

ROZMANITOST ROZSÁHLÝCH POHÁDKOVÝCH PRÓZ

Pro rozvoj intencionální literatury pro děti a mládež je příznačné, že v ní přibývá delších próz s pohádkovými hrdiny (často zvířecími) nebo s jinými výraznými prvky odkazujícími k pohádkovému žánru, texty kontaminující pohádku příběhovou prózou z dětského života nebo prózami s tematikou přírodní. Nejde samozřejmě o nic nového, vzpomeňme třeba na Karafiátovy *Broučky* v naší nebo Carrollovu *Alenku v kraji divů* ve světové literatuře, kvantitativní nárůst takovýchto rozsáhlejších textů čerpajících z pohádkového světa je však typický pro století dvacáté.

Obliba rozsáhlých vyprávění s pohádkovými motivy je u dětského čtenáře nepochybná. V souvislosti s ontogenetickým vývojem dítěte se zvyšuje potřeba hlubší identifikace s hrdinou, již rozsáhlejší děj, „větší dobrodružství“, větší prostor pro seznámení s postavami a utvrzení jejich charakteristik umožňuje oproti textům kratším („malým“ pohádkám) mnohem lépe.

Autoři se snaží vycházet této čtenářské potřebě (a oblibě delších pohádkových textů) vstříc nejrůznějšími způsoby, věrni svému naturelu.

Platí to i o jednom z nejpoblárnějších a nejoriginálnějších tvůrců české autorské pohádky, **Ondřeji Sekorovi**.

Podobně jako pro Josefa Ladu, s nímž ostatně bývá často srovnáván hlavně díky spojitosti své tvorby literární a výtvarné³⁰⁵, také pro Ondřeje Sekoru platí, že nejvýznamnější část jeho literárního díla pro děti vznikla už před začátkem čtyřicátých let. Ačkoli v případě Sekorově není tato skutečnost natolik průkazná, poněvadž ve čtyřicátých letech, dokonce i později vzniká několik jeho nových a nejednou zajímavých textů. Přesto vrcholem jeho tvorby pro děti zůstávají knihy o Ferdovi Mravencovi a brouku Pytlíkovi, vzniklé v letech třicátých³⁰⁶ a vydávané postupně od roku 1936 (*Ferda Mravenec*) do roku 1940, kdy vycházejí s ročním odstupem od *Trampot brouka Pytlíka Malířské kousky brouka*

305 A to již tradičně, počínaje dobovými recenzemi (viz např. recenzi Dominika Filipa na *Trampoty brouka Pytlíka – Úhor*, 1939, roč. 27, č. 9/10, s. 184–185, recenzi N. Černého a F. Holešovského na *Kroniku města Kocourkova* a na knihu *Ferda cvičí mraveniště – obojí Komenský*, 1948/49, roč. 73, č. 4, s. 221 a 221–222) až po léta šedesátá a další (viz např. článek Jaroslava Langra *Ilustrátor – spisovatel – humorista ve Zlatém máji*, 1959, roč. 3, č. 9, s. 405–408, nebo dokonce *Moderní českou literaturu pro děti* Václava Stejskala, s. 132, aj.).

306 Kořeny jsou ovšem starší. Ferdu Mravence uvádí Sekora do české literatury ještě v době svých studií (nejprve jako karikaturní postavičku určenou dospělým), a to na stránkách *Lidových novin* v letech dvacátých.

Pytlíka. (V roce 1947 se Ondřej Sekora k Ferdovi ještě vrátí okrajovějším *Ferda cvičí mraveniště*.³⁰⁷)

Přínejmenším knihy *Ferda Mravenec*, *Ferda Mravenec v cizích službách*, *Ferda v mraveništi*, *Trampoty brouka Pytlíka* a *Maliřské kousky brouka Pytlíka*³⁰⁸, patří ke zlatému fondu naší literatury pro děti po stránce výtvarné i literární. Sekora v nich plně zúročil nejosobitější projevy svého talentu. A schopnost pomocí jednoduchých, moderních výrazových prostředků oslovit dětského čtenáře předškolního a mladšího školního věku. Vytvořil texty, jejichž společným jmenovatelem je lehkost podání i plynutí děje (byť jsou knížky do značné míry komponovány epizodicky), bystrý a srozumitelný humor³⁰⁹, smysl pro dobrodružství³¹⁰ a napětí. Sekorova lehkost a zdánlivá jednoduchost podání však neznamená autorskou neukázněnost či nahodilost stavby textu, je výsledkem promyšlené přípravy.³¹¹ Ondřej Sekora navíc dokázal vytvořit hrdinu, s nímž je dětský čtenář schopen se bez obtíží identifikovat, a tak otevřel i prostor pro nesentimentální, naprosto přirozené (a potřebné) emotivní působení textů. Knihy nepostrádají ani fantazii (zvláště výrazně je to vidět na *Maliřských kouscích brouka Pytlíka*). A všechny tyto přednosti se kloubí do vyváženého celku.

Přidržíme-li se tradičního srovnávání Sekory s Ladou, je namístě podotknout, že důležitost ilustrací Sekorových pro text, jeho vnímání a vyznění, tedy jejich neoddelitelnost od něj je rozhodně podstatně vyšší než u ilustrací Ladových.³¹² Sekorovy ilustrace s textem nejenom dokonale souznějí, jak je to běžné u literátů-výtvarníků, nejen dotvářejí svébyt-

307 V padesátých letech pak nejprve říkankami *Kousky mládence Ferdý Mravence* (1950), pak dobově poplatným droboučkým naučným svazečkem *Ferda Mravenec ničí škůdce přírody* (Praha: SNDK, 1951) a knihou *Mravenci se nedají* (Praha: SNDK, 1954).

308 SEKORA, O. *Ferda Mravenec*. Praha: Josef Hokr, b. d. [1936]. Týž: *Ferda Mravenec v cizích službách*. Praha: Josef Hokr, b. d. [1937]. Týž: *Ferda v mraveništi*. Praha: Josef Hokr, b. d. [1938]. Týž: *Trampoty brouka Pytlíka*. Praha: Josef Hokr, b. d. [1939]. Týž: *Maliřské kousky brouka Pytlíka*. Praha: Josef Hokr, b. d. [1940]. Týž: *Ferda cvičí mraveniště*. Praha: Josef Hokr, b. d. [1947]. (*Ferdův slabikář* z roku 1939, taktéž ho vydal Josef Hokr v Praze, je knížkou do značné míry účelovou.)

309 Jaroslav Langr ve svém výše jmenovaném článku pro *Zlatý máj* zcela přesně upozorňuje na jeho karikaturní, typologický rozměr a význam klasické filmové grotesky – vzpomeňme, jak charakteristický je pro Sekorovy knížky, zvláště ty o brouku Pytlíkovi, humor situační.

310 Některé motivy a zápletky, dokonce typologie postav, zvláště v příbězích Ferdý Mravence, asi ne náhodou připomínají zápletky a motivy typické pro klasické dobrodružné příběhy. I ty nejtypičtější jsou ovšem využity neoteřle a s vkusem.

311 K tomu viz např. i SEKORA, O. Jak jsem kreslil Ferdu Mravence. *Úhor*, 1940, roč. 28, č. 2/3, s. 34–36.

312 Samozřejmě Sekorova díla pro děti nejsou v tomto ohledu stejná. Na jedné straně najdeme totiž leporela, komiksy nebo polyfunkční knížku *Kuře Napipi a jeho přátelé* – a na pólu z tohoto hlediska téměř opačném třeba *Kroniku města Kocourkova* nebo *Uprchlíka na ptačím stromě*, tedy texty, u nichž by snad mohl být za určitých okolností představitelný i jiný než Sekorův výtvarný doprovod (byť jde pochopitelně o úvahu hypotetickou).

ný obraz fiktivního světa. Ony navíc doplňují, podtrhují, dovysvětlují, dotvářejí sám text, který by bez nich byl značně ochuzen a dokonce by místy znejasněl³¹³.

Tato skutečnost vyplývá ovšem z další vlastnosti Sekorových textů, z jeho autorského záměru nejen bavit, ale i přinášet čtenáři informace o životě v přírodě. Téměř ve všech Sekorových textech zaujímá význačné postavení funkce naučná, přesto nejsou ani mentorské, ani poučovatelské, ani učebnicové, přinejmenším pomineme-li poloagitky a agitky vzniklé v období první půlky padesátých let, pro autora umělecky krizovém. Bližší pohled prozradí odbornou erudici i vlastní zájem autorův o věc a přirozený pedagogický talent.

Těžiště Sekorova literárního díla pro děti ve čtyřicátých letech (ponecháme-li stranou *Malířské kousky brouka Pytlíka* vydané 1940 a jeden z „dozvuků“, byť kvalitní, Ferdy Mravence *Ferda cvičí mraveniště* z roku 1947) není však už v textech natolik výrazných, jakými byly cykly „ferdovské“. Autor se různým způsobem pohádce vzdaluje.

V roce 1943 vydaný *Uprchlík na ptačím stromě*³¹⁴, v němž prostý, epizodami rozvinutý příběh je pouhou zámkou k poučení dětí o životě našich i některých cizích ptáků, postrádá uměleckou průbojnost knih jako *Ferda Mravenec* apod. Zapojuje se výrazněji do linie v literatuře pro děti oblíbeného pohádkového či polopohádkového žánrového typu, jak jej naše literatura dobře znala už z devatenáctého století od Tisovského, později, hlavně v letech dvacátých či třicátých od Haise Týneckého, s výraznou tendencí ke zvířecí povídce. Skloubení naučné roviny a roviny beletristické zde není zdaleka tak objektivní ani nenásilné jako v Sekorových pohádkách z antropomorfizované hmyzí říše. Vzdává se lehkosti výrazu, namnoze humoru i dobrodružnosti. Tato poloha pak Sekorovi očividně nevyhovovala po stránce literární ani výtvarné, ačkoli její přínos naučný není malý.

Jinou kapitolkou v Sekorově tvorbě je *Kronika města Kocourkova*³¹⁵, zdařilé převyprávění kocourkovských látek, jež ovšem opět – ač poněkud jinak než *Uprchlík na ptačím stromě* – stojí mimo hlavní zájem této studie. A to proto, že kocourkovské příběhy, ačkoli často do pohádkových výběrů zařazované, v pravém slova smyslu nejsou pohádky, ale povídky.³¹⁶

Žánrově ještě nejasnější pozici (rozhodně ovšem opět ne pohádkovou) má také Sekorovo *Kuře Napipi a jeho přátelé*³¹⁷. Tato pestrá, zábavná a hravá knížka, s dominantním zastoupením kresleného seriálu, by si však zasloužila zvláštní prostor, poněvadž z jednoho důvodu

313 Ani zde nelze přirozeně vyslovit zcela kategorický soud, což dokazují třeba zdařilé převody některých Sekorových próz (např. *Trampot brouka Pytlíka*) do audiální podoby – kde ovšem platí, že jisté zploštění textu vzniklé absencí ilustračního doprovodu je vyrovnáváno jinými tvárnými prostředky, předně hereckým podáním.

314 SEKORA, O. *Uprchlík na ptačím stromě*. Praha: Josef Hokr, 1940.

315 SEKORA, O. *Kronika města Kocourkova*. Praha: Josef Hokr, 1947.

316 K tomu viz např. Zamyšlení nad Kocourkovem – recenzi Přemysla Hausera na knihu *Kocourkov* Josefa Hiršala a Jiřího Koláře (*Žlatý máj*, 1960, roč. 4, č. 6, s. 273–274) aj.

317 SEKORA, O. *Kuře Napipi a jeho přátelé*. Praha: Josef Hokr, b. d. [1941].

(třeba zařazením rébusů) upomíná na některé tendence, které se v naší literatuře pro děti zdůrazňují hlavně teprve ve vztahu k principům vytváření polyfunkčních dětských knih na konci 20. století (ačkoli už ve čtyřicátých letech nejsou novinkou).

Mezi velice plodné autory patřil ve čtyřicátých letech **Václav Deyl**. Autor mnohostranný zaměřením, mnohdy známější svými prózami cestopisnými a dobrodružnými, směřujícími k non-fiction, ve čtyřicátých letech se věnoval hojně tvorbě autorské pohádky. V rychlém sledu vycházejí knihy *Ž tátovy kapsy*³¹⁸ – autorův knižní debut, s podtitulem Pohádky a říkadla, *Náruč pohádek*³¹⁹, *Příběhy z Medové stráně*³²⁰, *Pohádky perníkového dědka*³²¹, *Pohádky z abecedy*³²², *O dvou Valibucích a jiné pohádky*³²³ a *Podivuhodné tajemství*.³²⁴

Přes různorodost Deylova pohádkářského díla (autorovy texty se často typově liší i v rámci jediné knihy) můžeme vytyčit některé obecné vlastnosti Deylovy pohádkové tvorby – charakteristická je pro ni především vypravěčská obratnost, ač mnohdy spíše žurnalistická než beletristická. Jeho texty se však nestaly takovou částí literárního dědictví, která by dosavadní přístup ke zpracování pohádek a pohádkových motivů opravdu rozvíjela, přinášela podněty do budoucna.

Dnes působí pohádky Václava Deyla naivně, nepromyšleně. Autor se neohlížel na vnitřní logiku. Zjednodušeně řečeno – Deyl psal moderním, dodnes živým jazykem postaru, tedy neodpoutal se od odumírajících přístupů a náhledů na literaturu pro děti, alespoň ne ve většině svého pohádkářského díla.³²⁵

318 DEYL, V. *Ž tátovy kapsy*. Hradec Králové: Nakladatelské a vydavatelské družstvo Královéhradecko, 1941.

319 DEYL, V. *Náruč pohádek*. Praha: E. Weinfurtr, 1942.

320 DEYL, V. *Příběhy z Medové stráně*. Praha: Vyšehrad, 1943. (Vyšlo v Knihách pro mládež, řízených J. Janouchem.)

321 DEYL, V. *Pohádky perníkového dědka*. Praha: Karel Červenka, 1943.

322 DEYL, V. *Pohádky z abecedy*. Praha – Brno – Banská Bystrica: Ústřední učitelství nakladatelství a knihkupectví, 1946. (Vyšlo jako 7. svazek Knihovny Vlastovičky, řízené Antonínem Zhořem.)

323 DEYL, V. *O dvou Valibucích a jiné pohádky*. Praha: Karel Červenka, 1947.

324 DEYL, V. *Podivuhodné tajemství*. Praha: V Šmidt, Praha 1948. V autorově bibliografii se objevila také kniha *Houserovy boty* – viz CHALOUPKA – VORÁČEK, *Kontury české literatury pro děti a mládež*, 1984 –, ale jde o omyl. Knižka těchto autorských pohádek a povídek pro děti je z pera Zdeňka Deyla (první vydání 1943, druhé Praha: ČIN, tiskové a nakladatelské družstvo, 1944).

Václav Deyl spolupracoval i s rozhlasem, některé jeho pohádky byly uvedeny ve zdramatizované podobě, např. *O dvou Valibucích a princezně*, *Tři bratři* nebo *O dlouhém Marcelovi*.

325 Poněkud schematicky můžeme jeho pohádkové práce rozdělit do čtyř skupin. První, „nejpohádkovější“, by tvořily knihy *Ž tátovy kapsy*, *Náruč pohádek* a *Pohádky perníkového dědka*. Druhou didaktickým účelům zcela podřízené *Pohádky z abecedy*. Třetí (jejíž vydělení může být spornější, neboť se blíží skupině první – také tím, že obsahuje některé stejné pohádky, i když v zásadně přepracovaných podobách) *O dvou Valibucích a jiné pohádky*. Do poslední pak lze zařadit dvojici rozsáhlých zvířecích pohádkových příběhů.

Ačkoli jsou pohádky Václava Deyla umně odvyprávěny, chybí jim namnoze autorská koncepce, kázeň.³²⁶ Na první pohled zpestřující využívání nejrůznějších podnětů, které se soudobému autorovi namanuly, ve skutečnosti mnohdy hraničí až s jejich nadužíváním, nebo dokonce zneužíváním, rozhodně využíváním neústrojným. V jedné knize se střídají tvůrčí prostředky a postupy směřující k adresátům různého věku – a nejde tu o několik rovin vnímání textu (což by bylo přirozeně znakem umělecké kvality), spíš o jakési mísení rovin, přechody z jedné na druhou. Najdeme zde – výrazně především v knize *O dvou Valibucích a jiné pohádky*, která se snaží vyrovnat s pohádkou lidovou, s jejími motivy, tím, že je tu více, tu mírně, převrací – ironii pochopitelnou pravděpodobně teprve dospělým, vedle ní poučné vsuvky a morality, spoustu úsloví převzatých z obecné mluvy (poněkud jednoduchým způsobem zastupujících slovní hříčky), s nimiž – ale nejen s nimi – se mnohde pojí laciný, málo objevený humor, docilovaný levnými prostředky (připomínajícími někdy okrajově prostředky naivního loutkového divadla), realistický, až referentský popis (poukazující na autorovo směřování k literatuře realistické a non-fiction); v knize *Z tátovy kapsy* narazíme na říkadla nepoznamenaná vývojem moderní poezie pro děti (naopak poukazující na typ veršování, proti němuž nová vlna vystupovala, a bezpochyby připomínající autorovo působení v časopise *Srdíčko*).

Tok vyprávění je až příliš volný, autor se nechal strhnout vlastní radostí, chutí vyprávět. Deylovým pohádkám chybí řád, ukázněnost, ujasněnost záměru. Jeho textům nelze upřít jistou vynalézavost, ale právě absence jasného autorského názoru ji někdy činí samoúčelnou.

Příznačný rys autorských pohádek let čtyřicátých – obtížné žánrově zařazení – vysledujeme rovněž u Václava Deyla, kde se pohybujeme v některých číslech na rozhraní pohádky a povídky.

Autor spoléhá na podněty pohádky lidové (v jejich různých typech, zvláště v pohádce kouzelné, zvířecí a novelistické), bajky, ale nebrání se ani využití autorských adaptací a s nimi spojených originálních nápadů z pera jiných tvůrců (tak v pohádce *Jak přišlo slunéčko k tečkám z Náručí pohádek* staví částečně na znalosti dobově velice populární filmové Disneyovy *Sněhurky*).

Václav Deyl často čerpá z doznívajícího typu naučné, didaktické četby (nejvýrazněji v monotematických *Pohádkách z abecedy*, kde je však zároveň podobná volba nejpřirozenější). S výjimkou *Příběhů z Medové stráně* se setkáme s mnoha vysloveně didaktickými čísly ve všech knihách (např. v *Náručí pohádek* – Rampouch Nebojsa, Nespokojená koloběžka, Jak jela pětka na prázdniny atd., v *Pohádkách perníkového dědka*³²⁷ – třeba *O zatoulaném kamenu*, jinde nalezneme čtenář výchovné poučení v poněkud méně výslovně podobě, např. v pohádce *O dvou Valibucích a princezně z knížky O dvou Valibucích a jiné pohádky*). Tato didaktičnost je pro Deylovy texty do značné míry charakteristická. Ale také tady se

hů, knihu v oblasti pohádkové tvorby z Deylova díla asi nejznámější a nejpoblárnější *Příběhy z Medové stráně*.

326 Dobová kritika je však hodnotila nejednou velice kladně. Viz např. Hdk. Deyl, Václav: *Náručí pohádek*. *Úhor*, 1942, roč. 30, č. 9–10, s. 164.

327 Tuto knihu lze pravděpodobně považovat za nejzdařilejší, její neoddělitelnou součástí je rovněž zajímavý pokus o rámcové vyprávění.

potvrzuje tvůrčí nekoncepčnost – přes nepřehlédnutelnou výchovnost textů neváhá autor zcela „nevýchovně“ použít motiv lži hrdiny³²⁸.

Proti často nezakrytě didaktickým krátkým textům stojí asi nejpopulárnější dvojice Deylových pohádkových příběhů *Veselé dobrodružství* a *Daleká výprava*, shrnuté a vydané pod jedním názvem *Příběhy z Medové stráně* (jde o spojení zcela přirozené, neboť obě prózy mají téhož hlavního a nejednoho vedlejšího hrdinu).

V *Příbězích z Medové stráně* využil Václav Deyl pohádky zvířecí k nezávaznému, dobrodružnému, zábavnému vyprávění pro děti mladšího školního věku.³²⁹ Bylo-li však výše řečeno, že Deylovým pohádkám chybí řád, platí to také o této knize, v níž kromě sebekázně autorské absenteje vnitřní řád fiktivního světa Medové stráně. Není ani alegorií lidské společnosti, jako je tomu třeba u Karafiátových *Broučků*, ani specifickým zobrazením společenství přírodního, založeným na přírodovědných poznatcích (byť třeba ne vždy zcela přesných), jakým jsou Sekorovy příběhy Ferdý Mravence. Nejde o vlastní imaginativní prostor vytvořený na bázi osobité nápodoby světa lidí –, jehož příkladem ve světové literatuře je cyklus o muminech od Tove Janssonové.

Neexistence řádu znesnadňuje čtenáři proniknutí do příběhu, jeho pochopení, protože k tomu je zapotřebí vnitřních pravidel – a ta zde nenajdeme. Hierarchie mezi antropomorfizovanými zvířaty, hmyzem atd. je nahodilá – řečeno příkladem: nikdy není zřejmé, kdo je hrdina a kdo pouhá potrava, všichni se chovají stejně (s přihlédnutím ke specifickým vlastnostem jednotlivých živočichů).

„Vznešená housenka Chlupydupy skutečně neví, má-li Pižlovi vůbec odpověď, chvíli ohrnuje nos, ale pak uraženě a pyšně povídá: „Jste jenom přízemní tvor, pane Pižlo. Jako hlemýžď jste se narodil, jako hlemýžď umřete. Ale já mám poněkud vyšší cíle. Dosud sice lezu bídně jako vy – ale právě se jdu zakuklit. A proměním se v nejkrásnějšího tvora pod sluncem – v motýla.“

„Tak říkáte, že jsem přízemní tvor?“ ptal se Pižla.

„Doufám, že jste to jasně pochopil.“

„Inu, nevěděl jsem to dosud, nevěděl. A také jsem nevěděl, že vy jste jednopatrová.“

Vtom letěla kolem kukačka a učinila konec této zábavě. Zahlédla vzněšenou housenku Chlupydupy a udělala – zob! Chlupydupy jakoby kouzlem zmizela v jejím zobáku.

„No tak – pořád tvrdila, že se zakuklí a co z ní bude – a takhle to s ní dopadlo,“ řekl Pižla, ale trošinku ji litoval.“³³⁰

328 DEYL, V. *Náruč pohádek*. 2. vydání. Praha: E. Weinfurtr, 1946. Vzácná jehla, s. 122 až 126.

329 Srov. N. Č – F. H. Václav Deyl: *Příběhy z Medové stráně*. *Komenský*, 1948/49, roč. 73, č. 3, s. 179.

330 DEYL, V. *Příběhy z Medové stráně*, s. 77–78.

S podobnou, pro dítě šokující samozřejmostí se v knize projeví přírodní zákon mnohokrát – ale jinak na něj ani na fakta ze života zvířat dbáno není, na rozdíl od Ferdy Mravence nemohou být *Příběhy z Medové stráně* jakoukoli informací o skutečném dění v přírodě. Co říci například na tvrzení: „*Pižla sice brzo vyplul na hladinu rybníka, poněvadž každý hlemýžď umí plavat [...]*“³³¹?

Knihu, stejně jako mnohé autorovy kratší pohádky, výrazně poškozuje využívání různých klišé a plytkého, někdy ironizujícího vtípkování: „[...] *masařka Mrákotina vykulovala tak své oči, že se každou chvíli musila přesvědčovat, že ještě žádné neztratila*“, „*Pleskánek, to už bylo teprve světlo tohoto světa*“, „*dal mu tak několikrát čichnout zblízka k matičce zemi*“, „*přicházím s mírovými návrhy*“, „*no, no, děvčata, jen se tak na mě netlačte, nebo ze mě uděláte rajský protlak*“. Nebo: „*Začal ho hledat. Jezdil chodbami sem a tam, stále rychleji a rychleji, a nakonec už [krtek] létal jako splašená lochneska na matejské pouti.*“³³² Atd.

Vedle toho najdeme příklady, v nichž zachází poněkud daleko autora stylizace (vzhledem k míře antropomorfizace): králík má osmahlou tvář, holub si otírá pot z čela nebo hlemýžď vlhčí lep na poštovních známkách o svá záda aj.

V *Příbězích z Medové stráně* sice šlo Václavu Deylovi o vytvoření čisté zábavné knihy (což samo o sobě nemusí být na závadu) – a tento záměr se mu zdařil. Ale rezignování na uměleckost a autorskou koncepci ji řadí do kategorie čistě konzumního čtení.³³³

Můžeme shrnout: přes řemeslnou zručnost, jistou nápaditost, obratnost, jazykovou modernost zůstávají pohádky Václava Deyla v naprosté většině pouze ukázkou konzumní dobové produkce. Deylův přístup je totiž předně přístupem kombinování již objeveného, známých motivů, prostředků a postupů, přístupem rozměňování – a ne tvůrčím činem.

331 Tamtéž, s. 125.

332 Příklady jsou vybrány ze stran 23, 62, 70, 92, 126, a 138–139 rozebírané knihy.

333 Deyl se tak staví do řady autorů těžících z obliby zvířecí pohádky při tvorbě víceméně komerčně diktovaných textů. Například do blízkosti pohádkového příběhu s antropomorfizovanými hmyzími hrdiny *Mušák Pištula* z pera *Vládi Zíky*.

Zíka (vlastním jménem Vladimír Watzke) patřil ve své době k nejneproduktivnějším (psal a vydával několik knih ročně) – a zároveň velmi oblíbeným – autorům té části literatury pro děti, které si nekladla žádné umělecké cíle, chtěla prostě bavit (a být díky tomu i dobře prodávána). Zasáhl na tomto poli do pohádky mnohokrát (využil třeba také tradiční postavičky Šaška či Kašpárka, např. v knížce krátkých pohádek pro nejmenší *Kašpárkův veselý slabikář*, apod.). Psal ovšem rovněž chlapecké romány a zvláště jeho romány pro dívky (pod pseudonymem Eva Marešová) patřily doslova k dobovým bestsellerům. Úroveň Watzkeho textů je různá, především ovšem čistě řemeslná. Nelze mu však upřít jisté porozumění pro dětského čtenáře i jeho svět a přirozenost autorského projevu, což posouvá Watzkeho díla mezi ty lepší ukázky tehdejší vysloveně komerční literatury pro děti a mládež. Proto by si patrně zasloužila větší pozornost literárních historiků, než jak se těší.

Přesto z určitého úhlu pohledu je dílo Václava Deyla svým způsobem zajímavé. Nepřímo totiž potvrzuje skutečnost, že se pohádka ve čtyřicátých letech nachází ve zlomovém bodě, v takovém vývojovém momentě, k jehož překročení už nepostačí pouhé variování, povrchové úpravy a nekoncepční ozvláštňování, někdy působící jako schválnost a „modernizace pro modernizaci“. Václav Deyl svou snahou využít z existujících možností, postupů a nápadů co nejširší škálu je toho důkazem.

Zlomový bod je zákonitý a nastává v určité chvíli u všech žánrů (v současnosti, abychom zůstali u žánru pohádky příbuzného, se zdá, že k němu dospívá fantasy), zákonité je i to, že tato krizová situace vyvolává v literatuře (stejně jako v lidském životě obecně) nutnost návratu k pramenům jako k pevnému základu, na němž lze znova – a skutečně nově – stavět.

V roce 1939 vstupuje do kontextu literatury pro děti Míša Kulička Josefa Menzla. Knížky *Míša Kulička v rodném lese*³³⁴, *Míša Kulička v cirkuse*³³⁵ a *Míša Kulička v pražské zoo*³³⁶ – všechny s podtitulem Veselá dobrodružství medvídky Míši – byly vydány pod pseudonymem **Jan Vik**. Až posmrtně vychází v češtině čtvrtá část cyklu *Míša Kulička v domě hraček*.³³⁷

Ve spojení s ilustracemi Jiřího Trnky představují Menzelovy knížky i po grafické a výtvarné stránce ukázkou toho nejlepšího, co ve čtyřicátých letech pro děti vyšlo.

Z čistě literárního hlediska se ze tří ve čtyřicátých letech vydaných knih jeví nejzdařilejší první díl cyklu *Míša Kulička v rodném lese*.

Jednoduchý, snadno srozumitelný, kvalitní autorův jazyk je přízpůsoben chápání nejmenších dětí, jimž jsou příhody Míši Kuličky určeny.³³⁸ Autorova poetika se opírá o jemný situační humor.

Nepřehlédnutelný se zdá být vliv loutkového divadla, pro něž autor psal dětské hry (už zde spolupracoval s Trnkou) – a které posléze, opět díky Trnkovi, nahradil spoluprací s loutkovým filmem. Všechny tři knihy o Míšovi Kuličkovi jsou snadno přenosné do dramatické podoby (dokazuje to mimo jiné i známý televizní loutkový seriál). Barvitost děje, řada různorodých vedlejších postav (převážně zvířátek), s nimiž se Míša setkává, už zmíněný situační humor, množství dialogů – to vše by mnohdy vyniklo lépe na jevišti než v podobě psané. (Tím však rozhod-

334 VIK, J. *Míša Kulička v rodném lese*. Praha: Melantrich, Praha 1939.

335 VIK, J. *Míša Kulička v cirkuse*. Praha: Melantrich, 1940.

336 VIK, J. *Míša Kulička v pražské zoo*. Praha: Melantrich, 1941.

337 Českému vydání předcházelo vydání německé v roce 1957, 1959 pak vydání v ruštině. Česky vyšlo až 1991 (vydal je Toužimský a Moravec v Praze).

338 Ne vždy se Vikova jazyková osobitost dočkala ocenění, viz např. recenzi M. Š. Míša Kulička v cirkuse, kterou otiskl *Úhor* (1940, roč. 28, č. 9/10, s. 175–176).

ně nechceme tvrdit, že by Menzelovy knížky o Míšovi Kuličkovi nebyly zcela soběstačné jako čtený text.)

Ze zkušeností s loutkovým divadlem pro nejmenší možná vyplývá také kompozice knih – sřetení epizod spojených hlavní postavou (postavami). Tato epizodičnost Míši Kuličky je zvláště výrazná v druhé a třetí knížce medvídkových dobrodružství (*Míša Kulička v cirkuse*, *Míša Kulička v pražské zoo*). Zatímco totiž příběh první je poměrně uzavřený, jednolitý (vedlejší zápletky pouze podbarvují a zpestřují vyprávění o soupeření a konečném spřátelení dvojice medvědů s člověkem), příběhy z cirkusu a ze zoo mají jediného společného jmenovatele – pochopitelně kromě hlavních postav –, a to prostředí, v němž se odehrávají. Právě u nich se představa převedení na jeviště opravdu nabízí, snad aby další rozměr – jevištní, výtvarný – epizodickou stavbu děje (v případě *Míši Kuličky v pražské zoo* navíc končícího až nepřiměřeně náhle) zpevnil.

Pokud ovšem v souvislosti s Míšou Kuličkou připomínáme loutkové divadlo, nelze zapomenout na pravděpodobnou spojnicí Míši Kuličky s autorovou hrou *Vasil a medvěd*, napsanou podle ruské pohádky a uvedenou roku 1936 v loutkovém Dřevěném divadle Jiřího Trnky, pro nějž ji vytvořil. Právě v ní můžeme snad najít kořeny námětu Míši Kuličky. Ostatně Menzel přejal dokonce i jméno Vasil: pojmenoval tak svého chalupníka-medvěďáře. A našli bychom další důkazy. Tak v první knížce o Míšovi (*Míša Kulička v rodném lese*), který na rozdíl od dílů následujících není místně přesně určen (Zelená hora, kde se Míša narodil, může být v podstatě kdekoliv, a teprve kontext knih následujících ji lokalizuje do Čech), autor píše, že si Vasil „*natáhl lýčené boty*“, což se s obecnou představou oblečení českého chalupníka (pochopitelně s výjimkou specifických regionů) příliš neslučuje, ale odpovídá to představě o oblečení sedláčka ruského. Že naše úvaha není zcela vykonstruovaná, dokazují ilustrace Jiřího Trnky – výtvarník oblékl Vasila zcela do ruských šatů, od zmíněných lýčených bot až po rubášku.

Jak je pro zvířecí pohádku přirozené, Menzel své zvířecí hrdiny antropomorfizuje. Provádí to však tím způsobem, že do značné míry zachovává zvláštní vlastnosti jednotlivých druhů zvířat a ptáků, nepolidšťuje je docela, pouze je obdařuje nadprůměrnou inteligencí a schopnostmi. Dokonce řeč, s jejíž pomocí se zvířátka dorozumívají mezi sebou i s člověkem, není „obyčejná“, tedy prostě lidská:

„*Do ticha se ozvalo zavrnění, jakoby dětský pláč, a v druhém okénku za zády toho člověka s červenými vlasy vykoul černý čumáček a za ním hnědá hlavička s černými, lesklými, veselými očky. Žřejmě malý medvídek. Toho člověka se nepolekal, naopak, znovu, naléhavěji zavrnil, jako by volal do vozu. A také opravdu, kdybyste rozuměli zvířecí řeči, slyšeli byste, jak volá:*

„*Strýčku Vasile!*“³³⁹

339 VIK, J. *Míša Kulička v cirkuse*, nestránkováno [5].

Právě tímto pojetím zvířecí řeči se Menzel přibližuje zvířecí povídce pro děti.³⁴⁰ Lidské uvažování, rozhodování, jednání a inteligence zvířat však řadí jeho texty k pohádkovému žánru (pochopitelně za předpokladu, že zvířecí pohádku chápeme jako pohádku – a ne, jako třeba Tolkien, vždy za podžánr zvířecí povídky).³⁴¹

Pohádkové (či pohádkově básnické) je i vysvětlení zvláštností některých zvířat ze zoo (žirafa má dlouhý krk, aby dobře viděla na všechna mládátka, která hlídá; hroch má velkou tlamu, poněvadž ho začaroval brejlovec; velbloudi hrby, aby je lidé našli, když je v poušti zasype písečná bouře, atd.) – tato pohádkovost je mírněna tím, že všechna nepravděpodobná vysvětlení vypráví jedno medvědě druhému. Pohádkovému vidění světa rovněž odpovídá zobrazení toho, jak spolu zvířata (a lidé) žijí v cirkuse i v zoo.

Při hledání odrazu doby vzniku příhod Míši Kuličky přímo v textu knih si můžeme povšimnout didaktické tendence (od přímého mentorování se lišící pouze tím, že poučení vyslovují zvířátka a že jeho didaktičnost zjemňuje humor), ale platí to v podstatě pouze o knize *Míša Kulička v pražské zoo*:

„*Opičí máma opičátkům vykládala a napomínala je. Děti se na ni dívaly, ovšem její opičí řeči nerozuměly, ale Míša jí rozuměl docela dobře. Říkala právě: „Mnohokrát jsem vám, děti moje, říkala, abyste nestrkaly prsty do pusy a neokusovaly si nehty. A někteří z vás to pořád dělají. Teď se podívejte na tu holčičku, třetí v první řadě. Prohlíží si nás s prstíčkem v puse. A hned vedle ní ten chlapec si okusuje nehty. Líbí se vám to? Jistě ne. [...]“*³⁴²

Podobných příkladů bychom ovšem v příhodách Míši Kuličky nenašli mnoho. Lze proto tvrdit, že cyklus o medvídkovi Míšovi – zvláště to platí o knize *Míša Kulička v rodném lese*, poněvadž cyklus má umělecky spíše mírně sestupnou úroveň – znamená přínos a krok kupředu v české autorské zvířecí pohádce.

Zcela jiný typ rozsáhlejší pohádkové prózy představuje kniha **Josefa Trojana** *Létal jsem s anděly*³⁴³. Trojan v příběhu, doplněném čtrnácti básněmi Jaroslava Seiferta, kráčí po cestě směřující ke srůstání, prolínání autorské pohádky a prózy z dětského života.

Míra pohádkovosti přitom není u Trojana nijak velká. Ačkoli je celý děj koncipován na pohádkovém či fantastickém motivu, jde spíše o cestu ozvláštňení prózy s dětským hrdinou než o ozvláštňení pohádky jako

340 Srovnejme například s úspěšným a zdařilým dílkem Josefa Zemana *Dobrodružství ve-verky Žržečky* (roku 1941 vydává Vesmír v Praze už její třetí vydání, poprvé vyšla 1939).

341 Toto pojetí zvířecí řeči však není jednoznačné a ani ve všech třech knihách stejné, v prvním příběhu *Míša Kulička v rodném lese* mluví medvědi skutečně lidskou řečí – viz např. kapitolu Hádej, kdo je to?

342 VIK, J. *Míša Kulička v pražské zoo*, nestránkováno [s. 21].

343 TROJAN, J. *Létal jsem s anděly*. Praha: Melantrich, 1941.

takové. Pohádkovost neprostupuje všemi úrovněmi textu, odvíjí se od výchozího motivu (obdarování hlavní chlapecké postavy, a dětských postav vedlejších, zázračnou schopností létat s pomocí obláček u nohou a rukou) a pouze na něm a jeho rozvíjení také stojí. Tento motiv je tedy motivem klíčovým a konstitutivním, poněvadž celý děj je závislý právě na zázračné možnosti létat, na tom, k čemu všemu jí lze využít.³⁴⁴

Míru pohádkovosti u Trojana oslabuje rovněž fakt, že autor ponechává čtenáře úmyslně na určitých pochybách, zda se celý děj neodehrál ve snu hlavního hrdiny.³⁴⁵

Kompozice má sklon k epizodičnosti, zápletky se na sebe vážou řetězovitě, často dosti volně. Poněvadž pak závažnost jednotlivých zápletek není rovnocenná a nejsou dostatečně propojeny, nevyplývají jedna z druhé, celkově vzniká dojem jisté nejednotnosti. Přinejmenším najdeme v knize poměrně výrazný předěl – mezi částí odehrávající se ve městě a částí odehrávající se mimo ně.

Poměrně originální výchozí nápad Josefa Trojana se jeví jako nosný, nebyl však autorem plně využit a syžetově zvládnut. *Létal jsem s anděly* místy trpí přílišnou popisností a rozvleklostí. I když se autor očividně snažil o dramatičnost, dokonce zábavnost a dobrodružnost, podařilo se mu dosáhnout jen dílčích úspěchů – setkáváme se totiž spíše s dobrodružnými prvky než s poutavým dějem jako celkem, s dramatičností víceméně zdánlivou.

Charakteristickým rysem prózy *Létal jsem s anděly* je autorovo hledání nových cest didaktičnosti v literatuře pro děti, nebo alespoň jejich modernizace, inovace. Zvýraznění funkce poznávací na několika místech díla³⁴⁶ u didaktizujícího textu pro mládež už příliš nepřekvapí. Pod zorným úhlem tohoto hledání je *Létal jsem s anděly* prózou v kontextu vývoje české dětské literatury zajímavou.

Autorský záměr vychovávat a učit čtenáře vedl Trojana k využití „osvědčeného“ prostředku – náboženských motivů. Náboženské představy jsou mu zdrojem pohádkové inspirace. Pracuje s nimi v duchu didaktické tradice 19. století, která v posunuté podobě přetrvávala jako pomocník výchovy rovněž v první polovině století dvacátého, a to dlouho i v necírkevních kruzích. (Mnohdy přitom docházelo k využívání představ z náboženského vidění světa sice odvozených, ale už deformativně

344 Pomůckově by snad bylo možné srovnat míru pohádkovosti u Trojana s mírou v téže době vzniklé, dnes již v oblasti literatury pro děti téměř klasické, *Pipi Dlouhé punčochy* Astrid Lindgrenové – i v Pipi vyrůstají příběhy dětských hrdinů ze základny Pipiných nezvyklých, nereálných, vlastně tedy „pohádkových“ vlastností.

345 Realistická složka příběhu je naopak nepřehlédnutelná. Způsob zachycení několika vybraných situací ze skutečného života (některých letmo – život v sirotčinci –, jiných hlouběji) dokazuje, že Trojanův pohled je, zjednodušeně řečeno, pohledem spíše realistickým než romantickým, více rozumovým než fantazijním.

346 K tomu viz např. s. 81 rozebíraného díla.

vaných – a tím dokonce odporujících křesťanské věrouce, o teologické nesmysly. Těmto deformacím se nedokázal vyhnout ani Trojan.)

Náboženské motivy nejsou pochopitelně pohádce cizí, klasickými ukázkami mohou být lidové látky – pohádky legendistické (budeme-li je ovšem pokládat za pravé pohádky a ne za podtyp lidových legend, neboť hranice se mohou jevit velice sporné).

V té podobě, v jaké je svým čtenářům předkládá Trojan, tedy způsobem znaivňujícím, zjednodušujícím, dokonce poněkud schematickým (často také se ztrátou vědomí zásadního rozdílu mezi pohádkovým a náboženským, dalo by se vlastně říci způsobem „zphádkování“ náboženství), jsou ve čtyřicátých letech přežívajícím pozůstatkem didaktismu literatury pro mládež v 19. století. Pozůstatkem výchovných příběhů z per učitelů a katechetů (vytvářených v dobré víře, ale bez zřetelů k uměleckosti a dalším pravidlům prosazovaným moderní literaturou pro mládež). Pozůstatkem ovšem už pozměněným, především oním zmiňovaným zpohádkováním náboženství v prostředí společnosti, která se jako celek křesťanství vzdaluje.

Zapojení náboženských motivů v literatuře pro děti a mládež 40. let, v pohádce, způsobem Trojanovým není ojedinělé, také jejich užití například Pavlem Eisnerem nebo jinými vykazuje v zásadě stejné rysy (ovšem třeba u Eisnera bez didaktičnosti).

Ačkoli náboženské motivy byly z naší literatury pro děti a mládež vymýceny násilně (a to jakékoli, nejen zmiňované, rozmělnující starosvětské chápání víry a náboženskou tradici) po roce 1948 (kromě jejich očividného zesměšňování), dá se předpokládat, že právě cesta, již si zvolil mimo jiných Trojan, tj. cesta naivního zpohádkování a didaktičnosti, by přinejmenším v kvalitní části literatury odumřela sama (pochopitelně na rozdíl od cesty vážnější a hlouběji pojímaných náboženských motivů a látek).

Oblíbenost náboženských motivů u autorů pohádek ještě ve čtyřicátých letech vyplývala, jak už bylo řečeno výše, z neochoty opustit tradiční přístupy a byla podporována skutečností, že znalost základů křesťanské věrouky, případně zvyků, byla dosud přirozenou součástí vzdělání všech, tedy nejen věřících vrstev obyvatelstva, což rozšiřovalo čtenářské spektrum. Právě obecné využívání náboženských motivů a látek i těmi autory, kteří buď nebyli věřící vůbec, anebo je přinejmenším nelze označit za věřící ortodoxně, vedlo zcela zákonitě ke zmiňovanému zpohádkování náboženských motivů. (Nejenom andělé jako u Trojana, mnohdy i Bůh se někde dostávají na úroveň pohádkových bytostí, do jedné řady s vílami a vodníky – máme tedy před sebou v podstatě cestu k demytizaci náboženství.) Přirozeným protipólem tohoto směřování je snaha autorů věřících se takovéhoho splývání sakrálního a pohádkového ve svých textech nedopouštět – právě těmto zákonitým reakcím (k nimž ovšem literární vývoj ve čtyřicátých letech teprve dozrával) zabránil rok 1948.

V současnosti se zdá, že zpohádkověné využití náboženských motivů se do dětské literatury nevrací (nepočítáme-li okrajové tisky a některé reedice)³⁴⁷. Je to pochopitelně odraz změn ve společnosti, ale zároveň dosti zřejmý důkaz toho, že šlo o tendenci odkazující k minulosti (a to jak literárně, tak pastoračně).

Trojanovo nakládání s náboženskými motivy lze snad částečně vložít také jako součást jeho reminiscencí na dětství (byť v tomto ohledu s největší pravděpodobností nevědomou). Děj *Létal jsem s anděly* je totiž vložen právě do doby autorova dětství, je vyprávěn v ich-formě a hlavní postava (zároveň vypravěč) představuje alter ego autora. Dvakrát je v knize zmíněn přímo rok 1914 (léto); už v době svého vydání bylo *Létal jsem s anděly* příběhem z hlediska dětského čtenáře historickým – a v tomto konkrétním případě i antikvovaným.³⁴⁸

Nostalgie po dětství, nepřehlédnutelný prvek Trojanovy poetiky, je hodnotou blízkou spíše čtenáři dospělému, dětskému text naopak opět vzdaluje. Zato Trojanovu prózu spojuje s básněmi Jaroslava Seiferta, ty mají podobně nostalgický tón.

Čtrnáct písní, vesměs posléze přijatých básníkem do druhého vydání sbírky *Jaro, sbohem* (poprvé vyšla 1937, podruhé rok po *Létal jsem s anděly*)³⁴⁹, zařazených po jedné vždy na konci kapitoly s výjimkou té závěrečné, nemá s Trojanovým textem přímou souvislost, spojnicí je právě nostalgie dospělého, jeho ohlednutí za uplynulým dětstvím. Dlužno ovšem dodat, že nostalgie Seifertova je mnohem výraznější než nostalgie Josefa Trojana – v tom se jasně projevuje, že prozaická část *Létal jsem s anděly* byla určena dětskému recipientovi – na rozdíl od veršů.

347 Výjimkou z tohoto pravidla je snad jenom filmová pohádka *Anděl Páně* režiséra Jiřího Stracha, která toto pohádkové klíše oživuje, a to i ve vizuální rovině.

348 Zároveň je nutno dodat, že text stojí jaksí mimo úplný dobový obraz – politická a společenská realita spojená s počátkem první světové války se v něm nikterak neodráží.

349 Takováto spolupráce na dětské knize, výběr už existujících veršů určených pro dospělé (k tomu viz např. RAMBOUSEK, J. Jaroslav Seifert a dětská literatura, *Ladění*, 2001, roč. 6, č. 3, s. 8–10), ale přístupných i dětem, a jejich zapojení do cizího textu je ojedinělá. Je dalším osobitým důkazem snahy našich významných autorů, v tomto případě Jaroslava Seiferta, o podporu literatury pro děti a mládež za druhé světové války, ačkoli píší sami pro dospělé. Nezajímavá není ani z edičního hlediska. Na jedné straně připomene edice upravených či vybraných děl klasiků, nebo jejich částí (třeba Baarova *Běláčka*), určené dětem, na straně druhé předznamenává některé počiny pozdějšího SNDK či Albatrosu. U samého Seiferta se pak přímo nabízí připomenout *Maminku*, případně sbírku *Šel malíř chudě do světa*, která, psaná především pro dospělé, se díky vydání pro děti stala uznávanou součástí dětské četby. Na druhé straně zůstává nezodpovězená otázka, zda toto překročení recipientské hranice je vždy dílu k užítku, nemůže-li mu ve výsledku naopak uškodit, když totiž dětský čtenář, dosud nevybavený je plně chápat, se s ním seznámí příliš brzy, ztratí pro něj kouzlo nového, archivuje se – a tak dospělý, na základě mlhavé dětské vzpomínky, je už mine bez povšimnutí. Zvláště v době krize čtenářství je tato otázka hodna zvážení.

Básně Jaroslava Seiferta tvoří lyrický rámec knihy. Ani Josefu Trojanovi ovšem nelze upřít kultivovanost a kvality jazykového projevu. Některé jeho popisy nesou pečeť básnického vidění světa:

„[...] *Želeň stromů na Vyšehradě by dala mnoho práce, kdybych ji chtěl vymalovat. Je tolik zelených barev: s odstínem do modra, do hněda, do ruda, do žluta, do fialova, do světla, do tmava, do šediva, do zeleného zelena, že se tomu člověk diví.*“³⁵⁰

„*Lodičky ještě spaly pod plachtami jako netopýři...*“³⁵¹

„*Živíata při své nehybnosti, která se chvěla ve světle plamenů, vypadala jako živá. Mlčela, ale hučel za ně potok a vodopád se vztekle rozpleskával o kamenité dno sluje a občas zašumělo křídlo netopýřů, kteří patřili k té malbě, jako by se právě od ní odlepili.*“³⁵²

Nehledě na uvedené příklady (a našlo by se jich přirozeně mnohem více) teprve v kombinaci Trojanovy prózy se Seifertovými verši nalezneme hlavní důvod toho, proč je kniha *Létal jsem s anděly* označována za poetický příběh³⁵³.

K otupení poetičnosti textu dochází především na jeho konci, kde autor ve snaze o jakési zrealnění dospěl až k tezovitosti:

„*Jednou budeme létat všichni s nějakými důmyslnými střešícími nebo podobným zařízením na těle. Co se zdálo zázrakem, se splní. Jen až si to pořádně rozmyslí nějaký hoch, který má podobné touhy.*

Budeme létat pohodlně, jako teď jezdíme na kolech. A já už netoužím po zázracích. Zázrak nikomu nepřinese trvalou radost nebo zdárný prospěch.“³⁵⁴

Právě v závěru rovněž vrcholí autorův nepřehlédnutelný civilizační optimismus a příklon k názorům na pohádku v duchu racionalizátorských reformátorů.

Důležitým prostředkem, s nímž Trojan pracuje v celé próze, je ironie. A to ironie velmi jemná, úzce spjatá s úhlem pohledu dospělého „zralého“ muže na dětský svět. Trojan ironizuje kromě hlavních myšlenek (přátelství, lidská soudržnost, opravdový pokrok, vztah k rodině a vlasti) v podstatě vše, včetně náboženských představ, na nichž své dílo do značné míry vystavěl.

Ironie je však prostředek dětskému čtenáři (v Trojanově případě asi sedmi až devítiletému) cizí – předpokládá zcela jinou zkušenost se světem, než jakou mohou děti mít. A rovněž v Trojanově textu ji mohou odkrýt pouze dospělí. Ironií Trojan otupuje nostalgii (ačkoli obě v podstatě vyvěrají ze stejného zdroje, jímž je dospělý pohled zpět) a udržuje si od textu značný autorský odstup.

350 TROJAN, J. *Létal jsem s anděly*, s. 16.

351 Tamtéž, s. 21.

352 Tamtéž, s. 109.

353 Viz např. CHALOUPEK, O. – VORÁČEK, J. *Kontury české literatury pro děti a mládež*, cit. vydání, s. 139.

354 TROJAN, J. *Létal jsem s anděly*, s. 134.

Próza *Létal jsem s anděly* přirozeně není, přes svou nostalgičnost, vzdálena kontextu doby svého vydání. Z literárněhistorického hlediska stojí za pozornost předně významné místo, jež v textu zaujímá Praha – nejen jako prostor, v němž se částečně odehrává děj, ale rovněž jako svým způsobem důležitý, i když nenápadný aktér. Tím se Trojanovo *Létal jsem s anděly* přiřazuje ke knihám, v nichž jejich autoři vzdali hold hlavnímu městu nacisty utlačované vlasti.

Přes své literární kvality má ovšem pohádkový příběh *Létal jsem s anděly* dnes význam povýtce historický, především kvůli nedostatečnému zohlednění dětského aspektu.

Šlo však o svébytný krok ve směru svobodného využití pohádkových prvků v próze s dětským hrdinou, který se typově blíží některým prózám Astrid Lindgrenové, ač zdaleka nedosahuje jejich kvalit, a který sleduje jednu z vůdčích tendencí dvacátého století, jež si u nás ve čtyřicátých letech teprve nejistě „ohmatávala půdu“.

Výrazným akcentem sociálním se vyznačuje trojice knih Josefa Filgase o lesních skřítcích-brášcích³⁵⁵ – *Mezi brášky*³⁵⁶, *Bráška Lajdáček*³⁵⁷ a *Brášci v Modré zemi*³⁵⁸.

Filgas volil jednoduchý, prostý styl, dobře srozumitelný menším dětem, jimž prózy určil. Ale přes stěží zpochybnitelnou schopnost kultivovaně vyprávět trpí cyklus jistou nepropracovaností, nevybroušeností stylu, z dnešního i dobového pohledu navíc mírně archaického.

Navzdory uvedeným výhradám k umělecké kvalitě knížek je však třeba říci, že v kontextu pohádkové prózy čtyřicátých let přesahovaly, i se svými chybami, díky své osobitosti průměr. Mnohé umělecké nedostatky Filgas vyvážil autorskou opravdovostí.

Josef Filgas dokázal vkusně nakládat s výraznou emotivitou, která dětského čtenáře upoutá a je dokonce působivá, zintenzivňuje a zosob-

355 Svatava Urbanová klade Filgasovy brášky vedle pohádek zvířecích (třeba Michlových *Vlaštoviček*) nebo takových textů, jako jsou Kožíkovy *Červánky mezi dětmi* – všechny je řadí do skupiny antropomorfovaných pohádek. Důvody takového typologického členění pregnantně dokládá poukázáním na společné rysy těchto děl a na obdobné funkce, které plní ve vztahu k dětskému čtenáři. (Viz URBANOVÁ, S. *Meandry a metamorfózy*. Olomouc: Votobia, 2003, s. 72–74.) My se však snažíme podívat na rozsáhlé pohádkové příběhy z poněkud odlišného úhlu pohledu.

356 FILGAS, J. *Mezi brášky*. Vyškov: F. Obzina, 1940.

357 FILGAS, J. *Bráška Lajdáček*. Vyškov: F. Obzina, 1943.

358 FILGAS, J. *Brášci v Modré zemi*. Vyškov: F. Obzina, 1944. Do bibliografie Filgasových knih pro děti a mládež náleží ještě povídka o důlním koni *Koníček Ivánek (Ivánkova dobrodružství)* – Vyškov: F. Obzina, b. d. [1942] – a román *Cesta do neznáma* (1948). Naopak, jestliže v *Konturách české literatury pro děti a mládež* uvádějí Chaloupka a Voráček jako knihu – dokonce prózu – pro mládež také *Slzičky Panny Marie* (z roku 1944), jde o omyl: *Slzičky Panny Marie* jsou totiž cyklem milostných veršů pro dospělé, pozoruhodným snad tím, že lyrický subjekt cyklu je žena a rovněž výpověď je stylizována jako ryze ženská.

ňuje čtenářský prožitek. Není jí docilováno komplikovanými prostředky, ale vnitřní upřímností, nesporným zájmem o ideály, o nichž Filgas píše, a vírou v ně.

Současného dospělého čtenáře se zkušeností s komunistickým kolektivismem snad může Filgasův ideální obraz společenství brášek odrazovat, poněvadž jeho socialistická tendence je pro něj nepřehlédnutelná. Jiné to ovšem bude u dětí – a diametrálně odlišná situace vládla v letech čtyřicátých, v nichž byla sociální otázka u nás navýsost živá. Utopický svět (v němž si všichni navzájem pomáhají, soudržnost a pomoc druhému je hlavní zákon a poctivá práce pro všechny jedna ze základních hodnot) vyrostl u Filgase rovněž ze znalosti hornického života na Ostravsku; je svého druhu ideálním odrazem soudržnosti a kamarádství horníků. Pokud bychom si troufli, navzdory všem očividným rozdílům, srovnat Filgasovo společenství lesních skřítků-brášek s Čapkovou *První partou*, dospěli bychom, domníváme se, ke zjištění, že v nich zaznívají spřízněné tóny. Způsob oslavy lidského kamarádství (u Filgase přetřansformovaného do podoby kamarádství fantaskních bytůstek) je podobný, civilní, přímý a prostý. (A skoro totéž bychom mohli tvrdit o oslavě práce.)

Poněvadž kamarádství je zároveň důležitým pojmem v životě dítěte, je pro dětského čtenáře Filgasův pohled na svět přitažlivý a inspirativní, zvláště je-li předáván prostřednictvím napínavého děje.

Soudržnost a pomoc se neomezuje pouze na společnost brášek, přehazuje jeho rámec a směřuje i k lidem (v próze *Mezi brásky* je jedním z nosných motivů pomoc chudému slepci) a hlavně ke zvířatům a ptákům. Právě laskavost, láska a respekt k přírodě, jejíž neoddělitelnou součástí Filgasovi bráškové (stejně jako reální lidé) jsou, symbolické vyjádření skutečnosti, že je přirozenou povinností vstřícnost a úcta k ostatním živým tvorům, je momentem, jímž Filgas překročil ve čtyřicátých letech dosud dominující přístup k přírodě jako k něčemu, co je vzhledem k člověku ve zcela podřízeném a služebném postavení.³⁵⁹

Vztah ke zvířatům je rovněž podstatnou částí světa většiny dětí, je jedním ze zdrojů, díky nimž vyzrává osobnost emočně – a je nepochybně druhým významným důvodem přitažlivosti a přínosnosti Filgasových knih.

Zamyslíme-li se nad tím, co nového přinesl ve čtyřicátých letech Filgasův cyklus o bráscích pohádce jako žánru, je možno konstatovat, že Filgas se pokusil – a to zdařile – skloubit autorskou pohádku se sociální utopií. Toto spříznění vychází sice částečně už z podstaty obou žánrů

359 V próze *Koníček Ivánek* se Filgas nebrání ani patosu, když se pokouší vyjádřit hloubku sounáležitosti mezi zvířetem a člověkem:

„*Důlní koničci, kolik vás zahynulo na šachtách, avšak nezhynuli jste nadarmo. Z vaší práce bylo lidem nahoře na zemi teplo. A to je přece poslání důlních koníčků, aby dávali svými životy, právě tak jako to dělají havíři, světu teplo a světlo.*

A je to práce požehnaná!“ (Koníček Ivánek, s. 111.)

a snad proto není nečekané, ale Filgas ho využívá neotřele – a naznačuje tak, že ani cesta sociální utopie nemusí být pohádce uzavřena, a naopak, není-li zatížena násilnou ideologičností (což u Filgase není), může to být cesta nosná.³⁶⁰

Pravděpodobně nejméně výrazně sociálně utopické vyznění mají Filgasovi *Brášci v Modré zemi*. Filgas zde však řeší pohádkovou formou jiný zásadní problém. Příběh o tom, jak je společenství brášek zneužíváno a terorizováno skupinou modrých skřítků, kteří se kvůli své barvě vydávají za něco lepšího (ačkoli se posléze ukáže, že jsou pouze nabarvení a jejich vůdce není mocný čaroděj, jak o sobě lživě rozhlásoval, aby udržel brášky v područí), lze chápat jako poměrně otevřený jinotaj na situaci za druhé světové války, včetně nacistických rasových teorií. Jeho dopad je oslaben smírným, vskutku „pohádkovým“ a v duchu Filgasova laskavého utopismu pojatým závěrem, kdy se zlí napraví a obě společenství žijí dále ve shodě.

V *Bráscích v Modré zemi* tak Filgas do značné míry zopakoval, byť variovane, hlavní motiv *Brášky Lajdáčka* – nápravu vlastních chyb, příklon k poctivé práci a životu ve společenství. Nevzdal se ani zde výchovného momentu, sporadicky dokonce vyslovil některé didaktické teze velmi nepokrytě, využívaje brášek a jejich rozhovorů jako explicitního příkladu:

„Potom pozhasínali v chaloupkách světla a tma přišla a přikryla brášky černou peřinou. Už se nikde nic nehýbalo, jen sem a tam zazněl některý hlas: „Špinaví byli – oni se dnes vůbec neumyli.“

„Ani si ruce neumyli, když jedli koblížky.“

„Bramboráčky taky jedli špinavýma rukama.“

„To se divím, že jim to chutnalo.“

„A ještě si přitom olizovali prsty.“

„Já bych nejedl se špinavýma rukama!“

„Já taky ne!“

„Já taky!“ volali brášci o překot.

Před každým jídlem si umývali ruce, před snídáním, před obědem i před večeří a potom ještě po večeři, než šli spát, aby si neumastili postýlky.“³⁶¹

³⁶⁰ Blízkost pohádky a utopie je přirozená. Obě dvě vytvářejí svůj fiktivní svět a pohádka se často shoduje s utopií i snahou o vyjádření snu o lepším světě. To dokonale vycítila už Božena Němcová. Je obecně známo, že svět jejích pohádek byl přímo ovlivněn sociálně utopickým myšlením Bernarda Bolzana. (A zvláště ve své pohádce Jak Jaromil k štěstí přišel – v naší souvislosti je dobré podtrhnout i známý fakt, že jde vlastně o pohádku po výtce autorskou – předestírá Němcová obraz ideální společnosti.) Ostatně zadíváme-li se na historii žánru utopie, a narazíme v Anglii už před Thomasem Morem na první pokusy o něj, musíme si připomenout anonymní báseň z počátku století čtrnáctého *The Land of Cokayne (Země Cokayne)*, která žánrově v mnohém stojí na rozhraní mezi primitivní utopií a pohádkou (v řekách vysněné krajiny teče mléko a med, břehy jsou z drahokamů a zlata, domy z masa a jejich střechy z koláčů – to evokuje nejen známou, celoevropskou látku Perníkové chaloupky, ale rovněž pohádky u nás méně známé, třeba O kouzelné fazoli.)

³⁶¹ FILGAS, J. *Brášci v Modré zemi*, s. 83–84.

Na poslední knize trojdílného cyklu o bráscích můžeme vysledovat zvětšující se Filgasovu zkušenost v práci s jazykem, která vynikne zvláště v porovnání s *Bráskou Lajdáčkem* a naznačuje už cestu k nepopiratelně umělecky kvalitnějším upraveným vydáním *Brášky Lajdáčka* a *Mezi brášky* z let sedmdesátých.³⁶²

V souvislosti s pohádkovými příběhy let čtyřicátých je snad na místě zmínit se rovněž o *Čarovném dědictví Václava Řezáče*. Poprvé vyšlo v roce 1939, podruhé s krátkou předmluvou ke čtenáři od Jaroslava Seiferta 1946.³⁶³

Označení pohádkový příběh je samozřejmě velmi nejednoznačné. Řezáčova próza se pohádce jako takové blíží jen velice vzdáleně. Jde o jinotajný příběh, odehrávající se v prostoru s pseudohistorickými rysy, o alegorii boje proti fašismu a vítězství nad ním.³⁶⁴ Odhlédneme-li od historizujícího pozadí děje, zůstává jediným znakem pohádkovosti kouzelný předmět – čarovná čapka, která umožňuje svému nositeli ovlivňovat dění kolem sebe pouhým přáním. Tento pohádkový motiv – ačkoli důležitý – však působí spíše jako specifické ozvláštnění, prostředek, s jehož pomocí může hlavní postava řešit jinak mnohem obtížněji řešitelné situace, z autorského hlediska pak je to jakýsi deus ex machina, umožňující autorovi zjednodušovat linii příběhu, soustředit se na to, co je podstatné. Odmyslíme-li se tedy v případě *Čarovného dědictví* od kouzelného předmětu (chápaného zpravidla obecně jako ukazatel pohádkovosti), který byl důležitějším pro autora – jako stavitele textu – než pro čtenáře – vnímatele (a zde i vnímatele pohádkovosti nebo nepohádkovosti), máme před sebou pseudohistorický příběh s hlavním hrdinou dítětem, který přes své zařazení do historizujícího kontextu, svou alegoričnost a patos pokračuje v linii Řezáčových klukovských knih, mimo jiné dobrodružností, typologií postav, sociálním akcentem atd. Dlužno dodat, že *Čarovné dědictví* je dílo v dobovém kontextu pozoruhodné: máme před sebou totiž jednu z nejotevřenějších reakcí na okupaci v naší literatuře pro děti vůbec. Ale vývoje české pohádky se dotýká vskutku pouze okrajově.

Řezáčovy drobné autorské pohádky, publikované už od roku 1935 časopisecky (zvláště v *Lidových novinách*), zůstaly rovněž na okraji – knižně vycházejí některé z nich teprve roku 1957 pod názvem *Pohádky*³⁶⁵. V souvislosti s *Čarovným dědictvím* stojí za zmínku Kouzelná čepička³⁶⁶, která je čistě pohádkovou verzí (v mnohém se pochopitelně

362 Profil v Ostravě v druhém, přepracovaném vydání, vydal jak *Mezi brášky*, tak *Brásku Lajdáčka* (*Mezi brášky* 1976, *Brásku Lajdáčka* 1980). Filgas pro novou verzi prózy nejen jazykově upravil, lépe vypracoval a pochopitelně odarchaizoval, pozměnil či vypustil také některé dílčí motivy, texty zpřesnil, oprostil od nadbytečnosti – zvláště příliš výslovných výchovných pasáží – a k dětským čtenářům se dostaly životné a kvalitní knihy. (Přirozeně nelze zcela odhadnout rozsah případných autorizovaných úprav redakčních.)

363 První vydání vyšlo jako 34. svazek edice Jitro (řízené Antonínem Zhořem), vydal je Vydavatelský odbor Ústředního spolku jednot učitelských v Brně, z politických důvodů bez datace. Druhé vydání Praha: František Borový, 1946.

364 K tomu viz např. též recenzi pod značkou A. G. (Václav Řezáč: *Čarovné dědictví*. *Komenský*, 1938/39, roč. 66, č. 9, s. 342–343).

365 ŘEZÁČ, V. *Pohádky*. Vybral a uspořádal Jaroslav Jareš. Praha: SNDK, 1957.

366 ŘEZÁČ, V. *Pohádky*, s. 23–29.

odlišující) tohoto příběhu. Obecně lze o drobných pohádkách Václava Řezáče říci, že nejzdařilejší jsou většinou čísla na prvním místě humoru, přimykající se k chapkovské linii autorské pohádky (např. O listonošovi, který nechtl chodit, Kouzelníkova procházka). Naopak práce se sociálními motivy v pohádce se Řezáčovi příliš nedařila, v porovnání např. s Janouchem vynívají mnohdy poněkud násilně (to je i případ Kouzelné čepičky). Celkově pak je většina Řezáčových pohádek poznačena skutečností, že pohádka stála zcela na okraji autorova zájmu. Šlo o texty příležitostné, také proto asi často trpí nedostatečnou zpracovaností, nedotažeností – ačkoli v rámci pohádek časopiseckých by patřily ke kvalitní části produkce.

Vedle Řezáčova *Čarovného dědictví* stojí alespoň za připomínku rovněž *Vojáček Hubáček Jaromíra Johna*³⁶⁷ s podtitulem Podivuhodné příběhy českého vojáka ve světové válce. Také on vychází na samém prahu druhé světové války, využívá některých pohádkových prvků v příběhu víceméně nepohádkovém, a také pro něj je důležitý symbolický rozměr vztažený k nastupujícímu fašismu.

Základní tvůrčí východisko *Vojáčka Hubáčka* je realistické. Evokace „starých časů“ před první světovou válkou, znalost válečných poměrů v Makedonii, posléze pak skutečnost těsně poválečná uzavírající kompoziční kruh tvoří bázi prózy. John sice poměrně hojně využívá pohádkových motivů (pohádkovým způsobem jsou přetavovány mnohde rovněž náboženské motivy převzaté z islámského vidění posmrtného života), v podstatě však povrchně. Johnův *Vojáček Hubáček* není pohádkou, ale alegorií vsazenou do rámce realistické povídky.

Historie vítězství českého vojáka nad zlým kouzelníkem Bišámem nabývá protinacistického alegorického rozměru především v kontextu roku 1939, jinak zůstává její význam dosti skrytý (tato skrytost zvláště vynikne ve srovnání například právě s Řezáčem; oprávněnost tohoto tvrzení dokládá ostatně také skutečnost, že knížka mohla vyjít v druhém, nezměněném vydání i v roce 1940). Výrazná je ovšem vlastenecká nota prózy (John se nevyhýbá ani explicitnosti, a to počínaje mottem), jejíž důležitost byla obdobím, v němž knížka vyšla, jen podtržena.

Johnova jazyková a stylová vytříbenost, smysl pro detail, erudice (nepřehlédnutelná v tomto případě zvláště u líčení islámských náboženských představ), jistá míra pro Johna příznačné ironie (menší, než je obvyklé u autorových děl pro dospělé, a navíc mírněná laskavostí autorova nadhledu) – to vše zařazuje *Vojáčka Hubáčka* mezi kvalitní díla české literatury pro děti a mládež.

Na druhé straně i zde, podobně jako u dalších Johnových knížek určených dětem, máme před sebou text natolik výlučný, že je schopen oslovit pouze úzkou čtenářskou vrstvu (a platilo to nepochybně už v době vzniku knihy).

Dodejme však na okraj, že Jaromírem Johnem propagované rodinné čtení nahlas by jí dokázalo dodat rozměr, který by byl s to tuto čtenářskou skupinu rozšířit.

³⁶⁷ JOHN, J. *Vojáček Hubáček*. Praha: Melantrich 1939. Někdy bývá název uváděn, podle obálky, také v širší verzi, a to sice jako *Vojáček Hubáček a jeho pouť do mohamedánského nebe* (tuto podobu titulu přijímá ve své recenzi knížky třeba i Václav Černý v *Kritickém měsíčníku* 1940 – viz ročník 3, 1940, č. 1, s. 38–40).

Osobitým využitím pohádky v próze pro děti a mládež se ve čtyřicátých letech představuje také **Antonín Zhoř**, redaktor dětské edice nakladatelství Komenium (Jitro, knihovna vybrané četby pro mládež), která měla – přirozeně – blízko k tzv. učitelskému pojmání literatury (podobně jako revue *Úhor*), ale zároveň literatury obrozené o nové, moderní snahy a usilující o jejich propagaci v praxi.

Jádro Zhořova díla pro děti a mládež tkví jinde než v pohádkách, přesto lze jeho práce na tomto poli považovat rovněž za zdařilé. Roku 1946 vydává, s ilustracemi Josefa Lady a Aleny Ladové, knihu *Učedník kouzelníka Čáryfuka a ještě dvě veselé povídky*³⁶⁸. Kromě prózy titulní najde čtenář ve svazku *Podivné příhody toulavého míče a Dorotku a mořské loupežníky*.

Antonín Zhoř prokazuje formální zdatnost, jazyk jeho próz je do dnes životný, přizpůsobený chápání dětského čtenáře. Vyniká autorova schopnost postavit dobře dialog, který je důležitou součástí textu: jeho pomocí zvyšuje Zhoř spád a čtenářskou přitažlivost.

V próze *Učedník kouzelníka Čáryfuka* (pravděpodobně nejznámějším čísle Zhořova pohádkového díla vůbec, snad také díky večerníčkovému zpracování) Zhoř využil typických postav – a s nimi prostoru a času –, příznačných pro lidovou pohádku (kouzelník a jeho učeň, král se svým dvorem, loupežníci), pro svůj autorský pohádkový příběh.³⁶⁹

Na *Podivných příhodách toulavého míče* se asi nejvíce podepsala (i jinde místy postřehnutelná) skutečnost, že Zhořovy pohádkové prózy vznikaly nejen z autorské, ale i z redakční potřeby – pro otištění na pokračování v časopise *Vlaštovička*. Ukazuje na to už fakt, že si autor za námět vybral dobrodružné putování a osudy fotbalového míče (pochopitelně zčásti antropomorfovaného) po celém světě, a reagoval tak na dobovou masovou oblibu fotbalu, stejně jako epizodická, seriálová kompozice.

Závěrečná *Dorotka a mořští loupežníci* stojí na pomezí pohádky a dobrodružného příběhu pro děti. Nenajdeme v ní tradiční pohádkové postavy, děje, místa apod., naopak, ocitáme se v čase a prostoru, který má v mnohém reálné aspekty. Pouze pojetí postav pirátů je jiné, než na jaké narazíme v klasické dobrodružné literatuře (ostatně uvyklé pirátské tematické) – blíží se naopak pojetí postav v *Učedníkovi kouzelníka Čáryfuka* – srovnání se nabízí zvláště mezi piráty a loupežníky. Jinými slovy: Antonín Zhoř piráty posouvá do pohádkové roviny. Stylem vyprávění ani výběrem jazykových prostředků, zapojením dětského hrdiny se od sebe tyto dvě Zhořovy prózy nijak výrazně neliší. Proto – ačkoli (hlavně na základě námětu a fabule) by bylo lze *Dorotku a mořské loupežníky*

368 ZHOŘ, A. *Učedník kouzelníka Čáryfuka a ještě dvě veselé povídky*. Edice Jitro. Praha: Komenium, 1946.

369 Není nezajímavé, že to, jak Zhoř popisuje loupežníky, se neodvíjí pouze od jakési obecné pohádkové představy, ale lze zde zahlédnout i spojenci s lidovou četbou, s kramářskou písní, projevuje se rovněž vliv prozaického díla Josefa Lady.

označit za variantu příběhové prózy z dětského života – svět, v němž se Dorotčino dobrodružství odehrává, způsob nazírání reality a pojetí postav (ve spojení s absencí kouzelná či nadpřirozena) ji přinejmenším přibližují novelistické autorské pohádky.³⁷⁰

Esenciální součástí Zhořova autorského stylu, tím, v čem asi nejvýrazněji spočívá jeho osobitost, je humor: všechny tři příběhy jsou vypravovány odlehčenou, humornou formou, nesou pečeť zkušeného vypravěče, který chce bavit své posluchače-čtenáře.³⁷¹

Dá se říci, že jestliže třeba Jarmila Glazarová využila pohádkových motivů tak, že je posunula do roviny poetizovaného obrazu skutečného života (zpohádkování, a tím i přiblížení a oslava lidské práce), jestliže Josef Filgas popisuje společenství skřítků-brášků, aby vyslovil svůj názor, svůj sen o spravedlivém a správném sociálním uspořádání světa, Zhoř volí pohádku, pohádkové postupy a motivy, aby vytvářel typ kultivované zábavné četby s výraznými humoristickými rysy.³⁷²

370 Z typologického hlediska leží blízko Zhořovým pohádkovým prózám knihy **Bohumily Sílové** o černošském chlapci Pavím Očku a jeho přátelích, vydané mezi lety 1939–1945 (*Paví Očko ve lví říši* a *Podivné cesty Pavího Očka* – obojí 1939, *Povídá se ve lví říši, povídá a Cirkus Pavího Očka* – obojí 1940, *Slavnost úplňku* – 1943, *Šibal Makočuba* – 1945). Také Sílová chce mladší dětské čtenáře pobavit. Využívá humoru a dobrodružství, postupů zvířecí pohádky a bajky, oživení přináší i čerpání z neevropských folklorních zdrojů. Nezříká se výchovné tendence, ale její podání je natolik svěží a nápadité, že usnadňuje dokonce přijetí explicitních moralit. Nahlíženo v kontextu historickém (zvláště v souvislosti s nacisty prosazovanou rasovou teorií) jeví se jako velmi sympatická už sama volba hlavního hrdiny-Afričana a zřejmý respekt k africké kultuře (byť tu a tam poznamenaný dobovými konvencemi).

371 Srov. N. Č. Ant. Zhoř: Učedník kouzelníka Čáryfuka. *Komenský*, 1946/47, roč. 71, č. 7, s. 328.

372 Tím se pak blíží přístupu Václava Deyla (ostatně včetně důležitého postavení humoru). Ale kromě toho, že jsou Zhořovy texty určeny o málo staršímu adresátovi, je nutno zdůraznit, že Zhořova cesta je cestou mnohem originálnější, odpovídající moderním vývojovým tendencím, cestou autorské kázně – což se nedá tvrdit o Deylovi. A proto zůstaly Zhořovy pohádkové prózy, snad s výjimkou dobou vzniku nejvíce poznamenaných a nejméně propracovaných *Podivných příhod toulavého míče*, na rozdíl od pohádek a pohádkových příběhů Václava Deyla dodnes schopny oslovit čtenáře.