

MILENA ŠUBRTOVÁ

SVĚT HMYZU V ČESKÉ LITERATUŘE PRO DĚTI

Klíčová slova: Literatura pro děti, svět hmyzu, antropomorfismus, paralely.

Key words: Literature for children, world of insects, anthropomorphism, parallels and shifts.

The World of Insects in Czech Literature for Children

Abstract

Anthropomorphized nature is the frequent thematic reservoir of intentional children's literature because clearness, conciseness and emotional effectiveness of life stories of personified animal characters suggest themselves as the enhancement of the parallel between events in the countryside and in the human society. Insects as the smallest representatives of the animal world then resemble, through their tininess and vulnerability, the "ant" optics of a small child appearing in the adult world. Using examples from the Czech literature for children since the 19th century till the present, the paper deals with the ways in which insects are represented, from parallels with the human society to parody shifts.

Zvíře je jednou z nejčastějších postav v knížkách určených pro děti. Jacqueline Heldová, která se oblibou zvířecí tematiky okrajově zabývala ve své práci *L'imaginaire au pouvoir* (1977), tvrdí, že nejoblíbenějším zvířecím hrdinou je čtyřnohý společník, který má srst. Hmyz v sobě podle Heldové nese dialektický protiklad přitažlivosti a odporu, který spočívá kdesi v hloubi našeho okouzlení světem zvířat (HELDOVÁ 1985: 96). Zmiňovaný odpor je ovšem spíše výslednicí předsudků a určité izolovanosti od přírody, která je typická až pro druhou polovinu 20. století. Svět hmyzu byl pro autory dětské literatury od konce 19. století fascinujícím tématem a dosvědčuje to řada děl, která se stala součástí národního literárního kánonu či dokonce vstoupila v překladech i do kontextu světové literatury pro děti a mládež.

Zájem evropských literátů o život hmyzu byl podnícen i popularizací entomologické práce. Pozornost k pozoruhodnému světu hmyzu přilákal jako jeden z prvních entomolog a básník Jean Henri Fabre (1823–1915), předchůdce moderní etologie, jehož dílo bylo již ve druhé polovině 19. století překládáno do řady jazyků. Značný ohlas vyvolaly esejistické knihy na pomezí filozofie a přírodovědy *La Vie des abeilles* (1901) a *La Vie des fourmis* (1930) Maurice Maeterlinck-

ka (1862–1949). Maeterlinck rekapituluje díla řady antických filozofů a umělců, fascinovaných včelou, přičemž vyzdvihuje zejména dva fenomény budící pozornost – včelí společenství a produkční aktivitu včel: „Od počátku tento malý, podivný tvor, žijící společně, pod spleťtými zákony a vykonávající v stínu zázračná díla, budil zvědavost lidskou“ (MAETERLINCK 1914: 8).

Připomíná paralely mezi včelím a lidským společenstvím a přiznává, že některé momenty v chování a způsobu života včel zůstávají stále obestřeny tajemstvím. Je pravděpodobné, že knížky obou autorů ovlivnily i literáty píšící pro děti (ostatně někteří to doznávají v předmluvě či v soupisu použité nebo doporučené literatury).¹

V českém literárním prostředí je svět hmyzu spojován především s Janem Karafiátem (1846–1929), který vydal své *Broučky* ve druhé polovině 19. století. Dětským čtenářům v této pohádce nabídl obraz rodinného života v přírodních cyklech od zrození až po smrt. Karafiát zvolil cestu citlivé personifikace, při níž ponechal svatojánským muškám jejich určující biologickou charakteristiku (v noci létají a svítí), ovšem psychologii postav této charakteristice nadřadil a jednoznačně tak deklaroval svůj tvůrčí záměr. Broučkovo dětství a dospívání není bezbolestné, ale odehrává se v pevně semknutém kruhu rodiny a širší pospolitosti sousedské, která dává hrdinovi dostatečnou podporu pro to, aby zdárně prošel všemi úskalími a objevil smysl života v akceptování role, jež mu byla v přírodním koloběhu určena.

Kontakt se světem lidí se uskutečňuje prostřednictvím návštěv kostela, jenž je pro broučky místem stejně důležitým jako pro zbožné lidi. Broučci se s lidmi setkávají pouze tak, jak jsou předurčení svou úlohou svítit, která z nich činí jakési tiché společníky a průvodce lidí. Jejich služby může docenit jedině citlivý a vnímavý člověk. Pouto mezi světem svatojánských mušek a lidí je křehké, dětsky zranitelné.

V cyklu rození, dospívání a stárnutí zcela přirozeně do Karafiátovy pohádky vstupuje smrt jako nutné ukončení života, jemuž se nelze vzpírat. „Pán Bůh mně všechny hříchy odpustil, a když si mě nyní chce vzít, měla bych já nechtít?“ utěšuje a zároveň kárá smutné broučky umírající Janinka (KARAFIÁT 1968: 105). Je to především silná víra, která pomáhá smrt vyrovnaně přijmout, nezabývá však pozůstalé práva na truchlení – vždyť rozkvetlá chudobka na místě, kde leží pochovaný brouček, symbolizuje trvalou vzpomínku, je jakousi poetickou paralelou náhrobku.

V poslední kapitole Poslušně až do smrti to nejsou literární hrdinové, ale dětští adresáti, kdo nyní musí akceptovat smrt. Řečnická otázka („Ach, ti broučci pod jalovcem, jestli oni to vydrží?“) není prostředkem úmyslně zvyšujícím napětí. Odpověď přichází vzápětí a vyjadřuje hlubokou smířenost se životem, tedy i se

¹ Například J. Hais-Týnecký uvádí v soupisu literatury k románu *Bratři mravenci* knihu *Ze života hmyzu* Františka Klapálka, který do češtiny přeložil dílo *La Vie des insectes*, jež napsal Jean Henri Fabre; dále ho inspirovali Alexandre Acloque a Henri Mercereau. V předmluvě k českému vydání *Le royaume des abeilles* je přiznán přímý inspirační vliv Maeterlinckovy knihy *La Vie des abeilles*.

smrti: „Nechť. Však jestli zmrznou, oni poslušně zmrznou“ (KARAFIÁT 1968: 107). Závěrečná jarní scénérie v sobě snoubí předzvěst nového života, jehož samozřejmou součástí je i smrt, zastoupená obrazem dvanácti chudobek. Se smrtí coby božím řízením se nebojuje, smrti se musí podrobit každý. Smrt přitom není nijak bagatelizována – naopak, její síla je tak neotřesitelná, že se ji broučci naučili přijímat s tichou pokorou. Poslušný postoj k životu nutně zahrnuje i poslušný postoj ke smrti. Karafiát se tak nezpronevěřil žánrovému kodexu pohádky, neboť smrt je v jeho textu přirozeným koncem, projevem boží vůle, tedy koncem šťastným a jediným možným. Je škoda, že současná adaptace *Broučků* od Aleny Peisertové z roku 1997 jde proti smyslu etického poselství Karafiátovy pohádky a její závěr zbytečně konejšivě tlumí.²

Karafiátova pohádka *Broučci* vyvolala několik intertextových návazností v kontextu české literatury pro děti první poloviny 20. století. Pohádka Jindřicha Viléma Molnára (1858–1912) *Malí muzikanti* (1912) vychází z podobného kompozičního půdorysu: trojice cvrčků vyrůstá na stráni, v chaloupce pod velikým kamenem, a jejich životní směřování je určováno přidělenou úlohou, o níž se nepochybuje. „Každý cvrček musí umět dobře hrát; tj. úkol, který mu Pán Bůh uložil“ (MOLNÁR 1944: 5). Rodiče své synky vyšlou do světa na zkušenou, a jakkoli se sami těžko brání smutku, činí tak na základě prověřených zkušeností pro dobro svých dětí. Cvrčkové během dlouhého putování zocelí své povahy i vzájemný vztah. Domů se navracejí teprve tehdy, když sami cítí, že jejich pobyt v cizině již nepřináší nic nového. I Molnárovi cvrčci jsou konfrontováni se smutkem, odloučením a smrtí, kterou přijímají s odevzdaností a vírou.

Molnár jde ve svém personifikačním úsilí hlouběji než Karafiát, ovšem pohádce to příliš neprospívá. Kontakty se světem lidí jsou předznamenány již v úvodu. Příímý vypravěč se zde obrací k dětským recipientům a následující pohádku jim předkládá jako autentické vyprávění cvrčka, jehož zpěv jej kdysi zaujal. Podobně i v próze nechává cvrčky komunikovat s dívkou Olenkou a její matkou, jejichž dům a zahrada zde zastupují svět lidí; v dané podobě ovšem značně redukovány. Touto prostupností ale narušuje paralelní vazbu mezi světem lidí a hmyzími hrdiny. Molnárův text, jemuž schází i bohatá stylistická a výrazová škála Karafiátova jazyka, zůstal na úrovni pouhého epigonství.

Nejpopulárnější obdobou Karafiátových *Broučků* se stala pohádka Jana Maršíčka (1886–1952) *Noví Broučci* (1936), v dalších vydáních v rozšířené podobě pod názvem *Světlušky a Světloškové* (1938, 1946). O několik desetiletí později se k textu vrátil Vlastimil Maršíček, syn J. Maršíčka, a vydal jej v adaptované podobě pod názvem *Světlušky* (1974). Text byl pro normalizační edici zkrácen a vypuštěny byly veškeré náboženské motivy i zmínky o sokolském hnutí, jimiž byla prosycena předchozí vydání.

² Peisertová zachovává Karafiátovo členění textu, ale nečísluje jednotlivé kapitoly. Podrobuje text zejména jazykové revizi. Z textu pak vynechává pohádku o nezvedených koťatech, kde smrt přichází jako trest pro neposlušné, a zcela vypouští původní Karafiátovu 11. kapitolu. Příběh uzavírá nadějným: „Dá-li Pán Bůh, však oni se zase na jaře probudí“ (KARAFIÁT 2008: 103).

Příběhy světlušek jsou evidentní aluzí na Karafiátovy *Broučky*, a to včetně samotného nápadu i realizace: líčení drobných rodinných příhod jako paralela k lidskému žití, jazyk oživovaný dialektismy, vkládané popěvky a modlitbičky. Maršíček zastihuje svého Světlouška v budování idylického domova. Světloušek pilně pracuje, létá svítit, jeho Světlouška pečuje o domácnost a strachuje se o svého muže, oba se pak těší na narození děťátka. Hodnotová hierarchie je jasně dána od počátečních kapitol. Když Světlouška onemocní, Světloušek zůstane doma u ní a rozhněvaným broučkům vzkazuje:

„Ošetřování choré Světloušky považuji za přednější povinnost než svítit lidem. [...] Až vykonám první povinnost, poletím svítit. Ale budu uvažovat, mám-li svítit všem lidem. Myslím, že bychom neměli svítit lidem zlým“ (MARŠÍČEK 1938: 38).

Rozrůstající se rodina se připravuje na zimu, namísto odevzdaného sousedského rozloučení, jak tomu bylo u Karafiáta, však Světloušek uspořádá schůzi, kde si broučci navzájem přislíbí výpomoc. Kontakt se světem lidí, který u Karafiáta zajišťovala iniciační návštěva kostela a Broučkovy výlety k jednomu domu, zde představuje škola a učitel se svými žáky a rodinou. Škola je prostorem vědění, osvětlení, podporuje vlastní iniciativu; v Maršíčkově dikci plně nahrazuje kostel.

Provázanost světlušek s lidmi je významnější než u Karafiáta. Svět lidí zprvu světlušky zpovzdálí pozorují, ale po propuknutí války zjišťují, že jsou s ním propojeny úžeji, než tušily. Válka doléhá i na nevinné světlušky: jsou zničena jejich přístřeší, mnozí broučci umírají po zasažení bojovým plynem. Světloušky se však trpně nepodvolují smutnému osudu. Postupně staví kryty, nemocnici, vyrábějí protiplynové masky. Mnozí z broučků umírají a u společného hrobu jim vykvétají pomněnky. Smrt ve válce totiž není završením plně prožitého času, ale zbytečným, neospravedlnitelným zmařením života. Na rozdíl od Karafiáta, jehož chudobky symbolizovaly skromnost a poslušné, neokázalé podřízení se boží vůli, pomněnky sice také mohou konotovat prostotu, ale především vyjadřují živoucí připomínku. Po válce hrdinové usilují o zlepšení vlastního života. Z nemocnice se stane škola, kryty poslouží jako obytné domy, vzniká republika Domov pod horou.

Maršíček založil svoji pohádku na Karafiátově tradici, ovšem dal jí diametrálně odlišné vyznění. Jeho svatojánské mušky již nejsou poslušné a svou snahou uchopit život do vlastních rukou se staví proti původní filozofii *Broučků*. Dobová kritika Maršíčkovy dílo pro tento moment vzpoury proti osudu vysoce oceňovala.³ Závěr je – jakoby v polemice s Karafiátem – vyhrazen svatebnímu veselí

³ Stanislav Klíma v recenzi na titul *Noví Broučci* (KLÍMA 1937: 40) vyčítá Maršíčkovi, že burcuje proti trpnému smíru se smrtí: „Karafiátovi broučci jsou poslušní. Jsou poslušni Boha, jsou poslušni přírodních zákonů. Všichni lidé musí umřít. Co lze proti tomu dělat? Tohoto nezměnitelného zákona musí být poslušni všichni. Nelze jej odstranit ani založením školy a uvědoměním. [...] Knihu Maršíčkovu nelze doporučit.“ V reakci na tento odsudek byla přetisknuta polemika F. Pátka (PÁTEK 1937: 77), který Maršíčkův titul obhájí právě s poukazem na Maršíčkovy akcentování aktivního přístupu k životu: „Smrt jednou přijde. Ale Maršíček proti karafiátovské pokoře až do pošetlosti staví snahu, vůli, práci člověka, aby

a náznaku dalšího rozrůstání rodiny. Je zapotřebí si uvědomit, že Maršíčkova pohádka nabyla zejména na sklonku 30. let nechtěné aktuálnosti v atmosféře blížící se mobilizace a války. Text je protkán řadou poučných a vlasteneckých komentářů, hlásí se k sokolskému hnutí a odkazu husitství.

Sokolskou myšlenku silně propaguje rovněž Rudolf Těsnohlídek (1882–1928) ve veršované humoresce *Cvrček na cestách* (1927). Cvrčkova nedobrovolná pouť vede z přírodního prostředí, odkud je násilím vytržen, přes kostel, z něhož je vykázán, až do sokolovny, kde se mu dostává vlídného přijetí. V Těsnohlídkově skladbě je volba zvířecího hrdiny podmíněna agitační funkcí, k jejíž realizaci autor využívá ustálený okruh konotací (cvrček jako pracovitý hudebník, v paralele s dítětem pak jako malé hravé „děčko země“).

Svět včel objevil pro dětskou literaturu německý autor Waldemar Bonsels (1880–1952)⁴ románem pro děti *Die Biene Maja und ihre Abenteuer* (česky *Včelka Mája a její dobrodružství*, 1920, přel. Jaromír Vostrý; *Včelka Mája a její příhody*, 1921, přel. Jaroslav Houšek) již v roce 1912, příběhy zvědavé včelky však zpopularizoval především kreslený seriál v japonské koprodukcí ze 70. let. Mája se nedokáže zařadit na určené místo v rodném úlu, touha po dobrodružství a poznání je silnější. Opouští rodný úl i svoji chůvu Kassandru a vydává se vstříc dobrodružstvím. Její cesta je lemována setkáními s dalšími představiteli hmyzí říše, kteří však v Bonselsově pojetí nenesou skutečnou biologickou charakteristiku. Autor se sice soustřeďuje na biologicky věrný popis jejich vnějších znaků, ale obdařuje je personifikačními rysy se symbolickým přesahem a zobecněním: například chrobák jako notorický lhář, který se vydává za někoho jiného; sršeň jako krvežíznivý lupič; sluníčko sedmítečné jako nepraktický básník odtržený od životní reality, melancholická stonožka.

Román o včelce Máje je konglomerátem hned několika žánrových tendencí. Zakládá se na pohádkové personifikaci, ale děj je rozvíjen spíše jako v pikareskním románu, který vrcholí novoromantickým konfliktem (sršeň, který střeží uvězněnou Máju, dá včele svobodu výměnou za informaci, kde najít svou životní lásku; Mája potom těžce vydobytou svobodu mění za službu svému včelímu království). Vyústění románu je potvrzením didaktizujících a vlasteneckých tendencí, poplatných spíše literatuře 19. století. Mája varuje rodný úl před nebezpečím, tím odčiní svůj prohřešek tuláctví a stává se za projev věrnosti královninou přítelkyní. Nadále bude pracovat pro blaho včelího společenství a sloužit jako vzor mladým včelkám.

Z naprosto odlišných východisek se zrodila knížka *Le Royaume des abeilles* (1935), kterou společně vytvořili Ludmila Durdíková-Faucher (1899–1955), autorka českého původu, ve Francii známá pod pseudonymem Lida, s ilustrátorem Rudolfem Jaruškem. První koncepce knížky začala krystalizovat již v roce 1932

smrt nepřicházela aspoň libovolně, krutě (tragicky) a předčasně.“ Obdobně Dominik Filip, který recenzoval druhé, rozšířené vydání z roku 1938, pozitivně hodnotí Maršíčkův pokus aktivně čelit hrozbě války, tedy i smrti (FILIP 1938: 179).

⁴ Waldemar Bonsels byl k napsání románu motivován údajně sázkou, zda může prorazit i takový příběh, v němž by hlavní roli hrál hmyz.

a vznik textu byl provázen studiem života včel, rešeršemi a následnou prověrkou rukopisu ve vztahu k dětským čtenářům, jak bývalo v edici nakladatelství Flammarion *Les Albums du Père Castor* zvykem. Lida od počátku konzultovala své nápady s editorem Paulem Faucherem a jejich korespondence ze sklonku roku 1932 představuje zajímavé svědectví o genezi knížky. Ústřední otázkou byla míra personifikace jak v textové, tak v obrazové části knihy. Faucher, jenž knížku redigoval, v prosinci 1932 píše: „Ideální by možná bylo personifikovat je pouze s využitím zvláštností jejich druhu a prostředí. Takto by například meč mohl mít stylizovanou podobu včelího žihadla, nábytek by mohl být z vosku. Včely by mohly používat svých šesti končetin (jaká výhoda na rozdíl od člověka, který má pouze čtyři!).“⁵

Ilustrátor výchozí představu autorky i redaktora respektoval a knížka citlivě udržela rovnováhu mezi personifikací a věcnou informativností. Ve Francii od roku 1971 vychází v reedicích (1993, 2002), v nichž byl autorčin text upraven tak, aby odpovídal současnému jazykovému úzu (v tiráži se to odrazilo nahrazením autorčina jména poznámkou „podle Lidy“); publikace však získala nové ilustrace, které vytvořil François Crozat. Jejich realistické zobrazení včel a úlů posouvá knížku jednoznačně do polohy uměleckonaučné literatury pro děti.

Dva roky po první francouzské edici se objevilo české vydání *Včelí obec* s dodatky Františka Bakule. Vlastní vyprávění o životě včel, segmentované do stručných kapitol, doplňují Výklady ke knize, v nichž je přiblížena geneze knížky. Lida, inspirovaná *Životem včel* od Maurice Maeterlincka, se rozhodla napsat o včelách knihu pro děti. Vznikla tak „básnická pohádka o včelách“, do níž zasáhl Bakule, jemuž bylo líto, že by „knížka měla sloužit jen zábavě“, a přetvořil ji na „básnický přírodopis o včelách“. Ilustrátor Rudolf Jarušek se vyhnul dokumentární realistické ilustraci a zobrazil včely sice s personifikační nadsázkou, ale tak, aby posílil informativnost textu. Závěrečná recepční instrukce je současně didaktickým materiálem pro práci s uměleckonaučným textem. Bakule zde nejen radí, jak pořizovat výpisky z textu či jak reprodukovat text podle osnovy a interpretovat jej na základě ilustrací, ale vybízí i k vlastní literární tvorbě. Věrný i původnímu tématu a naučnému záměru doplňuje své závěrečné slovo odbornými ilustracemi, informacemi i odkazy na další literaturu týkající se života včel a včelařství. Knihu adresuje dětským čtenářům a jako novátorský metodický materiál současně pedagogům a rodičům pro inspiraci k tvůrčí práci s dětmi. Recenzní ohlas v českém odborném tisku byl příznivý, o knize se pochvalně referovalo v recenzním sloupku *Literárních novin*, kde byla reflexe českého vydání zakončena konstatováním: „Dobrá věc se podařila“ (K. H. 1937). Na úspěchu publikace se ovšem nejvýrazněji podílel osobitý styl Durdíkové, která často používala kontaktních prostředků ve vztahu k předpokládaným adresátům, apelovala na jejich dosavadní znalosti a zkušenosti.

⁵ Citováno z dopisu Paula Fauchera Ludmile Durdíkové-Faucher ze dne 7. 12. 1932. Originál dopisu je uložen v Archives Médiathèque Père Castor, Meuzac, Francie.

Mraveniště jako paralela k lidské společnosti se objevuje v románu Josefa Haise-Týneckého (1885–1964) *Bratři Mravenci* (1919). Jednotlivá mraveniště na pasece představují znesvářené tábory. Mravenci tak nemusí čelit jenom přirozeným predátorům (pavouk, mravkolev, stěvlík), ale také bratrovražedným bojům, které autor v průhledném odkazu k první světové válce odsuzuje. Líčení bitevních scén, mučení a poprav zajatců se vyznačuje až naturalistickými podrobnostmi, které zobrazují rovněž ilustrace Otakara Štáfle. Víra v prozřetelnost Duha pravěčna a odstranění sociálních rozdílů jsou pak cestou k mírovému soužití červených a rezavých mravenců. Jejich spřízněnost, posilována barvou (červená a rezavá), slouží k přesvědčivé demonstraci absurdit válečného násilí. Zahálčivá královna je ušetřena popravy, ale potupně opouští své království jako pouliční metařka, zatímco mraveniště se přetransformují v demokratické republiky. Právě tuto „personifikaci tábora republikánského, který vítězí nad monarchistickým,“ oceňovali Otakar Pospíšil a Václav František Suk (POSPÍŠIL – SUK 1924: 222). Hais-Týnecký si ovšem vypomáhá až příliš násilnou personifikací, s níž kontrastují naučné ambice. Závěrem připojuje soupis použité literatury, kde nalezneme především odkazy na práce francouzských entomologů.

Koncem 20. let začínají vznikat příběhy Ferdy Mravence od Ondřeje Sekory (1899–1967), původně jako seriál pro dospělé. První epizody určené dětem vycházely v podobě kresleného seriálu doplněného čtyřveršími v Dětském koutku *Lidových novin* od roku 1933, knižní vydání se objevila v následujících letech: *Ferda Mravenec* (1936), *Ferda Mravenec v cizích službách* (1937), *Ferda v mraveništi* (1938), *Ferdův slabikář* (1939). Ondřej Sekora věnoval genezi Ferdovy postavy vzpomínku v časopise *Uhor*. Do výtvarného zachycení mravenčího hrdiny promítnul laický optický vjem (mravenčí tělo připomíná lesklé kuličky), ubral počet končetin, aby byla kresba hrdiny přehlednější a více personifikovaná, uvolnil a rozpohyboval mravenčí zadeček a nakonec Ferdu, který představuje mravenčího mládence, individualizoval za pomoci červené kravaty s puntíky.

Sekora přiznával jisté pochybnosti nad samotnou volbou hmyzího hrdiny a dobře si uvědomoval nebezpečí didaktické stereotypity, spojované s mravencem.⁶

⁶ „Láhalo mě napsat knihu o mravencích. Přečetl jsem o nich mnoho učených knih a vážných pojednání, a čím více jsem studoval jejich život, tím více mě zajímali. Jsou to takoví dělníci mezi brouky, pracovití, houževnatí a vytrvalí. To všechno jsou dobré, užitečné a potřebné vlastnosti, a nejen pro mravence. Neměla to být ovšem knížka, jak se říká, didaktická, která by děti poučovala a dávala jim pilné mravenčky za vzor. Říkal jsem si také, zdali děti přijmou jako hlavní postavu veselého mravence. Je to dost nezvyklé. V pohádkách a bajkách vystupuje spíše medvěd, liška, lev, z těch malých ještě tak ježek, žába, myška – ale mravenec, takový drobeček nepatrný? Vzpomněl jsem si na básničku starého pana řidičího Kožíška, která bývala dříve v čítankách. To byla první básnička, kterou znaly malé děti z paměti – a hrdinou byl mravenček.[...] Bylo to pár veršů, byl v nich droboučkový děj a s malým pacientem to dobře dopadlo. A taky jsem si vzpomněl na Karafiátovy Broučky. Tam jsou hrdinové zrovna tak nepatrní, a přece to bývala nejoblíbenější dětská knížka! Rozhodl jsem se, že tu knížku o mravencích přece jenom napíši“ (KOVÁŘÍK 1983: 47–48).

V mravenčím hrdinovi Ferdovi se propojují dva typy postav: individualizovaná postava „osamělého poutníka“ a kolektivní postava „člena společenství“. Ferdovým společníkem i protihráčem je brouk Pytlík, jemuž Sekora věnoval dvě samostatné knížky *Trampoty brouka Pytlíka* (1939) a *Maliřské kousky brouka Pytlíka* (1940). Tento smolař a chlubitvým mluvka záměrně není spojován s žádným konkrétním druhem hmyzu a v roli komické postavy funguje jako hybatel řady zápletek. Sekora s humornou nadsázkou odůvodňuje jeho charakteristiku tím, že brouk Pytlík se vylíhnu z larvy žijící ve stromě, z něhož vyrobili zábradlí v kině. Pytlík tedy čerpá svoji suverenitu z komplexu zkušeností vytěžených z filmů, jež odmalička sledoval.

Sekorovy knížky měly dvojí cíl: na příkladu hmyzího světa za pomoci vtipné a vkusné antropomorfizace ukazovaly etické hodnoty důležité pro soužití lidí, současně dětskému vnímání poskytovaly možnost zábavnou cestou zprostředkovat poznatky o životě hmyzu (viz STEHLÍKOVÁ – VAŘEJKOVÁ – SEKORA 2003: 163–207). Glorifikace domova a kolektivní práce, bez níž by mravenišť nepřežilo, měla nepochybně sémantickou vazbu na vypjaté dění konce 30. let 20. století. Ukotvenost v dobovém kontextu se promítala zřetelně do výtvarné stránky. Střet mezi dvěma druhy mravenců ukazuje červené mravence s výbavou nápadně připomínající výzbroj a helmy tehdejšího wehrmachtu, jak upozorňuje V. Vařejková (IBID.). V pozdějších vydáních byly tyto ilustrace přepracovány a zmizely i odkazy na skautské hnutí.

Během působení v letech 1949–1952 ve Státním nakladatelství dětské knihy dal Sekora do služeb dobovým propagačně-naučným cílům několik vlastních pohádkových textů (například *O zlém brouku Bramborouku*, 1950, v níž se mandelinka stává nebezpečnou imperialistickou zbraní), včetně dalších epizod Ferdy Mravence. I v dalších pokračováních Ferdy Mravence (*Ferda cvičí mravenišť*, 1947; *Mravenci se nedají*, 1954) postupně přibývala konfrontace s lidským světem a sílila antropomorfizace. Mravenčí podstata hrdinů už zůstávala na úrovni zábavného ozvláštňujícího prvku. Tento posun pak do absurdní polohy vyhotily současné adaptace, v nichž byly osudy Ferdy Mravence rozvíjeny na ploše kresleného filmu. Původní provázanost s biologickou charakteristikou se naprosto rozvolňuje, Ferdu Mravence dokonce doprovází maličký pes. Ferda se prohání na motorce, brouk Pytlík na skateboardu, Beruška se na Havaji účastní soutěže krásy, Ferdu a jeho psíka se pokoušejí unést mimozemšťané. Sounáležitost s přírodním prostředím se z těchto adaptací zcela vytratila. Filmové adaptace vznikly díky převodu autorských práv na německý koncern a následně byly jejich scénáře vydávány v knižní podobě.⁷

Ve 40. letech 20. století se antropomorfizovaní zástupci hmyzu objevovali často jako protagonisté pohádkových děl, Sekorova mistrovského skloubení zábavné a naučné složky s identifikačním potenciálem ve vztahu k dětskému recipien-

⁷ Pod českým vydáním těchto publikací je jako autor textové části podepsán Kryštof Matouš. Jde o pseudonym, pod nímž se skrývá Z. K. Slabý, a již samotná volba pseudonymu, jenž nebyl odtajněn ani pro monografii *Ondřej Sekora – práce všeho druhu* (2003), prozrazuje určitou distanci autora od adaptací.

tovi však již žádný z jeho současníků nedosáhl. Jako synekdochický příklad lze zmínit Václava Deyla, jehož *Příběhy z Medové stráně* (1943) akcentují zábavnou úlohu na úkor přírodovědné věrnosti a umělecké hodnoty.⁸

V následujících desetiletích se dětská literatura s danou tematikou omezovala především na reedice Sekorových děl. V české dětské literatuře posledních dvou dekád jsou hmyzí protagonisté stále přítomni, ovšem jejich zobrazení variuje od tradičních personifikačních paralel až k parodijním posunům, od poznávacích či edukačních cílů k zážitkovosti.

Jiří Kahoun (1942) se v příbězích „včelích medvídků“, které do knižní podoby zpracoval na základě dvou sérií animovaných pohádek pro *Večerníček*⁹ na námět Evy Košlerové (například *Příhody včelích medvídků*, 1992; *Příběhy včelích medvídků*, 2002; *Jak se mají včelí medvídci?*, 2005; *Včelí medvídci od jara do zimy*, 2005), pohybuje v prostoru pohádky, rýsující personifikační paralelu k dětskému světu. V postavách čmeláků Brumdy a Čmeldy, kteří každou svoji dobrodružnou výpravu za poznáním okolního světa zakončí v náručí laskavé čmeláčí maminky, je zachycen obraz harmonického dětství se schopností spontánně si podmanit a přisvojit okolí. Některé z epizod odrážejí atraktivní přírodní dění (proměna housenky v kuklu a motýla), jiné nezakrytě modelují výchovné situace (epizody Zdravivá, Zlobivá, Hádavá). Personifikace respektuje přírodní prostředí, do něhož je děj zasazen. Není však prosta idealizace, která se odráží již v samotném pojmenování „včelí medvídci“, vzniklém kontaminací lidové etymologie a dětského slovníku a asociujícím ve spojení s medem, který čmeláci v pohádce rádi konzumují, něco sladkého.

Pavel Šrut (1940) volí záměrně právě pavouka jako protagonistu humorně laděného pohádkového příběhu *Pavouček Pája* (2001), který ilustracemi korespondujícími s hravou parodií textu doprovodila Galina Miklínová: „Pavouk skoro nikomu nepřipadá roztomilý. Do zoologické zahrady se na pavouka nikdo dívat nechodí. A když máte pavouka doma, nejspíš vám ho maminka vyžene. To se mi nezdá spravedlivé. A právě proto jsem napsal tuhle knížečku o jednom pavoučkovi a jeho přátelích“ (ŠRUT 2001:1).

Výchozí outsiderská pozice malého pavoučího hrdiny Páji je tak ještě násobena. Pája má rysy dítěte, okouzleného světem, který ho obklopuje. Obdivné vzhlížení ke strýčku Herkulovi, jehož prášilovské líčení nejneuvěřitelnějších hrdinských skutků a událostí (lov mouchy tse-tse, léčka na ováda Desperáta) je parodií na hrdinské příběhy všech dob, a jeho konfrontace s vlastními každodenními prožitky tvoří osu Pájova dospívání. Pavouček však svoji dospělost stvrzuje až aktem iniciačního rozměru – úlovkem zlaté mušky, která v aluzi na folklorní syžet může plnit přání, a jejím následným propuštěním na svobodu. Pája prokazuje, že pochopil dar života, a muška mu jej v souladu s pohádkovou konvencí

⁸ Deylovy autorské pohádky analyzuje Luisa Nováková, která je vřazuje do kategorie čistě konzumního čtení. Viz NOVÁKOVÁ 2009: 113.

⁹ První série vznikla v roce 1984, druhá o deset let později; texty k písním na hudbu Petra Skoumala vytvořil Zdeněk Svěrák a některé z nich téměř zlidověly.

oplácí; v symbolické rovině je Pájovo dospění symbolizováno tím, že strýček mu přenechává své hrdinské jméno.

Svět lidí je se světem lesního hmyzu a zvířat úzce propojen, nazírán je však s humorným odstupem důsledně pouze z perspektivy pavoučí. Touto cestou pak Pavel Šrut „umožňuje dítěti pohyb od ironického pousmání k humorné sebereflexi, od prožitkové subjektivity k objektivitě a nenásilně je vybízí k zamýšlení se nad samotným smyslem bytí“ (ROSSOVÁ 2001: 51). Šrutova lokalizace parodovaného „herkulovského“ archetypu do říše hmyzu se tak jeví jako promyšlená strategie, jak z perspektivy slabšího a pronásledovaného posílit myšlenky o respektu, úctě k životu a hodnotě života.

Podobně převrácený úhel pohledu užívá Jiří Dvořák (1970) v próze *Minimax a mravenec aneb Jeden den v říši hmyzu* (2009). Východisko příběhu připomíná Selmu Lagerlöfovou a její *Podivuhodnou cestu Nilse Holgerssona Švédskem*. Devítiletý Max, zapálený amatérský přírodovědec, se při jednom ze svých pokusů nedopatřením zmenší do velikosti dospělého mravence. Tato metamorfóza (v jazykové rovině humorně posílená tím, že z Maxe se stává Minimax) je do určité míry trestem za bezohledné experimentování s bezbranným mravencem. Sice s sebou nese pohádkový dar ve schopnosti porozumět řeči hmyzu, chlapec je však zároveň výrazně handicapován. Nutnost dívat se na svět vskutku mravenčí optikou přináší ve výsledku i kýžený výchovný efekt v podobě Maxova respektu k přírodě a jejím obyvatelům. Minimax se společně s Mravencem, původně objektem chlapcových přírodovědných pokusů, vydává na strastiplnou cestu letní krajinou s cílem vrátit se domů. Teprve nyní objevuje přírodu z nečekané mikroskopické perspektivy a v roli učitele a žáka se s mravenčím společníkem střídají. Konfrontace lidského a hmyzího pohledu je zdrojem četných humorných situací.

Text je vysázen ve dvou typograficky odlišených sloupcích, kdy vlastní příběhovou linii komentují přírodovědné výklady a zajímavosti, které plní rovněž motivační a aktivizační úlohu. Naučný aspekt díla je posilován ovšem i samotným příběhem, neboť to nejsou pohádková kouzla, ale Maxovy rozsáhlé vědomosti, jež ve spojení s mravenčími instinkty a empirií dvojici nedobrovolných poutníků nakonec zachrání.

V lyrické poloze zaznamenává schopnost vnímat přírodu „mravenčí“ optikou Daisy Mrázková (1923) v básnické knize *Písně mravenčí chůvy* (2009). Texty, v nichž Mrázková volným veršem zachycuje jedinečnost přírodního dění, vznikaly již v šedesátých letech 20. století a autorka je doprovodila novými ilustracemi. Poetické „mravenčí“ vidění přírody, jak upozorňuje Olga Kubeczková, spočívá hlavně ve smyslovém vnímání s dominantním hmatem a zesílenou citlivostí pro barvy, které připomíná intuitivnost dětského „ohmatávání“ přírodní skutečnosti (KUBECZKOVÁ 2010).

Čím si vysvětlit oblibu hmyzí říše v dětské literatuře? Antropomorfizovaná příroda je častým tematickým rezervoárem intencionální dětské literatury, neboť názornost, zkratkovitost a emocionální účinnost osudů personifikovaných zvířecích hrdinů se přímo sama nabízí jako umocnění paralely mezi děním v přírodě

a lidské společnosti. Hmyz, coby jeden z nejmenších reprezentantů zvířecí říše, pak právě svou nepatrností a zranitelností připomíná „mravenčí“ optiku malého dítěte, pohybujiícího se ve světě dospělých.

Výběr konkrétních druhů hmyzu coby protagonistů koresponduje s jejich sémantikou, traktovanou folklorní i umělou literární tvorbou (například postava mravence v bajkách). Mravenci a včely byli v dětské literatuře vždy spojováni s pedagogicky ceněnými atributy: píle, pracovitost, poslušnost, respektování nastoleného společenského řádu a oddanost rodnému společenství (kterou lze interpretovat jako vlastenectví). Populárními hrdiny byli rovněž cvrčci a světlušky, v jejichž literárním zobrazení se vynořovaly spíše analogie s mikroprostorem rodiny a ušlechtilost jejich poslání (cvrčci jako hudebníci, zpřijemňující svému okolí i lidem život; světlušky jako zdroj světla).

Literatura z konce 19. století a počátku 20. století odrážela romantický a antropocentrický pohled na přírodu a její obyvatele, jemuž odpovídalo i využití personifikačních postupů. „Broučci“ se stávali nositeli ryze lidských vlastností, projekcí lidských charakterů a životních osudů; sloužili k nastolení existenciálních témat. Obrazy jejich „přírodních republik“ byly průhlednými alegoriemi, které mnohdy odrážely dobovou situaci (reakce na hrůzy první světové války a zostření sociálních rozdílů).

Autoři, píšící v 30. letech 20. století, přistupovali k zobrazování hmyzu ze zcela jiných východisek. Mraveniště či včelí úl a důmyslné předivo sociálních vztahů jejich hmyzích obyvatel chápali jako geniální přírodní systém, v němž lidé mohou hledat inspiraci a poučení. Personifikace je zde pouze prostředkem k tomu, aby i malé děti snadněji poodkryly fascinující zákonitosti panující v říši hmyzu. Tyto texty stojí mnohdy na pomezí literatury pohádkové a naučné; mohou sloužit i jako zábavné učebnice přírodopisu.

Současné adaptace či pokračování těchto textů (kupříkladu kreslené filmy inspirované Bonselsovým a Sekorovým dílem) rozhojňují většinou počet postav a uvolňují jejich vazby na původní přírodní prostředí a věrnou biologickou charakteristiku; volba hmyzí podstaty literárních hrdinů se tak stává spíše vnější manýrou a zcela se vytrácí naučný cíl, který sledovala díla z meziválečného období.

Přesto i v současné původní české tvorbě pro děti zůstává topos hmyzích světů frekventovaným. Autoři ho mnohdy vykreslují s humoristickým odstupem a v parodijních transformacích, jimiž posilují emotivitu, etické a v některých případech i naučné poselství. Paralely k lidskému společenství zůstávají pouze v rovině bezstarostného a hravého dětství. Autoři tak vycházejí vstříc změněnému vztahu současných dětí k četbě. Dětská literatura je dnes pouze zlomkem široce multimediálně strukturované kultury a dětští recipienti od ní očekávají zejména relaxační funkci. Příběhy hmyzích protagonistů či z nezvyklé hmyzí perspektivy pak tato očekávání vrchovatě naplňují.

Príspevek vznikl v rámci grantového projektu GAČR 405/09/0938.

Prameny

- BAKULE, František – DURDÍKOVÁ, Ludmila
1937 *Včelí obec* (Praha: Československá grafická unie)
- BONSELS, Waldemar
1920 *Včelka Mája a její dobrodružství* (Praha: A. Svěcený)
- DVOŘÁK, Jiří
2009 *Minimax a mravenec* (Praha: Baobab)
- HAIS-TÝNECKÝ, Josef
1919 *Bratři Mravenci* (Praha: Českomoravské podniky tiskařské a vydavatelské)
- KAHOUN, Jiří
2009 *Jak se mají včelí medvídci?* (Praha: Albatros)
- KAHOUN, Jiří
1992 *Příhody včelích medvídků* (Praha: Evangelické nakladatelství)
- KAHOUN, Jiří
2005 *Včelí medvídci od jara do zimy* (Praha: Albatros)
- KARAFIÁT, Jan
1968 *Broučci* (Praha: SNDK)
2008 *Broučci*; upravila Alena Peisertová (Brno: Jan Melvil Publishing)
- LIDA
1971 *Le Royaume des abeilles* (Paris: Les Albums du Père Castor – Flammarion)
- MARŠÍČEK, Jan
1938 *Světlušky a Světlouškové* (Praha: Ústřední nakladatelství a knihkupectví učitelstva československého)
1974 *Světlušky* (Praha: Práce)
1996 *Světlušky*, zkrátil a upravil Vlastimil Maršíček (Kladno: DELTA)
- MATOUŠ, Kryštof
1999 *Ferda a návštěvníci z neznámé planety* (Praha: Albatros)
- MOLNÁR, Jindřich Vilém
1944 *Malí muzikanti* (Brno: Českobratrské knihkupectví)
- MRÁZKOVÁ, Daisy
2009 *Písně mravenčí chůvy* (Praha: Baobab)
- SEKORA, Ondřej
1969 *Brouk Pytlík* (Praha: Albatros)
1962 *Knižka Ferdý Mravence* (Praha: SNDK)
- ŠRUT, Pavel
2001 *Pavouček Pája* (Praha: Albatros)

TĚSNOHLÍDEK, Rudolf

1927 *Cvrček na cestách* (Praha: Nákladem Československé Obce Sokolské)

Literatura

FILIP, Dominik

1938 „Noví Broučci“, *Úhor* XXVI, č. 9–10, s. 179

HELDOVÁ, Jacqueline

1985 *V říši obrazotvornosti. Děti a fantastická literatura* (Praha: Albatros)

KLÍMA, Stanislav

1937 „Noví Broučci“, *Úhor* XXV, č. 3, s. 40

K.H.

1937 „Včelí obec“, *Literární noviny* XI, č. 5–6, s.

KOVAŘÍK, Vladimír

1983 *Besedy* (Praha: Albatros)

KUBECZKOVÁ, Olga

2010 „Mrázková, Daisy: Písně mravenčí chůvy“ [recenze], www.iliteratura.cz, <http://www.iliteratura.cz/Clanek/25987/mrazkova-daisy-pisne-mravenci-chuvy> [přístup 1-10-2011]

MAETERLINCK, Maurice

1914 *Život včel* (Praha: J. Otto)

NOVÁKOVÁ, Luisa

2009 *Proměny české pohádky* (Brno: Masarykova univerzita)

PÁTEK, František

1937 „Noví Broučci“, *Úhor* XXV, č. 4, s. 77

POSPÍŠIL, Otakar – SUK, Václav František

1924 *Dětská literatura česká* (Praha: Státní nakladatelství v Praze)

ROSSOVÁ, Milena

2001 „Podoby humoru v tvorbě Pavla Šruta pro malé děti (nad Pavoučkem Pájou)“, in *Slovo a obraz v komunikaci s dětmi. Humor ve světě dětí* (Ostrava: Pedagogická fakulta OU), s. 49–52

STEHLÍKOVÁ, Blanka – VAŘEJKOVÁ, Věra – SEKORA, Ondřej J.

2003 *Ondřej Sekora – práce všeho druhu* (Praha: Práh)

ŠUBRTOVÁ, Milena

2007 *Tematika smrti v české a světové próze pro děti a mládež* (Brno: Pedagogická fakulta)

