

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

Oddělení skandinavistiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Ela Doležalová

Dívčí hrdinky v díle Astrid Lindgrenové

**Analysis of girl characters in Astrid Lindgren's
work**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 10.8.2015

Ela Doležalová

Na tomto místě bych chtěla poděkovat PhDr. Dagmar Hartlové za velkou trpělivost a vstřícný přístup při vedení mé bakalářské práce a Soně Wojnarové za pomoc s úpravou formální stránky práce a všeobecnou podporu.

ABSTRAKT

V této bakalářské práci jsou rozebírány a porovnávány čtyři dívčí postavy z díla Astrid Lindgrenové: Pipi Dlouhá punčocha, Lisa z *Dětí z Bullerbynu*, Madynka a Ronja, dcera loupežníka. Cílem je zjistit, co a jakým způsobem se autorka pomocí dané postavy snaží čtenářům sdělit a jak se toto sdělení na postavě promítá.

Klíčová slova:

Astrid Lindgrenová, dětská literatura, dívčí hrdinky

ABSTRACT:

In this bachelor thesis I analyse four girl characters from Astrid Lindgren's works: Pippi Longstocking, Lisa (*The Children of Noisy Village*), Madicken and Ronia, the Robber's Daughter. The aim of the thesis is to find out how Astrid Lindgren's message to her readers influenced these characters.

Keywords:

Astrid Lindgren, children's literature, girl characters

Obsah

1. ÚVOD	7
2. TEORETICKÁ ČÁST	8
2.1 LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ	8
2.2 SPECIFIKA DĚTSKÉ LITERATURY	8
2.2.1 Forma	8
2.2.2 Funkce.....	9
2.2.3 Literární postava	9
2.2.4 Vypravěč	11
2.3 DĚTSKÁ LITERATURA VE ŠVÉDSKU.....	13
2.3.1 Vývoj od počátku k prvnímu zlatému věku	13
2.3.2 První zlatý věk dětské literatury.....	15
2.3.3 Druhý zlatý věk švédské dětské literatury	17
2.3.4 Význam osobnosti Astrid Lindgrenové.....	21
3. PRAKTICKÁ ČÁST	23
3.1 PIPI DLOUHÁ PUNČOCHA.....	23
3.1.1 Poslání knihy	23
3.1.2 Kontext	23
3.1.3 Forma	25
3.1.4 Rozbor postavy	25
3.1.5 Závěr	28
3.2 LISA.....	29
3.2.1 Poslání díla.....	29
3.2.2 Kontext.....	30
3.2.3 Forma.....	31
3.2.4 Rozbor postavy	31
3.2.5 Závěr	34
3.3 MADYNKA.....	34
3.3.2 Kontext.....	35
3.3.3 Forma	36

3.3.4 Rozbor postavy	36
3.3.5 Závěr	39
3.4.1 Poslání knihy.....	40
3.4.2 Kontext.....	40
3.4.3 Forma	41
3.4.4 Rozbor postavy	41
3.4.5 Závěr	44
4. ZÁVĚR	44
BIBLIOGRAFIE.....	48

1. ÚVOD

Různorodost charakterů, s nimiž se čtenář setká v díle Astrid Lindgrenové, je obdivuhodná. Všechny postavy mají své specifické rysy, podle nichž lze snadno odlišit jednu od druhé. To, jakým způsobem vytvářela Astrid Lindgrenová své hrdinky a jaké atributy jim přisuzovala, závisí na tématu či problematice, kterou autorka momentálně považovala za aktuální nebo se kterou se potřebovala osobně vyrovnat. Cílem této práce bude pomocí srovnání čtyř postav z díla Astrid Lindgrenové určit, o které téma či problematiku se v daném díle jedná, jak se promítá do hlavní postavy, jakou funkci postava v díle plní a čím se nejvýrazněji odlišuje od postav ostatních. Konkrétně půjde o postavy Pipi Dlouhé punčochy, Lisy z Bullerbynu, Madynky a Ronji, dcery loupežníka. Vybrala jsem si je proto, že jak jednotlivá díla, tak jejich dívčí hrdinky, se od sebe navzájem v mnoha aspektech výrazně odlišují. Bude na nich tedy možné rozdíly jasně demonstrovat. Všechny vznikaly ve velmi širokém časovém rozmezí, od úplných počátků (*Pipi Dlouhá punčocha*) až k závěru tvorby (*Ronja, dcera loupežníka*) Astrid Lindgrenové, a tedy i v různých fázích jejího života. Předpokládám, že právě tento časový rozsah může být pro analýzu přínosný.

Práce je rozdělená na dvě části. V obecné části charakterizují dětskou literaturu jako žánr, vymezují její specifika a následně porovnávám, jak jim odpovídají díla pojednávána v mojí práci. Dále se zaměřuji na vývoj dětské literatury ve Švédsku s důrazem na takzvaný druhý průlom, protože právě do tohoto období spadá počátek tvorby Astrid Lindgrenové. Poslední kapitola teoretické části pojednává o významu osobnosti autorky v dobovém kontextu. V praktické části nejdříve u každé z postav definuji předpokládaný záměr autorky, tedy to, co se v dané knize snažila sdělit a jaké je myšlenkové poselství knihy. Dále stručně popisuji celospolečenský kontext či souvislosti se životem autorky, a žánr, který si zvolila. Hlavní náplní práce pak bude samotný rozbor postav, v jehož rámci charakterizují postavu jak pomocí charakteristiky vnitřní, tak vnější. Cílem této bakalářské práce je v závěru odpovědět na otázku, jak se do

dané postavy promítl záměr autorky, například proč jsou některé postavy reálné a jiné mají fantaskní rysy, proč jsou některé nápadné a jiné nikoliv, proč některé žijí v idylickém prostředí a jiné se naopak přímo setkávají s negativními stránkami života.

2. TEORETICKÁ ČÁST

2.1 LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

Literatura pro děti a mládež je literatura, která je přímo adresována dětem a mládeži. Její hlavní charakteristikou tedy je, že musí být přístupná, přitažlivá a stimulující pro čtenáře nižších věkových kategorií (zpravidla 3-16 let). V rámci literatury pro děti a mládež rozlišujeme dva základní druhy děl. Jsou to díla intencionální, která tvůrce přímo adresuje mladším čtenářům, což je právě případ děl Astrid Lindgrenové. Neintencionální díla literatury pro děti a mládež jsou původně určená dospělým, druhotně se však dostala i k dětským čtenářům. V některých případech může jít dokonce o trvalou a kodifikovanou součást dětské četby¹. (Mocná, Peterka 2004, 361.) Tematické proměny jsou závislé na postavení dítěte ve společnosti a vzájemné reflexi dětí a dospělých (Dorovský, Řeřichová 2007, 13).

2.2 SPECIFIKA DĚTSKÉ LITERATURY

2.2.1 Forma

Podle Vladimíra Nezkusila a Otakara Chaloupky se ve formální rovině dětská literatura od literatury pro dospělé odlišuje tím, že bývá zpravidla jednodušší. Věty jsou v dětské próze kratší a jejich vnitřní členitost je jednodušší a méně pestrá. Větné spojení je častěji souřadné než podřadné. S rostoucím věkem čtenáře se stavba textu stává složitější a rozšiřuje se repertoár syntaktických konstrukcí, které autor může použít. Také rozsah textu bývá u dětské literatury kratší, a roste úměrně věku předpokládaného čtenáře. Odstavce obvykle představují úsek tématu a kapitola sekvenci děje. Je tomu tak proto, že dítě v raném věku není schopné udržet v paměti příliš velké množství informací a lépe zpracovává jednotlivé málo rozsáhlé úseky textu řazené za sebe. I zde

¹ V českém prostředí např. balady K. J. Erbena (Vodník, Polednice), které se staly pevnou součástí učebních osnov, i když byly autorem zamýšleny jako četba pro dospělé (Mocná, Peterka 2004, 361).

možnost autora více experimentovat - například používat dějové odbočky - stoupá s věkem čtenáře. (Chaloupka, Nezkusil 1973, 79.)

2.2.2 Funkce

Estetická funkce dětské literatury zahrnuje tři estetické priority: funkci didaktickou, poznávací a imaginativní. Didaktická funkce má význam hlavně pro vytváření hodnotového žebříčku a rozvíjení emocionality dítěte. Funkce poznávací má za úkol rozšiřování obzorů dětského čtenáře v rámci znalostí a faktů. Imaginativní funkce je podstatná pro rozvoj jeho představivosti. Rozdíl oproti literatuře pro dospělé je ve větším významu funkce didaktické. Je tomu tak proto, že se dětský čtenář nachází ve stádiu, kdy si hodnoty teprve utváří, a je tedy možné ho ovlivnit více, než čtenáře dospělého, který obvykle hodnotové nastavení utvořené má. (Mocná, Peterka 2004, 361.) Z historického hlediska je znatelný ústup didaktické funkce ve prospěch funkce imaginativní.

2.2.3 Literární postava

Pro tuto bakalářskou práci je zásadním pojmem literární postava. Literární postavu pojmám tak, jak ji v *Malém labyrintu literatury* definuje Viktor Kudělka (1983, 394): „Literární postava je osobnost, člověk, jedinec zachycený v literárním díle se svými vnějšími i povahovými vlastnostmi i ve svém jednání v sledu motivů a ve vztahu k dalším postavám“. U zvolených hrdinek budu rozebírat jejich osobnostní rysy, způsob chování, vztahy k rodině, vrstevníkům a autoritám, a také charakter prostředí, ve kterém se postavy pohybují. Budu je charakterizovat jak na základě přímé definice (tzn. co je o postavě přímo řečeno, jejími explicitními aspekty) i nepřímé reprezentace, která se vztahuje ke konkrétním činům postavy (Fořt 2008, 6).

Bohumil Fořt v souvislosti s teorií E. M. Forstera² zmiňuje rozdělení postav na plastické a ploché. K této kategorizaci má autor výhrady, hlavně proto, že akt čtení je ryze subjektivní a každý čtenář může jednu a tu samou postavu vnímat různě. Vyzdvihuje ale „dynamické hledisko“ Forsterovy teorie: „zatímco

² Forster, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. Penguin. Harmondsworth. 1970

ploché (statické) postavy jsou jednoduché a charakterově se nevyvíjejí, postavy plastické (dynamické) vývoji a tedy i změně a možnosti překvapit podléhají“ (Fořt 2008, 19). Pro moji bakalářskou práci je toto rozdělení podstatné z toho důvodu, že v díle Astrid Lindgrenové nacházíme postavy spadající do obou kategorií, případně stojící na jejich pomezí, což souvisí hlavně s žánrem díla, ve kterém daná postava vystupuje.

Pro rozbor jsem si zvolila mimetický přístup, který podle Bohumila Fořta „na literární postavu nahlíží jako na entitu, která vykazuje zásadní podobnosti se svými reálně žijícími protějšky, a používá pro její průzkum nástroje z oblasti estetiky, filozofie, či psychologie“ (Fořt 2008, 57). Důvodem je hlavně předpoklad, že u dětí je obzvlášť silná tendence se s literární postavou ztotožňovat a považovat ji za „skutečného člověka“.

Literární postava hraje v literatuře klíčovou roli mimo jiné proto, že je nositelem autorova myšlenkového sdělení čtenáři. Právě prostřednictvím literární postavy se autor přibližuje dětskému světu a svého čtenáře oslovuje. Literární postava je tak zásadní pro didaktickou funkci literatury, protože dětský čtenář podle Vladimíra Nezkusila a Otakara Chaloupky v chování literárních hrdinů hledá klíč k vlastní situaci a svým způsobem očekává, že mu postava pomůže překonat potíže zrání a zřehlednit složitou situaci mezilidských vztahů. Dětský věk je podle autorů nejcitlivější, co se přebírání vzorů týče. Upozorňují ale na to, že nesmí jít o umělé, idealizované hrdiny, kteří by dětem explicitně ukazovali, jak se mají v životě chovat. Takové postavy pro ně nejsou věrohodné a de facto nemohou naplnit zamýšlený účel, protože se s nimi dítě nemůže ztotožnit. (Chaloupka, Nezkusil 1973, 86-87.)

To však není případ Astrid Lindgrenové. Jak již bylo řečeno v úvodu, jsou všechny postavy pojednávané v této bakalářské práci osobnostmi s výraznými charakterovými rysy. Autorka píše s respektem k dítěti, a vznikají tak postavy, které jsou mnohem barvitější, rozporuplnější a bližší skutečnosti, než zjednodušené idealizované hrdinky vyskytující se ve starší literatuře. Pro dítě je pak mnohem snazší se s takovým hrdinou identifikovat. To ale neznamená, že ho začne slepě napodobovat, jak se domnívali kritici *Pipi Dlouhé punčochy*.

2.2.4 Vypravěč

Dalším zásadním prvkem literárního díla je vypravěč, který je prostředníkem mezi autorem a čtenářem (Chaloupka, Nezkusil 1973, 87.) Může jít o autorského vypravěče, nebo může být vypravěčem sám dětský hrdina. Srozumitelnost pro dětského čtenáře lépe zaručuje vypravěč hrdina, který vnímá svět dětskýma očima a předává jej čtenáři prostřednictvím svého dětského vědomí a citění, jak píše Miroslava Genčiová (1985, 85). Nemusí to tak ale být ve všech případech. Například u Astrid Lindgrenové je častější autorský vypravěč, nicméně možnost ztotožnit se s hrdinou se tím čtenáři nekomplikuje, ani nedochází k narušení věrohodnosti textu. Je to díky autorčině mimořádné schopnosti vcítit se do dětského čtenáře. Základem jsou její jedinečné vzpomínky na dětství. Autor, který v díle používá autobiografické prvky, se při psaní spoléhá převážně na svou paměť, aniž by se obracel k archivním materiálům.

U Astrid Lindgrenové nejde jen o přesné detaily z prostředí, které si pamatuje, nejdůležitější je, že si pamatuje potřeby dítěte, jeho sny a emoce. Vždy začíná u pocitů, a to i ve chvíli, kde by více reflektující spisovatel začal s analýzou (Strömstedtová 2006, 299). Autor má zároveň možnost vybírat vzpomínky selektivně, např. pouze ty pozitivní, kdy dochází k idealizaci vlastního dětství. Návrat do dětství může být pro autora jistým únikem před těžkostmi a starostmi (Genčiová 1985, 85.) I pro Astrid Lindgrenovou bylo psaní svým způsobem terapií v náročných fázích života (například po smrti syna Lasseho). „Čerpala sílu z odvahy Pipi Dlouhé Punčochy a klid z bullerbynské idyly“, píše Strömstedtová (2006, 216).

Autor, který zvolil vypravěče určitého věku, je nucen dodržovat výrazové možnosti i myšlenkovou úroveň vyprávění odpovídající psychické úrovni vypravěče i předpokládaného čtenáře. I tady se ukazuje, jak přesný odhad na svého dětského čtenáře Astrid Lindgrenová měla. Její texty jsou pro něj zcela srozumitelné, ale zároveň ne příliš zjednodušené. Astrid Lindgrenová svého čtenáře nepodceňuje a nebojí se používat novotvary (v *Pipi Dlouhé punčoše*), ani ironii.

Miroslava Genčiová zmiňuje monologické vyprávění, které má své specifické rysy. Vypravěč bývá zpravidla velmi objektivní a přesný v pozorování všeho, co vidí a slyší, jeho obzor je však velmi úzce vymezený a sebe vnímá jako

ostatní postavy, zaznamenává všechno, zdánlivě bez rozdílu. Téměř nikdy není jeho pozornost obrácená k vlastní osobě, je jedním z aktérů. (Genčiová 1985, 124.) Jediným zástupcem tohoto typu vyprávění v této práci je Lisa z *Dětí z Bullerbynu*. Její způsob vyprávění uvedené charakteristice však odpovídá jen částečně. Lisa skutečnost sice popisuje velmi barvitě a přesvědčivě, ale zároveň selektivně a idealizovaně, takže tvrzení Miroslavy Genčiové o objektivitě monologického vyprávění je podle mne sporné. Rozhodně ovšem platí fakt, že vypravěčka do velké míry splývá s ostatními postavami. Vivi Edströmová (1992, 57) uvádí, že *Děti z Bullerbynu* jsou spíše *vi-böcker* než *jag-böcker*, což znamená, že jen stěží existuje filtr mezi tím, co prožívá a myslí si Lisa a tím, co ostatní děti. Prvek splynutí vypravěče s prostředím a ostatními postavami je tu obzvlášť výrazný. Také platí, že Lisa je jako vypravěčka objektivní a zároveň je její obzor omezený pouze na prostor Bullerbynu a jeho okolí. Neuvažuje, ani nekomentuje věci, které by s ním přímo nesouvisely, protože je nezná.

Nutnost dětského vidění světa ale trvá i tam, kde autor volí čistě románovou techniku, autorského vypravěče a odděluje se od svého dětského hrdiny. Autor tedy nikdy nemluví o věcech, které jsou zcela mimo dosah dětského pohledu a schopnost dětského vnímání (Genčiová 1985, 124). Žánr románu v této práci zastupuje *Ronja, dcera loupežníka*. A i když autorka v tomto díle používá autorského vypravěče, emoce hlavní postavy popisuje tak přesvědčivě, že to čtenářově identifikaci s postavou nijak nebrání.

Podle Margarety Strömstedtové ale není schopnost zachytit nebývale intenzivně velké přímé nekomplikované city v tvorbě Astrid Lindgrenové přítomná od samého začátku. Strömstedtová (2006, 216) se domnívá, že tento rys získala její tvorba až ve chvíli, kdy se autorka odvážila vstoupit hlouběji do svého nitra a odhalit vlastní temné pocity. Astrid Lindgrenová napsala Ronju na sklonku své spisovatelské kariéry (v roce 1981), což by tuto teorii podporovalo. Teorii Margarety Strömstedtové však odporuje skutečnost, že román *Mio, můj Mio* (*Mio, min Mio*, šv. 1954), další dílo Astrid Lindgrenové, které má silně existenciální náboj a zabývá se tématy utrpení a smrti, vyšel už v 50. letech, tedy dříve než první kniha o Madynce (*Madicken*, šv. 1960), která je ve srovnání s předchozími dvěma díly poměrně nekomplikovaná.

2.3 DĚTSKÁ LITERATURA VE ŠVÉDSKU

2.3.1 Vývoj od počátku k prvnímu zlatému věku

Z historické perspektivy měla dětská kniha ve výchově dítěte významnou roli. Jejím úkolem bylo pomáhat vštěpovat dětem žádoucí hodnoty a normy. Literatura pro děti a mládež se nesla v silně náboženském a didaktickém duchu. Z obsahu děl jasně vyplývá dobový způsob přístupu k dítěti, které bylo považované za zlobivé už ze své vlastní podstaty, takže bylo nutné je zdokonalovat a přetvářet výchovou. Akcentování výchovného účelu nakonec zapříčinilo, že nejstarší dětské knihy nepůsobily na své čtenáře ani zábavně, ani napínavě, protože nebyly přizpůsobené jejich očekáváním a potřebám.

Teprve ve druhé polovině 18. století začala vznikat díla, v nichž se sice stále silně uplatňovala didaktická funkce, ale zároveň měly tyto knihy ambice své čtenáře také pobavit. S příchodem osvícenských myšlenek došlo v 18. století k zásadní změně v pohledu na dítě. Rozhodující vliv měl v tomto směru spis Johna Locka *Some Thoughts Concerning Education* (1693), podle kterého není cílem z dítěte vychovat člověka, který by žil podle náboženských konvencí, ale svobodnou myslící bytost, která bude plnohodnotnou součástí společnosti. V dětské literatuře však stále převažuje didaktická funkce, jejímž cílem je zprostředkovat dětem ty správné hodnoty. (Svenssonová, 1.)³

Žánrem, jehož funkcí bylo sice především vychovávat, ale zároveň i bavit byly bajky. 60. léta 18. stol. jsou pak pro švédskou dětskou literaturu významným obdobím, protože se na literární scéně objevilo zcela nové médium – dětský časopis. V této oblasti Švédsko předstihlo mnohé jiné evropské země. Šlo např. o *Wecko-blad til Barns Nytt och Nöje* či *Wecko-blad för Svenska Ungdomen*. V dětských periodikách jsou funkce výchovná a zábavná ve větší rovnováze. Populární byl časopis *Linnea* (1861-71) vydavatele Carla Antona Wetterbergha, známého pod pseudonymem „Onkel Adam“ (Strýček Adam)⁴, pozoruhodný i pro svůj vstřícný postoj k ženám. (Kårelandová 2008, 2.)

³ dostupné na: http://www.sbi.kb.se/Documents/Public/Skriftserien/Four_centuries.pdf (7.4.2015). Datum uveřejnění článku není uvedeno.

⁴ dostupné na: <http://www.kulturarvostergotland.sv> (3.8.2015)

Romantismus – další velký směr, který se do Švédska dostal na počátku 19. století, opět radikálně změnil pohled na dítě. Děti, které ještě nebylo zkažené prohaností společnosti, se přisuzovaly kvality, které dospělí postrádali nebo ztratili během včleňování se do společenských struktur. Dítě se díky své čistotě, nevinnosti a přirozenosti stalo romantickým ideálem. Definitivně zmizela snaha přetvořit je na dospělého, důraz se kladl na cit a představivost, místo na rozum a vědomosti. Zároveň s sebou romantismus přinesl pro dětskou literaturu zcela zásadní žánr: pohádku. (Kårelandová 2008, 2.) Ve švédském prostředí vzniklo několik folklorních sbírek, například *Švédské písně z dávnověku* (Svenska fornsånger ,1834-42) A. I. Arwidssona, která ve třetí části obsahuje říkanky pro děti, či *Švédské lidové pohádky a báje* (Svenska folksagor och eventyr ,1844-49) G. O. Hylténa-Cavallia a G. Stephense. I když tyto sbírky nebyly původně vytvořené pro děti, staly se později hlavním zdrojem pro tvorbu dětských pohádkových knížek, založených na lidové slovesnosti, které vycházely ve druhé polovině 19. století. (Kårelandová 2008, 2.)

Toto období je ale významné i proto, že vznikl zcela nový, pro dětskou literaturu další velmi podstatný žánr – autorská umělá pohádka (šv. *konstsaga*). Průkopníkem v této oblasti byl Dán Hans Christian Andersen, autor *Eventyr fortalte for Børn* (1835-42). (Svenssonová, 2). Za jeho následníka ve švédskojazyčné dětské literatuře lze považovat finskošvédského spisovatele Zachariase Topelia (1818-1898)⁵.

2.3.2 První zlatý věk dětské literatury

Během posledního desetiletí 19. století se ve švédské společnosti odehrálo mnoho změn. Tyto změny rychle modifikovaly i podmínky pro vývoj dětské literatury, která v této době konečně začala vzkvétat. Stalo se tak hlavně díky učitelům na základních školách, kteří ve svém zaměstnání denně viděli, jak zoufalý je nedostatek knih vhodných pro děti „obyčejných lidí“. Zároveň byli sami dostatečně vzdělaní, aby se vyznali v současné literatuře a mohli se sami chopit pera. Několik z nich vzalo situaci do vlastních rukou a pro uspokojení čtenářských potřeb školních dětí byla založena dvě vydavatelství. Průkopníky se stali manželé Emil a Amanda Hammarlundovi, jejichž nakladatelství později

⁵ dostupné na: <http://www.topelius.fi/index.php?docid=3> (3.8.2015)

zakoupila Švédská všeobecná asociace učitelů základních škol (Sveriges Allmänna Folkskollärareförening), a Stina Quintová, která si rovněž založila vlastní nakladatelství a začala vydávat *Časopis pro žáky základních škol* (Folkskolans Barntidning). Na přelomu století využívala obě nakladatelství talentu skvělých švédských autorů a ilustrátorů. To vyústilo v nebyvalý rozkvět literatury vysoké kvality, a to jak v podobě knih, tak vánočních časopisů a ročenek. (Svenssonová, 4.)

Mnohá z děl vytvořených v tomto období se dodnes stále čtou a vydávají. Je pozoruhodné, jak demokratická v oblasti kultury tato doba byla. V ostatních státech převládla na přelomu století tendence vydávat kvalitní dětské knihy na vysoké literární úrovni nebo naopak literaturu zcela přizpůsobenou masovému trhu. Ve Švédsku byl však kladen silný důraz na to, aby se i do širší produkce pro děti dostávala pouze ta nejlepší literatura a aby brak vůbec nevznikal. Obecně se usilovalo o to, aby děti mohly zároveň rozvíjet své estetické cítění. Ellen Keyová, švédská spisovatelka, pedagožka a vizionářka⁶, ve spisu *Umění ve školách a umění doma* (Konsten i skolan och Konsten i hemmet) kritizovala soudobý způsob vyučování, které „nechává cit, představivost a krásu vyhladovět“. Pod heslem „krása pro všechny“ Ellen Keyová do značné míry ovlivnila rostoucí zájem o dítě a dětskou kulturu, který vládl přelomu století.

Toto období je označováno za první průlom dětské literatury ve Švédsku. Díky obrovské poptávce, horlivé odezvě čtenářů a štědrým finančním odměnám mohli v této době v neobyčejně příznivé atmosféře tvořit svá díla mezi jinými i ilustrátorka Jenny Nyströmová, která ilustrovala např. dva svazky pohádek *Švédská kniha pro děti* (Svenska barnboken, 1886-87). Texty k nim sestavil Johan Nordlander. (Westinová 1996, 13.)

Když v roce 1897 ilustrátorka Elsa Beskowová vydala svou první knihu *Pohádka o malinké ženušce* (Sagan om den lilla, lilla gumman), nebyl už průlom v oblasti dětské literatury daleko. Knihy Elsy Beskowové se prodávaly a četly soustavně a jsou vydávány stále znovu. Lena Kårelandová u Beskowové zdůrazňuje schopnost detailním způsobem vykreslit švédskou přírodu. Dítě se v jejích dílech setkává s bezpečným prostředím a dobrodružným nebezpečím

⁶ dostupné na: <http://www.ellenkey.se/index.php/om-ellen-key> (3.8.2015)

v ideální rovnováze. Ohledně hodnot a pohledu na společnost jsou její knihy produktem národního romantismu a kultu rodiny raného 20. století. Zobrazují v idylických tónech život na venkově, slavení narozenin, výlety na loďkách a koupání a další nevinné zábavy, stejně jako řada dalších knih z této doby. Během 70. let 20. stol. však byly knihy této autorky kritizovány za buržoazní ideologii a za to, že přenáší tradiční model genderového rozdělení rolí. (Kårelandová 2008, 6.)

Naprosto zásadním dílem dětské literatury je Podivuhodná cesta *Nilse Holgerssona Švédskem* (Nils Holgerssons underbara resa inom Sverige, 1906-1907) Selmy Lagerlöfové, které, jako jedno z mnoha, vzniklo na objednávku učitelů na základních školách a postupem času se stalo klasikou. Tato kniha byla sice původně zamýšlená jako učebnice švédské vlastivědy, ale její literární kvality jsou mnohem vyšší, než jak je u ryze didaktické literatury obvyklé. (Svenssonová, 4.) Kromě barvitého popisu švédské krajiny a tradic je kniha vývojovým románem, v němž je zachycena proměna malého Nilse. Nils se promění jak fyzicky (z chlapce v trpaslíka a zase zpět), tak duševně, protože přestane být sobcem a napraví se. (Westinová 1996, 19.)

Zajímavým dílem této doby je *Kočí cesta* (Kattresan) Ivara Arosenia z roku 1909. Stejně jako u *Nilse Holgerssona* jde o příběh o putování, tedy zpracování motivu, který je v dětské literatuře běžný. Výchozí bod je realistický – holčička se vydá na cestu a potká kočku, které se lekne. Zde ale realita rychle přechází ve fantazii. Ukáže se, že kočka umí mluvit a holčička se může svézt na jejím hřbetě. Vyprávění dál zahrnuje celou řadu zastavení, po nichž se pak holčička i kočka vracejí do bezpečí domova a mateřské náruče. Holčičku, ujíždějící na hřbetě kočky, silnou a statečnou s bičíkem v ruce, lze podle Leny Kårelandové považovat za předchůdkyni Pipi Dlouhé punčochy (2008, 5).

Toto plodné období ukončila 1. světová válka. Ekonomická situace zasáhla jak produkci, tak konzumaci dětské literatury a vydávání knih pro děti ustrnulo v mrtvém bodě. K žádné zásadní změně nedošlo až do 40. let 20. století. Celkově vzato byla meziválečná léta dobou nápodoby a vše nové a svěží přicházelo výhradně ze zahraničí.

Během 20. století, o němž Ellen Keyová předpověděla, že se stane stoletím dítěte, vzkvétal švédský lidový domov. Společnost se snažila, aby mohly všechny děti bezpečně vyrůstat bez ohledu na postavení svých rodičů, aby pro ně bylo dostupné kvalitní vzdělání a kultura vůbec. Výsledky této snahy začaly být patrné až po 2. světové válce, kdy se začala formovat švédská společnost blahobytu. Tehdy se také za podpory společnosti začalo vydávat více dětských knih. Rozpracovávaly se nové výchovné a pedagogické metody inspirované mimo jiné i anglickým reformátorem v oblasti pedagogiky A. S. Neillem, který zdůrazňoval nutnost, aby se dítě mohlo vyvíjet svobodně a samo si vybralo, čím se bude v životě zabývat. Autoři dětských knih byli tímto vývojem pochopitelně ovlivněni a v nabídce dětských knih jsou vidět změny, jak ve volbě motivů, tak ve formě. Obyčejné dítě a jeho každodenní svět, kterým je často městské prostředí, získává větší prostor než dříve. (Kårelandová 2008, 6.)

2.3.3 Druhý zlatý věk švédské dětské literatury

Zrod moderní dětské knihy bývá datován ke konci druhé světové války. V této době lidstvo přišlo vlivem válečných událostí o veškeré iluze o vlastní nevinnosti. Bylo potřeba nalézt nový zdroj naivity a čistoty. Pozornost společnosti se obrátila k dítěti, jako něčemu neposkvrněnému, co v sobě nese naději do budoucna, což znamená do jisté míry návrat k romantickému modelu. (Van Dingenenová 2011-2012, 24.) Tato změna v pohledu na dítě se projevila v mnoha oblastech společnosti a nevyhnula se pochopitelně ani literatuře.

Dalším důvodem, proč právě v této době začala dětská literatura opět vzkvétat, byl ekonomický růst a zvýšení životní úrovně (Boëthius 2006.) Po krizově nízké porodnosti ve 30. letech byla společnost ve Švédsku připravena investovat do příspěvků na děti, do škol, knihoven a dalších aspektů dětské kultury. Větší rodiny a vyšší životní standart pro všechny vytvořily větší poptávku po dětských knihách, kterým vydavatelé i začínající autoři vycházeli vstříc, a během 40. let byla roční produkce dětských knih dokonce zdvojnásobena.

Zásadní je ale již zmíněný obrat v přístupu k dítěti a jeho výchově. Na významu nabývá koncepce „volné výchovy“ (fri uppfostran). V tomto kontextu

je potřeba zmínit Bertranda Russella, nositele Nobelovy ceny za literaturu (1950), který tvrdil, že pro dítě je důležité dostat dobré vzdělání, a kritizoval soudobý vzdělávací systém, ve kterém měli učitelé možnost vyvíjet tlak na své žáky a omezovat jejich svobodu. (Van Dingenenová 2011-2012, 11.).

V eseji *Výchova a disciplína* (Education and Discipline, 1935)⁷ Bertrand Russell definuje tři hlavní tendence v soudobém přístupu k výchově. První z nich prosazuje naprostou svobodu dítěte, bez ohledu na to, jak špatně se bude chovat. Druhá tvrdí, že dítě by se mělo zcela podřídit autoritě. Poslední svobodu dítěte připouští, ale zároveň automaticky předpokládá, že dítě bude hodné. Tuto představu Russell označuje za relikv idejí J. J. Rousseaua a utopii. Dítě podle něj omezení a dozor potřebuje, protože sociální dovednosti nemůže získat samo od sebe. Zároveň se ale důrazně staví proti autoritativnímu způsobu výchovy. Ten může mít dva následky: dítě se autoritě buď zcela podřídí, nebo proti ní začne rebelovat. Podřízení však způsobuje frustraci, která si pak může najít průchod v kontaktu se slabšími. Utlačovaný sám začne utlačovat. Šikana mezi dětmi pak může vést k mnohem větší míře bezpráví, než kdyby se do situace vložila autorita a chránila slabšího.

Ani vzbouření s sebou nepřináší pozitivní výsledky. Russell tvrdí, že "je spousta způsobů, jak se bouřit, ale jen málo z nich je moudrých". Poukazuje na nebezpečí "bouření se z principu" a tendenci považovat za správný jakýkoliv postoj, který je v opozici vůči autoritám. Podřízení se, ani rebelie tedy nejsou žádoucí. Autorita musí brát ohled na potřeby dítěte a vhodně „kombinovat potřebnou míru svobody s nezbytným minimem morálního vedení“⁸. Podle Russella je potřeba hlavně přátelskost a dobrá vůle na obou stranách. Autorita by měla mít k dítěti pozitivní vztah, zajímat se o něj a těšit se z jeho společnosti. Pak je totiž mnohem pravděpodobnější, že se dítě dobrovolně podřídí nutným pravidlům, aniž by se cítilo utlačováno.⁹

⁷ Russell, Bertrand. *Education and Discipline*. 1935. Dostupné na: <http://www.zona-pellucida.com/essay-russel.html> (7.6.2015)

⁸ tamtéž (vlastní překlad)

⁹ tamtéž (vlastní překlad)

Díky přínosu Bertranda Russella se změnila pozice dětské literatury, která postupně začala získávat status „skutečné literatury“ a kromě didaktické výrazněji plnit i estetickou funkci (Van Dingenenová 2011-2012, 12). Také byl překonán koncept tzv. dvojitého adresování (*dubbla adressering*), který počítal s tím, že dětské knihy nečtou pouze děti, ale také jejich rodiče a učitelé, a bral tento fakt v potaz. Nyní se začíná psát v první řadě pro dětského čtenáře. (Van Dingenenová 2011-2012, 16.) Ke spisovatelům píšícím tímto způsobem, patřila samozřejmě i Astrid Lindgrenová. Na dítě už nebylo nahlíženo jako na „malého dospělého“, ale jako na plnohodnotnou lidskou bytost. Knihy se nepsaly pro poučení dítěte, ale i jeho pobavení. Autoři vyzdvihovali dětskou nezlomnost a svěžest a kladli ji do kontrastu s uniformitou dospělých. Stavěli se na stranu dětského hrdiny v konfliktu s dospělou autoritou.

Nastal druhý zlatý věk švédské literatury. Na rozdíl od prvního zlatého věku dětské literatury, který se odehrál na přelomu 19. a 20. století, kdy dětská literatura byla založena téměř výhradně na fantazii, je literatura druhého zlatého věku švédské literatury obvykle směsicí imaginace a reality. Od zlatých věků dětské literatury jiných národů se ten švédský liší: je inovativnější a dynamičtější. (Van Dingenenová 2011-2012, 18.)

Ve švédské literatuře se otevřel nový prostor pro nonsens a humor, jehož byly samy děti skvělým zdrojem, a samozřejmě ho pak při čtení dokázaly náležitě ocenit. V tomto bodě má dětská literatura styčný bod se soudobou literaturou pro dospělé. (Van Dingenenová 2011-2012, 10.) S nástupem modernismu vzniklo mnoho avantgardních hnutí, která se k dětství a naivitě jasně odkazují (Van Dingenenová 2011-2012, 15).

Tyto společné prvky ale musí být použity způsobem odpovídajícím věku adresáta a jeho schopnosti chápat. Například ironie, která se nyní stává platnou součástí dětské knihy, nesmí být pro dětského čtenáře příliš složitá. Aby nedošlo k nepochopení, vypravěč nebo postava na ironii, kterou používá, obvykle přímo upozorňuje. Na rozdíl od literatury pro dospělé, která ironii používá hlavně jako prostředek ke kritice, je v dětské literatuře ironie spíše zdrojem legrace a pobavení, i když ne výhradně. Totéž platí pro hru s jazykem, která nesmí dětskému čtenáři bránit ve sledování dějové linky. V tomto ohledu je Astrid Lindgrenová výjimečná, protože např. v *Pipi Dlouhé punčoše* používá ironii a

nadsázku jako prostředek společenské kritiky, aniž by tím dětskému čtenáři kladla jakékoliv překážky v porozumění textu.

Dalším zásadním novým prvkem, který v této době do dětské literatury vstupuje, je tzv. superdítě (superbarn). Margot van Dingenenová (2011-2012, 49) ve své práci uvádí, že superdítě reprezentuje vše, po čem člověk v poválečné době toužil. Jedná se tedy o dětskou postavu, která je vykreslená jako optimistická, volná a soběstačná. Tento fenomén samozřejmě souvisí s již zmíněným přístupem k dítěti jako k naději pro budoucnost, ale také názorem, že se má dítě vyvíjet svobodně, k čemuž potřebuje dostatek sebevědomí a nezávislosti.

Na význam, který měla 40. léta 20. století pro dětskou švédskou literaturu, upozorňuje i Sonja Svenssonová. Právě v tomto období se objevilo mnoho autorů, kteří vytvořili pro švédskou dětskou literaturu zcela zásadní díla. Autoři, kteří začali svou kariéru v této době, mají stále vliv na velkou oblast švédské produkce dětské literatury. Jedná se např. o díla Gösty Knutsona, Lennarta Hellsinga či Tove Janssonové. A v neposlední řadě samozřejmě o dílo Astrid Lindgrenové, jejíž Pipi Dlouhá punčocha na literární scénu vstoupila roku 1945 a stala se symbolem nového, svobodného dítěte a mezníkem ve vývoji dětské literatury ve Švédsku. (Svenssonová, 5.)

2.3.4 Význam osobnosti Astrid Lindgrenové

Astrid Lindgrenová byla nepochybně jedním z nejvýraznějších autorů dětských knih, kteří se prosadili během druhého průlomu dětské literatury, tzn. ve 40. letech 20. století. Právě v této době přinesl pohled pedagogické vědy na děti a jejich svět fantazie nové požadavky na fantazii a psychologickou hloubku v dětské literatuře. Pro nástup na literární scénu to byla ideální doba. Astrid Lindgrenová se díky svému talentu a příznivým podmínkám rychle etablovala a stala se autorkou oceňovanou jak čtenáři, tak odbornou kritikou. Roku 1971 jí byla udělena zlatá medaile Švédské akademie. Podařilo se jí tak zvítězit nad skepsí a podceňováním dětské literatury, zcela běžné ještě o několik desetiletí dříve (Strömstedtová 2006, 268-269).

Astrid Lindgrenová byla samozřejmě v první řadě spisovatelkou, ale zároveň výrazně ovlivňovala dění v mnoha oblastech společnosti, ať už šlo o otázky sociální, kulturní či politické. Göran Hägg o jejím významu pro soudobou švédskou společnost píše: „Som redan framgång är Astrid Lindgrens värld i mycket en spegel av svensk samtid och dess idéklimat,“¹⁰ (1996, 565).

K prosazení svých názorů často využívala svého literárního talentu a později samozřejmě výjimečného postavení kulturní autority. Ohledně přístupu k dítěti měla Astrid Lindgrenová jasné postoje a nebála se je dát najevo. Vždy protestovala proti autoritativnímu způsobu výchovy a i ve svých knihách vždy stála na straně dítěte oproti dospělým autoritám. (Strömstedtová 2006, 222.) Její názory v této oblasti nejvýrazněji vystupují do popředí v *Pipi Dlouhé punčošce*, jsou ale přítomné např. i v *Madynce*, i když ne natolik explicitně.

Zároveň se Astrid Lindgrenová vždy zajímala o dění doma i ve světě a intenzivně ho prožívala. Je to znát např. z jejích deníků, které si psala během války. Vyzraňuje z nich odpor vůči násilí, totalitarismu a hluboký soucit s oběťmi. (Strömstedtová 2006, 207.) Astrid Lindgrenová byla přesvědčenou zastánkyní pacifismu. V domácí politice se začala angažovat až v roce 1976, kdy sociálně-demokratická vláda (kterou autorka až do té doby podporovala) zavedla daňovou reformu, podle které by daňová sazba spolu se sociálními poplatky samostatně výdělečně činné osoby (tzn. i umělci) přesáhla sto procent. (Strömstedtová 2006, 293.) Napsala do deníku *Expressen* pohádku s názvem *Pomperipossa* v *Monismanii* (*Pomepripossa i Monismanien*), kde vládu otevřeně kritizovala. V následujících volbách sociální demokraté utrpěli porážku, na níž měla podle Görana Hägga Astrid Lindgrenová velký podíl (1996, 564). Autorka se však zároveň rozhodně odmítala stavět na stranu oponentů sociální demokracie, pouze usilovala o její vylepšení. (Strömstedtová 2006, 294.)

Vzápětí po aféře *Pomperipossa* Astrid Lindgrenová začala aktivně zasahovat do dění na švédské politické scéně. Angažovala se hlavně v záležitostech, na kterých jí osobně záleželo. Bojovala za práva zvířat, vystupovala proti využívání atomové energie a zasazovala se za ochranu přírody. (Strömstedtová 2006, 314.)

¹⁰ „Jak už vyšlo najevo, svět Astrid Lindgrenové v mnohém zrcadlí švédskou současnost a její myšlenkové rozpoložení“ (vlastní překlad).

Astrid Lindgrenová se také velmi intenzivně angažovala v kauzách ohrožených dětí. Její tendence ochraňovat všechny děti a starat se o ně možná pramení z její vlastní zkušenosti z doby, kdy musela své nemanželské dítě na několik let zanechat pěstounům v Kodani, protože se o něj v danou chvíli nemohla postarat, a sama žila a pracovala ve Stockholmu (Strömstedtová 2006, 201.) Možná i zásluhou Astrid Lindgrenové byl v roce 1979 ve Švédsku jako v první zemi na světě přijat zákon proti násilí na dětech (Strömstedtová 2006, 325).

Z uvedených příkladů je tedy zjevné, že význam Astrid Lindgrenové pro švédskou společnost nespočíval pouze v jejím literárním díle. Faktem ovšem zůstává, že právě i jeho prostřednictvím Astrid Lindgrenová často upozorňovala na témata, která považovala za nutná zviditelnit.

3. PRAKTICKÁ ČÁST

V předchozí podkapitole jsem nastínila hodnoty, které Astrid Lindgrenová zastávala a prosazovala. Autorka byla přesvědčenou zastánkyní pacifismu, prosazovala mimo jiné rovnost mezi společenskými třídami a liberální přístup ve výchově dětí. To vše se projevilo v její umělecké tvorbě. Cílem praktické části této bakalářské práce je pomocí rozboru čtyř dívčích hrdinek z díla Astrid Lindgrenové demonstrovat, jakým způsobem autorka do jednotlivých postav konkrétní poselství vkládala a jaký to mělo vliv na jejich výslednou podobu.

3.1 PIPI DLOUHÁ PUNČOCHA

3.1.1 Poslání díla

Svoboda dítěte a jeho právo na šťastné a bezpečné dospívání byly pro Astrid Lindgrenovou zcela zásadní otázkou. Měla velmi přesnou představu o tom, jak by výchova dítěte měla správně vypadat. V rámci své tvorby se k této problematice jasně vyjádřila ve svém prvním významném díle *Pipi Dlouhá Punčocha*. Astrid Lindgrenová nebyla jediná, kdo se tímto tématem ve 40. letech intenzivně zabýval. Debata o volné výchově v plném proudu. „Byla to kniha, na kterou všichni čekali,“ píše Ewa Zweigbergková v dějinách dětské literatury.¹¹ Sdělení knihy totiž zcela souzní s ideály tohoto velmi diskutovaného a aktuálního konceptu.

3.1.2 Kontext

Cesta k vydání knih o Pipi, jakou ji známe dnes, nebyla jednoduchá. Postava Pipi vznikla jednoho zimního odpoledne v roce 1941, když autorčina dcera Karin ležela v posteli se zápallem plic a požádala svou matku, aby jí vyprávěla o Pipi Dlouhé punčoše. Tehdy vzniklo zrzavé pihovaté děvče s třícími copy. K tomu, že se Pipi dostala k celým generacím dalších dětí, přispěla náhoda. Jednoho březnového dne roku 1946 Astrid Lindgrenová upadla na náledí

¹¹ in Strömstedtová, Margareta. *Astrid Lindgrenová: životopis*. Albatros. Praha. 2006 [221]

a vyvrtla si kotník. Proto musela zůstat doma a ve volném čase se rozhodla přepsat příběhy o Pipi na stroji. Rukopis pak darovala Karin k narozeninám. Jeho kopii však také poslala do nakladatelství Bonniers. Tento první rukopis, který odbornice na interpretaci děl Astrid Lindgrenové Ulla Lundqvistová nazývá PraPipi, nakladatelství odmítlo. (Strömstedtová 2006, 205.)

Ve srovnání s Pipi se PraPipi chová vůči dospělým drzeji a provokativněji. V přeepsané verzi Astrid Lindgrenová vypustila veškeré epizody, které by mohly být pro děti špatně srozumitelné, a hlavně upravila Pipin charakter. Podle Ully Lundqvistové nová Pipi působí citlivěji, skromněji a vřele. Vyznívá mnohem měkčeji, než jak tomu bylo v první verzi rukopisu. Přepracovanou verzi Astrid Lindgrenová zaslala do soutěže nakladatelství Rabén&Sjögren o knihu pro děti ve věku od 6 do 10 let. Její kniha tuto soutěž vyhrála a byla přijata k vydání. Nakonec nakladatelství dokonce zachránila před krizí. (Strömstedtová 2006, 224-225, 237.)

Reakce společnosti na knížky o Pipi byly různé. První díl získal ohlasy v zásadě pozitivní, jinak tomu ovšem bylo o rok později, kdy vyšel díl druhý. Autorka v něm nechává Pipi provokovat mnohem intenzivněji než v první části. Tentokrát se jí podařilo vyvolat doslova vlnu rozhořčení. Jedním z hlavních kritiků byl profesor John Landquist, který ve svém článku pro *Aftonbladet* označil autorku za „netalentovanou“ a Pipi za „nenormální a nemocnou“ (Strömstedtová 2006, 228). Nebyl jediný, koho Pipi pobouřila. Připojila se k němu řada pedagogů, psychologů a rodičů, kteří se obávali, že se Pipi může stát pro děti špatným příkladem. Sama autorka tato obvinění rázně popírala: „[...] mé vlastní neuvěřitelně dobře vychované dětičky se z Pipina chování nic škodlivého nenaučily. Obě chápou, že Pipi je zvláštní podivínka, která nikdy nemůže sloužit obyčejným dětem jako vzor.“ (Strömstedtová 2006, 223.)

Na kritiku Ewy Sällbergové v časopise *Hospodyňka* (Husmodern) odpověděla formulací svého pohledu na děti a jejich výchovu: „Volná výchova nevyklučuje pevné zásady. Nevyklučuje ani to, že děti chovají lásku a úctu ke svým rodičům, a – nejdůležitější ze všeho – předpokládá, že rodiče chovají také úctu ke svým dětem.“ (Strömstedtová 2006, 229.)

3.1.3 Forma

Pipi Dlouhá punčocha patří mezi ty knihy Astrid Lindgrenové, které mají silně epizodický charakter, stejně jako *Madynka* a *Děti z Bullerbynu*. Je tvořena sledem událostí, které spolu dějově nesouvisí a fungují jako samostatné příběhy. Spojuje je ale postava Pipi a všechny příběhy svým způsobem pouze vytvářejí prostor pro její výstupy. Při popisu Pipiných eskapád se naplno projevuje nezkrotná fantazie autorky, která Pipi obdařila nadpřirozenými schopnostmi a zasadila ji do naprosto konvenčního prostředí. Kniha je určena pro mladší školní děti, které věkem odpovídají postavám. Nicméně dokáže zaujmout a pobavit i čtenáře starší a zkušenější.

Velký význam má v této knize jazyková stránka, hlavně proto, že jedním z rysů, které Pipi odlišují od ostatních dětí, je její specifický způsob vyjadřování. I v něm se projevuje její sklon bořit konvence, když například neustále „omylem“ tyká paní učitelce. Často slova komolí (nábosilka, legracilka) nebo si vymýšlí vlastní (epizoda s hledáním „spunka“). Autorka tak vytváří zvláštní druh jazykové komiky, o kterém nelze tvrdit, že by byl typický pro celou její tvorbu. V knihách pojednávaných v této práci se objevuje ještě v *Madynce*, méně intenzivně v *Dětech z Bullerbynu*. Například v *Ronje, dceři loupežníka* zcela chybí.

3.1.4 Rozbor postavy

Postava Pipi Dlouhé punčochy disponuje všemi předpoklady k tomu, aby dokázala uskutečnit kterýkoliv dětský sen. Má totiž naprostou svobodu. Ta plyne z toho, že Pipi ve Vile Vilekule žije sama, bez dohledu dospělých. Navíc je obdařena nadpřirozenými schopnostmi: kromě nebývalé fyzické síly má Pipi k dispozici spoustu peněz. Může si tedy o všem rozhodovat výhradně sama podle sebe. Zároveň je obvykle optimistická a veselá. Svou nezkrotnou a odvážnou povahou přesně naplňuje pojem superdítěte, jak ho ve své práci definuje Margot van Dingenenová.

Kromě nadpřirozených schopností a bohatství Pipi oplývá úžasnou fantazií a ráda míchá dohromady skutečnost s fikcí. Vymyšlení je pro ni součástí hry. Pro všechno své podivné chování má nějaké vysvětlení, i když je třeba podivnější, než činnost, kterou jím odůvodňuje. Pipi často sama přizná, že lže, a původní

tvrzení úplně popře, případně rovnou obrátí naruby v další nesmysl. Neustále vytváří bizarní historky, které jsou někdy i poměrně drastické až zlé. Jako příklad lze uvést její hovor s holčičkou, které se ztratil tatínek, nebo historku o čínském chlapci, který umřel ze samé umíněnosti. Podle Vivi Edströmové (1992, 108) jde ale o ojedinělé případy, které nic nemění na faktu, že Pipi „má dobré srdce“.

Pro Pipi je také typická neustálá potřeba upoutávat na sebe pozornost. Při návštěvě cirkusu opakovaně přerušuje představení a ukazuje, že umí víc než účinkující, a nakonec si celé obecenstvo získá na svou stranu. Pipi prostě vystupuje jako bavič připravený ohromovat své okolí, které se jí stává jevištěm a hřištěm zároveň. Má ráda, když je jí vidět a slyšet. V tomto jejím povahovém rysu lze sledovat její zjevnou snahu dokázat dospělým svou převahu, popř. nezájem. Pipi se nikdy se neocitne v podřízeném postavení a je zvyklá neustále ovládat situaci.

Pipi do velké míry realizuje dětskou touhu uniknout pravidlům a zákazům stanoveným dospělými. Které dítě by nechtělo nemuset chodit do školy, celé dny si hrát a mít vlastního koně? Odpověď by byla jednoduchá, kdyby Astrid Lindgrenová čtenáři neukazovala velmi přesvědčivě i druhou stranu mince. Pipi se musí spoléhat pouze sama na sebe, což jí dává svobodu, ale zároveň také velkou zodpovědnost. Svou volnost si musí obhájit před zbytkem světa. Prohlašuje, že se o sebe za všech okolností postará. Několikrát opakuje: „Já nikdy nepláču“ (Lindgrenová 1976, 94). To by ji vzdalovalo skutečnému dítěti stejně intenzivně, jako skutečnost, že dokáže uzvednout koně. Pipi je však skutečnější, než sama o sobě tvrdí. Rozpláče se nad mrtvým ptáčkem, ovšem vehementně popírá, že by „brečela kvůli nějakému ptákoví“ (Lindgrenová 1976, 141). Pipi pláče jako každé jiné dítě, jen to nechce přiznat, aby se neukázala jako slabá. Právě tyto rozpory Pipi jako literární postavě dodávají na plasticitě. Není tak pouhým symbolem prvoplánového vzdoru, ale skutečnou mnohovrstevnatou osobností, jejíž psychologie však zdaleka neodpovídá psychologii dítěte, jako je tomu například u Madyňky.

Absence respektu k autoritám všeho druhu souvisí s Pipiným přesvědčením, že všichni lidé si jsou rovni. Pipi říká všechno tak, jak jí to přijde na jazyk a umí být hodně prostořeká, aniž by dokázala odhadnout, co si ke komu může dovolit. V jejích očích jsou všechny hranice určené jen k tomu, aby se zkoušely a překračovaly. (Edströmová 1992, 89.) Několikrát sice učiní pokus

začlenit se do společnosti a „chovat se, jak se patří“. Ani jednou se jí to však nepodaří, a to právě proto, že veškerá pravidla etikety a slušného chování jsou jí zcela cizí. Ukáže se to i při její první návštěvě ve škole, kde neustále zpochybňuje všechna daná pravidla. A to i přesto, že se s ní paní učitelka snaží jednat mile a Pipiny nevhodné projevy toleruje. Když to ale opravdu přežene, paní učitelka se ohradí. To je Pipi líto. Stejně tak lituje svého nepatřičného chování na čajovém dýchánku u Settergrenových. Čtenář jistě nesympatizuje s nabubřelými paničkami, které se kávové společnosti účastní a jen si stěžují na své služebné. Zároveň se ale paní Settergrenové nelze divit, když Pipi po jejím výstupu řekne, že už k nim víckrát nesmí přijít. „Už k nám nikdy nesmíš, když se takhle chováš!“, řekla paní Settergrenová přísně. Pipi se na ni překvapeně zadívala a oči se jí pomalu zalávaly slzami.“(Lindgrenová 1976, 90.) Autorka tedy klade důraz na Pipinu schopnost reagovat adekvátně (s lítostí) na opodstatněné výtky, ale zároveň ji nechává provokovat a ignorovat konvence ve chvíli, kdy jsou nesmyslné.

Pipi má do značné míry rysy dospělého. Projevuje se to i na vztahu k vlastními otci. Pipi kapitána Efraima jako ochránce nepotřebuje. Je fyzicky stejně silná jako on a spíš než autoritou je pro ni otec kamarádem, se kterým ale nemůže počítat, protože nikdy není jisté, kdy se objeví. Rodiče obecně, na rozdíl od ostatních tří knížek, se v *Pipi Dlouhé punčoše* vůbec neukazují ve své tradiční „rodičovské roli“. Je pravděpodobné, že autorce šlo o zdůraznění rozdílných přístupů k výchově. Soudobé metody, podle nichž jsou vychováváni Tomík a Anika, líčí Astrid Lindgrenová ironicky. Oba sourozenci jsou na rozdíl od Pipi sice ukázněni a slušní, postrádají ale její schopnost neustále vymýšlet nové vzrušující podniky a hlavně odhodlání je okamžitě realizovat. Většinou ji jen následují a nechávají se unášet proudem jejích nápadů. Pipi zcela narušila jejich monotónní život střední třídy a vnesla do jejich života dobrodružství, vzrušení a částečně i revoltu. Pipin domov je pro ně v podstatě ráj, protože u ní mají možnost hrát si podle libosti bez dozoru dospělých. Pipi jim ukazuje zcela jiný pohled na svět, než znali dosud.

Během různých výletů a her se jako odváznější projevuje Tomík a někdy musí opatrnou Aniku, která je prototypem slušné pořádné holčičky, která si nikdy neumaže šaty, a reprezentuje tak ideál vzorné výchovy, čímž se částečně blíží Lise z Bullerbynu, přesvědčovat, aby se k němu a k Pipi přidala. Ve srovnání

s odvážnou Pipi Anika působí jako unylá a bojácná. Aničin vztah k Pipi je zajímavý: Pipi ji totiž svou svobodou a volnomyšlenkářstvím zároveň láká i děsí. (Lundqvistová 1979, 59.) Ukazuje jí, že ne všechny holčičky musí být upravené a způsobné. Není na rozdíl od Aniky zatížená předurčeností prostředím, protože ji neomezují autority a jejich očekávání, takže vůbec nemusí uvažovat o budoucnosti (tzn. ani o následcích svých činů). To všechno Aniku, která má v tomto ohledu silně zúžené obzory, pochopitelně mate.

Ulla Lundqvistová Pipi, která se svou odvahou a nespoutaností klidně může rovnat klukům (1979, 59), proto označuje za první devítiletou feministku na světě. A tou podle mého názoru Pipi se svým rovnostářstvím a emancipovaností rozhodně je. Ukazuje svým malým čtenářkám, že jejich věk ani pohlaví nejsou důvodem k tomu, aby se čemukoliv slepě a automaticky podřizovaly.

3.1.5 Dílčí závěr

Při psaní *Pipi Dlouhé punčochy* bylo hlavním záměrem Astrid Lindgrenové vyjádřit své kritické postoje vůči některým aspektům fungování soudobé společnosti. Rozhodla se toho dosáhnout pomocí zasazení zcela nereálné postavy do reálného prostředí. Naprosto upozadila nárok na realističnost a uvěřitelnost této postavy, takže vznikla Pipi Dlouhá punčocha, která je sama o sobě paradoxem. Představuje totiž dítě, které je zcela soběstačné a navíc má naprostou svobodu. Astrid Lindgrenová věří, že se dítě dokáže s touto svobodou vypořádat. O tom svědčí i to, že Pipi, i když se neumí chovat podle bontonu, nikdy neudělá nic nemorálního a vždy se staví na správnou stranu. Astrid Lindgrenová věří, že dítě je ze své podstaty dobré.

Zároveň Pipi ve vztahu k Tomíkovi a Anice vystupuje jako dospělý. Jsou pro ni spíš jako děti, než sourozenci. Stará se o ně, vaří jim a dává jim dárky. A hlavně jim ukazuje, že porušovat nesmyslná pravidla může být osvobozující. Dalo by se říct, že je svým způsobem vychovává, ale způsobem, který není autoritativní. Autorka zde jasně demonstruje rozdíly mezi ideály volné výchovy a restriktivním výchovnými způsoby dané doby (Edströmová 1992, 95).

Pipi nemá dětského čtenáře navádět k neopodstatněné revoltě, ale vést ho k samostatnému uvažování a rozvíjet jeho schopnost rozlišovat dobré od zlého.

Vzorem nemá být Pipina neschopnost začlenit se, ale její odvaha a přirozená tendence stavět se za to, co je správné. Obava kritiků, že čtenář toto sdělení nepochopí, podle mého názoru není opodstatněná. John Hunt píše: „Censorship tends to characterise children as impressionable and simpleminded, unable to take a balanced view of, for example, sexual or racial issues, unless the balance is explicitly stated.“ (2005, 7)¹². Představa, že děti začnou Pipi slepě napodobovat, jen ukazuje na neustálé podceňování inteligence dětského čtenáře. Ten si totiž Pipin vzkaz dokáže vyložit správně, pokud je mu to umožněno.

3.2 LISA

3.2.1 Poslání díla

Hlavním tématem *Děti z Bullerbynu* je dětství. Autorka ho pojímá jako pramen, ze kterého člověk může čerpat celý život, jako klidné místo a útočiště, kam se lze vracet v obtížných fázích života. Sama Astrid Lindgrenová považovala své dětství za nejšťastnější období, které prožila. Představuje jeden z hlavních zdrojů, z nichž autorka čerpala inspiraci pro svou tvorbu. V *Dětech z Bullerbynu* je jejím cílem navodit právě onen pocit klidu a bezpečí, který její dětství naplňoval, a předat ho čtenáři. I v *Dětech z Bullerbynu* se samozřejmě objevují prvky, které by bylo možné označit jako problematické (konvenčnost zobrazení genderových rolí) či narušující dokonalou bullerbynskou idylu (například dědeček a jeho stáří, resp. blížící se smrt, nebo že bude válka). Nicméně jedná se o záležitosti velmi ojedinělé a subtilní. Domnívám se, že pro dětského čtenáře jsou téměř nepostřehnutelné a že rozhodně nebylo záměrem Astrid Lindgrenové je v knize rozvádět či na ně jakkoliv upozorňovat.

3.2.2 Kontext

Děti z Bullerbynu Astrid Lindgrenová psala přibližně ve stejnou dobu jako *Pipi Dlouhou punčochu*, což je pozoruhodné, vzhledem k rozdílnosti obou děl. Margareta Strömstedtová označuje Pipi Dlouhou punčochu za „jednu polovinu

¹² „Cenzura má tendenci charakterizovat děti jako snadno ovlivnitelné a jednoduché, neschopné vytvořit si vlastní vyvážený názor, například na sexuální nebo rasové otázky, pokud tato rovnováha není jasně stanovena.“ (vlastní překlad)

Astridina autoportrétu“, kde se projevuje autorka jako dospělá a prezentuje své dospělé postoje. Lisa z Bullerbynu pak tvoří druhou polovinu autoportrétu, která představuje autorčino dětské já. (Strömstedtová 2006, 93.). Lisino vyprávění zachycuje (na rozdíl od dobrodružství, která zažívají například Pipi nebo Ronja) zcela všední situace, s nimiž se může identifikovat téměř každý čtenář. Jedná se o běžné události, činnosti a hry, které tvořily obvyklou součást života na švédském venkově. I když jde o zcela běžné výjevy, Lisino vyprávění díky talentu Astrid Lindgrenové, nikdy nepůsobí banálně či fádně.

V *Dětech z Bullerbynu* autorka velmi přesně popsala realie, zvyky a vztahy mezi dětmi. Některé postavy jsou pak zcela jasně inspirovány skutečnými osobami, například předobrazem postavy uličníka Lasseho se stal autorčin bratr Gunnar. *Děti z Bullerbynu* jsou návratem do dětské idyly, kde není třeba proti něčemu rebelovat. Zmíněné náznaky nebezpečí či nouze jsou vzdálené a týkají se světa mimo Bullerbyn. Margareta Strömstedtová si však klade otázku, do jaké míry toto zobrazení odpovídá realitě autorčina skutečného dětství a dospívá k názoru, že ho autorka v *Dětech z Bullerbynu* do značné míry idealizuje. Vzpomínky na radost ze společných her se sourozenci jsou podle ní reálné, nicméně například popisy rodičů už skutečnosti pravděpodobně zcela neodpovídají. Hanna Erikssonová své děti vychovávala poměrně přísně a je nepravděpodobné, že by Astrid Lindgrenová vůči své matce nepociťovala absolutně žádný vzdor. V *Dětech z Bullerbynu* se každopádně tato stránka její osobnosti vůbec neprojevuje. (Strömstedtová 2006, 92.) Lena Törnqvistová (1998, 10) se k otázce míry idealizace vlastního dětství autorky staví méně skepticky než Margareta Strömstedtová. Poukazuje jen na to, že Hanna i Samuel August Erikssonovi byli vždy zaneprázdnění vlastní prací na hospodářství a na děti neměli příliš času. Rozhodně k nim ale nebyli lhostejní. To platí zvláště pro Samuela Augusta, s nímž měla Astrid Lindgrenová obzvlášť důvěrný a vřelý vztah.

3.2.3 Forma

Stejně jako u *Pipi Dlouhé punčochy* se dílo sestává z uzavřených epizod. Vzájemná nesouvislost jednotlivých příběhů je zde možná ještě výraznější. Jediné, co vyprávění dává linku je běh ročních dob, který události, o nichž Lisa vypráví, zásadně ovlivňuje. Střídání ročních období, svátky a tradice, to vše tvoří

osu každodenního života nejen Lisina, ale i všech ostatních obyvatel Bullerbynu.

Děti z Bullerbynu potvrzují pozoruhodnou schopnost Astrid Lindgrenové naprosto věrně napodobit způsob vyjadřování sedmiletého děvčátka. V Lisiných promluvách se projevuje dětská naivita, schopnost nadchnout se, intenzivně se na něco těšit a radovat se ze hry. *Děti z Bullerbynu* jsou přístupné dětem od předškolního věku, protože nejsou komplikované ani stavbou, ani zobrazovanými tématy.

3.2.4 Rozbor postavy

Lisa je pořádkumilovná, spořádaná, vychovaná a slušná, čímž trochu připomíná Aniku, a zároveň se tím výrazně odlišuje od tří ostatních děvčátek pojednávaných v této práci. V její povaze není ani stopa po vzdoru. Toto Lisino naladění je zcela pochopitelné, protože k jakémukoliv protestu zkrátka nemá důvod. Lisa na zavedených pořádcích naopak hodně lpí a představa, že by něco mělo být jinak, než obvykle, ji dokáže velmi znepokojit. Například obava, že maminka nestihne domácnost uklidit a vyzdobit do Štědrého dne, ji úplně vyvede z míry. Toto lpění na zavedeném pořádku Lisu staví na opačný konec škály, než stojí Pipi Dlouhá punčocha, která nedělá nic jiného, než že zavedený pořádek staví na hlavu. Lisa působí v porovnání s velkorysou Pipi někdy možná trochu malicherně, ale rozhodně není nijak pasivní. Naopak je odvážná a nápaditá, což se projeví například v kapitole *Pontus jde do školy*, kdy Lisa vezme své jehňátko Pontuse s sebou na vyučování. Na základě těchto rysů ji Margareta Strömstedtová (2006, 245) přirovnává k „Astrid z Násu“, tedy autorce, jaká bývala v dětství.

V *Dětech z Bullerbynu* je dětství pojato jako příprava a adaptace na život v dospělosti. Zde je jasně vidět další podstatná odlišnost mezi Lisinou mentalitou a mentalitou Pipi. Lisa říká: „Já sama ještě dobře nevím, čím budu. Asi maminkou. Protože mám moc ráda malinké děti. Mám sedm panenek a dělám jim maminku. Ale brzy už na to budu velká, abych si hrála s panenkami. Br, to bude otrava, až budu velká!“ (Lindgrenová 1986, 12.) Je tedy zřejmé, že Lisa dobře ví, že jednou musí vyrůst a stejně jako Pipi si uvědomuje nevýhody, které s sebou dospělost přináší. Je jí ale jasné, že není jiná možnost a tak místo toho, aby se jako Pipi, snažila přijít na to, jak se dospělosti vyhnout, uvažuje nad tím,

čím by chtěla být. U Pipi úvahy na podobné téma vůbec nenajdeme. Pipi totiž zůstane dítětem, takže se o věci týkající se dospělého života vůbec nezajímá.

Rodiče hrají v *Dětech z Bullerbynu* jinou roli než v ostatních třech knihách. V *Madynce* a zvláště v *Ronje* tvoří postavy rodičů podstatnou součást díla. V *Pipi Dlouhé punčoše* se fakticky objevují pouze okrajově, což však neznamená, že nejsou významní. Jsou totiž nositeli myšlenek, proti nimž se autorka vymezuje. Rodiče Tomíka a Aniky v knize v podstatě nevystupují, ale je jasné, že autorka způsob, kterým své děti vychovávají, považuje za konvenční a překonaný. V *Dětech z Bullerbynu* se Lisa většinou zaměřuje pouze na popisování toho, co se děje mezi dětmi, a rodiče stojí v pozadí, jako „neviditelná“ jistota. I když se o nich čtenář vlastně nic konkrétního nedozví, víme, jak se jmenují, či jakou mají povahu, jsou ale stále přítomní jako síla, na jejíž péči, zájem a ochranu se bullerbynské děti mohou stoprocentně spolehnout.

Mnohem výrazněji než rodiče dětí působí jiné dospělé postavy. V první řadě se jedná o dědečka, který je sice biologicky dědečkem Anny a Brity, ale děti ho mají (jako ostatně spoustu dalších věcí) společně. Dědeček se svým plnovousem, moudrostí a vlídností dotváří obraz bullerbynské idyly. I on představuje určitý zdroj jistoty. Jistoty, že ve stáří člověk nezůstane opuštěný, ale bude moct zestárnout obklopený vnoučaty, která mu budou chodit číst z novin, když už na ně kvůli slabým očím nebude sám vidět. Jako Dalšími takovými postavami jsou pak například paní učitelka nebo Kristin z Lövnasu.

Pro Lisino vyprávění jsou samozřejmě zcela zásadní ostatní bullerbynské děti. Právě s nimi prožívá všechna veselá dobrodružství, která pak popisuje čtenářům. I když je Lisa jedinou vypravěčkou příběhu, určitě ji nelze označit za jeho hlavní hrdinku. Na rozdíl od Pipi Dlouhé punčochy, která zcela ovládá veškeré dění a je jeho hlavním hybatelem, tvoří Lisa pevnou součástí Bullerbynu a bez jeho ostatních obyvatel by jako postava nemohla fungovat. Dalo by se říct, že se jedná o kolektivního hrdinu, protože jednotlivé děti, i když mají jména a jasně určené rodinné vazby, nejsou charakterově individualizované tak jasně jako některé jiné postavy z díla Astrid Lindgrenové. Vivi Edströmová (1992, 57) tvrdí, že čtenář má tím pádem mnoho prostoru pro identifikaci s postavami, protože jim může přisoudit vlastnosti podle vlastní představivosti.

Zajímavé jsou vztahy ve skupince a z nich vyplývající genderové role. Děti totiž nepřikládají význam sourozeneckým vztahům, ale rozdělení na holky a kluky. Obě skupinky spolu neustále soupeří, navzájem se pošťuchují a obvykle si hrají odděleně. Ze všech dětí je nejvýraznější Lisin starší bratr Lasse, který vlastnostmi připomíná Pipi Dlouhou punčochu. Autorka má sice tendenci Lasseho zesměšňovat (vždy ale s humorem a vlídností sobě vlastní), nicméně je to on, kdo má mezi dětmi hlavní slovo, protože je nejstarší chlapec ve skupině. V tom se jasně odráží tradiční pohled na soudobé tradiční rozdělení rolí, chlapci byli přirozenými vůdci.

Nutno dodat, že trvalo dlouho, než se toto nastavení podařilo překonat. Také Isabelle Nesterudová (2007,32) uvádí, že toto uspořádání má spojitost s kontextem 40. let, i když přiznává, že této teorii neodpovídá Pipi Dlouhá punčocha. Holky ovšem Lasseho neposlechnou vždycky: „A tak si Lasse vzpomněl, že budeme závodit v tom, kdo dovede nejvíc klít. Ale Brita a Anna a já jsme se k tomu nepřidaly, protože paní učitelka řekla, že klejí jen hlupáci.“ (Lindgrenová 1986, 23). Kluci jsou sice ve srovnání s dívkami odvážnější, podnikavější a vynalézavější, zároveň však někdy působí nabubřele a ješitně, když nedokáží přiznat porážku. Holky jsou komunikativnější a otevřenější. Klukům se často vyrovnají, nebo je dokonce překonají. Jejich tendence se vůči Lasseho nápadům vymezovat souvisí s tím, že přijímají pouze skutečné autority a také svědčí o jejich schopnosti samostatně uvažovat. Autorka tedy genderovým stereotypům zdaleka nepřitakává bezvýhradně.

Lisa je připravena přijmout tradiční ženskou roli pečovatelky o domácnost, ale jak píše Anna Maria Hagerforsová, někdy zavedené pořádky ve skupině zpochybňuje. Klade si otázku, proč když si děti hrají, kluci vždycky dělají něco dobrodružného, zatímco na holky zbydou „nudné“ činnosti, jako například vaření. (Hagerforsová 2002, 23.) Na tyto momenty zřejmě naráží Eva Metcalfová, když tvrdí, že ačkoli je rozdělení rolí v Bullerbynu podřízeno tradici, pokouší se autorka částečně daná schémata narušit. Ještě dál jde v interpretaci Vivi Edströmová (1992, 55). Domnívá se, že rozdělení rolí v Bullerbynu působí konvenčně pouze při prvním čtení, a uvažuje, jestli Astrid Lindgrenová nenapsala *Děti z Bullerbynu* tímto způsobem právě proto, aby nadnesla otázku, zda je dané uspořádání popsané v knize správné. Tento výklad nepovažuji za pravděpodobný. Autorce jde hlavně o navození idylické atmosféry,

nikoliv o kritiku konvenčního nastavení genderových rolí. Zobrazuje vztahy mezi dětmi tak, jak je sama zažila se sourozenci na Näsü.

3.2.5 Dílčí závěr

Hlavním záměrem autorky při psaní *Děti z Bullerbynu* bylo vyvolání pocitu naprostého klidu, bezpečí a pohody. Domnívám se, že tento záměr byl naplněn, o čemž svědčí jak to, že *Děti z Bullerbynu* patří mezi nejoblíbenější a nejprekládanější díla Astrid Lindgrenové vůbec, tak fakt, že zabaví i rodiče, kteří bullerbynské příběhy předčítají svým dětem, a čerpají klid z jejich útulné atmosféry, stejně jako autorka sama, když je psala.

Aby bylo pro čtenáře možné se do nálady díla co nejsnadněji a nejintenzivněji vžít, zvolila autorka postavu, která je nenápadná a neutrální. Každý si ji může zformovat podle vlastní představivosti a snadněji se s ní identifikovat. Dalším ze způsobů, jak čtenáře vtáhnout do děje a vyvolat silný pocit autenticity, je použití vyprávění v první osobě. Proto je podle mého mínění Lisa jednou z mála postav v díle Astrid Lindgrenové, které jsou zároveň vypravěči příběhu.

3.3 MADYNKA

3.3.1 Poslání díla

V kapitole 2.3.4. již bylo zmíněno, že od poloviny 70. let se Astrid Lindgrenová začala aktivně podílet na politickém životě a ovlivňovat veřejné mínění. V roce 1976 uveřejnila svůj první politický článek a napsala knihu *Madynka záchránkyně*, kde je jedním z hlavních námětů sociální kritika. (Strömstedtová 2006, 298.) I zde se tedy projevuje silná provázanost mezi autorčiným aktuálním rozpoložením a její uměleckou tvorbou. Ve chvíli, kdy Astrid Lindgrenová cítila, že se společnost nevyvíjí správným směrem, začala usilovat o nápravu.

Na silný sociálně-kritický náboj *Madynky* upozorňuje i Eva Metcalfová, která za zásadní náměty knih označuje problematiku třídních rozdílů a problémy s nimi spojené „[...] de ser hur alkoholismen sliter sönder familjebanden, de

känner till löss och laster och dubbelmoral,¹³ (2007, 36). V *Madynce* tak Astrid Lindgrenová explicitně otevírá témata, kterým se v předchozích dvou knížkách vyhýbala.

Obecně se o *Madynce* dá říci, že v ní autorka ukazuje, kterým směrem by se podle jejího názoru měla švédská společnost vyvíjet. Tím, že popisuje situaci otevřeně a kriticky a zároveň v některých postavách (Madyňka, její tatínek) naznačuje „správnou cestu“, vytváří jakýsi ideální obraz moderní švédské společnosti, ve které je kladen důraz na rovnost a právo na sociální jistoty pro všechny bez rozdílu.

Stejně jako v *Pipi Dlouhé Punčoše* se autorka v *Madynce* opět vyjadřuje k problematice výchovy, tentokrát ale jiným způsobem. V *Pipi Dlouhé punčoše* otevřeně ironizuje a zesměšňuje postupy, se kterými nesouhlasí. V *Madynce* naopak prezentuje cestu, kterou považuje za správnou.

3.3.2 Kontext

K napsání *Madynky* autorku opět inspirovaly zážitky z dětství, konkrétně ze školních let. První učitelka, kterou Astrid Lindgrenová dostala, upřednostňovala děti z lepších rodin (mezi které Astrid a potažmo i Madyňka patřily), k těm chudým se chovala často nespravedlivě. Tělesné tresty nebyly tehdy ničím výjimečným. (Strömstedtová, 2006, 145.) Tyto rozdíly se samozřejmě neprojevovaly jen ve škole, ale celospolečensky. Astrid Lindgrenová si těchto nespravedlností byla dobře vědomá a nenechala je bez povšimnutí. Naopak se staly tématem několika jejích děl, včetně *Madynky*.

Stejně jako mnoho jiných z postav Astrid Lindgrenové je i Madyňka přímo inspirovaná reálnou osobou, tentokrát autorčinou kamarádkou z dětství. Konkrétně se jedná o Anne-Marii Friesovou, které se přezdívalo Madyňka (*Madicken*). Autorka si pro knihu vypůjčila její vzhled a také prostředí vyšších tříd, v němž Anne-Marie vyrůstala. (Strömstedtová 2006, 150.) Literární postava *Madynky* však zároveň nese mnoho povahových rysů samotné autorky v dětském věku, například nápaditost, podnikavost a tendenci riskovat, které skutečná Madyňka neměla (Strömstedtová 2006, 152).

¹³ „[...] vidí, jak alkoholismus ničí rodinná pouta, znají vši a neřesti a dvojitou morálku.“ (vlastní překlad)

3.3.3 Forma

Podle mého názoru *Madynka* stejně jako *Děti z Bullerbynu* není po formální stránce v rámci tvorby Astrid Lindgrenové nijak výjimečná. Autorka se opět drží epizodické formy a vývojem, který by přesahoval rámec kapitol, prochází pouze vztah Madynky a Mii.

Z jazykového hlediska stojí za zmínku jazyková komika, kterou autorka v *Madynce* uplatňuje, i když jiným způsobem než v *Pipi Dlouhé punčoše*. Nejvýrazněji se to projevuje v naivních dětských promluvách Madynčiny sestřičky Lízy. Líza komolí slova (například často opakované „storprucentně“) ne proto, že by jako Pipi demonstrativně bořila zavedené pořádky včetně slovní zásoby, ale protože autenticky neví, jak dané slovo správně zní. To opět souvisí s autorčinou snahou o co největší realističnost.

3.3.4 Rozbor postavy

Podle Margarety Strömstedtové tvoří postava Madynky mezistupeň mezi Lisou a Pipi (2006, 160.) S Pipi ji pojí vlastnosti jako podnikavost a potřeba zpochybňovat zavedené pořádky. Madynka také stejně jako Pipi občas nerozlišuje mezi skutečností a fantazií. U Pipi jde vyloženě o bizarní výmysly, které nemají žádný účel, kromě zmatení posluchačů a upoutání pozornosti okolí. Mají jednoduše ozvláštňit realitu. Madynka si vymýšlí svým způsobem „přirozeně“, například když potřebuje zakrýt některý ze svých prohřešků, což je (na rozdíl od Pipiných podivných historek), u dětí jejího věku zcela obvyklé.

Margareta Strömstedtová se domnívá, že Astrid Lindgrenová jako dítě rozhodně nelhala, i když už od mala měla bujnou fantazii. Lži se na Näsou jednoduše netolerovaly. Jedním z důvodů, proč se stala spisovatelkou, je tedy možná i to, že konečně mohla dát volný prostor své představivosti a svobodně si „vymýšlet“ v rámci svých knih. (Strömstedtová 2006, 160.)

V mnoha ohledech se ale Madynka blíží spíš Lise. Hlavně tím, že je odkázána na své okolí a má funkční zajištěnou rodinu, která jí poskytuje pocit bezpečí a jistoty. Příběhy o Madynce jsou také psány jako idyla, ale ne tak jednoznačná jako jsou *Děti z Bullerbynu*. Je to dáno formou: tentokrát děj není

podáván očima osmiletého dítěte, tudíž velmi stylizovaně, ale naopak zcela objektivně. Madyňka jako postava má nad sebou autority (podobně jako Lisa), ale nerespektuje je stejně bezvýhradně, proto také není tak nekonfliktní.

Margareta Strömstedtová Madyňku označuje za dívčí obdobu Emila z Lönnebergu (2006, 160.) To je podle mého názoru přesná definice. Nejde jen o charakter hlavní postavy, ale i o způsob, jakým jsou obě díla pojata. Zatímco Madyňka je zajímavou sondou do života na švédském maloměstě v 10. letech 20. století, popisují knížky o Emilovi stejným způsobem prostředí ryze venkovské. Emil i Madyňka jsou svérázní a oba mají dobrodružnou povahu, kvůli které se často dostanou do situací, které čtenáře pobaví a zaujmou. Autorka ani v jednom z děl nepřekračuje hranice skutečnosti. Madyňka ani Emil nedisponují nadpřirozenými schopnostmi a pohybují se ve zcela reálném prostředí, jehož jsou přirozenou součástí. A i když je Madyňčin domov harmonický, celkové prostředí, ve kterém se knížky odehrávají, za idylické označit nelze. Jak již bylo řečeno, Madyňčin svět není absolutní idylou jako v *Dětech z Bullerbynu*, ani metaforou jako v *Ronje, dceři loupežníka*. Knihy o Madyňce ze všech knih pojednávaných v této práci rozhodně nejpřesněji odrážejí realitu a skutečný svět.

Právě proto, že Madyňka někdy zlobí, lže, pere se ve škole a vzteká se, odráží její psychika mnohem přesněji normální reálnou dětskou psychiku. Proto Madyňka jako postava působí velmi věrohodně. Madyňka ale nezlobí proto, že by jí nikdo neřekl, jak se má správně chovat. To ví od rodičů. Madyňka jen zkouší hranice. Její rodiče pravidla nastavují a neustupují z nich (je to vidět např. v kapitole o školním výletě), zároveň ale svou dceru nechají vyjadřovat nesouhlas a negativní emoce. Snaží se jí nabídnout kompromis, alternativu, která by ve výsledku vyhovovala všem. Hlavně se jí vždy pokouší vysvětlit, proč ji v dané situaci musí omezit či potrestat. Myslím si, že zde bylo záměrem autorky ukázat, jak by se mělo nakládat s dětským vzdorem. Trest bez odůvodnění nemá smysl.

Eva Metcalfová (2007, 36) píše, že i přesto, že Madyňčini rodiče v mnoha ohledech hrají v knize podstatnou roli, jsou stále spíše vedlejšími postavami. To je ale podle mého názoru sporné. Na rozdíl od rodičů dětí z Bullerbynu jsou ti Madyňčini mnohem detailněji charakterizovaní, zvláště pak tatínek, který je redaktorem místních novin, přesvědčeným liberálem a velkou přirozenou

autoritou. Metcalfová se domnívá, že do něj Astrid Lindgrenová vtělila svou představu o ideálním sociálním demokratovi. Je velmi pokrokový, odmítá pokryteckou maloměstskou morálku a narušuje soudobou představu o tom, jak se má chovat muž. Účastní se domácích prací, což v dané době rozhodně nebylo běžné (například v nepřítomnosti služky myje podlahu). Madynku učí toleranci, otevřenosti a hlavně vděčnosti za to, jak se má dobře (Strömstedtová 299, 2006). Josefina Göranssonová ve své práci uvádí, že právě jeho prostřednictvím autorka často prezentuje svůj humanistický pohled na společnost (2010, 2). Tatínek odmítá povýšený postoj ostatních příslušníků vyšší třídy, i když k ní sám jako redaktor novin patří. Ukazuje se to například v kapitole, kdy přivede na ples služku Alvu, což se naprosto vymyká tehdejšímu zvyklostem, a vůbec nedbá na pohoršenou reakci paní starostové (Lindgrenová 1998, 106-107).

Madynčina maminka působí konzervativnější než její muž. Podle Margarety Strömstedtové se při jejím popisu dokonce projevuje autorčina skepse vůči městským ženám, jejich slabostem a zahálčivému životu. Madynčina maminka má služku, paní na úklid, je často nervózní a stěžuje si na bolest hlavy (2006, 247). Nejde ale o explicitní kritiku srovnatelnou např. s kritikou maloměstské vyšší třídy (např. paní starostové). Manželé mezi sebou příležitostně mají drobné neshody, které knížky o Madynce ve srovnání např. s *Děťmi z Bullerbynu* také posunují blíže realitě.

Důležitý je i vztah mezi Madynkou a její mladší sestrou Lízou, která funguje jako divák a asistent všech sestřiných podniků. Jako mladší sourozenec se přirozeně nachází v podřízené roli a celou dobu se snaží Madynce, která nad ní má převahu, vyrovnat. Astrid Lindgrenová vztah obou sester popisuje neobyčejně přesně jako kombinaci lásky a neustálé potřeby se navzájem zlobit. Čtenář naprosto chápe, proč Madynka Lízu tolik škádlí, a nepochybuje o tom, že pro Madynku není lehké být sestrou roztomilého plavovlasého andílka, když člověk sám „není roztomilý ani trochu“. Zároveň ale není pochyb, že přes všechny ústrky má Madynka Lízu ve skutečnosti opravdu ráda.

Sociální problematiku (konkrétně chudobu a alkoholismus) Astrid Lindgrenová čtenáři v Madynce zprostředkovává na příkladu rodiny Nilssonových, kteří bydlí v sousedním domě. Strýček Nilsson se totiž rád napije, a tak jsou od nich často slyšet hádky o peníze, které strýček není schopen zajistit. Jak už bylo řečeno, Madynčina rodina je funkční. O to intenzivněji však

Madynka vnímá komplikované situace ve svém okolí. Vidí, že všechnu práci za strýčka Nilssona musí obstarat jeho patnáctiletý syn Abbe, který je přesně ve věku, kdy k němu šestiletá Madynka vzhlíží. Je dost velký na to, aby ho mohla obdivovat, ale zas ne natolik, aby byl stejně nedosažitelný jako ostatní dospělí. Nejen věk, ale i zkušenosti a odpovědnost, kterou Abbe musí nést, ho dělají mnohem zralejším, než je ona. Madynka si dobře uvědomuje o kolik jednodušší je její život ve srovnání s Abbeho.

S tím, jak vypadá skutečná chudoba, se Madynka setkává prostřednictvím spolužačky Mii. Ta pochází z chudé rodiny, ale stejně jako Madynka je nezkrotná a hrdá. Madynka se s Miou od první chvíle nesnese a neustále s ní soupeří. Pak si ale uvědomí, že ve vzájemných konfliktech je okolí vždy na její straně a dojde jí, že je to díky její rodině, hlavně respektu k tatínkovi, a přijde jí to nespravedlivé. Madynka Miu lituje a snaží se s ní spřátelit, nejdřív kvůli Miině hrdošti neúspěšně, nakonec se ale obě holčičky sblíží. U Mii doma pak Madynka vidí, jak vypadá skutečný nedostatek. V popisu nespravedlností, které se odehrávají ve škole, se odráží nespravedlnosti ve společnosti celkově. Opět se tu projevuje schopnost autorky seznamovat dětského čtenáře s danou problematikou citlivě a srozumitelně.

3.3.5 Dílčí závěr

V *Madynce* bylo záměrem autorky upozornit na sociální nespravedlnosti způsobem, který by dětského čtenáře neodradil od čtení, nenudil, a především aby problém, o němž autorka píše, správně pochopil. Astrid Lindgrenová v *Madynce* proto usiluje o co největší věrohodnost, a to nejen v líčení prostředí a událostí, ale i hlavní postavy, která musí působit skutečně. Madynčina psychika skutečně působí velmi autenticky. Madynka neoplývá nadpřirozenými vlastnostmi, ale má dobrodružnou, zvědavou a neposednou povahu, díky které vznikají zábavné situace. Ty vytvářejí rámec, do kterého autorka dovedně začleňuje sociální problematiku tak, aby nepůsobila rušivě a zároveň byla dostatečně zdůrazněna.

3.4 RONJA, DCERA LOUPEŽNÍKA

3.4.1 Poslání díla

Astrid Lindgrenová byla odjakživa velkou zastánkyní pacifismu. Myšlenka nenásilí se objevuje v celém jejím díle. Eva Metcalfová píše: „Hon hoppades att begreppet icke-våld skulle ta plats i varje läsares egen tankevärld, och så småningom även i läsarnas gemensamma tankevärld och kultur,“¹⁴ (2007, 44.) Svou tvorbu Astrid Lindgrenová završila v roce 1981 románem *Ronja, dcera loupežníka*, který je tímto přesvědčením doslova prostoupen. S konceptem nenásilí těsně souvisí motiv lásky. Autorka ji v románu tematizuje v mnoha podobách. V *Ronje* jde především o lásku otce a dcery, ale velký význam má i láska přátelská či láska k přírodě.

Obecně lze říct, že v románu *Ronja, dcera loupežníka* se autorka věnuje existenciálním otázkám a snaží se je zprostředkovat dětskému čtenáři co nejsrozumitelnější cestou, prostřednictvím příběhu jejich vrstevníků, Ronji a Birka, kteří v románu zastávají ideály, které autorka považuje za správné. Odmítnou se nechat strhnout nepřátelstvím mezi loupežnickými klany a přijmout jejich zásady, založené na soupeření a nenávisti. Do hradu se vrací teprve po tom, co oba jejich otcové uznají, že Birk a Ronja mají právo nepokračovat v loupežnickém způsobu života a jít si svou vlastní cestou, která se zakládá na odmítnutí násilí a nenávisti.

3.4.2 Kontext

Jak již bylo řečeno v úvodu, *Ronja dcera loupežníka* spadá do závěrečného období autorčiny tvorby. Projevuje se to nejen na formě, ale i na pojednávaných tématech. Autorka se přes nekomplikovanou idylu a realistické humorné příběhy dostala ke komplikovaným existenciálním románům. K tomuto obratu v její tvorbě došlo přibližně na počátku 70. let. Důvody můžeme hledat v autorčině osobním životě. Právě toto období bylo pro Astrid Lindgrenovou obzvlášť náročné. Kromě několika blízkých přátel totiž zemřel i její milovaný bratr Gunnar a spisovatelka jeho ztrátu nesla velmi těžce. (Strömstedtová, 273, 2006.) A je možné, že právě pocity, které v ní tyto události vzbudily, se odrazily v jejím

¹⁴ Doufala, že idea nenásilí zaujme místo v myšlenkovém světě každého čtenáře a postupně se prosadí jako společný univerzální princip. (vlastní překlad)

díle, tedy i v příběhu o Ronje. Ne sice tak intenzivně jako v *Bratřích Lví srdce*, kde je smrt v podstatě hlavním tématem, ale obecně existenciálním zaměřením a důrazem na lásku jako hlavní hnací sílu lidského života. Podle Margarety Strömstedtové (2006, 291) byl inspirací pro velmi intenzivní láskyplné pouto mezi Ronjou a Mattisem autorčin vztah ke svému otci Samuelu Augustovi.

3.4.3 Forma

Ronja se od ostatních knih pojednávaných v této práci zřetelně odlišuje, nejen tematicky, ale i formálně. Je silně metaforická a má mnoho významových rovin. Navíc se jedná se o klasicky vystavěný román, se zápletkou a konečnou katarzí. Opět se zde projevuje úžasná schopnost Astrid Lindgrenové pohybovat se v různých žánrech i na jejich pomezí: Ronja je kombinací psychologického románu, fantasy a nese i prvky románu loupežnického. Odehrává v blíže neurčené dávné historii, mezi loupežníky a stejně jako v *Pipi Dlouhé punčoše* autorka používá fantaskní prvky. Na rozdíl od Pipi však nejsou spojeny s hlavní postavou, ale s jejím okolím. Ronja žádnými nadpřirozenými schopnostmi nedisponuje, zato je její svět plný nadpřirozených bytostí, které se v žádné z ostatních pojednávaných knih nevyskytují. Ronja je z pojednávaných děl nejsložitější, a je určena pro starší školní děti, které jsou schopné pojmut komplikovanější zápletku a existenciální náboj díla.

3.4.4 Rozbor postavy

Eva Metcalfová Ronju definuje jako „zlidštěnou verzi Pipi Dlouhé punčochy“ (2007, 46), což považuji za přiléhavé označení. Ronja je výrazná osobnost, odvážná, chytrá a sebejistá. Nebouří se proti tradičním konvencím, protože se pohybuje ve fantazijním prostředí, kde tyto konvence neplatí. Nemusí chodit do školy, být neustále zdvořilá, upravená a poslušná. Její pozice dcery vůdce loupežníků a jeho nástupkyně ji ale zavazuje úplně jiným způsobem. Má se stejně jako její otec Mattis živit okrádáním ostatních a soupeřit se znepřátelenými loupežnickými tlupami. Právě proti těmto očekáváním se Ronja vymezí. Odmítne se podříditi očekáváním vlastní rodiny (respektive loupežnické tlupy) a přijmout jejich způsob života. Domnívám se, že to z ní svým způsobem činí ještě větší revolucionářku, než je Pipi. Ta rebeluje vůči společnosti, která je jí do určité míry lhostejná. K žádné z autorit, proti nimž se bouří, nemá vyvinuté

silné citové pouto. Ronja se však postaví svému otci Mattisovi, kterého velmi miluje. Vývoj, kterým jejich vztah projde, pak tvoří kostru románu.

Mattis je vůdcem loupežnické tlupy a má mezi svými loupežníky náležitý respekt. Dokáže být laskavý a hravý, zvláště vůči své dcerce, ale umí se také pořádně rozzuřit. To pak působí děsivě a jediný, kdo se mu dokáže postavit, je jeho manželka – Ronjina matka Lovisa. Lovisa rozhodně nepostrádá autoritu (jak u svého manžela, tak u zbytku loupežnické tlupy), působí ale zároveň tolerantněji a otevřeněji než její muž. Ve chvíli, kdy se Ronja rozhodne nenaplnit očekávání a jít svou vlastní cestou, ji na rozdíl od Mattise nezavrhně. Je Ronje dobrou matkou. Svůj vztah k ní pouze nedemonstruje natolik viditelně jako Mattis. Je praktická a lásku dceři projevuje prostřednictvím své péče a starostlivosti. Margareta Strömstedtová (2006, 205) tvrdí, že Lovisa je jedna z mála výrazných postav dospělých žen v díle Astrid Lindgrenové.

I přesto, že Lovisa je jako postava výrazná, důležitější roli hraje v knize Mattis a jeho vztah k Ronje. Pouto mezi Ronjou a Mattisem je natolik silné a pro knihu významné, že ji Vivi Edströmová označuje za „pohádku otce a dcery“, *far-dotter saga*, (1997, 201). Jejich pevné spojení stojí na Ronjině svobodě a vzájemné důvěře. Ronja si odmalička sama běhá po lese, učí se v něm žít a rozpoznávat možná nebezpečí. Její rodiče věří, že les je pro ni tou nejlepší školou a že si Ronja poradí. Dokud Ronja zůstává dítětem, o svém otci a jeho lásce ani v nejmenším nepochybuje. Jenže Mattis se žije loupežnictvím. Jeho láskyplnost a ohleduplnost se dotýká pouze omezeného okruhu lidí v rámci jeho vlastní tlupy. Když si Ronja začne uvědomovat, co loupežnické řemeslo obnáší, nejde jí to s idealizovanou představou, kterou o otci má, dohromady. Nechápe, že by Mattis mohl ubližovat nevinným lidem. Nakonec se musí smířit s realitou, ale odmítne otce následovat. V tuto chvíli rozkol ještě není dovršený. K tomu dojde, když se do prostředí, s nímž je Ronja srozuměná a sžitá, dostane cizí prvek, který všechno změní. Do opuštěné části loupežnického hradu, který v den Ronjina narození rozpůlil blesk, se nastěhuje loupežnická tlupa Mattisova úhlavního nepřítele Borky.

Borka má jediného syna Birka, a právě s ním se Ronja spřátelí. Pouto mezi nimi nevznikne samozřejmě (jako například pouto mezi otcem a dcerou), ale postupně, na základě společných zážitků. Ronja i Birk si vzájemně zachrání

život, což je situace, která vytváří spojení úplně jiného druhu. Jsou ochotní a připravení se jeden pro druhého obětovat. Vztah mezi nimi není pouhé kamarádství, zároveň ale nejde o partnerskou lásku nebo sexualitu. Autorka žádným způsobem nezmiňuje fyzickou přitažlivost. Birka a Ronju spojuje jistota, že se jeden na druhého mohou za všech okolností spolehnout, že sdílí stejné hodnoty a budou podle nich společně žít. Podobnou vazbu nenajdeme v žádné z ostatních tří pojednávaných knih.

Když pak Mattis Birka zajme a chová se k němu hrubě, Ronja se vzbouří a symbolickým skokem přes Pekelnou tlamu, propast oddělující obě půlky hradu, se od Mattise a jeho počínání distancuje. Tím se jako jediná ze všech analyzovaných hrdinek dostane do vážného otevřeného konfliktu s milovanou osobou. Nezvyklé je i zobrazení rodiče jako někoho, kdo může představovat hrozbu a rozpor. Birk a Ronja totiž nakonec před požadavky a nároky dospělých raději uprchnou do lesa, kde spolu žijí v Medvědí jeskyni. Následkem toho Mattis Ronju zcela zavrhne. Oba odloučením velmi trpí. Lovisa pak funguje jako jakási spojka mezi Ronjinou minulostí (dětstvím) a současnou situací, když jí do lesa nosí jídlo a podporuje ji. Právě v tuto chvíli se tak projevuje jako rozumnější a tolerantnější než její manžel. Tyto vlastnosti ostatně v tvorbě Astrid Lindgrenové celkově do velké míry přísluší ženskému pohlaví (viz dívky z *Děti z Bullerbynu*).

Další podoba lásky, kterou Astrid Lindgrenová v tomto díle tematizuje, je láska k přírodě, kterou autorka s hlavní postavou nepochybně sdílela. Mezi Ronjou a lesem panuje „symbióza a respekt“ (Edströmová 1997, 189). Ronja les miluje, zároveň si ale je plně vědomá hrozeb, které ukrývá, ať už jde o nadpřirozené bytosti (větrnice, šedivíky, čumbrky) či nebezpečné rokle a srázy. Vivi Edströmová (2007, 114) dokonce píše, že jde o „neustálé měření sil“, a to na mnoha úrovních (mezi lesem a člověkem, mezi loupežnickými tlupami navzájem, i uvnitř nich). A právě tyto zkoušky dávají příběhu dynamiku, protože díky nim se postava vyvíjí, zraje a dospívá.

Útěkem do lesa Ronja symbolicky přestává být dítětem. Kromě toho, že se těžce srovnává se zármutkem z odloučení od Mattise, musí se i postarat sama o sebe, a protože to ještě docela neumí, je to pro ni velká zkouška. Na chvíli má tak stejně jako Pipi naprostou svobodu, ale vzhledem k tomu, že nedisponuje

Pipinými schopnostmi, je pro ni taková situace daleko náročnější. Během pobytu v lese, kdy musí překonávat různá nebezpečí, vyspěje, a na rozdíl od ostatních analyzovaných hrdinek je u ní pozorovatelný jasný psychologický vývoj. Ronjina psychika či momentální situace se svým způsobem odráží v charakteru lesa, se kterým je v podstatě srostlá: „Les, který měla Ronja tak ráda, podzimní a zimní les, se stal znovu jejím přítelem, jak vždycky býval“ (Lindgrenová 2007,147). Ve chvíli, kdy je Ronja v úzkých a hrozí, že v lese s Birkem zmrznou, působí les nepřátelsky. Když ale nebezpečí pomine, jeho charakter se zcela promění. Může jít i o určitou metaforu Ronjina vztahu k Mattisovi: ten se stejně intenzivně promění po vzájemném usmíření.

3.4.5 Dílčí závěr

Hlavní postava jako nositel autorčina filozofického poselství zde hraje klíčovou roli. Ronjiny hodnoty přímo korespondují s hodnotami samotné autorky. Stejně jako Pipi i Ronja stojí nad dospělým. Ve svém uvažování a cítění je dál než její otec Mattis a morálně ho převyšuje. Ze všech pojednávaných postav má Ronja nejpropracovanější psychologii, a je tomu tak proto, aby dětský čtenář chápal, jak Ronja uvažuje, proč opouští Mattise a nechce ho následovat, i když ho miluje. To, aby čtenář Ronju chápal, je důležitým předpokladem pro to, aby se mohl inspirovat její statečností a laskavostí. Domnívám se, že jestli Pipi neměla sloužit dětem jako přímý vzor, Ronja tuto funkci určitě plnit může. Na rozdíl od Pipi totiž nemá rysy, které by děti neměly přejímat (u Pipi je to například hubatost či neopatrnost). Ronja je vyloženě kladnou hrdinkou.

4. ZÁVĚR

Na rozboru všech čtyř postav pojednávaných v této práci se jasně ukazuje mimořádná schopnost Astrid Lindgrenové ovládat odlišné žánry, kombinovat v různé míře fikci s realitou a vytvářet neustále nové postavy, prostředí a situace. Domnívám se, že je jen málo autorů dětských knih, kteří mají tak široký rejstřík jako ona. Obdivuhodný je také její velmi přesný odhad, jakou formu a který typ postavy zvolit v závislosti na tom, co se zrovna snaží sdělit.

Pipi Dlouhá punčocha se na literární scéně objevila jako novum, které zároveň přesně zapadlo do ducha doby. Právě *Pipi Dlouhá punčocha* pomohla Astrid Lindgrenové, aby se etablovala jako respektovaná (i když v danou chvíli kontroverzní) autorka dětské literatury. Postava Pipi má jasný úkol: nabourat veškeré konvence a upozornit tak na pokrytectví a ztuhlost obyvatel městečka, potažmo společnosti jako takové. Především chce však autorka upozornit na nesmyslnost soudobého způsobu výchovy dětí. Spíše než jako postava dítěte s reálnou psychikou funguje jako prostředek k manifestaci autorčiných názorů. Formálně je sice dítětem, takže má přístup k dětskému světu a fantazii, zároveň ale nese i rysy dospělého, které jí umožňují z role dítěte občas vystupovat a ukazovat, jak by se dospělí měli k dětem chovat, tedy štedře a s pochopením pro dětskou potřebu volnosti a přijetí.

V *Dětech z Bullerbynu* nenajdeme v podstatě ani stopu po stinných stránkách lidského života. Ty Astrid Lindgrenová zpracovává v jiných ze svých děl, která však mají zcela odlišný účel než *Děti z Bullerbynu*. V případě této knihy je podle mého názoru hlavním cílem autorky snaha vyvolat idylickou atmosféru a neznepokojovat čtenáře náročnými tématy. Souvisí to patrně i s autorčinou potřebou vrátit se alespoň prostřednictvím psaní do bezpečí dětství v obtížném období jejího života. I formálně jsou *Děti z Bullerbynu* velmi nekomplikované: tvoří je sled jednotlivých krátkých příběhů, které na čtenáře kladou jen malé nároky. Psychologie postav není (ve srovnání s jinými autorčinými díly) příliš hluboká, což platí i pro Lisu, která působí nevýrazně a neprochází žádným vývojem. To ale zcela odpovídá žánru, který autorka pro zpracování svých dětských vzpomínek zvolila.

Madynka tvoří jakýsi mezistupeň, kde Astrid Lindgrenová upouští od absolutní bullerbynské idyly a přestává se vyhýbat kontroverznějším tématům. Jde jí především o co nejrealističtější zobrazení sociální problematiky, čemuž odpovídá i hlavní postava. *Madynka* je jako postava výraznější a komplikovanější než například *Lisa*. Má mnohem propracovanější a skutečnější psychologii, protože postava působící nereálně by narušila autorčinu snahu o co největší uvěřitelnost. Zároveň je *Madynka* postava sympatická a zábavná, takže slouží jako odlehčující prvek při líčení problematických témat. Má se dobře a její idylický domov přispívá k poklidnému vyznění celé knihy. Dětský čtenář se baví *Madynčinými* příhodami, zároveň ale může vstřebávat komplikovanější aspekty díla. I když je *Madynka* jako postava výraznější, není na ní patrný výrazný vývoj. Vyprávění je stále epizodické a postrádá dramatickou dějovou linku, kterou najdeme u posledního ze zpracovávaných děl.

Ronja, dcera loupežníka, která vznikla s téměř čtyřicetiletým odstupem od *Pipi Dlouhé punčochy* a *Dětí z Bullerbynu*, je podle mne vrcholem autorčiny tvorby. Jedná se o román, který je pro dětského čtenáře srozumitelný, ale zároveň se zabývá nejsložitějšími existenciálními tématy. Jeho postavy mají výraznou a komplikovanou psychologii, která se v průběhu vyvíjí a dodává příběhu spád. *Ronja* je stejně výrazná jako *Pipi*, ale na rozdíl od ní je mnohem jednodušší se s *Ronjou* identifikovat, protože nás autorka nechává nahlédnout do jejích myšlenek a pocitů. *Ronjou* a jejími postoji se může dětský čtenář přímo inspirovat, což byl také hlavní záměr autorky.

Margareta Strömstedtová se domnívá, že se tvorba Astrid Lindgrenové vyvinula od knih poměrně nenáročných k dílům o poznání složitějším (2006, 178). Domnívám se, že toto tvrzení neplatí beze zbytku. Poměrně komplexní díla, například *Mio, můj Mio* (1954) a *My z ostrova Saltkråkan* (šv. 1964) totiž vznikly dříve, než pokračování *Emila z Lönnebergu* (například 1966), či *Karkulína ze střechy* (například 1968). Faktem ale zůstává, že k jednodušším příběhům se autorka spíše vracela. Šlo většinou o další díly a nejkomplicovanější romány (*Bratři Lví srdce*, *Ronja, dcera loupežníka*) skutečně napsala až v závěru své tvorby. Podle mého názoru tedy platí, že autorka se v rámci své tvorby vyvíjela směrem k náročnějším tématům a složitějším formám, nelze ale tvrdit, že se jedná o pravidlo, které platí stoprocentně a neexistují z něj výjimky. Při bližším pohledu jsou existenciální témata a těžké stránky lidského života

v tvorbě Astrid Lindgrenové přítomné od samého začátku a v celém jejím průběhu, pouze nejsou formulovány tak explicitně.

V závěru bych vyzdvihla fakt, že se Astrid Lindgrenová ani ve chvíli, kdy začala zpracovávat komplikovaná témata a dospěla k složitějším formám, neuchýlila k literatuře pro dospělé¹⁵ a dál pokračovala v psaní literatury dětské. Nezalekla se psaní o chudobě, utrpení a dokonce i smrti, tématu, které bylo v literatuře pro děti dlouhou dobu tabu, a to i přesto, že je mnohem náročnější zprostředkovat tato témata dětem, než dospělým. Astrid Lindgrenová vždy dokázala najít správný způsob, jak tato témata dětem vhodně zprostředkovat. Zároveň byla schopná psát i díla určená pouze pro pobavení či uklidnění dětského čtenáře, která se však kvalitou zcela vyrovnají dílům složitějším. Domnívám se, že právě v tomto neobvyklém rozsahu a schopnosti vcítit se do dětského čtenáře a vyjít vstříc jeho potřebám, tkví skutečné mistrovství a jedinečnost Astrid Lindgrenové.

Během psaní této bakalářské práce jsem narazila na mnoho témat, která by si zcela jistě zasloužila hlubší a podrobnější analýzu. Jmenovitě mě zaujala například jazyková stránka *Pipi Dlouhé punčochy*, zobrazení genderových rolí v *Dětech z Bullerbynu* či povaha vztahu mezi Ronjou a Birkem. Neméně zajímavé by bylo provést podobným způsobem rozbor chlapeckých hrdinů v díle Astrid Lindgrenové, případně je porovnat s hrdinkami dívčími. Vzhledem k typu a předpokládanému rozsahu této práce bohužel není možné zde tato témata více rozvádět. Rozhodně ale může jít o inspiraci pro další výzkum v rámci díla Astrid Lindgrenové.

¹⁵ Výjimkou je biografie autorčiných rodičů, *Samuel August ze Sevedstorp a Hanna z Hultu* (Samuel August från Sevedstorp och Hanna i Hult, 1975)

5. BIBLIOGRAFIE

primární literatura:

LINDGRENOVÁ, Astrid. *Děti z Bullerbynu*. Přel. B. Mencák. Praha: Albatros. 1986

LINDGRENOVÁ, Astrid. *Madynka*. Přel. J. Vrbová. Praha: Albatros. 1998

LINDGRENOVÁ, Astrid. *Pipi Dlouhá punčocha*. Přel. J. Fürstová. Praha: Albatros. 1976

LINDGRENOVÁ, Astrid. *Ronja, dcera loupežníka*. Přel. O. Kühnelová. Praha: Albatros. 2007

sekundární literatura:

DOROVSKÝ, Ivan, ŘEŘICHOVÁ, Vlasta: *Slovník autorů literatury pro děti a mládež (1. díl)*. Praha: Libri. 2007

EDSTRÖMOVÁ, Vivi. *Astrid Lindgren: Vildtoring och lägereld*. Stockholm: Rabén&Sjögren. 1992

EDSTRÖMOVÁ, Vivi. *Astrid Lindgren och sagans makt*. Stockholm: Rabén&Sjögren. 1997

EDSTRÖMOVÁ, Vivi. *Der svänger om Astrid*. Stockholm: Rabén&Sjögren. 2007

GENČIOVÁ, Miroslava. *Literatura pro děti a mládež*. Praha: SBN. 1984

HAGERFORSOVÁ, Anna Maria. *Århundradets Astrid*. Stockholm: Rabén&Sjögren. 2002

HUNT, John. *Understanding children's literature*. London: Routledge. 2005

HÄGG, Göran. *Den Svenska Litteraturhistorien*. Stockholm: Wahlström&Widstrand. 1996

CHALOUPKA, Otakar, NEZKUSIL, Vladimír. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. Praha: Albatros. 1973

KUDĚLKA, Viktor. *Malý labyrint literatury*. Praha: Albatros. 1983

LUNDQVISTOVÁ, Ulla: *Århundredets barn: fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar*. Stockholm: Rabén&Sjögren. 1997

METCALFOVÁ, Eva- Maria. *Astrid Lindgren*. Swedish Institute. 2007

MOCNÁ, Dagmar, PETERKA Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl: Paseka. 2004

STRÖMSTEDTOVÁ, Margareta. *Astrid Lindgrenová: životopis*. Praha: Albatros. 2006

TÖRNQVISTOVÁ, Lena. *Astrid från Vimmerby*. Vimmerby: Eriksson Lindgren. 1998

WESTINOVÁ, Boel. *Das Schwedische Kinderbuch*. Stockholm: Schwedisches Institut. 1996

internetové zdroje

BOËTHIUS, Ulf. *När barnböcker blev litteratur*. SvD Kultur. 2006 (1/11)

dostupné na:

http://www.svd.se/kultur/understrecket/nar-barnbocker-blev-litteratur_264031.svd

(3.3.2015)

GÖRANSSONOVÁ, Josefine. *Astrid Lindgren och "den humana inställningen"*: En diskussion utifrån *Madicken* och *Madicken och Junibäckens Pims*. Örebro Universitet. 2010

dostupné na:

<http://oru.diva-portal.org/smash/get/diva2:386546/FULLTEXT01.pdf> (3.3.2015)

KÅRELANDOVÁ, Lena. *Barnlitteraturens utveckling i Sverige*. Litteraturbanken. 2008

dostupné na:

<http://litteraturbanken.se/#!/presentationer/specialomraden/BarnlitteraturensUtvecklingBarnlittera.html> (6.12.2014)

NESTERUDOVÁ, Isabelle. *Alla vi barn i genusbynen: studie av beskrivande adjektiv i litteratur av Astrid Lindgren*. Uppsala Universitet. 2007

dostupné na:

http://www.mimersbrunn.se/Alla_vi_barn_i_Genusbyn_En_studie_av_beskrivande_adjektiv_i_litteratur_av_Astrid_Lindgren_44008.htm (7.5.2015)

SVENSSONOVÁ, Sonja. *Four centuries of children's books in Sweden*. The Swedish Institute For Children's Books.

dostupné na:

http://www.sbi.kb.se/Documents/Public/Skriftserien/Four_centuries.pdf (7.4.2015)

VAN DINGENENOVÁ, Margot. *Modernismen i Den Svenska Gulda ålderns Barnlitteratur: En Plattform för Förändring*. Universiteit Gent. 2011-2012

dostupné na:

http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/891/533/RUG01-001891533_2012_0001_AC.pdf (29.3.2015)

ostatní použité internetové stránky

<http://www.ellenkey.se/index.php/om-ellen-key> (3.8.2015)

<http://www.kulturarvostergotland.sv> (3.8.2015)

<http://www.topelius.fi/index.php?docid=3> (3.8.2015)

<http://www.zona-pellucida.com/essay-russel.html> (7.6.2015)