

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Miroslava Kazdová

Večerníček: Narativní postupy a sémantická analýza žánru

Večerníček [TV Fairy Tale]: Narrative Patterns and the Semantic Analysis of  
the Genre

Praha 2010

vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

Děkuji vedoucímu své diplomové práce, panu Prof. PhDr. Petru Bílkovi, CSc.,  
za jeho podnětné rady a osobní přístup.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, výhradně s použitím citovaných pramenů a za konzultačního přispění vedoucího diplomové práce.

V Praze dne 29. 8. 2010

## **ANOTACE**

Diplomová práce zkoumá žánr Večerníčku jako specifického audio-vizuálního textu primárně určeného dětskému vnímání na pozadí obecné teorie populární, konkrétně televizní kultury. Vychází z předpokladu, že tento populární seriálový žánr patří již několik generací mezi texty pevně etablované v českém socio-kulturním prostředí a jako takový má potencionální vliv na vnímání obdobných narativů. Analyzuje a interpretuje některé způsoby utváření typických narativních struktur a základní principy světatvorby tohoto žánru.

## **ABSTRACT**

The diploma thesis is focused on Večerníček [TV Fairy Tale] as a specific audio-visual text primarily intended for children's audience. It offers a semantic analysis of the genre on the basis of general theory of popular culture, specifically television culture. It is based on the assumption that this popular serial genre has been firmly entrenched in Czech socio-cultural environment and therefore it might have a potential impact on the perception of similar narratives. The main intention of this study is to describe and interpret some of the narrative patterns as well as the main textual principles shaping the construction of the fictional worlds of the genre.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Večerníček

Populární kultura

Televizní kultura

Literatura pro děti

Narativní struktury

## **KEYWORDS**

Večerníček [TV Fairy Tale]

Popular culture

Television culture

Children's literature

Narrative Patterns

## Obsah

1.	Úvodní teze, vymezení předmětu diplomové práce	6
2.	Počátky a historie televizního Večerníčku	10
3.	Popkultura	14
4.	Média a televize	19
4.1.	Televize	21
5.	Texty určené dětskému vnímání	26
5.1.	Vnější zásahy do textů	30
5.2.	Posuny v produkci a recepci textů pro děti, serialita	33
6.	Mimotextové výstavbové prvky ve Večerníčku a jiných typech textů	37
6.1.	O původu, modelovém publiku, kulturní globalizaci, české tradici, taktizování a opakování	39
6.2.	O animaci, vpřed krácející technologii a fantazii	44
6.3.	O hudbě, hlasech a dabingu.	45
7.	„Myslím si... Večerníček“	48
8.	Textové způsoby světatvorby, základní tematické složky	51
8.1.	Dějové konstanty	51
8.2.	Konstruování postav	53
8.2.1.	Zvířecí nebo nadpřirozený hrdina, antropomorfizace	55
8.2.2.	Některé typické rysy pohádkových postav	57
8.2.3.	Kategorizace postav na základě jejich zastoupení v příběhu	60
8.3.	Konstruování času a prostoru	63
8.3.1.	Kategorizace času a prostoru na základě vztahu k aktuálnímu světu	63
8.3.2.	Příběhy a konce	67
8.3.3.	Co vyplývá a co zbývá?	69
9.	Závěr	71
10.	Bibliografie	72

## 1. Úvodní teze, vymezení předmětu diplomové práce

Večerníček – jak uvádí podtitul knihy Marie Kšajtové<sup>1</sup> – patří k nejslavnějším televizním pořadům u nás. Pravděpodobně neexistuje Čech, jehož by tento fenomén, který v letošním roce oslavil 45 let své existence, nějakým způsobem nepoznamenal; dnes sedmiminutový příběh, určený primárně nejmladším divákům, objevující se na obrazovce pravidelně den co den ve stejný čas. Čím pro nás je, jak silně zasáhl a stále zasahuje do české kulturní sféry<sup>2</sup>, jak vznikl, vyvíjel se a kam až do současnosti dospěl, jaké je jeho místo v kategorii „masové či pop-kultury“ – v dnešní době tak často diskutované – a kolik možných interpretací na něj lze aplikovat? To je jen část otázek, které vytanou na mysl, zamyslíme-li se nad večerníčkovským příběhem jako osobitým typem vizuálně verbální narace pro děti.

Jedná se o otázky z mého pohledu velmi inspirativní a nabízející poměrně pestrou škálu cest, jak k tomuto českému fenoménu přistupovat. A zůstaneme-li u této metafory, rozmanitost a nosnost tohoto tématu nás stejně může zavést i na křižovatku, kde se, byť neradi, musíme pro jednu z možných stezek rozhodnout, navíc nejsou všechny stejně široké a jednoznačné, a proto se může stát, že některá nás vyvede do ztracena a my se budeme muset vrátit zpátky na nějakou již prošlapanou. Mám tím na mysli, že i přes riziko uhnutí z některé z bezpečných a ověřených cest, jak k literatuře přistupovat, nám večerníčkovský materiál našťastí nabízí natolik výživné téma, že by bylo škoda nezkusit podívat se na něj z co nejrozmanitějších a nejkomplexnějších hledisek, třebaže ne všechny přístupy nám budou schopny podat černobílé a zevrubné výsledky. Přínosné se mi zdá především podnitit a naznačit ony „cesty“, po kterých je možné se vydat i při analýze tzv. popkulturního žánru, který nepatří ke klasickým textům. Právě tady se nám možná odhaluje živoucí skutečnost, velmi vhodným termínem pojmenována jako „dění“, a každodenní zkušenost „laických“ konzumentů literatury, respektive kultury obecně. Vyjevuje se tak nejenom tendence diskurzivního čtení určité skupiny (v našem případě národa), ale dostaneme se i na pole mimoliterární, do širšího kontextu obecně kulturního, na který, jak se ukazuje, má večerníčkovské téma nemalý vliv.

Z podstaty této práce vyplývá, že ačkoliv se budu snažit vycházet (kde to bude možné) v co největší míře z podložených pramenů a své poznatky ověřovat, zobecňovat a objektivizovat, nastává riziko, že se v některých případech nevyhnu subjektivním úvahám,

---

<sup>1</sup> KŠAJTOVÁ: 2005.

<sup>2</sup> Týká se to i nezanedbatelného vlivu Večerníčku na sféru komerční, jak o tom budeme hovořit dále.

dedukcím a předpokladům. Pomineme-li různorodé estetické cítění každého člověka a fakt, že v každém z nás zanechává kulturní percepce různě hluboké stopy, důvodem je i to, že večerníčkovské téma je pro svou dlouholetou zakotvenost (a to nejen v časovém harmonogramu ČT1, ale především v české kulturní encyklopedii) natolik materiálově bohaté a „hravé“, že k osobnímu přístupu přímo vybízí. Rovněž to mu však přidává na přitažlivosti a vyvolává pokušení prozkoumat ho pohledem „těšitelovým“<sup>3</sup> a aplikovat na něj některé metodologické postupy, které se jeví jako produktivní a inspirativní.

Nekladu si za cíl statisticky zmapovat všezahrnující pohled na tento žánr, ani nemám v úmyslu přiklánět se výrazně k některé ze zvolených metodologií či snažit se zařadit Večerníček do širokého diachronně pojímaného kontextu, nýbrž mi jde o to naznačit některé otevřené možnosti uchopení, které nám tento tradiční popkulturní fenomén nabízí. Domnívám se, že se jedná o vydatné téma, vypovídající mnohé nejen o současném nastavení dobové estetické normy, ale současně o posunech v lidském chápání populárního textu obecně.

Zároveň si uvědomuji, že jako většina popkulturních děl je i toto námi zkoumané záležitostí dočasnou a pomíjivou<sup>4</sup>, reflektující v určité míře dobové výstřelky a stereotypy, a jeho výpovědní hodnota se týká časově omezeného období. Z toho důvodu na něj platí odlišné způsoby kódování a dekodování a nelze na něj v žádném případě uplatňovat stejné nároky jako na „nadčasové“<sup>5</sup> literární texty.

Jak význačnou roli hraje Večerníček v našem obecném povědomí, jaký je jeho vliv na konstituování specificky české kulturní encyklopedie a archetypičnosti, jak se etabloval v kolektivně sdílené recepci českého publika – a to se netýká pouze dětí<sup>6</sup>, nýbrž i dospělých – dokládají četné a opakující se evidence.

Práce je strukturovaná do osmi kapitol. V rámci nich nastíníme nejprve počátky a vývoj Večerníčku jako televizního pořadu a nejdůležitější mezníky v jeho vývoji. Dále se budeme teoreticky věnovat široké a rozmanité oblasti, která je dnes souhrnně nazývána jako populární kultura a navážeme pasáží o kultuře mediální, konkrétně televizní. V centru zájmu budou specifika a komunikační strategie těchto systémů zaměřené na současného diváka

---

<sup>3</sup> Vycházím z Ecova termínu (Srov. Eco: 2006)

<sup>4</sup> Třebaže 45 let trvání je v současné době na televizní pořad obdivuhodně dlouhá doba.

<sup>5</sup> Uvědomuji si zjednodušenost a vágnost naznačené opozice: popkulturní x „nadčasové“ či „kanonické“ dílo; užívám ho pouze z důvodu názornosti daného problému.

<sup>6</sup> Ačkoliv u dětského recipienta je cenná především spontánnost a emotivní nezaujatost, která umožňuje udělat si – alespoň částečně – obrázek o tom, jaká u něj fungují hodnotící kritéria a soubory hodnot, dospělý, „texty“ již trvale „poznamenaný“ vnímatel, není již této kvality schopen.

populárních televizních „textů“<sup>7</sup>. Jelikož Večerníček je žánr patřící jednoznačně mezi texty primárně určené dětskému modelovému recipientovi, v další kapitole si připomeneme základní rysy literatury (textů) pro děti – řeč bude nejen o rozdílech mezi díly pro děti a díly pro dospělé nebo dětském vnímání příběhu, ale třeba i o vlivu cenzury a jiných dobových či ideologických vlivů na výslednou podobu díla.

Posléze se z literárně-teoretického hlediska budeme věnovat analýze základních konstitutivních rysů, narativních postupů a opakujících se schémat charakteristických pro tento specifický druh vyprávění. Mimo jiné poukážeme na základní výstavbové prvky (čili „univerzália a specifika“ žánru), jako je např. etická opozice dobro versus zlo, schematizace a archetypičnost postav, emblematická redukce při mimeticko-referenční funkci atd.; rovněž nemůžeme opominout problematiku kulturní encyklopedie a její posuny, mj. se dotkneme letmo i genderové otázky, intertextuality, (skryté i prvoplánové) didaktičnosti, humoru nebo problematiky konce příběhu. Stěžejní pak bude interpretace některých mimotextových a textových způsobů večerníčkovské světatvorby, mezi něž řadíme v prvním případě např. animáčnické zpracování, hudební složku a hlas vypravěče, v druhém pak dějové konstanty a konstruování postav či časoprostoru.

V teoretických částech práce budeme především (nikoliv však pouze) vycházet z odborných prací zabývajících se populární a mediální (převážně televizní) kulturou a komunikací – nosnými jsou pro nás v tomto ohledu obzvláště teoretické studie Johna Fiskeho, Umberta Eca, Rolanda Barthesa a výběrově i Dietera Prokopa.

V oblasti dětské literatury a Večerníčku nám budou inspirací knižně zaznamenané vzpomínky a postřehy bývalé dlouholeté dramaturgyně Večerníčku Marie Kšajtové, časopisecké a sborníkové články Petra A. Bílka, první číslo Hosta do školy z roku 2009 věnované dětské literatuře a publikace Jiřího Trávnička o dětském osvojování příběhů. Metodologické přístupy, které využijeme při rozboru večerníčkovského materiálu, mají základ v teoriích V. J. Proppa, C. Lévi-Strausse, popřípadě v odpovídajících heslech Lexikonu teorie literatury a kultury. Jelikož o Večerníčku jako takovém nevznikla, pokud je mi známo, doposud žádná ucelená monografie, další informace a názory vztahující se nějakým způsobem k Večerníčku jsem sesbírala z časopiseckých, novinových nebo internetových článků, případně i blogů a diskusních fór, které jsem se co možno nejsystematičtěji snažila průběžně sledovat během přípravné fáze své práce.

---

<sup>7</sup> Stěžejní pojem, s nímž budeme hojně pracovat i nadále, a to ve významu širším, než je obvyklé – znamená „dílo“ jakéhokoliv kulturního charakteru. Srov. FISKE: 1989.



Dalším podnětným zdrojem, na který budu zcela jistě – explicitně i mezi řádky – odkazovat, pro mě byl rozhovor se současným dramaturgem oddělení Večerníčku v České televizi Milošem Zvěřinou, který si – i přes zjevné pracovní vytížení – našel čas a byl ochoten si se mnou rozprávět o současném dění ve Večerníčku. Za to bych mu alespoň touto formou ráda poděkovala.

Některé další poznatky budu taktéž čerpat ze semináře Literatura pro děti a mládež, realizovaného na FF UK v roce 2006 a vedeného Petrem A. Bílkem.

Co se formálních náležitostí práce tohoto typu týká, považuji hned na začátku za příhodné upozornit na to, že přestože se budu snažit vyjadřovat v souladu s běžným literárněvědným jazykem, problematika, které se věnuji, si s ním nevystačí docela: pro výstižnější formulace některých pojmů a úvah nebo teoreticky obtížně uchopitelných aspektů, zejména takových, které čerpají z materiálu konkrétních pohádek a které by jinak vyžadovaly zdouhavý výklad a ubraly by tím, podle mého názoru, na srozumitelnosti, uchýlím se někdy – v duchu tématu této práce – k poněkud populárnějšímu výkladovému stylu.

Po zvážení stylu a tématu své práce volím jako většinové osobnější vyjádření v ich-formě, neboť se mi jeví jako vhodnější pro vyslovování vlastních soudů a myšlenek. Nekonzistentně, nýbrž tam, kde z nějakého důvodu cítím čtenářovu účast na celkovém vyznění vyřčeného nebo jakýkoliv jiný projev (dojem) spřízněnosti s ním, a kde se mi tak vzpírá použít jednotného čísla, využívám existence autorského plurálu.

Pokud jde o důslednost terminologickou, snažím se, aby veškeré přejaté i pro vlastní účely zavedené výrazy, používané v rámci celé práce, byly na začátku náležitě vysvětleny a podle tohoto vysvětlení nadále užívány.

U stěžejního pojmu Večerníček budu navzdory velké pravopisné rozkolísanosti preferovat variantu s velkým písmenem – s odůvodněním, že ho považuji za název televizního pořadu, nikoliv za apelativum.

## 2. Počátky a historie televizního Večerníčku

Nežli přistoupíme k samotné sémantické analýze žánru, je na místě uvést několik základních dat o době a okolnostech vzniku televizního Večerníčku. Možná i to napomůže osvětlit onu neobyčejně dlouhou oblibu a vytrvalost, kterou si Večerníček uchoval za dosavadních 45 let své existence na obrazovce České televize.<sup>8</sup>

V souvislosti s výročím před třemi lety proběhlo médii mnoho dobrých i méně povedených novinových i časopiseckých článků, dokumentárních pořadů, rozhovorů apod., Večerníček má dokonce i své samostatné pravidelně aktualizované webové stránky (viz seznam použité literatury), na nichž se zájemce může kromě geneze a prvních krůčků dozvědět mnohé o např. druzích a výrobě animované pohádky, významných osobnostech spjatých s počátky a rozvojem Večerníčku, právě vysílaných příbězích, programu na daný rok či o připravovaných nových animovaných pohádkách. Zájem veřejnosti je patrný i z počtu odkazů (nutno podotknout, že různé kvality a relevance), které se objeví, zadáme-li do internetového vyhledavače heslo „večerníček“: přesahuje hranici 220 tisíc. Vzhledem k lehké dostupnosti podrobnějších informací o počátcích a historii našeho žánru si zde dovoluji uvést pouze základní mezníky a jména. Čerpám dílem z internetových stránek a dílem ze vzpomínkové knihy dlouholeté dramaturgyně pořadů pro děti Marie Kšajtové.<sup>9</sup>

Jak se dozvídáme z jejího vyprávění, úkol připravit krátké pohádky na dobrou noc dostala tehdejší dramaturgie vysílání pro děti v roce 1965. Inspirací byla známá rozhlasová vyprávění na dobrou noc nazvaná Hajaja. Ovšem něco jiného je vyprávět/ číst dětem pohádku v rozhlase a něco jiného je vizuálně ji zpracovat tak, aby se dětem (i nadřizovaným) líbila; zvláště když prostředky a kulisy byly velmi omezené. Nevděčná úloha byla tehdy přidělena dramaturgu Milanu Nápravníkovi, surrealistickému básníkovi, prozaikovi a výtvarníkovi, který televizní pohádky uvedl pod názvem Stříbrné zrcátko. vypravěčkou se stala Jitka Frantová a jejím loutkovým kamarádem robot Emil. Po rozhovoru paní Frantové s Emilem v roli zvědavého kluka následovala pohádka doprovázena statickými obrázky<sup>10</sup>. Vysílání tohoto pořadu probíhalo jednou týdně v neděli.

---

<sup>8</sup> Televize začala v Čechách pravidelně vysílat 25. 2. 1954. Netřeba snad připomínat, že v té době bylo vlastnictví televizního přístroje spíše výjimečnou záležitostí porovnáme-li to se stavem dnes, kdy je televize základní technickou výbavou každé domácnosti.

<sup>9</sup> KŠAJTOVÁ: 2005.

<sup>10</sup> Generace odrostlé na první sérii seriálu Arabela si jistě vzpomene na tatínka Karla Mayera, bravurně ztvárněného Vladimírem Menšíkem, který byl zaměstnán právě jako vypravěč takovýchto statických televizních pohádek.

Po roce se Stříbrné zrcátko přejmenovalo na Večerníček a v té souvislosti měli diváci možnost poprvé zhlédnout typickou (tehdy ovšem ještě černobílou) večerníčkovskou znělku v podobě, jak ji dodnes můžeme vídat každý podvečer (o jejím významu budeme podrobněji hovořit dále). S ní začala i významná a dlouholetá spolupráce se Studiem Bratři v triku. „*Bez režisérů Studia Bratři v triku by se televizní Večerníček s největší pravděpodobností nestal tím, čím dlouhá léta byl a dosud je,*“ tvrdí ve své knize Marie Kšajtová.<sup>11</sup>

Faktografickou pikantností na okraj budiž ve všech člancích zmiňovaný fakt, že se jedná o nejstarší znělku v České televizi a dle internetu i jednu z nejstarších v Evropě. Scénář pro ni napsal již zmiňovaný Milan Nápravník, který spolupracoval s výtvarníkem Radkem Pilařem (autorem např. známých postav z pohádek o Rumcajsovi a mimo jiné zakladatelem tzv. českého videoartu), režisérem Václavem Bedřichem a hudebním skladatelem Ladislavem Simonem. Proslulá znělka přežila téměř v původní podobě všechny dobové zvraty a její největší (a i tak prý veřejností nevídanou) změnou bylo státoprávním rozdělením způsobené nahrazení symbolu společné Československé televize symbolem reprezentujícím pouze Českou televizi na posledním listu – večerníčku, kterou kluk – Večerníček za jízdy vyhazuje<sup>12</sup>. Zvýšil se i počet vysílacích dní – v roce 1967 Večerníček dětem mával čepicí již třikrát týdně (v úterý, čtvrtek a neděli, jež byla jediným nepracovním dnem, což bylo motivací pro uvedení toho „nejlepšího“, co bylo k dispozici), postupně se interval zvyšoval a od roku 1973 se vysílal již denně. Ve stejném roce se datuje i první uvedení barevného Večerníčku.

V osmdesátých letech se děti mohly s pohádkami na dobrou noc setkávat dokonce i dvakrát – Večerníček se vysílal nejprve na druhém programu ČT pro menší děti a pak na prvním před hlavním večerním zpravodajstvím, jak je běžným územ i dnes. Podle slov Marie Kšajtové si děti na dvojí vysílání zvykly a často rády sledovaly tutéž pohádku i dvakrát. Díky nárůstu večerníčkovských seriálů se časem vysílaly i dvě různé pohádky. V devadesátých letech se dvojí vysílání k velké nelibosti dětí i rodičů zrušilo a dodnes zůstala jen jedna pohádka na prvním programu České televize.

---

<sup>11</sup> KŠAJTOVÁ: 2005, s. 17.

<sup>12</sup> Za poznámku stojí i stručná zmínka o tradiční večerníčkovské znělce a vůbec vysílání „rozprávky na dobrou noc“ u našich slovenských sousedů. Na rozdíl od české podoby Večerníčka – kluka v novinové čepici přijíždějícího na různých dopravních prostředcích a odhazujícího jednotlivé listy papíru (děti mají jistě spočítáno a dospělí si pamatují, že jich je celkem 21) mají na Slovensku tradičního „deduška“ alias ovčáka se psem, který jim každý den zažehne hvězdičku – pohádku. Na rozdíl od české postavičky, zasazené do zvláštního nekonkrétního nebeského bezčasí, která má svou neměnností funkci především ritualizační a pro děti je signálem pro začátek pohádky, slovenská znělka je poněkud „příběhovější“: dědeček pobývá v útulné chaloupce, která se i s ním proměňuje dle střídajících se čtyř ročních období. Za pomocníka pak dostává roztomilého psíka, jehož v zimě nenechá venku, ale pustí ho k sobě do chaloupky (dětmí velmi ceněné gesto). Nedílnou součástí je v obou případech – českém i slovenském – samozřejmě typická chytlavá melodie.

Prvními kreslenými animovanými seriály byly Pohádky ovčí babičky, poté Psí život (původní název seriálu dnes známého jako Štaflík a Špagetka, oba režíroval Václav Bedřich) a O loupežníku Rumcajsovi režiséra Ladislava Čapka – všechny ještě v černobílém provedení. V té době rovněž vznikl loutkový seriál Broučci (režisérka Libuše Koutná).<sup>13</sup>

V prvních letech se neuváděly jednotlivé díly seriálů jeden za druhým, jak jsme zvyklí dnes, ale vzhledem k pracné a zdlouhavé výrobě se prostě odvíšelo, co právě bylo hotové, byť se jednalo o naprosto jinou řadu příběhů. Jak uvidíme dále, postupem času etablovaná „seriálovost“ a „pravidelnost“ (v širším konotačním významu než jen vysílacím) je jedním ze základních a vyžadovaných rysů tohoto žánru.

Postupem doby a modernizací technického zázemí vznikaly už kompaktní seriálové řady Večerníčků, které si svou oblibu zachovaly dodnes a které právem považujeme za ony „kultovní“ večerníčkovské seriály. Patří sem určitě Večerníčky natočené režisérem a výtvarníkem Zdeňkem Smetanou – Pohádky z mechu a kapradí (1. řada z roku 1969), Rákosníček a rybník (1976) a navazující série Rákosníček a hvězdy (1977), nebo Václavem Bedřichem – O makové panence (1971), Říkání o víle Amálce (1975), první dobrodružství Boba a Bobka (1978, další řady už režíroval Miroslav Walter a Ivo Hejčman) a obě řady Maxipsa Fíka (1976, Divoké sny Maxipsa Fíka z roku 1983); dále pak Krkonošská pohádka Ireny Povejšlové (1974); čtyři série Pata a Mata (první je z roku 1976), na kterých se vystřídal několik režisérských osobností (Lubomír Beneš, Marek Beneš, Ladislav Pálka, Milan Šebesta, Josef Lamka); tři série pohádek Mach a Šebestová (první je z roku 1982 od Jaroslava Doubravy, další natočila Cilka Dvořáková); ze stejného roku pocházející první řada seriálu Kát'a a Škubánek (režie Zdena Skřípková, Věra Marešová), veselé Příběhy včelích medvídků z roku 1984 (Režie Libuše Koutná) a další a další.<sup>14</sup>

Nelze vyjmenovat všechny, kteří se na výrobě (která mimochodem trvala i několik let) těchto „klenotů“ podvečerních pohádek pro děti podíleli, stejně jako nelze vytvořit úplný seznam všech seriálů, které se jako Večerníček odvíšely. V průběhu let se formoval žánr

---

<sup>13</sup> Nejnovější večerníčkovské adaptaci Broučků (z roku 1995) se věnujeme odkazy v průběhu i v závěru této práce, proto považuji za příhodné doplnit pro případné srovnání podrobnější informace i zde – Marie Kšajtová vzpomíná, že první Broučci byly představováni ještě loutkami vedenými loutkoherci naživo. Měli mnoho nedostatků, ale jejich půvab spočíval v jednoduchosti a v kvalitě vypravěčských hlasů – ujali se jich herci jako Jaroslav Marvan, Karel Höger, František Smolík, Blanka Waleská nebo Karolina Slunéčková. Komunistická cenzura je sice strpěla, ale ačkoliv knižní vydání z roku 1970 „stihlo“ ještě vyjít s původním textem, ve Večerníčku musely být všechny náboženské narážky odstraněny. Televize byla logicky mnohem masovější médium, proto bylo nebezpečí větší a zákazy přísnější. To byl pravděpodobně i důvod, proč se Broučci vysílali velmi zřídka i v následujících letech, vadila prý přílišná pokora a odevzdanost osudu.

<sup>14</sup> Vyjmenovali jsme si ty nejdůležitější pohádkové seriály, ke kterým se v dalších kapitolách budeme vracet a na které budeme odkazovat. Seznam by samozřejmě mohl být mnohem delší, což by však ztrácelo význam. Údaje jsem převzala ze stránek České televize dostupných na: WWW:

<<http://www.ceskatelevize.cz/program/vecernicek/galerie.html>> (přístup 30. 6. 2010)

Večerníčku, jak ho známe nyní. Možná má popularita oněch proslavených kultovních Večerníčků původ v době jejich vzniku a prvních repríz, kdy došlo k vzácnému protnutí několika nezbytných faktorů, jež zakládají úspěch uměleckého textu – na jedné straně přirozená lidská potřeba jednoduše se bavit a smát, na další stále ještě relativně nové, o to intenzivněji přijímané médium v podobě televizní obrazovky, souběžně s nimi i komunistický režim násilně oklešťující jiné druhy zábavy a v neposlední řadě neobyčejně povedené a nápadité texty samotné, navíc výborně zpracované.

Československý Večerníček prošel i érou, kdy se střídaly pohádky české se slovenskými a zahraničními,<sup>15</sup> od čehož se posléze ustoupilo a tradičně se vysílají pouze seriály vyrobené u nás.

Přeskočíme-li mnoho let, mnoho osobností s Večerníčkem spjatých a mnoho lepších a horších seriálů, které v minulosti naplnily tento žánr, dostaneme se k produkci současné. Stále platí, že Večerníček patří k stabilně nejsledovanějším televizním pořadům vůbec. Každý rok vznikají nové seriály, které se ve vysílání střídají s těmi staršími, „klasickými“. S pozvolna se proměňující dobou a společností jsou patrné i jemné změny v pojetí a zpracování námětu, ve výtvarném jakož i jazykovém ztvárnění, v tom, co a jakým způsobem se akcentuje, a v dalších a dalších aspektech večerníčkovských narativních struktur. Některých posunů relevantních k tématu této práce si budeme všímat v následujících kapitolách,<sup>16</sup> avšak hodnotit kvalitu tu, domnívám se, není na místě. Poměrně často se sice objevují kritické hlasy, podle kterých se ze současných Večerníčků vytratila jakási ryzost a laskavost, která právě činila Večerníček tím, čím byl, a podle nichž současná tvorba ovlivňovaná zahraniční animací ztrácí své kouzlo, ale rozumnější se mi v tomto pomyslném sporu „nového“ se „starým“ jeví zkušeností podložený názor Marie Kšajtové, z něhož vyplývá, že nové seriály osmdesátých let byly rovněž přijímány s rozpaky a říkalo se o nich, že nejsou tak dobré jako ty z let předchozích.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Pamětníci jistě vzpomenou na belgický seriál Tip a Tap (s postavou strýčka Fida), britský seriál o rodině Nessových nebo italský Co se děje v trávě.

<sup>16</sup> V této souvislosti by se přímo nabízel ambiciózní postup založený na pokud možno kompletní analýze vymezeného počtu starších a novějších typů večerníčkovských narativů, nicméně takový přístup by vyžadoval samostatnou systematickou studii.

<sup>17</sup> Srov. Kšajtová: 2005.

### 3. Popkultura

Nežli přistoupíme k rozboru a interpretaci konkrétních narativních struktur ve večerníčkovských pohádkách, považuji za podnětné a příhodné odbočit stručným exkurzem do roviny o něco vyšší a obecnější, která s Večerníčkem a jeho pozicí v české národní kultuře úzce souvisí. Tou je oblast populární kultury, někdy zkráceně popkultury či nesklonně „popular culture“, zůstaneme-li u anglofonního názvosloví – termín nezbytný pro současné nahlížení na kulturní dění kolem nás.

V tomto časoprostorovém kontextu druhé poloviny 20. století a počátku 21. století se kultura stala čímsi nepostižitelným; kvůli své rozptýlenosti – ať už se jedná o rozptyl žánrový či kvantitativní – není možné dnešní produkci systematicky vstřebat a beze zbytku roztřídit. V době internetu, elektronických serverů, facebooku a dalších technologických vymožeností vzniká možnost publikovat takřka vše, a naprosto se eliminuje šance vytvořit si – byť i třeba jen pro vlastní potřebu – kvalitativní osu, či (zůstaneme-li u matematické metafory) omezenou čili konečnou množinu děl, která splňují námi (nebo jinými) nastavenou hodnotovou škálu. A právě potřeba nějaké škály, nějakého metodologického podchycení a rozčlenění onoho hekticky se množícího (kulturního) dění kolem nás<sup>18</sup> hledá a vytváří pro své účely co nejvhodnější pojmenování, kterým by se alespoň částečně dala ona nepřehledná masa kulturních počinů, produktů a vjemů vymezit a ohraničit. Výraz popkultura mezi ně patří a s nástupem mediálních studií v polovině šedesátých let, kdy se ze sféry přednostně hudební přenesl i na další kulturní odvětví, se v uvažování o kultuře již pevně etabloval.<sup>19</sup>

Kromě literatury zahrnuje pojem popkultura samozřejmě i jiné umělecké sféry – hudbu, televizi, film, výtvarné umění (dnes už např. i sféru designu), divadlo, ale i reklamu, komiksy a další (vlastně jakékoliv) produkty lidské veřejné činnosti<sup>20</sup>. Definovat však přesně, co populární kultura znamená a čeho všeho se týká, je podle našeho mínění takřka nemožné; stejně jako kdybychom se snažili celistvě a beze zbytku obsáhnout pojem samotné kultury – existují sice slovníkové definice, ale domníváme se, že pole označovaného je příliš rozsáhlé a

---

<sup>18</sup> Pro účely naší práce bylo třeba vytyčit určitý časový horizont, který tvoří jakýsi pomyslný rámec materiálu a uvažování o něm. Neexistuje žádná dělicí čára, ale jelikož rozvoj popkultury úzce souvisí s rozvojem médií, především televize, limitujeme období zmiňovaného „dění“ na druhou polovinu 20. století až do současnosti.

<sup>19</sup> Srov. BÍLEK: 2006.

<sup>20</sup> V Lexikonu teorie literatury a kultury se pod heslem „populární kultura“ dozvídáme, že tento pojem „zahrnuje (překrývající se) oblasti lidové kultury, masové kultury a subkultur“ a „v závislosti na dané definici se přitom zdůrazňuje buď aspekt aktivně zasahující do každodenní praxe, nebo aspekt usměrňujícího, ‚glajchšaltujícího‘ konzumu.“ (Nünning: 2006, s. 615) Alibistická závorka s informací o překrývání už ale sama o sobě naznačuje, že černobíle a nezaujatě terminologicky vymezit lidovou a masovou kulturu, subkulturu či popkulturu není možné.

konotační rozptyl je v tomto případě opravdu široký. Nějaké vymezení je však nutné, abychom se neztratili v terminologické rozvolněnosti.

Pro účely naší večerníčkovské práce přejímáme částečně pojetí, jak ho ve své studii chápe a rozvíjí Petr. A. Bílek: „jako popkulturní je označitelné dílo, které vychází vnímateli vstříc a nabízí – alespoň ve své povrchové rovině – přehledné významové směřování, u něhož estetická funkce není realizována skrz významovou polyfonii a nestabilitu či nedořečenost nebo nevyřčenost, ale skrze potvrzování a dodržování stabilizovaných a kolektivně sdílených rámců rozumění. Je to dílo, jehož povrchová rovina nabízí plynulou produkci významových řetězců, v nichž konkrétní označující vytváří zřetelný repertoár označovaných, které se snadno přiřazují ke stabilizovaným emblematickým redukcím, jež nám nabízí naše kulturní encyklopedie.“<sup>21</sup> Podstata díla není tedy jako u formalistů či strukturalistů uložena uvnitř textu, nýbrž dílo se stává popkulturním až procesem recepcce.

Na podobném uvažování jsou založené studie Johna Fiskeho<sup>22</sup>, dnes v USA působícího profesora a významného mediálního teoretika a zakladatele televizních studií, zabývajícího se hlavně populární kulturou, médií a komunikací. Z nich jsem čerpala nejednu inspiraci, a ačkoliv jsou jeho úvahy založené většinou na fungování americké, popř. australské společnosti a zohledňují tamější životní styl, jenž má přirozeně v některých ohledech jiná měřítká a jiné hodnotové základny<sup>23</sup>, v mnoha směrech jsou jeho propracované teorie i letmé postřehy materiálem s velkou výpovědní hodnotou i pro nás. Co se (populární) kultury týká, podle Fiskeho jde o neustálý proces ve společnosti, nikdy na ni nelze pohlížet jako na konečnou, hotovou záležitost. Tento proces spočívá v produkování významů z prožitků, které nás v životě potkávají a ovlivňují, a my tím, že tyto významy v sobě utváříme a svým způsobem řadíme, zasouváme na určité místo mezi naše zkušenosti, se současně identifikujeme s ostatními členy společnosti a konstituujeme tak naše společné kulturní zázemí.<sup>24</sup>

Mezi texty<sup>25</sup> produkovanými kulturním průmyslem jsou značné kvalitativní rozdíly a ne všechny mají předpoklady k tomu, aby se skutečně staly součástí populární kultury. Fiske bere v úvahu několik kritérií, podle kterých se text populárním stane – tady hovoří o kritériu,

---

<sup>21</sup> BÍLEK: 2006, s. 27.

<sup>22</sup> Místem svého narození Brit, ale během života působil po celém světě, především v Austrálii, na Novém Zélandu nebo v USA.

<sup>23</sup> Svě teorie otevřeně proklamuje jako teorie vyspělé západní kapitalistické bělošské patriarchální společnosti a na tomto předpokladu staví i své analýzy.

<sup>24</sup> Srov. FISKE: 1989, s. 1–3.

<sup>25</sup> „Textem“ Fiske míní širokou škálu lidských artefaktů, které lze všechny nějakým způsobem „číst“, respektive „konzumovat“: tištěné texty, obrazy, fotografie, filmy, hudební nahrávky, ale i mediální hvězdy, části oblečení (např. džíny), reklamy, každodenní promluvy a rozhovory, způsoby jednání, oblékání, stravování, nakupování, odpočinku atd. – srov. FISKE: 1989.

dle kterého musí být potencionální populární text „producerly“. Odkazuje k Barthesovi, který v textech vyděluje „readerly“ (fr. lisible) a „writerly“ (fr. scriptible)<sup>26</sup> tendence nabízející text k různému „čtení“/„konzumování“. „Readerly“ text je takový, který se svému čtenáři předsouvá jako hotový; nic po něm nevyžaduje, je srozumitelný, jednoduchý na pochopení a čtenář ho takový pasivně přijímá. Jeho významová uzavřenost konzumenta nemotivuje k žádné práci navíc. Místo toho (což je naopak vlastnost textu Barthesem označovaného jako „writerly“), aby si s textem rozverně pohrál a přijal pozvání k zábavné, ale hlavně tvořivé aktivní spolupráci na re-konstrukci významů, je mu dopřána jen malá svoboda rozhodnout se, zda text přijme, nebo ho naopak (aktivně) zamítne. „Writerly“ text vyzývá k tomu být přepsán, ale pod metaforou se v zásadě skrývá čtenářský proces. Jelikož však v lidské přirozenosti převažuje inklinace k lenosti a co nejmenší námaze, větší (masovější) popularitě se těší přístupnější „readerly“ texty. Zjednodušíme-li to pro naše účely, dalo by se říci, že pro dětského konzumenta jsou Večerničky „readerly“ texty (přidávají se tam pak ještě další kategorie, jako utváření schémat fikčních světů nebo hodnotových měřítek, které teď ale ponecháváme bez komentáře), zatímco dospělý, který již jedním (iniciačním) „kolem“ jako dítě prošel, si může vychutnat onu „rozkoš“ (pro Barthes „plaisir“) „writerly“ textů. Už se nebojí, že tatínek Maxipsa Fíka opravdu prodá, protože moc jí a pořád roste, ale vychutnává si skvělý jazykový i situační humor. Úspěšnost večerníčkovské pohádky vidíme právě v této nabízené polysémii či po česku vícevrstevnosti.

Fiske zavádí v souvislosti s populární kulturou další kategorii, která si bere z obou to lepší či výstižněji výhodnější; nazývá ji „producerly“ text. Takové texty, aby se mohly populárními stát a uspět mezi konkurenčními, musejí být čtenáři přístupné svou „jednoduchostí“ = „čtivostí“, ale zároveň musejí mít „otevřenost“ „writerly“ textů. Jsou otevřené asociacím, nacházení vlastních (dalších) významů v kontextu jejich užití; jinými slovy porušují nastolený řád, vymykají se mu a otevírají se různorodějšímu čtení, což je činí atraktivnějšími. Hlavním atributem je pak podle Fiskeho relevance vůči zkušenostem každodenního života – text v sobě obsahuje potencionální relevance, které jsou čtenáři předkládány s průvodkou vybízející ho k vytváření vlastních významů. Fiske i Eco si jako příklad volí nekonečnou ságu o americké rodině naftových magnátů Dallas, která doslova uchvátila televizní publikum na celém světě od konce sedmdesátých let až do začátku let devadesátých. Její popularita byla založena právě na množství potencionálních významů, které si mohl čtenář dotvářet podle sebe – autoři chytře vytvořili takovou nabídku, aby si

---

<sup>26</sup> U všech třech termínů ponecháváme anglické výrazy, neboť na ekvivalentní překlad do češtiny si netroufáme, abychom nepřesným pokusem chybně neposunuli význam. „Readerly“ volně ve významu „čitelný“ text, „writerly“ – p(i)satelný a „producerly“ – tvořitelný.



téměř každý „našel to své“. Nikoliv tedy uzavřenost, předložená absolutní pravda a univerzálně platný řád, nýbrž čtenáři hozená rukavice s lákavým vzkazem: „nebude tě to stát příliš velké úsilí (taktika uchláhlení), ale nebudeš se úplně nudit, určitá míra aktivity se od tebe očekává (taktika výzvy).“

Eco,<sup>27</sup> Bílek i heslo „popkultura“ v Lexikonu teorie literatury a kultury se dále více či méně shodují ve vymezení popkultury jako jakéhosi protikladu ke kultuře „vysoké“. Většinou se tak děje, mluví-li se o počátcích existence tohoto termínu a vymezení se vůči do té doby tradičnímu kritickému přístupu. Jak „snadné“ by bylo setrvat v zavedené a dá se říci staletými osvědčené binární opozici vysoká x nízká kultura, kterou nám podle Eca přinesla moderní estetika a teorie umění<sup>28</sup>, že? Bohužel (nebo spíše bohudík) současný kulturní vývoj nám takového elementárního rozlišení nedopřává. Ať už se jedná o kulturní studia, teorii kultury, literární vědu, mediální vědu či jakékoliv další (post)moderní přístupy, všem jde o to nalézt pro své potřeby tu nejvhodnější a nejjednoznačnější metodu, jak co nejproduktivněji uchopit předmět svého zájmu. Publikují se studie, iniciují se diskuse, ozývají se oponující kritiky či – když jsou výsledky bádání dostatečně plodné – dochází k rozvíjení a domýšlení toho kterého metodologického přístupu.

Eco (tamtéž) onu posedlost inovací, kterou vyznávala (a vyznává) právě moderní estetika, kritizuje – opakování, stejnost, serialita byla považována za nekreativní, jednoduchou až prostinkou a jako taková odsuzována. Stejného odsudku se přirozeně dostalo i veškerým produktům masové kultury, které jsou svou podstatou na opakování a sériovosti založené: „jako takové byly posuzovány jako zábavné, leč neumělecké.“ (s. 94) Budeme-li ale soudní, musíme přiznat, že tento kritický model u nás (či spíše v nás) z podstatné části přetrvává dodnes – jako bychom se báli ocenit jednoduché a snadno srozumitelné dílo, jsme zaskočení, když pochopíme filozofickou studii na první čtení (a co teprve když se v ní objeví vtipná reminiscence); málokdo vyráží na výstavu nejmodernějšího abstraktního umění naladěm tak, že to bude zábava, a na finský klubový film často marně sháníte doprovod, neboť většina odmítnutí se nese v duchu „díky, raději ne, to bych nepochopil/a“. Představa kvalitního = hodnotného (a hodného věnovat mu čas) kulturního díla jako čehosi složitého a běžnému konzumentovi nedostupného je v nás záhadně pevně zakořeněna.

---

<sup>27</sup> Srov. ECO: 2005, BÍLEK: 2006, NÜNNING: 2006.

<sup>28</sup> „.../ slovem moderní zde mám na mysli ty [moderní estetiku a moderní teorii umění – pozn. MK], které se zrodily s manýrismem, vyvíjely přes romantismus a provokativně je znovu potvrdily avantgardy počátku dvacátého století.“ (ECO: 2005, s. 93). Umělecká hodnota byla spojována s novátorstvím, originalitou, zatímco „příjemné opakování už známého vzorce se považovalo za typické pro řemesla – nikoliv pro umění – a průmysl.“ (tamtéž).

Na jedné straně jsou periodika plná odsudků úpadku českého intelektu, otiskují se statistiky znázorňující klesající křivku čtenářské a jiné gramotnosti českých dětí, mládeže i dospělých, jako vzorový příklad se leckde dokonce uvádí dřívější éra komunistická, kdy sice „život za nic nestál“, ale alespoň byl čas na kvalitní četbu a klasické filmy, jejichž dvě (odněkud z venku propašované kopie) stačily povznést a esteticky obohatit celé davy. Na druhé straně je tento částečně uměle vykonstruovaný handicap vyrovnáván často rádoby zasvěcenými hovory o umění a proslulých jménech umělců, o nichž však diskutující v reálu dokáží říct asi tolik „co se tak ví“; ale to jim nebrání je zmínit, neboť „to zní dobře“, obzvlášť když se z některé strany obloží nějakým „echt“ cizojazyčným termínem.

Jsem si vědoma značně synekdochického zjednodušení, ale touto záměrnou nadsázkou chci naznačit aktuální problémy současného vnímání kultury kolem nás, které, zdá se mi, jsou ve společnosti (na)hmatatelné, a proto i ony mají svůj podíl na celkovém ovzduší. Ostych veřejně se přiznat k neznalosti nějakého kulturního fenoménu je, dovoluji si nevědecky předjímat, pocitem velmi častým, ale zároveň je i důkazem, že kultura (v tomto případě orientace v ní) je stále ještě považována za jednu z nejdůležitějších lidských preferencí. Bohužel moderní životní styl snižuje počty těch nadšenců, kteří (pokud to právě není náplní jejich živobytí) nelení „si svými badatelskými prsty sáhnout přímo do rány, než něčemu uvěřit“ a vynesou svůj soud, jak to proklamoval lingvoliterární vědec Alexandr Stich.

Demarkační čára mezi „vysokým“ a „nízkým“ uměním je strašně tenká a populární kultura, ať už ji chápeme v užším či širším měřítku, tuto opozici transformuje opět do jiného hodnotového schématu. Cílem není oddělit zrna od plev, nýbrž uspokojit námi nastavená očekávání a nesnížit laťku, kterou jsme si pro uspokojování našich kulturních potřeb sami nastavili.

## 4. Média a televize

V předchozí kapitole jsme se zabývali populární kulturou a jejími obecně charakteristickými rysy a z toho plynoucí nutností přehodnotit na teoretické úrovni její roli v celkovém kulturně-spoolečenském systému. V souvislosti s tím nelze nezmínit ještě další dva klíčové pojmy, bez kterých by myšlení o popkultuře nebylo úplné, kterými jsou média (ve smyslu masových médií, v našem případě konkrétně televize) a ideologie.

Kultura, jak ji veřejnost dnes vnímá a pojímá, by bez masových médií (masmédií) neexistovala. Jejich vliv zasahuje do veškerých lidských činností a, jak už vyplývá z názvu, orientuje se na cílové skupiny – masy.

Heslo v Lexikonu teorie literatury a kultury volí zase z historie vycházející definici, kterou pro porovnání rovněž uvedeme: „*masmédiium je prostředeck, pomoci něhož odesílatel předává velkému množství příjemců (princiálně libovolnou zprávu (message) nebo soubor zpráv nezávisle na tom, bere-li se v těchto zprávách ohled na očekávání příjemců.*“<sup>29</sup>

Za nutné dále považuji zdůraznit pojem „masa“, který na první pohled evokuje velké množství lidí, nediferencovanou hromadu osob, resp. jeden velký stejně uvažující subjekt, kde všichni shodně podléhají nějakému vnějšímu vlivu a podle toho reagují. Neměli bychom pouštět ze zřetele, že tato představa je zavádějící, protože – jak Prokop završuje svou předmluvu – „*masy jsou tvořeny myslícími lidmi*“.<sup>30</sup> Cílem masmédií je rozšířit, předat svou vizi světa co nejširšímu počtu vnímatelů, ale co se se sdělením bude dít dál, už většinou neovlivní, neboť populární kultura není vyráběna kulturním průmyslem, je vytvářena lidmi. Odvětví kulturního průmyslu mohou pouze vyrábět texty a kulturní zdroje pro různé lidské struktury, které je pak v neustálém procesu tvorby své populární kultury použijí, nebo zamítnou.<sup>31</sup>

Podle dramaturga Večerníčku Miloše Zvěřiny zůstávají stále nejoblíbenějšími Večerníčky staršího data vzniku – více než kde jinde tady platí, že osvědčená klasika překonává ve sledovanosti seriály novější. Můžeme se ptát, proč tomu tak je, důvodů bude asi více – z psychologického hlediska je prokázáno, že dětem vyhovuje opakování, získávají pocit jistoty, když pohádka probíhá podle scénáře, který už znají, ať už se jedná o vyprávěný příběh nebo televizní Večerníček. Platí tu úplně jiná pravidla – moderní estetikou nastavená kritéria kvality spočívající v originalitě a inovaci tu ztrácejí svou moc ve prospěch dokola opakovaných příběhů, zatímco nové seriály naopak nesměle stojí před oponou a čekají, zda

---

<sup>29</sup> NÜNNING: 2006, s. 478.

<sup>30</sup> PROKOP: 2006, s. 13.

<sup>31</sup> Srov. FISKE: 2001.

jim publikum zatleská a ony dostanou souhlas k repríze. Velmi těžko se odhaduje, zda se nový večerníčkovský seriál ujme či se tiše vytratí do propadliště televizních dějin.

Názory na masová média se lišily, liší a lišit budou, je to oblast natolik zasahující do našeho každodenního života a tvarující naše názory, vkus a hodnoty, že je nezbytné se jimi zabývat a mluvit o nich. V moderních, technicky vyspělých společnostech hrají masmédia obrovskou úlohu v prezentaci současného lidského bytí a jejich význam s vývojem nových technologií stále stoupá. Vytvářejí kolektivní pohled na události, ovlivňují jejich pozitivní i negativní přijímání a hlavně ona rozhodují, co bude v textech zvýznamněno a co vynecháno. Ukazují nám svůj obraz reality a je jen na nás, jak moc se necháme zasáhnout a ovlivnit, jak moc budeme považovat onen obraz za realitu. Objevují se tendence odsuzující jejich mocenské praktiky (zmíníme je v souvislosti s ideologií), jiné hlasy zase berou v úvahu jejich nepopíratelný potenciál a volají po jeho využití ve prospěch zkvalitnění. Nás většina z těchto věcí zajímá, neboť – ač se je teď snažíme nastínit z teoretického pohledu, tedy vyslovit obecně platná pravidla, jak média fungují – jsou tato schémata zřetelně dohledatelná a pojmenovatelná i ve Večerníčku.

Oč bychom byli „jiní“<sup>32</sup>, kdybychom v naší kulturní encyklopedii neměli uložený dobrácký humor Maxipsa Fíka, loupežnickou, ale řáholecky spravedlivou revoltu Rumcajse, nenasytnost vypaseného Trautenberka nebo nerozlučné kamarádství a rošťáctví Boba a Bobka, Křemílka a Vochemůrky nebo Čmeldy a Brumdy? Ke komu bychom přirovnávali manuální nešikovnost, kdybychom neprotrpěli (sebe)destruktivní minipříběhy Pata a Mata, kdo by alespoň párkrát v životě nezatoužil po kouzelném sluchátku Macha a Šebestové či nepoužil Krtkova významného „hele“? Jsou to schémata, která jsem vybrala namátkou a nesystematicky, jistě, bereme-li ale v potaz intenzitu, se kterou je česká společnost Večerníčku a s ním spjaté kultuře<sup>33</sup> již po tolik let vystavována, je třeba s ním v nahlížení na českou kulturní scénu jako celek počítat.

---

<sup>32</sup> Máme tu na mysli několik generací, které byly večerníčkovským mýtem v dobrém slova smyslu zasaženy, a vágním „jiní“ míníme „jinak kulturně sensitivní, jinak uvažující“.

<sup>33</sup> Sem patří i knižní vydání původně pouze televizních pohádek, veškeré komerční produkty, které se vyrojily s vývojem tržního průmyslu – hračky, oblečení, hry, školní potřeby atd. a dohromady přispívají k vytváření večerníčkovského kultu.

## 4.1. Televize

S vynálezem a nástupem televize jako nejrozšířenějšího masmédia v druhé polovině 20. století se naprosto změnil nejen celkový životní styl, informovanost a zábava, ale i náhled na kulturní fenomény do té doby převažující (kterými byla například literatura nebo film). a od toho se odvíjející medializaci a popkulturu, jak jsme o ní hovořili výše.

Rezignuji na univerzální definici televize, jejího fungování a všeobecného vlivu na současnou společnost a ani to není úkolem této práce<sup>34</sup>, důležitý pro nás je však její význam v otázce šíření populárních textů, do kterých Večerníček jistě patří.

Fiskeho publikace *Television Culture*<sup>35</sup> nabízí v tomto směru mnoho inspirativních myšlenek. Mluvíme-li o televizi a jejích strategiích, bude se nám hodit terminologické odlišení pojmů „program“ a „text“. „Program“ je pro Fiskeho jasně definovaná a ohraničená součást televizní produkce, která má své místo mezi ostatními programy; jedná se o komerční průmyslové zboží, které bude vždy stejné = bude mít stejný potenciál, ať se bude vysílat kdekoliv. Na druhou stranu „text“ je záležitostí abstraktní, mentální entitou, jež vzniká procesem vnímání, tedy jeho existence je podmíněna vnímatelem. Zkráceně: jeden konkrétní program může být zároveň nekonečně mnoha texty. Akcentuje se tu skutečnost, která se zdá možná samozřejmá, ale při uvažování o jakémkoliv kulturním výtvoru, ať už se jedná o právě vyšlý knižní bestseller, pomíjivý třicetidílný televizní seriál nebo nové nastudování klasické opery, vždy je třeba k tomu přistupovat s touto základní premisou.

Dále budeme vycházet z Fiskeho pojetí televize, které je příhodně zobecňující a výstižné. Televize je podle Fiskeho nositelem/ podněcovatelem<sup>36</sup> a šířitelem významů a zábavy. U Fiskeho to jsou ale mocenské významy, neboť jeho teorie je založena na šíření názorů = významů dominantních skupin, které jsou vkládány do televizních pořadů. V centru zájmu ale nestojí samy texty, nýbrž diváci a jejich perspektiva a „potěšení“ z textů. Ty, na kterých Fiske své teorie vykládá, jsou právě ty nejpopulárnější, „mainstreamové“, celosvětově vysílané, ale hlavně srozumitelné a zasahující do každodenního života, tedy takové, jejichž významy jsou přenosné napříč různými kulturními zázemími a nastavenými očekáváními – to z nich činí produkty schopné vytvářet dostatečně velké množství heterogenních významů a možných „potěšení“, které se zavděčí početnému publiku.

---

<sup>34</sup> Byť se jedná o záležitost nadmíru zajímavou a aktuální. Jakou pozici si televize udrží v době internetu a kvapného, nezadržitelného vývoje dalších – jiných komunikačních zdrojů? Čím si zaslouhuje diváckou přízeň, jaké strategie používá? – to jsou některé z otázek, které automaticky vyvstávají u laické i odborné veřejnosti jako reakce na proměňující se oblast mediální komunikace.

<sup>35</sup> FISKE: 1987.

<sup>36</sup> V originále „provoker“ [pozn. MK]

Vypůjčíme si ještě další myšlenku tohoto mediálního teoretika, kterou podobně formuluje ve své stati *Literatura a ideologie* i Bílek.<sup>37</sup> Ten sice vychází ze vztahu literatury v psané podobě, zatímco Fiske hovoří o televizi jako zprostředkovateli textu, nicméně oba shodně naznačují, že dohledat konkrétní případy, kdy by literatura/televize prokazatelně čili měřitelně měnila nějakým způsobem společnost či jednotlivce v ní žijící, se nedaří. Vztah těchto dvou entit spočívá pouze v tom, že text předkládá a tím vlastně i prosazuje ideologii do něho vloženou. Ač tento pojem – vlivem ještě stále pevně zažitého komunistického názvosloví – vyvolává v české tradici konotace odkazující spíše do oblasti politiky a násilného uzurpování moci, jeho základní (dobou nepokřivený) význam, o který v našem případě jde, říká, že *„ideologie je relativně ucelený způsob výkladu světa (či pasivněji pohledu na svět, vnímání světa) či soubor proponovaných hodnot, jenž ti, kdo utvářejí dominantní společenský diskurs, nabízejí (či vnucují) i všem ostatním členům daného společenství“*<sup>38</sup> Takové soubory hodnot se prostřednictvím televize šíří a (systematicky) vytvářejí propozice, ze kterých čerpá a rodí se naše kulturní (s)vědomí.

Večerníček se coby každodenní (a u nás nejdéle existující) televizní pořad nabízí co nejširšímu spektru diváků (opustíme nyní ze zřetele, že se jedná o specifickou skupinu dětských diváků) a lze ho, domníváme se, tedy naprosto oprávněně zařadit mezi populární fenomén, který na českých obrazovkách působí již 45 let, a z toho důvodu se lze domnívat, že určité „ideologie“ – hodnoty se do nás jeho prostřednictvím vepsaly. Ať už se jedná o charakteristický styl humoru, jazykovou bohatost a obratnost nebo hudební a výtvarný vkus.

V případě televize velmi zjednodušeně funguje pravidlo: čím více diváků, tím lépe, neboť na tom je jako masové médium založena a tím je přirozeně i komerčně úspěšnější. To potvrzuje i odpověď Miloše Zvěřiny na otázku, jaký typ Večerníčku je v zahraničí nejúspěšnější. Jsou to bezkonkurenčně Večerníčky „němé“ = bezkomentářové, jako jsou pohádky O krtkovi, Pat a Mat, Žížaláci a jim podobné, které nejsou omezené jazykovou bariérou a jejichž význam je tedy „čitelný“ i mimo český kontext. Tady se přesně odráží Fiskeho teorie o tom, že televizní text, aby uspěl, musí být „producerly“ – dostatečně „čitelný“, aby mohl být pochopen co největším počtem diváků, ale současně „(po)otevřen“ pro vícero (různo)čtení.

*„Aby se text stal populárním, televize musí být jak polysémní, tak flexibilní,“* říká Fiske.<sup>39</sup> Jak jsme již zmínili výše, televizní publikum není snadno ovladatelná homogenní masa, ale je složeno z rozličných skupin s různými zájmy, potřebami a vkusem, které jsou

---

<sup>37</sup> Srov. FISKE: 1987, BÍLEK: 2007.

<sup>38</sup> BÍLEK: 2007, s. 25.

<sup>39</sup> FISKE: 1987, s. 84.

nastavené vybírat si z televizních textů jim blízké a vyhovující významy, které korespondují s jejich sociální zkušeností a zároveň naplňují jejich potřebu pobavit se, ale nikoliv zase za každou cenu. Tvůrci popkultury, respektive televizní producenti a dramaturgové to nemají v tomto ohledu snadné, neboť trefit se do diváckého vkusu je úkol navýsost ošemetný a – klesneme-li z „bezcelní“ teoretické sféry do současného tržního světa, kde jde popularita přímo úměrně ruku v ruce s finančním výnosem – nezáviděníhodný.

K tomu, aby „texty-uchazeči“ uspokojivě naplnily v současné (post)moderní nevyzpytatelné době všechny tyto nelehké požadavky a své místo dostaly, používají různé prostředky a taktiky. Kromě formálních (z textu vycházejících) záležitostí, jako je využití ironie, parodie, (černého) humoru, vytvoření remaku či retaku<sup>40</sup> [= příběh vytvořený s použitím stejných postav, které pocházejí z jiného, často divácky úspěšného díla – pozn. MK], intertextových dialogů<sup>41</sup>, koláží, míšení žánrů (hybridizace) a dalších experimentů a inovací nebo naopak pokusů navázat stylem na dnes již zastaralé žánry, které se kdysi osvědčily, sem patří i prostředky mimotextové, reagující na aktuální, rychle se měnící poptávku trhu – nejmocnějším nástrojem zůstává reklama, důležité je ale i např. taktizování s vysílacím časem<sup>42</sup> či řazením programů ve vysílacím schématu, přičemž předmětem televizní kalkulace se stávají i rozdílné genderové nároky<sup>43</sup>. Na moci díky technickému pokroku získává „multimediálnost“ (tím mám na mysli zmnožení kanálů, kterými má text šanci k recipientovi proniknout – např. každý nový díl televizního seriálu vysílaný v určitý den si lze již tentýž den stáhnout na internetu, do několika týdnů si můžete koupit v supermarketu DVD s nejpovedenějšími díly, v pravidelných intervalech se na trhu objevují stále nové „lepší“ výběry – ať už se jedná o již dohladka omleté silvestrovské scénky nebo serióznější knižní počín typu „To nejlepší z večerníčku“, již tradiční je provázání textu psaného a vizualizovaného (vycházejí předlohy úspěšných seriálů nebo naopak vzniká dodatečně jakási jeho knižní podoba). Nezanedbatelný je i tzv. „merchandising“ neboli veškerá podpora prodeje určitého výrobku a činnosti s tím spojené a mohli bychom

---

<sup>40</sup> Nahlédneme-li kriticky do českého prostoru, není možné se nepozastavit nad zalíbením českého televizního obecnstva v porevoluční rychle se množící seriálové produkci, jejíž motto (platné pro většinu z nich) zní: „děláme průměrný seriál pro průměrného diváka“.

<sup>41</sup> Některé z nich analyzuje Eco v kapitole Jak interpretovat seriály (ECO: 2005). Budeme je brát jako inspirační zdroj při interpretaci seriálů večerníčkovských.

<sup>42</sup> Poslední posun vysílací doby Večerníčku ze sedmé hodiny večerní o patnáct minut dozadu (kvůli hlavním zprávám) vyvolal obrovskou mediální bouři. Diskuse a články na toto téma jsou dodnes lehce dohledatelné na internetu, leč nad některými z nich už se lze dnes snad jen poušmát (např. o tom, zda tato změna zasáhne či nezasáhne do zdravého psychického rozvoje našich dětí i nás dospělých apod.)

<sup>43</sup> Tato televizní strategie jakoby se snažila vyjít vstříc jakési předpokládané antropologické potřebě žít v pravidelném neměnném řádu suplovaném tu televizním schématem opakujícím se týden co týden – náchylnějšími v tomto směru jsou, zdá se, ženy více než muži, viz např. současné žebříčky sledovanosti naplňující „seriálové úterky a čtvrtky“.

pokračovat dále. Stručně řečeno, v dnešní době je efektivita těchto vně-textových strategií a praktik pro úspěch díla více rozhodující než kvalita samotného textu.

Na závěr ještě zmíníme stati Rolanda Barthese<sup>44</sup> o každodenních „mýtech“ masově působících na tehdejší francouzskou společnost<sup>45</sup>, v nichž se jeho hledisko v některých aspektech shoduje s Fiskeho názory na vliv televize. Týká se to především mocenského využívání různých funkčních prostředků k nastolení a udržení dominantních ideologických hodnot. Budoucí poststrukturalista a přední sémiotik Barthes ve svých – často ostře ironických, leč velice čtivých – esejistických příspěvcích kriticky nahlíží a na tehdejší dobu velmi neotřelým způsobem dešifruje projevy z rozmanitých oblastí běžného soudobého života – od reklam na prací a kosmetické prostředky či bifteku a hranolek jako národního pokrmu přes kulturní počiny (výstavy, filmy, literární kritiky aj.) a omezené rubriky v ženských časopisech až k např. k médii tvořenému obrazu spisovatele na dovolené nebo naivní představu o Einsteinově mozku. Zmínili jsme jen ledabylý výběr, podstata jeho analýz má pro nás význam v možnosti uchopovat populární (i televizní) kulturu jinak než tradiční strohou vědeckou metodologií.

Chvíle, kdy se kolem roku 1930 začal objevovat a rozvíjet „vizuální rozhlas“, zvrátila zcela celé dějiny moderní kultury druhé poloviny 20. století a mediálního světa. Podle Dietera Prokopa<sup>46</sup> se první pokusy o vysílání odehrály kolem výše zmíněného roku takřka souběžně v USA, Německu a Velké Británii. Přesná data neuvádíme, neboť všude nejprve proběhlo zkušební vysílání, po kterém během několika málo let následovalo pravidelné vysílání a rozmach televizních přijímačů, a jednotlivá data následovala daných zemích v rychlém sledu za sebou. U nás počátky televizního vysílání spadají do přelomového roku 1948.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> BARTHES: 2004. Pro český překlad bylo vybráno dvacet osm z celkem čtyřiapadesáti článků vyšlých ve francouzském časopisu *Les lettres nouvelles*.

<sup>45</sup> Ačkoliv kdybychom nevěděli, že se jedná o texty napsané v letech 1954–1956, mohli bychom je v mnohém případě uplatnit i na aktuální „svět, v němž žijeme“ teď i my.

<sup>46</sup> Srov. PROKOP: 2005, s. 284–285.

<sup>47</sup> V Československu televize začala dělat první krůčky již před 2. světovou válkou. Než se však mohlo dospět ke konkrétním výsledkům, veškerou aktivitu přerušily válečné události. Po válce byl výzkum obnoven. První pokusné vysílání televize v Československu se konalo 23. 3. 1948 v Tanvaldě, kde skupina vědců Vojenského technického ústavu uskutečnila ukázkou pro veřejnost. Další pokusné televizní vysílání se pak událo v roce 1948 v rámci Mezinárodní výstavy rozhlasu MEVRO v Praze. Zkušební televizní vysílání ze Studia Praha v Měštské Besedě (ve Vladislavově ulici) bylo zahájeno 1. května 1953 a 25. února 1954 bylo prohlášeno za pravidelné. Pro první televizní vysílač byla v roce 1953 adaptována pražská rozhledna na Petříně. Zpočátku televize vysílala pouze tři dny v týdnu (v létě jen 2 dny), v listopadu 1953 se počet vysílacích dnů rozšířil na čtyři, v roce 1955 na šest dní v týdnu a od 29. prosince 1958 televize své pořady vysílala po celý týden. (převzato z oficiálních stránek České televize dostupných na WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/>>; (přístup srpen 2010).



V rámci závěrečného bilancování našeho stručného teoretického exkurzu do „myšlení o televizi“ je příhodné znovu zdůraznit, že od těch časů, kdy „vývěsní cedule na dveřích lokálů oznamovaly novou atrakci: ‚Zde televize a coca-cola.‘“<sup>48</sup> až dodnes, patří televize mezi nejdůležitější činitele podílející se na socializaci a šíření kulturních a jiných ideologií a navzdory všem kontroverzním názorům na její místo ve společnosti musíme přijmout fakt, že je hlavním zdrojem lidské informovanosti a zábavy a prostředkem, se kterým lidstvo tráví podstatnou část svého volného času, a z něho vycházet.

---

<sup>48</sup> PROKOP: 2005, s. 288. (Jak tomu bylo v roce 1954 ve Spolkové republice Německo, kdy byl počet přihlášených televizorů 11 658, ale dobrá polovina z nich patřila obchodníkům s rozhlasovými přijímači a právě provozovatelům pohostinství.)

## 5. Texty určené dětskému vnímání

Co je to vlastně dětská literatura? Otázka zdánlivě prostá a naivní, ale odpovědi na ni se velice různí a leckdy si i zásadně odporují, což dokazuje, že se opět dostáváme na tenký definiční led. Jedná se o specifickou oblast literatury, která vyžaduje trochu jiné zacházení a jiný přístup než literatura „ostatní“. Nechceme se zde pouštět do historických přehledů geneze a vývoje dětské literatury, ani nehodláme polemizovat s názory současných (i předchozích) odborníků na tuto tematiku, na to nemáme kompetence ani prostor, účelem pro nás je položením si této otázky propojit předchozí teoretické části s tím, čemu se hodláme věnovat nyní, tedy snaze o zobecnění a typologii základních narativních struktur a způsobů světatorby ve večerníčkovských příbězích, které do této kategorie spadají.

Už jen tím, že nějakou literaturu (v širokém slova smyslu) nazveme „dětskou“, vymezujeme ji: 1. vůči přirozeně se nabízející komplementární druhé polovině, tedy „literatuře (pro) dospělé“ či „velké“ a 2. z pomyslné velké množiny literatury jako takové, neboť naznačujeme, že něco v ní funguje „jinak“.

I přes jasně dokazatelnou rozdílnost ale ani jeden z bodů v tomto případě neplatí zcela, neboť tady je výchozí situace pro všechny stejná<sup>49</sup> – nacházíme se na poli popkulturním, dobově sensitivním, a navíc v době postmoderních proměn zpochybňujících dominantní hodnotová měřítká a koncepty, kdy prolínání literárních žánrů a druhů patří k jednomu z nejcharakterističtějších rysů. Literatura pro děti tedy prochází stejnými změnami jako jakákoliv jiná literární tvorba. Některé posuny a odlišnosti, na které navážeme, naznačil Bílek.<sup>50</sup> Mezi nejmarkantnější projevy patří:

- (a) **Jiné fungování autorství** – jedná se především o klasické lidové pohádky, kde se vytratil původní autor a s ním tedy i autorská práva, což vede k novým a novým verzím a více či méně povedeným adaptacím bez ohledu na kvalitu a autentičnost výchozích textů. Rodiče tápající v knihkupectvích po „hodnotné“<sup>51</sup> literatuře pro své potomky<sup>52</sup> sáhnout nejspíše po něčem „klasickém“ (co „už prověřil zub času“) a na

---

<sup>49</sup> O odlišnostech literatury pro děti a dospělé budeme hovořit níže.

<sup>50</sup> BÍLEK: 2009, s. 41–42. Úvodní tvrzení přebíráme doslovně, následné interpretace vycházející z Bílkova článku jsou doplněny o další postřehy vztahující se k tématu.

<sup>51</sup> Tento dojem si většinou odnášíme a uchováváme z let povinné školní docházky.

<sup>52</sup> Třebaže úbytek „tichých“ čtenářů tištěného slova (mezi dětmi i mezi dospělými) je zřetelný a v médiích se (oprávněně) volá na poplach, neboť české děti nečtou a není jim čteno, klasika překvapivě přežívá alespoň v tom (povrchním) smyslu, že téměř každá domácnost má v knihovničce soubor pohádek s podtitulem „na motivy Boženy Němcové či K. J. Erbena“. Potřeba vlastnit a předat dětem (alespoň částečně) to, co bylo předáno nám a co se považuje za „hodnotné“, tedy dodržení jakési kulturní continuity, nevymizela. Bohužel už se neřeší, jaké

tom je tento trh literárních „cover verzí“ založen. Tento jev se v souvislosti s Večerníčkem nevyskytuje, práva na novější seriály jsou autory přísně střežená a starší produkce zřejmě ještě nezestárla natolik, aby se s ní v tomto duchu mohlo nakládat.

**(b) Ztráta „originálu“ a mediální polyfonie** – to se k Večerníčku vztahuje v tom smyslu, že se naprosto smývá potřeba vědět, které médium bylo prvotní – pro dětského čtenáře to je irelevantní informace, ačkoliv oblíbenost různých médií se během let většinou mění. V raném věku nejsou děti ještě schopny soustředit se déle na text, proto je pro ně mnohem snazší pustit si (resp. nechat si pustit svou oblíbenou pohádku na DVD), později už si (některé) užívají hru s vlastní fantazií při četbě. Zatímco dospělý divák jde do kina většinou „připraven“ – ví, že např. Pán prstenů je adaptací světového bestselleru J. R. R. Tolkiena (a kdyby náhodou nevěděl, atraktivní nápisy na plakátech a letáčích mu to připomenou) a tento fakt dává jeho estetickému zážitku další rozměr<sup>53</sup>, dětského příjemce textu naopak pramálo zajímá, jestli čte knížku napsanou podle seriálu nebo se naopak dívá na příběhy natočené podle knižní předlohy. Pro něho jako pro „naivního“<sup>54</sup> čtenáře/diváka není důležitá strategie, kterou autor do textu vložil, aby čtenáři nabídl i cosi více a vyzval ho k estetické partii, jeho zajímá onen základní, prvotní plán, tedy velmi zjednodušeně např. to, zda příběh O krtkovi dobře dopadne.

Velkou roli zde hraje i animace (u knih ilustrace) – leckdy text zaostává za obrazovou složkou a dítě vyžaduje pouze „ty jeho známé obrázky“ bez toho, aby kriticky vnímalo i text<sup>55</sup>. Mnozí si ještě stále pamatují na velmi oblíbený typ dětského komiksu Čtyřlístek – hlavní postavičky Myšpulína, Fifinky, Bobíka a Pindi<sup>56</sup> by asi nikdo nespletl, ovšem vzpomenout si na nějaký jejich příběh už by bylo těžší.

**(c) Zmnožení implikovaného vnímatele** – autor článku si tady všímá velmi populárního a produktivního trendu, na který jsme již dílem narazili v teoretické části o popkultuře

---

texty že to jsou a jak moc mají společného s autentickými sbírkami lidových pověstí a pohádek Boženy Němcové.

<sup>53</sup> Pokud četl předlohu, neodpustí si srovnání – „bude film lepší než kniha?“, „jak si režisér poradil s tou a tou scénou“ apod. Pokud nečetl, možná bude film důvodem, aby po ní sáhl – to funguje shodně i v dětské literatuře.

<sup>54</sup> Ecův termín

<sup>55</sup> Samozřejmě záleží na věku dětského vnímatele – pro děti ve věku cca 2–4 let není text důležitý vůbec a soustředí se pouze na ilustrace nebo jiné, spíše ale vně-textové složky díla.

<sup>56</sup> Z neznámých důvodů (zřejmě pro oživení prodeje) se tyto čtyři postavičky dostaly už i na nové poštovní známky.

a televizi. Popírá se jím fakt, že „dětská literatura“ je primárně určená pouze dětem, neboli že úroveň textu je nastavena pouze pro implikovaného dětského čtenáře (který se v tomto případě shoduje s Ecovým „naivním“ čtenářem). Můžeme se dohadovat, jaké pohnutky stály na počátku, zda šlo o přirozený vývoj filmového průmyslu, nebo svou roli sehrály komerční výtěžky, každopádně výsledkem je fenomén tzv. rodinných animovaných filmů, až na výjimky vznikajících v USA, které založily nový typ animované „pohádky“, jež dokáže uspokojit jak malé diváky, tak i jejich rodiče a dokonce i prarodiče<sup>57</sup>.

Dříve platilo, že co bylo „kreslené“, bylo určené dětem. Rozvoj počítačové animace přinesl na tomto poli v posledních několika letech obrovské možnosti a v současnosti už je standardem vyrábět tento druh rodinného filmu v 3D animaci. Nabízí se tu srovnání s podobným (r)evolučním stupněm, kterým byl přechod z černobílého obrazu na barevný<sup>58</sup>, a s ním i otázka po kroku následujícím – bezpříznakové vysílání je dnes barevné a – i když se v archivech nachází jistě mnoho velice kvalitních snímků černobílých<sup>59</sup> – z televizního programu se pomalu, ale jistě vytrácí nebo se v lepším případě přesouvá do okrajových vysílacích časů.

I večerníčkovská pokladnice skýtá z dob svých začátků některé černobílé skvosty – mimo jiné nejstarší kreslený seriál Pohádky ovčí babičky s rokem vzniku 1966<sup>60</sup> – které by, jak tvrdí dramaturg Miloš Zvěřina, v moderní večerníčkovské produkci rozhodně obstály, nebýt však v černobílém provedení, neboť co by si jako „něco jiného – příznakového, a tudíž zajímavého“ vychutnali dospělí<sup>61</sup>, to děti právě svou jinakostí (spojenou se zastaralostí či jinými negativními konotacemi) odrazuje. Řešením by bylo změnit ho na barevný (digitální technikou), jak se stalo s první, původně černobíle natočenou třináctidílnou sérií příběhů O loupežníku Rumcajsovi. To by však zase podle slov Miloše Zvěřiny ztratilo ze svého půvabu a grafické zajímavosti.

---

<sup>57</sup> Často můžeme v tomto kontextu slyšet obludný termín „vícegenerační“ film. (mj. pro zajímavost jazykových nadšenců – nejčastější ustálené kolokace s tímto pojmem jsou RD (rodinný dům), dovolená a hřiště.)

<sup>58</sup> Pravidelné barevné vysílání se v Československu poprvé objevilo na druhém programu (ten byl přidán 10. května 1970) 9. května 1973. Na prvním programu se diváci pravidelného barevného vysílání dočkali na den přesně o dva roky později – 9. května 1975. (Podle informací z oficiálních internetových stránek ČT)

<sup>59</sup> Vezměme jen v českém kontextu dodnes oblíbené „filmy pro pamětníky; rovněž filmoví odborníci i laičtí „fajnšmekři“ nedají dopustit na černobílé klenoty světové kinematografie.

<sup>60</sup> V databázi dostupné na WWW: <<http://www.vecernicek.com/index.php>> (přístup srpen 2010) je možné dohledat data premiér i repríz jednotlivých dílů seriálu, což je z mnoha důvodů velmi užitečné, pokud jsou to údaje pravdivé. Podle nich se tento seriál od své premiéry 4. 9. 1966 (večerníčkovské stránky České televize se např. v tomto konkrétním údaji liší – uvádějí jako datum premiéry 19. 10. 1967) reprízoval celkem desetkrát, naposledy v roce 2003.

<sup>61</sup> Velmi zdařilým experimentem je v tomto směru např. černobílý snímek Ed Wood režiséra Tima Burtona z roku 1994 s J. Deppem v hlavní roli.

Otázkou tedy zůstává, zda stejný přerod nastane s dvourozměrnými (animovanými) filmy, na které jsme byli doposud zvyklí, zda je zcela nahradí je modernější trojrozměrné verze. Jako bychom si potřebovali fikční světy více a více připodobňovat (přibližovat) našemu světu aktuálnímu.

Vrátíme se o ještě o krok zpět úvahou o dětské literatuře obecně. Moderní dětská literatura<sup>62</sup> jako odlišný typ psaní určeného pro naprosto specifickou skupinu čtenářů prošla jen za posledních pár desítek let mnoha proměnami. Ústřední roli samozřejmě sehrály proměny dějinné, z nichž tyto změny pramenily; tudíž tendence, jakým způsobem pro děti „psát“, co psát a jak se k tomu následně kriticky stavět, se odvíjely od cílů, jež si ta která epocha (režim) stanovovala za své priority. Jedná se – ve své rozmanitosti – o velmi složitou záležitost, která svou podstatou láká i klame zároveň.

Text záměrně tvořený pro dětského vnímatele nás přitahuje svou zdánlivou jednoduchostí a přístupností – žijeme ve společnosti kulturně nastavené tak, že pro každého „dospělého“,<sup>63</sup> jehož reálný svět je chťe nechťe plný nepříjemných povinností, starostí a každodenních banálnějších i vážnějších problémů, představuje jakýkoliv – byť jen „textový“ – návrat do dětství vítaný zážitek. Málokdo mu odolá, neboť „svět tehdy byl opravdu jednoznačnější, bezstarostnější, a tím i o mnoho veselejší, problémy se takřka nevyskytovaly, a když ano, řešení se našlo záhy, a navíc bylo vždy jednoduché a přímočaré – dobré skutky byly odměněny a nepravosti potrestány“. Takový obrázek si odnášíme a dále si s sebou neseme z dětských let a o dětských letech. Jak velkou zásluhu na této krásné iluzi nesou vstřebané (třeba i večerníčkovské) příběhy, na nichž určitá generace vyrůstala, si netroufáme odhadovat, avšak držíme se předpokladu, že určitou váhu jim upřít nelze.

Stejně idealizující představa může přetrvávat, i co se produkce literatury pro děti týká, a může tak vznikat dojem (mýtus), že tvorba pro děti je stejně snadná jako svět v ní zobrazovaný. Tato představa je živena laickým přesvědčením, že „přeci každý z nás byl kdysi dítě“ nebo už má své vlastní děti, a tedy „ví“, jak by ideální text pro děti měl vypadat, co by měl obsahovat a co naopak ne<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Ohraničme si tento termín obdobím druhé poloviny 20. století do současnosti.

<sup>63</sup> Pro názornost si troufáme v tomto případě a v následujícím odstavci vědomě použít patetického zobecnění a hyperbolické idealizace.

<sup>64</sup> Zajímavé by bylo prozkoumat tuto negativní názorovou linii, která speciálně v této oblasti nabízí v českém kontextu bohatý materiál – většinou nemáme problém něco zkritizovat, ale zřídkakdy se zabýváme otázkou, jak by se daná věc dala vylepšit.

## 5.1. Vnější zásahy do textů

Dlouhá léta tu přežíval (a možná leckde doposud živoří) dojem, že literatura pro děti by měla dětského čtenáře především vzdělávat a připravovat ho na „složitosti“ světa, do kterého vyrůstá. Historicky a politicky motivovanými převraty uplatňovaná moc zasahovala v tomto duchu celkem výrazně i do této kulturní oblasti. Za doby normalizace „v oboru vzdělání odborníci“ určovali, co je pro vývoj dětského vnímatele vhodné a v duchu uměle vyznávaných kvalit eliminovali režimu nevyhovující žánry<sup>65</sup> nebo jinotajem zavánějící poznámky.

Večerníček nebyl výjimkou a cenzura zasahovala i tady. Z několika vzpomínek dramaturgyň Marie Kšajtové<sup>66</sup> a Ireny Povejšilové si můžeme o tehdejších – pro nás dnes nepředstavitelných – poměrech vytvořit alespoň nějaký obraz. Absurdita (z dnešního úhlu pohledu) spočívala především v tom, kde všude se hledaly protirežimní nepřátelské náznaky a co všechno se hlídalo. To, čeho by si normální divák patrně ani nevšiml, nadto když se jednalo o nevinné pohádky pro děti, bylo tehdeším ideologickým oddělením považováno za nepřípustnou provokaci a ohrožení, a muselo být z vysílání vyřazeno nebo nahrazeno něčím jiným. „*Například v době výročí upálení Jana Palacha se nesměla vysílat žádná pohádka, kde byl oheň a kde to jiskřilo. Špatně dopadala i pohádková světýlka a bludičky, co v noci zavádějí pocestné. O ohnivých mužičkách ani nemluvě,*“<sup>67</sup> vypráví Marie Kšajtová. Mezi další kritická data, s nimiž se muselo ve vysílacím plánu počítat, patřilo třeba výročí „Vítězného února“, srpnového „Vstupu spřátelených vojsk“ nebo „Velké říjnové revoluce“.

Nasazování večerníčkovských titulů komplikovaly i nenadálé zvraty na naší či sovětské společensko-politické scéně – ať už se jednalo o návrat Leonida Brežněva z jakési zámořské cesty, kvůli čemuž se musel na poslední chvíli vyřadit jeden díl ze seriálu O hajném Robátkovi a jelenu Větrníkovi, protože se jmenoval Jak se pan Kotrč vrátil od třetího moře a pan Kotrč byl shodou okolností postava záporná, nebo o skon některého ze sovětských státníků (když zemřel právě L. Brežněv, kontrolou neprošel zdánlivě neškodný Večerníček, neboť v jednom z dílů vypravěčka najednou zvolala: „Ty rachejtle, ty patříš do starého železa!“). „*Po celý únor, srpen, a listopad nebylo možné vysílat například seriál o Štaflíkovi a Špagetce, protože název zněl Psi život. To aby nikoho nenapadlo, že socialistická společnost takový život vede. Přitom v celém seriálu jde jen o hru dvou psíků a vrány,*“<sup>68</sup> s odstupem let

---

<sup>65</sup> Jako byly mj. mayovky, verneovky, rodokapsy a jiné komiksy – Srov. Bílek: 2009

<sup>66</sup> KŠAJTOVÁ: 2005.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>68</sup> KŠAJTOVÁ: 2005, s. 53.

vzpomíná Irena Povejšilová a dalším výrokem shrnuje tehdejší atmosféru: „*Zkušenosti s takovými zásahy vedly samozřejmě k obezřetnosti – tvorbou scénáře počínaje a schvalováním filmů konče – tedy k autocenzuře, přiznejme si to.*“<sup>69</sup>

Za zmínku snad ještě stojí ještě jedna vzpomínka Marie Kšajtové, ve které už nešlo jen o cenzuru, nýbrž – po vzoru ostatních společenských sfér – o nátlak vytvořit speciální Večerníček na míru do všeho zasahující politické ideologii, který by zobrazoval „šťastnou socialistickou současnost“. Návrh tehdejší náměstkyně ředitele zněl vyrobit kreslený seriál o Juriji Gagarinovi, vždyť „*je to přece první kosmonaut na světě a je ze Sovětského svazu!*“<sup>70</sup>. Z nouze ctností byla pak pohotová odpověď jedné z večerníčkovských dramaturgyň, jež namítla, že „*Gagarin obletěl zemi jen jednou a my potřebujeme ve večerníčku děje a příhod daleko víc.*“<sup>71</sup>

Při pročítání dalších podobných historek, z nichž některé vyznívají dnes opravdu kuriózně a při kterých se většinou neubráníme ani shovívavému úsměvu, je však smích v zápětí vystřídán mrazením v zádech, když si uvědomíme, kam až sahaly komunistické čistky a čeho všeho se týkaly. A to se, zdůrazněme, pohybujeme v oblasti, kde se ještě smát mohlo a bylo čemu.

V rámci interpretace a hodnocení určitého společností představeného díla je tak třeba mít neustále na paměti, že kromě textových kvalit vycházejících zevnitř z textu, z intencí a schopností autora, je výsledná podoba textu formována i dobou, ve které dílo vzniklo a která se v něm více či méně odráží. Literatura pro děti je o to sensitivnější, že byla a je považována za účinný nástroj a šanci, jak snadno ovlivnit ještě „nehotovou“ dětskou duši a dětské chápání světa. Na základě tohoto „dospělými“ obecně odsouhlaseného předsudku (stereotypu) se pro děti psaly a (želbohu) stále píšou knihy, scénáře, kreslí obrázky, ilustrují publikace, točí filmy atd. Úskalí však spočívá v tom zásadním (a nezměnitelném) faktu, který vyplývá z přirozeném řádu lidského života, že autoři i na druhé straně stojící teoretici a kritici nejsou děti, ale už dospělí a jejich vnímání světa se od toho dětského diametrálně liší.

Dozajista máme k dispozici několik (chabých) možností, jak se pokusit tyto dva světy propojit, ale domníváme se, že uspokojivé východisko je tady nedosažitelné. Můžeme se jako dospělí odkazovat na vlastní matné vzpomínky, vybavovat si útržkovité obrazy ze svého

---

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 54.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>71</sup> Tamtéž.

dětství a texty, které se nám v paměti uchovaly jako „dobré“<sup>72</sup>, můžeme – pokud máme tu šanci – čerpat zkušenosti z kontaktu s vlastními dětmi nebo dětmi, s nimiž se dlouhodobě a pravidelně setkáváme, můžeme vycházet z odborných článků psychologů soustředujících se na dětskou mentalitu, ale výsledkem je vždy pouhá (lepší či horší) vykonstruovaná představa o způsobu dětského nazírání na dění kolem nás. Tato představa může být kromě toho ještě zkreslována vžitými stereotypy, co bude u dětského publika fungovat a čeho je naopak třeba se vůči dětskému vnímání vyvarovat, jež přetrvávají v obecném povědomí a předávají se z jedné generace na druhou; každá z nich je ale přijímá v určité podobě a každá si je postupně upravuje k obrazu svému.<sup>73</sup> Přidáme-li k tomu rapidně se měnící a zrychlující životní styl spojený s technickými vymoženostmi, které malému a posléze mladému vnímání nabízejí obrovské množství různorodých vjemů a jsou k dispozici stále mladším a mladším dětem, je oprávněné se domnívat, že jakákoliv produkce mířená na dětského vnímatele je v dnešním světě velmi nejistý kulturní i komerční artikl.

---

<sup>72</sup> Všimněme si jen, jak často je v českých periodikách součástí rozhovorů se známými osobnostmi otázka na nejoblíbenější dětskou knihu nebo pohádku z dětství, která daného zpovídaného nejsilněji ovlivnila atd.

<sup>73</sup> Z pohledu opačného jsou tyto proměny patrné na generaci od generace odlišných „kultovních“ scénkách a průpovědkách z filmů, oblíbených postavách apod. Některé přežijí i několik generací, jak se pokusíme ukázat i na příkladu Večerníčku, jiné zaniknou záhy po vzniku bez hlubší společenské odezvy.



## 5.2. Posuny v produkci a recepci textů pro děti, serialita

Ono zmiňované „zrychlení“ prožívaného světa vykazuje i další průvodní znaky – kromě zvyšujících se nároků na moderní (atraktivní) provedení se proměňují i přednastavená očekávání publika, obzvláště dětského. Pro generace vyrůstající v 60. – 80. letech minulého století byla kniha knihou, tedy tištěným médiem, které se k dětem dostávalo nejprve přes rodiče, později si děti četly samy; rozlišovalo se mezi dětským filmem v kině a filmem v televizi, ve které byly, podobně jako v rozhlase, jasně vymezené časy pro pořady určené dětskému divákovi, na něž týden co týden čekal a mohl se těšit. Tento – oproti dnešní době „omezený“ – režim dětem vytvářel, ať už se na onu dobu z dnešního pohledu díváme jakkoliv kriticky, jakýsi pevný denní řád (rituál), ve kterém měl Večerníček jako pohádka na dobrou noc své nezastupitelné místo stejně jako pravidelné jídlo, odpolední spánek, hraní si atd. Pro děti to bylo zakončení dne, signál, že je čas jít se „umýt a spát“.

Dnešní norma – pokud lze toto slovo ještě v tomto významu použít – se v důsledku rozšířené škály možností, společenské uvolněnosti, neboli jinými slovy rozpadnuvší se uniformity dosti výrazně posunula. Obecně už neplatí ona metafora Večerníčku jako předvečerní rozlučky s klukem na kole neboli s uplynulým dnem, ani rodiče už většinou neuspějí s trestem v podobě zákazu sledování Večerníčku, což byla zvláště na malé děti dříve mocná zbraň, protože v době DVD přehrávačů a internetu, kdy si téměř každý může pustit kdykoliv cokoliv, ztrácejí tato symbolická gesta na platnosti a účinnosti.<sup>74</sup> Večerníček se k dětskému recipientovi dostává jako vzájemně provázaný, kompaktní a svůj osobní záměr (získat a udržet co nejdéle popularitu a diváckou přízeň) splňující balíček – kromě tradiční několikaminutové pohádky ve tři čtvrtě na sedm k němu (vlivně) promlouvá i ve formě souborného DVD, knižní nebo alespoň časopisecké tiskoviny, všemožných komerčních předmětů, hraček, omalováněk atd. Tím si zajišťuje „opakovatelnost“ trochu jiného druhu, než o jaké jsme se zmiňovali výše.

V porovnání s americkou animovanou produkcí (která mimochodem až na velmi ojedinělé výjimky monopolním způsobem ovládá tu část českého trhu, jež distribuuje snímky ze zahraničí, tzn. že český dětský divák je opakovaně vystavován americkému způsobu světatorby), je toto však stále ještě v zanedbatelné míře. Večerníček, zdá se, zůstává pro české publikum zboží trvalejšího a intimnějšího charakteru – oblíbené postavičky, využit(eln)é pro nadtextovou propagaci, se vlastně už několik desetiletí takřka neobměňují

---

<sup>74</sup> Určitý pokles diváckého zájmu potvrdil v rozhovoru i dramaturg Miloš Zvěřina, ovšem podle jeho slov toto číslo není nijak propastné. Navzdory rozmachu DVD, internetu i stále ještě využívaným VHS, zůstává podle statistických ukazatelů Večerníček jedním z nejsledovanějších pořadů České televize vůbec.

(stejně jako seznam oněch „kultovních“ Večerníčků, které se ustálily v jakýsi český národní kánon)<sup>75</sup> – oproti rychle se střídajícím „máním“, které provázejí uvedení každého nového „velkofilmu“ ze zámoří.

Z psychologického hlediska je v současné době patrná snaha vyvrátit jeden ze stereotypů přežívající v diskurzu smýšlení o literatuře pro děti – dítěti do určitého věku není vlastní touha dospělého neustále se hnát za novými a neotřelými zkušenostmi, hledat ve všech vjemech inovace a v textech nové způsoby vyprávění, které by překonaly již ty známé, vstřebané, a tím nudné. Mnohem více mu vyhovuje pravidelnost, řád, kde mají věci i lidé své místo, na které je zvyklé a které mu dodává pocit jistoty a bezpečí. Proto děti neomrzí pouštět si stále dokola stejné pohádky, na to – opíraje se o moderní výzkumy v oblasti dětské psychiky – naráží v osobní zkušenosti i Jiří Trávníček<sup>76</sup> a s ním většina rodičů, kteří dětem čtou nebo vyprávějí pohádky – když píše, že se děti dožadují doslovného znění příběhu a jakoukoliv obměnu ihned odhalí, neboť tato opakovatelnost (nejen příběhu) pro ně znamená způsob ujišťování se o chodu světa a utváření si svého místa v něm.

S trochou nadsázky bychom podobné potřeby opakování a potvrzování si obrazu světa, který je nabízen skrze televizní obrazovku, našli i u dospělého diváctva – splněná očekávání, která dětem zosobňuje každý večer Večerníček, supluje u podstatné části dospělé, televizi sledující populace pravidelný seriál. „*Seriál v tomto smyslu reaguje na infantilní potřebu poslouchat stále stejný příběh, nechat se utěšovat ‚návratem stejného‘, jen povrchně zamaskovaného.*“<sup>77</sup> Jako jsou děti nastavené na večerníčkovské schéma – ať už jde o to zcela základní, že pohádky vznikají jako několikadílné seriály (dítě má tak pokaždé více času vstřebat odlišnou poetiku toho kterého seriálu), anebo o osvědčené schéma stabilního, opakujícího se (či jen lehce variujícího) začátku (někde i konce) každého dílu<sup>78</sup> či jasně naznačené pointování jednotlivých epizod, které umožňuje dítěti prožít každou miniepizodu zvlášť a pokaždé si tak pro sebe uzavřít jedno vyprávění<sup>79</sup> – dospělým dopřává obdobnou

---

<sup>75</sup> Mluvíme tu zástupně pouze o tom zlomku z večerníčkovských příběhů, které dokázaly během své existence ve velké konkurenci v boji o dětského diváka obstát a zařadily se do pomyslné množiny – tady už můžeme použít i přívlastku „nadčasových“ – klasických seriálů.

<sup>76</sup> Srov. TRÁVNÍČEK: 2007.

<sup>77</sup> ECO: 2005, s. 96.

<sup>78</sup> S tímto velmi často využívaným schématem pracuje mnoho pohádkových seriálů – mezi nejznámější patří např. notoricky známá rozcvičková scénka Boba a Bobka, ranní rituál skoku do nohavic Jáji a Páji, s dobrodružstvím Maxipsa Fíka zdánlivě nesouvisející veselá honička myslivce se zajícem nebo každodenní jakot Šebestové a Machův sjezd po zábradlí a další a další. Často je v úvodu rovněž využíváno opakované představení hlavních postav – to vše slouží dětem k opakovanému potvrzování si příběhovitosti textu.

<sup>79</sup> Tímto uzavřením však nemáme na mysli proces pointování, tedy vyvozování si celkového vyznění a shrnujícího a zároveň hodnotícího závěru, který je naopak stěžejní pro dospělého vnímatele. Máme na mysli uzavření děje jednoho konkrétního příběhu, které dítěti jen potvrdí jím přednastavené vzory narace.

„rozkoš z textu“<sup>80</sup> seriál. Umberto Eco tuto tezi potvrzuje z pohledu diváků: „*Seriály nás (konzumenty) utěšují, protože odměňují naši schopnost předvídat. Jsme šťastni, jelikož objevujeme vlastní schopnost uhodnout, co se stane. Jsme uspokojeni, neboť znovu a znovu nacházíme to, co jsme očekávali. Tento šťastný výsledek nepřipisujeme samozřejmosti narativní struktury, nýbrž naší předpokládané schopnosti předpovídat. Nemyslíme si: ‚Autor postavil příběh tak, abych mohl uhodnout konec,‘ nýbrž: ‚Projevil jsem takový důvtip, že jsem dokázal konec uhodnout navzdory autorově snaze mne zmást.‘“<sup>81</sup>*

Posuneme-li se od diváckého pohledu k pohledu autorskému, je třeba dodat, že i přes výše naznačená úskalí, která literaturu pro děti z různých stran obestírají, poskytuje text zamýšlený pro dětského vnímatele úžasně otevřený prostor, který se autorovi nabízí k libovolnému zaplnění. Nabízené možnosti jsou o mnoho větší nežli v dílech určených dospělému vnímатeli právě kvůli odlišně nastaveným očekáváním, která jsme naznačili v předchozím odstavci. Dětský konzument je do určitého věku obdařen značnou měrou fantazie, která mu umožňuje přenést se hladce a plynule i přes některé nelogičnosti vůči světu aktuálnímu, které by dospělejšího čtenáře mohly nutit k opakovanému zastavování a zdržovaly ho tak od vychutnání si celistvosti hry, kterou s ním autor skrze text rozehrál. Pokud autor text vystaví citlivě, tvořivě a kompaktně, tedy vytvoří ho náležitě „producerly“ – „tvořitelný“, otevře si cestu, která do něj zapojit jakékoliv (třeba i zdánlivě nesmyslné) prvky.<sup>82</sup>

I přes zkušenosti a teoretické povědomí o osvědčených technikách a obecných principech, nelze, myslím si, z autorské pozice nikdy s určitostí odhadnout, co se u dětského obecnstva shledá s odezvou, čemu zatleská a co přejde bez reakce. Navíc je prokázáno, že pro malé děti

---

<sup>80</sup> Barthesův termín.

<sup>81</sup> ECO: 2005, s. 96.

<sup>82</sup> Dokladem nám může být obliba tzv. „nonsensové“ literatury, která má základ v lidové tvorbě (nejen) pro děti (vždyť jen u kolika dochovaných lidových říkadel pro děti bychom s otázkou po smyslu vůbec neuspěli!). Za kolébku nonsensu je literárními dějinami považována Anglie se svými „nursery rhymes“ a limericky, za zakladatele potom Edward Lear (1812–1888) sbírkou *The Book of Nonsense* (1848, česky 1984 pod názvem *Kniha třesků a plesků*). Celosvětovou proslulost nonsensu i svému autorovi ale zajistil o něco mladší příběh, jenž vyprávěl o dívce Alence a jejích dobrodružstvích v podivné, ale divů plné říši, kam ji zavedl kolem hopkající bílý králík. Lewis Carroll – kromě toho, že využil svou bohatou imaginaci (kvůli níž my dnes z nedostatku či přebytku žánrové typologie řadíme jeho „*Alice's Adventures in Wonderland*“ a volně pokračování „*Through the Looking Glass and What Alice Found There*“ pod heslo „nonsensová“ literatura) – dokázal do té doby nezvykle v próze propojit fantazii s pohádkou a zároveň dodat celku hlubší smysl. Nejnovější filmovou adaptací Carrollovy poetiky je osobité ztvárnění režiséra Tima Burtona (premiéra 2010).

V českém modernějším kontextu se jedná např. o hravou a humornou linii zastoupenou Emanuelem Fryntou, Pavlem Šrutem či Jiřím Weinbergerem, ze starších autorů by sem pak dílem své tvorby patřil např. i tandem Voskovec a Werich, Karel Poláček, Miloš Macourek, Josef Kainar a mnozí další. Na imaginaci a hravosti je založen třeba i nový, bezkomentářový a statisticky velice kladně hodnocený Večerníček *Žízaláci*, vyrobený specifickou plastelínovou technologií animace.

je z počátku určující pouze vizuální složka<sup>83</sup>, na kterou se primárně zaměřuje jejich pozornost, a k té verbální se dostávají psychickým i čtenářským vývojem až postupem času (který je opět individuální dle vyspělosti dítěte i vnějších okolností). To samé platí i o hudební a vypravěčské komponentě, takže o strasti i slasti autorství se tu – někdy zcela, jindy částečně – rovným dílem dělí „autorských“ entit více. Stejně vyznívá i odpověď Miloše Zvěřiny týkající se Večerníčku, který vidí esenci úspěchu v kvalitním příběhu čili na úplném začátku v podstatě v nápadu, se kterým jde ale ruku v ruce režijní uchopení, už konkrétní scénář a v neposlední řadě animace. Za tím vším se skrývá práce mnoha lidí a rovněž mnoho kompromisů a náhod.

Základní premisou ale pořád zůstává, že děti si chtějí v první řadě hrát a bavit se. V řadách dalších pak vyčkávají konstrukty cílů a funkcí, které by podle dospělé „odborné veřejnosti“ literatura pro děti měla v různé míře naplňovat.

Dalšími schémata neboli základními výstavbovými prvky světatvorby v literatuře pro děti se budeme podrobně zabývat v následující kapitole. Zmiňme tu teď tedy jen některé z nich: určitě sem můžeme zařadit archetypální jasně<sup>84</sup> odlišitelnou opozici dobra a zla a její ztělesnění v pohádkových postavách, „etické poselství“ či jinými slovy základní lidské hodnoty a způsoby jejich prezentace, jimi podmíněné celkové vyznění ve prospěch kladného hrdiny a potrestání společensky nepřijatelných skutků, ohraničenost časoprostoru, omezený (pro dítě vnímatelný) počet postav, eliminace smrti nebo jakékoliv negativně vyznívající fatálnosti bez možnosti nápravy, čili abstraktními slovy stručněji vyjádřitelné kvality jako „srozumitelnost“, „zábavnost“ a především „laskavost“ –, neboť tu si podle slov dramaturga Večerníčku Miloše Zvěřiny dítě v dnešní chaotické době zaslouží ze všeho nejvíc: „*Pestrost Večerníčku je dnes opravdu veliká – jsou tu k dispozici moderní výtvarníci, moderní metody zpracování, moderní trendy, ale Večerníček by měl být v první řadě laskavý a malého diváka pohladit.*“<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Výtvarné zpracování (u knih ilustrace) má proto zcela rovnocennou výpovědní hodnotu jako složka textová (příp. i hudební, vypravěčská atd.).

<sup>84</sup> Stává se celkem často, že dětský čtenář – částečně nebo úplně – dobro a zlo zamění, a není schopný pak text „správně“ pochopit. Chyba může být jednak na straně autora – v případě, že nedošlo k dostatečně zřetelné diferenciaci „dobra“ a „zla“, nebo na straně recipienta – kdy příliš malé čtenářské/divácké zkušenosti zabránily rozpoznat typické znaky a atributy odkazující k těmto protikladům.

<sup>85</sup> Cituji z přepisu ústního rozhovoru vedeného s p. Milošem Zvěřinou v České televizi v srpnu 2009.

## 6. Mimotextové výstavbové prvky ve Večerníčku a jiných typech textů

Zastavme se v této kapitole u již několikrát zmíněného specifického filmového textu nazývaného „rodinný film“ aneb „univerzální“ zábava pro všechny, jenž se v současnosti těší nebývale velké popularitě, a pro nás je tak velmi produktivním materiálem pro zmapování a vystižení toho, jak funguje jeden popkulturní fenomén tady a teď. Svým charakterem zároveň ovlivňuje celou širokou oblast této kulturní sféry, český Večerníček nevyjímaje.<sup>86</sup> Oba žánry mají shodné cíle, a z toho důvodu používají i velmi podobné praktiky, jak jich dosáhnout; liší se pouze v ambicích – zatímco americké animované filmy se se sebevědomím sobě vlastním vydaly dobývat celý svět (a nutno přiznat, že úspěšně), skromnější české pohádky na dobrou noc si vystačí se svým relativně malým, ovšem za 45 let již snadněji prediktabilním a ovlivnitelným modelovým diváctvem.

Podobně jako John Fiske a Umberto Eco (ač každý působí na jiném kontinentu) používají seriál Dallas jako demonstraci textu vykazujícího dostatečně vydatný významový základ (tedy otevřenost a flexibilitu zároveň) pro to, aby na několik let k televizním obrazovkám připoutal miliony diváků z celého světa bez ohledu na jejich věk, pohlaví, vzdělání, náboženské vyznání, rasu, potřeby atd., my se pokusíme zodpovědět některé otázky, proč tomu tak u některých kulturních produktů je a u jiných ne, právě na příkladech těchto dvou žánrových schémat.

Obecně si každý druh/žánr textu tím, že opakovaně a systematicky využívá některé struktury a prostředky, vychovává své modelové čtenáře/diváky. Vytváří si svá vlastní specifická pravidla hry, která ho odlišují od jiných druhů textů a činí ho typickým představitelem svého žánru. Správný modelový čtenář si tato etablovaná pravidla hry musí osvojit, aby mohl v co největší míře využít potenciál, který mu text nabízí. Jak Fiske tlumočí kolegu Johna Hartleye, publikum by nemělo odsoudit westernový film za to, že není dost muzikální, muzikál pak za nedostatek strašidelných scén a od sitcomu nebude vyžadovat erotické jiskření; jinými (do metafory vloženými) slovy přistupuje na smlouvu, kterou s tím kterým žánrem uzavřelo, a tímto se vzdává nároků na speciální požadavky; odměnou mu pak bude výhodné a jasně označené balení, které si objednálo.<sup>87</sup>

Existuje-li dostatečný počet exemplářů vykazujících shodné charakteristické rysy daného žánru, je možné vygenerovat prototyp (neboli „ideální“ žánrový vzor), který slouží jako

---

<sup>86</sup> Směr vlivu odhadujeme přirovnáním k zákonům přírodním, kde je přirozené, že větší a silnější působí na slabšího; bylo by s podivem, kdyby stejný princip nepanoval i uvnitř diskurzu intertextuální provázanosti.

<sup>87</sup> Srov. FISKE: 1987, s. 114.

výchozí text a od kterého se odvíjí zařazování a hodnocení textů dalších, nových, přicházejících a aspirujících na zařazení do stejného žánrového diskurzu.

Letmo zmiňme alespoň některé z těchto rysů. Metodou nám budiž v některých případech částečná komparace českého a amerického popkulturního animovaného fenoménu, všímající si jak „univerzálií“ (obecně platných zákonitostí shodných pro obě socio-kulturní kontextová pole, případně dodržovaných v každém zvlášť), tak „specifik“ (odlišností vymezujících daný žánr buď vůči žánrům jiným, nebo vůči sobě navzájem) s tím, že větší důraz bude samozřejmě kladen na animovaný fenomén český.

## 6.1.O původu, modelovém publiku, kulturní globalizaci, české tradici, taktizování a opakování

Většina celovečerních amerických animovaných filmů, které budou kromě Večerníčku částečným zdrojem našich odkazů, pochází z tamějších věhlasných filmových studií. Pro přehled jmenujme výběrově ty snímky, které v rámci daného žánru aspirují na to stát se kultovními.<sup>88</sup>

Z dílny studia Pixar vyšel roku 1995 jako vůbec první a v animačním světě tehdy zlomový Toy Story: Příběh hraček (po něm následovala ještě dvě pokračování: 1999 a 2010) – oba první díly byly původně vyrobeny v tradiční 2D verzi, letos byly však převedeny do verze trojrozměrné a uvedeny znovu do kin jako „předskokani“ zatím posledního, třetího pokračování). Nečekaný komerční úspěch Toy Story odstartoval „boom“ tohoto žánru.<sup>89</sup> Studio Pixar se chopilo šance a v rychlém sledu nabídlo lačným divákům filmy: Život brouka (1998), Příšerky s.r.o. (2001), Wall – E (2008), Úžasňákovi (2004), Auta (2006) nebo oscarovou soškou se pyšníci snímky Hledá se Nemo (2003), Ratatouille (2007) či Vzhůru do oblak (2009). Studio 20th Century Fox přispělo doposud třemi pokračováními velmi úspěšné ságy Doba ledová (2002, 2006, 2009), v Sony vznikla Lovecká sezóna 1 (2006) a 2 (2008) a Spielbergovo studio DreamWorks dalo světu filmovými cenami ověřenou tetralogii o zeleném zlobrovi Shrekovi (2001, 2004, 2007, 2010) nebo snímek Jak vycvičit draka (2010), pohotově reagující na narůstající oblibu fantasy literatury a dračí tematiky zvláště).

Z tabulek tržeb každého z nich přesahujících několik stovek miliónů dolarů je zřejmé, že zasáhly nezanedbatelný počet diváků po celém světě. Tato premisa nás opravňuje předpokládat, že s rozvojem techniky, internetem a mediální propojeností napříč zeměkouli vzniká cosi jako „globální kulturní encyklopedie“<sup>90</sup> příběhů, na jejichž společném základu vyrůstají nové generace z naprosto rozličných koutů světa. Již se nejedná pouze o dědictví v podobě klasických děl světové literatury, jako jsou např. antické báje a pověsti, Homérova Illias a Odyssea, Twainovy příběhy o Tomu Sawyerovi a Huckleberrym Finnovi, rozsáhlé dílo Shakespearovo nebo třeba Robinson Crusoe a mnohá další, která byla a jsou považována za základ kulturního vzdělání vůbec,<sup>91</sup> ale právě o texty, které svou povahou spadají do řádku pole popkulturního. Oproti těmto klasickým dílům – která z podstaty svých „nadčasových“

---

<sup>88</sup> Užíváme překlady názvů filmů, pod kterými jsou známé českému divákovi.

<sup>89</sup> Bylo to v době, kdy celovečerní animovaný film skomíral (důvodem byly především neúnosně vysoké výrobní náklady) a starší „disneyovky“ už byly okoukané i pro děti.

<sup>90</sup> Jemně parafrázujeme termín Umberta Eca.

<sup>91</sup> Která však, domníváme se, bohužel u velké části dnešních čtenářů naplňují známý skeptický výrok Marka Twaina: „Klasika jsou knihy, které by každý chtěl znát, ale nikdo je nechce číst.“

kvalit zaslouženě přetrvávají desetiletí a staletí a udržují kulturní povědomí na potřebné intelektuální úrovni, leč jejich oblíbenost a aktuální hlubší „znanost“ se s novými generacemi a novým životním stylem (přesnějším by tu byl plurál – styly) hmatatelně vytrácí – mají na současné, tedy „zaznamenané“ kulturní dění mnohem větší dopad, a tím i logicky vyplývající významnější přitažlivost. Nechci tu v žádném případě znevažovat a ironizovat kvality oněch „nadčasových“ klasických literárních děl, ba naopak, záměrem je pouze naznačit možné a podle našeho názoru nutné proměny pohledů na to, jak si kulturního dění okolo nás všimnat a jak o něm mluvit a psát. K této obhajobě snad ještě dodejme, že si naprosto jasně uvědomuji pomíjivost a omezenou životnost některých dnes takzvaných kulturních fenoménů, na kterých zakládáme své úvahy: to však považujeme za přiměřenou daň jejich zachytitelné životnosti a průkazné popularity.

Večerníček – ve srovnání s globalizačními tendencemi zámořských animovaných snímků – zůstává specificky českou (nezapomeňme, že po mnoho let to bylo československou) záležitostí, které se daří uchovávat si stabilně vysoký zájem publika od doby svého vzniku až do současnosti. „*Pro dnešní prarodiče, rodiče i děti je ‚normální‘ kánon Večerníčka znát, a nikoliv neznat. Obeznamenost s vybranými seriály (v počtu přinejmenším jedné desítky), s desítkami příběhů, postav a ‚hlášek‘ (citací) se stala součástí české kulturní encyklopedie posledních desetiletí dvacátého století a trvá dodnes.*“<sup>92</sup>

Primárním modelovým divákem je samozřejmě divák dětský, přičemž některé Večerníčky jsou určeny velmi malým divákům (od čehož se odvíjí např. mnohem větší důraz na výtvarnou složku, zjednodušení logiky příběhu nebo jazyka, pokud ho seriál vůbec využívá apod. Nejznámějším a nejoblíbenějším seriálem pro nejmenší je ten O Krtkovi nebo nově – již zmiňovaní – Žížaláci), další skupinu, do které patří převážná většina, tvoří seriály „univerzální“, které zaujmou jak mladší, tak starší děti, a nakonec bychom mohli vyčlenit moderní typ Večerníčku, který (možná po vzoru úspěšných „rodinných“ komedií) k televizím (záměrně i nezáměrně) láká společně s dětmi zároveň i dospělého diváka, a to hlavně na vícevrstevnatost textu založenou na dvojsmyslných, ironických a jinak ozvláštněných prvcích, odkazujících k aktuálnímu nebo jen zkušenostnímu světu dospělých, které dítě (držíme-li se představy, že se jedná o „naivního“ diváka), nemá šanci pochopit – jako zástupce mladší večerníčkovské generace zde pro příklad uveďme jeden z mála kontroverznějších seriálů poslední doby, Večerníček Krysáci, ale stejně tak bychom sem mohli s klidným svědomím zařadit i některé díly Maxipsa Fíka, Boba a Bobka, Káti a Škubánka a mnohých dalších.

---

<sup>92</sup> BÍLEK: 2009, s. 34.



V případě Krysáků, domnívám se, v první řadě zafungovala příznakově<sup>93</sup> – v českém kontextu přetrvávající – obecně socio-kulturní citlivá otázka jazyková<sup>94</sup>, konkrétně neobvyklost valašského nářečí v podání vyprávějících Bolka Polívky a Jiřího Pechy<sup>95</sup>. Rovněž celkové pojetí tohoto Večerníčku vykazuje určité shodné body s americkými pohádkami: na jedné straně revolučností námětu i zpracování, což určitě svědčí o odvaze tvůrců i dramaturgie (neboť radikálně na sebe upozorňující jinakost může v tak tradičním žánru, jakým je Večerníček, u diváků velmi lehce propadnout – více než kde jinde tu platí „bud’, anebo“), na druhé straně (marketingovým) způsobem, s jakým je k veřejnosti přibližován (viz vlastní atraktivní a pravidelně aktualizované webové stránky s informacemi o všech souvisejících akcích, kterých není málo, soutěžemi, živými diskusemi, reklamními předměty atd.).

Taktizování je všudypřítomné a nutné i ve Večerníčku, proto se velmi pozorně hlídá a plánuje, jaké Večerníčky, kdy a v jakém pořadí a návaznosti se budou do éteru pouštět. V porovnání s dobou normalizace, kdy se vysílací strategie soustředily především na eliminaci všeho jen trochu zavánějího případným jinotajem, dnešní „kalkulování“ s dobou bere v potaz typ Večerníčku (dobré je střídat ploškové, kreslené a loutkové a namluvené s bezkomentářovými), oblíbenost série (méně úspěšný seriál se většinou obloží těmi oblíbenějšími, aby se případná klesající křivka zájmu rychle narovнала), věk modelového diváka (samozřejmě se pravidelně střídají pohádky určené mladším dětem s těmi pro vyspělejší adresáty), roční období (v zimním čase, kdy je brzy tma a děti doma, se zpravidla vysílají Večerníčky – „trháky“, Vánoce jsou potom vyhrazené premiérám; léto je naopak pro Večerníček „okurková sezóna“, neboť děti bývají mimo domov a navíc jsou díky světlu dlouho venku) atd.

Jedním z faktorů<sup>96</sup>, jenž je nutný k tomu, aby se (jakýkoliv) text stal „kanonickým“ neboli setrvalé živým ve sdíleném kulturním povědomí, je, jak už jsme řekli, opakování. Opakování rázu individuálního, ale nezbytně i společenského (patřilo by sem i společného). Víme-li, že

---

<sup>93</sup> Nehodnotíme teď v žádném případě kvalitu textu.

<sup>94</sup> Nemyslím si, že český národ se chová vůči svému jazyku výrazně jinak než národy jiné, pravdou však je, že oproti jiným společenským otázkám, ke kterým se Češi staví většinou vlažně, vyvolává téma jazyka – ať už se jedná o změny ve spisovné normě, přejímání z cizích jazyků, nebo právě problém vymírání nářečí – o mnoho bouřlivější reakce.

<sup>95</sup> Půjďme-li ještě dále od textu (či za text), na celkový dojem dospělého diváka může působit i povědomí o mediálně zveličené soudní aféře kolem práv na autorství Valašského království, v níž figuruje právě známý český herec Bolek Polívka.

<sup>96</sup> Ráda bych upozornila, že problém kánonu je rozhodně složitější, než jak by se z výše řečeného zdálo. Jedná se o rozličně definovaný pojem, k němuž se vztahují další klíčová slova jako tradice, kontinuita, dobová norma, nástroj ideologie, uměle vytvořený konstrukt apod. My jsme si ho pro naše potřeby zjednodušili a zredukovali.

kanonické seriály jsou pravidelně reprízovány přibližně každé tři roky<sup>97</sup>, dá se modelově odhadovat, že český divák je průměrně za svůj produktivní (pasivní) večerníčkovský život vystaven individuálnímu opakování více než desetkrát: nejprve v dětském věku; poté třeba znovu v pozici staršího sourozence, který už mnoho příběhů a jejich konců zná, a může tedy svou interpretační zkušenost přenášet na mladšího „nepopsaného – nepoznamenaného“ sourozence;<sup>98</sup> následně pak někdo i v rámci příležitostného kolektivního nostalgického vzpomínání v rané dospělosti (na vysokoškolských kolejích, zájezdech, společenských akcích apod.) a poté v další životní roli jako rodič či posléze prarodič.

Společenské opakování se ukazuje být jako materiál nadmíru pestrý, založený na různé intenzitě, kvalitě i kvantitě. Opouštím od snah postihnout ho ve vyčerpávající výčtu, který není ani možný, ani pro naše téma účelný, pouze pro představu uvedu několik doložitelných nebo opakujících se příkladů: kromě věcných produktů komerčního rázu, o kterých už byla řeč několikrát a jejichž výčet by naopak sestavitelný byl lehce (otázkou zůstává účel),<sup>99</sup> je hluboká zakořeněnost některých postav, scének, výroků, melodií, gest nebo jen pocitů, nálad a zážitků s Večerníčkem spojených patrná např. v četnosti internetových odkazů, v generačně předávaných archetypech večerníčkovských charakterů uplatňujících se v kreslených vtipech; dětské karnevalové reje jsou večerníčkovských postaviček plné (masky Křemílka a Vochomůrky patřily v době mého dětství k nejoblíbenějším), Večerníček má i svou písničku a dokonce planetu, kterou tak v roce 1999 nazval její objevitel Petr Pravec.

Ze zkušenosti vychází podle Miloše Zvěřiny ještě další nepsané pravidlo, které říká: nepokoušet se navázat na dřívější úspěšné seriály novými řadami nebo jen díly. Zatím se žádný pokus v tomto směru uskutečněný neujal ke spokojenosti autorů, ani diváků. Pokud je mi známo, nikdy se nestalo, že by novější seriál, navazující na nějaký starší, už zavedený, předčil jakkoliv svůj vzor. Jako příklad nám může posloužit třeba pokračování kanonických seriálů o Machovi a Šebestové nebo králících z klobouku (u obou autoři vsadili na porevoluční cestovní horečku), či dokonce dva celovečerní filmy „pro celou rodinu“ z roku 1985 (Mach a Šebestová k tabuli – byl animovaný, pospojovaný z původních krátkých dílů a

---

<sup>97</sup> Podle slov Miloše Zvěřiny je doporučená a striktně dodržovaná pauza mezi reprízami jednoho seriálu minimálně 2 roky, ideální je pak nechat odstup 2,5 – 3 roky.

<sup>98</sup> V období puberty, kdy se dospívajícím dětem často převrací hodnoty a do té doby platící autority ztrácejí na síle, se Večerníček stává spíše pejorativním pojmem jako symbol dětinskosti. Tento konotační rys se pak uplatňuje i v dospělém slovníku, používaném většinou s nádechem ironie, kde vedle hlavního významu znamená Večerníček přeneseně poslední chvilku před spaním.

<sup>99</sup> Materiál se nabízí sám a zdá se nekonečný – večerníčkovská tematika zasáhla snad do všech představitelných sfér běžného denního života: od hraček, oblečení, bot přes nábytek, koberce, dětské nádoby až třeba k jídlu. O knižním světě ani nemluví; jedním příkladem za všechny je třeba i učebnice angličtiny pro nejmenší, která vyšla v Albatrosu jako součást edice „Než začne večerníček“. (Pro úplnost jen dodejme, že další díly byly „Těšíme se na Vánoce“ a „Hravé omalovánky“.)

doplňný dotáčkami) a 2001 (dokonce hraný Mach, Šebestová a kouzelné sluchátko), ale čas zatím vždy ukázal, že výsledek neodpovídal vložené práci a hlavně naději do něj vkládané.

## 6.2.O animaci, vpřed krácející technologii a fantazii

Odborníci zabývající se tímto oborem se shodně vyjadřují, že animace umožňuje vyjádřit vizuálně mnohem více než jakkoliv kvalitní film s živými herci. Současné úspěchy animovaných filmů to jen dokazují a studia se mezi sebou předhánějí, kdo přijde s další novinkou, nápadem, vylepšením. Premiérové americké filmy znovu a znovu ohromují laické diváky, kteří odcházejí z kina s údivem, „co všechno už je možné“. Nic z toho by však možné nebylo bez gigantických kroků (podobně mílových jako ty, kterými náš večerníčkovský Krakonoš překračuje své zamlžené masivy) v rozvoji počítačové technologie, obzvláště způsob 3D animace.

Jak kvalitní je animace, hraje velkou roli i v úspěchu nebo neúspěchu filmu, obzvláště když je adresátem dětský divák. To si uvědomují jak studia v USA, tak ta naše česká. Bohužel kvalita tady závisí na penězích, a výroba animovaného filmu tak obnáší kromě velkých nároků časových i ty finanční. Tím se zčásti vysvětluje, proč jsou velká americká studia v tomto směru světovou velmocí.<sup>100</sup>

Nás však animace zajímá z pohledu textu a jeho diváka, a odtud je samotná animace pouhým prostředkem, nástrojem, jenž má sice obrovskou moc, kterou ve spojení s ostatními textotvornými složkami může dokázat to, co předvádějí některé oscarové filmy, ovšem více než kde jinde tu platí, že bez dobrého námětu a silného příběhu rezonujícího s dobovým nastavením vkusu je tato moc takřka bezcenná. V této domněnce nás utvrzují právě ony večerníčkovské stálice, které vznikaly v 60., 70. a 80. letech minulého století v – pro nás dnes – zcela primitivních podmínkách, kdy počítače měly ještě několik (desítek) let ke své uživatelské podobě, a které si navzdory tomuto technologickému handicapu udržely popularitu dodnes. Trojrozměrná technologie animování umožňuje dnes převést na plátno věci, které byly před několika lety nemyslitelné. Námět k filmu, Večerníčku, dokumentu nebo i reklamě psal autor automaticky tak, aby byl technicky zrealizovatelný dostupnými prostředky a metodami. V tom přináší 3D a celá počítačová animace převratný posun, neboť „stvořit“ dnes už lze, troufám si tvrdit, cokoliv – „fantazii se tedy meze nekladou“, záleží teď už pouze na tom, jak hodnotná bude ve své – technologicky neovlivnitelné – podstatě.

---

<sup>100</sup> První a zatím jediný Večerníček natočený pomocí elektronická technologie 3D loutkové animace je seriál Tři prasátka, jehož první sedmidílná série (z plánované jedenáctidílné) byla odvysílána začátkem ledna 2010. V přípravách by měl být i celovečerní 3D film o Spejblovi a Hurvínkovi a koncem roku je avizovaný film Čtyřlístek ve službách krále (režisérem je, stejně jako u Tři prasátka, Michal Žabka).

### 6.3.O hudbě, hlasech a dabingu.

O hudební složce a vypravěčském zpracování platí víceméně to samé jako o animaci. Obojí patří dnes k standardním konstantám podílejícím se na celkové výstavbě díla – to znamená, že bez nich by text, jak ho současný divák vyžaduje a jak mu vyhovuje, evidentně nemohl fungovat, je ovšem třeba syntézy se složkami ostatními, aby si na fungování činil vůbec nárok.

Když používám pojmu „vypravěčské zpracování“, zahrnuji do něho nejen průvodcovský hlas tradičně provázející čtenáře nebo diváky textem a prostředkující vyprávění, ale z důvodu terminologické šetrnosti i hlasy reálných osob, kterými jsou namluvené nebo nadabované postavy příběhu v televizním a filmovém zpracování. Tato složka patří jak v českém, tak americkém kontextu k výrazně signifikantním.

Obzvláště některé z českých kultovních pohádek na dobrou noc jsou s vyprávějším hlasem (nebo i vícero hlasy) nerozlučně spjaty a z obecně narativního hlediska patří prvek vypravěče k velmi výraznému elementu audio-vizuálního textu. V tomto oboru, domnívám se, si český Večerníček drží stabilně vysokou úroveň. Nepovažuji za nutné zde vyjmenovávat plejádu známých českých herců, kteří svým hlasem přispěli k úspěchu mnohých seriálů a bez nichž by ztratily svou charakteristickou podobu; pro vícero informací odkáži na publikaci Marie Kšajtové, která se o mnohých z nich zmiňuje podrobněji a jména navíc doplňuje osobní vzpomínkou.<sup>101</sup> Dá se říci, že v českém prostředí se vytvořila konvence jednoho dabujícího hlasu (postavičkám Křemílka a Vochomůrky, Rákosníčka nebo Malé čarodějnice uzpůsobený, místy roztomilý, místy až pitvořící se hlas Jiřiny Bohdalové je, myslím, dostatečně zapamatovatelný), ale objevily a objevují se i výjimky, kdy je vypravěčských hlasů více (Původní Broučci, Krysáci, Tři prasátka aj.).

Nelze opominout ani charakteristické hudební znělky a písničky, které se vryly do paměti a přežívají ve všeobecně sdíleném kulturním prostoru už několik desítek let. V případě filmového i televizního vysílání se osvědčil model: co opakující se pořad (film, dokument, zpravodajství, reklama atd.), to jiná, typická melodie (píseň, znělka, popěvek) odlišující jej od ostatních. U Večerníčku toto funguje výtečně – zaslechneme-li úryvek melodie, okamžitě se nám v hlavě přiřadí odpovídající pohádka a naopak,<sup>102</sup> čímž je mimo jiné znovu potvrzován a utvrzován rys opakovanosti a tím zapamatovatelnosti.

---

<sup>101</sup> Srov. KŠAJTOVÁ: 2005.

<sup>102</sup> Tato textová a hudební spjatost je vděčným tématem různých (nejen) dětských soutěží, kvízů a her.

Pro dětského i dospělého vnímatele je hudební doprovod (případně i hlas vypravěče) nezbytným prvkem dotvářejícím celkovou srozumitelnost a působivost textu – od dětství jsme cvičeni na model vnímání televizní hudby a vypravěčského hlasu – neutrální lehká, klidná melodie podbarvuje obyčejně dějovou linii, ve které neočekáváme žádné výrazné zvraty, ozve-li se naopak dramatická, zrychlující se a zlověstně znějící hudba, můžeme si být jistí, že se blíží nebezpečí, na scénu se patrně plíží zloduch a hlavní hrdina je v ohrožení; podobně (zkratkovitě) bychom mohli charakterizovat hudbu typickou pro milostné scény, šťastná shledání, zoufalá loučení, komediální honičky auty atd. Dalším logickým krokem televizního a hlavně filmového průmyslu jsou tak filmové soundtracky provázející dnes už bezmála každou premiéru či v našem dětském kontextu pravidelně vycházející výběry nejslavnějších pohádkových písniček a melodií, které se těší značné oblibě.

U vypravěčských hlasů pak dítě jako významotvorné prvky vnímá intonaci, tempo řeči, v případě jednoho vypravěče a vícero postav zabarvení hlasu herce odlišující jednotlivé postavy, pro dospělého je však opět rozšířena nabídka dalších významových vrstev. Americká produkce s tímto efektem očividně počítá a záměrně a produktivně jej zejména u rodinných komedií využívá – užívá hypotetickou společnou paratextovou (nebo chceme-li intertextovou) encyklopedii sdílenou diváky, a tím vnáší do díla ještě další rozměry. Na vysvětlenou uvedu jeden příklad za všechny – kalkuluje např. s tím, že filmoví diváci jsou obeznámeni s faktem, že původem španělský herec Antonio Banderas ztvárnil postavu legendárního hrdiny Zorra, a tak mu svěří roli (hlas) kocoura v botách ve shrekovské tetralogii, který tuto postavu částečně paroduje. Používá tak další strategii, jež přispívá k popularitě. Na podobném principu funguje i český dabing. U nás bychom sem mohli zařadit již výše zmiňovaný seriál Krysáci.

Neméně účinným nástrojem je využití emblematické redukce dětského a dospělého vidění světa skrze hlasové ztvárnění, jak je tomu velmi často a nápadně i nápaditě např. v povedeném americkém filmu Vzhůru do nebe, ale i v mnohých českých animovaných pohádkách, kde je třeba co nejnázorněji rozlišit dítě a dospělého (v jiném případě zvířecího a lidského hrdinu, hodného a zlého atd.). Nemám teď na mysli slovní zásobu (ač ta je s tím samozřejmě úzce svázaná), nýbrž způsob mluvy obecně – intonační škálu, barvu a tempo řeči, opakování určitých slov, využívání citoslovců, protahování hlásek apod. Jak o tom budeme mluvit dále, vše je samozřejmě podpořeno (znásobeno) obrazem,<sup>103</sup> ale stejně jako u hudby, rovněž tady se uplatňují navyklé stereotypy – lotr má nepříjemný, hrubý, podlost marně skrývající hlas, zvířecí mládě coby hlavní hrdina vyžaduje co nejroztomilejší hlasové

---

<sup>103</sup> Ale např. u stále ještě vznikajících rozhlasových her a pohádek tomu tak není, čili tam by mělo být hlasové odlišení ještě mnohem výraznější, neboť se nemůže spoléhat na obrazovou komponentu.

ztvárnění a u sličné princezny se nespokojíme s ničím jiným než s něžným, lahodným hlasem doplňujícím její vizuální krásu a křehkost. Jistě pak záleží i na typu příběhu a hrdinů, koloběh probíhá dál, dochází k obměnám, jež se časem ukotví, stanou se běžnými a rozšíří rejstřík prototypických vzorců, ze kterých je nám divákům umožněno vybírat a kombinovat je.

## 7. „Myslím si... Večerníček“

Nežli přikročíme k samotným textovým konstantám, dopřejme si drobné odbočení. Představme si sice málo pravděpodobnou, ale nikoliv nemožnou situaci, kdy bychom dostali úkol vysvětlit cizinci (či komukoliv jinému nepocházejícímu z „našineckého“ kulturního prostředí) podstatu a filosofii českého Večerníčku. Okamžitě nám v myslí vytane celá řada otázek - čím začít; jaké faktory uvést jako základní a z jakých Večerníčků nejnázorněji citovat? Čili převedeme-li je na obecnou rovinu – jak objasnit, na jakých „stereotypech“ je naše zakořeněné povědomí založené a zda (a pokud ano, tak jak) je dokážeme pojmenovat a využít v praxi (byť v našem případě smyšlené)?

K této hypotetické úvaze mě přivedla zcela náhodná osobní zkušenost z nedávné doby, kterou si tu v této souvislosti dovolím stručně převyprávět. Třebaže se jedná o čistě osobní zážitek, ve svém důsledku vystihuje, podle mého názoru, vcelku produktivně večerníčkovskou podstatu, jak o ní pojednáváme v této práci, a především některé základní distinktivní rysy využitelné pro další uvažování o tomto českém fenoménu.

Předem upozorňuji, že se (bohužel) nejedná o žádný vyvážený statistický výzkum, který by ideálně dodal mnohem objektivnější materiál, nýbrž o pouhou jednorázovou situaci z běžného lidského života, která nebyla připravená, tedy mnou ani nikým jiným řízená. Byla jsem jejím náhodným účastníkem společně s dvanácti dalšími lidmi (v téměř vyrovnaném poměru šest dětí ku sedmi dospělým) a v podstatě se jednalo o obdobu známé slovní hry „myslím si zvíře“, která však v našem podání spočívala v hádání známých pohádek<sup>104</sup> a krátila nám i dětem (v rozmezí let 5 – 12) dlouhé přesuny autobusem.

Během chvíle nám vykrystalizovalo několik základních otázek, které se osvědčily jako nejrychlejší cesta k rozlišení typů pohádek, resp. – jak se během hry ukázalo – ve většině případů Večerníčků. Pro nás mají cenu v tom, že přesně naznačují, o jaké „stavební kameny“ Večerníčku se jeho obecné vnímání opírá. Otázky uvádím v pořadí, ve kterém se objevovaly nejčastěji a ukázaly se jako nejefektivnější, neboť i jejich posloupnost má určitou výpovědní hodnotu:

1. **Je to česká pohádka?** – materiál se touto otázkou rozdělil na snímky zahraniční výroby, což celkem jednoznačně znamenalo americkou produkci (výjimkou byl pouze ruský seriál *Jen počkej zajíci*, který má překvapivě i přes to, že se na televizních

---

<sup>104</sup> Jen pro připomenutí uvedu prostá pravidla – hra spočívá v kladení zjišťovacích otázek jednomu člověku, který „si v duchu myslí“ jeden konkrétní – v našem případě – pohádkový titul a smí na otázky odpovídat pouze ano či ne. Účelem hry je dosáhnout cíle položením co nejméně otázek, z čehož vyplývá, že tázající musí své otázky volit co nejdůvtipněji – logickou úvahou vyslovit takovou otázku, která bude sémanticky dostatečně otevřená, aby pokryla co největší oblast zájmu, a na druhou stranu konkrétní, aby co nejrychleji splnila svůj účel.



obrazovkách objevuje v posledních letech velice sporadicky, i v myslích mladších dětí stále své pevné místo) a naši českou. Není asi třeba připomínat, že pokud se jednalo o pohádku „cizí“, výběr se automaticky zúžil právě na ty nejznámější americké „rodinné“ filmy, jejichž znalost je kromě jednorázového zážitku z kina a opakovaného na DVD umocněna masivními reklamními kampaněmi.<sup>105</sup>

2. **Jedná se o kreslenou pohádku?** – tato otázka rozdělila filmy na pohádky „hrané“ (tedy ty, kde jsou postavy představovány živými herci) a ty „druhé“ (animované, ale i kreslené, loutkové, vyráběné ploškovým způsobem nebo počítačově upravené, které se, pokud to mělo smysl, rozlišovaly až v některé z dalších otázek). Jediným hraným Večerníčkem zatím stále zůstává seriál o vychytralém a mamonském Trautenberkovi, jeho sloužících a spravedlivém pánu hor známý pod titulem Krkonošská pohádka.<sup>106</sup>
3. **Je (byl) to Večerníček?** – tato otázka následovala vždy po kladné odpovědi na předchozí, týkající se animovaném zpracování. Množina, ze které si „myslící“ volil, byla sice otevřena „pohádkám“ obecně, ale jak se ukázalo, kromě těch večerníčkovských nejsou v českém povědomí uložena téměř žádná jiná původní animovaná díla (ať už seriálová nebo ne), která by vykazovala dostatečnou popularitu, aby v obecném povědomí žila vlastním životem a zasloužila si být vyčleněna ze splývajícího celku.<sup>107</sup>
4. **Je na/mluvený?** – jak se ukázalo, tento dotaz vlastně nepřímě směřoval ke konci hry, neboť kromě jediného případu, kdy se vzpomnělo na vtipný seriál O človíčkovi, vyšlo najevo, že jako jediný „bezkomentářový“ Večerníček v myslích soutěžících figuruje pouze ten O krtkovi.
5. **Je v něm jen jeden hlavní hrdina**
6. **Jsou dva/ tři/ je jich více?**
7. **Je to zvíře? (člověk/ nadpřirozené stvoření)?** – všechna tři kritéria formulovaná tady prostřednictvím otázek 5. – 7. budeme rozebírat v kapitole o konstruování postav. Všimněme si pouze, že prioritní zaměření na postavu využívané k tomu, abychom

---

<sup>105</sup> Skvěle fungujícím marketingovým tahem pro obě strany je kupříkladu provázání premiérových filmů s restauračním řetězcem McDonald's, kde děti ke svému menu obdrží jako dárek právě ty postavičky, na které se mohou jít podívat do kina.

<sup>106</sup> Tento seriál se pravidelně umísťuje na předních místech v žebříčku divácké přízně.

<sup>107</sup> Z poslední doby bychom sem mohli zařadit snad jen zfilmované Fimfárum Jana Wericha nebo první pokus s celovečerním filmem ve 3D technologii – Kozí příběh – Pověsti staré Prahy. Je to velká škoda, protože se domnívám, že česká animační škola má co nabídnout a nač navázat; bohužel většina nově vzniklých snímků se k širší veřejnosti dostane pouze na filmových festivalech, což je pro zapsání se do (a oživení) současného popkulturního centra zájmu příliš málo. Netroufám si laickým pohledem diváka soudit, proč tomu tak je, zda je to problém financí či jiný, faktem ale zůstává, že Večerníček je jedna z mála možností, jak se běžnému divákovi mohou představit nové animátorské rukopisy a styly, a posunout tak vývoj dál.

identifikovali příběh, jenom potvrzuje, že kategorie postavy je pro (obzvláště dětského) diváka určující.

8. **Vzhled** – pod tuto otázku jsem shrnula všechny dotazy směřující na vnější charakteristické znaky postavy. Bylo zajímavé sledovat, jaké z nich máme s tím kterým hrdinou přednostně spojené a které pro nás mají tedy identifikační potenciál. Za výchozí se považovalo rozlišení mezi mužským a ženským rodem (pohádky nám tady poskytují – a to i v případě nadpřirozených postaviček, kde by přirozený rod tak jasný být nemusel – dostatek zřetelných distinkcí, jak obě pohlaví odlišit; čeština si tu navíc vyznívá rodem jazykovým, který nám postavu zařadí i bez kontextu příběhu).

Otázky se samozřejmě lišily podle toho, zda už bylo jasné, jestli je hlavní postava člověk, zvíře nebo vymyšlená. V případě člověka se potom zpravidla odlišovalo mezi dítětem a dospělým, u zvířete tento dotaz suplovala otázka zjišťující, zda je hrdina malý nebo velký. Opakovaně se objevoval dotaz „jestli je hrdina hodný či milý“ – signifikantní roli hrál tedy nikoliv pouze vnější zjev, ale spíše ze zjevu vyznívající charakter.

9. **Místo, kde postava žije** – další podstatnou záležitostí související s postavou se ukázalo být prostředí, ve kterém se pro nás typicky nachází. Z otázek i odpovědí všech soutěžících vyšlo najevo, že ačkoliv při běžné explicitní reflexi Večerníčku se zdá kategorie postav oproti prostředí o dost dominantnější, prostor je všemi vnímán přinejmenším stejně citlivě – nikdo ani v jednom případě nezaváhal (a to ani když se jednalo o podrobnější popis), kde se daný Večerníček odehrává a čím dalším je tento prostor zaplněn.

Ač nevědomě, naplnili jsme tu roli večerníčkovského modelového diváka. Ukázalo se, že všeobecná vysoká obeznámenost s pohádkami na dobrou noc je založena na některých textových konstantách jakož i detailech, které v nás z dětství pevně, ale především shodně utkvěly a jsme schopni je sdílet. Jejich rozpracováním se sice obracíme dovnitř textu, ale paralelně zůstáváme v pozici vnějšího aktivního, který se kladením otázek posunuje dál a odkrývá tak staronové vztahy a souvislosti.

## 8. Textové způsoby světatvorby, základní tematické složky

### 8.1. Dějové konstanty

Možnými kombinacemi jsme ukončili kapitolu o hudební složce a dabingu a stejně začneme i tuto. V rámci dějových konstant a linií jsem je možné nechat se volně inspirovat proslulou prací folkloristy Vladimira Jakovleviče Proppa, který již koncem dvacátých let 20. století na – vypůjčíme-li si matematický termín – kombinatorice (upravené pro daný předmět bádání) založil svou teorii o morfologii („*tj. popis pohádky podle jejích součástí a podle vztahů součástí k sobě navzájem a k celku*“)<sup>108</sup> kouzelné pohádky. Rozhodně se tu nebudu pokoušet o podobný monumentální počín na materiálu českých Večerníčků, třebaže pouhá myšlenka vyabstrahovat konečnou množinu opakujících se „morfémů“ = „funkcí“,<sup>109</sup> jež by vedla k úplnému popisu všech možných syžetových postupů, se mi i v dnešním naprosto odlišném, polysémanticky orientovaném společenském (konkrétněji i literárněvědném) kontextu jeví jako nesmírně lákavá; snad právě už z důvodu oné výsledné konečnosti/ ohraničenosti, která je ideálním vyústěním jakéhokoliv studia. Typ a rozsah této práce však umožňují toliko naznačit možné podnětné způsoby dalšího případného uvažování o našem tématu a jeho rozvíjení, do kterých Proppova metoda – byť dobou vzniku již značně vzdálená – jako inspirace určitě patří.

Propp analyzoval sto ruských tzv. kouzelných pohádek (pohádek „ve vlastním slova smyslu“)<sup>110</sup> a našel v nich shodné narativní struktury, které popsal jako posloupnosti 31 „funkcí“ (činností), které tvoří základní součásti pohádky, neboť jsou oproti pro/obměňujícím se osobám, pomocníkům, jejich atributům atd. jedinými stálými, stabilními prvky příběhu. Jinými slovy: „*Pro studium pohádky je důležitá otázka co dělají pohádkové postavy; otázka kdo to dělá a jak to dělá je záležitostí pobočného výzkumu.*“<sup>111</sup> Z toho vyplývá, že k popisu jakéhokoliv pohádkového syžetu nám podle Proppa vystačí pouze těchto 31 funkcí (s dodatkem, že samozřejmě nemusí být přítomny všechny a rovněž záleží na jejich posloupnosti).

Nápad aplikovat Proppův propracovaný<sup>112</sup> model na jiné (tehdejší i pozdější) vyprávěcí struktury (pro nás je zajímavé, že i na vyprávění televizní) měli, jak se dozvídáme ze studie

---

<sup>108</sup> PROPP: 2008, s. 25.

<sup>109</sup> Jinými (Proppovými) slovy „činnosti jednajících osob“.

<sup>110</sup> Srov. PROPP: 2008, s. 11.

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 26.

<sup>112</sup> A po něm dalšími badateli rozpracovávaný (viz studie Hany Šmahelové *Folkloristické dílo V. J. Proppa* s uplující doslov v českém překladu knihy *Morfologie pohádky a jiné studie*).

Johna Fiskeho<sup>113</sup>, již mnozí před námi, včetně autora studie samotného. Propp a jeho následovníci nám ukázali jednu z cest (a i po těch letech, zdá se, stále ještě produktivní), jak lze k naracím přistupovat; ať už se jedná o lidovou pohádku, klasický román nebo „popkulturní“ televizní seriál.

V Proppově přístupu je zřetelná snaha dobrat se obdoby saussurovského lingvistického modelu univerzálního „langue“ s jeho realizacemi skrze konkrétní „paroles“. Fiske uvažuje obdobně a v souvislosti s popkulturními (televizními) texty k Proppově schématu dodává, že kulturní specifická či ideologie narativu (jak jsme si ji definovali výše) se odráží ve způsobu, jakým je tato hloubková struktura realizována ve zdánlivě rozdílných příbězích, neboli jaké děje a jací představitelé konkrétně jsou voleni, aby naplnili volné abstraktní pozice „funkce“ (činnosti) a „role jednajících osob(y)“.<sup>114</sup>

Nesdílím zcela formalistické přesvědčení, že by se touto pracnou metodologií dalo postihnout současné slovesné a audiovizuální umění, právě kvůli rozvolněným hraničním žánrům, směrům, vysoké a nízké literatury atd., jak jsme o tom hovořili již výše, ale Proppova pečlivá, do důsledku dovedená práce nám přesto, domnívám se, může posloužit jako bohatá zásobárna možných dějových konstant, které by se daly dále – systematictěji, ale třeba i hravěji – tvořivě využít. Znamenalo by to však vymezit si hned na začátku jasně a přesně materiál, ze kterého budeme čerpat, což sahá bohužel nad rámec této práce.

Přeneseme-li závěrem tento teoretický exkurz alespoň symbolicky na naše Večerníčky, abychom naznačili možné směřování – třebaže je třeba mít pořád na paměti umělost této naší hypotézy, neboť Propp pracoval se žánrem lidové pohádky, zatímco naše příběhy patří do kategorie uměle tvořených narativů s ambicemi stát se dílem popkulturním – lze si představit, že např. chamtivý soused řezník Krkovička v seriálu Jája a Pája by naplňoval kategorii typického škůdce a jistě bychom se v jeho případě vešli hned do několika proppovských „funkcí“ – kupříkladu kategorie „vyzvídaní“ a „škůdcovství“ (Proppem řazené jako IV. a VIII.). Podobně by se dalo postupovat i v analýze narativně vydatnějších amerických animovaných filmů a jsem si jistá, že by se základní funkce, jak je ruský teoretik vymezil, potvrdily i tady. Otázkou však zůstává – jako ostatně u mnohých jiných dřívějších teorií přizpůsobených současnému textovému materiálu – jakou relevanci by takovéto srovnání mělo pro dnešní přístupy, zaměřující se spíše na pragmatickou (doložitelnou) resultativnost v konkurenci s texty ostatními.

---

<sup>113</sup> Srov. FISKE: 1987, s. 135n.

<sup>114</sup> Srov. FISKE: 1987, s. 138.

## 8.2. Konstruování postav

Pro stručné nastínění otázky postavy v dětském televizním a filmovém díle vyjděme z další – předesílám, že nikterak nové a objevné, leč pro náš účel velmi užitečné – myšlenky týkající se binárních opozic. Opírají se o ní mnohé výklady z různých oborů, objevuje se v rozličných modifikacích v řadě studií – z literatury, kterou jsem měla k dispozici, je to především v práci jednoho z nejvýznamnějších filosofů a zakladatele strukturální antropologie a kulturního relativismu Clauda Lévi-Strausse (na jehož směřování měl nemalý vliv i Roman Jakobson), který na základě etnografického pozorování a etnologického srovnávání způsobu myšlení pro nás exotických (konkrétně brazilských) přírodních národů, resp. společenství rozvinul mimo jiné teorii duálních (binárních) opozic.

Podobným způsobem jako ruský formalista Propp, vycházejí však z jiných předpokladů a materiálních základů – u něho mýtů, snažil se i Lévi-Strauss dobrat univerzálně platných pravidel transformace, které umožňují z daného mýtemu vygenerovat řadu mytických příběhů. Tyto se poté obměňovaly a přizpůsobovaly měnícím se kulturním společnostem a jejich požadavkům na příběhy. Zůstávala však potřeba klasifikace, v níž sehrávají nemalou roli právě binární opozice. Potřeba obecně lidská – antropologicky nám vložena do vínku – skládat si „svět“ do přehlednějších kategorií, nějakým způsobem se pokusit strukturovat si pro sebe onu neomezenou materii, abychom byli vůbec schopni jej vnímat a žít. Což, jak se snažil Lévi-Strauss dokázat, platí jak pro „primitivní“ (dovolím si zde toto hanlivé, již překonané označení) společnosti, tak pro západní, vyspělé civilizace, za které se považujeme my.

I kdybychom nevěděli nic o klasické logice, strukturalismu nebo fonologii – oborech, kde se binarismus prosadil jako uplatňovaný a především definovaný postup klasifikace složitějších stavů na opozici pouhých dvou, vzájemně se v určité chvíli alespoň v jednom rysu vylučujících jednotek – četba příběhů pro děti by nás na binární opozice – při troše dobré vůle a základní schopnosti nahlédnout i za předložený text – přivedla sama.

Nezbytnost jasně a zřetelně od/roz-lišit dvě asymetrické entity je – obzvláště v textech primárně tvořených pro dětského modelového recipienta – více než nutná. Bruno Bettelheim,<sup>115</sup> jehož tvrzení cituje ve své knize i Jiří Trávníček, totiž předesílá, že „*podnětnost pohádky pro rozvoj dětského světa není ani tak založena eticky či morálně, nýbrž narativně; konkrétně na přítomnosti výrazných postav a jejich skutků.*“<sup>116</sup> Dítě podle Bettelheima neuvažuje o své vlastní morálce a neklade si samo uvědomělé dotazy typu: „Chci

---

<sup>115</sup> Americký psycholog a psychoanalytik rakouského původu (inspirující se mimo jiné i Sigmundem Freudem) zabývající se především dětskou psychologií.

<sup>116</sup> BETTELHEIM 2000 cit in TRÁVNÍČEK: 2007, s. 31–32.

být dobré?“, nýbrž vybere si z příběhu postavu, se kterou se ztotožní, a je-li dobrá, přijme tento model za svůj a chová se obdobně.<sup>117</sup>

Jednou ze základních opozic teorie vyprávění je protiklad v podobě kladného hrdiny versus záporné postavy (neboli zloducha/ škůdce/ padoucha); na ní je vystavěna valná část příběhů. Večerníček se v tomto ohledu nikterak nevymyká, příkladů bychom našli nespočet. Zajímavé však je, jakým způsobem k tomuto odlišení dochází, tedy jinými slovy, jaké stereotypy si děti a posléze my jako odrostlí diváci s sebou odnášíme, případně předáváme dál. Na některé rysy jsem již upozornila v kapitolách o animaci, vypravěčském hlase a hudbě – znovu připomínám, že se jedná o syntézu vícero prvků, které společně dotvářejí celkový charakter postavy.

Pojďme si v následujícím přehledu vyjmenovat některé výraznější rysy vytvářející protiklady a odlišující tak zřetelně oba základní nositele děje (kladného a záporného hrdinu), jak jsou zobrazovány ve vybraných večerníčkovských vyprávěních.<sup>118</sup>

- (a) Kladný hrdina bývá zobrazován jako uhlažený, čistý, upravený oproti špinavému, rozcuchanému a ošuntělému (např. Kát'a a Škubánek x Kocour); jiný případ je potom Rumcajs, který musí být jako loupežník zarostlý a vyznávající nedbalý zevnějšek, tady převažuje opozice příroda/ přirozenost x město/ umělost, navíc to svou „hladkostí“ a spořádanou upraveností posléze zachraňuje Manka.
- (b) Zvýznamňuje se i jazyková úroveň – kladní hrdinové mluví většinou spisovně, zřetelně a slušně („libozvučně“), zatímco u záporných postav je zjevná snaha navodit nespisovnou mluvou dojem drzosti, nečestnosti, hlasové ztvárnění je pak záměrně uchu nepříjemné, posunuté do hrubosti a nelibozvuku (např. Mach a Šebestová, O makové panence, Kát'a a Škubánek, Příběhy včelích medvídků aj.), v několika pohádkách je protiklad postaven na opozici v národněobrozeneckém duchu: bodrá čeština versus cizostní prvky – přízvuk, zkomoleniny (např. O loupežníku Rumcajsovi, Krkonošská pohádka).
- (c) Dalším vizualizovaným protikladem je opozice používaná hlavně u hrdinů mužského pohlaví: štíhlý (evokující prostý přístup k životu a řád), případně urostlý (síla a statečnost) oproti tlustému, „vypasenému“ (nadbytek, chamtivost, marnivost) (např. O loupežníku Rumcajsovi, Krkonošská pohádka, Jája a Pája, O hajném Robátkovi a

---

<sup>117</sup> Srov. TRÁVNÍČEK: 2007, s. 32.

<sup>118</sup> Příklady teď volíme pouze u těch syžetových struktur, které jsou vystavěné na soupeření kladné postavy se zápornou.

- jelenu Větrníkovi). Sem bychom mohli zařadit i opozici: chudý (ale skromný) proti bohatému, nadutému zneužívajícího svou moc (týká se to vesměs stejných pohádek).
- (d) Malost a roztomilost (ale přesto odvahy a chytrost) se staví proti mnohem většímu, někdy až neforemnému (o to však zbabělejšímu) hrdinovi (často tomu tak je v seriálech s hrdinou v podobě nadpřirozené postavičky – Pohádky z mechu a kapradí, nebo tam, kde je záporným protipólem přírodní živel – O Makové panence a motýlu Emanuelovi, Říkání o víle Amálce, Příběhy včelích medvídků, Bob a Bobek aj.).
- (e) Jasná je opozice promítající se i do mnoha jiných: zdravý rozum, chytrost, bystrost proti hlouposti a omezenosti, jež nemůže nikdy obstát (Žofka a spol., Bob a Bobek, Káťa a Škubánek). Krásným příkladem je tu typický český archetyp „hloupého Honzy“ v podobě dobráckého, ale na první pohled nepřilíš důmyslného Maxipsa Fíka, který ale – jak to ve správné pohádce bývá – všechny předčí a dokáže tak, že „šaty nedělají člověka“.

I když jsme si obšírněji připomněli teorii binarismu především zde, na problematice ztvárňování fikčních postav, je zřejmé, že potřeba binárních protikladů se – obzvláště v pohádkových příbězích – týká nejenom problematiky postav, ale celé textové světatvorby.

### 8.2.1. Zvířecí nebo nadpřirozený hrdina, antropomorfizace

Pokud jsou hrdinové ze zvířecí říše, přidává se tu další zajímavý aspekt – některá zvířata máme z dětství zafixovaná jako „hodná“, jiná automaticky řadíme do kategorie záporných hrdinů.<sup>119</sup> V našem středoevropském diskurzu se nám tak v hlavních rolích (kladných i záporných) střídají hlavně pejsci, kočky, králíci, zajáci, myšky, lišky, ptáčci (i papoušci), ježci, ovečky, jeleni, různí zástupci hmyzí říše (mravenci, broučci, motýli, včelky, ale i žížaly nebo šneci) a desítky dalších, včetně signifikantního krtka, kterého jsme vyslali i do světa. Zástupci exotické fauny se pak buď hodí jako negativní opozice k domácímu, dětem blízkému zvířecímu hrdinovi (např. v pohádce o krtkovi a lvovi), nebo se samy stanou vítaným

<sup>119</sup> A tady se právě dostáváme do nejistých vod definice kruhem, neboli ke klasické filosofické hříčce v podobě otázky, zda vejce předcházelo slepici či naopak – jakým způsobem se v nás (respektive v dětech) vytváří hodnotící škála kupříkladu právě při vnímání zvířecí říše? Jsou to pohádky, epická vyprávění, která jsou od raného věku nedílnou součástí našeho noetického vývoje a která nám jako první předkládají svou představu o tom, který zvířecí druh bývá hodný a který zlý, se kterou my pak přistupujeme k realitě, nebo je to naopak reálná zkušenost z aktuálního světa, kdy si automaticky spojíme nebezpečné zvíře se zápornými konotacemi, což se nám potom promítne i do vnímání umělých vyprávění? Netroufám si suplovat dětského psychologa a vyřknout tak či onak, nám postačí fakt, že příběhy a realita jsou dva ovlivněné a hlavně ovlivnitelné světy, což se odráží právě v příběhovém různocnění.

oživením už známé domácí scény (jak tomu je např. v seriálu Pučálkovic Amina nebo velmi oblíbeném: Žofka ředitelkou ZOO).

Zobrazování světa prostřednictvím zvířat bylo od pradávna oblíbeným a hojně využívaným narativním prostředkem nejen v dětské literatuře (a v žádném případě nemusí jít jenom o žánr bajky, který je pro tento model charakteristický). Předností tohoto specifického způsobu světutvorby, do nějž zahrnuji i jiné formy antropomorfizace, je nespočet a v rámci literatury pro děti jsou poměrně lehce zdůvodnitelné – kromě nenásilné funkce vzdělávací (dítěti se rozšiřují poznatky o přírodě, druzích zvířat atd.) a s ní související „eticko-ekologické“ (kladný vztah k přírodě a živým tvorům) se tu – co se narativního konstruování týká – opět otevírá prostor k libovolnému zaplňování; o to příhodnější, že není svázaný pravidly a omezenými možnostmi lidského světa, ze kterého však v základu čerpá a k němuž odkazuje. Rovněž pro dětského diváka je přijatelnější ztotožnit se s postavíčkou, která sice není dítě (tam je aktuální svět na obtíž, neboť malý divák má kolem sebe určité lidské vzory – rodiče, sourozence, kamarády, které čistou fantazii boří), ale zároveň má jednoduchost a výrazovou srozumitelnost dětskému divákovi vyhovující.

Mohli bychom tu pokračovat detailnějšími rozbory jednotlivých seriálů, které nabízejí nejrůznější škálu zobrazování, prolínání a všemožné kombinování zvířecího a lidského fikčního světa, ale domnívám se, že tím bychom se jen příliš zanořili do jednotlivostí a autorských nuancí. Na závěr tohoto oddílu si tedy už jen dovoluji ocitovat výrok Vladimíra Jiráčka, výtvarníka, ilustrátora, karikaturisty a pro nás hlavně zpodobitele Králíků z klobouku, který pronesl v pořadu k výročí jejich třicetileté existence na televizních obrazovkách v roce 2009 a který ve své podstatě přidává další důvod, proč je zvířecí svět tak oblíbeným prostředníkem mezi autorským subjektem a divákem: „*Co nemohli říkat lidi, říkali králíci.*“

Očividně reaguje na dobu jejich vzniku, ale platnost citátu je patrná i bez dobového zasazení – jako lidé jsme leckdy nevšimaví k dění kolem sebe a mnoho věcí nám splývá, protože jsou komplikované, překrývají se a je jich příliš mnoho na to, abychom je byli schopni celistvě a adekvátně postihnout – fikční světy a postavy zvláště (a zvířecí ještě o něco výrazněji) jsou pro nás – kromě možnosti identifikace – cenné taktéž v tom smyslu, že nám předkládají svět již nějakým způsobem „předvybraný“ a strukturovaný (ještě přesněji schematizovaný) a představují ho pouze v takové míře, abychom ho mohli beze zbytku (tzn. bez oněch zbytkových přesahů, kterými jsme nuceni zaobírat se v našem reálném životě) vstřebat.



Zajímavým a nutno dodat, že dosti inovativním<sup>120</sup> a tradiční večerníčkovské vody čeřícím experimentem byly a jsou seriály autora a režiséra Václava Chaloupka využívající coby hrdiny živá zvířata.<sup>121</sup> Po počátečních rozpacích – žánrově se jedná spíše o dokumentární filmy s hlasitým komentářem uměle vytvářejícím jakési příběhy – se přivalila divácká vlna nadšení a seriály se na obrazovce objevují celkem pravidelně. Ne nepodstatným průvodním jevem byla poměrně značná medializace vzniklá kolem živých „herců“, se kterými Chaloupka pracoval nejen během natáčení, ale s kterými i žil a vychovával je propaguje tak současně i ochranu ohrožených druhů zvířat. Ale jak dodává Marie Kšajtová: „*sám ví, že tímhle způsobem do nekonečna pracovat možné není, že to, co vymyslel, má své meze.*“<sup>122</sup> třebaže „*jeho přínos pro večerníček je nesporný.*“<sup>122</sup>

### 8.2.2. Některé typické rysy pohádkových postav

Aby byla zachována logika příběhu, kterou dětský divák přijal a podle níž staví svá další očekávání, musí si každá postava nést a držet svou roli, stejně jako atributy – rysy, podle nichž je snadno rozpoznatelná, které ji charakterizují apod. – jedná se jak o vnější podobu – vzhled, oblečení apod., tak i o charakterové vlastnosti – Bob je ten rozumnější a uvědomělejší, zatímco Bobek lehkomyšlnější, ale nápaditější; Spejbl, ačkoliv by měl být jako otec rozhodný a zodpovědný, představuje spíše karikaturu této sociální role atd. Vytvářejí se tak určité archetypy postav, jejichž rysy se napříč pohádkami mohou projevat v jiné podobě i u postav dalších – Kát'a důsledně naplňuje vůči Škubánkovi maminkovsko-partnerskou roli podobně jako Mánička v případě Hurvínka a Spejbla; děda Lebeda si vždy ví se vším rady a „jak řekne, tak se i děje“, což je připodobnitelné třeba k postavě tatínka ze seriálu Maxipes Fík; Rumcajs má jako rebel bojující proti vrchnosti cosi společného s hajným Robátkem atd. Obměna některého atributu je většinou zapříčiněna (čili zvýznamněna) potřebami děje, ale na závěr, či nejpozději druhý den v nové epizodě se zase vše vrací do původního stavu.

Pokud bychom se odvážili uvažovat ještě v širších souvislostech (vědomi si určité umělosti takovýchto konstruktů, na druhou stranu ale inspirováni Peircovou lákavou metodou „the Play of Musement“ neboli „zábavnou hrou“ spočívající ve volném proudu libovolných úvah) mohli bychom hledat obdobné archetypální rysy i vertikálním průřezem veškerými

---

<sup>120</sup> Ačkoliv prvním pokusem zařadit do Večerníčku živého tvora, navíc v kombinaci s animovanými částmi, byl známý seriál Dášenska z roku 1979.

<sup>121</sup> Od roku 1997, kdy se odvysílal první pokusný seriál o liščím mláděti (Tuláček) s následnou vlnou nadšení, jich bylo natočeno a odvysíláno celkem (Pruhování kamarádi, Kluci ze zámku, asi nejúspěšnější Měďové, Vydrýsek, Bráškové, Měďové 2, Madla a Ťap).

<sup>122</sup> KŠAJTOVÁ: 2005, s. 85.

(v kulturním povědomí usazenými) literárními texty či postavami – např. příběh Rumcajse i postava sama nejedním aspektem připomíná známé zbojníkovské legendy (anglického Robina Hooda, slovenského Jánošíka nebo švýcarského Viléma Tella); iniciační proces, kterým provedl Robinson věrného Pátka, má ve Večerníčku několikerou obdobu (prošel jím neandrtálec alias pan Huml v Machovi a Šebestové, Škubánek prostřednictvím Kátí a ve stejném seriálu pak posléze sněžný muž Yetti). V neposlední řadě nám pak literární historie poskytuje dostatek věhlasných děl, ve kterých je příběh založen na dobrodružstvích nerozlučné dvojice apod.

K vnějšímu vzezření postav (a tím evidentně i k časovému rámci používanému v narativech pro děti, jemuž se budeme věnovat v následující kapitole) patří zároveň i univerzálně platný fakt, že postavy víceméně nestárnou,<sup>123</sup> postupující čas na nich nezanechává žádné patrné stopy. Dětskému divákovi je předložen už hotový, zaplněný, fungující prostor, ve kterém figuruje jedna nebo více postav, které ale zůstávají takové, s jakými se seznámil. Nápadnou výjimku (jakožto i v mnohém dalším) tvoří poetický loutkový seriál Broučci na motivy stejnojmenné knihy (vydané prvně v roce 1876!) od evangelického faráře Jana Karafiáta.

Postavy<sup>124</sup> ve Večerníčku (což platí i pro dětskou literaturu obecně) se povětšinou vůbec nevyvíjejí,<sup>125</sup> ani nepoučují ze svých chyb (např. Anče s Kubou a hajným nejsou opakovaně schopni prokouknout nečestné záměry Trautenberka a naivně mu pomáhají, dětsky dobromyslní Jája a Pája znovu a znovu se nachytají na lsti vypočítavého souseda Krkovičky a o kutilech Patovi a Matovi to platí několikanásobně), dokonce téměř ani nevzpomínají – dětský divák, zdá se, tyto (a mnohé další) procesy, běžné v reálném světě, v tom fikčním nepostrádá.

Americké rodinné filmy se tady s Večerníčkou výrazně rozcházejí – je to dáno rozdílným rozsahem filmu a rovněž i typem obecenstva, na který jsou zaměřené. V této rovině se

---

<sup>123</sup> Nepříliš vydařeným pokusem v tomto směru bylo zakončení celovečerního snímku Mach a Šebestová k tabuli! Z roku 1985 (poskládaného ze 13 krátkých dílů + dotáčky), kdy se autoři odhodlali nechat oba hrdiny dospět a – snad ve snaze naplnit vžitou (či snad už i přežitou) představu o životním štěstí, jíž jsme vystavování v každém druhém seriálu pro dospělé – založit společně rodinu a zplodit potomky, aby se osud (příběh) mohl případně opakovat. Tento model vyznívá např. oproti Broučkům, kde je tentýž, příliš uměle. Je to dáno typem pohádky – zatímco v Broučcích koresponduje s dějem – naplňuje se přirozený koloběh života, tady působí příliš promyšleně.

<sup>124</sup> Mám tím na mysli postavy hlavní nebo přesněji „hlavnější“, které bychom binární opozicí vymezili vůči epizodickým, objevujícím se nárazově pouze v jednom dílu.

<sup>125</sup> Ačkoliv známe i případy, či spíše náznaky, kdy k určitému vývoji došlo – pan Huml v Machovi a Šebestové úspěšně a k radosti všech podstoupí zcivilizování; posun lze s trochou nadsázky vysledovat i třeba u Škubánka, jenž se postupem času proměňuje z protivného pejska-spratka, jakého Kát'a našla, v rozumného a jí vyrovnaného partnera., rovněž Rumcajs, aby mohl založit svou loupežnickou živnost, se musel ze ševce loupežníkem nějak stát – všechno to jsou ale spíše epizodické jednotlivosti.

mnohem více přibližují textům pro dospělé, kteří na rozdíl od dětí vývojovost (a návaznost) postav vyžadují. Dalším důvodem je jiný typ seriality – zatímco pohádka na dobrou noc musí za několik minut zvládnout odvyprávět celý příběh, tedy smysluplně naplnit (třebaže zkrácenou) klasickou syžetovou osnovu (začátek – zápletka – konec), což není lehký úkol, a proto, aby se pro dětského diváka stala hodna zapamatování, vzniká v sériích po sedmi a více dílech, příběh typu Shreka, který má sice dostatek času na to dějově se mnohem více rozběhnout a rozehrát, musí počítat s tím, že pokud si má troufnout na pokračování, je nutné, aby postavy dějově navázaly přesně tam, kde v předchozím díle skončily, včetně veškerých zážitků, které si s sebou a v sobě nesou. Jinými slovy: zatímco malý (ve významu dětský) divák Večerníčku je nastaven na určitý (večerníčkovský, „krátkometrážní“) model seriality (kde se sice objevují stále stejné postavy, ale každý příběh<sup>126</sup> končí s danou epizodou a začíná další den s novou – nikterak se např. nepozastavuje nad tím, že dvojice kutilů ze seriálu A je to by už koncem týdne musela mít rozbořený celý byt a vše okolo v dosahu několika desítek metrů), diváci rodinných animovaných filmů k novému textu přistupují se znalostí událostí předchozích, přednastavení neodpustit jejich pokračování ani tu nejmenší nelogičnost (dějová linie posledního, čtvrtého dílu Shreka je mimochodem na svých předchozích částech přímo vybudována, takže, aby se modelovému divákovi dostalo, čeho si žádá a co mu text nabízí, měl by být s vývojem postav i děje ve vlastním zájmu obeznámen).

Za zmínku ještě stojí obrovský důraz na nonverbální výrazovou složku při zobrazování postav v amerických animovaných snímcích. Ta je samozřejmě podmíněna moderními technickými parametry, o nichž už jsme mluvili výše, ale i přesto je neuvěřitelné, kolik – mám teď na mysli právě v oblasti motivace chování – toho dokáží animátoři vyjádřit gesty a obličejovou mimikou. Některé z postav(iček) jsou na tomto principu doslova vybudované.

Zajímavé je rovněž zamyslet se nad motivacemi/intencemi postav v pohádce, tedy proč se hrdina chová tak, jak se chová, jaké má cíle a jaké pohnutky ho k nim vedou.<sup>127</sup> Shodneme se asi, že většinou je hlavním hybatelem dějový průběh, z něhož je možné logicky si motivace postav odvodit – zlý hrdina hodného poškodí, nějak mu ublíží apod., ten se musí bránit, škodu napravit a zloducha potrestat; jenže jasné je to nám, dospělým divákům (čtenářům), popřípadě i zkušenému dětskému divákovi, který má dostatek indicií buď už z reálného světa, nebo z jiných příběhů fiktivního světa, a je tak schopen úsudku analogickým přiřazením nové situace k té, kterou již zná, ale dětskému (naivnímu) čtenáři se skrze – třeba právě jednoduché

---

<sup>126</sup> Samozřejmě i tady se, jako ostatně všude, najdou i výjimky jako je např. seriál Maxipes Fík nebo Žofka a spol.

<sup>127</sup> Trochu z jiného pohledu se motivacemi zabývá i V. Propp – srov. PROPP: 2008, s. 63–65).

večerníčkovské – příběhy podvědomě předkládají přístupy ke světu, které si osvojuje a přijímá za své. Záleží nepochybně opět na věku dětského diváka – tato hypotéza platí jen pro určité věkové stádium a často bývá v popisu práce vypravěče možná bílá místa hned v zápětí náležitě dovysvětlit.

### 8.2.3. Kategorizace postav na základě jejich zastoupení v příběhu

Jelikož platí, že příběh (jakýkoliv) je v podstatě založen na selekci určitého počtu prvků z nekonečné množiny, kterou bychom mohli s mírným patosem nazývat „svět“, máme možnost v něm posléze tyto prvky hledat, třídit je do různých skupin, promýšlet, prolínat je vzájemně mezi sebou a popisovat. Což se týká i postav. Pohádky nám nabízejí několik modelů, z nichž každý si – z pohledu nezaujatého hodnotícího teoretika – s sebou nese určité výhody a nevýhody, co se narativních možností (rozvíjení děje) týká. Pro naše účely jsem zvolila jednoduché rozdělení do tří kategorií založené na kritériu počtu postav. V případě že bychom chtěli podrobnější rozbor, určitě by bylo možné kategorizovat dále, materiál k tomu přímo vybízí.

- (a) Pokud se příběh opírá o jednoho hlavního protagonistu (jako je tomu např. v seriálech O krtkovi, O loupežníku Rumcajsovi, O Mikešovi, Rákosníček a hvězdy, Dášenska aj.), je hned z počátku jasné, že možnosti rozvíjení děje a vytváření nových dějových linií jsou omezené. Máme sice výrazného hrdinu (netřeba dodávat, že kladného), který je snůškou mnoha kvalit a v případě identifikace ze strany dětského diváka se nemusí dělit o pozornost a oblibu s nikým dalším, avšak na druhou stranu je jeho potenciál konečný a poměrně rychle vyčerpatelný. Nadto vyrůstáme ve světě, kde normální, přirozené, tedy lidsky i textově nepříznakové, je pro nás žítí ve společnosti, nikoliv jako od okolního světa izolovaný jedinec. Proto jsou do takového typu narace v zápětí přidávány (pokud tam již byly přítomny, tak zvýznamňovány) postavy další, ke kterým se může dotyčný hrdina vztahovat a které text otevírají dalším možnostem – Rumcajs k sobě dostává Manku a později i Cipíska (mimochodem se tak naplňuje archetyp rodiny), Mikeš určitý podíl „samohrdinství“ přenechá kamarádům Bobšovi a Pašíkovi, čímž příběhu rozšiřuje úhly pohledu, a ke Krtkovi se tím samým způsobem a ze stejného důvodu přidává Myška a Zajíček (popř. další zvířátka) apod.

Seriály, resp. dějové linie tohoto typu Večerníčku s jedním, jedinečným hrdinou často inklinují k tomu (některé umněji, jemnou formou, jiné zcela nepokrytě, o to násilněji) zprostředkovat dětskému divákovi poznání okolního světa – vyplývá to

ostatně z logiky věci – s jedním hrdinou nejde o dialog (v širším slova smyslu, tedy se vším, co k němu patří) mezi postavami, nýbrž spíše o dialog mezi hrdinou – ať už zpodobněn jakkoliv – a dítětem. Krtkovy příběhy v seriálu O krtkovi (vybíráme ho jako zástupce jednoho z mála Večerníčků určených pro hodně malé diváky) ve své podstatě slouží k tomu, aby se dítě dozvědělo nové věci, které by ještě nemuselo znát. Společně s hlavní postavou poznává a učí se novým skutečnostem o světě.<sup>128</sup> Dalším zástupcem tohoto typu je například i na svou dobu originální a dodnes stále velmi oblíbený seriál Dášenska na motivy knížky Karla Čapka, skrze nějž jsou děti – jiným způsobem než u Krtka, ale s potenciálně totožným výsledkem – zasvěcováni do psího života.<sup>129</sup>

- (b) Dalším, patrně nejčastějším modelem je ustálená dvojice postav, které se vzájemně doplňují (Pohádky z mechu a kapradí, Bob a Bobek, Kát'a a Škubánek, Pat a Mat, Mach a Šebestová, Jája a Pája, O pejskovi a kočičce, Kosí bratři, O makové panence a motýlu Emanuelovi, Příběhy včelích medvídků, Sejdeme se u Kolína a mnoho dalších). Výhoda takového modelu postav je nasnadě – je tu umožněno představit dítěti určitý kontrast, nabídnout mu ne jednu (tedy jedinou správnou), ale dvě varianty, jak se dá k životním situacím – dobrým, ale i zlým – přistupovat, jak je řešit atd., a zároveň implicitně upevňuje jeden z nejdůležitějších etických kodexů, jež by pohádka měla předávat, a tím je podstata přátelství a mezilidského soužití. Kromě toho se mnohem více otevírá prostor jazyku, komunikačním situacím, dialogům, humoru apod. V případě, kdy jeden z hrdinů je ženského pohlaví a druhý mužského, se dostáváme až do – rovněž ne nezajímavé – oblasti genderu, mužského a ženského přístupu k životu apod.
- (c) Pokud jsme v minulém odstavci velebili výhody „dvojice“, další na řadě je model „skupiny“, kde se k výše zmíněným výhodám přidávají další a jiné. Ohraničit tento model však už nelze tak jednoznačně jako u „dvojice“, neboť „skupina“ může mít několikero různých podob a v některých případech bychom se mohli pýt, zda se už, či ještě jedná o skupinu nebo je to jen derivace „dvojice“ – jelikož smyslem této mé zjednodušené kategorizace není postihnout vše, nýbrž na vhodně zvolených příkladech

---

<sup>128</sup> Postup, jakým se z rostliny vyrobí hotové kalhotky (neboli jinými slovy: jak funguje textilní výroba), si, myslím, neseme z dětství do života všichni, kteří tento kanonicky známý Večerníček viděli.

<sup>129</sup> Ostatně stejně jako u Dášenky, i u mnohých dalších seriálů lze tyto „vzdělávací“ či „zasvěcovací“ tendence odvodit už z názvů jednotlivých dílů – 1. Jak se narodila; 2. Jak uviděla svět, 3. Jak rostla; 4. Co měla na práci; 6. Jak sportovala; 7. Jak šla do služby.

nastínit možná interpretační uchopení, zařadíme sem zkrátka pohádky, kde se vyskytují minimálně tři postavy s přibližně stejným poměrem důležitosti pro dějovou linii (může jít o trojici, rodinu, partu přátel apod.) Patřila by sem například Krkonošská pohádka, pozdější příběhy o Rumcajsovi, Broučci, bohatý materiál nabízí seriál Žofka a spol., z novějších pak nedávno uvedený 3D seriál Tři prasátka nebo Jak to chodí u hrochů. Některé seriály, jako např. o Spejblovi a Hurvínkovi, bychom pak klidně mohli po dílech rozdělit do různých kategorií podle toho, jaké postavy v tom kterém díle vystupují.

Autor má tady k dispozici ještě otevřenější prostor, který může libovolně doplňovat, mj. rozehrát vícero vztahů, představit více povah aj. Nabízí se i možnost hierarchizace – jednotliví členové jsou odstupňováni, prezentují své společenské role apod. Negativem pak z druhé strany může být např. slabší vykreslení postav – Večerníček je žánr založený na zkratce, a pokud se někde ve vyprávění nabídne více, musí se jinde ubrat, aby se vešel do základního vyprávěcího rámce a stihl pokrýt nezbytné narativní prvky žánru.

Pokud se jedná o zobrazení modelu (úplné) rodiny, jako je tomu např. u Rumcajse, nebo Broučků, počítáme-li i s vedlejšími postavami, tak i u Maxipsa Fíka nebo u Macha a Šebestové, dětskému divákovi se může dostat obrazu jiného typu rodinných vazeb, než na které je popřípadě zvyklé z reálného domova apod.<sup>130</sup>

Jak je vidět, cest, jakými je možné ubírat se v uvažování o pohádkové postavě, je opravdu mnoho; šlo mi o to některé z nich naznačit. Selektivně jsem zvolila ty, které mi připadly přínosné a odpovídající předdeslanému záměru této práce.

---

<sup>130</sup> Není možné se tu seriózněji nedotknout problematiky pozměněné, resp. uvolněné role rodiny v současné společnosti, která dle odborníků negativně zasahuje především děti. S tím souvisejí, veřejně přiznávané snahy autorů textů pro děti nabídnout či podpořit alespoň skrze příběhy její tradiční fungující model. Večerníček je pro to ideální, nemusíme možná ani příliš dobově psychologizovat, neboť nadčasově stále platí, že tradiční obraz harmonické rodiny je jednou ze základních hodnot, kterou se texty snaží dětské duši vštípit.

### 8.3. Konstruování času a prostoru

Motivace, o níž byla řeč v souvislosti s literární postavou v předchozí kapitole, bývá často jen synonymem pro jiný klíčový pojem v oblasti dětského vnímání příběhu, kterým je kauzalita. Ta je podle Trávníčka podmínkou pro „*získání narativní kompetence, tj. pro osvojení narativního myšlení.*“<sup>131</sup> Souvislost kauzality s časem (respektive i s prostorem, jak záhy uvidíme) vyprávění je patrná a je důležité si tuto vazbu uvědomit, pokud se máme těmito základními textovými složkami zabývat. Trávníček ve své knize vychází z poznatků věhlasného švýcarského psychologa v oboru dětského kognitivního vývoje Jeana Piageta, který tvrdí, že to, jak vnímáme čas (příp. jak rekonstruujeme minulost), by nebylo možné bez kauzálních pochodů v naší mysli. Stručně řečeno Piagetovými slovy: „*čas je neodmyslitelně obsažen v kauzalitě.*“<sup>132</sup> Ovšem jelikož malé dítě není schopné abstraktního myšlení – z čehož plyne, že čas (natož čas v příběhu) je pro něj do určitého vývojového posunu kategorií nicneřkající – nahrazuje si z počátku tento nedostatek orientace jistotou prostorovou, ve které se již orientuje. Nabytím schopnosti myslet v kauzalitách, tedy nahradit v mysli prostý sled prostorových obrazů (a vlastní ego-centrické vnímání světa) myšlenkovými operacemi, které tyto obrazy příčinně propojí, vykazuje podle Piageta „*jakési stadium mentální zralosti dospělosti*“.<sup>133</sup>

Pro vnímání příběhu je tento krok velmi důležitý, neboť dítě si začne propojovat ony tři základní složky textu – postavy, děj a časoprostor, čímž se posune od pouhého příjemce textu k roli modelového příjemce textu a text na něj začne působit v intencích, které jsme my jako dospělí schopni sdílet a chápat. Podle Piageta se tato schopnost objevuje postupně – podle individuální vyspělosti dítěte – až po 7.–8. roce.

#### 8.3.1. Kategorizace času a prostoru na základě vztahu k aktuálnímu světu

Úvodní exkurz do dětské vývojové psychologie nám jenom posloužil k potvrzení většího významu prostorového zobrazování vůči časovému. Televizní (vizualizovaný) příběh, jakým je Večerníček, má samozřejmě oproti tištěnému textu v tomto ohledu obrovskou výhodu, neboť zatímco tam, kde text si musí dát tu práci a veškeré podstatné předměty a místopisné detaily popsat slovně (a tím je akcentovat), tedy dodržet linearitu a logickou hierarchii výstavby psaného textu, televizní text (obraz) je prostě zobrazí již hotové, kdy a jak se mu to

---

<sup>131</sup> TRÁVNÍČEK: 2007, s. 19.

<sup>132</sup> PIAGET 1969 cit. in TRÁVNÍČEK: 2007, s.19.

<sup>133</sup> Tamtéž.

hodí. Ale i zde se musí dodržet předem nastavená pravidla a prostor (i čas) na/za-plňovat tak, aby byla důsledně dodržena ve všech dílech a především odpovídala logice narativu.

Večerníček opět nabízí široký repertoár rozličných prostředí, pro přesnost budeme raději používat termínu „časoprostorů“, ve kterých se příběhy odehrávají.

- (a) Některé seriály<sup>134</sup> jsou záměrně zasazené do jakéhosi neurčitého bezčasí, čímž se automaticky zvýznamňují jiné narativní složky. Odhaduji, že na snaze vytvořit co nejneutrálnější prostředí, a zároveň zachovat textovou kvalitu se podepsala složitá doba, ve které tyto seriály vznikaly. Jako příklad uveďme třeba první sedmidílnou sérii loutkového seriálu Jája a Pája (1987).<sup>135</sup> Prostor a předměty v něm, které máme jako diváci k dispozici, nám nedávají příliš indicií – prostá světnice, žádné technické vymoženosti, kluci spí na peci, staromódní oblečení, Krkovičkův kupecký krámeček, činnosti, kterými se baví, venkovské nástroje... – to jsou jen některé z nich, které nám evokují „starší časy“, ale na otázku: „kdy přesně“, nám odpověď nedávají.

Obdobná neurčitost, vycházející ovšem z jiného narativního typu, je běžná u seriálů z pohádkového, fantazijního prostředí,<sup>136</sup> kde je hlavní postavou nadpřirozená postavička – (Pohádky z mechu a kapradí, všechny série O Rákosníčkovi, Říkání o víle Amálce, O makové panence a motýlu Emanuelovi a další), nebo z prostředí čistě zvířecí říše, kde – ač se jedná téměř vždy o prostředí nějakým způsobem antropomorfizované – je kromě dějové linie kladen důraz na přiblížení života a zákonitostí v přírodě dětem (Broučci, O krtkovi, Příběhy včelích medvídků aj.).

Skloubení lidského a zvířecího světa, neboli lépe řečeno – konstruování zvířecího fikčního světa dle našich lidských představ o něm dává vzniknout velice nápaditým a barvitým situacím. Velmi působivý důraz na detail, vynalézavost a hravost s ním nalezneme překvapivě např. v jinak vážném až kontemplativním seriálu o životě (a smrti!) svatojánských broučků stejně jako v rozpustilejších dobrodružstvích včelích medvídků – podává-li maminka v Broučcích na stůl, misky jsou skutečně čímsi naplněné; když malému Broučkovi utře zástěrou zašpiněnou tvář, špína jí opravdu zůstane i na cípu zástěry; na Broučkově svatbě se narážejí kuličky vína; mistr muzikantský opravdu připomíná vnějším vzhledem Komára atd.

---

<sup>134</sup> Mám teď na mysli takové, které jsou vybudovány na mimetickém zobrazování reálného světa a určitá dobová zasazenost se od nich tedy očekává.

<sup>135</sup> V dalších třech sériích (1988, 1995, 1998) už autoři s časoprostorem pracují více.

<sup>136</sup> Zvolila jsem pojmenování „fantazijní“ prostor, ale je jasné, že abychom mohli vůbec mluvit o prostoru, musí mít základní stavební prvky imitující náš prostor reálný, nebo je alespoň nějakým rozpoznatelným způsobem připomínat - země x nebe, venku x uvnitř, dole x nahoře, ve vodě x na zemi x ve vzduchu atd.



Za povšimnutí stojí, že všechny právě uvedené příklady seriálů, kde jsou tyto aspekty nejzřetelnější, jsou klasické loutkové pohádky, ve kterých je – co se výroby týká – práce na detailu paradoxně přeci jen o něco složitější nežli v seriálech kreslených či ploškových.

- (b) Druhou, daleko četnější a zároveň různorodější skupinu tvoří texty, které jsou mnohem sensitivnější vůči době, ve které vznik(a)ly nebo kterou chtějí zobrazovat. To z nich z našeho popkulturního pohledu zkoumání způsobu fikční světatorby činí o něco bohatší a zajímavější materiál.

Jejich časoprostory jsou zaplněny buď přímo konkrétními prvky převzatými z aktuálního světa – dobovým oblečením, zařízením domácností, různými nástroji, technickými přístroji, předměty atd., nebo jsou pro nás určující nepřímé náznaky v podobě životního stylu, zaměstnání hrdinů (jako i jakýchkoliv jiných činností), zájmů módních výstřelků či obecně-spoločenských fenoménů typických pro tu danou dobu apod.

Je zjevné, že pro dětského naivního vnímatele diváka nemá tento diachronní způsob náhledu na text stejnou výpovědní hodnotu jako pro večerníčkovského diváka odrostlejšího (jemuž sledování a odhalování těchto příznakových dobových znaků přináší pocit nadhledu a možnost nostalgicky zavzpomínat na svá dětská léta). Tím se však obloukem dostáváme k podstatě věci – neboť právě proto, že primárním modelovým divákem Večerníčků je dítě, texty (resp. autorské subjekty) se mu snaží co nejvíce přiblížit a předkládat mu taková časoprostorová zobrazení, která jsou mu blízká a srozumitelná. Jednoduše řečeno to znamená, že s proměnami doby se proměňují i fikční světy (tedy zde jejich časoprostorová zobrazení), neboli to, co je v nich zvýznamňováno a co naopak upozaděno.

Z tohoto důvodu se některé novější večerníčkovské světy snaží „jít s dobou“, zasazují své hrdiny a děje do exotičtějších prostředí, do vesmíru, hlavní hrdinové cestují, mají k dispozici moderní technologické vymoženosti, proměňují se dopravní prostředky, způsoby komunikace, objevují se narážky na současné dění atd. S těmito dobově podmíněnými aktualizacemi samozřejmě úzce souvisí i mnoho dalších zachytitelných proměn v narativním zpracování obecně – od jazyka přes humor až např. k intertextovosti.

Pro srovnání a dokreslení výše řečeného si na ukázkou uveďme dvě příznačné scénky (obě akcentující televizi) ze dvou diametrálně rozdílných (a nikoliv pouze datem vzniku) večerníčkovských poetik. Prvním z nich je ze seriálu Pat a Mat (díl: Porucha z roku 1985) a druhá z již několikrát připomenutého 3D seriálu Tři prasátka (díl: To bude cirkus z roku 2008).

Nesložitá zápleтка v prvně jmenovaném Večerníčku – jak už to v příhodách dvou kutilů chodí – spočívá v porouchané televizi a pokusu ji opravit, což v případě Pata a Mata znamená zdlouhavým a nápaditým způsobem ji zdemolovat. Pro diváky – pamětníky je však mnohem podstatnější, že v oné televizi právě probíhá napínavé fotbalové utkání komentované ve slovenštině s typickou sportovní rétorikou, černobílým obrazem a reálnými jmény tehdejších slavných fotbalistů. Nadsázka je poté umocněna závěrečnou scénou, kdy je televizní přijímač zcela vybouraný, stane se scénou loutkového představení a jeden z hrdinů v něm – teď už za rádiového přenosu onoho utkání – pohybuje (dobově rozeznatelnými) loutkami vodníka a princezny. Autoři si natolik vyhráli s detailem, že pohyby loutek přesně odpovídají zprostředkovanému dění na hřišti. Pro dětského diváka tato důmyslně propracovaná hra s dobovým kontextem, přidávajícím narativnímu podání další rozměr, nemá a nemůže mít patřičný význam, ale pobaví se zveličeným destruktivním konáním dvojice, pro dospělého však ano a ten si ji rád dopřeje znovu – tak vzniká popkulturní text.

Druhá scénka je podstatně stručnější a v zásadě paroduje současný způsob komerčního televizního zpravodajství „přímo z místa činu“ – konkrétně se jedná o jakousi aféru v cirkusovém prostředí, o které pohádkové diváky zpravuje antropomorfizovaná reportérka v podobě zvířete, disponující všemi náležitými atributy které se nabízejí k emblematické redukci této společenské role – formální oblečení, uspěchaný, naléhavý hlas, charakteristická klesající intonace v každé krátké větě.

Máme tady dva různě naplněné časoprostory odkazující každý ke své době a využívající k tomu dostupné reference ze svého aktuálního světa, dva typy nadsázky a parodické redukce, které očividně nepočítají jenom s dětským divákem. Nakolik je časoprostorové vyplnění ve fikčních večerníčkovských světech určující pro jejich setrvání na nejisté křivce popularity, ukáže v tomto případě čas.

### 8.3.2. Příběhy a konce

Tato práce z pochopitelných důvodů neumožňuje zabývat se všemi více či méně marginálními záležitostmi, které se během rozboru materiálu vynořují. Na závěr této kapitoly si však – v návaznosti na zmínku o fikčním světě seriálu *Broučci* – ještě jedno okrajovější zastavení přeci jen dovolím. Týká se vztahu příběhu a času, lépe řečeno příběhu a konce.

Abychom o světě mohli přemýšlet a především o něm dále referovat, upravujeme si ho do příběhů<sup>137</sup>, ale lidé chtějí od příběhů konce – jsme antropologicky či historicky nastavení tak, že od jakéhokoliv vyprávění očekáváme závěr, pointu, vyústění, a pokud se nám ho nedostane, jsme zmatení a ptáme se po příčině. Přirozená lidská otázka k příběhu zní: „Jak příběh dopadl?“, teprve poté se (možná) pídíme po podrobnostech, které ke konci vedly. Zajímavým paradoxem také je, že třebaže se dnes a denně uchylujeme k strukturování našich i cizích životů do příběhů a na umělých vyprávěních se ukončení dožadujeme, konec životní povětšinou tabuizujeme. Jakoby stačilo, že už jsme ustoupili z požadavku „všešťastných“ konců (ačkoliv i v ty někde hlouběji v podvědomí, myslím, stále doufáme).

Zvlášť podrobně se zabývat nezbytností dobrých konců v příbězích pro děti není, domnívám se, nutné – je to jedna ze základních norem dětského narativu, kterou se zatím (naštěstí) nepodařilo nikterak obelstít; dokonce ani v těch zatím nejparodičtějších snímcích, jakými je např. shrekovská série. Jako děti jsme ochotni odpustit příběhu kdejakou nejasnost, přijmout i věci, kterým zcela nerozumíme nebo jsou pro nás cizí, ale základním požadavkem přetrvává, aby hlavní hrdina vyvázl ze všech nebezpečných nástrah a zlo bylo potrestáno, jinak pohádka nenaplní svůj základní účel.<sup>138</sup>

Další normou narativního řádu fikčních textů pro děti, jejíž stabilita bývá však již občas porušována – jak si ukážeme i na večerníčkovském materiálu – je vytěsňenost smrti a fatálnosti vůbec. Smrt, „*respektive smrt hrdinů, s nimiž se děti ztotožňují*“,<sup>139</sup> je v našem evropském kontextu natolik příznaková, že se jí naprostá většina autorských pohádek zcela vyvaruje,<sup>140</sup> neboť existuje (oprávněná) obava, že by dítě takový text prostě nepřijalo. Pro něj je smrt nepochopitelná veličina, kterou není s to analogicky si přiřadit k ničemu, co již zná, a z toho důvodu ho děsí. Myslím, že si v tomto případě mohu dovolit generalizovat tvrzením, že

---

<sup>137</sup> Barthes se vyjadřuje následovně: „/.../ vyprávění přesahuje národy, dějiny i kultury: je prostě přítomné jako život sám“ [překlad M.K.] – srov. BARTHES 1973 cit. in FISKE: 1987, s. 128.

<sup>138</sup> Podrobněji se tématu „šťastných konců“ v pohádce věnuje Trávníček. Srov. TRÁVNÍČEK: 2007, s. 47n.

<sup>139</sup> Tamtéž.

<sup>140</sup> Před čtyřmi lety vyšla knížka Ivy Procházkové *Myši patří do nebe*, o které se mluvilo jako o průlomové v zařazení tématu smrti do dětské literatury. Po jejím přečtení musím však oponovat, nebo, co se tematizace smrti týká, neliší se nikterak od jiných „happyendových“ příběhů – smrt je v ní zobrazena vlastně jen jako jiný prostor, který je plný atrakcí a her, ale ze kterého se dá vrátit zpátky do života. To bychom pak za „zlomové“ museli považovat všechny texty zmiňující nebe, onen svět, živou a mrtvou vodu apod.

vzpomínka na Andersenovu pohádku o Malé mořské víle ve většině českých čtenářů, kteří na ni narazili v raném dětství, vyvolává dodnes špatně definovatelný pocit zmatku a zklamání. Až po letech pak pochopíme, proč se vymykala našemu přednastavenému vnímání pohádky. Porušila pravidlo (ve skutečnosti vlastně pravidla dvě) o fatální nevratnosti tím, že nechala hlavní hrdinku rozplynout se v moři bez toho, aby se jí dostalo zasloužené odměny.

Více a v podobném duchu rozebírá téma o konci textu, konci jeho hrdinů a uvědomění si smrti dítětem i Jiří Trávníček,<sup>141</sup> který, podobně jako zamýšlíme my, v této souvislosti zmiňuje Broučky. V jeho případě byl výchozí zdroj jejich původní knižní provedení, nám ke stručné analýze způsobů světatorby tohoto díla poslouží nejnovější večerníčková adaptace z roku 1995.<sup>142</sup> Jejich výjimečnost – zdůvodňující zároveň, proč jsou tak často zdrojem teoretických citací, hovoří-li se o české dětské literatuře – není totiž založena pouze na tematizování smrti, ale tento seriál boří i většinu ostatních pravidel textů pro děti, které jsme si doposud ukázali. A přesto do kontextu – pro nás užšího večerníčkovského – žánru celkem bez problémů zapadá.

Zatímco většina klasických Večerníčků je založena na „telenovelistickém“ typu seriality a (šťastným) koncem uzavírá každou epizodu zvlášť bez toho, aby tyto na sebe navazovaly či na předchozí odkazovaly – jinými slovy: dokud vystačí autorská invence, je možné je neustále nastavovat dalšími díly (přesněji sériemi, neboť určitá koherence přítomna být musí) – Broučci jsou typem seriálu, který je v podstatě jeden celistvý (životní) příběh rozdělený jen na menší části (rovněž ale ucelené a pointované – v tom se s ostatními Večerníčky shoduje). Začíná Broučkovým narozením, pokračuje dospíváním a zráním a cyklicky se (pro diváky) uzavírá příchodem nové generace a odchodem té nejstarší. Dodržuje (a předává) přirozený běh života, k čemuž využívá – pro Večerníček netypické – narativní prostředky: oproti např. Rákosníčkovi, Králíkům z klobouku nebo Machovi a Šebestové, se kterými nás text seznamuje v podobě, v jaké setrvají „odted“ už (v rámci fikčního světa) „napořád“, postavy<sup>143</sup> broučkovského seriálu se co do podoby proměňují analogicky k našemu světu reálnému – vyrůstají a stárnou se všemi emblematickými vlastnostmi a odkazy k životu lidskému (např. proměňující se velikost loutek, zachování podoby dítěte a následně dospělého, miminkovské rysy, zvuky, hračky, dokonce i nálady a pohyby typické pro dospívání a zamilovanost, ve stáří pak šediny, vousy, oblečení, doplňky – brýle, šátek, hůl, pomalejší pohyby, mluva atd.).

---

<sup>141</sup> Srov. TRÁVNÍČEK: 2007, s. 47n.

<sup>142</sup> Ponecháváme teď stranou vnější život Karafiátova díla, na němž se podepsala ideologická cenzura a s tím související zásahy do textu. (Zmiňuji se o tom v kapitole o historii Večerníčku).

<sup>143</sup> Týká se to všech postav, včetně vedlejších – autoři loutek si dali obdivuhodnou práci s každou postavou zvlášť.

Postavy se vyvíjejí a poučují, minulost a životní empirie je tady pevnou součástí příběhu. Odkazuje se na předchozí děje a zkušenosti, co hrdinové jednou prožili, setrvává v jejich (a posléze už) i v divákově povědomí.

A v neposlední řadě je to tedy předložení nevyhnutelnosti konce bytí, ke kterému nezastavitelně dospěje každý lidský (broučkovský) osud. Morální podtext vyzařující z celkového ladění je jasný – k základním lidským hodnotám, které lze vyčíst i z většiny jiných seriálů – pracovitosti, věrnosti, úctě k rodičům, pomoci bližnímu, spolupráci, pravdomluvnosti atd. – se tady přidává ještě pokora a přijetí smrti jako přirozené součásti života.

Pokud bychom na tomto konkrétním materiálu měli připomenout (zopakovat) ještě některé další narativní složky, společně už všem Večerníčkům, jako další výraznou kategorií dotvářející celkovou poetiku textu bychom tu určitě vyzdvihli jazyk (typický svými archaickými a náboženskými výrazy), vypravěčské zpracování (klidný a chlácholivý hlas Jana Hartla) a skvěle doplňující složku hudební (lehce zapamatovatelné, ale nerušivé melodie skladatele Emila Viklického).

### 8.3.3. Co vyplývá a co zbývá?

Na závěr této kapitoly jsme se pokusili postihnout a naznačit některé shodné a některé rozdílné aspekty jednoho konkrétního seriálu vůči jiným textům stejného žánru. V přístupu, jaký jsme k různorodé večerníčkovské látce zvolili, abychom ji zobecnili a typologizovali, se nám ovšem neustále mísí dva pomyslné protikladné úhly pohledu: dospělý – abstrahující, schopný nadhledu a vybavený bohatými zkušenostmi s různými narativy, na druhou stranu však zbavený daru „naivity“, která je vyhrazena pouze pohledu druhému, dětskému.

Co nám z tohoto všeho tedy vyplývá? Třeba to, že dospělý divák může vystoupit ze světa textu do roviny o úroveň vyšší. V případě Broučků se kupříkladu může opřít o vnětětovou znalost autora a původu díla, jeho dobové recepce a interpretace, nebo může na realizaci Karafiátovy poetiky pohlížet jako na výsledek dlouhodobého a velice náročného projektu jedné kulturní sféry, který se podařilo zrealizovat spoluprací mnoha šikovných umělců z několika zemí<sup>144</sup>, může – jako jsme se o to snažili my – si text rozložit na jednotlivé složky a porovnávat je s analogickými částmi textů jiných, nebo ho může těšit odhalování intertextových přesahů či emblematickosti mimetických referencí, může si všímat

---

<sup>144</sup> Jedná se o jeden z největších animovaných projektů, který se u nás v poslední době realizoval v koprodukcii Studia Jiřího Trnky, Comité Français de Radio Télévision, britské Jerusalem Productions a společnosti Imago. (Zdroj: webové stránky České televize).

zobrazování genderových rozdílů a tak dále. Na dětský „pohled“, zdá se, tak toho příliš nezbyvá. Ale – dovolme si na závěr trochu patosu a nostalgické závisti – to, co zbývá, tzn. autentický zážitek z textu, bychom si někteří leckdy přáli zažít alespoň ještě jednou.

## 9. Závěr

Ve své diplomové práci jsem se zabývala především sémantickou analýzou narativních struktur a základních tematických složek ve Večerníčku jako specifickém popkulturním žánru, který už téměř půl století působí na české kulturně-společenské scéně, z čehož máme důvod se domnívat, že na jejím formování má určitý podíl.

Pro uchopení této problematiky bylo – po stručném úvodním zasazení do historického kontextu – nutné naznačit některé základní aspekty oblasti populární kultury odlišné od těch, jež platí pro tradičně chápaný systém založený na opozici tzv. kultury (literatury) „vysoké“ a „nízké“. Jelikož se však v případě Večerníčku jedná o typ televizního textu, dalším důležitým krokem bylo – podobným způsobem jako u populární kultury – upozornit na zvláštní rysy a strategie textů v této konkrétní mediální oblasti.

Ukázalo se, že žánr Večerníčku čerpá některé principy fungování z několika diskurzů. Jedním z nich je serialita, jak o ní v souvislosti s televizními díly hovoří i Umberto Eco, dále se drží univerzálních zákonů platných pro díla, které jsou primárně určená dětskému divákovi, jako je mj. konstruování fikčního světa prostřednictvím binárních opozic, nezbytnost šťastného konce a eliminace jakékoliv fatálnosti, včetně smrti. Jelikož se jedná o verbálně-vizuální texty, využívají večerníčkovské narativy rovněž možnosti, jež tento typ textu nabízí – od výtvarného a zvukového zpracování přes vypravěče až k samotným textovým způsobům světatvorby, kam jsme zařadili dějové konstanty, zobrazování postav a naplňování časoprostoru.

Rovněž způsob, jakým jsou Večerníčky konstruovány, vypovídá o obecně nastaveném chápání tohoto typu narativu. Nedílnou součástí práce je i nastínění rozdílného vnímání dětským (naivním) a dospělým (analýzy schopným) recipientem.

Naznačeny jsou i další cesty, jak k tomuto rozmanitému materiálu přistupovat – nabízí se např. diachronní metoda, která by sledovala aktualizační tendence a proměny dobové kontextové sensitivity, nebo detailnější rozvedení některých vyprávěcích postupů a prvků, na které v této práci nedošlo. Sem by patřila kupříkladu genderová atributizace, emblematicnost mimetických referencí vůči světu aktuálnímu, intertextovost, humor a další.

## 10. Bibliografie

### Tištěné monografie a časopisecké články

BARTHES: 2004

BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha : Dokořán, 2004.

BÍLEK: 2009a

BÍLEK, Petr A. Večerníček jako stěžejní kámen české kulturní encyklopedie; In: *Host (Příloha Host do školy)*. 2009. roč. 25, č. 1, s. 34–39.

BÍLEK: 2009b

BÍLEK, Petr A. Dětský čtenář; In: *Host (Příloha Host do školy)*. 2009, roč. 25, č. 1, s. 41–44.

BÍLEK: 2008

BÍLEK, Petr A. Mýtus, mytologie a mytologizace; In: *Host (Příloha Host do školy)*. 2008, roč. 24, č. 2, s. 29–30.

BÍLEK: 2007

BÍLEK, Petr. A. Literatura a ideologie; In: *Host (Příloha Host do školy)*. 2007, roč. 23, č. 5, s. 25–26.

BÍLEK: 2006

BÍLEK, Petr A. Diskursivní prostor popkultury aneb Proč by Otokar Březina neměl přejet krtečka; In: *Slovo a smysl*. 2006, roč. 3, č. 6, s. 23–49.

ECO: 2005

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha : Univerzita Karlova, 2005.

ECO: 1994

ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha : Svoboda, 1994.

FISKE: 1992

Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. London : Routledge, 1992.

FISKE: 1989

FISKE, John. *Reading the Popular*. London and New York : Routledge, 1989.

FISKE: 1987

FISKE, John. *Television Culture*. London and New York : 1987.

FISKE: 2001

Fiske, John. Komodity a kultura; In: *Revue pro média*). 2001, č.1, s. 1–6 .

KŠAJTOVÁ: 2005

KŠAJTOVÁ, Marie. *Velký příběh večerníčku. Historie nejslavnějšího televizního pořadu u nás*. Praha : Albatros, 2005.



NÜNNING: 2006

NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006.

PROKOP: 2005

PROKOP, Dieter. *Boj o média. Dějiny nového kritického myšlení o médiích*. Praha : Karolinum, 2005.

PROCHÁZKOVÁ: 2006

PROCHÁZKOVÁ, Iva. *Myši patří do nebe*. Praha : Albatros, 2006.

PROPP: 2008

PROPP, Vladimír. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany : H & H, 2008.

ŠRÁMEK: 2009.

ŠRÁMEK, Petr (ed.). *Nebe Peklo ráj. Tyglík české poezie pro děti 20. století*. Praha : Albatros, 2009.

TRÁVNÍČEK: 2007

TRÁVNÍČEK, Jiří. *Vyprávěj mi něco... (Jak si děti osvojují příběhy)*. Příbram : Pistorius & Olšanská, 2007.

VEDROVÁ: 1989

VEDROVÁ, Marie. *Nonsensová poezie pro děti a mládež po roce 1989 : diplomová práce*. Brno : Masarykova univerzita, Fakulta pedagogická, Katedra české literatury, 2008.

## Webové stránky a internetové články

<http://www.ceskatelevize.cz/program/vecernicek/historie.html> (přístup srpen 2010)

<http://www.vecernicek.com/index.php> (přístup srpen 2010)

ČTK. *Na vlně 3D se svezou i Spejbl s Hurvínkem*. Dostupný na WWW:

<<http://kultura.ihned.cz/c1-42561220-na-vlne-3d-se-svezou-i-spejbl-s-hurvinkem>> (přístup 26. 7. 2010)

DIESTLER, Radek. *Večerníček*. Dostupný na WWW:

<<http://www.reflex.cz/Clanek21694.html>> (článek je umístěn v placené zóně; přístup 5. 5. 2009)

HEJDOVÁ, Irena. *Česká televize připravuje první 3D Večerníček*. Dostupný na WWW:

<<http://aktualne.centrum.cz/kultura/televize/clanek.phtml?id=622765>> (přístup 26. 7. 2010)

HORANSKÝ, Miloš. *Večerníčky, naše rodinné stříbro*. Dostupný na WWW:

<<http://mfdnes.newtonit.cz/default.asp?cache=55019>> (archivní článek dostupný pouze pro registrované uživatele; přístup 30. 6. 2010)

HORANSKÝ, Miloš. *Dobry večer Dobrou noc*. Dostupný na WWW:

<<http://mfdnes.newtonit.cz/default.asp?cache=532329>> (archivní článek dostupný pouze pro registrované uživatele; přístup 30. 6. 2010)

JANDA, Aleš. *Proč Večerníček vyhazuje papíry*. Dostupný na WWW:  
<<http://www.svice.cz/clanek63-Proc-Vecernicek-vyhazuje-papiry>> (přístup 30. 9. 2009)

KASÍK, Pavel. *3D animace umí úžasně vyprávět, ta česká ale spí, říká expert z Disney*. Dostupný na WWW: <[http://technet.idnes.cz/3d-animace-umi-uzasne-vypravet-ta-ceska-ale-spi-rika-expert-z-disney-1dt-/tec\\_technika.asp?c=A091016\\_151044\\_tec\\_technika\\_pka](http://technet.idnes.cz/3d-animace-umi-uzasne-vypravet-ta-ceska-ale-spi-rika-expert-z-disney-1dt-/tec_technika.asp?c=A091016_151044_tec_technika_pka)> (rozhovor Pavla Kasíka s Isaacem Kerlowem, animátorem, režisérem, producentem a profesorem na Pratt Institute v New Yorku a autorem jedné z prvních knih o 3D animaci; přístup 26. 7. 2010)

KOMÁREK, Martin. *Večerníček? Jedině v sedm!*. Dostupný na WWW:  
<[http://zpravy.idnes.cz/vecernicek-jedine-v-sedm-0w6-/nazory.asp?c=A061214\\_192930\\_nazory\\_dp](http://zpravy.idnes.cz/vecernicek-jedine-v-sedm-0w6-/nazory.asp?c=A061214_192930_nazory_dp)> (přístup 30. 10. 2009)

NAJMAN, Petr. *Večerníček: Hvězda nejen v České republice*. Dostupný na WWW:  
<<http://www.studentskemestecko.cz/rservice.php?akce=tisk&cislocianku=2008010039>> (přístup 30. 10. 2009)

SMÍTALOVÁ, Petra. *Večerníček: Dříve než vám klesnou víčka*. Dostupný na WWW:  
<[http://instinkt.tyden.cz/rubriky/ostatni/osud/vecernicek-drive-nez-vam-klesnou-vicka\\_24944.html](http://instinkt.tyden.cz/rubriky/ostatni/osud/vecernicek-drive-nez-vam-klesnou-vicka_24944.html)> (přístup 30. 6. 2010)

ZAJÍČKOVÁ, Andrea. *Co jste o večerníčcích možná nevěděli*. Dostupný na WWW:  
<<http://www.denik.cz/babyboom/vecernicek20080515.html>> (přístup 30. 10. 2009)

ZAJÍČKOVÁ, Andrea. *Večerníček poráží i hollywoodské pohádky*. Dostupný na WWW:  
<[http://www.denik.cz/moje\\_rodina/lepsinezhollywood20080515.html](http://www.denik.cz/moje_rodina/lepsinezhollywood20080515.html)> (přístup 30. 10. 2009)