaci literatury pro děti a mládež**. Ve stejnojmenné stati uvádí:

„Ve světové literatuře pro mládež je již od 60. let 20. století tzv. „literatura odpovědí“ vytěšňována „literaturou otázek“, skýtající možnost různých interpretací za předpokládané aktivní spoluúčasti čtenáře. Literatura pro mládež se od 90. let 20. století vyznačuje novou

výraznou tendencí, již je vývoj směrem k univerzálnímu, dětskému i dospělému adresátovi. Hranice mezi literaturou pro děti a pro dospělé se stává propustnější a do literatury pro mládež pronikají závažná témata i moderní a sofistikovanější narační styly.“ (Šubrtová 2004: 145)

Od 90. let 20. století můžeme mezi knihami pro děti a mládež opravdu najít takové, které přinášejí čtenářům zcela nová témata. Jde zejména o témata v dřívějších dobách svým způsobem tabuizovaná či záměrně opomíjená. Mezi jinými můžeme jmenovat problematiku postižení, ať už tělesného nebo mentálního, se kterými jsme se v dřívějších dobách potkávali jen zřídka. Výborným způsobem se tohoto tématu zhostila například Martina Drijverová v knize *Domov pro Mart'any* (Albatros, Praha 1998), z překladů jmenujme *Podivný případ se psem* Marka Haddona (Argo, Praha 2003)

Dalším oblíbeným tématem je problematika rodinných vztahů, zejména s akcentem na neúplné rodiny a postavení dětí v nich. Že se nejedná o tematiku zcela novou, je nám jasné, zejména díky Ivě Procházkové jsme se ale dočkali nového pohledu na dětského hrdinu, který je teď právoplatným členem rodinného společenství a jako na takového na něj jeho blízcí musí pohlížet. Dítě je chápáno jako samostatná, rozumně uvažující bytost, které se rodinné problémy přímo dotýkají. Svatava Urbanová o Procházkové prohlásila:

„Její dětiští hrdinové se rodí, dorůstají, hledají se, procházejí zkouškami, zaznamenávají životní zkušenost, a dokonce mají jakoby dvojí totožnost. V každém z nich je něco běžného, všedního, ale také jedinečného, neopakovatelného, překvapivého. Zažívají doteky zázraku (třeba lásky), tajemství nebo zjevení smyslu své existence, okamžiky prozření, které se dějí ve snu i v každodenní realitě.“ (Urbanová 1999: 97)

Prostředí rodiny a vztahy s okolím tak Procházková vnímá jako prostředek k vytvoření a pochopení vlastního já, smyslu vlastního života.

Filozofizace dětské prózy mimo jiné umožnila mluvit i o tématech nejtěžších, tedy i o smrti. Na českém trhu se tato tematika objevila samozřejmě už dříve než v 90. letech (v literatuře obecně se vyskytuje již od pradávna), připomeňme jen Karafiátovy *Broučky* nebo *Robinsonku* Marie Majerové, ve kterých se smrt objevuje. Můžeme tedy vůbec mluvit o smrti jako o něčem novém v rámci témat dětské literatury?

Milena Šubrtová ve své práci *Tematika smrti v české a světové próze pro děti a mládež* (Brno, 2007) uvádí čtená díla z české i světové literární historie, která se tematice smrti

věnovala. Na základě jejích tvrzení můžeme říci, že tak jako byla smrt odedávna spojena s životem, byla spojena i s literaturou, nejedná se tedy o téma nové, ale naopak o jednu z nejstarších tematik. To, co je nové, je její vnímání společností, pro kterou již smrt netvoří zcela přirozenou součást života. Zatímco byla smrt v literatuře zobrazována jako přirozenost, s postupujícím rozvojem společnosti tomu tak přestalo být, až se ze smrti stalo tabu. Na tento fakt právě reaguje nová vlna tzv. filozofující literatury pro děti a mládež. V textech z konce 20. století nalézáme téma smrti v úzkém propojení s otázkami po smyslu lidské existence; smrt není tragickým a obávaným momentem, pokud ji dokážeme vnímat jako nezbytné vyústění života (Šubrtová 2007).

Tematiku smrti ve spojení s obecnými otázkami lidské existence najdeme nejednou například v díle norského spisovatele Josteina Gaardera, jenž je i díky svému filozofickému vzdělání příkladem autora, který svým čtenářům pouze nepředkládá děj, ale nutí je aktivně se do děje zapojovat a přemýšlet o smyslu textu. Ve své knize *Jako v zrcadle, jen v hádance* (1993, česky Albatros 1999) vypráví o smrtelně nemocné Cilce, která se ve chvílích nevědomí setkává s andělem a během rozhovorů s ním přemýšlí o svém životě i o smrti, již začne vnímat jako přirozenou součást života. Také další Gaarderovo dílo, kniha *Dívka s pomeranči* (2004, v témže roce také česky) se nepřímo dotýká tematiky smrti, když hlavní hrdina dostává dopis od svého otce, který je již 11 let mrtvý. Prostřednictvím dopisu a fiktivního rozhovoru se tak chlapec dozvídá mnohé nejen o rodinné historii, ale i o životě a smrti, s níž se musí každý smířit.

Protože je smrt v dětském vnímání často provázána přirozeným strachem z neznámého, objevují se v literatuře pro děti a mládež díla, která nabízejí možnost dalšího pokračování lidské existence v rámci jiných světů. Těžko můžeme hovořit o následování určitého filozofického či náboženského myšlenkového proudu. Dětská literatura se orientuje spíše na zobrazení posmrtné lidské existence pomocí pohádkových, případně fantastických motivů, a čtenářům tak nabízí možnost uvěřit, či si alespoň představit, že smrt nemusí být vnímána jako definitivní konec.

Jaroslav Provazník v tom vidí určitý obecný směr, kterým se literatura pro děti a mládež ubírá (a nejedná se zdaleka jen o tematiku smrti):

„Tato tendence má své kořeny už v předchozím desetiletí (připomeňme zejména Otu Hofmana) a souvisí s aktualizací žánru fantasy a analogickými pohyby v "dospělé" próze.“
(Provazník 2003)

Filozofizace dětské literatury úzce souvisí s jednou ze základních funkcí, kterou literatura pro děti a mládež plní, a to s **funkcí formativní**. Ta se realizuje jednak zobrazováním morálních problémů, jednak zobrazením jejich řešení včetně důsledků lidských rozhodnutí (Peterka 2001).

Literární díla s tematikou smrti tedy mohou mít pro dětského čtenáře výrazný hodnotový význam především proto, že překonávají pokrytectví a přetvářku děl, která se dříve těmto otázkám raději vyhýbala.

Výchovné působení této tematické odnože literatury pro děti a mládež se uskutečňuje především v oblasti hodnotové orientace nedospělých recipientů. Toto přeskupení životních hodnot pod vlivem sledovaných literárních děl nabývá různých, navzájem provázaných podob:

- eliminování nepodstatných záležitostí jako důsledek změny životních hodnot
- proměny ve vnímání času, intenzivní prožívání přítomnosti spojené se schopností radostně přijímat zdánlivě samozřejmé životní situace
- prohloubení a zkvalitnění komunikace s okolím a větší sebeuvědomění
- dosažení reálné aspirační úrovně, stanovování krátkodobých a zvládnutelných cílů orientovaných nesobecky na soužití v rodinném či jiném vztahovém mikroprostoru (Šubrtová 2007).

Abychom u dětského čtenáře dosáhli požadovaného dopadu formativní funkce literatury, je třeba, abychom s ním o čteném díle hovořili a věnovali pozornost otázkám, které při četbě vyvstanou. Pouze pozorným čtením a vnímáním dítě odhalí skryté hodnoty textu, jež s ohledem na téma souvisí především s uvědoměním si vlastní smrtelnosti a konečnosti lidského života. Jakkoli je ale formativní funkce u tohoto typu literatury důležitá, neměli bychom zapomínat ani na funkci estetickou, jejíž důležitost bývá někdy v dětské literatuře nesprávně opomíjena.

Bylo by vhodné zmínit, proč chceme mluvit o knize *Bratři Lví srdce* v kontextu literatury posledních dvaceti let, jestliže byla ve Švédsku poprvé vydaná už v roce 1973. Důvodem je prostý fakt, že čeští čtenáři dílo dosud neznali a do rukou se jim dostalo až v roce 1992, kdy knihu poprvé vydalo nakladatelství Albatros. Do obecného povědomí se tedy u nás dílo dostalo až mnohem později a bylo vnímáno v kontextu doby, tedy konce 20. století.

3. Astrid Lindgrenová

Přestože si svůj talent uvědomila poměrně brzy, začala se švédská spisovatelka Astrid Lindgrenová psaní věnovat až ve čtyřicátých letech, v době, kdy pracovala jako redaktorka. Její první celosvětově úspěšná kniha, *Pipi Dlouhá Punčocha* (1945, česky 1974), vznikla na základě požadavku dcery Lindgrenové a ve Švédsku způsobila nemalý rozruch. Zatímco konzervativní kritika se nemohla smířit s originalitou, jakou byla hlavní hrdinka vykreslena, a svérázností, se kterou vedla Pipi svůj život bez rodičů a jiných autorit, děti si Pipi zamilovaly. Přestože musela Lindgrenová svůj literární počín mnohokrát obhajovat, její kariéra tak byla nastartována.

Díla Astrid Lindgrenové se vždy vyznačovala především tím, jak se autorka dokázala vcítit do pocitů malého čtenáře a vyjádřit jeho sny, touhy, radosti i obavy, pro něž mnozí dospělí nemají pochopení. Margareta Strömstedtová o Lindgrenové tvrdí, že *„se ani v nejmenším nestará o případné dospělé čtenáře. Usiluje o přímý, téměř oční kontakt se svými dětskými čtenáři hned na první straně a tento kontakt s nimi neztratí až do konce. Proto také její příběhy zaujmou především děti.“* (2006: 282)

Lindgrenová se na dítě dívá jako na subjekt a její příběhy ukazují sílu dětí porážet zlo nejen vnější, ale i zlo v sobě samých. Pouze na dětském hrdinovi a jeho odvaze záleží, jestli bude schopen najít vlastní radost.

Právě schopnost plně uznat a pochopit dětskou duši umožnila Lindgrenové psát i o tématech, před nimiž měli ostatní autoři posvátnou úctu, či se jich dokonce báli.

„Používá velké, přímé a nekomplikované city, univerzální a nadčasové, jež byly zapracované do mýtů a pohádek už v pradávných dobách. Píše o strachu, agresivitě, smutku a blaženosti, které existují jako existenciální ozvěna v životě všech lidí, jako jakési citové archetypy, tlumočící lidské základní potřeby.“ (tamtéž 283)

Astrid Lindgrenová tento strach z velkých a komplikovaných témat nepocítovala, a tak není divu, že se nezalekla ani tématu nejtěžšího – smrti. Sama autorka podle svědectví Margarety Strömstedtové popisuje okamžik, kdy se v ní poprvé zrodila myšlenka napsat knihu o smrti, takto:

„Šla jsem na hřbitov ve Vimmerby a na jednom náhrobním kameni jsem si přečetla: „Zde odpočívají bratři Fahlénovi, zemřeli roku 1860.“ V tu chvíli jsem věděla, že napíšu příběh o smrti a dvou bratrech.“ (tamtéž 279)

Kniha *Bratři Lví srdce* vyšla v roce 1973 (česky 1992) a ve Švédsku okamžitě vzbudila vlnu ohlasů, v nemalé míře negativních.

„Sedmdesátá léta nebyla nejvhodnějším okamžikem pro přijetí takové knihy, kritikou byla oslavována díla se socialistickým nádechem, o roli pohlaví a znečišťování životního prostředí.“ (tamtéž 287)

Skupina marxistických literárních vědců z Göteborgu napadla Lindgrenovou s tím, že představuje jednorozměrné zlo a „jako jediné řešení problémů navrhuje smrt“, (tamtéž 287) což je hrozné a nezodpovědné. Žádná jiná kniha Lindgrenové nevyvolala tak protichůdné reakce a nebyla tolik milována a nenáviděna zároveň.

Bratři Lví srdce ale nebyli jedinou knihou, ve které se Lindgrenová dotkla tématu smrti. Už v dřívějším příběhu o boji dobra se zlem, *Mio, můj Mio* (1954, česky 1996), se hlavní hrdina ocitá v Zemi v daleké dálce, kde se konečně stává milovaným synem, kde ale také musí podstoupit tvrdou zkoušku a porazit krutého rytíře Kata. Země v daleké dálce v mnohém připomíná Nangijalu z *Bratrů Lví srdce*, zemi na první pohled idylickou, zároveň ale skrývající velké výzvy pro hlavního hrdinu. Ačkoli zde výklad není zcela jasný a o smrti se přímo nemluví, interpretace tajemné země může být obdobná jako u *Bratrů Lví srdce*.

Co se týče českých překladů děl Astrid Lindgrenové, překlady těch děl, která se týkají témat závažnějších a citlivějších, tj. *Bratři Lví srdce* a *Mio, můj Mio* se k českému čtenáři dostaly zásluhou překladatelky Jarky Vrbové až se zpožděním po roce 1989. Sama Jarka Vrbová k tomu uvádí:

„Téma *Bratrů Lví srdce* nebylo v 80. letech pro česká nakladatelství přijatelné - idylické a zlou mocí utlačované Šípkové údolí obehnané nepřekonatelnou zdí se příliš podobalo našim poměrům. Kromě toho kniha narážela na další citlivou otázku: klíčovou roli tu hrála smrt. Překlad tedy koloval ve strojopisu, ale první problém padl v okamžiku, kdy padla vláda tyranů, a druhý, když dětský psycholog profesor Matějček v posudku pro Albatros vydání knihy podpořil a vyjádřil názor, že o smrti je naopak s dětmi záhodno mluvit, neboť se jí v myšlenkách tak jako tak intenzivně zabývají.“ (Vrbová 2003)

Z recenzentských ohlasů, ke kterým se dostaneme později, vyplývá, že kniha u nás byla přijata s menšími emocemi než v době svého prvního vydání ve Švédsku. Zda je to tím, že na počátku devadesátých let nebyla dětské literatuře věnována dostatečná pozornost, zůstává otázkou. Zájem veřejnosti si však *Bratři Lvi srdce* získali okamžitě a jejich obliba neklesá, o čemž svědčí i opakované vydání v nakladatelství Albatros v letech 2001 a 2008, opět s působivými ilustracemi Františka Skály mladšího.

4. Iva Procházková

Iva Procházková se narodila roku 1953 v rodině spisovatele Jana Procházky. To, že se začala věnovat literatuře pro děti a mládež, bylo pro ni jistým únikem do oblasti, která nebyla v době socialismu tolik střežená a kde panovala větší svoboda.

Literární prvotinou Procházkové na poli dětské literatury byla kniha *Komu chybí kolečko*, vydaná v roce 1980. Do širšího českého povědomí se ale Procházková dostala až po svém návratu z emigrace, kdy u nás v roce 1992 vyšla její kniha *Čas tajných přání* (německy už roku 1987).

Její prózy pro děti jsou charakteristické především citlivým vnímáním dětské duše a porozuměním pro touhu dětí po harmonickém domově. Knihy jsou založeny na kouzlu prostého vyprávění, přičemž vypravěčem bývá nejčastěji samo dítě. Ve své tvorbě se Procházková nevyhýbá pohádkovým motivům, prvkům nonsensu, humoru, hře se slovy a poetickým metaforám.

Mezi nejčastější témata jejích próz patří zejména touha po plně fungující rodině, ve které mají děti své plnoprávné postavení a není na ně nahlíženo jako na přítěž. Důležitou roli hraje vždy snaha o smysluplný dialog mezi dítětem a dospělým a vytvoření bezpečného prostředí důvěry a pochopení.

Aby mohla zdůraznit důležitou roli rodiny, nevyhýbá se Procházková ani složitějším tématům. V próze *Středa nám chutná* (Albatros, 1994) se dostáváme do prostředí dětského domova, dětí opuštěných, sirotků. Prostřednictvím fantaskního motivu Procházková zdůrazňuje roli rodinného zázemí, přičemž rodinu zde nahrazují hodné tety z dětského domova. Fantaskní motiv se objevuje i v další próze, *Pět minut před večerí* (Albatros, 1996), kde autorka formou rozhovoru otce s dcerou odhaluje velké tajemství rodiny nevidomé holčičky, která na konci vidí jasněji nejen svět kolem sebe, ale především lásku lidí, kteří ji obklopují. Až na hranici života a smrti se Procházková dostává v díle *Únos domů* (Albatros, 1998), jejíž dospívající hrdina je okolnostmi donucen přemýšlet o otázkách viny a trestu, i právu na vlastní harmonický život. Z hlediska kompozice je jedním z nejpropracovanějších děl Ivy Procházkové román *Soví zpěv* (Amulet, 1999), pojednávající o německých sourozencích bojujících nejen s ničivými záplavami, ale

i s citovou vyprahlostí přetechnizovaného světa. Hlavní hrdina zde v závěru příběhu ztrácí matku, získává ale víru ve své vlastní schopnosti a svá rozhodnutí.

Ve sborníku *Snění pro lepší čas* (Praha, 2004) autoři citují slova Procházkové:

„Ponechme dětem víc odpovědnosti za sebe sama, protože řešení je v jejich moci.“
(Matoušek 2004: 36)

O jejích knihách dále pokračují slovy:

„její prózy mezi řádky diskutují o moderním stylu výchovy, o boji se sebou samým i o strachu čapnutém za pačesy. Protože obav se nejlépe zbavíš tím, že je prožiješ a poznáš, kolik v nich bylo pouze kouřové clony. A protože vnitřní síla a naděje, která umírá až poslední, dávají v součtu vždycky víc než pasivita a ruce bezvládně zdvižené nad hlavu.“
(tamtéž 36)

V knize *Myši patří do nebe* (Albatros, 2006), které se zde budeme věnovat a která byla v roce vydání oceněna Zlatou stuhou a o rok později cenou Magnesia Litera v kategorii Kniha pro děti a mládež, se Iva Procházková věnuje závažnému tématu smrti a znovuzrození. Jak je u ní ale zvykem, i takto závažné téma dokáže dětskému čtenáři podat přiměřenou formou. Jak ale vznikl nápad obohatit současnou českou tvorbu pro děti o dílo s takto neobvyklým tématem? Iva Procházková k tomu v rozhovoru pro Český rozhlas ze dne 6. 4. 2008 uvádí:

„Myslím si, že jsem pociťovala absenci tématu smrti v dětské literatuře, skoro jako kdyby to bylo tabu. A mně se zdá, že je to téma hrozně důležité, že když se vypráví o tématech spojených s životem, musí nutně také vyprávět o smrti. Díky autorům jako Gaarder a Lindgrenová samozřejmě toto tabu bylo prolomeno. Já si ale pamatuji, že jsem jako dítě mívala návaly panického strachu ze smrti, zejména před usnutím nebo v noci, když jsem se probudila. Byly možná o to horší, že jsem nevěděla, co po smrti přijde. (...) Snažila jsem se napsat příběh, který by nebyl smutný, který by byl velmi věcný a který by dokázal dětem ukázat, co vlastně by po té smrti mohlo být. Není to návod, není to žádná zaručená pravda, je to čirá fantazie. A jako hlavní hrdiny jsem si zvolila zvířata. Důvod je v tom, že si myslím, že na té úrovni jsou děti nejlépe ochotné a možná schopné se s nimi nejnázve identifikovat. Je tady také určitá emocionální blízkost.“

(Myšková 2007)

5. Recenzentské ohlasy

5.1. *Bratři Lví srdce*

Podívejme se nyní na ohlasy, které si Astrid Lindgrenová vysloužila svou knihou *Bratři Lví srdce* od českých recenzentů. Jak už jsme zmínili, doba počátku devadesátých let dětské literatury příliš nepřála, nedošlo zde tedy k tak bouřlivé (ať už pozitivní nebo negativní) reakci. I přesto je možné na základě recenzí, které v té době vyšly, usoudit, že celkové přijetí bylo v Čechách poměrně vstřícné. Autoři vesměs vyjadřují obdiv nad odvahou autorky pokusit se přiblížit takto složité téma dětskému čtenáři a vysoce hodnotí jeho uměleckou hodnotu i dopad na recipienty.

Zajímavé také je, že na rozdíl od tehdejšího švédského negativního přijetí, se čeští recenzenti nezaměřují pouze na téma smrti, které se v knize objevuje, ale upozorňují především na hodnotu přátelství, jež je v příběhu oslavováno. Kateřina Nešlehová tak hovoří o

„věrném přátelství bratrů, které zvítězí nad smrtí, zradou a nenávistí“. (1993: 16)

Stejný aspekt zmiňuje ve své recenzi i Markéta Panoušková:

„Zlo by samozřejmě nebylo potrestáno, kdyby hrdinové neprokázali statečnost, věrnost myšlenky a kdyby mezi nimi neexistovalo pravé, skutečné přátelství, to, jehož jsou schopny toliko duše čisté a jež autorka ve své knize oslavuje.“ (1992: 6)

Protože se pohybujeme v oblasti dobrodružné literatury s fantaskním prvkem, nezapomněli někteří z recenzentů zmínit Tolkiena a jeho příběhy ze Středozemě. Ivan Vágner například Nangijalu považuje za

„satelitní část Tolkienovy Středozemě“. (2001: 29)

Dále hovoří o náročné Suchárkově cestě za nalezením vlastní odvahy, která je

„dlouhá a ne nepodobná Tolkienovým hrdinům“. (tamtéž 29)

Srovnání se nevyhne ani v závěru.

„Třebaže příběh nemá majestát ani promyšlenost elfích eposů, dokáže strhnout a navíc i těm, kteří jsou na konci cesty, nabízí řešení: že ve vzdálené zemi zvané Nangijala bude možné pokračovat dál.“ (tamtéž 29)

Nevíme, zda je toto srovnání motivováno ohromnou popularitou Tolkiena v době, kdy recenze vyšla (jednalo se o rok uvedení první z filmové série Pána prstenů do českých kin), nicméně se domníváme, že jakkoli je možné najít u obou autorů jisté paralely, samotné zpracování by s ohledem na jiného cílového čtenáře srovnáváno být nemělo. Ačkoli chápeme, že prostředí tajemné Nangijaly může Tolkiena připomínat, nesmíme zapomenout na to, že Lindgrenová své dílo psala s jasným záměrem orientovat se na dětského čtenáře, zatímco Tolkien takový záměr neměl, navíc se v jeho případě jedná o čistou fantasy literaturu.

Srovnání s Tolkienem se ale objevilo už při prvním vydání Bratrů Lví srdce v roce 1992, po němž ve Svobodném slově vyšla recenze, jejíž autor „*musel pomyslet na Tolkiena*“, (1993: 6) jelikož

„autorka se tu ocitá v takových vypravěčských polohách, jež Tolkienovy vize svým způsobem připomínají.“ [...] Lindgrenová – na rozdíl od Tolkiena – není žádná badatelka, ale zřejmě se jí nesmazatelně vtiskla do mysli severská mytologie. A tak i její přízračný svět je plný bytostí, zrozených z lidské fantazie. Dítě (a nejednou jistě i dospělý) překročí práh známé skutečnosti se vzrušením, které je poněkud jiné než vzrušení z dobrodružného příběhu: jako u Tolkiena se tu člověka zmocňuje poezie. Pro docela odlišné vnímatele lze tedy vypovědět téměř totéž.“ (tamtéž 6)

Ukazuje se tedy, že myšlenka na Tolkiena zřejmě není zcela náhodná. Oceňujeme nicméně, že autor této recenze nezapomněl zmínit odlišnost recipientů obou děl.

A jak kritika reagovala na samotnou přítomnost tématu smrti v dětské knize? Martina Drijverová svou recenzi uvedla pozoruhodným zamyšlením nad dětským vnímáním smrti (viz výše) a z jejího ohlasu je patrné, že tabuizovanou tematiku přivítala, což nás nepřekvapuje, jelikož se sama ve svých dílech snaží tabu prolamovat (viz např. její knihu *Domov pro Martány*, v níž se věnuje tematice mentálního postižení).

„Proč má dítě číst o smrti? Možná proto, že by se jí nemělo bát.“ (1993: 40)

Drijverová dílo ale nechápe jen jako knihu o smrti, ale především jako o zobrazení boje dobra proti zlu.

„Boj dobra proti zlu... Dobrých je víc. Musí být. Navzájem si dáváme a pomáháme tak, jak potřebujeme. A dobro zvítězí, zvítězí spravedlnost – jenže za cenu další smrti.“ (tamtéž 40)

Zároveň vidí útěchu v tom, že umřít by se nemuselo jen jednou, může se to stát víckrát, navíc se tak probudíme do spravedlivějšího světa. Fakt, jak je tato tematika těžká, Drijverová vnímá, když v závěru svého zamyšlení uvede:

„Možná, že si děti z knížky vyberou jen dobrodružství. Boj s Tengilem. Potrestání zrádce. Zánik Katly. To vše ve stylu drsné severské ságy. Ale kdesi v koutku myslí zůstane poznání, že smrt (MOJE smrt) nemusí být tak strašná. Tak neodvratná. Snad tu ještě něco je. Něco, co přijde potom. Třeba až poněkolkáté, ale přece jen... Zbavit se strachu je nádherné.“ (tamtéž 40)

Již zmiňovaný Ivan Vágner v souvislosti s Bratry Lví srdce mluví o

„téměř o středověké moralitě, která porušuje dvě velká tabu dětské literatury – a to smrt a reinkarnaci.“ (tamtéž 29)

Nangijalu vnímá jako Očistec,

„první z mnoha bran vzdálené země, kam přijdou duše poté, co opustí planetu Zemi.“ (tamtéž 29)

Nejde tedy ani zdaleka o zemi ideální, hrdina v ní musí podstoupit mnoho zkoušek a „očistit“ se tím, že se zbaví vlastního strachu a začne věřit sám v sebe.

„Zvítězit a narodit se v další krásné zemi – v Nangilimě – znamená překonat sám sebe, svůj strach, vyšvihnout se zase o kousek výš na dlouhé cestě k dokonalosti.“ (tamtéž 29)

Jako jediná pochybuje o vhodnosti knihy pro malé čtenáře Markéta Panoušková. Nejde jí ale o to, že by téma knihy bylo nevhodné, je z jejího hlediska spíše příliš náročné.

„Nezdá se mi, že toto smutné a zároveň optimismem prosluněné podobenství budou v plné míře chápat i mladší čtenáři (např. osmiletí, podle dedikace v tiráži).“ (1992: 6)

Vzápětí ale dodává, že kniha se může stát prvotním impulzem přemýšlení o vlastních životních hodnotách a také uvědomění si hodnoty přátelství v lidském životě. Jako jediná také ve své recenzi zmiňuje tematiku smrti ve spojení s touhou člověka po svobodě.

„Není jen o smrti, ale i o svobodě, o dávné touze člověka po svobodném žití. Konec lidského života a svoboda – to jsou na první pohled vylučující se pojmy. Nebyla ale svoboda, za kterou lidstvo v různých složitých situacích v dějinách bojovalo, vykoupena mnohdy právě smrtí nevinných a statečných?“ (tamtéž 6)

Uznáváme, že z tohoto hlediska by se téma opravdu mohlo zdát pro dětského čtenáře poněkud náročné, nicméně si myslíme, že knize neublíží, pokud si čtenář tuto rovinu neuvědomí při prvním čtení a objeví ji třeba o několik let později, kdy se k příběhu třeba vrátí a bude mít možnost vnímat ho jinými, vyspělejšíma očima.

Jak je z recenzentských ohlasů patrné, ačkoli dílo nevyvolalo bouřlivé a zcela protichůdné reakce (znovu připomeňme časový posun, se kterým u nás kniha vyšla), otevírá mnoho prostoru pro interpretaci a pro diskusi. Ačkoli si dětský čtenář nebude pravděpodobně vědom všech rovin, které lze v knize odhalit, domníváme se, v souladu s většinou recenzentů, že se jedná o dílo mimořádných kvalit, které může recipientům pomoci vyrovnat se s vlastními obavami a nejistotami a dodat mu potřebnou odvahu.)

5.2. *Myši patří do nebe*

V recenzentských ohlasech na knihu Ivy Procházkové *Myši patří do nebe* se většina autorů nezapomene zmínit o výjimečném postavení, které spisovatelka v oblasti literatury pro děti a mládež zaujímá, a o nelehkých tématech, která si pro zpracování vybírá.

Podle Jaroslava Provozníka Procházková

„rozhodně nepatří mezi ty autory, kteří jedou "na jistotu", (2006: 45)

což potvrdila i ve své nové knize.

Stejně vidí Procházkovou i Jana Čeňková, která ji označuje za autorku, jež

„v současném kontextu české prózy pro děti a mládež stále dokáže překvapovat, jak ve výběru témat, tak ve způsobu vyprávění příběhu.“ (Čeňková 2006)

Milena Šubrtová pak o Ivě Procházkové píše, že

„již nesčetněkrát prokázala, že se řadí k těm autorům, kteří se nezaleknou ani bolestivých či tabuizovaných témat a dokážou je citlivě a nesentimentálně zprostředkovat i nejmenším čtenářům.“ (2006: 13)

Autoři recenzí také vesměs stejně reagují na volbu smrti coby hlavního tématu knihy pro malé čtenáře. Někteří z nich také upozorňují na jiné tituly (nejen české, ale i zahraniční) věnující se stejné problematice.

Jaroslav Provozník přesto upozorňuje na jistou výjimečnost Procházkové i v tomto směru.

*„Téma smrti, definitivního konce života se v dětské literatuře v posledních desetiletích čas od času objeví (Lindgrenové *Bratři Lví srdce*, Gaarderovy příběhy *Jako v zrcadle*, jen v hádance nebo *Dívka s pomeranči* nebo magická próza *Jeana Cayrola Příběh moře* ze začátku 70. let, kterou čeští čtenáři bohužel nemají zatím k dispozici). Ale Iva Procházková si troufá obrátit se s tímto tématem na čtenáře podstatně mladší než jiní autoři.“ (2006: 45)*

Většina recenzentů vyzdvihuje nesporné klady díla, k nimž mimo jiné patří fakt, že si jako hlavní hrdiny zvolila zvířata, což dětskému čtenáři umožní lepší snadnější uchopení a snad i uznání smrtelnosti. Kryštof Matouš v této souvislosti mluví o tom

„dát dětem jakýsi recept na vnímání smrti, nebo alespoň zklidnit jejich obavu ze smrti“. (2006: 112)

Nicméně některé ohlasy obsahují také upozornění na fakt, že Procházková, možná ve snaze usnadnit dětem přijetí smrti jako životního faktu, zobrazuje smrt jako veselou událost bez závažnějšího rozměru.

Na to poukazuje především Milena Šubrtová:

„Snaha ochránit děti před obavami ze smrti jistě nevyšla naprázdno, neboť představa myšího nebe (včetně šance vrátit se zpět do života) skýtá úlevu a naději. Je však otázkou, zda je toto útěšné pojetí smrti, jež se jeví jako pouhá přestupná stanice v nekonečném řetězci dalších existencí, vhodné (ostatně obdobná diskuse vyvstala nad více než třicet let starým dílem Astrid Lindgrenové Bratři Lví srdce). Definitivnost smrti je totiž tímto přístupem relativizována a smrt ztrácí důležitou roli měřítka, jímž posuzujeme hodnotu vlastního života. Takovéto bezbolestné traktování smrti činí text recepcně nenáročným, ani nevede čtenáře k vytvoření komunikačního prostoru, kde by se mohl aspekt smrti a umírání více osvětlit.“ (2006: 13n).

Zmínce o způsobu zpracování takto závažného tématu se nevyhne ani Kryštof Matouš, který tvrdí, že se

„autorka pochopitelně pohybuje na ostří tohoto vážného záměru a jeho zlehčení, neboť protagonistkou děje se stala malá myška. A podtitul ...ale jenom na skok také zmírňuje závažnost sdělení.“ (2006: 112)

Tím, co žádná z recenzí Procházkové neupírá, je bezpochyby umění zaujmout dětského čtenáře a vtáhnout ho přímo do děje, čehož dosahuje především výborně vystavěnými dialogy založenými na živém jazyce. Kromě toho je i celkové zobrazení zvířecího ráje pro děti nesmírně atraktivní.

Jana Čeňková k tomu uvádí:

„Nelze než obdivovat nápaditost představy zvířecího nebeského ráje, v němž vše – houpačky, kolotoče, skákačí míče, lišákova hra Světlušky zhasnout – je tak podobné toužebným hrám dětského věku.“ (Čeňková 2006)

Podobně i Jaroslav Provazník označil knihu za příběh,

„kterému nechybí filozofický rozměr, je navzdory "temnému" tématu vyprávěn nesentimentálně, svižně, s humorným nadhledem a je nesen především živými dialogy.“ (2006: 45)

A stejně jako Lindgrenové, ani Procházkové nejde jen o to, zpracovat pro dětského čtenáře náročnou tematiku smrti a převtělení. Jak upozorňují i mnozí z recenzentů, jde zde ve velké míře také o roli opravdového přátelství v životě a o oslavu bytí sama o sobě.

Jak píše Milena Šubrtová,

„Procházková osvědčila své vypravěčské schopnosti a obdařila novelu i vedlejšími pointami, jimiž posílila ideu o významu tolerance a přátelství.“ (2006: 14)

Stejně tak Jana Čeňková uzavírá recenzi slovy, *„působivá pohádková próza Ivy Procházkové, čerpající jak z křesťanské, tak z hinduistické náboženské tradice, je holdem přátelství a životu v souhlase s přírodou.“* (Čeňková 2006)

Recenzentské ohlasy na knihu *Myši patří do nebe* můžeme celkově shrnout jako velice kladné. Otázkou zůstává, do jaké míry mají pravdu autoři, kteří Procházkové určitým způsobem vytýkají přílišnou snahu o zobrazení posmrtného života jako zábavné hry. Nesmíme zapomenout na čtenáře, jimiž jsou v tomto případě skutečně malé děti (doporučení v knize zní – pro čtenáře od 7 let, představit bychom si ale uměli i čtenáře, či spíše posluchače mladšího). Jak tvrdí Jaroslav Provozník, Procházková

„ví jak na to, aby dětem nezamotala hlavu krkolomnými konstrukcemi, ale aby je na druhou stranu nevylekala.“ (2006: 45)

6. Fantastičnost v literárním díle

Obě díla, která jsme se rozhodli zkoumat, v sobě zahrnují situaci, v níž se setkávají dva světy, a to svět „reálný“ a svět fantastický. Oba příběhy začínají realistickým zobrazením života hlavního hrdiny, přičemž se až později dozvídáme, že se zároveň jedná o poslední okamžiky jeho života. A tehdy přichází ke slovu část druhá – fantastická. Zastavme se tedy na chvíli u tohoto pojmu a zamysleme se nad tím, co to vlastně fantastika je a jakou hraje v dětské literatuře roli.

Jacqueline Heldová ve své knize *V říši obrazotvornosti* (Praha, 1985) tvrdí:

„Podstatou fantastiky je ani ne tak volba určitých námětů nebo jednajících postav, jako spíše jisté celkové ovzduší, v němž se jemně prolíná sen se skutečností, takže jakákoli rozlišovací linie mizí.“ (1985: 13n)

Přidržíme-li se této definice, můžeme konstatovat, že v případě obou sledovaných děl lze skutečně hovořit o fantastice, jelikož se jejich hrdinové najednou ocitají v jiném světě, přičemž jsou si vědomi své předešlé reálné existence.

Heldová dále charakterizuje fantastické dílo jako to,

„ve kterém námět, situace, celkové ovzduší, ba i jazyk (anebo to všechno dohromady) nás zavedou do jiného světa, než je ten, který běžně vnímáme; odlišného, cizího, podivného.“ (1985: 18)

A opět musíme souhlasit, jelikož námětem obou knih je posmrtný život a prostředí zobrazené v obou dílech je určitě něčím zvláštní – ať už se jedná o existenci tajemné stvůry Katly v *Bratrech Lví srdce* nebo o bezkonfliktní soužití rozdílných druhů zvířat v knize *Myši patří do nebe*.

Heldová dále zmiňuje více podob literární fantastiky; podle zapojování fantastického prvku do vyprávění můžeme rozlišit tyto typy:

- pronikání neobyčejného prvku do obyčejného světa,
- promítání obyčejného prvku do neobyčejného světa
- přítomnost neobyčejných prvků pohybujících se uvnitř rovněž neobyčejného světa. (Heldová 1984)

Otázkou je, jak v tomto případě vymezit námi sledované příběhy. Vzhledem k realistickému začátku obou děl bychom se mohli přiklonit k prvnímu typu, nicméně Heldová tento typ příběhů zahrnuje do kategorie druhé. Jako klasický uvádí příklad, kdy se hrdina probouzí nebo je vržen do nové reality, jiného světa, což je i případ obou našich příběhů. Šupito umírá a probouzí se znovu na cestě do zvířecího ráje, Suchárek se touží dostat za svým bratrem do Nangijaly a v novém prostředí se skutečně ocitá.

A jak vypadá fantastická krajina? Existují nějaké typické atributy, které jsou fantastickým prostředím společné? Kromě konstatování, že fantastická krajina je pro čtenáře překvapující a podivná, ji Heldová charakterizuje jako vymyšlenou krajinu, která *„má své kořeny jak ve skutečném místě našeho dětství, tak také v přirozených prvcích, po kterých jsme toužili, po kterých se nám stýskalo. A tak v některých případech postihuje tato vymyšlená krajina také tužby a stesky dětského nebo dospělého čtenáře.“* (1985: 61)

Zamyslíme-li se nad touto charakteristikou, nemůžeme než souhlasit. Nangijala, v níž se po své smrti ocitá Suchárek, je „země ohníčků a pohádek“, prostředí, které se malému chlapci (a společně s ním i čtenáři) musí líbit. Venkovská chaloupka v Třešňovém údolí, rozkvetlé stromy, řeky, v níž lze plavat (a skutečně toho být schopný) i lovit ryby, vlastní kůň, na němž se lze prohánět po loukách, to vše je ideálním prostředím, záměrně vykresleným tak, aby vzbudilo touhu do podobné země se podívat. Stejně tak i místo, na němž se ocitá myška Šupito a které je plné houpaček, kolotočů, prolézaček a dalších atrakcí a kde není nutné se ničeho bát, jelikož tam neexistují nepřátelé, je snem každého malého čtenáře.

I fantastické místo má své negativní aspekty, ty ale hlavní hrdinové spolu se čtenářem objevují až později, poté, co se dostatečně nasytí pocitem uspokojení z možnosti žít v tak krásném prostředí. Až když Suchárek objeví nebezpečí, které hrozí Nangijale, a Šupito zjistí, že nekonečná zábava bez trochy dobrodružství a nebezpečí není to, po čem touží, může se projevit další a pro dílo důležitější aspekt fantastiky, a to čtenářovo poznání a případné vyrovnání se s traumatem. Heldová k tomu říká, že

„hlavně u malých dětí se může stát, že fantastická pohádka nebo příběh, které jim zprostředkuje někdo dospělý, se stanou katalyzátorem, který jim v některých případech umožní, aby se nezbytně odreagovaly a psychicky uvolnily.“ (1985: 77)

Nemáme zatím svědectví o tom, zda a v jaké míře plní tuto funkci kniha Ivy Procházkové, nicméně o Bratrech Lví srdce je známo, že nejednou zafungovali jako pomoc dětem, které to potřebovali.

„V roce 1987 vyprávěla Astrid Lindgrenová v jednom televizním programu o množství dopisů, které dostala o Bratrech Lví srdce, především od lékařů, kteří léčí nevyléčitelně nemocné děti. Dítě, které je na smrt nemocné, ví, že zemře, a kniha jako Bratři Lví srdce mu může být hlubokou útěchou.“ (Strömstedtová 2006: 289)

7. Prostor literárního díla

Jelikož se v dalším rozboru děl chceme věnovat především prostoru v literárním díle, řekněme si nejprve, jak prostor vnímáme a z jakých teoretických východisek budeme čerpat.

Pohled do *Slovníku literární teorie* (Praha, 1984) nám napoví, že *„prostor je vzhledem k smyslově názornému prostoru nutně schematický, zachycující jen výběr jevů, jejich vlastností a vztahů. Zároveň se v něm velmi často na vztahy prostorové vrství vztahy v zásadě neprostorové, hodnotící. Významným rysem tohoto prostoru bývá jeho rozčlenění ve dva nebo více podprostorů (kontinuí); některé postavy jsou vázány na to či ono kontinuum, jsou pak v zásadě statické, jiné postavy, obvykle hlavní, nejsou výlučně vázány k žádnému z nich.“* (1984: 295)

Důkladnější rozbor a charakteristiku prostoru literárního díla nám podává Janusz Slawiński (2002), který chápe prostor jako součást morfologické výstavby literárního díla, vznikající v důsledku tvůrčích operací. Zobrazený prostor vidí ve třech rovinách, a to v rovině popisu, scénérie a přidatných významů. Popis přitom umísťuje na *„počátek narůstání daného prostorového celku – jako svého druhu jeho „spouštěč“.* (2002: 123)

Zdůrazňuje také jeho schopnost vytvářet sémantická jsoučna. Oproti tomu o scénérii mluví v souvislosti s jistou službou prostoru směrem k textu a dodává:

„Máme co dočinění s už vyprodukovanými významovými celky, které jako by získaly nezávislost na generujícím mechanismu. Na této úrovni se podržují činnosti, která se odehrává na úrovni slov a vět literárního textu.“ (tamtéž 126)

Scénérie tak podle Slawińského

„vyznačuje (tedy rozděluje, klasifikuje) oblast, v níž se rozprostírá síť postav; je souborem umístění – dějových událostí, scén a situací, který se postavy účastní, a vystupuje jako předmětový ukazatel určité komunikační strategie existující v rámci díla.“ (tamtéž 127)

Přidatné významy pak pro Slawinského znamenají především rovinu emočních vztahů, které mohou být pomocí prostoru určovány.

Problematice prostoru se věnuje také Lubomír Doležel ve své knize *Heterocosmica* (Praha 2003). Zabývá se zde především teorií fikčních světů, tím, jak jsou fikční světy konstruovány tvůrčí akcí spisovatele a poté tvůrčím aktem čtenáře zpřístupněné jeho vnímání.

„Čtenáři získávají přístup k fikčním světům v recepci, čtením a zpracováním literárních textů. Zpracování textu vyžaduje mnoho různých dovedností a závisí na mnoha proměnných, jako jsou čtenářský typ, styl a účel čtení apod. Sémantika možných světů trvá na tom, že fikční svět je zkonstruován autorem a že úlohou čtenáře je tento svět rekonstruovat. Text, který byl složen prací spisovatele, je souborem instrukcí pro čtenáře, podle nichž probíhá rekonstrukce světa. Když čtenář zrekonstruoval fikční svět v podobě mentálního obrazu, může se nad ním zamýšlet a učinit ho součástí své zkušenosti právě tak, jako si přisvojuje svět aktuální. Toto přisvojení, které zahrnuje užitek, získání vědomostí i nápodobu, včleňuje fikční světy do čtenářovy skutečnosti.“ (2003: 35)

Doležalův přístup, jakkoli zajímavý, potřebám našeho rozboru příliš nevyhovuje, jelikož se více než samotné konstrukcí fikčních světů chceme věnovat jejich vnímání.

Daniela Hodrová, jejíhož pojetí prostoru se chceme držet především, jelikož se nám z hlediska literatury pro děti a mládež a zejména její recepce zdá nejvhodnější, v úvodní stati své *Poetiky míst* (1997) vymezuje prostor a čas jako součást široce vnímané tematologie, uvádí různě pojaté studie zabývající se prostorem a na jejich základě vymezuje poetiku prostoru. Zmiňuje přitom *Poetiku prostoru* (1957) Gastona Bachelarda, který se ale omezil na

„archetypální složku básnických obrazů spojených s místy“, (Hodrová 1997: 13)

přičemž Hodrovou zajímá celá tradice zobrazování míst, která je předmětem historické poetiky prostoru a zároveň součástí poetiky literárního díla. Hodrová vychází z Lotmanových opozic v prostoru mytického textu a upozorňuje na fakt, že

„ve chvíli, kdy začíná mluvit o pohybu hrdiny mezi místy určenými pomocí těchto opozic, zabývá se už vlastně syžetem, který nepochybně s problémem struktury prostoru bezprostředně souvisí.“ (1997: 14)

Základní syžetovou událostí je podle Lotmana překonání hranice, a tedy přechod z jednoho sémantického pole do druhého, které je vnitřně protikladné. Hodrová k tomu dodává, že:

„význam hranice jako místa, na němž dochází k události zakládající syžet, není ve všech dílech stejný a ani stejně zřejmý: mýtus, pohádka, hagiografie a žánry, které se o ně opírají, například iniciační román a mytologický román jako takový, hranici mimořádně zvýznamňují, stejně jako protiklad mezi dvěma různými prostory – „sémantickými poli““ (1997: 23)

Na základě těchto úvah je pak možné vidět syžet jako

„strukturu založenou mimo jiné na sledu a hierarchii míst, sémantických polí a oblastí.“ (1997: 14),

z čehož vycházejí různé literární žánry.

Co se týče vztahu přirozeného prostoru ke vztahu literárnímu, upozorňuje Hodrová na nebezpečí směšování obou pojmů. Jakkoli je literární prostor modelem prostoru přirozeného, nikdy nejde o přímý model.

Důležitá je také zmínka o sepjetí literárního prostoru a doby, případně žánru. Ačkoli má spisovatel jistou volnost v budování vlastního prostoru díla, vždy vybírá jen z možností, které mu dává daný žánr a doba, ve které dílo píše. Hodrová se na tomto místě zmiňuje o předurčenosti míst v pohádce:

„Tato místa jsou totiž předurčena k určitému ději, určité události, „nesou“ si tuto událost tak říkajíc v sobě, a hrdina se tu proto zákonitě dostává do situace vlastní tomuto místu.“ (1997: 15)

Kromě toho jsou ale také tzv. *archetypální místa*, která zahrnují obecně zkušenosti celého lidského rodu. Zde se tedy dostáváme mimo oblast literatury, kdy jednotlivá místa fungují jako metafory obecně lidských způsobů vnímání světa.

Metaforický charakter mají podle Hodrové místa i v literatuře, když v jednotlivých obdobích fungují určitá místa jako dané metafory a v průběhu času se jejich význam mění. Místo se v jednotlivých dobách pohybuje mezi aspekty kulisy a znaku sociálně charakterizovaného prostředí, hrací plochy a metaforou, částí mytologicky pojatého prostoru.

Na pozadí vžitých a stabilních významů míst se v uměleckých žánrech často setkáváme s přehodnocováním těchto významů, které mohou být někdy úplně převráceny (Hodrová zde mluví například o toposu Prahy, který doznal mnoha změn). A i když se význam radikálně nepromění, místo se objevuje v nových kontextech, čímž se jeho původní význam obohacuje o nové významové vrstvy.

Místa lze vidět i jako opozici statického a dynamického, kde si jako příklad statičnosti můžeme představit dům, zatímco cesta je typicky dynamická. Oba typy se v díle většinou vyskytují současně. Na základě tohoto rozdělení můžeme spatřit i rozdíly v literárních druzích, kdy je pro prózu netypické setrvávání na jednom místě a pokud k němu dojde, musíme v tom hledat hlubší význam. (Hodrová 1997)

Celková povaha místa úzce souvisí s postavou, která daný prostor obývá, jelikož „*místo do značné míry determinuje postavu a postava místo*“. (1997: 18)

Zmínit bychom se měli i o tzv. *paměti míst*. Hodrová tvrdí:

„*Každé téma už bylo ne jednou, ale mnohokrát tematizováno, rozvinuto, určitý topos (místo) vystupoval v prostoru nesčetných děl, ale tyto jindy a jinde rozvinuté významy a příběhy jsou v něm implicitně přítomny, v různé míře jím při každém jeho užití prosvítají a v něm ožívají.*“ (1997: 20)

Při vlastní četbě, recepci díla, ale čtenáři nevyvstávají všechny tyto významy, nýbrž v závislosti na okolnostech a individuální zkušenosti jen některé z nich, přičemž ostatní zůstávají neodhaleny. Hodrová v této souvislosti zmiňuje paměť individuální a paměť kolektivní, které spoluvytvářejí konkrétní interpretaci.

S ohledem na námi zkoumaná díla dětské literatury musíme konstatovat, že koncept individuální a kolektivní paměti je zde do určité míry omezen tím, jak malou čtenářskou i obecně životní zkušenost recipientů obou knih mají. Ani to nicméně nebrání autorkám, a v tomto případě spíše Procházkové, využít v dílech určitých témat či motivů, jejichž zmínka vyvolá reakci spíše u staršího a zkušenějšího čtenáře (mluvíme zde například o motivu nebeské brány či očištné koupeli v knize *Myši patří do nebe*).

Dále se již tedy budeme zabývat aplikací teoretických poznatků na konkrétní materiál námi sledovaných knih a pokusíme se pokud možno co nejpřesněji vystihnout způsob, jakým obě autorky, Astrid Lindgrenová a Iva Procházková, pracovaly s literárním prostorem.

8. Bratři Lví srdce

8.1. „Reálný prostor“

Příběh o bratrech Lví srdce začíná v okamžiku, kdy nemocný Suchárek leží doma v posteli a nemůže jít ani do školy, ani s dětmi ven. Celý jeho životní prostor se omezuje na jedno místo – kuchyň, ve které je upoután na lůžko, z něhož kvůli své nemoci nemůže vstát.

Daniela Hodrová charakterizuje pokoj jako

„místo ohraničené čtyřmi stěnami, obsažené v jiném ohraničeném místě (domě, zámku apod.), uzavřené a představuje vnitřek, interiér vzhledem ke krajině, ale otevřené ve srovnání s takovými místy, jako je vězení. Otevřenost pokoje je zajištěna okny a dveřmi (pokud jdou otevřít), jimiž může subjekt komunikovat s vnějším světem, vycházet a vcházet.“ (1997: 219)

Už z této citace je zřejmé, že v našem případě se jedná o situaci poněkud jinou, v jistém smyslu modifikovanou, protože ačkoli pro Suchárka neexistují hmatatelné zábrany, kvůli nimž by se nemohl z pokoje vzdálit (dveře i okna se dají otvírat), jako bariéra zde působí jeho nemoc, která činí z obyčejného pokoje vězení bez možnosti úniku. Uvězněn je v něm ne nějakou cizí mocí, ale neschopností vlastního těla se z daného místa vzdálit.

Jediným jeho spojením s vnějším světem je pro něj bratr Jonatán, který *„byl taky hodný a silný, všechno uměl a všemu rozuměl, ve třídě byl nejlepší a všechny děti v ulici za ním běhaly, kam se hnul, a on jim vymýšlel spoustu všelijakých legrací a napínavých her. Ale já s nimi být nemohl, protože jsem den co den jenom ležel na staré pohovce v kuchyni. Ale když přišel Jonatán domů, vyprávěl mi o všem, co dělal, viděl, slyšel a četl.“ (Lindgrenová 1993: 10)*

On se tedy stává svému bratrově prostředníkem ve chvílích, kdy mu vypráví o tom, jak probíhá život venku, za stěnami pokoje, stává se tak v podstatě jeho prožívajícím druhým já, ke kterému Suchárek vzhlíží a které je schopno normálního života.

Prostor bytu, ve kterém Suchárek žije se svým bratrem a maminkou, naznačuje mnohé o rodinných a především finančních poměrech rodiny. Zatímco oba bratři spí v pokoji, maminka má svou postel ve vedlejší pokoji, který je zároveň i její pracovnou.

„Seděla jako obvykle nad šitím vedle v pokoji, kde má šicí stroj a kde i spí – máme totiž jenom jeden pokoj a kuchyň. Dveře byly otevřené a slyšeli jsme, jak zpívá svou oblíbenou písničku o námořníkovi, při které jistě myslela na tatínka.“ (tamtéž 10)

Otvírá se tedy před námi obraz neúplné rodiny, žijící ve skromném prostředí, kde situaci ještě zhoršuje nemoc mladšího syna.

Zajímavé je zmínit, jak se v příběhu projevuje postava matky. Matka - jako jediná důležitá dospělá postava, o níž se mluví před smrtí bratrů - je sice několikrát zmiňována, nikdy ale přímo nezasahuje do děje. Její prostor a prostor obou chlapců jsou oddělené. Zatímco chlapci spí spolu v kuchyni, matka spí i pracuje ve vedlejším pokoji, odkud jsou pouze slyšet její hovory se zákaznicemi, případně příkazy oběma chlapcům. Jako by tím byla naznačena role matky v celém příběhu – chlapci sice její přítomnost vnímají, nicméně do jejich života nijak zásadně nezasahuje a veškeré dění se odehrává mimo dosah jejich sil.

Nejdůležitějším prvkem prostoru místnosti, ve které malý Suchárek žije, se stává okno. Již jsme zmínili, že okno bývá v místnosti společně s dveřmi tou částí, jejímž prostřednictvím je možné komunikovat s venkovním světem, popř. vcházet a vycházet z místnosti. Jelikož pro Suchárka vzhledem k jeho zdravotní indispozici ztratily tuto funkci dveře, jediným místem, kudy může ze svého vězení vystoupit, je tedy okno.

Okamžik vystoupení (i když zatím jen dočasného) nastává v okamžiku, kdy v domě, kde bratři bydlí, vypukne požár a starší Jonatán se rozhodne svého bratra zachránit skokem z okna.

„Dav lidí, který se shromáždil před domem, s hrůzou a bezmocně přihlížel tomu, jak si 13letý posadil mladšího bratra na záda a seskočil z okna. Pádem se těžce zranil. Na následky zranění na místě zemřel. Mladší bratr, který byl kryt jeho tělem, vyvázl bez úhony.“ (tamtéž 12)

Tento skok, pro začátek příběhu a jeho vyznění ještě ne natolik podstatný, se nám na konci knihy vyjeví jako určující motiv. Jak tvrdí Miroslav Červenka:

„Některým přelomovým událostem a situacím bývá v díle přidělen nějaký příznačný motiv, jeho nové uvedení do díla vyvolává reminiscence na celou událost, umožňuje významové konfrontace a postupné přehodnocování této události.“ (1993: 126) V okamžiku, kdy se na

konci příběhu oba bratři ocitnou ve stejné situaci, pouze si vymění role a zachráncem se stane Suchárek. K této události se ale ještě vrátíme.

Zajímavá situace nastává po Jonatánově smrti. Suchárek se totiž ocitá v téměř stejné situaci a stejném prostoru jako předtím.

„Teď bydlíme v domě vedle toho starého, který vyhořel. V úplně stejném bytě, jenom tenhle je v prvním patře. Od lidí a od paní, kterým maminka šije, jsme dostali nějaký nábytek. Ležím na skoro stejné pohovce v kuchyni. Všechno je skoro jako dřív. A všechno, všecičko je jiné než dřív. Protože tu není Jonatán. Nikdo u mě neseďává a nepovídá mi a jsem sám, až píchá u srdce.“ (Lindgrenová 1993: 13)

Ačkoli se tedy Suchárkův životní prostor jeví stejně jako předtím, můžeme zde sledovat jisté podstatné změny. Tu první bychom mohli charakterizovat jako změnu symbolickou – Suchárek se ze třetího patra dostává do patra prvního. Jedná se tedy o posun po vertikální ose směrem dolů, přičemž tento směr bývá označován jako směr profánní. Můžeme ho také nahlížet optikou fyzického a především psychického stavu, ve kterém se malý hrdina nachází a který se po smrti bratra viditelně zhoršuje, tedy upadá.

A tehdy se znovu zvýznamňuje funkce okna v pokoji. Nyní ale nefunguje jako místo reálného, fyzického úniku z nedobrovolného vězení, nýbrž jako objekt, jímž se k Suchárkovi dostanou zprávy o zemřelém bratrovi.

„Právě když jsem brečel zabořený do polštáře, uslyšel jsem blízko sebe vrkání, podíval jsem se na okno a tam seděla holubice a dívala se na mě přívětivýma očima. Byla sněhobílá, představte si, ne šedivá jako ostatní holubi na dvoře. Sněhobílá holubice – nikdo si neumí představit, co jsem pocítil, když jsem ji spatřil. Protože přesně takhle se zpívalo v písničce – „zaťuká na tvé okénko smutná holubice bílá“.“ (tamtéž 14)

Tím, že je zde zmíněna holubice, se nám opět zvýrazňuje vertikální osa, po které se nyní pohybujeme. Holubice totiž přilétá shora a svým vyprávěním láká Suchárka k tomu, aby ji stejným směrem následoval. Opět jsme tedy svědky toho, že jediným místem, kudy se hrdina může dostat ze svého pokoje, je okno, což nám zároveň i naznačuje, o jaký způsob úniku z prostoru se bude jednat a jak se bude příběh dále vyvíjet.

8.2. Přechod do jiného prostoru

Hlavní hrdina Suchárek spolu se svým bratrem Jonatánem v knize *Bratři Lví srdce* dvakrát překračují důležitou hranici. Jak ale tuto hranici nazvat? Můžeme ji označit za hranici mezi životem a smrtí, když není jisté, kdy vlastně život obou chlapců končí? A pokud první přechod označíme jako hranici života a smrti, jak se potom máme dívat druhou hranici, jejímž prostřednictvím se Suchárek s Jonatánem dostávají do Nangilimy? Je možné zemřít dvakrát?

Jak jsme již zmínili v teoretické části věnované prostoru, Daniela Hodrová vidí hranici jako důležitý předěl z hlediska rozvoje syžetu a hovoří v této souvislosti právě o žánrech, jakými jsou mýtus, pohádka, iniciační román, tedy žánry, které jsou pro nás s ohledem na zkoumaný příběh velice důležité. Právě pro tyto žánry je hranice důležitá jako předěl mezi dvěma sémantickými poli – světským a duchovním, všedním a zázračným (Hodrová 1997), v našem případě jako hranice mezi dvěma, příp. třemi světy.

A co je onou hranicí, kterou naši hrdinové překonávají? V obou případech, tedy při přechodu z pozemského světa do Nangijaly, i při pozdějším přesunu do Nangilimy, je akt přechodu znázorněn pomocí motivu skoku. Stejná je i zobrazovaná událost, kdy se jeden z bratrů nemůže hýbat, přičemž ho ten druhý vezme na záda a rozhodne se ke skoku z výšky. Zatímco na začátku příběhu se jedná o skok z okna, s jasným cílem uniknout aktuálnímu nebezpečí, jímž byl požár domu, a nejde o překročení hranice pro oba bratry (Suchárek stále zůstává naživu, jeho vlastní přechod později není významněji akcentován), na konci příběhu dochází k posunu, a to především významovému. Jednak si oba bratři vymění své role a tím, kdo zachraňuje, je nyní Suchárek, co je ale důležitější, už se nejedná o přímé ohrožení života jednoho z hrdinů.

„Nemusím umřít, ale radši bych umřel. Už nikdy se nebudu moct pohnout.“ Vysvětlil mi hroznou moc Katlina plamene. Když nezabije, způsobí ještě něco horšího. Něco v člověku se porouchá tak, že ochrne. Nejdřív se nic nepozná, ale pomalu a neodvratně se to vkrádá.“ (Lindgrenová 1993: 156).

V momentě, kdy se malý Suchárek odhodlá ke skoku do propasti se svým bratrem na ramenu, jedná se mu o to, že chce Jonatánovi zajistit plnohodnotný a bezbolestný život, který by už v Nangijale po bojích s Katlou nebyl možný. Zatímco na začátku příběhu byl

skok téměř nutností, únikem před jistou smrtí, na jeho konci se ten samý čin stává pouhou možností, která se před Suchárkem otevírá, a je jen na něm, jestli této možnosti využije.

Skok, k němuž se odhodlává, je skokem do propasti, do temnoty. Právě temnota mu pomáhá v tom, aby byl schopen skok uskutečnit, jelikož ve tmě nevidí, kam skáče, a jeho strach je tak menší. Znovu se nám zde tedy opakuje i časové určení přechodu z jednoho světa do druhého – stejně jako na začátku, i zde Suchárek překračuje hranici v noci. Spojení motivů noci a temnoty je zde z významového hlediska velice důležité, jelikož noc je jako časové období pro přestup do jiného světa mnohem příhodnější. Na rozdíl od racionálního dne je noc častěji spojována s atributy jako iracionální, citový, sakrální, meditativní. Podle *Slovníku symbolů* (Praha 2005) lze noc ztotožnit také z možností vzniku nového. V našem případě tedy nového života. A ten je právě opět symbolicky znázorněn jako světlý bod na konci tajemné temnoty, když po skoku do propasti Suchárek zavolá:

„Nangilima! Jonatáne, vidím světlo! Vidím světlo!“ (Lindgrenová 1993: 159)

Světlo je obecně spojováno s dobrem, životem, vznik světa (pro nás objevení nové země) souvisí s překonáním temnoty. Svým krokem do temnoty ji tedy Suchárek symbolicky překonává a teprve v důsledku tohoto důležitého kroku je schopen objevit novou zemi, Nangilimu.

Zastavme se ale u momentu překonávání hranice ještě déle a pokusme se tento motiv interpretovat. Proč se Astrid Lindgrenová rozhodla nechat své hrdiny zemřít dvakrát? Vedla ji k tomu východní myšlenka reinkarnace? Nebo chtěla motivem dvojí smrti naznačit něco jiného?

Na začátku příběhu jsme svědky situace, kdy se nemocný Suchárek nesmírně bojí smrti, o níž ví, že nastane, ale není mu jasné, co od ní může čekat. V té chvíli mu pomáhá jeho starší bratr, když mu vypráví o Nangijale, zemi, kam se po smrti každý dostane. Vědomě se mu tak snaží ulehčit jeho situaci a zbavit ho strachu ze smrti tím, že před něj předestře perspektivu dalšího pokračování života.

„Začal vyprávět o Nangijale tak, že jsem skoro dostal chuť tam hned odletět. „Tam totiž ještě vládnou časy ohníčků a pohádek,“ řekl. „A bude se ti tam určitě líbit.“ Řekl, že všechny pohádky vznikají v Nangijale, protože tam se skutečně dějí, a kdo se tam octne, prožívá dobrodružství od rána do večera a v noci taky. „Jo, Suchárku,“ řekl, to bude něco jiného než ležet v posteli a postonávat a nikdy si nemoct hrát.“ (tamtéž 8)

Vidina světa, v němž bude život plný dobrodružství, logicky připadá nemocnému dítěti lákavá, a tak není divu, že Suchárek tuto perspektivu akceptuje. Problém nastává ve chvíli, kdy do Nangijaly neočekávaně odchází Jonatán a Suchárek zůstává dál ve svém pokoji, nyní ještě smutnější než kdy předtím. Přestože ví, kde Jonatána najde, není v jeho vlastních silách se za ním vydat, a tak musí upoután na lůžko čekat. Nicméně Jonatánova smrt je mu impulzem k tomu, aby zcela akceptoval Nangijalu a nebál se tolik svého odchodu.

V zoufalých chvílích čekání a vzpomínek na bratra se mu jednoho dne zjevuje holubice, která existenci Nangijaly potvrzuje a nabádá Suchárka k tomu, aby si pospíšil a připojil se ke svému bratrovi. Tehdy se Suchárek odhodlá a brzy se skutečně ve vysněné zemi ocitá. Nachází svého bratra, idylické údolí. Vše se zdá být v pořádku až do okamžiku zmínky o existenci krutého Tengila a nestvůry Katly. Suchárek se bojí, cítí se slabý, nevěří svým vlastním silám, ale touha zůstat s bratrem a zachránit krásnou zemi ho žene do dobrodružství a nutí ho překonávat vlastní strach. Strach, který otevřeně přiznává.

„Ale stejně jsem se začal bát. Umím se totiž začít bát okamžitě. Neznám nikoho, kdo by to dokázal tak rychle jako já.“ (tamtéž 49)

I přes hrůzu, kterou prožívá při setkání s Katlou i při závěrečném heroickém boji, se mu podaří spolu s bratrem Nangijalu zachránit. Není to vítězství jednoduché, mnoho dobrých lidí padne, Jonatán je zraněn.

A tehdy dospívá příběh do svého konce. Po prožitém dobrodružství, které většinou řídil Jonatán, je nutné bratra zachránit. Přestože má Suchárek nesmírný strach a nevěří, že to dokáže, musí vzít svého bratra na záda a skokem do temné propasti pokročit do další země, Nangilimy.

„Ano, ale to umřeme,“ řekl jsem. „A tak se dostaneme do Nangilimy?“ „Jako že se Jonatán jmenuje,“ řekl. „Jakmile se dotkneme země, uvidíme záři Nangilimy. Nad údolím bude vycházet slunce, zrovna bude začínat den.“ (tamtéž 157)

Přestože je situace obdobná jako na začátku příběhu, v mnohém se liší. Suchárek se nyní musí vědomě rozhodnout zemřít, musí se smířit se smrtí, aby mohl postoupit dále. K postupu mu pomáhá myšlenka na Nangilimu, kde budou s bratrem žít krásný život, setkají se svými přáteli z Nangijaly, kteří nepřežili krutý boj s Tengilem. Přesto se

Suchárek skoku do propasti a následné smrti bojí, bojí se neznámého a zejména toho, že tentokrát musí vzít zodpovědnost sám na sebe, musí to být on, kdo skočí.

„Jenže neměli jsme skočit my, ale já. Dostat se do Nangilimy je těžké, teď jsem to pochopil. Dokážu to vůbec?“ (tamtéž 158)

Suchárek se nakonec rozhodne, sebere odvahu a skočí. A v tento okamžik teprve doopravdy umírá. Příběh Nangijaly byl jen jakousi přípravou, stezkou odvahy pro slabého a bojácného Suchárka, který teprve na konci dospěl k tomu, že se naplno smířil se smrtí. Jeho rozhodnutí skočit do propasti tedy můžeme vnímat jako morální smíření s faktem smrtelnosti, které teprve umožní klidný odchod ze života.

8.3. Nangijala – zobrazení prostoru po smrti

Nikde není přímo řečeno, jak se Suchárek za bratrem do Nangijaly dostal. Jen z několika zmínek můžeme usoudit, že se jednalo patrně o cestu vzhůru, kam musel pravděpodobně doletět.

„Kde je Nangijala?“ zeptal jsem se. Jonatán řekl, že přesně neví, ale je určitě na opačné straně oblohy. A začal vyprávět o Nangijale tak, že jsem skoro dostal chuť tam hned odletět.“ (tamtéž 8)

Svým přesunem do Nangijaly tedy mířil Suchárek někam vzhůru.

A jak tedy Nangijala vypadá? Na první pohled se jeví jako čistě idylické místo, přesně tak, jak jej Jonatán Suchárkovi popisoval. Část, ve které se ocitá, se nazývá Třešňové údolí.

„Tohle je nejkrásnější údolí na světě, vid’?“ „Ano, jenomže ne na světě,“ řekl Jonatán a já jsem si uvědomil, že jsme v Nangijale. Dokola se tyčily vysoké hory. Byly nádherné. A zpoza skalních výstupků vytékaly do údolí potoky a vodopády a všechno jenom zpívalo, protože bylo jaro.“ (tamtéž 19)

Veškerý počáteční děj se odehrává na tomto místě, které má určitě znaky idyly. Daniela Hodrová idylické místo charakterizuje jako

„místo vnitřně sourodé, jednotné, a to i v případě, že sestává z několika míst“. (1994: 29)

A dále pokračuje:

„Překročení hranice idyly, odchod z ní je spojen s jiným způsobem života.“ (tamtéž 29).

To je přesně to, čeho jsme svědky v našem příběhu. Suchárek se ocitá v Třešňovém údolí, které na něj na první pohled působí naprosto idylicky, v podstatě pohádkově. Údolí jakožto uzavřený prostor skýtá pocit bezpečí, přičemž zde ale chybí pocit neproniknutelné uzavřenosti, jaký měl doma ve svém pokoji. Právě naopak – po údolí se může pohybovat zcela volně, a to sám nebo na koni, který jako by se stal dalším přirozeným atributem tohoto prostoru.

Důležitým prvkem, útočištěm je chaloupka, kterou bratři společně obývají. Nachází se na Rytířském dvoře, jenž svým názvem vypovídá a svým způsobem předpovídá charakter obyvatel, které zde můžeme hledat. Přestože byl přídomek Lví srdce prisouzen jeho bratrovi poté, co prokázal neobyčejnou odvahu a zachránil mladšímu bratrovi život,

v Nangijale se tímto jménem může chlubit i Suchárek, přestože mu připadá nepatřičný. Středobodem Rytířského dvora je dům a sousedící stáj.

„Dům byl bílý, ani ne moc veliký, měl zelené okenice a zelené dveře a stál uprostřed nejzelenějšího trávníku, jaký jsem kdy viděl, a na něm rostly petrklíče a sedmikrásky. Kvetly tam i šeřiky a třešně a všechno bylo obehnané šedivou kamennou zídkou, na které vyrážely růžové kvítky. Dala se lehce přeskočit a přitom, když jsme se octli uvnitř, jako by nás chránila proti všemu zvenku, a měli jsme pocit, že tady jsme doma a úplně sami“ (Lindgrenová 1993: 20)

Bílou barvu domu můžeme vnímat jako symbolickou barvu čistoty a nevinnosti, které se v pozdějším vývoji příběhu projeví jako určující prvky boje obou bratrů za osvobození Nangijaly. Zelenou barvu oken a dveří vykládá *Slovník symbolů* jako symbol *„jara a klíčícího života, očekávání a putování“* (Lurker 2005:583).

I zde můžeme spatřit anticipaci budoucího života Suchárka v Třešňovém údolí a jeho cestu za záchranou Nangijaly. Důležitá je i zmínka o zídce, která tvoří jakousi ochranu a vytváří pocit klidu a bezpečí, aniž by byla příliš vysoká, nepřekonatelná, s nepříjemnými atributy vězení.

Vnitřní prostor chaloupky se skládá jen z jednoho pokoje a kuchyně. Zde nás napadá paralela s bytem, který bratři obývali před příchodem do Nangijaly, jelikož i ten měl kuchyni a pouze jeden pokoj. Toto srovnání je také v příběhu explicitně zmíněno.

„Můžeme spát v kuchyni, jak jsme zvyklí,“ řekl Jonatán, „aby zase měla maminka svůj pokoj, až přijde.“ Celý Rytířský dvůr se skládal z jednoho pokoje a kuchyně, ale nebyli jsme stejně zvyklí na víc, a taky jsme ani víc nepotřebovali.“ (Lindgrenová 1993: 22n)

Oproti městské kuchyni, která byla moderně zařízena a již vnímal Suchárek jako nedobrovolné vězení, je kuchyně na Rytířském statku zařízena starobyle, ale o to působí útulněji. K tomu přispívá jednak otevřené ohniště, symbolizující střed domu a pocit bezpečí a pospolitosti (Lurker 2005), jednak také mohutný dřevěný stůl, k němuž se vejde mnoho lidí, opět naznačující soudržnost lidského společenství a přátelství.

Vrátíme-li se tedy k myšlence Daniely Hodrové o prostoru a významu pokoje, musíme konstatovat, že zde nacházíme přímý kontrast mezi pokojem, ve kterém bratři žili před svým odchodem do Nangijaly, a pokojem, který obývají na Rytířském dvoře. Zde totiž můžeme hovořit o pokoji, který

„má subjekt-obyvateľ zcela ve své moci“. (1997: 217)

Bratři jsou zde pány, mohou se kdykoli rozhodnout pokoj svobodně opustit a opět se do něj jako do svého útočiště vrátit.

V idylickém domě se ale nachází také tajemství, a tím je stará skříň v rohu kuchyně.

„Je v ní tajná přihrádka, povídal, taková, kterou nemůže otevřít nikdo, kdo nezná její tajemství.“ (Lindgrenová 1993: 26).

Daniela Hodrová charakterizuje takovouto skříň jako *„předmět s tajemstvím“* (1994: 73), většinou s obsaženým dalším prostorem, v němž bývá něco ukryto.

„Protože Jonatán přistoupil ke skřini a já uslyšel podivné tichouňké klapnutí. Lehko jsem uhodl, co dělá. Schoval papírek do tajné zásuvky. Pak zamkl skříň a položil klíč do starého hmoždíře, který stál vysoko na kuchyňské polici.“ (Lindgrenová 1993: 27)

Tajemství této skříně a zpráv do ní ukládaných se Suchárkovi odkrývá teprve postupně s tím, jak poznává strukturu Třešňového údolí a postupně si poupravuje svou vizi Nangijaly jako klidného a idylického místa.

S motivem idylického domu se setkáváme ještě jednou, když Suchárek následuje svého bratra do Šípkového údolí a na poslední chvíli najde útočiště v domečku u Matyáše. Skromný domek s jednou místností a ohništěm (symbolizujícím, jak už jsme zmínili, teplo a bezpečí) se pro malého hrdinu stane skutečným útočištěm, když do něj utíká před vojáky. V tomto zdvojeném motivu můžeme sledovat snahu vyjádřit nutnou potřebu útočiště, místa, kam se člověk může schovat, když venku hrozí nebezpečí. I tento dům skrývá tajemství, opětovný motiv skříně.

„Ale ta skříň není úplně obyčejná. Počkej, něco ti ukážu!! Opřel se do ní ramenem a odsunul ji stranou. Za ní se objevila ve zdi dvířka. Otevřel je a uvnitř jsem uviděl malou místnůstku. Někdo tam ležel a spal. Byl to Jonatán.“ (tamtéž 70)

Jelikož se již ocitáme v prostředí nebezpečnějším, skříň slouží jako úkryt nejen pro tajné zprávy, ale útočiště tam může nalézt i člověk.

První setkání Suchárka s obyvateli Třešňového údolí se odehrává v hostinci Zlatý kohout, které plní funkci místa veřejného setkávání pro všechny, kdo v Třešňovém údolí žijí. Zároveň jde také o místo, kde se Suchárek poprvé lidem představuje. Poté, co žil dlouhou dobu v ústraní a jedinými lidmi, s nimiž se setkával, byli jeho bratr, maminka a její zákaznice, ve veřejném prostoru hostince dostává poprvé příležitost představit se ostatním. Vystupuje tak ze svého uzavřeného světa a stává se právoplatným členem společenství lidí v Třešňovém údolí.

Statický a bezkonfliktní prostor idyly se ale brzy proměňuje, jakoby se odkrývala další vrstva Nangijaly, zpočátku pro Suchárkovy oči neviditelná. Jonatán Suchárek zasvěcuje do problémů, jimiž Nangijala prochází.

„Protože když je těžko a smutno v sousedním údolí, zesmutní život i tady.“ „Tady je víc než jedno údolí?“ zeptal jsem se a Jonatán mi vyprávěl o obou zelených údolích Nangijaly. Třešňové a Šípkové údolí odděluje od sebe Nangijalské pohoří. Obě údolí jsou tedy lemována divokými horami, přes které, jak řekl Jonatán, člověk těžko přejde, rozhodně ne ten, kdo nezná krkolomné stezky, které přes ně vedou.“ (tamtéž 34n)

Nově poznaná dvoučlenná struktura Nangijaly je v podstatě fyzickým zpodobněním konkrétní situace, když je jedno údolí svobodné a druhé pod krutou nadvládou Tengila. Hory mezi oběma údolími zde tvoří jakousi hradbu, která brání zlu proniknout na druhou stranu.

Posly mezi oběma částmi Nangijaly jsou bílé holubice. Holubice jsou symbolem míru (Lurker 2005), po němž touží obyvatelé obou údolí, zároveň zde slouží jako k doručování tajných zpráv. Symbolika bílé holubice byla už zmíněna dříve, kdy ji Suchárek spatřil na kuchyňském okně a naslouchal jejímu vyprávění o Nangijale. Zde symbolizovala Jonatánovu duši –

„symbol mrtvých, kteří v pokoji skonali“. (Lurker 2005: 300)

Když se Jonatán rozhodne odcestovat do Šípkového údolí a pomoci jeho obyvatelům, Suchárek slyší ve snu jeho volání a rozhodne se jet za ním. Cestou ale musí sám překonat vysoké hory, které obě údolí oddělují. Hory zde nepředstavují jen fyzickou hradbu, ale jsou

také znázorněním první zkoušky odvahy pro malého Suchárka. Daniela Hodrová vidí hory/horu jako jedno z míst s tajemstvím a tvrdí:

„V pohádkách se nábožensko-mystická symbolika hory deritualizovala, hora však zůstala spjata s tajemstvím jako místo hrdinovy symbolické smrti, jeho bloudění a nejtěžší zkoušky. Hora je výsostným místem zápasu s netvory, především s drakem, podle různých výkladů symbolizujícími smrt, nižší já, podvědomí, vypjatou a bludnou imaginaci.“ (1994: 63)

Při svém prvním samostatném pobytu v horách se Suchárek setkává jednak s vlky, kteří ohrožují jeho život a jimž by se bez cizí pomoci neubráníl, jednak ho čeká setkání s nepřátelskými vojáky i tajemným zrádcem Třešňového údolí.

„Seděli venku a rozdělali oheň. Byli dva, měli drsné obličejy a na hlavách černé helmy. Poprvé jsem tedy uviděl Tengilovy vojáky, tím jsem si byl úplně jistý. Bylo mi jasné, že tady jsou dva z těch zlosynů, kteří s Tengilem chtějí zničit zelená údolí Nangijaly. Jim do rukou bych se dostat nechtěl, to radši ať si mě vezmou vlci.“ (Lindgrenová 1993: 56)

Šípkové údolí, druhá část Nangijaly, se od Třešňového údolí příliš neliší.

„Bylo stejně krásné jako Třešňové údolí, s bílými domečky a dvory, zelenými pahorky a kvetoucími šípkovými keři. Všude celé závěje šípkových růží. Shora vypadalo údolí nádherně, skoro jako moře s růžovou pěnou na zelených vlnách. Šípkové údolí si skutečně své jméno zasloužilo.“ (tamtéž 66)

V podstatě se nám tedy naskýtá podobný obraz, pouze s tím rozdílem, že Šípkové údolí už není svobodné.

„Celé Šípkové údolí bylo totiž obehnané vysokou zdí, kterou museli lidé postavit na příkaz Tengila, protože je chtěl navěky držet ve svém otroctví.“ (tamtéž 66)

S motivem zdi jsme se již setkali u domečku obou chlapců, význam je zde ale zcela jiný. Zatímco zídka okolo Rytířského dvora je nízká a zajišťuje pocit bezpečí bez toho, aby budila hrůzu a dojem vězení, Šípkové údolí je vysokou zdí uzavřeno před okolním světem a ztrácí tak svou svobodu. Zed' je navíc hlídána ozbrojenými vojáky, kteří znemožňují volný pohyb směrem z údolí nebo do něj. Jediným přístupovým místem je brána, kterou ale mohou procházet jen lidé s oprávněním, tedy Tengilovi vojáci. Daniela Hodrová o bráně tvrdí:

„Všude je topos vchodu spjat s cestou jinam, k tajemství, do středu, jeho výrazná prostorová podoba (portál, oblouk, vztyčené kameny, práh) signalizuje hranici, počátek, proměnu. Kolem tohoto toposu vznikají nejrůznější obřady přechodu (iniciační zkoušky, triumfální vjezdy).“ (1994: 110)

Suchárek svým vstupem do Šípkového údolí potvrzuje aktivní úlohu, kterou chce v příběhu hrát. Kdyby zůstal doma a čekal na svého bratra, celé dobrodružství by mohl sledovat pouze z dálky, dozvídat se o něm z tajných zpráv. Svým přechodem přes pohoří a vstupem do Šípkového údolí tedy dokazuje, že se chce do boje proti zlu aktivně zapojit. Fakt, že bránou prochází za doprovodu vojáků, tedy nedobrovolně, může být nazírán jako symbolika jeho strachu. Přestože chce být součástí souboje s Tengilem, jeho hlavní motivací je, aby byl nablízku svému bratrovi. Svůj strach neztrácí, jen se s ním pomalu učí bojovat.

Překonání prvního pohoří, o němž jsme mluvili, je ale teprve předstupněm, začátkem cesty v boji proti Tengilovi a jeho draku Katle. Aby se k nim dostali, musejí oba bratři postoupit dále a vydat se do Prastarých hor. Zde se teprve ocitáme na místě, kde

„mystérium není obsaženo jen v hoře, nýbrž je jakoby rozestřeno po celé horské krajině, která nese znaky tajemství, v níž panuje myticko-rituální řád, vládne kosmický a fatální čas.“ (tamtéž 63)

Už sám název Prastarých hor naznačuje odkaz k mytologii, k pradávným časům.

„Všechno – hory, vodopád i řeka – působilo velkolepě. A zase jsem se cítil jako ve snu a řekl jsem Jonatánovi: „Tohle přece není skutečnost. Je to určitě kus nějakého pradávného snu.“ (Lindgrenová 1993: 109)

Obě země, pohádkovou Nangijalu i tajemnou mytickou Karmánii odděluje skalní soutěska, hluboká propast, přes níž vede most postavený Tengilovými otroky. Toto propojení je tedy uměle vytvořené, při správném pořádku věcí by obyvatelé Nangijaly a Karmánie, především tedy Tengil, nepřišli do styku a obě země by existovaly nezávisle na sobě. Hluboká propast v sobě skrývá tajemství, obrovského hada jménem Karm.

„Historku o draku ve slují a o hadu ve vodopádu slyšela jako malé dítě mnohokrát a měla ji moc ráda, protože byla tak strašidelná. Prostě prastará pohádka, kterou strašili děti po celá staletí.“ (tamtéž 115)

Přestože existence Karma není jistá, jako by vstupem do Karmánie naši hrdinové překročili hranici do světa mýtů, kde dodnes žijí prastaré nestvůry. Právě Karmánie je svým mytologickým charakterem tedy místem, kde je jejich existence možná.

„Prostor, místo určitého charakteru je tedy tím, co se zdá být prvotní, co vytváří spolu s působením času, který není rovněž nahodilý, podmínky ke zrodu či pouze ke zjevení monstra, neboť ono možná žije na tomto místě od počátku. Skrze monstrum se zjevuje, zviditelňuje, oživuje místo, odhaluje se jeho dosud skrytá podstata. Je zřejmé, že mezi místem a monstrem neexistuje zřetelná hranice, jedno přechází v druhé nepozorovaně až do okamžiku zjevení. Místo, na němž se zjevuje monstrum, a monstrum, které se zjevuje na určitém místě, se zdají být totožné.“ (Hodrová 1994: 162)

Aby mohli bratři vysvobodit přítele Urbana, musejí za ním proniknout do Katliny sluje, tajemné podzemní říše plné chodeb a jeskyní. Temné prostředí, domov nebezpečného draka a fakt, že je místo nyní používáno jako vězení pro Tengilovy zajatce, ještě znásobují nepříjemné pocity, které se bratrů uvnitř hory zhostí, jako by vstupovali do místa, kde se zrodilo zlo. Cesta tam je naplněná strachem, cesta zpět, nyní už se zachráněným Urbanem, je plná bloudění tajemnými chodbami, až konečně všichni dorazí na denní světlo. Urbanova záchrana se téměř rovná zázraku, jako jediný vězeň totiž ze sluje uprchl.

Při závěrečné bitvě dojde prakticky k prolnutí prostorů, ve kterých se hrdinové dosud pohybovali. Obyvatelé Třešňového údolí přicházejí na pomoc v boji proti Tengilovi, který i s Katlou překračuje hranice Karmánie a vstupuje do Nangijaly. Boj můžeme vidět jednak jako klasický pohádkový souboj dobra se zlem, obsahující i porážku draka, ale také jako souboj temných mytologických sil a idyly. Ve chvíli, kdy Jonatán získává trubku, kterou je možno ovládat Katlu, získává vlastně i moc nad těmito silami. Při závěrečné cestě do Karmánie, kdy chce Katlu odvést do její sluje a nechat dál žít v mytologickém čase, ztratí Jonatán trubku a monstrum se pro ně znovu stává nebezpečným. Ve chvíli zoufalství ale Katla padá do Karmova vodopádu, kde dochází k souboji obou pradávných příšer.

„A pak už nebyla ani Katla ani Karm, zmizeli, jako by ani nikdy neexistovali. Peřeje zase zbělely a jedovatá krev se rozplynula ve vodopádu. Všechno bylo jako dřív. Jako po celou dobu od pravěku.“ (Lindgrenová 1993: 152)

Temná síla je tedy poražena jinou temnou silou, jedna ničí druhou a společně opouštějí svět.

Tuto porážku můžeme vnímat i jako prohru temných sil, myšlenek Suchárkova podvědomí. Symbolická smrt Katly tak může být nahlížena jako konec jeho strachu ze smrti. Jen to musí ještě dokázat.

Příležitost dostává brzy, když zjistí, že byl jeho bratr sežehnut Katliným ohněm a nemůže se hýbat. Také mnoho přátel v boji zemřelo. Tehdy Jonatán Suchárkovi vypráví o Nangilimě.

„Ale Jonatán řekl, že v Nangilimě nejsou časy zlých pohádek, ale časy samých her. Lidi si tam hrají a taky pracují a ve všem si navzájem pomáhají, ale hlavně si pořád hrají, zpívají, tancují a povídají si pohádky. Někdy straší děti ošklivými a příšernými pohádkami o předpotopních nestvůrách, o takových jako byly Karm nebo Katla, a o krutých lidech jako byl Tengil. Ale pak se tomu smějí.“ (tamtéž 154n)

Nangilima má stejnou strukturu jako Nangijala, také se rozkládá v údolích, kde žijí lidé v malých chaloupkách, život tam probíhá ještě idyličtěji. Cesta tam je ale složitější, než byla cesta do Nangijaly. Zatímco do Nangijaly se Suchárek dostal sám, přičemž ani nevěděl, jak k tomu došlo, nyní musí sám učinit rozhodnutí a udělat krok do prázdna. Jak jsme se již zmínili, musí znovu dojít k překonání hranice, nyní je ale toto překonání vědomé a je také důkazem toho, že malý hrdina je již schopen rozhodnout sám za sebe a přijmout smrt jako východisko.

V podstatě se ocitáme ve stejné situaci jako na začátku příběhu, ale nemůžeme zde hovořit o kruhové kompozici, jelikož nyní se významově posouváme dále. Hrdina musel nejprve vstoupit do Nangijaly a prožít tam dobrodružství, aby byl posléze schopen s pomocí získaného sebevědomí, odvahy a odhodlání učinit závažný krok. Nangilima je mu tedy nabídnuta jako možnost, které může a nemusí využít, vstup do dalšího prostoru závisí zcela na jeho rozhodnutí, kterého by předtím nebyl schopen.

Astrid Lindgrenová o závěru své knihy (o jejímž nevlídném přijetí kritikou jsme se již zmiňovali) jednou prohlásila:

„Nevěřím ani na Nangijalu, ani na Nangilimu, nebo na nebe nebo na něco takového. A vlastně je to tak i v knížce, že Suchárek umře na kuchyňském gauči až na poslední straně. V Nangijale se děje to, co si představuje, že by mohl prožít, kdyby mu Jonatán neumřel při požáru. A když nakonec skočí, udělá to také ve fantazii.“ (Strömstedtová 2006: 220)

9. Myši patří do nebe

9.1. Pojetí „reálného“ světa a okamžik smrti

Zatímco úvod knihy *Bratři Lví srdce* je poměrně volný a postupně seznamuje čtenáře se situací obou bratrů, Iva Procházková se rozhodla pro velmi dramatický úvodní obraz své knihy *Myši patří do nebe*. Myška Šupito se v ní v téměř akční scéně snaží uniknout lišáku Bělobřichovi, jenž ji pronásleduje prostorem rodného lesa. Vzhledem k dramatickosti situace nevzniká mnoho příležitostí pro popis místa, kde se oba pohybují, nicméně ten v tento okamžik není tím nejdůležitějším. Teprve později, ze vzpomínek, se dozvídáme větší podrobnosti o tom, jak vlastně myščin rodný les vypadá.

Iva Procházková zvolila tuto strategii pravděpodobně ze dvou důvodů. Jelikož se obrací na malé čtenáře, je si vědoma faktu, že je třeba upoutat jejich pozornost hned na samém počátku příběhu, což je snazší prostřednictvím dramatické scény než prostřednictvím popisu – ačkoli i v této oblasti je Procházková více než zdatná a nepochybně by se jí to podařilo. Druhým důvodem je kompoziční záměr. Autorka se záměrně vyhýbá popisným pasážím na začátku příběhu, jelikož jich daleko lépe může využít v jeho průběhu, a postavit tak do kontrastu oba prostory, ve kterých se hrdinové ocitají. O „reálném“ prostoru se tedy dozvídáme až ze vzpomínek Šupito v době, kdy se již ocitá jinde, v prostoru fantastickém.

Ale i před fází vzpomínek máme příležitost představit si svět, ve kterém zvířecí hrdinka žije.

„Hnala se hustým kapradím, malé šišky přeskakovala, velkým se vyhýbala, dělala přemety přes pařezy, klouzala po jehličí a za sebou slyšela Bělobřichovo funění.“ (Procházková 2006: 8)

Celý útěk je popsán z jakési „myší perspektivy“ – spolu s Šupito čtenáři vnímají husté kapradí, šišky, pařezy, které se nečekaně staví do cesty. Všechny tyto atributy navozují představu typického lesního prostředí, ve kterém je myška doma a které pravděpodobně důvěrně zná. Dokonce i lišák, jenž představuje jasné nebezpečí, něco před čím je třeba utéct, je přirozenou součástí tohoto prostoru.

V této naprosto přírodní scéně se najednou objeví předmět, který sem nepatří, je cizí, neznámý, nepřátelský a stává se vlastně přímou příčinou myščíny smrti.

„Šupito už cítila na hřbetě jeho horký dech a v běhu otočila hlavu, aby zjistila, jaký jí zbývá náskok. A to byla chyba. Zakopla o zátka od piva, kterou tu kdosi pohodil, udělala kotrmelec a kutálela se přímo k okraji příkrého srázu. Máchala tlapkami, snažila se zachytit větviček borůvčí, ale marně. Vyčnívající kořen na kraji propasti ji vymrštil do vzduchu a pak jen padala, padala, padala...“ (tamtéž 8)

Přímou příčinou smrti se stává zátka, atribut lidského světa, který se v lese ocitl zcela neprávem. Procházková tím jemně naznačuje ekologickou problematiku a nesouhlas s tím, aby se dva světy – lidský a zvířecí – takto nepatřičným způsobem promíchávaly. Že to není jen nahodilá myšlenka, dokazuje fakt, že se tato narážka objevuje v první kapitole již podruhé. Hned na začátku nacházíme totiž zmínku o strýčkovi Šmajdovi:

„Nakonec ho přejelo auto – právě když se pokoušel vymyslet jak přeběhnout velkou silnicí rozdělující údolí.“ (tamtéž 7)

Můžeme se tedy zamyslet obecněji nad tím, co je příčinou smrti malé myšky, potažmo jejího strýčka. Zvířecí hrdinové v příběhu neumírají proto, že by jim hrozily nějaké tajemné, zlé síly, příčinou dokonce není ani nemoc, o život přicházejí „uprostřed běhu“ buď neoprávněným zásahem člověka (čímž je akcentována již zmíněná ekologická problematika) nebo smrt přichází přirozeně jako součást zvířecího života, což můžeme najít dále v knize na příkladu myšky, kterou o život připravila kočka. Z hlediska dětského recipienta má takovéto zobrazení smrti jistě svůj význam. Děti jsou si vědomé faktu, že umírají lidé staří a nemocní, hůře se jim ale pracuje se skutečností, že smrt může člověka zastihnout bez varování, například vinou nehody. Myška si samozřejmě byla vědoma nebezpečí, které jí od lišáka hrozí, na svou smrt však připravená nebyla. Stejně tak na ni nejsou připraveny ani děti. Procházková tak dokázala, jak citlivě umí odhadnout schopnost recipienta vyrovnat se s předkládaným tématem, a to i bez případné předchozí zkušenosti s podobnou tematikou.

Jak již bylo zmíněno, nejvíce se o prostoru „reálného“ světa dozvídáme ve chvílích, kdy Šupito vzpomíná na svůj rodný les. Zásadní je v tomto ohledu scéna z velrybího kina, které slouží jako paměť pro všechna zvířata. Jako by se tak vracela na místa, která zná, a měla možnost uvědomit si dobré i zlé aspekty svého pozemského života.

„To vypadá jako slunce, když vychází u nás nad lesem,“ zašeptala Šupito vzrušeně. Vtom už v hudbě rozeznala jednotlivé tóny: šumění stromů, křik ptáků a hvízdání větru. Všechny ty zvuky jí byly důvěrně známé.“ (tamtéž 67n)

Vzpomínky Šupito pomůžou vybavit si dobré i zlé, radosti i nebezpečí, které jí rodný les nabízel, a porovnat je s tím, co má možnost prožívat ve zvířecím ráji. Tím, že jsou akcentovány různé vjemy, zvuky, barvy, vůně, vytváří se přímo hmatatelný pocit důvěrně známého prostředí, domova a všeho, co ho tvoří.

„Tady si jenom hraju, ale doma... v lese... tam jsem měla spoustu práce a napínavých úkolů! Každý den jsem se něco naučila a s někým jsem se seznámila! Každý den na mě čekalo nějaké dobrodružství a překvapení!“ (tamtéž 72)

Spíše než konkrétními motivy a atributy je tedy prostor myščina rodného lesa charakterizován prostřednictvím vjemů a pocitů, které toto místo vyvolává, tedy něčeho, co je pro Procházkovou velmi typické. Už ve svých dřívějších prózách totiž zdůrazňovala fakt, že domov je především místem, kde se cítíme dobře, bez ohledu na to, kde konkrétně se toto místo nachází a jak vypadá.

Pádem do lesní propasti Šupito vstupuje do nového prostoru, prostoru posmrtného života. Motivem skoku/pádu vyvstane paralela s Lindgrenovou a *Bratry Lví srdce*, nicméně situace je zde zcela jiná. Zatímco u Lindgrenové se v obou případech přechodu do jiného prostoru jednalo o vlastní rozhodnutí jednoho z hrdinů, akt jeho vlastní vůle s vědomím možných následků, u Procházkové jde o moment překvapení – Šupito neví, co se s ní děje a tak jí poté také mnohem déle trvá, než akceptuje myšlenku nového prostoru. Zde se opět vracíme k myšlence nenadálé, neočekávané smrti, která hrdinku zastihuje naprosto nepřipravenou.

Zatímco Lindgrenová poslala své hrdiny rovnou do fantaskního světa, Procházková využívá nejprve možnosti zobrazení jakéhosi meziprostoru. Šupito po svém pádu umírá, a zatímco její tělo zůstává ležet na dně propasti, její duše se vznáší a teprve hledá cestu (či spíše je vedena) do říše mrtvých.

„Šupito se podívala pozorně. Teprve teď rozpoznala na myším čele malý černý fliček ve tvaru oříšku. Takový fliček měla ze všech myší v širokém okolí jen a jen Šupito! Nebylo

nejmenších pochyb, že je to ona. Ležela tu s roztaženými tlapkami na placatém kameni a byla dočista mrtvá.“ (tamtéž 9n)

Průvodci se Šupito stávají její dva příbuzní, kteří zde tedy plní úlohu prostředníků mezi oběma světy. Na rozdíl od holubice, kterou ve stejné funkci použila Lindgrenová, a která byla schopna určitým způsobem komunikovat s pozemským světem, jsou ale tito prostředníci naplno spjati se světem posmrtným, pro pozemský svět jsou neviditelní. Prostupnost obou světů je tedy u Procházkové snížena na minimum, přesto existuje. Ve *Slovníku symbolů* dokonce najdeme zmínku přímo o průvodcích duší: „*Na nebezpečných cestách na onen svět mohou vypomáhat průvodci duší.*“ (Lurker 2005: 402) S těmito průvodci tedy Šupito opouští pozemský svět a vydává se na cestu do jiného světa.

Cesta sestává ze dvou částí, přičemž přinejmenším ta první je nepříjemná a děsivá, jelikož při ní Šupito musí proletět nepropustnou mlhou.

„Šupito dostala strach. Mlha byla tak hustá, že se v ní ztratil i strýček se sestřenicí. Nedalo se poznat, kdo je napravo, kdo nalevo, co vpředu, co vzadu, a jestli letí nahoru, nebo dolů. Podobalo se to nejhoršímu snu, který se Šupito občas zdával, když se večer moc naspala. Pokaždé ve spaní škubala tlapkami, pištěla a výhrůžně prskala.“ (Procházková 2006: 12n)

Už okamžik vzletnutí, a tedy vědomé opuštění těla pociťuje Šupito jako nepříjemné a nepřirozené, což je v dalším vyprávění znásobeno motivem husté mlhy, kterou musí prolétnout, aniž by cokoli viděla a mohla určovat směr, kterým letí. Zde se Procházkové podařilo vystihnout zmatek a nejistotu, kterou děti při přemýšlení o smrti cítí. Pokud vnímají smrt jako cestu jinam, nevědí, kam tato cesta vede a co od ní mohou očekávat. Cesta může být vnímána jako pozitivní, pouze pokud víme, kam jdeme a vidíme, co je kolem nás. V opačném případě cítíme strach.

Pokusíme-li se uvědomit si, jakým směrem se vlastně Šupito při opuštění „reálného“ světa pohybuje, narazíme na problém. Přestože jsme přímými svědky cesty malé myšky do jiného světa, hustá mlha brání přesnému určení směru cesty. A tak pouze z náznaku myščiných příbuzných: „*někdo mu říká nebe, někdo zase jinak – na jménu nezáleží*“, (tamtéž 9) můžeme odhadnout, že se i zde, stejně jako u Lindgrenové pohybuje po vertikální ose směrem vzhůru. O nebi se později mluví ještě několikrát, ale jako by tato skutečnost nebyla důležitá. Podstatnější je vlastní prostor a to, co se v něm odehrává, název je jen podružnou vlastností.

Druhou částí pohybu meziprostorem je vlastní přechod mezi oběma světy, pro nějž Procházková využila motivu jezera a lodičky, na níž se mrtví přepravují. Vidíme zde jasnou náboženskou symboliku – těchto motivů využívají v obměněné podobě mnohá náboženství jako zobrazení přechodu mezi dvěma světy, mezi říší živých a mrtvých.

„A kam plujeme?“ „To je jezero Rozloučení. Musíme se dostat na protější břeh. „Jezero Rozloučení?“ opakovala Šupito a přemýšlela nad tím názvem. Zdál se jí podivný. „Říká se mu tak, vysvětloval strýček Šmajda, protože než se dostaneš na druhou stranu, rozloučíš se s tím, co jsi byla dřív. Všechno to necháš za zády.“ (tamtéž 14n)

Podle *Lexikonu symbolů* (Praha 1999) je řeka (zde tedy jezero) symbolem plynulé přeměny forem, univerzální možnosti plodnosti, smrti a obnovení. Zdá se, že v tomto smyslu jezero Rozloučení opravdu odpovídá změně, která se kolem Šupito odehrává. Dostává možnost vzpomenout si na pozemský život a v duchu se rozloučit se vším dobrým i zlým. Svět živých a mrtvých je jezerem oddělen a toto rozdělení je absolutní, vylučuje jakýkoli kontakt mezi postavami obou prostorů, mrtví a živí spolu nemohou komunikovat.

Zatímco Astrid Lindgrenová průběh přechodu mezi oběma prostory nijak nezdůrazňovala, Procházková z něj činí poměrně nosné téma, jelikož jej pojímá jako přípravnou fázi, ve které si hrdina zvyká na myšlenku něčeho nového. Bratři u Lindgrenové o existenci dalšího světa věděli, měli možnost o něm přemýšlet již před uskutečněným přesunem, Šupito byla smrtí zastižena tak nečekaně, že se vše dozvídá teprve v průběhu děje.

9.2. *Prostor smrti*

Po přeplutí jezera Rozloučení se Šupito ocitá v novém světě, kde již platí jiná pravidla než tvrdé zákony přírody, na které byla dosud zvyklá. Pestrá směsice zvířat se pomalu pohybuje k hlavnímu vstupu do nebeské říše. Přestože zde již není nutné být na pozoru a obávat se o život, zvířata neztrácejí své původní zvyky, stále mají strach z nepřítele, a tak je i vchodů do ráje více.

„Kam ta fronta vede?“ „Ke Kozí bráně. Jinudy se dovnitř nedostaneš.“ „A nemůžu se zařadit tamhle?“ zeptala se Šupito. Všimla si, že o kus dál se klikatí jiná fronta. Zdála se jí kratší. „To nejde,“ zavrtěl strýček Šmajda hlavou. „Tam stojí kočky, kuny, lasičky, sovy a taky lišky. Mají bránu U Dvou medvědů. My patříme sem. Je tu hodně bran a velký zmatek, proto tě doprovázíme, abys neudělala nějakou chybu.“ (Procházková 2006: 17)

Prostor před branami tedy funguje jako jakási čekárna, jíž je nutno projít do vlastního prostoru zvířecího ráje. Už zde se ale pozemské zvyklosti mění, pravidla jsou jiná, jen povaha zvířat je pořád stejná. Vzpomeňme si na Lindgrenovou, u níž situace vypadala obdobně – Suchárek se v Nangijale naučil plavat, jezdit na koni, zesílil, ale uvnitř to byl stále stejný ustrašený kluk jako dříve. Stejně tak se i u Procházkové mění vnější okolnosti, prostor a podmínky v něm, nitro aktérů ale zůstává stále stejné.

Pro vstup do nebe, tedy jiného prostoru, použila Procházková motiv brány. Jak tvrdí Hodrová:

„Všude je topos vchodu spjat s cestou jinam, k tajemství, do středu, jeho výrazná prostorová podoba (portál, oblouk, vztyčené kameny, práh) signalizuje hranici, počátek, proměnu. Kolem tohoto toposu vznikají nejrůznější obřady přechodu (inicíační zkoušky, triumfální vjezdy).“ (1994: 110)

Způsob, jakým přechod zachytila Procházková, navíc přímo odkazuje ke křesťanské mytologii, kde je nebeská brána hlídána svatým Petrem. Zde je vše upraveno pro potřeby dětského příběhu, místo svatého Petra tedy najdeme u brány kozu, která pečlivě hlídá, jestli do ráje nevstupují zvířata, která měla za svého života příliš mnoho hříchů.

„Přistrčila k ní zelnou hlávkou a Šupito na jeden list přitiskla svou roztřesenou průsvitnou tlapku. Když ji stáhla zpátky, viděla, že po ní zůstal otisk. Koza se na list zblízka podívala a důkladně ho očichala. Pak se znovu usmála. Tentokrát byl její úsměv široký a přátelský.“ (Procházková 2006: 19)

Ve srovnání s Lindgrenovou tedy zjišťujeme, že Iva Procházková vstup do jiného prostoru určitým způsobem podmiňuje, zatímco Lindgrenová žádnou podmínku nezmiňuje, jako by se do Nangijaly mohl dostat každý.

Navíc se brzy dozvídáme o další podmínce, kterou je návštěva jakési přírodní koupelny, v níž je nutno smýt ze sebe pozemské nečistoty. *Slovník symbolů* hovoří o symbolické očištění v souvislosti s mnoha náboženskými proudy již od dob starého Egypta (Larker 2005). Pokud se přidržíme křesťanské mytologie, pak vidíme koupel jako symbolickou očištění těla před vstupem do nového období života, v našem případě jde spíše o smytí případných hříchů.

Myšce se (jako mnohým dětem) do koupelny příliš nechce, očištění odmítá, protože jí nepřipadá nutná, až krokodýl, kterého v přírodní koupelně potká, jí vysvětlí, proč je koupel podmínkou vstupu do ráje:

„Nechci se hádat, a rozhodně tě nechci urazit,“ řekl zdvořile, „ale plácáš nesmysly. Každý, kdo žije, se přece ušpiní, to dá rozum. Podívej se na ostatní. Hrnou se sem jako bahno z Nilu a po koupeli září těmi nejkrásnějšími barvami.“ (tamtéž 28)

Koupelna je líčena jako

„půvabné údolí protkané potůčky a posázené malými jezírky. Na jedné straně mu vévodila skála s vodopádem, na druhé jakási vysoká homole.“ (tamtéž 26)

Ryze přírodní a téměř idylická scénérie připomíná myščin rodný les, což má uklidňující efekt nejen na ni, ale samozřejmě také na čtenáře. Nový, i když neznámý prostor, není ničím děsivý, spíše láká k objevování, a co víc, vypadá to v něm jako doma, není se tedy čeho bát.

„Když byla Šupito hotová s koupelí, počkala, až se uklidní hladina jezírka a podívala se do ní. To, co spatřila, ji málem porazilo. Ve vodní ploše se zrcadlila kouzelná bytost, křišťálově čistá, zářící jako čerstvě rozkvetlá pampeliška.“ (tamtéž 29)

Nejen myška, ale i ostatní zvířata zažívají po koupeli kouzelnou proměnu svého vzhledu, jež je metaforou k duchovnímu očištění.

Nyní již nic nebrání tomu, aby se Šupito vydala prozkoumat, jak vlastně zvířecí nebe vypadá. Prvním místem, které myška navštíví je jeskyně. Perspektivou zvířecího pohledu, můžeme jeskyni nahlížet jako obydlí, dům, tedy prostor, v němž bychom se měli cítit uvolněně. Jedná se o prostor uzavřený, z něhož ale můžeme kdykoli svobodně odejít. A na tomto místě se nachází nejen zvířecí, ale ve skutečnosti především dětská představa ráje.

„Od stropu visely sedátkové a lodičkové houpačky a všude se proplétaly pružné kořeny s pérovacími větvemi. Točily se tu pomalé i rychlé kolotoče a kolem dokola jezdil vlak s pestře pomalovanými vagony, do kterého se muselo naskakovat za jízdy. Byly tu koně na kolečkách i koně houpací, klouzačky rovni i zatočené, trampolíny, lanovky, obrovské pavoučí sítě, hopsací míče, obří pneumatiky zavěšené na laně, prolézačky, bludiště a spousta dalších atrakcí. Většinu z nich Šupito v životě neviděla. Na stropě, na stěnách i na vysokých krápnících svítily tisíce světlušek a ozařovaly jeskyni jemným světlem.“ (tamtéž 35n)

Přijmeme-li myšlenku ráje jako místa nekonečné blaženosti, kde je možné žít bez starostí, musíme uznat, že zobrazením jeskyně Procházková naprosto vyhověla dětské představě ráje – nekonečné hry a pocit bezpečí jsou přesně to, po čem děti touží. Ráj Ivy Procházkové odpovídá charakteristice idylického místa tak, jak jej vidí Daniela Hodrová a jak jsme již zmínili u *Bratrů Lví srdce*:

„místo vnitřně sourodé, jednotné, a to i v případě, že sestává z několika míst“. (1994: 29)

Vnitřně sourodé je místo zejména s ohledem na události, které se v něm odehrávají. U Lindgrenové mělo podobu idyly pouze Třešňové údolí, a i to jen dokud se v něm neobjevil zrádce, platí tedy, že

„překročení hranice idyly, odchod z ní je spojen s jiným způsobem života“. (tamtéž 29)

Zvířecí ráj Procházkové je oproti tomu místem, kde k ničemu takovému nedochází a z podstaty ani dojít nemůže. Jde o prostor kompaktní, vnitřně sourodý a veškerá nebezpečí, která hrozila zvířata v „reálném“ světě, zde mizí.

Zajímavé je také všimnout si, kdo se v ráji pohybuje. Už jsme zmínili, že Lindgrenová vstup do Nangijaly ničím nepodmiňovala, až se může zdát, že se tam může ocitnout každý – nicméně bratři se za svého pobytu tam nesetkali s nikým, koho by znali z „reálného“ světa. Oproti tomu Šupito má možnost setkat se s velkým množstvím svých známých z rodného lesa, často se také dozvídá o příčině jejich smrti, která je v nejednom případě zaviněná člověkem.

„Úplně nahoře uviděla Šupito hlavu, kterou dobře znala. Patřila sportovně založenému slepýši z lesní paseky. Čas od času spolu závodili, kdo dřív zmizí pod kamenem. Většinou vyhrála Šupito, ve vzácných případech slepýš. I tak je to oba bavilo. Ale na konci léta si dva vyděšené houbaři spletli slepýše s jedovatou zmijí a v panice ho utloukli klackem.“
(Procházková 2006: 32n)

Znovu je tak jemně naznačena ekologická tematika, o níž jsme se již zmiňovali dříve.

Má nějakou příčinu fakt, že Procházková volí jako obyvatele ráje zvířata, která Šupito zná z dřívějšího života? Jedná se nejspíš o snahu zdůraznit bezpečnou a domáckou povahu prostředí, v němž se myška pohybuje. Sice opustila svůj rodný les, ale místo, na kterém se ocitá, se jejímu domovu v mnohém podobá. A protože správný domov tvoří především ti, kteří tam žijí, je nutné, aby se Šupito setkala s těmi, jež důvěrně zná.

Druhý důvod je podstatný přímo z hlediska další výstavby příběhu, a to pro setkání s lišákem Bělobřichem. Jelikož se do ráje dostávají všechna zvířata, přichází i on, aby ovlivnil další průběh děje.

„Bájo!“ ozvalo se zničehonic nablízku a pneumatika, na které ležela, se prudce rozkomíhala. Šupito otevřela oči a zaječela. Naproti ní seděl Bělobřich! Jazyk mu visel z huby a usmíval se na Šupito mlsným liščím úsměvem, který tak dobře znala. Všechny pampeliškové chloupky se jí postavily hrůzou do pozoru.“ (tamtéž 38)

Přítomností Bělobřicha a zamyšlením nad jeho vztahem se Šupito se nám otevírá nový pohled na prostor zvířecího ráje. Teprve tam totiž může mezi oběma aktéry příběhu vzniknout přátelství, které by v „reálném“ světě nebylo možné. Prostor „reálný“ a fantastický se tedy ocitají v kontrastu tím, do jaké míry umožňují hrdinům vzájemný kontakt. „Reálný“ svět svou podstatou, tedy především tím, že v něm platí zákony přírody,

přátelství nepřipouští, zvířata jsou v něm hnána vyšší silou. Oproti tomu v ráji tyto přírodní, pozemské zákony neplatí.

*„Odmalička jsi pro mě byl nepřítel. Řekli mi, abych před tebou utíkala, tak jsem utíkala.“
„Mně zase řekli, že jsi dobrá svačina, tak jsem tě honil – to víš, my lišky si na svačinu potrpíme,“ řekl Bělobřich. „Nevěděl jsem, že jsi tak mil... chci říct chytrá a že je s tebou legrace!“ (tamtéž 52)*

V ráji, fantastickém prostoru, se mohou Šupito i Bělobřich svobodně rozhodnout, jaký vztah mezi sebou budou mít, a přestože se zejména Šupito cítí zpočátku svázána konvencemi (či spíše vzpomínkami na pozemskou existenci), stávají se z nich přátelé.

„Šupito se za lišákem dívala a cítila podivné zklamání. Jako kdyby něco ztratila. Otočila se zády a snažila se ten pocit zahnat, ale nedařilo se jí to. Naopak, byl čím dál silnější. Ohlédla se. Lišák už vypadal jenom jako malá rozmazaná skvrna v dálce. Ještě chvílku a zmizí za obzorem. Ještě chvílku a... „Počkej!“ zavolala Šupito, jak nejsilněji mohla, a dřív než si stačila uvědomit, co dělá, rozběhla se za lišákem.“ (tamtéž 44n)

Od tohoto rozhodnutí se tedy oba hrdinové pohybují prostorem ráje společně a společně také objevují veškeré radosti, které jim nabízí. Přestože je ráj líčen jako místo, kde se pořád něco děje, z hlediska jeho struktury jsme nuceni označit jej za místo statické (Hodrová 1997). Prostoru ráje u Procházkové by tedy odpovídalo Lindgrenové Třešňové údolí (zejména z počátku příběhu). Čímž zároveň můžeme nalézt paralelu mezi statickým prostorem a tím, co jsme označili za idylu. Idylické místo je zde zároveň i místem statickým, teprve překročením hranice idyly se hrdinové obou příběhů ocitají v prostoru dynamickém.

„Čas ubíhal. Vlastně neubíhal, s časem se tu dělo něco prapodivného. Neběžel, neplynul, nevrlekl se – jako by vůbec nebyl. A pokud byl, neměl žádnou moc. Všechno vypadalo pořád stejné: heřmánek voněl a neodkvétal, stromy šuměly a neopadávaly, slunce svítilo a nezacházelo, vodopád hučel stále stejnou melodií, tráva se ustavičně zelenala, voda v potůčcích šplouchala a nezamrzala, nikdy se nic nezměnilo.“ (Procházková 2006: 53)

Důležitým okamžikem je chvíle, kdy jsou Šupito s Bělobřichem pozváni do kina, které je – v souladu s celkovou zvířecí tematikou – umístěno v břiše velryby. Zajímavým detailem je samotné uspořádání tohoto kina, které v mnohém připomíná kino reálné (tedy takové, jaké

děti znají a snadno si ho představí), pouze s tím rozdílem, že zde má každé zvíře své soukromé vyhrazené místo, aby nebylo při sledování filmu ničím rušeno. Již dříve jsme si mohli všimnout, že z některých náznaků je patrná konečnost rajske idyly (např. korela přeje kamarádům příjemný zbytek pobytu). Nyní se zdá, že kino je místem, kam nevyhnutelně směřují všechna zvířata a kde se má odehrát něco podstatného. Je to místo vzpomínek a poznání, místo, které Šupito opět spojuje s jejím rodným lesem.

„Bylo to úchvatné. Šupito seděla na poduškách z mořských řas, vzrušeně sledovala svůj uplynulý život, jako by to byl ten nejnapínavější film, a ani nedutala.“ (tamtéž 71)

Vstupem do kina vlastně zvířata překračují hranici bezstarostné idyly, jelikož zhlédnutím filmu vlastního života si zpětně uvědomují jeho hodnoty, kladné i záporné stránky. Že jde o hranici zásadní je dokázáno tím, že všechna zvířata odtud vycházejí do určité míry pozměněná, donucená k zamyšlení. Sama Šupito si uvědomuje staticnost prostoru, v němž se nyní nachází, a touží po změně.

„Chybí ti strach?“ zahučel vítr překvapeně. „Stýská se ti po pronásledování?“ „To ne, spíš po změně. Tady si jenom hraju, ale doma... v lese... tam jsem měla spoustu práce a napínavých úkolů! Každý den jsem se něco naučila a s někým jsem se seznámila! Každý den na mě čekalo nějaké dobrodružství a překvapení! Taky tam po mně zůstalo dost slibů, které jsem nesplnila.“ (tamtéž 72)

Stejně jako Šupito, i Bělobřich je po návštěvě kina nezvykle tichý, přemýšlí a vzpomíná. Je na nás posoudit, proč Procházková tento motiv v knize použila. Vstup do prostoru kina zde naznačuje vstup do vlastního podvědomí a film je metaforickým zobrazením vlastních vzpomínek a myšlenek. Teprve takovýmto hlubokým zamyšlením zjistíme, jaká jsou naše opravdová přání. Nitro velryby je tak tedy v podstatě vlastním nitrem každého zvířete. Vstupujeme do svého nitra, abychom později vystoupili poučenější a s utříděnými myšlenkami.

„Každý měl o čem přemýšlet, na každém bylo vidět, že po zhlédnutí filmu udělal nějaké důležité rozhodnutí.“ (tamtéž 75)

Šupito s Bělobřichem si oba současně v kině uvědomí rozdíly mezi oběma prostory, v nichž měli možnost se pohybovat, tedy „reálným“ světem a zvířecím rájem, a oba také docházejí ke stejnému závěru – chtěli by uskutečnit cestu zpátky, jelikož jim život v ráji

případá příliš fádní a nezajímavý. Případný návrat je ale pro každého z nich podmíněn tím, že cestu podniknou společně. Dostáváme se zde totiž do místa, kde si oba hrdinové plně uvědomují hodnotu přátelství, jež měli možnost v ráji objevit, a o svého přítele samozřejmě nechtějí přijít.

„Proč jsi nic neřekl?“ „Bál jsem se, že to budeš považovat za hloupý nápad. Myslel jsem, že tady budeš chtít zůstat.“ „Přesně to jsem si říkala já o tobě!“ vykřikla Šupito a s úlevou se rozesmála. „Kdybys věděl, jak jsem ráda, že chceš to, co já!“ (tamtéž 80)

Oba kamarádi jsou si ale vědomi rozdílnosti obou prostorů. Jejich přátelství mohlo vzniknout jen proto, že se oba ocitli na místě, kde byli zbaveni charakteristik „reálného“ světa. Charakter prostoru umožnil vznik něčeho, co by jinak nebylo možné. Když tedy začínají přemýšlet o návratu, napadá je možné nebezpečí, které může přátelství ohrozit.

„A co když vaše kamarádství nevydrží?“ zafoukal najednou pronikavě. Šupito se lekla. Na to vůbec nepomyslela! Tady bylo všechno jednoduché, ale kdyby se vrátili do lesa, zase by je trápil hlad a museli by si shánět potravu. Zůstal by i pak Bělobřich její kamarád, anebo by v ní zase viděl svačinu?“ (tamtéž 73)

V této souvislosti si zároveň musíme uvědomit, že ráj (jak je z mnoha narážek patrné) je pro všechna zvířata pouze přechodným místem, prostorem, ve kterém mají možnost si mnohé uvědomit, ale kde nezůstávají. Daniela Hodrová mluví o vnitřním místě, které charakterizuje jako

„místo zcela jiného druhu než prostor charakterizovaný klasickou, newtonovskou fyzikou, vyznačuje se vlastnostmi, které této fyzice odporují. Může být nekonečně velké či nekonečně malé. Pokud je ohraničené, pak si tuto hranici můžeme představit nikoli jako jednoduchou linii či křivku, ale jako křivku o nekonečné délce... Ve vnitřním místě neexistují věci ve světském, vnějším slova smyslu, ale pouze jakési fluidické předměty, které jsou alegoriemi a esencemi stavů bytosti putující dovnitř.“ (1994: 191)

S ohledem na zjednodušenou formu žánru dětské literatury můžeme na tomto základě ráj charakterizovat jako takovéto vnitřní místo, zbavené pozemské zátěže, místo uklidnění, přemýšlení a především získávání nových poznatků o sobě samém. Šupito s Bělobřichem díky absenci toho, co je tížilo v „reálném“ světě, našli hluboké přátelství, nyní ale musí jejich cesta pokračovat dál.

Šupito se už během promítání v kině rozhodne, že by se v „reálném“ světě ráda objevila v podobě lišky, což by jí usnadnilo kontakt s Bělobřichem, a nemusela by se tak bát o jejich vzájemné přátelství.

„A co kdybych se narodila jako liška?“ vyhrkla. „Pak bychom byli pořád spolu, nemuseli bychom se jeden druhého bát a nic by nás nerozdělilo!“ (Procházková 2006: 74)

O svém plánu ale Bělobřichovi neřekne, protože si ho chce nechat jako překvapení, samozřejmě ale netuší, že i Bělobřich učinil podobné rozhodnutí a do rodného lesa se chce vrátit v podobě myšky, aby se ho Šupito nebála.

I ostatní zvířata se po návratu z kina rozhodují pro odchod zpět do „reálného“ světa, který jim připadá zajímavější. Statičnost prostoru a prostředí idyly nikomu nevyhovuje.

„Nedají se tu uspořádat opravdové závody,“ stěžoval si slepýš. „Doma na pasece jsem sice skoro nikdy nevyhrál, ale mohl jsem – v tom byl ten vtíp! Tady jsou všichni stejně rychlí, a to každého skutečného sportovce po čase omrzí.“ I ježek už měl sbalených svých pět švestek. „Všem jsem se omluvil, všichni jste mi odpustili, tak se bez obav můžu vrátit,“ vysvětlil Šupito. „Co tady? Ne že bych chtěl pomlouvat, ale není to tu nic moc. Ani pořádně zadupat si nemůžu.“ (tamtéž 81)

Na zpáteční cestě se setkáváme se stejným motivem jako při cestě do zvířecího ráje, a to s motivem jezera Rozloučení. Jeho význam je ale nyní pozměněn tím, že při cestě do ráje znamenalo rozloučení s pozemským světem, zatímco nyní jde o rozloučení s rájem. Stejný zůstává i motiv loď, která zvířata převáží z jednoho břehu na druhý, jedinou změnou je fakt, že nyní se všichni přepravují hromadně na obrovském parníku. Ke změně došlo nejspíš proto, že zatímco smrt (a tedy i přesun do ráje) nastala pro každé zvíře v jiném čase, odchod z ráje zpět do „reálného“ světa je hromadný, je tedy zapotřebí i většího dopravního prostředku.

Jestliže se při cestě do ráje Šupito zamýšlela nad tím, co ztrácí, když opouští rodný les, její hlavní starostí na zpáteční cestě je, jestli se splní její tajné přání. Cestu přes jezero a čas strávený na parníku tedy můžeme vnímat (stejně jako na začátku) jako prostor pro přemýšlení s tím rozdílem, že při cestě do ráje se jednalo o vzpomínky, nyní jde především o pohled do budoucna a radost, případně obavy z toho, co nastane. Cesta je opět symbolikou změny.

„Šupito přemýšlela, co bude dál. Splní se její přání? A jestli se splní, co ji vlastně čeká? Život v lese znala, ale život v liščím kožichu si představit nedokázala. Bude stejně velká a silná jako Bělobřich? Bude se mu líbit? Co její proměně řekne? Poznává ji vůbec?“
(tamtéž 93)

Proměna, ke které se Šupito na základě hlubokého přátelství s Bělobřichem rozhodne, má jeden háček – ve vnitřním, meditativním prostoru velrybího kina si i Bělobřich uvědomil, jakou hodnotu pro něj přátelství s myškou má, a proto se rozhodl přát si, aby se v „reálném“ světě objevil jako myšák. Oba přátelé to zjišťují ještě před vlastní proměnou při cestě po jezeře Rozloučení, oba ale vědí, že je již příliš pozdě něco s tím udělat.

9.3. Návrat do „reálného“ prostoru

Při vlastním přechodu z prostoru fantastického do prostoru „reálného“ použila Iva Procházková opět motivu mlhy, stejně jako na začátku knihy. Šupito ale už nyní nemá strach o sebe a svůj život, nyní se více strachuje o svého kamaráda, kterého v mlze ztrácí.

„Kde jsi?“ vykřikla Šupito a natáhla tlapky před sebe. „Tadýýý!“ zaslechla z mlhy lišákovo halekání. Chtěla se tím směrem rozběhnout, v tom jí však do zad zafoukal vítr. Sítil a sítil a Šupito cítila, jak ji popohání čím dál rychleji kamsi do neznáma. „Bělobřichu!“ zavolala úzkostlivě, ale vítr jí tak silně prosvištěl kolem uší, že odpověď už nezaslechla.“ (tamtéž 97)

Všimneme-li si pozorně průběhu příběhu, zjistíme, že se vlastně pohybujeme v kruhu. Z pozemského světa se dostáváme do ráje, abychom se posléze zase vrátili do prostoru lesa. Ačkoli ale prostor zůstává stejný, okolnosti se změnily. Tím, že měli oba kamarádi příležitost prožít nějaký čas v jiném prostoru, tedy prostoru ráje, jenž jim poskytl mnoho příležitostí k přemýšlení, dochází nyní ke změně situace i vztahu Šupito a Bělobřicha.

„Myšák s bílým břichem se rozběhl po cestě do lesa. Hnal se hustým kapradím, malé šišky přeskakoval, velkým se vyhýbal, dělal přemety přes pařezy, klouzal po jehličí a za sebou slyšel funění. Liška byla čím dál bliž. Myšák už cítil na hřbetě její horký dech, ale neotočil se a pádil pořád dál a dál. Konečně dorazil k vyvrácené bříze, která se skláněla nad močálem. Vyběhl po ní až k prvním větvím a tam se zastavil. „Vyhrál jsem!“ vřískl a prudce oddychoval. Liška doběhla až k němu, posadila se a taky oddychovala.“ (tamtéž 101)

Procházková na konci knihy záměrně používá stejnou scénu jako na začátku, dokonce za užití stejných formulací, aby pak rozdílným závěrem zdůraznila, k jak velké změně došlo. Prostor ráje a především vnitřní prostor velrybího kina způsobil proměnu charakterů obou hlavních postav. Porovnáním rajského prostoru s „reálným“ si také oba hrdinové uvědomili, že idyla, již měli možnost prožívat v ráji, postrádá vzrušení, které jim nabízí jejich rodný les. Dynamičnost tohoto prostoru, proměny, které se zde dějí a kombinace dobrého i zlého je právě to, co činí svět tak zajímavým.

„Šupito se podívala na mraky plující po hladině močálu, na rákosí tančící ve větru, na slunce, které zašlo, aby mohlo za chvíli zase vykouknout, na cestu plnou louží a hloubku

lesa plnou nebezpečí, ale taky překvapení, a nakonec pohlédla na Bělobřicha. „Nebe je bezva,“ řekla nakonec moudře. „Ale jenom na chvíli.“ (tamtéž 103)

Možná bychom tedy neměli mluvit o kruhové výstavbě, ale spíše o spirále, jelikož se po návratu do „reálného“ prostoru neocitáme v naprosto stejné situaci, nýbrž zde dochází k významnému posunu. Vytvořením přátelství mezi oběma hrdiny se vlastně posouváme o úroveň výše, prostor již není stejný jako na začátku, je lepší, jelikož v něm existuje přátelství.

Jaké je tedy celkové vyznění knihy Ivy Procházkové? Při hodnocení musíme bezpochyby brát na zřetel věk recipientů a jejich schopnost uchopit tematiku smrti. Autorka se využitím motivu reinkarnace vyhnula aspektu konečnosti, se kterým je smrt spojena a který především je zdrojem strachu. Možnost návratu je pro děti jistě uklidňující, tím spíše, že je zde naznačena možnost vybrat si podobu, ve které se návrat uskuteční. Posmrtný prostor (zde tedy přímo ráj) vykreslila Procházková nápaditě a pro dětského čtenáře přitažlivě, což také přispívá ke ztrátě obav před smrtí. Zároveň ho také podala jako příležitost uvědomit si hodnoty cizí i vlastní a přijít na to, že ačkoli může být život někdy složitý, právě jeho různorodost je důvodem, proč bychom si ho měli vážit.

10. Srovnání přístupu Astrid Lindgrenové a Ivy Procházkové k tematice smrti

Podívejme se nyní na to, jakým způsobem obě autorky, tedy Astrid Lindgrenová a Iva Procházková, uchopily tematiku smrti a vykreslily prostor, v němž se hrdinové obou knih pohybují. Při tomto srovnání nalezneme mnohé společné aspekty, ale také mnohé odlišnosti. Jaké byly příčiny a jaká motivace autorek, aby téma zpracovaly právě takto? Protože nám jde především o problematiku prostoru, nejprve se podíváme, jakým způsobem autorky fikční prostor svých děl člení.

Struktura fikčního prostoru Astrid Lindgrenové je trojčlenná. Příběh začíná v prostoru „reálném“, ze kterého se hrdinové po smrti dostávají do prostoru fantastického. Z něj poté vede cesta dále, do dalšího fantastického světa. Je ale dokonce možné, že ani tento třetí svět není tím posledním, kam se můžeme dostat. Nangilima se totiž jeví stejná jako Nangijala, která se také nejprve zdála být ideální zemí. Poté, co se objevily elementy zla, bylo nutno s nimi bojovat, po boji poté postoupit do dalšího prostoru. Nikde není důkaz, že se stejná situace nebude opakovat také v Nangilimě, a dojde tak k vytvoření dalších a dalších prostorů. Teoreticky bychom se tak mohli dostat do situace nekonečných přechodů z prostoru do prostoru, přičemž každý přechod by sliboval možnost lepší budoucnosti.

Stejně nekonečné přechody nabízí ve své knize i Iva Procházková, přestože struktura jejího fikčního prostoru je oproti Lindgrenové rozdílná. Procházková nabízí jen dva světy, „reálný“ a fantastický, přičemž i zde bychom mohli být svědky nekonečného koloběhu přestupů. Přestože je nám ve vlastním příběhu představena pouze cesta do zvířecího ráje a zpět, je nám jasné, že se tyto přechody uskutečňují neustále dokola. „Reálný“ svět, do něhož se hrdinové vracejí, je pořád stejný, co se zde mění, je myšlení postav, jejich zkušenosti. Vlivem pobytu v prostředí ráje se kvalitativně posouvá jejich myšlení tak, že jsou s každým přechodem zpět lepší.

Vidíme tedy, že obě autorky motivem přechodů nabízejí možnost posmrtné existence. Naznačují, že smrtí vlastně nic nekončí a existence člověka může nějakým způsobem pokračovat dál. Proč tomu tak je? Co je vede k tomu, aby místo prostého konstatování smrti vytvářely další a další světy?

Musíme si především uvědomit, že oblast literatury pro děti a mládež klade na autora zcela odlišné nároky než na autora literatury pro dospělé. V této oblasti mnohem více než jinde je nutné brát neustále zřetel na recipienta. Dětský čtenář má oproti dospělému samozřejmě méně zkušeností, ať už čtenářských, tak také životních, proto je třeba text tomu nějak uzpůsobit. U tak náročného tématu, kterým bezpochyby smrt je, má autor v podstatě tři možnosti – tématu se zcela vyhnout a existenci smrti tím v podstatě popřít; zobrazit skutečnost takovou, jaká je, čímž se ale vystavuje riziku odmítnutí či nepochopení u dětského čtenáře; nebo udělat to, pro co se rozhodly Lindgrenová s Procházkovou, tedy vykreslit skutečnost takovým způsobem, aby odpovídala mentální úrovni recipienta a možnostem jeho vnímání.

Dostáváme se nyní tedy k problému, který zdůrazňují i recenzentské ohlasy na obě díla. Čeho dosáhly autorky v mysli recipientů tím, že naznačily možnou posmrtnou existenci, opětovný návrat na pozemský svět v případě Procházkové a přechod do „lepší“ existence v případě Lindgrenové? Nemůže to nějak negativně ovlivnit dětské vnímání smrti, smrt relativizovat?

Lindgrenová byla kritizována především za to, že finální skok bratrů do propasti a jejich přechod do Nangilimy byl vnímán jako návod k sebevraždě, případně jako jednoduchá cesta k ukončení něčeho, co se nám nelíbí. My jsme ale již dříve naznačili možnost jiného výkladu. Pokud budeme vnímat pobyt v Nangijale jako něco, co se odehrává pouze v Suchárekově mysli, pak můžeme zároveň skok do Nangilimy nahlížet jako akt, ve kterém Suchárek dokazuje, že se smrti přestal bát a že ji akceptoval. V ten okamžik může v klidu zemřít. Tento výklad ostatně naznačuje sama Lindgrenová, když říká:

„A vlastně je to tak i v knížce, že Suchárek umře na kuchyňském gauči až na poslední straně.“ (Strömstedtová 2006: 220)

U Ivy Procházkové jde zase především o to, že přechod z ráje zpět do „reálného“ světa zobrazila jako zábavnou dobrodružnou cestu, a definitivnost smrti tím tak zpochybnila. Vzhledem k předpokládanému věku čtenářů se ale tato strategie dá snadno pochopit. Pokud si uvědomíme, že hlavním úkolem tohoto díla je především děti s tematikou seznámit a zbavit je strachu, musíme uznat, že cesta, kterou se Iva Procházková vydala, je více než vhodná. Předpokladem je, že se zráním čtenářů bude růst i náročnost

předkládaných témat a že budou mít dostatek příležitostí ještě se setkat s dílem, které je o stejné problematice informuje přesněji. Budeme-li *Myši patří do nebe* vnímat jako první krok na této cestě, uznáme, že to jistě není krok špatným směrem.

Při srovnání fikčních světů obou autorek dojdeme k závěru, že již svět „reálný“, tedy východisko obou příběhů, se značně liší. Astrid Lindgrenová představuje svět, který je pro hlavního hrdinu Suchárka v podstatě jen utrpením, jelikož se nemůže plně zapojit do života odehrávajícího se kolem něj. Tím, že je limitován svou nemocí, je omezen i prostor, v němž žije. Už tehdy se dozvídá o existenci jiného prostoru a tuto představu vítá, znamená pro něj totiž možnost úniku z nedobrovolného vězení.

Myška Šupito oproti tomu nemá o existenci jiného prostoru ani tušení a dozvídá se o něm teprve tehdy, když umírá. Nechce opouštět prostor rodného lesa, nechce se loučit s vlastním tělem. Teprve po přechodu do nového prostoru má příležitost přemýšlet o všem, co se jí stalo.

V tom vidíme zásadní rozdíl mezi oběma díly. Procházková se svým přístupem obrací především na malé čtenáře, jejichž vnímání smrti je velmi podobné tomu, jak smrt vnímá Šupito. Je to něco, o čem neměla nikdy možnost přemýšlet a co zasáhlo do jejího života zcela neočekávaně. Její „reálný“ svět, ačkoli je to svět zvířat, je v mnohém podobný tomu, jak vnímají svůj prostor děti. Je to svět, v němž není obrazně řečeno pro smrt čas. „Reálný“ svět Lindgrenové už sám o sobě zavdává příčinu k tomu, aby hlavní hrdina o smrti přemýšlel, jelikož je jí přímo ohrožen. Na rozdíl od pojetí Procházkové není v tomto světě pro hlavního hrdinu vše v pořádku, Lindgrenová ho použitím motivu nemoci staví do složité situace, odlišné od toho, co pravděpodobně zažívají ostatní v témže světě. Suchárek zde vystupuje jako někdo, kdo se od ostatních v témže světě liší. Oproti tomu Šupito je běžnou obyvatelkou lesního prostředí, z tohoto hlediska na ní není nic zvláštního. Proto také nemá příležitost dozvědět se o existenci jiného prostoru před svou smrtí.

S tím také souvisí problematika prostupnosti obou prostorů, o níž jsme se již dříve částečně zmínili. Suchárek má jako výjimečná postava „reálného“ prostoru možnost určitým způsobem komunikovat s prostorem fantastickým, oba světy jsou pro něj do určité míry prostupné, což je vyjádřeno motivem holubice. „Reálný“ a fantastický prostor zvířecího světa je oproti tomu tímto způsobem neprostupný, protože myšce blízkost smrti není známá.

Zamysleme se také nad motivy, které obě autorky k charakteristice svých fikčních světů používají a které tyto světy v podstatě tvoří.

Při srovnání nás upoutá zejména fakt, že Iva Procházková ve své knize použila vesměs motivy známé, s ohledem na tematiku smrti v podstatě očekávané. Duše malé myšky se po smrti vznáší a vydává se na cestu do ráje. Cesta je popsána pomocí motivu lodičky a jezera, jež je nutno přelout. V ráji se setkáváme s nebesko bránou i s nutností očištné koupele před vlastním vstupem do rajskeho prostoru. Cesta zpět je poté opět vyjádřena pomocí motivu přeplutí jezera a změnou identity zvířecích hrdinou, čímž je naznačena reinkarnace. Procházková tedy využila vesměs známé prvky křesťanské a hinduistické víry, pouze jejich aktuální použití ve zvířecím příběhu je originální.

Co k tomu autorku vedlo? Jaká byla její motivace a proč s invencí sobě vlastní nesáhla po zcela nových, originálních motivech? Domníváme se, že užití obecně známých motivů bylo záměrným počinem. Pokud má mít kniha kromě funkce zábavné i funkci formativní (což byl Procházkové záměr, jak ostatně sama přiznala), je nezbytně nutné, aby měli čtenáři něco, čeho by se mohli při svém rozjímání přidržet. Předpokládáme-li že se většina z nich setkala se smrtí alespoň jako s pojmem, případně s nějakou formou vysvětlení ze strany rodičů, je pravděpodobné, že se zároveň setkali také s některým z motivů v knize obsažených. Pokud ne, je možné, že se tomu tak stane. V ten okamžik už má dětská mysl na co navázat, a snadněji se tak s celou problematikou vyrovná. Znovu si uvědomme věk recipientů tohoto díla. S ohledem na tento fakt je přirozené, že autorka využila možnosti vztáhnout téma k něčemu, co děti buď znají, nebo s čím se seznámí.

Motivy Astrid Lindgrenové jsou z tohoto hlediska oproti Procházkové originálnější. Nangijala (a posléze Nangilima) je autorkou smyšleným prostorem a jakkoli nám cesta obou bratrů připomíná pohádkové či dobrodružné příběhy, vlastní užití motivů neodkazuje k žádnému oficiálnímu náboženskému hnutí, využívá spíše jen známé syžetové formy. Lindgrenová se pravděpodobně inspirovala mytologií (viz motiv draka jako pravěké nestvůry i odvěkého boje dobra se zlem), nicméně nespojuje se přímo s konkrétními díly či názory. Recipient knihy *Bratři Lví srdce* je starší a je schopen pochopit strukturu zde vytvořeného světa, aniž by měl nějakou oporu v předchozích znalostech. I tak ale Lindgrenová prokazuje velkou důvěru v dětskou schopnost téma uchopit. Důvěru, které se možná Procházková trochu zalekla.

Jeden zásadní motiv ale obě knihy spojuje. Je to motiv **přátelství**. Uvědomíme-li si, jak důležitou roli hraje přátelství v obou dílech, musíme konstatovat, že lze tyto příběhy jen stěží shrnout slovy „vyprávění o smrti“. Smrt zde hraje samozřejmě zásadní roli, ale svým způsobem pouze připravuje půdu pro to, aby si hrdinové uvědomili, jak neobyčejně důležité je mít v těžkých chvílích života vedle sebe někoho, kdo je schopen pomoci a porozumět.

Bratři Lví srdce si největší mírou dokazují vzájemnou lásku a přátelství ve chvílích překročení hranice do jiného prostoru. Jonatán zachraňuje Suchárka skokem z okna, sám tak umírá a odchází do Nangijaly. Suchárek musí později učinit totéž a s Jonatánem na zádech skočit do propasti, což zároveň znamená přechod do Nangilimy. Přestože je vzájemný vztah obou bratrů patrný v průběhu celého příběhu, v zásadních chvílích vyplouvá na povrch.

„Šel jsem ke srázu a podíval jsem se dolů. Všude byla tma. Louku jsem už skoro neviděl. A pode mnou byla taková hloubka, že se mi zatajil dech. Jestli skočíme, bude jisté, že se do Nangilimy dostaneme oba. Žádný z nás nebude muset být sám, trápit se, brečet a mít strach.“ (Lindgrenová 1993: 158)

Existuje ještě jeden důvod, proč je přátelství bratrů Lví srdce natolik důležité. Právě cit staršího Jonatána k mladšímu a nemocnému Suchárkovi je tím, co zapříčiní vznik Nangijaly. Je to Jonatán, kdo o Nangijale začíná hovořit, bájná země je výtvozem jeho myslí a vzniká proto, aby ulehčila Suchárkovi jeho umírání. Na základě stejného citu Suchárek uvěří, akceptuje tuto myšlenku, proto se může celý příběh odehrát. Stejným principem poté vzniká i Nangilima – opět je to Jonatán, který uvede myšlenku Nangilimy na scénu. Děje se tak proto, že cítí možnost ohrožení v Nangijale a svému bratrovi chce poskytnout další naději.

Tento rozměr u Ivy Procházkové chybí – její ráj je něco, co existuje, nejsme zde svědky jeho stvoření. Přátelství je nicméně i zde velmi důležitým aspektem celého příběhu, který také částečně ovlivňuje děj. Když se totiž oba hrdinové po zhlédnutí svého životního příběhu rozhodují, zda se vrátí do svého rodného lesa, jejich vzájemný vztah je tím, co je nutí k zamyšlení.

„Kdybych nechtěl to, co ty... kdybych tu radši zůstal... zůstala bys se mnou, nebo... nebo bys...?“ Nedopověděl, ale oba věděli, co má na mysli. Šupito se zamýšleně zahleděla do heřmánku. „Já nevím,“ přiznala po chvíli. „A ty?“ „Taky nevím.“ (Procházková 2006: 80)

Cesta zpět, přechod do „reálného“ prostoru se uskuteční proto, že se na něm oba přátelé shodnou. Nicméně, jak vyplývá z ukázky, existuje i jistá možnost, že by se tomu tak stát nemuselo. Oba kamarádi se rozhodli pro stejnou věc, pokud by ale každý z nich měl jiný názor, není jisté, jestli by zůstali spolu. Stejným způsobem by uvažoval i malý čtenář. V tomto věku ještě není psychika dítěte natolik vyspělá, aby bylo schopné obětovat své touhy a přání pro touhy toho druhého.

Hrdinové Astrid Lindgrenové jsou na morálně vyšší úrovni, proto se Suchárek, i když se bojí a není si jistý, rozhoduje pro skok do propasti, aby tak zachránil svého bratra. Procházková své hrdiny před takto důležité rozhodnutí nestaví, jelikož si je vědomá, že i pro čtenáře by to byl moment problematický. Přátelství se tím nestává slabší, jen ještě nedosahuje úrovně, na které by byli hrdinové schopni rozhodnout se ve prospěch přítele přes svou vlastní vůli.

Zmínkou o přechodech z jednoho prostoru do druhé se dostáváme k jednomu z nejdůležitějších motivů obou děl, a to k **motivů cesty**. Hrdinové obou děl se vydávají na cestu. Zatímco Šupito s Bělobřichem cestují pouze z jednoho prostoru do druhého, tedy z „reálného“ do fantastického, a poté setrvávají na místě (jak jsme již zmínili dříve, zvířecí ráj je prostorem statickým), bratři Lví srdce se vydávají na cestu i poté, co přijdou do Nangijaly. Na této cestě musejí překonat mnohé překážky, aby mohli Nangijalu zachránit. Svatava Urbanová (1999) v této souvislosti mluví o dvou cestách, přičemž jedna je vnější a pohybujeme se po ní chůzí, jízdou, či letem, druhá cesta, vnitřní, je vnímána jako hledání, bloudění a nalézání. Vnější cesta se tedy stává pouze prostředníkem k tomu, abychom mohli nacházet další dimenze. Urbanová také zmiňuje jistou podobnost tohoto druhu dětské literatury s mytologií. Vzpomeneme-li si na motivy, jež obě autorky, ale zejména Lindgrenová ve svých dílech využívají, musíme s tímto tvrzením souhlasit.

Urbanová dále zmiňuje motivaci k vykonání cesty:

„Zatímco v mýtech, ve folklorních pohádkách, středověkých cestopisech nebo v rytířské epice se hrdina odebírá na cestu, protože je k ní předurčen nebo obřadně vyzván, v těchto příbězích je cesta mnohdy akceptována jako něco nechtěného, vynuceného, dokonce může

být vnímána jako forma potrestání. Protagonisté se hrdiny teprve stávají, nerodí se jimi.“ (1999: 143)

Toto tvrzení platí pro obě naše sledovaná díla. Myška Šupito se na cestu vydává zcela nedobrovolně, nic jiného jí vlastně nezbývá, Suchárek sice po cestě do Nangijaly touží, ale důvodem je zejména fakt, že chce být nablízku svému bratrovi. Sám od sebe by dostatek odvahy k cestě a poté k záchraně Nangijaly neměl.

Cesty ve fantastické literatuře pro děti podle Urbanové směřují do zemí, prostorů, vznikajících průnikem sféry fantazijní, realistické a citové. Fantazijní sféra je blízká krajině mytické, pohádkové, sféra realistická se vyznačuje existencí realistických geomorfních útvarů, jakými jsou např. hory nebo řeky, a také existencí reálných zvířat, která se stávají hlavnímu hrdinovi pomocníky na jeho cestě.

„Tato krajina je zdánlivě všednější, avšak neméně důležitá, protože na základě subjektivní představivosti povzbuzuje čtenáře až k objevům nové reality ve známých věcech.“ (tamtéž 144)

Krajina citová je poté ta, kterou je nutno objevit. Pohybujeme se v ní po vertikální ose směrem do nitra, tedy do srdce. Tento vnitřní prostor vyjadřuje lásku, ale také obět' nebo fakt, že hrdina někam patří.

V *Bratrech Lví srdce* i v díle Ivy Procházkové skutečně tyto krajiny nacházíme. Fantazijní sféře odpovídá u Lindgrenové zejména tajemná Karmánie s pravěkou nestvůrou Katlou a hadem Karmem, jak jsme se o nich zmiňovali v dřívějším rozboru. Ve zvířecím příběhu Procházkové se do fantazijní sféry dostáváme zejména ve chvílích, kdy se setkáváme s náboženskou symbolikou lodičky plující do ráje, průchodu branou a očištné koupele. Krajina reálná se opět vyskytuje v obou dílech – vidíme hory, řeky, jezero, les, Suchárek se projíždí na svém koni, celý rajský lunapark je vytvořen z reálných přírodních předmětů.

Krajina citová je poté tím, o co šlo autorkám především. Šupito se v ráji dostává skutečně do hlubin svého nitra, kde objevuje skryté touhy, zejména tedy touhu po rodném lese, ale také přátelský cit k Bělobřichovi. Nikde jinde by jí nebylo umožněno toto si uvědomit, teprve v citové krajině sebe sama, zde vyjádřené motivem velrybího kina, přichází na to, jaká je a co skutečně chce. Suchárek se zase utvrzuje ve svých schopnostech, charakteristika cesty mu umožňuje prokázat to, o čem si nemyslel, že existuje a najít

odvahu, která mu ve světě „reálném“ chyběla. V citové krajině svého nitra tak zároveň objevuje sílu, jež mu pomůže odhodlat se k závěrečnému kroku a zachránit bratra.

„V rámci dětské fantastické literatury jsou cesty a cestování obohaceny o neopominutelný korelát dospívání. Protagonisty jsou zpravidla děti, mladí lidé nebo malí tvorové a neúprosný Čas, který určuje hranice i nejmocnějším bytostem a kouzlům, má větší prostor. Proces proměn, proces sebepoznávání, hledání identity zde nabývá na dalším myšlenkovém rozměru, a to na jedinečnosti bytí v mnohosti vesmíru.“ (tamtéž 147)

Zmíněný korelát dospívání v našich sledovaných dílech především znamená hledání a nalezení síly rozhodnout se, uskutečnit důležitý krok. V případě Suchárka jde doslova o krok, krok do propasti, který symbolicky vyjadřuje jeho smíření se smrtí. Šupito svým rozhodnutím zase odmítá věčný ráj a volí skutečný život před bezstarostnou existencí.

Jaký je dopad těchto příběhů na čtenáře? Co se odehrává ve čtenářově nitru? A má vůbec smysl, aby děti fantastické příběhy četly?

„Vlastností fantastických příběhů je, že čtenáři obrazně vnímají hodnoty lidského života a jeho nejlepší kvality a bezděčně touží se osobnostně vyrovnat s tím, co zažívají.“ (tamtéž 147)

Dítě může prostřednictvím příběhů, jako jsou *Bratři Lví srdce* či *Myši patří do nebe* pojmenovat některé skutečnosti, s nimiž by se jinak těžko vyrovnávalo.

Jak jsme již zmínili v úvodu našeho pojednání, dětem dnes většinou chybí přímá zkušenost se smrtí, její zdeformovaná podoba tak, jak ji znají z televizních obrazovek, jim těžko může dát správný klíč k jejímu uchopení. Od rodičů pak většinou získávají pocit, že smrt je něco tajemného, čeho je třeba se děsit. Aby se dokázaly s problematikou vyrovnat, potřebují smrt nějakým způsobem nepřímo prožít. Díky zpracování v podobě fantastického příběhu se jim tato možnost nabízí. Tím, že příběhy využívají mytologických, archetypálních prvků, nabízejí čtenáři určitou možnost spolupodílet se na příběhu. Použité motivy jsou veskrze staré, co je zde nové, je vlastní interpretace každého čtenáře.

„Základním předpokladem jejich čtenářské úspěšnosti je obdobně jako v surrealistických textech zapojení podvědomí, fabulace založená na principu hry a hravosti, na nenuceném prodlužování spoluhrů v reálném životě.“ (tamtéž 148)

V našem případě mají tedy čtenáři možnost spoluprožít smrt s hlavními hrdiny, což posléze v situaci, kdy se dítě se smrtí skutečně setká, vede k tomu, že hrůza z neznámého a tajemného bude podstatně menší. Potvrzené reakce na knihu Astrid Lindgrenové jsou toho přímých důkazem. *Myši patří do nebe* jsou dílem podstatně mladším a čtenářské reakce nejsou zatím dostatečně prozkoumány, nicméně určitě by stály za pozornost.

V našem srovnání nyní zbývá shrnout, v čem spatřujeme základní rozdíly a zároveň klady i zápory obou předkládaných děl. Vycházíme přitom jednak z teoretických poznatků odhalených v předešlých částech práce, jednak si dovoluujeme osobní hodnocení, jelikož se domníváme, že to je nedílnou součástí veškerých literárních pojednání, tím spíše pokud jde o literaturu pro děti a mládež.

Jak jsme již dříve naznačili, při srovnávání obou děl nesmíme zapomínat na rozdílného modelového čtenáře. Nevíme, jak se k této problematice stavěla Astrid Lindgrenová, nicméně její kniha *Bratři Lví srdce* u nás vychází s doporučeným věkem čtenáře 8 let. Jako vždy v této sféře literatury záleží na vyspělosti každého dítěte, umíme si ale představit, že by tato hranice mohla být posunuta ještě výš. Zároveň je ale nutné si uvědomit, že žánr fantastické literatury pracuje s podvědomím, které vždy dovolí jen takovou interpretaci, jež odpovídá emoční vyspělosti recipienta. Čtenář si tedy z knihy vezme to, co aktuálně potřebuje a je schopen uchopit.

Kniha Ivy Procházkové *Myši patří do nebe* nese doporučení „pro čtenáře od 7 let“. Vidíme, že z hlediska nakladatele by se tedy obě díla příliš nelišila, přitom už z našeho předchozího srovnání vyšlo najevo, že Procházková uchopila tematiku lehčeji, tak, aby i malý čtenář (či posluchač) byl schopen dílo vnímat. Její pojetí je jiné už tím, že zde jako hrdinové vystupují zvířata. Zcela odlišný je navíc i jazyk. Zatímco dialogy Lindgrenové řeší závažná témata života, smrti, zrady, jazyk Procházkové je mnohem hravější, dialogy jsou živé a vtipné. Procházková navíc své hrdiny nechává vrátit se do „reálného“ světa, smrt tedy v jejím pojetí není definitivní.

Pokud bychom se tedy drželi nakladatelského věkového doporučení, museli bychom konstatovat, že Procházková své čtenáře podceňuje, když pro ně tematiku tímto způsobem zlehčuje. Nebo naopak, že Lindgrenová přeceňuje schopnosti osmiletého čtenáře vyrovnat se s tématem natolik závažným a závažně podaným.

Myslíme si nicméně, že ani jedno dílo není třeba zatracovat. Obě autorky prokázaly nespornou schopnost přiblížit tematiku smrti dětskému čtenáři. *Myši patří do nebe* jsou bezpochyby dílem, které může dětem sloužit jako první setkání s podobnou problematikou. Právě ty nejcharakterističtější aspekty knihy, tedy živé dialogy, výborně vykreslené prostředí a pochopení pro dětské vnímání světa dokazují, že čtenář se při četbě rozhodně nebude nudit a zároveň se nenásilnou formou seznámí s něčím, co před ním často bývá skrýváno.

Bratři Lví srdce pravděpodobně nepotřebují obhajobu, jejich několikeré vydání v mnoha zemích světa je dostatečným důkazem jejich kvality. Astrid Lindgrenová se nezalekla závažnosti tématu a svým čtenářům podala svědectví o tom, jak by to mohlo být. Čtenář její knihy bude pravděpodobně starší a vyspělejší než čtenář Procházkové, nicméně i on se musí vyrovnat se strachem, který v něm tematika vyvolává. Je už ale schopen akceptovat přítomnost zla a temných sil, s nimiž je nutno bojovat, aby člověk mohl postoupit dál.

Svatava Urbanová tvrdí, že fantastická literatura

„disponuje polohami, jež mohou být zážitkové a emocionálně krajní: zahrnují agresi, hrůzu, strach, skepsi, rozpolcenost, stejně jako humor, ironii, parodii, grotesknost, absurditu. Hyperbolicky dovede zrcadlit skutečnost a vytvářet prostory alternativního světa.“ (tamtéž 154)

Platí to pro obě naše díla, přičemž příběh Lindgrenové je temnější v tom, že si ze zmíněných poloh vybírá především ty negativní, zatímco Procházková volí spíše pozitivní, optimistický tón. Záměr obou autorek byl ale podobný a domníváme se, že v obou případech došlo k jeho naplnění.

11. Závěr

V naší práci jsme se zabývali tematikou prostoru v dílech *Bratři Lví srdce* Astrid Lindgrenové a *Myši patří do nebe* Ivy Procházkové. Zajímal nás zde především způsob, jakým obě autorky uchopily tematiku smrti. Přestože jsme si vědomi toho, že nejde o jediná díla v rámci literatury pro děti a mládež, která se tematikou smrti zabývají, zvolili jsme Lindgrenovou a Procházkovou jednak proto, že jde o jedny z nejoblíbenějších dětských autorek, ale především proto, že problematika prostoru ve vztahu k tematice smrti je v obou dílech určujícím prvkem.

Jako nutné východisko práce jsme viděli stručné seznámení s oběma autorkami a především stylem, jakým píše své knihy pro děti, jelikož jde o něco, co je patrné i v obou sledovaných dílech. Mohli jsme se tak přesvědčit, že i v příběhu zabývajícím se tematikou smrti neopouštějí autorky to, čím jsou jejich knihy typické, Procházková tedy zejména živý jazyk a zdůrazňování hodnoty přátelství a vztahů obecně, Lindgrenová styl, jímž čtenáři předává informace bez zbytečných přikrašlování, zároveň ale také akcent na mezilidské vztahy.

Předkládaná práce pojednává o tematice smrti v dětské literatuře pouze z jednoho z mnoha hledisek. Jelikož jsme se přesvědčili o tom, o jak komplexní problematiku se jedná, domníváme se, že by si zasloužila více pozornosti odborníků, nejen literárních vědců, ale také učitelů, jejichž pomocí by mohly být uskutečněny zajímavé výzkumy týkající se toho, jak samy děti tuto problematiku vnímají a jak jim případně obdobná díla pomáhají překonat strach, který je se smrtí spjatý. Výsledky takového výzkumu by kromě odborníků jistě zajímaly i mnohé rodiče, jimž by mohly pomoci rozhodnout se, jak se k obtížnému tématu postavit.

Bibliografie

Primární literatura

LINDGREN, Astrid. 1992. *Bratři Lví srdce*. Praha: Albatros. ISBN 80-00-00347.

PROCHÁZKOVÁ, Iva. 2006. *Myši patří do nebe*. Praha: Albatros. ISBN 80-0001558-7.

Sekundární literatura a zdroje

ČEŇKOVÁ, Jana. (rec.). Iva Procházková – *Myši patří do nebe*. *Portál české literatury*. 2006 [cit. 24. 11. 2008]. Dostupné na WWW
<http://www.czlit.cz/main.php?pageid=65&production_id=503>

ČERVENKA, Miroslav. 1992. *Významová výstavba literárního díla*. Praha: Karolinum. ISSN 0567-8269.

DOLEŽEL, Lubomír. 2003. *Heterocosmica : fikce a možné světy*. Přel. Lubomír Doležel. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0735-2.

DRIJVEROVÁ, Martina. (rec.). Kde je Ráj? čili Bratři Lví srdce. *Zlatý Máj*. 1993, roč. 37, č. 1, s. 39-40. ISSN 0044-4871.

HEINZ-MOHR, Gerd. 1999. *Lexikon symbolů : obrazy a znaky křesťanského umění*. Přel. Eva Urbánková. Praha: Volvox Globator. ISBN 80-7207-300-1.

HELDOVÁ, Jacqueline. 1985. *V říši obrazotvornosti : děti a fantastická literatura*. Přel. Otomar Radina. Praha: Albatros.

HODROVÁ, Daniela. 1997. *Poetika míst*. Praha: H&H. ISBN 80-86022-04-8.

HODROVÁ, Daniela. 1994. *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP. ISBN 80-85917-03-3.

LURKER, Manfred. 2005. *Slovník symbolů*. Praha: Universum. ISBN 80-242-1588-8.

MATOUŠ, Kryštof. (rec.). Nebe je bezva, ale jenom na chvíli. *Zlatý máj*. 2006. roč. 22, č. 10, s. 112. ISSN 1211-9938

MATOUŠEK, Petr. 2004. *Snění pro lepší čas : česká kniha pro děti a mládež 2003*. Praha: Ministerstvo kultury České republiky. s. 33-36. ISBN 80-86310-38-8.

MYŠKOVÁ, Ivana. *Magnesia Litera 2007 - Iva Procházková: Myši patří do nebe*. [cit. 24. 10. 2008]. Dostupné na WWW
<<http://www.rozhlas.cz/mozaika/literatura/zprava/335418>>

NEŠLEHOVÁ, Kateřina. (rec.). Dětem pro radost, rodičům pro poučení. *Telegraf*. 1993, roč. 2, č. 255. s. 16. ISSN 1210-0846.

- PANOUSHKOVÁ, Markéta. (rec.). Přátelství nade všecko. *Nové knihy*. 1992, č. 46, s. 6. ISSN 0322-922X.
- PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta. ISBN 80-7290-045-5.
- PROVAZNÍK, Jaroslav. *Literatura pro české děti v posledním desetiletí*. 2003 [cit. 22. 10. 2008]. Dostupné na WWW <<http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=10179>>
- PROVAZNÍK, Jaroslav. (rec.). Myši patří do nebe... ale jenom na skok. *Tvořivá dramatika*. 2006, roč. 17, č. 2 (2006), s. 45. ISSN 1211-8001
- Slovník literární teorie*. 2., rozš. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984.
- SLAWINSKI, Janusz. Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. Přel. Petr Vidlák. In *Od poetiky k diskurzu : výbor z polské literární teorie 70. – 90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, s. 116 – 129. ISBN 80-7294-072-4
- STRÖMSTEDTOVÁ, Margareta. 2006. *Astrid Lindgrenová : životopis*. Přel. Jarka Vrbová. Praha: Albatros. ISBN 80-00-01794-6.
- ŠUBRTOVÁ, Milena. Filozofizace literatury pro děti a mládež. In *Sedm klíčů k otevření literatury pro děti a mládež 90. let XX. století : reflexe české tvorby a recepce*. Olomouc: Votobia, 2004, s. 145 - 161 ISBN 80-7220-185-9.
- ŠUBRTOVÁ, Milena. (rec.). Patří myši do nebe? *Ladění*. 2006, roč. 11, č. 3, s. 13-14, ISSN 1211-3484.
- ŠUBRTOVÁ, Milena. 2007. *Tematika smrti v české a světové próze pro děti a mládež*. Brno: Masarykova univerzita. ISBN 978-80-210-4413-5.
- URBANOVÁ, Svatava. 2003. *Meandry a metamorfózy dětské literatury*. Olomouc: Votobia. ISBN 80-7198-548-1.
- URBANOVÁ, Svatava. 1999. *Metamorfózy dětské literatury : přehled české literatury pro děti od roku 1945 po současnost*. Olomouc: Votobia. ISBN 80-7198-379-9.
- VÁGNER, Ivan. (rec.). Nangijala, první okruh Onoho světa. *Nové knihy*. 2001, roč. 41, č. 36, s. 29. ISSN 0322-922X.
- VRBOVÁ, Jarka. *Svět Astrid Lindgrenové*. 2003 [cit. 22. 11. 2008]. Dostupné na WWW <<http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=9763>>
- ZH. (rec.). Vábivost mýtů. *Svobodné slovo*. 1993, roč. 49, č. 14, s. 6. ISSN 0231-732X.

Abstrakt

Diplomová práce *Smrt v literatuře pro děti a mládež: problematika prostoru* se zabývá srovnáním děl Astrid Lindgrenové a Ivy Procházkové. V teoretické části vysvětluje postavení obou autorek ve sféře dětské literatury a zabývá se reflexí recenzentských ohlasů na obě knihy. V další části se věnuje literární fantastice a zejména vlastní problematice prostoru. Zde naznačuje možná východiska bádání zmínkou o existujících teoretických statích. Teoretické poznatky jsou poté aplikovány v části zabývající se rozborem obou knih, v němž jde především o způsob zobrazení světa „reálného“, fantastického a problematiku přechodu mezi nimi. Poslední část je srovnáním přístupů obou autorek k tematice smrti v dětské literatuře z hlediska prostoru a pokusem o vystižení příčin, způsobujících rozdíly.

Abstract

The diploma thesis *Death in Children's Literature – The Matter of Space* compares the work of Astrid Lindgren and Iva Procházková. In the theoretical part the author explains the place of both writers within the literature for children and deals with reviews of both books. Next part is focused on fantastic features in literature and on the matter of space. Possible existing sources of further study are mentioned here. Theoretical knowledge is applied in the following part dealing with analysis of both books that is aimed at picturing the “real“ and fantastic world and the transfer between them. The last part is a comparison of the authors' approach to death in children's literature concerning the matter of space. Possible causes of differences are mentioned here.

Klíčová slova

Astrid Lindgrenová

Iva Procházková

tematika smrti

literatura pro děti a mládež

prostor